

# Kunst Werte Gesellschaft

## „Im Westen nichts Neues“?

Die Themenstellung, die Anlass des Symposiums ist, wurde immer wieder verhandelt; es sei nur an die ebenso treffenden wie geistreichen Bilanzen Walter Grasskamps [\[1\]](#) erinnert und an weitere Anlässe:

- 1989 widmete die Zeitschrift 'Kunstforum International' ihren ganzen Bd. 104 (Nov./Dez.) dem Thema 'Kunstwerte - Markt und Methoden'. Mein Vorredner, Stephan Schmidt-Wulffen, hatte damals - vor beinahe 20 Jahren! - den einführenden Aufsatz verfasst, und manche seiner damaligen Feststellungen haben kaum an Aktualität eingebüßt.
- Wenige Jahre später legte das 'Kunstforum' nach (Bd. 125, Jan./Febr.1994) und lieferte eine Analyse des BSK, die im Wesentlichen nach wie vor treffend die Mechanismen, Agenten und Faktoren der sog. Kunstwelt zu erfassen vermag.
- 2001 fand in Köln eine Ausstellung zum Thema ‚Kunstwerte‘ [\[2\]](#) statt.
- Am 21. April 2007 fand in der Langen Foundation eine Podiumsdiskussion zum Thema ‚Kunst und Geld / Hype am Kunstmarkt‘ [\[3\]](#) statt.

Einiges hat die Lage in den ausgehenden 80er Jahren mit der heutigen gemeinsam, vor allem den sog. 'Kunstmarkt-Boom' und die immer offener zu Tage tretenden Vermarktungsinteressen und -instanzen; diese wurden auch von KünstlerInnen offensiv artikuliert und instrumentalisiert und kulminierten damals z. B. in der Figur Jeff Koons und dessen künstlerischen Strategien. Inzwischen hat sich die Lage weiter zugespitzt, und auf Jeff Koons folgte die Generation der sog. 'YBA' und Damien Hirst übernahm den Stab. Während in den frühen 90er Jahren noch Zeitschriften wie ‚Wolkenkratzer‘ und ‚Texte zur Kunst‘ entstanden, indizieren heute neue Zeitschriften wie ‚Artinvestor‘ oder ‚Monopol‘ symptomatisch die Verlagerung der Interessen und Diskurse.

Obwohl einiges an den Kunstmarkt-Boom der 80er Jahre erinnert, hat sich doch vieles verändert, und zwar nicht nur in den Rahmenbedingungen (In der sog. neoliberalen postindustriellen kapitalistischen westlichen Gesellschaft herrscht gerade zur Zeit eine Wirtschaftskrise), sondern auch in der Kunstwelt selbst. Wie die westlichen Gesellschaften vom Diktat der globalisierten Kapitalströme gebeutelt werden, hat sich die Kunstwelt weltweiten Strömungen (postkoloniale globale Weltkunstmärkte, Biennalen etc.) und der Eroberung weiterer Märkte (Dubai, China, Afrika etc.) verschrieben. Zugleich haben gewisse Agenten und Instanzen an Macht gewonnen: Großsammler, Messen, Museen-Trusts (Guggenheim, Tate, Louvre), die neu in den Wettstreit um Deutungshoheiten treten. Der Lifestyle- und Turbo-Kapitalismus hat Strukturen geschaffen, die sich auch in der Kunstwelt niederschlagen, wie die Quote von Großausstellungen oder die Erfolge von Magazinen beweisen, die Kunst ‚light‘ und ‚hipp‘ vermarkten; Distribution und Rezeption sind also dem Zeitgeist gefolgt. Was

aber ist mit den Kunstpraktiken? Auch Beuys hat über Kunst und Kapital nachgedacht; was hat sich geändert?

Während Beuys in der Hoffnung, gesellschaftlich etwas bewirken und Kapital als eine Kraft zur Transformation positiv einsetzen zu können, offensiv den öffentlichen Dialog mit der Wirtschaft suchte, gilt das Interesse heute nur mehr der Investition und Kapitalvermehrung. Aber auch die Kunstinstitutionen haben dem Diktat der Ökonomie zu folgen, müssen Quoten und Umsätze nachweisen. Die veränderten Vorstellungen und Strukturen von Öffentlichkeit folgen den Spielregeln der Kultur der Spektakels, deren negativen Aspekte Guy Debord schon 1967 voraus sah. Bekanntlich haben KünstlerInnen schon in den 60er Jahren Institutionskritik betrieben und versucht, die Kontrolle über das Werden und Wirken ihrer Werke zu behalten; diese Reflexion haben heutzutage teilweise die Museen übernommen, wenn sie nicht wie die meisten staatlichen Museen in Deutschland vor allem den Geboten der Quote und Wirtschaftlichkeit gehorchen müssen. Klaus Bussmanns Feststellung, dass das „Nachdenken über die Bedeutung des Museums Teil der gegenwärtigen Kultur geworden“ [\[4\]](#) sei, trifft zu; fragt sich nur, wer die Frage beantwortet: Der Kulturreferent, der auf steigende Besucherzahlen hofft? Der Immobilieninvestor, der auf die positiven ‚*gentrification*‘-Effekte spekuliert? Der Urbanist, der mit dem Bilbao-Faktor rechnet? Kunst mutiert zum Dienstleistungsgewerbe, trägt zur Wertschöpfung in einer Gesellschaft der Kultur und Inszenierung bei. Das Publikum bleibt außen vor, dient nur als Quotenlieferant.

Das zunehmende Diktat/Primat des Ökonomischen, das ja nicht nur die Kunstwelt bestimmt, ist aber nur ein Aspekt, der allerdings oft beschworen und diskutiert wird. Die damit einher gehenden Veränderungen des Status' künstlerischer Praktiken in der Gesellschaft sind ein anderes, und zwar viel komplexeres, schleichendes Moment, das seltener besprochen oder gar reflektiert wird. Ich vermute darin einen der Impulse für diese Veranstaltung. Wenn also ‚Werte‘ beschworen werden, wovon sprechen wir?

