

---

# Kunstautonomie als (historische) Ausnahme und normative Leitidee

Karl-Siegbert Rehberg

*Kunst ist autonom [...],  
aber nicht autark  
(Bertolt Brecht)*

---

## 1 Kunstbegriffe

*These 1:* Autonome Kunst ist ein historischer Ausnahmefall. Gleichwohl wird der Begriff „Kunst“ (vgl. Rehberg 2009) heute zumeist an deren Autonomiestatus gekoppelt. Dabei meinte „Kunst“ im Deutschen, wie *art* im Englischen oder in den romanischen Sprachen ursprünglich durchaus das Nützliche, zuerst also die Handwerke und spezialisierten Fertigkeiten, daraus abgeleitet auch „Kriegs- und Regierungskunst“ oder „Schwarzkünste“ für Hexerei etc. Bei Ärzten kennen wir diese Bedeutungsschicht nur noch mit Blick auf deren „Kunstfehler“.

---

Bertolt Brecht (1973, S. 157) hat diese Unterscheidung zwischen normativer und rechtlich geschützter Unabhängigkeit der Künste und deren vielfältigen Abhängigkeiten in den 1930er Jahren in seinem „Arbeitsjournal“ notiert.

---

Für die Unterstützung beim Verfassen dieses Aufsatzes danke ich herzlich Stefan Wagner (Dresden) und Leif Weitzel (Weimar).

---

K.-S. Rehberg (✉)  
TU Dresden, Dresden, Deutschland  
E-Mail: Karl-Siegbert.Rehberg@tu-dresden.de

*These 2:* Kunst und die jeweiligen Mächte standen – entgegen allen späteren, beispielsweise romantischen Individualisierungs- und Unverstandenseins-Mythen (bezogen zumindest auf die Lebenszeit von Künstlerinnen und Künstlern) – immer in einem engen Zusammenhang mit der Gesellschaft und oft genug mit den in ihr vorherrschenden Mächten.

*These 3:* Auch wenn man den Kunstbegriff auf ästhetische Produktionen im engeren Sinne bezieht, muss er nicht eingengt werden auf die komplexe und ambitionierte Bestimmung, wie sie sich seit dem 18. Jahrhundert herausgebildet hat (Ullrich 2001, S. 192) und bis zur Selbststeigerung einer *l'art pour l'art* entwickelt werden konnte. Keineswegs sind allein Werke, die unter den Bedingungen der Eigenlogik der Künste und ihres rechtlichen Schutzes entstanden sind, als „Kunst“ anzusehen. Würde das zutreffen, könnten weltweit die meisten Abteilungen der Kunstmuseen, vor allem die Sammlungen Alter Meister, geschlossen werden. Vielmehr ist es sinnvoll, einen umfassenderen Kunstbegriff zu verwenden. Dieser bezieht sich auf die in allen uns bekannten Kulturen auffindbaren ästhetischen Artefakte und Praktiken, die ursprünglich eng verbunden waren mit magischen Ritualen und der Präsenz des Transzendenten ebenso wie der Herrschaftsautorität.

Schon in den frühesten bildnerischen Schöpfungen gab es identifizierbare Stilelemente (wie Rundplastik, Relief, Ornament, Wandbild oder geritzte Zeichen). Wie die neuere Kunstethnologie bestätigt hat, wiesen schon diese Bildwelten einen Moment des „Überschusses“ und gedanklichen Entwurfs auf (vgl. auch Gehlen 1956/2004, S. 34 und 140). Auch wurden seltene Materialien verwendet und fand sich eine dekorative Gestaltungsvielfalt (Ciminelli 2007; Gell 1998). In den Höhlenmalereien der Altsteinzeit, die mit Jagdritualen in Verbindung gebracht werden, erscheinen Gegenständlichkeit und Abstraktion der Darstellung als ebenbürtig. Zur Bildproduktion wurden sogar typisierende Mustertafeln eingesetzt (Vorgeschichtliche Kunst 1961, S. 272 f.), die es nahelegen, von einem weit in die Menschheitsgeschichte zurückreichenden Kunstschaffen auszugehen.

*These 4:* Im engeren Sinne kann man von einer besonderen Kunstsphäre vor allem dann sprechen, wenn Künstlernamen genannt werden oder sogar Künstlerlegenden (Kris und Kurz 1934/1980) entstehen – man denke an die Gestalt des am hellenistischen Hof hochgeehrten Appelles, aber auch an die Nennung antiker Künstler durch Plinius d. Ä. (23/24–79/1765). Daraus entwickelten sich schon damals Bilder vom künstlerischen Welt-Demiurgen, vertieft in der Renaissance durch die Behauptung einer „göttlichen“ Schöpferkraft des Künstlers und in der Romantik durch eine kunstreligiöse Aufladung des Genies, welche bis heute als Professionsideologie weiterläuft (Rehberg 1995; Bredekamp 1974, S. 88).

## 2 Genesen künstlerischer Autonomie

*These 5:* Obwohl die Künste über Jahrtausende hin nicht „autonom“ waren, ist die Autonomie der Kunst doch keine Nebensache. Vielmehr handelt es sich um eine, in der Moderne als selbstverständlich erscheinende, *normative* Form der ästhetischen Produktion und ihrer Aneignung. Aus rechtlicher Sicht ist damit in erster Linie nicht die Bindung an einen Kunstmarkt assoziiert, sondern es sind verfassungsmäßig verbürgte Freiheitsgarantien und die Selbstbestimmung der eigenen Arbeit, welche „Autonomie“ unwiderlegbar werden lassen (vgl. auch Müller 1974).<sup>1</sup>

Dass es sich bei der Kunstautonomie jedoch um eine nur *relative* Unabhängigkeit handelt (vgl. z. B. Bourdieu 1992/1999, S. 349 f.), ergibt sich aus vielfältigen Abhängigkeiten, besonders vom Kunstmarkt. Das ist tatsächlich ein fundamentaler Unterschied zu früheren Bedingungen künstlerischen Arbeitens. Erst vor diesem Hintergrund wurden künstlerische Freiheit und die Zurückweisung jedweder heteronomen Indienstnahme zu einem selbstverständlichen Maßstab für

