

Kommerzialisierung der Kunst

Kunstkritik heute und vor einem Jahrhundert

Karolína Fabelová*



Die Kommerzialisierung der Kunst wird schon seit einem Jahrhundert diskutiert. Im Laufe einer Generation, nämlich von 1876 (als Paul Durand-Ruel die zweite Ausstellung der Impressionisten organisiert hatte) bis 1905 (als die Fauvisten ihre Bilder auf dem *Salon d'Automne* ausgestellt hatten) änderte sich die Kunstwelt grundlegend. Die moderne Kunst entwickelte sich mit einer Rasanz und Aggression, die die Kritik zum Schweigen brachte, wie Christian Demand in seinem Buch *Die Beschämung der Philister* zeigt. Am Anfang der Moderne existierte aber auch eine starke Opposition, deren Ideen und Kritik immer noch aktuell sind.

La commercialisation de l'art

Cela fait désormais plus d'un siècle que le débat sur la commercialisation de l'art est mené, parallèlement avec l'évolution du monde de l'art, constatée entre 1876 (avec la seconde exposition des impressionnistes organisée par Paul Durand-Ruel) et 1905 (avec la présentation des fauvistes au Salon d'Automne).

L'auteur, qui a étudié l'histoire de l'art à l'université de Prague et à la Sorbonne, compare trois auteurs du début du siècle dernier (deux Français et un Allemand) qui ont critiqué en leur temps l'art moderne et l'évolution de l'art vers plus de pluralité et d'individualisme, suite à la démocratisation croissante de la société.

L'apparition des galeries d'art et des magazines spécialisés a certes favorisé une certaine promotion des artistes, mais aussi mis en place un marché des œuvres d'art qui a influencé les artistes. Le dilemme se traduit désormais par la comparaison entre la valeur économique et la valeur esthétique d'une œuvre.

Réd.

Die Schriftsteller und Kritiker der modernen Kunst Gabriel Mourey (1865–1943), Camille Mauclair (1872–1945) und Julius Maier-Graefe (1867–1935) sind heute fast vergessen. Sie haben sich nicht nur für Kunst, sondern auch für Musik, Literatur und Kunstgewerbe interessiert. Die Franzosen Gabriel Mourey und Camille Mauclair haben die Impressionisten, Symbolisten und Auguste Rodin gefördert, aber sie konnten sich schon mit der Kunst von Paul Cézanne nicht mehr identifizieren.

Gabriel Mourey hat um die Jahrhundertwende eine kulturelle Brücke zwischen Frankreich und England gebaut. Er hat mehrere Bücher über englische Kunst in Frankreich veröffentlicht, unter anderem über Gabriel Rosetti und die Präraffaeliten und über die englische Malerei des 17. Jahrhunderts. 1899 hat er die französische Ausgabe der berühmten englischen Kunstrevue *Studio* herausgegeben. In seinem Buch *Propos sur les beautés du temps présent* macht er sich mit bitterer Ironie lustig über die neue künstlerische Entwicklung.

Als **Camille Mauclair** jung war, war er als einer der besten Schriftsteller und Kritiker angesehen, der sich nicht nur mit Kunst, sondern auch mit Theater, Soziologie, Ethik und Politik be-

*Mgr. Karolína Fabelová, Ph. D., studierte Kunstgeschichte an der Karls-Universität in Prag und an der Sorbonne in Paris. Sie lebt in Deutschland und publiziert in deutschen, französischen und tschechischen Zeitschriften Artikel über Kunst und Kunstkritik des 19., 20. und 21. Jahrhunderts.

schäftigte. Seine Texte über Stéphane Mallarmé und Auguste Rodin werden bis heute für wichtig gehalten. Er zählt zu den ersten Historikern des Impressionismus. 1905 wurde er von einem aktiven Mitglied der internationalen Avantgarde zu einem Feind der Moderne. Seinen Widerstand äußerte er unter anderen in dem Buch *La Farce de l'art vivant*.

Der Deutsche **Julius Meier-Graefe** war der Modernste dieser drei. Er machte nicht nur die Impressionisten in Deutschland bekannt, sondern schrieb auch wichtige Monographien über Edvard Munch, Paul Cézanne, Van Gogh. Er ist der Autor der Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst, die zum ersten Mal die Idee der Genealogie der modernen Kunst seit der Renaissance bis zum Impressionismus präsentierte und bis heute akzeptiert wird. Seine skeptische Haltung gegenüber der Entwicklung der Kunst im 20. Jahrhundert drückte er in seinem Buch *Wohin treiben wir?* aus.

