

---

# Geld frisst Kunst Kunst frisst Geld

---

Ein Pamphlet

---

Von Markus Metz  
und Georg Seeßlen

---

edition suhrkamp

---

SV





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

eBook Suhrkamp Verlag Berlin 2014

Der vorliegende Text folgt der 1. Auflage der Ausgabe der edition suhrkamp 2675.

© 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.

Für Inhalte von Webseiten Dritter, auf die in diesem Werk verwiesen wird, ist stets der jeweilige Anbieter oder Betreiber verantwortlich, wir übernehmen dafür keine Gewähr.

Rechtswidrige Inhalte waren zum Zeitpunkt der Verlinkung nicht erkennbar.

Satz: Satz-Offizin Hümmer GmbH, Waldbüttelbrunn

Umschlag gestaltet nach einem Konzept von Willy Fleckhaus: Rolf Staudt

eISBN 978-3-518-73352-3

[www.suhrkamp.de](http://www.suhrkamp.de)

*Für Christoph Schlingensief,*  
*wo immer du jetzt bist.*

# **Inhalt**

## **Vorneweg**

### **I. Diskurswechsel Kunst**

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

### **II. Ökonomie, Politik & Kunst**

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

### **III. Kapitale Kunstfehler**

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

### **IV. Schmiermittel**

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

### **v. Die innere Landnahme**

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

### **Anhang: Occupy Art!**

*Ein Manifest*



## 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 besehen, 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,

selbstaubeuterisch 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 Heidegger<sup>[1]</sup> 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 andersherum 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 entstanden? 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 Exklusivität; 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.<sup>[2]</sup>

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.<sup>[3]</sup>

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 ausging<sup>[4]</sup>. 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 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, wengleich 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 Horkheimer<sup>[5]</sup> gleichsam in Erweiterung von Immanuel Kants »Interesselosigkeit«. Wir beginnen heftig zu zweifeln. Das Geld, so scheint's, spielt in der Kunst auf wahrhaftige Weise verrückt, und der Diskurs folgt ihm. Wenn auch widerwillig, hier und dort.

Während sich also der Kunstmarkt das dissidente, progressive und subjektive Ding aus der Öffentlichkeit als handelbaren Wert aneignet, soll das Kunst-Ding privat das Leiden an der Isolation in das Glück der Differenz verwandeln. Allerdings scheint beides nicht so recht zu funktionieren; stattdessen gibt es den Kunstsammler als böse oder groteske Gestalt in den Erzählungen der populären Kultur; es gibt die Pein der leeren und die der überfüllten Museen; es gibt die absurden Erfolgsgeschichten von einigen hippen Kunstmessen und das Sterben der kleinen Galerien, den Abgrund zwischen der unerreichbaren und der lästig-überflüssigen Kunst. Und: Wir lassen uns doch von so einem Kunstwerk nicht isolieren, was immer uns für unsere »Einsamkeitsfähigkeit« dafür versprochen wäre.

Maßgeblich formte die Kunst so im Privaten das in der Öffentlichkeit verlorene Ich. (Mein Blick auf das Kunstwerk, brummt der Fabrikant zufrieden, das ist mein wahrer Blick, keinesfalls der Blick in die von mir geschaffene Welt des Elends. Mein Blick auf das Kunstwerk, jubelt der Kleinbürger, zeigt meine wahre Klasse, jenseits des Bausparvertrags. In der Kunst sprachen die so vehement auseinanderdriftenden Fraktionen des Bürgertums noch miteinander.) Im Kunstwerk hob sich mithin das einzige Meta-Ziel von Demokratie und Kapitalismus auf: das Subjekt-Werden!

