

Die künstlerische Hochschulausbildung im Spannungsfeld von Staat, Gesellschaft und Kunstmarkt

ULLI SEEGER

Das Schmela-Haus in der Düsseldorfer Altstadt ist am Abend des 4. November 2010 heillos überfüllt. Jonathan Meese (* 1970) hat sich mit einer Performance angekündigt. Augenzeugen¹ berichten von einem lautstarken und kontroversen Auftritt des Shooting Stars, der seit einigen Jahren überaus erfolgreich von der Berliner Galerie Contemporary Fine Arts vermarktet wird. Der nicht unumstrittene Künstler, der mit aggressiven Gesten die »Diktatur der Kunst« ausruft, ist bereits in vielen maßgeblichen privaten und öffentlichen Sammlungen vertreten. Die Presse ist dankbar für die bizarren und oft provokanten Auftritte Meeses, dem schnell das Etikett »neo-expressiv« beigelegt wurde. Das *Enfant terrible* spielt geradezu mustergültig auf der Klaviatur von künstlerischer Freiheit und skandalträchtigem Tabubruch – und bedient damit eingängige gesellschaftliche Klischees von der Rolle des Künstlers als exzentrischer Bohémien. Wie anders ist zu erklären, dass Meese, der selbst an der Hochschule für bildende Künste in Hamburg bei Franz Erhard Walther studierte und heute zweifellos weit mehr als nur ein Auskommen von seiner Kunst hat, apodiktisch erklärt: »Kunst ist weder lernbar noch lehrbar. Kunst entspringt ihrem Instinkt. Die Wesen, die von der Lehrbarkeit der Kunst sprechen, sind entweder Mitläufer, Mittelmaß oder im besten Falle Diktatoren.«² Denn, so Meese weiter: »Staatliche Kunsthochschulen heute sind Zuchtanstalten der Mitläufer geworden. Es werden nur noch Kunstsoldaten ausgespuckt, ohne Rückgrat. Es herrscht totale Gehirnwäsche.«³ Als jemand, der selbst an einer Kunsthochschule wissenschaftlich tätig ist, erfahre ich zudem, dass ich Meese zufolge offenbar nicht nur Teil einer Foltermaschinerie bin, sondern vielmehr auch selbst zu deren Opfern zähle: »Der Student wie auch der Professor sind in ihrem Status immer revolutionsunfähig. Sie können nur Dinge minimal verändern. Sie sind Gefangene ihres Staats-Status, der sie unterdrückbar und unterdrückend macht. [...] Revolutionen sind aus dem Schutzbunker des Studententums unmöglich.«⁴ Dem Künstler geht es also angeblich um Revolution, und die sei nur in »totaler Unabhängigkeit«⁵ er-

¹ Vgl. Miriam Bettin, »Phänomen Meese« – Jonathan Meese in Hinblick auf die Selbstinszenierung des Künstlers, unveröffentlichte Bachelorarbeit im Studiengang Kunstwissenschaft an der Kunsthochschule Kassel, Dezember 2010.

² Jonathan Meese auf die Frage, ob Kunst lernbar sei, in: Hochschulreport – Teil 2: Wie lehrt man Kunst? Monopol. Magazin für Kunst und Leben, Nr. 5 /2006 (Ausgabe 16), S. 40.

³ J. Meese auf die Frage, warum er selbst nicht lehre, in: ebd.

⁴ J. Meese auf die Frage, was der Vorteil des Nicht-Lehrens sei, in: a.a.O., S. 40f.

⁵ J. Meese auf die Frage, was er Absolventen rate, a.a.O., S. 41.

reichbar. Der Staat als Unterdrücker künstlerischer Kreativität? Der Mythos vom Künstler als individualistischer, nicht korrumpierbarer Bürgerschreck, der sich wider alle hergebrachten Normen und gesellschaftlichen Werte leidenschaftlich der Freiheit der Kunst verschreibt, selbst wenn dies nicht zum Broterwerb reicht, ist eine Erfindung des 19. Jahrhunderts. Ist er noch zeitgemäß? Tragen die alten Feindbilder?

