

## Der Künstler als Kippfigur – Artisten in der postmodernen Arbeitswelt?

Zumal als Bohemien stellte der Künstler einst den Gegenpol zum Bourgeois dar und galt als erklärter Gegner einer auf den »hündischen Kommerz« (Friedrich Engels) ausgerichteten Welt. Dem Dadaisten Richard Huelsenbeck galt der Bürger als Erzfeind aller Geistigkeit und »Türhüter aller Jämmerlichkeit«. Mit ihrem prekären Status und antibourgeoisen Habitus bezogen die Künstler eine Ausnahmestellung in der bürgerlichen Erwerbsgesellschaft. Gleichwohl projizierte der in den »kalten Skeletthänden rationaler Ordnungen« (Max Weber) eingebundene Berufsmensch das Künstlerleben als ein attraktives Modell der Lebensführung. Mehr Fantasiebild als authentisch gelebte Alternative zur saturierten Bürgerexistenz, erschien ihm die künstlerische Lebensgestaltung als eine Utopie autonomen Lebens.

Erstaunlicherweise wird neuerdings der vormalig – je nach Sichtweise – »anrühige Scharlatan« (Thomas Mann) oder Protagonist für das Schöne, Gute, Wahre zum Vorbild des flexiblen und kreativen Erwerbstätigen ausgerufen. Als einer der ersten hat diese These der französische Soziologe Pierre-Michel Menger in dem schmalen Band *Kunst und Brot* formuliert: »In Gestalt des fantasievollen, mobilen, hierarchiefeindlichen, sich selbst motivierenden Arbeiters, der sich in einem ungewissen Wirtschaftskontext bewegt und stärker den Risiken der interindividuellen Konkurrenz und den neuen Unsicherheiten der beruflichen Karriereplanung ausgesetzt ist, ähnelt der Künstler in der gegenwärtig vorherrschenden Vorstellung eher einem möglichen Idealbild des Arbeitnehmers der Zukunft«.<sup>1</sup> Seit jeher war der Künstler eine Kunstfigur. Bleibt er dies auch in der Menger'schen Deutung – nur eben mit anderen Vorzeichen?

Vor mehr als einem Dreivierteljahrhundert haben die Kunstwissenschaftler Ernst Kris und Otto Kurz in ihrer wegweisenden Schrift über die »Legende vom Künstler«<sup>2</sup> mit einer beeindruckenden Fülle historischer Quellen die Ingredienzien des Künstlermythos ausgebreitet. Befeuert wurde das Künstlerbild durch Alltags-Projektionen, die das Modell einer aufregenden, kreativen, unentfremdeten Existenz aufrichteten, deren wahres Leben und Schaffen hinter den Fiktionen einer heroisierenden Biografie verschwand.

Von einem »Verdichtungsbegriff« und dem »Sediment einer Dauerkommunikation« über den Künstler spricht Niklas Luhmann.<sup>3</sup> An dieses »Kondensat des Kommunikationssystems Kunst« würden Erwartungen geknüpft, die mit dem *real life*

1 Menger 2006, S. 10.

2 Kris, Kurz 1934.

3 Luhmann 1985, S. 87 f.

des Künstlers indes wenig gemein haben. Gleichsam als Fortschreibung der Analyse von Kris und Kurz hat Stefan Borchardt aus dem Blickwinkel einer Apologetik und Mystifizierung des Künstlers seine Untersuchung *Heldendarsteller*<sup>4</sup> geschrieben. Am Beispiel Gustave Courbets und Edouard Manets deckt er akribisch die Selbst- und Fremd-Stilisierung des modernen Künstlers zum Heroenbild auf.

Schon in der Vormoderne, als der Künstler noch nicht als ein »Sonderwesen« galt, diente die künstlerische Tätigkeit als ein Vorbild für andere Berufe. Martin Warnke<sup>5</sup> verweist darauf, dass aus dem Künstlerberuf und dem künstlerischen Handeln »gewisse Lebenslehren« gezogen wurden. Zu den nachahmenswerten Merkmalen gehörten Fleiß und Übung (*nulla dies sine linea*) im flexiblen Wechsel der Tätigkeiten. Auch Max Weber zieht den Künstler heran, um dessen »innere Hingabe an die Aufgabe« mit der des Wissenschaftlers zu vergleichen; beide dienten rein der Sache: »Wir kennen keinen großen Künstler, der je etwas anderes getan hätte als seiner Sache und nur ihr zu dienen«, konstatiert er in seinem berühmten Vortrag »Wissenschaft als Beruf«.<sup>6</sup>

