

Überlebensrate

4%

Aktuelle

Frontberichte

aus der Kunst-

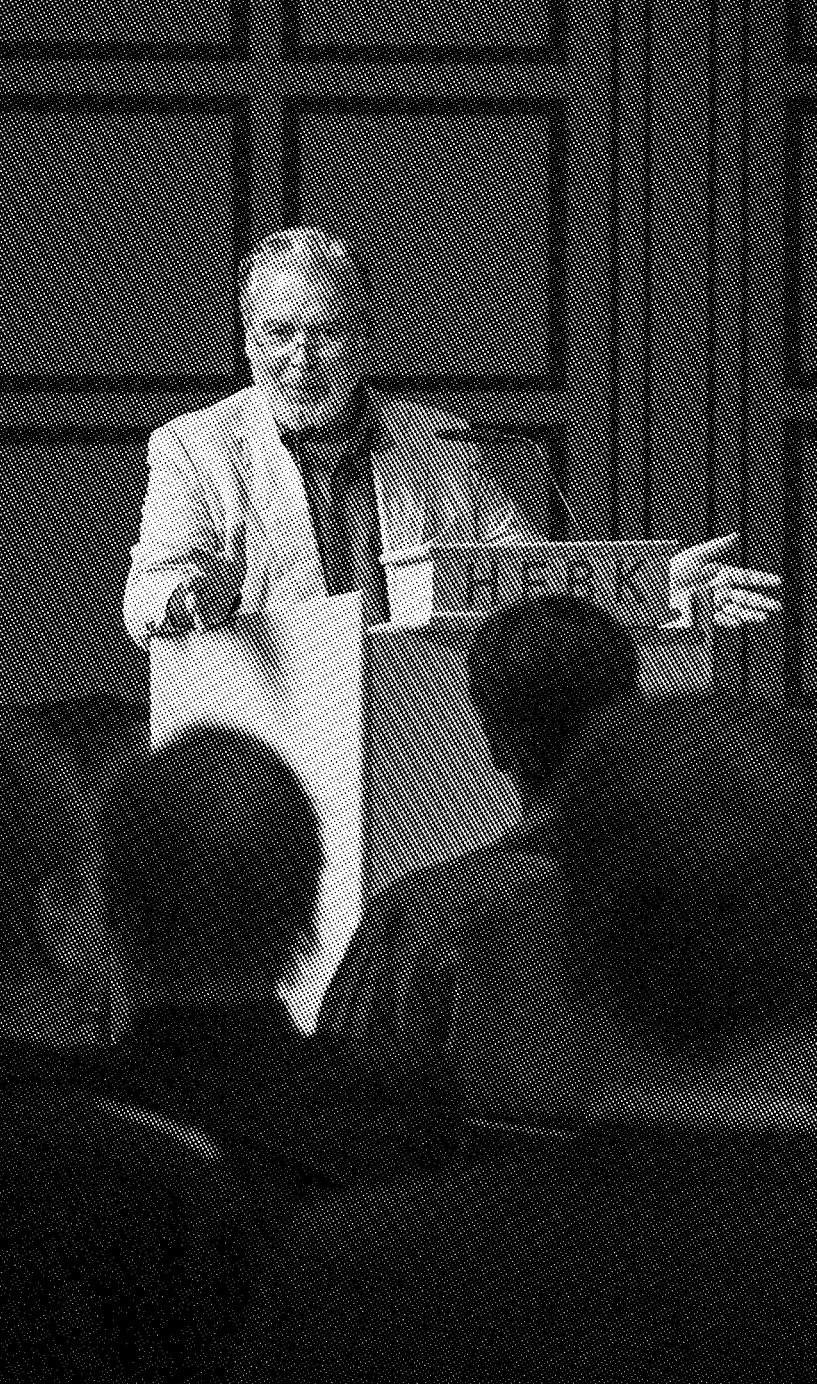
akademie

ÜBERLEBENSRATE 4%
AKTUELLE FRONTBERICHTE AUS
DER KUNSTAKADEMIE

SYMPOSIUM
IM RAHMEN DER FESTWOCHE
ZUM 250. JUBILÄUM DER HOCHSCHULE
FÜR BILDENDE KÜNSTE
HAMBURG

Überlebensrate 4%
Aktuelle Frontberichte
aus der Kunstakademie

	SEITE
Werner Büttner	5
Diedrich Diederichsen	9
Walter Grasskamp	27
Annette Tietenberg	51
Wolfgang Ullrich	77
Bettina Uppenkamp	97



Vorwort

Im Rahmen der Festwoche zum 250. Jubiläum der HFBK Hamburg vom 11. bis 16. Juli 2017, in der eine interessante Veranstaltung die nächste jagte, ergriff ich die Gelegenheit, mein erstes Symposium zu organisieren. Nach 28 Jahren Lehrtätigkeit und mit nur noch vier Jahren vor mir, geriet ich in eine vage Bilanzstimmung, welche zur Wahl eines heiklen Themas führte: der Existenzberechtigung von Kunstakademien, gemessen am «Lebenserfolg» ihrer Absolventen.

Organisationen haben ja bekanntermaßen die Tendenz, Selbstzweck zu werden und den Grund ihrer Gründung zu verdrängen oder umzuschreiben. *Überlebensrate 4% – Aktuelle Frontberichte aus der Kunstakademie* sollte Titel und Thema sein. Der martialische Ton erinnert an die Vorliebe der künstlerischen Avantgarde für den militärischen Jargon, die 4% wurden immer mal wieder von verschiedenen Quellen kolportiert.

Statistisch gesehen entscheiden sich jedes Jahr hunderte junger Menschen für die Aufnahme eines Kunststudiums an einer der 24 deutschen Kunsthochschulen oder -akademien. Laut einer aktuellen Studie des Bundesverbandes Bildender Künstlerinnen und Künstler (BBK) erzielt nur jede/r Zehnte von ihnen Einkünfte aus künstlerischen Aktivitäten bis zu 20.000 Euro jährlich, 83% bleiben (weit) darunter. Finanzielle Gründe und berufliche Erfolgs-

chancen können also schwerlich das Phänomen erschöpfend erklären.

Nichtsnutze,
Lichtanbeter,
Realitätsverweigerer,
Aromasucher,
Tunichtgute,
Herzensergießer,
Traumtänzer,
Pathoszüchter,
Wahnjongleure,
Müllstöberer,
Seelennudisten,
Bluffer,
Poser,
Hochstapler,
Zartsaiten,
Schieflieger,
Bürgerscheucher,
Tabuschüttler,
Memmengeißler,
Entfesselungströten,
Wackelbildner,
Transüße,
Rosendrescher,
Wildpinkler,
Perversionsgewinnler,
Tubenteufel,
Creditpointler,
Abseitlinge,

Totalsamariter,
 Missverständler,
 Nachlasserlöser,
 Erhabenheitsschnüffler,
 Buntheitsbedürftige,
 Heilswringer,
 Übeltester,
 Stimmungsimitatoren,
 Lösungsmittelsünder,
 Plan-, Kopf- und Statuslose
 und gescheiterte Schaufenster-
 dekorationslehrlinge*

*Martin Kippenberger

Sie und viele, viele mehr ersuchen um Aufnahme in unsere «Karawanserei in der Wüste der Freiheit». Gemäß dem Hinweis des Zarathustra: «Freiheit [...] sich erbeuten und Herr sein in seiner eignen Wüste». Was soll das? Wir haben erfahrene Stimmen um Klärungsversuche gebeten. Alle lehrten oder lehren an Kunstakademien. Wir bekamen fünf Vorträge mit angenehm unterschiedlichen Blicken und Tonlagen, die so nahrhaft waren, dass wir sie hier auch in den Druck bringen.

Werner Büttner



Diedrich Diederichsen

Überlebensrate 4 %

Seltsam, dass sich das sehr alte Problem erhalten haben soll, dass Kunstakademieabsolvent*innen keine anständig bezahlten Jobs bekommen, wo doch andererseits überall ziemliche Einigkeit darüber zu herrschen scheint, dass es viel zu viel Kunst gibt: Irgendjemand muss die ja herstellen, vertreiben, kaufen – von Kunsthalden ist nichts bekannt, dagegen von riesigen Lagerhallen in Flughafennähe, wo gut gekühlte Kunst die eigene Wertsteigerung aussitzt. Darüber hinaus stellt sich mir die Frage, ob es bei dieser Ausbildung wirklich darum geht, dass irgendjemand Kunst herstellt – «wirklich darum geht» im diagnostischen wie im ökonomischen Sinne –, oder darum, dass man ein Milieu produziert. Werner Büttner, der mich heute eingeladen hat, habe ich in den späten 1970er, frühen 1980er Jahren kennengelernt, als wir beide intensiv an der Produktion eines Milieus beteiligt waren und es weitgehend egal war, welche Aufgaben wir innerhalb des Milieus hatten: Wichtiger war der Mythos oder das Narrativ, das unser Milieu dem Kunstmarkt, dem Feuilleton und unserem eigenen Selbstverständnis lieferte; erst später wurde klar, dass er ein berühmter Künstler und ich ein Kritiker geworden war – da waren wir dann aber schon an die bereits bestehenden Milieus weitergeleitet worden.

Die heutige Klage, über die schlecht oder gar nicht vermittelten Absolvent*innen von Kunstakademien, knüpft an zwei je interessierende Diskurse absichtlich oder unabsichtlich an; zum einen an eine Rede staatlicher Bildungspolitik und der diversen mit ihr verbundenen Interessensgruppen, die sich beklagen, dass ein Studiengang mit einem so hohen Betreuungsaufwand eine so niedrige *employability rate* hervorbringt. Nirgendwo ist das Verhältnis von Lehrenden zu Studierenden so günstig wie an der Kunstakademie: Wie kommt es, dass diese anderswo gesellschaftlichen Erfolg garantierende Konstellation in deutlich geringerem Maße greift, wenn es um Kunst geht, jedoch von den Beteiligten als unabdingbar verteidigt wird, bisher auch mit Erfolg? Zum anderen schließt diese Klage an Diskussionen um die soziale Lage von Künstler*innen an, die sich in letzter Zeit verstärkt haben und meist auf die Forderung nach Künstlergagen hinauslaufen. Dies hat mit der Konvergenz der Milieus bildender Kunst mit denen diverser darstellender Künste zu tun – Performance als übergreifender Begriff –, eine Konvergenz, die meist darauf hinausläuft, dass die Akteure nicht oder schlecht bezahlt werden, mit dem Argument, dass sie ja verkäufliche Werke hervorbringen, bzw. generell, dass in der Welt der bildenden Kunst keine Honorare üblich sind, allenfalls die Erstattung von Produktionskosten. Doch immer mehr bildende Kunst und die mit ihr verbundenen Ereignisse, Biennalen etc., haben performativen oder intervenierenden Charak-

ter und bringen keine materiell stabilen Werke hervor und sind auch nicht mit dem Kunstmarkt verbunden.

Für mich führen diese beiden Fragen zu allgemeineren Überlegungen, wie Gesellschaft den Handlungen und Praktiken ihrer Bürger*innen diesseits und jenseits von Marktökonomie Wert verleiht. In diesem Zusammenhang, zu dem ebenso Themen wie das bedingungslose Grundeinkommen gehören, das es ja bis in den Mainstream und die Koalitionsverhandlungen der Jamaika-Koalition in Schleswig-Holstein geschafft hat, würde ich fragen, wie weit man arbeitswerttheoretische Modelle auf Kunst übertragen kann: Einerseits, ob das immer schon möglich war und nur von interessierter Seite unterbunden wurde, um ein Modell von Wert und Ökonomie zu verteidigen, das mit Ausnahmen arbeitet, mit irren Schicksalsmomenten, die sich nicht antizipieren lassen, Künstlermythen von Nachruhm, Entdeckung und Wiederentdeckung, die dagegen verteidigt werden müssen, als Arbeit verstanden zu werden. Andererseits, ob diese Frage sich erst heute stellt, wo so viel Arbeit aller Art im Kunstmilieu geleistet wird – von technischen und wissenschaftlichen Assistent*innen, Programmierer*innen, Galerielogistiker*innen, Kurator*innen und deren Praktikant*innen, Kritiker*innen und anderen Wertzuweiser*innen, die zu einem großen Teil an Kunstakademien ausgebildet wurden und nicht zu den 4% gehören – all dies eine Arbeit, die nicht unmittelbar Kunstwerke hervorbringt, die aber das Milieu produziert?

Natürlich stellt sich auch in diesem Zusammenhang die uralte Frage, ob die Arbeitswerttheorie überhaupt geeignet ist, wirtschaftliche Vorgänge im Kapitalismus richtig zu beschreiben. Im Mainstream der nicht- und antimarxistischen Ökonomien, die heute so gelehrt werden, wird das bestritten und stattdessen mit der Grenznutzentheorie argumentiert und gerade die Kunst scheint ein Bereich zu sein, der dieser These recht gibt, dass nicht Qualität und Quantität von Arbeit, sondern Angebot und Nachfrage und im Zuge dessen Spekulations- und Finanzialisierungsstrategien den Preis bestimmen, welchen Marx «den falschen Schein des Werts» genannt hatte. In diese Grundsatzfrage will ich nicht allzu weit einsteigen, nur zwei Punkte, um zu erklären, warum ich gleich versuchen werde, mithilfe von arbeitswerttheoretischen Überlegungen zu erklären, was ökonomisch mit Absolvent*innen von Kunstakademien geschieht.

Zum einen gibt es eine Reihe von ethischen Gründen, den Wert vom Arbeitswert her zu bestimmen, selbst wenn diese Beschreibung keine realistische Deskription wäre, sondern eine Verknüpfung von normativen mit deskriptiven Elementen. Eine bestimmte Sorte Arbeit sollte anders und höher bewertet werden als eine andere; es gibt eine gesellschaftliche Wertschätzung, die sich nicht über den Markt mitteilt und meistens wenigstens von Ferne etwas mit der Verteidigung des von solcher Arbeit hervorgerufenen Gebrauchswerts gegen den Tauschwert

zu tun hat, welchen der Markt bestimmt. Zum anderen aber ist Nachfrage in einer hochgradig arbeitsteiligen, stark von der Produktion und Konsumption immaterieller Güter auch ökonomisch bestimmten Gesellschaft eben kein Ergebnis von Natureffekten und großer Politik wie beim Ölpreis oder infolge von Naturkatastrophen, sondern das Ergebnis vierteiliger, hartnäckiger, spezialisierter kultureller Arbeit, zahlloser bezahlter und vor allem unbezahlter Einsätze. Diese oft auf den Mikroebenen kultureller Formierungen stattfindenden Einsätze informeller und semiformeller Arbeit haben zugenommen und an ökonomischer Neudeutung dadurch gewonnen, dass sie in der Kybernetik der digitalen Ökonomie einen zugleich beschleunigenden wie stabilisierenden Rahmen gefunden haben. Schließlich wäre aber auch auf einer deskriptiven Ebene nicht zu leugnen, dass Profit und Mehrwert – zumindest jenseits von Mono- und Oligopolen – nur da erzielt werden kann, wo lebendige Arbeit unterschiedlich bezahlt werden kann, also Marktdynamik dadurch entsteht, dass die Ausbeutungskoeffizienten der Mehrwertproduktion zunehmen.

Ich würde dennoch mit der regulären Kunstproduktion und ihrer Ökonomie beginnen, bevor wir auf die sekundären Einsätze künstlerisch ausgebildeter Menschen bei der Produktion des Kunstmilieus kommen. Wir haben es in der Kunstwelt mit mindestens drei ökonomischen Faktoren zu tun, die massiv zur Wertbildung beitragen und stattgefunden haben,

abgeschlossen sein müssen, bevor dann die Spekulation und die Preisbildung einsetzen kann, die man normalerweise alleine für Preise verantwortlich macht: lebendige Arbeit im Umfeld, und in der Produktion selbst, technische Aufzeichnung von Zeit, die sich wieder auslesen lässt, und schließlich Verträge.

Ein Markt, der sich so global und horizontal ausbreitet, wie dies der Kunstmarkt in unterschiedlichen Globalisierungswellen in letzter Zeit getan hat, untergräbt aber zugleich eines der zentralen Instrumente, die ihn als Markt erhalten – Unterschiede und Vergleichbarkeiten durch genau die Kategorien, die eine eurozentrische, vertikale Kunstgeschichte entwickelt hat: Zeitrahmen, Epochen, lokalisierte Genres und schließlich ein westlicher Großraum der Avantgarden und Neo-Avantgarden. Performative Kunstveranstaltungen haben ja noch den Ordnungsfaktor der Sequenzialität auf ihrer Seite: Verschiedene Veranstaltungen können zumindest an einem Ort nur nacheinander stattfinden. Aber die Objekte der bildenden Kunst können überall sein. Wenn es zu viele davon geben sollte (selbst wenn es alles, materiell gesehen, Einzelstücke wären), die unter denselben epochen- und herkunftsbereinigten superallgemeinen Parametern zu beschreiben wären, dann würde jede Art von Wertbestimmung kollabieren, die ökonomische ebenso wie die kritische. Man könnte nicht mehr fragen: Im Verhältnis zu was ist das gut?

Zumal der Zeitrahmen, den der Begriff «Gegenwartskunst» vorgibt, als Orientierung eben auch

unter Beschuss geraten ist. Immerhin hatten entweder Geschichte oder ein pragmatisch verstandener Begriff von Gegenwart einen gewissen komparatistischen Hintergrund vorgegeben. Doch verschiedene Stimmen hatten nicht nur ein Ende der Gegenwartskunst in dem Sinne konstatiert, dass diese Konstruktion nicht mehr automatisch ein verbindlicher Rahmen für die Produktion von Kunstwerken sein könne, sondern dass sie nicht einmal in einer mit seinem Publikum geteilten Gegenwart stattfände, über deren eigene Instituiertheit, Kontingenz und politische Fragwürdigkeit man sich zu lange keine Gedanken gemacht habe. Verschiedene Vorschläge für einen Beginn dessen, was Gegenwartskunst sei, kursierten, ebenso Vorschläge für einen Endpunkt: seit 1945 – Ende des Zweiten Weltkriegs, 1960 – Beginn des Pop-Zeitalters, 1989 – Fall der Mauer, 2008 – Finanzkrise. Daran schloss sich die Frage an, wie eine so beschriebene «Epoche» der Gegenwartskunst als von einer jeweils zu konstruierenden, von ihr abgelösten vorangegangenen Epoche sich unterscheidend beschrieben werden könnte: Ablösung der «Modernen Kunst», der «Postmodernen Kunst»?

Parallel zu diesen Debatten um 2010 erschienen eine Reihe prominenter Texte, unter anderem von Richard Meyer¹, Pamela Lee² und David Joselit³, die die Gegenwart der Gegenwartskunst selbst in die Vergangenheit verlegten. Das Argument, dass die Gegenwart immer nur eine westliche gewesen sei – die ein Westen sich leisten kann, der den Rest der Welt in

die Vergangenheit, die Vorgeschichte verlegt –, tauchte ebenfalls häufiger auf. Sollte es je zu einer wahren Simultaneität der Gegenwart, ja der Gegenwarten kommen, müssten gleichfalls die Geschichten, auf denen diese basieren, mitmobilisiert werden. Die Gegenwart kann dann nicht mehr die Speerspitze einer Fortschrittserzählung sein.

Leider hat die Gegenwartskunst keineswegs zugehört, sie macht freundlicherweise einfach weiter. Sie produziert nicht nur immer mehr Objekte mit Kunstanspruch, sondern dazu immer mehr Institutionen, die Personen ausbilden und/oder zertifizieren, die Objekte mit Kunstanspruch herstellen, herstellen lassen und/oder zertifizieren. Weniger sympathisch sind die dabei einfach weitergeschleppten Krisen, Probleme und deren Gründe. Die zunehmende Privatisierung von einst öffentlichen Kunsträumen, das immer selbstherrlichere Agieren von Sammlungsbesitzern, ein adipöser Ausstellungsbetrieb ohne Konturen und eine in Entropie versinkende Geschäftigkeit gleich wichtiger und gleich lautstarker Kunstpraxis treibt so manche arme Seele in den finstersten Kulturpessimismus. Die ohnehin weitverbreitete Krisendiagnostik einer überforderten westlich-kleinbürgerlichen Selbstoptimierungskultur, nach der alles zu viel sei, überlappte so mit der nüchtern ökonomischen eines an die Grenzen von inflationärer Selbstentwertung und Entropie geratenen Kunstmarktes.

Aber wird tatsächlich zu viel Kunst produziert – und gemessen an was? Und heißt «zu viel», dass

dann alle Kunst ihren Wert verliert, weil Kunst so etwas ist wie Öl, dessen Wert sinkt, wenn es zu viel davon gibt? Oder ist nicht Kunst nach fast allen dominanten Wertordnungen des Westens ein so hohes Gut, dass es davon nicht genug geben kann – ebenso wie von Wissen? Liegt das Problem von «zu viel Kunst» darin, dass sich lauter einzelne, aus je spezifischen Gründen wichtige Kunstwerke gegenseitig im Weg sind und dadurch Rezeption, Handel und mentale Infrastruktur verstopfen? Oder kann es «zu viel Kunst» nie geben, weil jedes einzelne Kunstwerk oder jede einzelne Gelegenheit, sich mit Kunst zu beschäftigen, dadurch definiert ist, dass man etwas tut, das einen aus dem Elend der allgemein verhängten Ordnung von Pflicht und Notwendigkeit herausholt, indem sie die je vorhandene Subjektivität stärkt – und so den unsterblichen, immergrünen Mythos von der «Widerständigkeit» der kreativen Individualität befeuert, an den das Kleinbürgertum so verzweifelt glaubt? Oder ist es nicht vielmehr so, dass Subjektivität überschätzt wird, eine postdemokratische Ramschware und ein postfordistisches Gleitmittel im Warenverkehr? Fehlt dann nicht eher eine Bestimmung von Kunst als Stifterin neuer Kollektivitäten – gerade weil die Kunst schließlich über das Mittel verfügt, und zwar schon der Kant'schen Ästhetik zufolge, die Subjektivität als Quelle von Allgemeinheit zu mobilisieren? Und die ist dann nicht mehr abzählbar, mithin ökonomiefähig, so dass es kein «zu viel» mehr geben könnte.

Oder verhält es sich – wieder aus anderer Perspektive gefragt – nicht so, dass es von Kunst als zwischen Materialität und Immaterialität oszillierender Quasi-Substanz – dem Anfang und Ende ästhetischer Erfahrungen und Reflexion, mithin nur einer Station in einem wesentlich prozessual verfassten Umgang mit Kunst – durchaus genug geben kann, weil die für jeden Kunstbetrieb und jedes Kunstgespräch essenzielle gesellschaftliche Arbeit der Relevanzbestimmung nur stattfinden kann, wenn eine unübersichtliche Überproduktion die Relevanzzuweiser*innen nicht daran hindert, ihre Arbeit machen zu können?

Um diese Fragen zu klären, möchte ich etwas ausholen. Es ist klar, dass es einen großen Unterschied gibt zwischen Kunst als einer amorphen Veranstaltung, einer gesellschaftlichen Institution einerseits und der Summe aller Objekte andererseits, die in einem gegebenen Zeitraum als Objekte der Gegenwartskunst gelten können. Dennoch besteht auf der Ebene des ökonomischen Wertes und der gesellschaftlichen Bedeutung durchaus ein Zusammenhang zwischen dem Ersten und dem Zweiten. Hier gehe ich nun, wie angekündigt, einen anderen Weg als diejenigen, die das Rare oder Singuläre von Kunstobjekten als Quelle von dessen Wert lokalisieren. Der Wert eines Objekts ist, wie ich dagegen behaupte, wenigstens bis zu einem gewissen Grade, damit verbunden, wie die qualifizierte Arbeits- und Lebenszeit, die zu seiner Herstellung notwendig war, sich überhaupt wieder aus ihm herausholen lässt

oder nicht. Vielleicht lässt sich sogar viel mehr Zeit herauslesen? Die klassische Regel des Marxismus ist ja, dass sich nur aus der ungleich und ungerecht vergüteten Arbeitszeit lebender Menschen Gewinn machen lässt, Mehrwert erwirtschaftet. Maschinen und totes Kapital sind dafür nicht geeignet, weil sie sich nicht herunterhandeln und gegeneinander ausspielen lassen – nur die begrenzte Lebenszeit von Menschen stellt idealerweise Knappheit dar und nur die Wiederherstellbarkeit, gewissermaßen Verflüssigung von bereits in Waren kristallin gewordener Lebenszeit ist das Bild für das ultimativ begehrte Gut.

