



„Literatur ist seit dem 19. Jahrhundert der Bereich aller mündlich (etwa durch Versformen und Rhythmus) oder schriftlich fixierten sprachlichen Zeugnisse.“ So lautet der erste Satz der in Wikipedia angebotenen Definition. Demgemäß ist natürlich auch jede Bildbeschreibung, jede Expertise Literatur. Aus Anlass des Ende 2014 publizierten Buchs *Die Kunstmarkt-Formel* von Hubert Thurnhofer wollen wir dieses Literatursegment ein wenig unter die Lupe nehmen.

Wie die Literatur die Vorherrschaft über die bildende Kunst gewann ...

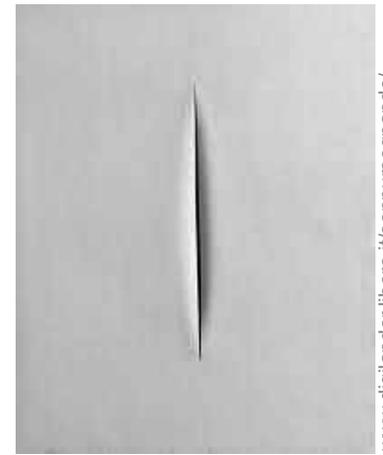
von Martin G. Petrowsky

„Museen sind nichts weiter als ein Haufen Lügen – und die Leute, die aus der Kunst ein Geschäft machen, sind meistens Betrüger.“¹ Diesen Satz formulierte einmal der große Pablo Picasso, der ja eine ungeheure Freude daran hatte auszulegen, was das Publikum sich noch alles bieten lassen würde.

Beginnen wir mit einer kleinen Anekdote. Als sich Lucio Fontana nach dem Zweiten Weltkrieg wieder in Mailand niedergelassen hatte, gönnte er sich einmal eine Stunde Pause und besuchte ein junges Ehepaar, das er bei einer Vernissage kennengelernt hatte. Während er durch die kleine Wohnung ging und die teilweise selbst gebastelten Möbel bestaunte, blieb er fasziniert vor einem mit einem groben Stoff bespannten Garderobeschrank stehen. Der Hausherr folgte seinem Blick und sagte entschuldigend: „Ja, stellen Sie sich vor, wir kauften unserem fünfjährigen Luca zum Geburtstag sein erstes Taschenmesser, wir warnten ihn noch vor der scharfen Klinge und verlangten, dass er es nur in unserer Gegenwart ausprobieren solle. Doch noch am selben Tag, in einem der ersten unbewachten Augenblicke, war es geschehen: Der hoffnungsvolle Knabe hatte es geschafft, das Messer zu öffnen und im Nu einen schönen Schlitz in die Schrankbespannung zu schneiden. Ich weiß gar nicht, wie ich diesen Schaden reparieren kann, ohne die ganze Bespannung zu erneuern“, meinte der beschämte Vater. – Doch Fontana reagierte anders als erwartet: „Um Himmels willen, lassen Sie diesen Schnitt, wie er ist! Ihr Bub hat instinktiv eine neue künstlerische Dimension erschlossen. Sehen Sie nicht, welche Wahrheit sich aus dieser Verletzung einer Hülle erahnen lässt?!“ Und nach einem kurzen Austausch von Höflichkeiten eilte der Künstler zurück in sein Atelier, formulierte sein *Erstes Manifest des Spazialismo*, ging zu seiner Staffelei und machte einen kühnen Schnitt in die dort wartende noch unberührte Leinwand. Das erste *Concetto spaziale* war geboren.

Wenn diese Geschichte auch frei erfunden sein mag nach dem Motto „Se non è vero, è ben trovato“, bleibt doch die Tat-

sache bestehen, dass dieses erste Schnitt-Bild der Kunstgeschichte so erfolgreich war, dass Fontana in der Folge dutzende Variationen dieses genialen Schnitts auf den Markt brachte und sich und seinen Galeristen zum Millionär machte.



