

Cultural Research Policy Lab

Online-Veröffentlichung auf ART-Dok (2022), DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00007793>

•Shaping Post-Covid Culture•Pioneering Research Transfer•Creating Research Alliances

Das Cultural Policy Lab ist ein interdisziplinäres Reflexions-Format, das ausgehend von dem theaterwissenschaftlichen Master- Forschungsseminar „Institutionelle Ästhetik“ an der LMU München entwickelt wird. Projektleitung: Christian Steinau.

Mit der Nutzung des Cultural Policy Lab Archivs erklären Sie sich mit unseren Nutzungsbedingungen einverstanden, die Sie unter www.culturalpolicylab.com finden.

Alle Rechte vorbehalten. Kontakt: info@culturalpolicylab.com

Der Kunstmarkt auf dem Prüfstand

Untertitel: **Künstlerische Positionen inmitten eines wirkmächtigen Akteurs des Kunstsystems**

Von: **Christiane Pyka**

Keywords: #Kunstmarkt #Hito Steyerl #Paolo Cirio #Jim Shaw #Isabelle Graw

Zitation: Christiane Pyka: „Der Kunstmarkt auf dem Prüfstand: Künstlerische Positionen inmitten eines wirkmächtigen Akteurs des Kunstsystems“, in: Birte Kleine-Benne (Hg.): Everything is live now. Das Kunstsystem im Ausnahmezustand, 2021

Verfasst: November 2020

Veröffentlicht im **August 2021** via <http://culturalpolicylab.com/publications/everything-is-live-now/inhaltsverzeichnis/der-kunstmarkt-auf-dem-prufstand>

Im Kontext der Institutionskritik wird untersucht, wie unterschiedliche institutionelle Kräfte wie Museen, Kritik und Kunstmarkt in selbstreferenziellen Schleifen wirksam sind und so das Kunstsystem konstruieren. Thomas Wulffen hat 1994 zur Beschreibung dieser Prozesse den aus der Computertechnik entliehenen Begriff „Betriebssystem Kunst“ geprägt und konstatiert: „Kunst muss heute als System verstanden werden, das spezifische Strukturen ausgebildet hat, besondere Prozesse kennt und bestimmten Regeln gehorcht. Struktur, Prozesse und Regeln bilden innerhalb des gesamtgesellschaftlichen Gefüges einen relativ eigenständigen Komplex.“^[1] Dieser Aufsatz fokussiert den Kunstmarkt innerhalb des Kunstsystems und seines Betriebssystems anhand von drei künstlerischen Arbeiten: Zollfreilager für das steuerfreie Lagern und den Weiterverkauf von Kunst in Hito Steyerls *Duty Free Art*, das Kunstauktionsgeschäft und den prekären Verdienst von Künstler:innen in Paolo Cirios *Art Derivatives* und das Geschäft internationaler Kunstmesen und ihre Verbindungen zur Politik, Finanzindustrie und Justiz in Jim Shaws *Deutsche Bank Wealth Management Lounge*. In Zeiten des Neoliberalismus und der Ökonomisierung aller Lebensbereiche sind die Markt-„mechanismen“ von Angebot, Nachfrage und Preisbildung, von Markt-

situation, Teilhabe und Ausschluss auch für das Kunstsystem wirkmächtige Faktoren. Rekord-Auktionsergebnisse, Mega-Galerien mit vielfachen Standorten, Franchising, Blue Chip Art, Investmentfonds und eine wachsende Zahl internationaler Kunstmes- sen zeugen davon. Kunstproduktion, Kunstpräsentation und Kunstrezeption werden, so die Ausgangsthese des Textes, zunehmend von den Dynamiken des Kunstmarkts beeinflusst, wie auch die Kunst Einfluss auf das Marktgeschehen nimmt, indem sie das System, dessen Bestandteil der Kunstmarkt ist, kontinuierlich mitkonstituiert.

Zur Rolle des Kunstmarkts innerhalb des Kunstsystems

In vielen Thesen aus Kunsttheorie und Soziologie zur Position von Markt und Markt- geschehen innerhalb des Kunstsystems steht das Phänomen der Autopoiesis im Mittelpunkt des Interesses. Entsprechend postulieren spätestens ab den 1990er Jahren die Vertreter:innen der Institutionskritik eine kontinuierliche Berücksichtigung und Analyse der eigenen Funktion in und bei der Konstruktion des Systems. Aber: „Bei ‚Institutionskritik‘ haben wir es mit einer paradoxalen Begriffskonstruktion zu tun, denn hier wird eine Kritik an Institutionen angedeutet, die ihrerseits institutionellen Charakter hat.“^[2] Arthur Danto stellt in seinem Aufsatz *The Artworld* von 1976 fest, dass die Kunsttheorie nicht nur dazu dient, Kunst zu erkennen, sondern sie gleichermaßen zu ermöglichen. „Artistic terrain [...] is constituted artistic in virtue of artistic theories, so that one use of theories, in addition to helping us discriminate art from the rest, consists in making art possible.“^[3] Entsprechend werden laut Danto Objekte erst durch den institutionellen Kontext zu Kunst. Diese Überlegung skizziert er genauer am Beispiel von Warhols Brillo-Boxen (1964): „Outside the gallery, they are paste-board cartons. (...) What in the end makes the difference between a Brillo box and a work of art consisting of a Brillo box is a certain theory of art. It is the theory that takes it up into the world of art, and keeps it from collapsing into the real object which it is.“^[4]

