

Boris Groys

Die Kunst und ihre Gesellschaft

oder

In Zeiten intellektuell-politischer Gemütlichkeit

Die Wandlung, die das Verhältnis zwischen Kunst und Gesellschaft in der Moderne erfahren hat, zeigt sich am deutlichsten an einer charakteristisch modernen Figur, die dieses Verhältnis paradigmatisch repräsentiert: der Figur des Kunstkritikers.

Die Figur des Kunstkritikers erscheint, wie allgemein bekannt, Ende des 18. Anfang des 19. Jahrhunderts parallel zur allmählichen Entstehung der breiten, demokratischen Öffentlichkeit. Damals wurde der Kunstkritiker als strenger Außenbeobachter des Kunstmilieus verstanden. Seine Funktion war, die Kunstwerke im Namen des Publikums so zu begutachten und zu beurteilen, wie es jeder andere gebildete Betrachter aus seinem Kulturkreis tun würde, hätte er dafür genug Zeit und besäße er die Fähigkeit zur Formulierung: Der richtige Geschmack galt als Ausdruck des Ästhetischen common sense. Der Kunstkritiker mußte die Gesetze des guten Geschmacks vertreten und für den Künstler ein Richter sein. Seine Kritik sollte unbestechlich sein, das heißt von keiner Verpflichtung gegenüber dem Künstler geleitet, wenn sie geachtet werden wollte. Die unabhängige, kritische, ästhetisch desinteressierte Distanz zur Kunst aufzugeben bedeutete für den Kritiker, durch das Kunstmilieu korrumpiert zu werden und seine berufliche Pflicht zu vernachlässigen: das ist die eigentliche Aussage der ersten Ästhetik der Neuzeit – der kantianischen. Sie verlangt nach einer desinteressierten Kunstkritik im Namen der Öffentlichkeit.

Dieses richterliche Ideal wurde aber von der Kunstkritik in den Zeiten der historischen Avantgarde bekanntlich verraten. Die Kunst der Avantgarde hatte sich dem Publikumsurteil bewußt entzogen. Sie hat sich nicht an das Publikum gewandt, wie es tatsächlich ist, sondern an eine neue Menschheit, wie sie sein sollte – oder zumindest sein könnte. Die Kunst der Avantgarde setzt für ihre Rezeption einen anderen, einen Neuen Menschen voraus, der fähig wäre, die verborgene Bedeutung der reinen Farben und Formen zu begreifen (Kandinsky), seine Imagination und auch seinen Alltag den strengen Gesetzen der Geometrie zu unterwerfen (Malewitsch, Mondrian, Konstruktivisten, Bauhaus) oder im Urinoir ein Kunstwerk zu erkennen (Duchamp). Dadurch führt die Avantgarde in die Gesellschaft einen Bruch ein, der auf keine anderen, schon existierenden gesellschaftlichen Differenzen reduzierbar ist. Der Avantgarde geht es nämlich darum, die Herrschaft des einzelnen Künstlers über die gesellschaftlichen Differenzen zu etablieren – und dafür zunächst einmal den Unterschied zwischen Kunst und Nicht-Kunst, unabhängig von allen anderen

ästhetischen und kulturellen Unterschieden, zu positionieren.

Diese neue, künstliche Differenz ist das eigentliche avantgardistische Kunstwerk. Jetzt ist es nicht mehr der Betrachter, der das Kunstwerk beurteilt, sondern das Kunstwerk beurteilt – und verurteilt oftmals – sein Publikum. Man hat oft gesagt, diese Strategie der Avantgarde sei elitär und dem demokratischen Geist unangemessen. Sie ist es vielleicht. Aber es handelt sich um eine Elite, die allen gleich offen steht, weil sie alle gleichermaßen ausschließt. Auserwähltheit bedeutet hier nicht automatisch Dominanz, oder gar Herrschaft. Unabhängig von Klasse, Rasse oder Geschlecht stand man dem Suprematismus von Malewitsch oder dem Dadaismus von Duchamp ihrerzeit gleich verblüfft gegenüber. Das klassen-, rassen- und geschlechtsunabhängige Nicht-Verständnis des Publikums ist das eigentlich Demokratische an den avantgardistischen Projekten.

Diese Projekte waren zwar nicht imstande, alle existierenden gesellschaftlichen Differenzen aufzuheben und eine kulturelle Einheit zu schaffen. Aber sie führten Unterschiede ein, die so radikal und neu waren, daß sie alle bestehenden Unterschiede überdeterminieren konnten. Es stand dabei jedem einzelnen frei, die neuentstandenen Fronten zu wechseln, sich auf die Seite des Kunstwerks gegen das übrige Publikum zu stellen und der neuen Menschheit zuzurechnen.

