

Wolfgang Ruppert

Der kulturgeschichtliche Wandel des Künstlerbildes

I. Einleitende Bemerkung¹

Im letzten Jahrzehnt ist immer wieder eine Unsicherheit in Hinblick auf die Frage zu beobachten, in welchen Begriffen die Veränderungen in der Kultur zu beschreiben sind, vor allem aber, in welche langfristigen Zusammenhänge diese mit dem beschleunigten Wandel in Wirtschaft und Gesellschaft einzuordnen sind. In einer extremen Position wird mit dem Phänomen der „neuen“ Medien oder der globalisierten Kommunikations- und Kulturindustrie die Vorstellung eines völligen Bruchs verbunden, in einer anderen, die eines graduellen Wandels. Gelegentlich hört man die These, es habe ein tiefer Einschnitt auch im Künstlerbild stattgefunden.

Derartige pauschale Vorstellungen vernachlässigen jedoch das faktische Nebeneinander aller älteren künstlerischen Professionen (von Malern, Musikern, Schriftstellern) mit den neueren Berufsbildern, die bis in die Gegenwart hinzugekommen sind. Um einer schiefen Interpretation vorzubeugen, ist eine Perspektive hilfreich, die sich auf die längerfristigen kulturgeschichtlichen Wandlungstendenzen im Künstlerbild richtet. Die Sicht auf die Kontinuitäten und Wandlungen kann zugleich den Blick für mögliche Veränderungen in der Zukunft schärfen.

¹ Die vorliegenden zusammenfassenden Darlegungen gehen auf das empirische Material, die Analysen und Ergebnisse meines Buches zurück, Wolfgang Ruppert: Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne, Frankfurt a.M., 2.Aufl. 2000 (Suhrkamp Verlag). Ein weiteres Buch, das die Entwicklung bis zur Gegenwart thematisiert, ist in Vorbereitung.

II. Formungen des Künstlers im 19. und 20. Jahrhundert

Der grundlegende Transformationsprozess im Verständnis vom Künstler vollzog sich zwischen 1780 und 1850. Die in dieser Zeit herausgebildeten Muster und Strukturen konstituieren die Figur des Künstlerindividuums großteils bis heute.

Gegenüber den bis dahin bekannten Formen des Künstlers, den Handwerkerkünstlern und den Hofkünstlern, gewann nun die „künstlerische Freiheit“ im modernen Künstler ein hohes Gewicht, Zur Verdeutlichung des gravierenden Wandels sollen einige Stichworte dienen.

Der Handwerkerkünstler des Mittelalters blieb, wie andere Handwerker auch, in die reglementierenden Organisationsformen der Zünfte eingebunden. Er führte je nach Auftragslage und den Wünschen seiner Kunden künstlerische Arbeiten aller Art aus, in dem weiten Spektrum zwischen Tafelmalerei und Truhengestaltung. Auch die Stellung des Hofkünstlers beinhaltete Abhängigkeit: Abhängigkeit vom Wohlwollen des Fürsten oder der adligen Auftraggeber. Der Hofkünstler war den Entscheidungen und der Macht der Herrschaftsträger unterworfen, die Art des Werkes und seine Inhalte festzulegen. Die künstlerischen Arbeitsmöglichkeiten wurden im günstigsten Falle durch die Nähe zum Souverän befördert. Häufig verlief allerdings selbst die Honorierung des Werkes als ein Akt der fürstlichen Gnade, obgleich dem Hofkünstler, gegenüber dem Handwerkerkünstler, ein erhöhter sozialer Status zuerkannt wurde, eine These, die der Kunsthistoriker Martin Warnke betont hat.

Im Verständnis des modernen Künstlers verschränken sich zwei Ebenen: eine sozialgeschichtliche, die die Entstehung eines neuen sozialen Raumes ermöglichte, und eine kulturgeschichtliche, die in

einem neuen Künstlerbild, dem Künstlerhabitus, ihre Ausformung fand.