Die Autonomie der Kunst ist also unter anderem begründet als ein Instrument zur Herstellung des autonomen Individuums. Diese zweite Produktivität der Kunst mag zweierlei bedeuten: ein (notwendig unerreichbares) Ideal und ein (notwendig akkumuliertes) Privileg. Oder weniger freundlich: eine Illusion und eine Gewalttat. Droge und Waffe. Das Ideal freilich beinhaltet die Hoffnung, durch ein (»demokratisches«) Sprechen über die subjektiven Wahrnehmungen der Kunst zu einer auch gesellschaftlich wirksamen »Erkenntnis« zu gelangen (zur Erkenntnis in einer Abstraktion, die von sich noch nicht weiß: jenseits des Begriffs, der



Regel, des Gesetzes, der Sprache: Kunst wäre der Diskurs jenseits der Diskurse, also nicht nur freier Diskurs, sondern auch Diskurs-Freiheit).

Die Aneignung des Kunst-Dings, so das Ideal, kann und will die öffentliche Verfügbarkeit der Kunst nicht ausschließen. Kunst ist nur einerseits für die wenigen, die sie sich leisten können, sie ist andererseits aber auch immer »für alle da«. Demokratisch genug: For anyone but not for everyone. Museumsbesuch, Kunstpostkarte, Kunstzeitschrift, Coffee Table Book etc.: Vergnügungen, die auch nicht teurer sind als das Oktoberfest und der Karneval, höchstens »wertvoller«. Aber auch Kunst und Karneval nähern sich einander in dem Maße an, wie das Kleingeld jener einzusammeln ist, die nach der Vorstellung unserer Kulturpessimisten wild entschlossen sind, sich zu Tode zu amüsieren. Der kleine Unterschied: Kindergeburtstag bei McDonald's oder Kindergeburtstag im Kunstmuseum – das Geschminke und Gespiele ist dasselbe, das Gerede und Gemale indes nicht: Die McDonald's-Kinder füllen Marken-Vorzeichen aus, während die Kunst-Kinder auf Teufel kommen »kreativ« sind.

Das Kunstwerk wird durch die Ökonomie privatisiert und durchs Darüber-Sprechen »sozialisiert«. In beidem ist jedoch alle »Interessenlosigkeit« geschwunden, und auch das Individuum verliert zumindest im Äußeren seine Isolation, ob es will oder nicht. (Diese durchaus splendide Isolation wird in der privaten Sammlung wie im öffentlichen Museum als Illusion reproduziert; der Traum von einer inneren Erzählung unter dem Titel »Ich und das Kunstwerk« dauert nicht, sondern fördert stattdessen, paradox genug, eine durchaus destruktive und autodestruktive Sucht nach immer mehr Kunst. Die Erzählung »Ich und das Kunstwerk« hat kein Happy End, denn am Ende wird diese Liebe von der Masse erdrückt oder geht in der Leere verloren.)

Unterdes kehrt das aus dem Kunstwerk entfernte Interesse in seinem Echoraum (dem Betrieb) durchaus heftig zurück. Ökonomische Aneignung, politische Kontrolle (negativ durch Zensur, positiv durch Förderung) und sozialer Diskurs sollten in der bürgerlichen Gesellschaft eine allerdings spannungsreiche Einheit bilden, ein Vorgang, den wir (mit Georg Simmel)

als »Kultivierung« bezeichnen können. Kunst ist also nicht nur ein Teil der Kultur, ein geheimnisvoller heißer Kern vielleicht, sondern sie benötigt umgekehrt auch ihrerseits eine Kultur, um sich gesellschaftlich zu verwirklichen. Kunst muss *kultiviert* werden, um ein nützlicher Bestandteil der bürgerlichen Gesellschaft zu werden. Zugleich aber muss dafür gesorgt werden, dass sie nicht zu Tode kultiviert wird. Dieser Balance-Akt gelingt mal mehr, mal weniger gut. Und im Idealfall wäre solche Ausgleichskultur mehr als das Wirken von Markt und Betrieb.