Lucio Fontana, *Concetto spaziale*.
Attesa, 1967

www.digilander.libero.it/seppursogno/Concetto%20Spaziale_limiti.jpg Spaziale_limiti

Wieso war das möglich? – Weil Experten, die sich gleichzeitig als kongeniale „Meister des Wortes“ erwiesen, die Bedeutung dieser Bilder erkannten und sie so eindrucksvoll beschrieben, dass der weltweite Kunstmarkt daran nicht mehr vorbeigehen konnte. Lassen Sie sich von diesem Auszug aus einer solchen poetisch-fantasiereichen Expertise bezaubern:

In der Collage wurde zu recht einer der Gründungsakte der Kunst des 20. Jahrhunderts erkannt. Man begriff sie als die bis dahin deutlichste Affirmation jener Einsicht von Maurice Denis, dass das Bild zunächst eine materielle Fläche sei, bevor es eine Darstellung von etwas sein könne. Betont wurde somit hauptsächlich der materielle, die Bildfläche verdinglichende Aspekt: das Moment des Draufklebens, der Schichtung und der Assemblage heterogener Materialien. Seltener gesehen wurde das Moment der Brechung und des Schnittes, welches das Bild der Verdinglichung entzieht, indem es einen schillernden Raum erzeugt, in dem stets etwas fehlt, nicht an seinem Platz ist oder unsichtbar bleibt. [...] Fontanas Bilder kommen hier ins Spiel als Radikalisierungen einer Kunst des Schnittes: Während Picassos Schneiden allein den aufgeklebten Zeitungen galt, trifft es nun den Bildträger selbst [...].



Die geschlitzten Bilder, die ab 1958 als Fontanas umfangreichste Werkserie entstanden, haben meistens nur zwei Komponenten: die monochrome Fläche des Bildträgers sowie einen oder mehrere Schlitze. Vor der Schlitzung war die Bildfläche ein leerer, unmarkierter Raum, dessen Reinheit die Dreistigkeit des Schnittes noch verstärkt. Dieser bringt die Doppelnatur der Bildfläche zum Vorschein, zugleich materieller Träger und immaterieller Erscheinungsort eines Abwesenden zu sein. Er erreicht dies allerdings dadurch, dass er beides im selben Zuge zerstört: sowohl den Illusionismus der traditionellen Malerei als auch den flachen Bildträger als das Kennzeichen der Moderne. Fontanas Schlitzten ist dem Ziehen einer Linie vergleichbar, wie die Gegenüberstellung von Fontanas Schlitzaktion und Picassos initialer Liniensetzung auf leerer Leinwand verdeutlichen kann [...] Raum eröffnend sind beide. Bereits die erste Linie, die auf einer Leinwand gezogen wird, zerstört deren Oberfläche und erzeugt die Illusion der dritten Dimension. Denn sie erzeugt Unterscheidungen, beispielsweise zwischen diesseits und jenseits, innen und außen, drunter und drüber. Im Unterschied zu Picasso trägt Fontana jedoch keinerlei Material auf. Vor allem aber bringt sein ‚Zeichnen‘, indem es die Bildfläche durchdringt, genau jene Unterscheidungen zum Einsturz. Innen und außen, vorne und hinten, realer Raum und imaginärer Raum fallen hier in eins. Oft wurde gesagt, es handle sich bei diesen Bildern um Darstellungen des Unendlichen. Doch streng genommen zeigen Fontanas Bilder nichts – auch nicht die Unendlichkeit, die sich der Darstellung ohnehin entzieht. Der Schlitz hat seine Pointe vielmehr gerade darin, die Darstellungsleistung des Bildes zu liquidieren. Es gibt kein ‚Dahinter‘, das im Bild dargestellt wäre, kein ‚Darunter‘, das sich in der Oberfläche abzeichnete. Sowohl auf wie hinter dem Bild ist buchstäblich nichts. [...]. Seine Bildschöpfung als Bildzerstörung bringt ein paradoxes Bild hervor, das etwas zu sehen gibt und doch nichts zeigt. Dessen Pointe besteht darin, Sein und Schein gleichermaßen zu sein. Es handelt sich nicht einfach um ‚Raum‘, sondern um ein Raumkonzept. Die ‚Unendlichkeit‘ wird im Schnitt konkret erschaffen und zugleich als Effekt inszeniert – insbesondere dadurch, dass Fontana hinter die Leinwand eine mattschwarze Gaze spannt, die das Licht schluckt und verhindert, dass die Wand sichtbar wird. Denn dadurch offenbarte sich, dass die Tiefe dieser Unendlichkeit lediglich wenige Millimeter beträgt. [...]