*Sozialgeschichtliche Voraussetzungen
und das neue Selbstbild des modernen Künstlers*

Die wichtigste Vorstellung, die den modernen Künstler zu prägen begann, richtete sich auf eine neue Selbständigkeit, die sich mit dem Begriff der künstlerischen „Autonomie“ verband. Dieser emphatische Ausdruck, der den idealisierten Künstlermythos begleitet, verstellt jedoch allzu oft den Blick auf die existentielle Seite der materiellen Lebenssicherung durch Einkommen aus künstlerischer Arbeit. Doch dies hat Gründe in tief reichenden Zusammenhängen, die zu bedenken sind.

Erst mit der großen Transformation des Umbruchs zur bürgerlichen Gesellschaft, in Deutschland seit dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts, die sich über das 19. Jahrhundert hinzog, konnten sich ältere Tendenzen weiter entfalten, die in den Jahrhunderten zuvor bereits angelegt waren. Neben die weltlichen Herrscher und die Kirche trat nun ein neues Bürgertum als Käufer und Auftraggeber von künstlerischer Arbeit. Als Teil der Umformungen zur bürgerlichen Gesellschaft entwickelten sich Muster für die „freien“ Berufe, wie Rechtsanwälte, Ärzte und andere. Nach diesen Mustern wurde auch der Beruf der Künstler umstrukturiert: das Leitbild der Selbständigkeit bedingte Marktorientierung, Vertragsfreiheit, Selbstbestimmung in künstlerischen Angelegenheiten, Selbstorganisation in Genossenschaften und Verbänden. Doch es bedurfte einer längeren Übergangsphase, bis zwischen etwa 1840 und 1860 die „Freiheit“ in künstlerischen Angelegenheiten und die Marktbezogenheit bei der Erzielung von Einkommen schließlich in der kunstinteressierten Öffentlichkeit als normbeherrschend anerkannt und selbstverständlich wurden.

Im Verlauf dieser Transformation entwickelte sich der Künstler vom Virtuosen zum Künstlerindividuum. Die künstlerische Arbeit wurde nicht länger vom Auftraggeber bestimmt. Der wirtschaftliche Erfolg realisierte sich nun überwiegend im anonymen Kunstmarkt. Dies gilt insbesondere für die freien Berufe wie Maler, Schriftsteller u.a., die im Künstlerbild die Leitvorstellungen dominierten.

Als unverzichtbare Voraussetzung für die neue "Selbständigkeit" der Künstler bildete sich eine neue Infrastruktur in den gesellschaftlichen Rahmenbedingungen aus. Im Verlauf der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts konstituierte sich der neuartige soziale Raum des Kunstbetriebs, der auch im 20. Jahrhundert bis zur Gegenwart den Bezugskontext des Künstlerindividuums bildete und bildet. In einem Zusammenspiel von drei eigenständigen Institutionen – der des Kunstmarktes, der Kunstaussstellung und der Kunstkritik – entscheidet sich seither der Erfolg oder Misserfolg des Künstlerindividuums. In ihnen bewegten sich Lenbach, Kandinsky, Beuys, Baselitz oder Kippenberger gleichermaßen, Die Aneignung der kulturellen Werke war seit dem 19. Jahrhundert durch den Kauf der Kunstinteressierten am anonymen Kunstmarkt, in Galerien der Kunsthändler oder Kunstvereinen, üblicher geworden, aber ebenso durch die staatlichen oder kommunal finanzierten Institutionen: sie trugen das öffentliche Ausstellungswesen und boten den Künstlern Bühnen für sich und ihr Werk. Sie pflegten die öffentlichen Sammlungen (Ankaufetats) und förderten die Künstler, denen nach qualitativen und wissenschaftlich gestützten Kriterien Bedeutsamkeit zuerkannt wurde. Die Bedeutungsreflexion wurde als Domäne der Kunstkritik im Diskurs der kunstinteressierten Öffentlichkeit betrieben. Sie war für die ästhetische Urteils- und Geschmacksbildung einflußreich.