Dies haben einige Kunstkritiker damals auch getan. Anstelle der Kunstkritik im Namen der Gesellschaft entstand dadurch die Gesellschaftskritik im Namen der Kunst: Nicht das Kunstwerk wird beurteilt, sondern dieses Kunstwerk wird als Ausgangspunkt für eine Kritik genommen, die über die Welt und die Gesellschaft richtet.

Die verworrene Lage des heutigen Kunstkritikers besteht darin, daß er den öffentlichen Auftrag genauso geerbt hat wie den avantgardistischen Verrat an diesem Auftrag. Er versucht ständig, die Kunst im Namen des Publikums zu beurteilen und zugleich die Gesellschaft im Namen der Kunst zu kritisieren. Diese paradoxe Aufgabe spaltet die heutigen kunstkritischen Diskurse tief in ihrem Inneren. Und man kann fast alle diese Diskurse als Versuche lesen, die besagte Spaltung zu überwinden - oder zumindest zu kaschieren.

So wird zum Beispiel in unserer Zeit immer wieder von der Kunst verlangt, die existierenden gesellschaftlichen Differenzen zu thematisieren und sich gegen den Schein der kulturellen Homogenität zu wenden. Das klingt sicherlich sehr avantgardistisch. Allerdings wird dabei vergessen, daß die Avantgarde nicht die Differenzen thematisiert hat, wie sie immer schon in der Gesellschaft existierten, sondern ihre eigenen, neuen, künstlichen Differenzen eingeführt hat, die es zuvor nicht gab. Der Kunstpluralismus ist in diesem Jahrhundert nicht mehr auf den gesellschaftlichen Pluralismus zurückzuführen. Die Kunsthaltungen spiegeln die gesellschaftlichen und allgemein-kulturellen Positionen seit der Epoche der historischen Avantgarde nicht mehr wieder.

Trotzdem ist das kritische Reden im Namen der Wirklichkeit jenseits des Kunstsystems in letzter Zeit zu einer wirklichen Epidemie geworden. Teilweise verbreitet sich diese Epidemie so schnell, weil sie einen nützlichen Trick erlaubt:

Wenn ein Künstler verkündet, daß er die Grenzen des Kunstsystems sprengen und in die Wirklichkeit eindringen will, dann entsteht der Eindruck, daß sich dieser Künstler immer schon innerhalb des Kunstsystems aufhält. Deswegen ist es vor allem für einen jungen Künstler, von dem niemand etwas früher gehört hat, ratsam zu behaupten, daß er aus dem Kunstsystem ausbrechen will: So glauben die Leute, er gehöre immer schon dazu.

Allenthalben glaubt man allerdings ernsthaft daran, daß die Art der Kunst, die ein Künstler macht, in erster Linie von seinem Platz außerhalb des Kunstbetriebs diktiert wird, unter anderem von seiner Klasse, von seiner ethnisch-kulturellen Identität oder seinem Geschlecht. Und er muß daran gemessen werden.

Aber es stellt sich dabei folgende Frage: Hat der Mensch tatsächlich so etwas, wie einen ursprünglichen Platz in der gesellschaftlichen Wirklichkeit selbst, auf den er sich in seiner Kunst beziehen könnte? Oder wenn er keinen Platz einnimmt, dann zumindest eine originäre Deplaziertheit, die der Künstler, wenn man einigen avancierten, post-strukturalistischen Theorien Glauben schenken darf, in seiner Kunst thematisieren sollte?

Bei näherem Hinsehen sollen wir auf diese Frage aber eine negative Antwort geben, denn wenn wir auch ständig von der Wirklichkeit hören, sind wir dabei nur mit den unterschiedlichen Theorien konfrontiert, die uns bestimmte Plätze – oder auch das Fehlen des Platzes – in ihren Konstruktionen, oder Dekonstruktionen, der Wirklichkeit zuweisen. So führt der berühmte Ausbruch in die freie Wirklichkeit bloß in die Unterwerfung unter die existierenden Theorien, die ihre Beschreibungen der Wirklichkeit liefern, inklusive der Beschreibung der Wirklichkeit als einer unbeschreiblichen. Erst innerhalb des Theorie- oder Kunstkontextes sind wir imstande, einen Platz nicht innerhalb einer theoretischen oder künstlerischen Weltkonstruktion, sondern auf der gleichen Ebene mit diesen Konstruktionen zu erlangen. Wir alle sind doch wie Zelig von Woody Allen: wir haben zwar keinen individuellen Platz in der Welt, aber wir sind ständig mit der Forderung konfrontiert, einen zu haben. So müssen wir uns einen Platz beschaffen, ihn erschaffen – und das Kunstsystem ist dafür gut geeignet.