---

<sup>1</sup>Als es bereits so schien, als sei der 1990 entfachte deutsch-deutsche Bilderstreit längst überfällig geworden, kam es 2009 zu einem Rückfall in die unversöhnliche Ausgrenzungsrhetorik gegenüber den Ostbildern und -künstlern. In einer von der Stiftung für Kunst e. V. Bonn und „Deutschlands größter Tageszeitung BILD“ [!] angeregten und von Bundeskanzlerin Angela Merkel eröffneten Ausstellung zum 60. Jahrestag des Inkrafttretens des Grundgesetzes der Bundesrepublik Deutschland (GG) wurden in der Ausstellung „60 Jahre / 60 Werke“ im Berliner Martin-Gropius-Bau herausragende Arbeiten von deutschen Künstlern gezeigt, „die das Kunstgeschehen national und international geprägt haben“. Versucht wurde, „die große Leistung der Bundesrepublik Deutschland in der Vergangenheit ins Bewusstsein zu rufen“, weshalb künstlerische Positionen gezeigt wurden, „die auf der sicheren Grundlage des Grundgesetzes, d. h. auf der staatlich garantierten künstlerischen Freiheit ihre Entfaltung fanden“. Insofern an das konstitutionelle Fundament der alten Bundesrepublik erinnert werden sollte, kann kaum verwundern, dass für die ersten vierzig Jahre Künstler aus der DDR unberücksichtigt bleiben mussten. Aber der falsche Zungenschlag lag von Anfang an darin, dass schon im Programmwurf nicht des Ergebnisses der Beratungen der Verfassungsväter und -mütter im Parlamentarischen Rat gedacht, sondern eine Überlegenheitsschau der Künste unter der Garantie von Art. 5 (3) GG gefeiert werden sollte. Siegfried Gohr (2009) formulierte in der ihm eigenen Zuspitzung: „Zudem war bis auf rühmliche Ausnahmen die DDR ohnehin ein ästhetischer Zoo – ohne Resonanz außerhalb Deutschlands“. In der Verteidigung gegen den Vorwurf einer unberechtigten Ausgrenzung von Künstlern aus der DDR wartete er unverdrossen mit dem Klischee auf, die marginale Beteiligung (für die Jahre 1990–2009 nur Wolfgang Mattheuer und Neo Rauch) sei dadurch gerechtfertigt, dass es sich bei der „DDR-Kunst“ um eine „ostdeutsche Spezialität“ gehandelt habe, die als „zeitgebunden, situationsbedingt und oft epigonal“ allenfalls in ein historisches Museum gehöre. Er vermutete „eine Sehnsucht nach der DDR“, die er sich nur aus „wachsenden Ressentiments gegen die Bundesrepublik“ erklären konnte.

die Beurteilung künstlerischen Schaffens, der heute (fast) uneingeschränkt bejaht wird.

*These 6:* Im bürgerlichen Zeitalter fand die ‚aufgeklärte‘ künstlerische Freiheit eine Grundlage in den Bestimmungen einer ‚interesselosen‘ Kunst durch Immanuel Kant (1790/1978, §§ 44 f., S. 239–241), für den diese „für sich selbst zweckmäßig ist [...], obgleich ohne Zweck“. Ebenso wurde in der Weimarer Klassik, besonders bei Friedrich Schiller, „Schönheit“ zum vollkommenen und adäquaten „Ausdruck“ ästhetischer Ideen.

Friedrich Schiller (1795/1955, 15. Brief, S. 354 f.) begründete die substantielle Unableitbarkeit des Schönen durch die Verwirklichung des Spieltriebes und den Variationsreichtum der Künste im Spiel, in welchem sich „Sachtrieb“ und „Formtrieb“ vereinigten: „Der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Worts Mensch ist, und *er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt*“.

Die radikalste Form künstlerischer Autonomieansprüche wurde in der Romantik entwickelt, wodurch der Rang der Künste gegenüber der bloßen Realität festgeschrieben erschien. Aber dafür mussten sie aus der Kraft künstlerischer Fantasie und ingenieurer Schöpferfähigkeit erwachsen. Auch ging es um eine ‚höhere Wahrheit‘, wurden Kunstwerke zum Medium einer kritischen Infragestellung aller bloßen Faktizität, wie das noch von Theodor W. Adorno als Möglichkeit einer der Vermarktung sich entziehenden Kunst gegen die Totalität des Tauschprinzips festgehalten wurde (Adorno 1970).

*These 7:* Pierre Bourdieu (1979/1982) hat sich mit seiner soziologischen Theorie der machstützenden Distinktionskraft kultureller Praktiken gegen alle Konzeptionen einer Zweckfreiheit des Schönen gewendet. Dabei versteht er sich als ein den Aufklärer aufklärenden ‚Anti-Kant‘, wie das schon der Untertitel „Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft“ seines Hauptwerkes „Die feinen Unterschiede“ programmatisch ausdrückt. Allerdings gibt es durchaus auch eine engere Beziehung zwischen Bourdieus Argumentation und dem, was Kant (1790/1978, § 41, S. 228 f.) das „empirische Interesse am Schönen“ nannte, welcher durch die dem Menschen eigene Geselligkeit die Künste mit den Sphären der interesselgeleiteten Welt in Verbindung gebracht sah. So ist die Weltverankerung der Künste in den idealistischen Konzepten keineswegs aufgehoben, wenngleich Bourdieus These auf andere Wirkungsmechanismen zielt, nämlich die Formationskraft prestigeschaffender sozialer Distinktionen – eben auch in der sich über alle solche Zweckbeziehungen scheinbar erhebenden Sphäre des Ästhetischen.