Zu den bekanntesten soziologischen Perspektiven zur Eigenkonstruktion des Kunst- systems gehört Niklas Luhmanns *Die Ausdifferenzierung des Kunstsystems* von 1993/1994. Ausgehend von seiner Theorie der Gesellschaft ist das Kunstsystem ein soziales System, „das sich durch eigene kommunikative Operationen selbst etab- liert“.^[5] Alle Handlungen, die das System zu seinem Erhalt benötigt, erzeugt es selbst. Es gibt weder Output von innen noch Input von außen – es ist ein System operativer Schließung, das sich auf Entwicklungen in der Vergangenheit nur als schon vorhan- denen Teil des Systems bezieht.^[6] Luhmann stellt auch Überlegungen zum Kunst- markt als Teil dieses Kunstsystems an. Dieser sei im Rahmen der Abschaffung der Abhängigkeit der Künstler von Wunschvorstellungen einzelner Auftraggeber entstan- den. Im neuen Kontext eines Markts abseits aristokratischer Mäzene oder der Kirche spielte plötzlich der Markterfolg eine entscheidende Rolle, der wiederum auf „durch- gesetzter Reputation“^[7] basierte und so Qualitätsmerkmale nach kunsteigenen Kri- terien übernommen habe. Die Preise wurden von Anfang an außerhalb der regulären Preisbildung anderer Märkte definiert – zum Beispiel im 17. Jahrhundert losgelöst von der Tarifpolitik der Zünfte – und können nur durch Kennerschaft konstituiert und ver- standen werden.^[8]

Auch Isabelle Graw stellt in ihrer Untersuchung *Der große Preis. Kunst zwischen Markt und Celebrity Kultur* aus dem Jahr 2008^[9] die gesteigerte Bedeutung des Kunstmarkts in den Kontext des Wegfalls von Kirche oder Mäzenen als Auftraggeber und konstatiert, dass „die Entlassung der Kunst aus ihrer Zweckgebundenheit durch die Ästhetik im 18. Jahrhundert ideale Voraussetzungen für ihre Vermarktung schuf“.^[10] Der Markt sei inzwischen zu einem „ökonomischen Tribunal“ aufgestiegen, vor dem es sich zu bewähren gelte; zuvor sei der Markt ein reiner Funktionsträger gewesen, nun habe er eine normative Rolle im Kunstbetrieb inne.^[11] Wie schon Luhmann fokussiert Graw bei der Beschreibung des Marktgeschehens innerhalb des Kunstsystems die Preispolitik. Sie beschreibt die Kunst als einen Sonderfall der Ware in Bezug auf ihre Wertschöpfung. Der Wert ließe sich nach Pierre Bourdieus Definition in Symbol- und Marktwert auftrennen, die sich wechselseitig bedingten. Der Symbolwert eines Kunstwerks schöpfe sich aus seiner Einzigartigkeit als Unikat, seiner kunsthistorischen Einordnung und intellektuellen Diskussion sowie daraus folgender symbolischen Aufladung. Somit hätten auch die Akteur:innen des Kunstsystems, etwa Kritiker:innen ihren Anteil an der Produktion des Symbolwerts. Dieser sei aber nicht einfach mit dem Marktwert gleichzusetzen: „der Preis einer künstlerischen Arbeit ist schon deshalb nicht zu rechtfertigen, weil er sich auf ihre symbolische Bedeutung beruft, deren Eigenheit darin besteht, dass sie sich nicht nahtlos in ökonomische Kategorien übersetzen lässt. [...] So gesehen basiert der Preis einer künstlerischen Arbeit auf der Annahme, dass sie preislos sei.“^[12] Als neuere Entwicklung im Kunstmarkt beobachtet Graw, wie nun auch umgekehrt ein hoher Marktwert ein Kunstwerk mit Symbolwert aufladen kann. So unterliegt auch der Preis von künstlerischen Arbeiten der Annahme, dass er sich innerhalb des Kunstsystems und durch Mitwirken der Akteur:innen selbst konstituiert.