Seit dem ersten großen Kunstmarkt-Boom am Ende der 1980er Jahre wollen immer mehr Schulabgänger Künstler werden. Die stetig gestiegenen Bewerberzahlen an den Kunsthochschulen in Deutschland stehen für die hohe Attraktivität des Künstlerberufes. Längst vorbei die Zeit, als es galt, einen möglichst krisenfesten, soliden Brotberuf zu ergreifen. Und zu schön das Bild vom jungen, dynamischen, international erfolgreichen Künstler, um den sich weltweit alle Sammler und Museen reißen. Aber wollen diese Kunststudenten tatsächlich alle Revolutionäre werden, wie Jonathan Meese nahelegt? Das Wunschbild am Anfang des 21. Jahrhunderts sieht anders aus: Glanz und Glamour ist die Verheißung, die Karriere als Künstlerstar der geheime Traum. Allzu selten jedoch wird er wahr, wenn sich nämlich nur etwa 3% der Akademieabsolventen erfolgreich als Künstler behaupten und von ihrer Kunst leben können.⁶ Kreativ zu sein erscheint als Antwort auf ein durchrationalisiertes Lebensumfeld und ist doch längst nicht mehr nur das Attribut für eine kleine Schar künstlerisch besonders begabter, genialisch-geistreicher »Spinner«. Unter dem Rubrum »kreativ« lassen sich im Medienzeitalter vielmehr allgemein die Eigenschaften von Flexibilität, Mobilität, Aktivität und Innovationsfähigkeit subsumieren, so dass das heutige Anforderungsprofil des Künstlers mit dem des Investmentbankers, die Stellenbeschreibung der Designerin mit der der Unternehmensberaterin erstaunliche Schnittmengen aufweist. Frischer Wind in stickige Stuben und neue Lösungen für alte Probleme, lautet die Devise in einer globalisierten Welt allerorten. Kreativität also als dynamische Allzweckwaffe im Kampf gegen Entfremdung und Arbeitslosigkeit gleichermaßen? Geht es tatsächlich nur noch um kreative Prozesse und nicht mehr um die Intention und das Produkt kreativen Handelns, also um die Kunst?

Die Geschichte der Kunstakademien in Deutschland geht ins 18. Jahrhundert zurück und ist alles andere als homogen.⁷ Grabenkämpfe um Kompetenzen, Inhalte und Methoden der künstlerischen Ausbildung prägen das Bild der Kunsthochschulen von Anfang an. Stand die Lehr- und Lernbarkeit von Kunst nach dem französischen Vorbild der »Académie royale« in der Frühphase der Kunsthochschulen völlig außer Frage und legitimierte dieser Grundsatz ein straffes normatives Regelwerk und eine klare Organisationsstruktur der Künftlerausbildung, so geht die Kunstakademie am Ende des 19. Jahrhunderts über die Individualisierung der Kunst und den neuen, autonomen Kunstbegriff ihrer unangefochtenen

⁶ Vgl. Katia Tangian, Spielwiese Kunstakademie: Habitus, Selbstbild, Diskurs, Hildesheim 2010.

⁷ Vgl. Ekkehard Mai, Die deutschen Kunstakademien im 19. Jahrhundert. Künftlerausbildung zwischen Tradition und Avantgarde, Köln 2010.

Lehrhoheit verlustig. Freiere und spartenübergreifende Unterrichtsmodelle finden nicht erst im späteren Bauhaus eine vielzitierte Manifestation wider die Akademisierung von Kunst. Bereits der Begriff der Akademie wirkte fortan altbacken, »Kunsthochschule« klang durchaus moderner, und der Begriff der Universität der Künste erst, wie sich ihn die Berliner Kunsthochschule vor ein paar Jahren nach der Zusammenlegung mehrerer Hochschulen erkämpfte, erscheint vor dem Hintergrund postmoderner künstlerischer Forschungsleistungen wahrhaft angemessen. Die Ausrichtung und Definition einer Kunsthochschule ist damit genuin als Spannungsfeld vielschichtiger Aspekte angelegt, die politische, soziologische, ökonomische und nicht zuletzt auch psychologische Felder umfassen. Es ist kein Zufall, dass der Diskurs über eine zeitgemäße Künftlerausbildung gegenwärtig wieder neu entflammt ist und die Institution Kunsthochschule eine neue Aktualität erlangt hat.