Für Bourdieu ist alle Kunst eingespannt in die Kraftfelder der jeweiligen Macht- und Ohnmachtspositionen und nichts weniger als zweckfrei. Es ist dies ein Gedanke, der aber auch in der klassischen Autonomieästhetik keineswegs völlig ausgeschaltet war. Gerade Friedrich Schiller (1795/1955, 23. Brief, S. 379 f.) gab in seinen ästhetischen Briefen der Kunst einen Zweck, wenn auch den einer Verbesserung und Autonomie des triebgeleiteten Menschen, den – etwa die „moralische Anstalt“ des Theaters – über seine Schwächen hinauszuhoben und ihn zur Freiheit seiner emotionalen und geistigen Möglichkeiten führen könne: „Es gibt keinen andern Weg, den sinnlichen Menschen vernünftig zu machen, als daß man denselben zuvor ästhetisch macht“. So soll Kunst als entschleiende ‚Epiphanie‘ höhere Wahrheiten vermitteln und zur Katharsis bewegen.

*These 8:* Vielleicht hatte der hochgestimmte Dualismus von heiliger Eigen geltung der zum Selbstzweck gewordenen Künste, auf der einen und profaner Nützlichkeit auf der anderen Seite eine Plausibilität nur in der Übergangsphase eines bereits klassengesellschaftlich organisierten, jedoch noch *ständisch* verfassten Bürgertums. Wenigstens wäre eine solche Entgegensetzung in der Feudalgesellschaft kaum plausibel gewesen. Und in der heutigen Gesellschaft des Massenkonsums und der medialen Verschränkung aller Genres und Stile bis zu einer oft durchaus ironischen Anpreisung der Warenförmigkeit der Künste zeigt sich noch in der Betonung ihrer Autonomie das Gegenteil dieses einstmals weltbildhaften Idealismus: Autonomie und Nützlichkeit gehen – zuweilen mit zynischer Offenheit – eine konjunkturbelebende Verbindung ein.

*These 9:* Eine Folge der Selbstbezüglichkeit liegt für die moderne Kunst darin, dass ihre Autonomie das Verlangen nach je „neuartigen“ Werken unablässig steigert. Innovationszwang als Normalität sieht das ‚Unwahrscheinliche‘ nur noch im ‚Erstmaligen‘. Gegenüber allen regel- und kanongeleiteten Urteilsfindungen wird das Kriterium des bisher Nie-Gesehenen zum führenden und schlechthin unwiderlegbaren Maßstab. Wenn man mit Kindern in ein Museum der Moderne geht und sie sagen hört: „Das hätte ich auch gekonnt“, kann man nur antworten: „Stimmt (vielleicht) – aber dann hättest Du es früh genug, also vor diesem Künstler, machen müssen!“.

*These 10:* Deshalb gilt, zumindest unter Gebildeten und Kunstkennern, die nicht enden wollende Frage: „Ist das Kunst?“ geradezu als naiv und scheint merkwürdigerweise nur noch legitim geblieben zu sein, wenn es sich um DDR-Künstler handelt. Das kann dann sogar auf einen ausdrücklich traditionalistisch arbeitenden und sich auf den Manierismus des 16. Jahrhunderts beziehenden Großmaler

wie Werner Tübke angewandt werden.<sup>2</sup> Das sollte erstaunen in einer Zeit, in der jedes Arrangement von Alltagsgegenständen als Kunst anerkannt wird, wenn es dem Kunstsystem zuzuordnen ist. Erwähnt sei dies nur, weil es für den von Georg Baselitz (1990) entfesselten deutsch-deutschen „Bilderstreit“ charakteristisch ist, bei ‚Ostkünstlern‘ nicht etwa nach malerischen Schwächen und Stärken zu fragen, sondern sofort die ‚Kunst‘-Frage zu stellen (vgl. Rehberg 2013).

---

### 3 Auftragskunst vs. Autonomie

*These 11:* Als extremstes Gegenteil einer ontologisch jeder Zweckmäßigkeit enthobenen und einer sich nur noch aus ihrer eigenen Kreativität legitimierenden Kunst erscheint zumeist die *Auftragskunst*, die heute geradezu als Schreckenswort für die andere Seite der Geschichte, nämlich die der Kunst-Heiligung, des Geniemythos und der institutionellen Autonomisierung der Künste bis hin zum Entstehen einer ästhetischen Ersatzreligion darstellt (vgl. Faber und Krech 1999; Albrecht 2004; Müller 2004; Auerochs 2006); man könnte vielleicht auch von einer „Säkularreligion“ sprechen, insofern sie sich als Brücke zwischen christlichem Glauben und der profanen Welt versteht (Rehberg 2013, S. 11–16). Jedoch adelten Mäzenatentum und Patronage schon seit der Antike die Auftraggeber und die Künstler. Es entstand unter feudalen Bedingungen eine substanzielle Beziehung, in der Werke gegen Fürsorge getauscht wurden, Prestige gegen bildnerische Dauer.

Interessant ist es, dass auch Niklas Luhmann (1995, S. 259–261) – allerdings mit Bezug auf das Mittelalter und die Renaissance (und angeregt etwa durch Hans Belting, Michael Baxandall und Martin Warnke) – den engen Zusammenhang zwischen der künstlerischen Semantik und dem hierarchischen Prinzip betont hat, woraus bei ihm die „Notwendigkeit“ einer Rangzuweisung für Künstlerinnen und Künstler und deren Werk abgeleitet wird.

---

<sup>2</sup>Nach einem Vortrag, in dem ich die Anregungen darlegte, die Werner Tübke bei der Konzeption seines Bad Frankenhausener Panoramabildes „Frühbürgerliche Revolution in Deutschland“ (1976–1984) dem in glühend-revolutionärem Sprachgestus geschriebenen Thomas-Münzer-Buch von Ernst Bloch (1921/1967) verdankte, fragte (wie einem Automatismus folgend) ein ansonsten durchaus für Heterogenes zu begeisternder Kunsthistoriker, ob es sich hierbei wirklich um „Kunst“ handele oder doch nur um eine kunstgewerbliche Historienausstattung (vgl. Rehberg 2011).

