

Freitag, 5. März, 2010, 15.00 Uhr

Sektion 3
Überschreitungen des „autonomen“ Künstlerbildes

Das moderne Konzept des Künstlers als heroisches, aus der eigenen Subjektivität schöpfendes und keiner Instanz außer sich selbst verantwortliches Genie ist unmittelbar an die Idee der Kunstautonomie geknüpft. Seit Kant, Schiller und Carl Philipp Moritz ist die Unabhängigkeit des Künstlerindividuums gegenüber den Interessen von Auftraggebern sowie gegenüber gesellschaftlichen Anforderungen, Normen und Tabus konstitutiv für die Kunst selbst geworden. Wie nachhaltig wirksam diese Konzeption ist, drückt sich in den Verfassungen westlicher Staaten aus, in denen die Freiheit der Kunst festgeschrieben ist und mit ihr auch die Freiheit des künstlerischen Subjekts.

Gleichwohl eignet der Idee von der Autonomie der Kunst und des Künstlers von Beginn an eine gewisse Ambivalenz, und dies in mehrfacher Hinsicht: Erstens war sie schon zur Zeit ihrer Formulierung eher eine Utopie als eine gesellschaftliche Realität, sie begleitete den Wandel von der direkten Abhängigkeit von Auftraggebern hin zur indirekten Abhängigkeit vom Markt und dient dazu letztere zu verschleiern. Zweitens setzt sie Differenzierungen und Wertungen voraus, wie z.B. die Unterscheidung von „freien“ und „angewandten“ Künsten, von „primitiven“ und „Hochkulturen“, von „genialen“ und „epigonalen“ Künstlern, die als willkürliche Setzungen jeweils die massive Diskreditierung eines Anderen implizieren, um auf dieser Basis die Konstruktion „wahren“ Künstlertums bis ins Unermessliche aufzuwerten. Und drittens ist die Idee vom modernen autonomen Künstler vom Augenblick ihrer Formulierung an durch eben solche modernen autonomen Künstlerinnen und Künstler immer wieder infrage gestellt, bekämpft, lächerlich gemacht und mit Gegenmodellen konfrontiert worden.

Äußerte sich die künstlerische Infragestellung des modernen Künstlerkonzeptes zunächst vorwiegend in Gestalt von Antiakademismus und der Apologie des mittelalterlichen Zunftwesens wie etwa bei den Nazarenern oder der Arts and Crafts-Bewegung, so haben die historischen Avantgardebewegungen des frühen 20. Jahrhunderts die Kritik des Geniekonzepts und der Kunstautonomie radikalisiert und diversifiziert. Es entstanden höchst unterschiedliche Ansätze von Überschreitungen des „autonomen“ Künstlerbildes, angefangen von der Orientierung an „primitiver“ Kunst, Kinderzeichnungen und der „Bildnerei der Geisteskranken“, über Formen kollektiver Kunstproduktion und politische engagierte Kunst bis hin zu den surrealistischen Experimenten mit Zufall und psychischem Automatismus. Die Neo-Avantgarden in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts haben diese kritischen künstlerischen Praxen aufgegriffen und um weitere Spielarten einer entsubjektivierten Kunstproduktion erweitert, etwa den Einsatz von Maschinen oder die Integration von Naturvorgängen in den schöpferischen Prozess. Institutionskritische Ansätze erweiterten das Bild des Künstlers um klassische nichtkünstlerische Tätigkeitsprofile wie diejenigen des Forschers, des Journalisten und des Archivars. Kritisch-inventionistische Kunstpraxen erhoben politische Aktion, Sozialarbeit und die Bildung sozialer Netzwerke zu neueren Modellen der Künstlerrolle. Parallel dazu sind mit der wachsenden Dominanz ökonomischer Paradigmen auch Rollenbilder wie die des Unternehmers, Managers, Designers oder Marketingexperten paradigmatisch geworden. Das Autonomiekonzept wird nach verschiedenen seiner Gegenpole hin zugleich überschritten: in Richtung von Dezentrierung, Egalisierung, politischem Engagement und Erwerbsorientierung. Damit ist das Konzept des „autonomen“ Künstlers heute in seiner ganzen Paradoxie entfaltet: Einerseits ist es

in seinem ideologischen Charakter, seiner genderspezifischen und neokolonialen Konstruktion und in seiner offenkundigen Realitätsferne fragwürdig und durch eine Vielzahl neuer und komplexerer, ja dezidiert gegensätzlicher Rollenbilder erweitert und abgelöst worden, andererseits scheint es unverzichtbar und unzerstörbar zu sein, basiert doch der gesamte Kunstbetrieb mit all seinen Institutionen weiterhin ungebrochen auf der Prämisse des „autonomen“ Künstlersubjekts und sind auch die KünstlerInnen selbst interessiert davon zu profitieren. Auch die Kunstgeschichte hat diese paradoxe Struktur des „autonomen“ Künstlerbildes stets aktiv mit vollzogen, indem sie einerseits dieses seit jeher zur Prämisse ihrer Forschung erhebt, andererseits den vielfältigen Formen seiner Überschreitung durch avantgardistische Kunstpraxis besonderes Interesse entgegenbringt. Der paradoxe Charakter dieser avantgardistischen Überschreitungen, das darin angelegte Wechselspiel von Kritik und Bestätigung ist dabei durchaus erkannt und vielfach thematisiert worden.