Das Einschreiben der Kunst in den Mittelstand bedarf einer zweiten Kunst-Industrie: Neben den Aneignungsdiskurs der großen Sammler und Auktionen (dem Exklusionstheater) muss der Verbreitungsdiskurs der Medien treten, damit Kunst neben dem Fetischwert immer auch noch den Kommunikationswert hat (das Inklusionstheater). Damit Kunst für den Sammler einen ökonomischen Wert darstellt, muss sie in der Gesellschaft einen Glauben an einen ideellen Wert verbreitet haben. Der Fetisch erhält durch die zweite Kunst-Industrie eine soziale Seele. Aber man kann das auch sehr einfach sehen: Nur weil die Gesellschaft an die Kunst *glaubt*, ist der Wert des Kunstwerks überhaupt »real«. Der Sammler eignet sich mithin nicht nur das Kunstwerk als Wert-Fetisch, sondern auch den in der Gesellschaft verbreiteten »Glauben« an (eine Mischung aus Unterwerfung und Begehren). Zweifellos kann dieser Glaube an die Kunst verlorengehen. Und zwar über das Maß hinaus, wie der Wert einer Rolex-Uhr zum größten Teil am Glauben an sie hängt. Denn anders als in Jahrhunderten zuvor hat der doppelte Wert der Kunst – und nicht nur darin wird uns eine Parallelgeschichte von Kunst und Geld begegnen – keine »Deckung« mehr, weder in der Religion noch im historischen Programm, weder in der Idee noch in einer verhandelbaren Ästhetik und im verwendeten Material schon gar nicht<sup>[6]</sup>. Der Wert der Kunst wird in sich selbst bestimmt, durch die Prozesse des Tauschens und Kaufens einerseits, durch die Erzeugung der Diskurse, Gerüchte, Dramen und Erzählungen andererseits. Dabei

existiert ein vielleicht wachsender Teil der Gesellschaft, der an Kunst (wie sie gerade ist und geworden ist) einfach nicht glaubt. Dem Betrieb kann das so lange egal sein, wie es sich um eine schweigende Mehrheit des Banausentums handelt, die sich in läppischen Kunst-Witzen Luft verschafft, aber keine Diskurs-Hegemonie zu erlangen droht. Problematisch wird diese ungläubige Mehrheit erst, wenn sie die Kunst-Kultur als soziale Verschwörung empfindet und gegen ihre semantische und ökonomische öffentliche Förderung protestiert.

*Wenn niemand mehr an den Wert der Kunst glaubt, als die Sammler in ihren Luxusimmobilien, können wir wieder an die Arbeit gehen, sagt T.*

Doch dann reagiert der Betrieb mit einer gewissen Regelmäßigkeit mit Popularisierungskampagnen (Kunst im Fernsehen, »Kunstmarkt für alle«, Museumspädagogik etc.). Solche Popularisierungen freilich kränken ziemlich heftig nicht nur die »Eliten« des Betriebs, sondern auch jenes isolierte Individuum vor dem Kunstwerk, von dem Max Horkheimer sprach. Wie man es macht, macht man es falsch ...

Ein Gemälde von Mark Rothko ist nur deshalb so teuer, weil es auch andere haben wollen,<sup>[7]</sup> und diese anderen wollen es nur haben, weil es ein allgemeines Begehren nach dieser Kunst gibt (und weil sie »Erlösung« verspricht, doch davon später). Indes weiß keiner der an diesem Prozess Beteiligten, wie viel im Spiel Fiktion, Gerücht und Manipulation ist. Der ökonomische Wert eines Kunstwerkes ist mithin ein Versuch der Quantifizierung von Begehren und Unterwerfung, also von Glauben. Und der Kauf eines Kunstwerkes ist der (scheinbar) gelungene Akt einer privaten Aneignung sowohl sexueller als auch religiöser Energie und damit

die radikalste und zugleich »erhabenste« Form der Ökonomisierung von Subjektivität, Seele und Spiritualität.

