

# passagen

P r o H e l v e t i a K u l t u r m a g a z i n



## Kunstmarkt Schweiz:

Zwischen Kreativität und Kalkül

n° 35 Winter 2003

PR ● HELVETIA  
■ Γ

Fondation suisse pour la culture  
Schweizer Kulturstiftung  
Fondazione svizzera per la cultura  
Fundaziun svizra per la cultura  
Arts Council of Switzerland

Die Schweiz gilt neben den USA, England und Frankreich als viertwichtigster Kunsthandelsplatz der Welt. Eine lebendige Kunstszene, hochkarätige Sammlungen, eine Vielzahl trendsetzender Galerien, renommierte Auktionshäuser und nicht zuletzt die wichtigste Kunstmesse der Welt, die «Art» Basel, sorgen für einen äusserst regen und reichen Kunstmarktplatz Schweiz. Auch in wirtschaftlich schwierigen Zeiten: ein «boomender» Markt von hoher Qualität, aber auch ein Markt mit gesetzlichen Lücken und Tücken, der gelegentlich als «internationale Drehscheibe undurchsichtiger Transaktionen» bezeichnet wird.

Im Sommer 2003, kurz nach den kriegsbedingten Plünderungen im Irakischen Nationalmuseum, verabschiedete das Schweizer Parlament das Bundesgesetz über den internationalen Kulturgütertransfer, ein Gesetz, das die vieldiskutierten Schwachstellen des Schweizer Kunstmarkts beheben soll.

Grund genug für die neuste Ausgabe des Pro-Helvetia-Kulturmagazins *Passagen*, seinen Leserinnen und Lesern im In- und Ausland ein möglichst breites und vielfältiges Bild des Kunstmarktes Schweiz zu bieten. Wer erfahren will, was Art-Banking und Künstler-Ranking ist, wer die wichtigsten Auktionshäuser der Schweiz kennen lernen will, wer sich fragt, wie sich immaterielle Kunst auf dem Markt behauptet oder was die Globalisierung mit diesem Markt anstellt und nicht zuletzt wie Künstler und Künstlerinnen auf all dies reagieren, kann mit *Passagen* fündig werden. Und dabei mitverfolgen, wie sich der Kunstmarkt transformiert, auf Innovationen setzt oder diese schlichtweg selber produziert.

Auch die Arbeit der Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia findet in diesem kulturökonomischen Kräftespiel statt und muss sich seinen Veränderungsprozessen stellen. *Passagen* tut dies für diesmal im doppelten Sinn: mit Reflexionen, Bildern, Erzählungen, Interviews, Reportagen und Essays zu einem brisanten Thema, aber auch mit einem neuen, beweglicheren Erscheinungsbild. Es freut uns, unsern Leserinnen und Lesern mit dieser *Passagen*-Ausgabe ein Pro-Helvetia-Kulturmagazin in frischem Gewand vorzustellen. Die Redaktion

Pro Helvetia *Passagen* Redaktion:

Andreas Langenbacher

(Redaktionsleitung und Redaktor deutsche Ausgabe);

Anne Maurer (Redaktorin französische Ausgabe);

Eileen Walliser-Schwarzbart (Redaktorin englische Ausgabe und Koordination). Graphisches

Konzept: Martine Waltzer, Cully. Layout und Druck:

Erni Druck und Media AG, Kaltbrunn (Schweiz).

Alle Rechte vorbehalten, Nachdruck nur nach Rücksprache mit der Redaktion. Die namentlich gezeichneten Beiträge decken sich nicht unbedingt mit der Meinung des Herausgebers.

ISBN 3-907622-56-1

Harry Bellet	02	<b>Jet Set Art</b> Der globalisierte Kunstmarkt
Nathalie Heinich	08	<b>Werke in Wandlung</b> Die Ökonomisierung des Konzeptuellen
Vincent Monnet	12	<b>Passion oder Pathologie?</b> Der Kunstdieb und sein Polizist
Sibylle Omlin	15	<b>Werte schöpfen</b> Indices, Ratings, geschlossene Systeme
Andreas Klaeui	21	<b>Unter dem Hammer</b> Auktionshandelsplatz Schweiz
Thomas Waldmann	24	<b>Kulturerbe zwischen Kunst und Ware</b> Die Schweiz und der internationale Kulturgütertransfer
Susan Vreeland	28	<b>Eine Blume für Ginette</b> Giverny, 1907 – Erzählung
Hans-Joachim Müller	34	<b>Wie man Erfolg bewirtschaftet</b> Die «Art»-Kunstmesse in Basel
Janet Phelps	37	<b>Miami Beach</b> «Art» Basel in Übersee
Sébastien Guex	38	<b>Griechische Statuen und Tomaten</b> Der Schweizer Kunstmarkt im 20. Jahrhundert
Rolf Bismarck und Claudia Spinelli	43	<b>Unverkäuflich</b> Das Immaterielle als Wert
Hanspeter Born	45	<b>Achtung Fälschung!</b> Geschichte eines van Gogh Bildes
Karen Nina Gerig	48	<b>Zwei Welten vereint?</b> Eine Bank im Kunstgeschäft
Florence Marguerat	51	<b>KünstlerInnen und ihre Galeristen</b> Vier Variationen
Elisabeth Gerber im Gespräch mit Beat Wismer und Helen Moser	54	<b>Objekte für den geistigen Gebrauch</b> Die Kultur des Museumsshops

# Jet Set Art

## Der globalisierte Kunstmarkt

Harry Bellet

Am Freitag, dem 8. Juni 2001 machten sich um sieben Uhr morgens 150 Leute auf den Weg von Venedig, dem Schauplatz der Biennale für zeitgenössische Kunst, nach Palermo. Ziel der Reise war die grösste Müllkippe Siziliens bei Bellolampo. Die bedeutendsten Sammler der Kunstwelt und die Vertreter der renommiertesten Museen waren der Einladung des Schweizer Harald Szeemann, des damaligen Leiters der Biennale, gefolgt. Sie alle wollten das neuste Werk von Maurizio Cattelan sehen, einem in New York wohnhaften italienischen Künstler. Cattelan hatte an diesem übelriechenden Ort eine Kopie des riesigen weisen Schriftzugs aufgestellt, der am Hügel über Hollywood thront. Den grössten Teil der Kosten der Installation (800000 Dollar) trugen der Künstler, seine Galeristen (ein Deutscher, ein Amerikaner, ein Engländer und ein Franzose) und einer der Sammler seiner Werke, der Pariser Milliardär François Pinault.

Diese Anekdote ist für die Grosseinkäufer zeitgenössischer Kunst in mehrfacher Hinsicht typisch: Sie lieben das Ungewöhnliche, kennen sich untereinander gut und treffen sich regelmässig an festlichen Anlässen im Rahmen von Kunstmes- sen, Biennalen oder Vernissagen. Und, nicht zu vergessen: Sie sind so reich, dass eine Wirtschaftskrise praktisch keinen Einfluss auf ihr Kaufverhalten hat.

Tatsächlich geht es dem zeitgenössischen Sektor des Kunstmarkts erstaunlich gut: Seit November 2002 erzielt er an Auktionen Umsätze, die jenen der impressionistischen und modernen Malerei entsprechen, ja diese sogar übertreffen. Obwohl die Anzahl der verkauften Werke seit Januar 2003 um ein Drittel gesunken ist, stiegen ihre Preise im selben Zeitraum um durchschnittlich 5,2%.

Ein Grund dafür ist, dass in den USA der Kauf eines zeitgenössischen Kunstwerks dem gesellschaftlichen Status ebenso förderlich ist, wie ein europäisches Auto zu fahren oder vorzugeben, französische Philosophen gelesen zu haben. Kein einziger macht sich vor einem Kauf über eine mögliche Wertsteigerung des Objekts Gedanken. Ihr Geld machen sie mit anderen Geschäften, und sie finden ja auch nichts dabei, ein teures Auto zu fahren, das mit der Zeit immer mehr an Wert verliert. Mit Kunstwerken halten sie es genauso. Sie sehen sie als ganz normale Konsumgüter, die dem Käufer überdies Kultur und Kunstverstand attestieren. Und was die Wertsteigerung angeht, kann man ja nie wissen...

Wie die internationalen Geldströme zirkulieren auch die Künstler, Sammler und Galeristen um den Globus und treffen sich lieber auf dem Flughafen als auf der Terrasse des Pariser *Café de Flore*. Nicht nur die Sprache der Kunst, auch ihr wirtschaftliches Umfeld ist mittlerweile international. Im obersten Preissegment spielen Dinge wie Steuerfüsse und lokale Bestimmungen eine wichtige Rolle. David Kusin, ehemaliger Konservator am Metropolitan Museum of Art und Verfasser der Studie *Der europäische Kunstmarkt 2002* (Tefaf, Maastricht 2002), kennt die rege Reise- tätigkeit der Bilder und vor allem der Sammler: «Viele Anbieter und Grosskunden verlegen ihre Trans- aktion ohne weiteres an einen anderen Ort, wenn sie dadurch Kosten einsparen können.» Die Frage ist nicht mehr, wohin der Sammler sein neues Werk geliefert haben will – auch wenn der Unterschied bei den Steuern vom einen Ufer des Hudson River zum anderen, also zwischen den US-Bundesstaa- ten New York und New Jersey, bis zu 8,5% betra- gen kann –, sondern wo er den Scheck ausstellen

«The art business is an international village inhabited by gossips.»  
(Peter Mayle, *Chasing Cézanne*)



> Früher integrierten die Künstler edle Materialien wie Gold und kostbare Pigmente sichtbar im Bild, um den Wert eines Werks zu steigern: vergoldete Heiligenscheine, Lapislazuli-Pigmente im Blau des Madonnen-Kleides. Auch der Schweizer Künstler Not Vital zeigt die Kostbarkeit seiner Skulpturen im Material: Sein Goldenes Kalb ist wie zu Zeiten des Alten Testaments aus hochkarätigem Gold.

Not Vital, *Das Goldene Kalb*, 2001, 18 Karat Gold, 71 x 85 x 29 cm, Privatsammlung, © Courtesy de Pury & Luxembourg Zürich, Photographie: Simon Chaput, New York

soll. David Kusun spricht in diesem Zusammenhang vom «Nexus» und definiert ihn als «juristischen und buchhalterischen Begriff, der den Ort bezeichnet, an dem die Transaktion steuertechnisch erfasst wird». Was bedeutet dies nun für ein Land, dessen Steuer- und Zollbehörden als äusserst gewissenhaft bekannt sind? In diesem Fall werden die Verkäufe diskret abgewickelt und später in einem anderen Land rechtskräftig gemacht. Zur Erinnerung: Eines der ersten Unternehmen, das sich Ende der Fünfzigerjahre für das – völlig legale – Modell einer Offshore-Gesellschaft entschied, indem es seinen Geschäftssitz nach Liechtenstein und seine Konten auf die Bahamas verlegte, war eine britische Galerie. Nicht umsonst gelten die Freilager der Flughäfen von Zürich und Genf als die grössten Kunstmuseen der Welt.

Zwar konzentriert sich der Markt für zeitgenössische Kunst auf Manhattan, doch seine Akteure kommen aus aller Welt. Der Leiter der Abteilung für zeitgenössische Kunst des (amerikanischen) Auktionshauses Sotheby's ist Österreicher. Seine Kollegin bei Christie's (britische Gesellschaft im Besitz von François Pinault), eine Amerikanerin, trat die Nachfolge des Franzosen Philippe Ségalot an, der in Manhattan eine Beratungsagentur für Sammler gründete. Der Chef des dritten Auktionshauses, Simon de Pury, ist Schweizer, ebenso wie die erste Leiterin der Abteilung für private Kunstverkäufe bei Christie's, die kürzlich zurückgetretene Genferin Dominique Astrid Lévy.

Diese geografische Vielfalt ist auch bei den Sammlern festzustellen, von denen der britische Werber Charles Saatchi der bedeutendste ist. Insgesamt sind in der jährlichen Rangliste der zweihundert aktivsten Sammler der Welt (aus allen Sparten), aufgestellt vom Magazin *Artnews*, über zwanzig Nationen vertreten. Mehr als die Hälfte der Aufgeführten (107) kommen aus den USA, acht aus Lateinamerika und sechs aus Kanada. Die Europäische Union bringt es auf sechzig Nennungen, davon ein Viertel Briten,

zwölf Franzosen und elf Deutsche. Auch dreizehn Schweizer stehen auf der Liste. Der Mittlere Osten und Japan stellen je zwei, Australien und Taiwan je einen Vertreter.

Eigentlich sollte sich diese Vielfalt auch im Marktangebot spiegeln. Doch das ist nicht der Fall. Die Kunst hat das Unmögliche geschafft und sich gleich beide Haupttendenzen der Globalisierung zu eigen gemacht: die Angleichung und ihr Gegenteil, die Vermischung.

Zwar präsentieren die Kataloge der Auktionen zeitgenössischer Kunst eine muntere Mischung von Installationen und Gemälden, Abstraktem und Gegenständlichem, Videokunst und Fotografie. Doch der Kreis der vertretenen Künstler bleibt überschaubar: Alle sind hinter den gleichen her. Im Juni 2003 publizierte *Artprice.com*, eine auf dieses Thema spezialisierte Internetseite, eine Liste mit dem Titel *Die neue Marktelite der zeitgenössischen Kunst* – zwanzig Künstler, die nach 1940 geboren sind und bei Auktionen Rekordpreise erzielen. Aufnahme fanden elf Amerikaner, vier Deutsche, zwei Engländer, ein Spanier, ein Italiener (Maurizio Cattelan) und ein Japaner. Was sofort auffällt: Die Verteilung der Nationalitäten unterscheidet sich von jener bei den Sammlern. Nur weil zum Beispiel ein Dutzend der weltweit bedeutendsten Kunstkäufer aus Frankreich kommt, bedeutet das noch lange nicht, dass die französischen Künstler auf dem internationalen Markt eine ebenso wichtige Rolle spielen. Die Franzosen kaufen amerikanische, deutsche oder englische Kunst, wie alle anderen auch. Diesen Eindruck bestätigt ein Blick auf die Anbieter: Gleich drei der in der Liste aufgeführten Künstler wurden oder werden immer noch von Pariser Galerien vertreten: Felix Gonzalez-Torres von Jennifer Flay, Maurizio Cattelan und Takashi Murakami von Emmanuel Perrotin. Im Juli 2003 veröffentlichte *Artprice.com* auch noch eine Rangliste der fünfzig teuersten Auktionen zeitgenössischer Kunst in Frankreich. An der Spitze

liegt ein Werk des Amerikaners Jean-Michel Basquiat, gefolgt vom Italiener Alighiero e Boetti und dem Deutschen Andreas Gursky. Der erste Franzose, Bertrand Lavier, kommt erst auf dem siebten Platz. Einheimische Kunst genießt eindeutig keinen Sonderstatus.

Immerhin zeigen die grossen internationalen Messen ein gewisses Interesse für regionale Kunst: So sind zum Beispiel an der Arco in Madrid die spanischen Künstler äusserst zahlreich vertreten. Natürlich verkauft sich ein Bild der Künstlergruppe Equipo 57 in Valencia besser als in London. Die Werke von Pierre Soulage, der als einer der bedeutendsten lebenden Maler Frankreichs gilt, finden im Ausland kaum Käufer, zumindest nicht zu Preisen, wie sie die Stars der internationalen Kunstszene verlangen können. An dieser Situation ändert auch die massive staatliche Förderung nichts. In Frankreich belaufen sich die jährlichen Ausgaben der öffentlichen Hand für Ankäufe zeitgenössischer Kunst auf fast fünfzehn Millionen Euro. Die Institution, deren Aufgabe es ist, französische Künstler (aus allen Sparten) im Ausland bekannter zu machen, verfügt zusätzlich über ein Budget von etwa zwanzig Millionen Euro. Genau umgekehrt ist die Lage in New York. Gemäss einer Erhebung, die noch vor den Ereignissen des 11. September und den damit verbundenen wirtschaftlichen Folgen durchgeführt wurde, nahm der Anteil der öffentlichen Gelder im Kulturbereich stetig ab (Andras Szanto, *The Business of Art, The American Prospect*, 11/8, 28. Februar 2000) und sank zwischen 1982 und 1998 von 28,9% auf 11,1%. Bei den Bundessubventionen für Kunst fiel der Rückgang noch dramatischer aus: Ihr Anteil, der einst 88% der Einnahmen der New Yorker Non-Profit-Organisationen deckte, beträgt nur noch 1,2%!

Diese Entwicklung zwang die amerikanischen Museen, nach neuen Finanzquellen zu suchen. Das versuchte 1999 auch das Brooklyn Museum.

Es präsentierte eine Ausstellung mit Werken aus der Sammlung des britischen Werbers Charles Saatchi, auf die sowohl die katholische Gemeinde New Yorks als auch der damalige Bürgermeister, der berühmte und sehr sittenstrenge Rudolf Giuliani, schockiert reagierten. Giuliani griff das Museum mit voller Härte an, was wiederum die *New York Times* in Entzücken versetzte. Diese deckte einige verblüffende Dinge auf: So stiessen die Mitarbeiter des Bürgermeisters auf interne Notizen des Museums und des Auktionshauses Christie's, die darauf hindeuteten, dass der Wert der Sammlung von Charles Saatchi durch ein abgekartetes Spiel in die Höhe getrieben werden sollte. Giulianis Vize Joseph J. Lhota klagte Christie's sogar direkt an, die Kontroverse um die Ausstellung im voraus eingeplant zu haben, um dank des Skandals und der daraus resultierenden Publizität einige der ausgestellten Werke teurer verkaufen zu können. Die Attacke Giulianis und die entsprechenden Berichte in der *New York Times* warfen ein ungutes Licht auf das Finanzierungsmodell der Ausstellung *Sensation* und auf die Verbindungen zwischen dem Markt und dem Museum. Durch solche Vorfälle kommen die Auktionshäuser zunehmend unter Verdacht, bestimmte Künstler eigenhändig in das Pantheon der Kunst heben zu wollen. Tatsächlich gehört dies durchaus zu ihren Aufgaben, so wie es früher zu jenen der Galerien gehörte. Neu daran ist das Ausmass und der Zeitpunkt der Einflussnahme durch einen Sammler.

Ebenfalls neu ist die Vermischung von Stilrichtungen, die zum Beispiel dazu führt, dass die Basler Kunstmesse «Art» immer mehr einer kulturellen Veranstaltung gleicht (vor allem auch dank dem Bereich «Art Unlimited», in dem überdimensionale Werke präsentiert werden) und dass sich die Biennalen mit dem Kleinhandel verbrüdern. Werke mit musealem Charakter verkaufen sich gut, dies auch dank der Museen, die sie ausstellen und die sich immer öfter auch an den Her-





stellungskosten beteiligen. Was läge da näher, als sie auch an Kunstmessen anzubieten?

Die Protagonisten dieser neuen Szenerie, die Ausstellungsmacher, tragen einen sehr hässlichen Namen, der aus dem Englischen übernommen wurde: Man bezeichnet sie als «Kuratoren» und unterscheidet sie damit von den Konservatoren der Museen, da sie selten fest an eine Institution gebunden sind – dafür sind sie oft gute Kunden der Fluggesellschaften. Der berühmteste von ihnen und eigentliche Erfinder dieses Berufsstands ist der Schweizer Harald Szeemann. 1999 war Szeemann auch schon Leiter der Biennale in Venedig. Unter den rund hundert Künstlern, die er ausgewählt hatte, waren nicht weniger als siebzehn Chinesen. So etwas hatte es zuvor noch nie gegeben. Szeemann war durch seinen Freund Uli Sigg auf die zeitgenössische chinesische Kunst aufmerksam geworden. Sigg war Schweizer Botschafter in Peking und ist heute der namhafteste Sammler dieser Künstler. Durch die Initiative Szeemanns wurde die zeitgenössische Kunst Chinas erstmals von einem breiten Publikum wahrgenommen. Der Kunstmarkt ist auf Innovationen angewiesen, und da es formal kaum noch Neues gibt, schaut man sich gerne auch in anderen Kulturkreisen um. So stammen die neuen Stars der Kunstszene eben aus Shanghai oder auch aus dem Libanon, dem Iran oder aus Südafrika, so wie sie früher aus Russland oder aus Lateinamerika kamen. Sie alle müssen aber zuerst durch das Sieb der internationalen Kuratoren, bevor sie in den Galerien von Köln, Zürich, London oder Manhattan landen. Der Markt ist noch nicht gewillt, nach Beirut, Teheran oder Johannesburg zu expandieren. Es sei denn, dass sich dort eine Gruppe von kaufkräftigen Sammlern bemerkbar macht, so wie dies kürzlich in Miami der Fall war, wo die Basler Kunstmesse daraufhin umgehend eine Zweigstelle einrichtete. Die traditionellen Bilderhändler haben derweil zunehmend Mühe, mit diesen neuen Geschäfts-

modellen zurechtzukommen. Dies ist zumindest die Meinung des ausgewiesenen Experten Lorenzo Rudolf, der selbst lange die Messe in Basel leitete. Ihm zufolge ist die Kombination Kurator/Künstler für letzteren interessant, weil der Künstler hoffen kann, dadurch einen Teil seiner Unabhängigkeit zurückzugewinnen, die er – wie er zu Recht oder zu Unrecht glaubt – an die Galerie verloren hat. Der Kurator seinerseits ist in einer besseren Ausgangslage, um sich den neuen Kunstformen anpassen zu können. Er hat die Möglichkeiten, grössere Produktionen zu finanzieren, zumal es ihm weniger darauf ankommt, wie rentabel sie sind, als vielmehr, wieviel Aufmerksamkeit sie erregen. Da solche Werke nicht unbedingt zum unmittelbaren Verkauf bestimmt sind, müssen die Künstler auf andere Weise bezahlt werden, nämlich durch Gagen oder Honorare, die sie von den Verantwortlichen einer Biennale oder eines Museums für die Präsentation ihres Werkes erhalten. Und sei es nur, damit auch sie sich die mittlerweile unverzichtbaren Flugtickets leisten können. ▬

Aus dem Französischen von Reto Gustin

Harry Bellet ist Kunsthistoriker und Journalist im Kulturreport der französischen Tageszeitung *Le Monde*. Zuvor arbeitete er im Nationalmuseum für Moderne Kunst im Centre Georges Pompidou. Er ist Autor mehrerer Ausstellungskataloge, darunter für das Centre Pompidou und die Maeght-Stiftung in Saint-Paul-de-Vence, sowie des Essays *Le Marché de l'art s'écroule demain à 18h30* (Editions Nil, 2001).

> Ben Vautier hat mit seinen auf die Leinwand gebannten Sprüchen das Publikum immer wieder in Erstaunen versetzt. Nicht zuletzt dienten ihm Grosseausstellungen als Plattform für Provokationen. An der Weltausstellung in Sevilla sorgte er mit seinem *La Suisse n'existe pas* für Furore. Im Pavillon «Geld und Wert» der Schweizer Nationalbank an der Expo 02 in Biel sagte er unverblümt, was andere nur denken: *J'ai envie d'argent*. (siehe auch S. 55)

Ben Vautier, *Pas d'argent, pas de Suisse*, 2002, Leinwand Banderole, 80 x 830 cm, Courtesy of the artist, Photographie: Peter Studer, Bern

# Werke in Wandlung Die Ökonomisierung des Konzeptuellen

Nathalie Heinich

Nathalie Heinich, 1955 geboren, ist Soziologin und Forschungsleiterin am CNRS in Paris. Sie spezialisierte sich in der Soziologie der Künstlerberufe und Kulturpraktiken (Künstleridentität, Urheberstatut, Museumsbesucher, ästhetische Wahrnehmung...). Parallel dazu untersuchte sie Identitätskrisen (Erfahrungen im Konzentrationslager, Erlangung von Ruhm, fiktionaler Aufbau von Identitätsmustern). Neben zahlreichen Artikeln in kulturellen oder wissenschaftlichen Zeitschriften hat sie auch mehrere Bücher publiziert (Übersetzungen ins Englische, Italienische, Deutsche, Portugiesische, Niederländische, Koreanische, Japanische) über die Stellung des Künstlers und den Begriff Urheber, über die zeitgenössische Kunst, die Frage der Identität, die Beziehung zu den Werten sowie die Geschichte der Soziologie.

**Christo:** Im September 1985 entdeckten die Pariser zu ihrer Überraschung den Pont-Neuf, der unter riesigem, von Seilen gehaltenem Stoff eingepackt war. Was konnte das bloss sein? Renovierungsarbeiten, wie manche vermuteten? Eine Werbung für das Kaufhaus 'La Samaritaine' nach Meinung anderer? Oder Dreharbeiten zu einem Film, ein touristisches Unternehmen, das von japanischen Tour Operators inszeniert wurde, oder ein Streich?

Bestinformierte Kreise hatten eine oder zwei Wochen vor dem Ereignis nur Radio- oder Fernsehinformationen zu hören oder zu sehen brauchen, denn dort war ihnen des langen erklärt worden, dass es sich 'ganz einfach' um ein Werk des Künstlers Christo handelte. Doch warum sollte das ein Kunstwerk sein, protestierte man, wenn es schon nichts darstellt, wenn es nicht einmal ein Gemälde ist, das man betrachten kann («*Bilder sind für morgen geplant*», erklärte ein Baustellenarbeiter am Tag vor der Einweihung einer stutzig gewordenen Passantin), ja wenn es nicht einmal eine Skulptur ist, um die man herumgehen kann, und es nach zwei Wochen demontiert, Stoff und Seile verbrannt werden und das Werk in kein Museum kommt? Darauf gibt es eine einfache und beharrliche Antwort: Es ist ein Kunstwerk, weil der Urheber Künstler ist, behaupten Spezialisten. Und weil es nichts bezweckt, behauptet der Urheber selbst.

Lassen wir die zweifelnden Reaktionen auf diese Erklärung zum Wesen des fraglichen Objektes und wenden wir uns – wie es die Pariser damals ganz bestimmt taten – nicht mehr dem Was oder dem Warum, sondern dem Wie zu: Wie konnte er etwas so Kostspieliges realisieren (Millionen und Abermillionen Francs, von denen man nie genau

wusste, ob es alte oder neue Francs waren...)? Was für einen Markt gibt es wohl für ein Objekt, das nicht zu verkaufen ist und das niemand kaufen könnte? Oder für eine Gratisvorstellung, da man für den Zugang zur Brücke nicht einmal etwas bezahlen muss, trotz der Menschenmassen, die sich zwei Wochen lang dort drängten?