Vor diesem Hintergrund und angesichts der rasanten und immer differenzierter werdenden Weiterentwicklung des Künstlerkonzepts durch die KünstlerInnen selbst gilt es für die aktuelle Forschung, historische und gegenwärtige Überschreitungen des „autonomen“ Künstlerbildes einerseits in ihrer Vielfalt vergleichend in den Blick zu nehmen, andererseits vertiefend zu befragen. Zu untersuchen sind die spezifischen Abhängigkeitsverhältnisse, in deren Rahmen künstlerische Produktion stattfindet, in ihrem historischen Wandel. Zu fragen ist nach den jeweiligen konkreten Motiven, Dynamiken und Verlaufsformen, aber auch den ökonomischen, politischen und kulturellen Kontexten künstlerischer Überschreitung des Konzepts vom „autonomen“ Künstler. Kritisch zu beleuchten ist insbesondere, inwieweit der Kritik des „autonomen“ Künstlerbildes verborgene Momente der Bestätigung inhärent sind. Traditionelle Auffassungen wie die polare Entgegensetzung von Parteilichkeit vs. Autonomie oder die Tabuisierung des finanziellen Aspektes von Kunst sind zu hinterfragen, gleichzeitig ist deren Hinterfragung durch künstlerische Praxis ihrerseits historisch-kritisch zu beleuchten. Welche Relevanz hat die Idee des „autonomen“ Künstlers heute?

Verena Krieger, Text/Moderation Sektion 3

Kurzbiographie

Professorin für Kunstgeschichte an der Universität für Angewandte Kunst in Wien. Zuvor Lehrtätigkeit an den Universitäten Stuttgart, Bern, Jena und München sowie an der Hochschule für Gestaltung in Karlsruhe. Forschungsschwerpunkte: Konzepte des Künstlers, Geschlechterkonstruktionen in Kunst und Kunsttheorie, Überschreitungen des Kunstbegriffs, Avantgarde und Politik, Ambiguität in der Kunst. Wichtigste Buchpublikationen: Kunst als Neuschöpfung der Wirklichkeit. Die Anti-Ästhetik der russischen Moderne (Habilitationsschrift), Köln/Weimar/Wien 2006; Metamorphosen der Liebe. Kunstwissenschaftliche Studien zu Eros und Geschlecht im Surrealismus (Hg. mit eigenen Beiträgen), Hamburg 2006; Was ist ein Künstler? Genie – Heilsbringer – Antikünstler. Eine Ideen- und Kunstgeschichte des Schöpferischen, Köln 2007; Kunstgeschichte und Gegenwartskunst. Vom Nutzen und Nachteil der Zeitgenossenschaft (Hg. mit eigenen Beiträgen), Köln/Weimar/Wien 2008; Ambiguität in der Kunst. Typen und Funktionen eines Topos (Hg. zus. mit Rachel Mader, mit eigenem Beitrag), Köln/Weimar/Wien 2010.

Weitere, für das Tagungsthema relevante Publikationen: Arachne als Künstlerin. Velázquez' *Las hilanderas* als Gegenentwurf zum neuplatonischen Künstlerkonzept, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Bd. 65, 2002, S. 545-561; Zur (Un-) Fruchtbarkeit der Liebe im Surrealismus. Die weibliche Gebärfähigkeit als Kreativitätsparadigma, in: Metamorphosen der Liebe. Kunstwissenschaftliche Studien zu Eros und Geschlecht im Surrealismus, Hamburg 2006, S. 123-152; Sieben Arten, an der Überwindung des Künstlersubjekts zu scheitern. Kritische

Anmerkungen zum Mythos vom verschwundenen Autor, in: Martin Hellmold/Sabine Kampmann/Ralph Lindner/Katharina Sykora (Hg.), Was ist ein Künstler? Das Subjekt der modernen Kunst, München 2003, S. 117-148; *Kippenberger. Der Film – eine (post-) moderne Künstlerlegende?* in: Fabienne Liptay (Hg.), Die Passion der Künstler – Maler, Schriftsteller, Musiker im Film, München (Edition Text + Kritik), erscheint 2010.

