

Musik & Ästhetik

HERAUSGEGEBEN VON TOBIAS JANZ,
RICHARD KLEIN, CLAUS-STEFFEN MAHNKOPF
UND JOHANNES MENKE

Alexander Lotzow
Dowland und das Populäre

Hubert Moßburger
Tristanakkord-Parodien

Clytus Gottwald
Zur Geschichte der
modernen Vokalmusik

Claus-Steffen Mahnkopf
Die gefährdete Kunstfreiheit

Johannes Menke
2000 Jahre Musiktheorie

Christoph Haffter
Kritik der Autonomie

Forum Popmusik
Ralf von Appen
Susanne Binas-Preisendörfer
Jens Gerrit Papenburg
Dirk Stederoth

Maja Dębska
Nature Morte von
Artur Zagajewski

Sebastian Claren
Der Kurator als Künstler

Michael Heinemann
Zeit bei J. S. Bach

Tobias Janz
Musikalisches Denken

23. Jahrgang, **Heft 90**, April 2019

Klett-Cotta Stuttgart

Die gefährdete Freiheit der Kunst

Ein Kommentar zu Hanno Rauterberg

CLAUS-STEFFEN MAHNKOPF

Derrida unterscheidet zwei Begriffe von Glauben.¹ Der eine bezieht sich auf Religion, Gott und das Heilige; der andere ist atheistisch und meint eine tiefgegründete Überzeugung, die sich zwar weitgehend rational begründen lässt, aber lebenspraktisch einer kaum hintergehbaren Entscheidung gleichkommt. So kann begründet werden, dass Demokratien autoritären Systemen überlegen sind, weil sie im stärkeren Maße Freiheit verwirklichen und dadurch produktiver sind. Allein, wenn Menschen – von politischen Systemen Betroffene ebenso wie faktische Führer – nicht an Demokratie glauben, sondern stattdessen an Staatsstrukturen ohne Gewaltenteilung – was verbreitet ist, ja teilweise mehrheitlich von Staatsvölkern gewollt oder zumindest geduldet wird –, nützt alle Argumentation nichts: Der Glaube ist stärker.

In diesem Sinne können wir sagen: Hanno Rauterberg glaubt an die Kunst. Soll heißen: Kunst ist ihm etwas Freies, Autonomes, Wertvolles, Gehaltvolles, Nichtzukorruptierendes, mehr als Ware oder Unterhaltung, kurz: ein Eigenwert innerhalb dessen, was Geist genannt wird. Dass betont werden muss, jemand glaube daran, zeigt, dass dieser Glaube an Kunst nicht mehr selbstverständlich ist.

Rauterberg ist Kunsthistoriker und Redakteur der Wochenzeitschrift *Die Zeit*, insofern kombiniert er Wissen und Theorie einerseits, andererseits praktischen Kontakt mit der aktuellen Kunstwelt. Er kommt herum und muss feststellen: Es gibt eine erst latente, dann immer virulenter werdende Tendenz der Umformung des Kunstsystems.² Er legt nun sein neues Buch *Wie frei ist die Kunst?* vor, dessen lapidarer und zugleich fundamentaler Titel nicht treffender hätte gewählt werden können.³

Rauterberg hat sich in zwei früheren Büchern an das Thema der Qualität in der Kunst herangearbeitet.⁴ 2008 erschien *Und das ist Kunst?! Eine Qualitätsprüfung*.⁵ Mit der durch die Nachkriegsavantgarde und vollends die Post-

1 Jacques Derrida, *Glaube und Wissen. Die beiden Quellen der »Religion« an den Grenzen der bloßen Vernunft*, in: Ders./Gianni Vattimo, *Die Religion*, Frankfurt a. M. 2001, S. 55 f.

2 Vgl. das Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks *Der neue Kulturkampf wider die Kunst*, in: *Kunstforum International*, Bd. 258 (Jan./Feb. 2019), S. 329 ff.