Zur Abschwächung der Unüberbrückbarkeit der in allen Standesordnungen bestehenden Statusdifferenz dienten oft (möglicherweise sogar emotional gestützte) Freundschafts fiktionen, wie die Sonderbeziehung zwischen Alexander d. Gr. und dem Maler Appelles. Dafür mag es auch weniger mythisch überhöhte Beispiele geben, etwas das Verhältnis des Kardinals Alessandro Albani zu Winkelmann oder des bayerischen Kronprinzen Ludwig zu manchen der in Rom arbeitenden deutschen Künstler.

Durch diese engen Bindungen konnten die Produktionen der Künstler nicht als beliebig verwendbares Austauschmedium gelten. Oder genauer gesagt: Es ist dieser Zusammenhang, in dem die *maßstabbildenden* Werke entstanden, selbst wenn es oftmals parallel auch schon den freien Verkauf gegeben hat. Kunstauftrag und Kunstmarkt existierten seit langem schon nebeneinander und beeinflussten sich gegenseitig. Da „Aufträge“ – wiederbelebt im Staatssozialismus – jedoch am deutlichsten in der Tradition feudaler Kunstförderung standen, sind Hochschätzung und Abwertung besonders nahe beieinander, denn die ästhetische Erhöhung des Herrschaftspersonals und der führenden Institutionen legitimierten den oft großzügigen Aufwand für eine Kunst, die als „Zeugin einer Herrschaft“ (Bredenkamp 1974, S. 92) protegiert wurde, führten aber auch zu deren Entwertung beim Zusammenbruch ihres machtgestützten Bedingungsrahmens.<sup>3</sup> Die Entwicklung einer Autonomie der Kunst basiert auf der Möglichkeit einer wechselseitigen Transzendierung, indem die enge Verflochtenheit mit den jeweils bestimmenden Mächten einerseits die Künste nobilitiert, sie andererseits aber gerade dadurch ein Eigenrecht erhalten, das wiederum außerkünstliche Institutionen und Personen mit einer Sondergeltung zu versehen vermag (vgl. auch Kaiser und Rehberg 1998).

*These 12: „Kunstauftrag“* – das war also einstmals ein nobilitierendes Wort, aufwertend, ja erhebend gemeint. Anders als in unserem modernen Kunstverständnis, „das in der inneren Notwendigkeit des Künstlers die Kraft erblickt, ihm auferlegt, was er zu tun hat“, muss etwa auch „die mittelalterliche Kunst als Auftragskunst verstanden werden“, wie Joachim Bumke (1979, S. 9) es für die

---

<sup>3</sup>So ist also durchaus zutreffend, was zur Verteidigung der Staats-, FDGB-, Partei- und Betriebsaufträge in der DDR fast reflexhaft vorgebracht wird, dass es sich bei „Auftragskunst“ nämlich keineswegs um eine Erfindung totalitärer oder autoritärer Systeme im 20. Jahrhundert gehandelt habe. Vielmehr ist diese Art der Bindung an Finanziers und zur Großzügigkeit fähige Nutzer künstlerischer Werke so alt wie die Künste selbst. In der DDR handelte es sich jedoch um einen Anachronismus, wenn man an die Entwicklung des marktgestützten Kunstsystems schon seit dem 19. Jahrhundert denkt; vgl. zur Kunstprogrammatisierung unter dem Prinzip der „Parteilichkeit“ in der DDR: Apitzsch (1974).

mittelalterliche Literatur nachgewiesen hat, für die unsere modernen Befürchtungen, „dass ein Dichten auf Bestellung die Unabhängigkeit des Künstlers ungebührlich einschränken und gefährden könnte“, keine Geltung hatten.

*These 13:* Gegenüber der Redeweise von Kunst für „Kunden“ oder „Besteller“, von der etwa Jacob Burckhardt (1884/1984, S. 431) schlichter sprach, konnten ehrende Aufträge eine Aura des höheren Sinns der Künste erzeugen. Heute jedoch scheint der Begriff ins Gegenteil verkehrt, löst er geradezu reflexhaft den Verdacht aus, dass etwas Illegitimes, qualitativ Schwaches gemeint sei, in unserem Jahrhundert vor allem ein künstlerisches Surrogat des Politischen. Mit dem Untergang der hegemonialen Konstellation des Sowjetimperiums und anderer Partei- und Führerdiktaturen im Europa des 20. Jahrhunderts erscheint dann auch die Bildproduktion, die diese Ordnungen stützte und die von ihnen gestützt wurde, mehr als blamiert, nämlich widerlegt.

*These 14:* Erstmals gab es eine solche Entwertung der Auftragskunst und der sie ausführenden Künstler im Zuge der Französischen Revolution. Als „Fürstendiener“ wurden diejenigen gebrandmarkt, die in königlichem Auftrag gearbeitet hatten. Zwar versprach der revolutionäre „Ausschuss für öffentliche Arbeiten“ des Konvents 1793 den französischen Künstlern nie gekannte Freiheiten. Aber man kann darin einen Akt der Begnadigung jener sehen, welche die Künste doch „prostituiert“ und sich dem Despotismus unterworfen hätten. Deshalb sei „das Siegel des Sklaventums auf all ihre Erzeugnisse geprägt“ gewesen (Warnke 1986, S. 310).<sup>4</sup>

*These 15:* Das sind Abwertungen in der Nahsituation eines Umbruchs. Daraus allein lässt sich aber noch nicht verstehen, warum die bildungsbürgerlichen Schichten des 19. Jahrhunderts das fürstliche Auftragswesen rückblickend