Ihre Kritik an der modernen Kunst führte Gabriel Mourey, Camille Mauclair und Julius Meier-Graefe in die Isolation. Gabriel Mourey zog sich ganz aus der Welt der zeitgenössischen Kunst zurück. Camille Mauclair kämpfte bis zum Ende seines Lebens gegen die zeitgenössische Kunst. Sein Kampf trieb ihn zum Nationalismus, Chauvinismus und Antisemitismus, was er 1944 deutlich in seinem letzten Buch *La crise de l'art moderne* manifestierte, das sein ganzes Werk verdunkelte. Im 20. Jahrhundert beschäftigte sich Julius Meier-Graefe weiter lieber mit Cézanne, Van Gogh und Renoir als mit den zeitgenössischen Künstlern. In Deutschland verzieh man ihm nicht, dass er Jude war und auch nicht, dass er jeden Nationalismus in der Kunst bekämpfte. Obwohl er Caspar David Friedrich für Deutschland entdeckt hatte, nannte auch Emil Nolde ihn „Feind der deutschen Kunst“. In der Ausstellung *Entartete Kunst*, 1937 in München, stellten die Nazis ein großformatiges Foto von ihm auf, was in Bezug auf seine Ablehnung des Expressionismus und Kubismus ein Paradox ist.

Misswirtschaft und Zerstörung

Der Versuch der Künstler, sich von der Tradition, Religion, Schönheit, Architektur, Natur und

Gesellschaft zu befreien, begann schon am Anfang des 19. Jahrhunderts mit der Romantik. Friedrich Hegel war einer der ersten, der diese Tendenzen in der Kunst wahrgenommen hat. In seinen Vorlesungen über Ästhetik proklamierte er „das Ende der Kunst“. Viele der Kritikpunkte, die Hegel an der Kunst formulierte, werden bis heute in Varianten wiederholt. Was die deutschsprachigen Philosophen und Kunsthistoriker wie Theodor Vischer und Anton Springer am Anfang und in der Mitte des 19. Jahrhunderts beobachteten, explodierte um 1900 in Paris und wurde deutlich von Kunstkritikern beschrieben. Sie hatten diesen Versuch nicht als Fortschritt, sondern als Krise angesehen: „Man trifft überall nur feinfühligere und gebildete Leute, die murmeln: Ob dieser malerische Fasching lang dauern wird?“, schrieb Camille Mauclair. Julius Meier-Graefe verglich die Zeit der Avantgarde mit der Katastrophe, „als die antike Welt von den Barbaren abgelöst wurde und eine vollkommen neue Gedankenwelt die alte, die die Götter bildete, ersetzte“. Er litt an der „Misswirtschaft, die überhaupt nicht mehr ans Bauen denkt, die nur in der Zerstörung systematisch vorgeht“.

Marketing statt Kunstgeschmack

Seitdem kommen die Kritiker immer wieder zu dem Vergleich der Kunst mit dem Märchen *Des Kaisers neue Kleider*. 1904 notierte Julius Meier-Graefe: „Diese tatsächliche Bedeutungslosigkeit der Malerei und Skulptur für die Allgemeinheit wird mit einem faltenreichen Mantel folgenloser Wichtigkeit verhüllt.“ Jean Clair, der ehemalige Leiter des Museums Picasso in Paris, stellte 1983 fest: „Das Auge arbeitet sich ab, um zu erkennen, was ‚künstlerisch‘ da ist, da ja nämlich, wie in *Des Kaisers neue Kleider*, so etwas nicht zu sehen ist.“ Christian Saehrendt und Steen T. Kittl bemerkten 2007: „Bei vielen Betrachtern wächst der Verdacht, die Kunstgesellschaft leugne aus Eitelkeit und materiellen Interessen die Nichtigkeit der Werke. Andersens Märchen *Des Kaisers neue Kleider* scheint hier wahr geworden zu sein.“ Camille Mauclair wollte eine öffentliche Diskussion provozieren, aber damals war es zu früh dafür. Sie fand in Frankreich erst 1991 statt, als die Zeitung *Esprit* kritische Artikel veröffentlichte. Die Teilnehmer betonten

unterschiedliche Aspekte der Krise, aber sie alle einigten sich auf drei Schlussfolgerungen: Kein ästhetisches Kriterium gilt für dieses *n'importe quoi* (egal was), die zeitgenössische Kunst ist ein reines Produkt des Marktes, die zeitgenössische Kunst ist vom Publikum abgeschnitten, das nichts versteht.