Diese Aussagen beziehen sich noch nüchtern auf Ernsthaftigkeit und Sachbezogenheit künstlerischen Handelns, rücken den Künstler und seine Arbeit nicht in jene »utopische Perspektive« der idealisierenden Biografik und narzisstischer Selbstauskünfte großer Künstlerpersönlichkeiten der Moderne, die den Künstler zum Genie, Propheten und Schöpfer stilisierte, der fern unserer Alltagswelt sein Werk verrichtet. Als einem Gegner stumpfer Erwerbstätigkeit und Opponenten des Utilitarismus wurde ihm eine Sonderstellung zugebilligt, die ihn zu einer Projektionsfigur der modernen Gesellschaft machte. Gleichsam stellvertretend wurde ihm die Freiheit gewährt, seine jeweilige Individualität und Originalität auszuleben, um das zu verkörpern, was die Mehrheit der Gesellschaftsmitglieder aufgrund ihrer Abhängigkeit im Erwerbsleben entbehren muss: individuelle Autonomie, unentfremdete Arbeit, Selbstverwirklichung.

Mit dem Ende des emphatischen Kunstbegriffs in der Postmoderne setzte indessen eine Verabschiedung der idealisierten Figur des Künstlers ein. Das hat freilich Künstler wie Markus Lüpertz oder Jonathan Meese nicht davon abhalten können, weiterhin Geniekult und auserwähltes Artistentum als ihr Mantra zu verkünden.

Die neuere sozialwissenschaftliche Literatur über die postfordistische Arbeitswelt macht den Künstler nun zum Prototypen des flexiblen Arbeitnehmers. Der »Heldendarsteller« von einst reüssierte zum »Helden der (post-)modernen Arbeitswelt«. Sein Typus steht nicht mehr vornehmlich für ein freies, unentfremdetes, selbstbestimmtes Leben, sondern für ein Muster-Beispiel des flexiblen und kreativen Arbeitnehmers.

Diese überraschende Volte in der Beurteilung der Künstlerexistenz verdankt sich einer aparten Variante jüngerer Kapitalismuskritik, die Luc Boltanski und Ève Chiapello als »neuen Geist des Kapitalismus« ausgeflaggt haben. Ihre Botschaft lautet: Anders als die traditionell marxistische Sozialkritik, deren Ansatzpunkte

4 Borchardt 2007.

5 Warnke 2010.

6 Weber 1994, S. 7f.

soziale Ungleichheit, Ausbeutung und Verelendung waren, habe eine aus dem Milieu der Boheme entsprungene »Künstlerkritik« die Entfremdung, Abhängigkeit und unterdrückte Authentizität ins Zentrum der Kritik gestellt und die Künstlerexistenz zum Gegenmodell von entfremdeter und bürokratisch verwalteter Lebensform erklärt.

Boltanski und Chiapello schließen aus der Analyse einer umfangreichen Managementliteratur zum Thema »Führungspersonal« auf substantielle Veränderungen im Management, das aus der Künstlerkritik die Konsequenz gezogen habe, den Bedürfnissen nach Authentizität und Freiheit nachzukommen, und »Autonomie, Spontaneität, Mobilität, Disponibilität, Kreativität«<sup>7</sup> zu Erfolgsgaranten der Arbeitswelt erklärt hätte.

Die dieser Analyse sich anschließende sozialwissenschaftliche Literatur deutet relativ umstandslos die postfordistische Arbeitswelt als eine Art Mimesis der künstlerischen Tätigkeit. Was sie für die reale Arbeitsverfassung ausgibt, stützt sich vorwiegend auf eine interpretative und präskriptive Literatur, und welche künstlerische Profession zum jeweiligen Vergleich herangezogen wird, bleibt weitgehend offen.

Schon Menger ließ uns zunächst im Unklaren, welchen aus der bunten Vielfalt künstlerischer Berufe er eigentlich meint. Erst seine spätere Spezifizierung von dreierlei Arten der Künstlerbeschäftigung – darstellende Künstler (Schauspieler, Opernsänger, Orchestermusiker), in zeitlich begrenzten Projekten arbeitende Künstler (Kuratoren, Ausstellungsmacher) und freischaffende Künstler (Schriftsteller, Maler) – lässt den Schluss zu, dass ihm der darstellende Künstler, genauer: der Schauspieler, als Prototyp für seine These dient.