Diese Aneignung ist zugleich Zeigen (die meisten Sammler wollen doch in der einen oder anderen Weise (re)präsentieren, was sie haben) und Verbergen. Ferner eine Kombination von fürsorglichen Elementen (der Sammler ist der Mäzen, ohne den die Kunst nicht existieren kann; er kauft also nicht nur für sich, sondern auch für die Künstler und nicht zuletzt für die »Nachwelt«) und Elementen der An- bzw. Enteignung (er entzieht das Werk dem Kreislauf von autonomem Subjekt und demokratischem Adressat). Die Verpflichtung verlangt das »Zurverfügungstellen« des privatisierten Kunstwerks (wenigstens als »Leihgabe« für die Museumsausstellung). Das Privileg aber will eben dies, die Öffentlichkeit und Freigabe des Kunst-Diskurses, verhindern. So nämlich ist er, der Fetisch. Er will *allein* gehabt werden. Er bedroht einen leichtfertigen Rest der Welt wie das Geld von Ebenezer Scrooge das leichtfertige Leben seiner Zeitgenossen: als Gestalt und Zahl gewordene Negation der Lebenslust seiner Mitmenschen. Kunst als Fetisch ist ein Ausdruck der »Hingabe« wie der Verachtung. Der Wert, den ein Kunstwerk für den Händler und den Besitzer hat, entkoppelt sich vom Wert, den ihm die Gesellschaft und der Diskurs zugeschrieben haben. Die Nachricht vom Rekordumsatz des Auktionshauses entweiht zweifellos auch meinen Glauben an die Kunst, während mein Staunen darüber zugleich durchaus »ungläubig« ist. Oder?

*So wäre, sagt T., das Kunstwerk von heute wie eine Tulpe einst. Ein Spekulationsobjekt, aus der Sehnsucht nach Schönheit geboren, das seine Deckung verliert. Man sollte Tulpen malen! Tulpen in Farben, die es nicht gibt.*

Im Kunstwerk eignet sich der Kapitalist die Transzendenz seiner Gesellschaft an. Und dort kann man sich, in der Tat, leicht verirren. Denn diese Transzendenz hatte es schon immer in sich: In ihr spalten sich Natur und Kultur, das Besitzen vom Haben und das Haben vom

Sein. Eine Dimension des Wertes der Kunst liegt demnach in ihrer »Gefährlichkeit«.

Und wir ahnen schon hier, was uns später mehrfach begegnen wird: die Analogie des erstandenen Kunstwerks mit der erbeuteten »Trophäe«: Es bleibt hier eine Erinnerung an das Gefährliche – das allerdings nur wieder in den Kleinbürgerträumen von den magischen Giften und lebendig gewordenen Mumien wieder zu sich kommt, wie das lebendig gewordene Bild in der schwarzen Romantik. Wie die Trophäe ist das Kunst-Ding Ausdruck einer reinen, gewalthaften Macht: unterworfenen Natur.

