

YA
5987

KODIKAS / CODE

Ars Semiotica
Volume 25 (2002) · No. 3-4
Gunter Narr Verlag Tübingen

Physis und Thesis. Vom Wert der Kunst in der Gegenwart*

Peter J. Schneemann

Einleitung

“Ugly” ist der Titel des Künstlerbuches, das der shooting star der Schweizer Kunstszene, Olaf Breuning, 2000 herausgab.¹ Auf großformatigen Cibachromen findet sich die “Trashkultur” inszeniert. Populäre Bildwelten der Videoclips, der Werbung und Fashion-Welt sind in ihrer medialen Realität als Rituale und Insignien einer Generation spielerisch nachgestellt. “Ugly” – das alte ästhetische Kriterium als Maßstab für den künstlerischen Wertanspruch, seine Positionierung innerhalb der gesellschaftlichen Wertehierarchien und die ihm entgegengebrachte Wertschätzung erweist sich als unbrauchbar.

Breunings Publikation “Ugly” zeigt jedoch auch die Rhetorik der Nobilitierung an. Wir blättern durch ein goldenes Buch. Auf goldenen Seiten werden die Akklamationen der Kunstszene wiedergegeben und Terminologien zur Betrachtung der Breuning-Kollektion 2000 angeboten. Die Vermittlungsmedien der zeitgenössischen Kunst, die Rahmung und institutionelle Präsentation der Werke erfüllen die Aufgabe der Wertkennzeichnung, sie fungieren als klassischer goldener Rahmen, der Kostbarkeit anzeigt.

Die neue Zeitschrift “Art-Investor. Kunst und Markt” beschreibt und analysiert Kunst als Investitionsobjekt. Ihre Gliederung, ihre Ressorts versprechen nicht nur eine schnelle Orientierung, sondern eine klare Ableitung des Marktwertes durch die Faktoren, die ihn generieren, “artObject”, “artFacts”, “artInside”, “artTrends”, “art Opinion”, “artService”. – Breuning taucht noch in der Abteilung “young art” auf.² Das Piktogramm für seine Kunst ist verheißungsvoll, der kleine grüne Pfeil weist nach oben. Zitat: “Empfehlung: Originell und noch bezahlbar. Ein Künstler, der alle Chancen zum Star hat”. Zum “Art Service” für den Investor zählt auch die Abteilung “Künstler im Marktcheck”. Der Chart von Jean Tinguely sieht im Vergleich zu Breuning traurig aus. Nur für risikobereite Anleger zu empfehlen. Sein Werte-Chart befindet sich seit 1990 im steten Abwärtstrend.

Vermarktungsstrategie ist in der Kunstgeschichte nicht neu. Die gesellschaftlichen Mechanismen, die sie einsetzt, wurden jedoch in neuer Effizienz durch den Werbemogul Charles Saatchi Ende der neunziger Jahre vorgeführt. Alle gesellschaftlichen Stimmen spielten ihre Rollen nach dem Skript, das Saatchi Ende der neunziger Jahre, mit einer Ausstellung mit dem mehrdeutigen Namen “Sensation” und gut inszenierten Skandalen für sein Label YBA, Young British Artists, auch in Amerika entwarf. Anlässlich der Sensation-Ausstellung im Brooklyn Museum stritten die Catholic League for Religious and Civil rights und die American Family Association, unterstützt durch die Republikanische Partei auf der einen Seite, die National Campaign for Freedom of Expression, die National Coalition Against Censorship und die American Liberties Union auf der anderen Seite, um gesellschaftliche Grund-Werte und generierten so neue Werte auf dem Kunstmarkt.³

Institut für
Kunstgeschichte
Universität Bern
A-5061950

Ich stelle die Frage nach dem Wert der Kunst in der Gegenwart in eine Gliederung, die vom Material ausgeht – dem Materialwert, weiter seine Wandlung zum künstlerischen Wert durch die Leistung der Künstler beschreibt, anschließend verfolgt, wie dem Objekt durch Projektionen gesellschaftlicher Funktionen ein ideeller Wert zugewiesen wird und welche schließlich zeigt, wie das Kunstwerk als Lifestyle-Produkt unsere Ansprüche negiert. Diese Gliederung soll in ihrer Korrespondenz zu den Ansprüchen der Kunstgeschichte, sich im gesellschaftlichen Wertesystem zu situieren, beschrieben werden.

1. Material

Der 1989 neuentflammte amerikanische Culture War, eine aktuelle Auseinandersetzung um Wert und Funktion von Kunst, konzentrierte die Frage nach Schönheit/Hässlichkeit und Wert mit dem Rückverweis auf die Frage nach der Beschaffenheit der von Künstlerinnen und Künstlern verwendeten Materialien.

Andres Serranos Fotografien aus der New Yorker Gerichtsmedizin schockten. Doch viel mehr Erregung erzeugte eine 1987 auf mehreren Ausstellungen gezeigte Fotografie des Künstlers, die ein kitschiges Kruzifix in einer mystisch golden leuchtenden Flüssigkeit zeigte. Der amerikanische Kongress wurde von verschiedenen Interessensgruppen gezwungen, über dieses Werk und seine mit öffentlichen Geldern geförderte Entstehung ausgiebig zu diskutieren, weil der Titel "Piss Christ" die Behauptung stützte, dass es sich um den Urin des Künstlers handle, in dem das Kruzifix schwimme.

In ähnlicher Weise führte der Hinweis, dass Chris Ofili in seinem harmlosen Ethno-Stil nicht nur Pornobildchen verwendet, sondern mit Elefantendung die Gattung des Andachtsbildes beschmutzt habe, zur Androhung von Sanktionen gegen das New Yorker Brooklyn Museum und zu einer ikonoklastischen Attacke.⁴

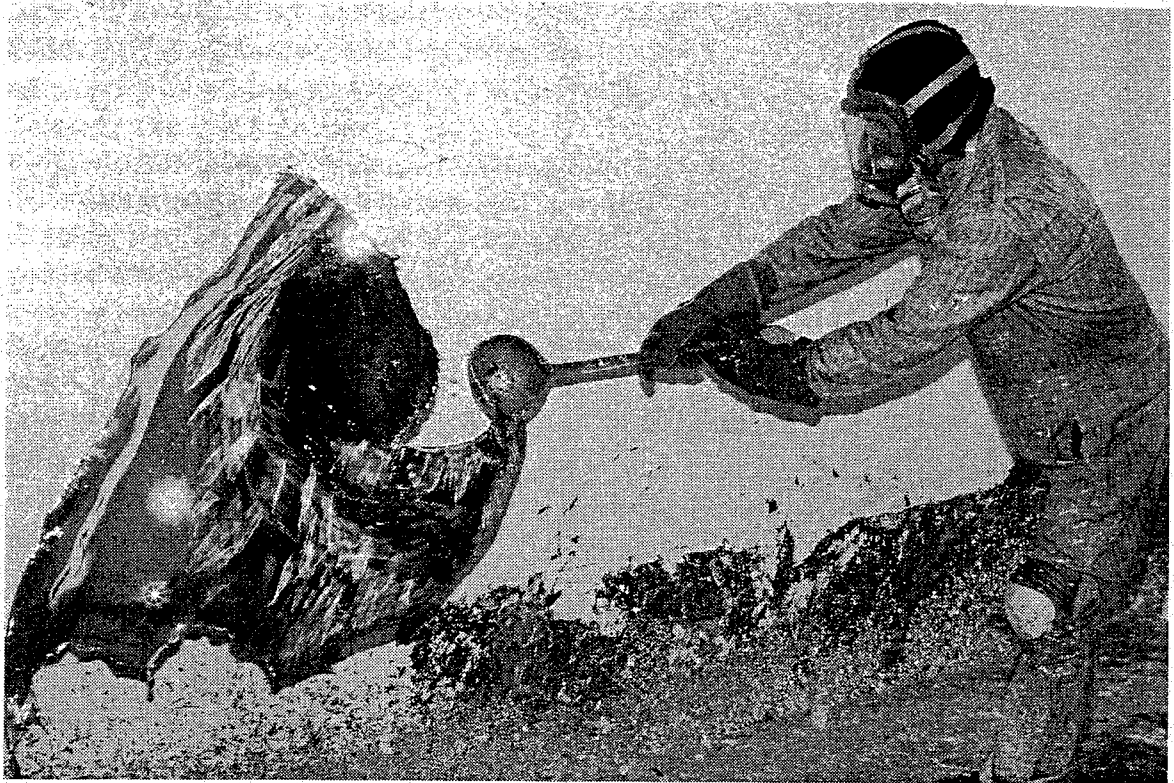
Auf der anderen Seite finden sich bei zahllosen Künstlern der Moderne und Gegenwart Experimente mit dem Material, das Qualitäten wie Kostbarkeit, Reinheit, auratische Wirkung und Sinnhaftigkeit gleichzeitig verspricht, dem Gold.