Es ist keine überraschende Erkenntnis, dass Kreativität und Innovation als essentielle Merkmale der künstlerischen Produktion auch in bestimmten Bereichen der Wirtschaft gefordert werden. Eine auf Joseph Schumpeter zurückgehende Wirtschaftstheorie stellt die »schöpferische Zerstörung« durch »innovative Unternehmer« ins Zentrum dynamischer Wirtschaftsentwicklung. Und schließlich hat man einen ganzen Wirtschaftsbereich mit knapp einer Million Erwerbstätigen als »Kultur- und Kreativwirtschaft« klassifiziert.<sup>8</sup> Doch sollte der »kleine Unterschied« nicht übersehen werden: Während in der Kulturwirtschaft eine enge Bindung der Kreativität an das Verwertbare und Marktgängige besteht, wird unter Künstlern eine offenkundige Marktorientierung ihrer Produktion eher als Makel empfunden. Pierre Bourdieu spricht von langen, zukunftsorientierten und risikoreichen Produktionszyklen im künstlerischen Bereich.<sup>9</sup> Freilich gilt dies nur noch mit Einschränkungen für den spekulativen Kunstmarkt und seine zeitgenössischen Lieferanten à la Damien Hirst und Jeff Koons.

Als Weiteres stellt sich die Frage, welche Gruppen verglichen werden. Sozialwissenschaftler verfügen über hinreichende Informationen aus Fallstudien, systematischen Beobachtungen, repräsentativen Umfragen und komparativen Analysen, mit denen sie den Arbeitstag eines Autowerkers, einer Callcenter-Mitarbeiterin oder

7 Boltanski, Chiapello 2003, S. 143.

8 Enquete-Kommission 2007.

9 Bourdieu 1999, S. 229.

eines Bankangestellten detailliert rekonstruieren können. Das professionelle Spektrum der Künstler indessen ist viel zu breit, um deren Tätigkeiten viel Gemeinsames jenseits der Kreativität abzugewinnen.

Nehmen wir den selbstständigen Künstler – sei's als Maler, Schriftsteller oder Komponist –, dann ist dessen Profession zwar als eine prekäre zu bezeichnen, bei der Formen flexibler Produktion vorherrschen und die Grenzen zwischen Arbeit und Leben fließend sind. Aber sie ist eine selbstgewählte und hierarchiefreie Tätigkeit – im Gegensatz etwa zu der von Arbeitnehmern und Arbeitnehmerinnen in Callcentern oder Projektmitarbeitern in der Computerindustrie, denen eine extreme Flexibilität abverlangt wird, wie sie Richard Sennet in seiner materialreichen Studie über den »flexiblen Menschen« uns abschreckend anschaulich vor Augen geführt hat. Eine jüngere Untersuchung<sup>10</sup> über eine freie Theatergruppe, die eine Managementforscherin drei Monate lang beobachtete und befragte, kommt zu dem Schluss, dass die Schauspieler sich keineswegs den ökonomischen Imperativen beugen, sich nicht als »unternehmerisches Selbst« und »culturepreneur« verstehen und auch nicht gewillt sind, »als Projektionsfläche für die Heroisierung unsicherer und prekärer Arbeits- und Lebensverhältnisse benutzt zu werden«. Als Schlussfolgerung drängt sich auf: Der Künstler taugt nicht als »postfordistisches Subjektideal« der schönen neuen Arbeitswelt.

Zweifellos treffen die Merkmale von Kreativität und Flexibilität, von relativer Selbstständigkeit und projektförmiger Arbeit auf eine Gruppe von Erwerbstätigen in der Kulturwirtschaft zu, etwa für Eventmanager, Art Consultants, Literaturagenten, Sponsoren-Scouts etc. Deren Tätigkeitsprofil dürfte daher dem des Künstlers am nächsten kommen, aber weiterhin mit der entscheidenden Differenz, dass der Künstler seinem Metier unabhängig und selbstbestimmt nachgeht.