Für die finanzielle Bewertung der Arbeiten, ein für „freie“ Künstler entscheidender Vorgang, nahmen sowohl der Kunstmarkt, mit seinen frei fluktuierenden Preisen, als auch die Kunstkritik eine zentrale Bedeutung an, so daß sich extrem unterschiedliche Einkünfte ergaben. Wenige Künstler wurden mit ihrer künstlerischen Arbeit reich, wie die so genannten "Künstlerfürsten". Die überwiegende Mehrzahl der Künstler lebte jedoch bestenfalls in auskömmlichen Verhältnissen, häufig in bleibender Armut. Diese um 1850 ausgebildete Infrastruktur hat sich bis zur Gegenwart kaum verändert. Sie ist nach wie vor die Bühne, auf der noch unbekannte Künstler um ihre Chance ringen müssen. Eine entscheidende Voraussetzung für den „Erfolg“ des einzelnen Künstlers bestand und besteht darin, mit der Teilnahme an einer Ausstellung eine Öffentlichkeit für die eigenen Werke zu gewinnen. Mit der Beachtung durch die Kunstkritik konnte und kann erst Bekanntheit entstehen und eine Meinungsbildung um die Bedeutung ihrer Werke stattfinden.

Der Beruf des Künstlers war, am stärksten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, männlich dominiert. Der Anteil von Frauen, deren künstlerische Tätigkeit als Malerin oder Bildhauerin mit den Merkmalen eines Berufs bewertet wurde, blieb unter diesen Umständen bescheiden. Er belief sich beispielsweise 1882 auf 5,6 %. Die staatlichen Kunstakademien verweigerten Frauen im 19. Jahrhundert die Aufnahme generell. Begründet wurde dies mit dem Frauenbild in der bürgerlichen Gesellschaft, einer angeblich anders gelagerten Begabung und der Bestimmung zur Ehefrau. Wollten Frauen sich dennoch die künstlerischen Grundlagen der „freien“ Kunst aneignen, so mußten sie eine private Malschule oder auch eine auf Vereinsbasis organisierte „Damenakademie“ besuchen. Anders verhielt es sich mit den in den 1880er Jahren gegründeten Kunstgewerbeschulen, in denen Mädchen einen hohen Anteil stellten. Hier lernten Mädchen überwiegend die Fertigkeit

zum dekorativen Schmuck der Dinge und zur ästhetischen Ausstattung des bürgerlichen Lebens.

Nach 1900, verstärkt mit der demokratischen Revolution von 1918/19, öffneten sich auch die Kunstakademien für Frauen. Seither steigt die Zahl von Studentinnen und selbst die von Professorinnen.

Die Bedeutung des Künstlerhabitus

Mit dieser Neuordnung des sozialen Raumes ist eine zweite, die kulturelle Ebene in der Figur des modernen Künstlers verbunden. Das Künstlerbild wird nunmehr durch ein Ensemble von spezifischen kulturellen Mustern, Begriffen, Bildern, Vorstellungen, von symbolischen Formen und ästhetischen Wahrnehmungsweisen gekennzeichnet. Für die kulturelle Dimension dieses Berufes habe ich den Begriff des Künstlerhabitus eingeführt.

Der Habitus des modernen Künstlers stützte und stützt sich in der symbolischen Ordnung der kulturellen Moderne des 19. und 20. Jahrhunderts in besonderer Weise auf den Begriff des Individuums und die Vorstellung von dessen Entfaltung zu einer spezifischen – originären – Subjektleistung, die mit dem Begriff des „Eigenschöpferischen“ umrissen ist. Diese Aufladung der künstlerischen Arbeit erklärt sich aus der hohen Wertigkeit der Individualität als einem Leitbild der Entwicklung des Menschen in der bürgerlichen Gesellschaft, aber auch weiterreichend als einer Repräsentation der kulturellen Moderne.

Dieser Begriff erschließt die im Künstlerberuf angelegten spezifischen Arbeitspraktiken, in denen sich die kreative Individualität entfalten konnte und kann. Sie konkretisierten sich in der Individualisierung der Arbeitskonzepte sowie im

ästhetischen Ausdruckswillen für die unbewußten Empfindungen und inneren Bilder des Künstlers. Zum Kern des neuen Verständnisses von künstlerischer Arbeit entwickelte sich die Kompetenz zum gestalteten Ausdruck von Subjektivität in einer ästhetischen Form sowie einer Wahrnehmung und Sehweise, die aus dem "Genie", der Einmaligkeit des begabten Individuums gespeist war. Die Bedeutung eines künstlerischen Werkes wurde – in der Malerei vollends gegen Ende des 19. Jahrhunderts – am Kriterium der Originalität der individuellen Sehweise, der ästhetischen Sprache und Konzeption bemessen.