Bruno Latour wirft in seiner *Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie* von 2007 eine andere Perspektive auf die Assoziationen und Verbindungen zwischen den Akteur:innen innerhalb einer Gesellschaft. Er kritisiert an dem systemtheoretischen Ansatz, dass Gesellschaft und die einzelnen darin verhafteten Systeme einfach vorweggenommen würden, ohne zu untersuchen, wie die Bindungen zustande kämen, wie die Gruppen sich zusammensetzten und vor allem, wie und mit welcher *agency* die Akteur:innen handelten: „An die Stelle untersuchbarer und modifizierbarer Ketten von Mitteln, um die verschiedensten Formen von Macht zustande zu bringen [...] hat die Soziologie, und insbesondere die kritische Soziologie, eine unsichtbare, unbewegbare und homogene Welt der Macht an sich gesetzt.“^[13] Dabei sei ständig im Fluss, wie einzelne Akteur:innen zueinander in Beziehung treten und sich assoziieren. Latour behauptet, „daß [sic] es möglich ist, mehr stabile Beziehungen nachzuzeichnen und mehr aussagekräftige Muster zu entdecken, wenn man einen Weg findet, die Verbindungsglieder zwischen sich verlagernden und instabilen Bezugsrahmen zu registrieren, als wenn man versucht, einen einzigen Bezugsrahmen stabil zu halten.“^[14]

Diese Form der Konstruktion von Macht und *agency* sowie die genaue Betrachtung der „derart versammelten Aggregate und die Art ihrer Verbindungen“^[15] bietet einen möglichen Ansatz zur Analyse der ersten künstlerischen Position: Hito Steyerls Video-Lecture *Duty Free Art*.

Hito Steyerl: *Duty Free Art*, 2015

Hito Steyerls Videoarbeit *Duty Free Art* (2015) bildet gemeinsam mit *The Museum is a Battlefield* und *I Dreamed a Dream* (beide 2013) eine Trilogie, in der die Künstlerin Machtstrukturen des Kunstsystems untersucht. Formell sind diese drei Filme Zusammenschnitte von Live-Vorlesungen, in denen Steyerl die Zuschauer:innen direkt anblickt und anspricht. Ihre Ausführungen sind angereichert mit Fotomaterialien und kurzen Clips, die ähnlich Einspielern in einer Nachrichtensendung auftauchen. Die Filme zeugen von der multidisziplinären Arbeitsweise der Künstlerin: „Tatsächlich wird das Zusammenspiel von Steyerl-als-Autorin, Steyerl-als-Filmmemacherin und Steyerl-als-Künstlerin in einer Serie von Videos deutlich, die aus Aufzeichnungen aus Live-Vorlesungen zusammengeschnitten sind.“^[16]

Ich fokussiere mich hier auf die Arbeit *Duty Free Art*. Der dazugehörige Essay in dem gleichnamigen Buch von Hito Steyerl aus dem Jahr 2017 dient zusätzlich zu der Video-Lecture, die mir die *Andrew Kreps Gallery* zur Verfügung gestellt hat, als Primärquelle für die Beschreibung der Arbeit sowie als Grundlage für die zitierten Textpassagen.

Duty Free Art ist ein gutes Beispiel für Hito Steyerls von Marius Babias anlässlich ihrer ersten Einzelausstellung in Deutschland im Neuen Berliner Kunstverein als „Theoriepraxis“ bezeichneten Arbeitsweise. Damit sei „eine Ebene ‚diskursiven Handelns‘ gemeint, welche die vom Kulturbetrieb geforderte Trennung von Theorie und Praxis hinter sich lässt, um zu einer komplexen, Visualität ebenso wie Sprache umfassenden analytischen Betrachtung der Welt zu gelangen.“^[17] Steyerl vernetzt in *Duty Free Art* Kontinente und Begebenheiten und zeigt so an konkreten Beispielen die internationalen Verwicklungen im System der zeitgenössischen Kunst auf, die für sie einen engen Bezug zum global zirkulierenden Kapital hat: „To brutally summarize a lot of scholarly texts: contemporary art is made possible by neoliberal capital plus the internet, biennials, art fairs, parallel pop-up histories, growing income inequality. Let’s add asymmetric warfare – as one of the reasons for the vast redistribution of wealth – real estate speculation, tax evasion, money laundering, and deregulated markets to this list.“^[18]

Wie eingangs erwähnt schlägt Latour mit der Akteur-Netzwerk-Theorie vor, dass Verbindungen überhaupt erst aufgezeigt werden können, wenn die einzelnen, sich ständig in Bewegung befindenden Verbindungsglieder betrachtet würden. Lesen wir mit diesem Ansatz die Arbeit *Duty Free Art*, so zeigt Steyerl zahlreiche dieser instabilen Assoziationen auf, die sich dann zu einem Bild des Kunstsystems fügen, verdichten und verwickeln: Sie beginnt mit Zitaten aus in *WikiLeaks* veröffentlichten Dokumenten, die von Korrespondenzen der Stiftung der syrischen First Lady Asma al-Assad zu Erhalt und Stärkung des syrischen kulturellen Erbes mit internationalen Museen wie dem Louvre und dem British Museum oder mit den Stararchitekten Rem Koolhaas und Herzog de Meuron zeugen. Dann wendet sich Steyerl der Umfunktionierung eines Museums in Diyarbakir zum Hort für jesidische Flüchtlinge aus Syrien im Jahr 2014 zu und bringt diese Geschichte mit Benedict Andersons Thesen zum „nation-

