

Landkammer, Joachim:

Re-Dilettantisierung der Künste?: ein Utopieentwurf in zwanzig Thesen,

in: Küppers, Reiner (Hrsg.): Kultur unter Spannung, Berlin, [Kadmos](#), 2011
S. 79-88

Re-Dilettantisierung der Künste? Ein Utopieentwurf in zwanzig Thesen

JOACHIM LANDKAMMER

1) Die theoretisch zwar kaum entscheidbare, praktisch-politisch jedoch fast täglich entschiedene Frage, *welche* Kunst unsere Gesellschaft »braucht«, kommt meist ohne eine Antwort auf die beiden grundsätzlicheren Fragen aus, ob die Gesellschaft *überhaupt* Kunst und wenn ja, *wofür* sie sie eigentlich »braucht«. Das ist insofern nicht weiter bedauernswert, als die wenigen Versuche, sich dieser Fragestellung ernsthaft anzunehmen, meist nur auf alteuropäisch-humanistische Plattitüden hinauslaufen, wie sie sich ein über Freizeit und Muße verfügendes Bildungsbürgertum seit Jahrhunderten zur Selbstlegitimation der temporären Un-Produktivität und zur Klassen-Distinktion (von anderen »unfeinen« Formen des Nicht-Produzierens) zurechtgelegt hat. (Was nicht bedeutet, dass man diese Kunst-und-Kultur-Rhetorik »ideologiekritisch hinterfragen« muss, sondern eher, dass es sich kaum lohnt, sich ernsthaft mit ihr oder gar mit ihrer Neuformulierung oder »Überwindung« abzugeben; allerdings darf man vermuten, dass die selbstverantwortliche Frage nach dem *je eigenen* Grund der individuellen Beschäftigung mit Kunst von solchen soziologischen und gesamtgesellschaftlich reflektierenden Kunst-Rechtfertigungen gar nicht tangiert wird.)

2) Eine weitere stillschweigend wirkende Überzeugung wirkt dahin, dass die Kunst, die »die« Gesellschaft angeblich »braucht«, eine »gute«, also eine von einer »schlechten« unterscheidbare Kunst sein muss. Alle weiteren Abgrenzungsversuche, wie die Differenzierung von High and Low Culture, von hoher und populärer Kunst, von U- und E-Musik, von »art« und »entertainment«, beruhen letztlich (wiewohl oft uneingestanden, weil pseudo-funktionalistisch uminterpretiert) auf dieser Möglichkeit einer qualitativen Rang(an)ordnung. Das Qualitätsbewusstsein geht so weit, dass es die eigene Unterscheidung unterläuft und sich auch innerhalb des »schlechten« Bereichs noch einmal behauptet: es gibt daher *gute* schlechte Kunst und *schlechte* schlechte Kunst (z. B. »gutes« Kunsthandwerk im Vergleich zu »Kitsch«, »gute« Volksmusik im Vergleich zum »Musikantenstadl«, usw.).

3) Jede wertende Unterscheidung »gut-schlecht« muss sich dem kaum lösbaren Problem der Objektivierbarkeit ihrer als »subjektiv« und daher willkürlich denunzierbaren Kriterien stellen. Ein Ausweg bestand früher in der Überhöhung des künstlerischen Individuums ins Inkommensurable: die an sich zulässige Frage, ob die Schöpfungen eines sog. »Genies« (immer) »gut« sind, wird dahingehend über-positiv beantwortet, dass sie »einfach genial« und daher offenbar über diese Unterscheidung weit hinaus sind. Die Rede-Figur des »Genies« stellt allerdings hohe Ansprüche an nicht-rationalisierbare Glaubensfähigkeiten und entwertet sich bei inflationärer Verwendung selbst. Der von ihr postulierte Ausnahmezustand des Künstlerischen wird dem hohen und permanenten Kunst- und Kulturbedarf einer entwickelten Industriegesellschaft kaum gerecht.