### **Welche Werte denn? Ex academia lux?**

Ich spreche hier als Kunsthistorikerin, Vertreterin von academia, Mitglied einer aussterbenden Spezies, repräsentieren wir doch ‚vergeudetes Humankapital‘, wird doch der ‚Humboldtschen Universität‘, die noch in den Genuss der Freiheit von Lehre und Forschung kam, gerade der Garaus gemacht. Als verbeamtete Wissenschaftlerin kann ich mir (noch), auch in Sachen Kunst, eine freie Meinung leisten, die in der gegenwärtigen Kunstwelt sonst selten vorkommt, wo Äußerungen durchweg von ‚Interessen‘ bestimmt sind. Mit Heroen des Marktes wie etwa Gerhard Richter findet keine kritische Auseinandersetzung mehr, nur noch ‚Hofberichterstattung‘ statt. Ich nähere mich also unserer Frage von einer spezifischen Werte aus, die kurz skizziert sei, damit die ‚Wertmaßstäbe‘ deutlich werden.

### **Kunstgeschichte und Gegenwart**

Traditionell befasst sich Kunstgeschichte mit historischen Positionen der Kunst, während die Kunstkritik sich mit ihrer jeweiligen Gegenwart befasst, sich also ohne Distanz dem Kunstgeschehen stellen muss. Erst seit ca. 15 bis 20 Jahren befasst sich akademische

Kunstgeschichte auch mit Moderne und Gegenwart, und entsprechend unbefestigt und schwankend ist noch das Terrain. Über die Differenz zwischen der Kunstgeschichte der Museen und jener der Universitäten oder über das gespaltene Verhältnis der Kunstgeschichte zur Gegenwart, speziell in Deutschland, ließe sich trefflich reflektieren [5] ...



Foto: © Jenny Rosemarie Mannhardt

Woher die Scheu vor der Gegenwart, der Moderne? Greift das Instrumentarium nicht? Ist zeitgenössische Kunst zu nahe am Markt? Ist unfein, was nicht nur ‚edle Einfalt, stille Größe‘ meint? Ist ‚Moderne‘ in Deutschland noch immer heikel, auch nach 1945? Von welcher Kunstgeschichte ist in welchen Publikationen die Rede? Von den Autoritätsstrukturen? Von den veränderten Schnittstellen zur Öffentlichkeit? Wie reagiert die Kunstgeschichte auf die veränderte Rolle der sog. ‚Kultur‘ (s. ‚Event-Kultur‘), wenn sich z. B. die Museenlandschaft verändert und MuseumsdirektorInnen zu ‚Event-Managern‘ mutieren? Was bedeutet es, dass es neue Berufsmöglichkeiten für KunsthistorikerInnen gibt wie in Art Consulting, Banken, Versicherungen, in der Freizeitgesellschaft, den Print- und Tele-Medien? Spricht man deshalb von ‚Studium‘ oder von ‚Ausbildung‘ (neue Anforderungsprofile)? Der Glaube an ‚reine‘ Forschung und die ‚Unschuld‘ von *academia* ist als Irrglaube zu entlarven. Auch seien die ‚Reibungsverluste‘ in *academia* nicht verschwiegen, bevor man sich mit der Materie selbst befasst: Wie viel Energie wird verschwendet, um den eigenen Status zu behaupten, um Einfluss oder ‚Bedeutung‘ zu steigern? Wie viel verdanken akademische Diskurse entsprechenden **Ritualen**? Wie viel verdankt die Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Kunst - sofern sie überhaupt stattfindet - karrierestrategischen Überlegungen? Wie weit folgt sie modischen Trends (‚Medienkunst‘, documenta etc.? Was ist gerade opportun, angesagt, *postcolonial*? Man sollte sich auch darüber Rechenschaft ablegen ...

Das Verständnis davon, was Kunst sei (ein Konstrukt?), hat sich verändert. Man weiß um das „Spiel der Kräfte und Institutionen (BSK), die am Kunstprozess beteiligt sind“ [6] : Kunsthandel (Galerien, Auktionen), Kunst-Museen (-Hallen, -Vereine, -Räume), Zeitschriften, Universitäten, Medien und Politik. Kunstgeschichte muss erkennen, dass sie nur ein Baustein

des BSK ist: Zurzeit dient sie vor allem als ‚Steigbügelhalter‘ bzw. ‚Durchlauferhitzer‘ für den Kunstmarkt ... Man schreibt Magister- oder Doktor-Arbeiten über ‚in‘-KünstlerInnen (Jeff Wall, Cindy Sherman, Gerhard Richter, Olafur Eliasson, Matthew Barney, Düsseldorfer Schule etc.) und erhofft sich Aktualität oder einen Karriereschub. Wie könnte da ein kritisches Wort gewagt, Distanz eingenommen werden? Dann werden die Bildrechte für die Werke verweigert, oder eine strenge Witwe sorgt für die Orthodoxie der Lehre ...

### **Wo steht die Kunst heute?**

Gegenwartskunst steht zurzeit im Mittelpunkt des Interesses, der hippen Event- und Konsumkultur, ist ein Luxusprodukt, das vor allem wegen seiner Preise, Sammler und Erlebnisqualitäten gepriesen wird. Man nutzt sie für ‚*gentrification*‘ zur Sicherung bzw. Optimierung der Wirtschaftsstandorte ... Der Erfolg des Marketings (s. MoMA in Berlin oder Nacht der Museen etc.) beschert auch traditionellen Museen zuweilen die von der Kulturpolitik begehrten ‚Quoten‘. Diese äußeren Symptome für ein scheinbares gesellschaftliches Interesse werden jedoch nicht inhaltlich befragt. Eine Meldung im SZ-Feuilleton vom 5. Mai 2008 deutet indessen ein Umdenken an: Dort wird unter der Schlagzeile „Geschlossene Gesellschaft“ berichtet, die Touristenströme und Besuchermassen machten den Museen zu schaffen, jetzt wehrten sich die ersten Institute gegen den eigenen Erfolg. Joseph Serra, der Direktor des Picasso-Museums in Barcelona, wird zitiert, der sich gegen Pauschaltouristen wehren möchte, den nicht die Zahl der Besucher interessiere, sondern deren Qualität [\[7\]](#) und jene der Besuche.