Die Beispiele reichen vom mythischen Leuchten der Goldobjekte Roni Horns⁵, über die Werke Anish Kapoor⁶, den Objekten Michael Buthe⁷, bis hin zu Bildern des Schweizer Künstlers Leopold Schropp.

Gold und Exkrement: Die Rezeption der Materialität sowohl der Kunstobjekte als auch ihrer metaphorischen Rahmung verweist nicht nur auf die Komplexität der Wertbestimmung der Kunst, sondern präziser auf den Traum einer ebenso natürlichen wie verbindlichen Formel zu ihrer Ableitung. Hier verdichtet sich die Problematik der Verwechslung von Gegenstand und künstlerischem Abbild in der Rezeption zeitgenössischer Kunst zur Spannung zwischen Physis und Thesis, zwischen Natur und Setzung, Materialwert und Nennwert.⁸

Meret Oppenheims weiches Fell, Joseph Beuys sattes wärmendes Fett; – giftig glänzendes Quecksilber Rebecca Horns und Richard Serras Kampf mit dem schweren Blei: Der neue Hamburger Sonderforschungsbereich zum künstlerischen Material ist einer Apotheose des Werkstoffes der modernen Kunst verpflichtet. Dem Material soll gegenüber der Form zu neuem Recht verholfen werden. Eine andere Geschichte der Moderne soll geschrieben werden, in der das künstlerische Interesse am Material als Notwehr gegenüber der Dominanz der Form beschrieben wird.⁹

Die Kunstgeschichte hat die Beschäftigung mit dem Material neu entdeckt.¹⁰ Die mit erstarktem Elan betriebene Materialikonographie lässt dabei weitgehend außer Acht, wie sehr



Richard Serra, Serra beim Gießen der Bodenplastik *Measurements of time* in der Kunsthalle Hamburg, 1996

die Frage nach der Materialität eines Werkes auch den Wertbegriff der Kunst trifft, der sich gesellschaftlich im symbolischen Tausch konstituiert. Das Material wird zum Hoffnungsträger bei der Suche nach Verbindlichkeiten und zur Vergewisserung des Objektes als Ausgangspunkt kunsthistorischer Analyse. Die alte Wertehierarchie: Inhalt-Form-Materie wird dabei herumgedreht. Es ist die ästhetische Erfahrung, die als Grundwert in der Hinwendung zum Werkstoff ihre Bestätigung finden soll. Die Veranschaulichung und "Verstofflichung" ist nicht mehr der niedrigste Teil eines Kunstwerkes, den die Idee zu ihrer Veräußerung bedarf, sondern seine eigentliche Legitimation.

Die Möglichkeit, alle Materialien unserer Lebenswelt in die Produktion von Kunst einzubeziehen, läuft der Auflösung des Kunstwerkes im Gedanken zuwider, die Entstofflichung der Kunst ist eine philosophische Utopie geblieben und die Auseinandersetzung mit der Dinglichkeit, des Haptischen der stofflichen Welt, wird von der gesellschaftlichen Rezeption der Kunst gefordert. Entgegen der von der Philosophie verkündeten "Aufhebung", entgegen den Versprechen der Concept Art der sechziger Jahre, kein Objekt mehr zu brauchen und entgegen den Diskussionen um virtuelle Welten und Immaterialisierung hat sich das Kunstwerk keineswegs seiner Sinnlichkeit zunehmend entledigt, nehmen doch die Objekte mehr Platz ein als je zuvor. Das Museum als große Materialsammlung verlangt nach immer mehr Raum.

Noch die siebziger und achtziger Jahre waren geprägt von der Mythologie der Unmittelbarkeit, sie fragten nach der Substanz, die das Kunstwerk ontologisch und wirkhaft definiere. Dabei kam besonders "Primärmaterialien", kunstlosen Materialien, hohe Bedeutung zu. Das rohe, unverarbeitete Material, das keinen Prozess der Entfremdung durchlaufen hat, in der legendären Berner Ausstellung "When Attitudes become Form"¹¹ 1969 von der Kritik

verspottet, sollte Erfahrungen ermöglichen, die in der Alltagswelt durch Surrogate verstellt sind. Während der Kinderzoo von Manhattan künstliche Steine, Bäume und Tierstimmen anbietet und Tierroboter gefüttert werden können, bietet das Museum genuine Marmor und Flussschlamm von Richard Long.

Diese Stofflichkeit, die nicht verändert wurde, sich keiner darstellenden Funktion dienend unterordnet, findet sich immer noch gerne als Gegenqualität zur technologischen Medialisierung der Erfahrungswelt kompensatorisch angerufen. Das Material wird zum Sigel des Ursprünglichen und soll die paradoxe Forderung nach Wahrhaftigkeit im Kunstwerk erfüllen.¹²

Dabei wird deutlich, dass die Auseinandersetzung mit der Materialität der Kunst die spezifische institutionelle Rahmung zu manchem Paradoxon führt. Teilweise geschützt durch das Glas der Vitrine, immer jedoch mit einer Warnung versehen. Die kategorische Anweisung lautet, die Objekte nicht zu berühren. Wir müssen der Aussage der Beschriftung glauben. Material wird hier nur geschaut, nicht betastet. Wir dürfen seine Wärme nicht erfühlen, seine Schwere nicht überprüfen. Das Authentizitäts-Versprechen der Materialität ist in der Kunst nicht nachprüfbar.

Zu dieser Problematik der Sehnsucht nach anschaulicher Evidenz gegen abstraktes Versprechen kann die Frage nach dem "Wertbegriff" gestellt werden. Der materielle Wert wird in Beziehung gesetzt zu einem ideellen und im gesellschaftlichen Akt des Kaufes und Verkaufes ökonomisch aufgewogen. Die Schritte der Wertbildung sind als Momente einer Wandlung zu verstehen. Das Material wird aufgeladen durch Projektionen, die seinen Tauschwert erhöhen. Zwischen diesen Systemen besteht eine komplexe Interaktion, die an einem der edelsten Werkstoffe der Kunst in ihrer Problematik nachvollzogen werden kann.

Denn wie kaum ein anderes Material vermag das Gold den Materialwert, den Wert der Erscheinung und den Nennwert zu versöhnen. Realer Tauschwert nach dem Gewicht und symbolischer Wert scheinen untrennbar miteinander verbunden. Gold stellt einen Wert dar, der von der Gesellschaft beinahe uneingeschränkt und konstant sanktioniert ist.¹³

Gold nimmt unterschiedliche Funktionen in der Kunst wahr – und das sind zunächst gegenläufige: als Wert an sich, als Stellvertreter des Spirituellen, als ästhetischer Schein, als auratisches Versprechen, als Tauschwert. Seine Potenzen in der Konstruktion von Wert in der Spiegelung dieser gesellschaftlichen Bedürfnisse sind die Versuchung der Kunstgeschichte. Sie muss sich entscheiden, wie sie mit ihnen umgeht, ob sie mit theoretischen Konstruktionen eine Rechtfertigung stützen, sie normativ festschreiben oder dekonstruieren will.

2. Wandlung

Die Annäherung von Kunstwert und Materialwert bei der künstlerischen Verwendung des Goldes hat immer beunruhigt. Es ist dieses kostbare Material, das eine Schlüsselrolle in der Geschichte der Definition künstlerischer Leistung einnimmt. Ein Wettbewerb zwischen dem Materialwert und dem Wert der künstlerischen Leistung, der Umwandlung der Materialität als Erscheinungsform, nimmt hier seinen Ausgangspunkt.

Ob bei Plinius oder Ovid, die Hinweise auf die Gefahr, dass die Annäherung dieser Werte die Definition des wahrhaft Künstlerischen unterlaufe, sind zahlreich. Die Kostbarkeit des Materiales gefährde die Bedeutung der künstlerischen Leistung und diese sollte immer den Materialwert übersteigen.¹⁴

Die Leistung des Künstlers setzt bei der Verwandlung des Materiales ein. Er kann den Wert des verwendeten Materiales übertreffen, indem er seine Erscheinungsweise nachahmt. Zentrales Moment für die Kunstgeschichte ist der Hinweis von Leon Battista Alberti, im zweiten Buch von *De pictura*, 1435.

In seinem Ruhm der Malkunst wird das Wertsteigerungspotential der Kunst anhand des Wertes der Materialien, die sie verwendet, demonstriert.