(Michael Lüthy, Prof. für Geschichte und Theorie der Kunst an der Bauhaus-Universität Weimar²)

Faszinierend ist auch dieser beispielhaft ausgewählte Kommentar zu „Skulpturen“ von Erwin Wurm:

Hinter der vordergründig skurril-witzigen Oberfläche der Arbeiten verbirgt sich ein philosophisch-gesellschaftskritischer Ansatz. Das immer wiederkehrende Motiv der Kleidung in Objekten und Fotografien steht für die repräsentative soziale Hülle, für die schützende zweite Haut des Menschen und thematisiert das Gefangensein des Individuums in seinem gesellschaftlichen Kontext.

www.en.ozartsetc.com/2012/07/26/erwin-wurm



Erwin Wurm: Kastenmann

Skulptur gewordene Gegenstände, wie das in Österreich allseits beliebte Essiggurkerl („Selbstportrait als Essiggurkerl“, 2010), zeigen exemplarisch banale Alltagsrealitäten auf. Der Repräsentant für den Mensch ist in Wurms Arbeiten nicht mehr er selbst, sondern wie er lebt – versinnbildlicht durch sein Auto, seine Kleidung, seine Wohnung oder durch ein normales Essiggurkerl. (Günther Oberhollenzer, Kurator der Sammlung Essl)³



Erwin Wurm: Selbstportrait als Essiggurkerl

http://www.art-port.cc/artikel/2415

>>>



Muss man nicht nach diesem Vergleich der interpretierten Kunstwerke mit den Interpretationen zu dem Schluss kommen, dass die Meister des Wortes etwas viel Kreativeres, viel Originelleres, viel Tiefschürfenderes zustande gebracht haben als die Meister der Handfertigkeit? Lässt sich daraus nicht die Dominanz der Literatur vor der Bildenden Kunst ableiten?

Hubert Thurnhofer, Spezialist für zeitgenössische Kunst, Gründer und Leiter der Galerie „der Kunstraum“ in den Ringstraßen-Galerien in Wien und Vorsitzender der IG Galerien hat ein spannendes Buch veröffentlicht, das die Hintergründe aufzeigt und erklärt, wie in der Bildenden Kunst diese Dominanz der Sprache über Form und Farbe, des Intellekts über Instinkt und Emotion errungen werden konnte.

Die Kunstmarkt-Formel ist ein Buch, das mit Sicherheit polarisieren wird. Der Autor, ein studierter Philosoph, der während seiner Tätigkeit als Lektor an der Linguistik-Universität in Moskau sein Interesse für die bildende Kunst entdeckte, stellt vieles infrage, was heute bei Diskussionen über die moderne Kunst als Tabuthema angesehen wird. Dabei geht es insbesondere um die folgenden Problembereiche:

Mangelnde „Durchlässigkeit“ des Marktes

Thurnhofer verwendet das Modell einer Pyramide, um die Millionen Künstler auf der Welt in fünf Ebenen zu kategorisieren, wobei die größte Anzahl an Künstlern (die breite

Masse der irgendwie künstlerisch tätigen Menschen) der untersten Ebene zugeordnet wird, während die erfolgreichsten Stars der Szene (im Schnitt max. 100 je Land) die Spitze der Pyramide bilden. Zwischen den Ebenen gebe es kaum überwindbare Markt-Barrieren, die es selbst guten Künstlern schwer, oft sogar unmöglich machten, in eine höhere Ebene aufzusteigen. Es gelten nämlich in jedem dieser Segmente unterschiedliche Rahmenbedingungen, und diese Rahmenbedingungen werden von jenen „Mitspielern“ sorgsam verteidigt, die für sich das Privileg der Preisbildung in Anspruch nehmen.