Interessanterweise richtet sich gerade sogar in den Postillen des Zeitgeistes 'Monopol' und ‚Art‘ die Aufmerksamkeit auf Orte anderer Qualität, nämlich Kunstvereine, Labore für Experimente jenseits des Zeitgeistes, der Marktinteressen. Es gibt sie also doch noch! Und auch die Lektüre älterer Texte wie Adornos ‚Kulturindustrie‘ scheint wieder ‚in‘ zu sein ...

## Wer spricht worüber?

Scheinbar ‚boomt‘ die Kunst, von allem gibt es mehr ... „nur von einem gibt es weniger: Kriterien“ [8]

... und gerade entsteht eine neue Kunstsparte: Bücher, die erklären, wie man gute Kunst erkennt! Hier können/sollen die Kapazitäten einer marktunabhängigen kunsthistorischen Forschung greifen, die Erkenntnisse ihrer Diskurse auch offensiver publik machen und sich dabei von Diskurshüllen befreien sollte, entsprechend der ‚Autonomie der Kunst‘ ...

Dass die Kunstkritik schon lange kapituliert hat, ist eine Binsenweisheit, sind die AutorInnen doch viel zu sehr von der Kunstwelt abhängig. Wo findet ein Diskurs über Inhalte/Gehalte und Funktionen von Kunst statt? Was bedeutet z. B. ‚Neue Leipziger Schule‘? Was wird dort verhandelt? Oder was tragen die Werke eines Andreas Gursky oder Thomas Demand zur Photographie oder zu den Vorstellungen von den Aufgaben und Möglichkeiten der Kunst wirklich bei? Wieso gibt es Trends oder Aufmerksamkeitsverlagerungen wie gerade jetzt z. B. zur Zeichnung? Wie kann man andere Diskurse, ein anderes Bewusstsein für Art und Funktion, Wesen und Rolle und auch Orte der/für Kunst schaffen?

### Kunst Werte

#### Von welcher ‚Kunst‘ und von welchen ‚Werten‘ sprechen wir?

Die ‚Kunst‘ [9], bzw. die Vorstellung von Kunst, von der wir sprechen, nimmt ihren Ursprung weitgehend um 1800 und im 19. Jh. (sog. historische Moderne). Zusammen mit den Museen entstanden damals ‚moderne Kunst‘, Kunstgeschichte und das sich rasch organisierende ‚Betriebssystem Kunst‘ (BSK) [10]. Die Moderne Kunst entwickelte sich bekanntlich frei von Aufträgen zunächst in Opposition zur offiziellen Kunst der Akademien und Salons. Sie musste sich eigene Plattformen schaffen, um an Publikum und Kundschaft zu kommen. ‚Autonomie‘ bzw. ‚Freiheit‘ der Kunst bedeutete, dass sie sich exponieren, ausstellen lassen musste, um an die Öffentlichkeit zu gelangen ... Daraus entstand dann ein Netzwerk der Distribution aus Promotern (Kunstkritik, Galerien) und Rezipienten (Sammler; Medien), das sich rasch als funktionierendes Betriebssystem (Kunstwelt) etablierte. Paradoxerweise strebten dennoch alle Avantgarden die Aufnahme in das Pantheon der Museen, die Normen setzenden offiziellen staatlichen oder städtischen Kulturmaschinen an, die als Schatztruhen des sog. ‚Kulturellen Erbes‘ für die nationale Identität oder das kulturelle Selbstverständnis sorgten.

Die Bourgeoisie erfand das moderne Künstlertum [11] zur Kompensation seiner materialistischen Geschäftigkeit und wurde dafür regelmäßig mit Verachtung gestraft (*choquer le bourgeois*). Während also die ‚neue Freiheit‘ als Marktauglichkeit erprobt wurde, priesen Ästhetik und Kunstgeschichte deren Autonomiepflege, die Illusion von Marktferne. „Zur Verdrängung des neuen Warencharakters der Kunst hat die akademische Kunstwissenschaft wesentlich beigetragen.“ [12] Aber in der Kunstgeschichte galt lange als unfein, von den real existierenden Zwängen zu sprechen, und materialistische Kunstgeschichte (Benjamin, Einstein, Hauser, Raphael) wurde lange geächtet. Kunst war immer Luxus der feinen Leute (Michael Stürmer; Bättschmann: Ausstellungskünstler). Die moralische Entrüstung über das Sponsoring bezeichnete Walter Grasskamp einleuchtend als Kompensation „für den Verlust der

gutbürgerlichen Illusion der ‚reinen Kunst‘“ (s. Flick-Syndrom).

Weder in der Realitätsferne der meisten Diskurse noch im Streben und Wollen der KünstlerInnen hat sich also viel geändert: Wenn sie auch keine Künstler im bürgerlichen Sinne sein, sich im Internet vermarkten oder sonst wie dem System entziehen wollen bzw. es kritisieren, letztes Ziel aller KünstlerInnen bleibt die Aufnahme in die Kunstgeschichte, die nach wie vor von den Museen repräsentiert wird. Jetzt erst beginnt die Kunstgeschichte allmählich, sich neben der Kunst selbst auch deren Schnittstellen zur Öffentlichkeit zu widmen, den Ausstellungen und Galerien, denn diese schreiben öffentlich Kunstgeschichte.

