

Institutionen im normativen Niemandsland

Vom Querstand sozialer Regulative in Bildender Kunst und Musik

Letztes Jahr strömten zur *Documenta* (13) nach Kassel 860 000 Besucher. Die *Art Basel* verzeichnete 2012 rund 65 000 Besucher, darunter so namhafte wie Leonardo Di Caprio, Bratt Pitt oder Noemi Campbell, die standesgemäß im Privatjet zur VIP-*Preshow* angefliegen kamen. 200 weitere mit zahlungskräftiger Obrigkeit bestückte Privatjets aus allen Winkeln der Welt reisten zwecks Kunstkonsums nach Basel.

Das Kunstwerk *Suicide* von Andy Warhol wurde 1992 für 132 000 US \$ verkauft, zwanzig Jahre später erzielte es in einer Auktion von Sotheby's 16,3 Millionen Dollar. Der Wert dieses Kunstwerkes ist in zwanzig Jahren um das 123,5fache gestiegen; die Rendite betrug sagenhafte jährliche 27%. Insgesamt erzielte der internationale Kunstmarkt im Jahr 2012 einen Umsatz von 26 Milliarden Dollar. Sotheby's setzte mit Kunstauktionen 4,4 Milliarden Dollar um, Christie's 6,5 Milliarden Dollar.¹

Der Suchbegriff »documenta 13« ergibt bei Google 514 000 Treffer, der Begriff »Art Basel 2012« hingegen 1 370 000. Erstaunlich, gilt doch die *documenta* als weltweit größte und wichtigste Kunstaussstellung, mit dreizehn Mal mehr Besuchern als die im Vergleich eher kleine Kunstmesse *Art Basel*. Könnte es sein, dass das Ergebnis der Google-Suchmaschine den Unterschied zwischen einer *Kunstaussstellung* und einer auf *Verkauf* ausgerichteten *Kunstmesse* veranschaulicht? Zweifellos sind die aufgeführten Beispiele repräsentativ für eine Medienpräsenz der bildenden Kunst, von der die neue Musik nicht einmal träumen kann. Woran liegt das?

I. Bildende Kunst – Quantitäten

Die bildende Kunst wird vom Kunstmarkt dynamisiert und belebt. Eine marktförmige Urteilsinstanz verdrängt die für schlecht befundenen Werke und bietet die für stark befundenen zum Verkauf an. Ununterbrochen übt diese Instanz produktiven Druck auf alle am Kunstgeschehen beteiligten Akteure aus: auf die Galeristen, die Kuratoren, die öffentlichen und privaten Sammler, die Auktionatoren, die

Auktionshäuser und, last but not least, natürlich auf die Kunstschaaffenden selbst.

Der Kunstmarkt waltet als objektive Orientierung und als Wertmaßstab für differierende Interessen. Er ist ein Segen für die bildende Kunst und bereitet dieser den Weg in die – demokratische – Mitte der Gesellschaft. Dort, angekommen im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit, entfalten die besten, weil teuersten Werke, triumphal ihren Nimbus des Erhabenen. So jedenfalls argumentieren die Verfechter des Kunstmarktes, wie zum Beispiel der Sotheby's-Starauktionator Tobias Meyer, der »zum Thema ›Kunstboom‹ befragt, [...] dreist behaupten [konnte], dass die teuersten Werke tatsächlich die besten seien.«² Der Kunstmarkt waltet als höchste Instanz bei der Beurteilung künstlerischer Qualität. Es ist dieselbe Hoffnung wie die des sich angeblich selbst regulierenden, neoliberalistischen Kapitalismus. Dieser zog, angeführt durch Reagans Wirtschaftspolitik, über Großbritannien und den Thatcherismus in den 80er Jahren in Europa ein.³

Im neoliberalistischen Wirtschaften geht es nicht mehr darum, angesichts von Knappheit eine künftige Versorgung sicherzustellen⁴, wie beispielsweise Niklas Luhmann die gesellschaftliche Funktion der Wirtschaft bestimmt hatte. Im glücklichen Zeitalter des Überflusses geht es vielmehr darum, diesen sichtbar zu machen. Mit Marx'schen Begriffen: der *Gebrauchswert* löst sich in den *Tauschwert* auf und das wirtschaftliche Handeln wird allein auf den *Tauschwert* zugespitzt. Bereits 1967 schrieb dazu Guy Debord in *Die Gesellschaft des Spektakels*: »Durch die Mobilisierung jedes menschlichen Gebrauchs und die Ergreifung des Monopols von dessen Befriedigung ist der Tauschwert endlich dazu gekommen, den Gebrauch zu steuern.«⁵