3 Hanno Rauterberg, *Wie frei ist die Kunst? Der neue Kulturkampf und die Krise des Liberalismus*, Berlin 2018.

4 Alles, was Rauterberg thematisiert, lässt sich auch auf andere Kunstfelder übertragen. Die Fragen und Probleme sind die nämlichen. Auch für die Musik. Nur, dass für die Musik weder ein Kritiker noch ein Wissenschaftler in Sicht wäre, der ein solches Buch schriebe. (Vgl. Claus-Steffen Mahnkopf, *Die Qualitätsfrage*, in: *Musik & Ästhetik*, H. 76 [2016])

5 Hanno Rauterberg, *Und das ist Kunst?! Eine Qualitätsprüfung*, Frankfurt a. M. 2008.

moderne erreichten kompletten Aushöhlung von Kriterien dessen, was Kunst sei, sind natürlich auch die Qualitätsstandards verschwunden. Was vielleicht anfangs produktiv war – das Experimentierfeld wurde erweitert, ohne dass die Akteure sich sofort akademisch rückversichern mussten –, wurde mit der Zeit aber immer problematischer: durch die Ausbreitung eines kunstimmanten Parasitentums. Parasiten sind, um mit Michel Serres⁶ zu sprechen, systemimmanente Akteure, die sich an Schwachstellen der Selbstbeobachtung (»Kritik«) im Kunstsystem einnisten, um relativ bequem Egoismen und Narzissmen auszuleben. Sie sind unvermeidlich, ihre Zahl allerdings steigt, und mehr noch wird ihre Tarnung zur eigentlichen kreativen Leistung. Freilich profitiert die Gesellschaft (der Wirt) auch vom Parasiten, der beispielsweise clowneske Unterhaltung bietet, die an die Stelle ernstgemeinter Kunst tritt, und das in einer Weise, dass die Maskerade nicht groß auffällt.

Rauterberg spürt dem nach, was in Anlehnung an ein journalistisches Phänomen Fake Art genannt werden könnte. In jenem (ersten) Buch dienen die pejorativen Beispiele freilich noch als pädagogisches Mittel, um dem Leser durch den Dschungel der modernen Kunst einen Wegweiser anzubieten, damit er sich kritisch den Werken nähert, die Aufmerksamkeit verdienen. Dieses Buch ist eine erste Bestandsaufnahme des Wertewandels, vor allem ausgelöst durch einen immer höherpreisigen Kunstmarkt, der das Verhältnis zwischen dem vormals avantgardistischen, rebellierenden Künstler und dem nun dominierenden Kapitalismus umdreht: Jetzt wird der Markt frei, der Künstler allerdings unfrei. (Es sei denn, er spielt mit, wie es die Multimillionäre Damien Hirst oder Jeff Koons vorzüglich vorleben.) Sodann räumt Rauterberg mit zehn populären Irrtümern der Gegenwartskunst auf, um Wege aus der Qualitätskrise zu weisen, und bietet dem Leser praktische Hinweise fürs genaue Betrachten und persönliche Bewerten.

War *Und das ist Kunst?!* unaufgeregte, besonnene Aufklärung, setzt das sieben Jahre später erschienene nächste Buch, *Die Kunst und das gute Leben*⁷, tiefer an. Der Wertewandel, der Sieg des Kapitals und der Medien, hatte sich verfestigt und zeitigt nun eine neue Dimension: die Postautonomie.⁸ Obwohl Vorsicht geboten ist mit Neologismen, die mit »post« beginnen, diagnostiziert Rauterberg zu Recht in der Kunstwelt eine Heteronomie neuer, genauer: zweiter Ordnung. Es sind nun die Künstler selbst, die Stück für Stück ihre Autonomie preisgeben und sich dem Markt, der Szene, dem Diskurs unter-

6 Michel Serres, *Der Parasit*, Frankfurt a. M. 1987.

7 Hanno Rauterberg, *Die Kunst und das gute Leben. Über die Ethik der Ästhetik*, Berlin 2015.

8 Das wurde aufgegriffen: vgl. das Forum *(Post)Autonomie?*, in: *Musik & Ästhetik*, H. 79 (2016), S. 73-85 mit Beiträgen von Hanno Rauterberg, Hannes Seidl und Guido Kreis. Dieses Forum enttäuschte etwas: Hannes Seidl, obwohl als Komponist der Autonomie kritisch gegenüberstehend, bezog keine klare Position; Guido Kreis zeigte zwar begriffsanalytisch, dass ästhetische Werturteile immer die Autonomie des künstlerischen Gegenstands implizieren, ging aber nicht auf die empirische Fragestellung ein, was es heißt, wenn Künstler sich *trotzdem* vom Autonomieprinzip verabschieden.