Was also kann eine Kunsthochschule heute bestenfalls leisten? Welche Inhalte kann sie überhaupt vermitteln, wenn Kunst nur bedingt lehrbar ist? »Die Lehre an den deutschen Akademien hat Tradition. Anders als in den meisten Ländern der westlichen Welt findet sie in Meisterklassen statt, in denen die Studenten während ihres kompletten Studiums bei einem Professor gemeinsam mit Kommilitonen aller Semester arbeiten. Innerhalb der Klassen gilt das Prinzip Freiheit. Zwang, Pflicht, Institutionalisierung, das sind Reizwörter – für Studenten wie Professoren. Prüfungen und Zensuren gibt es nicht, Individualität ist alles.«⁸ Wenngleich sich das deutsche Künftlerausbildungssystem damit generell von ausländischen Edukationsprogrammen für den künstlerischen Nachwuchs unterscheidet, so sind die Auffassungen von einer gelungenen Lehre innerhalb des Systems mindestens genauso konträr.⁹ Neben die Befürworter strikter Individualität treten diejenigen, die meinen, dass »die Akademien ihre Studenten unbedingt strenger trainieren sollten«: »Die Spontaneität, das Improvisieren, das freie Sich-Ausleben und eine nur noch konzeptionelle Kreativität sind heute akademische Gebote. ›Selbstbestimmung‹ gilt als Ideal, künstlerische Perfektion als Deformation. Dilettantismus ist höchstes Gut.«¹⁰ Das autoritäre Erziehungssystem der alten Akademien sei der Moderne so in die Knochen gefahren, dass noch nach hundert Jahren jeder Gedanke an methodische Kunstdidaktik und vorgeschriebene Lehrinhalte ein Gräuelpiel sei. Wer denkt hier nicht gleich an Joseph Beuys, der 1972 als Professor der Düsseldorfer Kunstakademie die Aufnahmeprüfung und Mappenvorlage kurzerhand abschaffte und seine Klasse für alle Interessierten ohne jede Zulassungsbeschränkung oder Eignungsprüfung öffnete. Das Ergebnis dieser Aktion

⁸ Bastian Berbner, Und dann? Nach dem Abschluss an den Kunsthochschulen folgt oft der Kampf ums finanzielle Überleben. Das Studium bereitet darauf nicht vor, in: DIE ZEIT, Nr. 13/10, 25.03.2010, S. 80.

⁹ Vgl. Heike Belzer/Daniel Birnbaum (Hgg.), kunst lehren art teaching – Städelschule Frankfurt/Main, Köln 2007.

¹⁰ Eduard Beaucamp, Kunststücke: Kunst ist lehrbar, in: FAZ, Nr. 178/08, 01.08.2008, S. 35.

ist bekannt: nach mehrfacher Abmahnung wurde Beuys vom damaligen Wissenschaftsminister in NRW, Johannes Rau, kurzerhand aus dem Professorenamt entlassen. Hatte damit nicht die Politik verhindert, dass eben doch nicht jeder Künstler werden konnte, der es qua Selbstverständnis nicht eh schon war? Dabei sei eine gewisse Auswahl und Strenge, methodisches Studium und ästhetisches Training mit der Moderne keineswegs unvereinbar, wie Beaucamp weiter ausführt. Der Vergleich der bildenden Kunst mit den anderen Künsten nämlich mache ihn nachdenklich: Während andere sich zuvorderst sprachliche Meisterschaft oder kompositorische Technik erarbeiteten, gelte nur bei den bildenden Künstlern immer noch der ›unverstellte Ausdruck‹, das Stammeln und Improvisieren als Tugend und Genieleistung. Welche Möglichkeiten gerade im Projekt Moderne einmal steckten, zeige das Beispiel Picasso: »Der Spanier hätte die Riesenstrecke von acht hochproduktiven Jahrzehnten nicht durchgestanden, wenn er nicht alle Register hätte ziehen können. Er hat zeitlebens alle Modalitäten von Kunst, darunter immer auch solche, die im Zeitalter der Avantgarden bezweifelt und ausgemustert wurden, behauptet, ja auf beispiellose Weise vermehrt und potenziert. Diese Virtuosität, das Jonglieren mit Wechsel und Vielfalt, hatte er nicht allein seinem singulären Genie, sondern auch dem Drill durch seinen Künstlervater und die Akademie zu verdanken. Mit diesem Reichtum, den die Akademie einst mit auf den Lebensweg gab, waren einmal die großen Bahnbrecher der Moderne ausgestattet.«¹¹ Ganz ohne handwerkliche Fähigkeiten und technisches Know-how also keine Virtuosität? Hören wir dazu einen weiteren zeitgenössischen Künstler, der an der Hochschule in Leipzig, an der er zu DDR-Zeiten selbst Kunst studierte, bis 2009 selbst eine Professur innehatte. Was hat sich seither verändert, Neo Rauch? »Zunächst: Es waren nur 120 Studenten und nicht 550. Ich glaube, dass unser Grundstudium sehr viel rigider war, viel akademischer. Ich muss heute mit Studenten des dritten Studienjahres über Dinge reden, die zum akademischen Repertoire gehören und die in den ersten zwei Jahren ein für alle Mal abgehandelt werden müssten. Nichts, was mit Kunst zu tun hätte, sondern mit dem reinen Handwerk.«¹² Frustriert von den gegenwärtigen Rahmenbedingungen des (gesamt-)deutschen Hochschulbetriebs, hatte der Malerstar Rauch seine Professur an der Leipziger Hochschule für Grafik und Buchkunst zum Wintersemester 2008/09 aufgekündigt. In dem zitierten Zeitungsinterview nennt er als Beweggrund für seinen Weggang neben dem mühsamen Umgang mit handwerklich unfähigen Studenten auch die horrenden Studentenzahlen, die sich im Vergleich zu seinem eigenen Studium mehr als vervierfacht haben, und die dennoch offenbar keinen Verhandlungsspielraum zwischen Hochschule und Ministerium geben: »Nein. Wir haben die Zahlen zu erfüllen, bleiben wir drunter, gibt es Ärger. Der Ausbildungsbetrieb wird damit in ein skandalöses Mittelmaß