building“ durch Museen zusammen: „To build a nation, Benedict Anderson suggested, there should be print capitalism and a museum to narrate the nation’s history and design its identity.“^[19] Den Gedanken der Schaffung eines nationalen Gedächtnisses durch das Museum illustriert sie wiederum mit der Geschichte des Louvre, der sich von einem feudalen Hort der Kunstschatze der Aristokratie zum gestürzten neuen Zentrum nationaler Identität in der französischen Revolution von 1830 zum kulturellen Flaggsschiff für ein koloniales Kaiserreich zum globalen Unternehmen mit Franchisen in diktatorischen Ländern transformierte. Den Gedanken zum nationalen Museum schließt Steyerl mit der These ab, dass das syrische Nationalmuseum von heute sich auf weltweite Server verteilt: „This accidental archive of videos and other documents is made in different genres and styles, showing people digging through rubble, or Twitter-accelerated decapitations in HD.“^[20]

Inmitten dieser argumentativen Sprünge mit dem Knotenpunkt Syrien entwickelt Steyerl ein Gedankenspiel um ein Element des globalen Kunstmarkts: die so genannten „Freeports“ – Zollfreilager. Für Steyerl sind sie ein neuer physischer Ort, der außerhalb der gewohnten geographischen Parameter existiert und nationale Souveränitäten aushebelt. Sie behauptet, dass dieser Ort „one of the most important art spaces in the world right now“^[21] sei und beschreibt, wie der neue, von Schweizer Designern gestaltete Freeport in Singapur gleichzeitig Lager, Ausstellungs- und Verkaufsort ist: „Near the lobby, private galleries give collectors a chance to view or show potential buyers their art under museum-quality spotlights.“^[22] Die „zollfreie Kunst“ habe keinerlei Pflichten oder hehre Aufgaben, außer ein Produkt zu sein, das im Handelsfluss an den Steuerinstanzen vorbeilaufen kann und häufig nur von einer Freeport-Parzelle in die nächste wandert, ohne jemals ausgestellt zu werden. „Seen like this, duty free art is essentially what traditional autonomous art might have been, had it not been elitist and oblivious to its own conditions of production.“^[23] Dieser Argumentationsstrang ist nur eine von zahlreichen Überlegungen zum Kunstsystem in Text und Lecture. Steyerl beschreibt, wie sich die zeitgenössische Kunst insbesondere im Kontext des Kunstmarkts ihrer Warenform bewusst werden und diese thematisieren kann – und eben nicht mehr unwissend („oblivious“) gegenüber ihren Produktionsbedingungen ist. Diese Form der Offenheit den Bedingungen des Kunstsystems gegenüber, ja sogar deren aktive Nutzung zur Veränderung der Strukturen, fordert Steyerl in einem Interview zu ihrer Ausstellung *Duty-Free Art* 2015 im Museum Reina Sofia in Madrid^[24] auch gegenüber Museen: „This [the museum] is where things happen, so we’ve got to try and own it instead of refusing it. Instead of allowing the museum to remain in a position of false innocence and trying to disassociate ourselves from it, we should struggle to make it the space we want it to be.“^[25] Tatsächlich allerdings hält sich die Künstlerin selbst nicht immer daran und nimmt auch unkommentiert an Ausstellungen teil, deren Kontexte fragwürdige Finanzierungsquellen oder politische Verstrickungen aufweisen. Oder ihre Arbeiten finden sich in der *Sammlung Julia Stoschek* wieder, deren Vermögen aus dem Familienunternehmen Brose stammt, dem Versäumnisse in der Aufarbeitung der eigenen Verwicklungen in den Nationalsozialismus vorgeworfen werden.^[26]

Mit Isabelle Graw müssen künstlerische Arbeiten, die marktreflexiv sind, immer auch eine kritische Distanz zur eigenen Involviertheit schaffen, insbesondere da im Zeitalter des Neoliberalismus der Markt bereits alle Ebenen der künstlerischen Produktion durchzieht: „Kritische Distanz muss immer wieder neu vermessen werden und dies auf der Basis einer Anerkennung der eigenen Involviertheit. Der Künstler ist folglich nicht nur Teil der Lösung, sondern auch Teil des Problems.“^[27]

Die nächste künstlerische Position stellt einen interessanten Feldversuch zwischen Involviertheit und Distanz des Künstlers zum Marktgeschehen dar.