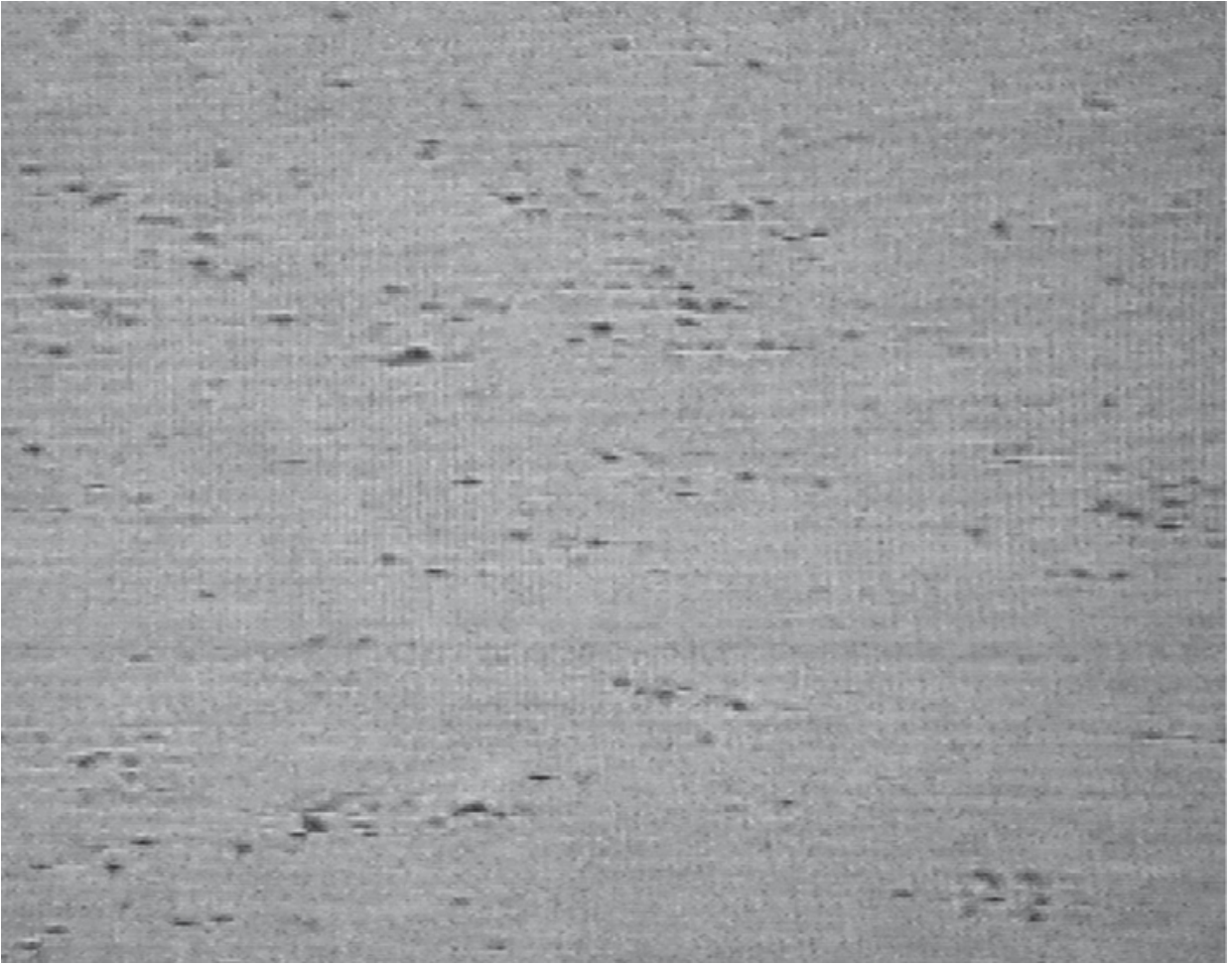
Wie die anderen »großen Erzählungen« zerbricht auch die der Kunst in Dutzende kleiner Geschichten. Statt dem Programm der schönen Künste für die Gesellschaft zu folgen, wird ein Netz der Genres und Episoden geschaffen, vom Melodram bis hin zur Soap. Und wenn es keine Familiengeschichte aus der Welt der Schönen und Reichen oder gar ein bisschen Adelligen ist, dann gibt es immer noch das *Whodunit* – wie bei der Identifikation des Käufers von Edvard Munchs »Der Schrei«, der mit 107 Millionen Dollar 2012 den Alltime-Rekord brach. Erst war man überzeugt, der anonyme Käufer stamme, wie so häufig, von der arabischen Halbinsel Qatar, wo die Herrscherfamilie seit Jahren damit beschäftigt scheint, eine repräsentative Kunstsammlung zusammenzukaufen. Als Käufer wurden indes schließlich Leon Black, Inhaber der Investmentfirma *Apollo Global Management*, und seine Frau, die Broadway-Produzentin Debra Black, identifiziert. Es sind Vertreter einer selbst für den »neuen Kunstmarkt« vergleichsweise spektakulären Spezies, die weniger gezielte Sammlungen aufbauen als auf der Jagd nach den teuersten »Trophäen« des Kunstmarktes sind und deshalb Alte Meister, zeitgenössische Kunst und klassische Moderne ebenso kaufen wie Antiken-Schätze oder Pop-Ikonen. (Da Black selbst den Kuratorien des *Museum of Modern Art* und des *Metropolitan Museum* angehört, konnten beide Museen mit einer Leihgabe rechnen. Die Leihgabe macht sichtbar und erhöht den Wert. Ganz nebenbei

erfuhr der Kunst-Interessierte auch das von *Forbes!* geschätzte Privatvermögen des Ehepaares Black: 3,4 Milliarden Dollar.)

