



# Kapitalistischer Realismus

Sighard Neckel (Hg.)

Von der Kunstaktion  
zur Gesellschaftskritik

campus



# Inhalt

Vorwort ..... 7

»Kapitalistischer Realismus«: Die künstlerische Gesellschaftskritik .... 11  
*Sighard Neckel und Monica Titton*

## Ästhetik

Menschen der Steigerung, Menschen der Macht:  
Die Nietzsche-Ökonomie ..... 33  
*Diedrich Diederichsen*

Kapitalismus in Bildern: Zwischen Oberflächen  
und Tiefenstrukturen ..... 48  
*Cornelia Klinger*

Im Griff des Marktes? Über die relative Heteronomie von  
Kunst, Kunstwelt und Kunstkritik ..... 73  
*Isabelle Graw*

## Ökonomisierung

Die »Satansmühle« der kapitalistischen Ökonomie oder:  
Der kapitalistische Realismus in der Krise ..... 93  
*Birgit Mahnkopf*

Über die Zivilisierung kapitalistischer Aristokratien ..... 117  
*Reinhard Blomert*

After Neo-Liberalism? Rückschau auf die Politik  
der ökonomischen Entdifferenzierung ..... 138  
*Frank-Olaf Radtke*

## Distinktionen

- Leben mit Pop: Kulturelle Allesfresser im Netzwerkkapitalismus . . . . . 165  
*Michael Parzer*
- »I am a loser baby, so why don't you kill me?« Kapitalismus  
und popkulturelle Moral . . . . . 184  
*Robert Misik*
- Bipa, Conrad, Möbelix: Das Geschlecht des Kapitalismus . . . . . 197  
*Andrea Roedig*

## Konsum

- Kapitalismus Zweipunktnull: Über die Kommerzialisierung  
der Ökonomie der Aufmerksamkeit . . . . . 217  
*Georg Franck*
- »Ich kaufe, also bin ich«: Die Person des Kapitalismus . . . . . 232  
*Manfred Prisching*
- Zonen der Ununterscheidbarkeit: Ökonomie und Anerkennung  
im digitalen Zeitalter . . . . . 256  
*Jörn Lamla*

## Exit

- Jenseits des kapitalistischen Realismus: Anders anders sein . . . . . 281  
*Ulrich Bröckling*
- Abbildungsverzeichnis . . . . . 303
- Autorinnen und Autoren . . . . . 305

stische Realismus in der Ethik, Ästhetik und Ökonomie der Gegenwart aus? Wie genau ist er entstanden, wie funktioniert er, wie wirkt er sich aus? Überdies ist aber auch die Inspektion von Bruchstellen, von Gegensätzlichkeiten und paradoxen Konstellationen von Interesse: Wo liegen die Grenzen des kapitalistischen Realismus in Kunst und Kultur, Ethik und Moral, Ökonomie und Arbeit, Leben und Subjektivität? Wo verwandelt sich kapitalistischer Realismus möglicherweise in etwas, das nicht beabsichtigt oder vorhersehbar war?

»Kapitalistischen Realismus« begreifen wir als eine Art künstlerischer Gesellschaftskritik. Sie kann uns dazu dienen, die Perspektiven zu skizzieren, unter denen in den folgenden Beiträgen der reale Kapitalismus untersucht werden soll. Um das Potential aufzuschließen, das in derartigen künstlerischen Positionen enthalten ist, soll zunächst etwas genauer erläutert werden, was »kapitalistischer Realismus« eigentlich bezweckte und wie die betreffende »Demonstration« im einzelnen verlief. Hieran anschließend wird eine soziologische Interpretation dieser Aktion als eine »Künstlerkritik« unternommen und diskutiert, welche Aussichten sich für die Kritik der Gesellschaft heute eröffnen. Schließlich werden die Aufsätze dieses Bandes vorgestellt und thematisch miteinander verbunden.