“[...] , dass man in der Regel nichts wird beibringen können von solchem Wert, dass die Verbindung mit der Malkunst es nicht noch viel kostbarer [...] machte. Elfenbein, Edelsteine und derartige Kostbarkeiten werden insgesamt wertvoller unter der Hand des Malers. Selbst Gold wiegt, ist es mit der Kunst des Malers verarbeitet, eine ganz gewaltige Menge Gold auf. Mehr noch: wenn Blei, das billigste aller Metalle, unter der Hand eines Phidias oder eines Praxiteles die Form einer Statue annähme, erschiene es wohl wertvoller als Silber in rohem und unbearbeitetem Zustand.”¹⁵

Alberti steigert am Ende des zweiten Buches diese These des Wertzuwachses hin zu einem scheinbaren Paradox. Anstelle der Verwendung echten Goldes solle der Künstler dessen Glanz, das heißt seine Erscheinungsweise mit seinem eigenem Medium, den Farben, nachbilden, dies sichere ihm größere Bewunderung und größeres Lob als etwa die Verwendung des Goldgrundes.

Auf seiner Einzelausstellung 1953 in der Stable Gallery in New York stellte Robert Rauschenberg sogenannte “Dirt Paintings” aus.¹⁶ Die klassische, aufgespannte Leinwand im weißen Galerieraum, der machtvollsten wertbildenden Institution der Moderne, erprobt den Dreck als Medium. Parallel experimentierte der spätere Star der Popkunst jedoch mit reichen, überbordenden Blattgoldbildern. Rauschenberg fragte in seinen “Elemental Paintings” nach dem Status, den ein Werk aufgrund seines Materiales einnahm. Er untersuchte, wie hoch die intentionale Setzung als Leistungsmoment der modernen Kunst gewürdigt würde gegenüber dem Glanz der Kostbarkeit. Dieses Spiel mit Werten, die Auseinandersetzung mit der Monochromie und dem abstrakten Wert eines Bildes steigert er im gleichen Jahr mit einem ikonoklastischen Akt. Rauschenberg hatte eine Zeichnung des Abstrakten Expressionisten Willem de Kooning, dessen gestische Malerei als existentialistischer Ausdruck 1953 eine breite Wertschätzung erreicht hatte, vollständig ausradiert. Rauschenberg benannte diese negative Strategie ästhetischer Produktivität als eigenständiges Kunstwerk. Entscheidendes Moment der Präsentation war ein blattvergoldeter Rahmen und ein Schildchen, das den Anspruch mit Angabe von Künstler, Werktitel und Datum anzeigt. Rauschenberg setzte den Goldrahmen ein, um seine Transformation der Zeichnung durch das aufwendige Abtragen ihrer Materialität in der Wiederholung der Gestik de Koonings mit einem Radiergummi als künstlerische Reflexion präsentieren zu können. Das Zeichen der Wertschätzung bezieht sich dabei sowohl auf de Koonings Werk als auch auf Rauschenbergs Akt.

Die Kunstsoziologie kann solche Experimente als Beispiel für die Autonomie und geschlossene Selbstreferenz des Produktionsfeldes der Kunst deuten. Generiert die moderne Kunst ihren Wert in ihrem eigenen, autonomen gesellschaftlichen Teil- oder Subsystem? Gelten also andere Spielregeln als in der Ökonomie?¹⁷

Das Diktum, aus Dreck Gold zu machen, bezieht sich auf die Leistung der Künstler, die Stofflichkeit zu verwandeln. Gleichzeitig wird mit diesem Satz der kommerzielle Erfolg kommentiert. Das Gold als Material gewinnt im Prozess eine neue doppelte Bedeutung. Zum einen dient es als Indikator einer Wertschätzung und zum anderen als Referenz für die gesellschaftliche Übereinkunft über das, was wertvoll ist, das heißt, es dient als Äquivalenz-Instrument für die Bemessung des Wertzuwachses.¹⁸



Piero Manzoni, *Artists shit* (Dose), 1961

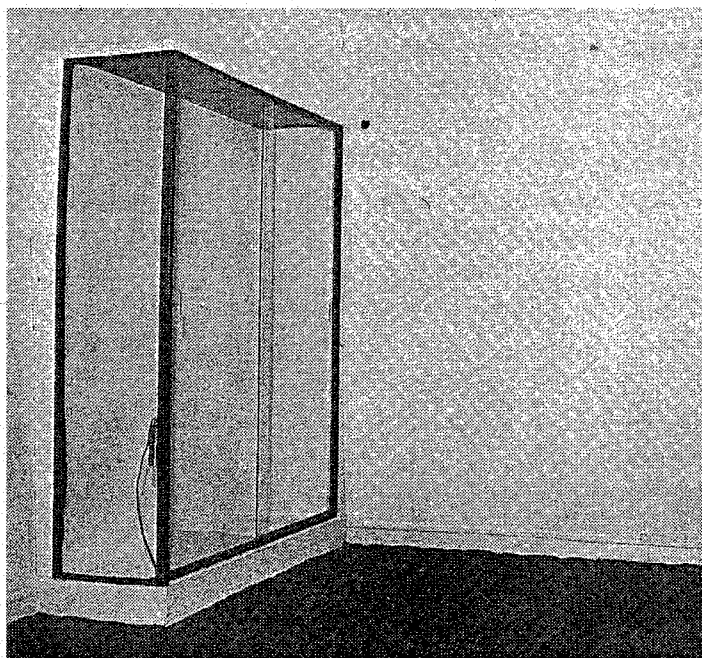
festation im Objekt bedurfte jedoch des Aktes eines Aufwiegens mit dem Material, das Sinnlichkeit und Wert miteinander verbindet.

So entdeckte die Avantgarde den Goldrahmen und den Goldbarren wieder neu, um die Macht des institutionalisierten Kunstbegriffes demonstrieren zu können, Verschiebungen des Wertesystems für sich in Anspruch zu nehmen oder das Verhältnis von Kunst und Wertvorstellungen ideologiekritisch zu analysieren.

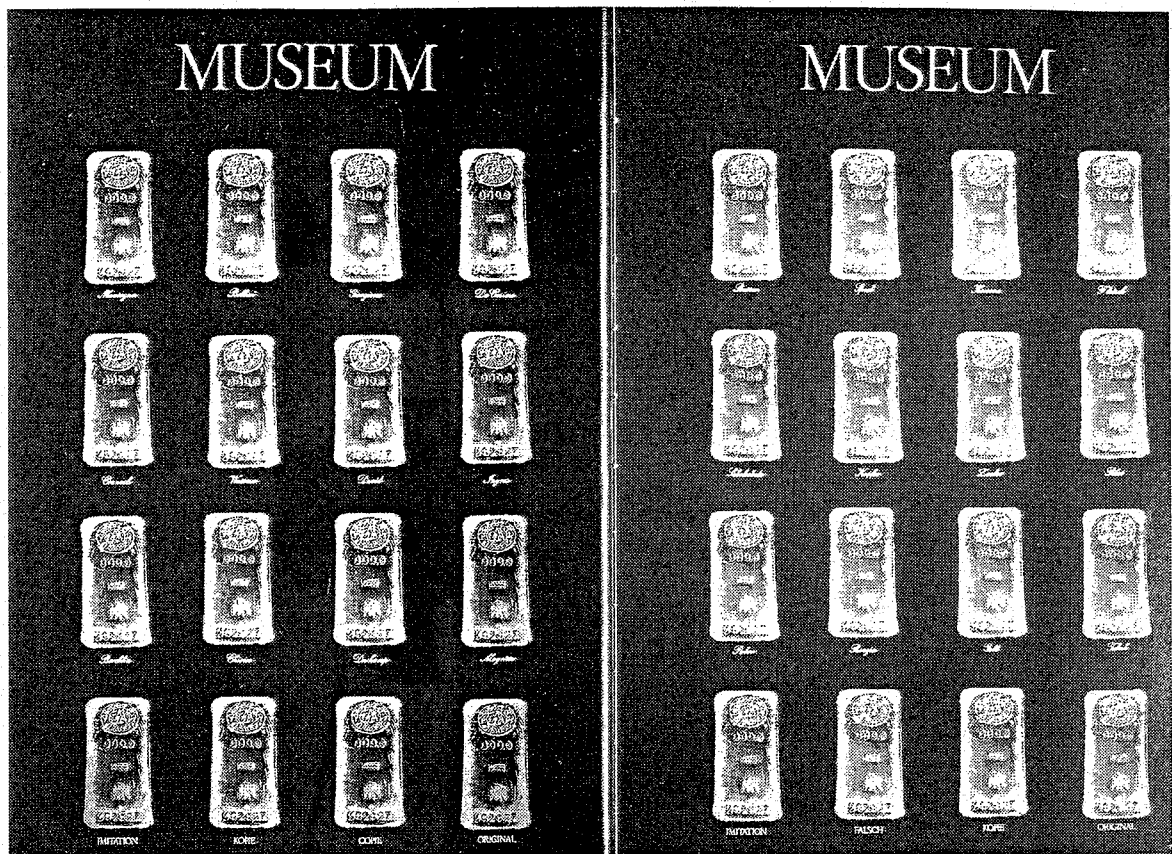
Unter dem Titel MUSEUM zeigen die um 1972 erschienenen Siebdrucke "Museum / Museum" von Marcel Broodthaers mehrere Reihen kleiner Goldbarren. Sie sehen alle gleich aus, mit der Prägung des höchsten Reinheitsgehaltes von 999,9. Nur ihre Benennung wechselt. Auf dem ersten Blatt entziffert man die großen Namen der Kunstgeschichte. Von Mantegna über Ingres, Duchamp bis zu Magritte. Die unterste Reihe enthält dagegen die Kategorien der Wertbestimmung, die für die Aufnahme in ein Kunst-

In der Auseinandersetzung der Avantgarden um den Wert des Kunstobjektes, der Bewertung künstlerischer Leistung und der Suche nach gesellschaftlichen Legitimationsprozessen erlebte das Gold als Äquivalenz, als Äquivalenz zum Geistigen ebenso wie als Äquivalenz zum Exkrement des Künstlers, eine neue Inanspruchnahme.