Auch hier wollten die Interpretationen nicht verstummen: riesige Subventionen von der Stadt Paris (damals noch rechts) oder vom Staat (damals noch links)? Oder von beiden Seiten («*Diese Leute dinieren sowieso zusammen*», erklärt ein Fahrgast im Bus, welcher der Seine entlangfährt)? Eine Erbschaft («*Ist doch einfach*», sagt ein Polizeibeamter, der beim Zugang zur Brücke postiert ist, im Vertrauen, «*seine Frau ist eine Gräfin, also können Sie es sich wohl denken...*»)? Die Aufgeschlossensten ziehen einen amerikanischen Mäzen in Betracht, doch allein die Eingeweihten kennen die Antwort: Das ganze Unternehmen, das heisst der (exorbitante) Preis des Materials, der Lohn der technischen Teams, die mit der Installation betraut sind, der Lohn der Organisatoren, die fürs Überwachen und Informieren rekrutiert worden sind, sowie des Unternehmens Christo und Jeanne-Claude (seiner Frau), die von New York aus das Administrative erledigt – dieses ganze Riesenunternehmen ist also bezahlt, und zwar zuvor durch den Verkauf von Vorbereitungsskizzen, die von Christo angefertigt werden, und anschliessend durch den Verkauf der Reproduktionen (unzählige Ansichtskarten und Plakate), über die das Unternehmen eifersüchtig wacht, um sich sein Monopol zu sichern, nötigenfalls auch mit Prozessen.

Dennoch lässt diese Antwort die Laien im Zweifel. Um 'daran zu glauben' (denn manche mei-



> Sylvie Fleury zeigt in ihrem Werk immer wieder edle Materialien und Oberflächen von Luxusprodukten. Bevorzugte Gegenstände, mit denen sie ihre Gross-Installationen aufbaut, sind: Chanel 5, der Kelly Bag, Gucci- oder Prada-Schuhe. Die Einkaufskörbe sind vergoldet, ebenso die futuristischen Kapseln, die zu ihrem Warenparadies gehören. Die Welt der Edelmarken und Luxusgüter dient dem eigenen Styling als Künstlerin im postfeministischen Zeitalter: Statt «mein Bauch gehört mir» ist «Plaisance» angesagt. (siehe auch S. 13)

Sylvie Fleury, *Cuddly Wall*, 1998, Synthetik-Pelz; *Gucci Mules*, 1998, Bronzepalstik, 12 x 23 x 23 cm; *Kelly Bag*, 1998, Bronzeplastik, 27 x 18 x 18 cm, Courtesy Art & Public, Genève; Photographie: Ilmari Kalkkinen

nen, man wolle ihnen einen Bären aufbinden), muss man sich nämlich eine Vorstellung von den Preisen machen, die auf dem privaten Markt sowie dem der Museen für die kleinste Skizze von Christo bezahlt werden (damals mehrere Hunderttausend Francs). Man muss auch wissen, dass diese Preise weitestgehend vom Ruf abhängen, den sich dieser international bekannte Künstler seit mehr als zwanzig Jahren aufgebaut hat – Christo hat mit dem Verpacken von Stühlen begonnen und ist schliesslich bei riesigen Naturlandschaften gelandet (Inseln, Küsten, kilometer-grosse Wiesen) oder von Stadtbauwerken (wie dem Reichstag in Berlin ein paar Jahre später) –, und dass dieser Ruf nicht nur mit der plastischen Qualität der Skizzen verbunden ist, sondern auch und vor allem mit seiner logistischen Fähigkeit, seine Projekte lebensgross zu verwirklichen, und mit der enormen Publicity, die ihm das einbringt. Mit einem Wort: Jedes realisierte Projekt lässt den «Kurs» des Künstlers noch mehr steigen, er kann dadurch die Skizzen seines nächsten Unternehmens noch teurer verkaufen, dieses wird nämlich noch aufsehenerregender sein und folglich noch mehr Menschen anziehen und noch mehr Reproduktionen verkaufen und somit – auch wenn stets ein Risiko an der Grenze des Machbaren besteht – die Provisionen speisen, mit denen er dann das übernächste Unternehmen verwirklichen kann...

So ist nicht nur eine neue Kunstwerk-gattung, sondern, untrennbar damit verbunden, auch eine neue Form von Kunstwirtschaft entstanden.

**Installationen und Performances:** Ein neues Objekt braucht auch einen neuen Namen: «land art» ist die Kategorie, in die man Christo sowie eine Reihe anderer Künstler einzureihen pflegt – jene, die Löcher in der Wüste graben oder lebens-grosse, spiralförmige Deiche bauen oder Steinalleen in der Wüste anlegen usw... Diese für zeitgenössische Kunst typischen Ausdrucksweisen gehören einer allgemeineren Kategorie an, welche man Installationen nennt. Mit Installation bezeichnet man jede Zusammenstellung unterschiedlicher Gegenstände (Holz- oder Plastikstücke, Videomonitor, Nahrungsmittel, Spiegel, Plüschbären, lebendige Tiere, graphische oder elektronische Inschriften und manchmal sogar photographische, gemalte oder gezeichnete Bilder), die von einem Künstler in einem Ausstellungsort installiert werden. Nach alter Tradition kann dieser Ort ein Museum, eine Galerie oder sogar (was schwieriger ist) das Heim einer Privatperson sein. Eine Installation kann aber auch *in situ* sein, das heisst an einem nicht für Kunst vorgesehenen Ort aufgebaut werden, ob der nun natürlich (wie bei der *land art*) oder städtisch ist: Ernest Pignon-Ernest klebt zum Beispiel kurzlebige Bilder auf den Strassen, indem er die Äquivalenz zwischen der Beschaffenheit des Bildes und der Geschichte oder der Symbolik des Ortes möglichst genau

kontrolliert. Oder Buren setzt einen schon vorher dagewesenen Raum mit Hilfe immer gleicher visueller Werkzeuge wieder zusammen – vertikal geritzter Bänder.

Und es gibt eine zweite für die zeitgenössische Kunst kennzeichnende Kategorie von Ausdrucksweisen: Diese nennt man «Performances», das heisst Darbietungen, die vom Künstler persönlich bestritten werden – dieser setzt sich entweder direkt oder über Video in Szene, und zwar in normalerweise problematischen Situationen, die manchmal bis hin zu öffentlicher Selbstdemütigung gehen können, wie die Wiener «Aktionisten» der sechziger Jahre, ja sogar bis hin zur Selbstverstümmelung, wie Gina Pane in den siebziger Jahren. In Gegensatz zu einer One-Man-Show im Theater handelt es sich immer um eine einmalige, nicht reproduzierbare Leistung (auch wenn sie bei anderen Gelegenheiten in etwas abgeänderten Formen wiederaufgenommen werden kann), die nicht in einem Theater, sondern in einem Museum oder einer Galerie dargeboten wird. Installationen und Performances stellen einen natürlich insofern vor Probleme der künstlerischen Kategorisierung, als sie sich nicht in die traditionellen Formen der plastischen oder «visuellen» Künste einreihen lassen – Malerei auf Leinwand, Skulptur auf Sockel – und sie sich eben doch auf diese Künste berufen, weil sie in den gleichen Örtlichkeiten dargeboten werden: Museen, Galerien, Privatsammlungen, Auktionshäusern, Katalogen... Doch diese Katalogisierungsprobleme, die nach wie vor endlose Debatten auslösen – vom Stammtisch bis hin zum philosophischen Seminar –, stellen uns auch vor ganz konkrete Probleme, da man sie im Markt einreihen muss. Die betreffenden Künstler sind nämlich selten Privatiers und müssen folglich von ihrer Kunst leben. Doch wie soll man verhandeln, wie soll man gigantische, kurzlebige, nicht transportable Werke (wie Richard Serra's Gusseisenplatten) verkaufen und kaufen, unzugängliche Werke (wie jene von Christian Boltanski im Untergeschoss der Cité de la Musique in Paris angelegten Archive, die nur auf schriftliches Gesuch hin besucht werden können), immaterielle Werke (wie Hologramme und sonstige Videoprojektionen), ja in bestimmten Fällen nahezu unsichtbare Werke (wie die Installation von Giuseppe Pennone in einem Saal des Papstpalastes in Avignon, dessen Wände vollständig mit von einem Netz gehaltenen Lorbeerblättern tapeziert waren, so dass man beim Schlendern durch den dunklen Saal höchstens den Lorbeerduft wahrnahm...)?

**Neue Supports, neue Leistungen, neue Örtlichkeiten:** Derweil sind neue Lösungen gefunden worden. Diese gehen in drei Richtungen: Erstens werden neue Supports verwendet, um die Werke ausserhalb ihres Entstehungsumfeldes zu zeigen. Zweitens werden neue Honorierungsformen angewandt, die auf die vom Künstler erbrachte Lei-

stung und nicht mehr bloss auf die Materialität des Werks abgestimmt werden. Und drittens haben sich die Wirtschaftskreisläufe gewandelt und möchten nun die Privatwirtschaft des Marktes mit der öffentlichen Wirtschaft der Museen und der Staatssubventionen vertauschen.

Zu Punkt eins: Die relative Immaterialisierung des Kunstwerks, bezeichnend für die zeitgenössische Kunst mit der Tendenz zum «gasförmigen Zustand», wird durch den systematischen Gebrauch von photo- und videographischen Reproduktionen kompensiert. Sie sind es vor allem – ausser den Vorbereitungsskizzen oder -zeichnungen –, die von dem Werk zeugen, das an einem Ort und zu einer gegebenen Zeit geschaffen worden ist, und zwar auf eine Art und Weise, die das Gehen vor Ort (Ausstellungen) und das Gehen durch die Zeit (Kataloge, Museen) zulässt. Zwar ist ein Photo kein Unikat, doch der ökonomische Aufbau des Bildermarktes unterwirft sie Raritätszwängen, so dass man jede autorisierte Kopie zu ausreichend hohen Preisen handeln kann, die dem Urheber und den Zwischenhändlern eine beachtliche Honorierung einbringen (auch wenn diese ständig flukuiert, je nach dem Bekanntheitsgrad des Künstlers).

Punkt zwei betrifft im wesentlichen die Ökonomie der Museen: Es geht um eine neue Honorierungsform, die darin besteht, nicht mehr nur Werke anzukaufen, sondern einen Künstler dafür zu bezahlen, dass er eine Ausstellung machen kann – ein zwangsläufig kurzlebige Werk, von dem ebenfalls nur Reproduktionen übrigbleiben werden. Denn das Aufbauen einer Installation und erst recht das Aufbauen einer Gruppe von Installationen (wie bei den Retrospektiven der grössten zeitgenössischen Künstler) erfordert Zeit und natürlich die Anwesenheit des Künstlers vor Ort, der nur mit «Vorstellungen» kommen kann (die eventuell mit ein paar geschriebenen oder gezeichneten Angaben versehen sind) und der folglich über den Ankauf der nötigen Materialien, ihrer Anordnung, ihrer Beleuchtung usw. wachen kann. Immer häufiger wird diese neue Leistungsform als solche honoriert (pro Tag oder pauschal), so dass der Künstler nicht erst nach Fertigstellung des materiellen Werkes (wie dies in der klassischen oder modernen Kunst der Fall war, als er dieses noch auf dem Markt aushandelte) bezahlt wird, sondern schon bevor er es dem Publikum zeigt. Das ist eine Tatsache, von der die Laien noch nichts wissen und die von den Spezialisten noch kaum untersucht worden ist, doch sie ist die direkte ökonomische Folge der veränderten Formen heutiger Kunst.

Punkt drei schliesslich steht in direktem Zusammenhang mit dem vorangehenden: Es geht um die Verlagerung der Ökonomie der zeitgenössischen Kunst vom Privaten zum Öffentlichen, vom Markt zum Museum. Der englische Kunsthistoriker Alan Bowness unterschied vier aufeinanderfolgende Kreise künstlerischer Anerken-

nung: die Leute aus den eigenen Kreisen, die Kritiker und Spezialisten, die Händler, das breite Publikum. Zur Zeit des Impressionismus und der Anfänge der modernen Kunst ging der dritte Kreis – derjenige der Galeristen und Sammler – demjenigen der Spezialisten (Kritiker, Museums-konservatoren, Ausstellungsmacher) voraus, denn diese tauchten normalerweise erst in der nachfolgenden Generation auf. Die zeitgenössische Kunst erlebte, wie der Kreis der Kunstspezialisten eine Vorrangstellung einnahm, sowohl auf zeitlicher Ebene (sie gehen dahin, die Anerkennung auf dem Markt vorwegzunehmen), auf materiel-ler Ebene (über sie läuft der Grossteil der künstlerischen Ausdrucksweisen) als auch auf symbolischer Ebene (ihre Anerkennung ist für den Ruf des Künstlers unabdingbar). Beschränkt das Ausstellen in einem Museum oder an einer Biennale die Stabilität und die Fortdauer, was teilweise durch die Anwendung der Reproduktionstechniken gelöst wird, so ermöglicht dies trotz allem die gigantischen Ansammlungen, die kaum in die Wohnung einer Privatperson passen würden, die monumentalen Installationen, die selbst für die grössten Privatgalerien unmöglich sind, sowie die Organisation subventionierter Ausstellungen, dank denen man Künstler honorieren kann ohne Hoffnung auf einen unmittelbaren Gewinn, ausser für den Ruf des Museums – oder des Ausstellungs-machers – in seinem Konkurrenzumfeld.

Symmetrisch dazu verleiten diese neuen Möglichkeiten viele Künstler dazu, genau damit zu spielen, indem sie sich in Ausdrucksweisen überbieten, die für den traditionellen Markt des Kunstliebhabers immer unerreichbarer werden, wenn nicht in abgeleiteter Form von Lithographien, Photographien oder Videobändern. Und sie können dies um so leichter tun, als sie von Anfang an die Möglichkeit haben, sich von der öffentlichen Hand subventionieren zu lassen, die – zumindest in Frankreich – das System der direkten Unterstützung der Künstler seit etwa zwanzig Jahren erheblich gestärkt hat: Stipendien, finanzielle Unterstützung für Ausstellungen oder Reisen, Kataloge, Ateliers, Ankauf von Werken...

Somit stärken sich die neuen künstlerischen Formen und die neue Ökonomie der Kunst gegenseitig in einer Aufwärtsspirale (von manchen auch als Teufelskreis bezeichnet), die sie immer weiter vom traditionellen Markt wegführt und zur Bildung eines neuen Marktes beiträgt: einen Markt, der für den Laien ebenso geheimnisvoll bleibt wie die legendären Schwankungen des künstlerischen Wertes auf dem traditionellen Privatmarkt. ─

Aus dem Französischen von Markus Hediger

# Passion oder Pathologie? Der Kunstdieb und sein Polizist

Vincent Monnet

Sechs Jahre lang nahm es Stéphane Breitwieser mit der Polizei ganz Europas auf. Am hellichten Tag brachte der junge Mann in aller Ruhe etwa 240 Kunstobjekte an sich. Ein grosser Teil der Beute, die er in seinem Zimmer aufbewahrt hatte, wurde von der Mutter des Diebes kurz nach dessen Verhaftung vernichtet!

«Affären wie diese erlebt ein Polizist in seiner ganzen Laufbahn nur ein- bis zweimal. Es ist und bleibt eine absolut aussergewöhnliche Erfahrung.» Alexandre von der Mühl, Ermittlungsbeamter bei der Waadtländer Kantonspolizei, weiss, wovon er spricht. Ihm nämlich hatte Stéphane Breitwieser, ein einfacher Kellner aus dem Elsass, der zum Spezialisten für Kunstdiebstahl geworden war, die Taten vollumfänglich gestanden. Der zurückhaltende junge Mann, der einen ruhigen, unauffälligen Eindruck machte, sorgte unlängst für Schlagzeilen, weil er aus Museen und Galerien in sieben verschiedenen Ländern – Schweiz, Frankreich, Deutschland, Österreich, Belgien, Holland und Dänemark – über 240 Kunstgegenstände entwendet hatte. Eine beachtliche Beute: Silberzeug, Objekte aus Elfenbein und aus Glas, aber auch Uhren, Wandteppiche, Bücher, Waffen und diverse antike Musikinstrumente. Dazu mehrere Dutzend Gemälde grosser Meister, darunter Bilder von Lucas Cranach dem Jüngeren, François Boucher, Corneille de Lyon und Pieter Brueghel. Genug jedenfalls für das kleine Privatmuseum, das sich Stéphane Breitwieser in der kleinen möblierten Wohnung, in der er mit seiner Mutter lebte, unweit der Basler Grenze eingerichtet hatte. Von dem wahnwitzigen Abenteuer ist nicht viel übriggeblieben: Als die Mutter des Angeklagten von der Verhaftung ihres Sohnes erfuhr, vernichtete sie den Grossteil der gestohlenen Kunstwerke, mit Ausnahme einiger Andachtsobjekte, wie zum

Beispiel eine Jungfrau mit dem Kinde aus dem Jahre 1517, die sie diskret in einer Elsässer Kapelle deponierte...

**Vorübergehend «ausgeliehen»:** Im Februar 2003 wurde der damals etwa dreissigjährige ehemalige Kellner vom Greyerzer Gericht für die von ihm in sechzehn Schweizer Kantonen verübten 69 Verbrechen zu vier Jahren Gefängnis unbedingt verurteilt. In Begleitung von Mutter und Lebensgefährtin – beide waren verhört worden – muss der Angeklagte nun auch der französischen Justiz Rede und Antwort stehen. Breitwieser wird sich für sämtliche in den übrigen Ländern Europas verübten Delikte, insbesondere für die Vernichtung eines immens reichen Kulturerbes, verantworten müssen. Ein Akt der Selbsttorpedierung, den Stéphane Breitwieser angeblich nie gewollt hat. Wiederholt äusserte er, er habe beabsichtigt, «die komplette Sammlung» eines Tages ihren rechtmässigen Besitzern zurückzugeben.

Am 20. November 2001 findet die Odyssee des Stéphane Breitwieser ein jähes Ende. An den Ort zurückgekehrt, an dem er zwei Tage zuvor einen Diebstahl verübt hat, fällt er einem Angestellten des Museums Wagner in Luzern auf, der sofort die Polizei benachrichtigt. Der Dieb, der stets am hellichten Tag, nur mit einem Taschenmesser bewaffnet und ohne je einen Einbruch zu begehen, zu Werke geht, lässt sich widerstandslos festnehmen. Doch erst ein paar Tage später wird den Be-

Der Historiker Vincent Monnet hat sein Diplom an der Universität von Genf erworben. Seit 1996 ist er als Journalist tätig. Nach seiner Ausbildung am *Journal de Genève* arbeitete er für die Kulturseiten der Genfer Tageszeitung *Le Temps*, für die er nach

wie vor regelmässig Beiträge schreibt. Seit zwei Jahren ist Vincent Monnet Redaktionsmitglied von *Campus*, der Zeitschrift der Universität Genf.



hörden klar, welch enormen Fang sie da gemacht haben.

Am 29. November sieht ein Spaziergänger am Ufer des Rhein-Rhone-Kanals bei Gertsheim, also unweit der Wohnung Breitwiesers und dessen Mutter, diverse Gegenstände aus Silber im Wasser liegen. Breitwiesers Mutter, auf die Nachricht von der Verhaftung ihres Sohnes hin von Panik erfasst, schafft es gerade noch, sich der Beweismstücke zu entledigen, bevor die französische Polizei eine Hausdurchsuchung vornimmt. Was erst am 12. Dezember der Fall ist. Wut? Oder Angst? Auf jeden Fall bringt Mutter Breitwieser jene Objekte, die sich nicht zerhacken oder zerschneiden lassen, ins Freie und streut sie wahllos in der Natur umher. Aufgrund einer flächendeckenden Suche gelingt es der französischen Gendarmerie, etwa hundert grösstenteils künstlerisch sehr wertvolle Objekte wiederzufinden, die zur Zeit in Colmar restauriert werden. Als die Schweizer Polizei, welche die Untersuchungen leitet, von dieser Entdeckung in Kenntnis gesetzt wird, stellt sie sofort den Zusammenhang mit den in der Schweiz verübten Diebstählen her. Doch noch fehlt das Geständnis des Angeklagten.

**Bekenntnisse eines Schüchternen:** *«Bei unserem ersten Gespräch war Stéphane Breitwieser ganz offensichtlich nicht bereit, mir etwas anzuvertrauen», erklärt Alexandre von der Mühl von der Waadtländer Kantonspolizei. «Er zeigte sich überaus höflich und angenehm im Umgang, gab aber nichts preis. Es brauchte etwa zwanzig Unterredungen und viel Geduld, bis sich zunehmend so etwas wie ein Vertrauensverhältnis ergab. Obschon in moralisch-ethischer Hinsicht grundverschieden, redeten wir doch die gleiche Sprache: Wie er kenne auch ich die Kunstszene, ihre*

*Spielregeln und ihre Praktiken. Allmählich gab Breitwieser seine Zurückhaltung auf und legte ein volles Geständnis ab.»*

Alexandre von der Mühl ist nicht nur Polizist mit traditioneller Ausbildung, sondern auch Kunstliebhaber und Kunstsammler. Die Passion des reinen Autodidakten gilt vor allem der Malerei der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, bis zur Mitte der zwanziger Jahre, mit einer speziellen Vorliebe für die Naturalisten. Vor allem aber ist er ein hervorragender Kenner der Kunstmärkte und ihrer Regeln. Für Stéphane Breitwieser wird der Ermittler zum glaubwürdigen Gesprächspartner schlechthin. Der einzige, dem er eventuell von dem unglaublichen Abenteuer erzählen kann, das ihn hinter Gitter gebracht hat. Für die Ermittlungsbeamten ist das ein Riesenschritt vorwärts. Sie sind jetzt über die von Breitwieser in ganz Europa verübten etwa 174 Diebstähle bis ins letzte Detail informiert.

**Ein pathologischer Sammler:** Obwohl die Diebesbeute einen Wert von mehreren Millionen Schweizer Franken verkörpert, begehrt Breitwieser die Diebstähle nicht aus Gewinnsucht. Er verkauft nichts, trennt sich von nichts. Sein Hauptmotiv ist seine masslose Liebe zur Kunst, die er schon seit seiner Jugend hegt und pflegt. Seit jeher ist ihm ein Besuch im Museum lieber als ein Abend mit Freunden. Seine Genugtuung liegt einzig und allein im Besitz der Kunstwerke, mit denen er nach und nach seine Wohnung vollstopft. Und doch ist die Freude daran nur flüchtig. *«Die meisten Sammler leiden unter diesem Syndrom»,* bemerkt Alexandre von der Mühl. *«Es fehlt ihnen immer ein Stück. Kaum haben sie ein Objekt erworben, haben sie schon das nächste im Kopf. Der Unterschied liegt darin, dass Breitwieser keinerlei Skrupel verspürt, wenn es darum geht, seine Gier zu befriedigen.»*

Ein monströser Appetit und ein enormes Stück Frechheit! Am 1. März 1995, dem Datum seines ersten Verbrechens auf Schweizer Boden, hebt unser Mann schlicht und einfach das Bild eines Malers vom Hofe zu Dresden von der Wand. Weil es ihm extrem gut gefällt und weil ihn der Blick des Porträtierten an den Blick seiner Grossmutter erinnert. Dann schiebt er das Bild seelenruhig unter seine Jacke und schreitet zum Ausgang, ohne auch nur im geringsten behelligt zu werden. Nur wenige Wochen später fällt seine Wahl im Solothurner Kunstverein auf einen bussfertigen heiligen Hieronymus aus dem 16. Jahrhundert. Diesmal haben es ihm die eindruckliche Erscheinung des Heiligen und die Qualität der Farbgebung angetan. Er macht sich den Umstand zunutze, dass das Museum in der Mittagspause menschenleer ist, um das Bild mit Hilfe seines Autoschlüssels von der Wand zu nehmen. Dann sucht er das Weite. Im Februar 1997 lässt er auf der Zürcher Messe an einem Stand, als der Händler einen Moment lang nicht aufpasst, eine Vase mitgehen. Weil er am ästhetischen Wert seiner Beute

zweifelt, kehrt er um, stellt die Vase wieder an ihren Platz und entscheidet sich stattdessen für einen Humpen aus vergoldetem Silber aus dem 16. Jahrhundert. Ebenso kühn verfährt er auf Schloss Greyerz, wo er sich in einen flandrischen Wandteppich von fast drei Meter Seitenlänge aus dem 17. Jahrhundert verliebt. Er rollt den Teppich ein und wirft ihn durchs Fenster auf eine Böschung. Nun braucht er nur noch sein Auto und den Teppich aus seinem Versteck im Gebüsch zu holen – schon ist die Sache erledigt.

**Gesundheitszustand – zufriedenstellend:** Die in vielfacher Hinsicht beispiellose Affäre Breitwieser ist und bleibt ein Sonderfall. *«Auch wenn wir in diesem Jahr einige grössere Diebstähle verzeichnen mussten, hat das nicht viel zu sagen»,* stellt Alexandre von der Mühl fest. *«Im übrigen ist der Schweizer Inland-Kunstmarkt insgesamt ziemlich wohlauf. Das heisst aber nicht, dass nichts passiert! Seit einiger Zeit tauchen im Bereich des Kunstdiebstahls neue Praktiken auf, darunter die sogenannte Sturmbocktechnik. Sie besteht darin, zum Beispiel das Schaufenster eines Kunsthändlers mit dem Auto einzudrücken und danach den Laden leerzuräumen, mit dem Ziel, die geraubte Beute später weiterzuverkaufen.»* Eine Methode, die nach Ansicht des Polizisten wenig Chancen für den grossen Profit bietet. Zwar ist es relativ leicht, Objekte von geringerem Wert umzusetzen, weil sich deren Herkunft schwer eruieren lässt. Ganz anders aber verhält es sich mit seltenen Kunstgegenständen. *«Wird das Bild eines regionalen Malers gestohlen, kann man den Ort, wo es mit der grössten Wahrscheinlichkeit wieder auftaucht, leicht einkreisen, weil er im allgemeinen mit der Herkunftsregion des Malers übereinstimmt»,* erklärt Alexandre von der Mühl. *«Und für berühmte Künstler wie Hodler oder Vallotton kann man praktisch alle Möglichkeiten für einen Weiterverkauf sehr rasch blockieren. Ausser wenn der Käufer das Bild in seinem Schlafzimmer aufhängen und ein für allemal dort belassen will.»* ┘

Aus dem Französischen von Elfriede Riegler

# Werte schöpfen Indices, Ratings, geschlossene Systeme

Sibylle Omlin

Es gibt eine kleine Denkprosa im Band *Spuren* von Ernst Bloch aus dem Jahr 1930, die sich heute wie eine Parabel auf den Kunstbetrieb lesen lässt.<sup>1</sup> Zwei Schachspieler sind wie Künstler dem interesselosen Spiel ergeben, die Zuschauer (Galeristen und Kunstvermittler) setzen auf sie wie auf Rennpferde und zahlen aus ihrem Wettgewinn den Künstlern einen Lohn zum Unterhalt und zur Aufmunterung. Natürlich ist eine solche Sichtweise auf den Kunstmarkt eine grobe Vereinfachung und stilisiert die Künstler vorschnell als Opfer eines kapitalistischen Systems: eine Lage, die sie zwar zu durchschauen vermögen, aus der sie aber nicht entfliehen können.