## Von der Kunstaktion...

Der Begriff »kapitalistischer Realismus« hat sich in den frühen sechziger Jahren als gemeinsamer Arbeitsname für eine Gruppe junger Düsseldorfer Künstler etabliert. Gerhard Richter, Sigmar Polke und Konrad Lueg lernten sich 1961 an der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf kennen. Zwischen den drei Malern entwickelte sich eine enge Freundschaft und sie beschlossen, gemeinsam nach Ausstellungsmöglichkeiten zu suchen. Vom Auftreten als Gruppe erhofften sie sich eine Verbesserung ihrer Arbeitsbedingungen und höhere Chancen, von Galeristen wahrgenommen zu werden. In den Jahren von 1963 bis 1965 taucht der Name »kapitalistischer Realismus« in insgesamt fünf Ausstellungen von Gerhard Richter, Konrad Lueg und Sigmar Polke auf. Aus der engen Zusammenarbeit ergab sich eine thematische Ähnlichkeit in den Arbeiten der Künstler, obwohl es nie eine gemeinsame künstlerische Programmatik gegeben hat und der Zusammenschluss unter dem Namen »kapitalistischer Realismus« mehr einem Zweckbündnis glich. Insbesondere

Gerhard Richter war nach seinen Erfahrungen in Ostdeutschland darauf bedacht, als individueller Künstler wahrgenommen zu werden. »Kapitalistischer Realismus« sollte zudem als Anspielung auf den »sozialistischen Realismus« verstanden werden, mit dem sich Gerhard Richter während seines Studiums an der Kunsthochschule Dresden und vor seiner Flucht nach Westdeutschland 1961 auseinanderzusetzen hatte (vgl. Elger 2002: 18ff.; Buttin 2004: 44f.).

Mit dem Namen »kapitalistischer Realismus« wollten Lueg, Richter und Polke einen eigenen, bewusst ironischen Begriff für ihre Kunst finden, die sich als eine Analogie zur britischen und amerikanischen Pop Art verstand. Die erste gemeinsame Ausstellung im Mai 1963 wurde in einem verlassenen Lokal in der Düsseldorfer Altstadt organisiert und von zahlreichen Künstlerkollegen besucht, unter ihnen Joseph Beuys und Günter Uecker (vgl. Elger 2002: 76). Einige Monate später, am 11. Oktober 1963, fand die Eröffnung der Ausstellung und Aktion »Leben mit Pop – Demonstration für den kapitalistischen Realismus« von Konrad Lueg und Gerhard Richter im Düsseldorfer Möbelhaus Berges statt. Die Ausstellung, die je vier Bilder von Lueg und Richter sowie eine Leihgabe von Joseph Beuys umfasste, war bis ins kleinste Detail geplant und folgte einer genauen Dramaturgie (vgl. Kölle 2005: 31ff.): Beim Betreten des Möbelhauses wurden jedem Besucher ein Abendprogramm, ein nummerierter Zettel und eine Anweisung für den bevorstehenden Ausstellungsbesuch ausgehändigt. Die Besucher sollten sich zunächst in den 3. Stock des Möbelhauses begeben und dort in einem Wartezimmer bleiben, bis sie mit ihrer Nummer in den Ausstellungsraum aufgerufen wurden. Auf den Stühlen im Wartezimmer lag je eine Ausgabe der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, aus den Lautsprechern tönte Unterhaltungsmusik. Schon in der Einladung wurde die Anwesenheit von Ehrengästen angekündigt – dabei handelte es sich um zwei von Richter und Lueg angefertigte, im Wartezimmer stehende Pappmachéfiguren. Eine zeigte den amerikanischen Präsidenten John F. Kennedy, die andere den Düsseldorfer Galeristen Alfred Schmela, der an dem betreffenden Abend nicht an der Ausstellung teilnehmen konnte.