Dass dies auch für Kunstwerke gelten kann, würde ich gegen die verbreitete Vorstellung verteidigen, die argumentiert, dass Kunstwerke zu unterschiedlich im Preisergebnis sind, um dieses noch in Relation zu Arbeitszeit zu setzen – weswegen, wie ich eingangs erwähnte, Kunst so oft ein Musterbeispiel ist, um gegen die Arbeitswerttheorie zu sprechen. Man muss aber von jenem Durchschnittswert ausgehen, den Marx «gesellschaftlich notwendige Arbeitszeit» nennt – und darin wiederum sollte man nicht nur Ausbildungszeiten und die massiv zunehmende Arbeit von sekundär Beteiligten (Diskursproduzent*innen, Relevanzzuweiser*innen etc.) inkludieren, sondern ebenso das durch Partys, Connections, Networking etc. gekaufte, sichtbar attraktive Publikum. Bezieht man diese Summe auf den Durchschnitt von Verkaufsergebnissen in einem gegebenen Zeitraum, kommt man auf sehr deutliche Arbeit-Wert-Relati-

onen: Das Gesamtvolumen des deutschen Kunstmarkts von 1980 steht zum Volumen von 2010 aller Wahrscheinlichkeit in einem ähnliche Verhältnis wie die menschlichen Stunden von Arbeits- und Freizeitproduktion, die im Kunstbetrieb geleistet wurden, wobei die mitzuzählen wären, die nicht oder geringfügig bezahlt wurden, etwa durch die Naturalien einer Essenseinladung an gutaussehende, junge Leute zu einer Vernissage, deren Flair eine Attraktion für Sammler bedeutet, die sich so mit dem attraktiven Milieu verbinden möchten.

Natürlich sind Künstler*innen nicht im klassischen Sinne Lohnarbeiter*innen – so dass ihrer Lage nur schwer mit Konzepten beizukommen ist, die für Leute entwickelt wurden, die direkt ihre Arbeitskraft zu Märkte trugen. Doch wäre die abhängige Beschäftigung und mit ihr der Mehrwertbegriff im Zeitalter von endlosen Praktika, prekären Assistenzbeschäftigungen und *self-employment* ohnehin neu zu beschreiben, erst recht im Kunstfeld. All diese Formen einer im erweiterten Sinne abhängigen Beschäftigung ins Verhältnis zur Wertsteigerung und dem anschwellenden Volumen der bildenden Kunst zu setzen, folgt nicht nur einem Forschungsinteresse, sondern auch einer gewissen Parteilichkeit, also der ethisch-normativen Dimension, von der ich eben gesprochen habe. Dass es in der Verteilung der Ergebnisse ungerecht zugeht, kann ich nur feststellen, wenn ich das Erzielen der Ergebnisse ins Verhältnis zu Arbeitsstunden setze.

Man könnte nun einwenden, Sammler sammeln, was selten ist, nicht etwas, an dem viel gearbeitet wurde. Aber daran, dass etwas als Seltenheit erkennbar wird und dann vor allem als eine relevante Seltenheit, arbeiten auch Menschen. Es kommt nicht nur auf gute künstlerische Arbeit, sondern genauso auf gute Kunst klassifizierende Arbeit an: auf die relevanzzuweisende Arbeit, die durch den Dschungel der Entropie und Überproduktion und Globalität Wege weisen kann, wenn man sie lässt. Das Konzept der Rarität, des Fundstücks bemäntelt lediglich eine andere Tätigkeit, eine weitere hochspezialisierte und entsprechend teure Tätigkeit, eben die der Relevanzzuweisung – das Unterscheiden relevanter von irrelevanter Seltenheit. Denn rar ist alles, auch der Dreck unter meinen Fingernägeln, nur weiß der reiche, aber gebildete Manager dies noch nicht; denn noch hat keine Relevanzzuweiserin oder besser eine Kette von Relevanzzuweisern ihm dies erklärt.

Ich will damit nicht auf das alte Spießurteil hinaus, Kunststatus sei ein einziger Schwindel, im Zuge dessen windige Intellektuelle leichtgläubigen Gutverdienern etwas andrehen. Im Gegenteil, dieses Andrehen und diese Relevanzzuweisung sind keine beliebigen Tätigkeiten. Sie müssen sich auf Eigenschaften beziehen, die überprüfbar vorhanden sind. Dass ihr Vorhandensein dann weiterhin einen guten Grund für Investitionen darstellt, ist in der Tat konstitutiv strittig und bestreitbar, aber dafür haben wir ja Argumente und Hochschulen, Forschungsvorha-

ben, Lehrstühle und andere komplexe arbeitsteilige kognitive Industrien, die sie hervorbringen, überprüfen und von Saison zu Saison neu optimieren – und einen pluralen Streit am Leben erhalten, der als Ganzes wiederum durch seine Lautstärke, Vielstimmigkeit und seine hübschen Umgangsformen zu einer Art Meta-Zertifikat führt.

Damit wäre die Frage nach der Überproduktion eigentlich beantwortet: Je mehr produziert wird, desto mehr Relevanz muss von immer mehr (oder immer autoritäreren) Relevanzzuweiser*innen erarbeitet werden. Doch indem diese Argumente und ihre Autor*innen und Performer*innen Gestalt in die unübersichtliche Menge produzierter Objekte bringen, legen sie sozusagen den letzten Schliff an die Kunstwaren – und diese Tätigkeit wird immer wichtiger, immer teurer und ist in letzter Instanz mehr noch als die Tätigkeit der notorischen Assistent*innen dafür verantwortlich, dass die Preise, vor allem aber die Profitmargen steigen – denn diese hochspezialisierte Tätigkeit leisten du und ich meistens für lau. Nicht so sehr dann, wenn wir einen Artikel schreiben oder einen Vortrag halten, das ist nur der offizielle Rand unserer relevanzzuweisenden Produktion, sondern dort, wo, und in dem Maße, indem wir die *Art World* sind. Nicht so sehr Fachleute, sondern die sichtbare Anwesenheit schöner, wichtiger, authentischer und anderweitig begehrenswert lebendiger Menschen auf Partys und in sozialen Netzwerken im Zusammenhang mit Kunstproduktion und -präsentation weisen

dieser Relevanz zu. Im Zeitalter der Verträge wird unsere Tätigkeit noch wichtiger, denn sie ist, wie so viele Komponenten heutiger Produktion, insbesondere Kulturproduktion, dereguliert. Verträge können die Ergebnisse deregulierter Verhältnisse einfangen, ohne die Prozesse selbst bestimmen zu müssen – nicht alle, die einen Anteil an so einem Produkt in einem langen Prozess erwirtschaftet haben, müssen benannt und abgefunden werden, wenn ein Vertrag die Resultate definiert.

Vielleicht lässt sich also festhalten, dass das Mehr an Kunstproduktion nicht zur Inflation führt und damit einem Wertverlust, sondern zu einem Boom der Nachfrage nach Relevanzbestimmungsarbeit. Diese wird aber immer weniger erbracht von qualifizierten Spezialist*innen als von Experten für attraktive Präsenz: vielen lebendigen, schönen, jungen Menschen, die auf der einen Eröffnung, in dem einen Pavillon anwesend sind, in einem anderen nicht. Sie bilden einen immer größeren Anteil an den 96% und sie werden gebraucht, werden jedoch überhaupt nicht bezahlt, außer mit Zukunftsversprechen und ein paar Drinks.

Genau darum aber müsste es gehen, in einer neuen Art von gewerkschaftlichen Denken: darum, den Wert dieser wertbildenden und relevanzzuweisenden, milieugenerierenden Tätigkeiten zu etablieren und all diese Tätigkeiten als Nebenprodukte der Akademien und ihres Umfelds zu beschreiben, auch wenn eine entscheidende Schwierigkeit dabei

darin besteht, dass, um erfolgreich zu sein, einige Eigenschaften dieser Tätigkeiten in der Latenz verbleiben müssen. Denn nur, wenn ich eher zufällig schön bin und meine zeitgenössische Attraktivität latent auf eine Kaufentscheidung oder eine Biennale-Einladung wirkt, funktioniere ich; nur wenn die Akademie das, was sie en passant lehrt und wozu sie halbbewusst ausbildet, weiterhin nicht allzu bekannt macht, funktioniert dieser Teil ihrer Ausbildung im Sinne des Wirtschaftszweiges, dem sie nützt.

Das ist eine vielleicht annähernd hinreichende Antwort, wie es zu der geringen Rate derer kommt, die ein erträgliches Einkommen mit ihrer offiziellen Ausbildung auf der Kunsthochschule bestreiten, bleibt aber eine sehr unbefriedigende Antwort auf die Forderung nach dem Ende der Prekarisierung dieser Verhältnisse, wie sie die Forderung nach Künstlergagen aufwirft. Arbeitszeit muss vergütet werden und diese Vergütung muss als Recht einzuklagen sein. Die vielen Performance-Jobs zwischen Gutaussen und Gastronomie, die Hilfsdienste zwischen Hipsterwissen-Verteilen und Anschlüsse-ans-Wesentliche-Lancierern, Sommerakademien-Ausdenken und Tischordnungen-Kuratieren können wahrscheinlich nur mit einer generellen Abgabe vergütet werden. Mit einer Art Steuer auf Kunstgewinne, die in eine Kasse für informelle wertbildende Dienste geht und sich nach einer Art Mittelwert investierter, qualifizierter Zeit bemisst, die all die Genannten und viele weitere, mehr oder weniger informell an der Attraktivität

des Kunstmilieus im Allgemeinen wie an der eines bestimmten Betriebes im Besonderen arbeitend, an den Gewinnen der Galeristen beteiligt sind: Mithilfe dieser Gelder sollte man den anderen 96% eine Art Mindestlohn finanzieren. Oder man belässt es bei dem alten Künstlerkitsch und erklärt die 96% zu romantischen Verlierern und Märtyrern einer guten Sache. Der frühe Tod im Künstlermythos ist ja nichts anderes als ein Bild für die Asymmetrie zwischen investierter und verwerteter Zeit: Der Frühverstorbenen hat zu wenig verwertet oder zu viel investiert.

1. Richard Meyer: *What Was Contemporary Art?*, The MIT Press, Cambridge (Mass.) 2013.
2. Pamela Lee: *Forgetting the Art World*, The MIT Press, Cambridge (Mass.) 2012.
3. David Joselit: *After Art*, Princeton University Press, Princeton 2012.



Walter Grasskamp

Die Legitimität der Kunstakademie

Wenn nach einem sechsjährigen Studium nur rund 4% der Absolventen von den erlernten Fertigkeiten leben können, dann hört sich das nicht nach einer erfolgreichen Berufsvorbereitung an und stellt die Legitimität der Kunstakademie in Frage. Allerdings muss man diese Zahl stark differenzieren. Denn die Quote betrifft keineswegs *alle* Absolventen von Kunsthochschulen und Akademien – nicht die Designer und Architekten, nicht die Studiengänge Fotografie oder Digitale Medien, erst recht nicht die Kunsttherapeuten und Kunsterzieher. In diesen Studiengebieten dürfte die Quote lebenslang auskömmlicher Anschlussbeschäftigungen wesentlich höher liegen, schätzungsweise, je nach Fach, zwischen 30 und 80%. Manchmal werden Kunstpädagogen jahrgangsweise komplett eingestellt. Die Quote von 4% betrifft ausschließlich die sogenannte *Freie Kunst*, also allenfalls 30% aller Kunsthochschulabsolventen. Wir reden daher über eine Minderheit, die allerdings die Innenwahrnehmung jeder Kunstakademie und vor allem ihre Außendarstellung so stark dominiert, dass man sie für repräsentativ halten kann – und wohl auch soll.

Freie Kunst

Das Problem fängt bereits mit dem Begriff der «Freien Kunst» an, denn das ist eine merkwürdige Ausdrucksweise, die es offenbar nur in der deutschen Sprache gibt. In angelsächsischen Ländern kann man *free art* jedenfalls nicht studieren. Dort gibt es auch keine *free creating artists*: «freischaffende» Künstler sind eine weitere deutsche Merkwürdigkeit. Die Bezeichnung «Freie Kunst» ist Ausdruck einer spezifisch deutschen Kunstideologie, und diese wirkt noch problematischer, wenn es um einen historisch eng verwandten Begriff geht, den der «Reinen Kunst». Die Geschichte dieser Begriffe ist für die Moderne noch weitgehend ungeschrieben. In ihrem heutigen Gebrauch sind sie jedenfalls das Ergebnis einer Reinigung der einst höfischen Kunstakademien von allen späteren bürgerlichen Zumutungen.

Bei dieser aristokratischen Purifizierung der Kunstlehre sind Malerei, Grafik und Bildhauerei über zweihundert Jahre hinweg als eigentlicher Kern der akademischen Lehre gegen alle anderen künstlerischen Tätigkeiten verteidigt worden, auf die man eine bürgerliche Existenz hätte gründen können. Diese beruflich aussichtsreicheren Tätigkeiten wurden in eigens dafür gegründete Hochschulen für Kunstgewerbe und angewandte Kunst ausgegliedert. Dabei versuchten die höfischen Akademien übrigens auch immer, den Zeichenunterricht für die

Realschulen und Gymnasien an die Kunstgewerbeschulen loszuwerden.

Die Kunstgewerbeschulen konnten sich also degradiert vorkommen, sozusagen als Hochschulen für *unfreie* Künste. Viele von ihnen versuchten daher später, ihr Ansehen aufzupolieren, indem auch sie Klassen für Freie Kunst einrichteten. So geschah es an der Hamburger Hochschule für bildende Künste, die 1767 als ganz und gar bürgerliche Gewerbeschule gegründet worden war und erst nach dem Zweiten Weltkrieg mit «Freien Klassen» aufrüstete.

Ohne Frage gilt die Freie Kunst auch heute noch als die Königsdisziplin an allen Kunsthochschulen. Zwar sind ihre Studierenden zahlenmäßig in der Minderheit gegenüber denen der kunstpädagogischen Abteilung sowie all jener Fächer, die unter dem Begriff der «Angewandte Kunst» geduldet werden. Aber prestigemäßig sind sie klar im Vorteil, und das lassen sie ihre Kommilitonen im Zweifelsfall auch merken. Wenn aber nur 4% aus dieser Königsklasse anschließend halbwegs von ihren Fertigkeiten leben können, dann haben wir es doch offensichtlich mit einer eher unvernünftigen Studienentscheidung zu tun.

Notnagel

Diese Problematik ist je nach Kunsthochschule verschieden; ich kenne sie vor allem aus den 21 Jahren, in denen ich in München Kunstgeschichte gelehrt habe, an einer bis heute eher strukturkonservativen

Akademie. Ich möchte die dortigen Verhältnisse jetzt nicht mit denen an anderen Kunsthochschulen vergleichen, die ich nicht so gut kenne. Vielmehr habe ich, um die Problematik besser ausloten zu können, nach einem Studienfach gesucht, mit dem man die Praxis der Freien Kunst insgesamt gewinnbringend vergleichen könnte, und bin dabei auf das Sportstudium gestoßen.

Daher habe ich mir den kürzlich erschienenen Ratgeber *Sport studieren* von Raphael Gehrig beschafft, und das war ein Glücksgriff. Denn Gehrig beschäftigt sich mit der Motivationslage von Sportstudenten, indem er gleich zu Beginn drei Vorurteile auflistet, unter denen diese zu leiden haben. Das erste lautet: «Das Sportstudium ist ein Notnagel für alle, die nicht wissen, was sie sonst studieren sollen.» Trifft das auch auf das Studium der Freien Kunst zu? Nach meiner Einschätzung eher weniger. Denn hier dürfte die Aussicht, vom Studienfach anschließend praktisch nicht leben zu können, die Wahl schon früh in deutlich schärferem Licht erscheinen lassen, nicht zuletzt vonseiten der Eltern.

Theorie

Das zweite Vorurteil, das Gehrig zu widerlegen versucht, klingt dagegen schon einschlägiger: «Sportstudenten müssen im Wesentlichen Laufen, Schwimmen und Turnen – mit Theorie ist da nicht viel.» Was soll ich als Kunsthistoriker dazu sagen? Für die

Studierenden der Freien Kunst trifft *dieses* Vorurteil nämlich oft genug zu. Generell habe ich stur nach der Devise gelehrt, dass es an meiner persönlichen Vermittlungsqualität liegt, ob die Studierenden der Freien Kunst etwas über Kunstgeschichte lernen und lernen wollen. Allerdings muss auch ich eingestehen, dass es semesterweise ebenso große wie unerklärliche Unterschiede in der Teilnahme gab. In manchen Jahren war der Hörsaal dünn besetzt, in anderen gut gefüllt, ohne dass ich besser oder schlechter, die Themen zeitgenössischer oder historischer gewesen wären. Ein Grund dafür ist, dass viele Studierende der Freien Kunst den Klassenraum für den einzigen halten, den sie, außer der Cafeteria, während ihres Studiums betreten müssen. Dieses Nestphänomen gehört zu der pseudofamiliären Psychostruktur der klassischen Akademie, die für mich immer ein Argument gegen dieses Klassensystem war.

Hinzu kam, dass es immer noch Kollegen gab, die ihren Studierenden von der Theorie ausdrücklich abrieten. Aber auch für wohlwollendere Kollegen galten meine Vorlesungen als die «Nebengeräusche» des Studiums der Freien Kunst. Diese Problematik betraf übrigens auch unsere Bibliothek, eine der größten und schönsten Kunstbibliotheken in ganz Deutschland. Mit ihren engagierten Leiterinnen habe ich öfters besprochen, wie man der rückläufigen Benutzerzahl entgegenwirken könnte. Seit ich aber letz- tens gehört habe, dass Studenten Bücher, die ihnen

empfohlen worden waren, untereinander als «totes Holz» bezeichneten, bin ich skeptisch, was deren künftige Nutzung angeht.

Meine lehrreichste Erfahrung war ohnehin ein Gespräch mit einem Absolventen, der in einer Bildhauerklasse neben seiner originellen Diplomarbeit stand, einer Art *Henry-Moore-trifft-Installateur-in-einem-Stoffladen-Gehänge*. Nachdem ich ihm zu dieser Arbeit gratuliert hatte, fragte ich, wie es denn nun nach dem Studium weitergehen solle. Die Antwort, dass er sich nun erst einmal mit Theorie zu beschäftigen vorhabe, verblüffte mich, da er mir vorher bei meinen Veranstaltungen nie aufgefallen war, jedenfalls nicht regelmäßig. Auf die Frage, was oder wen er mit Theorie jetzt meine, kam die Antwort: «Man muss ja zu einer Arbeit etwas sagen können, wenn man sie verkaufen will.»

Vielleicht ist dieses Theorieverständnis nicht repräsentativ, deutet aber an, dass wir mit dem, was wir lehren, den Alltag einer Kunsthochschule nicht wirklich durchdringen. Doch habe ich mich immer dagegen ausgesprochen, Theorieveranstaltungen für Studierende der Freien Kunst obligatorisch zu machen, und das nicht nur aus Eitelkeit. Der Versuch wäre ohnehin von den meisten Künstlerkollegen als «Verschulung» der Akademie verhindert worden, mit der man den Studierenden angeblich ihre Freiheit nimmt. Aber es liegt auf der Hand, dass es für die Studierenden der Freien Kunst große Nachteile mit

sich bringt, wenn man ihnen Theorieveranstaltungen nur unverbindlich anbietet. Ich weiß zum Beispiel nicht, wie oft mir von Ehemaligen noch Jahre später vorgeworfen wurde, wir hätten sie viel zu wenig auf die harte Realität nach dem Studium vorbereitet. Dabei haben wir jedes Jahr kunstökonomische Veranstaltungen mit Spezialisten angeboten, unter anderem mit dem sachkundigen Leiter der VG Bildkunst, Gerhard Pfennig, der sich dann vor fünf oder sechs Studierenden abmühte. Die restlichen zweihundert, die nicht erschienen waren, werden bis an ihr Lebensende behaupten, dass es solche Seminare nie gegeben habe. Das Gleiche könnten übrigens meine Kolleginnen über den Vorwurf sagen, es würden keine Lehrveranstaltungen zum Thema Feminismus angeboten.

Party

Wie sieht es aber mit dieser Freiheit des Kunststudiums aus, die mit obligatorischen Theorieveranstaltungen angeblich vernichtet wird? Damit komme ich zum dritten Vorurteil, das Gehrig in seinem Ratgeber *Sport studieren* diskutiert. Es lautet: «Das Sportstudium ist ein Party-Studium.» Bei der Widerlegung dieses Vorurteils muss Gehrig für das Sportstudium schon ziemlich herumeiern – was soll man dann erst zum Kunststudium sagen? Das Vorurteil des Party-Studiums wird schon dadurch grundiert, dass sich beide Studienrichtungen, Sport wie Kunst, durch

starke Gruppenbildungen auszeichnen, Trainingsgruppen gewissermaßen, mit einer Tendenz zum ausgiebigen Feiern auch kleinerer Erfolge. Wie im Sport die Mannschaftsbildung vorherrscht, ist es in der Freien Kunst die «Meisterklasse», in welcher die Studierenden von Anfang bis Ende bei einem Lehrer verbleiben. Wie «Freie» und «Reine» Kunst ist aber auch die «Meisterklasse» ein problematischer Begriff, nämlich eine Verballhornung der Akademiestructur des 19. Jahrhunderts. Damals gelangte man in die Meisterklasse nämlich erst ganz *am Ende* des Studiums, und nur dann, wenn man in den vier Klassen davor reüssiert hatte. Das setzte ein erstes Jahr in der Zeichenklasse nach Antiken voraus, ein zweites in der Zeichenklasse nach der Natur, ein drittes für Maltechnik und ein viertes für Kompositionslehre, und zwar an sommerlichen Werktagen von 8 bis 17, im Winter der Lichtverhältnisse wegen nur von 9 bis 16 Uhr, mit einer Mittagspause von einer Stunde, im Sommer noch mit dem sogenannten klassenübergreifenden «Abendakt». Man studierte also insgesamt vier Jahre, bevor man die Chance bekam, sich für die Freie Klasse eines jener wenigen Professoren zu bewerben, die von den anderen Professoren als so hervorragend betrachtet wurden, dass sie eine Meisterklasse leiten durften. Damit wir uns nicht missverstehen: Ich bin durchaus nicht für die Wiedereinführung dieses Studienmusters. Ich finde es aber amüsant, dass in München aus dieser

Zeit allein der für das Selbstbewusstsein von Kunstprofessoren so schmeichelhafte Titel des Meisters überlebt hat. Sogar ansonsten demonstrativ avantgardistisch bemühte Kollegen führen ihn gerne im Munde.