Andererseits sprechen nicht wenige Anzeichen für eine Anverwandlung des selbstständigen Künstlers an den mittelständischen Unternehmer in der Privatwirtschaft. Empfiehlt doch eine mittlerweile breit gestreute Beratungsliteratur<sup>11</sup> dem Künstler die Mutation zum »unternehmerischen Selbst« mit Business-Plan, Corporate Identity und Marketingstrategien, der die Publikumsbedürfnisse nach Events und Entertainment zu bedienen weiß. In der Celebrity-Kultur verliert Andy Warhols Slogan »Good business is the best art« seine Anrührigkeit, ja, er wird zum affirmativen »Mission Statement« künstlerischer Ich-AGs. Mengers These von der Vorbildfunktion des Künstlers wäre somit von den Füßen auf den Kopf zu stellen: Die kommerzialisierte Kultur der Postmoderne formt sich den Künstler nach ihrem Bilde. Der Artist, den Adorno einst mit der Aureole des »Statthalters des gesellschaftlichen Gesamtsubjekts« umgab, auf dem Weg zum Agenten der Kulturindustrie?

*Coda.* Ein illuminierendes Beispiel für die Selbstvermarktung von Kunst, die gleichwohl im Dienste der Autonomie von Kunst steht, liefert uns Christo als Unternehmer. Grundsätzlich finanziert er seine aufwändigen Projekte selbst – nicht durch Sponsoring und Firmenwerbung, sondern mit Hilfe seiner eigenen, auf dem Kunst-

10 Locker 2010.

11 Exemplarisch: Weinhold 2005.

markt angebotenen künstlerischen Produkte (Zeichnungen, Fotografien etc.). Der Künstler Christo wird zum Unternehmer, ohne dabei die Kunst auf den finanziellen Erfolg auszurichten; allein die Ermöglichung seines Projekts bleibt das Ziel.

## Literatur

- Boltanski, Luc; Chiapello, Ève 2003. *Der neue Geist des Kapitalismus*. Konstanz: UVK.
- Borchardt, Stefan 2007. *Heldendarsteller. Gustave Courbet, Edouard Manet und die Legende vom modernen Künstler*. Berlin: Reimer.
- Bourdieu, Pierre 1999. *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Enquete-Kommission 2007. *Kultur in Deutschland. Schlussbericht*. Bundestags-Drucksache 16/7000 vom 11.12.2007.
- Kris, Ernst; Kurz, Otto 1934. *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*. Wien: Krystall-Verlag (Neuaufgabe 1995: Frankfurt a. M.: Suhrkamp).
- Loacker, Bernadette 2010.  *kreativ prekär. Künstlerische Arbeit und Subjektivität im Postfordismus*. Bielefeld: transcript.
- Luhmann, Niklas 1985. *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Menger, Pierre-Michel 2006. *Kunst und Brot. Die Metamorphosen des Arbeitnehmers*. Konstanz: UVK.
- Warnke, Martin 2010. »Kunst als Lebensspiegel«, in *Kunsthandeln*, hrsg. v. Gludovatz, Karin et al., S. 105-121. Zürich: Diaphanes.
- Weber, Max 1994. *Wissenschaft als Beruf*. Studienausgabe der Max Weber-Gesamtausgabe, Band I/17. Tübingen: Mohr Siebeck.
- Weinhold, Kathrein 2005. *Selbstmanagement im Kunstbetrieb. Handbuch für Kunstschaffende*. Bielefeld: transcript.

**Zusammenfassung:** Der Künstler, einst Projektionsfigur und Gegenbild zum bürgerlichen Berufsmenschen, mutiert in aktuellen Analysen zum Leitbild für das veränderte Tätigkeitsprofil in der postmodernen Arbeitswelt, die hohe Anforderungen an Flexibilität und Kreativität stellt. Der Essay diskutiert die Fragwürdigkeit und Selektivität des Vergleichs.

**Stichworte:** Künstler, Kunstsoziologie, Kreativität, Profession, Postfordismus

## The artist as reversible figure in the postmodern world of work

**Summary:** The artist, formerly a projection figure and counterpoint to bourgeois professions, has been mutated by current analyses into a guiding model of the changed job profile in post-modern working life which requires a high degree of flexibility and creativity. The essay discusses the dubiousness and selectivity of this comparison.

**Keywords:** artist, sociology of art, creativity, profession, postfordism

### Autor

Walther Müller-Jentsch  
em. Universitätsprofessor für Soziologie an der Ruhr-Universität Bochum  
w.mueller-jentsch@rub.de