Paolo Cirio: *Art Derivatives*, 2020

Besucher:innen der Website [<http://art-derivatives.com>] finden sich inmitten eines professionell gestalteten und dem Webdesign der Homepages von Kunstauktionshäusern nachempfundenen virtuellen Marktplatz wieder. Die Thumbnails der angebotenen Arbeiten sind prominent mit Dollarzeichen und Zahlen in weißer, gefetteter Typographie überschrieben. Diese Website bildet den Dreh- und Angelpunkt des Projekts *Art Derivatives* des italienischen Künstlers Paolo Cirio. Ein grau hinterlegter Pop-Up-Kasten deklariert seine Mission: „Speculating on Art Auctions to Regulate Them.“^[28] Basierend auf 100 000 Auktionsergebnissen von Sotheby's aus den letzten zehn Jahren, die Cirio im Internet recherchiert hat, hat der Künstler eine Online-Galerie von JPEG-Dateien kreiert, die er als „inexpensive derivatives“ mit einem Gütesiegel versehen zu einem Hunderttausendstel des bei Sotheby's erzielten Auktionspreises verkauft. Jedes JPEG ist Abbild der jeweils versteigerten Arbeit, überschrieben mit dem erzielten Preis in US-Dollar. Ein Klick auf das jeweilige Objekt führt zu einer detaillierten Beschreibung inklusive Angaben zur Provenienz der Arbeit, der Galerievertretung der:des Künstlers:in sowie auf Literatur- und Materialangaben.

Auf der Website können die Besucher:innen in einen Handelsprozess eintreten. Die Preise der JPEGs variieren entsprechend der Auktionsergebnisse der Originale. So kostet etwa Auguste Rodins *Iris Messaggière des Dieux* 148,13 US-Dollar bei einem erzielten Kaufpreis von 14 813 440 US-Dollar. Der:die Käufer:in erhält einen Kaufvertrag und hat das Recht, das erstandene JPEG zu vervielfältigen und weiterzuverkaufen: „These derivative artworks can increase in value and be resold at higher price through Cirio's sales contract that has been designed specifically for these works. The contract is attached to the artwork and it certifies the ownership and future financial value of the digital images created on Art-Derivatives.com.“^[29] In der „About“-Rubrik wird im Fachjargon der globalen Finanzmärkte die hier aktive Strategie beschrieben: „As a form of financial activism, the art auction market is shorted by borrowing its assets and selling them as future derivatives for a lower amount.“^[30] Wichtig sei dem Künstler, durch den Verkauf der Daten den Kunstmarkt zu demokratisieren und den „everyday investors“ die Partizipation zu ermöglichen. Zusätzlich wolle er mit dem Projekt auf die Intransparenz und Manipulationen im Auktionshausgeschäft aufmerksam machen. Er spricht den Auktionshäusern eine besondere Macht in der Ausgestaltung des Kunstmarkts zu: „[...] the auction houses are central to the market for their role in determining prices and validating artists. Auctions estimates, sales records, and marketing

plans are at the core of our current system of art evaluation; they set values and standards throughout the secondary market and build prospects in the primary market. Thus auction houses need to be held accountable because of the repercussions that their manipulative and secretive practices have on the entire industry.“^[31]

Laut einem *Artnet News*-Artikel vom 2. Juli 2020 hatte Paolo Cirio bis dato „derivatives“ im Wert von 500 US-Dollar verkauft – mehr, als er bei einer Kunstmesse verdienen, so der Künstler.^[32] Cirio startet damit einen interessanten Warenkreislauf: Er schreibt den Datensätzen, die sich direkt auf andere künstlerische Arbeiten beziehen, einen neuen Wert zu, der auf dem erzielten Marktwert einer vorherigen Auktion basiert. Durch den neuen Verkauf verdient Cirio selbst ein Hunderttausendstel und ist damit Teil einer Markt-Transaktion. Hierin liegt der von Graw erwähnte Grat zwischen Involviertheit und Distanz. Darüber hinaus verschiebt die Arbeit *Art Derivatives* die Ebenen und Verhältnisse von Markt- und Symbolwert, die Graw als „sich wechselseitig affizierend“^[33] beschreibt. Bei Pierre Bourdieu entstand der Symbolwert der Künste noch unabhängig vom Markt. Wie Graw darlegte, kann inzwischen auch der Marktwert künstlerische Arbeiten mit Symbolwert aufladen. Nach dieser Argumentation bestimmt im Falle Cirios ein Anteil des konkreten Marktwerts des Originals, der durch den Symbolwert generiert wurde, ganz direkt den Marktwert der verkauften Datei. So wird der Symbolwert, der sich normalerweise durch „Singularität, kunsthistorische Zuschreibung, Etabliertheit des Künstlers, Originalitätsverheißung, Versprechen auf Dauer, Autonomiepostulat oder intellektuellem Anspruch“^[34] bildet, direkt quantifiziert. Eine künstlerische Geste hat nach Graw nur dann marktreflexives Potential, wenn sie fähig ist, „nicht nur darzustellen oder zu symbolisieren, sondern mehr noch in ein reflexives Verhältnis zu ihrer Umwelt zu treten. Mit marktreflexiven Gesten soll der Rückbezug auf ein Marktgeschehen umschrieben sein, von dem sich der Gestikulierende selbst nicht ausnimmt.“^[35] Betrachten wir mit dieser Definition Paolo Cirios *Art Derivatives*, so lässt sich feststellen, dass der Künstler sich mit seiner Nachahmung des Auktionsmarktes mitten in das Marktgeschehen hinein begibt. Und indem er an dem Verkauf der Derivate verdient, nimmt der Künstler sich selbst dabei nicht aus. Dass er allerdings nur in geringer (nämlich ein Hunderttausendstel) Höhe verdient, ist ein zusätzlicher institutionskritischer Kommentar zu den prekären Verdienstverhältnissen von Künstler:innen.