Die Kunstmärkte und ihre Objekte – die Kunstwerke – sind in vielerlei Hinsicht die perfekte Ware für ein auf Tauschwerte orientiertes Wirtschaften. Immanuel Kant hatte die Kunst beziehungsweise das Schöne als *Zweckmäßigkeit ohne Zweck* bestimmt. Im Gegensatz zu Gegenständen, die für einen definierten Zweck produziert werden, beispielsweise eine Zahnbürste, und daher einen objektivierbaren Nutzen haben, sind Kunstwerke nutz- und zwecklos. Die Kunst sei also ohne Nutzen, zwecklos für alles Äußere, allein für und in sich zweckhaft. Als Nutz- und Zweckloses hat die Kunst keinen Gebrauchswert. Kunstwerke können daher, wenn sie gehandelt und als Objekte der Wirtschaft zweckentfremdet werden – nämlich vom Zweck entfremdet, zwecklos zu sein – nur Tauschwerte sein: *schöne* Trophäen des neoliberalistischen Marktes. Je höher der Preis und der hierdurch sichtbar gemachte Tauschwert,

2 Isabelle Graw, *Der große Preis, Kunst zwischen Markt und Celebrity Kultur*, DuMont Buchverlag, 2008.

3 Vgl. Thomas Biebricher, *Neoliberalismus zur Einführung*, Junius Verlag, Hamburg 2012.

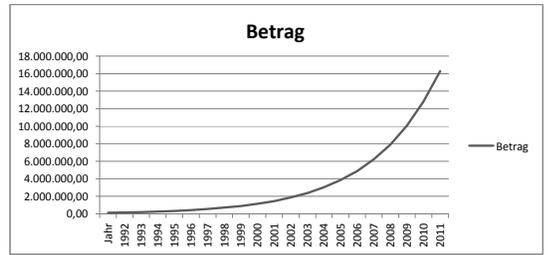
4 vgl. Niklas Luhmann, *Die Wirtschaft der Gesellschaft*, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1997, S. 758

1 <http://www.handelsblatt.com/panorama/kunstmarkt/christies-internet-als-wachstumstreiber/7652042.html>

5 Guy Debord, *Die Gesellschaft des Spektakels*, Edition Tiamat, Berlin 1996, S. 38.

Kostete 1992 132.000,00 \$
 Kostete 20 Jahre später 16.300.000,00 \$

Jahr	Jahr nach Kauf	Betrag	Prozent des Anfs Rendite gegenüber Vorjahr
1992	0	132.000,00 \$	100,00%
1993	1	167.940,18 \$	127,23%
1994	2	213.665,94 \$	161,87%
1995	3	271.841,64 \$	205,94%
1996	4	345.857,08 \$	262,01%
1997	5	440.025,00 \$	333,35%
1998	6	559.832,40 \$	424,12%
1999	7	712.260,26 \$	539,59%
2000	8	906.190,28 \$	686,51%
2001	9	1.152.922,42 \$	873,43%
2002	10	1.466.833,32 \$	1111,24%
2003	11	1.866.214,04 \$	1413,80%
2004	12	2.374.335,77 \$	1798,74%
2005	13	3.020.805,89 \$	2288,49%
2006	14	3.843.293,07 \$	2911,59%
2007	15	4.889.722,20 \$	3704,33%
2008	16	6.221.066,87 \$	4712,93%
2009	17	7.914.902,21 \$	5996,14%
2010	18	10.069.925,03 \$	7628,73%
2011	19	12.811.704,72 \$	9705,84%
2012	20	16.300.000,00 \$	12348,48%



desto größer ist dabei das Erstaunen. Wolfgang Ullrich stellt in seinem Artikel *Marktkunst* die These auf, die Kunstmarktpreise seien eine zeitgenössische Erscheinungsweise des Erhabenen: »Den Sonderstatus, den ein Werk im Fall eines besonders hohen Preises erhält, kann man auch mit dem klassischen Terminus ›Erhabenheit‹ beschreiben.«⁶ Ich möchte ergänzen: Da, wo der Kapitalismus nur noch Tauschwerte kennt, erreicht er seine höchste Potenz und wird eine zeitgenössische Form des Erhabenen. Denn diese Form des Kapitalismus erkennt ausschließlich *Quantitäten*, Qualitäten sind inexistent.⁷ Der überirdische Preis umgibt das Produkt auratisch und transformiert ein zunächst Normales in ein Erhabenes. Die *Qualität* eines Kunstprodukts wird folglich durch eine Quantität bestimmt: Gut ist, was teuer ist.

