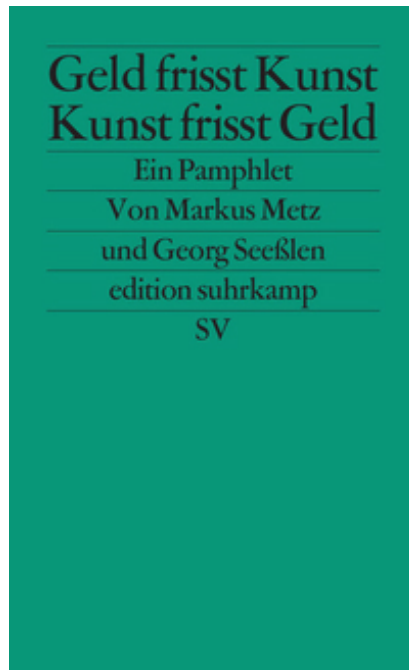


Suhrkamp Verlag

Leseprobe



Metz, Markus / Seeßlen, Georg
Geld frisst Kunst – Kunst frisst Geld

Ein Pamphlet
Mit einer Bilderspur von Ute Richter

© Suhrkamp Verlag
edition suhrkamp 2675
978-3-518-12675-2

edition suhrkamp 2675







Dass die bürgerliche Emanzipation der Kunst von Kirche und Adel keineswegs nur Autonomie, sondern auch einen paradoxen Markt des Unmarktförmigen mit eigenen Herr/Knecht-Verhältnissen hervorgebracht hat, ist nichts Neues. Doch mit der Herausbildung einer globalisierten Kunstbörse erhält diese Dialektik eine neue, durch immer krudere Kurzschlüsse von Kunstgeld und Geldkunst geprägte Qualität. Markus Metz und Georg Seeßlen kartographieren, analysieren und kommentieren diese Entwicklung in den Werken, Institutionen, Diskursen und Akteuren der Gegenwartskunst – und kontern mit der Gegenfrage: Wie und wo kann Kunst trotz allem mehr sein als die schickste Form der Steuerhinterziehung?

Markus Metz, geb. 1958, Studium der Publizistik, Politik und Theaterwissenschaften an der FU Berlin, freier Journalist und Autor, lebt in München.

Georg Seeßlen, geb. 1948, Studium der Malerei an der Kunsthochschule München, freier Journalist und Autor, lebt in Kaufbeuren.

Ute Richter, geb. 1964, Studium der Malerei und Grafik in Berlin, Dresden und Paris, Bildende Künstlerin, lebt in Leipzig.

Markus Metz/Georg Seeßlen

**Geld frisst Kunst
Kunst frisst Geld**

Ein Pamphlet

Mit einer Bilderspur
von Ute Richter

Suhrkamp

edition suhrkamp 2675

Erste Auflage 2014

© Suhrkamp Verlag Berlin 2014

Originalausgabe

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das der Übersetzung,
des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung
durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner Teile.

Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert
oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet,
vervielfältigt oder verbreitet werden.

Satz: Satz-Offizin Hümmer GmbH, Waldbüttelbrunn

Druck: Druckhaus Nomos, Sinzheim

Umschlag gestaltet nach einem Konzept

von Willy Fleckhaus: Rolf Staudt

Printed in Germany

ISBN 978-3-518-12675-2

Für Christoph Schlingensief,
wo immer du jetzt bist.

Inhalt

Vorneweg

I. Diskurswechsel Kunst

Das Kunstwerk im Zeitalter des totalen Kapitalismus.

Ein erstes Erschrecken 15

II. Ökonomie, Politik & Kunst

Wie sich eine Kultur für Neoliberalismus und Postdemokratie organisiert. Eine Agenda 81

III. Kapitale Kunstfehler

Rund um den Kunstmarkt kommt es zu tieftraurigen Phänomenen, die uns lachen machen. Eine Anamnese 266

IV. Schmiermittel

Die geschmeidige Verbindung von Politik und Ökonomie durch die Kunst. Eine Abfuhr 320

V. Die innere Landnahme

oder Kunst und Kapital als schöne Weltuntergangsmaschinen betrachtet. Ein Theorem 337

Anhang: Occupy Art!