Versteht man den Kunstmeister etwas neutraler als *alleinerziehenden Trainer*, dann fungiert er in der Binnenkonzentration der Klasse auf seine Figur als künstlerisches Eichmaß der studentischen Einfälle, wogegen nichts einzuwenden wäre. Darüber hinaus fungiert er aber auch als *role model* für die Lebensführung und Selbstdarstellung der Studierenden in seiner Klasse. Dabei hat es mich immer wieder erstaunt, welche Rolle der Alkohol in der Nachahmung dieser *role models* spielt, und das ist sicher kein Einzelphänomen der Münchner Akademie. Wenn die Leipziger Sporthochschule direkt nach der Wende wegen Dopingverdachts komplett geschlossen wurde, was soll man dann von den zahlreichen Brauereifilialen an Kunsthochschulen halten? Damit wir uns nicht missverstehen: Ich bin den Römern für die Veredelung der Weinrebe außerordentlich dankbar, wie ich auch das bayerische Reinheitsgebot für Bier sehr zu schätzen weiß. Ich will also zu diesem Thema jetzt keine Fastenpredigt halten. Aber der geradezu demonstrative Charakter des Alkoholkonsums an Kunstakademien gehörte für mich von Anfang an zum Verwunderlichsten dieser Institutionserfahrung. In einem Seminar des Erziehungswissenschaftlers

Horst Rumpf habe ich mir vor vierzig Jahren den Begriff des «stummen Lernziels» gemerkt – ein Begriff, der merkwürdigerweise keine Karriere gemacht hat, obwohl er sehr hilfreich ist. Denn er bezeichnet solche Lernziele, die in Institutionen vermittelt werden, ohne im offiziellen Lehrplan ausgewiesen zu sein, vielmehr unbefragt und damit in gewisser Weise auch unausweichlich ihren Alltag prägen. Mir kam die Teilnahme an den Alkoholritualen in vielen Klassen als ein solches stummes Lernziel vor, vorgelebt von Kollegen, die sich in dieser männlichen Vorbildfunktion durchaus zu sonnen pflegten. Zählt man weitere demonstrative Fehlleistungen mancher Meister hinzu, etwa im Bereich des zwischengeschlechtlichen Umgangs mit Abhängigen, dann konnte das in der Tat manchmal ziemlich nach Party aussehen, wenn auch nicht immer nachahmenswert.

Erlebniserwartung

Freilich ist Party nicht nur im Studium von Sport oder Kunst ein Thema, sondern inzwischen auch bei den Geisteswissenschaften an den Universitäten. In vielen Fächern scheint das Studium nur noch eine Tarnung zu sein – Tarnung für eine mit Stipendien oder Elterngeld gestützte Existenz, die mit Nebenjobs aufgestockt wird, damit man sich auf der Höhe eines urbanen Konsumniveaus bewegen kann, das heute eine hohe Liquidität voraussetzt. Mit diesen Nebenjobs sind Studierende ein relevanter Faktor in

einer Volkswirtschaft, die insgesamt immer stärker auf rechtlose Zeitarbeit setzt und damit gewerkschaftliche Traditionen aushebelt. Würden für eine Woche deutschlandweit alle Studentenjobs gleichzeitig bestreikt, wäre das im Dienstleistungsgewerbe ganz sicher deutlich zu spüren. Andererseits halten diese Jobs die Studierenden davon ab, die wenigen Veranstaltungen, für die sie sich erwärmen können, auch regelmäßig zu besuchen. Als Studierende der Münchner Akademie einmal die unbegrenzte Nachtöffnung des Hauses forderten, war jedenfalls die einzige Begründung, dass man am Tag, wegen der vielen Jobs, keine Zeit für das Studium habe. Das kann in einer so elend teuren Stadt wie München auf den ersten Blick nicht verwundern. Auf den zweiten Blick fragt man sich dann aber doch, warum dabei die Möglichkeit, das nötige Geld in den Semesterferien zu verdienen, nicht genutzt wird. Denn auch dann stehen manche Klassen so leer, als ginge Wichtigeres vor. Nun ist natürlich auch mir klar, dass manchmal die reine Not dahintersteht, wenn Studierende ihren Nebenjobs nachgehen, aber es hat sich die Einstellung zum Studium insgesamt stark verändert. Noch in den ersten beiden Jahrzehnten der Nachkriegszeit, also bis 1965, galt hierzulande das Studium als Privileg, für das man abends, nachts oder am Wochenende arbeiten ging, wenn man – was damals die Regel war – *kein* Stipendium hatte und die Eltern nichts oder nur wenig

zahlen konnten. Das war die Durststrecke, die es durchzustehen galt, bevor die Gehaltsquellen sprudelten. Damals galt die Phase junger Elternschaft zwischen dreißig und vierzig in Werbung und Kultur als Höhepunkt der biografischen Entwicklung, für Männer mit dem Zuschlag eines Karrieregipfels um die fünfzig, und das alles bei einer relativ bescheidenen Lebenserwartung. Inzwischen hat sich aber nicht nur die Lebenserwartung weit nach hinten verlängert; im Gegenzug hat sich die *Erlebniserwartung* weiter nach vorne verlagert. Diese Erlebniserwartung kulminiert heute ziemlich genau in der Lebensphase, in der inzwischen rund 80% der Abiturient*innen an den Hochschulen studieren, und damit fast 40% eines jeden Jugendjahrgangs. Ihr Idealbild ist das hedonistische Single-Dasein von Twens, die fremd- und selbstverdientes Geld nicht in den Aufbau eigener Bibliotheken oder in gezielte Bildungsaufenthalte stecken, sondern in unterhaltssamere Konsumgüter. Es scheint die Meinung vorzuherrschen: Egal, was danach kommt – dieses unterhaltsame Jahrzehnt habe ich dann schon mal mitgenommen. Ich will auch zu diesem Thema jetzt keine Fastenpredigt halten. Ohnehin wäre ich ein schlechter Fastenprediger, denn die heutige Erlebniserwartung ist gerade durch die Sprecher meiner Generation vorbereitet worden, die übrigens überwiegend Sänger waren. Die Ansage «I hope I die before I get old» stammt ja aus dem kritischen

Volkslied *My Generation* von The Who, das 1965 erschien. Ich persönlich habe diesen Wunsch nie gehegt, aber konsumintensiv war auch meine Studiergeneration schon, nicht zuletzt im Kauf solcher Schallplatten. Und so hatte ich ebenfalls ständig Nebenjobs, obwohl ich zu der ersten Nachkriegsgeneration gehörte, die mit Stipendien gut alimentiert wurde. Und es war auch meine Generation, die gezeigt hat, dass man als Student gerade dann gesamtgesellschaftlich von größter Bedeutung sein kann, wenn man nicht studiert, vielmehr auf die Straße geht und demonstriert oder in Wohngemeinschaften nächtelang über neue Lebensweisen diskutiert. Natürlich wurde durch solche Dauerdebatten das Bruttosozialprodukt nicht erhöht. Aber sie erweiterten den Lebenshorizont der gesamten Gesellschaft in einem Maße, wie man das bis dahin eher der bildenden Kunst zugetraut hatte. Allerdings darf man dabei nicht vergessen, dass die Folgen kommerzieller wie politischer Nebenjobs für die Studierenden je nach Fach sehr verschieden ausfallen. Denn Studierende der Geisteswissenschaften können sich noch kurz vor Toresschluss ein Abschlusszeugnis mit der heutzutage sicheren 1 vor dem Komma erstrampeln, das sie dann für den Staatsdienst oder andere bürgerliche Berufe qualifiziert – und auch bei etwaiger Arbeitslosigkeit zugutekommt. Die Zeit der Nebenjobs ist dann für die meisten von ihnen vorbei. Für die Studierenden der Freien Kunst beginnt sie dann aber erst recht.

Der zweite Beruf

Das gilt freilich nicht erst für die heutigen Absolventen. Denn es gibt seit Beginn der Klassischen Moderne kaum Künstler, auch berühmte, die nicht – zeitweilig oder durchgängig – einen zweiten Beruf ausgeübt hätten. Wer es gelernt hat, Künstlerbiografien gegen den Strich zu lesen, kommt irgendwann auf die Spur einer großen Verdrängung, nämlich der Unterschlagung oder Marginalisierung dieser Tradition des zweiten Berufs. Um nur ein Beispiel zu nennen: Der als Dadaist prominent gewordene Kurt Schwitters arbeitete hauptsächlich als Werbegrafiker und war dabei ebenso erfolgreich wie originell. In der 400-seitigen Nachkriegsmonografie von Werner Schmalenbach wird das aber auf gerade einmal 13 Seiten abgehandelt, und zwar unter dem Kapiteltitlel «Künstlerische Randgebiete». Da hat man die deutsche Kunstideologie in Reinform, und das ausgerechnet von einem Kunsthistoriker, der die ersten zehn Jahre seiner Laufbahn an einem Kunstgewerbemuseum gearbeitet hatte! Als einer der wenigen hat Marcel Duchamp seine zweiten Berufe *demonstrativ* ausgeübt, um seine Unabhängigkeit vom Kunstbetrieb zu zelebrieren. Dabei wird allerdings stets nur der des Bibliothekars erwähnt, der des gewieften Kunsthändlers dagegen selten. Mein Fach, die Kunstgeschichte, muss für diese Verdrängung des zweiten Berufes nicht die gesamte Verantwortung

übernehmen, denn meist sind es die Künstler selber, die den zweiten Beruf lieber unterschlagen sehen – warum? Eben um als Freie Künstler zu gelten. Ich hoffe aber, dass eines Tages die lange fällige kunstsoziologische Monografie zur Geschichte des Zweitberufs Freier Künstler vorliegen wird.

Denkmal der unbekanntenen Künstlerfrau

Weil es also ohnehin auf die meisten Absolventen der Freien Kunst zukommt, lebenslang in einem zweiten Beruf ihr Geld zu verdienen, kann man die Nebenjobs während ihrer Studienzzeit auch als Einübung in die spätere Existenz ansehen – das wäre dann ihr zweites stummes Lernziel. Jahrzehntlang gab es dagegen ein Rezept, das heute jedoch nicht mehr recht funktioniert. Es hat die Verheimlichung des zweiten Berufs von Künstlern nämlich lange begünstigt, dass dieser nicht vom Mann selber, sondern von seiner Ehefrau ausgeübt wurde, in der Regel als Lehrerin. Das war jedenfalls das Ergebnis einer kleinen Umfrage, die ich vor vier Jahrzehnten einmal angestellt habe. Anlass war die Ausstellung *Eremit? Forscher? Sozialarbeiter? Das veränderte Selbstverständnis von Künstlern* im Hamburger Kunstverein, an der ich 1979 teilnehmen durfte. Damals zählte ich mit 29 Jahren zu den jüngsten Teilnehmern und konnte mir nicht vorstellen, von der Kunst auf Dauer leben zu können. Und so fragte

ich die Älteren aus, wie das bei ihnen funktionierte, und kam auf die Spur des auf die Frauen delegierten Zweitberufs. Klaus Staeck war damals der Einzige unter den Befragten, der sich komplett aus seinem zweiten Beruf als Verleger und Galerist finanzierte. Er hatte damit keine Probleme, weil er nie an einer Kunstakademie gewesen war und daher auch nicht den dort gepflegten Nimbus des Freien Künstlers aufrechterhalten musste.

Aber die Berufstätigkeit der Frau wurde bei so vielen anderen Männern als Grundlage ihrer «freien» Atelierexistenz benannt, dass ich bei der öffentlichen Abschlussdiskussion den Vorschlag machte, doch einmal ein «Denkmal für die unbekannte Künstlerfrau» zu errichten. Das war natürlich grottenpeinlich, stieß auf wenig Resonanz und brachte mir zudem nur wenige Sympathien ein. Heute, rund vierzig Jahre später, würde ein solches Denkmal ohnehin niemand mehr verstehen, weil dieses System nicht mehr funktioniert. Denn inzwischen sind über die Hälfte der Absolventen des Studiums der Freien Kunst selber Frauen, die freilich, wenn sie keinen verlässlichen Partner haben, auch einen zweiten Beruf brauchen.

In vielen Kunsthochschulen glaubt man aber, dass man die Absolventen der Freien Klassen für diese spätere Zweispurigkeit ihrer Existenz nicht ausbilden muss. An der Münchner Kunstakademie wollten einige besonders «freie» Kollegen mir immer

mal wieder untersagen, überhaupt von *Ausbildung* zu reden – man sei schließlich keine Fachhochschule. Das war durchaus auch als Demütigung gemeint, was bei mir aber nicht verschlägt. Denn ich habe mich in den ersten zwölf Jahren, als ich Designstudenten an Gesamt- und Fachhochschulen unterrichtete, moralisch irgendwie wohler gefühlt als in den privilegierten 21 Jahren an der Münchner Kunstakademie, einfach weil ich mir über die Zukunftsaussichten der Design-Absolvent*innen weniger Sorgen hatte machen müssen.

Professorenstudium

Wenn aber die Ausbildung in der Freien Kunst weder auf einen aussichtsreichen ersten noch auf einen zweiten Beruf wirklich vorbereitet, worauf bereitet sie dann vor? Auf diese Frage hin behaupten Kollegen gerne, das Studium der Freier Kunst mache so flexibel, dass späterhin der Einstieg in praktisch jeden anderen kreativen Beruf aus dem Stand leichtfalle; dass Akademieabsolventen darin anschließend sogar viel besser seien als die zielgerecht Ausgebildeten mit ihren engen Fachhorizonten; dass also ein Studium der Freien Kunst so eine Art Universalkompetenz vermittele. Das glaube ich nicht, denn ich habe auf dem Weg vom Münchner Hauptbahnhof zur Akademie oft das Taxi benutzt, und halte als Alltagssoziologe daher solche Sprüche eher für verantwortungslos. Aber selbst die verantwortungsbewussten Akademie-

professoren, die ihre Studierenden schon früh auf die Risiken ihrer Entscheidung hinweisen, merken nicht immer, dass sie schon mit ihrer schieren Existenz das Risiko des Studiums der Freien Kunst verniedlichen. Denn gerade sie sind doch ein Beispiel dafür, dass man es auch als Freier Künstler – und nicht nur als Kunsterzieher*in – auf eine Beamtenstelle schaffen kann, – eine, in der es sogar noch mehr Ferien gibt als im anstrengenden Schuldienst.

Das dritte stumme Lernziel für Studierende der Freien Kunst kann man in der Tat darin sehen, eines Tages selber Professor werden zu wollen – man absolviert ein Professorenstudium. Das ist ein gewissermaßen tautologisches Institutionsziel, dürfte aber insgeheim weitaus häufiger verfolgt werden, als es überhaupt Professorenstellen gibt. Es gehört übrigens zu diesem Syndrom, dass praktisch jeder aus dem Amt scheidende Professor für Freie Kunst seinen letzten Assistenten oder Meisterschüler als Nachfolger auf die Stelle hieven will, was mich erst auf diese These gebracht hat. Wie lange das Phantasma einer Professur die Existenz Freier Künstler begleiten kann, das habe ich jedenfalls in vielen Berufungsausschüssen an der schieren Zahl der Bewerber ablesen können, die nach ein, zwei Jahrzehnten mittelpächtiger oder ausbleibender Erfolge sich auf praktisch jede freie Professur beworben haben.

Es fördert die uneingestandene Motivation dieses Professorenstudiums natürlich, dass Professoren der

Freien Kunst deutlich mehr davon haben, an einer Kunstakademie zu sein, als ihre Studierenden. Es gibt nämlich kaum einen öffentlich finanzierten Beruf, der so privilegiert ist wie der eines Akademieprofessors, selbst dann noch, wenn er *im vollen Umfang* wahrgenommen werden sollte. In manchen Fällen wurde ich ohnehin den Verdacht nicht los, dass mit der Verteidigung der Freiheit des Kunststudiums vor allem die Privilegien des Professors gemeint waren. Ich plädiere übrigens keineswegs dafür, diese Privilegien abzuschaffen; im Gegenteil. Dafür bin ich erstens selber schon zu verdorben, fühlte mich aber zweitens dieser Institution immer auch verpflichtet – sonst hätte ich nicht vier Jahre im Rektorat verbracht und weitere vier die Geschichte der Münchner Akademie im Vorfeld unserer 200-Jahrfeier im Jahre 2008 erforscht. Und ich glaube, drittens, dass auch eine verantwortungsvolle Lehre an der Kunsthochschule ein hohes Maß von Freiheit braucht. Ich will also mit meinen lehrreichen Anekdoten weder der Akademie gegenüber illoyal sein, noch gegenüber meinem Hauptberuf, der Kunstsoziologie. Denn seit ich diesen wunderbaren Begriff kenne, bin ich für die Offenlegung stummer Lernziele, und die sind heute mein Thema.

Selbsthierisierung

Und damit komme ich zum vierten und für heute letzten stummen Lernziel, dem der Selbsthierisierung.

Denn wie jede andere biografische Entscheidung für das hohe Risiko des Mangels oder des Scheiterns eignet sich auch die Ausübung der Freien Kunst bestens für die Selbstheroisierung. Sie ist ein Echo der Genieästhetik, in deren Geist die deutschen Kunstakademien im Verlauf des 19. Jahrhunderts durchgreifend reformiert wurden.

In der westdeutschen Nachkriegszeit wurde diese Genieästhetik noch einmal runderneuert, als nämlich die Rehabilitierung der kurz zuvor als «entartet» bekämpften Moderne ihren Epigonen noch einmal heroische Kondensstreifen verschaffte. Auch dafür ist mein Fach mitverantwortlich, denn viele seiner Vertreter haben zu dieser neuen Welle der Heroisierung beigetragen, in berechtigten wie in unberechtigten Fällen, und davon nicht wenig für ihr eigenes Prestige profitiert. Da schließe ich mich selber nicht aus, muss das hier aber nicht weiter vertiefen.

Worauf es mir vielmehr ankommt ist, dass diese Selbstheroisierung in den Klassen für Freie Kunst entschieden zu früh eingeübt wird – im Vorgriff auf Erfolge, die sich in 96% der Fälle dann eben nicht einstellen. Klassen für Freie Kunst anzubieten, das ist mir ohnehin immer so vorgekommen, als würde man an Sporthochschulen den Studiengang «Olympiaden und Weltmeisterschaften» einrichten. Der müsste in der Kunst dementsprechend «Klassen für Kunstmessen und Biennalen» heißen. Jedenfalls können sich die Klassen der Freien Kunst zur Echo-

kammer wechselseitiger narzisstischer Aufwertung entwickeln, zum Spiegelkabinett der Heroisierung eines Risikos, das der Meister selber schon lange nicht mehr trägt. Unter diesen gibt es freilich immer wieder ergreifend sendungsbewusste Fälle, und angesichts eines solchen bemerkte mein lebenskluger Kollege Karl Imhof einmal trocken: «Das ist mehr als die normale Selbstüberschätzung.»

In München kam hinzu, dass man diesem Meister besonders ausgeliefert war, weil man sich dort nicht für eine Studienrichtung bewirbt, also allgemein für Bildhauerei oder Malerei, sondern für die Aufnahme bei einem bestimmten Professor. Als ich dort 1995 anfang, war es praktisch unmöglich, später die Klasse zu wechseln, wenn sich der Meister als unerträglich oder überschätzt herausstellte und seine Lehre als «organisierte Zeitverschwendung», wie es eine Studentin einmal sehr schön formuliert hat. So waren gerade die Klassen für Freie Kunst objektiv die unfreiesten. Das hat sich geändert, denn man kann heute zwischen vielen Klassen wechseln, ohne dass es von einem beleidigten Platzhirsch als unverzeihliche Untreue geahndet wird; in manchen wird das sogar gefördert.

Weiterhin hat sich das sehr virile Ritual der reziproken Selbstheroisierung mit der Einstellung von Professorinnen merklich entspannt. Als ich in München anfang, war die allererste Professorin für Freie Kunst gerade erst eingestellt worden. Seither wurden

immerhin weitere sechs Frauen zur Ausübung dieser Tätigkeit auf Lebenszeit oder Zeit berufen, also praktisch alle vier Jahre eine. Momentan ist dort das Verhältnis in den klassischen Akademiefächern Malerei und Grafik 75 % Männer zu 25 % Frauen; die Bildhauerei ist dagegen wieder fest in männlicher Hand. Die Berufung von Frauen war also ein regelrechtes Generationsergebnis und -erlebnis. Damit hat sich nicht nur das Klima der internen Auseinandersetzung verbessert, sondern gleichzeitig die Verantwortungsbereitschaft für den Klassenbetrieb – wobei es auch hier natürlich Ausnahmen gibt, denn selbst Frauen sind schließlich nur Menschen.

Ich hätte das Thema der Selbsttheroisierung der Freien Kunst nicht so abschätzig behandelt, wenn zu ihr nicht außerdem die Verachtung gegenüber der Kunstpädagogik gehören würde. Einzelne Akademien brüsten sich sogar damit, überhaupt keine Kunstpädagogik anzubieten. Als ich an der Münchner Kunstakademie zu lehren begann, war das jedenfalls der herrschende Konflikt im Kollegium, und er trug durchaus Züge eines Branchenrassismus. Erst nach dem inzwischen erfolgten Generationswechsel hat sich das entschärft. Heute ist es selbst in München möglich, dass man gleichzeitig in «Freien» Klassen wie solchen für Kunstpädagogik studieren kann.

Es gibt also auch an Kunstakademien Fortschritte. Aber es stimmt, was Kasper König mir gleich zu Beginn meiner Münchner Tätigkeit prognostiziert

hatte —, dass es nämlich eine ganze Generation lang dauert, bis sie erkennbar werden.



Annette Tietenberg

Lebenskunst für die jungen
Generationen: die Mechanismen von
Verschleiß und Zerstörung,
Erniedrigung, Isolierung, Leiden,
Arbeit, Druckausgleich¹

Was wird aus den vielen Absolvent*innen eines Kunststudiums, nachdem sie die Kunsthochschule verlassen haben? Diesem Mysterium gingen Lehrende und Studierende 2007 und 2008 im Rahmen von vier Tagungen an den Kunsthochschulen Nürnberg, Münster, Wien und Leipzig auf den Grund. Heraus kam dabei ein lesenswerter Tagungsband², in dem Holger Kube Ventura die provokante Frage aufwirft, ob die Legionen von Absolvent*innen, die nicht auf dem Kunstindex des *Manager Magazins* gelistet werden, eine Fehlfunktion seien, die man billigend in Kauf nehme. «Sind sie nur ‹Umgebungsfutter› für die Erfolgreichen?»³ Die Vor- und Nachteile des praxis- und personenbezogenen Ausbildungsmodells kommen im Tagungsband ebenso zur Sprache wie die zuweilen menschenverachtenden Arbeitsbedingungen im Bereich der *Creative Industries*. Ob die diplomierten Künstler*innen wenigstens einigermaßen über die Runden kommen, gar ein «gutes Leben» im Sinne der eudaimonistischen Ethik führen, ließ sich allerdings, wie kaum anders zu erwarten war, nicht

abschließend klären. Schließlich gehört das Verbreiten von Erfolgsgeschichten zum Geschäft, ist unerlässlicher Bestandteil professioneller künstlerischer Selbstdarstellung. In einem Punkt aber sind sich die Tagungsteilnehmer einig: Sie halten es für fatal, Kunsthochschulen zu Schonräumen zu erklären. Sebastian Walther spricht gar davon, dass der an Kunsthochschulen weit verbreitete «Habitus von Erziehungsberechtigten, die sich um zurückgebliebene Sonderschüler kümmern»⁴, unbedingt zu vermeiden sei. Eine Kunsthochschule habe vielmehr zu garantieren, dass, so Hildegund Amanshauser, «die Studierenden den Kunstbetrieb und deren Akteure in vielen unterschiedlichen Facetten kennen und hinterfragen lernen, Back Stage Strukturen erfahren, aber gerade nicht darum, sich möglichst rasch da einzufügen, im Gegenteil, z. B. auch um die «Gefahren» bzw. Schattenseiten bestimmter Karrieremodelle zu reflektieren»⁵.