Dr. Katrin Hoffmann-Curtius (Berlin)
Dada- und andere Monteure

Mit dem Prinzip der Montage versuchten die Dadaisten das Prinzip der traditionellen Erzählung vom autonomen Meister zu unterlaufen, und Kunst nicht nur als ästhetische, sondern vor allem als aktuelle politische Praxis zu verstehen. Gefragt wird, inwieweit das gelingt und in wie das Konzept von Männlichkeit nach dem Ersten Weltkrieg die Rollenfindung bestimmte.

Kurzbiographie

Kathrin Hoffmann-Curtius, Dr. phil., lebt als freiberufliche Kunsthistorikerin in Berlin und arbeitet über (nationale) Bilderpolitik, Mythen zu Künstlerinnen und Künstlern, Kunst in der Weimarer Republik, im Nationalsozialismus und über die Anfänge der Rezeption des Holocaust in der deutschen Kunst. Ihre für das Tagungsthema relevanten Publikationen:

Im Blickfeld: George Grosz "John, Der Frauenmörder", Hamburger Kunsthalle, Stuttgart: Hatje 1993.

Unikat und Plagiat. Die Meistererzählung im Comic, in: Kathrin Hoffmann-Curtius, Silke Wenk (ed.), Mythen von Weiblichkeit und Autorschaft im 20. Jahrhundert, Marburg: Jonas 1997, S.101-114.

Der irrende Ritter. Künstler-, Kampf- und Kriegerromantik zum Ersten Weltkrieg. In: Frauen Kunst Wissenschaft, Heft 41, Juni 2006, S. 51-60.

Constructing the femme fatale. A Dialogue between Sexology and the Visual Arts in Germany around 1900. In: Women and Death I, Rochester N.Y.: Camden House 2008, S.157-185.

Prof. Dr. Wolfgang Ruppert (Berlin)

KünstlerGestalter, Widersprüche im Künstlerhabitus am Bauhaus ?

Bekanntlich zielte Walter Gropius im Bauhausmanifest vom März/April 1919 auf die Reintegration der im 19. Jahrhundert verfestigten Spaltungen zwischen dem „autonomen“ Künstler der „hohen“ Kunst, dem Kunstgewerbler und dem Handwerker unter dem Dach der Architektur. Dieses Programm der Einebnung der Grenzen zwischen „autonom“ und „angewandt“ im Gestalter „der Zukunft“ war eingebettet in den politischen Aufbruch zur Demokratie nach der Novemberrevolution und in den visionären Reformanspruch der sozialen Bewegung. Zugleich führte Gropius damit die Utopie der „modernen Bewegung“ fort, die seit um 1900 die Einheit von Kunst und Leben in einer neuen materiellen Kultur der Moderne, nicht zuletzt der Gestaltung der industriellen Dinge anstrebte. Die langfristige Bedeutung des Bauhauses lag darin, ein neuartiges Konzept des Künstlerhabitus, als KünstlerGestalter, entworfen zu haben, das in „den Bauhäuslern“ im 20. Jahrhundert nicht nur biografisch fortwirkte. Die Konkretisierung dieser Utopie der „Einheit“ erwies sich jedoch als widersprüchlich und von den agierenden Künstlern abhängig. Bereits die unterschiedlichen Akzente von Gropius, Meyer und Mies van der Rohe sowie die Wiedereinrichtung der Malklassen von Kandinsky und Klee

belegen die fortbestehenden Differenzen im Künstlerhabitus, wenn auch mit einer Praxis der durchlässigen Übergänge.

Kurzbiographie

Ruppert, Wolfgang, Dr.phil., Studium der Geschichte, Germanistik, Soziologie, Politologie und Kunstgeschichte in München; von 1978 bis 81 konzipierte und entwickelte er das Museumsprojekt Industriekultur in Nürnberg; seit 1983 Professor für Kulturgeschichte, seit 1988 an der Universität der Künste Berlin. Forschungsfelder u.a. Geschichte der Dinge und Geschichte des Künstlers, Publikationen u.a.: *Bürgerlicher Wandel. Die Geburt der modernen deutschen Gesellschaft im 18. Jahrhundert*, Frankfurt/M. 1983; *Die Fabrik. Geschichte von Arbeit und Industrialisierung in Deutschland*, München 1983; *Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert*, 2. Auflage, Frankfurt/M. 2000. Als Herausgeber: *Fahrrad Auto Fernsehschrank. Zur Kulturgeschichte der Alltagsdinge*, Frankfurt/M. 1993; *Chiffren des Alltags. Erkundungen zur industriellen Massenkultur*, Marburg 1993; *Um 1968. Die Repräsentation der Dinge*, Marburg 1998; Zusammen mit Christian Fuhrmeister: *Zwischen Deutscher Kunst und internationaler Modernität. Formen der Künstlerausbildung 1918 bis 1968*, Weimar 2008

