Mythos
KUNSTTHEORIE

Nov. 2026 • https://mythos-magazin.de/kunsttheorie/ambach_kunst-und-autonomie.pdf

MARKUS AMBACH

Autonomie im Kontext. Eine Geschichte moderner Dekontextualisierung und ihrer notwendigen Revision

Abstract: Die Ablösung des Menschen von seiner Lebenswelt ist eine Erscheinung der Moderne, die nicht nur KünstlerInnen betrifft. Autonomie wurde dabei als Loslösung des Individuums und genialen Künstleregos aus seinen gesellschaftlichen Bindungen und Wechselwirkungen begriffen, die eine zweifelhafte Vorstellung von künstlerischer Freiheit befördert und zur politischen Wirkungslosigkeit von Kunst geführt hat. Der Aufsatz beschreibt Status Quo und Möglichkeiten der notwendigen Revision dieser Entwicklung zugunsten einer rekontextualisierten Autonomie, die sich auf das handelnde Subjekt konzentriert, den Mensch in seiner Mitwelt neu verortet und Kunst in einer Zeit existenzieller Probleme wieder als gesellschaftsrelevantes Agens entwirft.

Vorstellungen von Autonomie in der bildenden Kunst sind oft mit einem klassischen Werkbegriff verknüpft, der in der Moderne geprägt wurde. Obwohl künstlerische Arbeit in jeweils verschiedensten Formen in Gesellschaften und Zeiten vorlag, anerkannt, reflektiert oder abgelehnt wurde, konzentriert sich die Debatte heute immer noch stark auf das Modell „Genie“, obwohl sich längst offenere, kontextbezogene oder kollektive Praktiken etabliert haben. Warum dieses Modell weiterhin für viele so attraktiv erscheint und immer wieder fröhliche Urständ feiert, obwohl es gerade für KünstlerInnen mitunter fatale Folgen hat, soll hier mehr die Frage sein als die nach dem autonomen Kunstwerk an sich.

Nach einer Periode intensiver interdisziplinärer, kollaborativer und kollektiver künstlerischer Arbeit besonders im urbanen Raum als gemeinschaftlichem Terrain der Stadtgesellschaft wurde spätestens mit dem fulminanten Rundum-Schlag gegen solche Formen der Kunst durch Bazon Brock im Vorfeld der documenta 15[1] rechtskonservativer Widerstand manifest. Eine sich offensichtlich durch diese Kunst, aber auch durch Genderdiskurse, postkoloniale Debatten und Perspektiven des globalen Südens in ihren Grundfesten und hegemonialen Ansprüchen bedroht fühlende Gruppe meist männlicher Protagonisten sah sich genötigt, schon im Vorfeld der Themenschau, die zeit- und formatgemäß neue Formen von künstlerischer Arbeit in den Fokus stellte, zum Sturm zu blasen. Im Umfeld dieser Konfrontation zeigt sich Autonomie als ambivalenter Begriff, der jeweils von beiden Seiten in höchst unterschiedlicher Weise interpretiert wird. Dies lädt dazu ein, sich im Rahmen dieser Reihe die Modelle vor dem Hintergrund ihrer gesellschaftlichen Entwicklung, Relevanz und Wirksamkeit anzuschauen.

Auftragskunst

Die Künstlerinnen und Künstler, die kurz vor der Romantik beginnen, sich des Auftrags durch den Mäzen oder die öffentlichen Auftraggeber (Kirche, Staat, Politik etc.) zu entziehen, um der inneren Stimme folgend ihr eigenes, inneres Bild auf der Leinwand zu evozieren, folgen einem idealistischen Ansatz, der Kunst in eine wichtige wie ambivalente Unabhängigkeit führen soll. Neben einer befreienden Individualisierung, die mit einer größeren Übernahme von Verantwor-

[1] Siehe das Interview von Michael Köhler mit Bazon Brock, das am 21.06.2022 im Deutschlandfunk Kultur ausgestrahlt wurde (https://bazonbrock.de/werke/detail/?id=3996; letzter Zugriff: 21.08.2025).

tung für das eigene Werk einher geht, sind in der Romantik noch bis in den Begriff hinein gesellschafts- und kulturpolitische Implikationen in diese Bewegung verwoben.[2] Dass die Befreiung von der Auftragskunst nicht nur auf der politischen Seite, sondern auch auf der Ökonomischen große Probleme aufwarf, zeigt sich an vielen Beispielen. Wo der „Tetschener Altar" C.D. Friedrich, der später in Armut verstarb, noch nahezu seine gesamte gesellschaftliche Reputation nebst anstehender Professur kostete, weil sich sein Gekreuzigter entgegen kirchlicher Bildsprache vom Menschen ab und hin zur Natur wendet, suchten die KünstlerInnen und progressive Teile der bürgerlichen Gesellschaft in der Folge gemeinsam nach neuen Verdienstmöglichkeiten (Kunsthandel, Kunstvereine, Salons, kollektive Formate). Von Auftraggebern in Kirche und Staat führt diese Suche letztlich in neue Abhängigkeiten, die heute darin gipfeln, dass KünstlerInnen nahezu ausschließlich darauf angewiesen sind, ihren Lebensunterhalt durch den Verkauf ihrer Werke im kommerziellen Kunstmarkt zu finanzieren, der sich weitgehend von institutionellen Bewertungen entkoppelt hat.

In wessen Auftrag?

Die ungebrochene Abhängigkeit von rein ökonomisch orientierten Märkten siedelt KünstlerInnen nicht erst seit heute ganz in der Nähe klassischen Unternehmertums an[3]. Der von Altkanzler Gerhard Schröder als Rollenmodell der Ich-AG herangezogene Künstler entbehrte neben einem satten Zynismus nicht eines Stücks Wahrheit. Das politische Versäumnis, die bildende Kunst beizeiten in einen kulturellen Kanon zu integrieren, der als innere Notwendigkeit einer demokratischen Gesellschaft ihr Rückgrat bildet, rächte sich schon damals, in dem es die KünstlerInnen alternativlos an die freie Marktwirtschaft band. Dass ihre Erwerbsmöglichkeiten heute auf einige wenige Cluster beschränkt sind (Kunstmarkt, Sammler, Lehre), anstatt als elementarer gesellschaftlicher Bestandteil anerkannt und entsprechend entlohnt zu werden, ist wohl noch das kleinere Übel. Der Schaden an der Demokratie, den wir heute sehen, ist größer. Kulturelle Praxis, in der ganz wesentliche gesellschaftsbildende Funktionen und sinnstiftende Narrative einer solidarischen Gemeinschaft aufgehoben sind, mehr und mehr zu vernachlässigen und als Luxus oder Unterhaltungsprogramm an die Privatwirtschaft outzusourcen, führt zum Verlust eines kollektiven Selbstverständnisses, das weiß, dass wir alleine nicht überleben können.