Ein Manifest 445

Vornweg

Hau' mich um!
Popeye der Seemann

Man könnte sagen: Jede Gesellschaft hat die Kunst, die sie verdient. Und jede Kunst findet die Gesellschaft, die sie verdient. Man könnte sagen, die Kunst suche sich ihre Realisierung und ihre Verbreitung immer in genau den Kanälen und Medien, die die jeweilige Gesellschaft oder das Ineinander von Gesellschaften ihr bieten. Man könnte sagen, dass die Kunst einer neoliberalen und postdemokratischen Gesellschaft gar nicht anders könne, als Spiegel und Teil von Neoliberalismus und Postdemokratie zu sein. Man könnte sagen, dass die vom Betrieb enttäuschte Liebe zur Kunst keine gute Grundierung für eine Kritik der Kunst sei. Man könnte sagen, die Kunst, von Ewigkeit zu Ewigkeit gesehen, sei so sehr menschliche Natur und Kultur, dass ihr keine Korruption und keine Enteignung ernsthaft etwas anhaben könne. Man könnte sagen, die Kunst sei es schließlich, die uns helfe, die kalten und immer noch kälteren Zeiten zu überstehen. Man könnte sagen, das wahre Verständnis der Kunst spiele sich ohnehin in einem Jenseits, einer Transzendenz zu Zeit und Raum ab, was kümmere uns da momentane und soziale »Verschmutzung«? Man könnte sagen: Wo Teile der Kunst sich korrumpieren und enteignen ließen, da wüchsen andere Teile nach, die sich dem radikal und energetisch entgegenstellten. Man könnte sagen, auch in einer neoliberalen und postdemokratischen Gesellschaft fände die richtige Kunst noch immer die richtigen Adressaten. Man könnte sagen, die subjektive Freiheit der Künstler, auch wenn diese sich mit dem Kapital und dem Markt noch so innig einließen,

tauche früher oder später immer wieder als subversive Energie auf. Man könnte sagen, die Super-Kunstmarkt-Kunst sei das eine, mein Besuch in einer kleinen, selbstausbeuterisch geführten Galerie, mein Genuss im Museum, sei etwas ganz anderes. Man könnte sagen, die Kunst sei, wie immer sie sich gesellschaftlich kontrollieren und manipulieren lasse, am Ende doch auf der Seite des autonomen Individuums. Man könnte sagen, die subjektive Freiheit, welche durch nichts so wie durch Kunst ausgedrückt werde, überlebe doch immer politisches und ökonomisches Ordnen. Man könnte sagen, die Kunst sei ein dermaßen selbstreflexives System, dass sie immer auch darüber nachdenke, was aus ihr gerade werde. Man könnte von den Selbstreinigungskräften dieser besonderen Art des »Kreativen« sprechen. Das alles und noch viel mehr könnte man sagen. Wir sagen etwas anderes.

Und wir sagen es im Folgenden in zwei verschiedenen Modi: einmal, wie gewohnt, von vorn nach hinten und in ganzer Breite.

Darin eingelagert aber auch nochmal kompakt, als Spur von seitlich angestrichenen Thesen oder (Quint-)Essenzen. (Sei es als Smalltalk-Party-Service oder um in diesem Leben noch zu einer Praxis zu gelangen.)