Längst definieren die Kunstschaffenden in der Rezeption und Verbreitung ihrer Werke ihre Interessen selber. Das System, innerhalb dessen sich der Künstler mit seinem Werk bewegt, gleicht jedoch nach wie vor einem hermetischen Gefängnis, aus dem es keine Flucht gibt und in dem die einen über den Wert der Arbeit der andern bestimmen wie in Ernst Blochs Geschichte mit den Schachspielern. Obwohl Kunst (wie auch das Spiel) nach Kants Diktum dem interesselosen Wohlgefallen unterliegen und keinen direkten Nutzen erbringen, können auch sie im kapitalistischen-ökonomischen System finanzielle Werte erlangen, sofern eine Nachfrage besteht.

Bereits das Wort Wert beinhaltet eine begriffliche Knacknuss. Der Terminus ist keine Eigenschaft irgendwelcher Dinglichkeit, sondern eine durch die Fähigkeit des Wertens erkennbare Angelegenheit, zugleich die Bedingung für das Wertvollsein von Objekten. Die Fähigkeit des Wertens weist auf ein Differenzierungssystem und auf den *value of exchange* hin, den schon Adam Smith in seiner Wirtschaftstheorie von 1776 beschrieb. Der *value of exchange* ist ein Tauschwert. Auch das französische

Wort *valeur* (Wert, Wechsel) beinhaltet den Tausch. Hannah Arendt hat in ihrem Buch *Vita activa oder vom tätigen Leben* bei der Reflexion des Tauschmarktes dem Kunstwerk, dem geistigen Schaffen eine Sonderstellung zugebilligt. Die Preise für ein Kunstwerk seien ganz und gar willkürlich, urteilt Arendt, weil Kunstwerke nicht mit Gebrauchsgegenständen vergleichbar sind. Wenn Kunstwerke auf dem Markt erscheinen, erzielen sie zwar auch Preise, aber diese stehen in keinem Verhältnis zu einem Wert, der beispielsweise über Materialkosten, Arbeitsaufwand und Vertriebskosten errechnet werden könnte. Generell tut sich die Wissenschaft der Ökonomie schwer mit dem Bedeutungsverlust des Materiellen.

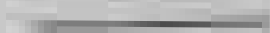
Hannah Arendt sieht die Wertigkeit von Kunst vor allem in der Haltbarkeit und Dauerhaftigkeit innerhalb der Geschichte, genauer der Geistesgeschichte. Auch heute gängige Kunstmarkttheorien gehen davon aus, dass der Wert eines Werks vor allem auf kollektiver gesellschaftlicher Basis entsteht, dass er zwar nicht stabil sein muss, doch dass die kulturgeschichtliche Bewertung in der Stabilität des Werts eine Rolle spielt. Zu dieser kollektiven Basis, welche diese Werte verhandeln, gehören Künstler, Sammler, Kuratoren, Museumsleute, Galeristen und Händler. Die Werke selber sind in diesem System als Ware wie auch als Werte gebunden. Ein Kunstwerk ist wie der Valor einer Aktie dem Angebot und der Nachfrage an Kapitalmärkten unterworfen. Hiermit ist das Kunstwerk ähnlich wie in der Finanzwirtschaft ein Handelsgut, welches vor allem im Sekundärmarkt (über Auktionen und den Wiederverkauf) seine ganze Werthaftigkeit aufzeigt. Für die kulturgeschichtliche Beständigkeit eines Werts sorgen die Museen, Sammler und Archive, die Kunstwerke ankaufen und für die Nachwelt aufbewah-

Sibylle Omlin, 1965 geboren, ist freie Kunstkritikerin (u.a. *Neue Zürcher Zeitung*) und Leiterin der Abteilung Bildende Kunst, Medienkunst an der Hochschule für Gestaltung und Kunst Basel.



> Der Basler Künstler Guido Nussbaum hat nichts gegen Luxus, aber er weiss um die Immaterialisierung der Werte. Das Geld ist nicht mehr an den Goldstandard gebunden, auch die Aktien steigen nach einem System von Nachfrage, das mit abstrakten Zahlen zu tun hat. Im Werk *SFR 4100* von 1982/83 ziehen niemandem zugehörige Hände die Fäden und bestimmen, ob die Werte nach oben oder unten gehen.

Guido Nussbaum, *SFR 4100*, 1982/83, 100 x 140 cm, Öl auf Baumwolle, Sammlung STG, Basel.



ren. Der Kunstmarkt ist damit weniger volatil als allgemein angenommen.

Die Ökonomie der Informationsgesellschaft des 21. Jahrhunderts handelt neuerdings von immateriellen Werten wie Informiertheit, Verbreitung, Neuigkeit, Reizmustern und der Wahrscheinlichkeit des Auftauchens eines Signals in einer Flut von Zeichen. Die Messung solcher Werte verlangt den Einbezug einer Instanz, welche die Bedeutung versteht. Zur Zeit sind zwei Phänomene zu beobachten, welche solche Instanzen geschaffen haben – einen Index für die Verkaufswerte im Kunsthandel und an Auktionen (im sogenannten Sekundärmarkt) und Bewertungsjurys und -systeme für die Rangierung von Kunstschaaffenden im Handel mit zeitgenössischer Kunst (auf dem Primärmarkt, der vor allem von Galerien besorgt wird).

Beides sind Instrumente, die auf dem Verstehen von Kunst basieren. Einerseits auf dem Verstehen ihres materiellen Wertes über eine längere Zeitspanne, andererseits auf dem Verstehen der kulturellen Bedeutung von Kunst und Kunstschaaffenden. In beiden Fällen wurden Hilfsmittel geschaffen, welche die weitverzweigten Informationen bündeln und die Aktivität des Verstehens, welche Zeit kostet, möglichst effizient gestalten. Weil Zeit und Energie, die zum Verstehen notwendig sind, nicht vermehrbar sind, sondern lediglich mehr oder weniger effektiv verwendet werden können, sind Indices und Ranglisten Orientierungshilfen, die Zeit und Energie sparen helfen.

**Index für den Kunsthandel – die Rendite aus dem Besitz von Kunst:** Bislang hatte man Mühe, Informationen über die langfristige Rendite oder Werte von Kunstwerken zu finden und einen Performance-Vergleich mit anderen Investitionen zu erzielen. Zwar bestehen Verzeichnisse der übers Jahr in Auktionen gehandelten Werke und über ihre Verkaufszahlen, es gibt Preisabsprachen unter Galeristen im Primärmarkt, doch eine langzeitige Marktbeobachtung und Analysen wie bei Aktien oder Fonds fehlen weitgehend. Erst vor kurzem begannen zwei Professoren der Stern School of Business an der New York University, Jianping Mei und Michael Moses, die Werte der gehandelten Kunstwerke über längere Zeiten zu analysieren. Sie werteten Daten aus den Versteigerungen in New York seit 1875 bis heute aus und untersuchten die Wertsteigerung von Bildern, die in dieser Periode mehrmals die Hand gewechselt haben. So konnte eine jährliche Rendite des Kunsthandels errechnet werden. Mei und Moses haben dafür verschiedene Indizes geschaffen, einen Gesamtindex, den Index für impressionistische Kunst, den Index für amerikanische Kunst, den Index für Alte Meister, etc. Der Index erfasst nur Bilder, die über Auktionen verkauft werden.

Wenn auch der Index vorerst nur ungefähre Daten für den Kunsthandel liefert und mit anderen

Indizes, z.B. für Aktion oder Geldhandel, nicht zu korrelieren ist, widerspiegelt er ein vertieftes Interesse an den Faktoren, die zu Wertbildung und Wertsteigerung im Kunstmarkt führen. So widerspiegelt er die grossen Ausschläge im Kunstmarkt: die Hausse der 1980er Jahre und jene der 1990er Jahre. Der Mei/Moses-Index behandelt in seiner Wertbildungsanalyse die Werke als Ware und untersucht Preise. Da es sich im Sekundärmarkt vor allem um Werke von verstorbenen Künstlern handelt, ist diese Fixierung auch möglich. Im Markt mit zeitgenössischer Kunst ist jedoch neben dem Werk auch die Person des Künstlers/der Künstlerin für die Wertbildung der Arbeiten und deren Vermarktung wichtig. In den 1970er Jahren des 20. Jahrhunderts wurden dafür Instrumente geschaffen, welche den Valeur einer Künstlerpersönlichkeit ermitteln.

**Gerangel um Rangierung:** 1970 veröffentlichte der Kunsthistoriker Willi Bongard, der zuerst für die Zeit Kunstmarktanalysen schrieb, im deutschen Wirtschaftsmagazin *Capital* erstmals eine Künstlerrangliste der 100 wichtigsten Künstler der Gegenwart – den Kunstbarometer. Die erste Liste von 1970 wurde von Robert Rauschenberg angeführt. Es sollte zehn Jahre dauern, bis mit Joseph Beuys 1979 erstmals ein europäischer Künstler die Liste anführte. Ironischerweise münzte Beuys diesen Erfolg gleich in eine historische Gleichung um: Kunst = Kapital.<sup>2</sup>

Das Ranking wurde nicht über den Marktwert der Künstler und Künstlerinnen errechnet (also nicht über eine Erhebung der Verkaufspreise), sondern über die Bekanntheit innerhalb des Kunstsystems von Museen, Zeitschriften, etc. Eine eigens von Bongard entworfene Analyseermittelte einen Punktedurchschnitt, der unmessbare Größen wie Beliebtheit, Bekanntheit, Chancen und Ruhm in eine klare Rangliste einordnete. Diese Art von Künstlerranking war und ist nicht unbestritten, wie die Geschichte des ersten deutschen Künstlerranking in *Capital* belegt. Jean Tinguely beispielsweise wollte in der Rangliste gar nicht erst auftauchen, wurde aber gegen seinen Willen bewertet. Die Bewertungskriterien des Kunstkompasses wurden oft bemängelt, nie aber der Versuch, eine Wertigkeit von Kunst über immaterielle Faktoren des Wertes (nicht über Finanzwerte) zu errechnen. Dem Einfluss des Kunstkompasses konnte man sich nur schwer entziehen, weil er eigentlich ein Messinstrument für Aufmerksamkeit ist.

**Aufmerksamkeit als neue Währung:** Bongards System vergibt Punkte für Einzelausstellungen, Teilnahme an wichtigen Gruppenausstellungen in renommierten Museen und Galerien, für Ankäufe in wichtige Sammlungen sowie für Erwähnung in der Presse und in Fachzeitschriften. Das Künstlerranking ist damit Gradmesser der Aufmerksamkeit, die dem Künstler/der Künstlerin

durch die Rezeption der Gesellschaft und ihrer Einrichtungen für Kunst zuteil wird. Diese Wertbildung berechnet somit Faktoren des Kunstsystems selbst. Damit kann Georg Francks These von der Ökonomie der Aufmerksamkeit weitere Nahrung finden, der das Wertmass in der Ökonomie der Wissensgesellschaft nicht allein auf der Zahlungsbereitschaft für ein Werk festlegt, sondern auf dem Fluss von Information, der Fähigkeit der Steigerung eines Wirkungsgrades an geistiger Energie und geistiger Arbeit.<sup>3</sup> Da Kunst für ihr Bestehen und ihr Verstehen die Öffentlichkeit braucht, werden die Faktoren, welche diese Öffentlichkeit im Kunstsystem herstellen, bewertet. Output eines Künstlers ist nicht mehr nur das Werk selber, sondern auch seine Fähigkeit, sich effizient innerhalb des Kunstsystems zu bewegen und Aufmerksamkeit zu erzeugen.

Dass Öffentlichkeit, Aufmerksamkeit und ein gewisser Erfolg gekoppelt sind, zeigt auch das Schweizer Modell des Künstler-Ranking im Wirtschaftsmagazin *Bilanz*.<sup>4</sup> In der Schweiz bestimmen Experten die jährliche Wertigkeit von 50 Kunstschaaffenden: Der Wert heisst hier «wichtig sein». Eine Jury aus 38 Schweizer Kunstsachverständigen erstellt rechtzeitig zur «Art» Basel, der wichtigsten Messe für zeitgenössische Kunst in Europa, persönliche Hitlisten ihrer 50 Top-KünstlerInnen, aus denen nach dem arithmetischen Mittel wie beim Concours Eurovision die jährliche Rangliste ermittelt wird. Bereits die Jury wird nach der Währung der Aufmerksamkeit gebildet: Wer sich erfolgreich als Vermittler oder Vermarkter im Kunstsystem bewegt, erhält Zugang zum Ermittlerteam des *Bilanz Art Guide*. Die Jury setzte sich anfangs mehrheitlich aus Händlern und Galeristen zusammen. Die andere Hälfte bestand aus Museums- und Presseleuten. Der Anteil der Marktvertreter ging in den letzten Jahren kontinuierlich zurück; 2003 waren nur noch Kunstkritiker, Kunsthistoriker und Museumsleute vertreten.

Auch das Schweizer Modell kennt die Tautologie des Erfolgs: Je bekannter jemand in der Kunstöffentlichkeit ist, desto eher hat er die Chance zum Platzhirsch. Seit 1993, dem erstmaligen Erscheinen des *Bilanz Art Guide*, führt das Zürcher Künstlerduo Fischli-Weiss die jährlichen Ranglisten an. Auf Platz zwei und drei wechseln sich jeweils Roman Signer und Pipilotti Rist ab. Auch auf den ersten zehn Plätzen zirkulieren seit fünf Jahren die immer gleichen Namen.<sup>5</sup>

**Den Zirkel sprengen:** Auffallend ist, wie sehr darauf geachtet wird, dass der Wertekreislauf innerhalb des Systems erzeugt wird. Der Schweizer Clown und Maler Rolf Knie, der zwar über die Prominentenszene und die Boulevardmedien hohe Aufmerksamkeit geniesst und dessen Bilder zu stattlichen Preisen verkauft werden, hat es ins *Bilanz*-Rating noch nie geschafft. Die Bekanntheit von Künstlern für den Primärmarkt wird innerhalb des Kunstsystems ermittelt (Museen, Kura-

torin, Galerien, Medien), zwar heute vor allem von Ermittlern, die keine direkten Marktinteressen wahrnehmen, aber die Werte längerfristig sichern, was wieder auf den Markt zurückwirkt. Damit werden vorderhand wieder Werte geschaffen, die der Effizienz innerhalb des Kunstmarktes dienen. Messhilfen wie der *Kunstbarometer* und Orientierungshilfen durch Opinion Leaders wie beim *Bilanz Art Guide* sind Effizienzhilfen, die den Prozess des Bewertens für jenen Teil innerhalb des Kunstsystems anheizen, der an Besitz von Werken und Ideen im Sinne von Eigentum und Bewahrung interessiert ist.

Immer mehr zeitgenössische Kunstschaaffende stossen sich jedoch mit ihren Projekten am vorgegebenen marktgängigen Rahmen (Ausstellung in Galerie oder Museum) und an verkäuflichen Formaten (Malerei, Photographie). Der Basler Künstler Christoph Büchel beispielsweise macht es sich zur Aufgabe, das Aufmerksamkeitssystem, das den Marktwert von Kunstschaaffenden steigert, abzubilden und so zu hinterfragen. In seinem vielbeachteten Aktionsplan für das Zürcher Helmhaus (zusammen mit Gianni Motti), bei dem die Ausstellungsräume leer gewesen wären und das Ausstellungsbudget von Fr. 50000.– in Form eines Checks versteckt werden und von den Zuschauern gefunden werden sollte, zeigt exemplarisch, welche Systeme bei der Bewertung ineinander greifen:

> Auf der Ebene des Kunstwerks: Die Lancierung einer Idee in der Öffentlichkeit kann gleichviel Aufmerksamkeit erzeugen wie die Ausführung eines Werks. Das Werk bleibt eine Leerstelle, doch der Wert der Arbeit ist exakt beziffert mit Fr. 50000.–. Dieser Wert wird jedoch versteckt, und die Aneignung dieses Werts durch das Publikum hätte wohl die ganze Geldgier desselben zu Tage gefördert.

> Auf der Ebene des Diskurses: Die Verhinderung der Idee im Helmhaus Zürich durch die Behörden muss keine negative Auswirkung auf die Bewertung des Künstlers haben. Auch wenn Christoph Büchel das Projekt nach den geänderten Bedingungen des Zürcher Stadtrats abgeblasen hat, ist die Idee in den Medien lanciert worden. Das System der Aufmerksamkeit greift. Der Diskurs über ein Kunstwerk ist jedoch auf eine andere Ebene verlagert worden: auf eine politische und sozialwirtschaftliche.

> Auf der Ebene des Marktes: Christoph Büchel stiess 2003 zum ersten Mal in die Top Ten des *Bilanz Art Guide* vor, Gianni Motti erhielt als Aufsteiger des Jahres ein eigenes Porträt. Nach wie vor sind die Werke von Büchel jedoch schwer zu verkaufen, zumindest laut Aussagen seines Galeristen Nicolas Krupp.

Der Wert der Aktion im Zürcher Helmhaus wird somit durch den Wert der Auseinandersetzung gebildet, der keinen direkten ökonomischen Nutzen trägt. Wenn wir die Geschichte der Schachspieler von Ernst Bloch noch einmal heranziehen,

hat der Künstler die Rolle des Zuschauers und Wettenden übernommen, der aber den Gewinn nicht selber einstreicht, sondern ihn aussetzt für eine andere Ebene der Beobachtung. Damit entsteht ein neues Werk, das eigentlich Diskurs ist. Sein Wert ist Aufklärung über Abläufe im System. Die Absicht von Christoph Büchel und Gianni Motti zeigt, dass über Kunst eine Diskussion angeschoben werden kann, welche die Grenzen der Bewertungen im Kunstsystem sprengt, indem auch politische und soziale Felder integriert werden. Die Idee, das Publikum als Ausstellungsobjekt zu benutzen, indem es – angetrieben von den Instinkten des Besitzes – das Helmhaus durchstöbern und allenfalls auch Räume beschädigen würde, zeigt zwar viel von den kapitalistischen Rudimenten auf, die in der Geschichte der Schachspieler die Spieler zu den Betrogenen des Systems werden liess. Bei Christoph Büchels und Gianni Mottis Idee sind jedoch die Absichten umgekehrt. Indem sie ihren Verdienst als Künstler

nicht einstreichen, sondern aussetzen wollten, haben sie die Frage des finanziellen Nutzens von Kunst konkretisiert wie auch auf eine andere Ebene, die des reinen Besitzes, geschoben: Die Suche nach dem Wesen und Sinn von dieser Ausstellung hätte erkennen lassen, wieviel Gier und Zerstörung dem Kunstsystem inhärent ist.

Somit reibt sich die Wertfrage von Kunstwerken immer wieder an einem rein finanzökonomischen oder einem rein kunstimmanenten System. So wie Werke und Projekte mit Formaten, Zeit- und Handlungsabläufen ihre Konsumierbarkeit in Frage stellen, ist auch für den Kunstmarkt und das Kunstsystem zu überlegen, ob Wertbildungen allein über Verkaufszahlen, Indices, Rating oder Aufmerksamkeitsfaktoren zu messen sind. Alternativen sind noch wenig in Sicht, und wenn, dann werden sie entweder vom Kunstsystem oder von der Ökonomie nicht angenommen. Oder sie werden nicht mehr notwendigerweise als Kunst erkannt, sondern als Denkarbeit. ─

<sup>1</sup> Ernst Bloch, Ein nützliches Mitglied, in: *Gesamtausgabe Band 1 – Spuren*, Frankfurt am Main 1969, S. 27.

<sup>2</sup> Zur Geschichte des Kunstkompasses, vgl. Linde Rohr-Bongard (Hg.), *Kunst = Kapital – Der Capital-Kunstkompass von 1970 bis heute*, Köln 2001.

<sup>3</sup> Georg Franck, *Ökonomie der Aufmerksamkeit*, München 1998.

<sup>4</sup> *Bilanz Art Guide. Zeitgenössische Kunst: Galerien, Künstler, Adressen*, Zürich 1993-2003.

<sup>5</sup> Plätze 4 bis 10 des Bilanz Art Guide 1993–2003 mit mehrmaliger Nennung: Thomas Hirschhorn, Christoph Rütimann, John Armleder, Ugo Rondinone, Sylvie Fleury, Franz Gertsch, Beat Streuli, Fabrice Gygi, Olaf Breuning, Markus Raetz, Christoph Büchel

# Unter dem Hammer Auktionshandelsplatz Schweiz

Andreas Klaeui

Besitz von Kunst ist seit je mit Prestige verbunden. Mit den schnell möglichen Erfolgen an der Börse wurde der Aufbau einer Kunstsammlung namentlich in den USA – mit ihrer allen gegenteiligen Beteuerungen zum Trotz wenig permissiven Gesellschaft – zunehmend zum Mittel, um gesellschaftliches Ansehen zu erlangen. Daran hat sich auch nach dem September 2001 nichts geändert: New York ist der Platz des leicht verdienten Geldes, auch des schnell verlorenen Geldes. Vor diesem Hintergrund ist das Kaufverhalten vieler neuer Sammler seit den achtziger Jahren einzuordnen: Der klassische Kunstsammler, der über kunsthistorische Kenntnisse verfügte und sich auch über das Preisgefüge informierte, ist am Aussterben; Werke von zeitweilig angesagten hippen Künstlern werden zu surrealen Preisen abgesetzt. Da lockt das schnelle Geschäft. Kunst ist nicht nur in New York, sondern weltweit und namentlich auch in Europa und der Schweiz zu einem starken Wirtschaftsfaktor geworden. Einer Studie zufolge setzte der Kunstmarkt inklusive Auktionshäuser 1998 neun Milliarden Euro um, die Hälfte davon in Europa, und das mit einem Wachstum von an die zehn Prozent. Die Schweiz spielt dabei eine wichtige Rolle. Das hat mit der Reputation der Schweiz als diskreter und verlässlicher Handelsplatz zu tun, aber auch mit gesetzlichen Besonderheiten des föderalistisch organisierten Landes und mit den Zollfreilagern, einer schweizerischen Eigentümlichkeit.

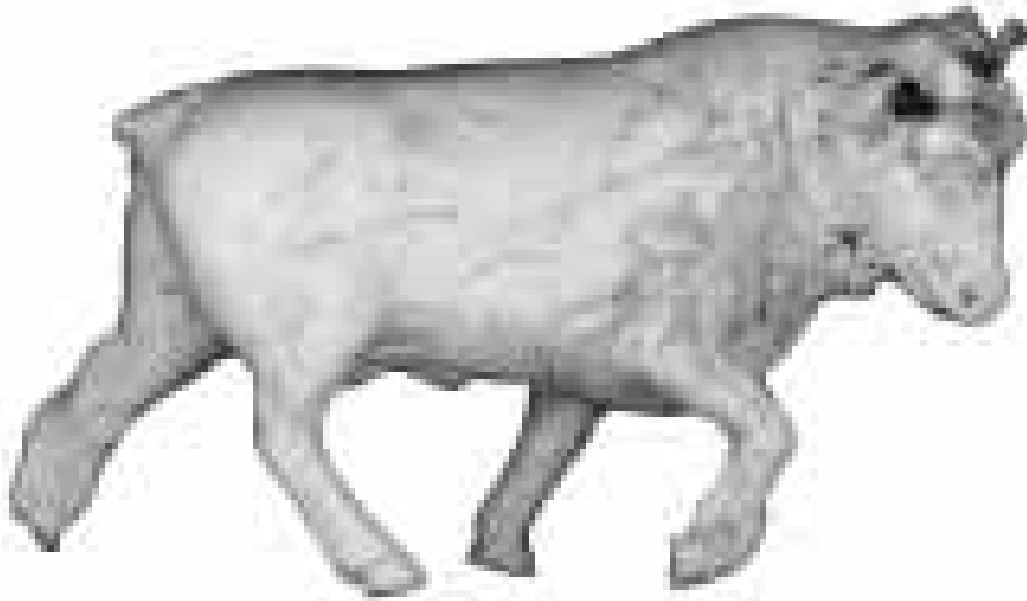
Namentlich für Auktionen von Juwelen und wertvollem Schmuck, wie sie die internationalen Auktionshäuser Christie's und Sotheby's regelmässig in Genf veranstalten, ist die Schweiz die Topadresse, noch vor London und New York. In Genf ist mit Antiquorum (im Internet zu finden unter

der Adresse [www.antiquorum.com](http://www.antiquorum.com)) auch ein führender Versteigerer von wertvollen Uhren ansässig, der etwa im November die Privatsammlung des verstorbenen Zürcher Horlogers Theodor Beyer zur Auktion bringt. Bildende Kunst hingegen wird in Europa hauptsächlich in London versteigert, wo es jeweils im Frühsommer wichtige Auktionen mit impressionistischer und moderner Kunst gibt, als Pendant zu den New Yorker Prestigeauktionen im November. Auch bedeutende Werke Schweizer Künstler wie Alberto Giacometti oder Giovanni Segantini sind eher in London auf der Auktion zu finden als in Zürich – genauso wie erstklassige Bilder deutscher Expressionisten eher nach London gehen als nach München oder Berlin, obwohl eine Vielzahl der einschlägigen Sammler aus Deutschland kommt. Die Vormachtstellung der Briten hat traditionelle Gründe, aber auch naheliegende finanzielle Ursachen, weil in Grossbritannien einerseits die Mehrwertsteuer weniger hoch ist und andererseits bisher kein Nachfolgerecht existiert (das einen Prozentsatz des Zuschlagspreises an die Künstler zurückführt und sie so am Marktwert ihrer Bilder teilhaben lässt; es handelt sich dabei also nicht um ein Urheberrecht, sondern um ein Recht an der Wertsteigerung). Neben den Prestigeauktionen in London und New York veranstalten sowohl Christie's als auch Sotheby's in Zürich spezielle Schweizer-Kunst-Auktionen, die für den Schweizer Markt tonangebend sind. Denn wer «Kunstauktion» sagt, denkt zuerst an die beiden Kunst-Multis. In der Tat geht weltweit der Löwenanteil des Gesamtumsatzes im Kunstmarkt, der mit Versteigerungen erzielt wird, auf die Rechnung der beiden alteingesessenen englischen Auktionshäuser, und da macht auch der Kunsthandelsplatz Schweiz keine Ausnahme. Dass

es daneben auch eine Vielzahl kleinerer und gar nicht so kleiner, lokaler und gar nicht so ausschliesslich lokal tätiger einheimischer Auktionshäuser gibt, auch und gerade in der Schweiz, wird hinter der Aufmerksamkeit, die den beiden Grosskonzernen zukommt, manchmal vergessen.

