

Publikationen (Graw 2008) bzw. umfassender angelegte empirische Feldrekonstruktionen (Moser 2013) deutlich zeigen – lediglich eine Position neben anderen darstellt. Zudem werden durch diese Anlage andere Kunstkonzeptionen – wie etwa die von „Kunst als Diskurs“ (Moser 2013: 307-310) – als postmodern diskreditiert, ohne sich dezidiert mit ihnen auseinandergesetzt zu haben. Dies dürfte gerade den Akteuren der Kunstwelt als weitreichende Engführung auffallen.

Vor allem aber muss sich die Publikation den Vorwurf gefallen lassen, gerade in ihrer Konzentration auf das Phänomen ‚Art Basel‘ und den Verzicht auf eine ergänzende Ethnographie des anderen Pols des Feldes zur Wahrnehmung des Kunstfeldes der Gegenwart als eines ökonomisierten beizutragen. Die Begründung, dass die Art Basel als „sehr kleines Segment des zeitgenössischen Kunstmarktes“ dennoch als Forschungsgegenstand ausgewählt wurde, weil sie „den Großteil seiner gesamten Gewinne“ (S. 221) generiere, verstärkt diesen Effekt weiter und legt die Beantwortung der Frage, inwieweit die Art Basel die Frage der Wertzuschreibung des Prädikats „Kunst“ in Gegenwartsgesellschaften verändere, in einer ganz spezifischen Weise nahe.

*Nina Tessa Zahner**
Universität Leipzig

Literatur:

GRAW, Isabelle (2008): *Der große Preis. Kunst zwischen Markt und Celebrity*. Köln: DuMont.

MOSER, Valerie (2013): *Bildende Kunst als soziales Feld. Eine Studie über die Berliner Szene*. Bielefeld: transcript.

Julia Voss: *Hinter weißen Wänden*. Berlin (Merve) 2015, 152 Seiten, 34 Abb., davon 19 Illustrationen von Philipp Deines.

Kunstkritik und Wirtschaftsjournalismus beschreiben den Kunstbetrieb seit Jahren als ein Feld der Superlative und Skandale. In einer ganzen Reihe von Publikationen zum Kunstmarkt wurde – auf unterschiedlichem theoretischen Niveau – ein sehr ähnliches Bild von Verstrickungen und suspekten Netzwerken gezeichnet. Nach den Bänden von Pitroschka

* Email: zahner@uni-leipzig.de.

Dossi (2007), Isabelle Graw (2008) und Sara Thornton (2008) erscheint mit *Hinter weißen Wänden* von Julia Voss nun eine weitere monographische Innenschau des Kunstbetriebs. Auch diesmal ist sie von einer Kunstkritikerin verfasst. Die Autorin des Bandes ist seit 2007 gemeinsam mit Niklas Maak Leiterin des Kunstressorts bei der FAZ.

In ihrem Band geht Voss drei Fragen nach: Sie will beleuchten, wie erstens die Kunst ins Museum kommt, welche Rolle zweitens Netzwerke im Kunstbetrieb spielen und worin drittens die Leistung der Kunstkritik besteht. In ihrem neun Kapitel umfassenden Band fragt sie deshalb einleitend zunächst nach den Narrativen, die in ihrem Kunstkritik-Metier kursieren. Zudem begründet die studierte Literaturwissenschaftlerin, Kunsthistorikerin und Philosophin, die über die Bedeutung der Illustrationen für die Popularisierung der Evolutionstheorie Charles Darwins promoviert wurde, in der Einleitung, warum sie den Illustrator Philipp Deines eingeladen hat, ihre Überlegungen durch Zeichnungen zu bebildern: Die humorvollen Illustrationen sollen „unterhalten“ (S. 9). So ist denn auch der gesamte Band auffällig um eine Leichtigkeit im Erzählfluss bemüht und lebt von zahlreichen anschaulichen Beispielen.