Die Querverbindungen und Kreisläufe zwischen Galerien - Sammlern - Museen -Auktionshäusern - Messen haben sich ausdifferenziert, und die Grauzone um den ‚*White Cube*‘ der erhabenen Kunstbetrachtung ist umtriebiger geworden, insbesondere seit die Museen in den 80er Jahren den ‚Fehler‘ machten, sich der Kunst der Gegenwart rückhaltlos zu öffnen, bzw. seitdem es immer mehr ‚Museen der Moderne und Gegenwart‘ (eigentlich ein *oxymoron*) gibt. Hat sich also das ‚Prinzip Museum‘ verändert?

## Das Museum als Wertschöpfungsmaschine

Museen, die ja ursprünglich einen ‚Bildungsauftrag‘ hatten, wurden ab den 70er Jahren geöffnet, ‚demokratisiert‘, indem man deren Zugänglichkeit zu verallgemeinern suchte (Museumspädagogische Bewegung). In den 80er Jahren wurden sie dann wieder zu Tempeln für das besondere Erlebnis, Teil der ‚Kultur des Spektakels‘, auch für die Massen; dabei haben bekanntlich ‚blockbuster‘-Ausstellungen großen Zulauf, während das ‚normale‘ Museumsgeschäft lahmt. Zurzeit ist Kunst in der allgemeinen Wahrnehmung der Medien vor allem als Luxusprodukt präsent. Was Kunst sonst noch verhandelt, ist nur in der Theorie oder der spezialisierten Öffentlichkeit präsent. Stefan Heydenreich [13] charakterisierte 1998 die Lage recht treffend: „Die Kultur der Gegenwart ist von der paradoxen Situation gezeichnet, dass sich unter der Bezeichnung Kunst eine eng begrenzte Sparte als institutionalisierte Hochkultur einen Speicherplatz in der Geschichte sichert, während eine Industrie, die auf Institutionen und Theorien nicht angewiesen ist, das alltägliche kulturelle Leben bestimmt.“ Das Auseinander-Klaffen zwischen E- und U-Kultur, von dem man dachte, die Pop Art habe es überwunden, waltet also nach wie vor, da die Institutionen, voran die Museen, noch immer jene Kunst honorieren, die ihre Bedürfnisse und Strukturen bedient. Zunehmend wird zwar analysiert, welche Mechanismen die öffentliche Wirksamkeit der Kunst und welche Strukturen deren Genese bestimmen. In der Öffentlichkeit jedoch ‚boomt‘ die ‚Werbeleratur‘: Ausstellungskataloge, Monographien, in denen die Eigenaussagen der Künstler paraphrasiert oder zu Theorien erhoben, die Intentionen der Werke mit deren Wirkungsästhetik gleich gesetzt werden. Informationen der Macher und Kuratoren sind in Fülle vorhanden, kritische In-Frage-Stellungen finden nur in der Fachliteratur statt.

Auch Karlheinz Schmid, ein Kenner des BSK, der mit seiner viel geschmähten und doch viel gelesenen Hauspostille ‚Kunstzeitung‘ (die nicht wenigen anderen Zeitschriften den Boden unter den Füßen wegzog) und die Reihe ‚Statements‘ heraus gibt, analysierte in den ausgehenden 90er Jahren [14] die Umbrüche im Kunstmarkt und beobachtete die Beschleunigung der Prozesse, u. a. am Beispiel der Karriere Jonathan Meeses: Immer schneller drehe sich das Karussell der Novitäten-Jäger, ‚trend scouts‘ oder ‚freie Kuratoren‘ genannt, weil nur der flotte, am besten im Flug gemachte Sortimentswechsel zu Umsatz mit einer Ware führt, die eigentlich keine mehr ist (S. 23). Auch wenn die Künstler keine Ware mehr produzieren, sondern statt ihrer nur noch Prozesse liefern. Es zeichnen sich nun die scharfen Kanten der Verteilungskämpfe besser ab, da die wirtschaftliche Situation (Prekarität, Abstieg der sog. Mittelklasse, also fehlendes Bildungsbürgertum) umso deutlicher werden lässt, dass Kunst und Kultur noch in den Strukturen des 19. Jahrhunderts stecken geblieben sind. Es gehen zwar mehr Menschen ins Museum, es reden aber auch mehr Menschen über ihr Verhältnis zur Kunst, publizieren doch immer mehr Sammler, die sich als Gefährten der Künstler gebärden. Erfährt man daraus etwas über Kunst oder mehr über den jeweiligen Sammler? Warum müssen private Marotten in Form von Bekenntnissen oder exhibitionistischen ‚Showrooms‘ der Öffentlichkeit offenbart werden? Sind die Museen nicht auch die Orte, in denen der Geschmack früherer Oberschichten als ‚kulturelles Gedächtnis‘ zur Schau gestellt wird? Was hatten z. B. die

Einwohner Roms im 16. Jh. mit den Fresken der ‚Sixtinischen Kapelle‘ zu tun?

Welche Instanzen bestimmen neben dem Zeitgeist oder dem Markt über die Konjunkturen kultureller Interessen?

Wer vermag heute noch einen anderen, selbstkritischen Blick auf das Kunstgeschehen jenseits der Gebote des Zeitgeistes zu bieten?

## **Besondere Chancen des kunsthistorischen Zugriffs**

Hier können und sollen die spezifischen Kapazitäten einer marktunabhängigen kunsthistorischen Forschung greifen: Statt sich in der vermeintlichen Sicherheit eines verschwundenen Elfenbeinturms zu wiegen, muss sie ihre Erkenntnisse und Diskurse offensiver publik machen, auch um den eigenwilligen Status öffentlicher Museen bewusst zu machen und zu stärken. Zu dem Zweck muss man sich von Diskurshüllen befreien, so auch von jener trügerischen Mär von der ‚Autonomie der Kunst‘.