Für die meisten Künstler sind diese Marktbarrieren aber fatal: Während auf der unteren Ebene die angebotenen Arbeiten zwischen 10 und max. 1.000 Euro erzielen, kosten Kunstwerke auf der dritten Ebene (Thurnhofer nennt sie „Die Arrivierten“) schon bis zu 100.000 Euro. Im „Olymp“ der Pyramide liegt dann der Preis eines Kunstwerks bei zumindest einer Million Euro – und dort sind z. B. die Schöpfer der oben beschriebenen Kunstwerke angesiedelt.

Der Unterschied von Preis und Wert

Angesichts der Preise, die für die Arbeiten von arrivierten Künstlern bezahlt werden, darf man sich nicht wundern, dass das Marktgeschehen nicht von Kunstfreunden bestimmt wird, sondern von Investoren und ihren Investment-Beratern – den Galeristen. Kunstliebhaber, die noch ihrem persönlichen

aus: Hubert Thurnhofer:
Die Kunstmarkt-Formel, S 11





Geschmack vertrauen, so scheint es, kaufen fast nur mehr von Künstlern der unteren Ebenen, bei allen anderen Transaktionen steht wohl die Frage der wahrscheinlichen „Wertsteigerung“ im Vordergrund. Dieser Begriff wird aber nach Thurnhofer völlig falsch eingesetzt: Der künstlerische Wert eines Produkts bleibt heute aufgrund der geltenden Marktgesetze weitgehend unberücksichtigt, während die Preise der Arbeiten von Künstlern der oberen Ebenen aufgrund geradezu kartellartiger Absprachen der Vermittler, also der Galerien, im Interesse der Anleger auf höchstem Niveau künstlich stabil gehalten werden. Das führt so weit, dass Sammler, die Bilder über Auktionshäuser direkt zu verkaufen wagen, riskieren, von Galerien nicht mehr beliefert zu werden. Ein prominenter Galerist wird mit diesen Worten zitiert:

... wenn sie [die Kunden] ein Werk bei mir erwerben, dann kaufen sie es vom Künstler. Und wenn sie dann die Arbeit von dem Künstler nehmen und auf eine Auktion geben, dann ist das ein Missbrauch der Beziehung, die durch den Kauf entstanden ist ...

Die starke Position von weltweit einem Dutzend Galerien, die mit den hochpreisigen Star-Künstlern des Kunst-Olymps arbeiten, wird durch Experten gut abgesichert, die mit ihren Publikationen die auf dem Markt erzielten Rekordpreise direkt oder indirekt rechtfertigen.

Die Tragik des fehlenden „Gegengewichts“

Dem Leser dieser Analyse wird schnell klar: Wie auch auf anderen Gebieten sollte die „öffentliche Hand“, also der Staat und die Gebietskörperschaften, dort ausgleichend tätig werden, wo der Markt nicht „frei“ funktioniert, sondern nach von einer kleinen Gruppe zu ihrem eigenen Vorteil festgesetzten Regeln. Die öffentliche Hand hätte auch gute Möglichkeiten dazu: über die Direktoren und Kuratoren öffentlicher Museen und Sammlungen und über die Kunstförderungsbudgets, die oft Ankäufe von Kunst ermöglichen, die dann für die Verschönerung von öffentlichen Büros oder Plätzen eingesetzt wird, könnte gute Kunst von noch nicht allgemein bekannten Künstlern angeschafft und damit viel für deren Bekanntheit getan werden.

Leider geschieht genau das kaum.