4) Als alternatives Kriterium zur Abstützung der Gut-Schlecht-Unterscheidung bleibt daher nur die Übernahme jenes Abgrenzungsmerkmals, das eine arbeitsteilig organisierte und funktional differenzierte Gesellschaft auch sonst »mit Erfolg« angewendet hat: gut ist, was »gut gemacht« wurde, und d. h.: was von jemand gemacht wurde, die/der sich auf dieses »Machen« spezialisiert hat. Nur von jemandem, die/der eine Tätigkeit zur Lebensaufgabe, zum Mittelpunkt ihrer/seiner täglichen Bemühungen macht und die/der sich auf dieses Tun adäquat und d. h.: ausgiebig, ausschließlich, kontrolliert und zielstrebig vorbereitet hat, steht nicht nur zu erwarten, dass sie/er ihre/seine »Sache« dann auch »gut« macht: sondern sie *muss* dann auch gut sein.

5) »Qualität« wird folglich auch in der Kunst zu einer Frage der sog. Professionalität, im Sinne der Vermutung, dass die exklusive und existenzbestimmende Beschäftigung mit nur *einer* trainings- und wissensbasierten Tätigkeit bessere, ja optimale Leistungsergebnisse zeitigt; *gute* Kunst ist also »gut gemachte« im Sinne von *professionell* gemachter Kunst. Auch der Künstler muss ein Spezialist seines »Faches« sein, jemand der sich durch reguläre Lern- und Ausbildungszertifikate, durch Anerkennungsnachweise seiner »Zunft« und möglichst durch institutionell und spartenspezifisch legitimierte »Erfolge« (also durch eine als ansehnliche »Künstlerbiographie« präsentierbare »Karriere«) ausweisen kann.

6) Die Qualifizierung des Expertenstatus durch Spezialisierung und thematisch-sachliche Konzentration geht (auch) in der Kunst so weit, dass man Künstlern gern möglichst enge Kompetenzbereiche zuschreibt, in denen man ihnen dann wirklich Höchstleistungen zutraut (dies dann freilich gern ohne weitere Begründungen als eben der des »zuständigsten Fachmanns«). So werden bildende Künstler gern nicht nur mit einem bestimmten Medium verbunden, mit dem sie »besonders gut« umgehen können, sondern oft

sogar nur mit bestimmten »Sujets«, Themen oder sonstigen Charakteristika (»Markenzeichen«), auf die sie abonniert scheinen; Komponisten, Literaten werden in gleicher Weise nur auf bestimmte (Sub-)Genres innerhalb des Möglichkeiten-Spektrums festgelegt. Wie sehr auch immer diese Spezialisierung und Repertoire-Verengung in einer Art prästablierter Harmonie den individuellen Präferenzen eines Künstlers entgegenkommen mag: Fakt ist, dass sein außengesteuertes Image und der Grad seiner öffentlichen Glaubwürdigkeit mit seiner eindeutigen Identifizierbarkeit mit einem bestimmten Inhalt, einer bestimmten Form und einem bestimmten Format einhergehen. Professionalität und Expertentum ist immer nur um den Preis der Selektion zu haben; nur verkürzend und verklärend darf man von »Nischen« sprechen, die ein Künstler für sich »entdeckt« haben will.

7) Ein Profi ist also kein Allrounder und »Alleskönner«. *E contrario* folgt: wer mehr als eine »Sache« beherrscht, setzt sich eo ipso dem Verdacht des Dilettantismus aus. In seltenen Fällen lässt man noch beschwichtigend-beschönigend sog. »Doppelbegabungen« zu, aber selbst dann steht meist das eine im Schatten des Anderen (und dient lediglich zu dessen Illustration und »Vervollständigung«, wie etwa Arnold Schönbergs oder Günther Grass' Ausflüge in die Bildende Kunst, sowie Nietzsches oder Adornos Kompositionen). Ein »Multi-Talent« kann nur ein kaum nachahmenswerter Laie sein, ganz nahe am verächtlichen »Hansdampf in allen Gassen«. Die Zeiten der (meist mythisch verklärten) »Universalgelehrten« sind ebenso vorbei wie die des Polyhistor, dessen qualitative Möglichkeit von der reinen quantitativen Beschränktheit des damals vorliegenden Materials an Wissbarem abhängig gedacht wird. Überhaupt waren »früher« offenbar noch weitausholende Ausgriffe auf ganzheitliche Sphären des Weltwissens und Machen-Könnens vorstellbar, die heute sämtlich in fragmentiert professionalisierte und konkurrierende, sorgsam von den jeweiligen »Fachleuten« gehütete Domänen zerfallen sind.