---

<sup>4</sup>Nach 1990 lautete der deutsche Äquivalenzausdruck für diese „Fürstendiener“ nun „Staatskünstler“ (vgl. Rehberg 2003). Die Pointe des zumeist abwertend verwendeten Begriffs liegt wohl darin, dass der beste „Staatskünstler“ gerade nicht der am besten angepasste sein muss, sondern einer, der seine (zuweilen große) Begabung loyal in den Dienst der Herrschaft stellt. Dass dabei Freiheitsgrade bis hin zur Umkehrung von Bitten und Geben möglich sind, kann man an Werner Tübke sehen. Nach dem Zusammenbruch der DDR wies die „Viererbände“ (Bernhard Heisig, Wolfgang Mattheuer, Willi Sitte und Bernhard Tübke) eine derartige Kennzeichnung jedoch schroff zurück. Und doch sagte der Hallenser Sitte (1994): „Wenn es einen Staatskünstler gab, so war es Tübke. Und Heisig“ (vgl. Sitte 1994).



diskreditierten, obwohl es sehr wohl auch bedeutende bürgerliche Kunstaufträge gab, etwa zur Ausgestaltung von Rathäusern oder durch die *Verbindung deutscher Kunstvereine für historische Kunst*. Die gleichwohl vorherrschende Abwertung von Auftragswerken hing vor allem mit der Unvereinbarkeit des (romantisch gesteigerten) Ideals vom Geniekünstler zusammen, dessen höfische Unterordnung undenkbar schien.

Auch gab es seit je schon in den plebejischen und unterhalb der ständischen Ordnung platzierten Schichten immer wieder eine Ablehnung des Luxuskonsums, zu dem die Kunstwerke unbedingt zu zählen waren. Zu denken ist beispielsweise an die 1497 von einer Art Kinderpolizei, den *fanciulli*, zusammengetragenen Luxusgüter, die während der kurz nur während der Herrschaft des florentinischen Dominikanerabtes Savonarola öffentlich dem „Feuer der Eitelkeiten“ anheimgegeben wurden, darunter, so zumindest die Legende, auch („heidnische“) Werke Botticellis durch den Künstler selbst. Und die soziale Anstößigkeit des zugleich faszinierenden künstlerischen Überflusses ist bis heute ungebrochen. So postulieren Markus Metz und Georg Seeßlen (2014, S. 85) für den neoliberal propagierten Entgrenzungs-Kapitalismus unserer Tage geradezu: „Der Preis der Kunst ist ein Maßstab für soziale Ungerechtigkeit.“

*These 16:* Dass Aufträge etwas Problematisches, der freien Schöpfung Entgegengesetztes sein könnten, wurde allerdings erst nach der Lösung der Künstler aus traditionellen Zwängen und Schutzbedingungen zum Problem, also nach der Entbindung aus den Zünften, deren handwerklichen Einschränkungen sie durch höfische Protektion oft entfliehen konnten (Warnke 1986), später dann aus den Abhängigkeiten eben dieser feudalen Mäzene und Gönner. Erst mit der Autonomisierung des Künstlerberufes durch die Loslösung der Künste von den alten Bezugssystemen der Kirche und des fürstlichen Hofes, kam der „Auftrag“ in einen Gegensatz zum ingeniösen künstlerischen Schaffen. Dabei gehen des Künstlers Erhöhung und die institutionelle Abwertung der Auftraggeber oft Hand in Hand.

*These 17:* Schon die „Hofkünstler“ konnten ihren phänomenalen Aufstieg zu einer Selbsterhöhung ausbauen, die zugleich eine Lösung von der ständisch festgeschriebenen Unterordnung unter den Herrn vorwegnahm. In *Künstlerlegenden* und Mythisierungen der individuellen Kreativität spiegelt sich die Entwicklung vom Mitglied der fürstlichen *famiglia* zum ‚Genie auf eigene Rechnung‘. Schließlich wurden heiligende, gar vergöttlichende Metaphern entwickelt, dem dichtenden und musizierenden Künstler-Ingenieur folgte die Vorstellung vom

diesseitigen Schöpfergott (Rehberg 1995, bes. S. 18–20). Das sind Mythisierungen, die in der Romantik und in den späteren Rückwärtsfantasien eines projektiven Renaissancismus neue Schubkraft bekamen. Daraus formte sich das Selbstbild der sich als „autonom“ verstehenden Künstler bis heute.<sup>5</sup>

## 4 Soziologische Perspektiven

*These 18:* Aus soziologischer Perspektive, angeregt etwa auch durch Norbert Elias' (1939/1976) Forderung nach einer prozessualen Verknüpfung der geschichtlichen Einzelepochen und -ereignisse, sollte vermieden werden, Heteronomie und Autonomie des künstlerischen Schaffensprozesses a-historisch einander entgegenzusetzen. Analytisch angemessener wäre es, von einer über Jahrhunderte hinweg sich schließlich durchsetzenden, immer wieder aber auch bestrittenen oder unterdrückten Autonomisierung der Künste zu sprechen. An deren Ende steht die Selbstbezüglichkeit eines Kunstsystems, dessen Akteure beanspruchen, alleine definieren zu können, was „Kunst“ sei. Dessen lange Vorgeschichte hat Hans Belting (1990) in seiner Formel der Entwicklung vom „Kult-Bild zum Kunstbild“ kondensiert.