Haben die Kunsthochschulen diesen Rat dankend angenommen? Bilden sie auf diese Weise aus? Die Herausgeber des Magazins *Kunstforum international* wollten es genauer wissen und stellten den Band 245, der im März/April 2017 erschienen ist, unter das Motto «Kunst lernen?». Nach Manier eines Uni-Ratgebers werden im Heft die verschiedenen Modelle von Kunsthochschulen in aller Welt vorgestellt. Die Beiträge widmen sich der Historie der ausgewählten Institutionen, den jeweiligen Lehr- und

Studienschwerpunkten, den Modularisierungsversuchen, den Künstlerklassen, den Studienabschlüssen, der Ausstattung und der Spezialisierung der Werkstätten sowie dem Renommee der Lehrenden. Angesichts dieser Schilderungen lassen sich zwei Kategorien von Kunsthochschulen klar voneinander unterscheiden, auch wenn dies den Autor*innen nur selten bewusst ist. Zum einen handelt es sich um Akademien, die im 17. oder 18. Jahrhundert aus königlichen oder fürstlichen bzw. kurfürstlichen Ausbildungsstätten hervorgegangen sind. Gegründet wurden sie, um angehende Hofkünstler mit dem zeittypischen Kanon vertraut zu machen. Künstler wurden in diesen Akademien geschult in Bezug auf die Wahl eines angemessenen Motivs, auf die historische Korrektheit der dargestellten Kostüme, auf die Nähe zu Natur und Antike, auf die Ausgewogenheit von Zeichnung und Kolorit, auf die Harmonie der Komposition oder auf die Raffinesse eines Faltenwurfs. Entwickeln sollten sie darüber hinaus «ein Gefühl für das Schöne». Dieses nicht messbare «Gefühl für das Schöne» ließ sich nicht allein durch die Aneignung von Wissen, die Lektüre philosophischer Schriften und die Kenntnisse eines Regelkanons evozieren; es resultierte auch aus der intensiven Beschäftigung mit der bereits vorhandenen Kunst, mithin aus dem mühseligen Kopieren, aus der handwerklich-technischen Befähigung, geschickt mit Materialien umzugehen, aus der Vertrautheit mit den Protagonisten der Kunst und am Hofe, vor allem

aber aus der Ausbildung einer schichtenspezifischen, den Auftraggebern als vorbildlich erscheinenden Geschmackssicherheit.

In die zweite Kategorie fallen jene Kunsthochschulen, die aus Gewerbeschulen oder Handwerkerschulen, gegründet im 18. und 19. Jahrhundert, hervorgegangen sind. Sie weisen zumeist eine starke lokale Anbindung auf, positionierten sich innerhalb der Reformbewegung, die dem Kunsthandwerk eine entscheidende Rolle im Austarieren zwischen industrieller Produktion und der Ausprägung individueller Lebensentwürfe zuwies, oder standen, vor allem in Großbritannien und in den ehemaligen britischen Kolonien, der Arts & Crafts-Bewegung nahe. Sie verdanken ihre Existenz dem Streben nach kommunaler oder nationaler Überlegenheit. Die Künstler und Handwerker, die sie an Formensprache, Fertigungstechniken und Materialkunde heranführten, sollten in die Lage versetzt werden, die Qualität von Gebrauchsgütern zu verbessern, damit es Herstellern leichter fiel, auf dem internationalen Markt zu konkurrieren. Kunsthochschulen, an denen auch heute noch Kunst und Design gelehrt wird, blicken oftmals auf eine derartige Gründungsgeschichte zurück. Bis in unsere Gegenwart, so scheint mir, gibt es, je nach Vorgängerinstitution – Akademie versus Gewerbeschule –, spürbare Unterschiede in den Studiengangstrukturen, im Profil, im Auftreten und im Selbstverständnis der Lehrenden wie der Stu-

dierenden. Während die Akademien mit dem Prestige ihrer Lehrenden werben, definieren sich die ehemaligen Kunsthochschulen stärker über ihre ausgeprägten integrativen und interdisziplinären Ansätze.

Auffallend ist, dass im erwähnten *Kunstforum international* die Aussichten der Absolvent*innen, in einen Beruf einzumünden, der sie ernähren kann, nur äußerst selten Erwähnung finden. Es scheint vielmehr selbstverständlich zu sein, dass alle Studierenden, die an einer Kunsthochschule eingeschrieben sind, das Berufsziel Künstler*in anstreben, wobei nicht weiter darauf eingegangen wird, womit diese mehr oder minder gut ausgebildeten Künstler*innen, die Jahr für Jahr die Hochschule verlassen, ihren Lebensunterhalt verdienen, ob sie kaufkräftige Sammler und eine rührige Galerie gefunden haben, ob sie reiche Erben sind oder einen verwandten Beruf, etwa den des Kurators, des Galeristen, des Musikproduzenten, des Filmemachers, des Unternehmensberaters, des Gründers eines Start-up-Unternehmens ausüben, ob sie sich mit Gelegenheitsjobs über Wasser halten oder auf staatliche Unterstützung angewiesen sind. Einzig das College of Art and Built Environment of the Kwame Nkumah University of Science and Technology aus Kumais in Ghana scheint mehr über den Verbleib seiner Absolvent*innen wissen und mitteilen zu wollen. Da heißt es lapidar: «Absolventen der Kunsthochschule finden Stellen im öffentlichen Dienst, in Banken, als Lehrer, aber eben auch als

Künstler und im Kunsthandwerk. [...] Es geht um Existenzbildung – ganz profan, aber eben auch konzeptuell.»⁶

Das klingt überzeugend. Vielleicht sollten wir nicht von Athen, sondern von Ghana lernen und die Kunsthochschulen in der Bundesrepublik Deutschland einmal unter diesem Aspekt betrachten: «Es geht um Existenzbildung – ganz profan, aber eben auch konzeptuell.» Methoden und Techniken zur Existenzbildung zu erproben und einzustudieren, das stellt eine weitaus größere Herausforderung dar, als das heroische Bild eines Avantgarde-Künstlers zu reproduzieren, wie es sich seit dem 19. Jahrhundert im Kontrast zur bürgerlichen Gesellschaft entwickelt hat.⁷ Aus meiner Sicht geht es an Kunsthochschulen weniger um Karriereplanung, d. h. das Einpassen der eigenen Verhaltensmuster in vorgefertigte Schablonen, als vielmehr darum, «Technologien des Selbst» auszuprägen, die angesichts der Wandelbarkeit des Kunstbegriffs dazu beitragen können, bei uneingeschränkter Akzeptanz von Kontingenz lebenslang denk- und handlungsfähig zu bleiben. Technologien des Selbst setzen, wie Michel Foucault es formuliert hat, nichts Geringeres als «das Nachdenken über Lebensweisen, die Wahl einer Lebensform, die Regulierung des eigenen Verhaltens, die Selbstzuweisung von Zielen und Mitteln»⁸ voraus.

Die eigenen Stärken und Schwächen zu erkennen, ist daher erstes Lernziel. Wie groß das individuelle Bedürfnis nach Sicherheit, Stabilität und Planbarkeit tatsächlich ist, kann jede und jeder Studierende an einer deutschen Kunsthochschule im Selbstversuch herausfinden. Denn dass das Studium an einer Kunsthochschule in der Bundesrepublik Deutschland—anders als in den meisten Ländern dieser Erde—komplett staatlich finanziert wird, verdankt sich nicht unwesentlich der Tatsache, dass das Lehramtsstudium für das Schulfach Kunst hierzulande zumeist an Kunsthochschulen angesiedelt ist. Infolgedessen begegnen sich Studierende der freien bzw. bildenden Kunst und Studierende, die den Lehrerberuf anstreben und sich mit Pädagogik, Didaktik und mitunter einem wissenschaftlichen Fach herumschlagen, tagtäglich in den Klassen, Seminarräumen und Werkstätten. Die Situation für die Lehramtsstudierenden ist vergleichsweise luxuriös: Kunstlehrer*innen werden in vielen Bundesländern händelringend gesucht. Mithin können Absolvent*innen eines Master of Education, trotz der vielen verschiedenen Studienmodelle, die, gemäß der föderalen Struktur der Bildungspolitik, je nach Bundesland variieren und ein trauriges Wirrwarr aus kleiner und großer Fakultas erzeugt haben, relativ sicher sein, in eine bürgerliche Existenz, ja sogar in den Status eines Landesbeamten bzw. einer Landesbeamtin einzumünden. Genau aber dieser Unterschied bei der Zukunftssicherheit führt während des Studiums

merklich zu einer Konkurrenz- und Abschottungssituation seitens der Studierenden, die in verschiedene Richtungen streben. Wer sich entschieden hat, freie bzw. bildende Kunst zu studieren, lernt von Beginn an, seine Risikobereitschaft, seine Leidenschaft, seine Instinktsicherheit und seine Unabhängigkeit theatralisch in Szene zu setzen, und weiß, seine Verachtung gegenüber jenen, die das Risiko des Scheiterns scheuen und *nur* «auf Lehramt studieren», mit dem Gestus intellektueller Überlegenheit zum Ausdruck zu bringen. Wobei wir in der Phase wären, in der sich Habituskonzepte verfestigen.

Im Kontrast zur Selbsteinschätzung der Studierenden wird die Existenzform des Künstlers bzw. der Künstlerin in der Bildungspolitik zunehmend mehr als Beruf denn als Berufung begriffen. So lässt sich beobachten, dass viele Kunsthochschulen – darunter die Kunstakademie Dresden, die UdK Berlin, die Kunsthochschule Weißensee, Burg Giebichenstein in Halle an der Saale und auch die Kunsthochschule, an der ich lehre, die HBK Braunschweig – inzwischen dazu übergegangen sind, einen so genannten *Career Service* bzw. ein *Career Center* einzurichten oder Existenzgründerseminare in einem Professionalisierungsbereich anzubieten, um ihre Absolvent*innen in eine bessere Ausgangsposition zu bringen. Da werden simple Tipps und Tricks verraten. Wie baue ich ein Portfolio auf? Welche Förderprogramme gibt es? Auf welche Weise bewerbe ich mich

am besten für ein Stipendium? Welche Marketingstrategien stehen mir zur Verfügung? Was sollte ich beachten, wenn ich in die Künstlersozialkasse aufgenommen werden möchte? Ist es ratsam, der VG Bild-Kunst die Verwaltung meiner bildurheberrechtlichen Ansprüche zu überlassen? Die Einsicht, dass auch Künstler*innen im Alltag besser zurecht kommen, wenn sie auf Sekundär- und Tertiärkompetenzen zurückgreifen können, mag mit einer leichten Kränkung derer, die annehmen, es reiche völlig aus, sich auf Talent, Intuition und Netzwerke zu verlassen, verbunden sein. Ich halte – wie jeder, der in Jurys schon einmal daran verzweifelt ist, dass sich Dateien nicht öffnen lassen und die eingereichten Bildmaterialien allenfalls verschwommen über die Position eines Künstlers oder einer Künstlerin Auskunft geben – die Vermittlung von organisatorischen Fähigkeiten, die dem freiberuflichen Dasein des Künstlers, der Künstlerin zugutekommen, für ein durchaus vertretbares Experiment an Kunsthochschulen.

Diese Fördermaßnahmen vermögen allerdings nicht darüber hinwegzutäuschen, dass die meisten, die das Studium der Kunst mit einem Diplom oder dem Grad des Meisterschülers abschließen, allein von der Kunst, die sie hervorbringen, dauerhaft nicht werden leben können. Das klingt bedrohlich. Befragungen an der HBK Braunschweig, so wenig verlässlich solche stets ideologisch eingefärbten politischen

Instrumente auch sein mögen, haben ergeben, dass viele Absolvent*innen der freien Kunst tatsächlich in einen anderen Beruf eingemündet sind oder nebenbei jobben. Dennoch bekennen die meisten, ob im Feld der Kunst erfolgreich oder nicht, sie seien mit ihrer Lebenssituation zufrieden, obwohl sie, nach eigenen Angaben, unregelmäßige Einkünfte haben und generell weniger Geld verdienen als Gleichaltrige in anderen Berufen, also vermutlich eher – wie schon Bruce Nauman ahnte – von der Hand in den Mund leben. Viele sagen, dass sie, noch einmal vor die Entscheidung gestellt, ein Studium zu ergreifen, wieder Kunst studieren würden und nichts anderes. Die Aussicht darauf, die Fähigkeit zu erlangen, ein selbstbestimmtes Leben zu führen, wird offenbar höher geschätzt als das Versprechen von ungebremstem Konsum.

Wir alle wissen, dass die Fähigkeiten, die einst den Künstler, die Künstlerin ausgezeichnet haben – Risikobereitschaft, Experimentierfreude, Erfindungsgabe, Spontaneität, Kreativität – mit dem *New Management* als «neuer Geist des Kapitalismus»⁹ in die Führungsetagen von Wirtschaftsunternehmen geweht ist. Die Tendenz, das Prinzip der Selbstaussbeutung, das in der Kunst seit dem 19. Jahrhundert Grundlage von Produktivität war, in andere gesellschaftliche Bereiche zu tragen, ist in vielen pointierten Studien reflektiert worden, beispielsweise von Angela McRobbie¹⁰, Luc Boltanski und Ève Chiapello¹¹. Die Vorstellung, die

Weltwirtschaft sei darauf angewiesen, sich an der künstlerischen Praxis zu orientieren, halte ich indes für eine sympathische Selbstüberschätzung derer, die sich der Institution Kunst zugehörig fühlen. Maurizio Lazzarato hat, sich auf Michel Foucaults «Geburt der Biopolitik» beziehend, überzeugend argumentiert, dass nicht «die KünstlerIn», sondern «die UnternehmerIn» das neue Modell des *Homo oeconomicus* im Neoliberalismus darstelle.¹² Eine derartige Verkehrung der Perspektive macht sichtbar, dass der Künstler, die Künstlerin inzwischen nach seiner bzw. ihrer Fähigkeit, sich als Unternehmer, als Unternehmerin zu behaupten, beurteilt und bewertet wird. Demzufolge hat die Verwandlung in Richtung eines businessstauglichen Begriffs von Kreativität die künstlerischen Praktiken und deren Wahrnehmung beeinflusst – und nicht umgekehrt. So stellte Claire Bishop fest: «Through the discourse of creativity, the elitist activity of art is democratised, although today this leads to business rather than to Beuys.»¹³

Sollten wir vergessen haben, dass der *Puer robustus* (Thomas Hobbes), die Leitfigur einer männlich konnotierten, überbordenden Kreativität, zu einem wirtschaftlichen Aktivposten geworden ist, so brauchen wir nur *The Red Bulletin*, das Werbemagazin des Getränkeproduzenten Red Bull, aufzuschlagen, wo unter der Überschrift «Abseits des Alltäglichen» Ratschläge wie «So besiegst Du Deine Angst» und «Verschieb die Grenzen Deines Potenzials» gegeben werden. Dass

Red Bull nicht Künstlern, sondern Rennfahrern der Formel 1, Ski-Superstars abseits der Piste, Drachenfliegern in engen Bergschluchten, Extreme-Air-Kiteboardern an der Ostsee und Paddlern in Wildwasser-Kajaks Flügel verleiht, spricht dafür, dass das Image des Sportlers dem neuen Unternehmertypus wohl am nächsten kommt.

Künstler wie Douglas Coupland reagieren mit Zynismus auf den ungebrochenen Wunsch nach Nonkonformismus, Rebellion und Subversion in der Kunst und geben offen zu, dass die Nähe zu Beuys die Absolvent*innen von Kunsthochschulen nicht gerade businessstauglich gemacht hätten. So sagt Coupland in einem Interview: «Die zwei, drei Jahre nach dem Studium der Kunst sind die düstersten und schmerzhaftesten deines Lebens. Von den 120 Absolventen meines Jahrgangs haben fast alle kapituliert, weil sich niemand für ihre Kunst interessierte. Gott, habe ich diesen Filterprozess gehasst! Aber wer ihn nicht durchsteht, braucht mit der Kunst gar nicht anzufangen. [...] Du bist nicht länger Teil einer Gemeinschaft, und alles, was du für deine Kunst bräuchtest, kostet mindestens 500 Dollar. Also suchst du einen Job, aber jedes Mal hörst du den gleichen Satz: *Sie waren auf einer Kunstakademie? Mein herzliches Beileid. Der Nächste bitte.*»¹⁴

Die ungebrochene Anziehungskraft der mythischen Gestalt des Künstlers und der Künstlerin in einer

postindustriellen Gesellschaft, wofür die hohen Zahlen von Studienbewerbern sprechen, resultiert meines Erachtens daraus, dass derzeit etwas viel Entscheidenderes auf dem Spiel steht als eine Existenzbildung im Sinne einer ökonomischen Fundierung. Die Frage nach einer Existenzbildung – ganz profan, aber eben auch konzeptuell – stellt sich ja keinesfalls nur für Künstler*innen, sondern für sämtliche Mitglieder einer postindustriellen Gesellschaft gleichermaßen dringlich. Wo Traditionen, familiäre Bande, religiöse Bindungen, nationale Herkunft und Klassenzugehörigkeiten fragil geworden sind, wo Geschlecht und sexuelle Orientierung sich als wandelbares Konstrukt erwiesen haben, da schwant jeder und jedem Einzelnen, dass sie oder er ganz allein für die individuelle Existenzform verantwortlich ist. Der Druck, «etwas» aus dem eigenen Leben zu machen, wächst. Wer Zweifel daran hat, dass Selbstoptimierungsstrategien wie weniger schlafen, produktiver arbeiten, effektiver abnehmen die richtigen Antworten auf die Notwendigkeit der Erfindung eines gelungenen Selbst sind, sucht nach Alternativen, etwa in der Philosophie, in der Literatur, im Theater, in der Musik, in der Kunst. Eben dies macht Kunsthochschulen so attraktiv. Sie gehören zu jenen selten staatlich geförderten Bildungsstätten, an denen innerhalb eines Kollektivs mit offenen Rändern der Versuch gewagt wird, Lebensformen zu generieren, ja im Bestfall, das Leben als Lebenskunst begreifen und zelebrieren zu lernen. Und zwar im vollen

Bewusstsein der Brüchigkeit einer jeden kreatürlichen Existenz. Diesen Zustand fasst Giorgio Agamben in seinem Buch *Homo sacer* folgendermaßen in Worte: «Was wir heute vor Augen haben, ist ein Leben, das als solches einer nie dagewesenen Gewalt ausgesetzt ist, die doch gerade in den banalsten und profansten Formen auftritt.»¹⁵

Das mag, angesichts historischer Katastrophen und Kriege, eine übertriebene Form der zeitgenössischen Viktimisierung sein, aber ich würde Agamben insofern recht geben wollen, als die digitalen Medien inzwischen zu jeder Tages- und Nachtzeit Zeugnis davon ablegen, dass eine staatliche bzw. mehr oder weniger rechtsstaatliche, eine verwaltungstechnische, eine psychosoziale, eine ökonomische und eine sozialmediale Macht permanent nach dem Zugriff auf jeden einzelnen Körper, auf jede Form des Wissens, des Könnens, des Erfahrungsraums strebt. Auch die Bildproduktion ist, zumindest wenn wir uns aus dem *White Cube* der Kunstinstitutionen herausbewegen, längst zu einem unerwünschten, ja oftmals gewalttätigen Zugriff auf den Körper jedes Einzelnen geworden. So begründete Matthias Wörner, Vorsitzender des Offenbacher Waldschwimmbads, ein jüngst erlassenes Fotografier- und Filmverbot folgendermaßen: «Die meisten Eltern sind in einem richtigen Fotografier-Wahn, in unserem Bad wurden vergangenes Jahr Tausende Fotos gemacht. [...] Irgendwann habe ich mitbekommen, dass ein Whatsapp-

Ring aufgefliegen ist, in dem Leute Bilder von Kleinkindern in Schwimmbädern geteilt haben. Da hab ich mir gedacht: Ich will nicht, dass solche Bilder in unserem Schwimmbad aufgenommen werden. [...] Und wir machen keine Kompromisse. Filmen und Fotografieren wird zum Rausschmiss führen.»¹⁶ Auch wer die Berichte und Kommentare liest, die zu den Protesten anlässlich des G-20-Gipfels in Hamburg erschienen sind, kann den Eindruck gewinnen, das größte Problem sei nicht die Gewalt, die konkreten Körpern an einem konkreten Ort zugefügt wurde, sondern der Imageschaden, der durch die kursierenden Bilder von Gewalt entstanden ist. Da sagte Sigmar Gabriel gegenüber der *Bild am Sonntag*: «Deutschlands Bild in der internationalen Öffentlichkeit wird durch die Ereignisse in Hamburg schwer in Mitleidenschaft gezogen.»¹⁷ Und Olaf Scholz gestand während einer Pressekonferenz, dass der Gipfel nicht so gelaufen sei, wie er sich das vorgestellt habe. Es habe schlimme Bilder gegeben.¹⁸

Die Aufgabe von Kunsthochschulen besteht also keineswegs in erster Linie darin, die Fähigkeiten zu vermitteln, Bilder, welcher medialen Ausprägung auch immer, zu produzieren. Bilder gibt es im Überfluss. Vielmehr scheint mir das Machtpotenzial einer Kunsthochschule daraus zu resultieren, Bilder an Körper, Imaginationen an Realitäten, Abstraktionen an Konkretes rückbinden zu können. Denn eine Kunsthochschule unterscheidet sich von anderen

Hochschulen dadurch, dass es dort innerhalb überschaubarer sozialer Einheiten – wie etwa Künstlerklassen – konkrete Körper und konkrete Auseinandersetzungen gibt. Während die großen Universitäten zu anonymisierenden Massenbetrieben mutiert sind, die ihr Heil in digitalen Lehr- und Lernmedien suchen, die in e-learning-Programme investieren und dem Professor oder der Professorin nurmehr den Status eines *Consultant* zugestehen, den man, weil er charmant oder schrullig ist, von Zeit zu Zeit gern einmal aufsucht,¹⁹ gibt es an Kunsthochschulen Professor*innen, Werkstatteleiter*innen, die mal zugewandt, mal genervt sind, die bei Diplomprüfungen aus der Haut fahren oder loben, die im Plenum harte Einwände vorbringen und danach zum Bier einladen, die bei Senatssitzungen brüllen und schnauben und fluchen und knurren, die nach durchzechter Nacht streng riechen und unausgeschlafen vor sich hin starren, die sich angesichts der Fülle von Regelungen drangsaliert fühlen oder ihre Kompetenzen maßlos überschätzen und die – all dieser permanenten Widrigkeiten des Lebens zum Trotz – Tag für Tag Material anschleppen, Gelder akquirieren, Ausstellungen stemmen, Kataloge rechtzeitig zum Druck freigeben – um: Kunst zu machen, und damit etwas, was zumeist so gut wie niemand außer dem Produzenten, der Produzentin selbst für überlebensnotwendig hält.