Zu dieser Aufmerksamkeit haben in den letzten Jahren langwierige Prozesse um illegale Preisab-sprachen der beiden Auktionshäuser beigetragen, aber auch das gescheiterte Experiment des französischen Financiers Bernard Arnault (Moët Hennessy Louis-Vuitton), der unter Inkaufnahme von Verlusten und mit grossen Investitionen versuchte, die Firma Phillips neben Christie's und Sotheby's zum dritten grossen Auktionshaus aufzubauen. Nach Arnaults Rückzug übernahmen die Direktoren Simon de Pury und Daniella Luxembourg das Auktionshaus unter dem Namen Phillips, de Pury & Luxembourg (Phillips dPL), doch sind die Geldquellen versiegt, und Phillips dPL, das sich mit hohen Garantiesummen, die das Unterneh-

ros und pflegen ihre Kontakte mit Kunstsamm-lern teilweise seit mehreren Generationen. Dass seine Versteigerungen von Schweizer Kunst in Zürich jeweils zu den Erfolgen zählten, verdankte Phillips dPL nicht zuletzt den Verbindungen sei-ner von Sotheby's übernommenen Expertin Irene Stoll. Sie verliess im Dezember 2002 ebenfalls das sinkende Schiff – somit bleibt das Feld hochprei-siger Schweizer Kunst in der Hand von Christie's und Sotheby's, die in den letzten Jahren gewöhn-lich zweimal im Jahr Auktionen mit Schweizer Kunst durchführten. Doch bläst auch ihnen der Marktwind frischer ins Gesicht: Christie's be-schränkte sich nach dem Abgang der langjährigen Leiterin des Zürcher Büros, Maria Reinshagen, und nach wiederholten Wechseln bei den Exper-ten für Schweizer Kunst in diesem Jahr auf eine einzige Auktion im Herbst 2003, für die es aller-dings, im Hinblick auf dessen 150. Geburtstag, mehrere Gemälde von Ferdinand Hodler ankün-digte. – Unter den Schweizer Kunsthandlungen



> Stefan Saners Stier aus seiner Foto-serie Pets hängt in einem Büro einer Privatbank. Der Basler Künstler, der vorzugsweise gefundene Abfall-materialien fotografiert und in ein neutrales Licht rückt, hat dieses ehe-malige Kinderspielzeug aus Plastik unter die Linse gelegt und zu einem Bullen gemacht, welcher bezeich-nenderweise die Kunstsammler aus der Finanzwelt angezogen hat.

Stefan Saner, Stier, Farbfotografie, 90 x 140 cm, Sammlung Ehinger & Armand von Ernst Zürich.

men jeweils zu leisten pflegte, finanziell aus dem Fenster gelehnt hat – Garantiesummen sind dem Verkäufer zugesicherte Mindestverkaufspreise, die das Auktionshaus auch dann entgelten muss, wenn die entsprechenden Werke nicht oder unter Preis abgesetzt werden –, kämpft zunehmend mit ökonomischen Widrigkeiten. Was soweit führte, dass sich die Firma sowohl international als auch in der Schweiz aus dem Auktionsgeschäft weitgehend zurückgezogen hat und den Fokus auf Privatverkäufe richtet.

Es zeigt sich hier, wie schwer es ein Neueinsteiger im Auktionsmarkt hat, der nicht über dieselben finanziellen und personellen Ressourcen verfügt wie die beiden Grossen im Business, Sotheby's und Christie's. Nicht von ungefähr haben diese beiden rund um den Globus alteingesessene Bü-

bietet ausser Christie's und Sotheby's einzig Do-biaschofsky in Bern ([www.dobiaschofsky.com](http://www.dobiaschofsky.com)) reine Schweizer-Kunst-Auktionen an.

Wie wichtig Tradition und Stabilität im Kunst-handel sind, zeigt sich jedes Jahr im Juni. Da ist nicht nur Saison für die Basler Kunstmesse «Art», sondern auch für die Auktionen der Berner Galerie Kornfeld ([www.kornfeld.ch](http://www.kornfeld.ch)). Was die beiden Events verbindet, ist, dass man sich persönlich einzufinden hat. In den Auktionen von Eberhard W. Kornfeld kann man nicht per Telefon bieten (und auch das Handy wird nur widerwillig geduldet: «Diese Telefone in den Auktionen, das ist eine Pest», findet Kornfeld), und so muss sich, wer nicht ein fixes und damit wenig sicheres schriftliches Gebot abgeben will, nach Bern begeben. Es ist denn auch jeweils eine regelrechte Prozession

die Berner Laupenstrasse hinunter. Kornfeld ruft, und viele kommen, Sammler, Händler und Museumsleute aus der Schweiz und aus dem Ausland. Die Versteigerungen bei Kornfeld haben auch ein wenig den Charakter eines Familienfests, man trifft sich, plaudert im Garten, nährt Sym- und Antipathien und nimmt in letzter Minute noch einmal die angebotenen Werke durch. Und dann gehts in den Gartensaal, der gewöhnlich eher etwas von einem Treibhaus hat. Kühl und sec ist dagegen der Auktionator – ausser Eberhard Kornfeld käme es wohl niemandem in den Sinn, mitten im schönsten Bietgefecht innezuhalten und zu sagen: *«Sie können aufhören weiterzubieten, ich habe das Blatt für den Unterbieter noch ein zweites Mal an Lager.»* Es bedarf keiner weiteren Worte, um Kornfelds Ausnahmeposition als Doyen der Schweizer Auktionatoren zu beschreiben. Er ist einer der wenigen verbleibenden Vertreter einer deutschen und schweizerischen Schule von spezialisierten Kunsthändlern, die auf ihrem Gebiet jeweils auch Auktionen veranstalten. Die britische Tradition kennt Auktionshäuser, die von Wein über Design zu Holbein querbeet alles versteigern. Das französische System, das durch die EU aufgelöst wurde, bestand darin, dass ein *«commissaire-priseur»*, ein juristischer Verwaltungsbeamter, zusammen mit einem *«expert»* Auktionen durchführte.

Nach dem englischen Modell arbeitet das – mit Filiale in Zürich – ebenfalls in Bern ansässige Auktionshaus Stuker ([www.galeriestuker.ch](http://www.galeriestuker.ch)), in dessen Verkäufen der findige Sammler das Basler Renaissance-Schaubuffet ebenso gut finden kann wie Meissen-Porzellan und Gemälde aller Epochen und Preiskategorien. Die Galerie Stuker ist somit ein echter Versteigerungs-Allrounder, ein *«Treuhandler»* unter den Auktionshäusern, dessen Angebot über einen reinen Kunst- und Bildersektor hinausgeht und der sich bestens sowohl zur Gründung als auch zur Auflösung eines Haushalts eignet.

Ebenfalls zu den Traditionsbetrieben im Schweizer Auktionswesen gehört die Luzerner Galerie Fischer ([www.fischerauktionen.ch](http://www.fischerauktionen.ch)), die als ältestes Auktionshaus der Schweiz – und als das Haus mit dem schönsten Versteigerungslokal in einem Luzerner Jugendstilhaus – auf nahezu 100 Jahre Kunst- und Antiquitätenhandel zurückblicken kann. Zur Geschichte der Galerie Fischer gehört auch die umstrittene Versteigerung *«entarteter»* Kunst im Auftrag der Nazis. Ein Höhepunkt des Auktionsjahrs bei Fischer ist jeweils die Waffenauktion, in der seltene antike Stangenwaffen, Paradeharnische, Rapiere und Zweihänder, Jagdgewehre und andere in- und ausländische Militaria zum Aufruf kommen. Neben Fischer gibt es in Luzern zwei kleinere, aber nicht zu unterschätzende Gemälde spezialisten: Die Galerie Gloggner mit vorwiegend Werken aus dem 19. Jahrhundert und das Auktionshaus Burkard, das seit 1982 moderne und zeitgenössische Kunst verauktioniert.

Im Städtchen Zofingen wiederum ist das Auktionshaus Zofingen tätig, das sich vor allem an eine private, oft regionale Kundschaft richtet (alle drei haben keine eigene Website).

In Zürich gibt neben den internationalen Auktionshäusern die Galerie Koller den Auktionston an ([www.galeriekoller.ch](http://www.galeriekoller.ch)). Indem sie sich mit sechs europäischen und einem New Yorker Partner zum Netzwerk International Auctioneers zusammengeschlossen hat, hat auch sie bereits einen Schritt in die Multinationalität getan. In ihren Versteigerungen von Kunst und Möbeln in Zürich, von Kunst & Krempel in der Filiale Koller West, neu vis-à-vis des Hauptsitzes an der Hardturmstrasse, aber auch in Genf, tauchen immer wieder überraschende Trouvaillen auf wie in der Altmeisterauktion im vergangenen März ein *Johannes der Täufer* Pieter Breughels des Jüngeren.

Trouvaillen- und *«Schnäppchenjäger»* finden ihr Glück auch immer wieder bei Philippe Schuler in Zürich ([www.schulerauktionen.ch](http://www.schulerauktionen.ch)), der in vier Auktionen pro Jahr Antiquitäten aller Epochen und Gebiete, mit herausragenden Einzelobjekten sowie Raritäten, Kuriositäten und Alltagsobjekte zum Aufruf bringt. – Den Ostschweizer Gemälde-Markt im Griff hat der St. Galler Hans Widmer ([www.auktionshaus-widmer.com](http://www.auktionshaus-widmer.com)), der sich namentlich auf Ostschweizer Künstler wie Carl Liner und Adolf Dietrich spezialisiert hat. – Nach dem nämlichen Prinzip, aber für die Westschweiz, funktioniert in Sion die Galerie du Rhône ([www.art-auction.ch](http://www.art-auction.ch)), die insbesondere auf den Gebieten Art-Nouveau und Art-Déco immer wieder schöne Überraschungen zutage fördert.

Und auch in Basel floriert das Versteigerungswesen. Drei Namen sind hier zu nennen: Philippe Vogler ([www.auktionen-vogler.ch](http://www.auktionen-vogler.ch)), der jeweils mit einem breiten Angebot von Porzellan und Silber, Kunstgewerbe, Möbeln, Gemälden und Grafik bis zu Asiatica und Africana aufwartet. – Ebenfalls ein Allrounder unter den Auktionshäusern ist die 1981 gegründete Firma Zum Kunos Thor: Vom Wein bis zur Plakatkunst kommt da alles unter den Hammer. – Der Kunst des 20. Jahrhunderts verschrieben hat sich hingegen das noch junge Auktionshaus von Thomas Rusterholtz, das regelmässig mit einem bemerkenswerten Angebot an Lithografien und Papierarbeiten auftritt, darunter auch immer wieder Werke des Wahlbaslers und begeisterten *«Fasnächtlers»* Jean Tinguely. ─

# Kulturerbe zwischen Kunst und Ware

## Die Schweiz und der internationale Kulturgütertransfer

Thomas Waldmann

Dubiose Geschäfte mit Kunst und Altertümern – antiken Vasen und Plastiken, mesopotamischen Rollsiegeln, afrikanischen Masken, asiatischen und altamerikanischen Skulpturen und Bildwerken, osteuropäischem mittelalterlichem Kirchenschmuck – sollen in der Schweiz schwieriger werden. Dem lukrativen illegalen Kulturgütertransfer, der laut Fachleuten an vielen Orten zur organisierten Kriminalität gehört, kaum weniger bedeutend als Drogen- und Waffenhandel, soll der Boden entzogen werden: Ab Mitte des Jahres 2004 tritt ein neues Gesetz in Kraft, das dem Schutz eigener und fremder Kulturgüter vor Diebstahl, Schmuggel, Raubgrabung, rechtswidriger Einfuhr, Ausfuhr und Übereignung sowie unter Umständen damit verbundener Zerstörung dient. Ausserdem kann das Gesetz dem wichtigen seriösen Kunsthandel dazu verhelfen, sich vom Bereich der illegalen Geschäfte klar zu distanzieren. Im Kern ist das Bundesgesetz über den internationalen Kulturgütertransfer, das im Sommer 2003 vom Schweizer Parlament verabschiedet worden ist, die Umsetzung der nicht direkt anwendbaren Unesco-Konvention 1970 zum Schutz der Kulturgüter. Die Eingliederung der in diesem multilateralen Staatsvertrag formulierten Verpflichtungen in die schweizerische Gesetzlandschaft setzt ein Zeichen: Die Schweiz unternimmt etwas gegen den illegalen Kulturgüterhandel und vor allem für den Schutz besonders gefährdeter archäologischer und ethnologischer Objekte aus Ländern, deren Kulturerbe bei Sammlern zunehmend begehrt ist; zudem will sie nicht mehr als internationale Drehscheibe für undurchsichtige Transaktionen gelten. Bisher haben rund 100 Staaten die Unesco-Konvention 1970 ratifiziert. Dass die Schweiz als viertwichtigster Kunsthandelsplatz neben den USA, England und Frankreich nun nicht nur zu den Unterzeichnern gehört, sondern auch ein umfassendes Gesetz ausgearbeitet hat, ist von internationaler Bedeu-

Thomas Waldmann, geboren in Winterthur, 1951; Maturität in Basel, 1971; Studium von Germanistik, Anglistik und Geschichte in Basel und Zürich, Lizentiat in Zürich 1979. Mitarbeiter mehrerer Zeitungen und Theater, Redaktor bei der *Basellandschaftlichen Zeitung* (1980-1988); Redaktor bei der *Basler Zeitung* (Feuilleton, Dreiland-Zeitung, Agenda), Spezialgebiet ethnologische Ausstellungen und Museumspolitik, seit drei Jahren mit der Berichterstattung über das Kulturgütertransfergesetz beschäftigt.



> Teresa Hubbard & Alexander Birchler haben in ihrer Foto-Serie *Falling down* von 1996 das Fallenlassen verschiedener Gegenstände thematisiert. Dabei dachten sie, dass auch das Geld einem einfach aus der Hand fallen kann. Der Augenblick des Fallenlassens eröffnet eine Geschichte: Wer lässt diese Scheine fallen? Warum passiert das? Ist die Person mit dem Koffer auf Reisen? In Eile?

Teresa Hubbard & Alexander Birchler, *Falling down*, 1996, C-print, 80 x 120 cm, 1 photograph, Edition 3, © Teresa Hubbard & Alexander Birchler, Courtesy Galerie Bob van Orsouw Zürich



tung. Lange stand die Schweiz abseits, während zum Beispiel sogar die USA die Unesco-Konvention bereits 1983, allerdings mit Vorbehalten, umgesetzt haben. Wenn genügend wichtige Kunsthandelsplätze die von der Unesco aufgestellten Grundsätze anerkennen – derzeit sind auch ermutigende Entwicklungen in England und (etwas langsamer) in Deutschland zu beobachten –, besteht vielleicht die Chance, dass die Konvention und die entsprechenden Gesetze nicht Papier bleiben, sondern konkret zur Erhaltung des kulturellen Erbes in vielen Regionen der Welt beitragen.

**Die Prinzipien der Unesco-Konvention 1970:** Die Unesco-Konvention 1970 wurde unter anderem auf Grund von Hilferufen aus lateinamerikani-

schen Staaten, aus deren altem Kulturerbe seit Mitte des letzten Jahrhunderts in erschreckend zunehmendem Mass wertvolle historische Objekte durch Raubgrabungen verschwanden, gefasst; sie bildet als Instrument zur Erhaltung des Kulturerbes in Friedenszeiten eine Ergänzung zum Haager Übereinkommen von 1954 für den Schutz von Kulturgut bei bewaffneten Konflikten. Zu den wichtigsten Prinzipien der Konvention gehören: Die Bekämpfung rechtswidriger Einfuhr und Ausfuhr von Kulturgütern; die Führung nationaler Inventare des zu schützenden Gutes; das Abschliessen von Verträgen mit Staaten, deren kulturelles Erbe durch Ausbeutung archäologischer und ethnologischer Güter gefährdet ist; die Anerkennung des Rechts eines Vertragsstaates, gewisse Kulturgüter als unveräusserlich einzustufen

und ihre Ausfuhr zu untersagen; die Regelung der Rückgabe von Kulturgütern, die als Diebesgut oder auf welche illegale Weise auch immer ihr Herkunftsland verlassen haben; die Verpflichtung des Handels zur Führung von Verzeichnissen, aus denen die Herkunft eines Objektes hervorgeht.

**Brennpunkt Bagdad:** April 2003, wenige Tage vor Ostern: Nach dem Sturz des Saddam-Regimes im Irak durch die USA und Grossbritannien beherrscht das Bild der Plünderungen die Stadt Bagdad. Auch das Nationalmuseum mit zahlreichen Schätzen der alten mesopotamischen Kulturen, unter anderem Tausenden von Keilschrifttafeln, ist Ziel des zerstörungswütigen Mobs, der wahllosen Bereicherung und – wie es scheint – vor allem auch gezielter Raubzüge. Es ist die Rede von 170000 zerstörten, gestohlenen, verschwundenen Gegenständen. Die Welt beklagt den Verlust der Erinnerung an die alten vorderorientalischen Reiche, der Zerstörung eines Teils der «Wiege der Menschheit». Archäologen und Vorderorientalisten prophezeihen eine Überschwemmung des Kunstmarkts mit irakischen Antiken verschleierte Herkunft. In der Schweiz schlagen das Bundesamt für Kultur ebenso wie die Kunsthandelsverbände Alarm; mit eventuell illegal ins Land gelangten Objekten aus dieser Plünderung, die im engen Zusammenhang mit den grausamen Vorgängen dieses Kriegs gesehen wird, will man nichts zu tun haben. – Die Zahl der entwendeten Objekte wird in den Wochen danach einige Male korrigiert; mehr Exponate, als man ausserhalb des Irak hat wissen können, sind schon vor dem Krieg in sichere Depots gebracht worden. Die Zahlenspielererei mit den Museumsbeständen in Bagdad und den vermuteten Verlusten dient auch politischen Zwecken, wie bald deutlich wird. Schliesslich scheint die Zahl von 6000 fehlenden Museumsstücken in Bagdad glaubhaft; hinzu kommt jedoch eine weitgehend unbekannt Zahl von Verlusten in kleineren Museen und in Ausgrabungsstätten ausserhalb der Hauptstadt des Irak. Angesichts der Tatsache, dass auch nach dem letzten Golfkrieg zahlreiche irakische Objekte ohne genaue Herkunftsangaben auf dem Markt aufgetaucht sind, wird weiterhin zur Vorsicht aufgerufen. Am Auktionshaus Christie's wird von einem Teil der archäologischen Wissenschaft Kritik geübt, da in London ungeachtet der Ereignisse offenkundig irakische Antiken ohne präzise Herkunftsangaben angeboten – und ersteigert werden.

Anfang Juni erlässt der Bundesrat in der Schweiz ein Handelsverbot für irakische Kulturgüter. Zentrum der Notmassnahme ist die Formulierung, dass jede Handänderung von irakischen Kulturgütern, «die seit dem 2. August 1990 in der Republik Irak gestohlen wurden, gegen den Willen des Eigentümers abhanden gekommen sind oder rechtswidrig aus der Republik Irak ausgeführt wurden», verboten ist.

Unter das Verbot fallen auch Kulturgüter aus illegalen Grabungen. Der Bundesrat bezieht bei dieser Reaktion auf die Plünderungen also die Möglichkeit illegaler Transfers mit irakischen Objekten aus der Zeit vor dem jüngsten Krieg mit ein; gleichzeitig wiederholt das Bundesamt für Kultur seinen warnenden Aufruf, keine Kulturgüter zu erwerben oder entgegenzunehmen, deren Herkunft nicht eindeutig feststeht.

**Die Wende der Debatte in der Schweiz:** Darüber, ob die Plünderungen in Bagdads Nationalmuseum die Diskussionen über ein Kulturgütertransfergesetz in der Schweiz beeinflusst haben, gehen die Meinungen auseinander. Ein Faktum bleibt, dass im Schweizer Parlament der Nationalrat noch vor dem Irak-Krieg an der Gesetzesvorlage herumschraubte, wesentliche Massnahmen abschwächte und – mit der Begründung, ein wichtiger Wirtschaftszweig dürfe nicht geschädigt werden – Rücksichten auf den Kunsthandel einbaute. Dies geschah unter dem Eindruck eines aus Kunsthandelskreisen mit dem Instrument der parlamentarischen Initiative in den Rat gebrachten Gegenvorschlags zur Vorlage des Bundes, der sich in einigen Punkten wesentlich von der Unesco-Konvention entfernte. Dieser Gegenvorschlag der Kunsthändler war einerseits ein Signal dafür, dass sich ein Teil der Gegner einer Gesetzgebung nach Jahren der Diskussionen mit der Notwendigkeit eines Gesetzes über den internationalen Kulturgütertransfer abzufinden begann; andererseits handelte es sich um den letzten Versuch, die Gesetzgebung, wie sie im Sinne der Unesco-Konvention 1970 hätte verabschiedet werden sollen, stranden zu lassen. Dies gelang nicht, im Unterschied zum wirksamen Protest gegen die privatrechtlich orientierte, ohne Gesetzesanpassung direkt anwendbare Unidroit-Konvention von 1995, die in manchen Fragen weiter geht als das ältere Abkommen und nach massiver Ablehnung – namentlich auch von bedeutenden Museen – vom Bundesrat als zu verfrüht aus der Diskussion zurückgezogen worden war. Der Nationalrat hiess die Bundesvorlage für ein Kulturgütertransfergesetz gemäss Unesco-Konvention 1970 Anfang März 2003 gut, allerdings in abgeschwächter Form. Im Juni, nach dem Irak-Krieg, sah in der Kleinen Kammer, dem Ständerat, alles anders aus. Schmerzhaft Abstriche des Nationalrats an der Vorlage, unter anderem die Reduktion der Verjährungsfrist für Rückforderungen gestohlener, bzw. illegal eingeführter Kulturgüter durch Vertragsstaaten, wurden rückgängig gemacht, die über den Details stehende internationale kulturelle Bedeutung des Gesetzes wurde deutlich. Die Einsicht schien sich durchgesetzt zu haben, dass es nicht genüge, im Falle von Katastrophen wie den Plünderungen im Irak Notmassnahmen zu ergreifen. Die Bedeutung des sensiblen Bereichs eines kulturellen Erbes von Gemeinschaften und Staaten wurde hervorgeho-

ben, der Schutz der Kulturgüter klar als wichtiger als die Bedingungen des Markts betrachtet. Nach der Differenzbereinigung durch den Nationalrat, der in zweiter Lesung in allen Punkten dem Ständerat folgte, passierte das Gesetz die Schlussabstimmung mit klarer Mehrheit. Unabhängig von den Einflüssen, die die Plünderung im Irak auf Gedanken einzelner Politiker gehabt haben mag, ist der Entscheid der Eidgenössischen Räte nach zehnjährigen Debatten, Hearings, Befragungen von Interessengruppen, kantonalen Behörden und Parteien sowie Kommissionsarbeiten ein Beispiel für gut funktionierende Meinungsdemokratie und Konsensfindung.

**Der Inhalt des Gesetzes:** 1992 stellte der Bundesrat in Aussicht, das Problem des illegalen Kulturgüterhandels anzugehen; sieben Jahre später wurde der erste Entwurf für das Kulturgütertransfergesetz vorgestellt. Nun, nach weiteren drei Jahren, steht das Gesetz. Es ist nicht rückwirkend und betrifft nur alle zukünftigen Geschäfte mit Kulturgütern. Aber erstmals hat die Schweiz ein Gesetz, das Bestimmungen zur Einfuhr und Ausfuhr von Kulturgut und zur Rückführung illegal eingeführter Kulturgüter enthält – und nicht nur von erwiesenem Diebesgut. Das Gesetz entspricht internationalen Standards und ist auch mit dem EU-Recht kompatibel. Eine der wichtigsten Massnahmen ist der Auftrag an die Zollbehörden, eingeführtes Kulturgut zu kontrollieren. Skandale von während Jahren in Zollfreilagern eingebunkerten Kunstschätzen dürfte es in Zukunft kaum mehr geben. Mit der Verlängerung der Verjährungsfrist von heute noch fünf auf dreissig Jahre ist es wesentlich uninteressanter, im Falle illegaler Einfuhr Kulturgüter während der fraglichen Frist zu verbergen.