<sup>5</sup>Auftragsideen (und Mittel für Aufträge) blieben bis zuletzt wirksam. Jedoch ist nicht zu übersehen, dass die Auftragssituation in der DDR sich insofern veränderte, als es zunehmend Scheinaufträge waren, die das Auftragssystem administrativ unverändert erscheinen ließen, ohne das dem die konkreten Arbeitsbeziehungen mit den Künstlern noch entsprochen hätten. Der Auftrag blieb ein Ideal, war eine Normvorstellung vor allem vieler Funktionäre. In den 1980er-Jahren gingen die Mitarbeiter der Bezirks- und Stadtbüros für bildende Kunst immer öfter in die Ateliers und fragten danach, woran eine Künstlerin bzw. ein Künstler denn gerade arbeite, um genau dafür einen „Auftrag“ zu erteilen. Zwar gab es die Themenvorgaben – Lutherjahr, Frieden, Verteidigung usw. – nach wie vor, aber sie schufen keine Bilder mehr. „Am Ende der DDR“, erinnert sich Hubertus Giebe (1997), „waren die verbliebenen doktrinären Apparatschiks faktisch vor sich selbst auf der Flucht.“ Die mit Privilegien und Kontrolle durch das Staatsmäzenatentum erzeugte „legitime Künstlerschaft“ (Studium, Verbandsmitgliedschaft, Steuernummer) schuf zugleich die Kategorie der „Autodidakten“ und verursachte die Halb-Verdrängung nonkonformer Künstlerinnen und Künstler. Zwar gab es immer wieder auch Integrationsversuche (in der „Konsensdiktatur“ mit schiefen Verhandlungen vor unbestimmten Drohhintergrund) und sehr wohl auch hier Ankäufe, die Überweisung von Arbeiten in Museen und sogar Aufträge (am Ende kam, angesichts der „Permanenten Kunstkonferenz“ in der Berliner Galerie „Weißer Elefant“ im Jahr 1989 jemand sogar auf den merkwürdigen Gedanken, Aufträge für Performances anzuregen). Aber es ist unübersehbar, dass die Gegenkünste in den offiziellen Bezirksausstellungen und den zehn Zentralen Kunstaussstellungen in Dresden ebenso unterrepräsentiert waren, wie sie es in öffentlichen Sammlungen bis heute sind.

*These 19:* Nimmt man diese Perspektive ein, so erweist sich Niklas Luhmann (1995, S. 301–318) als ein vorzüglicher Autor zum Verständnis der Herausbildung auch des künstlerischen Teilsystems der Gesellschaft und der mit ihm verbundenen Spezialkommunikation. Es ist dies die stärkste Seite seiner Theoretisierungs-„Künste“. Demgegenüber erscheint der aus seiner Gesamtheorie entwickelte binäre Code „schön vs. hässlich“ für die Künste als zu formalistisch. Er selbst hat deshalb wohl diese einfache Gegenüberstellung relativiert und mit Paradoxien verbunden: Nicht „das Schöne“ und „das Hässliche“ werden zum Bezugspunkt, wohl aber die diskursive Selbstbeschreibung im Hinblick auf diese Unterscheidung.<sup>6</sup>

*These 20:* Für dieses wirklich neue Prinzip einer Plausibilisierung künstlerischen Schaffens durch immanent erzeugte Eigengesetzlichkeit hat Arnold Gehlen (1960/2015, S. 267–286) in seinem kunstsoziologischen Buch „Zeit-Bilder“ eine konkrete Verortung vorgeschlagen. In einer nicht mehr durch einen objektiven „Fortschritt“, sondern durch die Unaufhörlichkeit der Neuerungen bestimmbar bildenden Kunst sah Gehlen eine Affinität zur Industriegesellschaft: beide beruhen auf einer Erkenntniserweiterung durch Experimentieren. Immer geht es dann – mit Hans Freyer (1955/1967, S. 15–31) zu sprechen – um „Machbarkeit“, um die „Ausschöpfbarkeit bestimmter Methoden“, z. B. um serielle Variationen oder die methodisch explorierte Verdrängung von schwächeren Effekten durch stärkere. Bildtitel werden dann durch Nummerierungen ersetzt oder durch Benennungsserien, wie ab 1950 die endlose „Homage to the Square“ von Josef Albers. Die Materialexperimente Paul Klees, das Erschließen „unbekannter Elemente“, z. B. durch die Anreicherung der Bildoberflächen (Öl und Tempera auf Jute oder Kleisterfarbe oder Fettkreide auf Karton) stehen dem Austesten des Herstellbaren, z. B. in der Kunststoffchemie, so fern nicht. So kann auch der ästhetische Reiz von Naturstrukturen durchprobiert und in Bilder übersetzt werden wie schon in den *Frottagen* von Max Ernst, später dann in den Materialvariationen etwa von Heinz Mack, Rudolf Baerwind, Arnaldo Pomodoro, Victor de Vasarely oder Wols (vgl. Gehlen 1960/2015, S. 280 und 284). Es ist dabei gleichgültig, ob den Künstlern der Zusammenhang ihres Verfahrens mit Naturwissenschaft und Technik bewusst ist – entscheidend sind die objektiven Entsprechungen.<sup>7</sup> Es ist dies die Produktionsseite der Autonomisierung.

---

<sup>6</sup>Vgl. „Zur Kritik an Luhmanns Bestimmung des Codes für die Künste“: Jahraus et al. (2012, S. 236–241).

<sup>7</sup>Auch im Rossendorfer Zentralinstitut für Kernforschung (ZfK) in der Akademie der Wissenschaften der DDR zeigte sich diese Parallelität. Dort wurden zahlreiche Ausstellungen moderner, vor allem auch abstrakter Kunstwerke gezeigt, die in den öffentlichen Museen der DDR unmöglich gewesen wären.

*These 21:* Aber nicht nur die Logik industrieller Produktionsverfahren prägt die Künste, sondern – wie in allen Hochkulturen – auch das Verhältnis zum Reichtum, heute unter den Bedingungen eines sich verselbstständigt habenden Finanz- und Spekulationskapitalismus. Zu den Stabilitätsbedingungen von Institutionen gehört es, dass die jeweils bestimmenden Machtfaktoren dadurch gesteigert werden, dass ihre explizite Benennung tabuisiert wird (Rehberg 2014b, bes. S. 68–72, c, d). In diesem Sinne formulierten Metz und Seeßlen (2014, S. 16 und 38), dass im „Kern der großen Kunst-Erzählung“ vom Geld geschwiegen werde, während „die großen Erzählungen des Geldes gern von Kunst gesprochen haben“. So habe sich die „Trialektik von Marx, Mythos und Diskurs“ bei gleichzeitiger Verleugnung einer „obszönen Ökonomisierung“ durchgesetzt.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass gerade in der heutigen Epoche einer unbestrittenen Kunstautonomie die zugleich bestehende Vielfalt der Abhängigkeiten der Künste begrifflich unscharf geworden, faktisch jedoch überdeutlich ist. Jedoch wird dieses Spannungsverhältnis – anders als im Konflikt mit autoritären staatlichen Bevormundungen – in der dynamischen Beweglichkeit der Massenkonsumentkapitalismus kaum mehr als prinzipielles Problem aufgefasst.