Bisher, so behaupte ich, ist es an Kunsthochschulen

daher noch immer gelungen, neoliberalen Ausbeutungsmodellen von Kreativität die Gegenfigur von «spontaner Kreativität» und ein Modell radikaler Subjektivität entgegenzuhalten. Raoul Vaneigem, von dem ich den Titel dieses Aufsatzes ausgeliehen habe – «Lebenskunst für die jungen Generationen: die Mechanismen von Verschleiß und Zerstörung, Erniedrigung, Isolierung, Leiden, Arbeit, Druckausgleich»²⁰ –, hat für diese Illusion von Widerstand einprägsame Worte gefunden. Was Raoul Vaneigem, der gemeinsam mit Guy Debord und Asger Jorn als einer der einflussreichsten Theoretiker der Situationistischen Internationale gilt, in seinem *Handbuch der Lebenskunst für die jungen Generationen* als «radikale Subjektivität» bezeichnet hat, mag nicht mehr als eine Projektionsfläche evozieren, aber diese ist eine wirkmächtige. «Meine Subjektivität», schreibt Vaneigem, «lebt von Ereignissen, von Ereignissen unterschiedlichster Art, einem Aufruhr, Liebeskummer, einer Begegnung, einer Erinnerung, zähneknirschender Wut. Die Schockwellen dessen, was die werdende Wirklichkeit zusammenfügt, pflanzen sich in den Höhlen des Subjektiven fort. Das Beben der Ereignisse erreicht mich auch gegen meinen Willen [...]. Das subjektive Zentrum registriert gleichzeitig die Verwandlung des Wirklichen in Fantasiegebilde und den Rückstrom der Ereignisse in den unkontrollierbaren Fluss der Dinge. Von daher zeigt sich die Notwendigkeit, eine Brücke zwischen imaginärer Konstruktion und objektiver Welt zu schlagen. Allein

eine radikale Theorie kann dem Individuum unantastbare Rechte gegenüber Umwelt und den Verhältnissen gewähren.»²¹

Vaneigems Theorie, aber auch seine Radikalität besteht darin, dass er es für denkbar hält, den Antagonismus zu leben, die Spannung zwischen Aufstand und hierarchischem Handeln auszuhalten – und dabei das Erstarren in formalen Oppositionen vermeiden zu können. Er schreibt: «Das ideologische Spektakel schafft die Mode entschärfter Gegensätze, um sich zu erneuern: Sind Sie für oder gegen Brigitte Bardot, die Beatles, den 2 CV von Citroën, die Jugend, die Verstaatlichung, die Spaghetti, die Alten, die UNO, die Miniröcke, die Pop-Art, den Atomkrieg, die Anhalter? Niemand wird nicht irgendwann einmal im Verlauf eines Tages von einem Plakat, einer Information, einem Stereotyp angesprochen, aufgefordert, sich zu vorgefertigten Details zu äußern, die geduldig immer wieder alle Quellen der Kreativität im Alltag verschütten. In den Händen der Macht – diesem vereisten Fetisch – formen die gegensätzlichen Teilchen einen magnetischen Ring, um den Kompass der Individuen durcheinanderzubringen, jeden von sich selbst loszuziehen und die Kraftlinien umzuleiten.»²²

Geschrieben hat Vaneigem dies – das ist angesichts seiner Beispiele kaum zu übersehen – in der Zeit von 1963 bis 1965; veröffentlicht wurde sein *Handbuch der*

Lebenskunst für die jungen Generationen im Jahr 1967. Spricht er noch davon, dass er im Verlauf eines Tages ein paar Mal dazu aufgefordert wird, in einem Krieg der konstruierten und völlig überflüssigen Gegensätze Stellung zu beziehen, so hat die Digitalisierung dazu geführt, dass wir uns heute minütlich dazu genötigt sehen, uns zu einer Information, zu einem Stereotyp, zu einem vorgefertigten Detail, zu einem scheinbaren Gegensatz zu äußern. «Der Druckausgleich», so Vaneigem, «ist nichts anderes als die Manipulation der Gegensätze durch die Macht. [...] Wenn es nur zwei Pole gibt, heben sie sich auf, denn jeder Pol entlehnt seine Bedeutung der des anderen. So scheint die Bewegung des Druckausgleichs die wesentliche Funktion zu haben, den unreduzierbarsten Kern des menschlichen Willens, den Willen, ungeteilt er selbst zu sein, in Fesseln zu legen.»²³

Eine Kunsthochschule ist vielleicht einer der letzten Orte in unserem Bildungssystem, der sich der Mode der entschärften Gegensätze zu entziehen vermag und dadurch Auswege aus den oppositionären Schemata des Denkens aufzuzeigen imstande ist. An Kunsthochschulen findet kein Druckausgleich statt. Die Mechanismen unseres Gesellschaftssystems – Verschleiß, Zerstörung, Erniedrigung, Isolierung, Leiden, (selbst-)ausbeuterische Arbeit – treten offen zutage, ohne dass ein Druckausgleich dies verharmlosen und in einen erträglichen Zustand überführen würde. Widerstrebende Interessen prallen unvermit-

telt aufeinander. Die belgische Politikwissenschaftlerin Chantal Mouffe hat die These aufgestellt, dass widerstreitende Interessen in Demokratien weder durch Deliberalismus noch durch rationale Diskussionen zu beseitigen seien. So setzt Chantal Mouffe, hierin mit Raoul Vaneigem im Einklang, an die Stelle des «Antagonismus zwischen Feinden» den «Agonismus zwischen Gegnern». In dem von ihr vertretenen Modell des agonalen Pluralismus liege, so schreibt sie in ihrem Buch *Über das Politische. Wider die kosmopolitische Illusion*²⁴, das Hauptziel demokratischen Handelns nicht etwa darin, Leidenschaften zu eliminieren oder sie in die Privatsphäre zu verbannen, um einen rationalen Konsens möglich zu machen, sondern vielmehr darin, diese Leidenschaften für das Vorantreiben demokratischen Gestaltens zu mobilisieren. Sie lehnt sogar ausdrücklich die Vorstellung ab, es könne eine freie und uneingeschränkte öffentliche Deliberation aller in Fragen von allgemeinem Interesse jemals geben. Vielmehr müsse in einer Demokratie Platz für die Artikulation konfligierender Interessen und Werte sein.

Kunsthochschulen sind aus meiner Sicht eben solche seltenen Orte, an denen konfligierende Interessen und Werte artikuliert werden, an dem leidenschaftlich um Positionen gerungen wird, an dem anerkannt wird, dass sich Identitäten aus einer Vielzahl von widersprüchlichen Elementen zusammensetzen, an dem Andersartigkeit einen Platz hat und an dem

die Durchlässigkeit der eigenen Grenzen erprobt wird. Kunsthochschulen sind Orte von Hybridität, Diversität und Dissens, und sie verhüllen dies nicht durch einen Schleier der Rationalität. Daraus leitet sich ab, dass Kunsthochschulen weit mehr sein könnten als Lehranstalten, an denen Künstler*innen ausgebildet werden, die, sobald sie ihr Diplom in der Tasche haben, erfolgreich ihre Werke verkaufen, in Rankings der Managermagazine die oberen Plätze belegen, in den großen Ausstellungshäusern Massen von Besuchern anlocken, auf Auktionen Rekordpreise erzielen und in Künstlerresidenzen Förderungen genießen. Es könnte sein, dass Kunsthochschulen – entsprechend ihrer jeweiligen Institutionengeschichte – ihren Studierenden ganz andere Einsichten vermitteln. Etwa, dass in einer Demokratie das höfische Gebaren noch immer seinen Platz hat. Dass unter der dünnen zivilisatorischen Schicht ungezügelte Leidenschaften, Neid und Hass, aber auch Empathie und Begehren schlummern. Dass die Welt, analog zu den Materialien, die sich umformen lassen, gestaltbar ist. Dass es Wertschöpfungsprozesse jenseits der daten- und indikatorenbasierten Verfahren einer Rangbildung in sozialen Netzwerken im Internet gibt. Oder dass es sich lohnt, Güter zu produzieren, die keinen Gebrauchswert haben, sondern einen Ausstellungswert, und deren symbolischer Wert sowie deren Tauschwert nicht fixiert ist. Damit sind Absolvent*innen von Kunsthochschulen unter Umständen besser auf Turnaround-Spekulationen vorbe-

reitet als so mancher Student der Wirtschafts- oder Betriebswissenschaften.

Mag man mir auch Blauäugigkeit und nostalgische Verklärung vorwerfen, so möchte ich doch, selbst im Zeitalter des *New Management* nicht von der Vorstellung lassen, dass Absolvent*innen von Kunsthochschulen «Konstrukteure neuer Lebenssituationen»²⁵ sein können, um mit Raoul Vaneigem zu sprechen. Und zwar unabhängig davon, welche Art von Erwerbsarbeit sie ausüben. Als «Übel des Überlebens» bezeichnete Vaneigem einst das kleinmütige Einschwenken auf eine reine Ökonomie des Lebens. «Die Zivilisation des kollektiven Überlebens», schreibt er, «vervielfacht die tote Zeit des individuellen Lebens.»²⁶ Wer sich auf die Suche nach den «Techniken des Selbst» begeben möchte, um die lebendige Zeit des individuellen Lebens zu vervielfachen, kann dies an Kunsthochschulen tun. Die Chance, dass dadurch «etwas» aus ihm oder ihr werden wird, ist gegeben.

Michel Foucault hat in seinen letzten Büchern und Interviews mit Vehemenz vorgetragen, dass er, allen Analysen von Gouvernamentalitäten zum Trotz, weiterhin darauf beharre, die Geschichte der verschiedenen Formen der Subjektivierung des Menschen in unserer Kultur aufschreiben zu können,²⁷ ja dass er nie aufgegeben habe, nach neuen Formen der Subjektivität zu suchen.²⁸ Sein Plädoyer lautet: «Wir

müssen uns vorstellen und konstruieren, was wir sein könnten, wenn wir uns dem doppelten politischen Zwang entziehen wollen, der in der gleichzeitigen Individualisierung und Totalisierung der modernen Machtstrukturen liegt.»²⁹ Es gehe darum, «die für unsere Kultur so typische Forderung nach Selbsterkenntnis in den umfassenderen Rahmen der mehr oder weniger expliziten Frage zu stellen, was man mit sich selbst tun, welche Arbeit man an sich verrichten und wie man Herrschaft über sich selbst erlangen soll durch Aktivitäten, in denen man selbst zugleich Ziel, Handlungsfeld, Mittel und handelndes Subjekt ist»³⁰. Dieser herausfordernden, kräftezehrenden, aber gesellschaftspolitisch ungemein wichtigen Aufgabe stellen sich Absolvent*innen von Kunsthochschulen. Und zwar zu hundert Prozent. Womit sie ihr täglich Brot verdienen, ist eine andere Frage.

1. Raoul Vaneigem: *Handbuch der Lebenskunst für die jungen Generationen*. Hamburg 2008, S. 29, weiter zitiert als Vaneigem 2008.

2. *Heraus aus dem Elfenbeinturm! Kunst, Sichtbarkeit, Ökonomie*. Hrsg.: Montag Stiftung. Nürnberg 2009.

3. Stefan Rasche: «Inside ... Out. Die Symposienreihe der Montag Stiftung Bildende Kunst – eine Revision», ebd., S. 7-12, hier S. 7.

4. ebd., S. 9.

5. Hildegund Amanshauser: «Formatfragen», ebd., S. 53-55, hier S. 55.

6. Stephanie Dieckvoss: «College of Art and Built Environment of the Kwame Nkrumah University of Science and Technology, Kumasi, Ghana.

- Handwerklichkeit als Existenzstrategie». In: *Kunstforum international*. Bd. 245, *Kunst lernen?*, S. 118-131, hier S. 129.
7. «Die Avantgarde wendet sich gegen beides – gegen den Distributionsapparat, dem das Kunstwerk unterworfen ist, und gegen den mit dem Begriff der Autonomie beschriebenen Status der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft.» In: Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*. Göttingen 2017, S. 32.
8. Michel Foucault: «Subjektivität und Wahrheit». In: *Ästhetik der Existenz*. Schriften zur Lebenskunst. Frankfurt am Main 2007, S. 74-80, hier S. 76.
9. Luc Boltanski/Ève Chiapello: *Der neue Geist des Kapitalismus*. Konstanz 2003.
10. Angela McRobbie: *Be Creative*. Making a Living in the New Culture Industries. London 2014.
11. ebd.
12. Maurizio Lazzarato: «Die Missgeschicke der ›Künstlerkritik‹ und der kulturellen Beschäftigung». In: Gerald Raunig/Wulf Wuggenig (Hrsg.): *Kritik der Kreativität*. Wien 2007, S. 190-204.
13. Claire Bishop: *Artificial Hells*. Participatory Art and the Politics of Spectatorship. London/New York 2012, S. 16.
14. Der Visionär. «Interview mit Douglas Coupland», geführt von Sven Michaelsen. In: *Süddeutsche Zeitung*, Magazin. Nr. 38. 23. September 2016, S. 78-89, hier S. 80.
15. Giorgio Agamben: *Homo sacer*. Die souveräne Macht und das nackte Leben. Frankfurt am Main 2012, S. 124.
16. «Wer fotografiert, fliegt künftig raus». In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Deutschland und die Welt, 26. Mai 2017, Nr. 121, S. 7.
17. <http://www.zeit.de/news/2017-07/09/deutschland-gabriel-krawalle-in-hamburg-schaden-deutschlands-ansehen-in-der-welt-09001802> (24. Juli 2017).
18. <https://www.welt.de/politik/deutschland/article166451121/Nicht-so-gelungen-wie-wir-uns-das-vorgestellt-hatten.html> (24. Juli 2017).

19. Thomas Thiel: «Entmündigung als Bildungsziel». *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Feuilleton. <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/forschung-und-lehre/digitales-lernen-entmuendigung-als-bildungsziel-14338947-p4.html> (24. Juli 2017).
20. Vancigem 2008 (wie Anm. 1), S. 29.
21. ebd., S. 300.
22. ebd., S. 74.
23. ebd., S. 74.
24. Chantal Mouffe: *Über das Politische. Wider die kosmopolitische Illusion*. Frankfurt am Main 2007.
25. Vancigem 2008 (wie Anm. 1), S. 236.
26. ebd., S. 193.
27. ebd.
28. «Es ging mir nicht darum, Machtphänomene zu analysieren oder die Grundlagen für solch eine Analyse zu schaffen. Vielmehr habe ich mich um eine Geschichte der verschiedenen Formen der Subjektivierung des Menschen in unserer Kultur bemüht. Und zu diesem Zweck habe ich die Objektivierungsformen untersucht, die den Menschen zum Subjekt machen. [...] Das umfassende Thema meiner Arbeit ist also nicht die Macht, sondern das Subjekt». In: Michel Foucault: «Subjekt und Macht». In: *Ästhetik der Existenz*. Schriften zur Lebenskunst. Frankfurt am Main 2007, S. 81-104, hier S. 81.
29. ebd., S. 91.
30. Michel Foucault: «Subjektivität und Wahrheit», ebd., S. 74-80, hier S. 74.



Wolfgang Ullrich

Schisma 2027. Zur näheren Zukunft der Kunstakademien

Das nächste Superkunstjahr soll im Jahr 2027 stattfinden. Auch dann wird es wieder, wie alle zehn Jahre, gleichzeitig eine Documenta, eine Biennale in Venedig und Skulpturenprojekte in Münster geben, zudem natürlich eine Art Basel und zahllose weitere Messen, Biennalen und Events. Aber es scheint mir noch nicht sicher, ob man 2027 wieder von einem Superkunstjahr sprechen wird—so wie man es in diesem Jahr tut und wie man es vor zehn Jahren, 2007, tat. (1997, vor zwanzig Jahren, war dieser Begriff, wenn ich mich richtig erinnere, noch nicht gebräuchlich, er ist also ziemlich jung und unverbraucht.) Die Rede vom Superkunstjahr entstand, als die bildende Kunst es immer häufiger auf Titelseiten und in die Hauptnachrichten geschafft hatte und nicht länger nur eine Sache von Brancheninsidern war. Vielmehr sorgten der langanhaltende Boom auf dem Kunstmarkt sowie die immer noch größeren kuratorischen Großereignisse dafür, dass die bildende Kunst mehr und breitere Aufmerksamkeit als früher erhielt und überhaupt erst mit Attributen wie «super» assoziiert werden konnte. Auf der Art Basel wurde in diesem Jahr nach Auskunft der Händler fast eine Milliarde umgesetzt, und bei der Documenta hofft man, erstmals mehr als eine Million Besucher zählen

zu können. Und ob es um einen Auktionsrekord für ein Gemälde oder um die fotogensten und schrillsten Werke einer Biennale geht: Bildende Kunst ist ein Sujet der Massenmedien geworden; mittlerweile gibt es Starkünstler, Stargaleristen und Starkuratoren, Großsammler und Großausstellungen. Nur Großkritiker gibt es nicht.

Doch sind es genau diese Veränderungen, die bei mir Zweifel wecken, ob in zehn Jahren nochmals ein Superkunstjahr ausgerufen wird. Selbst und gerade wenn die Preise auf Großmessen noch höher und die kuratorischen Botschaften auf Großereignissen noch lauter und politischer als heute sein sollten, könnte es sein, dass niemand mehr ein Superkunstjahr erkennen kann. Und dies aus dem einfachen Grund, dass eine Documenta und eine Art Basel – allgemeiner: ein kuratorisches und ein kommerzielles Event – nicht mehr gleichermaßen als Kunstveranstaltungen wahrgenommen werden. Tatsächlich scheint mir vorstellbar, dass innerhalb der bildenden Kunst ein Schisma stattfindet, weil sich all das, was bisher noch unter «Kunst» gefasst werden konnte, immer weiter auseinander entwickelt. Ein Schisma – das hieße, dass sich einzelne Teile des Kunstbetriebs abspalten, sich institutionell verselbständigen, sich nicht mehr miteinander verbinden lassen.

Schon jetzt zeugt es eher von Gewohnheit und Trägheit als von Sinnhaftigkeit, dass die in diesem Superkunstjahr in der Fondation Pinault in Venedig ausgestellten neuen Arbeiten von Damien Hirst –

künstlich patinierte Bronzen, die antike Schätze simulieren und viel eher an Requisiten aus Fantasy-Filmen denn an etwas aus der Kunstgeschichte erinnern – genauso Kunst sein sollen wie Workshops für Flüchtlinge, die Olafur Eliasson als Biennale-Teilnehmer in derselben Stadt ausrichtet und in denen Lampen gebastelt und zusammen mit NGOs Vorträge und Diskussionen zu aktuellen Themen veranstaltet werden. Wer von außen auf beides blickt und die jeweiligen Entstehungsprozesse und Hintergründe analysiert, käme nie auf die Idee, es demselben Genre – und dann gerade noch Kunst – zuzuordnen.

Es gibt auch bereits etliche Statements, die später vielleicht einmal als Prophezeiungen eines Kunst-Schismas gewürdigt werden. So sieht Massimiliano Gioni, der 2013 selbst künstlerischer Leiter der Biennale in Venedig war, in der Hirst-Ausstellung sowie in der zeitgleich eröffneten Athener Ausgabe der Documenta 14 «ein Musterbeispiel für das Auseinanderdriften der divergierenden Auffassungen von Kunst». Diese charakterisiert er folgendermaßen: «Auf der einen Seite Celebrity Culture, Markt, visuelle Unterhaltung, auf der anderen eine Idee von Kunst als Politik und Engagement, die nicht ganz frei ist von einem Übermaß an Moralismus und Widersprüchen.»¹

Voraussetzung für ein Schisma ist allerdings, dass jeweils einflussreiche Auffassungen von Kunst sich nicht nur stark voneinander unterscheiden, sondern

dass das, was nach einer Auffassung große Kunst ist, nach einer anderen ausdrücklich keine Kunst ist. Dann kommt es im nächsten Schritt dazu, dass etwas allein deshalb, weil die einen es als Kunst begreifen, für die anderen keine Kunst mehr sein kann. Es ist dann nur eine Frage der Zeit, bis konträre Fraktionen sich entweder gegenseitig aus dem Kunstbetrieb auszuschließen versuchen oder bis eine Fraktion sich unter einem neuen Begriff sammelt oder sich zumindest nicht mehr darum schert, ob ihre Vertreter noch mit «Kunst» assoziiert werden.

Nach Tim Sommer, dem Chefredakteur des Kunstmagazins *Art*, zeichnet sich eine Konfliktsituation bereits ab. So stellt es für ihn einen «absurden Mechanismus des Kuratorenzeitalters» dar, dass mittlerweile «kommerzieller Erfolg [...] eher hinderlich» für Künstler sei, die es auf eine Biennale oder Documenta schaffen wollen.² Sie gelten als korrumpiert, denn soweit sie eine marktaffine Siegermentalität besitzen, spricht man ihnen die Fähigkeit ab, sich in Minderheiten oder unterprivilegierte Milieus hineinversetzen und damit eine Kunst machen zu können, die den gesellschaftspolitischen Ansprüchen der meisten Kuratorinnen und Kuratoren genügt. Umgekehrt scheinen aber auch die Zeiten vorbei, als die Teilnahme an einer Documenta den Weg zu guten Galerien und großen Messen bahnte und fast zwangsläufig in Markterfolg mündete. Vielmehr werden bei etlichen kuratierten Events gezielt Künstler*innen bevorzugt, die mit Performances, partizipativen Projekten oder

temporären Installationen arbeiten und gar keine kommodifizierbaren Werke im Angebot haben, als Optionen für Sammler und Anleger also von vornherein ausfallen.

Der Kunsttheoretiker und Kurator Robert Fleck sprach bereits 2013 ziemlich drastisch von einem «kalten Krieg», der zwischen den Vertretern einer Kunstmarktkunst auf der einen Seite und den Repräsentanten der Welt der Biennalen sowie der Kunstvereine auf der anderen Seite herrsche.³ Dass dieser Krieg nicht nur kalt ist, sondern auch still und kaum sichtbar stattfindet, dürfte vor allem dem konservativen Charakter von Institutionen zuzuschreiben sein. So widmen sich Magazine wie *Art* trotz Einsicht in das Auseinanderdriften und die Unvereinbarkeit verschiedener Kunstauffassungen weiterhin allem, was im Kunstbetrieb passiert. Viele Museen und Ausstellungshäuser versuchen ebenfalls, millionenschwere Kunstmarktstars genauso wie unkommerzielle Kunstaktivisten im Programm zu haben – sie fühlen sich für alle zuständig, die, wo auch immer, im Namen der Kunst halbwegs erfolgreich auftreten. Und Kunsthochschulen sortieren unter den Bewerbungen ebenfalls nicht von vornherein einzelne aus, nur weil sie ein bestimmtes Verständnis von Kunst erkennen lassen. Grundsätzlich kann man ebenso einen Studienplatz bekommen, wenn man angibt, man wolle mit der Kunst reich und berühmt werden, wie wenn man sich mit der Begründung bewirbt, man sei gegen den Kapitalismus und strebe an, mit

den Mitteln der Kunst die Gesellschaft zu verändern.

Doch wie lange werden die Institutionen ihre Allvertretungsansprüche noch wahren können und wahren wollen? Was also sollte dafür sprechen, dass Kunsthochschulen auch weiterhin das gesamte Spektrum an Kunstauffassungen abdecken wollen und können? Tatsächlich werden sie vielleicht sogar die ersten Institutionen sein, in denen sich das Schisma der Kunst manifestiert. Da sie sich im Wettbewerb untereinander befinden, stehen sie ohnehin unter dem Druck, jeweils ein möglichst markantes, unverwechselbares Profil auszubilden. Was läge daher näher, als sich auf die eine oder andere Art von Kunst zu spezialisieren?

Unabhängig davon könnte der erste Schritt in Richtung eines Schismas auch von privater Seite kommen. Denkbar ist etwa, dass Damien Hirst oder Takashi Murakami, die beide schon seit Längerem jüngere Künstlerinnen und Künstler mit ihren Firmen vertreten, ihr Business weiter professionalisieren, indem sie eine eigene Ausbildung anbieten. Sie könnten sich dafür mit Prominenz aus anderen Luxusbranchen zusammentun – mit dem Unternehmer und Sammler Steven A. Cohen oder dem Modeschöpfer Jean-Paul Gaultier – und ein globales Schullabel gründen, das den Zweck verfolgt, den Studierenden beizubringen, welche Interessen und Mentalitäten die Superreichen in den verschiedenen Kulturen besitzen. So wäre es besser als bisher möglich, Möbel, Skulpturen, Teppiche, Geschirr, Bilder,

Schmuck, Wohnaccessoires, Yachten, Kleidung, Uhren und Events speziell für diese Zielgruppe zu entwickeln. Die Schule könnte Filialen in New York, Tokyo, Shanghai, London, Paris, Berlin und Dubai haben; vielleicht wäre sie im Franchise-System organisiert, um den einzelnen Niederlassungen Spielraum für kulturspezifische Ansprüche zu lassen. In jedem Fall gäbe es eine mehrjährige Spezialausbildung, die Studiengebühren betrügen eine mittlere sechsstellige Summe, es würden aber auch einige Stipendien ausgelobt. Mit einer Reihe namhafter Gastdozenten würde man die Studierenden auf ihre spätere Tätigkeit vorbereiten; man könnte also etwa Mike Meiré, Katharina Grosse, Marc Jacobs, Wade Guyton und Gigi Hadid verpflichten. In Veranstaltungen würde man sich mit der Geschichte der Auftragskunst befassen, Zeremonialwissenschaft, Luxus-theorien und Ökonomien der Verschwendung lehren und erforschen, wie sich die Distinktionskraft von Statussymbolen steigern lässt.