Piero Manzoni ließ 1961 seine Exkreme in 90 Abfüllungen, zu je 30 Gramm mit dem Tagespreis von 30 Gramm Gold aufwiegen.¹⁹ Yves Klein verkaufte 1958 in Paris Anteile der Zone immaterieller malerischer Sensibilität. Der Grundpreis betrug 20 Gramm Feingold. Seine unsichtbaren Kunstwerke, nur durch seine mentale Kraft hervorgebracht, konnten im leeren Galerieraum präsentiert werden. Seine Reflexion über die reine künstlerische Leistung und ihren Wert unabhängig von jeder Mani-



Yves Klein, *leere Vitrine* in der Ausstellung "Le Vide" in der Galerie Iris Clert in Paris 1958



Marcel Broodthaers, *Museum-Museum*, 1972

museum zentral sind: "Imitation", "Kopie", "Original". Auf dem zweiten Blatt sind die Goldbarren anstelle von Künstlernamen mit alltäglichen Substanzen, Nahrungsmitteln und Rohstoffen bezeichnet, von "Butter" über "Gold" bis Tabak". Die unterste Reihe enthält abermals die Frage nach der Authentizität: "Imitation", "Falsch", "Kopie", "Original".

Inkommensurable Materialien, Funktionen und Gattungen sind in ihrer Wertbestimmung aneinander angeglichen. Der belgische Künstler betrieb ab 1968 an unterschiedlichen Orten ein konzeptuelles "Museum für Moderne Kunst, Abteilung Adler". In Zusammenhang mit der Abteilung Finanzen, die er 1970 konzipierte, plante Broodthaers eine Edition von Goldbarren zu je einem Kilo, versehen mit den verbindlichen Prägungen und zusätzlich seinem Adlerstempel. Der Verkaufspreis des Kunstwerkes wurde durch den doppelten Tageskurs des Edelmetalls bestimmt.²⁰

Museum und Bank werden in ihrer Funktion als Hüter von Werten ebenso parallelisiert, wie die Wertvorstellungen der Kunst mit denen des alltäglichen Lebens im Sinne des Tauschwertes verglichen. Die Kunst entdeckte den Goldstandard in der Zeit, in der er endgültig in der Wirtschaft fiel. Mit dem expliziten Wunsch, mit "Kunst Geld" zu machen, hatte Broodthaers bereits früher die Frage nach der künstlerischen Berufung polemisch pervertiert. Seine Zielsetzung, Kunst als Wertschöpfung zu nutzen, setzte beim Wandel wertloser Materialien an. Er experimentierte mit Muscheln, Eierschalen und Kohlen, um schließlich in den 60er Jahren seine Kunst unmittelbar mit dem gesellschaftlichen Tauschgeschäft zu verbinden. Er signierte ab 1966, bei gleichzeitiger Korrektur des Nennwertes, Banknoten. Was hier als humoristische Operation erscheint, ist eine Handlung, die gegen den Ethos der Kunst verstößt:

Der Künstler darf kein Interesse am Geld haben. Die Wertigkeit seines Werkes ist bedingt durch den kategorischen Status seiner Reinheit und Unschuld, der es aus dem gesellschaftlichen Wertesystem der Konsumprodukte herauslöst. Die "symbolische Alchemie" der Wertsteigerung funktioniert nach diesem Modell Bourdieus in der Abgrenzung der Welt der Kunst. Erhält die Kunst also ihren Wert in der Negation eines Tauschwertes, sowie sie in der Gesellschaft ihre Funktion einnimmt in der Zurückweisung jeglicher Funktion?²¹ Das kulturelle Kapital wird in diesem Prozess zu einem symbolischen Kapital. Die Potenzen liegen dabei nicht allein in den wahrnehmbaren Strukturen, die Reinheit ästhetischer Erfahrung wird an dieser Stelle gebrochen.

Auch wenn der Berner Künstler Herbert Distel 1996 im Berner Küchenladen einen Flaschentrockner anbietet, so bleibt das Motto seiner Reversion "Die Kunst, einfach wieder ein Flaschentrockner zu sein" unerfüllbar. Die Kunstgeschichte knüpft an die Wandlungskraft des Künstlers an und potenziert sie mit dem Mittel der großen Erzählung. Die Rezeptionsgeschichte veredelt die Objekte, rahmt sie in Gold, verleiht ihnen Mythen, das Kunstmuseum vertreibt sie als Repliken im Museumsshop. Der Flaschentrockner wird nochmals gewandelt, vom Kunstwerk Duchamps in ein Tauschobjekt, erhält jedoch seine ursprüngliche Funktion nicht zurück.

Diese Operation ist so abstrakt, dass sie sogar dann funktioniert, wenn der Begriff des Originals aufgehoben ist und das erste Objekt, an dem die Wandlung aus einem Alltagsobjekt in ein Kunstobjekt vollzogen wurde, verloren ist, das heißt, auch im Museum nur noch Repliken existieren.

Es erscheint zwingend, dass sich die Appropriation-Künstlerin Sherrie Levine 1986/1991 Marcel Duchamps legendärem Readymade, 1917 in einem Sanitätsgeschäft gekauft, annahm.²² Duchamp hatte es in den Kunst-Kontext mit seinen spezifischen Rezeptionsgesetzen eingeführt. Levine überführte das ordinäre Objekt in ein wertvolles Material. In der Bronzeskulptur, als gold-glänzendes Objekt vollzog sie, kombiniert mit der Negation des schöpferischen Aktes, den Wandlungsprozess nach, den die Kunstgeschichte seit 1917 weitergeführt und vollendet hatte. In der Kostbarkeit seiner Erscheinung und Materialität wurde die Replik des Readymades der Kostbarkeit des kunsthistorischen Diskursobjektes angenähert.

Die Vergoldung der kunsthistorischen Schlüsselwerke, der Kommentar zu ihrer neuen Aura, kann dabei durchaus als kritische Frage formuliert werden. Die Veränderung des Materiales weist auf die Veränderung des Status des Werkes hin, der den Abstand zwischen künstlerischer Intention und Vermarktungsprozess manifestiert. Ein Vermarktungsprozess, der seine Macht und seine Produkte im neuen gesellschaftlichen Ort des Museumsshops zeigt. Der reflektierte Wandel vom Kunstwerk zum Warenwert ermöglicht, die fiktive oder willkürliche Festlegung des Wertes eines Kunstwerkes als Investitionswert zu kritisieren.



Sherrie Levine, *Fountain (after Duchamp)*, Berlin, 1991

So griff Hans Haacke 1986, zur Zeit der Inflation der Readymades, eine Arbeit von Duchamp auf – die Schneeschaukel von 1915, die Duchamp unter dem Titel "In advance of the broken Arm" vorstellte. Haacke ersetzt den Originaltitel durch "Broken R.M." Liest man diesen auf Englisch ergibt sich wieder "Broken Arm" – R.M. steht hier jedoch für Duchamps Readymade-Pseudonym R. Mutt. Auf einem Schild, wiederum mit Bezug auf Duchamp, wird vermerkt: "Art & Argent a tous les etages". Das Readymade wird zerbrochen und vergoldet der Offerte des gesellschaftlichen Kaufhauses beige stellt.²³

Ist die metaphorische Vergoldung der Werke der Avantgarde ein Indiz für ihre Zerstörung als Kunstwerk? Liegt die Gefahr des Warenwertes wirklich im Handel mit dem Objekt, in seiner Überführung, und in diesem Beispiel Rücküberführung in die Warenwelt?