Im Ausstellungsraum saßen Richter und Lueg jeweils auf einem Sofa und einem Sessel, die auf weißen Sockeln standen. Im Raum befanden sich noch weitere Wohnzimmermöbel sowie ein Fernseher, allesamt auf Sockel gestellt. Abgesehen von kurzen Momenten, in denen einer der beiden Protagonisten den Raum mit Fichtennadelozon besprühte, saßen Richter und Lueg reglos da und beachteten die Besucherinnen und Besucher nicht. In dem Bericht,

den die beiden Künstler zur Aktion verfasst haben, findet sich eine genaue Beschreibung der Ausstattung des Ausstellungsraums: »Ein Teewagen mit Blumen in einer Vase, im Zwischenfach Churchills Werke und die Zeitschrift *Schöner Wohnen*. Ein Schrank mit gemischtem Inhalt, ein weinroter Sessel. Ein Gasherd. Ein grüner Sessel, darauf sitzend K. Lueg (dunkler Anzug, weißes Hemd, Krawatte). Ein kleiner Versattisch, darauf ein Fernsehgerät (nach der *Tagesschau* die Ära Adenauer übertragend). Eine kleine Stehlampe. Eine Couch, darauf liegend mit einem Kriminalroman G. Richter (blauer Anzug, rosa Hemd, Krawatte). Ein Tisch gedeckt mit Kaffeegeschirr für 2 Personen, angeschnittenem Marmor- und Napfkuchen und eingeschenktem Kaffee, außerdem 3 Gläser und in einem Plastikbeutel 3 Flaschen Bier und 1 Flasche Korn. Die Wände sind weiß gestrichen. Bilder oder Wandschmuck sind nicht angebracht. Neben der Eingangstür befindet sich eine Garderobe. Sie ist mit dem offiziellen Anzug von Prof. Beuys bestückt« (zitiert nach Kölle 2005: 32ff.).

Der im Bericht erwähnte »offizielle Anzug von Prof. Beuys« war eine Leihgabe des Künstlers, die aus fünf Kleidungsstücken von Beuys bestand, auf denen neun kleine Zettel mit braunen Kreuzen angebracht waren, sowie einem Karton mit Palmin und Margarine. Nachdem alle Gäste den Ausstellungsraum besichtigt hatten, standen Lueg und Richter auf und führten die Gäste durch die vier Stockwerke des Möbelhauses. Sie zeigten den Besucherinnen und Besuchern die ausgestellten Wohn- und Schlafzimmerrangements, aus den Lautsprechern waren Tanzmusik und zwischendurch Zitate aus dem Möbelkatalog zu hören, die Richter und Lueg ausgesucht hatten. Am Schluss der Aktion wurde in der Küchenabteilung gekühltes Bier serviert.

Auch wenn nur 122 Besucher die Ausstellung und Aktion gesehen hatten, fand sie doch in der Kunstszene große Beachtung. 1966 wurde sie in dem Buch *Pop Art* der amerikanischen Kunstkritikerin Lucy R. Lippard erwähnt, da die Bezüge zur amerikanischen und britischen Pop Art offensichtlich waren. Über Abbildungen in Kunstzeitschriften und einige Ausstellungsbesuche in Deutschland und Frankreich waren Lueg und Richter auf die Pop Art aufmerksam geworden, deren Leitmotive die Auseinandersetzung mit den Folgen des allgemeinen Wirtschaftswachstums waren, der Massenproduktion von Konsumgütern und der Verbreitung der amerikanischen Populärkultur (vgl. Hess 2006). Als Pionierarbeit der Pop Art gilt die Collage des Briten Richard Hamilton *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* von 1956. Die Collage entstand als Plakat für

die wegweisende Ausstellung »This is Tomorrow« in der Londoner Whitechapel Art Gallery und zeigt ein Wohnzimmer, in dem verschiedene Elemente moderner Konsumkultur (ein Plattenspieler, ein Fernseher, Filmplakate) zu einer Einrichtung arrangiert sind, ergänzt von einem Bodybuilder und einem Pin-up-Girl. Später berichtet der Galerist von Richter und Lueg, dass der Inhalt der Collage von Hamilton auch direkt auf die gemeinsame »Demonstration« im Düsseldorfer Möbelhaus nachgewirkt habe (vgl. Strelow 1991: 168).