8) Eine weitere Konsequenz der spezialisierten Professionalisierung ist die Notwendigkeit der »adäquaten«, das bedeutet zumindest lebenserhaltenden Entschädigung dieser Leistungen. Wer sich darauf kapriziert, in seinem Leben nur eine Sache zu beherrschen, *muss* notwendigerweise mit dieser seinen Lebensunterhalt verdienen und bestreiten. Der Preis der selektiven und fokussierten Professionalisierung besteht in dem Risiko, gerade und ausschließlich in dem gewählten Bereich Leistungen erbringen zu können, die für andere – für die »Gesellschaft« – nicht nur allgemein als notwendig, sondern von ihnen auch als so »gut« erachtet werden, dass sie eine für die (Über-)Lebenskosten des Dienstleistenden ausreichende Vergütung erbringen. Zur Abfederung dieses Risikos müssen auch hier institutio-

nelle, also ent-individualisierende Leistungs- und Kompetenznachweise zur Schein-Objektivierung von De-facto-Befähigungen durch De-iure-Berechtigungen und -Ansprüchen erhalten. (Sein Gehalt als professioneller »Lehrer« bekommt nicht, wer ein »guter Pädagoge« ist, sondern wer das zweite Staatsexamen vorweisen kann, usw.).

9) Wie immer und überall erkaufte auch der Professionist Sicherheit durch Abhängigkeit. Einen »Beruf« ergreifen, bedeutet eine bestimmte Form des Angewiesenseins auf gesellschaftliche Voraussetzungen und Bedarfe zu wählen, auf institutionelle Settings und Arrangements und nicht zuletzt auf eine möglichst starke Berufskorporation, die ggf. die Interessen des Berufsstands auch gegen Widerstände und Widrigkeiten durchzusetzen in der Lage ist. Denn jede Objektivierung birgt das Risiko der »objektiven« Widerlegung: »Was durch Gründe gestützt ist, kann durch Gründe zu Fall gebracht werden, es ist, im älteren Sinne des Wortes, zufällig« (Georg Simmel).

10) Abhängigkeit durch professionalisierte Spezialisierung kommt in verschiedenen Formen vor. Wer per mühsam ausgehandelter, kaum je nachhaltig gesicherter Subventionen am »Tropf des Staates« hängt, mag sich dabei noch »freier« fühlen, als wessen professionelle Beschäftigung und Inanspruchnahme von einem gut funktionierenden, aufwendig zu pflegenden informellen Netzwerk von »Freunden« und Bekanntschaften, darunter möglichst wichtigen »Verantwortlichen« in der Kunst-Szene, abhängt. In Elizabeth Currids Buch über die »Warhol Economy« lässt sich nachlesen, wie sehr das Zustandekommen von Kunst heute auf die Zufälligkeiten der richtigen *connections*, der richtigen *dates*, des Zur-richtigen-Zeit-am-richtigen-Ort-Seins angewiesen ist. »Professionalität« meint hier die komplett außergelenkte Sozialkompetenz des virtuosen Spiels auf den Klavaturen der halb-öffentlichen Selbststilisierung und -präsentation. Wer mangels entsprechender Charakterzüge und mehr oder weniger glamouröser Verhaltensroutinen, die man früher »Salonfähigkeit« genannt hätte, aus den Maschen des Netzwerks fällt, ist aus dem Kunst-Spiel raus.