Erstens, weil die Medien die Bedeutung einer Sammlung danach beurteilen, ob die zurzeit „teuersten“ Künstler darin vertreten sind, und die Verantwortlichen sich vor dem Vorwurf fürchten, sie hätten nur „zweitklassige“ Kunst angeschafft. (Dass um den Anschaffungspreis des Werks eines Modekünstlers leicht dreißig mit Bedacht ausgewählten Arbeiten

von weniger bekannten Malern oder Bildhauern angekauft werden könnten, von denen wahrscheinlich mindestens ein Drittel noch die Besucher erfreuen würde, wenn die zeitgeistigen Objekte schon längst als Verirrungen einer Epoche in die Depots verdammt worden sind, wird leider nicht bedacht!)

Zweitens, weil die Experten-Oligarchie die Diskussion über die Qualität und den Wert von Kunstwerken so perfekt monopolisiert hat, dass kein angestellter „Kunsteinkäufer“ wagen wird, sich den zu erwartenden negativen Kritiken über nicht dem aktuellen Kanon entsprechende Anschaffungen auszusetzen. Denn das wichtigste Argument der Meinungsmonopolisierer lautet: Kunst kann nicht definiert werden; und mit diesem Argument wird jeder Außenstehende mundtot gemacht. Der Kunsthistoriker Dieter Ronte, er war u. a. auch Museumsdirektor in Wien, wird in der *Kunstmarkt-Formel* mit dieser entlarvenden Einstellung zitiert:

Für den Laien ist moderne Kunst zunächst ein Buch mit sieben Siegeln, da er die individuellen Codes des jeweiligen Künstlers nicht entschlüsseln kann. Um überhaupt entscheiden zu können, ob ihm ein Kunstwerk zusagt, benötigt er Aufklärung. Diese vermitteln ihm die Experten ...

Wann ist das Produkt künstlerischer Arbeit ein Kunstwerk?

Autor Hubert Thurnhofer ist auch in dieser Streitfrage couragiert; er wehrt sich gegen die allgemein anerkannte Behauptung, Kunst könne nicht definiert werden und daher gebe es auch keine objektive Möglichkeit festzustellen, ob eine Arbeit ein Kunstwerk sei. Sein letztes Kapitel trägt die provokante Überschrift: *Was ist Kunst? Die definitive Antwort!*

Thurnhofer beginnt dieses Kapitel, und das ist ein guter und notwendiger Einstieg, wenn man ernsthaft über dieses Thema diskutieren will, mit Begriffsdefinitionen. Er spricht von der Notwendigkeit, sich über die dem Werk zugrundeliegende Idee (ihre Originalität), die eingesetzte Technik, die ästhetischen Aspekte und die Relevanz klar zu werden, um schließlich zu einem gültigen und nachvollziehbaren Urteil zu kommen. Viele der hier vertretenen Thesen sind spontan einleuchtend; dass sein Anspruch, die „definitive Kunst-Formel“ gefunden zu haben, wohl nicht allgemein geteilt werden wird, tut diesem ernsthaften Versuch, die öffentliche Diskussion über Kunst und den Kunst-Markt (und das sind zwei ganz verschiedene Paar Schuhe) in geordnete Bahnen zu leiten, keinen Abbruch.

Wie realistisch ist das Bild, das Thurnhofer vom Kunstmarkt zeichnet, nun wirklich? Otto Hans Ressler, früherer Direktor >>>



der Kunstabteilung des Wiener Auktionshauses „Dorotheum“, danach Mitbegründer des 1993 gegründeten Konkurrenten „Im Kinsky“ und seit dem vorigen Herbst Inhaber der „Ressler Kunst Auktionen GmbH“, bestätigt dem Buch, nicht nur sehr gut geschrieben zu sein, sondern auch eine Fülle von Informationen und Sichtweisen zu bieten, die er zu einem guten Teil teile. Nach Ressler symbolisiere die „Pyramide“ die Schiefelage des Kunstmarkts sehr gut, und er sei, wenn er auch manches aus dem Blickwinkel des Auktionators und nicht des Galeristen sehe, in vielen Fragen mit dem Autor einer Meinung. Insbesondere halte er die strenge Unterscheidung zwischen Preis und Wert für ganz wichtig.