Ganz entgegen dem modernen Autonomiegedanken eines individualistischen Geniebegriffs, der so tut, als wäre der Mensch eine Insel, zeigt die aktuelle Lage, wie eine entsolidarisierte Gesellschaft zunehmend unfähig wird, mit existenzbedrohlichen Themen wie Klimakrise, Migrationsdebatte oder territorialen Auseinandersetzungen umzugehen. Anstatt sich durch notwendige Verhaltensänderungen und Anpassungen in geänderten Lebensbedingungen, die gerade durch Kultur vermittelt, bestimmt und vorstellbar werden, zu kontextualisieren, stürzt man sich zunehmend in Ersatzdiskurse und Fluchtszenarien wie kriegerische Auseinandersetzungen, Wettrüsten oder Digitalisierung und idealisiert ihre gegebenenfalls pragmatische Notwendigkeit.

---

[2] Der Begriff bezieht sich in seiner Nähe zum lateinischen *lingua romana* oder *romans* als Bezeichnung der Dichtung in der Landessprache u.a. auf das schon von Dante reklamierte Zugänglichmachen von Wissen für die breite Bevölkerung in der Aufhebung der Ausgrenzung bestimmter Bevölkerungsgruppen durch Sprache.

[3] Im Prinzip beginnt der Weg der KünstlerInnen in die freie Unternehmerschaft direkt mit der Romantik. Auch wenn auf dem Weg dahin verschiedene Modelle gestreift werden (Kollektive, Gemeinschaften, kommunistische oder solidarische Formate, Genossenschaftsmodelle etc.), ist der Gelderwerb auch für sie wie für jeden anderen in dem jeweiligen ökonomischen System, in dem sie leben, kontextualisiert. Heute ist der Vergleich mit dem UnternehmerInnenmodell zwar von KünstlerInnen ungern gehört, entspricht aber weitaus mehr der Realität als andere Modelle.

Rollenmodell

Nimmt man also den Künstler als Rollenmodell für den modernen Autonomiebegriff, der von einem als genial empfundenen Schöpfer-Ego mit patriarchalen Verhaltens- und Werkbegriffen geprägt wurde, wird klar, wie die Moderne das Thema (nicht nur) künstlerischer Autonomie weit über ihre Kernzeit hinaus bis heute bestimmt, verklärt und besetzt hat. So verstehen viele noch heute den „Künstler" (wo so geschrieben bewusst nicht gegendert) in Analogie zum kreativen Ich an sich als ein Individuum, das gottähnlich und allein im Atelier rein anhand seines Genies in einer „creatio ex nihilo" aus dem Nichts heraus das Kunstwerk erschafft. Der Traum des Menschen von sich selbst als Analogon zum Schöpfer der Welt wird im Künstlerego real und zum Modell des modernen Menschen.

Dekontextualisierung und Moderne

Der männliche Impetus des Zeugungsakts ist hier unangenehm evident. Weitaus subtiler funktionieren im Hintergrund Mechanismen der Dekontextualisierung und Fragmentierung als Wegbereiter dieses enigmatisches Rollenmodells und der politisch-ökonomischen Struktur der Moderne. Deren Fragmentierung des gesellschaftlichen Raumes in Einflusszonen, Teilbereiche, Zugangsrechte und Machtquanten teilt die Gemeinschaft unmerklich in Einheiten und Sequenzen. Sie sortiert und isoliert die gesellschaftlichen Elemente im aufgeteilten Raum – ganz wie den Künstler im Elfenbeinturm. Die Unterbrechung, Kontrolle und Entknüpfung von Beziehungen wird gerade in der Architektur bildhaft deutlich. In Mies van der Rohes Inkunabel der Moderne, dem Barcelona-Pavillon, wird Georg Kolbes Figur *Der Morgen* [4] von der Stadt als gesellschaftlichem Raum abgekoppelt und isoliert, um sich im exklusiven Raum der Architektur nurmehr um sich selbst zu drehen. Wo Runge in der Romantik die Figur des Morgens in einem komplexen allegorischen Kanon zwischen Menschwerdung, Natur und Entfremdung kontextualisiert[5], verliert sich Kolbes Figur in sich selbst. In den geschliffenen spiegelnden Oberflächen des Hauses, die diesen Tanz um sich selbst unendlich reproduzieren, verliert sich das Ich in narzisstischer Selbstbetrachtung, ohne die Möglichkeit, sich selbst im Blick des Anderen (der Stadt, des Publikums etc.) zu entkommen.

Die Entbindung des Individuums aus seinen gesellschaftlichen und weltlichen Zusammenhängen (aus der Stadt, der Kultur, der Gesellschaft, der Familie, der Welt, der Natur etc.) setzt hier entgegen dem Versprechen von Einzigartigkeit, Freiheit und Unabhängigkeit, von der der Künstler im einsamen Atelier träumt, seine Reproduzierbarkeit und Konsumierbarkeit in Gang. Wo Kolbes Tänzerin sich auf ihrem im Wasser wiederum abgegrenzten und unerreichbaren Podest in den spiegelnden Flächen kaleidoskopisch reproduziert, wird sie als Ware generiert und verfüg- und kommunizierbar. Für den Konsumenten, der davor das Publikum (also Öffentlichkeit) war und nun aus dem Inneren des Pavillons unsichtbar (und voyeuristisch) auf die künstlerische Selbstbespiegelung schaut, sind Bühne und Publikum, Ware und Konsument entkoppelt: Sie stehen nicht mehr in einem reziproken Verhältnis. Austausch oder Wechselwirkung sind zugunsten der Konsumierbarkeit des Objekts unterbunden. Die Transformation von der Kunst zur Ware, vom Publikum zum Konsumenten, vom Taktilen zum Regime des Blicks isoliert sie im Raum des Kunstschönen – und der politischen Bedeutungslosigkeit.

Raumprogramm

Nicht umsonst ist die Architektur als Sprache des Raumes *die* Protagonistin moderner Dekontextualisierung. Ihre Syntax ist die der unsichtbaren Wände, der spiegelnden Glasfassaden und

---

[4] Warum hier eigentlich eine für die Zeit eher anachronistische figürliche Plastik, wo andernorts das Abstrakte bzw. schon Konkrete in der Kunst seine Einstände feiert? Im reduzierten Raum der Moderne, der sich architektonisch jeder schmückenden Pirouette entledigt hat, wird die Kunst zum Schmuck eines Raumes, der im Hintergrund subtil sein Programm kommuniziert.