I. Diskurswechsel Kunst

*Das Kunstwerk im Zeitalter des totalen Kapitalismus.
Ein erstes Erschrecken*

*Die Kunst ist ein Phänomen des Menschen.
Der Mensch ist ein Phänomen der Kunst.*
André Comte-Sponville

Was bisher geschah. Entweder gibt es die Kunst, seit man von ihr redet, oder aber man muss von der Kunst reden, seit es sie gibt. Jedenfalls können wir uns hier keinen Zustand vorstellen, in dem Kunst einfach so da wäre. Kaum gerät sie in den Blick, muss sie auch diskutiert werden, müssen Definitionen, Analysen, Historien und Abgrenzungen her. Der Schauplatz der Kunst wird erst lebendig durch das Geschwätz des Publikums. Es sollte, wenn es gerade gut geht, ein »schönes Geschwätz« sein, das wir, intimer, auch als »angenehmes Gespräch über Kunst« erfahren können oder auch als anregenden Streit, überraschendes Einverständnis (der Beginn einer Liebesgeschichte, wer weiß) oder die Lust, »sich die Köpfe heiß zu reden«. Allerdings: Es geht gerade nicht sehr gut.

Mit Martin Heidegger¹ könnte man der Meinung sein, das »Wirkliche« an der Kunst seien die Werke und die Künstler. Was sonst könnte ein »Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit des Seienden« auch bewerkstelligen? Alles andere wäre dann bloß Mythos und Imagination. Man könnte es aber auch andershe-

¹ Vgl. Martin Heidegger: Der Ursprung des Kunstwerks. Stuttgart 1960, S. 58-60.

rum sehen. Das Wirkliche an der Kunst wären dann gerade das Geld und das Geschwätz – während das Werk und die Subjekte der Kunstproduktion im schönen Nebel von Mythos und Imagination verschwinden könnten.

Über lange Zeit war der Kern der großen Kunst-Erzählung die Beziehung zwischen Künstler und Kunstwerk. Wir sind Zeugen eines Diskurswechsels. In der Zeit von Neoliberalismus und Postdemokratie besteht der Kern der nicht mehr so großen Kunst-Erzählung aus der Beziehung zwischen Geld und Diskurs.

Die großen Erzählungen der Kunst haben bislang vom Geld hauptsächlich geschwiegen, während die großen Erzählungen des Geldes gern von Kunst gesprochen haben. Während das Kapital mit seiner Kunst-Haltigkeit geprotzt hat, hat die Kunst ihre Kapital-Haltigkeit verschleiert. Die Obszönität, mit der der Geld/Kunst-Zusammenhang nach der Krise in die Öffentlichkeit getragen wird, hat immerhin etwas Gutes: Man wird nicht mehr um die Einsicht herumkommen, dass Geld nicht äußeres Instrument und Belohnung für Kunst, sondern beides essentiell ineinander eingeschrieben ist. Geld ermöglicht nicht nur Kunst, so wie Kunst auch Geld »ermöglicht«, Geld und Kunst drücken sich nicht nur gegenseitig aus, die Beziehung von Kunst und Geld ist vielmehr einer der Motoren von Demokratie und Kapitalismus.

Jedes Kunstwerk ist ein Schauspiel nach eigenem Recht, gewiss. Angenehme Gespräche über Kunst konzentrieren sich darauf und vergessen die Welt. Vergessen die Fragen: Warum ist das Kunstwerk eigentlich da? Wie, jenseits der subjektiven Schöpfergeste und jenseits der transzendentalen Begründung, ist es ent-

standen? Und wozu? Vergessen, dass es bei Kunst immer auch um Geld geht. Die kommunikative Ausweitung der Kunstzone steckt schließlich schon im Werk selber, das sich weder selbst erklärt noch selbst genug sein kann. Das Schauspiel der Kunst ist drastisch. Man findet daher im Geschwätz so viel geheuchelte Liebe wie performativen Hass. Immer dreht sich dann alles darum, was Kunst ist, was sie darf, soll oder muss, gleich darauf darum, wem sie gehört, und zum dritten, was sie diesem oder jener bedeutet. Beginnt man, von der Kunst zu sprechen, wird es politisch, so oder so. Wenn man von der Kunst nicht spricht, verschwindet sie einem vor den Augen. Oder wächst ins Unermessliche.