Die radikalen Differenzen, wie sie in der Epoche der Avantgarde gedacht wurden, werden heute allerdings nicht mehr gedacht. Stattdessen wird von der Kunst verlangt, ihre modernistische »Autonomie« aufzugeben und zum Mittel der gesellschaftlichen Kritik zu werden.

Dagegen ist nichts einzuwenden. Nur wird dabei unterschlagen, daß gerade die kritische Haltung durch diese Forderung entschärft, banalisiert und letztendlich unmöglich gemacht wird. Wenn die Kunst ihre autonome Fähigkeit verliert, eigene Differenzen künstlich herzustellen, verliert sie nämlich zugleich ihre Fähigkeit, die Gesellschaft, wie sie ist, einer radikalen Kritik zu unterziehen. Das Einzige, was der Kunst dann bleibt, ist die Kritik zu illustrieren, die die Gesellschaft immer schon an sich selbst richtet. Die Forderung, die Kunst im Namen der existierenden gesellschaftlichen Differenzen zu praktizieren, bedeutet eigentlich eine Anbiederung an die Gesellschaft in Form von Gesellschaftskritik.

Die Beispiele dafür finden wir nicht nur im kunstkritischen Diskurs, sondern auch in der heutigen kuratorischen Praxis, die mit diesem Diskurs untrennbar verbunden ist. Zunehmend werden große Ausstellungen nach dem gleichen Prinzip wie jedes demokratische Parlament zusammengestellt. Die künstlerische Repräsentation folgt der Forderung nach gerechter Vertretung verschiedener Regionen und verschiedener kunstpolitischer Parteien. So sehen die repräsentativen Ausstellungen der letzten Jahre wie eine Art Kombination zwischen Bundestag und Bundesrat aus.

Die neueste *documenta X* wurde allerdings entsprechend einer noch älteren Logik aufgebaut. Unter dem Vorwand, die traditionelle Fixierung auf Malerei und Skulptur zu überwinden und den medialen Bildern mehr Platz einzuräumen, wurde hier eine Rückkehr zum mimetischen Bild vollzogen – zu der Zeit vor dem Aufkommen der Avantgarde, zur Funktion der Kunst als bildlicher Repräsentation der Welt, zum Salon des 19. Jahrhunderts. Es ist wirklich erstaunlich, daß diese Kapitulation vor der im Grunde zutiefst antimodernistischen Forderung nach einer adäquaten Abbildung der Wirklichkeit als eine große neo-avantgardistische Geste und zudem noch als besonders konsequente theoretische Leistung medial verkauft werden konnte. Das zeigt nur, inwieweit die öffentliche Meinung in bezug auf die Kunst heutzutage verwirrt ist.

Der Grund für diese Verwirrung liegt unter anderem darin, daß in unserer Zeit die Kunst meistens als eine Art gesellschaftliche Kommunikation verstanden wird, wobei es als selbstverständlich gilt, daß alle Menschen unbedingt kommunizieren wollen und nach kommunikativer Anerkennung streben. Wenn die kulturellen Differenzen nicht mehr vereinheitlicht werden dürfen, dann sollen sie zumindest kommuniziert werden. Anders zu sein gilt nicht mehr als schlecht. Stattdessen gilt es nach wie vor als schlecht und asozial, sich der Kommunikation entziehen zu wollen. Dabei wird die Unverständlichkeit der modernen Kunst für den durchschnittlichen Betrachter durch die Unmöglichkeit der kommunikativen Vermittlung des »radikal Anderen« entschuldigt. Auch wenn die Kommunikation nicht zustande kommen kann, so genügt der ehrliche Wunsch danach, um akzeptiert zu werden.

Das Andere, das sich unbedingt mitteilen will, das kommunikativ sein will, ist allerdings nicht anders genug. Die klassische Avantgarde war gerade deswegen radikal und interessant, weil sie sich der üblichen gesellschaftlichen Kommunikation bewußt entzogen hat: Sie hat sich selbst exkommuniziert. Die »Unverständlichkeit« der Avantgarde war gewollt – und nicht bloß Effekt einer kommunikativen Niederlage. Die Sprache, inklusive der visuellen Sprache, kann nämlich nicht nur als Mittel der Kommunikation, sondern auch als Mittel der strategisch geplanten Diskommunikation oder eben der Selbst-Exkommunikation, das heißt des gewollten Austretens aus der Gemeinschaft der Kommunizierenden, benutzt werden.