Der moderne Künstler erlangte den Kultstatus eines Heroen der kreativen Individualität, der souveräne Selbständigkeit bei der Produktion seines Werkes (Autonomie) beanspruchen konnte und bis zur Gegenwart kann. Diese Freiheit zur Entfaltung der eigenen kreativen Individualität bildete den Kern des Künstlerbildes.

Die Aufladungen des Künstlers hatten ihre Gründe in der neuen Arbeitsteiligkeit der bürgerlichen Gesellschaft. Der moderne Künstler bildete fortan einen kulturellen Gegenpol zur Rationalität des bürgerlichen Erwerbstrebens. Vor diesem Hintergrund wurde dem Künstler von der Gesellschaft die Aufgabe übertragen, die Erfahrungen des jeweils zeitgenössischen Menschen in einer ästhetischen Sprache zum Ausdruck zu bringen. Die kulturelle Bedeutung dieser Arbeit lag darin, die Vorstellung davon, „was der Mensch ist“, in ihren unterschiedlichen Wahrnehmungen, Sichtweisen, Aspekten und Widersprüchen Konkretheit zu geben. Dies diente der Ich-Findung der zeitgenössischen Individuen, des Künstlers wie seines Publikums gleichermaßen: Der Suche nach Wahrhaftigkeit ebenso wie dem Ausdruck für die innere Ambivalenz und Destruktivität, die im Menschen angelegt sind. Um dieser kulturellen Aufgabe gerecht werden zu können, wurde dem besonderen Willen und Vermögen des Künstlerindividuums von der

Gesellschaft eine besondere Freiheit, die „künstlerische Freiheit“, zugestanden. Diese „Freiheit der Kunst“ zu garantieren ist seither eine der vornehmsten Aufgaben demokratischer Gesellschaften. Dem Künstler kam durch diese Freiheit auch die Aufgabe zu, sich kritisch gerade mit dem zu beschäftigen, was den Status Quo in Frage stellte, am Weltbild arbeitete, Zweifel und Uneindeutigkeit artikulierte, gegebenenfalls die politischen Verhältnisse kritisierte.

Die politische Kunst beinhaltet die Arbeit gegen die Sichtweisen des mainstreams der Gesellschaft und deren Herrschaft, die Betonung des Abweichenden, der Kultur- und Zivilisationskritik. Somit trat in freien Gesellschaften neben die Bestätigung und Erbauung durch „das Schöne“ gleichberechtigt die Herausforderung, die Beunruhigung und Provokation der Zeitgenossen. In den Künstlerhabitus wurde somit die im 20. Jahrhundert zur Tabuverletzung und Grenzverschiebung radikalisierte innovative Sicht integriert. Dieser Dimension der individuellen Ausformung des Künstlerbildes wurden in je anderen Varianten beispielsweise Käthe Kollwitz, Wassily Kandinsky, Otto Dix, Joseph Beuys, Hans Haacke oder Bernhard Heisig gerecht. Die kreative Arbeit am Schönen, an der Form, genügte einem Bedarf an Ausgestaltung der Lebenswelt des Bürgertums. Dies umfaßte die Bestätigung des Bekannten, die Dekoration der privaten und öffentlichen Räume und die Formgestaltung der materiellen Kultur gleichermaßen.

Allerdings wurde bereits in der Mitte des 19. Jahrhunderts ein weiteres Problem unübersehbar. Die industriellen und technischen Arbeitsverfahren generierten Arbeitsformen, die ebenfalls der ästhetischen Arbeit bedurften. Jedenfalls dort, wo es um Güter des Alltagsbedarfs, des Konsums oder die Gestaltung des Baus ging.

Diese künstlerischen Tätigkeiten generierten Berufsbilder, die jedoch überwiegend in einem Auftrags- oder Anstellungsverhältnis organisiert wurden.

Der Architekt stand nun einerseits zwischen der Zweckrationalität, die in der Arbeitsteiligkeit und Verwertungsinteressen angelegt war, die sich in der Ökonomie des Raumbedarfs objektivierte, und andererseits dem künstlerischem Auftrag der Formerfindung.