¹¹ Ders., ebd.

¹² Neo Rauch, in: Da unterrichte ich lieber unentgeltlich. Ein Gespräch mit dem Maler und scheidenden Professor an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Neo Rauch, FAZ, Nr. 169/08, 22.07.2008, S. 37.

getrieben. Die Chance dieser Schule besteht darin, sich zu einer elitären Ausbildung zu bekennen, die Studentenzahlen dramatisch zu reduzieren und alle wieder unter einem Dach zu versammeln. Nur so bekommt man hochkarätige Leute ans Haus und eben keine staubgrauen Diener, die nur froh sind, dass sie hier ihr Auskommen finden.«¹³ Dem Ruf nach selektiver Elitenausbildung und intensiver Begabtenförderung in kleinen Gruppen steht nicht nur die Idee eines basisdemokratischen Massenbetriebs Beuysscher Prägung gegenüber, sondern vor allem auch die ministeriellen Vorstellungen und Kennzahlen einer hochsubventionierten Ausbildungseinrichtung. Wer sollte Rauchs »Vorstellungen einer idealen künstlerischen Ausbildung« von einer »Meisterklasse mit bis zu fünf Studierenden« im »Vis-à-vis-Studium«¹⁴ finanzieren?

Wenn vom »hauchzarten Fluidum zwischen dem Maler und seiner Leinwand« oder auch von »feinstofflichen Infiltrationen«¹⁵ des Lehrers Rauch die Rede ist, bleiben die sperrigen Curricula und spröden Bürokratisierungsregeln im Nachgang der Bologna-Reform kurzzeitig vergessen. Tatsächlich aber führt das Studium an den Kunsthochschulen in Deutschland nicht mehr nur zum Diplom und graduierten Meisterschüler, sondern immer öfter auch zu den neuen Bachelor- und Mastergraden, die auf einem modularisierten und stärker verschulten Studium basieren. »Doch macht ein Master of Arts auch Master-Art?«¹⁶, lässt sich hier kokett fragen. In der Tat erwecken die neuen Studiengänge und -abschlüsse immer häufiger den Eindruck, als solle der Künstler am Anfang des 21. Jahrhunderts zukunftsweisend und marktaffin professionalisiert werden. Künstler, die nicht nur Kunstwerke produzieren, sondern diese auch selbst diskursiv analysieren, anspruchsvoll kuratieren, ansprechend präsentieren und unternehmerisch vermarkten können, sind die neuen Allrounder der derzeit angesagten »Kreativwirtschaft«. »Angesichts dieser Aufwertung der kreativen Arbeit ist eine Diskussion um den Stellenwert von Kunst und Wissenschaft entbrannt. Die zentrale Frage lautet: Wann ist eine künstlerische Arbeit wissenschaftlich?«¹⁷ So erscheint der neue Trend an einigen Kunsthochschulen nur konsequent, wenn die im Studium durch die curriculare Verbindung von Kunst und Theorie erworbene »ästhetische Kommunikationskompetenz« zu einer Promotion zum Ph.D. (Bauhaus-Universität Weimar) bzw. zum Dr. phil. in art. (HfbK Hamburg) führt. Vor dem Hintergrund der vielen arbeitslosen Kunstabsolventen mag man in dem »Bestreben, Kunst und Wissenschaft wieder auf den Boden der – ökonomischen – Tatsachen zu stellen«, möglicherweise sogar einen Weg aus der Krise erkennen: »Die Planer der Master-of-Arts-Studiengänge vermuten zu