---

## Literatur

- Adorno, T. W. (1970). *Ästhetische Theorie*. Hrsg. v. G. Adorno & R. Tiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Albrecht, C. (2004). Kunst und Religion. Ein Forschungsüberblick. *International Journal of Practical Theology*, 8, 251–287.
- Apitzsch, U. (1974). Das Verhältnis von künstlerischer Autonomie und Parteilichkeit in der DDR. In M. Müller et al. (Hrsg.), *Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie* (S. 254–294). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Auerochs, B. (2006). *Die Entstehung der Kunstreligion*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Baselitz, G. (1990). [Werkstattgespräch mit Axel Hecht und Alfred Welte]: „Ein Meister, der Talent verschmäht“. *art. Das Kunstmagazin*, 12(6), 54–72.
- Belting, H. (1990). *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München: Beck.
- Bloch, E. (1921/1967). *Thomas Münzer als Theologe der Revolution*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Bourdieu, P. (1979/1982). *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Bourdieu, P. (1992/1999). *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Brecht, B. (1973). *Arbeitsjournal: 1938–1942* (Bd. 1). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Bredenkamp, H. (1974). Autonomie und Askese. In M. Müller et al. (Hrsg.), *Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie* (S. 88–171). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

- Bumke, J. (1979). *Mäzene im Mittelalter. Die Gönner und Auftraggeber der höfischen Literatur in Deutschland 1150–1300*. München: Beck.
- Burckhardt, J. (1884/1984). Über erzählende Malerei. In J. Burckhardt, *Die Kunst der Betrachtung. Aufsätze und Vorträge zur bildenden Kunst* (S. 430–446). Hrsg. v. H. Ritter. Köln: DuMont.
- Ciminelli, M. L. (2007). Introduzione. In M. L. Ciminelli (Hrsg.), *Immagini in opera. Nuove vie in antropologia dell'arte* (S. 1–41). Napoli: Liguori.
- Elias, N. (1939/1976). *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogene-nische Untersuchungen*. 2 Bde. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Faber, R., & Krech, V. (Hrsg.). (1999). *Kunst und Religion. Studien zur Kulturoziologie und Kulturgeschichte*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Freyer, H. (1955/1967). *Theorie des gegenwärtigen Zeitalters*. Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt.
- Gehlen, A. (1956/2004). *Urmensch und Spätkultur. Philosophische Ergebnisse und Aussagen* (6. Aufl.). Hrsg. v. K.-S. Rehberg. Frankfurt a. M.: Klostermann.
- Gehlen, A. (1960/2016). Zeit-Bilder zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei. In A. Gehlen, *Gesamtausgabe. Bd. 9: Zeit-Bilder und andere kunstsoziologische Schriften*. Hrsg. v. K.-S. Rehberg. Frankfurt a. M.: Klostermann.
- Gell, A. (1998). *Art and agency. An anthropology theory*. Oxford: Clarendon.
- Giebe, H. (1997). Zur Problematik des Transformationsprozesses im künstlerischen Bereich. In Bundeszentrale für politische Bildung (Hrsg.), *Materialien der Tagung der Bundeszentrale und der Jakob-Kaiser-Stiftung Weimar* (S. 85–91). Bonn: bzb.
- Gohr, S. (2. Juni 2009). Siegfried Gohr: Die DDR-Kunst war nur ein Nebenkriegsschauplatz. Gegenrede an die Kritiker der Berliner Ausstellung „60 Jahre, 60 Werke“. *Die Welt*.
- Jahraus, O. (2012). Die Kunst der Gesellschaft. In O. Jahraus et al. (Hrsg.), *Luhmann-Handbuch. Leben, Werk, Wirkung* (S. 236–241). Stuttgart: Metzler.
- Kaiser, P., & Rehberg, K.-S. (Hrsg.). (1998). *Enge und Vielfalt. Auftragskunst und Kunstförderung in der DDR – Analysen und Meinungen*. Hamburg: Junius.
- Kant, I. (1790/1978). Kritik der Urteilskraft. In I. Kant, *Werkausgabe* (Bd. X). Hrsg. v. W. Weischedel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Kris, E., & Kurz O. (1934/1980). *Die Legende vom Künstler*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Luhmann, N. (1995). *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Metz, M., & Seeßlen, G. (2014). *Geld frisst Kunst – Kunst frisst Geld. Ein Pamphlet*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Müller, E. (2004). *Ästhetische Religiosität und Kunstreligion in den Philosophien von der Aufklärung bis zum Ausgang des deutschen Idealismus*. Berlin: Akademie Verlag.
- Müller, M., et al. (Hrsg.). (1974). *Autonomie der Kunst Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Plinius der Ältere. (23/24–79/1765). *Naturgeschichte* (Bd. 2). Übers. v. D. Denso. Rostock: Rösen.
- Rehberg, K.-S. (1995). „Ausnahmезustand“ und „Außeralltäglichkeit“ und die Präintentionen der Regellosigkeit. Soziologische Anmerkungen zu einem Scheinwiderspruch. In H. H. Mann & P. Gerlach (Hrsg.), *Regel und Ausnahme. Festschrift für Hans Holländer* (S. 11–38). Aachen: Thoutet.
- Rehberg, K.-S. (2003). „Formalist“, Verbandspräsident, „Sündenbock“. Willi Sitte als „Staatskünstler“ in der „Konsensdiktatur“. In G. U. Großmann (Hrsg.), *Politik und Kunst in der DDR. Der Fonds Willi Sitte im Germanischen Nationalmuseum* (S. 76–93). Nürnberg: Verlag des GNM. (Diskussion S. 93–95, Abbildungen S. 188–198).