ordnen. Sie werden zu Auftragskünstlern, die ihren Geldgebern folgen, ihre Werke zu Waren. Der vielzitierte Tod des Autors erhält so unverhofft eine neue Aktualität. Diese (mehr oder weniger) freigewählte Heteronomie bedeutet einen Wandel, der so grundsätzliche Fragen aufwirft, dass die Ästhetik selbst geprüft werden muss, und dies geschieht durch die Ethik – ist doch Kunst vordringlich ein Tun und ein Handeln –, die nach den Werten fragt, die nun gelten bzw. gelten sollten. Zumal die Kunst nun von einer Moral angegriffen wird, die sich immer offener konformistisch, prüde, autoritär und borniert zeigt – Attribute, die einstmals reaktionär genannt wurden.

Hier geht es um Fake Art eher am Rande – deren Existenz wird gleichsam als Teil des Normalzustands konstatiert –, für die der Journalist Rauterberg freilich wunderbare Formulierungen findet: »Gratismut, Digitale Bohème, leistungslose Leistung, ästhetisches Minuszeichen, toxisches Werk, akademischer Antiakademismus« etc. Es wird gezeigt, wie sehr dieser Normalzustand die Kunst verändert hat, »ein stiller Wandel«, den zu erkennen dieses Buch ungemein hilft. Denn der Wandel ist gravierend:

»Der Kulturkapitalismus hat aus so ziemlich jeder Form von Rebellion ein konsumfähiges Produkt gemacht. ... Alles kann Kunst und die Kunst kann alles sein – mit dieser ontologischen Ungesicherheit des Wirklichen hat sich die Gegenwart offenkundig arrangiert.«⁹

Ging es in diesem Buch um das gute Leben, steht im dritten die Politik im Mittelpunkt. Rauterberg gliedert *Wie frei ist die Kunst?* in fünf Kapitel, die bestimmte Aspekte der Kunst hinsichtlich der Frage, wie frei sie sei, untersucht: die Sphäre der Produktion anhand des Beispiels von Dana Schutz; die der Distribution anhand des Beispiels von Balthasar Klossowski de Rola (sein 1938 entstandenes, expressionistisches Gemälde *Thérèse, träumend* sollte aus einem Museum entfernt werden, weil es angeblich der Pädophilie Vorschub leistet); die der Rezeption anhand des Beispiels von Chuck Close (eine von langer Hand geplante Retrospektive wurde abgesetzt, weil der Künstler sich anzüglich über Frauen geäußert haben soll); die der Integration anhand des Beispiels von Eugen Gomringer (eines seiner Gedichte, aufgetragen an die Außenwand der Alice Salomon Hochschule in Berlin, sollte entfernt werden, weil es angeblich Frauen beleidige); und die der Rebellion anhand des allseits bekannten Beispiels von Charlie Hebdo (dessen selbstermächtigte Freiheit, satirisch alles zu sagen, in der Tat in Frage gestellt wurde). Ich werde mich auf den Fall Dana Schutz konzentrieren.

Schutz, eine sehr bekannte US-Künstlerin, malt ein Bild, »das an die Leidens- und Befreiungsgeschichte schwarzer Amerikaner erinnern sollte. ... Als Vorlage ... wählte Schutz eine überaus bekannte Fotografie: Sie zeigt den Leichnam eines schwarzen Jungen, ... der 1955 mit vierzehn Jahren von zwei