11) Daher muss der Eindruck entstehen, dass am Ende der Professionalisierungstendenz die Faktoren, die für Abhängigkeit sorgen, das ursprünglich intendierte Resultat der Sicherheit bei weitem aushebeln. Berufe können mangels gesamtgesellschaftlichen Bedarfs als Ganze einfach aussterben, und: Professionisten sind immer substituierbar; denn dem Professionisten wurden individuelle Allüren zugunsten von Praxis-Routinen, von mehr oder weniger orthodoxen Konventionen, Regeln und Methoden ausgetrieben. Der Profi ist im besten Fall eine perfekt funktionierende »trivi-

ale Maschine«: ein bestimmter Input liefert einen erwartbaren Output. Solange sie also überhaupt gebraucht werden, kann die Nachfrage nach einzelnen Exemplaren der Gattung der Fachleute nur durch die künstliche Verknappung des Angebots konstant gehalten werden (etwa durch die verordnete zahlenmäßige Limitation von ärztlichen Niederlassungen). Dass Profis prinzipiell »gut« sind, bedeutet auch, dass prinzipiell »einer so gut ist wie der andere«.

12) All diese sicherlich wenig originellen Überlegungen sollen zu der eigentlichen Frage hinleiten: Welche Folgen und Probleme ergeben sich, wenn auch Kunst- und Kulturschaffende sich dem andernorts wohl unausweichlichen Professionalisierungszwang und den damit verbundenen Abhängigkeiten unterwerfen? Welche Auswirkungen auf die Form, die Funktion und die Definition von Kunst hat es, wenn Künstler als »Profis« in ihrem »Fach« anerkannt und vor allem als solche bezahlt werden wollen? Die Tatsache, dass es sich um einen historisch seit langem eingeleiteten, erfolgreichen und wohl im Ganzen irreversiblen Transformationsprozess handelt, sollte nicht dagegen sprechen, deren nachhaltige Konsequenzen zu analysieren und mögliche Alternativen, zumindest in der Form von die Haupttendenz einschränkenden, rückbildenden (»re-dilettantisierenden«) Gegenmaßnahmen, in den Blick zu nehmen – und dies bewusst gegen aktuelle Bestrebungen der nachdrücklichen Professionalisierung des Kunstbereichs, die bekanntlich nun bereits in die Künstlerausbildung eingegangen ist (kaum eine Kunsthochschule unterlässt es mittlerweile, ihre Absolventen auch mit »unternehmerischen« Kompetenzen auszustatten).

13) Die unzeitgemäß und kontrafaktisch zu stellende Frage lautet also: Kann/soll/darf Kunst (und Kultur) überhaupt professionalisiert werden? Was verlieren wir parallel zum unbestreitbaren Gewinn, zu den gern als »Fortschritt« titulierten Transformationen, durch professionelle Strukturen und Prozesse? In einem etwas reduzierteren Fragehorizont taucht die Frage auf: können/sollen/dürfen Künstler »Profis« sein? »Passt« das Wesen eines über-individuell institutionalisierten, gesellschaftlich wohlintegrierten und womöglich durch ein »Mindesteinkommen« staatlich dauerhaft abgesegneten Berufsstandes zu den Erwartungen, die wir heute an »die« Kunst haben? Und um gleich das an die Wand zu malen, was wohl in den Augen der meisten aufgeklärten »Kulturfuzzis« (W. Rihm) das Worst-case-Szenario darstellt: würde diese Kunst, die wir heute »brauchen«, wesentlich darunter leiden, wenn sie (nur noch) von Kunstschaffenden stammte, die für ihre Leistungen keinerlei Entgelt, keine Entschädigung, keinen – sowieso kaum quantisierbaren – »Gegenwert« benötigen? Wie würde die Utopie einer vollständig *entprofessionalisierten* Kunst und Kultur aussehen?

14) Was Dilettantismus kann und *nicht* kann, zeigt der Bereich der reproduzierenden Künste und Künstler, also der Musiker, Schauspieler und Tänzer. Hier hat sich ein »duales System« herausgebildet, in dem eine hochprofessionelle, komplex organisierte und korporativ geschützte Riege von wörtlichen »Global Players« ergänzt wird durch eine stellenweise sehr traditionsreiche, viele Menschen auf unterschiedlichen Niveaus involvierende und vorwiegend lokal operierende Freizeit- und Laienmusik- (bzw. -schauspiel- und -tanz-)kultur. Die Angehörigen beider Bereiche trotzen auf je ihre Weise mit unterschiedlichen musikalischen und außermusikalischen Erlebnis-Angeboten durch die Live-Performance, einer ständig wachsenden und mittlerweile mehr als »Vollständigkeit« anstrebenden Ton- und Bildträgerverbreitung, die die für alle Beteiligten sehr viel aufwendigeren und kostspieligeren Auf- und Vorführungen mit realer Publikumspräsenz fragwürdig, wenn nicht (zumindest in großen Teilen) überflüssig macht.