Dass auch Malerei eine marktreflexive Geste sein kann, obwohl dieses Genre nach „institutionskritischer Orthodoxie“ für Institutionskritik eigentlich nicht in Frage kommt, legt Isabelle Graw anhand von Gustave Courbets *Die Begegnung (Bonjour Monsieur Courbet)* von 1854 dar. Das Gemälde sei Institutionskritik *avant la lettre* mit der Darstellung eines Abhängigkeitsverhältnisses zwischen Mäzen und Künstler.^[36] In diese Tradition möchte ich die im Folgenden beschriebene Arbeit *Deutsche Bank Wealth Management Lounge* von Jim Shaw stellen.

Jim Shaw: *Deutsche Bank Wealth Management Lounge*, 2020

Jim Shaws 81,3 x 106,7 x 4,4 Zentimeter großes Acrylbild *Deutsche Bank Wealth Management Lounge* zeigt eine Szenerie in der Lounge für VIP Gäste auf der Kunstmesse *Frieze Art Fair*.^[37] Im Vordergrund sitzen zwei männliche Figuren an einem runden weißen Tisch im Gespräch, jeder einen Cocktail in der Hand oder vor sich stehend, die rechte Figur legt ihre linke Hand auf ein Bündel Geldscheine auf dem Tisch. Die Körper der Männer sind jedoch nicht menschlich, sondern bestehen aus braune Leinen-Geldsäcke mit erfundenen, unterschiedlichen Währungssymbolen auf dem Brustbereich. Die Hälse der Säcke bilden die lang gereckten, gebogenen Hälse der Figuren, die in realen Gesichtern münden. Laut Website der *Simon Lee Gallery*^[38] stellt Jim Shaw Donald John Trump Jr. und Justin Kennedy dar, einen ehemaligen Investmentbanker der Deutschen Bank und Sohn des pensionierten Justizbeamten Anthony Kennedy. Die Gesamtszenerie ist wiederum eine kunsthistorische Referenz auf Édouard Manets *Bar in den Folies Bergère* von 1882 – inklusive der ikonischen Barfrau im Hintergrund und den weißen kreisförmigen Verzierungen der gespiegelten Säulen, die bei Shaw frei im Raum schweben. Im Spiegel hinter der Bar können die Betrachter:innen spiegelverkehrt einen Teil des Logos der Deutschen Bank und die Ortsbezeichnung und den Titel der *Deutsche Bank Wealth Management Lounge* erkennen. An der Bar sitzen weitere ältere, männliche Geldsack-Figuren.

Der Entstehungszeitpunkt des Bildes fällt in die weltweite Coronavirus-Pandemie 2020. Die Arbeit wurde von Shaw, der für seine dystopisch-satirischen Szenerien bekannt ist, für den so genannten Online Viewing Room der *Art Basel* in Basel produziert^[39] und für \$ 50 000 US-Dollar zum Verkauf angeboten. Diese virtuellen Schau- und Verkaufsräume entstanden und entstehen als Substitute für die abgesagten physischen Messen, die auf Grund bestehender Reisebeschränkungen und Gesundheitsrichtlinien nicht mehr stattfinden können.

Diese Arbeit ist ein besonders interessantes Beispiel dafür, wie der Kunstmarkt in die künstlerische Produktion eingreifen kann. Dieses Phänomen beschreibt Julia Voss schon im Kontext zunehmender spekulativer Sammler:innen aus der Investmentbank Branche in den 2010er Jahren und dem daraus resultierenden so genannten Zombie Formalismus: „Die Bilder seien vorwiegend großformatig, auffällig und zahlreich, außerdem abstrakt, wobei die Geschichte der Malerei anspielungsreich aufgegriffen wird.“^[40] Isabelle Graw nimmt den Einfluss von Kunstmessen auf die Arbeit von Galerist:innen und entsprechend deren Anfragen an die von ihnen vertretenen Künstler:innen genauer in Augenschein: „Während es noch in den 1990er Jahren primär darum ging, einen bleibenden Eindruck mit einer Einzelausstellung in einer Galerie zu hinterlassen, sehen sich Künstler/innen jetzt verstärkt mit der Anfrage ihrer Galeristen konfrontiert, doch bitte gleich mehrmals im Jahr eine neue Arbeit für eine der immer zahlreicher werdenden Messen zu liefern.“^[41]