Der Bundesrat kann mit anderen Staaten bilaterale Abkommen zur Regelung der Einfuhr von Kulturgütern abschliessen, was bisher nicht möglich war – in Aussicht gestellt sind etwa Verträge mit Italien, Peru, Mexiko und Ecuador. Das Gesetz führt Sorgfaltspflichten für den Kunsthandel ein – nicht aber die ursprünglich vorgesehene Meldepflicht beim Verdacht auf illegale Geschäfte. Hingegen hat eine noch zu schaffende Fachstelle im Bundesamt für Kultur die Kontrollbefugnis bei der Einhaltung der Sorgfaltspflichten im Kunsthandel, vor allem der präzisen Buchführung über die Herkunft, die Provenienz von Kulturgütern. Bei archäologischen Gütern meint Provenienz nicht nur die Privatsammlung, in der ein Objekt zuletzt aufbewahrt war, sondern den Fundort. Hat die Fachstelle begründeten Verdacht auf illegale Herkunft eines Objekts im Besitz eines Kunsthändlers oder Auktionators, erstattet sie der zuständigen Polizeibehörde Anzeige. Die Fachstelle führt das Verzeichnis der wichtigen Kulturgüter im Eigentum des Bundes und erteilt Rückgabegarantien für Kulturgüter, die für Wechselausstellungen in die Schweiz ausgeliehen werden; so

bringt das Gesetz auch Vorteile für Museen, die auf den internationalen Leihverkehr angewiesen sind. Das Gesetz sieht die Möglichkeit der Finanzhilfe vor – einerseits an Museen für die treuhänderische Aufbewahrung von durch Krieg und andere ausserordentliche Umstände gefährdetem Kulturgut, andererseits an Vertragsstaaten zur Unterstützung des Schutzes von Kulturerbe am Herkunftsort, um Plünderung, Raubgrabung oder Diebstahl schon am Anfang der Kette illegaler Transaktionen verhindern zu können.

**Neue Verantwortung für Museen:** Nicht nur der Kunsthandel sollte künftig die Finger von Objekten lassen, von denen er die Herkunft nicht genau kennt, von erwiesenermassen vor 1970 aus dem Herkunftsland ausgeführten Kulturgütern, bzw. alten Sammlungen einmal abgesehen; auch die Museen sind neu in die Pflicht zu nehmen. Über die Bedeutung der Provenienz für die wissenschaftliche Bearbeitung eines antiken Gegenstands, bzw. über den wissenschaftlichen Schaden durch fehlende Provenienz, wird zum Teil gestritten. Und nicht jede fehlende Provenienz bedeutet automatisch dubiose oder illegale Herkunft. Aber es lässt sich umgekehrt nicht bestreiten, dass bei jedem illegalen Transfer die «Geschichte» eines Objekts verschleiert wird. Daraus folgt, dass bei der Zusammenarbeit von Museen mit Privatsammlern und dem Handel ebenfalls grössere Sorgfalt als bisher vielleicht allgemein üblich verlangt werden muss. Ein Objekt ohne klare Provenienz, das vielleicht auf illegalen Geschäften beruht, verweist auch auf eine Plünderung, einen Raub, allenfalls die Zerstörung eines Fundortes. Zur Verantwortung, die Museen gegenüber ihren eigenen Sammlungen sowie ihnen angebotenen Objekten haben, muss das Verantwortungsgefühl für die Fundorte hinzukommen. Wie in jenen Ländern, die Massnahmen zur Durchsetzung der Unesco-Konvention 1970 bereits kennen, bzw. sie unterstützen, müssen wohl in der Schweiz die Museen auf einer breiteren Basis zu einer Praxis finden, die bei unklarer Herkunft die Tugend der Zurückhaltung pflegt. Einzelne Museen handeln schon seit Jahren nach diesen Grundsätzen, andere führen eher den Auftrag der Vergrösserung ihrer Sammlung und der sorgfältigen Aufbewahrung, bzw. wissenschaftlichen Analyse eines Objekts mit lückenhafter Provenienz ins Feld. Schweizerische Museen seien hier nicht gegeneinander ausgespielt, und es ist wohl auch eine Binsenwahrheit, dass der reale Alltag bei grossen Museen auch in anderen Ländern oft anders aussieht, als es internationale Vereinbarungen nahelegen. Wesentlicher scheint uns die Einsicht, dass im Bereich der Ankaufs-, Ausstellungs- und Leihnehmerpolitik noch viele Aufgaben auf die Museen warten, die bei der Bewertung des Kulturerbes zwischen Kunst und Ware korrigierende, beim Schutz der Kulturgüter nachhaltige Wirkung zeigen könnte. ─

# Eine Blume für Ginette Giverny, 1907

Susan Vreeland

Emile nahm rasch das grüne, hölzerne Ruderboot heraus, um heruntergefallene Blätter aus dem Teich zu schöpfen. Wenn Monsieur um sechs Uhr in der Frühe aus dem mit rosa Stuck verzierten Haus treten würde, musste alles seine gute Ordnung haben. Da die Brise noch nicht eingesetzt hatte, lag das Wasser wie ein flüssiger Spiegel da, und Monsieur würde die sich neben den Seerosen spiegelnden rosigen Wolken malen wollen. Emile schnitt ein paar ausufernde Lilienkissen zurück, die die Konturen überwucherten, auf deren strikter Bewahrung Monsieur energisch bestand. Er wusste, was Monsieur wünschte. Am Rand des Teiches lehnte er sich über den Bootsrand hinaus, um verwelkende Agapanthus, Iris, Azaleen und Rhododendren zurückzuschneiden, sorgsam darauf bedacht, dass kein stumpfes Ende sichtbar blieb. Er konnte nicht bis zu den Maiglöckchen reichen, die in Büscheln herabhängen und ihren leicht säuerlichen Duft durch ihre umgekehrten Kelche verströmten. Er würde sie von der Landseite her schneiden müssen. Die übrigen Arbeiter besorgten das Düngen, Wässern und die Gewächshausarbeiten mit Zwiebeln und Sämlingen, aber Emile war für das Zurückschneiden zuständig, denn dies war eine Kunst. Zwanzig Jahre hatten ihn gelehrt, wieviel Monsieur übrigzulassen wünschte – ein Überfluss an Pflanzen, der dicht an der Grenze zum Exzess Halt machte. Dieses von seinem Meister gewünschte exakte Gleichgewicht zwischen sichtbarem Eingriff und scheinbarer Abwesenheit einer Gärtnershand galt es für ihn jeden Tag aufs neue zu erreichen.

Eine riesengrosse, tief violettblaue Iris germanica schoss vor einem Fächer schwertförmiger Blätter in die Höhe. Er hatte ihr Wachsen beobachtet. Bestimmt hatte sie auch Monsieur bemerkt, aber soweit Emile wusste, hatte er kein Bild von ihr zu malen begonnen. Heute war genau der richtige

Zeitpunkt. Die Blüte hatte ihren explodierenden Höhepunkt erreicht, aufgeplustert wie eine Königswitwe, in majestätischen Samt gehüllt und mit Juwelen aus Tautropfen geschmückt. Es gab nicht genug Himmel, um sie zurückzuhalten. Vielleicht könnte er sie nach Hause bringen und wieder zurück sein, bevor Monsieur heraus kam, um zu malen. Ginette würde sie hinreissend finden. Sie nahm die Blumen, die er ihr brachte, immer mit diesem runden O entgegen, das ihre Lippen formten, wenn sie überrascht wurde, gefolgt von der Andeutung eines Seufzers. Die Blüten würden sich nicht lange halten. Wie feucht das Fleisch unter der Samthaut auch sein mochte, die Blütenblätter waren schon in dem Augenblick tot, in dem ihre Stiele gekappt wurden.

Wie würde Ginette zu Blumen kommen, wenn er nicht mehr da war? Der Gedanke plagte ihn stärker, seit dieser stechende Schmerz in seiner Brust begonnen hatte.

Er blickte über die Schulter zu den Fenstern des Hauses hinüber und schnitt die Iris für seine Frau ab, wobei er nur einen Bruchteil der Schuld fühlte, die er beim ersten Mal empfunden hatte. Gott würde ihm im Namen der Liebe verzeihen, auch wenn ihm Monsieur nicht verzeihen würde.

Die Verandatür knarrte, und eilige Schritte knirschten auf dem mit Grobsand bestreuten Fussweg.

«Emile!» brüllte Monsieur.

Er verspürte einen winzigen Schmerz, oder war es nur seine Phantasie? Er versteckte die Iris hinter seinen Füßen unter der Querbank des Bootes.

«Clemenceau wird kommen. Diesen Sonntag. Und Jean mit Blanche. Um die blühenden Tulpen und Kirschbäume zu sehen. Alles muss ganz vollkommen sein. Pflanzen Sie um, wenn es nötig sein sollte.» Immer noch im Morgenrock, deutete Monsieur mit seinem Arm in Richtung des Fusswegs. «Die Nasturtias

nehmen überhand. Lassen Sie sie für das Auge wuchern, aber nicht in Wirklichkeit. Lassen Sie soviel Raum frei, dass zwei Menschen nebeneinander gehen können. Werden Sie genug Zeit haben, um das übrige Holzwerk neu zu streichen?»

Emile hatte das grüne Verandageländer und die Morgenbank fertiggestrichen – «preussischgrün» nannte es Monsieur –, und am Tag zuvor hatte er die Unterseite der japanischen Brücke vom Ruderboot aus neu bemalt, damit das Grün sich im Wasser spiegeln würde. Sein Nacken schmerzte noch immer. Übrig blieben nun noch das Clematisspalier entlang der Mauer und die grossen, mit Gittern versehenen Schränke für unvollendete Leinwände, die an unauffälligen Orten im Garten untergebracht waren.

«Ja, gewiss», erwiderte Emile.

Monsieur hielt plötzlich inne und blickte neugierig nach der Stelle am Ufer, wo die riesige Iris gestanden hatte. Seine Miene verfinsterte sich, und seine grossen Finger ballten sich zur Faust. Emile rückte im Boot etwas zur Seite, um die Iris besser vor Monsieurs Blicken abzuschirmen. Eine Biene, die in der Nähe seiner Füsse summt, drohte ihn zu verraten. Monsieur wandte blitzschnell seinen Kopf, um ihn einen langen Augenblick lang zu betrachten. Wie hätte er es nicht wissen können? Die ganze Zeit über, seit sie sich zusammen niedergekniet hatten, um jenes erste Stiefmütterchenbeet zu pflanzen, und Emile ein violettes und gelbes Stiefmütterchengesicht abgeschnitten und in seinem weiten Ärmel versteckt hatte – nur war diese Iris nicht bloss ein Stiefmütterchen. Es war die grossartigste Blüte in einem Eden von Blüten. War er zu weit gegangen?

«Alors, bien», sagte Monsieur mit einem brüskten Kopfnicken und schritt zum Haus zurück.

Obwohl er mitten am Vormittag nach Hause geeilt war, um Ginette die Blume zu bringen, war Emile zur Mittagszeit mit den Tulpenbeeten fertig

geworden und hatte die Schnittabfälle in Sackleinwand eingebunden, um sie hinter der Mauer zum Trocknen auszulegen und später zu verbrennen. Er war froh, dass er nun die Gartenschere weglegen und seine Pinsel und den Farbtopf hervorholen konnte.

Auch Monsieurs Morgenarbeit war offenbar gut vonstatten gegangen. Emile hörte kein Löwengebrüll vom Teich herüberschallen. Monsieur neigte zu Verzweiflungsanfällen, die oft in überstürzte Handlungen mündeten. Madame Alice fand stets das richtige Wort für ihren Gatten, völlig mühe-los. Emile aber musste sich die Sätze im voraus zurechtlegen, für den Fall, dass sie nicht zur Stelle war.

Einmal, als Monsieur von seinem schwimmenden Studio auf der Epte aus malte, liess er ein dröhnendes «Uuff» vernehmen. Als Emile Geklop-per und ein klatschendes Geräusch vernahm, rief er Alice und ruderte rasch auf die Epte hinaus, weil er glaubte, dass Monsieur ins Wasser gefallen sei. Seine Staffelei und die Leinwand trieben auf der Wasseroberfläche. «Ich geb's auf, Emile», sagte er und warf Palette, Farbtuben und Pinsel weg. Er trat von seinem grossen Flachboot in Emiles Ruderboot. «Ich bin kein Maler. Rudern Sie mich nach Hause.»

Emile versuchte die Leinwand zu retten. «Lassen Sie, Emile!» Als er mit dem Ruderboot in den Teich einbog, erblickte er Alice und wiederholte: «Ich bin kein Maler, Alice.»

«Heute vielleicht nicht. Aber morgen ganz gewiss», sagte sie. «Heute nachmittag musst du mit Emile noch die Farben für das neue Blumenbeet planen.»

Am nächsten Morgen hatte Monsieur einen neuen Einfall und verlangte nach mehr Farben. Dass er auch nie seinen Frieden fand, erfüllte Emile mit Sorge. Er malte Dinge, wie sie ein glücklicher Mensch sah, aber Emile zweifelte, ob Monsieur sich auf dieselbe Art glücklich fühlte wie er sel-

ber, wenn er mit der perfekten Iris nach Hause zu Ginette eilte.

Erst letzten Monat hatte Monsieur damit begonnen, dreissig der Leinwände mit Seerosen darauf zu zerschneiden, um sie zu verbrennen. *«Wenn ich einmal tot bin, wird niemand Bilder von mir zerstören, und mögen sie noch so schlecht sein»*, sagte er.

Madame Alice stand auf der Veranda und schaute zu; ihre Hände, die sich an das Geländer klammerten, waren weiss wie ihr Haar. *«Helfen Sie ihm, Emile. Niemand kann ihn davon abhalten. Er wird weitere Bilder malen, bessere.»*

Mit wundem Herzen half Emile ihm, den Scheiterhaufen zu errichten.

*«Ist denn nicht eines darunter, bei dem es Ihnen nichts ausmachte, wenn ich es für Ginette an mich nähme?»*

*«Nein!»* schrie er. *«Verbrennen Sie sie alle.»* Mit seinem Rasiermesser hackte Monsieur eine weitere Leinwand aus dem Rahmen und warf sie zu Boden.

Das Feuer loderte in den Nachthimmel, und Monsieur betrachtete es hinter der Glutspitze seiner Zigarette, bis das Werk eines Jahres zu Asche geworden war. Um sicher zu gehen, goss Emile Wasser über die Feuerstelle, bevor er nach Hause ging. *«Du willst also sagen, du hast dich all die Jahre hindurch für ihn abgerackert, und er gab dir nicht ein einziges seiner Bilder, die er ohnehin nicht mehr haben wollte?»* hatte Ginette gesagt. *«Du, der du diesen Teich mit deinen blossen Händen gegraben und damit etwas geschaffen hast, was ihn reich und berühmt gemacht hat? Lieber verbrannte er alles, als dass er dir auch nur ein Fetzen Leinwand gegeben hätte!»*

Emile zuckte mit den Achseln und sank erschöpft ins Bett; noch immer konnte er den Rauch auf seiner Haut und seinem Schnurrbart riechen.

Am nächsten Morgen in der Frühe stellte er fest, dass sie einen längliches dreieckiges Leinwandstück übersehen hatten. Es war mit Asche und Dreck beschmiert, aber immer noch intakt. Er

wischte es ab und stopfte es – Gott für seine Unbotmässigkeit um Vergebung bittend – unter sein Hemd. Erst dann blickte er sich um, um zu sehen, ob er beobachtet wurde. Es war noch niemand auf. Er hatte das Ding kaum richtig gesehen, und als er es starr und kratzend auf seiner Haut fühlte, als er sich bückte, um die Rosen zu schneiden, packte ihn eine grosse Neugier.

Als schliesslich die Sonne hinter den Pflaumbäumen versank, ging er durch das Feld von wildem roten Mohn, und sein Herz hämmerte in seiner Brust. Er zog den Leinwandfetzen erst hervor, als er die Tür hinter sich verriegelt hatte. Behutsam wusch er die Asche und den Dreck ab. Pinselstriche von Lavendel, Blau- und Grüntönen wirbelten in einer Form, die sich vielleicht als Oval entpuppt hätte, wenn das Stück grösser gewesen wäre. Ach, nur Farben, dachte er und liess sich in einen Sessel sinken. Aber dann stellte er das Stück auf den Kopf. Dick aufgetragene Farbaufhaufen liessen das Fragment einer Iris erkennen. Daneben ein mit sanftem Pinselstrich gemaltes Weidenblatt. Es stellte etwas dar!

Atemlos zeigte er es Ginette.

*«Was ist es?»* fragte sie.

*«Ein hängendes Weidenblatt und eine halbe Iris. Eine Blume, die halten wird.»*

*«Hat er dir das gegeben?»*

*«Nein. Wenn er erfährt, dass ich es habe, wird er toben vor Wut.»*

*«Und du wirst die Kündigung erhalten – was soll dann aus uns werden?»*

*«Es ist für dich, Ginette. Für unser Schlafzimmer. Sag keinem Menschen etwas davon.»*

An jenem Sonntag verbrachte er den ganzen Nachmittag damit, einen kleinen dreieckigen Holzrahmen zu zimmern. Er schliff ihn glatt wie Seide und bemalte ihn mit Monsieurs grüner Farbe, die er mit einem Gurkenglas geholt hatte. Nichts anderes erschien ihm so passend. Und

jede Nacht, bevor er das Licht löschte, betrachtete er seither das Gemäldefragment über Ginettes Toilettentisch mit Befriedigung. Ginette würde immer eine Blume haben.

Nun, nach dem Mittagmahl, hob Emile einen Schleier von blauen, rosenfarbenen und weissen Clematis vom Spalier ab, damit er dieses bemalen konnte.

«Schon wieder am Malen?» fragte Felix, der neueste Gärtner in spöttischem Ton.

«Clemenceau kommt zu Besuch. Wenn Sie die Geranien auf der Veranda düngen, könnten sie bis Sonntag vielleicht aufgehen.»

«Warum bemalen Sie die Rückseite? Die steht ja zur Wand. Monsieur kann sie nicht sehen.»

«Nein, aber ich kann sie sehen. Und Sie auch.»

Felix zuckte mit den Achseln und ging seines Weges. Er ist zu jung, um zu verstehen, worüber ich mich freue, dachte Emile.

Mit der Ecke seines Pinsels entfernte Emile eine Borste, die am Holz klebengeblieben war. Er liebte das Malen fast ebenso sehr wie das Gärtnern und mochte darum diese Arbeit nicht den jüngeren Männern überlassen. Er liebte das flauschige Gefühl beim Eintauchen des Pinsels. Oft sagte er ein kleines Gebet à la grâce de Dieu, wenn der kritische Moment kam, da er den beladenen Pinsel in weitem Bogen vom Farbtopf über die Clematis hinweg zum Spalier führte, um zu vermeiden, dass auch nur der kleinste Farbspritzer ein Blatt oder eine Blüte verunstaltete. Danach kam das Vergnügen des sanften Verstreichens der leuchtenden Farbe, bis er einen leichten Widerstand am Pinsel verspürte, der ihm sagte, dass er ihn erneut in die Farbe eintauchen müsse. Er liebte alle diese Gefühle ebenso sehr wie Monsieur. Dessen war er sich sicher.

«Uuff! Das ist zum Verrücktwerden», schrie Monsieur von irgendwo in der Nähe des Teichs. «Es ist eine verdammte Obsession!»

Der Alte ist wieder am Schimpfen, dachte Emile, von dessen Unrast schmerzlich berührt. Er machte die Spaliere fertig und nahm einen Gartenschrank in Angriff, mitten in einem Wirbel von Wohlgerüchen – dem würzigen nelkenartigen Duft des rosa Dianthus und der balsamhaften Süsse von Rosen.

«Ich bin nicht besser als ein Schwein. Ich weiss nichts!» hörte er.

Monsieurs sabots schürften auf dem Kiesweg. Emile roch seine Zigarette und sah aus seinem Augenwinkel Monsieurs Faust wie einen kleinen Schinken herunterhängen. «Finden Sie es nicht manchmal auch schwierig zu tun, was Ihnen vor-schwebt?» fragte Monsieur und schob seinen Schlapphut zurück, um sich mit seinem Taschentuch die Stirn abzureiben.

«Nein. Ich stelle mir nur Dinge vor, die möglich sind.»

«Wo bleibt da denn die Freude?»

«Schauen Sie sich um. Dieser Garten. Er ist eine reine Quelle der Freude. Wir haben stets das Mögliche im Sinn. Sie aber, – Sie wollen das Unmögliche. Nächstens werden Sie noch den Duft der Blumen malen wollen!»

«Im Augenblick will ich nur den Schilf unter dem Wasser, die Wasseroberfläche und die Spiegelung des Himmels darin malen – dies alles zur gleichen Zeit. Was soll daran unmöglich sein?»

«Nur Gott – –»

«Ich will es schaffen!»

«Sie werden es schaffen, so Gott will. Sie sind daran, es zu schaffen.»

Monsieur betrachtete eine weisse Clematisblüte, so, als ob er noch nie eine gesehen hätte. «Mein Gott, wie vollkommen – –.» Er schüttelte den Kopf. «Was für ein vermaledeiter Beruf! Was immer an Schönem ich auch sehe, alles ist zu schwierig für mich. Es geht über die Kräfte eines alten Mannes.»

Emile tauchte seinen Pinsel ein und sah zu, wie die Borstenspitzen die glatte grüne Oberfläche der Farbe im Topf durchstachen.

«Geben Sie mir diesen Pinsel», herrschte ihn Monsieur an. «Lassen Sie mich etwas malen, was ich kann!»

«Nein!»

Das Wort dröhnte wie eine tiefe Glocke in die Stille des Gartens hinein. Nie hatte er ihm jemals widersprochen. Monsieur verharrte lange mit der nach dem Pinsel ausgestreckten Hand. Der Wille des launenhaften Genies lag bedrohlich in der Luft. Emile atmete kaum.

Er hatte die Stelle bei Monsieur angetreten, als die japanischen Kirschbäume noch kleine Spindeln waren. Sie hatten sich zusammen niedergekniet, um die ersten blauen Vergissmeinnicht, harmonisch abgestimmt auf die malvenfarbenen Tulpen und die hellroten Pfingstrosen, zu pflanzen. Er war schon hier gewesen, bevor es eine japanische Brücke gab, bevor die Rosen die Bogenspaliiere der Grande Allée emporwuchsen. All diese Jahre hindurch gab es keine einzige Meinungsverschiedenheit.

Emile führte den Pinsel über das Holz. «Das ist meine Arbeit», sagte er. «Und Sie machen die Ihre.» Er fühlte einen Stich in der Brust. Selbst wenn er sich mit ihm raufen musste – lächerlich in ihrem Alter! –, würde er ihm den Pinsel niemals überlassen. Er umklammerte ihn fester, für den Fall, dass der Mann handgreiflich werden sollte.

Eine Drossel sang ein flötenartiges Lied. Nach einer langen Pause wiederholte sie es, wie unter einem Zwang. Reglos warteten sie auf die dritte Strophe, die nach einer Weile tatsächlich erklang. Monsieur wendete sich um und ging zu seiner Leinwand zurück. Das Licht hatte sich unterdessen verändert. Emile hörte, wie er das Bild in den Gartenschrank schob. Er regte sich nicht, bis er ihn ein anderes Bild herausziehen hörte.

Etwas an der Art, wie er von den «versiegenden Kräften eines alten Mannes» gesprochen hatte, ging Emile näher als alles, was Monsieur je in seinen

Wutanfällen von sich gegeben hatte. Sie waren beide alte Männer, aber Emile war älter und würde wahrscheinlich früher sterben. Was würde in diesem Falle mit Ginettes kleinem Gemäldebruchstück geschehen? Sie würde es möglicherweise zu verkaufen versuchen – die Umstände könnten sie dazu zwingen –, und Monsieur könnte davon erfahren.

Aber da war noch etwas. Monsieur hatte ein Anrecht darauf zu wählen, was von ihm übrigbleiben sollte, wie er selber auch – der glatte grüne Farbanstrich auf dieser Truhe zum Beispiel! –, und wenn Monsieur der Meinung war, dass eine einzige Lilie seine Kräfte überstieg, dann sollte diese nicht bestehen bleiben. Er durfte den Mann nicht auf diese Weise vergewaltigen.

Er beschloss die Arbeit an der Truhe und reinigte seinen Pinsel sorgfältig. Wieder fuhr es ihm durch den Kopf – wo würde sie Blumen hernehmen, wenn er tot war? Wenn er ihr die Lilie wegnahm? Er eilte zum Tor hinaus, über das Feld durch welkende Mohnblumen, sagte ein *grâce à Dieu*, betete zu Gott, er möge verhüten, dass er stolpere, sich ein Bein breche und auf diesem Schmutzpfad verende, dass sein Herz zu schlagen aufhöre, bevor er nach Hause gelangen könne, um ein kleines Feuer im Kamin zu entfachen und das Fragment ihres gemeinsamen Meisterwerks den Flammen zu übergeben. Er wusste, was Monsieur wünschte. ─

Aus dem Englischen von Ernst Grell

Dieser Text entstammt dem neuesten Buch von Susan Vreeland, das demnächst im Verlag Viking Penguin, der Penguin Group (USA) Inc., erscheinen wird. Copyright © Susan Vreeland. (Abgedruckt und übersetzt mit der freundlichen Genehmigung der Autorin und des Verlags). Susan Vreelands früher erschienener Roman *Girl in Hyacinth Blue* geht dem Schicksal eines an-

geblichen Vermeer-Bildes in umgekehrter Chronologie durch die Jahrhunderte nach. *The Passion of Artemisia* leuchtet das Seelenleben der italienischen Barockmalerin Artemisia Gentileschi aus. Beide preisgekrönten Romane wurden ins Deutsche, Französische und Italienische übersetzt.



# THE END

> Urs Lüthi hat für seine Graphik-Serien immer wieder emblematische Zeichen verwendet, so auch Geldmünzen, dunkles Wasser, Kartographien. Das Werk *The End* deutet auf eine besorgte, fragende Beziehung zum Zeitgeschehen hin. Die Mahnungen sollen nicht übersehen werden: die heile Welt geht in Scherben, Geld ist eine unheilvolle Masse, Wasser verdunkelt sich tödlich. (siehe auch S. 34)

Urs Lüthi, *The End*, 1993, 12 Infographien in Kassette, Courtesy Edition Maximilian Krips, Köln

# Wie man Erfolg bewirtschaftet

## Die «Art»-Kunstmesse in Basel

Hans-Joachim Müller

«Art», Internationale Kunstmesse in Basel, zählt überhaupt noch einer mit? Im Sommer 2003 ist es die vierunddreissigste gewesen, und noch immer scheint alles so, wie es immer war. Noch immer blüht er verlässlich auf, der tropische Garten Eden voller Kunstgewächse. Und die vielen Leute und die obskuren Objekte ihrer Begierde und das Auffallenmüssen und Übertrumpfenwollen und die regielose Nachbarschaft des Verschiedenen: ein unverbrauchbares Spektakel, so hat es den Anschein, eine fünfte Jahreszeit, in der die Kunst und ihre Entourage über die Stadt herfallen.