[5] Philipp Otto Runge, *Der Morgen*, 1808.

lichtbrechenden Kassetten, die sich immer den Anschein der Durchlässigkeit geben, obwohl sie den (Gesellschafts-)Raum ganz kontradiktorisch und unmerklich in Macht- und Einflusszonen aufteilen. Sie etablieren ein Regime des Blicks und des gebauten Raumes, das ohne sichtbare Grenzen auskommt und über subtile Zugangsregeln, spezifische Ein- und Ausschlüsse, Sicht- und Unsichtbarkeiten die Zuteilung von Wissen und die persönlichen Beziehungen regelt, filtert und sortiert.[6] Ihre semipermeablen Membranen teilen subtil gesellschaftliche Verhältnisse, lenken Perspektiven und öffnen oder schließen Möglichkeitsräume. Wo Mies van der Rohe und seine KollegInnen mit der spiegelnden Fassade der Hochhaus- und Bürotürme die wohl Berühmteste dieser schufen, wird die Stadt als transparenter wie (auf)geteilter, gemeinschaftlicher wie panoptisch regierter Raum etabliert. Während sich die Machtquanten unsichtbar hinter den Glasfassaden organisieren, die nur den Blick von Innen nach Außen erlauben, reproduziert sich das Außen (die Stadt, die BewohnerInnen, ihre Beziehungen) in der Spiegelung stetig selbst und als Ware. Jean Baudrillard sah in den Twin Towers – ganz postmodern – die perfektionierte Inkunabel dieses Modells der Wiederholung.[7] Der letzte begründete Verdacht des monolithischen (und phallischen) Impetus eines Wolkenkratzers wird in seiner eigenen Verdoppelung getilgt. In der Spiegelung der Spiegelung der Spiegelung verschwinden Hochhaustürme in sich selbst, die Architektur stürzt sich in die eigens konstruierte Leere, hinter der sie die eigentliche Operation im Hintergrund verbirgt – und auf die das „Weniger ist mehr" der Moderne subtil verweist.[8]

Raum vs. Praxis

Der Barcelona-Pavillon ist aber auch ein gutes Beispiel dafür, wie künstlerische Reflexion die Moderne dem Stillstand der eigenen Geschichte entreißt und sie wieder in einen dynamischen Umgang mit Historie einspeist, der sie in einem kreativen Prozess transformiert. Jeff Wall hat die gläsernen Membranen des Pavillons in einer seiner bekanntesten Arbeiten zum Zentrum eines modernekritischen Diskurses gemacht. In dem großformatigen Foto *Morning Cleaning, Mies van der Rohe Foundation, Barcelona*[9] markiert ein Reinigungsarbeiter die unsichtbare Trennlinie zwischen dem Konsumenten (Publikum im Innenraum) und der Ware (Kolbes Figur/Kunst im Hof), indem er die Scheibe mit Reinigungsmittel benetzt und sie so zur Sichtbarkeit bringt. Die entscheidende, sonst unsichtbare Ebene der modernen Operation wird durch die kleine, alltagskulturelle Geste der Reinigung ins Zentrum des Interesses gestellt. Kolbes dekontextualisierte Figur als Epos des genialen Künstlermodells wird dabei zudem unscharf verklärt und mit der Figur des Arbeiters konfrontiert, der sich durch assoziierte Attribute wie „Gastarbeiter", „Schwarz", „Ausbeutung", „soziale Konflikte", „Migration" etc. in seiner mutmaßlichen Lebensrealität kontextualisiert. Der intelligente Kunstgriff, mit dem Wall in einem transformativen Turn die moderne Inkunabel Mies van der Rohes einfach umschreibt, konfrontiert das geniale schöpferische Element der Kunst schon 1999 mit der Technik der Transformation, die heute so wichtig erscheint. Denn während der schöpferische Akt dem Prinzip der Produktion (des immer Neuen) folgt, nutzt Wall allein das vorhandene Kapital, um es durch ein Rearrangement der Dinge im Raum zu reaktivieren und die ruhiggestellte Ökologie der Beziehungen wieder in Gang zu setzen. Durch die einfache Praxis des Arbeiters (Reinigung) wird die Dominanz des gebauten Raumes offenbart und durchbrochen. Die (kulturelle) Praxis durchkreuzt fast spielerisch das kom-

---

6 Michel Foucault betont in vielen seiner Arbeiten die hohe Subtilität, Komplexität und politische Wirksamkeit dieses Systems von Ein- und Ausschlüssen, Zugangsoptionen und Sichtbarkeiten für solche Räume als ein wesentliches Element von Disziplinierung und Etablierung von Macht. Siehe z.B. Michel Foucault, *Überwachen und Strafen*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1975.

7 Jean Baudrillard, *Der symbolische Tausch und der Tod*, Matthes & Seitz, Berlin, 1991.

8 Bei aller Kritik, die man der Transformation der Stadt, der Gesellschaft, der Kunst usw. zur Ware entgegenbringen kann, fasziniert das komplexe Vexierspiel der Moderne im Sinne einer historischen kulturellen Leistung, die beeindruckend bleibt. Die Totalität, mit der die Moderne dies organisiert hat, hat aber auch zu dramatischen Folgen geführt, die die immer noch anhaltende Apotheose dieser Epoche zweifelhaft erscheinen lassen.

9 Jeff Wall, *Morning Cleaning, Mies van der Rohe Foundation, Barcelona*, 1999.

plexe Raum- (und Macht-)Programm der Moderne, das zu einer Herrschaft des Raumes (den nur wenige besitzen) über die Praxis (die allen offensteht) geführt hat.[10]

Kammerspiel

Die Praxis und die Handlung spielen in den fotografischen Arbeiten dieser Ära, deren Sets oft bühnenhafte Züge annehmen, also eine weit größere Rolle als der Raum an sich. Wo sich ganze Handlungsstränge und komplexe Erzählungen im fotografischen Moment zu komplexen Narrativen verdichten, macht Wall in seinem wunderbaren Essay *Dan Graham's Kammerspiel*[11] eine weitere Inkunabel der Moderne zur Bühne einer unerwarteten wie phantastischen Revision. Am Beispiel des Phillip Johnson Pavillons („Glass House"), der statt von der Stadt von einem großen Garten umgeben ist, ruft Wall eine unerwartete Wende im Vexierspiel des modernen Spiegelkabinetts hervor. Wo Natur im modernen Denken als durchgängig beherrschtes Objekt zur botanischen Staffage und scharfen Kontrastierung klarer Linienführung degradiert ist, entgeht ihm ein entscheidender Moment, den Wall mit dem Aufzug der Nacht konstatiert. Wo das Haus und der Besitzer des Johnson-Pavillons tagsüber aus dem panoptischen Glasgebäude „vom Schatten auf die leuchtenden Bäume"[12] sieht und das Haus die Natur kontrolliert, wendet sich in der Nacht das Bild. Der Blick des Bewohners fällt mit dem Verschwinden des Lichtes ins Dunkel und verliert sich in der Leere der Nacht – die dunkle Natur beginnt das Haus auf unheimliche Weise zu kontrollieren.

Auf der schwarzen Leinwand, hinter der sich die Natur nun entzieht, ohne zu verschwinden, entfaltet sich für den nurmehr seiner Spiegelung ausgelieferten Bewohner ein Kaleidoskop von Projektionen und verschütteten Erzählungen seiner selbst. Gleich einem Vampir, der der ewigen Wiederholung seiner selbst ausgeliefert ist, wiederholt sich der moderne Mensch vor dem dunkel gewordenen Auge *seiner* Natur.

In Walls Vexierspiel endet das uneingelöste Versprechen des modernen Autonomiebegriffs in der ewigen Selbstreproduktion des Menschen als Vampir, als phantastische, lichtscheue Gestalt aus dem Inneren des Büroturms. Wo das „Andere" bei Baudrillard die einzige Möglichkeit ist, sich selbst zu entkommen[13], gerinnt die Moderne im Bild der eigenen Isolation.

