

wie etwa im Orchester – streng hierarchisch aufgebaut ist. Gespannt darf man sicherlich auf die Reaktionen des Theater-„Systems“ sein. Dürften die Vorschläge zur organisationsinternen Reform in Ansätzen noch auf Zustimmung seitens der Betroffenen treffen, so werden die gleichwohl überlegenswerten Vorschläge zum Umbau der gesamten Theaterlandschaft sicherlich auf massive Ablehnung stoßen. Dies ist vor allem dem Umstand geschuldet, dass hier erstmalig Erfolg bzw. Misserfolge quantifizierend angesprochen werden und – ein durchaus erfrischender Tabubruch – konkrete Namen genannt werden. Allein dies lohnt die Lektüre.

*Steffen Höhne**

Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar

Wolfgang ULLRICH: *Siegerkunst. Neuer Adel, teure Lust*. Berlin (Wagenbach) 2016, 150 Seiten.

In mehr als einem Dutzend Büchern hat Wolfgang Ullrich in den beiden letzten Jahrzehnten die Textform des langen Essays perfektioniert. Das Thema ist meist zugespitzt zur strittigen These, die Argumente werden in überschaubar langen Kapiteln vorgeführt, mit Verweisen auf nicht allzu viele Gedanken- und Belegquellen, und mit konkreten, meist überraschenden Beispielen. *Siegerkunst*, 150 kleinformatige Seiten kurz, ist das neueste Werk in dieser beeindruckenden Serie. Der in München und Leipzig lebende Kunstwissenschaftler hat diesmal ein besonders heftig diskutiertes Thema gewählt: die jüngere Entwicklung der Werke und ihrer Preise im globalen Bildkunstbetrieb. Seine Beschreibungen und Interpretationen geben diesem unscharfen Phänomen erstaunlich präzise Konturen.

Kunstwerke eignen sich zur Darstellung von sozialem Status, von Macht, Reichtum oder Gelehrtheit. Bilder und Skulpturen verwenden physische Materie, deshalb kann man sie kaufen und besitzen. Diese Gegebenheiten haben in den vergangenen 400 Jahren florierende Kunstmärkte entstehen lassen. Seit der Jahrtausendwende sticht ein Teilmarkt mit immer neuen Preisrekorden hervor – der „Markt für Siegerkunst“, wie Ullrich ihn nennt. Er besteht aus einigen hundert Points of Sale, also Messen, Auktionshäuser, Topgalerien. „Allein hier sind Preisrekorde, Hypes und enorme Gewinnspannen möglich. Allein hier wird die „Su-

* Email: steffen.hoehne@hfm-weimar.de

perreichen-Ware vertrieben“ (S. 11). Die Rede ist also von einer Sonderentwicklung, einer Devianz, die allerdings durchaus Rückwirkungen auf das Geschehen im gesamten Kunstbetrieb hat.

Sieger nennt Ullrich diejenigen, die über die größten Vermögen verfügen. Sie sind in der Lage, unfassbar hohe Preise für einzelne Werke zu zahlen. Die Werke bekommen so ihre Ausnahmestellung, ihre öffentliche Beachtung: „Die Erhabenheit ist umso größer, je weniger der Preis zu dem Werk zu passen scheint, je weniger er sich nachvollziehen und begreifen lässt“ (S. 10). Die Willkür der Entscheidung, die Übertreibung, die Zumutung, die Verunsicherung Dritter, all das ist Teil der intendierten Machtgeste. Ullrich zeigt das schlagend am Beispiel des politischen Siegers Gerhard Schröder, der Markus Lüpertz mit Skulpturen im Kanzleramt beauftragte, die ästhetische Konventionen persiflieren und gleichzeitig vormoderne höfische Inszenierungsformen aufgreifen.

Die Künstler, welche die „Superreichen-Ware“ herstellen, sind gleichfalls Sieger. Auch sie treten mit dem Gestus des Unternehmers auf, der die Ausführung seiner – oft auch ihrer – Schöpfungen Teams von Mitarbeitern überlässt. Die Komplexität und Monumentalität der Kunstwerke ist dabei eine zusätzliche Stärke. Siegersammler versuchen, „in einem Wettbewerb um technische Komplexität und Perfektion vergleichbare Werke zu überbieten“ (S. 104). An die Stelle des selbst produzierten Bildes tritt dann – etwa bei Jeff Koons – die Endabnahme des Werks nach „Standards, die [...] aus den Skulpturen etwas irrational Aufwendiges [...] werden lassen“ (S. 112).

Der hohe Prestigewert der Siegerkunstwerke ist Ullrich zufolge einer besonderen historischen Konstellation zu verdanken. Seit der Mitte des 19., verstärkt dann im 20. Jahrhundert „verströmte“ die bildende Kunst „einen Geist der Opposition, des Protests“ (S. 13). Die diversen Avantgarden der Moderne beanspruchten eine reinigende soziale Wirkung. Dank dieses eingeübten Kunstverständnisses werden Gesten der Übertreibung als Opposition verstanden, und Chiffren der Kommerzwelt werden als Gesellschaftskritik gelesen. Am Beispiel einiger Werkserien von Anselm Reyle zeigt Ullrich, wie „glamouröser Materialismus“ und „asketisch-strenge Vergeistigung“ zu einer Wertform verschmelzen können (S. 16), und anhand von Bildern der Fotografin Josephine Meckseper zeigt er, wie explizit politisch inszenierte Werke zu „Trophäen der Vereinnahmung“ in der Villa von Ferdinand Piëch umgenutzt werden können.