¹³ Ders., ebd.

¹⁴ Ders., ebd.

¹⁵ Ders., ebd.

¹⁶ Jörg Scheller, Nicht schön, aber klug. Viele Künstler studieren neuerdings nach den Regeln der Bologna-Reform. Was bedeutet das für die Kunst?, in: DIE ZEIT, Nr. 48/10, 25.11.2010, S. 62.

¹⁷ Julia Nolte, Gestatten: Dr. Kunst, in: DIE ZEIT, Nr. 13/10, 25.03.2010, S. 81.

Recht, dass ohnehin die wenigsten Studierenden als vollberufliche Maler oder Bildhauer reüssieren werden, und richten sich deshalb an den flexiblen, netzwerkenden, kooperierenden, dialogisierenden, integrierenden, diskursivierenden, partizipierenden, intervenierenden, synthetisierenden, kontextualisierenden, transformierenden, mediatisierenden, hybridisierenden, neologisierenden, transdisziplinierenden Künstler zwischen Ästhetik und Katheder. Er schließt sein Studium nicht nur mit einem künstlerischen Werk, sondern mit einer wissenschaftlichen Masterarbeit, vielleicht sogar einem Dokortitel ab – und wähnt sich endlich auf Augenhöhe mit Ingenieuren, Ärzten und Juristen.«¹⁸ Herr und Frau Dr. Kunst sind flexibel einsetzbar und fügen sich problemlos sowohl in wissenschaftliche als auch in künstlerisch-gestalterische Umgebungen ein.

Der Trend zum Multifunktionalen, Rationalisierbaren und Quantifizierbaren, wie er durch die modularisierten Studiengänge zweifelsfrei festzustellen ist, ist keine Entwicklung, die nur für Kunsthochschule gilt. Universitäten sind gleichermaßen betroffen: Es geht vielerorts nicht länger um Erkenntnis und Wahrheitssuche, sondern um Dienstleistungen und Nutzen. Doch bei der Feststellung messbaren utilitaristischen Mehrwertes tun sich die künstlerischen und geisteswissenschaftlichen Fächer traditionell schwerer: Wie lässt sich Bildkompetenz oder der kritische Umgang mit Medien quantifizieren? Hat sich jemals ein Student der Medizin, der Ingenieurs- oder Rechtswissenschaften in ähnlicher Weise erklären oder gar rechtfertigen müssen, wofür sein Studium wohl gut sei? Insofern sind die wohlklingenden neuen Studienabschlüsse sicher hilfreich und gut. Gleichzeitig ist zu begrüßen, dass angehende Künstler frühzeitig auch über die rechtlichen und wirtschaftlichen Rahmenbedingungen ihres kreativen Schaffens aufgeklärt werden, damit nach einem erfolgreich abgeschlossenen Kunststudium nicht nur ein großes Fragezeichen hinter der Zukunft steht. »Jedes Jahr verlassen Hunderte Studenten die deutschen Kunstakademien. Darunter immer auch Menschen [...], die zwar Jahre damit zugebracht haben, ihre handwerklichen Fähigkeiten zu perfektionieren und ihre künstlerischen Ideen in konkrete Objekte umzusetzen, aber nicht wissen, wie man sich als Künstler auf dem Markt etabliert. Wie finde ich eine Galerie, die zu mir passt? Wie verkaufe ich meine Kunst? Welche Marketingstrategien gibt es? Wie baue ich ein belastbares Netzwerk in der Branche auf? Was ist und wie funktioniert eigentlich die Künstlersozialkasse?«¹⁹