Das große Glas

Walls Interpretationen haben historisch Hand und Fuß. Die Moderne greift in ihrem Konzept der Autonomie und Dekontextualisierung auf ein allseits bekanntes Rollenmodell zurück, in dem sich die Wissensgesellschaft und das Museum selbst erfunden hat. In den Wunderkammern wie in den Vitrinen der Naturkundemuseen wurde das Fremde und Andere aus fernen Welten importiert und bar seiner Herkunft als reines „Selbst" ausgestellt. Die Dekontextualisierung der aus den Kolonien mitgebrachten Flora und Fauna in Gläsern und Schaukästen diente schon hier weniger der vorgeblichen Beförderung wissenschaftlicher Analyse[14] denn der Aneignung des fremden Subjekts durch seine Objektivierung *und* Objektifizierung. Die ihrer Lebenswelt beraubten Tiere sind in den gläsernen Vitrinen durch eigene Atmosphären von der/dem BetrachterIn getrennt. Die Vitrine isoliert das Exponat und unterbricht taktile Möglichkeitsräume, um nur den

---

[10] Der unausgesprochenen Doktrin „Kein Handeln ohne Raum" setzt Wall damit ein erstaunlich positives Zeichen der Emanzipation der Praxis über den Raum entgegen. Im Vorgriff auf heutige transformative und kontextualisierende Kunstpraxis bergen die erzählerischen, theatralen und fast bühnenhaften Arbeiten kanadischer KünstlerInnen um Jeff Wall oder Stan Douglas weit komplexere Perspektiven als die postmodernen Ansätze von Kollegen wie z.B. Gerhard Merz, die oft wieder in einer Apotheose moderner Paradigmen zurückgefallen sind.

[11] In: Jeff Wall, „Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit", Fundus, 1997

[12] Dieses Zitat aus dem *Radardenker* von Gottfried Benn ist hier natürlich zweckentfremdet. Im Japanischen stellt das Bild des aus dem Schatten auf die Natur Schauenden vielmehr eine Zurückhaltung dar denn ein panoptisches Momentum.

[13] Siehe: Jean Baudrillard*, Transparenz des Bösen*, Merve, Berlin. 1992.

[14] Siehe dazu Karin Knorr Cetina, *Die Fabrikation von Erkenntnis*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 2002.

Blick auf es zuzulassen. Sie unterbricht damit sowohl die Kontinuität der Zeit zwischen ihnen und uns als auch die unrealistisch erscheinende Verbindung zwischen dem Exotismus des Exponats und unserer Lebenswelt. Die Vitrine generiert das Exponat in seiner Isolation als Ware – und macht es kommunizierbar.

Zoo

Die Domestizierung von Natur und ihre Übersetzung in die Verfügbarkeit als Ware in den Vitrinen der naturhistorischen Museen, den Zwingern der Zoos[15] und den Dioramen eines Museum of Natural History in New York[16] folgen ein und demselben Modell, auf das die moderne Architektur zurückgreift. Die Objektivierung und Objektifizierung von Natur erweitert sich in der Moderne auf die Stadt und ihre Bewohner:innen. Wie Christina Wessely bemerkt, existiert eine erstaunliche Synchronität und Analogie zwischen der Entstehung der Zoos und den großen Warenhäusern, der modernen Architektur und ihrem gemeinsamen Vokabular.[17] Alle nutzen das „Modell Vitrine" und die isolierten Atmosphären in ähnlicher Weise als Syntax und Sprache, mit der Dinge separiert, Verbindungen gelöst, Elemente isoliert und Wechselwirkungen unterbunden werden, um sie fortan spezifisch und kontrolliert einzusetzen – und ihre Wirkungen zu kapitalisieren.

Mensch ohne Welt[18]

So führt das uneingelöste Versprechen der Moderne zu einem falschen Autonomieverständnis – und in die Irre. Die fehlgeleitete Selbstfindung des Menschen hat ihn aktuell an der Rand der eigenen Existenz geführt. Wo in der Romantik die Trennung des Menschen von *seiner* Natur noch als ambivalent und schmerzhaft empfunden wurde, wird diese heute von uns nurmehr als *Um*-Welt wahrgenommen – als eine Welt, die uns *um*gibt, aber nicht bedingt.[19] Ein Trugschluss, der verhängnisvoll werden kann – und dies mehr für uns als für die Natur.[20] Denn die Welt, *in* der wir (trotzdem) leben, verwandelt sich währenddessen augenscheinlich in einen Raum, in dem (besonders) wir nicht *über*leben können.

Die Entfremdung des Menschen von seiner eigenen Lebenswelt scheint eine weitere – und vielleicht letzte – Eskalationsstufe in der Aufteilung der Welt in konsumierende und konsumierbare Objekte zu sein. Dass wir sehenden Auges die eigene Zukunft verzehren, verweist auf die

---

[15] Im „Zwinger" wird das Tier durch seine Dekontextualisierung im nackten Käfig auch in seiner Stärke artikuliert. Je dicker die Stangen, desto größer die Gefahr. Im Immersionsgehege aktueller Natur, in dem es so wirkt, als lebe das Tier (freiwillig) in seinem angestammten Habitat, wird der Käfig zur Arche: Wir spielen uns selbst als Retter in den hintergründig geführten Diskurs ein, in dem es nie um Natur, sondern immer um Kultur geht.

[16] Die Dioramen sind eine Erweiterung des Prinzips Vitrine: Je elaborierter und fortschreitender die Domestizierung ist, desto größer wird das menschliche Bedürfnis nach einer „naturalistischen" Darstellung der Delinquenten. In New York sieht man die präparierten Tiere in ihren nahezu perfekt nachgebildeten Kontexten. Künstliche Felslandschaften gehen nahtlos in Matte Paintings – dreidimensionale Hintergrundmalereien – über und geben den Eindruck einer realistischen, im Moment eingefrorenen Welt. Eine Zeitkapsel mit erheblichem Faszinationspotenzial.

[17] Christina Wessely, *Künstliche Tiere*, Kadmos, Berlin, 2008. Wessely zeigt dies wunderbar an den Vitrinen und Schaufenstern der Warenhäuser, die analog zu Zoo und Hochhausarchitektur entstehen und als Weiterentwicklung des Kolonialwarenladens, aber auch der Museen zu verstehen sind. An der Präsentation sogenannter „garnierter Damenhüte" in den Auslagen von Wertheim oder KaDeWe, die zwischen Nest, Blumenkorb und Landschaftsbild changierend erstaunliche Analogien zu den Dioramen der Naturkundemuseen aufweisen, zeigt sie, wie es bei beiden Formen darum geht, Natur erst kommunizierbar und dann konsumierbar zu machen.

[18] Buchtitel von Alexandra Schauer, *Mensch ohne Welt*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 2023. Die Soziologin zeigt, wie der Verlust historischer Zeit auch jene der Zukunft vertilgt und den Mensch in einem allumfassenden Jetzt fixiert.

[19] Siehe dazu: Timothy Morton, *Ökologie ohne Natur*, Matthes & Seitz, Berlin, 2016.