Und diese Strategie der Selbst-Exkommunikation ist völlig legitim. Man kann auch eine sprachliche Barriere zwischen sich selbst und den Anderen aufrichten wollen, um dadurch eine kritische Distanz zur Gesellschaft zu gewinnen. Und die Autonomie der Kunst ist nichts anderes als diese Bewegung der Selbst-Exkommunikation, diese Gewinnung der Distanz. Keineswegs bedeutet die Autonomie der Kunst bloß einen in sich geschlossenen Kunstmarkt, oder ein besonderes Kunstsystem unter vielen anderen gesellschaftlichen Systemen, wie Niklas Luhmann es unlängst in seinem

Buch unter dem bezeichnenden Titel *Kunst der Gesellschaft* behauptet hat. Die Kunst ist vielmehr durch ihre Fähigkeit definiert, nicht nur einen besonderen Bereich der gesellschaftlichen Aktivität zu bilden, sondern die Gesellschaft selbst zu spalten.

Der Auszug aus der gesellschaftlichen Kommunikation, den die moderne Kunst vielfach praktiziert hat, wurde oft ironisch als Eskapismus bezeichnet. Nun folgt auf einen solchen Eskapismus immer eine Rückkehr. So geht der rousseauistische Held zunächst weg von Paris und wandert durch Wiesen und Wälder, um dann nach Paris zurückzukommen, im Zentrum der Stadt die Guillotine aufzustellen und seine früheren Vorgesetzten und Kollegen radikal zu kritisieren, das heißt ihnen die Köpfe abzuschlagen.

Bei jeder ernsthaften Revolution handelt es sich darum, die Gesellschaft, wie sie ist, durch eine neue, künstliche zu ersetzen. Die ästhetische, künstlerische Motivation spielt dabei immer eine entscheidende Rolle. Sicherlich kann man sagen, daß solche Versuche, eine neue Menschheit herzustellen, bis jetzt enttäuschend ausgegangen sind. So ist auch die Angst vieler heutiger Kritiker verständlich, die Kunst der Avantgarde überzubewerten, zu viele Hoffnungen in sie hinein zu stecken. Stattdessen will man die Avantgarde auf den Boden der Tatsachen zurückführen, sie zähmen und an die real existierenden Differenzen anbinden.

Allerdings stellt sich dabei die Frage: Welche sind diese real existierenden Differenzen? Die meisten von ihnen sind durch und durch künstlich. Die geltenden Differenzen werden in unserer Zeit vor allem durch Technik und Mode eingeführt. Und dort, wo sie bewußt-strategisch produziert und etabliert werden, lebt die Tradition der Avantgarde weiter, sei es in der hohen Kunst, im Design, im Kino, in der Popmusik, in den medialen Kanälen usw.

Mit der Geburt des Internet entstand eine Begeisterung, die an die Zeiten der klassischen Avantgarde denken läßt. Gerade diese künstlichen, technischen, modischen Unterschiede mögen allerdings die meisten sozialen Kritiker nicht, obwohl sie ihren eigenen Erfolg ebenfalls der Tatsache verdanken, daß ihr Diskurs modisch ist – oder zumindest bis vor kurzem war. Der heutige kunsttheoretische Diskurs leidet vor allem daran, daß die künstlichen, bewußt produzierten Differenzen – so viele Jahre nach dem Aufkommen der Avantgarde – immer noch unprivilegiert bleiben.

Genauso wie ihrerzeit den Künstlern der Avantgarde wird auch heute denjenigen, die die künstlichen, ästhetischen Differenzen einführen wollen, vorgeworfen, ausschließlich von der kommerziellen und strategischen Berechnung motiviert zu sein. Mit Begeisterung und Hoffnung auf das Modische zu reagieren, in ihm eine Chance für eine neue und interessante gesellschaftliche Differenz zu sehen, gilt in der »seriösen« Theorie als unanständig. »Seriös« darf man nur über die Differenzen reden, die aufgezwungen und ungewollt sind.