Für jeden, der sich für bildende Kunst interessiert, wird *Die Kunstmarkt-Formel* zweifellos eine Bereicherung sein. Und Literaturfreunde werden nach dieser Lektüre mit noch größerem Genuss und zusätzlichem Gewinn die von kreativen Fachleuten verfassten Beschreibungen moderner Kunstwerke in Katalogen oder Fachbüchern verschlingen – frei nach dem Motto, dass gute Literatur manchmal auch Dichtung sein darf.

Hubert Thurnhofer: *Die Kunstmarkt-Formel*

202 Seiten,
BoD Verlag, Norderstedt 2014,
ISBN 978-3-7357-7052-3



- 1 zitiert nach <http://natune.net/zitate>.
- 2 Der Text ist ein Auszug aus: Michael Lüthy: *Vom Raum in der Fläche des Modernismus*, veröffentlicht in *fRaktur. Gestörte ästhetische Präsenz in Avantgarde und Spätavantgarde*, hrsg. von Anke Hennig, Brigitte Obermayr und Georg Witte (Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband Nr. 63), Wien/München 2006, S. 149–178. Der gesamte Aufsatz kann nachgelesen werden unter <http://www.michaelluethy.de/vom-raum-in-der-flaeche-des-modernismus.pdf>.
- 3 zitiert nach http://www.essl.museum/sammlung/kunstler/person?article_id=1364903155046

Bitte lesen Sie auch den Beitrag *Zeitgeistkinder* von Eva Meloun auf S. 46!

Offenlegung, Impressum

„Der literarische Zaunkönig“ ist das offizielle Organ der Erika Mitterer Gesellschaft. Ziel des Mediums ist die Information der Mitglieder und Freunde der Gesellschaft über Ereignisse und Erkenntnisse, die die statutarischen Ziele betreffen, sowie die Funktion einer Plattform für wissenschaftliche Diskussion und Wissenstransfer.

Namentlich gekennzeichnete Beiträge geben die (gewünscht) subjektive Einstellung des Autors wieder. Nicht oder mit „Py“ gekennzeichnete Beiträge stehen unter der Verantwortung des Schriftleiters Martin G. Petrowsky. Die Autoren stimmen der Präsentation ihrer Texte auf der E.M.-Homepage zu.

Einzelpreis: Euro 6,-

Grafik/Druck:

Susanne Mätzler, maetzler.graphis@aon.at;
druck3400, Klosterneuburg, www.druck3400.at

Die Erika Mitterer Gesellschaft hat sich als wissenschaftlicher Verein die Aufgabe gestellt, das Werk Erika Mitterers zu verbreiten, die wissenschaftliche Beschäftigung damit zu fördern, und der zeitgenössischen österreichischen Literatur insgesamt neue Impulse zu geben.

Der Vorstand der Gesellschaft besteht aus Dr. Heinz Schuster (Präsident), Prof. Dr. Peter Bubenik, Univ.-Prof. Dr. Márta Gaál-Baróti, Univ.-Prof. Dr. Herwig Gottwald,

Marianne Gruber, Mag. Eva Marginter, Petra Sela, Univ.-Prof. Dr. Georg Scheibelreiter und Martin G. Petrowsky (Geschäftsführer).

Vereinssitz:

A-1040 Wien, Rainergasse 3
Tel./FAX: 02243 24565, e-mail: office@erika-mitterer.org

Kontoverbindung:

Raiffeisenbank Klosterneuburg:
IBAN: AT52 32367 00000 212555 BIC: RLNWATWW367

Information, Beitritt und Buchbestellungen: Seite 52 und

<http://www.erika-mittterer.org>

Die Erika Mitterer Gesellschaft wird gefördert durch das Bundeskanzleramt, durch die Abteilung "Kultur und Wissenschaft" des Landes Niederösterreich und durch die Stadt Wien, Bereich Wissenschaft und Forschungsförderung.

KULTUR
NIEDERÖSTERREICH



BUNDESKANZLERAMT ÖSTERREICH
KUNST