[20] Faszinierend zu sehen, wie weit die Selbsttäuschung geht: Die Menschen sind prinzipiell überzeugt davon, dass erst die Natur stirbt, und dann – vielleicht – wir. Als komplexer und hoch spezialisierter Organismus „Mensch" mit äußerst begrenzter Anpassungsfähigkeit eher unwahrscheinlich – und eher umgekehrt.

fortschreitende Entkoppelung zwischen unserer Vorstellung und der Welt an sich. Auch die Unfähigkeit eines realistischen Blicks auf die Situation, deren Entwicklung seit Jahrzehnten bekannt ist, wirft (auch kulturelle) Fragen auf. Ist der Mensch noch in der Lage, sich die Konsequenzen seines Handelns vorzustellen? Der Sozialphilosoph Günther Anders spricht bereits 1956 angesichts der atomaren Aufrüstung im kalten Krieg von einer „Apokalypseblindheit des Menschen", der entlang einer verkümmerten Phantasie nicht mehr in der Lage sei, sich die „vollständige Vernichtung des Lebens" vorzustellen[21]. Angesichts der Schere zwischen aktuellen Aufrüstungseuphorie und Klimakrise ein zu erinnernder Moment.

Fluchtszenarien

Statt zu entscheiden, wie wir dem existenzbedrohlichen Wirken unseres rein auf uns gerichteten Tuns entgegentreten, bieten sich verschiedene Flucht- und Ablenkungsszenarien an, um uns der Notwendigkeit des Handelns zu entziehen. Wo die Digitalisierung eine weitere „Welt im Glas" offeriert, scheinen aktuelle Kriegsgeschehen eine hochambivalente Ablenkung – gerechtfertigt durch oft fadenscheinige Dringlichkeitskampagnen – anzubieten.[22] Dabei ist da, wo das Subjekts im Raum moderner Entbundenheit eine faktische Bedrohungslage geschaffen hat, sofortiges Handeln unerlässlich.

Autonomie im Kontext

*Handlungs*autonomie ist also entgegen einer modernen *Subjekt*autonomie heute von entscheidender Bedeutung, nicht nur in der Kunst. Eine Handlungsautonomie also, die sich im Rahmen eines komplex konnotierten Felds realer Zusammenhänge entfaltet, einer emphatischen Ökologie von Mensch und Welt, die ethischer, souveräner, unabhängiger und emanzipierter Entscheidungen und besonders daraus resultierenden Handlungen bedarf.

Autonomie ist heute also vielmehr die Voraussetzung einer (selbst-)verantwortlichen Praxis, bei der es darum geht, die anstehenden Probleme zu lösen, statt sich weiter im Elfenbeinturm um sich selbst zu drehen. Die Frage, wie wir uns in die Lage versetzen können, entgegen einer neoliberalen Logik, die den Freiheitsbegriff auf konsumorientierte Wachstumsapotheosen reduziert, unabhängige Entscheidungen zu treffen, stellt sich gerade auch in der Kultur. Denn wenn wir sie als jenen Bereich begreifen, in dem Verhaltensänderungen bestimmt, geschärft, geprägt und vermittelt werden, um in alltägliche Praxis überzugehen, kommt ihr bei der existenziell bedeutenden Transformation der Gesellschaft eine gewichtige Rolle zu.

(Über)Lebenskultur

Die Rekontextualisierung des Menschen in seiner Lebenswelt scheint also nicht nur unter post-postmodernen Gesichtspunkten ein Muss zu sein, wenn wir überleben wollen. Dass Kultur eine wesentliche Rolle spielt, wenn eingeübte Verhaltensmodelle revidiert, neu gedacht und angepasst werden sollen, würde uns klar sein, wenn wir ihre Rolle nicht zunehmend verkennen würden. Ihre transformative gesellschaftliche Funktion, die in der Moderne zum Kunstschönen, zur Selbstbespiegelung und dem schönen Schein der Ware eingedampft wurde, fehlt dann, wenn der gesellschaftliche Zusammenhalt in Frage steht. Kultur zeichnet nicht nur die Geschichte und die Erfahrungen der Menschheit auf, um sich nicht zu wiederholen. Sie kontextualisiert dieses Wissen in der Gegenwart, um daraus jene Handlungen abzuleiten, die zur Erhaltung und Entwicklung einer Zukunft notwendig sind. Wo andere Disziplinen im Wesentlichen spezialisierte Teilbereiche erfassen und technokratische Lösungen vorschlagen, die auf rationalem Wissen beru-

---

[21] Günther Anders, *Die Antiquiertheit des Menschen*, C.H. Beck, München, 1956.

[22] Weitere Fluchtszenarien und Escape-Theorien: Biosphäre 2 (gescheitert), künstliche Atmosphären (Dubai, die große Vitrine!), Occupy Mars (Autokratenutopie), Kryotechnik (für welche Zukunft?), Verlängerung der eigenen Existenz im virtuellen Raum (Digitalisierung) – Science Fiction hat eine lange Tradition als (auch gefährliche) Fluchtfunktion, um der One-World-Realität zu entkommen.

hen, treten in der Kultur *alle* Aspekte menschlicher Existenz in Wechselwirkung miteinander.[23] Als Ort gesellschaftlicher Ökologie ist Kultur in der Lage, die menschliche *Praxis,* die sich in einer komplexen Interaktion verschiedenster Faktoren wie Erfahrung, Wissen, Forschung und Erinnerung, aber auch Imagination, Intuition, Irrationalität und phantastischem Denken generiert, zu ändern und an neue Lebensbedingungen anzupassen, ohne dies als Verlust zu empfinden. Ihre Narrative, die Geschichte, Gegenwart und Zukunft zu einem kongruenten Strang verknüpfen, erlauben es, notwendige Anpassungen nicht als Zwang zu verstehen, sondern als Rekontextualisierung des Selbst in der eigenen Lebenswelt.[24] Alltagskultur, Hochkultur, Subkultur. Wissenschaftskultur, Arbeitskultur, Freizeitkultur. Esskultur, Wohnkultur, Automobile Kultur. Urbane Kultur, Popkultur…Kultur beschreibt Wertvorstellungen, vertieft Verhaltensweisen, generiert Adaptionen. Notwendige Verhaltensänderungen sind also kulturelle Praxis – jene Praxis, die wir brauchen, um zu (über)leben.

Im gesellschaftlichen Auftrag

Der Kunst als Teil der Kultur kommt also keine Nebenrolle zu. Vielmehr hat Kunst aus diesem Verständnis heraus eine immanent politische Bedeutung und einen gesellschaftlichen Auftrag, dem sie sich besonders in Zeiten existenzgefährdender Krisen nicht entziehen sollte. Kein Raum für egomanische Künstlerphantasien im Elfenbeinturm mehr. Wer in schwierigen Zeiten nur schöne Bilder an die Wände des Kunstmarkts hängt, muss sich fragen lassen, ob er den gesellschaftlichen Auftrag beim Antritt der Arbeit mit Kunst verstanden hat. Auch wenn dieser im Studium kaum vermittelt wird, ist es Zeit, sich selbst auf den Weg zu machen. Life long learning scheint auch für KünstlerInnen eine sinnvollere Option als so lange auf dieselbe Stelle zu hauen, bis Öl aus den begrenzten und ambivalenten Quellen des Kunstmarkts sprudelt.