Die Kunstgewerber, angewandten Künstler, seit den späten 1950er Jahren „Designer“ sollten den Dingen und Ausstattungen der räumlichen Lebenswelt eine ästhetische Form geben. Diese Entwurfs-Künstler standen in der Spannung zwischen den Interessen ihrer industriellen Auftraggeber und der im Künstlerhabitus angelegten Betonung ihrer freien Entfaltung bei der ästhetischen Arbeit und Formgebung.

Die in diesen Berufen zahlreichen im Angestelltenverhältnis tätigen Künstler waren zudem den Weisungen ihrer Unternehmern unterworfen. Sofern sie in Entwerfer-Büros (Architekturbüros, Designbüros) tätig waren, traten nach außen hin die Inhaber mit ihren Namen für die ästhetische Arbeit auf.

In den künstlerischen Berufen vollzog sich im 20. Jahrhundert eine Dynamik des Pendelns zwischen der Spezialisierung der künstlerischen Professionen und deren Reintegration im Künstlerhabitus. Diese Berufe wurden und werden zudem von einem Mitvollzug des technischen Modernisierungsprozesses charakterisiert. An der Synthese von unternehmerischen Zielen und der ästhetischen Gestaltung immer neu zu arbeiten wurde im 20. Jahrhundert als ein Projekt der Moderne erkannt. Werkbund (1907 gegründet), Bauhaus (1919-1933) oder Ulmer Hochschule für Gestaltung (1953-1968) waren Institutionen, die sich diesem Versuch widmeten. Der Industrie- und Graphikdesigner Otl Aicher hat diese über die Gegenwart in die Zukunft weiterreichende

Aufgabenstellung für die künstlerische Arbeit als „Zivilisationsarbeit“ bezeichnet.

III. Weitere künstlerische Professionen durch „neue“ Medien

Im 19. Jahrhundert wurde in der Zivilisationsgeschichte das Prinzip der „technischen Reproduzierbarkeit“ (Walter Benjamin) verankert und bis zur Gegenwart fortlaufend erweitert. Hierin entstand eine Dynamik der Ausdifferenzierung von künstlerischen Professionen, die zwischen Verwertungsinteressen, den Zwängen sowie Spezifika der technischen Apparaturen und dem eigenschöpferischen Willen bei der Ausgestaltung der Phantasieräume ihr jeweiliges Profil gewannen.

Diese an die technische Reproduzierbarkeit von Medien gebundenen Professionen sollen in wenigen Stichworten angedeutet werden:

1839 Photograph

1895 Filmmacher

1924 Radiokünstler

1936 / 1953 Fernsehbezogene Professionen

1965 Videokünstler

1980er Jahre Computerkünstler

Die meisten dieser künstlerischen Tätigkeiten wurden seit den 1980er Jahren digitalisiert.

Seit dem frühen 20. Jahrhundert etablierte sich zudem eine eigene auf kommerzielle Kommunikation gerichtete Profession der Werbegestalter, die in den letzten Jahrzehnten zu einem breiten Gewerbe von Experten der Kommunikationsindustrie (Werbeagenturen, Produktions- und Servicefirmen, Unternehmensberatung) expandierte. Auch hier ist die Integration des zweckrationalen Denkens der zielgerichteten Kommunikation

mit der ästhetischen Praxis verbunden, der verbalen, graphischen oder auf den Film bezogene Gestaltungsarbeit.

Die Anerkennung dieser Berufe in der Gesellschaft blieb teilweise zwiespältig, da der Künstlerhabitus überwiegend am handwerklichen Ideal des Malerkünstlers und dessen Handlungsfreiheit orientiert blieb. Dennoch ist bis in die Gegenwart ein Abbau der Hierarchie und Liberalisierung bei den Kriterien für die Anerkennung festzustellen.

IV. Zusammenfassung und Thesen

1. Es gibt keinerlei Anzeichen dafür, daß die handwerklich basierten Professionen des modernen Künstlers (z.B. Maler, Schauspieler, Pianisten) künftig ein geringeres Gewicht einnehmen würden. So hat sich das schon mehrfach ausgerufene Ende der Tafelmalerei (beispielsweise in den 1970er Jahren) als Trugbild erwiesen.