Kulturpessimisten oder kritische Beobachter mit anderen Werkzeugen (wie zum Beispiel die Literaten) sind immer wieder darüber enttäuscht, wieviel Theater das ist, was da von den Kunstwerken ausgelöst wird; und noch enttäuschter geben sie sich, wenn sie bemerken, dass in diesem Theater so viel Schmiere, so viel Klamotte, so viel betrügerische *medicine show*, so viel Eitelkeit und Anmaßung stecken. Solche Enttäuschung über den gewiss oft reichlich ekligen Betrieb der Kunst freilich verhindert den analytischen Zugriff kaum weniger als die vorbehaltlose Begeisterung (denn, natürlich, ist es dem einen von Hundert immer ziemlich egal, dass die anderen Neunundneunzig schleimige Vollidioten sind, die sich nur selbst in Szene setzen und von Kunst keine Ahnung haben). Wenn es, wie wir behaupten und in diesem Buch zu belegen versuchen, zwischen Kunst und Gesellschaft eine heftige Krise gibt, dann reicht die überkommene Dramaturgie von Liebe, Enttäuschung und Zorn nicht aus.

Die Vorstellung, man könne »unpolitisch« über Kunst sprechen, ist eine politische Ideologie. Das Subjekt dieses Sprechens freilich sucht mal nach mehr Inklusion und mal nach mehr Exklusi-

vität; mal möchte es mit der Kunst die Welt umarmen und der Menschheit ein schönes Ziel weisen, mal sucht es Streit und zeigt den Stinkefinger. Das Subjekt des Diskurses, im Extremfall eine Kritikerin oder ein Experte, gelegentlich die Künstler selber, im Normalfall aber der wissbegierige, schönheits- und ideensüchtige Mensch wie du und ich, schwankt zwischen apodiktischen Urteilen (»Mir doch egal, wen ich kränke oder zwischen wen oder was ich den Keil treibe: Wenn ich etwas scheiße finde, finde ich es scheiße, und wenn ich begeistert bin, bin ich begeistert.«) und Verständigkeit (»Es gibt keine uninteressanten Bilder, es gibt nur uninteressierte Blicke.«). Und wir ahnen schon: So wie es die »Kraft der Kunst« gibt, so gibt es auch die »Kraft des Diskurses«, und beide entstehen aus einem oft bizarren Ineinander von aggressiver Subjektivität und sozialer Sehnsucht.

Im 18. Jahrhundert sollte aus den *Erfahrungen* der Künste die *Idee* der Kunst werden. Man kann sich kaum einen radikaleren Wechsel von Diskurs und Subjekt des Sprechens über Kunst vorstellen. (Allerdings machten schon damals eine Menge Leute einfach nicht mit.) Diese Kunst-Idee, die aus einer Vorstellung von der Gesamtheit der »schönen Künste« entstand, basierte auf einem gemeinsamen Prinzip sowohl in der Art der Produktion als auch der Konsumtion. *Die Kunst* wird zu einem Projekt der Gesellschaft, so arbeitsteilig wie in sich harmonisch, so historisch wie utopisch, so kontrolliert wie metaphysisch. Bald auch: unheimlich. Die Symbolisten des späten 19. Jahrhunderts, will uns scheinen, waren die Letzten, die dieses Projekt (in süßer Nekrophilie vielleicht) noch einmal aufgriffen. Danach blieb es Erinnerung, die es zu bewahren galt.²

2 Noch bis in unsere Tage versuchen größere Kunst-Erzählungen die Einheit der Künste theoretisch zu bewahren, wie, nur zum Beispiel,

Dieses Projekt der Kunst könnte man (wenn einem dabei nicht gleich wieder unwohl würde) in einen Donnersatz fassen wie: »Die äußere Aufgabe der Kunst ist die Herstellung des Subjekts durch die Gesellschaft – und die Herstellung der Gesellschaft durch das Subjekt.« Das ist dann doch wieder so donnersätzlich nicht, wenn man konkreten Menschen beim Umgang mit Kunstwerken zusieht, wie sie damit allein sein wollen/können, und wie sie sich Hilfe holen, in Text und Gespräch und dabei Diskurs-Hierarchien und Hegemonien schaffen.³