Denn bei der Rückkehr aus dem luftleeren Raum der Moderne müssen vielleicht auch KünstlerInnen erkennen, dass es sich bei der künstlerischen Freiheit nicht um eine freundlich-vogelfreie Entbindung aus aller denkbaren Verantwortung der Welt gegenüber handelt, die zudem noch umsonst daher kommt. Künstlerische Freiheit, die in unserer Gesellschaft eines der höchsten Güter darstellt und gesetzlich verankert ist, ist im Gegenteil eine, die im Gegenzug zu einer besonderen Übernahme von Verantwortung verpflichtet.[25] Verantwortung für die kulturellen Belange der Gesellschaft, für ihre weitreichenden Bedürfnisse an Aufweitung der Vorstellungskraft, an Raum für offenes Denken, für irrationale und asymmetrische Diskurse, für Dissonanz und Phantastisches, für Intuitives genauso wie soziales oder politisches Engagement.

Kunst wird also *gebraucht* – ganz in beiden Sinnen des Wortes. Sie ist ein essenzieller Teil im Kanon der arbeitsteiligen Gesellschaft. Der kulturelle Auftrag, der einem mit dem selbstgewählten Job als KünstlerIn so zukommt, fordert also aus ganz anderen Gründen die Autonomie der KünstlerInnen und der Kunst, als sie das „autonome Kunstwerk“ oder die „autonome Künstler-

---

[23] Die Soziologin Karin Knorr Cetina hält es für notwendig, selbst wissenschaftliche Erkenntnis vor dem Hintergrund ihrer Produktionsformate, besonders aber in ihrem kulturellen Umfeld zu kontextualisieren, um deren Ergebnisse richtig einschätzen zu können. Siehe Karin Knorr Cetina, *Die Fabrikation von Erkenntnis*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 2002.

[24] Siehe Philipp Staab, *Anpassung - Leitmotiv der nächsten Gesellschaft*, Edition Suhrkamp, Frankfurt a.M., 2022. Der Soziologe Staab leistet hier eine lange ausstehende wie notwendige Revision des Anpassungsbegriffs, der nicht mehr als negativ dargestellt wird, sondern als – freiwillige oder erzwungene – Möglichkeit, sich wieder mit seiner Lebenswelt in direkte Wechselwirkung zu bringen.

[25] Die Vorstellung von künstlerischer Freiheit als ein Gut, das man ohne Gegenleistung bekommt, ist weltfremd – besonders in einer kapitalistischen Gesellschaft, in der nichts umsonst ist. Dass sich die Gegenleistung sozusagen von selbst in jedwedem Werk allein durch sein Vorhandensein einstellt, ist eine Fiktion, die gerne an Akademien vermittelt wird. De facto zahlen die KünstlerInnen immer – ob nun pekuniär oder mit prekären Arbeits- und Existenzverhältnissen – mit Abhängigkeit und Instabilität, mit Auslieferungsszenarien oder anderen Problemen. Dann lieber ein ehrliches „Quid pro quo“ und die Anerkennung kultureller Arbeit mit gesellschaftlicher Relevanz, aber auch mit Lohn und Brot.

persönlichkeit“ vorstellt. Um politisch und gesellschaftlich relevante Kunst- oder Kulturpositionen wirkungsvoll vertreten zu können, bedarf es sowohl einer *inhaltlichen* wie einer *ökonomischen* Autonomie und Unabhängig- oder besser: Selbstständigkeit im Sinne eines *kontextualisierten Autonomiebegriffs*.

An den Rändern der Kunst

Dass ökonomische Autonomie im Kunstmarkt allein kaum herzustellen sein wird, liegt auf der Hand. Im Gegenteil wird eine notwendige Handlungsautonomie gerade im Betriebssystem Kunst oft mutwillig ausgebremst.[26] Dennoch bietet das kulturelle Umfeld gerade in Deutschland multiple Möglichkeiten, sich selbst Handlungsautonomie zu verschaffen – dies allerdings meist jenseits der klassischen Sparten und Märkte. Richtet man den Blick auf die Ränder der Kunst, wo sich Übergänge zu und Schnittmengen mit anderen Disziplinen abzeichnen, finden sich komplexe Handlungsfelder im interdisziplinären Bereich. Lange schon hat sich gerade im Umfeld urbaner Diskurse, im interdisziplinären Raum zwischen Kunst, Stadtplanung und Architektur, aber auch auf dem sozial engagierten oder wissenschaftlichen Feld aufgrund gegenseitigen Interesses eine Szene gebildet, die ziemlich erfolgreich und künstlerisch hochrelevant gesellschaftliche Themen gemeinsam diskutiert, inszeniert und weiterentwickelt. Pioniere wie „Park Fiction“ aus Hamburg zeigen seit den 90er Jahren, wie Kunst stadtplanerische, aber auch soziale und politische Prozesse bereichern, informieren und durch ungewöhnliche Strategien voranbringen kann. Ihre frühe documenta-Teilnahme zeigt, dass diese Initiativen schon immer auch in klassischen Feldern der Kunst agierten und hier honoriert werden. Jeanne van Heeswijk oder Christine und Irene Hohenbüchler beschäftigen sich schon lange als Urgesteine partizipativer Kunst mit interdisziplinären Kollaborationen, arbeiten mit Schulen, Kliniken und sozialen Einrichtungen zusammen. VertreterInnen jüngerer KünstlerInnengenerationen wie Maximiliane Baumgartner oder Paula Erstmann greifen diese und andere Traditionen bis in die 60er und 70er Jahre hinein auf, wo Gruppen wie die Artist Placement Group KünstlerInnen direkt in Firmen brachte, um dort zu arbeiten. Dazu nutzt gerade die junge queere und LGBTQ+-Szene mit KünstlerInnen wie Mikolaj Sobczak, Nicholas Grafia, Mira Mann oder Ja Jess eine Repolitisierung der Kunst auf ästhetisch höchstem Niveau, um ihre Anliegen gesellschaftsrelevant zu diskutieren.

Auf der anderen Seite zeigen Künstler wie Thomas Hirschhorn, die eher einem klassischen Werkbegriff folgen, mit Arbeiten wie seinem „Bataille- Monument“ auf der documenta 11 oder dem Gramsci-Monument in New York schon lange, dass sich klassischer Kunstmarkt und gesellschaftlich engagierte Themen in öffentlichen Räumen nicht beißen, sondern ergänzen, bereichern und erweitern.

So verstehen sich diese Projekte keinesfalls als Antagonisten klassischer Felder, sondern erweitern das Betriebssystem Kunst um neue Ebenen. Auch Bereiche wie Kunst am Bau oder städtische Kunst im urbanen Raum, die bis dato eher ein verwaistes Dasein als Beschaffungsorgan für fehlende Einkünfte führten, werden durch eine junge KünstlerInnengeneration, neue Methoden, demokratische Entscheidungsprozesse und neue Formen der Kommissionsarbeit[27] aktualisiert und inhaltlich attraktiv.