Das Kunstwerk entzweit, erkannte (unter anderen) Friedrich Schiller und sah nur einen Ausweg: das Ideal. Das »Idealschöne«, für das nur ein »ästhetischer Staat« zuständig sein kann, in dem der »schöne Umgang« gepflegt und das »Ideal der Gleichheit erfüllt«<sup>[8]</sup> wird, ist uns leider, oder Gott sei Dank, wie man es nimmt, erspart geblieben. Die bürgerliche Gesellschaft ist jedoch eine Maschine, in der die Ideale verheizt werden, als Rohstoffe für Produktion und Krieg. Je mehr das Ideal verschwindet, desto stärker wird das Privileg. So verständigt sich die Gesellschaft über Kunst in den vorherrschenden Diskursen: dem der Ökonomie und dem der »Unterhaltung« – und beide haben wir als im Sinne der bürgerlichen Gesellschaft kulturzerstörende kennengelernt. In der Geschichte der bürgerlichen Gesellschaft war sich die Kunst in den meisten Phasen neben ihrer kreativen Energie auch ihres destruktiven (und autodestruktiven) Impulses durchaus bewusst. Doch je mehr sich Kunst spaltet in den Sammelwert und den Spektakelwert, desto mehr verliert sie die Fähigkeit, Subjekt und Gesellschaft für ein gemeinsames Projekt zu gewinnen. Zunächst aber ließ man es mit der puren Vitalität, der Subjektivität und der Freiheit bewenden. Auf das Ideal fallen wir nicht mehr herein. Jedenfalls nicht in der Kunst. Aber an die »Lebendigkeit« der Kunst glauben wir, bis zum letzten Pinselstrich!

Im achtzehnten Jahrhundert war, so haben wir behauptet, die Idee der Künste zu einem Programm für die wechselseitige Erzeugung von Subjekt und Gesellschaft geworden. Der nächste Schritt ließ nicht lange auf sich warten und kam mit den Banken, der Dampfmaschine und der Revolte. In der bürgerlichen Gesellschaft wird Kunst zugleich Markt, Mythos und Diskurs. Es ist das große Gleichnis einer Art von Produktion, die der

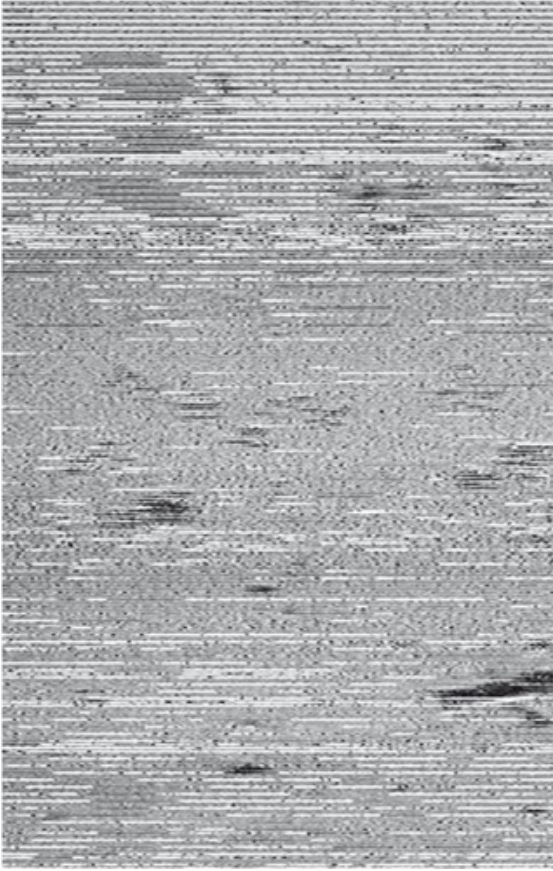
Kapitalismus zur gleichen Zeit vernichtet. (Und hat man nicht immer wieder ein Großteil der modernen Kunst als bildhaften Protest gegen eben diese Moderne angesehen? Als ein Zeichen, das Kultur gegen Zivilisation setzt?) Kunst scheint die direkteste und am wenigsten entfremdete Verbindung zwischen der Individualisierung und der Vergemeinschaftung. Nur der radikalste Einzelne kann Kunst machen, und nur »die Gesellschaft« kann gemeint sein. Kunst als gesellschaftliches Projekt würde Kräfte aus der Vergangenheit aktivieren und aktualisieren, um sie der Zukunft zur Verfügung zu stellen. (Was nicht im Widerspruch zu der Beobachtung steht, dass es im öffentlichen Bewusstsein oder in anderen Echoräumen stets dort am meisten Kunst gibt, wo es am wenigsten Zukunft zu geben scheint.) Und Kunst ist das Prinzip von Neuerung als »Kreativität« (die Produzenten können nur im Rang von »Genies« sein, da sie etwas, und sei es auch »sinnlos«, erzeugen, was es weder vorher gab noch gleichzeitig an anderer Stelle gibt).