Weiteren Einfluss hatten die Arbeiten der amerikanischen *Pop Artists* Roy Liechtenstein, Claes Oldenburg und Andy Warhol. Liechtensteins vergrößerte Comicstrips regten Lueg, Richter und Polke zu dem Plan an, eine Ausstellung mit abgemalten Liechtenstein-Bildern zu organisieren, was aber nie realisiert wurde (vgl. Elger 2002: 59). Die Zeitungsanzeige des Möbelhaus Berges, die »Leben mit Pop« eine Woche vor Ausstellungsbeginn in der Düsseldorfer Lokalzeitung *Mittag* ankündigte, war mit dem Bild einer Arbeit von Claes Oldenburg illustriert, auf dem ein Ofen zu sehen war (*The stove with meats*, 1962). Die Bildunterschrift der Anzeige lautete: »So ungefähr wird die Ausstellung *Leben mit Pop* bei Berges sein« (vgl. Kölle 2005: 29). Claes Oldenburg hatte 1961 eine neue Form der Ausstellung für die Pop Art eingeführt, als er in der New Yorker 2nd Street einen *Store* eröffnete, in dem man Konsumgegenstände aus Gips kaufen und Happenings beiwohnen konnte. Lueg und Richter haben diese Idee für ihre eigene Ausstellung aufgenommen und adaptiert.

Auch zahlreiche Einflüsse des »Fluxus« sind in der Düsseldorfer Aktion zu entdecken. Fluxus (eine Abwandlung des lateinischen »fluere«/fließen), vom amerikanischen Künstler George Maciunas um 1960 als eine internationale Künstlerbewegung initiiert, wollte die Grenzen der künstlerischen Disziplinen überwinden und Leben und Kunst miteinander verbinden (vgl. Knapstein 2006). Als Kunstwerk wurde das ganze Leben verstanden und das Leben als ein künstlerischer Prozess. Joseph Beuys war der wichtigste deutsche Exponent des Fluxus. Richter und Lueg kannten ihn von der Düsseldorfer Kunstakademie, wo er seit 1961 Professor für Bildhauerei war. Gleich bei mehreren Gelegenheiten konnten sie Fluxus-Kunst »live« miterleben, etwa beim zweitägigen »Festum Fluxorum Fluxus«, das Beuys im Februar 1963 in der Kunstakademie Düsseldorf veranstaltete, und an dem unter anderem Nam June Paik, George Maciunas, Dick Higgins, Daniel Spoerri und Emmett Williams teilnahmen. In »Leben mit Pop« kann vor allem der schriftlich festgelegte und bis ins kleinste Detail geplante Ablauf der Ausstel-



Abbildung 2: Aktion »Leben mit Pop – Eine Demonstration für den kapitalistischen Realismus«: Besucher im Ausstellungsraum, Gerhard Richter (links), an der Wand Leihgabe von Joseph Beuys.

lung als Parallele zu den theatralischen Inszenierungen von Fluxus-Kunst verstanden werden. Ganz im Sinne des Fluxus erweiterten Lueg und Richter den Rahmen, in dem Kunst normalerweise stattfindet, und erklärten neben ihren Bildern auch sich selbst und schließlich das gesamte Möbelhaus zur Kunst.

Auch wenn sich viele Elemente von Pop Art und Fluxus in der »Demonstration für den kapitalistischen Realismus« auffinden lassen, so bleibt sie doch ein singuläres Kunstereignis. Im Gegensatz zu den amerikanischen und britischen Pop-Art-Künstlern präsentierten Lueg und Richter nicht die strahlende, neue, junge, gesunde Welt der Populärkultur und des Massenkonsums, sondern vielmehr die altbackene Welt des deutschen Kleinbürger-tums, das sein Glück in den eigenen vier Wänden sucht und sich darin von der Außenwelt abschirmt. Gerhard Richter erinnert sich in einem Gespräch: »Wir haben uns nicht als Künstler, sondern als Skulptur präsentiert. Ich wollte mich als Bewohner ausstellen, als Spießler, mit dieser armseligen Decke auf dem Sofa« (zitiert nach Elger 2002: 87).