1667 wurde von Ludwig XIV. der Salon in Paris initiiert, um den offiziellen höfischen Kunstgeschmack zu propagieren. Lange Zeit war für einen Künstler die Zulassung zur Ausstellung die Grundvoraussetzung, um allgemein anerkannt zu werden. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts führte die Demokratisierung der Gesellschaft die Kunst zu Pluralität und Individualismus. 1863 kam es zur ersten Gegenausstellung – zum *Salon des Refusés*, dem andere folgten: 1884 *Salon des Indépendants*, 1890 *Salon du Champ-de-Mars* und 1903 *Salon d'Automne*.

Schaufenster für die Künstler

Der Kunstbetrieb änderte sich nach dem Eintritt der Galeristen in die Szene noch radikaler. Die privaten Galerien hatten sich schon während des 19. Jahrhunderts entwickelt, aber eine besondere Rolle spielten sie erst seit 1876, als Paul Durand-Ruel (1831–1922) den Impressionisten die Möglichkeit bot, sich nicht in den offiziellen Institutionen präsentieren zu müssen. Sein Vorbild wurde von anderen Galeristen weiter verfolgt. Das allgemeine Wachstum begünstigte die Organisation von Ausstellungen, deren Anzahl stieg und die in kurzer Zeit monatlich stattfanden. Der Salon war nach der Spaltung schon schwach geworden. Er verlor sein Prestige und seine Exklusivität und der Markt gab ihm den letzten Stoß. Die neuen Salons wurden von den Galeristen als Schaufenster für die Künstler benutzt, die die Kunsthändler fördern wollten. Der höfische Kunstgeschmack wurde durch Marketing ersetzt.

Am Ende des 19. Jahrhunderts trennte sich die Kritik von der Literatur und wurde autonom. Seit dem 29. Juli 1881 wurde durch das Gesetz der Pressefreiheit die Zensur aufgehoben und die echte Revolution konnte für die Kunstkritik beginnen. Die Befreiung der Presse und das Wachstum der Buchdruckerei erlaubten einen beachtlichen Aufschwung der Kunstzeitschriften. Periodika wie

Revue blanche und *La Plume* wurden die Hauptorgane der Avantgarde, weil sie nicht nur über die modernen Künstler schrieben, sondern ihnen auch die Möglichkeit gaben, in ihren Räumlichkeiten auszustellen. Während die Kritik früher keinen realen Einfluss auf die Produktion hatte, war sie jetzt eine Verbindung zwischen Galerie, Rezipient und Künstler geworden und konnte für die ausgewählten Künstler Reklame machen.

Die Diktatur des Marktes

Camille Mauclair zählte zu den ersten Kritikern dieses Trends, der auf der einen Seite die Künstler vom Einfluss der Jury frei machte, aber auf der anderen Seite sie in die „*Diktatur des Marktes*“ einband. 1912 schrieb er: „*Die Kunsthändler, solidarisch durch ihre Interessen, haben in Europa eine internationale und okkulte Jury gegründet, deren Entscheidungen nicht ein Ergebnis von Diskussionen über Ideale, sondern von der Verteilung der Gewinne bestimmt sind.*“ Gabriel Mourey war der gleichen Meinung: „*Kein gemeinsames Ideal verbindet diese Menschen; sie alle denken nur, wie sie ihre Interessen und ihre erreichte Situation verteidigen.*“

Dieses System hat sich in einem Jahrhundert nicht viel geändert. Nach Meinung von Saehrendt und Kitl funktioniert der heutige Kunstbetrieb wie ein angesagter Club. Halböffentliche oder geheime Jurys entscheiden, wer mitmachen darf und wer nicht. „*Oft genug sitzen andere Galeristen im Gremium, die auf diese Weise Konkurrenten fernhalten oder Kooperationspartner ins Boot holen können.*“

Piroschka Dossi bewies, wie am Anfang der Avantgarde, die aus der Wechselwirkung von Kunst und Markt zum Erfolg geführt wurde, ein Zusammenschluss weniger Spekulanten stand. Die Sammlung von spätimpressionistischen, fauvistischen und kubistischen Bildern wurde am 2. März 1914 im *Hôtel Drouot* in Paris mit phänomenalem Erfolg versteigert. Mehr als jedes Kritikerurteil wurde diese Auktion zum Signal für den Erfolg der Avantgarde-Kunst. Im Zeitalter des globalisierten Kapitalismus sind Hedge-Fonds-Manager die aktivsten Käufer und Verkäufer der Kunstwelt geworden. Kunst ist für sie eine Fortsetzung der Spekulation. Sie treiben die Preise nach oben und dann entledigen sie sich des

Anlageobjekts durch einen profitablen Verkauf. Auf diese Weise wird das Museum von den Spekulanten für den Aufbau und die Präsentation der Kunstwerke benutzt, um sie zu etablieren und um sie später besser verkaufen zu können.