Eine solche Schule führte nicht nur schlagartig zu einer Verringerung der Bewerberzahlen an staatlichen Kunstakademien, sie bestärkte diese wohl auch darin, sich ihrerseits zu spezialisieren. Freiwerdende Professuren, die bisher Malerei oder Bildhauerei gewidmet waren, würden immer häufiger neu definiert. Sie hießen nun vielleicht «Raum und Körper», «Artivismus», «Temporäre Installation» oder «Partizipative Strategien». Und es gibt, dazu passend, vermehrt Seminare über die Geschichte kura-

tierter Kunst, vermittelt werden Kenntnisse in Crowdfunding und zum Verfassen von Projektanträgen, die Studierenden lernen viel über Formen politischer Ästhetik sowie über Stilmittel der Provokation und des Widerstands. Und natürlich ist man darum bemüht, bekannte Kuratorinnen und Kuratoren ebenso für Lehraufträge zu gewinnen wie Vertreter von NGOs und Aktivistengruppen.

Schon bald wird es nicht mehr möglich sein, ja kommt wohl auch niemand mehr auf die Idee, von einem Hochschultyp zum anderen zu wechseln. Vor allem wird unübersehbar sein, dass es für den Erfolg in der Welt exklusivteuren Lifestyles ganz andere Begabungen braucht als dafür, zu einer Biennale oder Documenta eingeladen zu werden und dort mit einer politisch brisanten Arbeit aufzufallen. Muss man im einen Fall wie oder, noch besser, als ein Unternehmer auftreten, smart und polyglott sein und über die Kondition verfügen, einem globalisierten Business standzuhalten, so ist im anderen Fall die Fähigkeit gefragt, theoretische Texte und kuratorische Konzepte zu rezipieren; ferner muss man Spaß daran haben, *site specific* zu arbeiten und gut kommunizierbare Projekte zu entwickeln.

Die staatlichen Kunsthochschulen werden versuchen, sich ihrerseits möglichst klar voneinander zu unterscheiden – und dies umso mehr, wenn der Wettbewerb unter ihnen infolge der sinkenden Bewerberzahlen noch weiter zunimmt. Manche werden Künstler und Kuratoren konsequent zusammen aus-

bilden, andere werden die Grenzen zwischen freier und angewandter Kunst durchlässig machen und Klassen für Bildhauerei auch für Designer öffnen (und umgekehrt) oder ihr Lehrprogramm insgesamt einem Begriff wie «Inszenierung» unterstellen, womit alles von Rauminstallation bis Webdesign grundsätzlich gleichberechtigt behandelt wird.

Die verschiedenen Veränderungen könnte man damit zusammenfassen, dass mit ihnen das Ideal einer Autonomie der Kunst preisgegeben wird. Vielmehr verspricht man sich mehr Relevanz, wenn man die Kunst mit anderen Bereichen verbindet und mit deren gesellschaftlichen Funktionen anreichert. Tatsächlich hat sie die große und breite Aufmerksamkeit, die ihr seit rund zwei Jahrzehnten zukommt und die nicht zuletzt zu Begriffen wie «Superkunstjahr» geführt hat, ebenfalls vor allem einer Aufladung mit Bedeutungen zu verdanken, die von außen an sie herangetragen werden. So wirkt sie entweder stark und provokant, weil sie viel mehr kostet als nahezu alles andere, ja weil sie vor allem anderen Macht und Reichtum repräsentiert und die Sieger der Gesellschaft unterstützt—oder weil sie aktuelle und brisante Themen verhandelt und damit sogar gezielt in politische Diskurse eingreift. Klimawandel, Flüchtlingskrise, Armut, Nahrungsmittelspekulation, Nachhaltigkeit—das alles sind auf einmal Sujets gerade auch der Kunst.

Für viele markiert es einen Bedeutungszuwachs der Kunst, dass sie so viel Anschluss an die «reale

Welt»—an Geld und Politik—gefunden hat. Ein Skeptiker hingegen könnte die Frage stellen, ob es nicht auch von einem Misstrauen gegenüber der Kunst oder gar von einer Schwäche zeugt, wenn externe Kriterien wie ihr Preis oder die politische Aktualität maßgeblich dafür sind, ob und wie sehr eine künstlerische Arbeit überhaupt Beachtung findet. Und heißt das nicht umgekehrt, dass Künstler*innen, die ihre Arbeit weiterhin an kunstspezifischen Kriterien ausrichten und sich um eine möglichst schlüssige Fortsetzung oder Dekonstruktion einer Form- oder Problemgeschichte bemühen, die also eher die Kunstgeschichte als den Markt und die Politik, ja eher andere Künstler als Oligarchen und Kuratoren im Blick haben, an Aufmerksamkeit und Wertschätzung verlieren?

In dem Maß, in dem Kunsthochschulen in den nächsten Jahren programmatisch noch weiter auseinanderdriften, wird sich aber die Entwicklung noch verstärken, dass Kunst an ihr eigentlich fremden Kriterien ausgerichtet wird. So sehr dadurch einigen Absolventen große Karrierechancen geboten werden, die es früher vielleicht schwer gehabt hätten, innerhalb der Kunst Erfolg zu haben, so sehr werden andere, die bisher als besonders begabt galten, kaum noch Resonanz bekommen. Wer vor allem anderen Kunst machen—Bilder malen, Videos drehen oder fotografieren—will und sich dabei darauf beruft, autonom zu sein, muss zunehmend damit rechnen, als etwas langweilig und altmodisch, auf jeden Fall

aber als zu harmlos zu gelten. Wo bleibt der Thrill, ja wie will etwas cool und relevant sein, wenn es weder spektakulär teuer noch gesellschaftspolitisch akut ist? Mochten die Avantgarden daran geglaubt haben, dass es genügt, einen neuen Stil zu finden, um die Welt zu verändern, mochten viele andere, die im Namen der Kunst agierten, davon überzeugt gewesen sein, dass es vor allem darum geht, die Menschen zu läutern, zu rühren, zu verzaubern, zu erheben, so spielt das alles keine große Rolle mehr. Zumindest reicht es nicht, um Erfolg zu haben.

Ein Blick auf die diesjährige – doppelte – Documenta genügt, um festzustellen, dass dort kaum noch Kunst zu sehen ist, die den Geist der Autonomie verkörpert und einfach nur Kunst sein will. Manche, so etwa die österreichische Kunstkritikerin Sabine B. Vogel, sagen sogar, es sei dort zwar «viel Engagiertes ausgestellt, Archive, Requisiten von Erlebnissen, Recherchematerial – aber kaum Kunst im kunsthistorischen Sinn»⁴. Vielleicht wird in der Tradition von Autonomie stehende Kunst, die es nach wie vor gibt, nicht ausgewählt, weil sie nicht gut genug zu einem kuratorischen Konzept passt und generell als mangelhaft empfunden wird, vielleicht haben Künstler*innen, die sich als unabhängig begreifen, aber auch keine Lust, ja verstößt es gegen ihren Stolz und ihre Vorstellung von der Freiheit der Kunst, sich in allem abzustimmen und die eigene Arbeit dem «Regime» von Kuratoren zu unterwerfen, wie es der Kunsttheoretiker Stefan Heidenreich in einem

Text formuliert, in dem er scharf mit den neuen Machthabern des Kunstbetriebs abrechnet.⁵

Man kann spekulieren, wie sich die Kunst entwickelt hätte oder welche Künstler bekannt geworden wären, hätte es schon vor hundert Jahren starke Kuratoren gegeben. Hätte sich ein Max Beckmann oder ein Piet Mondrian darauf eingelassen, ihre Werke einem kuratorischen Konzept anzupassen oder gar im Auftrag eines Kurators zu agieren? Genauso kann man fragen, ob diese – und viele andere – Künstler*innen nicht ein Problem gehabt hätten, wären ihre Werke schon damals zu Millionenpreisen gehandelt worden, um dann zum größten Teil in Privatsammlungen zu verschwinden, in denen sie für eine breitere Öffentlichkeit höchstens gelegentlich – im Fall von Leihgaben – sichtbar sind. Hätten sie nicht zu Recht die Sorge gehabt, dass man über ihre Werke nur noch spricht, weil sie teuer oder weil sie Teil eines Großevents sind, aber nicht mehr, weil in ihnen eigenständig ein Weltbild formuliert oder eine Erkenntnis gestiftet wird, wie es nur mit Mitteln der Kunst möglich ist?

Es ist fast egal, ob es damals leichter war, als Künstler autonom zu sein, weil es noch keine so starken externen Kräfte gab, die Einfluss auf das Kunstgeschehen nahmen, oder ob diese Kräfte sich nicht entwickeln konnten, weil das Künstler-Ethos der Autonomie so unverbrüchlich feststand. Heute jedenfalls wird von Jahr zu Jahr und von Event zu Event deutlicher, dass eine als autonom verstandene

Kunst zwischen zwei Polen verlorenzugehen droht, die nahezu alle Aufmerksamkeit auf sich ziehen und daher auch die Dynamik entwickeln, immer selbständiger zu werden und sich zunehmend voneinander zu entfernen.

Ich selbst gehörte lange Zeit zu denen, die misstrauisch auf Autonomie-Beschwörungen reagierten und Auswüchse autonomer Bestrebungen gerne kritisierten; manches missbilligte ich als Künstler-selbstherrlichkeit und wünschte der Kunst daher etwas mehr Erdung: Orientierung an anderen Bereichen. 2007, im letzten Superkunstjahr, schrieb ich darüber, welche Zwänge es mit sich bringt, wenn Autonomie zur Norm wird, und bemängelte, dass die Ausbildung an Kunsthochschulen aufgrund des Autonomie-Dogmas zu «einseitig» sei. So werde in einem Kunststudium aus Angst vor Überfrachtung und Instrumentalisierung der Kunst «nichts vermittelt, was auch anderswo helfen könnte. Eine Akademie ist vielmehr ein Vakuum – ein Raum, in dem die Freiheit lebensbedrohliche Ausmaße angenommen hat und wo Menschen bewusst zu Idiosynkratikern erzogen werden, um den Fetisch «Kunst» möglichst rein zu produzieren»⁶.

Heute glaube ich, dass das schon damals nicht stimmte und ich meinerseits zu einseitig in meiner Wahrnehmung war. Zu diskutieren ist also weniger darüber, wie sehr eine zum Statussymbol avancierte Autonomie der Kunst schadet, als vielmehr darüber, warum autonome Kunst nicht mehr attraktiv ist.

Dass die Beurteilung von Kunst gemäß externen Kriterien kaum einmal als Problem angesehen wird, ihre Deautonomisierung also nicht etwa zu Klagen oder gar Protesten führt, belegt erst recht, wie sehr sich das Ideal der Autonomie erschöpft hat. Statt eigens über Vorzüge und Nachteile autonomer Kunst zu debattieren, teilen sich Theoretiker und Kritiker höchstens im Zuge jenes kalten Kriegs zwischen Marktkunst und Kuratorenkunst in unterschiedliche Lager auf. Dass man dabei auf wohlbekannte Unterscheidungen zwischen «Liberalen» und «Linken», zwischen «reich» und «arm», «weiß» und «schwarz» trifft, belebt vertraute klassenkämpferische Rhetoriken neu, doch alles, was unabhängig von diesen beiden konträren Polen ist, gerät erst recht ins Off der Aufmerksamkeit.

Beispielhaft für diese Entwicklung ist ein Streit, den ein Gemälde der US-amerikanischen Malerin Dana Schutz im Frühjahr 2017 auslöste, als es bei der Whitney Biennale in New York ausgestellt wurde. Als Vorbild dient ein berühmtes Foto, das die von Rassenhass getriebene brutale Ermordung eines schwarzen Jugendlichen im Jahr 1955 dokumentiert. Schutz übersetzte das Schwarz-Weiß-Foto in ihre gestische, farbkräftige Malerei, die zugleich eine selbstbewusste Beschäftigung mit dem Stilrepertoire der Klassischen Moderne – von Amadeo Modigliani bis Francis Bacon – darstellt. Hatte Schutz damit lange großen Erfolg, so gab es diesmal aber Protest. In einem offenen Brief, von der Künstlerin

Hannah Black verfasst und von zahlreichen anderen Künstler*innen mitunterzeichnet, wird Schutz zwar zugestanden, als Weiße «Scham» gegenüber dem Geschehenen zu empfinden, dann aber festgestellt, dass das nicht angemessen zum Ausdruck komme («this shame is not correctly represented»), sondern im Gegenteil die Gewalt der Weißen gegenüber Schwarzen sich weiter fortsetze, wenn jenes Foto als Rohmaterial («raw material») für eine Malerei diene, die Teil eines Kunstbetriebs sei, in dem es um «Geld und Spaß» («profit and fun») gehe.⁷ Hier wird also nicht anerkannt, dass die Künstlerin in einer kunsthistorischen Tradition steht, in der es selbstverständlich war, Bilder realer Ereignisse in eigene Formsprachen zu verwandeln und damit künstlerische Autonomie zu postulieren. Vielmehr wird rein moralisch-politisch argumentiert, die Debatte damit aber nicht nur auf das Sujet des Bildes verkürzt, sondern zugleich, im Sinne jenes kalten Kriegs, gegen eine Kunst protestiert, die auf dem Markt erfolgreich ist: Ist die Wahl des fotografischen Vorbilds nicht erst recht unsensibel oder gar zynisch, wenn damit noch Geld verdient wird? Statt also über Malerei zu diskutieren, dominieren bei der Bewertung des Gemäldes jene kunstexternen Kriterien «Politik» und «Markt». Oder, wie der Kunstkritiker Kolja Reichert bilanziert, es gehe hier nicht um die «Freiheit» der Kunst, «sondern um ihre Verantwortung».⁸

Unterschiedliche Gründe führten dazu, dass ich

2015 – nach 18 Jahren Tätigkeit an mehreren Kunsthochschulen – meinen Beamtendienst quittierte, um seither lieber freiberuflich zu arbeiten. Einer dieser Gründe war ein wachsendes Fremdheitsgefühl. So wenig ich jemals die Ambition hatte, mich mit dem, was an Kunsthochschulen passiert, identifizieren zu können, so sehr hatte ich eine Reihe von Jahren doch das Gefühl, mich nicht in einer grundsätzlichen Differenz dazu zu befinden, sondern höchstens am Sinn einzelner Praktiken und Werkformen zu zweifeln. Zuletzt aber fiel es mir immer schwerer, mich überhaupt noch für etwas zu interessieren, was dort diskutiert und fabriziert wurde. Tatsächlich erschien mir vieles zu glatt, zu kommodifiziert, zu steril, anderes hingegen empfand ich als hypersensibel und selbstgerecht. So oder so aber spürte ich eine Art von Professionalität, die wenig mit künstlerischer Könnerschaft zu tun hat, sondern die vielmehr verrät, wie sehr Standards anderer Bereiche in die Kunst eingewandert sind. Es ist die Professionalität von Geschäftsleuten, die nichts dem Zufall überlassen wollen, oder die Professionalität von Leuten, die sich als Anwälte, gar als Missionare eines Themas verstehen und die daher ihrerseits keine Lücke lassen wollen.

Ich sage das alles ausdrücklich nicht als Kulturpessimist, zumal ich (wie angedeutet) die Zeit, in der man voll Pathos der Autonomie der Kunst frönte, keineswegs für besser halte. Ich beobachte die Entwicklung aber lieber mit etwas mehr Abstand und

staune vielleicht auch deshalb, welches Tempo die Veränderungen des Kunstbetriebs in den letzten Jahren angenommen haben. Mir scheint, als komme man kaum noch hinterher, das alles zu erfassen, aber es gehört wohl auch zu diesen Veränderungen, dass zumindest für einige Bereiche dessen, was noch, aber vielleicht nicht mehr lange unter «Kunst» läuft, Theorie, Kritik und, ganz allgemein, Diskurs keine nennenswerte Rolle spielen. Ein Schisma könnte nicht zuletzt deshalb unvermeidlich sein.

Wie aber wird sich ein solches Schisma vollziehen? Sicher wird niemand offiziell kundtun, aus der Kunst auszutreten. Das passierte nur einmal: Joseph Beuys machte es 1985, ein Jahr vor seinem Tod. Auch bei ihm war das zwar schon die Absage an eine autonome und sich separierende Kunst, doch statt diese mit externen Bedeutungen aufzuladen, ging es ihm darum, auf die vielen kreativen Kräfte jenseits des Kunstbetriebs aufmerksam zu machen. Sie zu fördern und den Menschen insgesamt zu mehr Selbstbewusstsein zu verhelfen, war sein Ziel, das ihm viel wichtiger schien als eine irgendwie geartete Fortsetzung klassischer WerkGattungen der Kunst.

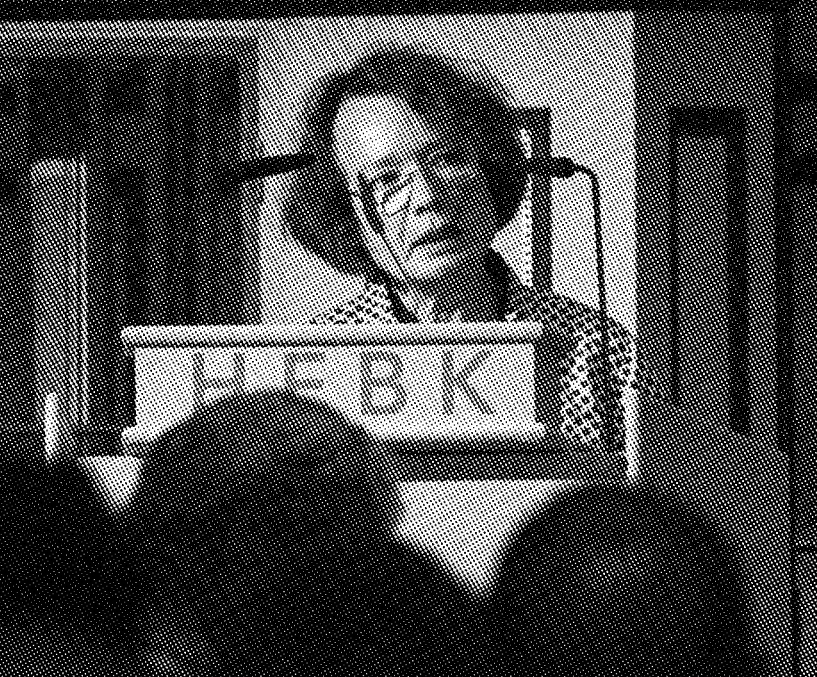
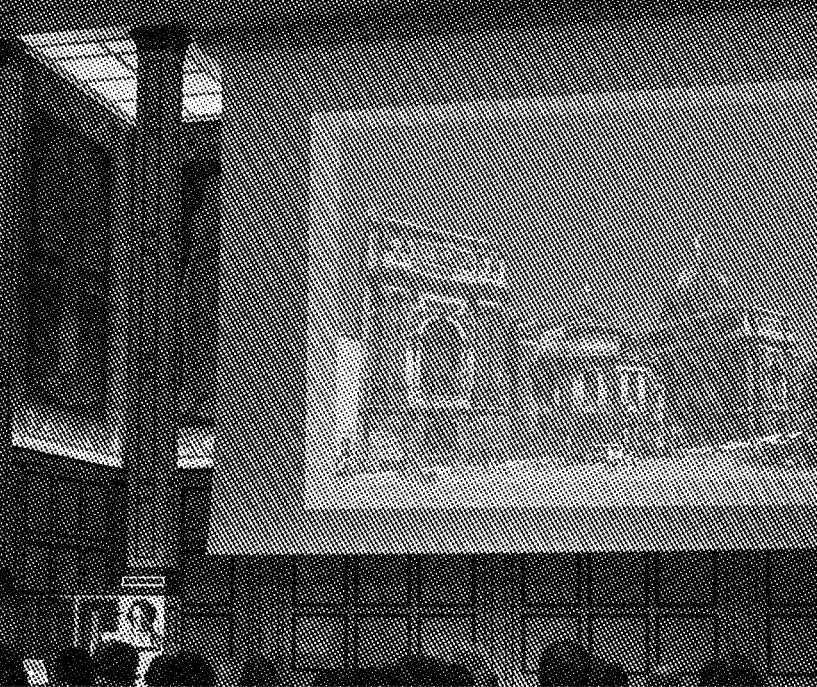
Statt der Kunst ausdrücklich den Rücken zuzukehren, werden manche sich künftig wohl wegschleichen oder, noch eher, ihre Kontakte in die Kunstwelt vernachlässigen, sich weniger oft auf die Kunst berufen und schon gar nicht mehr zu ihr bekennen. Für sie ist es viel spannender, Grenzen zu überschreiten und als Künstler auch einmal bei

einer Luxusgütermesse vertreten zu sein oder mit einem Uhrenhersteller zu kooperieren—oder aber bei einem Event mitzumachen, mit dem politische Forderungen durchgesetzt werden sollen oder das von der Polizei geschützt werden muss. Überall außerhalb des tradierten Kunstbetriebs winkt mehr Wirksamkeit, gar so etwas wie Macht, der gegenüber jede Idee von Autonomie nur als schöngeredete Impotenz erscheint, auf die man verzichten kann, ohne eigens darüber nachdenken, ohne sich ausdrücklich dagegen entscheiden zu müssen.

Sicher wird das Schisma nicht so ablaufen, dass aus dem kalten Krieg ein heißer Krieg wird. Im Gegenteil hat man sich, je weiter man auseinanderdriftet, umso weniger zu sagen. Schließlich nimmt man sich gegenseitig kaum noch wahr. Krieg—ob kalt oder heiß—setzt hingegen voraus, dass man dasselbe will und darum kämpft, ja es dem anderen streitig machen will. Doch was sollte ein für Superreiche arbeitender Künstler einem mit Aktivisten kollaborierenden Ex-Kollegen wegnehmen wollen? Und warum sollte jemand, der sich von der Kunst aus in Richtung Ökologie oder Migrationspolitik auf den Weg macht, ehemalige Kommilitonen als Konkurrenz empfinden, die Handtaschen entwerfen oder die Lebensgeschichte eines erfolgreichen Start-up-Unternehmers in dessen Villa bildstark in Szene setzen? Noch studieren alle, egal wohin sie sich dann mit ihrer Arbeit orientieren, an denselben Kunsthochschulen. Aber ich bin mir nicht sicher, dass

das 2027 noch genauso sein wird. Nein, eigentlich glaube ich es nicht.

1. Zit. n. Michael Hübl: «Melancholie der Muße und des Mitmachens. Kursorische Beobachtungen zum Stand der Kunst zwischen Partizipation und edler Gesinnung». In: *Kunstforum International 247* (2017), S. 74-85, hier S. 82.
2. Tim Sommer: «Ein Leben wie gemalt». In: *db mobil* 6/2017, S. 63-65, hier S. 65.
3. Robert Fleck: *Das Kunstsystem im 21. Jahrhundert. Museen, Künstler, Sammler, Galerien*, Wien 2013, S. 21 f.
4. Sabine B. Vogel: «Das Ende der Kunst?». In: *Die Presse* vom 9. Juli 2017. <http://diepresse.com/home/kultur/kunst/5248948/Das-Ende-der-Kunst> (zuletzt aufgerufen: 26. Oktober 2017).
5. Stefan Heidenreich: «Schafft die Kuratoren ab!». In: *Die Zeit* 26/2017 vom 22. Juni 2017. <http://www.zeit.de/2017/26/ausstellungen-kuratoren-kuenstler-macht/komplettansicht> (zuletzt aufgerufen: 26. Oktober 2017).
6. Wolfgang Ullrich: «Wie autonom ist die Autonomie?». In: *Gesucht: Kunst! Phantombild eines Jokers*, Berlin 2007, S. 47-70, hier S. 61.
7. <http://blackcontemporaryart.tumblr.com/post/158661755087/submission-please-read-share-hannah-blacks> (zuletzt aufgerufen: 26. Oktober 2017).
8. Kolja Reichert: «Es lebe die Kunst! Nur welche? Und warum?». In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 9. Mai 2017. <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/plaedoyer-fuer-einen-aesthetischen-streit-in-der-kunst-15004578.html> (zuletzt aufgerufen: 26. Oktober 2017).