Neben der Tatsache, dass Künstler:innen ihre Arbeiten auf den räumlichen Ausstellungskontext der Messekojen ausrichten, beziehen sich auf den Messen auch immer wieder Künstler:innen auf den Messebetrieb selbst. Jack Bankowsky behauptet mit der „Art Fair Art“ sogar – ähnlich dem Zombie Formalismus – ein eigenes Genre und gibt im gleichen Moment zu: „My purpose has never been, beyond the fun of striking a movement-making posture, to suggest that Art Fair Art is more than a local hiccup in the larger tendency of performing the present“.^[42] Er beschreibt die „Art Fair Art“ als auffällige performative, konzeptuelle Produktionen in und um den Messestand, die sich auf der Kunstmesse kritisch mit der Kunstmesse auseinandersetzen, dadurch aber wiederum innerhalb der dort herrschenden Aufmerksamkeitsökonomie auffallen und zum begehrten Produkt werden. „They [die Künstler:innen] pass through the fair and make art out of both it and – in a Mobius twist – its place in their own ascension into brand namedom.“^[43] Shaws *Deutsche Bank Wealth Management Lounge* ist zwar keine performative Darbietung an einem Messestand, thematisiert aber doch die Systematik, Logik und Ökonomie auf Messen. Der Künstler wird zitiert, dass er sich formal auch an der Aufmerksamkeitsökonomie im virtuellen Raum ausrichtet: „Shaw says, noting that he decided to take a more illustrative approach to make the work stand out online. ‚[The artist] Robert Williams once said about cover art that the purpose of it is to grab your attention, in a sense I am following that sort of scenario‘.“^[44]

Vielschichtige Abhängigkeiten zwischen Kunst & Markt

These des vorliegenden Textes ist, dass Kunstproduktionen heute zunehmend von den Strukturen und Prozessen des globalen Kunstmarkts beeinflusst sind. Die drei vorgestellten, künstlerischen Arbeiten wären ohne den Kontext eines wirkmächtigen internationalen und milliardenschweren Markts gar nicht erst entstanden. Allerdings nehmen sie ihrerseits Einfluss auf das Marktgeschehen und konstituieren das System, dessen Bestandteil der Kunstmarkt ist, mit. Hito Steyerl untersucht das Konzept der Zollfreilager, die basierend auf der zunehmenden Internationalisierung und Ökonomisierung des Kunstmarkts auch für die steuerfreie Lagerung von Kunstwerken genutzt werden. Paolo Cirio hat Datensätze eines Auktionshauses appropriiert und macht damit auf die Intransparenz und enorme Ungleichheit der Marktwerte auf dem Kunstmarkt aufmerksam. Jim Shaw gibt zu, dass er in den formalen Parametern seiner Arbeit, die inhaltlich wiederum das Geschehen auf einer Kunstmesse portraitiert, von den Erfolgsfaktoren für die Ausstellung in einem virtuellen Verkaufsraum geleitet wurde.

Diese künstlerischen Auseinandersetzungen mit wirksamen Elementen des Kunstmarkts sind auch Beispiele für das eingangs erwähnte Phänomen der Autopoiesis, die Luhmann und Danto in ihren Thesen zur Konstruktion des Kunstsystems anführen: Die Produktionen beziehen sich, wenn auch kritisch, auf vorhandene Mechanismen des Kunstmarkts; sie thematisieren innerhalb des Systems das System, erzeugen und gestalten es mit. Hierbei sei vor allem die prominente Verhandlung der Preispolitik des Kunstmarkts in der Arbeit von Cirio genannt. Denn die einzigartige

Preispolitik zwischen Symbol- und Marktwert bildet nach Graw und Luhmann *den* differenzierende Faktor des Marktgeschehens im Kunstsystem im Vergleich zum Marktgeschehen in anderen sozialen Systemen. Sie wird durch Cirios *Art Derivatives* einmal mehr begründet.