## **Welche Werte?**

Wenn wir von ‚Wert‘ sprechen: Welchen Wert meinen wir? Kultwert? Ausstellungswert? Marktwert? Künstlerischer Erfolg? Welche Kriterien gelten dafür? Heißt ‚erfolgreich sein‘ auch ‚bedeutend sein‘? Wer entscheidet über den kunsthistorischen Wert? Sind Damien Hirst und Gerhard Richter kunsthistorisch relevant, weil ihre Werke hohe Preise erzielen und über gut funktionierende ‚Bedeutungserzeugungskombinate‘ verfügen? Ein Blick in das Musée d’Orsay und die Verschiebungen in der Bewertung von Kunst gerade im 19. Jahrhundert mahnen zur Vorsicht!

Was wollen, erwarten wir von der Kunst? Wer bestimmt, was ‚hohe‘, ‚gute‘ Kunst sei? Kunst war immer mit religiöser oder weltlicher Macht verbunden, diente der Vermittlung und Festigung symbolischer Ordnungen, der Repräsentation oder der Legitimation von Machtinteressen; auch die Kunst der Renaissance diente der Verfestigung der Macht und Selbstdarstellung von Parvenus (Medici, Päpsten, konkurrierenden Herrschaftshäusern). Kunstgeschichte trug nicht wenig dazu bei, diese Ebene zu verklären! Während man heute über ‚neureiche Russen‘ die Nase rümpft, schreibt man fleißig Hausarbeiten über die Borrominis und Imhoffs: Die kulturelle kunsthistorische Veredelung frisch erworbenen Reichtums hat eine lange Geschichte!

Bislang lenkte die Legende von der ‚Autonomie‘ der KünstlerInnen und der Kunst ab vom Status des Exponates, der Ware, des Kompensationsfetischs in der ‚entzauberten‘ Welt des modernen Kapitalismus: der Künstler, das ‚bessere‘ *alter ego* des bürgerlich-strebsamen ‚*selfmade man*‘! In der Theorie ist vieles möglich, und viele unserer Vorstellungen und *clichés* sind von ihr geprägt (Projekt der Moderne, Avantgarde, Kulturkritik, Emanzipation etc.). Wie aber sieht es in der Praxis aus? Sind institutionelle und emanzipatorische Interessen zusammen zu bringen?

## **Rolle der Institutionen – ‚Wertschöpfungskette‘ 1**

Museen und Ausstellungen sind Bildungsinstitutionen, elitär und abschreckend, in den 70er Jahren entwickelte man deshalb die Museumspädagogik weiter [\[15\]](#) . Museen, ursprünglich geschaffen zur Bildung des ‚guten Staatsbürgers‘, wurden dann auch als Orte zur

Disziplinierung der Gesellschaft erkannt (Tony Bennett). Dass Bildungsinstitutionen allen gleichermaßen offen stünden, ist eine bürgerliche Fiktion (Bourdieu). Heute stellt sich deshalb die Frage: Kultur für alle oder mit allen'? [16] Oder entwickelt sich das Museum zum Labor, zum Ort der Reflexion darüber, was es selbst tue (Michael Fehr)? Doch erscheint es heute, wenn es dem Zeitgeist folgt, vor allem als Instrument zur Veredelung von Interessen der Oberschicht.



Foto: © Jenny Rosemarie Mannhardt

## Kunstvereine hingegen

sind bekanntlich Orte, in denen sich ursprünglich Bürger in Nachahmung des Adels und mit Anspruch auf soziale Distinktion Zugang zur Kunst der Gegenwart beschafften. Aber woran misst man auch heute noch den Erfolg eines Kunstvereins? Daran, dass er KünstlerInnen entdeckt und dann auf die ‚Erfolgsschiene‘ via Kunstmarkt ins Museum setzt!

In den 70er Jahren wurden ganz andere Modelle gedacht: statt Unterordnung Selbstermächtigung, Störung oder Selbstreflexion der Institutionen (*‚institutional critic‘* 1975, *‚On social grease‘*: Kunst wird gefördert, weil sie ein ‚gesellschaftliches Schmiermittel‘ ist). Aber diese Strategien wurden vom BSK ‚heimgeholt‘: In den 1990er Jahren gab es eine *‚museum education‘*, die sich selbst als *‚activism‘* verstand; zusammen mit Besuchern wurden die Machtmechanismen innerhalb des Museums untersucht (dem Kurator wurde inzwischen gekündigt.) [17] Was könnte/sollte emanzipatorisches Sprechen in der Kunst- und Kulturvermittlung sein? Vermittlung kann auch als ‚Gegenkanonisierung‘ [18] eingesetzt werden, wie es z. B. bei der doc11 praktiziert wurde.

Was also wollen Kunstvereine oder andere *‚non-profit‘*-Institutionen wie Museen anderes als der Markt? Sie sind die letzten Orte, an denen daran erinnert wird, dass in den bildnerischen Praktiken Existenzielles verhandelt wird, abseits der Konjunkturen des Zeitgeistes bzw. der Markttrends Fragen gestellt oder Aspekte des In-der-Welt-Seins erörtert werden. Dabei kann und sollte die Kunstgeschichte zur Seite stehen!

Wenn Kultur zum Aufpolieren des Images eines Unternehmens dienen soll, kann

künstlerische Verweigerung auch ein Korrektiv sein; aber wer erfährt davon? Neben den Institutionen als Glieder der Wertschöpfungskette ist nicht zuletzt die Rolle des Schrifttums nicht zu vernachlässigen.