Bettina Uppenkamp

Die Kunsthochschule – ein Refugium? Eine sächsisch gefärbte Perspektive

Die lexikalische Bedeutung von Refugium ist Zuflucht oder Zufluchtsort. Der große Brockhaus in seiner Ausgabe von 1998 unterscheidet zwischen einer bildungssprachlichen und einer ökologischen Bedeutung. Refugium bedeutet auch Ende des 20. Jahrhunderts Zufluchtsort, der Begriff hat allerdings eine neue Facette hinzugewonnen: In der Ökologie bezeichnet Refugium ein Rückzugs- oder ein Erhaltungsgebiet, ein größeres oder kleineres geografisches Gebiet, das durch seine klimatisch begünstigte oder abgeschlossene Lage in erdgeschichtlichen Zeiten ungünstiger Umweltbedingungen (etwa einer Eiszeit) zu einer Überlebensregion von Tier- und Pflanzenarten wurde.

Die Frage, ob Kunstakademien ein Refugium sind, ein Zufluchtsort sein können oder gar ein Erhaltungsgebiet bedrohter Spezies sein sollten, wie «Traumtänzern» oder «Bürgerscheuchern», um nur zwei der Arten zu nennen, die laut Werner Büttner zu jenen gehören, die an Kunstakademien beheimatet sein möchten, diese Frage hat sich mir aufgrund eines Erlebnisses aufgedrängt, welches dem speziellen, aktuellen politischen Klima in Dresden geschuldet war. Kurz nach der von heftigen Protesten begleiteten

Errichtung des von dem deutsch-syrischen Künstler Manaf Halbouni geschaffenen *Monuments* vor der Frauenkirche auf dem Dresdner Neumarkt – eine Installation aus drei senkrecht aufgerichteten ausrangierten Autobussen, inspiriert von einer Fotografie aus dem Krieg in Syrien, die eine aus Buswracks zum Schutz vor Scharfschützen errichtete Straßenbarrikade in Aleppo zeigt – traf ich bei einer Veranstaltung eine Kunststudentin. Sie erzählte mir zutiefst betroffen und aufgewühlt, wie sie am Vorabend der Eröffnung des *Monuments*, einem Montagabend, versehentlich in die allwöchentliche Pegida-Demonstration geraten war, die sich an diesem Montagabend bereits auf die für den folgenden Dienstag geplanten Proteste gegen Halbounis Skulptur eingestimmt hatte. Nie zuvor, so die Studentin, habe sie dergleichen Aggression und Hass verspürt, und nie zuvor sei sie derartig froh und erleichtert darüber gewesen, im Besitz einer Schlüsselkarte zur Hochschule zu sein, in die sie sich dann geflüchtet habe, um sich zu beruhigen und sicher zu fühlen. Der Hass hatte sich unter anderem an der durch Halbounis Installation gestifteten Beziehung zwischen den Opfern der alliierten Bombenangriffe auf Dresden am 13./14. Februar 1945 und den Zerstörungen in der Stadt und dem aktuellen Kriegsgeschehen in Syrien entzündet als einer vermeintlichen Relativierung des Dresdner Kriegsleids im zeitlichen Vorfeld des in der Stadt regelmäßig am 13. Februar zur Erinnerung an dieses Ereignis veranstalteten Gedenktages. Die

Empörung über eine angebliche Beschädigung des Gedenkens an die eigenen Opfer, eine Erinnerung, die im kollektiven Bewusstsein der Stadt für viele eine identitätsstiftende Funktion hat, traf sich hier mit einer grundlegenden Ablehnung der künstlerischen Form, die als Beleidigung des Ortes, dem wieder aufgebauten Stadtzentrum Dresdens, empfunden wurde. Als «Schrott» und «Schande» wurde das *Monument* beschimpft, seine Initiatoren und Verteidiger als «Volksverräter».

Vielen werden die Medienbilder des lauthalsen und trillerpfeifenbewehrten Protestes gegen das *Monument* in Erinnerung sein, an dem sich außer Anhänger*innen der Pegida-Bewegung auch andere rechtsgerichtete Gruppierungen, wie die Identitären, beteiligten und der von der AfD unterstützt wurde. Die offizielle Eröffnung des *Monuments* fand am Dienstag, den 7. Februar 2017 statt. Nicht nur der Dresdner Oberbürgermeister Dirk Hilpert (FDP), die Leiterin des Kunsthouses in Dresden, das Mitinitiator zur Realisierung des *Monuments* gewesen ist, Christiane Mennicke-Schwarz, selbst der Pastor der Frauenkirche wurde bei diesem Ereignis gnadenlos niedergeschrien.¹ Die entfesselte Aggression machte in der Folge polizeilichen Schutz des Kunstwerks, das von vornherein als ein temporäres Ereignis von nur zwei Monaten Dauer geplant war, notwendig. Wohl nur wenigen Kunstwerken ist es vergönnt, eine vergleichbar breite, polarisierende Diskussion auszulösen.

Das 1895 eingeweihte, von Constantin Lipsius anstelle eines Vorgängerbaus entworfene und gestaltete Hauptgebäude der Dresdner Kunsthochschule zeigt mit seiner rückwärtigen Fassade ebenfalls auf den Neumarkt mit der Frauenkirche, während es mit der Hauptfassade prominent zur Brühlschen Terrasse und zur Elbe hin ausgerichtet ist, Zeichen der Bedeutung in der Stadt, die der Kunstakademie bei ihrer Gründung zugesprochen wurde. Schon bei seiner Fertigstellung wurde der monumentale neobarocke Bau nicht nur als Kunsttempel, sondern als «Burg für die Künste» gefeiert. In dem hier geschilderten Fall war er zu einer Fluchtburg geworden in einem sehr unmittelbaren, physischen, aber auch in einem moralischen Sinne, zu einem Refugium der «Gutmenschen», um es mit einem Schimpfwort der rechten Protestierer zu sagen, in dem man sich der ungeteilten Solidarität für den Künstler, selbst Absolvent der Dresdner Kunsthochschule, und sein angegriffenes Werk versichern konnte.

«Refugien ästhetischer Verinnerlichung» jedoch seien Kunsthochschulen nie gewesen, so formulierte Matthias Flügge, der amtierende Rektor in seiner Rede zum 250. Jahrestag der Dresdner Kunstakademie anlässlich des Festaktes im Albertinum. «Immer schon sind in ihrer Praxis künstlerische Entwicklungsmomente mit politischen und wirtschaftlichen eng verbunden gewesen.»² Wie zahlreiche deutsche Kunstakademien wurde die Dresdner Kunsthochschule im 18. Jahrhundert gegründet. Das im Jahr 2014 ge-

feierte 250-jährige Jubiläum war Grund, einerseits auf die Tradition der Institution zu blicken. Andererseits war dieses Jubiläum Anlass, nicht nur die lange und zum Teil glanzvolle, aber vor allem im 20. Jahrhundert äußerst bewegte und teils gerade im Hinblick auf die Verflechtung der künstlerischen mit den politischen Entwicklungsmomenten sehr problematische Geschichte der Hochschule zu reflektieren. Außerdem ging es darum, sich mit den Herausforderungen der Gegenwart und den Zukunftsperspektiven auseinanderzusetzen und über die Rolle und die Verantwortung bei der Ausbildung von Künstler*innen im Hinblick auf deren Optionen im Anschluss an die Hochschulausbildung nachzudenken. Der Direktor des Dresdner Jobcenters hatte just im Jubiläumsjahr in einem Zeitungsinterview die Ansicht geäußert, dass die Künftlerausbildung eine große Zahl arbeitsloser, prekärer Existenzen hervorbringe, deren Qualifikation und Perspektive bei der Entscheidung über Hartz-4-Zuweisungen kaum zu beurteilen seien.³ Die vom Bundesverband Bildender Künstlerinnen und Künstler (BBK) im Jahr 2016 durchgeführte Befragung zur wirtschaftlichen und sozialen Situation Bildender Künstler*innen hat allerdings ergeben, dass nicht nur die «Überlebensrate» der an einer Kunsthochschule Ausgebildeten nur 4% beträgt, sondern auch nur eine kleine Minderheit von Künstler*innen, ca. 4% nämlich, Hartz 4 bezieht.⁴

Im Dezember 2007 legte die vom Deutschen Bundestag 2005 eingesetzte Enquete-Kommission

«Kultur in Deutschland» ihren Schlussbericht vor. In diesen Abschlussbericht aufgenommen wurde ein Text des Künstlers Heinz Rudolf Kunze, der als Sachverständiger und Stimme der Künstler*innen an der Kommission mitgewirkt hatte, ein lesenswerter Text, der aus betroffener Sicht die historische Entwicklung des Künstlerbildes, aktuelle Rollenkonzepte und Klischees, Facetten des Künstlerhabitus wie akute Problematiken künstlerischer Existenz darstellt. «Kunst zu machen», konstatiert Kunze, «Künstler zu sein ist der reine Wahnsinn, und das ist kein flacher Kaugummispruch. Wer so etwas tut, dieser Sache sein Leben widmet, kann nicht normal sein.»⁵ Dieser «Wahnsinn» bezieht sich nicht zuletzt auf das hohe persönliche und wirtschaftliche Risiko, das diejenigen eingehen, welche die Kunst zu ihrem Beruf machen wollen. «Der Künstlerberuf hat für den Fernstehenden etwas Verlockendes. [...] Doch abgesehen von seltenen Ausnahmen gestaltet er sich in Wahrheit anders: Mühevollles Aneignen des handwerklichen Könnens, Ringen mit der eigenen Begabung, Kampf gegen starke Konkurrenz, Intrigen von Seiten der Kollegen, Verkennung und Verständnislosigkeit beim Publikum, Schwierigkeiten und Entbehrungen aller Art, allmähliches Herabsinken ins Künstlerelend, Berufswechsel oder Übernahme von minderwertiger Arbeit, nur um das Leben zu fristen: solche Wirklichkeit bietet nichts Verlockendes.»⁶ Dieser vom *Reichsbund der Deutschen Kunsthochschüler* im Jahr 1930 formulierte Befund hat

für Kunze auch 2005 nichts an Aktualität verloren, im Gegenteil, unter den gegenwärtigen Bedingungen habe sich das geschilderte Szenario noch verschärft. Im Vorwort zum Schlussbericht konstatiert die Vorsitzende der Enquete-Kommission Gitta Conemann: «[...] die Einkommen vieler Künstler und Kulturschaffenden in Deutschland sind beschämend niedrig. Im Durchschnitt verdienen sie gerade 11.000 Euro pro Jahr, viele haben mit großen Schwankungen zu kämpfen. An die Bildung von Rücklagen für die Alterssicherung ist bei einem solchen Einkommen nicht zu denken.»⁷

Die Studie des BBK im Jahr 2016 bestätigt, dass trotz der exorbitanten Preise, welche einzelne Künstler und weniger einzelne Künstlerinnen auf dem Kunstmarkt erzielen, die überwiegende Zahl derjenigen, die sich selbst als Künstler*in verstehen, von ihrer Kunst nicht leben können. 61% der von der Studie erfassten, gaben an, im Jahr 2015 mit ihrer Kunst 5000 Euro oder weniger verdient zu haben. Der Anteil derjenigen, die damit gar nichts verdient hatten, betrug 13%.⁸ Diese Zahlen haben sich seit 2013 als relativ stabil erwiesen. In den drei Jahren zuvor war der Anteil der Geringverdiener sogar noch größer gewesen. Bis zu 20.000 Euro mit ihrer Kunst verdienen konnten gut 27% der Befragten. Dann werden die Segmente wirklich klein; bis zu 50.000 Euro jährlich erzielten noch 8,7% und über 50.000 Euro nur noch 3,1%. Also nicht nur überleben, sondern wirklich gut von ihrer Kunst leben, das

können nach dieser Studie nicht einmal 4%.⁹ Einbezogen waren in diese Zahlen Jahreseinkünfte aus dem Verkauf von Kunstwerken, aus Aufträgen, Honoraren und anderen künstlerischen Tätigkeiten, und festgestellt werden muss, dass Frauen im Schnitt etwas schlechter dastehen als Männer, obwohl zu beobachten ist, dass die Zahl der Studienbewerberinnen für ein Kunststudium im Verhältnis zu den Bewerbungen von Männern in den vergangenen Jahren ständig zunimmt.

Im Wintersemester 2014/15 z.B. wurden an der Dresdner Hochschule insgesamt 130 Studierende neu immatrikuliert; darunter waren 98 Frauen und 32 Männer. In der Fakultät I, an der der Studiengang Bildende Kunst angesiedelt ist, wurden insgesamt 60 Studierende zugelassen. Davon waren 36 Frauen und 24 Männer. Unter dem Dach der Fakultät II sind in Dresden die Studiengänge Kunsttechnologie, Konservierung und Restaurierung von Kunst- und Kulturgut, Kostüm- und Bühnenbild und der zweijährige Aufbaustudiengang Kunsttherapie sowie der Fachhochschulstudiengang Theaterausstattung mit den Schwerpunkten Theatermalerei und -Plastik, Maskenbild und Kostümgestaltung untergebracht. In den genannten Studiengängen der Fakultät II wurden im entsprechenden Jahr 62 Frauen und nur 8 Männer neu eingeschrieben. Die Zahlenverhältnisse haben sich seitdem nur unwesentlich geändert.

Für die Absolvent*innen dieser stark anwendungsorientierten Studiengänge haben die vom BBK erho-

benen Zahlen nicht die gleiche Brisanz wie für die Absolvent*innen im Studiengang Bildende Kunst. Sie sind nicht oder nur sehr begrenzt und auf andere Art den Mechanismen des Kunstmarktes unterworfen. Etliche dieser Absolvent*innen erhalten nach ihrem Diplom Festanstellungen an unterschiedlichen Kultureinrichtungen oder gehen in eine aussichtsreiche Freiberuflichkeit, in der sie sehr wohl von ihrer Kunst leben können.

Es gibt an der HfBK Dresden, wie an den meisten deutschen Kunsthochschulen, allerdings keine systematischen Erhebungen über den Verbleib der Absolvent*innen; jedoch gibt es Bemühungen, das vor allem im Zusammenhang mit dem vor einigen Jahren eingerichteten Career-Service aufgebaute Alumni-Netzwerk systematisch zu vervollständigen und zu aktualisieren und so auch Aufschluss darüber zu gewinnen, wie es für diejenigen weitergeht, die mit ihrem Diplom die Hochschule verlassen, und wenn möglich, den Noch-Studierenden deren Erfahrungen zugänglich zu machen. Die Aufnahme in dieses Netzwerk ist selbstverständlich freiwillig, und es hat sich gezeigt, dass zum einen naheliegenderweise die erfolgreichereren Absolvent*innen nach Studienschluss leichter aufgefunden werden können, es zum anderen genau diese sind, die sich eher bereit erklären, als Ehemalige der Kunsthochschule in Erscheinung zu treten. Das Misslingen einer künstlerischen Karriere scheint ebenso schambesetzt, und die unsicheren Schicksale derjenigen, die ihr Diplom in Bilden-

der Kunst haben und keine künstlerische Karriere machen, lassen sich, ist der Kontakt zur Hochschule erst einmal abgebrochen, nur sehr schwer nachvollziehen. Etwas besser sieht dies in den angewandten Studiengängen aus, wo in der Regel die Beziehungen zur Hochschule über Arbeitskontakte und Projekte enger bleiben.

Wovon leben nun die Künstler*innen, wenn nicht von ihrer Kunst und nur wenige von Hartz 4? Denn auch die 96 %, deren Laufbahn als freie Künstler*innen statistisch nicht erfolgreich verläuft, in dem Sinne, dass sie ihre Kunst zu einem den Lebensunterhalt sichernden Beruf machen können, überleben ja auf die eine oder andere Art und Weise. Eine wichtige Einkommensquelle ist offenbar Lehrtätigkeit in unterschiedlichen Bereichen, wobei Privatunterricht die größte Rolle spielt. Etliche leben von der Unterstützung durch Partner*innen, Verwandte und Freunde; 2 % gaben an, dass sie Mäzene haben, die ihren Unterhalt sichern. 79 % der Befragten jedoch bestreiten ihren Unterhalt aus Tätigkeiten und Quellen, die mit ihrer künstlerischen Arbeit nichts zu tun haben, was allerdings nicht notwendig bedeutet, dass sie aufhören Künstler*innen zu sein. Nach der schlichten Definition in §2 des Künstlersozialversicherungsgesetzes ist Künstler, wer Musik, darstellende oder bildende Kunst ausübt oder lehrt. Geringes Einkommen aus der Ausübung solcher Tätigkeit allerdings bedeutet, dass etwa die Möglichkeit zur Mitgliedschaft in der Künstlersozialkasse versagt wird.

Dort wird in der Regel verlangt, dass das Einkommen aus künstlerischer Tätigkeit mindestens bei 3.900 Euro jährlich liegen muss.

Wenn also die Perspektive nach einem Kunststudium so unsicher ist, warum wollen dann nach wie vor so viele junge Menschen unbedingt Kunst studieren, zumal sich doch die meisten ohnehin darüber einig sind, dass sich Kunst, spätestens seit der Verabschiedung oder Emanzipation von verbindlichen akademischen, ästhetisch-künstlerischen Regelwerken und Normen, weder lernen noch lehren lässt.¹⁰ Warum liegt in einem Studium der Kunst und dem in der Regel damit verbundenen Wunsch, ein Künstler, eine Künstlerin zu werden, nach wie vor offenbar ein großes Versprechen nicht nur für gescheiterte Schaufensterdekorationslehrlinge, oder – eine Spezies, die es in Dresden vielleicht häufiger gibt als an den Hochschulen in anderen Städten aufgrund der Nähe zum Erzgebirge, wo dieser Beruf Tradition hat – für unglücklich gewordene Bildschnitzer? Auf der Glaskuppel des in das Gebäude der Dresdner Kunstakademie integrierten Ausstellungsgebäudes bläst eine vergoldete Fama in ihre Trompete; das Streben nach Ruhm mag für manche tatsächlich der Ansporn sein, Kunst zu studieren. Wichtiger aber ist vermutlich das Versprechen, ein relativ selbstbestimmtes, freies und produktives Leben führen zu können, in dem es möglich ist, sich intensiv seinen Interessen oder auch Obsessionen zu widmen, selbst wenn die Freiheit sich unter den

Bedingungen materieller Not als Illusion erweisen kann. Oder liegt der Antrieb in der Überzeugung, dass Kunst nicht nur schön, sondern notwendig ist, ein gleichfalls gesellschaftlich relevanter Beitrag zur Reflexion, Kommentierung und Herausforderung des jeweils historisch Faktischen oder Mächtigen? KP Brehmer hat die Kunst als relative Möglichkeit bezeichnet, glücklich zu werden.¹¹

Die andere Frage, die sich angesichts der ernüchternden Zahlen stellt, ist, was solche Zahlen für eine Kunstakademie oder eine Kunsthochschule bedeuten? Diese Frage, ob und in welcher Weise Kunstakademien für die prekären Existenzen, die aus ihr hervorgehen, Sorge tragen müssten und in welcher Form sie dies tun könnten, ist keineswegs neu. Als älteste Kunstakademie in Deutschland rühmt sich die Akademie der Bildenden Künste in Nürnberg, die ihre Gründung auf keinen geringeren als Jacob von Sandrart und auf das Jahr 1662 zurückführt. Die Nürnberger Akademie hat 1987 ihr 325. Gründungsjubiläum als Gelegenheit ergriffen, einen Fragenkatalog zur Rolle der Kunstakademien, zu ihrer Bedeutung und ihren Aufgaben zu entwickeln und insgesamt 33 Künstler*innen gebeten, zu diesen Fragen Stellung zu nehmen. Die Antworten wurden als Jubiläumsschrift veröffentlicht.¹² Im hier zur Debatte gestellten Zusammenhang sind vor allem die dritte Frage und die Antworten darauf interessant. Die Frage lautete: «Den Kunsthochschulen wird vorgeworfen, sie erzeugten ein ständig wachsendes Pro-

letariat an freien Künstlern und arbeitslosen Kunst-erziehern. Können Sie in einem solchen Proletariat einen Gewinn für die Gesellschaft entdecken?»¹³ Karl Oskar Blase z.B. lehnte zunächst den Begriff des Proletariats für die Künstler als unzutreffend ab, da diese zwar zur materiell besitzlosen Klasse gehören könnten, in der Regel jedoch selbständig und damit keine Proletarier seien, womit er die ökonomische Problematik nicht leugnen wollte. Sein Vorschlag war, die Frage folgendermaßen umzuformulieren: «Wie kann die Menge der künstlerischen Produktion sinnvoll (und wirtschaftlich) von der Gesellschaft wahrgenommen und genutzt werden?»¹⁴ Eine Antwort auf diese Frage wurde jedoch nicht gegeben. Lothar Fischer hatte einen eher darwinistischen Ansatz, im Sinne von «der Stärkere überlebt», und meinte: «Die breite Masse bildet die Basis für Qualität. Ohne diese Basis, ohne diese Gesellschaft von vielen Künstlern und ohne den Sumpf, wo die Kunst entsteht, wären einzelne prächtige Blüten gar nicht möglich.»¹⁵ Ganz ähnlich, nur knapper ausgedrückt, Michael Schoenholtz: «Kaffeesatz gehört zum Kaffee.»¹⁶ Otto Herbert Hajek hingegen war der weit weniger zynisch klingenden Auffassung, der Vorwurf gegen die Kunsthochschulen sei ohne Begründung, weil die Kunsthochschulen und Akademien Bildungs- und keine Ausbildungsstätten seien. «Unsere Gesellschaft benötigt gebildete Menschen in dem Bereich des Schauens, des Hörens, des Fühlens, des Riechens, des Schmeckens, der Wahrnehmung mit den

Sinnen.»¹⁷ Diese sympathisch-idealistische Sicht auf die Aufgabe der Akademien als gesellschaftlich notwendige Einrichtungen zu einer umfassenden Bildung umgeht allerdings ebenfalls das Problem des Überlebens.

Die Gründung der *Allgemeinen Kunst-Academie der Malhery, Bildhauer-Kunst, Kupferstecher- und Baukunst* in Dresden, deren Gründungsurkunde am 6. Februar 1764 von Prinzregent Xaver, Herzog zu Sachsen, unterzeichnet wurde, war Bestandteil des sogenannten «Sächsischen Rétablissements», des Wiederaufbauprogramms nach dem Ende des Siebenjährigen Krieges zwischen Sachsen und Preußen; zeitgleich wurden eine *Zeichnungs-, Malerey- und Architektur-Academie* in Leipzig, die heutige Hochschule für Gestaltung und Buchkunst, und die Zeichenschule an der Porzellanmanufaktur in Meißen gegründet.¹⁸ Im Ernennungsdekret des ersten Direktors Christian Ludwig von Hagedorn heißt es: «[...] wie durch dieselbigen [gemeint sind die schönen Künste] nicht nur unmittelbar ein wesentlicher Vortheil verschafft, mehr Geld zur Zirkulation gebracht, Fremde herbeigezogen und das Ansehen des Staates vermehrt, sondern auch ferner die Produkte derer inländischer Fabrikanten und Manufakturen durch Verbesserung des Geschmacks angenehmer gemacht und ein größerer Debit derselben zu Wege gebracht werde.»¹⁹ Der sächsische Jurist, Finanzprokurator und Historiker Benjamin Gottfried Weinart hielt wenig später über die Gründung der Akademien fest: «Diese Anstalten

wurden nicht getroffen, um die Säle der Reichen zu verschönern, noch den Reichen Gelegenheit zu verschaffen, ihren Hang zur Pracht zu befriedigen. Der Endzweck war weit edler, man wollte Sachsen durch die Künste blühend machen.»²⁰ Diese Programmatik, die weniger der Sorge um das Auskommen der Künstler galt, als vielmehr von der Zuversicht getragen war, dass die lokale Institutionalisierung künstlerischer Produktion positive wirtschaftliche und gesellschaftliche Effekte zeitigen würde, erinnert erstaunlich an das, was man sich heute von dem verspricht, was als Kreativwirtschaft bezeichnet wird, ein seit Ende des 20. Jahrhunderts, unter anderem durch Richard Floridas umstrittenes Buch *The Rise of the Creative Class*, erfolgreich forciertes Wechsel der Perspektive auf die gesellschaftliche und ökonomische Stellung von Kunst und Kultur. Unter dieser geänderten Perspektive werden Kunst und Ökonomie nicht länger als einander entgegengesetzte oder gar sich ausschließende Sphären aufgefasst oder künstlerische Arbeit gar als der utopische Gegenentwurf zur Norm eines auf Erwerb ausgerichteten Daseins, sondern Kunst und Kultur werden als wirtschaftlich interessanten und relevanten Standortfaktoren Geltung zugesprochen.