3. Heilsversprechen

Golden ist der Anzug des Künstlers, golden seine Schrift, golden der Ausstellungskatalog. Rein, absolut, unbezahlbar seine goldenen Werke. Die Beispiele für die Vergoldung des künstlerischen Antlitzes reichen von Jannis Kounellis goldenen Lippen 1972 bis hin zu Katharina Sieverdings Selbstporträts von 1990 über James Lee Byars und Joseph Beuys.

Bei Byars finden wir die vollendete Verknüpfung der Kunst mit abstrakten Werten wie Perfektion, Reinheit und Moral. Medium dieser Verknüpfung ist das Gold.²⁴ Die Verwendung dieses Materials bindet das Objekt an einen zeremoniellen, kultischen Kontext. Es verdeutlicht wie kein anderes Material die Beanspruchung des Absoluten als Referenz der Mythologien der 80er Jahre. Die Ikonographie der Materialien reduziert Byars auf den Dreiklang Rot für das Leben und das Blut, Schwarz als Todesillusion, und das Gold schließlich für die Unsterblichkeit und das Begehren. Der Künstler formuliert für sich die Rolle des "Verwandlers". Der alte Traum des Alchimisten lebt hier unter umgekehrten Vorzeichen wieder auf. Er synthetisiert nicht das Gold, sondern dieses soll nun dazu dienen, um eine unbezahlbare, reine Leistung des Geistigen in der Sinnlichkeit aufleuchten zu lassen. Durch goldene Öffnungen dürfen auf Weisung des Künstlers nur Wahrheiten gesprochen werden. Das goldene Material soll das Heilsversprechen der Kunst der Moderne einlösen, zwischen Moment und Ewigkeit vermitteln.

Ausgiebig schwelgte die Kunst der 80er Jahre in Gold, man denke besonders an die documenta 7, James Lee Byars in Sichtweite mit Janis Kounellis goldener Wand.²⁵ Das Material dient als Behältnis für eine Botschaft, die unbestimmt bleibt, makellos und perfekt.

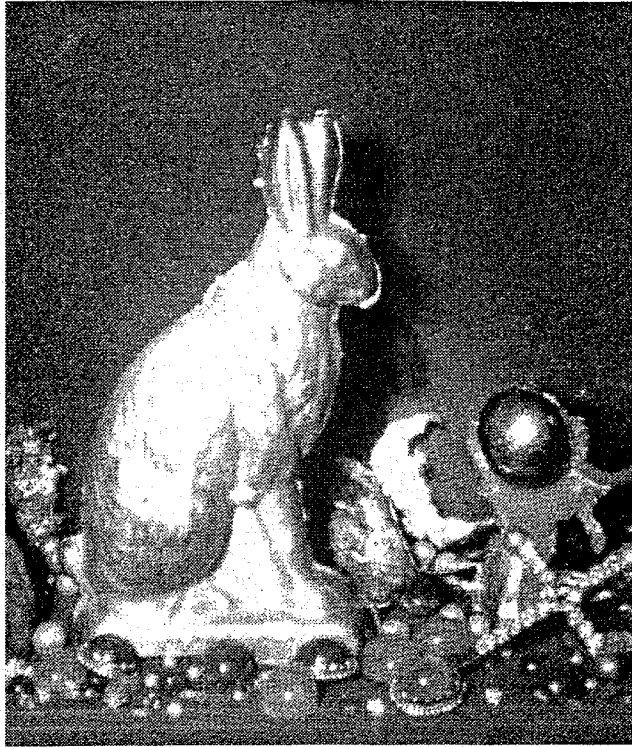
Das Pendel schwingt zwischen dem kritischen Modernismus, der den ökonomischen Wert des Kunstwerkes befragt und dem transzendentalen Modernismus, den die spirituelle Semantik des glänzenden Materiales faszinierte.²⁶

Der Wert der Kunst fiel mit der Glaubwürdigkeit der Künstler zusammen. Um das Heilsversprechen verkünden zu können, näherten sie ihre Erscheinung der Substanz des Versprechens an, sie vergoldeten ihre Gesichter, sie kleideten sich in Gold, sie schlucken es.

Beuys belegte bereits 1965 für eine Aktion in Düsseldorf sein Gesicht mit Blattgold, um einem toten Hasen Kunst zu erklären. Gold als Insignie für einen transzendentalen Anspruch des Künstlers. Gold als Voraussetzung, rationales Verstehen zu erweitern in die Bereiche Imagination, Inspiration und Sehnsucht.²⁷

Bleibt man jedoch bei der Frage nach dem Wert, tritt die gesellschaftlich formulierte Erwartung an die Kunst der Gegenwart hervor. Es gilt, das Material, das den Wert als

Institut für
Kunstgeschichte
Universität Bern



Joseph Beuys, *Friedenshase*, 1982

Tauschwert verkörpert und im Kontext einer Machtsymbolik gelesen werden kann, umzuwerten.

1982, anlässlich der "goldenen" documenta 7, versuchte Beuys, die kulturgeschichtliche Koppelung von Material und Machtanspruch mit der Umschmelzung einer Kopie der Zarenkrone Iwans des Schrecklichen zu einem Friedenshasen zu transformieren. Der erste Akt der Zerstörung galt "dem Symbol von Macht, von Herrschaft, Ausbeutung und Unterdrückung".²⁸ Unter Berufung auf berufsethische Gründe, verweigerte die Innung der Goldschmiede ein Einschmelzen. Beuys beschloss, sie selbst in einer öffentlichen Aktion, unter vehementem Protest der Bevölkerung und entgegen einer großen Unterschriftensammlung, zu zerschlagen. In seinem zweiten Akt, sollte ihre Materialität in ein "Friedenszeichen" überführt werden. "Wärme"

dient als Instrument der Transmutation. Bei der Aktion wurden große Namen aus der Geschichte der Alchemie angerufen.

Der Verkaufserlös von 777.000 DM der aus einer gewöhnlichen Backform für Osterhasen entstandenen Skulptur, betrug recht exakt das Doppelte des Schätzwertes der Krone, berechnet aus dem Materialgewicht. Der Hase mit Mehrwert wurde in einer Panzerglasvitrine gezeigt. Der Erlös diente einer künstlerischen Aktion, die als gesellschaftlicher, politischer Akt verstanden werden wollte, der Anpflanzung von 7000 Eichen in Kassel.

Wolfgang Schütte vergoldete 1986 in seinem Museums-Modell einen überdimensionierten Schornstein. Der gesellschaftlich sanktionierte Aufbewahrungsort für die Kunstwerte als Krematorium? – das Museum als Vernichtungsmaschine, dessen Abluft der eigentliche Wert ist, der durch eine vergoldete Hülle geschickt werden soll?

Welche Wirkungspotenz wird der Kunst zugebilligt? Wie sehr ist diese an die Stofflichkeit gebunden? Wenn Schütte den Schornstein vergoldet, so stellt Thomas Huber den Verwandlungsprozess dar, der geleistet werden soll, um mit Nennwert und Materialität, Prozesse in Gang zu setzen, die den Wert der Kunst ausmachen würden. Erstmals 1991 im Central Museum Utrecht vorgeführt, bedient sich Huber der Institution Bank, um einen Umwandlungsprozess zu demonstrieren.²⁹ Die abstrakte Wertigkeit des Geldes ist Ausgangsposition für die Faszination. Im Direktorenzimmer nimmt der Künstler in Personalunion die Rolle des Bank- und Museumsdirektors an.³⁰ Warum? Weil das Geld die allgemeinste Sprache unseres Gesellschaftsvertrages darstellt. Der Abstraktionsgrad des Geldes, seine mangelnde Sinnlichkeit, die Aufhebung des Goldstandards als Deckungsgarantie wurde mit der Kunst kompensiert, die die Banken schmückt.

Der Künstler sieht das prächtigste Haus der Stadt als Feuerstelle. Das durch den brennenden Tresorraum erwärmte Wasser fließt durch Heizkörper aus unterschiedlich reinen Metallen



Thomas Huber im Direktionszimmer des Central Museums, 1992

gegossen. Sie umgeben den Künstler an seinem Arbeitsplatz. Das größte Tier ist ein Löwe aus Gold. Die Tiere sind die Sinnbilder für die Aggregatzustände im Entstehen der Kunst aus dem Verbrennungsprozess. Das Endprodukt ist der pure schöne Schein. "Ich bin Künstler. [...] ich verführe durch die Schönheit des Scheinens meiner Werke. Meine Bilder sind wie vom Glanz des Goldes abgezogen. [...] In den Bildern gewinnt das Kapital nie geahnte Zonen und verschenkt sich Ihnen mit seinem goldenen Sinn."³¹

Der schöne Schein des Kunstwerkes ist ein Schein, das ethische Werthaftigkeit simuliert. Kunst soll hier in der Tradition von Beuys Verbindlichkeit in die Gesellschaft wieder einführen.