Lueg und Richter haben in späteren Interviews betont, dass es sich bei der »Demonstration für den kapitalistischen Realismus« nicht um ein poli-

tisches Statement gehandelt hätte. Gerhard Richter: »Das war ein griffiger Slogan, und es war eine kapitalistische Warenwelt, die wir zeigten. Unsere Ausstellung war ja das gesamte Möbelhaus. Das war schon ironisch gemeint, aber auf keinen Fall gesellschaftskritisch« (zitiert nach Elger 2002: 83). Richters Absage an die Gesellschaftskritik hängt damit zusammen, dass er sich nach seiner Erfahrung mit der Instrumentalisierung von Kunst in der DDR nicht als politischer Künstler festlegen lassen wollte. Unabhängig von den subjektiven Intentionen der Künstler und ihren nachträglichen Erläuterungen wurde »Leben mit Pop« jedoch weithin als künstlerische Stellungnahme zu gesellschaftlichen Prozessen verstanden. »Mitten in der Zeit des Wirtschaftswunders und der Konsumbegeisterung einer Wohlstandsgesellschaft zeigen die Künstler eine Welt, die gerade nicht vom Glück durch Konsum und Wohlstand erzählt, nichts verheißt und nichts verspricht, sondern eher erstarrt, trostlos und langweilig wirkt« (Kölle 2005: 34).

Die Düsseldorfer Möbelhausaktion markiert den Zeitpunkt eines radikalen Neubeginns in der deutschen Nachkriegskunst, die sich zunehmend weniger abstrakt gab und Anschluss fand an die angelsächsische Avantgarde. Gerade deswegen suchten Künstler wie Lueg, Richter und Polke den Kontrast zur ältlich und rückständig wirkenden Normalität des bundesdeutschen Durchschnittsbürgers. Der Galerist Kasper König, der die Aktion als 19jähriger erlebte, erinnert sich: »Das war natürlich eine wunderbare Möglichkeit, sich selber zu präsentieren und sich auch von bestimmten Wertigkeiten abzusetzen [...] Und dieses Möbelhaus war wirklich ein ganz popeliges Möbelgeschäft mit spießigen Möbeln. Berges war ein kleinbürgerliches, ziemlich heruntergekommenes Möbelhaus, was auch gar nicht mehr diese Vitalität hatte wie diese neuen, schicken Möbelhäuser« (König 2007: 22f.). Der ironische Unterton der Aktion wird auch in der modernen Kunstgeschichte unterstrichen: »Im Sessel sitzend und auf dem Sofa liegend, demonstrierten Lueg und Richter für den »kapitalistischen Realismus« und machten sich lustig über jeden einzelnen, dessen Interesse sich auf die eigenen vier Wände beschränkte. Sie karikierten den Teil der Bevölkerung, der das politische Geschehen nur aus sicherer Distanz im Fernsehen oder in der Zeitung verfolgte« (Küper 1997: 267).

## ...zur Gesellschaftskritik...

Die Kunstaktion im Düsseldorfer Möbelhaus Berges ist heute fast 50 Jahre her. Vieles hat sich verändert – auch das stilisierte Wohnzimmer, in dem Gerhard Richter und Konrad Lueg im Oktober 1963 saßen, würde heute ganz anders aussehen. Unbeschadet des historischen Wandels, der sich nicht zuletzt an den Veränderungen in Wohnzimmern ablesen lässt, verkörpert diese Kunstaktion eine Form der distanzierenden Stellungnahme zu gesellschaftlichen Prozessen, wie sie in der Gesellschaftsgeschichte des modernen Kapitalismus seit der Romantik immer wieder formuliert worden sind – in der Performance von 1963 eben als beißender Spott über die Enge und Spießigkeit des Lebens im Zeichen des Wirtschaftswunders.