*Kunst ist das Unmögliche! sagt T. Und ohne das Unmögliche kann keine Gesellschaft leben.*

In der bürgerlichen Gesellschaft entwickelt sich die Freiheit der Kunst aus der Trialektik von Markt, Mythos und Diskurs. Das eine hält das andere jeweils in Schach: die große, dramatische Kunsterzählung eine allzu obszöne Ökonomisierung, die Debatte die Pathosformeln usw. Im heißen Kern dieser Dreiecksbeziehung steckt nach wie vor eine größere Erzählung von der dramatischen Beziehung zwischen Subjekt und Gesellschaft. Ganz egal, was sie darstellt, die Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft (sie entschwebt uns gerade im Phantasma der »Zivilgesellschaft«) handelt immer von der Freiheit. (Ein wenig so, wie die Kunst im Mittelalter immer von Gott und seiner Schöpfung handelte – und klammheimlich davon, was dabei schiefgelaufen war.)

Möglicherweise wird beides durch die Arbeit *erzeugt* und durch die Kunst *erfunden*: das Subjekt und die Gesellschaft. Was immer also Kunst sein mag (jede wirkliche Definition ist im Augenblick ihrer Formulierung bereits veraltet), immer ist sie auch eine politische Metapher. Sie antwortet nicht nur auf die Frage, was der Mensch ist, sondern auch auf die nach seiner Gesellschaft. Sie berichtet von der Spaltung von Natur und Kultur und von der Sehnsucht nach ihrer Vereinigung. Sie bearbeitet den furchtbaren Widerspruch zwischen Kultur und Zivilisation. Und sie antwortet, das scheint ihre jüngste Aufgabe, auf die Frage nach dem Wert.

Die diversen Ausweitungen der Kunst-Zone – im Material, in den Medien, in der Autorenschaft, im Anspruch, in den Räumen, in den Kommunikationen etc. – haben dazu geführt, dass die Frage »Was ist die Kunst?« entspannter, die Frage »Wem gehört die Kunst?« dafür

umso dringlicher gestellt wird. Und so wie das Geld alle Widersprüche in den Prozessen der Ökonomie in sich bewahren und aufheben soll, so soll die Kunst alle Widersprüche in den Prozessen von Sozialisierung und Individualisierung in sich bewahren und aufheben. Unsere Vorfahren mochten in der Kunst Antworten auf ihre Fragen gesucht haben. Der Diskurs unserer Tage dagegen behauptet: Kunst *ist* die Antwort. (Wir haben jedenfalls nicht viele andere.)