Die Markterfordernisse dringen in den Schaffensprozess ein. Das Kerngeschäft der Galeristen verlagert sich zunehmend auf die mehrmals im Jahr stattfindenden Kunstmesse⁸, während die von den Galerien vertretenen Künstler speziell hierfür neue Werke herzustellen haben. Die Galeristen besuchen ihre unter Vertrag stehenden Künstler und wählen zwischen gut und schlecht verkäuflichen Werken. Als gut verkäuflich gelten Werke, die ausstellbar sind, das heißt nicht zu groß, nicht zu exzentrisch (es sei denn die Exzentrik ziehe den Verkauf an), angenehm fürs Auge und passend für die Wohnzimmerwand. Geschäftsbewusste Künstler bieten ihre Werke deshalb gleich in verschiedenen Farbvarianten an. Erfolgreiche Galeristen sind stets auf der Lauer nach neuen Trends und bringen diese ihren Künstlern nahe. Als der Schweizer Kunstexperte Bob van Orsouw erklärte: »Die Sammler wollen nun ruhigere, intellektuelle Kunst mit mehr Tiefgang. Die Jahre der lauten, bunten und kitschigen Arbeiten sind vorbei⁹, hieß es deshalb: auf die Plätze, fertig, los: Tiefgang! Aber ist der Markt tatsächlich imstande,

Tiefgang zu diktieren? Oder doch nur die *Simulation* von Tiefgang?

Wie dem auch sei, tief sind sicherlich die Verstrickungen zwischen Kunstmarkt, Kunstverkaufsmessen, Galeristen und den Kunst-Produzenten. Alle profitieren in dieser Win-win-Situation: Wo die *big names* ausgestellt werden, ist Prominenz und mediale Aufmerksamkeit garantiert. Die Galeristen erzielen satte Gewinne während der Kunstmesse. Die Künstler erhöhen durch *erhabene* Preisrekorde nebst dem Kapital auf ihrem Konto ihr symbolisches Kapital.¹⁰

Je höher der Einfluss des Marktes und der Galeristen, die an der Schnittstelle von Kunst und Markt fungieren, desto wahrscheinlicher ist die Beschneidung der künstlerischen Innovation: Die Mehrheit der bildenden Künstler wird, der neoliberalistischen Logik folgend, stattdessen wirtschaftlich kreativ werden. Verfechter des Neoliberalismus sehen darin kein Problem: Wirtschaftliche Innovation ist für sie gleichbedeutend mit künstlerischer Innovation. Quantität ist Qualität.

6 Vgl. Wolfgang Ullrich: *Marktkunst, eine zeitgenössische Form des Erhabenen*, Lettre International, Ausgabe 89, S.100 und 102.

7 Vgl. Karl Marx' Bestimmung des Gebrauchs- und Tauschwertes u.a.: »Als Gebrauchswerte sind die Waren vor allem verschiedener Qualität, als Tauschwerte können sie nur verschiedener Quantität sein, enthalten also kein Atom Gebrauchswert.« *Das Kapital*, Band 1. Karl Dietz Verlag, Berlin, 2008, S. 52.

8 Vgl. Isabelle Graw, *Der große Preis*, a.a.O., S. 71.

9 <http://www.mz-web.de/panorama/-art-basel---promis-und-kunst-lassen-kassen-klingeln,20642226,23272586.html>