- [1]: Wulffen, Thomas: Betriebssystem Kunst. Eine Retrospektive, in: Kunstforum 125, 1994, S. 51.
- [2]: Graw, Isabelle: Jenseits der Institutionskritik. Ein Vortrag im Los Angeles County Museum of Art, in: Texte zu Kunst 59 (2005), <https://www.textezurkunst.de/59/jenseits-der-institutionskritik/>.
- [3]: Danto, Arthur: The Artworld, in: Aagaard-Mogensen, Lars: Culture and Art, Atlantic Highlands 1976, S. 10.
- [4]: Ebd., S. 18.
- [5]: Luhmann, Niklas: Die Ausdifferenzierung des Kunstsystems, Bern 1994, S. 8.
- [6]: Vgl. ebd., S. 8ff.
- [7]: Ebd., S. 18.
- [8]: Vgl. ebd., S. 18ff.
- [9]: Isabelle Graw veröffentlichte ihre Studie zur Zeit des Kunstmarktbooms von 2008, der eine immer weiter fortschreitende Globalisierung und steigende Anzahl von internationalen Kunstmessen und Biennalen vorausging. Sie erwähnt, dass ihre Thesen primär in diesem Kontext gültig sind. Ich setze für die vorliegende Arbeit voraus, dass der Kunstmarkt seit 2008 immer weiter gewachsen ist, sich weiter globalisiert und internationalisiert hat. Diese Annahme stütze ich auf Ergebnisse des *UBS Art Market Report*, der festhält, dass der jährliche Umsatz des Kunstmarkts zwischen 2009 und 2019 um 62 Prozent gestiegen ist. Somit sind Graws Beobachtungen auch 2020 noch relevant. Art Basel & UBS: The Art Market 2020, https://d2u3kfw92fzu7.cloudfront.net/The_Art_Market_2020-1.pdf (abgerufen am 10.09.2020).
- [10]: Graw, Isabelle: Der große Preis. Kunst zwischen Markt und Celebrity Kultur, Köln 2008, S. 14.
- [11]: Vgl. ebd., S. 58ff.
- [12]: Ebd., S. 42.
- [13]: Latour, Bruno: Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie, Frankfurt 2007, S. 148.
- [14]: Ebd., S. 46.
- [15]: Ebd., S. 43.
- [16]: Halter, Ed: Nachwirkungen, in: Parkett 97, 2005, S. 166.
- [17]: Babias, Marius: Vorwort, in: ders. (Hg.): n.b.k. Ausstellungen. Band 5, Köln 2010, S. 9.
- [18]: Steyerl, Hito: Duty Free Art, London 2017, S. 178.
- [19]: Ebd., S. 76.
- [20]: Ebd., S. 96.
- [21]: Ebd., S. 79.
- [22]: Ebd., S. 82.
- [23]: Ebd., S. 97.
- [24]: Die folgende zitierte Textpassage ist dem Ausstellungskatalog zu Hito Steyerls Schau im Castello di Rivoli entnommen. Darin finden sich in zeitlicher Chronologie Text- und Interviewfragmente aus dem Werk von Steyerl.
- [25]: Fernandes, João und Steyerl, Hito: Art, A Test Site, in: Kat. Ausst. Hito Steyerl. The City of Broken Windows, Skira 2018, Mailand 2018, S. 174.
- [26]: Buckermann, Paul: Unkritisierte Verstrickungen, in: Jungle World, 13.12.2018, <https://jungle.world/artikel/2018/50/unkritisierte-verstrickungen> (abgerufen am 10.09.2020).
- [27]: Graw 2008 (wie Anm. 10), S. 209.
- [28]: Website der künstlerischen Arbeit *Art Derivatives*, www.art-derivatives.com (abgerufen am 8.9.2020).
- [29]: Ebd.
- [30]: Website der künstlerischen Arbeit *Art Derivatives*, www.art-derivatives.com (abgerufen am 8.9.2020).
- [31]: Ebd.
- [32]: Dafoe, Taylor: An Artist Pirated 10 Years' Worth of Sotheby's Auction Data to Expose the 'Manipulation and Secrecy' of the Art Market, in: Artnet News, 2.7.2020, <https://news.artnet.com/market/paolo-cirio-sothebys-auction-data-1891693> (abgerufen am 08.09.2020)
- [33]: Graw 2008 (wie Anm. 10), S. 39.
- [34]: Ebd., S. 32.
- [35]: Ebd., S. 192.
- [36]: Vgl. ebd., S. 210.
- [37]: Vgl. Shaw, Anny: How artists are adapting their work to virtual fairs and online viewing rooms, in: The Art Newspaper, 17.6.2020, <https://www.theartnewspaper.com/news/art-basel-ovr> (abgerufen am 11.09.2020).
- [38]: Website der Simon Lee Gallery mit Ausstellungstext zur Präsentation im Online Viewing Room der *Art Basel* in Basel 2020, <https://www.simonleegallery.com/art-fairs/42/> (abgerufen am 12.09.2020).
- [39]: Shaw 2020 (wie Anm. 37).
- [40]: Voss, Julia: Hinter weißen Wänden. Behind the White Cube, Berlin 2015, S. 76.
- [41]: Graw 2008 (wie Anm. 10), S. 72.
- [42]: Bankowsky, Jack: Tent Community: Art Fair Art, in: Artforum, Oktober 2005, <https://www.artforum.com/print/200508/tent-community-art-fair-art-9500> (abgerufen am 12.09.2020).
- [43]: Ebd.
- [44]: Shaw 2020 (wie Anm. 37).