15) Es kann behauptet werden, dass der musikalische Dilettant prinzipiell einen besseren Ausgangspunkt für die eigenwillig-trotzige Beschäftigung mit der Kunst »im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit« innehat, weil ihn die Tatsache, dass ein Musikwerk von anderen schon öfters (und v.a. schon »besser«) gespielt wurde, nicht davon abhalten muss, sich selbst ebenfalls (und ggf. eben auch mit »schlechteren« Resultaten) damit auseinanderzusetzen. Der Dilettant agiert selbstzentriert und »außer Konkurrenz«, ist auf unwiederholbare und nicht delegierbare, existentielle Erfahrungen mit der Kunst aus. Das nachfrage- und ergebnisorientierte, publikumshörige Verhalten des professionellen Auftragskünstlers ist ihm idealerweise fremd. (Auch nicht-reproduktive, sondern neu konzipierte, choreographierte und komponierte »Auftragswerke« unterliegen immer, auch und gerade wenn sie mit dezidiert »avantgardistischen« Erwartungen vergeben werden, einem zwanghaften »Konformismus des Andersseins« (Norbert Bolz), einer Konventionalität des Unkonventionellen, einer Scholastik des Tabubruchs. Nur die ästhetische Großzügigkeit (und: Unsicherheit) des Auftraggebers, aber mehr noch, sein Widerwillen einzugestehen, falsche Erwartungen an einen Künstler gehegt zu haben, führen dazu, dass »Auftragswerke« fast immer nicht nur akzeptiert, sondern gelobt werden). Professionelle Arbeit lässt sich sowieso immer nur durch andere professionelle Arbeiter kritisieren; und intra-professionelle Peer-to-peer-Einschätzungen müssen immer unter dem doppelten Vorbehalt entweder von bloßem Konkurrenzneid, wenn sie schlecht, oder bloßer Zunftsolidarität, wenn sie gut ausfallen, betrachtet werden (»eine Krähe hackt der anderen ...«).

16) Der Dilettant hingegen provoziert Kritik geradezu (natürlich kann man alles »besser« machen, wenn man mehr Zeit dafür aufzubringen willens und fähig ist), aber kann sie auch problemlos abfedern, denn es geht ihm ja gar nicht (vorrangig) um die Sache und deren angeblich inhärente »Qualitätsansprüche«: vermutlich macht diese Bewertungsimmunität, diese laienhafte Selbstgewissheit, an der jede sachlich-rationale Beurteilung wirkungslos abprallt, gerade das durchgängig schlechte Image des Dilettantentums aus. Wer der anhaltenden Bewertungs-, Be- und v. a. Verurteilungswut der europäischen Aufklärung, die uns bis heute mit Umfragen, Rankings, Akkreditierungen und Evaluationen jeglicher Art überschüttet, die kalte Schulter des selbstgenügsamen und ausschließlich selbstzweckhaften Tuns zeigt, wer keine satisfaktionsfähige Legitimation und instrumentell-vernünftige Begründung für seine Aktivitäten vorweisen kann und diese auch gar nicht braucht, positioniert sich damit außerhalb einer »Qualifikationsgesellschaft« (R. Sennett) von zurechnungsfähigen und an der gesamtgesellschaftlichen Verwertbarkeit ihres Handelns orientierten Produzenten.