Und doch wartet kaum einer noch mit klopfendem Herzen auf die jeweils neue Ausgabe der «Art». Eine gewisse Gewöhnung oder, sollen wir sagen, Gelassenheit hat sich schon breitgemacht. Und spürbar ist sie abgeklungen, die Erregung, die sich einmal von den Zumutungen und Provokationen der zeitgenössischen Kunst nährte, von diesen befremdlichen Formen und Zeichen, scheinbar ohne Bedeutung, irritierend und faszinierend zugleich.

Das ist «Art»-Geschichte, ein bisschen mythisch inzwischen, als raunten die Ahnen von wilden Zeiten. Heute ist die «Art» Alltag, herausgehobener Alltag, mehr nicht. Und längst hat der Kunstmessenbesucher mit und ohne Expertenzertifikat gelernt, grundsätzlich mit allem zu rechnen. Wenn also eine hoffnungsvolle Künstlerin kunsthalber eine Stunde mit zirpenden Grillen im Plastikgehäuse zu verweilen verspricht, dann ergibt das bestimmt ein schönes Bild für die Eintracht der Schöpfung, aber auf der Messe ringsum wird

kaum eine erhöhte Pulsfrequenz nachzuweisen sein. Damals – im fernen Jahr 1970 – standen wir, das schwarzrote Katalogbuch unterm Arm, noch etwas hilflos unter all den Leuten und vor all den Bildern. Kunst auf dem Markt? Kunst als Handelsgegenstand einer Messe? Verlöre sie nicht ihr Geheimnis, ihren Zauber, wenn sie so direkt, so schamlos auf ihren Warencharakter reduziert würde? Durfte das sein, sollte das sein? Wie verträge sich der gesellschaftskritische Anspruch der Zeitkunst mit den zahllosen Preisschildern und der Bazarstimmung und all den grösseren und kleineren Beträgen, die über Gelingen oder Misslingen dieser Veranstaltung entscheiden würden?

Als die rund hundert Kunsthändler auf der 1. internationalen Kunstmesse in Basel wieder zusammenpackten, da war die 2. internationale Kunstmesse in Basel schon beschlossen. Und über dreissig Jahre später scheinen die Bedenken der ersten Tage kaum mehr erinnerbar. 1983, bei der Eröffnung der 14. «Art», ging der Museums- mann Werner Schmalenbach noch einmal auf die längst verstummte Kritik ein, um aus ihr ein emphatisches Plädoyer für die Kunstmesse zu gewinnen: *«Die Kunst als Ware: Ich bekenne gern, damit keine Probleme zu haben. ( ... ) Wir beobachten ja mit Betroffenheit, wie steril, wie stagnierend die Kunst in anderen Systemen ihr Dasein fristet, wo dank der totalen Absenz von Markt, Galerien, Kunstmessen und dergleichen Immobilismus herrscht. Ich ziehe, ich kann es nicht leugnen, die geistige und auch materielle Fluktuation, inmitten derer wir leben, als Ausdruck grösserer Freiheit und mit der Chance der Anarchie vor, diese*



*ungezügelter Mobilität mit ihren Anstössen und ihren Anstössigkeiten, mit all ihren Ausstellungen, ihren Galerien, ihren Auktionen, ihren Messen und ganz einfach mit ihrem dynamischen Prinzip, die Kunst als Ware in Bewegung zu halten.»*

Die Spekulation auf die normative Kraft des Faktischen sollte triumphal aufgehen. Die Kunstmesse wurde die Regel, wurde unentbehrlich. Und je gewisser sich die internationale Galeristschar Sommer für Sommer in den Hallen der Schweizer Mustermesse einfand, desto gewisser wurde auch, dass weder das Kunstschöne noch das Erkenntnisinstrument Kunst an Bedeutung einbüßen, wenn zugleich ihr Tauschwert verraten wird. Und der empfindsame Kunstfreund hat zusehen müssen, wie ein paar turbulente Messe-tage alte Reinheitsgebote als Rhetorik entlarvt haben und wie der Kunst im Warenzustand auch ein Stück Wahrheit zugewachsen ist.

Der Einfluss der Messen auf den Gang der Kunst-dinge ist noch nicht zureichend untersucht. Man wird aber getrost davon ausgehen dürfen, dass die Kunstmesse ganz entscheidend zum Prozess der neueren Kunstgeschichte beigetragen haben und dabei in nicht geringem Masse selber kunstbildend geworden sind. Schliesslich reicht die Kunstmesse-Erfindung in jene Jahre zurück, als mit den schlagzeilenträchtigen Bilderimporten aus den USA sich erstmals auch ein Massenpublikum für die Gegenwartskunst mobilisieren liess. Die Kunst, jedenfalls bestimmende Teile der Kunst, überwand ihre akademische Zurückgezogenheit und entwickelte sich gerade auf den

Messen zum Zeitstil, zum Indikativ einer Epoche – mit raschen Auswirkungen auf Werbung, Mode und Mediendesign. Es ist nicht ungerecht und schon gar nicht falsch, wenn man die Spektakularisierung beklagt, die da stattgefunden hat, diese bereite, beständige Hingabe der Kunst an den Event. Aber ein wenig Dialektik gehört schon auch in den Befund. Nicht wenig nämlich hat das Pilgererlebnis Kunstmesse dazu getan, dass die einst so elitären Avantgarden ihren ärgsten Schrecken verloren haben.

Was diese elitären Avantgarden so fremd aussehen liess, was sie so verstörend machte, ist im Sog kultureller Einverständigkeit aufgegangen. Längst gehören sie zum Markenzeichen, zum Ausweis vitaler Zeitgenossenschaft. Und eine prägende, über Jahrzehnte hin kunstsozialisierende Veranstaltung wie die «Art» in Basel ist nicht schuldlos an diesem Prozess der Aneignung. Nie sind es ja nur die Spezialisten des Kunstbetriebs gewesen, die den einzigartigen Bestand dieser Messe garantiert haben. Noch entscheidender für den «Art»-Erfolg wurden jene neuen Eliten, die die anarchische Buntheit, die sie Jahr um Jahr erlebten, begierig in ihr Lebensgefühl integriert haben. Kunstmesse, das meint eben viel mehr als nur Handelsplatz. Kunstmesse, das ist der eminente Ort, wo die Kunst als schon gefestigter und noch zu festigender Wert, aber mehr noch im Outfit changierender Gegenwärtigkeit, als Zeitdesign, als grosse dekorative Versuchung auf eine konzentrierte Aufmerksamkeit stösst, wie sie sonst nirgends hat.



Umgekehrt gilt aber auch: Die Messen haben zugleich die Kunst verändert, sie haben sie zum Auftritt gezwungen. Anders als im Museum mit seinen bedachten und bemessenen Wandplätzen hat das Messebild nur dann eine Chance, gesehen zu werden, wenn es sich dem Wettkampf stellt – und sei es wider seine angestammte regressive Neigung. Inszenieren lässt sich das nicht mit garantiertem Erfolg. Es muss schon so eine Lust auf Öffentlichkeit vom Kunstwerk selber ausgehen, ein trotziges Selbstbewusstsein, das sich von der unübersehbaren Kunstwerk-Masse ringsum nicht einschüchtern lässt. Dass die Kunstentwicklung der letzten dreissig Jahre aufs Ganze gesehen eine der ständigen Reizverstärkung und Reizüberbietung gewesen ist, hat nicht zuletzt mit der immer perfekter ausgebauten Kunstbühne Messe zu tun.

Dass das Label «Art» nicht vor Nachahmung schützte, hat in Basel niemanden nervös gemacht. Und das war gut so. Mit der alten Kölner Konkurrenz liess sich nicht schlecht auskommen, und die zahlreichen Messen, die da und dort entstanden und da und dort wieder eingingen, erweiterten den Markt mehr, als dass sie ihn strapazierten. Die «Art» hatte eben den Vorteil, dass sie zuerst da war und ihr Vermögen bereits glänzend unter Beweis gestellt hatte, während die anderen noch vor ihrer Bewährungsprobe standen.

Es gehört zur klugen «Art»-Strategie, von Anfang an allen kartellartigen Versuchungen widerstanden zu haben. Kontrolliertes Wachstum, das war die Devise. Und was dies in der Praxis hiess und heisst, lässt sich an den jährlichen Bewerbungseingängen ermessen, die inzwischen fast vierstellige Zahlen erreichen. Dass die strenge Jurierung und die Beschränkung auf nie mehr als dreihundert Galerien alle Jahre wieder auch für Enttäuschung und Umnut sorgen, muss nicht betont werden. Und doch ist stets anerkannt worden – und eben nicht nur von den glücklich Berücksichtigten – dass all die Auswahlanstrengung wenig mit Protektionismus, aber sehr viel mit dem gerühmten Erscheinungsbild der Messe zu tun hat. Wer ihre Geschichte verfolgt hat, darf der «Art» bestätigen, dass sie, wenn auch nicht nach demokratisch offengelegten Kriterien, so doch nach überprüfbaren Qualitätsmaximen die Kunsthändler-Hundertschaften mit ihrem harten Kern und ihren weichen Rändern zusammengeschiedet hat.

Und nie wollte diese Kunstmesse etwas anderes als international sein. Nie war sie bloss europäisch, schweizerisch, rheinisch, regional. Dass die Basler Gründer, die seinerzeit die «Art» andachten, keine lokale Veranstaltung planten und von der ersten Ausgabe an auf den Weltmarkt, jedenfalls auf den Westweltmarkt zielten, ist ihnen noch heute hoch anzurechnen. Fürwahr keine Selbstverständlichkeit, wenn man an die gelegentliche Selbstabschottung und Binnenzufriedenheit hierorts denkt. So wirkt die Kunstmesse

bis heute als verlässlicher Motor in der Kunststadt Basel und die Energien und die Dynamik, die von ihr auf die lokalen Szenen und Institute ausstrahlen, sind von beträchtlicher Bedeutung. Dass dabei Basel mit der «Art» und über der «Art» nicht zugleich auch zur führenden Galerienstadt erwachsen ist, das harrt freilich noch der genauen Ergründung. Könnte es sein, dass aus dem Prinzip Kunstmesse fast so etwas wie ein Kunstveröffentlichungsmonopol geworden ist, ein exklusives Medium, das dem traditionellen Durchsetzungsort Galerie buchstäblich die Show gestohlen hat?

Jedenfalls haben sich dank dieser Tradition gewordenen Show Kunst und urbane Lebensart auf eine unvordenkliche Weise angenähert. Und die Kunstmesse ist zu einem grandiosen Spiegel dieser Lebensart geworden. Ein Spiegel für die Umrüstung der Künste, für ihren Einschluss ins Leben, für ihre Bereitschaft, die alte Abständigkeit, das gefährliche Anderssein aufzugeben und lieber die Rolle des gut verträglichen Geschmacksverstärkers zu spielen.

Wie vielleicht nur noch die Biennale in Venedig oder die alle fünf Jahre stattfindende Dokumenta in Kassel hat die jährliche Kunstmesse in Basel in über drei Jahrzehnten zur Popularisierung der Künste beigetragen, hat zwischen Kunst und Publikum einen Pakt geschmiedet, wie er in den Heroenzeiten der Avantgarden noch völlig unvorstellbar schien. Damals war es noch um Utopien gegangen, heute heissen die Utopien Virtualität. Und aus den künstlerischen Symbolen der Überschreitung und Entgrenzung sind volkstümliche Symbole des jederzeit Möglichen, des grenzenlos verfügbaren geworden.

«Art» in Basel: als Label, als Marktplatz und als Dienstleistung gleichermassen ein Erfolgstitel, der heute fast singular erscheint. Mag sein, dass es zumindest in Europa demnächst keine ebenbürtige Kunstmessen-Konkurrenz mehr geben wird. Die «Art» wird sich darüber kaum verändern. Sie wird bleiben, was sie schon immer war und immer mehr geworden ist: unter den regelmässig bestürmten Pilgerorten der zeitgenössischen Kunst ein unverzichtbares Ziel. ─

Hans-Joachim Müller, geboren 1947, Studium der Philosophie und der Kunstgeschichte. Über fünfzehn Jahre lang Kunstkritiker im Feuilleton der *Zeit* in Hamburg. Seit 1995 Feuilletonchef der *Basler Zeitung*.

# Miami Beach «Art» Basel in Übersee

Janet Phelps

Janet Phelps ist freischaffende Kuratorin und lebt seit 13 Jahren in New York. Als die ABMB 2001 verschoben wurde, veranstaltete sie als Mitorganisatorin eine alternative Messe im Hotel Nash: *Fast Forward: Miami*. Letztes Jahr produzierte sie das Kunstprojekt *artpoint*, das verschiedene Künstler förderte.

Vom 2. – 7. Dezember 2003 sind die Augen der Kunstwelt wiederum auf Miami gerichtet, wo die Art Basel Miami Beach (ABMB) stattfindet. Von denselben Leuten organisiert, die während der vergangenen 34 Jahre jeweils im Juni die «Art» Basel – die hochkarätige Messe für zeitgenössische Kunst schlechthin – in der Schweiz präsentiert haben, wurde, nach längerer Suche nach einem Messeplatz mit warmen Wintertemperaturen, Miami als Standort für eine zweite alljährlich stattfindende Messe auserkoren. Die Premiere war ursprünglich für 2001 geplant, doch wurde die Messe im Gefolge der Ereignisse des 11. Septembers um ein Jahr verschoben. Nachdem einige befürchtet hatten, dass eine Verschiebung der Eröffnungsveranstaltung die Zukunft der Messe beeinträchtigen könnte, wurden diese Bedenken nach dem Erfolg der Messe von 2002 rasch zerstreut. Die Verzögerung hatte bei den Teilnehmern – über 160 Galerien, 30000 Sammler, Professionals, Kunstliebhaber und Anwohner – zu keinen Enttäuschungen geführt. Die Verkäufe liefen gut, und eine Reihe von Galerien berichteten, dass sie nach dem zweiten Tag des einwöchigen Events bereits restlos ausverkauft waren. Es kamen mir letztes Jahr nur ganz wenige Beschwerden zu Ohren, am häufigsten die, dass zu viel los war. Selbst Samuel Keller, der Leiter von «Art» Basel und ABMB, der scheinbar überall gleichzeitig anwesend war, sagte, dass er seine Präsenz zu sehr hätte aufsplintern müssen, um alles zu schaffen. Im Hinblick auf ihren zweiten Jahrgang werden wiederum hohe Erwartungen in die Art Basel Miami Beach gesetzt, indem gehofft wird, dass verschiedene wichtige Faktoren ihres ersten Erfolges erneut zum Tragen kommen: eine Kunstszene in Miami, die sich im Lauf der letzten Jahre vergrössert hat; qualitative und quantitative Steigerung im Bereich der Regionalmuseen und ihrer Programmierung; das «Nachwachsen» weiterer kultureller Einrichtungen und Galerien; eine Gemeinschaft von Künstlern, deren Werk überregionale Bedeutung hat und weiter anwächst; örtliche Sammler von Weltformat, die in Miami domiziliert sind, und, am wichtigsten, eine wachsende Zuversicht in Miami, dass man im internationalen Auftritt und Dialog der zeitgenössischen Kunst eine wichtige Rolle spielen kann und spielen wird. Immer mehr einheimische Künstler, die sich einen internationalen Ruf geschaffen haben, lassen sich lieber in Miami nieder, als dass sie nach New York oder Europa ziehen. Angesichts dieser Entwicklung und der Tatsache, dass die Präsenz der «Art» Basel auf die Aktivitäten im Kunstbereich enorm stimulierend wirkt, stellen die hiesigen Museen, Galerien und alternativen Räume zweifellos eine lebensfähige und expan-

dierende Szene dar. Zudem verbinden eine Handvoll einflussreicher Sammler, Kuratoren und Museumsleiter Miami mit Kunstkäufern von Weltruf und lenken die Aufmerksamkeit der globalen Gemeinschaft auf wichtige Ausstellungen. Die Beteiligungstatistik des örtlichen Kunstestabliments und insbesondere der örtlichen Sammler übertrifft alles Bisherige. Ich kann mich kaum an eine andere Kunstgemeinschaft oder Stadt erinnern, die so auf den Ansturm begeisterter Kunstliebhaber reagiert hätte. Miami Beach ist eine der herzlichsten, gastfreundlichsten Städte der USA, besitzt ein warmes, subtropisches Klima, prächtige Strände nur fünf Gehminuten entfernt vom Kongresszentrum der Messe, lateinamerikanische und kubanische Einflüsse und einen Überfluss an Art-Deco-Architektur, attraktiven Hotels, Clubs, Restaurants und Menschen – kurzum: eine einzigartige Ausstrahlung.

Die Präsenz der «Art» Basel in Miami wird sich zweifellos auf den weltweiten Kunstmarkt, insbesondere jenen in den USA und in New York, auswirken. Natürlich wird es mehr als nur ein paar Jahre dauern, bis sich die langfristigen Markteffekte der Errichtung der Art Basel Miami Beach abschätzen lassen, aber eines ist gewiss: der Event in Miami hat unsere Wahrnehmung anderer Messen in diesem Land bereits verändert. Praktisch schon vor ihrer Eröffnung stellte die ABMB 2002 die Vormachtposition der New Yorker Armory Show in Frage. Einige New Yorker Galerien, die sich gegen eine Teilnahme an der ABMB 2002 entschieden, berichteten über einen Rückgang der Verkäufe in der vergangenen Wintersaison, und auch an der Armory Show erlitten einige Galerien offenbar Verkaufseinbussen, und dies, obwohl Armory ihr traditionelles Zeitfenster auf März verschob. Und schliesslich ist Miami selber zu erwähnen, das verschiedene andere Kunstmessen in den Wintermonaten beherbergt – die Organisatoren dieser Messen suchen ganz offensichtlich nach Mitteln und Wegen, um sich von der «Art» Basel zu unterscheiden. Die Art Basel Miami Beach hat die Messlatte für andere Messen eindeutig höher gesetzt. Auch wenn wohl niemand wirklich glaubt, dass Miami New York jemals als Kunstzentrum der USA (und wohl auch der Welt) ersetzen wird, liegt es auf der Hand, dass die Präsenz der ABMB dazu beitragen wird, Miami zur ganzjährigen internationalen Destination für zeitgenössische Kunst zu machen – und in dieser einen Dezemberwoche ist Miami jetzt schon der Ort, wo sich die Kunstwelt trifft. ─

Aus dem Amerikanischen von Ernst Grell

# Griechische Statuen und Tomaten

## Der Schweizer Kunstmarkt im 20. Jahrhundert

Sébastien Guex

«Heute ist es in der Schweiz einfacher, griechische Statuen zu importieren als Tomaten».<sup>1</sup> Die Feststellung überrascht. Sie stammt von einem hervorragenden Kenner des schweizerischen Kunstmarkts<sup>2</sup>, Andrea Raschèr, einem der Hauptinitianten des Gesetzes über den Kulturgütertransfer, das von den eidgenössischen Kammern vor kurzem (im Juni 2003) verabschiedet wurde. So musste man 33 Jahre warten, bis Bern sich entschied, die 1970 von der Unesco ausgearbeitete Konvention zu ratifizieren, welche darauf abzielt, den internationalen Kulturgüterverkehr ein wenig zu reglementieren und insbesondere dem illegalen Handel entgegenzuwirken. Erklärt sich die helvetische Langsamkeit durch ausserordentlich strenge Auflagen dieser Konvention? Das bleibt zu bezweifeln. Die Konvention war bereits von nahezu 100 Staaten angenommen worden, und sie zeichnet sich viel eher durch Zugeständnisse, Lücken und durch ihr Ungenügen aus als durch besondere Strenge.<sup>3</sup> Im übrigen ist 1995 ein neues, ein wenig einschränkenderes Übereinkommen unter dem Namen Unidroit ausgearbeitet und seither von 22 Staaten unterzeichnet worden, doch in Bern – muss es noch präzisiert werden? – fasst man dessen Ratifizierung noch lange nicht ins Auge. In Wahrheit weist das Zögern der Bundesregierung im wesentlichen auf zwei voneinander abhängige Gründe hin: Einerseits hat der Schweizer Markt ein bedeutendes Gewicht angenommen, andererseits nimmt er einen besonderen Platz ein, nämlich als Drehscheibe im Welthandel mit Kulturgütern. Eben diesen beiden Aspekten ist der Artikel gewidmet. Einerseits zeichnet er kurz die verschiedenen Phasen nach, die dem Markt im

Lauf des 20. Jahrhunderts zu seiner heutigen Bedeutung verholfen haben. Andererseits versucht er, die Hauptelemente aufzuzeigen, die am Anfang seines Erfolgs stehen.

Wegen der zentralen Rolle, die der strikten Geheimhaltung auf diesem Gebiet zukommt, sind die Daten zur quantitativen Entwicklung des Kunstmarkts, die den Forscherinnen und Forschern auf nationaler wie internationaler Ebene zur Verfügung stehen, rar, lückenhaft, unpräzise und wenig vertrauenswürdig. Alle weisen indes in dieselbe Richtung. Sie zeigen zunächst, dass dieser Handel weltweit seit mindestens vier Jahrzehnten sehr konzentriert ist; fünf oder sechs Länder teilen sich in 80% bis 90% des Austauschs. Die Statistiken machen sodann deutlich, dass die Vereinigten Staaten seit Ende der sechziger Jahre den Platz von Frankreich einnehmen, das nach und nach einbricht, und an die Spitze treten (mit einem Anteil in der Grössenordnung von 30% bis 40%), gefolgt von Grossbritannien (25% bis 30%). Sie zeigen schliesslich auf, dass die Schweiz im Schnitt eine Stellung einnimmt und wahrt, die keineswegs zu vernachlässigen ist (5% bis 10%) und die sie Deutschland und Frankreich zur Seite stellt (siehe Tabelle).<sup>4</sup>

Dank den Schweizer Zollstatistiken, die den Kulturgüteraustausch, den die helvetischen Händler mit dem Ausland tätigen, seit 1886 erfassen, ist es möglich, zwei grosse Phasen in der Entwicklung des Schweizer Kunsthandels zu unterscheiden. In der ersten, die vom Ende des 19. Jahrhunderts bis kurz nach dem Zweiten Weltkrieg reicht, nimmt der Kulturgüterhandel in einem Mass zu – ein langsamer Aufschwung, der von bedeuten-

> San Keller ist bekannt für seine ungewöhnlichen Aktionen. Immer wieder thematisiert er den Wert von künstlerischer Arbeit, indem er banale Handlungen ausführt, die durch Kontextverschiebungen fremd oder ausserordentlich werden. In der Aktion *San Keller schläft an Ihrem Arbeitsort* (siehe S. 40) sucht er tagsüber ungewöhnliche Orte zum Schlafen auf wie beispielsweise Büros, Fernseh-Studios, eine Fabrik. Oder er lässt buchstäblich Geld auf der Strasse liegen in der Aktion *San Keller lässt Ihr Geld auf der Strasse liegen* und hinterfragt so eine sprachliche Konvention und den Wert unserer Werte. (siehe S. 39)

San Keller, *San Keller lässt Ihr Geld auf der Strasse liegen*, Zürich-Enge, 6. März 2002, Photographie: Sandra Walser  
San Keller, *San Keller schläft an ihrem Arbeitsort*, Auftrag Nr. 11: Fachstelle für Gleichstellung von Frau und Mann, Liestal, 4. Februar 2002, 8.30-17.30 Uhr, Lohn Fr. 300.-, Photographie: Cerina Thon, Zürich



den Anstiegen und Rückfällen geprägt ist –, welches jenem des schweizerischen Aussenhandels insgesamt nahekommt. Die zweite Phase dagegen, die nach dem Krieg beginnt und sich mindestens bis zu den ausgehenden neunziger Jahren erstreckt, zeichnet sich durch einen sehr raschen Anstieg des Kulturgüterhandels aus. Dieser ver-  
hundertfacht sich, während die Importe und Exporte der Eidgenossenschaft sich insgesamt nur verzehnfachen.

Während der ersten Periode entwickelt sich der Schweizer Kunstmarkt also nur langsam und bleibt ziemlich nebensächlich. Doch dieses relative Stagnieren auf der Ebene von Handel und Zahlen verbirgt einen tiefgreifenden Wandel. Tatsächlich vereint dieser Markt damals eine Reihe von Vorzügen, die sich nach 1945 als entscheidend erweisen. Etliche dieser Vorzüge politischer, bankenspezifischer oder fiskalischer Natur werden später behandelt. Erwähnen wir für den Augenblick nur einen davon: die Bildung eines sehr umfangreichen Vorrats an Kulturgütern in dieser Anfangsphase, in der Form von privaten oder öffentlichen Sammlungen, wovon die Tatsache zeugt, dass bis auf wenige Ausnahmen der Import solcher Güter stets deutlich umfangreicher war als der Export.