## **Texte als Vehikel der Bedeutungszuweisung – ,Wertschöpfungskette' 2**

Moderne Kunst wurde immer, seit der Postmoderne jedoch in erhöhtem Maße, von Schrifttum begleitet. Viele bedeutende Künstler waren zugleich Kunstkritiker und partizipierten an den Diskussionen über die Etablierung neuer Kunstbegriffe oder -praktiken. Während in den 60er und 70er Jahren in Selbsterklärungen oder Reflexionen Kunstkonzepte und -vorstellungen artikuliert wurden, nimmt seit den 80er Jahren die ‚Gebrauchsanweisungsliteratur‘ und die ‚*selfpromotion*‘ zu (gleichsam als ‚Buch zum Film‘), verfasst entweder von den Künstlern selbst oder von ihnen verbundenen ‚Hofberichtserstattem‘; als Beispiel sei das Buch ‚Hunger nach Bildern‘ erwähnt, das 1982 eine erst entstehende Bewegung geradezu kanonisierte. In den 80er Jahren verstärkte sich dieser Trend durch große Ausstellungen (‚von hier aus‘, ‚Metropolis‘, ‚Binationale‘, ‚New Spirit in Painting‘ etc.), deren Kataloge jeweils Lesarten entwarfen und öffentlich wirksame ‚Bedeutungsproduktion‘ betrieben. Diese ‚*promotion*‘-Literatur‘ wächst seitdem ins Unermessliche, wie ein Blick in florierende Kunstbuchhandlungen belegt. Große Künstler haben ihre persönlichen ‚Bedeutungserzeugungskombinate‘; an Gerhard Richters Kanonisierung arbeiten z. B. Buchloh, Butin und Elger. Künstler engagieren Kunsthistoriker und geben ihre eigenen Werksverzeichnisse heraus (z. B. wiederum Richter). Verlage ‚erfinden Künstler‘, indem sie deren Bedeutung durch Prachtbände suggerieren (Beispiel: Taschen-Verlag mit Tillmans und Araki). Willi Bongards berühmtes ‚*ranking*‘ sah noch ein komplexes Zusammenspiel von drei Agenten der Werteproduktion vor: Diskurse, Ausstellungen und Marktwert. Inzwischen haben sich die Kräfteverhältnisse verschoben: Es zählt nur noch der Marktwert!

Bei der reichlich vorhandenen Literatur gilt es, nach Qualität der Texte zu unterscheiden: Wer schreibt für welchen Zweck? Kein Museum, kein Sammler, kein Künstler sähe das Präsentierte gerne kritisch gewürdigt! Es ist nahezu unmöglich geworden, gegen diese Menge an ‚*promotion*‘-Literatur anzuschreiben. Bei vielen publizierten Informationen wäre deren Transformation in Wissen, deren kritische Prüfung Aufgabe der Kunstgeschichte und eigentlich auch der Museen, die sich darin von den Galerien sowie anderen Ausstellungsinstitutionen und -plattformen in Moderne und Gegenwart unterscheiden. Die Museen sollten kritische Instanzen gegenüber den Mächten des Zeitgeistes und des Marktes sein, Schnittstellen, an denen jenseits der Tagesinteressen wissenschaftliche Erkenntnisse publik werden können. Je mehr sie sich jedoch im Dienste der ‚Gesellschaft des Spektakels‘ empfinden, desto mehr büßen sie diese spezifische Funktion ein. Umso bedeutender werden dann andere Orte des ‚*non-profit*‘-Experimentierens ‚um der Sache willen‘, nämlich z. B. die Kunstvereine. Hier öffnet sich ein Aktionsfeld für die Kunstgeschichte als kritische Zeitgenossenschaft.

### **Werte jenseits der Tagesinteressen**

Die Konsequenzen: Erstens muss der ‚Kunst‘-Begriff revidiert – bzw. ernsthaft befragt – werden, und zweitens muss die Kunstgeschichte ihre Mittäterschaft offensiv verantworten. Sie ist ein Agent des Systems, konstituiert die Gegenstände mit, über die sie spricht, und zwar nicht nur strukturell-hermeneutisch (Bedeutungskonstitution und ‚*management of meaning*‘), sondern auch ökonomisch und politisch [19]. Darüber sollte Rechenschaft abgelegt werden und sich nicht nur als ‚Durchlauferhitzer‘ für den Kunstmarkt missbrauchen lassen. Auch gilt es, sich der Konkurrenz durch die Vermehrung der ‚manager of meaning‘ zu stellen: etwa durch die augenblickliche Explosion sich überschlagender und multiplizierender ‚Diskurse‘ [20] des BSK, der Künstler, Kuratoren, Sammler, Kritiker und Händler. Wo bleibt die Kunstgeschichte, wie reagiert sie darauf? Man flüchtet sich in die Subjektivität, praktiziert performative Kunstgeschichte, hechelt den modischen, *hippen* ‚Diskursen‘ hinterher und versucht, sie zu adaptieren. Die ‚Zeitgenossenschaft‘ ist aber rein kosmetisch, mehr *trendy* als zeitgemäß. Man sollte sich konstruktiv mit den neuen Erfordernissen auseinandersetzen, erstmals versuchen, sich klar zu werden, um was es geht, aus der ‚Überforderung‘ eine neue ‚Bescheidenheit‘ und Offenheit entwickeln!

Die Selbstherrlichkeit des Faches gegenüber seinem Objekt ist in Frage gestellt. Man muss inhaltlich und methodisch gesichertes Terrain verlassen, neue Annäherungsmodelle erproben, sich genauso exponieren wie die Werke selbst.