17) Es mag auffallen, dass das hier gezeichnete und zugegebenermaßen leicht idealisierte Bild des Dilettanten auf stringente Weise mit einem zwar romantisch-nostalgischen, aber vielleicht immer noch gültigen (weil kaum problemfrei ersetz- oder aktualisierbaren) Bild des »Künstlers an sich« korrespondiert. Die Figur des »autonomen« Künstlers war einst als eine keiner gesellschaftlichen Verpflichtung Rechenschaft schuldige, allein aus eigenem freien Antrieb und ohne sekundäre Verdienst- und Geltungsabsichten schöpferisch-kreative, aus dem bürgerlich-professionellen Rahmen fallende, im sozial Haltlosen sich durchschlagende Risiko-Existenz gedacht worden. Die lebensweltliche Riskanz dieser romantischen Utopie hat der Dilettant dadurch etwas aufgefangen, dass er einen bürgerlichen Normalo-Lebenslauf als seinen »Brotberuf« von seinen künstlerischen Allüren abgespalten hat, aber lediglich um diesen Letzteren, zumindest nachhaltig-temporär, umso unbesorgter und freier frönen zu können. Der Dilettant hat, allen ganzheitlich-rationalistischen Perfektionismen entsagend, die das Leben auf ein einziges Ziel ausrichten wollen (getreu dem pietistischen Phantasma der »Berufung«), das realistisch mögliche Zweitbeste gewählt: In einer durchgängig durch reziproke Abhängigkeiten gekennzeichneten arbeitsteiligen Gesellschaft hat er erkannt, dass für die wahrhafte freie (und *nur so denkbare*) Ausübung von künstlerischen Aktivitäten nur eine Statusform übrig bleibt: die des »Künstlers im Nebenberuf«. (Der Begriff des »Amateurs« mag genügen, um anzudeuten, dass zwischen Kunst und Geld eine ähnliche Inkompatibilität bestehen könnte wie zwischen Liebe und Geld.)

18) Gleichzeitig mag auffallen, dass gerade in einigen aktuellen Strömungen der vor allem Bildenden Kunst die Gründe für eine vielleicht früher als sinnvoll zu erachtende Professionalisierung des Kunstberufs wegbrechen. Solange beispielsweise möglichst wirklichkeitsgetreue Mimesis ein Qualitätskriterium der Malerei war, solange es einen formalen Kanon des »Schönen« gab, konnte das lebensfüllende Training der diesbezüglichen überlieferten und handwerklich anzueignenden Gestaltungstechniken zumindest für die Garantie einer traditionellen »Normalkunst« sorgen (wenn hier einmal die Parallele zu Kuhns Prägung der »Normalwissenschaft« gestattet ist). Aber auch früher waren es oftmals die nicht-akademischen, autodidaktischen Seiteneinsteiger, die *outsider*, also die »Dilettanten« im Gegensatz zu den professionell geschulten Künstlern, die für die entscheidenden kunstgeschichtlichen Innovationen und für die »Revolutionen« (wieder im Sinne von Thomas Kuhn) zuständig waren. Die Geschichte der Bildenden Kunst der letzten 100 Jahre könnte als eine Geschichte der progressiven Dilettantisierung der Künstler geschrieben werden; nur wer vom abschätzigen Beigeschmack des Wortes immer noch nicht abstrahieren kann, würde zögern, Marcel Duchamp, Joseph Beuys, Andy Warhol, Jeff Koons und viele andere »Dilettanten« zu nennen (ganz zu schweigen vom radikal anti-professionellen Gestus der Dadaisten, Situationisten, Aktionisten usw.). Auch manche heute lebende Künstler werden zugeben, dass sie einige ihrer für sie selbst interessantesten Arbeiten frei von jedem Auftragsdruck, in ihrer von den beruflichen Verpflichtungen (auf einen bestimmten Stil, auf eine bestimmte von ihnen erwartete Machart) freigeräumten »Freizeit« schaffen konnten – wenn sie nicht sowieso ihren Lebensunterhalt aus unabhängigen hauptberuflichen Quellen schöpfen (etwa aus Lehraufträgen). Grenz-, Genre- und Medium-Vermischungen und -Überschreitungen, wie sie in heutiger Kunst gang und gäbe sind, haben zwangsläufig etwas »Dilettantisches« an sich (wie überhaupt etwas professionell Gemachtes kaum etwas »Originelles« im engeren Sinne sein kann). In den heutigen »big productions« der Bildenden Kunst (etwa in den Großateliers von Damien Hirst, Jeff Koons, Takashi Murakami und Olafur Eliasson) umgeben sich »dilettantische« Künstler i. e. S. mit Professionisten aller Branchen, vom Rechtsberater bis zum Statiker: im künstlerischen Zentrum der Kreativität muss ein Laie stehen, den »unkünstlerischen« Rest erledigen dann die leidigen, unvermeidlichen *professionals*. (Boris Groys' bekannter Versuch einer Neudefinition des Künstlers als »exemplarischen Konsumenten« deutet in die gleiche Richtung, da ein »exklusiver Konsument anonym produzierter und in unserer Kultur immer schon zirkulierender Dinge« sich kaum durch seinen Professionalisierungsgrad, sondern wohl eher durch seine laienhaft-dilettantische Neu-Verwendung dieser Dinge auszeichnen wird).