9 Rauterberg, *Die Kunst und das gute Leben* (Anm. 7), S. 64 f.

weißen Männern ... zusammengeschlagen und umgebracht worden war.«¹⁰ Dieses Gemälde wurde 2017 unter dem Titel *Open Casket* in New York prominent ausgestellt und erregte sofort Unbehagen. Der Künstler Parker Bright stellt sich vor das Kunstwerk und klagt mit seinem T-Shirt an: »Black Death Spectacle«, was eine Empörungswelle in den sozialen Medien auslöst, in deren Kulturkampf die Künstlerin Hannah Black auftritt, die in einem offenen Brief die Kuratoren auffordert, das Gemälde zu entfernen; ja die dringende Empfehlung ausspricht, es zu zerstören. Sogleich findet sich eine große Anhängerschaft eben dieser Forderung in den sozialen Medien. Black tat dies nicht als eine Kunstperformance, sondern meinte es als Angehörige der Zivilgesellschaft ernst. Ihr Argument: Nicht-schwarze Künstler müssten aufhören, sich am Leid und den Schmerzen Schwarzer zu vergreifen, um sich zu bereichern. Black kämpft hier gegen einen – unterstellt – weißen Suprematismus. Wie reagierte Schutz? Sie verteidigte nicht etwa ihre Freiheit und verwies auf die Ernsthaftigkeit ihres Anliegens, sondern knickte ein: »ich weiß nicht, was es heißt, in Amerika schwarz zu sein, aber ich weiß, wie es ist, eine Mutter zu sein.« Doch das wies Black sofort empört zurück: eine weiße Mutter wisse nicht, was eine schwarze sei. Wörtlich: »Es ist gewalttätig, weiße Mutterschaft gleichzusetzen mit schwarzer Mutterschaft.«¹¹

Diese Geschichte ist kein Einzelfall, keine Erfindung einer Satirezeitschrift, sondern Alltag, zumindest in den USA, wo Rassismus und Sexismus das Land seit Jahrhunderten prägen und noch lange nicht zur Ruhe kommen werden. Schutz' Gemälde wird zum Auslöser einer hochpolitischen, genauer: identitätspolitischen Auseinandersetzung. Das sagt zunächst etwas aus über die Kunst heute. In der Hochphase der künstlerischen Avantgarde glaubten die Künstler, eine politische oder wenigstens mentale und lebensweltliche Revolution auslösen zu können; man denke nur an Cage und Beuys. Heute wissen wir mit der systemischen Gesellschaftstheorie, dass es ein absurdes, weil gänzlich unrealistisches wishful thinking war; das Kunstsystem ist zu schwach und zu marginal, um Revolutionen auszulösen.¹² Das ist der Hintergrund, warum Künstler nun innerhalb des Kunstkontextes ihre wie immer legitimen (politischen) Anliegen artikulieren, ihre Aggressionen, die von dieser Ohnmacht herrühren, ausleben und dort ihre Weltverbesserungsschärmmützel austragen.

Doch es zeigt sich eine doppelte: eine performative und eine strukturelle Heuchelei. Die performative: Leute wie Hannah Black sind Künstler, echauffieren sich und skandalisieren als Angehörige der Zivilgesellschaft, sprich: Zeitgenossen und Bürger, um andere Künstler zu diskreditieren, zu stigmatisieren, zu zensieren. Und das im Namen einer höheren Moral. Gleichzeitig

¹⁰ Rauterberg, *Wie frei ist die Kunst?* (Anm. 3), S. 23.

¹¹ A. a. O., S. 30 f.

¹² Vgl. neuerdings Gunnar Hindrichs, *Philosophie der Revolution*, Berlin 2017.

machen sie auf sich selbst aufmerksam, betreiben somit Werbung pro domo eben auch als Künstler, die sie sind. Zugleich würden sie es sich mit aller Vehemenz verbitten, selber Objekt solcher Diskreditierung zu werden. Man zeigt auf andere, weil man sich für sakrosankt hält.

Das Paradoxon von Minderheiten ist, dass sich immer weitere Unterminderheiten konstruieren lassen, beispielsweise: Frau zwischen 40 und 50, Mutter dreier Kinder, ein Elternteil nicht in den USA, der andere ebendort geboren, einmal sexuell genötigt, zu einem Viertel bisexuell, hat nie die Republikaner gewählt, liebt Chopin und würde Fastfoodrestaurants grundsätzlich nur im Ausland besuchen, war aber noch nicht dort. Künstlerinnen mit diesen Eigenschaften dürfen Belange von Menschen mit diesen Eigenschaften thematisieren, vorzugweise in Institutionen, die von Personen solcher Eigenschaften geleitet werden. Ausnahmsweise dürfen sich auch Individuen, die solche Eigenschaften nicht aufweisen, mithin die allermeisten, zu solcher Kunst äußern, aber nur, wenn sie sich ihrer fehlenden Identität bewusst sind, sprich: sich demütig zurückhalten.