So wird der Wille zum politischen Engagement zunehmend vom Streben nach intellektueller Gemütlichkeit motiviert. Wendet man sich der sogenannten sozialpolitischen Realität zu, findet man statt einer störenden Vielfalt der technisch-künstlerischen Haltungen eine in der Tat leicht überschaubare Zahl der Unterschiede: Hier ein paar Klassen, dort ein paar Geschlechter.

Es ist nämlich offensichtlich, daß die real funktionierenden politischen Institutionen nicht imstande sind, die Vielfalt der möglichen gesellschaftlichen Haltungen zu repräsentieren: Ihr Raum ist dafür zu eng. Dieses Defizit wird in den modernen Gesellschaften durch die Kultur und speziell durch die Kunst kompensiert.

Wenn die Kunst also überhaupt eine politische Funktion hat, dann besteht sie darin, alles das zu repräsentieren, was schon nicht mehr oder noch nicht oder vielleicht niemals politisch repräsentiert werden kann. Die künstlerische Repräsentation funktioniert korrelativ zur politischen Repräsentation – und darf deswegen auf das anerkannt Politische nicht reduziert werden.

Die künstlerische Repräsentation dessen, was sich immer schon politisch durchgesetzt hat, wird als tautologisch, uninteressant, überflüssig empfunden. Vielmehr soll die Kunst – gemäß ihrem modernen Auftrag – alternativ sein, das heißt, sie soll gerade dort eine ästhetische Repräsentation gewährleisten, wo eine politische Repräsentation fehlt.

In den Museen der westlichen Welt wird in der Tat alles das gesammelt, was in den Parlamenten der westlichen Länder nicht vertreten ist, und damit vervollständigen die modernen Museumssammlungen den Repräsentationsauftrag der demokratischen Machtinstitutionen. Alle Lebensauffassungen und Lebensentwürfe, die in der politischen Realität zu kurz gekommen sind, finden dort ihren offiziell abgesegneten Platz – auch die heftigsten antidemokratischen Bestrebungen, auch die Suche nach der absoluten Ordnung, auch Ausbrüche politisch oder sexuell determinierter Gewalt, auch alle Nostalgien und alle Utopien, die nicht wissen, ob ihre Zeit schon abgelaufen ist oder noch bevorsteht.

Allerdings hören wir in letzter Zeit immer wieder, daß wir möglicherweise am Ende der Kunstgeschichte angekommen seien. Wie Arthur Danto in seinem neuesten Buch *After the End of Art* beispielsweise argumentiert, sind alle Programme der Avantgarde endgültig unglaubwürdig geworden. Die Kunstentwicklung dieses Jahrhunderts endet in einem Pluralismus, der alles relativiert, alles zu jeder Zeit möglich macht und kein begründetes kritisches Urteil mehr erlaubt. Diese Analyse leuchtet sicherlich ein. Aber: der heutige Pluralismus ist, wie gesagt, selbst durch und durch künstlich – ein Produkt der Avantgarde. Ein einziges modernes Kunstwerk. Eine riesige Differenzierungsmaschine.

Der heutige Pluralismus bedeutet sicherlich, daß keine bestimmte Position im Vergleich mit einer entgegengesetzten Position eindeutig privilegiert werden kann. Aber nicht alle Differenzen zwischen den Positionen sind gleichwertig. Innerhalb des heutigen Pluralismus, der sich als Summe der Differenzen präsentiert, sind einige Differenzen interessanter, relevanter, aktueller und modischer als andere. Und es lohnt sich immer, sich mit solchen interessanten Differenzen zu beschäftigen – unabhängig davon, welche Position man dabei vertritt.

Der heutige Pluralismus privilegiert die Themen, die spalten, die polarisieren, die die neuen Fronten entstehen lassen – nicht alle Themen sind gleichwertig, wenn auch

alle Positionen gleich erlaubt sind. Es lohnt sich also, neue, interessante Themen und Differenzen zu erfinden, die den Pluralismus weitertreiben. Und da diese Differenzen erfunden und künstlich sind, kann man auch nicht sagen, daß dem Prozeß der Differenzierung ein natürliches, historisches Ende gesetzt werden kann.

Wenn der Kunstkritiker von heute oft nicht mehr bereit ist, sich für eine bestimmte Kunsthaltung restlos zu begeistern und sie theoretisch und kulturpolitisch konsequent auf die Spitze zu treiben, dann hat es mehr psychologische als theoretische Gründe: Man hat einfach wenig Lust dazu. Erstens fühlt sich der Kritiker dabei vom Künstler im Stich gelassen. Man hätte nämlich denken können, daß, nachdem der Kritiker auf die Seite des Künstlers übergelaufen ist, ihm die Dankbarkeit des Künstlers sicher gewesen und er dessen Freund geworden wäre.