Die französischen Sozialwissenschaftler Luc Boltanski und Ève Chiapello haben sich in ihrem Werk über den »neuen Geist des Kapitalismus« (Boltanski/Chiapello 2003) eingehend mit dem Phänomen der künstlerischen Gesellschaftskritik auseinandergesetzt. Ihr Interesse an künstlerischen Positionen ergibt sich aus der Frage, aus welchen Kräften der Kapitalismus seine Rechtfertigung bezieht. Wie kann die kapitalistische Ordnung, die den Menschen Disziplin, Anstrengung und Verzicht abverlangt, sich legitimieren und was trägt die Kritik am Kapitalismus zu seiner Rechtfertigung bei? Boltanski und Chiapello gehen dabei von der Prämisse aus, dass der Kapitalismus aus sich selbst heraus kaum legitimationsfähig ist (vgl. ebd.: 42ff.). Mit Max Weber, auf dessen Schrift über die »protestantische Ethik und den Geist des Kapitalismus« Boltanski und Chiapello mit dem Titel ihres eigenen Buches rekurren, sind sie der Auffassung, dass der Kapitalismus einer Sinnggebung über sich selbst hinaus bedarf, um Menschen für sich einnehmen und motivieren zu können.

Der »neue Geist des Kapitalismus« will nun aufzeigen, welche pragmatischen Rechtfertigungen des Kapitalismus heute maßgeblich sind, nachdem dessen religiöse Überhöhung, auf die Max Weber abgestellt hatte, weitgehend aus dem kollektiven Selbstverständnis der Gegenwart verschwunden ist. Hierzu unterscheiden Boltanski und Chiapello historisch verschiedene Sinnhorizonte, welche sie den ersten, den zweiten und den dritten Geist des Kapitalismus nennen (vgl. ebd.: 54ff.), wobei der dritte jener »neue« ist, auf den sich ihre Untersuchung bezieht.

Der »erste Geist des Kapitalismus« entspringt dem 19. Jahrhundert und bezeichnet eine gesellschaftliche Tendenz, die eine Beteiligung am Fortschritt verspricht. Der Kapitalismus nutzt moderne Technologien und treibt die

Entwicklung der Wissenschaften voran. Überdies verknüpft sich der Fortschritt, den der Kapitalismus verheißt, mit einer Befreiung aus lokalen Strukturen und dem Ende der Herrschaft aus persönlicher Abhängigkeit. Der Kapitalismus wirkt als Faktor der Emanzipation, der starre Bindungen und Zugehörigkeiten aufzulösen scheint.

Der »zweite Geist des Kapitalismus« verkörpert den organisierten Kapitalismus der industriellen Massenproduktion, den Fordismus zwischen 1930 und 1975. Er verspricht materiellen Wohlstand und Sicherheit, und insbesondere eine Beteiligung an den inzwischen deutlich gestiegenen Konsummöglichkeiten. Dies ist der »Geist«, den Gerhard Richter, Konrad Luegg und Sigmar Polke aufziehen sehen und auf den sich die Aktion im Düsseldorfer Möbelhaus richtet. Im Zeichen des zweiten Geistes des Kapitalismus wachsen mit dem Konsum auch die wirtschaftlichen Organisationen und die staatlichen Apparate. Sie eröffnen Aussichten auf sozialen Aufstieg auch für jene gesellschaftlichen Klassen, die davon bisher ausgeschlossen waren.

Der dritte und »neue Geist des Kapitalismus« schließlich entwickelt sich seit den achtziger Jahren des 20. Jahrhunderts aus einer Kritik an der Schwerfälligkeit und Rigidität des Industriekapitalismus. Im Ausgang des Fordismus entstehen kulturelle und gesellschaftliche Tendenzen, die Individualität, Selbstverwirklichung und Autonomie in das Zentrum der Ansprüche rücken. Das *New Management* des flexiblen Kapitalismus versteht sich als eine Ordnung zu präsentieren, die die Selbstverwirklichung der Individuen befördert und zugleich verlangt.