- Rehberg, K.-S. (2009). Kunst. Art. In E. Bohlken & C. Thies (Hrsg.), *Handbuch Anthropologie* (S. 359–363). Stuttgart: Metzler.
- Rehberg, K.-S. (2011). Imaginationen einer revolutionären ‚Eigengeschichte‘. Werner Tübke und Ernst Bloch. In S. Frommel & G. Kamecke (Hrsg.), *Les sciences humaines et leurs langages. Artifices et adoptions* (S. 161–173). Roma: Campisano. (Im Abbildungsteil, Abb. 29–38).
- Rehberg, K.-S. (2013). Deklassierung der Künste als stellvertretender Gesellschaftsdiskurs. Zu Geschichte und Funktion des deutsch-deutschen Bilderstreites. In K.-S. Rehberg & P. Kaiser (Hrsg.), *Bilderstreit und Gesellschaftsumbruch. Die Debatten um die Kunst aus der DDR als Stellvertreterdiskurs im Prozess der deutschen Wiedervereinigung* (S. 23–63). Berlin: Siebenhaar.
- Rehberg, K.-S. (2014a). *Symbolische Ordnungen. Beiträge zu einer soziologischen Theorie der Institutionen*. Hrsg. v. H. Vorländer. Baden-Baden: Nomos.
- Rehberg, K.-S. (2014b). Institutionen als symbolische Ordnungen. Leitfragen und Grundkategorien zur Theorie und Analyse institutioneller Mechanismen. In K.-S. Rehberg, *Symbolische Ordnungen. Beiträge zu einer soziologischen Theorie der Institutionen* (S. 43–83). Hrsg. v. H. Vorländer. Baden-Baden: Nomos.
- Rehberg, K.-S. (2014c). Sichtbarkeit und Invisibilisierung der Macht durch die Künste. Die DDR-‚Konsensdiktatur‘ als Exemplum. In K.-S. Rehberg, *Symbolische Ordnungen. Beiträge zu einer soziologischen Theorie der Institutionen* (S. 287–323). Hrsg. v. H. Vorländer. Baden-Baden: Nomos.
- Rehberg, K.-S. (2014d). Institutionelle Machtprozesse im historischen Vergleich. In K.-S. Rehberg, *Symbolische Ordnungen. Beiträge zu einer soziologischen Theorie der Institutionen* (S. 249–255). Hrsg. v. H. Vorländer. Baden-Baden: Nomos.
- Schiller, F. (1795/1955). Über die ästhetische Erziehung des Menschen. In *Berliner Ausgabe. Bd. 8: Philosophische Schriften*. Berlin: Aufbau.
- Sitte, W. (1994). „Sozusagen seriös verscherbelt“. Prominenter Sündenbock. Interview in: *Zeit-Magazin*, 29. April 1994.
- Ullrich, W. (2001). Kunst/Künste/System der Künste. In K.-H. Barck, et al. (Hrsg.), *Ästhetische Grundbegriffe* (Bd. 3, S. 556–615). Stuttgart: Metzler.
- Vorgeschichtliche Kunst (1961). In W. Hofmann (Hrsg.), *Das Fischer Lexikon Bildende Kunst* (Bd. 2, S. 271–285). Frankfurt a. M.: Fischer.
- Warnke, M. (1986). *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*. Köln: DuMont.

---

## Über den Autor

**Karl-Siegbert Rehberg, Prof. Dr.** 1992 Gründungsprofessor für Soziologie an der TU Dresden, seit 2015 Inhaber der Forschungsprofessur für Soziologische Theorie, Theoriegeschichte und Kulturosoziologie; 2003–2007 Vorsitzender der Deutschen Gesellschaft für Soziologie; Forschungsschwerpunkte: Soziologische Theorie – insbesondere Institutionenanalyse; Wirkungsgeschichte der Philosophischen Anthropologie; Kultur- und Kunstsoziologie – hier vor allem Kunst in der DDR und deutsch-deutscher Bilderstreit sowie Museumsforschung und Sammeln

als Institution; Herausgeber der Arnold-Gehlen-Gesamtausgabe. Wichtige Publikationen: Melville, Gert; Rehberg, Karl-Siegbert (Hrsg.) (2012). Dimensionen institutioneller Macht. Fallstudien von der Antike bis zur Gegenwart. Köln/Weimar/Wien: Böhlau; Rehberg, Karl-Siegbert; Kaiser, Paul (Hrsg.) (2013). Bilderstreit und Gesellschaftsumbruch. Die Debatten um die Kunst aus der DDR als Stellvertreterdiskurs im Prozess der deutschen Wiedervereinigung. Berlin/Kassel: B&S Siebenhaar; Rehberg, K.-S. & Schmidt, H.-W. (Hrsg.) (2009). 60/40/20. Kunst in Leipzig seit 1949. [Ausstellungskatalog Museum der bildenden Künste Leipzig 2009/2010]. Leipzig: Seemann. Rehberg, K.-S., Holler, W. & Kaiser, P. (Hrsg.) (2012). Abschied von Ikarus. Bildwelten in der DDR - neu gesehen. [Ausstellungskatalog Neues Museum Weimar 19.10.2012-3.2.2013]. Köln: König.

Autonomie der Kunst?

Zur Aktualität eines gesellschaftlichen Leitbildes

Karstein, U.; Zahner, N.T. (Hrsg.)

2017, VII, 415 S. 5 Abb., Softcover

ISBN: 978-3-658-10405-4