Ein wichtiges Feld sind dazu von KünstlerInnen neu entwickelte Gruppen-, Kooperations- und Projektformate, in denen kontextspezifisch angepasste und wirtschaftlich funktionable Arbeitsmodelle Raum für selbstverantwortetes, unabhängiges Handeln geben. Beispielhaft dafür haben Kollektive wie das ZKU (Zentrum für Kunst und Urbanistik), die mit verschiedenen For-

---

[26] Ein wesentlicher Bestandteil des Systems „Kunstmarkt“ ist das uneingelöste Versprechen, hier sowohl ökonomische als auch distinktive Gewinne erzielen zu können, *wenn man sich an die Regeln hält*. Eine ganz wesentliche davon verdammt einen dazu, zu warten, bis man ausgewählt wird (durch das Museum, den Galeristen, den Sammler, den Historiker, den Kurator etc.). Die meisten warten noch heute… Das Aussetzen der eigenen Handlungsautonomie ist ein wesentlicher Teil der Disziplinierung und Formatierung der KünstlerInnen für den Markt.

[27] Siehe z.B. Kunstkommission Düsseldorf www.kunstkommission-duesseldorf.de.

maten auf jeweils unterschiedliche Arbeitssituationen reagieren, dazu komplexe, auch wirtschaftliche Strukturen entwickelt. Ob temporäre Projektarbeit, lokale Interaktion im Stadtteil, Ausstellung oder standortspezifische Residencies – ZKU involviert sich multipel als Künstlergruppe KUNSTrePUBLIK in Ausstellungen, als Mitinitiatoren beim *Haus der Statistik*[28] oder eben selbst als Standortbetreiber des ZKU mit Veranstaltungsprogramm, kuratorischen Projekten und Residencies. Eine komplexe Struktur aus kleinen Wirtschaftsbetrieben garantiert dabei die notwendige finanzielle wie inhaltliche Unabhängigkeit.

Solche von KünstlerInnen entwickelten Strukturen sind freilich nicht von der Stange. Die selbst erarbeitete Handlungs- und Themenautonomie entspringt bei allen einem hochgradigen Idealismus und Pioniergeist, der versucht, das Feld der Kunst zu erweitern, zu ergänzen und zu inspirieren, anstatt sich mit den üblichen Bedingungen abzufinden. Die unabhängige, handlungsautonome Projektarbeit, die so in den letzten über 25 Jahren von KünstlerInnen geleistet wurde, bildet inzwischen ein eigenes Feld, das weltweit eine bedeutende Rolle spielt. In diesem Sinne folgerichtig und auf der Höhe der Zeit zeigte die documenta 15 solche Projekte aus der ganzen Welt, in der KünstlerInnen in komplexen interdisziplinären Kooperationen gerade tief in ihre lokalen Kontexte eingebettete Projekte entwickelt haben. Besonders der globale Süden zeigte, wie dort eine tiefe Verknüpfung von Kunst und Leben in den Vordergrund gestellt wird, die auch den hiesigen Projekten nah steht und eine Inspiration ist.

Autonomie und Ökonomie

Wie solche Projekte zeigen, ist auch eine ökonomische Autonomie für KünstlerInnen notwendig – und auf verschiedenen Wege zu erreichen. Freie Projektarbeit, kollektives Handeln, Kooperationen mit der öffentlichen Hand, KünstlerkuratorInnen oder unabhängige Organisationen zeugen im geförderten wie unternehmerischen, sozialen wie institutionellen Bereich von gegenseitigem Interesse und öffnen ganz neue Finanzierungsmöglichkeiten für Kunst. Mit ihrem nach außen gerichteten Interesse, das sich nicht nur fürs Eigene, sondern auch die Bedürfnisse und Themen des Anderen interessiert, finden sie im interdisziplinären Bereich ganz andere PartnerInnen, Kooperationen und Finanziers in Städten, Kommunen und Gemeinden, bei sozialen AkteurInnen, aber auch in der Wirtschaft oder Forschung. Diese Projekte haben sich in der realen Welt und ihren Bedingungen kontextualisiert und damit die Handlungsfelder der Kunst immens erweitert.

Unvermittelt

Diese neuen Wege werden allerdings kaum vermittelt. Gerade in Kunstakademien, die eigentlich die Verpflichtung hätten, die Studierenden über die ganze Bandbreite künstlerischer Möglichkeiten zu informieren, sind ProfessorInnen dieses neuen Arbeitsfelds rar. Während nahezu 100% der unterrichtenden Belegschaft also klassische Kunstproduktion vermittelt, zeigt kaum jemand alternative Wege auf, die es gerade in Deutschland zahlreich gibt.

Vielmehr schmückt man sich an konservativen Häusern gerne noch süffisant damit, dass nur 1 – 2 % der AbgängerInnen von ihrer Arbeit leben können – jedem anderen Bildungsinstitut, das mit solchen Zahlen aufwartet, würde man sofort die Lizenz entziehen. Hinter den Zahlen verbirgt sich eine ambivalente Elitebildung, die die Studierenden auf eine zweifelhafte Spur zwischen Arroganz, Hoffnungslosigkeit und *Survival of the fittest* bringt und für die Märkte vorformatiert.[29]

---

[28] Ein herausragendes, in künstlerischer Selbstorganisation verschiedener Gruppen initiiertes Projekt: https://zusammenkunft.berlin/projekt/haus-der-statistik (letzter Zugriff: 21.08.2025).

[29] Ich stelle hier nicht die Existenz des Instituts „Akademie“ in Frage, sondern vielmehr ihre aktuellen Direktiven und die Leistungen ihrer Funktionsträger, die reflektiert werden müssten. Akademien sind im Rahmen ihres Bildungsauftrags nicht nur dazu verpflichtet, zu unterrichten, sondern auch sich verstärkt für eine gesellschaftliche Aufwertung kultureller Arbeit einzusetzen, um die Chancen der Studierenden nicht nur auf Lohn und Brot zu erhöhen. Sie sind dazu verpflichtet, Alternativen zum Kunstmarkt aufzuzeigen, anstatt StudentInnen mit obskuren

Diese Märkte sorgen als ökonomisches Organ – im eigenen wirtschaftlichen Interesse nicht ganz unverständlich – ebenfalls eher für Abhängigkeiten bei den ProduzentInnen denn für Autonomie. Das Versprechen auf ökonomischen Erfolg bleibt zudem meist uneingelöst.[30]

Öffnung

Wo sich der Kunstmarkt als ungeeignet zeigt, die ökonomischen und inhaltlichen Werte der Kunst zu verhandeln, stellt sich die Frage nach dem Verbleib gesellschaftlicher Verantwortung für die Kultur. Wo die Institutionen einen erheblichen Teil ihrer Definitionsmacht eingebüßt haben, setzt langsam ein Umdenken ein, das sich aus der Elitekultur der großen Häuser heraus wieder auf ihr Publikum zubewegt. Die Öffnung einst exklusiver Häuser hin zur Stadtgesellschaft zeugt von einem neuen Verständnis des öffentlichen Kulturauftrags an einigen Orten staatlich finanzierter Kunstpräsentation. Dass hier Zusammenarbeiten von Institutionen und freier Projektarbeit, städtischen AkteurInnen oder sozialen Projekten, aber auch der Wissenschaft spannende Wege aufzeigen, zeugt zudem von einem offenen Kooperationswillen. Gleichzeitig wird in postkolonialen Diskursen endlich das kulturelle Erbe aufgearbeitet.