Die strukturelle Heuchelei ist dabei viel interessanter. Wer so argumentiert, verlässt den Vernunftrahmen der Universalität, indem er Partikularaspekte für das Ganze setzt. Denn wenn es keine allgemeinen Kriterien für Kunst mehr gibt, sondern nur noch partikulare Sub-Diskurse und Sub-Szenen, dann kann jeder und jede alle nur denkbaren Partialkriterien ansetzen, um zu erlauben oder zu verbieten, um zu verdammen oder zu goutieren. Das führt zu einem Kampf, der letztlich rohe Gewalt ist. Einige bestimmen, was andere dürfen oder nicht dürfen. Eine Minderheit verhält sich autoritär gegenüber anderen Minderheiten oder angeblichen Mehrheiten. Damit wird aber nur jene »falsche Moral« reproduziert, die doch gerade überwunden werden soll. Kurz: Die Akteure der »ästhetischen Korrektheit« bestätigen nur das, was sie vorgeblich ablehnen. Sie sind keinen Deut besser als diejenigen, gegen die sie opponieren. Davon abgesehen, dass ästhetische Korrektheit eine *contradictio in adiecto* ist und, indem sie dennoch ausgelebt wird (jene performative Heuchelei), der Kunst schadet, in ihrer Freiheit, Vielfalt und Qualität.

War früher die Freiheit der Kunst bedroht von institutionellen Mächten wie dem Staat oder der Kirche (und das ist sie nach wie vor in vielen Ländern), so heute vom Kunstdiskurs selbst. Das, wovon George Steiner vor 30 Jahren warnte¹³, nämlich der Sekundärdiskurs, wird immer mächtiger und macht seinerseits »Kunst«. Gewiss, geschichtlich und langfristig setzen sich Qualität, Unabhängigkeit, Eigensinn durch – wer möchte denn das Angepasste, das Normale, das Mittelmäßige sehen? –, und doch könnte sich eine Paradoxie ungeahnten Ausmaßes einstellen: Der heutige Kunstmarkt ist so reich

13 Vgl. George Steiner, *Von realer Gegenwart. Hat unser Sprechen Inhalt?*, München 1990.

wie noch nie in der Geschichte und doch relativ wenig produktiv. Zugleich erweitert sich jener »Sekundärdiskurs«, er ist nicht nur das Ensemble der gerade angesagten Theorien, Referenzästhetiker und kanonischen Vorbilder, sondern auch der kapitalistische Markt, die immer mächtiger werdenden Institutionen und darin die »Macher«, Kuratoren etc. – und nicht zuletzt eine halböffentliche, nicht-professionelle Kommunikation, die sich in den sozialen Medien ausbreitet. War es einst lediglich der Diskurs, sind es heute Kapital, Macht und Medien, die mindestens genauso dominant bestimmen, was als Kunst zu gelten hat. Doch die letzteren drei vertragen sich nicht mit der Errungenschaft der Moderne: dass die Kunst frei, sprich autonom sei und Wahrheitsansprüche erhebe.¹⁴

Dass die Freiheit der Kunst, solange eine messianisch freie Menschheit, eine vollkommene Demokratie, der ewige Friede, ein gerechtes Geschlechterverhältnis nicht verwirklicht sind, in sich problematisch ist, ist bekannt. Was machen wir mit Künstlern, die offen faschistisch, sexistisch, rassistisch, »ethnistisch« sind, mithin Gehalte öffentlich machen, die der Allgemeinen Erklärung der Menschenrechte widersprechen? Was kann oder muss eine liberale Gesellschaft aushalten? Wenn Derrida eine Unbedingte Universität fordert, in der keine Frage verboten ist, kann auch eine Unbedingte Kunst gefordert werden, die prinzipiell alles sagen kann, auch das Geschmackloseste, in moralischen Kriterien Verwerflichste.¹⁵ Das muss aber dann schonungslos kritisiert werden, anstatt Zu- oder Abhängen oder gar Zerstören von Kunstwerken zu fordern.