Huber bringt in seinen Konzepten alles zusammen, konstruiert einen Kreislauf, an dessen Ende die Seife als Produkt steht. In der thermischen Energie, gewonnen* aus der Verbrennung von Gold und Geld, wird Seife aus der

Knochenasche und dem Fett der heiligen Tiere hergestellt. Die Eigenschaft der Seife schließlich ist es, die Öl und Wasser verbinden lässt, um Bilder damit zu malen. – Alles geht in diesem Bild der Gewinnung von Kunst aus der Verbrennung von Wertmaterial in einen Kreislauf ineinander auf. Physische Qualitäten des Materiales finden ihre Entsprechungen in symbolischen Bedeutungen. Alles scheint miteinander versöhnt. Kunst kann die Wirtschaftswerte mit ihrer Kraft, mit den Substanzen zu agieren, umwerten. Joseph Beuys war der Hohepriester dieser Utopien, den immateriellen Wirtschaftswert mit den ethischen und kreativen Potenzen der Kunst versöhnen zu können. Künstler, Kunsthistoriker und Museumsdirektoren können als Lehrmeister einer besseren Welt auftreten, um die Tradition einer Religion der Kunst fortzuführen.³² Die Transformation von Geld in Wärme und Schönheit verspricht eine vollkommene Welt, ohne Brüche. Mit Hubers Seife können wir unsere Hände in Unschuld waschen.

Die Spannungen und Konflikte, die gesellschafts-, institutions- und ideologie-kritischen Künstler wie Hans Haacke bearbeiten, scheinen gelöst. Auch für ihn ist Kunst keineswegs ideologisch neutral. Auch er sieht die alte Idee des interesselosen Wohlgefallens der These weichen, dass Kunst sehr wohl die Ökonomie ideell bereichere. Kunst ist ein Aggregat, sie bewahrt Hoffnungen, Wünsche, Sehnsüchte, Erkenntnisse, Entwürfe, als Differenz zu momentanen Gegebenheiten.³³

Hier greift die Beobachtung Pierre Bourdieus, dass sich Werke der Kunst nicht durch die ihnen zukommenden Eigenschaften, etwa in ihrer Materialität aus glänzendem Gold, allein gesellschaftlich durchzusetzen vermögen. Die Wertbestimmung, die Artefakten im Rahmen

der Gesellschaft zukommt, ist das Resultat einer "symbolischen Alchemie", die sie in eine bedeutsame Erscheinung verwandelt. Bei Thomas Huber wird der Kontext aufgegriffen, um ihn umzuformen. Haacke hingegen interessiert sich weniger für einen versöhnlichen, utopischen Traum der Kunst für eine bessere Welt. Er fragt nach dem Missbrauch, der im Versuch liegt, die ethischen Ansprüche der Kunst nicht als Kritik, sondern als Lebensqualität und Luxusgut in die Gesellschaft einzubinden.

Es war die deutsche Bank, die Thomas Huber zu diesem Projekt einlud und dann eben doch nicht in ihr System aufnahm. Man kaufte nur einige Skizzen des Projektes an. Bilder, die im feinen Goldstift die ganzheitlichen Konzepte ästhetisch aufbereiten.

Der Anspruch, der mit dieser Beziehung zwischen Kunstwerk und gesellschaftlichem Wert verbunden ist, wird zunehmend problematisch. Längst ist das Versprechen auf Läuterung durch das Kunstwerk als Dienstleistung des Heilsversprechens in unsere Gesellschaft eingebunden. Das berühmte Diktum Theodor Adornos, dass die Funktion der Kunst ihre Funktionslosigkeit sei, kann als Dilemma gelesen werden. Schreibt man den Status der Kunst in dieser Weise fest, heben sich ihre Bedingung (Funktionslosigkeit) und der gesellschaftliche Nutzen eben dieser, gegenseitig auf. Denn die Funktionslosigkeit der Kunst ist es, die ihren Nutzen für sekundäre Aufgaben gewährleistet.

Die Stadt Zürich, die Künstlerschaft, Galeristen, Kritiker und Kunsthistoriker führten eine notwendige und längst nicht beendete Diskussion über die "Reinheit der Kunst", als der Flick-Erbe Friedrich Christian Flick die Kunst einzusetzen dachte, um mit moralischen Werten zu dienen, anstatt der politischen Weisung der Einzahlung in den Fond der Hilfsarbeiter Folge zu leisten. In einem unveröffentlichten Interview mit dem "Tages-Anzeiger" im letzten Sommer gab Flick auf die Frage, warum er Kunst sammle, zur Antwort:

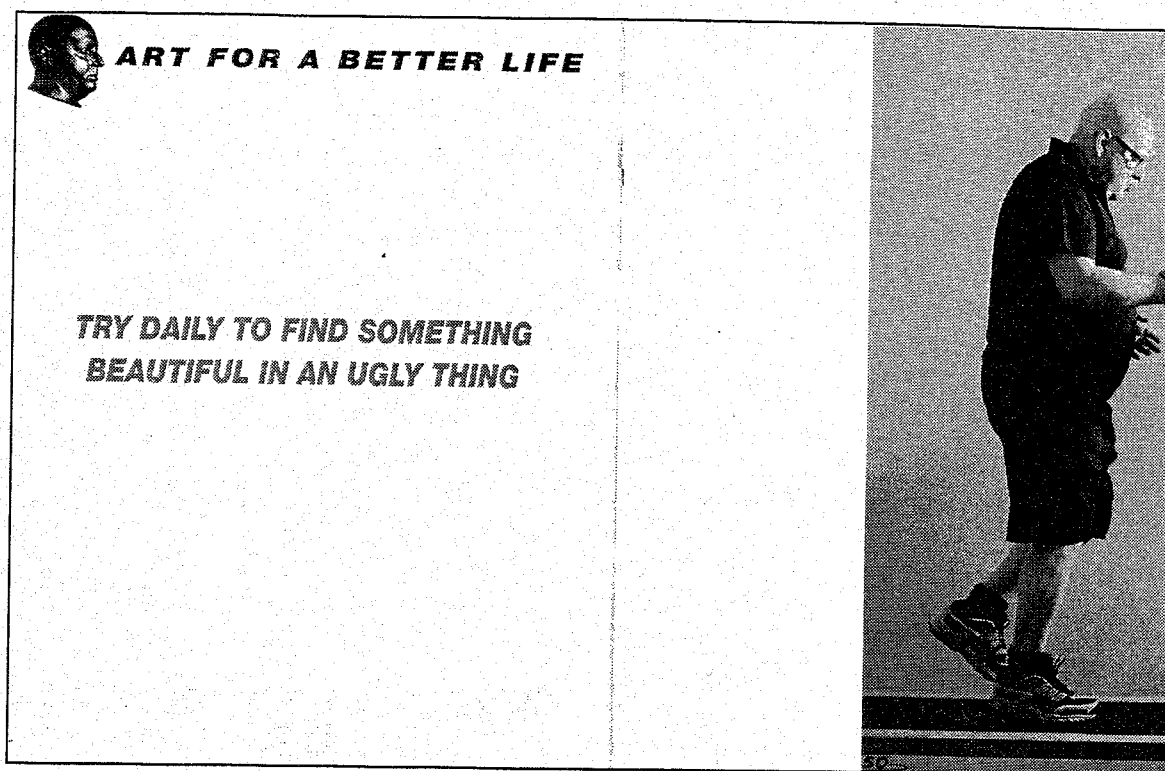
"Weil sie ein unabhängiger, interessanter und zum Nachdenken anregender Kommentar zu Fragestellungen und Problemen der Zeit und der Gesellschaft ist. Ich liebe die junge Kunst wegen ihres Potenzials, Diskussionen anzuregen. Ich nehme gerne daran teil und unterstütze sie durch meine Sammeltätigkeit."

Kommt dem Wertbegriff des Kunstwerkes hier die Funktion zu, Kapital und seine zweifelhaften Hintergründe zu nobilitieren?