So öffnen sich die Institutionen einer Revision und Aktualisierung, die dringend notwendig ist, um in ihnen die gesellschaftliche Verantwortung und Freiheit im Umgang mit dem allgemeinen Kulturgut neu zu verankern.

Rollback

Dass staatliche Interventionen, wie sie aktuell Karriere machen, mehr und mehr in die Freiheit der kulturellen Debatte eingreifen, verdunkelt nun den gerade geöffneten Horizont kontextualisierter Gemeinschaftsarbeit an der Kultur. Wo manch staatliche PolitikerInnen und Administrationen vor dem Hintergrund zweifelhafter Staatsraison nach Codes of Conduct, Kontrolle und Entzug von Fördermitteln rufen, schaffen sie ein Klima der Angst und des Misstrauens, anstatt die offene Debatte zu suchen. Der Horizont dieser heterogenen, diversen und interdisziplinären Arbeit scheint also zunächst erreicht.

Der Rollback, der sich schon vor der documenta 15 in den bereits erwähnten Angriffen genialistischer Denker wie der eines Bazon Brock ankündigten, der angesichts des von ihm erwarteten „Schafstallgeblöke[s]“ die Rückkehr der „Autorität durch Autorschaft“ forderte[31], setzt sich ungebremst fort. Wo sich westlich-hegemoniale Definitionsansprüche durch die Kollektive des globalen Südens bedroht fühlten und ihre Autorität zurückforderten, hätten die Institutionen dieser Hemisphäre den Sturm schon ahnen können, der nun in Form von politischen Kontrollgelüsten, Zensurdebatten und Einflussnahme gerade über uns kommt. Das Drama der documenta 15, der man eine eigene Abhandlung widmen muss, besteht nicht nur in den Antisemitismusthemen, ihrer ungelenken Debatte und der medialen Verdeckung der Perspektiven des globalen Südens in der Schau. Es besteht auch darin, dass man die Vorzeichen dieses Rollbacks nicht erkannt und rechtzeitig diskutiert hat. Der ängstliche, zögerliche Umgang mit dem Thema seitens vieler kultureller AkteurInnen, die sich im Wesentlichen nicht zu einer klaren Differenzierung, Kontextualisierung und Diskussion ihrer wichtigen Fragen durchringen konnten, öffnet heute einem massiven Zugriff und einer unausweichlichen Rückwärtsbewegung Tür und Tor. Die mancherorts

---

Elitephantasien in alternativlose Produktionsbedingungen zu schicken, die zu den Prekärsten unserer Gesellschaft gehören.

30 Bei einer rationalen Überprüfung des Geschäftsmodells „Galerie“ könnte auch der Künstlerschaft auffallen, dass die Rechnung nicht aufgeht. Eine Galerie mit 20 KünstlerInnen und einer 50/50-Regelung muss ca. 1,5 Mio Umsatz p.A. machen, wenn jeder KünstlerIn im Monat mit 3.000 € nach Hause gehen will – eine beträchtliche Summe, die der Markt bei all den Galerien niemals hergibt.

31 Bazon Brock im Interview mit Michael Köhler (Ausstrahlung am 21.06.2022 im Deutschlandfunk Kultur [https://bazonbrock.de/werke/detail/?id=3996; letzter Zugriff: 21.08.2025]).

durchgeführten Kürzungsorgien bei den unabhängigen Szenen werden die hier ausgeübte künstlerische Freiheit zwar nicht ausschalten, vielleicht aber bremsen können. Die Einschüchterung staatstragender kultureller Organe allerdings wird eine Schneise in die so wichtigen Debatten reißen, von denen unsere Zukunft abhängt.

Im eigenen Auftrag

So stehen wir an einem Punkt, an dem die Frage nach einer inhaltlichen (Handlungs-)Autonomie im Sinne eines kontextualisierten Autonomiebegriffs entscheidender ist denn je. Autonomie kann heute nicht mehr als selbstreferenzieller Wert gesehen werden, sondern als Auftrag zum Handeln. Wo förderungs- und steuerabhängige Institutionen zunehmend politisch unter Druck geraten, Kunstmärkte ihre Versprechen (weiterhin) nicht einhalten und Akademien antiquierte KünstlerInnenbilder verkaufen, gewinnen unabhängige Diskussionsplattformen, Organisationen und KünstlerInneninitiativen massiv an Bedeutung.

Ein *kontextualisierter Autonomiebegriff* heißt heute also mehr denn je ein freies Handeln in den besetzten Räumen unserer Gesellschaft zu ermöglichen. Er stellt die Praxis und das Handeln entgegen einer Hierarchie des Raumes und der Repräsentation ins Zentrum eines Interesses, das auf die gesellschaftsverändernde Wirkung von Kunst und Kultur ausgerichtet ist. Er plädiert gegen die ewig uneingelösten Heilsversprechen eines autonomen (Künstler)Individuums und seiner Werke für eine realistisches „Quid pro quo“ zwischen Kunst und Gesellschaft, in der Kunst als kulturelle gesellschaftsrelevante Leistung und essenzielle Notwendigkeiten der arbeitsteiligen Gesellschaft anerkannt, wirkungsrelevant eingesetzt und entlohnt wird.

Er erlaubt es zudem, dass sich KünstlerInnen mit ihrer Arbeit in ihrer gesellschaftlichen, urbanen und weltlichen Lebensrealität rekontextualisieren, als relevanter Teil diese neu denken und ihre Anerkennung finden. Entgegen dem ständigen Verweis in die unrelevanten Außenposten eines idealistisch verbrämten wie neoliberalen Freiheitsbegriffs, braucht die Gesellschaft gerade eine künstlerische Freiheit, die sich für sie engagiert, sich offen mit ihr auseinandersetzt und sie mit ihren Themen herausfordert. Eine Freiheit der Kunst also, die sich vielmehr einer gesellschaftlichen Ökologie verschreibt und sich in Wechselwirkung mit ihr entfaltet.

Diese Rekontextualisierung bedingt ein Interesse der KünstlerInnen weit über das Umfeld ihres künstlerischen Handelns und seiner Eingebundenheit in komplexe ökologische, ökonomische und kulturelle Kontexte hinaus. Welt als Mitwelt zu leben (und nicht als *Um*-Welt) verknüpft das eigene Handeln mit unserem Lebensraum, der sich existenziellen Fragen stellen muss. Um diesen zu begegnen, bedarf es eines Kunst- und Kulturbegriffs, der seinen gesellschaftlichen *und* eigenen Auftrag wahrnimmt, unser Verhalten überprüft, neu bestimmen hilft und in eine Zukunft projiziert, von der wir schon bald nicht mehr wissen werden, ob wir sie noch erleben.