Auf der offiziellen Seite der Landeshauptstadt Dresden lässt sich das Echo dieser Auffassung laut vernehmen. Dort heißt es unter der Überschrift *Kultur- und Kreativwirtschaft. Innovationstreiber von morgen*: «Wertschöpfung verlagert sich in Zukunft immer

mehr von etablierten Standardprodukten hin zu Dienstleistungen und Produkten, welche auf ständig wachsendem Wissen und dessen kreativer Nutzung basieren. Als positiver Standortfaktor steht die Kultur- und Kreativwirtschaft schon lange im Fokus der wirtschaftspolitischen Entwicklungsstrategie der Landeshauptstadt Dresden. Das kulturelle und kreative Umfeld ist hier wichtiger Impuls bei der Ansiedlung von Unternehmen und der Gewinnung von Fachkräften. Unter Kultur- und Kreativwirtschaft werden diejenigen Kultur- und Kreativunternehmen erfasst, welche überwiegend erwerbswirtschaftlich orientiert sind und sich mit der Schaffung, Produktion, Verteilung und/oder medialen Verbreitung von kultur-ellen/kreativen Gütern und Dienstleistungen befassen.»²¹ Auch die Enquete-Kommission «Kultur in Deutschland» hat in ihrem Schlussbericht die Bedeutung der Kultur- und Kreativwirtschaft hervorgehoben und kommt unter Berufung auf Untersuchungen und Berechnungen, etwa zur Umwegrentabilität von Kulturausgaben, zu dem Schluss: «Kultur- und Kreativwirtschaft sind ein bedeutender Wirtschaftsfaktor. Sie haben ein großes wirtschaftliches und kreatives Potenzial. Insbesondere mit der Erweiterung um den Kreativwirtschaftsbereich kann die Branche als eine wissensintensive Zukunftsbranche mit deutlichen Innovations-, Wachstums- und Beschäftigungspotenzialen angesehen werden. Darüber hinaus ist die Kulturwirtschaft wichtiger Impulsgeber für Innovationen in anderen Wirt-

schaftsbranchen.»²² Und im Vorwort heißt es entsprechend: «Die Kultur als Wirtschaftszweig mit großen Chancen zu behandeln bedeutet weder eine Entwertung der Kultur noch eine Bedrohung ihrer gesellschaftlichen Bedeutung. Vielmehr trägt der Wirtschaftsbereich Kultur zur Sicherung eines vielfältigen kulturellen Lebens in Deutschland bei. Kunst braucht ihre Freiräume, in denen Künstler sich auf ihr Schaffen konzentrieren können, ohne sich Gedanken über die kommerzielle Verwertbarkeit zu machen. Viele bedeutende Werke haben wir gerade dieser kompromisslosen Haltung zu verdanken. Andererseits würde die Kulturbranche sich selbst einschränken, wenn allein die Unabhängigkeit von wirtschaftlichen Überlegungen zum Maßstab für künstlerisches Schaffen erhoben würde. Neben der Politik sind insbesondere die Künstler selbst gefordert, sich nicht nur diesem Thema zu widmen.»²³

Als «Innovationstreiber» kommen bildende Künstler*innen in der Dresdner Verlautbarung zur Bedeutung der Kultur- und Kreativwirtschaft in Sachsen gar nicht wirklich vor. Als Wachstumsträger werden vor allem der Software/Games-Bereich, die Designwirtschaft und der Architektur- und Filmmarkt erwähnt und als Ziel formuliert, dass weiterhin möglichst viele kreative Menschen in Dresden ihre unternehmerische Vision umsetzen und den Standort bereichern. An Kunst, jedenfalls an aktuelle Kunst im engeren Sinne, scheint hier weniger gedacht, und wenn Dresden sich als Kunst- und Kulturmetropole

inszeniert und vermarktet, spielt in diesem Zusammenhang die glanzvolle Vergangenheit als Barockstadt die dominante Rolle. Auch abgesehen von den Hassausbrüchen einer Minderheit gegen aktuelle Kunstprojekte im öffentlichen Raum der Stadt in jüngster Vergangenheit ist Dresden «trotz oder wegen seiner Kunststadt-Nabelschau» kein sehr günstiges Pflaster für einen lebendigen Austausch mit den internationalen Entwicklungen zeitgenössischer künstlerischer Praxis.²⁴

Wo Künstler*innen dieser angeblich neuen kreativen Klasse eingemeindet werden, geraten sie vorrangig als Produzenten und Gestalter marktfähiger Erzeugnisse in Blick, während zugleich die dem Künstler zugeschriebene Authentizität und Freiheit, «Autonomie, Spontaneität, Mobilität, Disponibilität, Kreativität» zu Erfolgsgaranten in der Arbeitswelt erklärt werden.²⁵ Wenn heute in der Soziologie Künstler*innen als Persönlichkeiten, die sich durch Offenheit und Neugierde, durch hohe Leistungsmotivation, Originalität, Flexibilität und Risikobereitschaft auszeichnen, nicht mehr als idealisierter Gegenentwurf eines autonomen Außenseitertums, sondern als Modell für die Zukunft der postfordistischen Arbeitswelt beschrieben werden, spricht dieses meines Erachtens jedoch stärker für eine euphemistische Verklärung sozialer Entsicherung und Prekarisierung auch außerkünstlerischer Arbeitsverhältnisse als für die Erfolgsaussichten auf eine gesicherte materielle Existenz von Künstler*innen. Das prekäre

dieser Existenz hebt sich nicht dadurch auf, dass der Künstler «zum Subjektideal der schönen neuen Arbeitswelt» wird.²⁶

Dennoch stellt sich die Frage, ob Akademien und Kunsthochschulen systematischer auf solche Verschiebungen des Künstlerbildes und ebenso auf die Anforderungen des Kunstmarktes reagieren und die Ausbildung entsprechend stärker auf die Vermittlung von Strategien des erfolgreichen Selbstmanagements und der Generierung von Aufmerksamkeit als jener Währung, an die Erfolg heute stärker denn je gekoppelt zu sein scheint, ausrichten müssten, wie es etwa die Galeristin Kathrein Weinhold in ihrem *Handbuch für Selbstmanagement im Kunstbetrieb* gefordert hat.²⁷ Die Einrichtung von Career-Services, wie an der Dresdner Hochschule geschehen, teilweise finanziert aus Drittmitteln, jedoch leidlich verstetigt, maßt sich nicht an, hier patente Erfolgsrezepte anbieten zu können, hat aber doch den Anspruch, mit seinen Angeboten den Studierenden Hilfestellung im Dickicht aus Rechts-, Versicherungs-, Steuerfragen usw. zu geben, wenn sie von der Hochschule in die Freiberuflichkeit wechseln, und damit auch das Überleben zu erleichtern. Auf eine Erweiterung der beruflichen Optionen der Kunststudierenden zielen in Dresden die Ambitionen, mittelfristig die Kunstlehrausbildung an die Kunsthochschule zu holen, die aus historischen Gründen bisher an der Technischen Universität Dresden angesiedelt ist. Denn im Gegensatz zu der Situation in den 1980er Jah-

ren haben Kunstlehrer*innen derzeit eine große Chance, eine Stelle zu erhalten. Der Aufbaustudiengang Kunsttherapie soll weiterentwickelt und in seiner Kapazität ausgebaut werden, um auch damit das Spektrum der Erwerbsmöglichkeiten für Künstler*innen im Anschluss an ihr Studium zu erweitern. Nachgedacht wird zudem, im Moment noch zurückhaltend, über die Vor- und Nachteile einer Einführung der künstlerisch-wissenschaftlichen Promotion in Erweiterung der bisherigen Promotionsmöglichkeiten in den Fächern Philosophie und Kunstgeschichte. Alle diese konzeptuellen Maßnahmen und Überlegungen zur Gestaltung eines Kunststudiums, die neben vielem anderen, was eine Kunsthochschule ihren Studierenden zu bieten hat, – genannt seien etwa Ausstellungsmöglichkeiten,²⁸ Arbeitsplätze und vor allem Werkstätten, die dem Erwerb vielfältiger, ganz praktischer handwerklicher Fähigkeiten dienen, welche die Optionen der eigenen künstlerischen Arbeit erweitern können – garantieren nicht, dass aus allen Kunststudent*innen erfolgreiche Künstler*innen werden. Aber auch nicht aus allen Philosophiestudent*innen werden berühmte Philosophen.

Die Kunsthochschule ein Refugium? Ich habe eigentlich keinen Zweifel daran, dass Kunsthochschulen ein Refugium sind und auch eines sein sollten, nicht nur eines, in dem man sich im Notfall in Sicherheit bringen kann, sondern eines, das es erlaubt, sich künstlerisch auszuprobieren, zu experimentieren, wild oder in Ruhe nachzudenken, zu

debattieren, zu dilettieren und ebenso, im Gegenteil, praktisches und theoretisches Wissen anzueignen unter Bedingungen, die eine Pluralität künstlerischer Arbeitsweisen und Haltungen ermutigen. Die Freiheit dies zu tun, ohne unter dem Rechtfertigungszwang zu stehen, kommerziell erfolgreich zu sein, gilt es aus meiner Sicht genauso gegen Versuche zu verteidigen, das Kunststudium unter zweifelhaften Effektivitätsparametern zu verregeln und Kriterien zu unterwerfen, die der Offenheit und Regellosigkeit künstlerischen Experimentierens und Operierens fremd sind. Dieses kann nicht in einem gegen gesellschaftliche Realitäten und politische Widrigkeiten abgeschotteten Schutzraum geschehen. Wenn Kunst jenseits einer Bestimmung als Luxusgut oder Spekulationsware Relevanz hat, dann z.B. wenn es ihr gelingt, diese Wirklichkeiten in Frage zu stellen. Eine Hochschule als relatives Refugium kann aber vielleicht bessere Voraussetzungen schaffen, eine eigenständige künstlerische Haltung zu entwickeln und auch unter den eisigen Bedingungen eines unberechenbaren und spekulativen Kunstmarktes zu erhalten, der allerdings, wie nicht zuletzt ein Blick in die Kunstgeschichte lehren kann, nicht den einzigen Maßstab für die Qualität künstlerischer Arbeit liefert, auch wenn das verkannte Genie ins Reich der Künstlermythen gehört.

1. Die Realisierung des *Monuments* war Teil eines vom Kunsthaus Dresden und dem Societaetstheater in Dresden organisierten Kunst- und Kulturfestivals, das mit zahlreichen Veranstaltungen und Aktionen unter dem Titel «Am Fluss/At The River – Kunst, Theater, Performances, Konzerte, Gespräche, Workshops zu Kulturen des Ankommens entlang der Elbe» stattfand. Das *Monument* wurde als Mahnmal gegen Krieg und Zerstörung im November 2017 für zwei Wochen in Berlin vor dem Brandenburger Tor im Rahmen der Herbstsalons des Maxim Gorki Theaters aufgestellt.
2. Matthias Flügge: «Kunst ist nicht Kultur. Rede zum 250. Jahrestag der Dresdner Kunstakademie im Albertinum». In: Ausst.Kat. *geradezu momentan. 250 Jahre Kunstakademie Dresden*, Nürnberg 2014, S. 120-127, hier S. 120.
3. vgl. Matthias Flügge: «Die HfBK heute. Bemerkungen zur Lage». In: *Dresdner Hefte 120. Die Kunstakademie Dresden. Momentaufnahmen ihrer Geschichte*, 4/2014, S. 92-98, hier S. 96.
4. Eckhard Priller: «Die wirtschaftliche und soziale Situation Bildender Künstlerinnen und Künstler – Expertise zu den Ergebnissen der Umfrage 2016». In: *Von der Kunst zu leben. Die wirtschaftliche und soziale Situation Bildender Künstlerinnen und Künstler. Symposium des Bundesverbandes Bildender Künstlerinnen und Künstler zu den Ergebnissen der Umfrage 2016 am 12. November 2016 in der Akademie der Künste in Berlin. Dokumentation*, hrsg. von Bundesverband Bildender Künstlerinnen und Künstler e. V., Berlin 2017, S. 10-21, hier S. 15.
5. Heinz Rudolf Kunze in: Enquete-Kommission 2007. *Kultur in Deutschland*. Schlussbericht. Bundestags-Drucksache 16/7000 vom 11.12.2007, S. 230.
<https://dip21.bundestag.de/dip21/btd/16/070/1607000.pdf>
(zuletzt aufgerufen: 21. Januar 2018).
6. Zit. nach ebd., S. 232 f.
7. Gitta Connemann (Vorsitzende der Enquete-Kommission «Kultur in Deutschland»): Vorwort, ebd. S. 7.

8. Priller (wie Anm. 4), S. 15.
9. ebd.
10. vgl. hierzu *Kunstforum International*, Bd. 245, März-Apr. 2017. *Kunst lernen? Akademien und Kunsthochschulen heute*, hrsg. von Stephanie Dieckvoss und Tanja Klemm.
11. Rainer Beck (Hrsg.): *Kunst im Brennpunkt der Akademien*, München 1988, S. 24.
12. Beck (wie Anm. 11).
13. ebd.
14. ebd., S. 16 f.
15. ebd., S. 65.
16. ebd., S. 201.
17. ebd., S. 80.
18. Zur Gründungsgeschichte der Dresdner Kunsthochschule vgl. Manfred Altner und Jördis Lademann: «Die Akademie von den Anfängen bis zum Tode Hagedorns (1680-1780)». In: *Dresden. Von der Königlichen Kunstakademie zur Hochschule für Bildende Künste (1764-1989)*, hrsg. von der Hochschule für Bildende Künste Dresden, Dresden 1990, S. 17-74.
19. Zit. nach Flügge (wie Anm. 2), S. 121.
20. ebd.
21. <http://www.dresden.de/de/wirtschaft/wirtschaftsstandort/branchenvielfalt/kultur-und-kreativwirtschaft.php> (zuletzt aufgerufen: 21. Januar 2018).
22. Enquete-Kommission (wie Anm. 5), S. 340.
23. ebd., S. 7.
24. Flügge (wie Anm. 3), S. 97.
25. Luc Boltanski und Ève Chiapello: *Der neue Geist des Kapitalismus*, Konstanz 2003, S. 7.
26. Zur Kritik an der Konzeption postfordistischer Arbeitsverhältnisse als Mimesis künstlerischer Tätigkeit vgl. Walther Müller-Jentsch: «Der Künstler als Kippfigur – Artisten in der postmodernen Arbeitswelt?». In: *Leviathan*, 3/2016, S. 476-481.
27. Kathrein Weinhold: *Selbstmanagement im Kunstbetrieb*.

Handbuch für Kunstschaffende, Bielefeld 2005.

28. In der Dokumentation des Symposions des Bundesverbandes Bildender Künstlerinnen und Künstler zu den Ergebnissen der 2016 erhobenen Umfrage zur wirtschaftlichen und sozialen Situation Bildender Künstler*innen wird u. a. deutlich, dass zu den wichtigsten Rahmenbedingungen künstlerischer Existenz z. B. gute Ausstellungsbedingungen gehören. Für 96 % der Befragten Künstler*innen war dies ein zentraler Faktor. Weitere Faktoren waren eine starke Künstlervvertretung, ein angemessener Atelierraum, der Schutz des Urheberrechts und ein kulturfreundliches Steuerrecht, die Rolle der Verwertungsgesellschaft Bild-Kunst, die Künstlersozialversicherung, Ausstellungsvergütungen, die Nähe zu Kolleginnen und Kollegen, die Nähe zu professionellen Vermarktern, also etwa Galeristen. Während dieses von 61 % von großer Bedeutung schien, hielten im Übrigen nur gut 24 % die Nähe zu einer Kunsthochschule für wichtig. Vgl. Priller (wie Anm. 4), S. 12.

Auf der folgenden Doppelseite: abschließende Podiumsdiskussion mit Werner Büttner, Bettina Uppenkamp, Diedrich Diederichsen, Walter Grasskamp, Wolfgang Ullrich, Annette Tietenberg und Martin Köttering (v.l.n.r.)





DIEDRICH DIEDERICHSEN war in den 1980er Jahren Redakteur und Herausgeber von Musikzeitschriften, in den 1990ern Hochschullehrer als Gastprofessor oder Lehrbeauftragter u. a. in Frankfurt, Pasadena, Köln und Los Angeles. Von 1998 bis 2006 war er Professor für Ästhetische Theorie/Kulturwissenschaften an der Merz-Akademie, Stuttgart. Seit 2006 ist er Professor für Theorie, Praxis und Vermittlung von Gegenwartskunst am Institut für Kunst- und Kulturwissenschaften der Akademie der bildenden Künste Wien. Zu seinen letzten Veröffentlichungen zählen u. a. *On (Surplus) Value in Art. Mehrwert und Kunst* (2008), *Über Pop-Musik* (2014) und *Körpertreffer. Zur Ästhetik der nachpopulären Künste* (2017).

WALTER GRASSKAMP studierte Literaturgeschichte, Kunstgeschichte, Philosophie und Soziologie in Köln, Konstanz, Aachen. Ab 1985 war er Professor für Kunstwissenschaft an den Fachhochschulen Münster und Aachen. 1995 übernahm er als Nachfolger von Wieland Schmied die Professur für Kunstgeschichte an der Akademie der Bildenden Künste München, die er bis 2016 innehatte. Zu seinen zahlreichen Publikationen zählen u. a. *Ein Urlaubstag im Kunstbetrieb* (2010) und *André Malraux und das imaginäre Museum: die Weltkunst im Salon* (2014, zweite Auflage), *Das Kunstmuseum. Eine erfolgreiche Fehlkonstruktion* (2016).

ANNETTE TIETENBERG studierte Kunstwissenschaft und Neuere deutsche Philologie in Bonn und Berlin. Promoviert wurde sie an der TU Berlin zur Rezeptionsgeschichte der amerikanischen Künstlerin Eva Hesse. Von 1996 bis 2001 war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität der Künste Berlin. Sie lehrte im Rahmen von Lehraufträgen, Gast- und Vertretungsprofessuren an den Universitäten Frankfurt am Main, Marburg, Wuppertal und Köln, an der Akademie der Bildenden Künste in Nürnberg sowie an der Burg Giebichenstein, Hochschule für Kunst und Design, Halle an der Saale. Zudem (co-)kuratierte sie diverse Ausstellungen, u. a. *Frankfurter Kreuz. Transformationen des Alltäglichen in der zeitgenössischen Kunst* (Schirn Kunsthalle Frankfurt am Main), *Joan Jonas. Performance-Video-Installation* (NGBK Berlin) und «Das Muster, das verbindet» (Kunsthalle Lingen). Seit 2007 ist Annette Tietenberg Professorin für Kunstwissenschaft mit dem Schwerpunkt Kunst der Gegenwart an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig und dort seit 2013 Vizepräsidentin für Lehre, Studium und Professionalisierung. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Authentifizierungsstrategien in Kunst und Design, Rezeptionsästhetik, Kunst und Design im Weltraumzeitalter, interkulturelle Transfers von Muster und Ornament. Sie ist u. a. Herausgeberin von *Muster im Transfer. Ein Modell transkultureller Verflechtung?* (2015) und *Die Ausstellungskopie. Mediales Konstrukt, materielle Rekonstruktion, historische Dekonstruktion?* (2015).

WOLFGANG ULLRICH studierte Philosophie, Kunstgeschichte, Logik/Wissenschaftstheorie und Germanistik in München. Seinen Magister schloss er mit einer Arbeit über Richard Rorty ab; seine Dissertation über das Spätwerk Martin Heideggers. Von 1997 bis 2003 war er Assistent am Lehrstuhl für Kunstgeschichte der Akademie der Bildenden Künste München, danach hatte er Gastprofessuren an der Hochschule für bildende Künste Hamburg und an der Staatlichen Hochschule für Gestaltung Karlsruhe inne. Von 2006 bis 2015 war er Professor für Kunstwissenschaft und Medientheorie an der Staatlichen Hochschule für Gestaltung Karlsruhe. Seither ist er freiberuflich als Autor, Kulturwissenschaftler und Berater tätig. Zu seinen zahlreichen Publikationen zählen u. a. *Der kreative Mensch. Streit um eine Idee* (2016), *Siegerkunst. Neuer Adel, teure Lust* (2016) und *Wahre Meisterwerte* (2017).

BETTINA UPPENKAMP studierte Kunstgeschichte, Romanistik und Philosophie an den Universitäten Heidelberg und Hamburg. Sie promovierte an der Universität Hamburg mit einer Arbeit zu *Judith und Holofernes in der italienischen Malerei des Barock* (Berlin 2004). 2009 habilitierte sie an der Humboldt-Universität zu Berlin mit einer Arbeit zu den italienischen Hochzeitstruhen des 15. Jahrhunderts. Von 2013 bis 2017 war sie Professorin für allgemeine Kunstgeschichte an der Hochschule für Bildende

Künste Dresden. Zuvor arbeitete sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin im Exzellenz-Cluster «Bild Wissen Gestaltung. Ein interdisziplinäres Labor» und hatte mehrere Vertretungs- und Gastprofessuren, u. a. an der Humboldt-Universität zu Berlin und der Universität Hamburg. Bettina Uppenkamp hat zum Wintersemester 2017 die Nachfolge von Michael Diers als Professorin für Kunstgeschichte an der Hochschule für bildende Künste Hamburg angetreten. Sie ist u. a. Mit-Herausgeberin von *Praktiken des Sehens im Felde der Macht. Gesammelte Schriften von Susanne von Falkenhausen* (2011) und *Der Körper des Kollektivs. Figurationen des Politischen in der Frühen Neuzeit* (2017).

IMPRESSUM

Diese Publikation erscheint anlässlich des Symposiums
Überlebensrate 4% – Aktuelle Frontberichte aus der Kunstakademie
am 14. Juli 2017 im Rahmen der Festwoche zum 250. Jubiläum der Hochschule für bildende Künste Hamburg.

Herausgeber

Werner Büttner

Redaktion

Beate Anspach

*Autor*innen*

Diedrich Diederichsen

Lektorat

Claudia Lazar

Walter Grasskamp

Typografie

Annette Tietenberg

Wigger Bierma

Wolfgang Ullrich

Fotos

Bearbeitung

Bettina Uppenkamp

Pia Schmickl

Franziska Opel

Druck

Druckerei Reset St.Pauli

© 2018 für die Texte: Autoren und HFBK Hamburg

© 2018 für die Bilder: Künstler, Institutionen, Fotografen
und HFBK Hamburg

Materialverlag 391, Edition HFBK

2. Auflage

ISBN 978-3-944954-42-4

Hochschule für bildende Künste Hamburg

Gerckenfeld 2, 22081 Hamburg

www.hfbk-hamburg.de

Diedrich Diederichsen

Überlebensrate 4%

Walter Grasskamp

Die Legitimität der Kunstakademie

Annette Tietenberg

Lebenskunst für die jungen Generationen: die Mechanismen von Verschleiß und Zerstörung, Erniedrigung, Isolierung, Leiden, Arbeit, Druckausgleich

Wolfgang Ullrich

Schisma 2027. Zur näheren Zukunft der Kunstakademien

Bettina Uppenkamp

Die Kunsthochschule – ein Refugium?
Eine sächsisch gefärbte Perspektive

Herausgeber
Werner Büttner

Materialverlag
der HFBK