In dieser Hinsicht spielte der Erste Weltkrieg eine entscheidende Rolle. Dank der riesigen Gewinne einerseits, die angesichts des Kriegs erzielt wurden, und andererseits fallender und manchmal sogar zerfallender europäischer Währungen während und nach dem Krieg, bildeten sich in der Schweiz sehr ansehnliche Sammlungen. 1921 erreichen die Importe von Kunstobjekten übrigens

ein derart rasantes Tempo, dass die Schweizer Regierung eine Verordnung erlässt, um sie einzuschränken. Wie sie erklärt, geht es darum, die einheimischen Künstler zu schützen und zu verhindern, dass das, was sie als mindere Kunst<sup>5</sup> bezeichnet, in die Schweiz gelangt. Der gewaltigen Wirkung des Ersten Weltkrieges gesellte sich ab 1933 jene der nazistischen Machtübernahme bei. Tatsächlich trieben die nazistischen Machthaber mit ihrer missbräuchlichen Politik gegenüber Personen jüdischer Herkunft und ihren brutalen Massnahmen gegen die «entartete» Kunst zahlreiche und wichtige Künstler, Sammler und Händler zur Flucht, von denen sich etliche vorübergehend oder definitiv auf helvetischem Boden niederliessen. Im selben Zuge mussten zahlreiche deutsche Kunstsammlungen und später solche der deutsch besetzten Länder überstürzt aufgelöst werden, die dann in der Schweiz günstig erworben wurden.<sup>6</sup>

Die Schweiz erlebte folglich von der Jahrhundertwende bis zum Zweiten Weltkrieg eine Art primäre Akkumulation von kulturellem Kapital, sowohl im physikalisch-ökonomischen Sinn des Wortes als auch im gesellschaftlich-symbolischen (kulturelles Prestige). Der Schweizer Markt konnte sich auf diese solide Grundlage abstellen, um nach 1945 regelrecht abzuheben und sich in eine Drehscheibe des Kunsthandels von weltweiter Bedeutung zu verwandeln. Die besondere Stellung, die sich die Schweiz als Drehscheibe erworben hat, wird durch die radikalen Veränderungen belegt, welche die erste Phase, was Kulturgüterimport und -export der Schweiz betrifft, der zweiten gegenüberstellen. In der Tat sind die Exporte dieser Güter in den 55 Jahren von 1946 bis 2000 bis auf sechs Ausnahmen merklich höher als die Importe.

**Die Gründe des Schweizer Erfolgs:** Peter Wilson, der Mann, der Sotheby's zu einem der führenden

Auktionshäuser aufsteigen liess, erklärte seinen Erfolg laut seinem Biographen mit der Feststellung: «ein gutes Auktionshaus gleicht einer guten Schweizer Bank».<sup>8</sup> Der Vergleich ist nicht zufällig. Wie man sehen wird, decken sich die Faktoren, die den Aufschwung des Schweizer Kunstmarkts begründeten, weitgehend mit jenen, welche die Schweiz zu einem der wichtigsten Finanzplätze der Welt gemacht haben.

Gehen wir über einige helvetische Vorzüge hinweg – zentrale geographische Lage, Know-how, Qualität der Infrastrukturen, Mehrsprachigkeit, usw. –, da viele andere konkurrierende Märkte sich auf dieselben Qualitäten abstützen können. Man könnte höchstens, wie ein Experte es formulierte, «die sprichwörtliche schweizerische Seriosität» anführen, die laut diesem «mit einem Mangel an Witz und Humor» einhergeht, was jedoch «im Kunsthandel wie im Geldgeschäft von unschätzbarem Wert ist».<sup>9</sup>

Die folgenden Aspekte verdienen dagegen vermehrte Aufmerksamkeit. In Wirklichkeit übten sie und vor allem ihr gleichzeitiges Vorhandensein, ihr Zusammenwirken und ihre wechselseitige Verstärkung, eine spezifisch schweizerische Erscheinung, einen entscheidenden Einfluss aus. Erster Faktor: die Neutralität. Das Abseitsstehen der Eidgenossenschaft bei den Weltkriegen und den unzähligen regionalen Kriegen ermöglichte nicht nur, dass die Handelswege und -netze nicht zerstört wurden, sondern dass sie sogar ausgedehnt werden konnten. Dass die Schweiz den wichtigsten internationalen oder supranationalen Organisationen wie der Europäischen Gemeinschaft und später der Europäischen Union fern blieb, wirkte im selben Sinn, indem es gestattete, weniger einengende Vorschriften für den Kulturgüterhandel beizubehalten.

Die ausserordentliche politische Stabilität der Eidgenossenschaft stellt ein zweites Element dar.

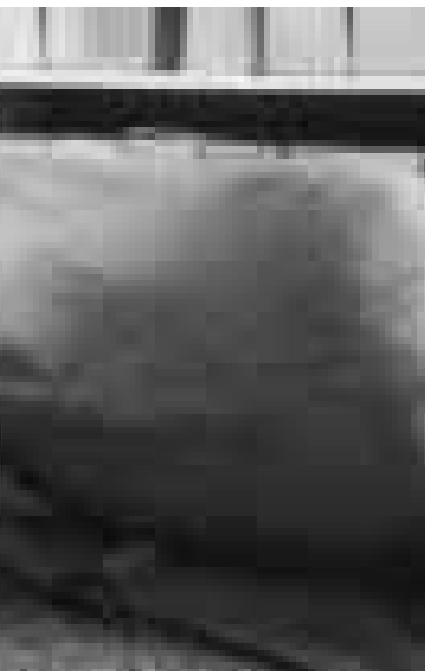


Mehr als achtzig Jahre lang hat die Schweiz keine grösseren Streiks mehr erlebt, und die Regierung wird von derselben Koalition politischer Kräfte gebildet, welche die Rechte und die gemässigte Linke seit nahezu einem halben Jahrhundert verbindet. Ein solcher Frieden zieht bedeutende Sammler und Händler an, die Ruhe und Diskretion suchen. Er erspart ihnen vor allem Diskussionen und öffentliche Kritik, welche in den meisten anderen Ländern den Kulturgüterhandel begleiten, eine vom politischen Standpunkt aus oft heikle Tätigkeit. Er trägt auch zur Beibehaltung sehr permissiver legaler und fiskalischer Vorschriften und Praktiken bei.

Der dritte Faktor nun ist zentral. Hier einige Beispiele. Der Schweizer Kunstmarkt profitiert von einem Mehrwertsteuersatz, der für eine ganze Reihe von Objekten tiefer liegt als jener seiner Konkurrenten, insbesondere für den echten Schmuck. Wichtiger noch, die öffentliche Hand übt nur eine sehr lockere Kontrolle über den Kulturgüterhandel aus. So erklärt einer der wichtigsten und erfahrensten Schweizer Händler im Mai 1990, es gibt in der Schweiz «... keine Museumskommission, die kontrolliert, ob sie das Recht haben, ein Kunstobjekt oder Kunstwerk zu exportieren oder nicht. Diese Freiheit ist [...] ein grosser Vorteil für uns».<sup>10</sup> Was den Direktor der Basler Antiquitätenmesse betrifft, betont er im Oktober 2000, «die Tatsache, dass die Schweiz nicht Mitglied der Europäischen Union ist, ist ein entscheidender Vorteil [...]. Die fiskalischen Kontrollen vor allem sind weniger streng...».<sup>11</sup> Noch besser, der Schweizer Markt verfügt über solch zumindest undurchsichtige Einrichtungen wie die Zollfreilager. Nun sind im Unterschied zur Praxis von Staaten wie Deutschland, Frankreich oder Grossbritannien die Personen und Gesellschaften, die Güter in den Schweizer Zollfreilagern kaufen oder verkaufen, nicht verpflichtet, darüber Buch zu führen, damit eine richtige Aufsicht

über die getätigten Transaktionen möglich ist. Ausserdem wird den Benutzern solcher Areale eine weitgehende Anonymität garantiert. So wird verständlich, dass die Zollfreilager von Genf und Basel von manchen Kennern als die «grössten Antiquitätenlager der Welt»<sup>12</sup> bezeichnet werden und dass die Schweiz im illegalen Handel mit Kulturgütern einen bevorzugten Platz einnimmt. Hinzu kommt, dass die Eidgenossenschaft seit der Einführung des Bankengesetzes um 1934 das hermetischste Bankgeheimnis der wirtschaftlich entwickelten Ländern kennt, was die Attraktivität des Schweizer Kulturgütermarkts noch erhöht. In der Tat, erklärt der Verantwortliche der Kunstfachstelle einer in Genf ansässigen Effektenbank, ist das Bankgeheimnis entscheidend. «Um ein Bild zu verkaufen, müssen wir diskret bleiben. Das Bankgeheimnis bringt unseren Kunden einen zusätzlichen Schutz, der garantiert, dass ihre Identität nicht verraten wird. Wir können auf dem Kunstmarkt handeln und dabei die Anonymität des Käufers wie des Verkäufers vollständig wahren.»<sup>13</sup>

Ein vierter und letzter Faktor hat zum Schweizer Erfolg viel beigetragen: der gewaltige Aufschwung der Schweizer Banken. Der Finanzplatz Schweiz ist heute weltweit einer der bedeutendsten, da es ihm gelungen ist, eine spezifische Nische innerhalb der Kapitalmärkte zu besetzen. Er wurde zum wichtigsten Vermögensverwalter der Privilegierten aller Länder. Mit anderen Worten, er hat sich in eine Drehscheibe des Kapitals von Welt-rang verwandelt. Um 1930 verwalteten die schweizerischen Bankinstitute Kapitalien, die bereits gegen dreimal höher waren als das Bruttoinlandprodukt (BIP) des Landes. Gegenwärtig verwalten sie allein in der Schweiz ein Vermögen in der Grössenordnung von 4000 Milliarden Franken, einen Betrag, der dem zehnfachen BIP der Schweiz entspricht, oder dem BIP von Frankreich und Italien zusammen.



Anteil der verschiedenen Länder an den weltweiten Exporten von Kunstobjekten, 1967–1998 (in Prozenten)

Jahr	Gesamtbetrag (Milliarden Dollars)	Anteil				
		Deutschland (in %)	USA (in %)	Frankreich (in %)	Grossbritannien (in %)	Schweiz (in %)
1967		8,5	16,2	16,8	30,0	9,5
1970	0,438	6,1	24,2	10,7	31,2	8,2
1975	1,146	4,8	30,9	7,6	29,3	10,8
1980	4,212	3,9	44,5	4,8	20,6	6,7
1985	3,176	8,4	23,1	7,7	32,6	9,1
1990	13,984	11,0	29,0	7,9	28,7	11,5
1995	6,864	10,0	21,7	6,1	29,7	8,8
1998	7,483	7,3	31,6	7,0	31,8	9,0

Quelle: Nations Unies, Annuaire statistique du commerce international, vol. 2, catégorie «objets d'art» (No 896), New York, diverse Jahre.

Drehscheibe des Geldes und Drehscheibe der Kunst, die beiden Aspekte ergänzen und stützen sich gegenseitig. Einerseits stellt die Bildung und Förderung eines Kulturerbes für die Reichen und besonders für die Neureichen einen nahezu obligatorischen Weg dar zur dauerhaften Aufnahme in den engen Zirkel der führenden Gesellschaftsschichten. So ist es nicht erstaunlich, dass sich ein einflussreicher Kulturgüterhandel im Kielwasser des Finanzplatzes Schweiz entwickelt hat. Andererseits wirkt sich der Schweizer Kunstmarkt mit zunehmender Bedeutung seinerseits vorteilhaft aus für die Schweizer Bankinstitute, indem er dazu beiträgt, alte Kunden zu erhalten oder neue an sich zu binden. ─

Aus dem Französischen von Werner Neck

Sébastien Guex ist Professor für Zeitgeschichte an der Universität Lausanne. Seine wichtigsten Forschungsgebiete sind die Sozial- und Wirtschaftsgeschichte der Schweiz und Westeuropas im 19. und 20. Jahrhundert. Er interessiert sich vor allem für die Geschichte der Staatsfinanzen, der internationalen Wirtschaftsbeziehungen, der Banken, der Arbeiterbewegung und des Sports. Zu seinen jüngsten Publikationen zählen *La politique commerciale de la Suisse de la Seconde Guerre mondiale à l'entrée au GATT* (1945–1966), Chronos Verlag, Zürich 2003, wie auch *Etat, finances publiques et mondialisation, Les Actes de la recherche en sciences sociales*, Nr. 146–147, März 2003.

<sup>1</sup> *Neue Zürcher Zeitung*, 18. Juni 2002.

<sup>2</sup> In diesem Artikel wird der Kunstmarkt nicht allein als Markt der freien Kunst (Malerei und Bildhauerei) verstanden, sondern er umfasst ebenfalls Antiquitäten, Möbel und kunsthandwerklichen Schmuck, Kultur- oder Sammelobjekte usw.

<sup>3</sup> Vgl. beispielsweise *Solidaire*, Nr. 167, September 2002, S. 6–7 oder den *Rapport d'information présenté par le Député Pierre Lellouche à l'Assemblée nationale*, 27. Februar 2003, Paris, Assemblée nationale française, 12<sup>e</sup> législature, Nr. 639, 2003, S. 45–46.

<sup>4</sup> Vgl. Sébastien Guex, *Der Schweizer Kunstmarkt 1886–2000*, Traverse. Zeitschrift für Geschichte, Nr. 1, 2001, S. 30–35. Siehe auch Yann Gaillard, *Le marché de l'art français aux enchères*, Paris, 2000, S. 19–34, und Alain Quemin, *L'art contemporain international: entre les institutions et le marché*, Marseille 2002, S. 172–174.

<sup>5</sup> *Verordnung des Bundesrats zur Einschränkung des Imports von Kunstwerken*, 15. Juli 1921, *Bundesblatt*, 1921, Nr. 4, S. 28.

<sup>6</sup> Vgl. Esther Tisa Francini, *Der Wandel des Schweizer Kunstmarkts in den 1930er- und 40er Jahren*, Traverse. Zeitschrift für Geschichte, Nr. 1, 2001, S. 107–122; Esther Tisa Francini et al., *Fluchtgut – Raubgut*, Zürich 2002, S. 35–326.

<sup>7</sup> Vgl. beispielsweise den Bericht mit der Überschrift *Internationaler Kulturgütertransfer*, Bern 1998, S. 5, der Arbeitsgruppe, die am 17. Juni 1996 von der Schweizer Regierung gebildet worden war.

<sup>8</sup> Robert Lacey, *Sotheby's. Le marché de l'art et ses secrets*, Paris 1998, S. 168. (Original: *Sotheby's. Bidding for class*, London 1998, S. 154)

<sup>9</sup> Christian von Faber-Castell, *75 Jahre Verband schweizerischer Antiquare und Kunsthändler*, *Weltkunst*, Bd. 23, 1986, S. 3796.

<sup>10</sup> *L'œil. Revue d'art mensuelle*, Nr. 418, S. 78.

<sup>11</sup> *Le Temps*, 13. Oktober 2000.

<sup>12</sup> *Passagen. Schweizerische Kulturzeitschrift*, Nr. 18, 1995, S. 38.

<sup>13</sup> *Journal de Genève*, 17. August 1995.

# Unverkäuflich

## Das Immaterielle als Wert

Rolf Bismarck und Claudia Spinelli

Zwischen den Besuchern in der Messehalle steht eine nackte Frau. Schwarze Punkte bedecken ihren Körper. Sie bewegen sich, sie sind lebendig, man erkennt sie als Insekten. Die Situation weckt zwar Gefühle des Ekels, doch geht von den Insekten keine wirkliche Gefahr aus – weder für das Publikum noch für die Künstlerin. Das Ungeziefer ist zwischen zwei Folien gebannt. Das Motiv der physisch leidenden Künstlerin, dem man vor allem in den siebziger Jahren viel Aufmerksamkeit beimass, wird von Victorine Müller aufgegriffen, jedoch unter abgemilderten Umständen durchgespielt.

Nur wenig weiter hängt der Künstler Heinrich Lüber in schwindelerregender Höhe in einem komplexen Gestell. Es könnte ein Verkaufsgespräch sein, das er mit sich selber führt. Der Betrachter kann nicht in einen Dialog mit ihm treten. In der Performance des Künstlers gibt es nichts zu verkaufen. Heinrich Lüber und Victorine Müller traten ausgerechnet an der «Art» Basel, der wichtigsten Verkaufsmesse für Kunst, auf. Galeristen aus der ganzen Welt bieten die Ware Kunst dem interessierten Sammler an. Die Galerie Stampa hat die beiden unterschiedlichen Performer im Sektor Art Unlimited untergebracht. Für Gilli Stampa ist ein solches Engagement eine Verpflichtung: *«Auch wenn die Performance nichts einbringt, ist sie seit den sechziger Jahren ein wichtiger Bestandteil der Kunst, und so hat eine Galerie das auch mitzutragen – entweder indem man einem Künstler Material zur Verfügung stellt, oder ihm einen Raum, eine Plattform für ein einmaliges Ereignis bereitstellt.»* Diese unverwechselbare und nicht wiederholbare Präsenz bietet in einer Zeit, in der die Technik al-

les und jedes beliebig zu reproduzieren vermag, nach wie vor die faszinierende Möglichkeit der Einzigartigkeit. Eine Performance bleibt singulär und ist danach unwiederbringlich vorbei. Wer sie erfahren will, muss zu einem Ort, zu einer bestimmten Zeit anwesend sein. Wer den Zeitpunkt verpasst, kann dies nicht mehr nachholen, sagt der Kurator Paolo Bianchi. *«Natürlich gibt es nach solchen Aktionen die entsprechende Dokumentation auf Video oder Foto. Zur Kunstvermittlung ist diese auch sehr von Nutzen. Doch sie kann eben nicht das richtige Erlebnis vermitteln und bleibt so nur ein schwächliches Surrogat.»*

Wenn man allerdings rückblickend den Kunstmarkt betrachtet, scheint dies nicht ganz zuzutreffen. Alle namhaften Bewegungen einer «Kunst ohne Werk», etwa Fluxus, Formen der Prozess- oder Konzeptkunst wurden musealisiert. Selbst das kleinste Erinnerungsstück an eine Aktion, auch lediglich Dokumente etwa von Happenings, gelangen auf den Markt. Durchaus zur Freude der Galerien, die zuvor ja nur investiert haben. *«Valie Export erlebt heute ein Revival. Sie hat grossen Erfolg, und so sind ihre Fotos von den damaligen Aktionen heute das zehnfache wert, obwohl sie schon lange keine Performances mehr macht»*, sagt Diego Stampa, der die Österreicherin vor Jahren präsentierte.

Es gibt allerdings auch Künstler, die diesen Marktmechanismen zu widerstehen vermochten. Obwohl der amerikanische Künstler James Lee Byars die Performance *The Perfect Kiss* erstmals im Musée du Louvre, dann im University Art Museum in Berkeley eine Woche lang täglich aufführte, konnte kein Fotograf die minimale Bewegung der Lippen zum Kussmund – die eigentliche Perfor-

mance – festhalten. Dabei wollte er diese Arbeit durchaus verkaufen, aber eben nicht als Abklatsch in einer Reproduktion. Schon 1975 behauptete Byars, der Louvre hätte seine Performance gekauft, und der französische Staat schulde ihm Geld. Fast zwanzig Jahre später hat die Gesellschaft für Moderne Kunst am Museum Ludwig den *Perfect Kiss* tatsächlich gekauft und in ihre Sammlung aufgenommen. Für Byars die Erfüllung eines einfachen Wunsches: *«Ich möchte, dass die Leute das Lächeln als ein Objekt, als etwas Materielles ansehen. Dass sie es in ihrer Sammlung wie einen wirklichen Gegenstand behandeln. Das ist das Aufregende für mich. Dass es in Zukunft für dich oder für einen anderen möglich sein wird, dieses Lächeln auszustellen.»*

Allerdings verschenkte Byars auch viele seiner Performances, etwa wenn er auf Anlässen bedruckte Papiere verteilte, aber auch kunstvoll gestaltete Briefe. Ein ungewohntes Verhältnis zum eigenen Werk und zur Wahrung der eigenen Schöpfung tritt hier hervor. Entwickelte Byars ein anderes Kunstideal, in dem Geistiges und Materielles ohne Rückhalt zum anderen überfliessen soll? Nicht ganz, wie Paolo Bianchi meint: *«Viele Künstler haben eine duale Identität. Einerseits machen sie materielle, verkäufliche, handelbare Werke. Auf der anderen Seite nehmen sie sich die Freiheit für Experimente, die sich eben nicht ummünzen lassen.»*

So hat auch Byars neben seinen Performances monumentale Installationen für Museen inszeniert oder mit zarten Wortzeichnungen den Markt bedient. Denn auch einer erfahrenen Galeristin wie Gilli Stampa ist klar: *«Performance ist eine brotlose Kunst, die Künstler sind jedes Mal auf finanzielle Unterstützung angewiesen. Und dennoch steht dieses in keinem Verhältnis zum Aufwand, den ein Künstler oder eine Künstlerin betreibt. Performance ist oft wie Hochleistungssport, man kann es meist nur über eine bestimmte Zeit machen. Diese körperlichen Ausnahmesituationen sind dann oft unglaublich wichtig für die weitere Entwicklung eines Künstlers.»*

Wenn Tophändler wie z.B. die Zürcher Galeristin Eva Presenhuber sagen, man könne alles verkaufen, dann trifft das mit Sicherheit zu. Zumindest, was die Spitzenpositionen eines Marktes betrifft, der ohnehin anderen Gesetzmässigkeiten folgt als die übrige Ökonomie. Der statt auf Masse auf Exklusivität setzt und für den die Zeit keine Rolle spielt. Aus der Perspektive der aktiven Performancekünstler sieht die Realität indessen anders aus. Vor allem dann, wenn sie, wie Victorine Müller oder Heinrich Lüber, weitgehend auf ein materielles Werk verzichten und alle Energie in ihre Performances stecken.

*«Natürlich thematisiere ich das zum Teil auch: eine Randfigur zu sein»,* sagt Heinrich Lüber. *«Aber das steht nicht im Zentrum meiner Arbeit: Was mich interessiert, ist das Zusammenspiel von virtuellem Modell und realer Handlung, das ist der persönliche Bezug zu meiner Identität, zu meinen Körper.»* In der Performance hat Lüber die für ihn adäquate Ausdrucks-

form gefunden. Und damit fällt er in einem auf materielle Produkte ausgerichteten System natürlich zwischen Stuhl und Bank. Was in anderen kulturellen Bereichen, beim Theater oder beim Tanz, die Regel ist, empfindet man in der Kunstwelt als Abweichung von den Konventionen. *«In Kanada ist es üblich, den Künstlern Honorare zu bezahlen, und zwar unabhängig davon, ob es sich nun um die Installation eines materiellen oder eines immateriellen Werkes handelt»,* erzählt er. *«Bei uns macht es niemandem Mühe, die Kosten für die Miete eines Videobeams zu budgetieren, wenn es aber um das Entgelt für den physische Einsatz eines Künstlers geht, tut man sich schwer.»*

Das kanadische Modell, das auch vielen jüngeren Künstlern entgegenkommen würde, die ohne Galerienunterstützung oft am Rande der Selbstaubeutung arbeiten, konnte sich bisher bei uns nicht etablieren. So bleibt Kanada, wo es kaum Galerien gibt, ein Sonderfall.

Der internationale Kunstbetrieb basiert auf einem ausgeklügelten Zusammenspiel zwischen den vermittelnden Institutionen und einem exklusiven Markt. Man arbeitet sich gegenseitig in die Hände, hängt voneinander ab. Die Produktion von Kunstwerken ist aufwändiger geworden, und es gibt kaum ein Museum, kaum eine Kunsthalle, die ohne die Unterstützung durch die Galerien über die Runden käme. So stark sich der Kunstmarkt von anderen ökonomischen Systemen unterscheidet: Die, die investieren, haben immer eine materielle Wertsteigerung vor Augen. Der geistige Mehrwert, der materielle wie immaterielle Kunst auch bedeutet, bleibt dabei eine schwer handelbare Grösse. ┘

Rolf Bismarck, geb. 1961, hat in Zürich und Berlin studiert. Nach langjähriger Tätigkeit für den Berliner Nachrichtensender n-tv arbeitet er heute als freier Publizist. Claudia Spinelli, geboren 1964, hat Kunstgeschichte in Basel studiert und war 1998-2001 Leiterin der Galerie Walcheturm in Zürich. Heute arbeitet sie als freie Kuratorin und als Kritikerin für die *Weltwoche*.

# Achtung Fälschung! Geschichte eines van Gogh Bildes

Hanspeter Born

Hanspeter Born, geb. 1938 in Bern, Dr. phil. (Anglistik) Uni Bern, Redaktor bei Radio DRS, 1977 bis 1982 Korrespondent in Washington, Leiter der Sendung *Echo der Zeit*, 1984 bis 1997 Auslandschef der *Weltwoche*, nachher freier Journalist und redaktioneller Mitarbeiter bei *Das Magazin*, seit 2002 *Weltwoche*-Autor. Bücher: *The Rare Wit and the Rude Groom*, *Für die Richtigkeit: Kurt Waldheim, Mord in Kehrsatz*, *Das waren noch Zeiten!*

Welche Stadt ausserhalb des Heimatlands des Malers bietet dem Kunstfreund in ihren Museen und Privatsammlungen das quantitativ und qualitativ reichste Angebot an Werken von Vincent van Gogh? Paris? London? München? New York? Keine dieser Weltmetropolen, sondern das bescheidene Winterthur. Wenn gesamthaft in der Schweiz heute bedeutend mehr hervorragende Bilder des holländischen Meisters zu sehen sind als in ganz Frankreich, wo er die meisten dieser Werke gemalt hat, dann verdanken wir dies dem sicheren Geschmack und der klugen Einkaufspolitik einer mutigen Generation von Sammlern. Um 1905 schwappte eine Begeisterungswelle für den anderthalb Jahrzehnte zuvor tragisch zu Tode gekommenen Vincent van Gogh durch Deutschland. Seine die Natur in ihrem Wesen erfassenden und in ihrer farblichen Intensität einmaligen Werke sprachen das Empfinden eines modernen, fortschrittlichen Bürgertums an, das von der schwülstigen, deutschtümelnden, sentimental Kunst, die von Kaiser Wilhelm II. und seinen Kreisen geschätzt wurde, die Nase voll hatte. Der Kunstschriftsteller Julius Meier-Graefe, Vincents erster Biograph, und der aus altem Glarner Geschlecht stammende, in St. Gallen aufgewachsene Direktor der Berliner National-Galerie, Hugo von Tschudi, waren die Vorreiter einer Bewegung, die bald auch die Schweiz erfasste. Bevor man bei uns die kunsthistorische Bedeutung des Impressionismus überhaupt erkannte und als Namen wie Manet, Monet, Renoir und Degas noch keine Begriffe waren, eroberte «van Gogh», sein Werk und sein Mythos, die Herzen fortschrittlich denkender Schweizer Kunstliebhaber. Eine in Zürich im Juni 1908 veranstaltete, für die damalige Zeit aussergewöhnliche Einzelausstellung wurde zum durchschlagenden Publikums- und finanziellen Erfolg. Schon kurz zuvor hatten weitsichtige Sammler ihre ersten van Goghs erstanden. Der Zürcher Eisenwarenhändler Richard Kisling kaufte die *Zwei Kinder* (F 784)\*, die sich ein beeindruckter Cuno Amiet ein Jahr lang ausborgte und kopierte. Die Solothurnerin Gertrud Müller erwarb ein einfühlsames Porträt – das in der Anstalt von St. Rémy gemalte *Bildnis des Oberaufsehers Trabuc* (F 629). An der Zürcher Ausstellung sicherte sich der Tabakpflanzer Fritz Meyer-Fierz gleich vier Werke, darunter das im 2. Weltkrieg in Japan zerstörte Bild mit den fünf Sonnenblumen vor königblauem Hintergrund (F 459). Dem Zürcher Sammler Hans Schuler gratulierte der Sekretär des Zürcher Kunstvereins «zu der bedeutsamen Acquisition und uns zum Verbleiben des Bildes in Zürich». Es handelte sich um die grossartigen *Strohdächer in Auvers* (F 780), das allerletzte Bild, das Vincent vor seinem Tod malte

und das heute immer noch im Zürcher Kunsthaus bewundert werden kann.