So hat es aber nicht funktioniert. Der lobende Text des Kritikers, so die Meinung der meisten Künstler, schützt das Kunstwerk weniger vor seinen Gegnern, sondern isoliert es vielmehr von seinen möglichen Verehrern. Die textuelle Interpretation läßt das Werk in einem bestimmten Licht erscheinen, das ihm möglicherweise schadet und viele Leute unnötig abschreckt. Eine strenge kritisch-theoretische Definition spaltet die mögliche Kundschaft, begrenzt den Markt und verdirbt damit dem Künstler das Geschäft.

Aber auch alle Versuche des Kritikers, sich wieder dem Publikum zuzuwenden und sich als Verteidiger seiner legitimen Ansprüche zu empfehlen führt zu nichts: Der alte Verrat wird nicht verziehen. Das Publikum sieht im Kritiker nach wie vor den Insider und den PR-Agenten des Kunstbetriebs. Dabei hat der Kritiker in diesem Betrieb am wenigsten Macht. Er kann einen Künstler gewiß nicht entdecken und »puschen«, wie die Leute oft glauben. Er reagiert bloß auf das, was immer schon stattgefunden hat. Wenn der Kritiker für einen Katalog schreibt, wird dieser von den gleichen Leuten bestellt und bezahlt, die den Künstler ausstellen, über den er schreibt. Wenn der Kritiker für eine Zeitschrift oder eine Zeitung schreibt, schreibt er wiederum über eine Ausstellung, von der man immer schon weiß, daß sie es verdient, erwähnt zu werden.

Der Kritiker hat also gar keine reale Chance, über einen Künstler zu schreiben, wenn dieser nicht ohnehin schon etabliert ist. Seine Wertschätzung dieses Künstlers kommt also immer zu spät. Darauf kann man vielleicht einwenden, daß der Kritiker zumindest eine negative Kritik einer Ausstellung schreiben kann. Das ist sicherlich wahr – aber es macht keinen Unterschied. Durch die Jahrzehnte der künstlerischen Revolutionen, Bewegungen und Gegenbewegungen wurde das Publikum in diesem Jahrhundert endgültig zur Einsicht gebracht, daß eine negative Rezension sich von einer positiven nicht unterscheidet. Oder vielleicht sogar, daß es für einen Künstler besser ist, negativ rezensiert zu werden als positiv. Wenn man heute eine Kritik liest, merkt man nur, welcher Künstler erwähnt wird, an welcher Stelle und wie lange er besprochen wird. Das zeigt, wie wichtig der betreffende Künstler ist. Alles andere ist alles andere.

Und trotzdem: Das Kunstmilieu bleibt nach wie vor kein schlechter Ort für einen Schreibenden. Unter dem Vorwand, die unterschiedlichen Kontexte des Kunstwerks zu erschließen, können die unterschiedlichsten Theorien, intellektuellen Einsätze, rhetorischen Verfahren, stilistischen Versatzstücke, wissenschaftlichen Erkenntnisse,

persönlichen Geschichten und Beispiele aus allen Lebensbereichen im gleichen Text beliebig kombiniert werden – wie es weder im akademischen Bereich, noch in den Massenmedien möglich ist, auf die der Schreibende in unserer Kultur sonst angewiesen ist. Das Kunstmilieu schützt den Schreibenden sowohl vor der Anforderung, den Massen der Studenten irgendwelches »Wissen« zu vermitteln, als auch mit den Idolen der Massenkultur um Auflagen zu konkurrieren.

Die heutigen Kunstinstitutionen bieten uns immer noch diese – wenn auch relative – Distanz von der heutigen Massengesellschaft. Und noch einmal: Darin ist nichts Elitäres anzuklagen oder zu beklagen. Wir alle, die in dieser Gesellschaft leben, brauchen eine solche Distanz – wenn auch nicht immer, dann doch immer wieder. Vielleicht besteht die größte Leistung der modernen Kunst eben darin, aus dem elitären, aristokratischen Privileg eine ästhetische Distanz zur Gesellschaft zu pflegen, ein demokratisches, künstlich produziertes, kommerzielles Angebot zu machen.

(Der Aufsatz ist erstmals erschienen in Kunst & Kultur. Kulturpolitische Zeitschrift der IG Medien, Jahrgang 4, Nr. 7, Oktober 1997 – die Redaktion)