### **‚*Making Modernism*‘**

Seitdem es ‚Kunst‘ gibt, ist sie eingebettet in ein Netzwerk von Machtspielen, Repräsentation und Distinktion (Konkurrenz der Höfe in Burgund, den Niederlanden, den Stadtstaaten und -republiken). Bereits zu Beginn der Renaissance entstanden Märkte für Graphik und Ölbilder. Dürer in Venedig, Caravaggio in Rom und alle ‚-ismen‘ der Moderne verdanken ihren Erfolg dem Einsatz bestimmter Persönlichkeiten (Kunstschriftsteller, Galeristen, Sammler, Museumsdirektoren); Beispiele sind Baudelaire, Zola, Durand-Ruel, Kahnweiler, Cassirer oder Sammler wie die Geschwister Stein. Bekannt sind Picassos ‚Spiele‘ [21] mit seinen Galeristen und Sammlern, mittels derer er die Preise seiner Werke zu steuern suchte; dabei behielt er stets die besten Bilder für sich selbst und ließ das Verhalten seines Konkurrenten Matisse nicht aus den Augen.

Die ‚Kunstgeschichte der Moderne‘ gibt es noch nicht, sondern ihrer viele. Eine teleologische Geschichtsschreibung im Sinne eines ‚Gänsemarsch der Stile‘ (bis hin zur Abstraktion) oder einer ‚Abfolge von Heroen‘ (von Vasari bis Greenberg bzw. heute) ist heute zwar nicht mehr denkbar, wird jedoch nicht selten ohne Bedenken weiter betrieben. Heute ist das Bewusstsein davon gewachsen, dass es sich um ein multifaktorielles Geschehen handelt und es sowohl eines institutionengeschichtlichen als auch eines systemtheoretischen Zugriffs bedürfe, der einen quellenkundlichen wie biographischen Ansatz erfüllen müsse. Aber wer interessiert sich dafür? Wer als

NachwuchswissenschaftlerIn Karriere machen will, sollte gewisse Themen meiden. Heute konkurrieren viele Informationsquellen und -produzenten miteinander, aber die Transformation von Information in Wissen und von Erlebnis in Erfahrung kommen zu kurz (z. B. zerschlägt man die Universität in eine modularisierte bessere VHS).

Während die ‚Moderne‘ früher ca. alle 50 Jahre revidiert wurde, schreibt und musealisiert sich die Kunst heute ständig selbst: Künstler bauen ihre eigenen Museen (Judd), schreiben ihre eigenen Werkverzeichnisse bzw. unterhalten ihre eigenen ‚Hofschriftsteller‘; Sammler bauen ihre eigenen Museen bzw. schreiben ihre eigenen Kunstgeschichten. Jeder am BSK Beteiligte lässt jeden Gedanken in Reihen unredigiert drucken, die als ‚Archive der Gegenwart‘ entstehen (s. Reihe ‚statements‘ oder Verlag der Kunst, Dresden, vom Taschen-Verlag ganz zu schweigen). Für Studierende ist gedruckt = gedruckt, sind die Qualitäten von Texten kaum noch vermittelbar, insbesondere angesichts der Verfügbarkeit vieler Informationen über das Internet! Heißt, Bildwerke ‚heruntergeladen‘ zu haben, auch, sie zu kennen oder gar zu verstehen? Hier eröffnen sich neue Perspektiven und Chancen für die Orte realer Kunstbegegnung und -erfahrung sowie anderer Vermittlungsqualität (Museen, Kunstvereine).

Während früher Wissenschaft hier und Kunstkritik dort betrieben wurden, sind die Grenzen heute fließend geworden, rühren viele ‚*manager of meaning*‘ im Brei der Bedeutsamkeit. Der Kampf um die Deutungshoheit wird aber weniger in der Theorie ausgetragen als über die Dicke und Farbenpracht der Publikationen, die Üppigkeit der Einladungskarten, die auf Kunstmessen oder Auktionen erzielten Preise und die Listen der Privatsammlungen (Saatchi, Boros, Goetz, Falckenberg, Speck), weniger der Museen, in die Werke Eingang gefunden haben.

Heute gibt es scheinbar viel mehr Möglichkeiten und mehr Verfügbarkeit. Die Unterscheidung in Zentrum und Peripherie [\[22\]](#) hat ausgedient. Auch das kritische Potenzial bildet heute seine eigene Akademie; im Englischen spricht man von ‚*tenured radicals*‘, ‚verbeamteten Radikalen‘, von Institutionen dafür bezahlt, dass man sie kritisiert. Das System ist so flexibel und selbstgefällig/-sicher geworden, dass es sich die kritische Selbstbefragung leisten kann. So sind wir wieder dort angekommen, wo wir angefangen haben, bei **Kunst & Geld** ...

Was zur sog. ‚Ächtung der Ökonomie‘ [\[23\]](#) zu sagen ist, wurde bereits gesagt (Sponsoring, Kulturfinanzierung, PPP, *Corporate Collecting* etc.); auch die Geschichte der Spender und Mäzene seit dem Mittelalter wurde angesprochen (Die Finanziere von Giotto und Tizian waren keineswegs selbstlos!). Nicht zuletzt ist auch Wissenschaft auf Geld angewiesen (‚Drittmittel‘!). Dass das ‚kulturelle Proletariat‘ sich als ‚Aristokratie des Geistes‘ verstand oder dass die Gesellschaftskritik zu den Aufgaben der Kunst gehöre, all dies ist nur mehr ‚Folklore‘!

### **Andere Qualitäten im Umgang mit Kunst**

Aus dem Gesagten kann man ableiten, welche Chancen ein anderer als der vom Markt bestimmte Umgang mit Kunst hat, sowohl für die entsprechenden Orte (Museen,

Kunstvereine) als auch für die Kunstgeschichte. Dieser Umgang bedeutet: Den Respekt vor den Werken eintauschen gegen die Überheblichkeit der sog. ‚Deutungskompetenz‘, die Werke nicht zu Geiseln einer Theorie oder Denk- bzw. Sammelmode degradieren; das erfordert eine neue nicht nur Beschreibungs-, sondern auch Annäherungs- und Vermittlungskultur. Die Reflexion darüber, wie sehr die Medien unser Denkens beeinflussen, hat noch gar nicht begonnen.