Dies nämlich ist die andere Seite des autonomen Kunstbegriffes: Mit dem Wegfall der alten Auftraggeber wie Kirche, Adel oder Bürgertum am Ausgang des 19. Jahrhunderts war nicht nur die Kunst gänzlich frei geworden (*l'art pour l'art*), sondern für den Künstler war auch ein neuer Zwang und Handlungsbedarf entstanden. An die Stelle von privaten Aufträgen rückte die Notwendigkeit des öffentlichen Ausstellens. Erst die öffentliche Ausstellung ermöglichte eine Wahrnehmung durch die Öff-

¹⁸ J. Scheller, a.a.O. (s. Anm. 16).

¹⁹ B. Berbner, a.a.O. (s. Anm. 8).

fentlichkeit, um deren Aufmerksamkeit, Anerkennung und Kaufinteresse der moderne Künstler fortan zu ringen hatte. Gustave Courbet kann mit seinem »Pavillon du Réalisme« zweifellos als Urvater des künstlerischen Selbstmarketings bezeichnet werden: Nachdem für die Salon-Ausstellung der Pariser Weltausstellung 1855 nicht alle von Courbets eingereichten Werken akzeptiert worden waren, baute sich der Maler parallel zur offiziellen Schau auf eigene Kosten kurzerhand selbst einen Pavillon, in dem er eine Einzelausstellung mit vierzig Werken zeigte und sogar Eintritt verlangte. Courbets revolutionärer Schritt der Erneuerung der Ausstellungspraxis war so gesehen notwendige Folge seiner Erneuerung der Kunst, die nun um ihrer selbst willen geschaffen war. Viele Künstler folgten dem Beispiel Courbets, darunter 1870 auch eine Gruppe um Renoir, Cézanne und Monet, die die erste impressionistische Ausstellung organisierten. Die nicht mehr lehr- und lernbare Kunst normativer Ästhetiken war kommentarbedürftig und verlangte nach neuen Vermittlungsformen. Nunmehr waren es also die Künstler selbst, die ihre eigene Öffentlichkeitsarbeit betrieben und sich ihre eigenen Regularien gaben. Künstlergruppen wie ab 1905 »Die Brücke« in Dresden oder ab 1911 »Der Blaue Reiter« in München profitierten von der Arbeitsteiligkeit, wenn es galt, Dutzende von Ausstellungen mit unterschiedlichen Werken an verschiedenen Orten zu planen und umzusetzen. Umfangreiche Organisations- und Büroarbeit war notwendig, als der Berufsstand des modernen Galeristen aus dem Geiste der modernen Kunst erst erfunden werden musste. Bereits von Kandinsky, der die internationale Organisation für den »Blauen Reiter« verantwortete, ist überliefert, dass er sich bei seinem Kollegen Arnold Schönberg bitterlich beklagte, dass er vor lauter Administration und Logistik kaum noch zum Malen käme.²⁰

Freie Kunst nötigt seinem Produzenten viel ab – und dies künstlerisch wie unternehmerisch. Angehende Künstler sind daher gut beraten, sich in beiden Bereichen kundig zu machen und neben den künstlerischen Fertigkeiten auch die Grundlagen des Selbstmarketings zu erlernen.²¹ Wäre Max Beckmann heute ein zu Recht so gefeierter Künstler, wenn er nicht auch ein selbstbewusster Meister der Selbstdarstellung gewesen wäre, der seinen Erfolg strategisch lancierte? Es gehört in den Bereich der Künstlermythen, dass ein Künstler mit dem schnöden Mammon nicht in Berührung kommen darf, um die Jungfräulichkeit der hehren Kunst nicht zu beschmutzen. Dass Kunst von den ersten Anfängen an immer auch einen Warencharakter besessen hat und dass Künstler immer auch Unternehmer waren, ist bekannt.²² Gleichwohl gilt es heute vor den Folgen eines durchkommerzialisierten Kunstmarktes besonders auf der Hut zu sein. Während

²⁰ Zur Geschichte des modernen Künstler vgl. Oskar Bätschmann, *Ausstellungskünstler. Kultur und Karriere im modernen Ausstellungssystem*, Köln 1997; Martin Warnke, *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln 1985; Hans Peter Thurn, *Der Kunsthändler. Wandlungen eines Berufes*, München 1994.