Prof. Dr. Barbara Lange (Tübingen)

Netzwerker. Zur Funktion sozial motivierter Künstlerinitiativen

Im Verlauf des 20. Jahrhunderts wurde das Konzept der modernen Künstlerfigur mehrfach variiert. Anhand von zwei unterschiedlichen Beispielen gehe ich der Frage nach, ob durch bestimmte Praktiken in der Gegenwartskunst, die weder eine klare Autorschaft in Anspruch nehmen, noch aus der Tradition des eurozentrischen Kunstverständnisses heraus agieren, tatsächlich das System in Frage stellen. Meine Beispiele sind zum einen Daniel García Andújar, der im Rahmen von Workshops Interessierte im Umgang mit einer alternativen Nachrichtenpolitik im Internet schult, um so eine Gegenöffentlichkeit zu erzeugen. Zum anderen setze ich mich mit der Selbstdarstellung des aus der VR China stammenden und heute auch wieder dort lebenden Ai Wei Wei auseinander, der die Plattform des westlichen Kunstbetriebs nicht zuletzt zur kulturpolitischen Agitation nutzt.

Kurzbiographie

Barbara Lange ist Professorin für Kunstgeschichte an der Universität Tübingen. Ein Schwerpunkt ihrer Forschung ist die Frage, wie Kunst die gesellschaftliche Identität mitbestimmt. In diesem Zusammenhang publizierte sie u.a. über Joseph Beuys und dessen Rolle als Gesellschaftsreformer.

Dr. Rachel Mader (Zürich)

Der Künstler als Unternehmer und die Folgen

Kreativität ist in den letzten Jahren zum gesellschaftlichen Allgemeingut geworden. Die einst KünstlerInnen vorbehaltene Handlungs- und Denkweise wurde zur Norm des Unternehmertums im Neoliberalismus. In gleicher Weise wie im Zuge gesellschaftlicher und ökonomischer Entwicklungen kreatives Handeln zur Grundbedingung des „unternehmerischen Selbst“ (Ulrich Bröckling 2007) erhoben wurde, haben sich die Institutionen des traditionellen kreativen Feldes zunehmend Organisationsformen geöffnet, die, mitunter auch ökonomisch motiviert, unternehmerische Züge tragen.

Das verstärkte Ineinandergreifen dieser Logiken – Kreativität und Unternehmertum – hat tiefgreifende Rückwirkungen auf das Selbstverständnis des Künstlers, dies die These die im

Vortrag dargelegt und diskutiert werden soll. Der Sonderstatus, den der Künstler zu Beginn der Neuzeit im höfischen Umfeld erlangte, scheint sich punktuell aufzulösen, dies belegen die aktuellen Arbeitsbedingungen von Kunstschaffenden. Damit positionieren sich die jüngeren Diskussionen um künstlerische Rollenbilder vor anderem Hintergrund: behauptet wird, dass sie lediglich Symptome eines grundsätzlicheren Wandels sind, im dem weniger die Rolle, als vielmehr der gesellschaftliche Status des Künstlers insgesamt zur Debatte steht.

Kurzbiographie

Rachel Mader ist Kunstwissenschaftlerin; 2009-2012 Projektleitung ‚Kunst als Unternehmen - Kreative Praxis und Kulturpolitik seit 1980‘, 2008/9 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Gegenwartskünste an der Zürcher Hochschule der Künste. Von 2002 – 2008 wissenschaftliche Assistentin im Bereich Kunstgeschichte der Gegenwart an den Universitäten Bern und Zürich; 2006 Abschluss der Dissertation ‚Beruf Künstlerin. Strategien, Konstruktion und Kategorien am Beispiel Paris 1870-1900‘ (erschien 09 bei Frank & Timme); 2006 Deubner-Preis für den Artikel ‚Meister der Leuchtstoffröhren - Wie Dan Flavin zu seinem Stil kam‘. Forschungsaufenthalte in London (Forschungsprojekt ‚Kunst als Unternehmen‘), New York (Thematik: Kollektives Kunstschaffen in den 1980er Jahren) und Paris (Dissertation), diverse Stipendien, u.a. 2002-05 am interdisziplinären Graduiertenkolleg ‚Wissenschaft - Geschlecht – symbolische Ordnung‘, Universität Basel. Dazu Tätigkeiten als Mentorin an Kunsthochschulen, Beteiligung an Forschungsprojekten (Owning Online Art - Study for a Netart Gallery.), als Kritikerin (springerin, camera austria) und Kuratorin (u.a. Shedhalle, Belluard Bollwerk Festival Fribourg); Organisation von Tagungen und Künstlergesprächen; seit 2008 Stiftungsratsmitglied Stiftung GegenwART, Kunstmuseum Bern.