Kunst und gesellschaftliches Leben waren noch vor drei, vier Jahrhunderten selbstverständlich miteinander verknüpft. Kunst wurde dann autonomer und »reiner«, sprach das »interesselose Wohlgefallen« des Ästhetischen an, von dem Immanuel Kant ausging⁴. Dies entspricht den Tendenzen der ursprünglichen, der »kulturellen« Privatisierung des bürgerlichen Subjekts: Autonomie und Innerlichkeit. (Im modernen Kino kennen wir eine delirierende Bild-Bewegung: Ein Zoom nach vorwärts bei gleichzeitigem Kamera-Travelling nach hinten. Sehr ähnlich verhält es sich mit der Funktion der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft: eine Bewegung zur Welt in gleichzeitiger Distanzierung, eine Einsicht in die Wirklichkeit, die entsteht, indem man von ihr absieht.) Die Geschichte der *Verbürgerlichung* der Kunst ist die von Entfremdung und Heiligung: Nur als Fetisch konnte das Kunstwerk seine Entfernung von der sozialen Praxis überleben, als Ding, das

Georg W. Bertram: Kunst. Eine philosophische Einführung. Stuttgart 2005.

- 3 Wie in einer Gesellschaft des Spektakels Hegemonien geschaffen werden, das kann man in einem Kunstmuseum so gut wie in einem Fußballstadion studieren. Und dazu benötigt man nicht einmal die gängigen Stereotypen wie »Erklärväter«, »Kulturtussis«, »Bescheidwisser« und »Adabeis«.
- 4 Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft. (1790) Stuttgart 1986. Erster Teil. Erster Abschnitt. Erster Teil: Analytik des Schönen. § 5.

man haben kann und doch nicht haben kann. Und die beschleunigte Kunstgeschichte der Moderne besteht nicht zuletzt aus den Kämpfen um und gegen diese Fetischisierung.

Dieses Doppelgesicht der Kunst hilft *dem Bürger* seit jeher. Die Kunst offenbart die Wünsche und Widersprüche der Öffentlichkeit. Ebenso aber kann Kunst den bürgerlichen Menschen in eine innere Emigration begleiten, einmal in einer biographischen, einmal in einer historischen Form, wie in den Zeiten nach den großen, mehrfach gescheiterten Revolutionen. Seit es den Bürger gibt, hebt er in »seiner« Kunst seine Ansprüche und sein Scheitern auf. Die Modernisierung der Kunst, könnte man frech, wenngleich etwas zu mystisch behaupten, sei der Weg vom Anspruch zum Scheitern. Doch soviel ist klar: In »seiner« Kunst hebt der Bürger sein Scheitern auf. (Man ist gar versucht, die Verkunstung der öffentlichen Diskurse seit den 1980er Jahren als Ausdruck des Scheiterns der politischen Revolte der sechziger und siebziger Jahre, nebst ihrem kulturellen Triumph, anzusehen, aber natürlich ist es wieder einmal komplizierter.)

Habt ihr, fragt T., jemals nicht-bürgerliche Kunst gesehen? Habt ihr jemals nicht-bürgerlich Kunst gesehen? War das nicht immer die große Drohung: Keine Ausbeutung mehr! Keine Ungleichheit mehr! Keine Gewalt mehr! Und keine Kunst mehr! Die Revolution: Kein Bürger ohne Kunst! Die Reaktion: Keine Kunst ohne Bürger!

Auch der Geschmack in der Kunst war »Privatsache« geworden: »Das Subjekt drückt sich im ästhetischen Urteil ohne Rücksicht auf gesellschaftliche Werte und Zielsetzungen aus. Im ästhetischen Verhalten entäußert der Mensch sich gleichsam seiner Funktionen als Mitglied der Gesellschaft und reagiert als das isolierte Individuum, zu dem er geworden ist«, sagt Max Hork-