In diesem dritten Buch geht Rauterberg über die Kunst hinaus und fragt nach dem Verhältnis solcher Kunst-Unfreiheiten zur Gesellschaft. Sind jene von dieser ursächlich bedingt oder lediglich Symptome? Oberflächlich betrachtet liegt der Zusammenhang nahe: In einer Gesellschaft, deren liberaldemokratisches Modell zunehmend in Bedrängnis gerät, wird auch die Kunst ihre Unschuld verlieren und sich der Gesellschaft, wie sie ist, anähneln. Andererseits sollte man meinen, dass dies gerade nicht der Fall ist, galt doch die Kunst als paradigmatisches Bollwerk gegen die Gesellschaft. Nachdem sie sich indessen zumindest partiell von solcher Autonomie verabschiedet, verwundert es nicht, wenn sie dieses Bollwerk nicht mehr länger ist.

Eine Ursache sieht Rauterberg in den neuen technologischen Möglichkeiten der Digitalmoderne, in deren sozialen Medien Wutbürger ihre Partialafekte mobilisieren, um gegen Andersdenke und Andersfühlende vorzugehen. Wie es für die gesellschaftlichen Probleme und tagespolitischen Dispute gilt, gilt es auch für die Kunst: Sie wird einer Schwarmdummheit und einem Schwarmdilettantismus ausgesetzt, Phänomenen, welche die drängenden

¹⁴ Vgl. Claus-Steffen Mahnkopf, *Von der messianischen Freiheit. Weltgesellschaft – Kunst – Musik*, Weilerswist 2016, darin das Kapitel »Wahrheit in Kunst und Musik«, S. 149-174.

¹⁵ Vgl. a. a. O., Kapitel »Unbedingte Kunst. Ein Beitrag zur kommenden Demokratie«, S. 259-271.

Fragen außerhalb ihrer – Gender, Postkolonialismus, Sexismus, Rassismus – auf die – armen, hilflosen und wehrlosen – Kunstwerke umbiegen. Das Internet und darin die sozialen Medien, die einst Freiheit und Schwarmintelligenz verhießen, sind heute zur er(n)sten Bedrohung der Demokratie geworden und verantwortlich für Hass, Lüge, Mobbing, Propaganda und Unvernunft.¹⁶ Insofern kann Rauterberg die Krise einer freien Kunst zusammenbinden mit der Krise einer liberalen Gesellschaft.

Freilich ist die Krise des Liberalismus – verstanden als eine Politik universeller Freiheit –, die sich in den letzten Jahren epidemisch ausbreitet (USA, Russland, Ungarn, Türkei, Polen, Italien, Brasilien, Vereinigtes Königreich), nicht nur »materialistisch«, mithin über die Macht neuer Technologien zu erklären. Sie zeugt von einer tiefen Unsicherheit, welche die Menschheit insgesamt erfasst, wenn diese spürt, dass das Wetter immer heißer und die Ressourcen immer knapper werden. Die zu überkommen geglaubten Werten zurückflüchtet, der Religion, zu starken Männern, einfachen Sprüchen, Machtkonzentrationen, Geschichtsklitterungen, imperialen Faktizitäten. Die realpolitischen, sprich geostrategischen Ursachen sind Klimawandel, Ressourcenkriege, Völkerwanderungen, der Aufstieg von Mittelmächten, Religionskonflikte und eine diffuse Angst im Vorgriff auf das, was ominös »Künstliche Intelligenz« genannt wird.¹⁷ Die neuen politischen Realitäten sind »ideologische Säuberung des Staatsapparats«, ein frontaler Angriff auf die freie Presse und die Verfassungsgerichte, Ausstieg aus internationalen Verpflichtungen, verdeckte Kriege (Cyberwar, Spionage-Akte etc.), Verlust von politischer Klugheit bis hin zu kaum verschleierter Diktatur. Im deutschen Bundestag sitzt neuerdings eine Partei, deren paritätischer Partei- und Fraktionsvorsitzender die deutsche Verursachung des Zivilisationsbruchs desavouiert, damit die Geschichte verleugnet und Millionen Opfer posthum verhöhnt.