19) Staatlich subventionierte, professionell organisierte, kulturmanagerial aufgepöppelte und tariflich bezahlte »Kunst« ist nur als eine gezähmte, zahnlose, amtlich-seriöse Normal-Kunst denkbar. Schon Horkheimer und Adorno trauerten in der *Dialektik der Aufklärung* zumindest mit *einem* weinenden Auge dem Umstand nach, dass die Kulturindustrie bestimmte einfach gestrickte Produkte (den »Pofel von ehedem«) »durch die eigene Perfektion, durch Verbot und Domestizierung des Dilettantischen abgeschafft« hat. Gleichwohl wird die utopische Vorstellung einer dilettantisierten Laienkunst, angesichts eines global völlig konträr konzipierten und strukturierten Kunstbetriebs, selbst höchst laienhaft und in schlechtem Sinn »dilettantisch« anmuten. Man wird aber die Frage stellen dürfen, mit welcher Kunst wir eigentlich (noch) rechnen, solange wir uns auch in ihrem Gebiet zumindest implizit an solche doch nicht anders als »spießbürgerlich« zu nennende Allgemeinplätze klammern wie »Gutes hat eben seinen Preis«, »Es ist noch kein Meister vom Himmel gefallen«, und »Was nichts kostet, ist nichts wert«. Die Kunst, eine romantische Erfindung eines freizeitverwöhnten Bürgertums auf der Suche nach außeralltäglichen Kompensationen, war einmal gegen eben diese traurigen Banalitäten des ökonomischen Bourgeois-Alltags angetreten. Eine Rückkehr zu dieser unzeitgemäßen Kunstkonzeption wird den meisten völlig unmöglich, unrealistisch und reaktionär erscheinen; dass einige aktuelle Entwicklungen unweigerlich schon in diese Richtung gehen, löst vorhersehbar-reflexartig die noch gängigere Kampfvokabel »neo-liberal« aus. Aber besser als das Nachbeten ökonomischer Trivialitäten, stumpfsinnig, phantasielos und ironiefrei angewandt auf eine ökonomieferne Sphäre, scheint ein solch weltfremder Vorschlag allemal.

20) Geheimrat Johann Wolfgang von Goethe, selbst bekanntlich langzeitlich »Dichter im Nebenberuf«, projizierte 1783 mit seiner Ballade vom »Sänger« rückwärts in eine mythische Vergangenheit, was heute vielleicht wieder als kühner Zukunftsentwurf gelten könnte. Die für den zum Vortrag geladenen (weil *zufällig* vorbeikommenden!) Künstler vom König, »dem das Lied gefiel«, vorgesehene Belohnung, eine »goldne Kette«, wird von diesem nur als »Last« empfunden. Denn:

»Ich singe, wie der Vogel singt,
Der in den Zweigen wohnt;
Das Lied, das aus der Kehle dringt,
Ist Lohn, der reichlich lohnet.«

Das »Kunstwollen« ist ein Akt der Freiheit, Unabhängigkeit und selbstverständlichen Natürlichkeit. Goldene Ketten taugen nur für den »Kanzler, den du hast«, also für Angestellte und andere machtabhängige Professionisten.

Man darf Karl Marx variieren: Die Künstler dieser Welt haben nichts zu verlieren *mit* solchen Ketten. Sie haben eine Welt zu gewinnen. Künstler aller Länder, *verweigert* euch!