²¹ Vgl. Marion Hirsch, *Selbstvermarktung von Künstlern. Grundlagen, Strategien, Praxis*, Saarbrücken 2005.

²² Vgl. Svetlana Alpers, *Rembrandt als Unternehmer. Sein Atelier und der Markt*, Köln 1989.

sich die Künstler am Anfang des 20. Jahrhunderts zu ihrem eigenen Nutzen einen Kunstbetrieb schufen, hat sich dieser am Ende des Jahrhunderts von ihnen emanzipiert. Art und Umfang der gegenwärtigen Kommerzialisierung von Kunst sind in der Geschichte der Kunst völlig neu: Kunst wird als Teil einer wachstumsorientierten Wirtschaftsordnung unter beschleunigten Bedingungen wahrgenommen – Kultur als Wirtschaftsfaktor. Die enorme Vergrößerung und Popularisierung des Kunstmarktes seit der 1980er Jahre gipfelt im Cross-over von Kunst und Lifestyle, in der Kunst und Leben unterschiedslos ineinander übergehen.

Kunst wird nicht länger im Kontext von gesellschaftlicher Veränderung wahrgenommen, sondern ist längst Teil von Imagewerbung und Unterhaltungsindustrie. Sie ist zum ›Event‹ geworden bzw. zur »Sättigungsbeilage der Werbung«, wie Walter Grasskamp formuliert.²³ Mit der starken Kommerzialisierung ist auch eine Entpolitisierung verbunden, die sich auch begrifflich manifestiert: Statt von Kultur ist immer öfter die Rede von Dienstleistung, Zielgruppe, Sozialverträglichkeit, Akzeptanz, Breitenwirkung und Nutzeranbindung.

Kommen wir abschließend auf den eingangs zitierten Jonathan Meese zurück. Von »Kunstsoldaten«, »Zuchtanstalten« und »Gefangenen des Staats-Status« war in Bezug auf die Ausbildung an Kunsthochschulen die Rede. Aber hat sich das stereotype Feindbild ›Staat‹ nicht längst auf den Bereich der Ökonomie verlagert? Das eigentliche Spannungsfeld liegt im Dreieck von Kunst, Markt und Kommerz. Sich künstlerisch nicht verführen zu lassen von den Versuchungen des Kunstmarktes, diesen eben nicht in der Art eines Künstlergeschäftsmanns á la Damien Hirst glitzernd zu bedienen und sich gleichwohl in demselben frei und kritisch zu agieren, erscheint mir als Gebot der Stunde. Wenn es gelänge, den künstlerischen Nachwuchs hier zu wappnen und selbstbewusst zu machen, wäre die künstlerische Hochschulausbildung ihren Aufwand allemal wert. Der vermeintliche »Schutzbunker des Studententums« ist in Wirklichkeit ein Denkraum, in dem die Dinge auch mal gegen den Strich des Mainstreams gebürstet werden können, ohne dass Umsatzeinbrüche oder die Kündigung zu fürchten wären. Das Experiment Kunsthochschule lebt vom Angebot, nicht von der Pflicht: »Ich bin der Letzte, der behauptet, alles sei toll und prima an der Akademie. Aber es gibt nirgendwo sonst so viele Möglichkeiten. Diesen Freiraum müssen wir uns bewahren und nutzen.«²⁴ Anders formuliert: »Kunstakademien sind [...] ein großer Irrsinn, aber ein sehr produktiver. Deshalb begrüße ich es, dass sich die Gesellschaft solche Räume leistet.«²⁵ Dem ist nichts hinzuzufügen.

²³ Vgl. Walter Grasskamp, *Kunst und Geld. Szenen einer Mischehe*, München 1998; ders., *Die unästhetische Demokratie. Kunst in der Marktgesellschaft*, München 1992.

²⁴ Olaf Metzel, *Polizeischule oder Ort zum Herumsauen? Die Münchner Akademie der Bildenden Künste feiert ihren 200. Geburtstag. Ist eine solche Institution noch zeitgemäß? Ein Streitgespräch zwischen den Professoren Olaf Metzel und Christian Demand*, in: *DIE ZEIT*, Nr. 22/08, 21.05.2008, S. 47.

²⁵ Christian Demand, *Streitgespräch mit Olaf Metzel*, wie Anm. 24.