4. Der kommerzielle Schein

Die notwendigen Analysen und Polemiken, die in der letzten Zeit zum Sponsoring, zum Kunstmarkt vorgelegt werden, laufen Gefahr, die Problematik zuzuspitzen, indem sie eine moralische Instanz der Kunst fordern, mittels derer die Verschmelzung von Kunstszene und ökonomischen Regeln, nach der Rhetorik der Avantgarden wiederentdeckt, streng zurückgewiesen wird. Dabei ist das Dilemma der Reduktion der Kunst auf die goldene Moral ebenso groß wie die Reduktion auf ihren Tauschwert.³⁴

Der Warencharakter der Kunst wird geleugnet, um von diesem Mechanismus zu profitieren und der Kunstgeschichte wird vorgeworfen, wesentlich dazu beigetragen zu haben, indem sie ein unschuldiges "L'art pour l'art"-Modell fortschrieb. Die Frage nach dem Wert der Kunst und die hier angerissenen Erwartungen betreffen nicht nur die Legitimation von Kunst, sondern in sehr viel stärkerem Masse die Institutionen, die den Kunstgenuss als Produkt anbieten müssen und die Wissenschaft, die immer häufiger auf die Vermittlungsfunktion reduziert wird. Wird die Kunstgeschichte nach ihrer Legitimation gefragt, so verblenden wir



Urs Lüthi, *Art for a better life: Exercise 20*, 2001

gerne alte Bildungsideale, gesellschaftskritische Potenz und moralische Läuterung miteinander.

Im Essayband des engagierten Kunstkritikers Walter Grasskamp zum Thema, "Kunst und Geld",³⁵ findet sich das beinahe hilflos anmutende Unterfangen eines Abwägens, zwischen bürgerlicher Funktionalisierung der Kunst als latent gesellschaftskritische Sonderstellung im politischen Leben auf der einen Seite und der Instrumentalisierung im Rahmen von Prestige und Marketing auf der anderen Seite. Grasskamp muss fragen, ob die alte Unterscheidung von Max Weber, die der Kultur neben Politik und Wirtschaft einen selbstständigen Bereich in der Gesellschaft einräumte, sich als Fiktion erweisen würde. Die ökonomischen Gesetze und die Spielregeln der Kunst sind sich so nahe gekommen, dass auch Bourdieu gemeinsam mit Hans Haacke die Stimme warnend erhob.³⁶

Bourdieu sah die Kunst dann in Gefahr, wenn ihr Feld nicht mehr deutlich genug abgegrenzt ist, wenn sie so weit zu Ware wird, dass ihre Rezeptionsgesetzmäßigkeiten und Gesetze nicht mehr von denjenigen eines Konsumproduktes differieren.

Der Schweizer Künstler Urs Lüthi bot auf der letzten Biennale keine Utopien, keine Entwürfe für die geistige Potenz der Kunst.³⁷ Die Objekte, die er mit seinem Namen verbindet und ausstellt sind Merchandising-Produkte, die der Künstler als erfolgreicher Manager und Vermarkter eines Life-Styles vertreibt. Im Werkzyklus "Placebos and Surrogates" zieren Slogans wie "I'm beautiful" oder "I'm a Sexmachine" bunte Kaffeebecher oder industriell gefertigte Frisbeescheiben. Als "Placebos" scheinen sie den Alltag erträglicher zu machen. "Art for a better Life": mit praktischen Lebenshilfe-Tipps für den Alltag, etwa Exercise 20: "Try daily to find something beautiful in an ugly thing."

Kunst verspricht uns hier, in scharfer Brechung, was wir von allen Life-Style Produkten erwarten. Wir werden zu besseren, fitteren und glücklicheren Menschen – wir müssen nur die Handlungsanweisungen befolgen. Der Name des Künstlers als Label bürgt für Qualität. Der Künstler als Seelen-Masseur, das Kunstwerk als Sportgerät.

Und wo bleibt die Sehnsucht nach Wert und Kostbarkeit? Jeff Koons erfüllt diesen Wunsch und bietet uns kostbares Porzellan. Der goldene Porzellan Michael Jackson mit Affe "Michael Jackson and Bubbles" von 1988 wurde vor genau einem Jahr bei Sotheby's in New York für 5,6 Millionen Dollar versteigert.³⁸ Mit Raubzügen in die "history of taste" stellt Koons in seiner "Banality" Werkgruppe die Frage des Wertes als bürgerliches Begehren nach Kostbarkeit und Glück. Der künstlich konstruierte Als-ob-Kitsch bietet spiegelnde Oberflächlichkeit, die Schuld und Scham dieses Begehrens golden rahmen und auf uns zurückwerfen. Der Schein der Oberfläche, die an keine Substanz und keine Verbindlichkeit gebunden ist, bietet die Verbindung zu den eingangs gezeigten Fotografien von Olaf Breuning. Die Konstruktion von Wert referiert auf keine Differenz, keine Wandlung und keinen Gegenwert. Die Künstler erweisen sich als kunstvolle Arrangeure der Versatzstücke unserer Projektionen. Der Kunsthistoriker Udo Kittelmann, Direktor des Museums für Moderne Kunst Frankfurt, muss gegen die Trennung von hehrer Kunst und schmutzigem Geld kämpfen und Mäzenen wie dem Armaturen-Hersteller Alexander Dornbracht zustimmen, dass zwischen dem Erfolg von Lifestyleprodukten und Kunst kein prinzipieller Unterschied bestehe. Sein Kollege von der Schirn, Max Hollein, hat sich als Analyst des Kunstmarktes einen Namen gemacht und plädiert für gesundes Wachstum, damit die Preise auf dem Kunstmarkt langfristig stabil bleiben könnten.³⁹

Seit Sommer 1991 geriet in Frankreich die Diskussion um die Koppelung von Kostbarkeit, Wert, Funktion zu einer nationalen Debatte, an der sich Künstler, Kunsthistoriker und Kritiker lebhaft beteiligten.

Alle großen Namen waren vertreten, von Baudrillard über Marc Fumaroli bis hin zu Jean Clair.⁴⁰ Vehement wurde nach "wertvoller" Kunst gerufen und man musste sich doch eingestehen, dass weder Physis noch Thesis gesicherte Wertmaßstäbe bieten können. Die große Rede von der kleinen Krise der französischen Kunst der Gegenwart entpuppte sich als Krise ihrer Axiome, als Krise der Erwartungen, der Entwürfe von Wert. Die politische Instrumentalisierung der Kultur in der Ära Mitterands erwies sich als schwere Hypothek.

In dieser Suche nach Axiomen greift der Kunsthistoriker abermals verlegen zum Gold. Er tut dies für die Schweizerische Nationalbank. Sie verpflichtete Harald Szeeman als Regisseur ihres Expo-Pavillons auf der Arteplage Biel. Nochmals stellt er die Frage nach "Geld und Wert" mit der These, dass dies das letzte Tabu sei. Das Gold bietet jedoch nur den schönen Schein. So dünn, dass mit zwei bis drei Kilo ein ganzes Expo-Gebäude verkleidet werden konnte. Szeemann baut dabei voller List auf das diebische Verlangen der Besucher. Es darf an der Vergoldung gekratzt werden. Ein Kratzen, welche das andere Verlangen nach einem verbindlichen Wert zerstört.⁴¹

Die Kunstgeschichte der Gegenwart muss sich mit diesen Spannungen beschäftigen, weil sie die gleichen Fragen nach der Legitimation gestellt bekommt wie die Kunst. Und sie ist den gleichen Versuchungen ausgesetzt, ob derjenigen der lukrativen Dienstleistung im schönen Schein oder der goldenen Moral.