10 Vgl. Isabelle Graw, *Der große Preis*, a.a.O., S. 59.

JURY Es gibt zu einer Jury heute keine Alternative. Natürlich kann man immer an der Besetzung einer Jury und den Befugnissen derer, die eine solche Jury einberufen, herumkritteln, aber eine Entscheidung in die Hände einer kompetenten, debattierenden Gemeinschaft zu legen, ist die einzige Möglichkeit, Kunst auf sachkundige und politisch legitime Weise zu fördern. Es sind daran zwei Aspekte hervorzuheben: 1) Die Objektivität des Verfahrens, das mit Statuten, Ausschreibungen, Formularen et cetera eine gewisse Einheitlichkeit herstellt. Man muss zum Beispiel nur in Richard Wagners Briefen an den König von Bayern blättern, um zu verstehen, dass derlei Demütigungen und Selbsterniedrigungen vor möglichen Gönnern und Mäzenen heute nicht mehr mit dem Grundgesetz zu vereinbaren sind. 2) Die Legitimation der Entscheidung, die sich, anders als beim künstlerischen Leiter oder beim Kurator, auf viele Schultern verteilt und ihr so zumindest den Anschein verleiht, auf demokratische Weise zustande gekommen zu sein, was wiederum gerade im Umgang mit öffentlichen Geldern eine absolute Notwendigkeit ist. Einwände gegen Jurys: Jury-Entscheidungen sind oft schlechte Kompromisse. Oder: Mit der Kompetenz eines Jury-Mitglieds steigt der Grad seiner == > Befangenheit. (B.G.)

II. Neue Musik – Populismus

In der neuen Musik entschieden derweil die Institutionen über die Qualität neuer Musikwerke. Schaffte eine Komponistin/ein Komponist den Grand Slam der Institutionen – Donaueschingen, Darmstädter Ferienkurse, Wittener Tage für Neue Kammermusik, Siemens Musikpreis lag der Eintrag in die Geschichtsbücher nicht mehr fern. Bis heute ist Deutschland das Epizentrum der institutionalisierten neuen Musik – möglicherweise eine Spätfolge des Nationalsozialismus: Von den Nationalsozialisten als entartete Kunst gebrandmarkt und verboten, wurde die neue Musik 1945, im Zuge des *Reeducation*-Programms der Siegermächte des Zweiten Weltkriegs, massiv gefördert und unmittelbar politisiert. Man erkannte das Potenzial der neuen Musik, Toleranz und Demokratie als Grundwerte zu schulen: Neue Musik sollte – das hatte Adorno bereits in der Dialektik der Aufklärung (freilich äußerst subtil) formuliert – Statthalter für mehr Humanismus, das heißt für eine humanere Gesellschaft sein, und an bestehenden defizitären und politischen Verhältnissen Kritik üben.¹¹

Die Förderprogramme der Alliierten in Deutschland, welche der neuen Musik unter anderem beste Sendezeiten im Rundfunk zusicherten, stärkten die Institutionen und dienten jenen Komponisten, welche Schönbergs atonale Reihentechnik weiterentwickelten, als ideale Plattform. Die Innovation war am *kompositorischen Material* festzumachen. Die 12-Ton-Technik (und in der Nachkriegszeit der Serialismus) stieg von der nationalsozialistischen Verbannung ins Zentrum der Institutionen auf. Das kompositorische Material wurde politisch und war der Stoff der künstlerischen Innovation. Obwohl schon früh materialkritische Bewegungen (Fluxus) für Furore sorgten, setzten die Institutionen weiterhin auf die Materialästhetik. Selbst John Cages Aleatorik, die als Kritik am Materialfetischismus gedeutet werden darf, bleibt diesem – qua Negation – verbunden.

Die Institutionen »wussten« bis in die 70er Jahre, was kompositorische Innovation ist; entsprechend urteilssicher konnten die finanziellen Fördermittel verteilt werden. Mit dem Einzug der musikalischen Postmoderne, dessen historische Bedeutung in der »doppelten Negation«¹² lag, bröckelte das steinerne Gebäude der neuen Musik. Dieses bestand aus den institutionellen Grundmauern, welche durch normative und finanzielle Sicherheit gestärkt waren und somit Mittel und Methode für Innovation gewährleisteten, ebenso wie die im Sinne der Institutionen innovativ arbeitenden Bewohner des Gebäudes – die Komponis-

ten. Die Postmoderne entriss den Institutionen ihre normative Sicherheit. Fortan war unklar, was im Zeitalter des *anything goes* innovativ sei. Bestehen blieben die Institutionen mitsamt ihren Fördermitteln.¹³ Welche Werke aber waren Wert, institutionell gefördert zu werden? Es entstand Verunsicherung, und in der Folge qualitative Indifferenz.