Voss beginnt ihre Ausführungen mit einer These zu Verhaltenscodes im Museum. Sie stellt fest, dass es in der Kunstwelt verpönt sei, die Schilder im Museum zu lesen (S. 18); gerade diese enthielten allerdings unverzichtbare Auskünfte über dahinterliegende Netzwerke: „Wir wollen die These vertreten: In Ausstellungen, in Museen und Galerien wird bisher noch viel zu wenig gelesen. Wer die Bedeutung eines Kunstwerkes ermessen will, kommt um Schilder und Kataloge nicht herum“ (S. 21). Der Konzeptkünstler Hans Haacke ist für Voss daher beispielgebend, gilt er doch als einer der ersten, der in seiner Kunst den ‚dahinter‘ liegenden Betrieb zum Thema machte. Im Anschluss an Haackes Arbeiten, welche die Verstrickungen von Kunst- und Finanzwelt aufzeigen, führt nun auch Voss Beispiele an, bei denen Museen und Kunsthändler in einer Weise kooperieren, dass Museumsshows zu reinen Verkaufsausstellungen verkommen (S. 24). Im Weiteren wird gezeigt, wie Dauerleihgaben von Sammlern an Museen ganz gezielt dazu genutzt werden, um den Wert der Sammlung zu steigern und die Kunst im Anschluss an die museale Aufwertung dann gewinnbringend zu verkaufen.

Ähnlich wie diese Geschichten der Wertgenerierung durch die Reputationsmaschine Museum funktioniert in den Augen der Autorin auch das „Haus der Kunstgeschichte“. Die Frage, wie man in dieses Haus hineinkommt und wie man in ihm berühmt wird, sei, wie sie schreibt, keineswegs eine reine Qualitätsfrage. Die stark an die Evolutionstheorie

Darwins erinnernden Modelle der Kunstgeschichte, in denen die Aufgabe des Kunsthistorikers allein darin bestünde, den Entwicklungsgang der Kunstgeschichte gleichsam archäologisch freizulegen, seien deshalb grundlegend falsch. Es sei keineswegs so, dass sich Qualität automatisch durchsetze. Am Beispiel von Elsa von Freytag-Loringhovens *Readymade God* von 1917, das im selben Jahr wie Marcel Duchamps *Fountain* entstand, erörtert Voss, dass die Kunstkritik und der Kunsthandel wesentlich dazu beitragen, wem im Haus der Kunstgeschichte welcher Platz zugewiesen wird. Kunstkritiker und Kunstkritikerinnen seien insofern nicht nur Beobachter der Kunstgeschichte, vielmehr entwerfen sie deren Narrative allererst. „Der Markt, das Museum, die Sammler, Kunstkritiker und Kunsthistoriker bleiben darin nicht außen vor, sie können abgebildet werden – als Akteure“ (S. 48).

Um diese Einsicht zu bekräftigen, führt Voss einen inszenierten Skandal um ein Bild von Georg Baselitz an. Zeitungsberichte, die sagten, dass Baselitz' Bild „Die große Nacht im Eimer“ von 1963 von der Staatsanwaltschaft beschlagnahmt wurde, entpuppten sich als freie Erfindung eines mit dem Galeristen befreundeten Kunstkritikers, der Baselitz zum Skandalkünstler stilisieren wollte (vgl. S. 44ff.). Derartige Narrative würden – Voss zufolge – von der Kunstgeschichte und der Kunstkritik jedoch kaum einmal hinterfragt.

Als „Gimpel Modell“ (S. 53ff.) bezeichnet die Autorin in einem nächsten Kapitel die gängige Praxis des Kunstfeldes, in der Werke erst durch eine Mythenbildung zu bedeutenden Kunstwerken werden. Allererst die Formen der Rezeption und Konsumtion erweckten das Kunstwerk aus seinem „Larvenstadium“, wie der Galerist René Gimpel in seinem berühmten Tagebuch festhielt. Die Kunstgeschichte, so beklagt Voss, beziehe sich rein affirmativ auf diese Mythenbildung und erinnere damit an die Rhetorik von „Grabreden“ (S. 63).

Eine weitere verbreitete Form der Herstellung künstlerischen Erfolgs sieht die Autorin in dem von ihr sogenannten „Vaucanson Phänomen“ (S. 67ff.). Dies besteht ihren Ausführungen zufolge darin, „dass es eine Schauseite gibt, die viel Aufsehen erregt, und ein Innenleben, das verborgen bleiben soll“ (S. 68). Der Erfolg, so Voss, „hängt häufig von Maßnahmen ab, die eisern beschwiegen werden“ (ebd.). So wie bei Vaucanson, dem Automatenbauer des 18. Jahrhunderts, bleibe das Innere verborgen. So trage gerade das schnelle Kaufen und Weiterverkaufen, wie es sich bei dem neueren Phänomen des „flipping“ (S. 76) beobachten lässt, zum Erfolg von Künstlern bei. Damit verkomme Kunst zugleich zur reinen Kapitalanlage. Im Anschluss an diese Praktiken stellt sich für

Voss deshalb die oft gestellte Frage, ob „wirklich Millionen von Steuergeldern in ein System fließen [sollen], dessen Gewinne von Investoren abgeschöpft werden“ (S. 80).