*Nichts soll es in einer Zivilgesellschaft geben, was so frei ist wie die Kunst, so frei nämlich, dass ihre Freiheit wiederum mit einem Verbot bewehrt sein muss: »Die Kunstfreiheit enthält das Verbot, auf Methoden, Inhalte und Tendenzen der künstlerischen Tätigkeiten einzuwirken, insbesondere den künstlerischen Gestaltungsraum einzuengen oder allgemein verbindliche Regelungen für diesen Schaffungsprozess vorzuschreiben.«* So heißt es im Eintrag zur »Kunstfreiheit« in der *Wikipedia*.<sup>[9]</sup> Freilich bezieht sich dieses Einwirkungsverbot wohl nur auf ein Einwirken mit Messern und Pistolen, Polizisten oder Paragraphen, nicht auf ein Einwirken mit Scheckbüchern oder guten Ratschlägen. Die Parallelgeschichte von Kunst und Kapitalismus darf nicht geschrieben werden, weil sie den Begriff der Freiheit, plop!, vor unseren Augen platzen ließe.

*Begriffe können leicht einmal platzen, sagt T. Das ist auch eine Kunst, das Begriffe-Platzen-Lassen.*

Dabei wäre das Projekt einer Kunst, die als Instrument einer permanenten Befreiung wirkt, und einer Gesellschaft, die dieses Projekt einer Befreiung unterstützt und nutzt, von grandioser Bedeutung in der Zeit, da die großen Erzählungen abhandenkommen und »Utopie« den Geschmack des Gestrigen trägt. »In der Kraft der Kunst geht es um unsere Kraft. Es geht um die Freiheit von der sozialen Gestalt der Subjektivität. In der Kraft der Kunst geht es um unsere Freiheit«, sagt Christoph Menke<sup>[10]</sup> (und wieder erscheint die Linie von Kant über Heidegger). Doch unglücklicherweise

sehen wir gleich zwei Zentren dieser schönen Aussage beim Verschwinden zu, dem imaginären *Wir* und der *Freiheit* der Kunst selbst. Was geschieht mit der Kraft der Kunst, wenn der Adressatenkreis sich nicht mehr frei bestimmen kann, nicht nur in der Form von Besitz der Kunst, sondern auch in anderen Arten der Teilhabe? Und was geschieht mit der Kraft der Kunst, wenn ihre Produktion und Vermittlung einem neuen Despoten unterworfen wird, den Interessen eines neuen globalen Oligarchentums<sup>[11]</sup> des Finanzkapitalismus, den Spektakelstrategien der Medienkultur und den geschmeidigen Verbindungen von Politik, Ökonomie und Kultur in der Postdemokratie? Und warum muss sich die Mehrheit aller Beteiligten im System/Prozess namens Kunst so blind gegenüber diesem Vorgang stellen?

Die Frage ist heraus, nun gibt es kein Zurück mehr zu einem »angenehmen Gespräch« über Kunst. Wir sehen die Kunst in Neoliberalismus und Postdemokratie zugleich im Zustand ihrer größten Freiheit und im Zustand ihrer größten Umklammerung. Wir sehen dem Sprechen zwischen Kunst und Gesellschaft, der Erzeugung von Freiheitstrunkenheit zwischen Subjekt und Geschichte, beim Verschwinden zu. Nicht trotz des Geschwätzes, sondern mittendrin. Die Kunst kann immer mehr, und die Gesellschaft hat immer weniger davon. In den Händen der ökonomischen und politischen »Eliten« des Neoliberalismus wird Kunst so zu einem der Mittel, »die Gesellschaft« abzuschaffen. Die Kunst zerfällt in eine Abteilung der Bling/Celebrity-Preziösen-Herstellung und in eine Abteilung der verzweifelten Gesten, soziale Relevanz durch Aktion und Einsatz des eigenen Körpers zurückzugewinnen. (Unnützlich zu sagen, dass einem »tätigen Mittelstand« beides nicht minder auf die Nerven fällt als einer »neuen Unterschicht«.)

Die Kunst und die Allianz von Kapitalismus und Demokratie haben eine lange gemeinsame Geschichte, in der auf Momente des kurzen Glücks