In Zeiten des gesellschaftlichen Wandels gewinnt der Populismus an Einfluss. »Populistische Bewegungen entstehen oft in Phasen raschen gesellschaftlichen Wandels und sind an eine charismatische Persönlichkeit gebunden.«¹⁴ Der Populismus der neuen Musik gründet auf »in Stein gehauene Manifestationen bürgerlichen Kunstwillens«¹⁵: Typischerweise in Kompositionen für großes Symphonieorchester, dessen Hierarchien exakt dieselben sind wie vor 150 Jahren. Gefördert werden Werke, die erfüllen, was von (Meister-) Werken erwartet wird sowie kompositorische Fantasien, die sich stets im Rahmen des vorhersehbaren, zumutbaren und effektvollen bewegen. Diese Werke neuer Musik lassen sich hervorragend im Sandwich-Programm zwischen zwei alten Meistern aufführen. Das kulturbeflissene Publikum kehrt heim mit dem befriedigenden Gefühl, zeitgenössische Musik ohne Qual ertragen, ja, sogar gemocht zu haben. Die Schöpfer solch gut erzogener neuer Musik können getrost behaupten, »zeitgenössisch« zu komponieren. Im normativen Niemandsland kann keiner das Gegenteil beweisen. Die gut gefüllten Fördertöpfe winken freundlich. »Erfolgreiche« Aufführungen im Sinne gut besuchter Konzerte mit klingenden Orchester- und Dirigentennamen genügen den Förderansprüchen.

Die qualitative Indifferenz befeuerte die Renaissance populistischer Bewegungen, sowohl in der Politikszene als auch in der Neuen-Musik-Szene, hier zum Beispiel angeführt durch eine charismatische Persönlichkeit wie die Wolfgang Rihms. Aus der Konstellation *stabile Förderinstitutionen/unstabile qualitative Differenzierung* resultierte die Förderung gefälliger Kunst; aber eine solche ist nachahmend und fantasielos: neoromantisierend genauso wie altavantgardisierend. Die Institutionen, vormals Förderinnen innovativer Experimente, wurden in der Postmoderne Förderinnen des effektvollen Eklektizismus. Mit Avantgarde hatte das nichts mehr zu tun.

Doch was war eigentlich die Avantgarde unter den postmodern veränderten Vorzeichen?¹⁶ Die Klärung dieser Frage nimmt in jüngster Zeit allmählich Einzug in die Institutionen. Ihre normative Machtfülle vorsichtig wiederentdeckend, fassen sie langsam Trittschritte beim Versuch, qualitative Differenz neu zu

13 Dass die finanziellen Sicherheiten in den 90er und 00er Jahren weitgehend geblieben sind, zeigt die in den letzten Jahren eingetretene, beunruhigende Entwicklung, Einsparungen auf Kosten der Institutionen der neuen Musik in Deutschland und Österreich vorzunehmen.

14 <http://de.wikipedia.org/wiki/Populismus>

15 Heiner Goebbels, in: Stuttgarter Rede zur Zukunft der Kultur: *Zeitgenössische Kunst als Institutionskritik*, zit. n. http://www.nachtkritik.de/index.php?view=article&id=8198%3Aheiner-goebbels-stuttgarter-rede-zur-zukunft-der-kultur&option=com_content&Itemid=60, in diesem Heft S. 9-11

11 Vgl. Beate Kutschke, *Die Huber-Gottwald-Kontroverse – Die Inszenierung der Neuen Musik als politische Manifestation*, in: Tillmann Bendikowski et al. (Hg.), *Die Macht der Töne*, Münster 2003, S. 147-169, hier S. 149.

12 Vgl. Harry Lehmann, *Der Begriff der »doppelten Negation«* in: *Avantgarde heute*, in: Ludwig Holtmeier et al. (Hg.), *Musik & Ästhetik* 38 (2006), S. 5-41.

16 vgl. Harry Lehmanns Artikel aus dem Jahre 2006: *Avantgarde heute. Ein Theoriemodell der ästhetischen Moderne* in: *Musik & Ästhetik* 38/2006, S. 5-41.

definieren. Und es ist ihre Pflicht, es zu tun. Sie beobachten unter anderem eine konzeptionelle kompositorische Bewegung, die im Begriff ist, die weit ins All gen Sirius abgeschossene Neumusik-Rakete samt politischer Anliegen auf die Erde zurückzuholen. Und erspähen den verloren geglaubten avantgardistischen Geist.