Weitere Aspekte, mit denen die Autorin die gegenwärtigen Mechanismen der Wertgenese im Kunstfeld erklärt, sind das museale Sammeln als Befuerung des Starsystem, das im Kapitel „Klotz“ am Beispiel des Gründers des Frankfurter Architekturmuseums Heinrich Klotz erörtert wird, sowie das, was Voss „Mimikry“ und „Symbiose“ nennt. Auch den beiden letztgenannten Stichworten widmet sie je ein Kapitel. Als Mimikry bezeichnet Voss das Vorgehen der „Young British Artists“, kurz YBA. 1988 organisierte der damals 23-jährige Damien Hirst mit anderen Studierenden eine Show mit dem Titel „Freeze“ in einem leerstehenden Londoner Hafengebäude und simulierte dabei alle Aspekte des professionellen Kunstbetriebs, indem die Künstler durch eine geschickt lancierte Kommunikation von sich selbst behaupteten, die neuesten Entdeckungen des Kunstbetriebs zu sein. Ein vergleichbares Vorgehen erkennt die Verfasserin auch bei Oligarchen, wie etwa dem ukrainischen Sammler Pinchuk, der einen hochdotierten Kunstpreis mit einer hochkarätig besetzten Jury auslobte und so den öffentlichen Betrieb simuliert.

Unter dem Titel „Symbiose“ beschreibt Voss schließlich die derzeitigen symbiotischen Machtbeziehungen zwischen Kapitalmarkt und Kunstmarkt, in denen Investitionen im Kunstmarkt längst zu legalen Möglichkeiten der Steuerbefreiung verkommen seien. Dabei gehe es den Sammlern nicht mehr um den Erwerb von Nachruhm, sondern „um die Schaffung eines finanziellen Mehrwerts“ (S. 118).

„Kein Renaissance-Forscher könnte es sich erlauben, die Auftraggeber auszublenden“ (S. 129); die gegenwärtige Kunstgeschichte hingegen befasse sich viel zu wenig mit den dahinterliegenden Strukturen und verlege sich nur auf die fertigen ausgestellten Werke. In ihrem Schlussapell ruft die Autorin deshalb dazu auf, sich stärker mit dem gegenwärtigen Strukturwandel zu befassen, die Entwicklungen nicht „fatalistisch hinzunehmen“, sondern „offenzulegen“ (S.128). Als einen solchen Beitrag zur Offenlegung versteht sie denn auch ihren Band und in diesem Ansinnen kann man sie nur bestärken.

Für jene, die sich mit dem Kunstmarktgeschehen schon länger befassen haben, und sich als aufmerksame Leserinnen und Leser des Feuilletons bezeichnen würden oder einen der eingangs erwähnten Bände bereits kennen, bietet der Band von Julia Voss allerdings wenig Neues und kaum unbekanntes empirisches Material. Zwar scheinen die Fälle seriös recherchiert, doch sind die meisten bereits vielfach diskutiert worden.

Auch der Ansatz einer eigenen systematischen Kategorisierung und Begriffsarbeit, der in den Kapiteln „Das Gimpel Modell“, „Das Vaucanson Phänomen“, „Mimikry“ und „Symbiose“ erkennbar wird, vermag nicht zu überzeugen. Die Kapitel wiederholen Argumente und sind argumentativ nur wenig trennscharf. Zudem wirkt die aus Biologie und Evolutionstheorie gespeiste Semantik eher gestelzt als erhellend. Auch wird vielfach der Eindruck erweckt, als seien Kunstgeschichte und Kunstkritik vollkommen naiv oder als gäbe es weder kritische Kunstzeitschriften noch eine kunstsoziologische Forschung oder die Museums Studies, die das Besucherverhalten und die ökonomische sozialen Bedingungen der Institutionen längst zum Gegenstand reicher Analysen gemacht haben. Entsprechend ist schon das erste Kapitel nach der Einleitung mit dem Titel „Schilder lesen“ nicht frei von einer gewissen Ignoranz gegenüber Forscherinnen wie Svetlana Alpers („The Museum as a Way of Seeing“) oder Carol Duncan („Civilizing Rituals. Inside Public Art Museums“).