Anmerkungen

- * Dieser Beitrag ist aus der Antrittsvorlesung des Autors an der Universität Bern, Lehrstuhl für Kunstgeschichte mit besonderer Berücksichtigung der Kunst der Gegenwart, hervorgegangen. Dank für Anregungen und Hilfe gilt Dietmar Rübel, Hamburg und Nadine Juillerat-Haldemann, Bern.
- 1 Christoph Doswald (Hrsg.), *Olaf Breuning: ugly*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2001.
 - 2 *Art Investor* Heft Nr. 2/2001, München, S. 56–57.
 - 3 *Sensation: Young British Artists from the Saatchi Collection* (Katalog der Ausstellung in London 1997), London: Thames and Hudson, 1998.
 - 4 Lawrence Rothfield, *Unsettling "Sensation" arts policy lessons from the Brooklyn Museum of Art controversy*, New Brunswick (N.J.): Rutgers University Press; Peter Zimmermann / Sabine Schaschl, *Skandal: Kunst*, Wien, New York: Springer, 2000.
 - 5 Louise Neri, *Roni Horn*, London: Phaidon, 2000.
 - 6 Ammann, Jean-Christophe und Margrit Suter, *Anish Kapoor. Katalog zur Ausstellung*, Basel: Schwabe & Co. AG, 1985.
 - 7 Stephan von Wiese, *Michael Buthe. Skulptura in Deo Fabulosa*, München: Verlag Silke Schreiber, 1983.
 - 8 Vgl. grundlegend zu diesem Thema Branka Stipancic, *Worthless (Invaluable). The concept of value in contemporary art* (Ausstellungskatalog), Ljubljana: Museum of modern art, 2000; Ralf Schiebeler, 'Kandinsky lockert die Deckungsvorschrift. Die moderne Kunst und der Goldstandard', in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 100, Beilage vom 29.4.1995; Tilman Osterwald (Hrsg.), *Das Goldene Zeitalter. Die Geschichte des Goldes vom Mittelalter zur Gegenwart* (Ausstellungskatalog), Ostfildern-Ruit: Cantz, 1991; Robert W. Boyle, *Gold. History and Genesis of Deposits*, New York: Van Nostrand Reinhold, 1987; Pierre Vilar, *Gold und Geld in der Geschichte. Vom Ausgang des Mittelalters bis zur Gegenwart*, München: C.H. Beck, 1984.
 - 9 Monika Wagner, *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*, München: Verlag C.H. Beck, 2001.
 - 10 Leo Popper, *Schwere und Abstraktion: Versuche*, Berlin: Brinkmann & Bose, 1987.
 - 11 Harald Szeemann, *When attitudes become form* (Ausstellungskatalog), Bern: Kunsthalle, 1969.
 - 12 Vgl. Anm. 10 und Gert Mattenklott, "Material – Hoffnung der Enterbten", in: *Daidalos*, Nr. 56, Juni 1995, S. 44ff.
 - 13 Jürgen Harten (Hrsg.), *Das fünfte Element – Geld oder Kunst. Ein fabelhaftes Lexikon zu einer verlorenen Enzyklopädie* (Ausstellungskatalog), Köln: DuMont, 2000.
 - 14 Vgl. Thomas Raff, *Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe*, München: Deutscher Kunstverlag, 1994.
 - 15 Leon Battista Alberti, *Das Standbild, die Malkunst, Grundlagen der Malerei*, lat.-dt., hrsg., eingeleitet, übersetzt und kommentiert von Oskar Bätschmann und Christoph Schäublin, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2000, S. 235–236.
 - 16 Vgl. zu Rauschenberg den Katalog zur Wanderausstellung von Walter Hopps, *Robert Rauschenberg – Retrospektive*, Ostfildern-Ruit: Hatje, 1998.
 - 17 Vgl. auf für die weiteren Ausführungen Hans Zitko und Hubert Beck, *Kunst und Gesellschaft. Beiträge zu einem komplexen Verhältnis*, Heidelberg: Kehrler, 2000; David Roberts, 'Von der ästhetischen Utopie der Moderne zur Kunst der Gesellschaft: Ort und Funktion der autonomen Kunst in der Systemtheorie Luhmanns', in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Beiheft 7, 1989, S. 119–134.
 - 18 Vgl. zum Thema des Wertzuwachses auch Susanne Anna, Wilfried Dörstel und Regina Schultz-Möller, *Wert Wechsel. Zum Wert des Kunstwerks* (Schriften des Museums für Angewandte Kunst Köln I), Köln: König, 2001.
 - 19 Gerald Silk, 'Myths and Meanings in Manzoni's Merda d'artista', in: *Art Journal*, 52/3, 1993, S. 65–75.
 - 20 Vgl. *Marcel Broodthaers. Katalog der Editione* (Katalog der Ausstellung im Sprengel Museum Hannover 1996), Ostfildern-Ruit: Cantz 1996, S. 28–30.
 - 21 Vgl. Bernd Kleimann, *Wozu Kunst? Die Frage nach ihrer Funktion*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2001.
 - 22 Vgl. Thomas Deecke, *Originale echt falsch – Nachahmung, Kopie, Zitat, Aneignung, Fälschung in der Gegenwartskunst* (Ausstellungskatalog), Bremen: Umschau / Braus, 1999.
 - 23 Vgl. Tilman Osterwald (Hrsg.), *Das Goldene Zeitalter. Die Geschichte des Goldes vom Mittelalter zur Gegenwart* (Ausstellungskatalog), Ostfildern-Ruit: Cantz, 1991.

- 24 Vgl. Carl Haenlein, *James Lee Byars the epitaph of con. art is which questions have disappeared?* (Ausstellung in Hannover, Kestner Gesellschaft. 1999), Hannover: Kestner Gesellschaft, 1999.
- 25 Vgl. Rosi Huhn und Peter Rautmann, "Gold gab ich für Eisen. Materialaspekte zur documenta 7", in: *Kritische Berichte*, 4, 1982, S. 21–36.
- 26 Thomas McEvilley, 'More than Gold', in: *Artforum International*, Bd. 24, Nr. 3, November 1985, S. 92–97.
- 27 Uwe M. Schneede (Hrsg.), *Joseph Beuys: Die Aktionen. Kommentiertes Werkverzeichnis mit fotografischen Dokumenten*, Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, 1994, S. 102–111; vgl. auch Bettina Paust, "Dieser Hase ist sicherlich ein Ergebnis einer lebenslangen Arbeit". Das Wirken der Tiere im Werk von Joseph Beuys', in: "Joseph Beuys. Pflanze, Tier und Mensch", Wendelin Renn, Köln: DuMont, 2000.
- 28 Vgl. Uwe M. Schneede (Hrsg.), *Joseph Beuys: Die Aktionen. Kommentiertes Werkverzeichnis mit fotografischen Dokumenten*, Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, 1994; "Geheimnis gelüftet: Altstadtkönig gab Krone her für Beuys. Goldschmied will aber nicht einschmelzen", in: *Hessisch Niedersächsische Allgemeine*, Kassel 22.6.1982; Jörg Schellmann, "Projekt Westmensch" von Joseph Beuys, München, 1992.
- 29 Thomas Huber, *Der Duft des Geldes. Die Bank – eine Wertvorstellung*, Darmstadt: Verlag Jürgen Häußer, 1992.
- 30 Vgl. auch Thomas Huber, 'Wie das Kapital in Seife umgeschmolzen wird', in: *Kunstforum International*, 104, 1989, S. 192–203.
- 31 Thomas Huber, *Der Duft des Geldes. Die Bank – eine Wertvorstellung*, Darmstadt: Verlag Jürgen Häußer, 1992, S. 16.
- 32 Vgl. Verena Kuni, 'Auf der Suche nach dem Gold unserer Zeit. Joseph Beuys und Thomas Huber', in: *Erfahrung und System. Mystik und Esoterik in der Literatur der Moderne*, Bettina Gruber (Hrsg.), Opladen: Westdeutscher Verlag, 1997.
- 33 Michael Hübl, 'Werkstoff Welt. Die Biennale und ihre Materialien', in: *Kunstforum International*, Bd. 109, 1990.
- 34 Vgl. auch Peter Bendixen und Ulrich H. Laaser (Hrsg.), *Geld und Kunst – Wer braucht wen?*, Opladen: Leske + Budrich, 2000; Walter Grasskamp, *Konsumglück: die Ware Erlösung*, München: Beck, 2000; Thomas Kellein, *Welt-Moral. Moralvorstellungen in der Kunst heute* (Ausstellungskatalog), Stuttgart: Staib + Mayer, 1994; Felix Zdenek, Beate Hentschel und Dirk Luckow, *Art&Economy* (Ausstellungskatalog), Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2002.
- 35 Vgl. Walter Grasskamp, *Kunst und Geld. Szenen einer Mischehe*, München: Beck, 1998.
- 36 Vgl. Pierre Bourdieu und Hans Haacke, *Freier Austausch für die Unabhängigkeit der Phantasie und des Denkens*, Frankfurt a.M.: S. Fischer, 1995.
- 37 Vgl. Urs Lüthi, *Art for a Better Life. From Placebos & Surrogates*, Katalog anlässlich der Ausstellung im Schweizer Pavillon im Rahmen der XLIX Biennale in Venedig 2001, hrsg. vom Bundesamt für Kultur, Bern, Luzern / Poschiavo: Edizioni Periferia, 2001.
- 38 Vgl. auch Thomas Zaunschirm, *Kunst als Sündenfall, die Tabuverletzungen des Jeff Koons*, Freiburg im Breisgau: Rombach Verlag, 1996; *Michael Jackson and Bubbles by Jeff Koons*. Auktionskatalog von Sotheby's zur Auktion vom 15. Mai 2001 in New York, 2001.
- 39 Vgl. Max Hollein, *Zeitgenössische Kunst und der Kunstmarktboom*, Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 1999.
- 40 Jean Baudrillard, 'Le complot de l'art', in: *Libération*, 20.5.1996; Jean Clair, *Considérations sur l'état des beaux-arts*, Paris: Gallimard, 1983; Yves Michaud, *La crise de l'art contemporain*, Paris: Presses universitaires de France, 1997; Marc Fumaroli, 'L'Etat culturel. Essai sur une religion moderne', Paris: Ed. de Fallois, 1991.
- 41 Vgl. *Geld und Wert / Das letzte Tabu*, herausgegeben von der Schweizerischen Nationalbank anlässlich der expo.02, Zürich: Edition Oehri, 2002.

IDS Bibliotheken Bern



BM 0 520 852