III. »Eine Schlange, die sich nicht häutet, stirbt« (Nietzsche)

In der bildenden Kunst haben die durch den Kunstmarkt produzierten »erhabenen« Quantitäten freie Entfaltungskraft. In der neuen Musik hat der musikalische Populismus, welcher ein anderes Gesicht der Quantifizierung ist, ungehinderte Strahlkraft. Für beide gilt: Es fehlen Qualitätskriterien, die den Quantitäten Einhalt geböten. Qualitäten wären, bezogen auf unser Thema, normative Unterscheidungen; mithin Indikatoren, was gute und schlechte Kunst sei; Vorschläge, was Innovation sei. Es geht nicht darum, neue Dogmen in Stein zu hauen. Ziel ist die Reaktivierung des kritischen Diskurses und des argumentativen Kampfes. Jean Baudrillard schrieb vor gut zehn Jahren: »Verschwunden ist die Gegnerschaft der Gegner, die Wirklichkeit der unvereinbaren Anliegen, der ideologische Ernst des Krieges.«¹⁸

Mit dem Kunstmarkt verfügt die bildende Kunst über einen mächtigen Gegner. Kritische Künstler wie Andrea Fraser, Tino Seghal, Banksy oder Damien Hirst nehmen in ihren Werken Bezug auf die Machtverhältnisse des Kunstmarktes und stellen diese mitunter auf den Kopf. Die künstlerische Innovation solcher Kunst liegt in der subversiven Aneignung der vom Markt diktierten Spielregeln.

Die neue Musik kann sich derweil glücklich schätzen, von keinem Kunstmarkt aufgefressen zu werden. Die wegfallende Dynamik jedoch muss sie aus sich selbst aktivieren. Um sichtbar zu werden, muss sie sich politisch und engagiert zeigen und dabei sowohl veraltete Materialdogmen als auch rührende Geniefantastereien überwinden – ansonsten gehen die in letzter Zeit vorgenommen Kürzungen munter weiter. Trotz berechtigter Empörung über die massiven Sparmaßnahmen – wir dürfen die Augen nicht davor verschließen, dass die akute Narkolepsie der neuen Musik Mitschuld trägt und schleunigst bekämpft werden muss. Innovativ kann nur sein, wer die *Möglichkeitsbedingungen* – kompositorische oder institutionelle – mitreflektiert. Wer darauf verzichtet, macht uns überflüssig. ■

18 *Der Fall Baudrillard: Indifferenz ohne Ideologie*, unter: <http://www.litde.com/moderne-postmoderne-literatur/moderne-und-postmoderne-aus-soziologischer-sicht/der-fall-baudrillard-indifferenz-ohne-ideologie.php>, (eingesehen am 20.6.2013).

KOMPLIZENSCHAFT Gauner haben Komplizen, die beim Bruch Schmiere stehen. Auch Intrigen lassen sich schlecht alleine spinnen, hier bedarf es des verschwiegene(n) Komplizen. Es gibt jedoch auch eine entkriminalisierte Deutung dieses Begriffs, die das Verschwörerische und Undurchsichtige in eine besonders produktive und lustvolle Arbeits- und Lebensweise umgedeutet und als neue subversive Praxis kreativer Szenen beschreibt. Die Handlungsspielräume der Komplizenschaft definieren sich so: Komplizen suchen sich nicht, sie finden sich. Sie machen sich durchaus auch intentionslos auf den Weg und lassen den Zufall mit ins Spiel kommen. Komplizinnen und Komplizen sind kühl und leidenschaftlich zugleich. Zusammenarbeit ist nicht allein utilitaristisch gedacht, wichtiger sind dagegen die gleiche Wellenlänge und persönliche Nähe. Sie achten mehr auf das Informelle und kommunizieren auf ungewöhnlichen Wegen. Intensität der Zusammenarbeit ist mehr wert als kurzfristige Effektivität. Komplizen finden immer eine Nische, um mit kreativen Ideen in die Strukturen und Abläufe der großen Systeme einzudringen. Mehr unter: www.ith-z.ch/forschung/abgeschlossene-forschungsprojekte/komplizenschaft/ks-regeln. (B.B.)