Der kritische Gestus des Kunstdiskurses, wie er vornehmlich in Katalogbeiträgen gepflegt wird, kommt in dieser Situation der Valorisierung

von Siegerkunst zugute. Ullrich wählt als Beispiel Texte zum Werk von Andreas Gursky. Gursky wird von Ullrich als paradigmatischer Siegerkünstler gesehen: Er wählt exklusive Sujets (es gibt Ausnahmen, aber die bleiben unerwähnt), einen erhöhten, „gottgleichen“ Standpunkt und überbietet dann konventionelle Perspektiven durch digitale Bearbeitung. So vermittelt er seinen Sammlern das Gefühl, „es könnte eine so privilegierte Perspektive auf die Welt geben, dass selbst all ihr Reichtum nicht genügt, um sie für sich einzunehmen“ (S. 84). Daraus wird bei einer Katalogautorin „dekonstruierte Perfektion“ und bei Udo Kittelmann „das subversive Aufzeigen von Machtstrukturen“. Kittelmann ist Direktor der Neuen Nationalgalerie in Berlin, das Zitat stammt aus dem Vorwort zu einer von ihm kuratierten Gursky-Ausstellung beim Privatsammler Frieder Burda.

Mit der Moderne ist auch das Auftauchen einer neuen Figur des Kunstrezipienten verbunden gewesen. Dem Kunstbetrachter – kantianisch geschult – gelang durch Erkenntnis und Gefühl eine „sekundäre Aneignung“, die sein Zugangsrecht zur Kunst legitimierte. Der Nicht-Besitz der Werke wurde ergänzt durch deren Besitz in Form öffentlicher Museen, also steuerfinanzierter Sammlungen. So wurde „das Nicht-Besitzen von einem Defizit zu einer Auszeichnung erhoben“. Dieser „Rezeptionsstolz“ ist es auch, der die „heutigen Vorbehalte gegenüber Siegerkunst und ihren Eigentümern“ nährt (S. 25). Weil aber nun der selbst verantwortete Kauf und der dann folgende Umgang mit Kunstwerken stärker in den Blick geraten sind, sieht Ullrich fruchtbare Möglichkeiten künftiger ästhetischer Theorie. Er berichtet Beispiele der „daseinssteigernden Erfahrungen“, die Kunstsammler erlebt haben. Dazu gehört auch die Erfahrung des Verschwendens, „weil Sinn und Wert des Erworbenen nicht wirklich nachvollziehbar sind“ (S. 31). In einer solchen, sehr viel weiteren Erfahrungswelt bewegt sich der Großteil der Sammler, Galeristen, Liebhaber und Künstler im heutigen lokalen und regionalen Kunstgeschehen, jenseits der grell ausgeleuchteten Schauplätze der Siegerkunst.

Siegerkunst ist allerdings kein zwar teurer, aber harmloser Plutokratenspaß. Sieger sind Sieger geworden durch Kontrolle, und durch Deutungshoheit. Kontrolle und Deutungshoheit beanspruchen sie auch für die erworbenen Werke, und sie erstreckten sich weit hinein in den Raum der öffentlichen Meinung. Ullrich führt an dieser entscheidenden Stelle sein Argument auf zwei Ebenen. Auf der Ebene der Beispiele zitiert er einen Fall, bei dem das Fotoporträt der Auftraggeberin mit einer frühen Werkgruppe des Künstlers verknüpft werden sollte – „man fühlt sich

dann an die Praktiken mittelalterlicher Stifter erinnert, die sich [...] in Gemälde hineinmalen ließen“ (S. 126). Auf einer zweiten Ebene dient Ullrichs Essay selbst als Beispiel: bei 8 der 19 vorgesehenen Abbildungen wurde die Abdruckgenehmigung für eine schwarz/weiß-Reproduktion verweigert. An den entsprechenden Stellen im Buch befinden sich graue Rechtecke – die Künstler und Sammler, denen die Rechte auch an den Reproduktionen gehören, behalten sich also deren Einsatz und deren Deutung vor. So wird Ullrich zum aktiven Spieler im Geschehen. In seinem Blog *Ideenfreiheit* (<<https://ideenfreiheit.wordpress.com>>) dokumentiert er die Hintergründe der jeweiligen Verhandlungen, kommentiert aber auch das eigene Verhalten:

Selbstkritisch muss ich somit anmerken, dass die um sich greifenden Kontrollversuche von Künstlern bereits Wirkung zeigen, ich also gerade dann, wenn eine Konfrontation drohen könnte, lieber um sie herum schreibe. Je häufiger es zu solchen Einflussnahmen kommt, desto stärker ist der Diskurs über Kunst insgesamt gefährdet.

Ullrichs Essay unterscheidet sich vorteilhaft von anderen Beiträgen, die das Geschehen am zeitgenössischen Kunstmarkt zu erklären versuchen. Er weiß nicht schon von vorneherein, dass es dort ja doch nur um Formen der Machtausübung geht, oder aber um einen weiteren Fall von kapitalistischer Fressgier. Er kommt auch ohne lange verschriftlichte Interviews mit Sammlern, Galeristen und anderen Teilnehmern am Kunstmarkt aus. Stattdessen zählt er nüchtern die Triebkräfte und die Konstellationen auf, die zur Blüte des Teilmarktes für Siegerkunst geführt haben. Wenn er Kritik übt, dann belegt er sie mit prägnanten Beispielen. Sein Urteil über das Verhalten der Künstlerinnen und Künstler, die sich den Erwartungen der Siegersammler anpassen, fällt gelegentlich etwas derb aus, etwa wenn er Josephine Mecksepers Strategien wahlweise als „naiv“ oder „dreist“ einschätzt. Aber genau diese kleinen Grenzüberschreitungen machen die Lektüre auch noch unterhaltsam.

*Michael Hutter**

Wissenschaftszentrum Berlin für Sozialforschung

* Email: michael.hutter@wzb.eu