Die Aufmachung des Bandes, die auflockernden, humorvollen Illustrationen und der populäre Auftritt sind zwar überaus sympathisch, können aber nicht als Entschuldigung dafür gelten, ein verzerrtes Bild zu zeichnen. Die als wichtige Einsicht angepriesene Aussage etwa, dass Kunstwissenschaftler und Kunstkritikerinnen nicht nur Beobachterinnen, sondern Akteure im Geschehen der Kunstbewertung sind, scheint nicht nur für ein Großteil des akademischen Publikums selbstverständlich, sondern auch für viele praktische Akteure im Kunstfeld. Auch Isabelle Graw hatte dies in ihrem Band „Der große Preis“ ausgiebig thematisiert. Insgesamt neigt Voss dazu, das Rollenbewusstsein von Galeristen und Sammlerinnen, Kritikern, Kunstwissenschaftlerinnen, Künstlerinnen und Kuratoren in Museen zu unterschätzen und sich selbst dabei als Aufklärerin zu inszenieren, die Transparenz und Erkenntnis in eine Welt von Verblendeten trägt. Dabei sind gerade die besagten „Wertsteigerungsstrategien und Spekulationen“ (S.128), die Voss meint offenlegen zu müssen, längst in aller Munde und werden in aller Öffentlichkeit gerade von den genannten Akteuren ostentativ angeprangert. Die Frage wäre deshalb doch, warum sie gleichwohl ungemindert weiter funktionieren. Diese Frage stellt Voss allerdings nicht. Ihr Band ist daher allenfalls geeignet für Leser, die sich schnell in die bekannten Debatten einlesen möchten. Als Lektüre für Fortgeschrittene ist er nur sehr eingeschränkt zu empfehlen.

*Karen van den Berg**
Zeppelin Universität Friedrichshafen

* Email: karen.vandenberg@zu.de.

Literatur:

- ALPERS, Svetlana (1991): *The Museum as a Way of Seeing*. – In: Lavine, Steven D./ Karp, Ivan (Hg.), *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*. Washington, London: Smithsonian Institution, 25-41.
- DOSSI, Pitroschka (2007): *Hype! Kunst und Geld*. München: dtv.
- DUNCAN, Carol (1995): *Civilizing Rituals. Inside Public Art Museums*. London/ New York: Routledge.
- GRAW, Isabelle (2008): *Der große Preis. Kunst zwischen Markt und Celebritykultur*. Köln: DuMont.
- THORNTON, Sarah (2009): *Seven Days in the Art World*. London: Granta.

Wolfgang KEMP: *Der explizite Betrachter. Zur Rezeption zeitgenössischer Kunst*. Konstanz (Konstanz University Press) 2015, 242 Seiten.

Unter dem Titel *Der explizite Betrachter. Zur Rezeption zeitgenössischer Kunst* hat der Kunsthistoriker Wolfgang Kemp eine Studie vorgelegt, die eine gemeinsame Geschichte von Betrachter und Kunst seit 1967 in ihren wichtigsten Stationen entwirft. Die Studie ging aus den sogenannten Iser-Lectures an der Universität Konstanz hervor, die an Wolfgang Iser, eine der Gründungsfiguren der Rezeptionsästhetik, erinnern und daran arbeiten, das Programm der Rezeptionsästhetik weiterzuentwickeln – also ein Vortrag und eine Studie mit Anspruch.

Zweifelsohne gehört Wolfgang Kemp zu den profiliertesten Vertretern einer kunstgeschichtlichen Rezeptionsästhetik, wenn er auch spät erst zum Konstanzer Kreis um „Poetik und Hermeneutik“, dem geisteswissenschaftlichen Methodenmotor zwischen den 1960er- und 1990er-Jahren, gekommen ist. Hier war er Nachfolger des Bochumer Kunsthistorikers Max Imdahl, der ausgehend von den Werkerfahrungen der amerikanischen Nachkriegskunst (keine Figuren, keine Erzählung und ein erschüttertes Verhältnis von Teilen und Ganzem wie in den Hauptwerken Barnett Newmans) ganz auf die anschauliche Auseinandersetzung mit den Werken gesetzt hatte. Da es Imdahl um die kunststeigenen Erfahrungsmöglichkeiten ging, war er nicht an der Entwicklung einer Rezeptionsästhetik interessiert. Zu nennen ist in diesem Zusammenhang ebenso der Kunsthistoriker Felix Thürlemann, der seit 1987 in Konstanz lehrte und der ebenfalls Affinitäten zur Rezeptionsästhetik hatte.

Wolfgang Kemp entwickelte zunächst in Aufnahme und Übertragung zentraler Gedanken der Rezeptionsästhetik in die Kunstgeschichte eine