Der springende Punkt in der Darstellung bei Boltanski und Chiapello ist, dass sie die Antriebskräfte dieser »geistigen« Veränderungen des Kapitalismus nicht in den kapitalistischen Strukturen selbst verorten, sondern in jenen externen Kräften der Kritik, die *gegen* diese Strukturen gerichtet sind. Der Kapitalismus nimmt die an ihm geäußerte Kritik auf und integriert sie



Abbildung 3: Aktion »Leben mit Pop«: Anzeige in der Rheinischen Post, 12.10.1963.

seinen eigenen Zwecken. Er »endogenisiert« (ebd.: 476) Einsprüche und Alternativen, indem er sie zu inneren Elementen seines eigenen Funktionierens macht. Dies öffnet neue Märkte, lässt Innovationen und Organisationswandel entstehen und hält die Wirtschaft sensitiv gegenüber neuen kulturellen Tendenzen. Wenn eine österreichische Großbank Werbung mit der Losung macht »Aus Ideen werden Märkte«, hat sie den neuen Geist des Kapitalismus auf eine bündige Formel gebracht.

Angesichts des Umstands, dass Kritiken am Kapitalismus vielgestaltig sind und sich über die Zeit verändern, identifizieren Boltanski und Chiapello zwei grundlegende Muster: »Sozialkritik« und »Künstlerkritik«, die sich hinsichtlich ihrer Träger, Maßstäbe und Ziele auffällig unterscheiden (vgl. ebd.: 81ff.). Die »Sozialkritik« wird von der Arbeiterbewegung getragen und nimmt ihren Ausgang als Protest gegen die Ausbeutung in der kapitalistischen Ökonomie. Das Ziel der Proteste ist der gerechte Lohn. Er soll die Ausbeutung aufheben oder zumindest zu ihrer Abmilderung führen. Die »Künstlerkritik«, die die Einsprüche von Intellektuellen, der Kunstwelt und der Bohème artikuliert, macht sich demgegenüber als Protest gegen die Entfremdung geltend, die vom Kapitalismus als einer Lebensform ausgehen soll. Die normativen Fluchtpunkte der Künstlerkritik sind persönliche Autonomie und Authentizität. Sie werden als bedroht betrachtet, wenn Fremdbestimmung und Disziplin die Unverfälschtheit der Person untergraben. Inauthentisch erscheint, sich mit Konsumgegenständen auszustatten. Als standardisierte Massenware sollen sie einer Vermassung der Individuen selbst Vorschub leisten (vgl. ebd.: 473ff.). Die »Konsumgesellschaft« wird deswegen zu einem bevorzugten Gegenstand der Künstlerkritik. Die Arbeiten von Künstlern wie Konrad Luegg, Gerhard Richter und Sigmar Polke aus den sechziger Jahren legen darüber Zeugnis ab.

Seit jenen sechziger Jahren, in die auch die Kunstaktion des »kapitalistischen Realismus« fällt, verstärkt sich der Unwille am Fordismus im Sinne einer Künstlerkritik. Hatte die Sozialkritik dem organisierten Kapitalismus noch den Sozialstaat, die Regulation der Arbeitsbedingungen und den Massenkonsum abgerungen, laufen nach 1968 soziale Bewegungen Sturm gegen die fordistische Ordnung. Wurden große Organisationen zuvor als Garanten von Sicherheit erlebt, werden nunmehr ihre starren Regeln und Hierarchien abgelehnt. Der Kapitalismus, so Boltanski und Chiapello, versucht zwar die Sozial- und die Künstlerkritik zu endogenisieren, gewährt aber nicht beide Formen von Freiheit zugleich und nimmt auf der einen Ebene zurück, was er auf einer anderen offeriert (ebd.: 469). Ein flexibleres Leben gibt es nur