Kurz: Wir leben in einer Zeit größter Herausforderungen im Jahrhundertmaßstab. Freilich ist das linksliberale Milieu auf den Kulturkampf von rechts nicht wirklich vorbereitet. Antonio Negri und Michael Hardt haben bezeichnenderweise schon Anfang der Nuller-Jahre auf das gänzliche Versagen des linken Projekts aufmerksam gemacht.¹⁸ Dem entspricht die Lage in Deutschland mit der Partei »Die Linke«, die gebetsmühlenartig den Sozialstaat schlechtredet, der Piratenpartei, deren Konzept, das Leben durch das Internet zu ersetzen, kläglich gescheitert ist, und einer SPD, die keine »Agenda

¹⁶ Vor einem Jahrzehnt dachten die Digitalisierungseuphoriker, dass mit der neuen Technologie endlich die Menschen, die Gesellschaften, ja die Menschheit und die Welt gut würden. Vgl. Johannes Kreidler/Harry Lehmann/Claus-Steffen Mahnkopf, *Musik, Ästhetik, Digitalisierung. Eine Kontroverse*, Hofheim 2010.

¹⁷ Vgl. Nick Bostrom, *Superintelligenz. Szenarien einer kommenden Revolution*, Berlin 2016; Ders., *Die Zukunft der Menschheit. Aufsätze*, Berlin 2018; Max Tegmark, *Leben 3.0. Mensch sein im Zeitalter Künstlicher Intelligenz*, Berlin 2017.

¹⁸ Michael Hardt/Antonio Negri, *Empire. Die neue Weltordnung*, Frankfurt a. M. 2001, S. 57 ff.

2030« zu entwickeln versteht. In Frankreich und Italien, einstmals führend bei kommunistischen Parteien, ist die Sozialdemokratie verschwunden. Früher wurde um den Sozialismus gekämpft, heute kann froh sein, wer den Liberalismus vor dem Schlimmsten bewahrt. Angesichts jener Herausforderungen brauchen wir Parteien der Um- und Weitsicht, der Rationalität, der Verantwortung, einer philosophisch gebildeten Intelligenz, solche, die in den Künsten mehr sehen als Prestige, Wirtschaftsfaktor und Freizeitvergnügen – Parteien der, *horribile dictu*, aristotelischen Mitte. Das Bewusstsein, dass die Menschheit sich unaufhörlich und unumkehrbar auf eine Weltgesellschaft mit einer supranationalen Gouvernamentalität zubewegt, muss in den Köpfen und Herzen aller ankommen.

Gerade in solch einer höchst schwierigen Phase der 21. Jahrhundert-Moderne bedürfte es einer Kunstwelt – der Künstler, der Manager, der Liebhaber und Freunde –, die sich ihrer Verantwortung bewusst ist. Leider erleben wir allzu oft das Gegenteil. Nochmals Rauterberg: »Vor allem die Institutionen der Kunst, Museen, Hochschulen und der Markt müssen endlich dafür haftbar gemacht werden, dass sie das Versprechen der Freiheit nicht in dem Maße einlösen, wie sie es oft vorgeben. Wenn da viel von Pluralität, Diversität und den Werten der Selbstreflexion die Rede ist, so sind das vor allem Lippenbekenntnisse. Will man die Kunst als Spielraum des Utopischen, des Absurden und Abgründigen, als Raum der freien Imagination und des gesellschaftlichen Disputs weiter bewahren, dann müssen als erstes die Institutionen mit der Selbstkritik beginnen und endlich offen bestimmen, wie frei sie eigentlich selber sind.«¹⁹ Dieser klaren Absage an alle Heuchelei ist nichts hinzuzufügen.

Abstract

The Endangered Freedom of Art: A Commentary on Hanno Rauterberg – In three books, the art historian and critic Hanno Rauterberg examines the process of change in the art world towards post-autonomy. This change raises certain questions anew: the quality of art and its social place. As the freedom of art has recently been questioned by art and its institutions, but also in social media, Rauterberg combines this diagnosis with a look at the crisis of the liberal-democratic model of society in Western countries. He asks: how free is art?

¹⁹ Rauterberg, *Gespräch* (Anm. 2), S. 331.