Ein seriöses Ansehen

Yves Michaud fragt sich, was passiert, wenn wir zugeben, dass *„das, was keinen ökonomischen Wert mehr hat, auch keinen ästhetischen Wert hat“*. Um diese Frage nicht stellen zu müssen und die Aura zu erhalten, muss die Kunst von Museen und von Bibliographien bestärkt werden. Camille Mauclair zeigte, dass schon am Anfang des 20. Jahrhunderts *„eine umfangreiche Kunstbibliographie auf die alte Art“* aufgebaut wurde, *„um ein seriöses Ansehen zu haben“*. Um eine bessere Position in Museen zu erreichen, wurden die Kunstwerke, mit denen die Galeristen in Paris Schwierigkeiten beim Verkauf hatten, französischen Museen in der Provinz geschenkt. Ein Jahrhundert später äußert Piroshka Dossi die Meinung, dass das Museum mit Gegenwartskunst gefüllt werden muss: *„Die vom Markt vorgegebene Erfolgsformel lautet: Junge Kunst statt alter Meister.“*

Trotz dieser Bemühungen wird heutzutage, wie vor einem Jahrhundert, der Maßstab des Erfolgs nicht nach ästhetischen Werten, sondern nach der Geldmenge gemessen. Für Gabriel Mourey erlaubt und erkennt die *„Religion des Erfolgs nichts anderes an, als die materialistischen Werte und hält alle Gestaltungen, deren Frucht man nicht zu Geld machen kann, für inexistent“*. Camille Mauclair stellte fest, dass *„für einen Fauvisten oder einen Surrealisten alles ist, wenn er promotet wird, ausgewählt für den Markt und für die Produktion in Serie“*. Hanno Rauterberg konstatiert: *„Wo früher Kunstglaube herrschte, da herrscht heute ein Marktglaube.“* Da die Kriterien fehlen, gilt der Einsatz von Geld als klarstes Anzeichen von echter Qualität. *„Mit dem Geld kann man sichtbar machen, wie sehr man an den Wert der Kunst glaubt“*, erklärt Wolfgang Ulrich. Dennoch, so schrieb

Camille Mauclair, kann der imposante Kunstbetrieb nur tarnen aber nicht verhindern, dass *„die systematische Anwendung der Usancen der kommerziellen Werbung auf die Kunstwerke von den Bildern einen einfachen Wert im Lotto gemacht hat“*. Er stellte fest, dass *„die Bildersucht die Gemälde zwischen den Werten der Börse, zwischen Erdöl und Baumwolle, notiert hat“*. 1904 machte Julius Meier-Graefe ähnliche Bemerkungen: *„Der Verkauf vollzieht sich wie bei Börsenoperationen“* und *„die Ware wird selbst beim Verkauf kaum noch gezeigt“*. Mehr als ein Jahrhundert später bestätigt Sven Behrisch: *„Wie das Werk aussieht, spielt für Berater wie Kunde oft die geringere Rolle. So mancher potente Kunstkäufer der Gegenwart hat keine Sammlung, er hat ein Portfolio mit hoch bewerteten Kunstinvestitionen.“*

Eine Form von Gier

Es stimmt, dass die Kunst schon immer mit Geld verbunden war. Wo wäre Florenz ohne die Medici? Das Neue ist, dass die Sammler nicht mehr am Kunstwerk selbst interessiert sind, oder an dem, was es repräsentiert, sondern an dem, was sein Kauf repräsentiert. *„Das Sammeln von Kunst wurde zur sozial akzeptierten Form von Gier. Kunst ist die geschmackvollste Form, ökonomische Macht zu demonstrieren“*, sagt Piroshka Dossi. Nach Sven Behrisch spricht es für sich, *„dass etwa die Deutsche Bank ihren Kunden neben Finanz- und Immobilien- auch Kunstberatung bietet. Die Statussymbole des modernen Reichen werden hier aus einer Hand geboten: Mein Haus, mein Fonds, mein Neo Rauch“*.

Wenn man diese Geschichte ansieht, kann man immer noch mit Meier-Graefe fragen: *„Wohin treiben wir?“*

Auswahlbibliographie

- Camille Mauclair, *La Farce de l'Art*, Paris 1929.
- Julius Meier-Graefe, *Wohin treiben wir?*, Berlin 1913.
- Gabriel Mourey, *Propos sur les beautés du temps présent*, Paris 1917.
- Jean Clair, *Considération sur l'état des Beaux-Arts*, Paris 1983.
- Piroshka Dossi, *Hype! Kunst und Geld*, München 2007.
- Wolfgang Ulrich, *Gesucht: Kunst! Phantombild eines Jokers*, Berlin 2007.