**„die Kultur ist das traditionelle Waffenstillstandsgebiet  
der bürgerlichen Gesellschaft“ [\[24\]](#)**

stellt Walter Grasskamp bei seiner kritischen Durchleuchtung der Sponsoring-Kultur fest, und dass man nicht nach den Quellen frage. Trotz allem gewährleistet die bürgerlich-demokratische Verfassung bisher die sog. ‚Freiheit der Kunst‘! Vielleicht steht an, diese Freiheit neu zu bestimmen, ‚Autonomie‘ auszubauen statt sie Illusion sein zu lassen, darin die Rolle der *non-profit*-Institutionen und der akademischen Kunstgeschichte gegen Instrumentalisierung, Standardisierung zu stärken und deren ‚Placebo‘-Funktion anzukämpfen. Die Selbständigkeit der Kultur, nicht nur im Sinne einer guten Portion betriebswirtschaftlicher Intelligenz, möge keine Fiktion mehr sein, Kunst nicht nur noch Ware, Werbeträger, Sozialkitt oder weiche Produktivkraft!

Kunst sei "weniger ein Standort- als ein Risikofaktor" stand dereinst in der NZZ. So sollten sich auch die Wissenschaften und die Universität auffassen, als Orte/Horte von Resistenz und Dissidenz, als kreative Orte zur Schaffung von ‚Gegenerinnerungen‘, als Orte des Vordenkens, als Utopia! Sie verwalten nicht einfach ein systemkonformes ‚*management of meaning*‘, in dem Denkpositionen bezogen, Räume besetzt und Deutungsmonopole verteidigt werden. Sie sollten Denkräume öffnen und Verständnisangebote machen, kurz: Modelle eines anderen Umgangs mit Kunst bieten! Museen und Kunstvereine sind Schutzräume (keine Reservate), in denen eine andere Zeige- und Wahrnehmungskultur gepflegt werden kann als jene, die der Zeitgeist gebietet.

---

[\[1\]](#) Grasskamp. Walter, Die unbewältigte Moderne, Kunst und Öffentlichkeit, München, 1989; ders., Die unästhetische Demokratie. Kunst und Marktgesellschaft. München, 1992; ders., Kunst und Geld, Szenen einer Mischehe, München, 1998; ders., Kleine Apologie des Konsums, München, 2000.

[\[2\]](#) Kunstwerte, hrsg. v. G. Anna u. W. Doerstel, Köln 2001

[\[3\]](#) Hier sprach u.a. Dossi, Piroshka, Autorin des Buches ‚Hype! Kunst und Geld‘, Frankfurt, 2007

[\[4\]](#) Symposium ‚public space - public art‘: Schnittstelle Museum, Westfälisches Landsmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, Münster, 2003, S. 7

[\[5\]](#) Die Kunstgeschichte entstand als akademisches Fach etwa in jener Zeit, als die ‚Moderne‘ und die Museen sich konsolidierten, also ab Mitte des 19. Jahrhunderts! Und nicht zuletzt waren es deutsche Kunsthistoriker, die sich offensiv für die Kunst ihrer Gegenwart und Moderne engagierten, und zwar nicht an der Universität, sondern an Museen (Lichtwark, Tschudi) oder in viel gelesenen wichtigen Publikationen (Worringer, Einstein,

Meier-Graefe)! Was ist von diesen Gepflogenheiten geblieben?

[6] Spielregeln der Kunst, hrsg. v. Wolfgang Zinggl, Amsterdam/Dresden, 2001

[7] Adrienne Braun SZ, 5 Mai 2008

[8] J. Heiser, S. 7

[9]

Sog. ‚freie Kunst‘, d.h. ohne Auftrag entstandene Kunst, die als Ausdruck einer individuellen Ästhetik oder Kunstvorstellung, bzw. künstlerischen Stellungnahme entstand.

[10] A.-M. Bonnet, Kunst der Moderne, Kunst der Gegenwart, Köln, 2004

11

Ruppert, Wolfgang, Der moderne Künstler, zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturhistorischen Moderne im 19. Jh. und frühen 20. Jh., Frankfurt, 1998

[12] Grasskamp, Walter, Kunst und Geld, s.o., S. 20

[13] Heidenreich, Stefan, Was verspricht die Kunst?, Berlin, 1998, S. 215

[14] Schmid Karlheinz, Vom Produkt zum Prozess, Kunstbetrieb im Umbruch, Regensburg, 1999

[15] Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen, hrsg. v. schnittpunkt - Beatrice Jaschke, Charlotte Martinez-Turek, Bora Sternfeld, Wie, 2005, S. 15. ff

[16] Lehrlingsprojekte, Key-Worker-Programme, Projekte mit Arbeitslosen oder Migranten ..

[17] 1998 whose history is it anyway? 1998 in Queens critical pedagogy ...

[18] Machart, Oliver, Die Institution der Vermittlung, ebda., S. 51

[19] Bonnet, Anne-Marie, in: Wertwechsel, Köln, 2001

[20]

Wenn der Begriff hier in Anführungsstriche gesetzt ist, meint er den heute verwässerten Gebrauch, also lediglich ‚Rede von‘; ohne Anführungsstriche ist er im ursprünglichen Sinne Foucaults als komplexe In-Beziehung-Setzung gedacht.

[21] Fitzgerald, Michael C., Making Modernism, Picasso and the Creation of the Market for 20th. Century, University of California Press, Los Angeles/London, 1995; Bonnet, Anne-Marie, Kunst der Moderne, Kunst der Gegenwart, Köln, 2004

[22]

Marius Babias, Hrsg., Im Zentrum der Peripherie, Kunstvermittlung und Vermittlungskunst in den 90er Jahren, Fundus, Verlag der Kunst Dresden, 1995

[23] Grasskamp, Walter, Die Ächtung der Ökonomie, in: ders. Kunst und Geld, Szenen einer Mischehe, München, 1998

[24] Grasskamp, Kunst & Geld, S. 51