Für sie gelten die um 1850 entwickelten Institutionen des Kunstbetriebes weiterhin als Bezugsrahmen. Ebenso blieb der Künstlerhabitus in einer erstaunlichen Kontinuität stabil und wurde lediglich radikalisiert (Grenzverschiebungen, Tabubrüche etc.)

2. Dagegen ist zu erwarten, daß in der Folge der digitalen Revolution in der Gegenwart zusätzliche, bisher nicht vorstellbare „neue“ Medien hinzukommen. Damit werden weitere künstlerische Berufsbilder verbunden sein, die die bisherigen ergänzen.

In diesen Formen der künstlerischen Arbeit verbinden sich neue Synthesen der technischen Beherrschung des Mediums, gegebenenfalls neuer kommerzieller Verwertungen, mit der kreativen Phantasie bei der gestalterischen Formerfindung.

Die Arbeit am Computer bei Entwurfsprozessen ist seit den 1980er Jahren selbstverständlich geworden. Hier hat beispielsweise der „Screendesigner“ seinen Ort im Spektrum der künstlerischen Professionen.

3. Mit der fortschreitenden Kommerzialisierung des Kulturbetriebes und der Globalisierung von Märkten für kulturelle Güter im 20. Jahrhundert bis zur Gegenwart ist der Bedarf an Fachleuten im Produktionsapparat der Kultur- und Kommunikationsindustrie gewachsen. Für diese ist häufig eine Mischkompetenz von ökonomischen, technischen, gesellschafts-, kultur- und marketingorientierten, mit künstlerisch-gestalterischen Fähigkeiten charakteristisch (beispielsweise Kommunikationswirte und Werbeleute, Produzenten, Designer in der visuellen Kommunikation, Graphiker). Sie sind als Künstler zu betrachten, sofern sie eigenschöpferische Kreativität in den Arbeitsprozeß einbringen.

4. Ob die im 19. Jahrhundert verfestigte Hierarchie zwischen den Malern und Kunstgewerblern/angewandten Künstlern/Designern in der Anerkennung der Künstler als Repräsentanten „des Geistigen“ weiter abgebaut wird, ist schwer zu prognostizieren. Hier ist ein enger Zusammenhang mit dem kulturellen Wertesystem der Gesellschaft gegeben.

Die Integration der Künste in einem Museum, wie dies in der Neuen Pinakothek der Moderne in München institutionalisiert wurde, in der Malerei, Architektur, Design, Fotografie, Videokunst, Grafik und Zeichenkunst in Abteilungen nebeneinander gezeigt werden, ist ein wichtiger Schritt in Richtung einer gleichberechtigten öffentlichen Anerkennung der entsprechenden künstlerischen Professionen. Damit wurden zugleich ältere

Forderungen wie die der „modernen Bewegung“ um 1900 oder des Werkbundes, weitergeführt.

5. Aufgabe der staatlichen Förderung von Künstlern bleibt es, insbesondere die auf unbequeme und kritische Kunst gerichtete Arbeit zu unterstützen, da deren innovatives Potential für die kulturelle Erfahrungsverarbeitung und Denkwelt der Zeitgenossen von größter Bedeutung ist. Hier müssen Entfaltungsräume subventioniert (Künstlerhäuser, Arbeitsstipendien, Arbeitsaufträge, Stipendien etc.) werden. Dies ist umso notwendiger, weil, gegenläufig hierzu, eine Beschränkung der Freiheits- und Entfaltungsräume für kreative Arbeit auch in den öffentlich-rechtlichen Medien, durch Konformitätsdruck in Folge von Quotenzensur, gegeben ist, die in den privaten Medien ohnehin dominiert.

Freie Gesellschaften sind dadurch charakterisiert, daß sie abweichende und damit innovativ-originäre Formen kreativer Phantasiearbeit ermöglichen, die, neben den kommerziellen Verwertungsinteressen der Marketingabteilungen (Banken, Versicherungen etc.) oder dem Geschmack privater Sammler, die Pluralität des kulturellen Ausdrucks von Zeitgenossenschaft immer neu zur Entfaltung bringen.

2. Mai 2005

©Wolfgang Ruppert

Der vorliegende Text ist urheberrechtlich geschützt. Abdruck, auch von Fragmenten, nur mit Genehmigung des Autors.