In Winterthur gelang es Hedy Hahnloser-Bühler und vor allem Oscar Reinhart, emblematische Meisterwerke des Holländers zu erstehen, noch bevor die van Gogh-Euphorie die Preise ins (für sparsame Schweizer) Unerschwingliche trieb. Die unter Berliner Bankiers- und Industriellenfamilien herrschende Rivalität und Sammelwut liess das begrenzte Angebot erstklassiger van Goghs immer mehr schrumpfen. Die Pariser Kunsthändler, die zusammen mit Vincents Schwägerin Johanna Bonger den Markt versorgten, schickten sich an, die Lücke mit Fälschungen zu stopfen. Das Treiben der Fälscher wurde durch verschiedene Faktoren begünstigt: Erstens gab es nach dem Tod seines Bruders Theo niemand, der Vincents Oeuvre kannte. Zweitens lud die Gewohnheit Vincents, Zweit- oder Mehrfachfassungen einzelner Schlüsselwerke herzustellen, die Fälscher geradezu ein, zusätzliche Kopien anzufertigen und diese in Umlauf zu bringen. Drittens entbanden Vincents unverwechselbare Malart und seine Scheu zu signieren die Fälscher von der Notwendigkeit, ihre Produkte mit einer gefälschten Unterschrift zu versehen, was strafbar gewesen wäre.

Der Mann, der die meisten und raffiniertesten falschen van Goghs herstellte, war ein heute vergessener Pariser Maler namens Emile Schuffenecker (1851–1934). Der aus bescheidenen Verhältnissen stammende Schuffenecker freundete sich in jungen Jahren mit einem beim gleichen Börsenmakler angestellten Arbeitskollegen an, der wie er in seiner Freizeit malte. Während aber der eigenwillige und hochbegabte Paul Gauguin sich bald im Kreis der Impressionisten einen Namen machte, rang «Schuff», wie Gauguin ihn nannte, während Jahren erfolglos um Anerkennung. Schuffenecker beherrschte sein Handwerk ordentlich und besass auch die Gabe, sich in seinem Malstil der gerade gängigen Mode anzupassen. Es fehlte ihm indes die Leidenschaft, die ihn zu einem valablen Künstler hätte machen können. Nach dem Misserfolg seiner einzigen Einzelausstellung wurde er zunehmend verbittert, jammerte über seinen undankbaren Beruf als Zeichenlehrer und schimpfte über erfolgreichere Kollegen.

Schuffenecker besass Geschäftssinn und eine Nase für Qualität. Früh begann er, Bilder Gauguins zu sammeln, und er sicherte sich Werke Cézannes, als diese noch spottbillig zu haben waren. Van Gogh bewunderte er, weil Gauguin van Gogh als ebenbürtiges Genie anerkannte. Wenige Wochen nach dem Selbstmord Vincents kaufte er dessen Bruder zu günstigem Preis zwei Bilder ab, darunter die berühmte *Arlésienne* (F 489). In der

Folge stockte er seinen Bestand an van Goghs sukzessive auf, bis er, kurz nach 1900, die grösste Sammlung von Bildern des Holländers in Frankreich besass. Um von dem Meister zu lernen, kopierte er, wie bei Malern üblich, dessen Werke. Irgendeinmal wurde aus dem Kopisten ein Fälscher. Fälschte Schuffenecker van Gogh, um sich an der Kunstwelt, die ihn schnöde hatte fallen lassen, zu rächen? Oder aus Gewinnsucht? Oder weil ihn jemand dazu anstiftete? Man wird es wohl nie erfahren, denn er hat sein Geheimnis ins Grab genommen.

Selber ein vorsichtiger und eher ängstlicher Typ, unternahm Schuff keine Anstalten, um seine Fälschungen zu vertreiben. Dies überliess er zuerst dem Journalisten Julien Leclercq und nach dessen frühem Tod seinem eigenen Bruder Amédée, der in Wein handelte. Ohne die Komplizität etablierter Pariser Kunsthändler wie Eugène Druet hätte allerdings auch der durchtriebene Amédée die Machwerke seines Bruders nicht zu Dutzenden kaufkräftigen van Gogh-Liebhabern andrehen können.

Die Sammler, die hereinfliegen, waren beileibe nicht Banausen und besaßen meistens auch echte Werke Vincents. Einer der ersten, der eine Schuffenecker-Fälschung käuflich erwarb, war der südfranzösische Mäzen Gustave Fayet. Später liessen sich angesehene deutsche und skandinavische Sammler übers Ohr hauen. Der einer steinreichen Berliner Familie entstammende Bankier Paul Mendelssohn-Bartholdy kaufte von Druet gleich zwei Fälschungen: Für die *Sonnenblumen* (F 457), die Schuffenecker mühsam nach Vincents 14 *Sonnenblumen* (F 454, heute in der National Gallery, London) kopiert hatte, blätterte der Bankier im Jahre 1910 35000 Francs hin, damals der höchste je für einen «van Gogh» bezahlte Preis. 1987 ging dasselbe Bild, das «offiziell», d.h. nach Auffassung des Amsterdamer van Gogh-Museums immer noch als authentisches Werk Vincents gilt, bei Christie's für den damaligen Weltrekordpreis von 24,75 Millionen Pfund weg. Das *Selbstbildnis mit Blumen* (F 530), das nach dem 2. Weltkrieg in den Besitz der Zürcher Sammlung Bührlé übergang, lagert heute dort im Keller, nachdem es als die von der jungen Malerin Judith Gérard gemalte Kopie des Gauguin gewidmeten grossartigen Selbstbildnisses (F 476) entlarvt worden war.

Der erste Schweizer, der bei Amédée Schuffenecker eine Fälschung seines Bruders kaufte, war Meyer-Fierz. Es handelte sich um das wahrhaft groteske Pastiche *Mutter Roulin mit Bébé* (F 490, heute in Philadelphia), das Schuff nach zwei echten van Goghs, darunter dem *Bildnis Augustine Roulin* (F 503, in der Sammlung Oskar Reinhart), zusammengeschustert hatte. Ein Opfer von Eugène Druets Verkaufskünsten war Jenny Brown in Baden, die eine schlechte, von Schuffenecker angefertigte Kopie des *Moulin de la Galette* (F 226) kaufte. Dies geschah während des Ersten Weltkrieges,

als Schweizer fast die einzigen ausländischen Kunden der Pariser Händler waren.

An einer Ausstellung französischer Kunst im Januar 1917 in Basel war van Goghs *Le jardin de Daubigny* (F 777), das der Kunsthandlung Bernheim Jeune gehörte, für 50 000 Franken das bei weitem teuerste verkäufliche Bild. Ein Jahr später kaufte Rudolf Staechelin, der im Begriffe war, eine bedeutende Sammlung französischer Impressionisten anzulegen, das Bild von Paul Valotton, dem Leiter der Lausanner Filiale von Bernheim Jeune, für den herabgesetzten Preis von 35 000 Franken. Als Staechelin seinen *Jardin de Daubigny* erstand, wusste er nicht, dass Gustave Fayet seit 1901 in seinem Schloss in Igny eine andere Fassung desselben Bildes besass. Nach Fayets Tod sicherte sich der Pariser Kunsthändler Paul Rosenberg das Bild und verkaufte es 1929 für 250 000 Goldmark an die Berliner National-Galerie. Zu einer Zeit von hoher Arbeitslosigkeit und aufkeimendem Nationalismus erregte der stolze Kaufpreis für ein «ausländisches Bild» die Gemüter. Deutsche Künstler liefen Sturm gegen den für den Erwerb verantwortlichen Direktor Ludwig Justi. Ein Jahr zuvor war in Berlin der Wacker-Skandal ausgebrochen. Führende van Gogh-Experten waren auf plumpe Fälschungen hereingefallen, die der Kunsthändler Otto Wacker in Umlauf gebracht hatte. Nach der Entlarvung Wackers vermutete man nun hinter jedem van Gogh eine Fälschung. Auf der Abbildung in de la Faille's eben publiziertem Van Gogh-Cuvrekatalog konnte jedermann sehen, dass auf Staechelins Version des *Jardin de Daubigny* eine Katze gemalt war, die auf der Berliner Version fehlte. Da Vincent in einem seiner letzten Briefe an den Bruder eine Skizze des Bildes eingefügt hatte, auf der die Katze über den Rasen schleicht, lag der Schluss nahe, dass das katzenlose Berliner Bild eine Fälschung sein musste. Im Februar 1933 erklärte der Kunstkritiker M.J. Schretlen das Berliner Bild offen für falsch.

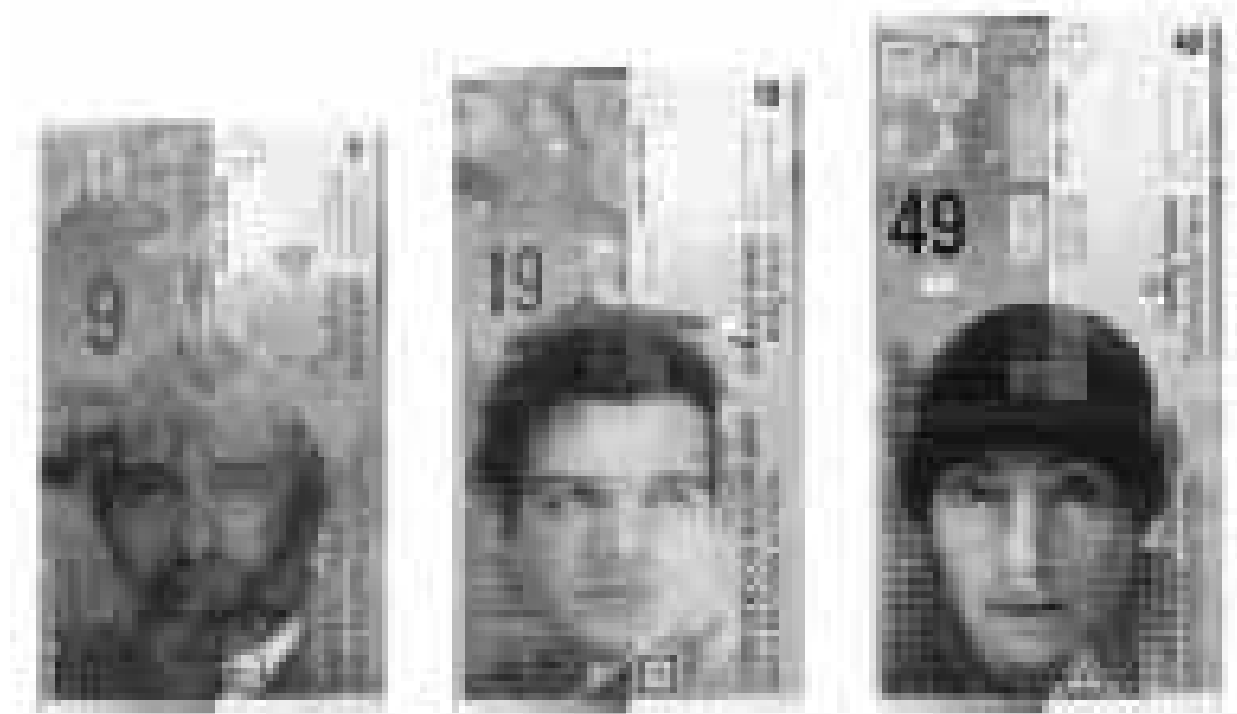
Nachdem die einflussreiche Zeitschrift *Kunst und Künstler* Schretlens Aufsatz nachgedruckt hatte und deren Chefredaktor Karl Scheffler Schretlens Beweisführung für glaubwürdig erklärt hatte, war die Verunsicherung gross. Scheffler schlug vor, die beiden Versionen des *Jardin* nebeneinander auszustellen, damit die Fachwelt sich aus eigener Anschauung ein Urteil bilden könne. Rudolf Staechelin war sofort bereit, auf den Vorschlag Schefflers einzugehen, und brachte sein Bild eigenhändig nach Berlin, wo es im Kronprinzenpalais neben der Berliner Version aufgehängt wurde. Eine grosse Zahl von Kunstfreunden, Kennern, Museumsbeamten und Kunsthändlern hatten so die Gelegenheit, beide Bilder miteinander zu vergleichen. Alle waren einmütig der Ansicht, dass die beiden Fassungen nicht von der gleichen Hand sein können, da Pinselführung und Farbwahl grundsätzlich verschieden sind.

Doch welche Fassung stammte von Vincent? Für die National-Galerie arbeitete der junge Kunsthi-

storiker Alfred Hentzen (der nach dem Krieg Direktor der Hamburger Kunsthalle werden sollte) eine Studie aus, in der er beide Fassungen mit Vincents Skizze und der genauen Bildbeschreibung im Brief verglich. Anhand sorgfältiger Gegenüberstellung von Details erbrachte Hentzen den schlüssigen Beweis, dass Vincent das Berliner Bild gemalt hat und dass das Basler Bild eine Kopie ist. Er ging auch der Frage nach, wieso die im Basler Bild und in der Briefskizze vorhandene Katze im Berliner Bild fehlt. Ein Foto aus einem Auktionskatalog von 1900 beweist, dass auch das Berliner Bild ursprünglich eine Katze hatte: *«Jeder Muskel gespannt, geduckt, ein schleichendes Raubtier»*, wie Hentzen schreibt. Dagegen ist die Basler Katze ein *«blutleeres Gebilde. Die kindliche Art, die Beine zu geben, der spannungslose Umriss, der in das Grün des Rasens hineingewischte Schwanz sprechen nicht gerade für einen grossen Meister.»*

ten sie (Leclercq und Schuffenecker) gemeinsam befunden. Aber weil Schuff kein Tiermaler war, begnügte er sich damit, die Katze mit ein wenig grünem Gras zu übertünchen.» Die junge Judith täuschte sich über den Grund für die Retouche. Leclercq und Schuffenecker entfernten die Katze nicht aus ästhetischen, sondern aus kommerziellen Gründen. Es ging ihnen darum, Schuffs Kopie, für die sie bereits eine Provenienz erfunden hatten, zu legitimieren. Sollte je jemand auf die Idee kommen, dass eine der beiden Fassungen falsch war, dann würde das Fehlen der Katze in der einen und deren Vorhandensein in der andern, ein gewichtiges Argument für die Echtheit der zweiten darstellen.

Staechelín konterte mit einer vom Basler Kunsthistoriker Walter Überwasser verfassten Broschüre, die versuchte, Hentzen zu widerlegen. Überweisers schwülstige Studie vermag nicht zu überzeugen



> Die Künstlergruppe Relax hat eigenes Geld drucken lassen: die *Ecopops*. Analog zu den 50-, 20- und 10-Frankennoten der Schweizer Nationalbank hat Relax eine 49er, 19er und 9er Note realisiert. Auf den Noten sind die Porträts der Künstler zu sehen: Antoinette Chiarenza, Daniel Hauser und Daniel Croptier. Die Noten wurden als ungeschnittener Bogen auf einem Palett gratis zum Mitnehmen angeboten.

Relax, *Ecopop*, 1999, Courtesy © Relax (Chiarenza & Hauser & Co.)

Hentzen nahm an, dass es der Urheber der Basler Kopie war, der die Katze im Berliner Bild übermalte: *«In der übermalten Stelle erschienen mehrere Tupfen von chrom-orange, einer Farbe, die im ganzen Bild sonst nicht vorkommt und daher störend herausfällt... Diese gleiche Farbe kommt aber im Basler Bild vor, z.B. im Dach des kleinen Gebäudes vor der Kirche. Das spricht doch wohl sehr dafür, dass die Übermalung vom Hersteller des Basler Bilds durchgeführt wurde,... denn im Basler Bild ist diese Farbe keine Retusche, sondern Original!»* Hentzens Schlussfolgerung wird gestützt durch einen Text der Malerin Judith Gérard, die mit eigenen Augen gesehen hatte, wie Emile Schuffenecker Bilder von Goghs restaurierte und «verbesserte»: *«Auf dem Rasen des Jardin d'Auvers (gemeint ist Daubignys Garten) hatte es eine Katze. Diese Katze ist schlecht gezeichnet, hat-*

gen, und man kann sich eines Schmunzelns nicht erwehren, wenn man Hentzens Entgegnung liest: *«Nach sorgfältiger Prüfung der fleissigen Arbeit habe ich von meinen Thesen nichts zurückzunehmen.»* Schliesslich rettete Hitler Staechelins Bild. Justi und andere missliebige Museumsdirektoren wurden von den Nazis entlassen und van Goghs Werke zu «entarteter Kunst» erklärt. Die Welt hatte künftig andere Sorgen, als sich um die Echtheit einzelner Bildern zu kümmern. Der Berliner *Jardin de Daubigny* gelangte via New York nach Hiroshima. Schuffeneckers Kopie, inklusive die erbärmlich blaugraue Katze, hängt als Leihgabe und als Werk van Goghs im Kunstmuseum Basel. —

\*Nummern nach dem de la Faille Katalog



## Zwei Welten vereint? Eine Bank im Kunstgeschäft

Karen Nina Gerig

Die Kunst- und die Bankenwelt lassen sich nicht vereinbaren. So glaubt man zumindest auf den ersten Blick. Denn rein äusserlich unterscheiden sich nicht nur Ateliers und Banken, sondern auch Künstler und Banker und ihre Ideologien grundsätzlich. Verknüpfungen ergeben sich wenigstens ansatzweise, als Geldinstitute mit zu den grössten Kunstabnehmern zählen und insofern vor allem auch den zeitgenössischen Kunstmarkt fördern. Dass eine Bank sich aber als Institution direkt in das Geschäft mit der Kunst einschaltet, ist eher unüblich |



Genau dies hat aber die Schweizer Grossbank UBS getan, als sie vor fünf Jahren die Abteilung Art Banking schuf. Weil dies schon in der Grundidee ungewöhnlich erscheinen mag, überrascht es auch nicht, dass die UBS bis anhin weltweit die einzige Bank mit diesem Service ist. Nur die Citibank und die Deutsche Bank bieten in kleinerem Rahmen ähnliches an. Ein Konzept mit Erfolg, wie sich für die UBS bald zeigte: Wer Kunst sammelt, braucht nicht nur ein dickes Portemonnaie, sondern auch ein sicheres Händchen (für das richtige Werk), viel Zeit (auf der Suche danach) und gute Berater (für den Kauf). Ersteres ist vielleicht angeboren oder lässt sich antrainieren, zweites allerdings selten verfügbar und letzteres oft schwierig zu finden. Was also wäre bequemer, als ein Team zu engagieren, das alle drei Tugenden vereint?

Bekanntlich verfügen die meisten gut betuchten Leute über eine private Vermögensberatung. Für eine Bank, die ihrem bestehenden Kundenkreis die optimale Betreuung bieten und ausserdem neue Kunden dazu gewinnen möchte, sind innovative, massgeschneiderte Ideen unerlässlich. Deshalb reifte – bereits bevor 1998 der Schweizerische Bankverein (SBV) mit der Schweizerischen Bankgesellschaft zur heutigen UBS fusionierte – in den Reihen des SBV der Entschluss, die Dienstleistungen ihres Private Banking in den Bereich der Kunstberatung auszuweiten. Also wurde kurz nach dem Zusammenschluss eine Abteilung mit dem Namen *UBS Art Banking und Gold & Numismatik* gegründet, die neben der Kunstberatung auch numismatische Dienstleistungen anbietet. Geleitet wird das Büro vom Basler Dr. Karl Schweizer, einem ausgebildeten Rechtsanwalt mit langjähriger Beratererfahrung im Private Banking-Bereich und einem ausgeprägten Faible für Kunst. Das *Head Office Art Banking* in Basel beschäftigt heute zehn Leute: die richtige Mischung aus Kunsthistorikern mit Bankerfahrung und Bankern mit Kunsterfahrung.

Eine Beratung in Kunstfragen muss über die althergebrachte Finanzplanung und Vermögensberatung weit hinausreichen. Ein Gemälde ist mit einem Aktienpaket nicht nur auf visueller und ästhetischer Ebene nicht vergleichbar. Ein Kunstwerk, ob Gemälde, Zeichnung, Video oder Installation, wünscht sich vom Besitzer immer emotionale Beteiligung. Die Eingangsfrage des Art Banking-Chefs Karl Schweizer an den Rat suchenden

Kunden lautet deshalb immer: «Gefällt Ihnen das Werk?», selbst wenn es zukünftig im dunklen Tresor ein einsames Dasein fristen sollte. Erst wenn sich der Blick des Kunden zu verklären beginnt, rät Schweizer tatsächlich zum Kauf. Kunst wird aus den verschiedensten Motiven gesammelt: weil sie geistig stimuliert, weil sie dem Sammler einfach Freude macht, weil der Nachbar einen Picasso hat und man auch einen will, weil man sie als Investment betrachtet. Aber: Idealerweise soll ein Kunstwerk nicht nur reine Geldanlage, sondern Teil des Lebens sein. «Sammeln beginnt meistens mit einer Empfindung. Das Gefühl sollte deshalb in den Mittelpunkt einer Entscheidung gestellt werden», weiss Schweizer. Trotzdem soll man, wenn man Geld in eventuell nicht unbeträchtlichen Summen ausgeben will, einen Schritt zurücktreten und die Transaktion aus der Distanz ernsthaft als das ansehen, was sie in erster Linie ist: ein Geschäft.

Das UBS Art Banking wendet sich an die vermögendsten Privatkunden der UBS. Sie werden von ihren Anlageberatern bankintern weitervermittelt. Doch was bietet das Art Banking einem Klienten nun im konkreten Fall? An der Spitze der Traktandenliste stehen unabhängige Expertisen. Ob es sich dabei um ein Kunstwerk handelt, das sich bereits im Besitz des Kunden befindet oder erst noch erstanden werden will, ist nebensächlich. Zum Zweck der Objektivität und Seriosität greift das Head Office auf einen externen Expertenstamm zurück – Kuratoren, Autoren von Catalogues Raisonnés, Kunsthändler, Restauratoren, Kunstversicherungen, Auktionshändler und andere Personen und Institutionen aus aller Welt stehen zur Verfügung. «Den typischen Kunden gibt es nicht», meint der Art Banking-Chef. Die Dienstleistungen variieren je nach Kundenwunsch, ebenso die gehandelten Preise, die zwischen wenigen tausend Franken und mehreren Millionen pendeln. In der Regel sind die Objekte, mit denen sich das Art Banking befasst, Werke von namhaften Künstlern der klassischen Moderne, der Post War Art oder dem Altmeisterbereich. Gekauft wird in Auktionshäusern, Galerien oder privaten Sammlungen – Präferenzen gibt es keine, allerdings existieren qualitative Parameter bezüglich der gehandelten Ware.

Die Frage nach der Rentabilität des Kunstsammelns wirft ein heikles Thema auf. Ein Kauf ist meist auf längere Frist hin angelegt. Das Investie-

> Thomas Hirschhorn sagt von seiner Arbeit: «Ich möchte einfache, ökonomische, dichte Werke herstellen. Ich möchte mit den Dingen um mich herum arbeiten: mit den Materialien, den Problemen, den Fragen. Und ich möchte, dass meine Arbeit Auswirkungen zeigt; dass sie einen Sinn hat.» (Thomas Hirschhorn im Gespräch mit Dorothea Strauss und Max Wechsel, Edition Susanne Kulli, St. Gallen 1996). Die Installation *Golden Mic-Mac* reflektiert als Tischaltar die Verquickung von Wert, Konsum und Ökonomie.

Thomas Hirschhorn: *Golden Mic-Mac*, 1998, Mixed Media, 220 x 370 x 156 cm, Courtesy Galerie Susanna Kulli, St. Gallen

ren in Kunst muss wohl eher Herzensangelegenheit als pure Lust am Geld sein, denn für Leute, die ihrem Kontostand in kurzer Zeit beim schnellen Gedeihen zusehen wollen, ist die Spekulation mit Aktien der bessere Weg. In Bezug auf den faktischen Ertrag bewegt sich das Sammeln von Kunst zwar im Bereich des Geldmarktes, das Risiko ist jedoch bedeutend höher einzuschätzen als beim Aktienkauf, weil Kunstwerke schwerer handelbar sind und der Kunstmarkt dadurch unvorhersehbarer wird.

Als Gradmesser für die Rendite des Kunstmarktes haben zwei New Yorker Professoren, Jianping Mei und Michael Moses, den nach ihnen benannten *Mei/Moses Fine Art Index* geschaffen. Bis anhin war es ein Ding der Unmöglichkeit, Informationen über langfristige Renditen zu erhalten. Instrumente, wie sie für den Finanzmarkt existieren, gab es für den Kunstmarkt keine. Der *Mei/Moses Fine Art Index* versucht nun diese Lücke zu schliessen, indem er anzeigt, in welchem Rahmen sich der Wert der gehandelten Werke bewegt. Der eigentliche Schwachpunkt ist jedoch, dass nur Bilder erfasst werden, die mehrmals die Besitzerhand wechseln. Dies führt nicht nur möglicherweise zu einer allzu positiven Performance, denn einerseits werden Werke, die sich nicht wiederverkaufen lassen, nicht berücksichtigt, und andererseits entfällt die gesamte Palette der extrem volatilen zeitgenössischen Kunst, wo ein Künstler an einem Tag hochgejubelt werden kann und am nächsten wieder fallengelassen.

Bei bereits verstorbenen Künstlern wirkt die Tatsache, dass deren *Œuvre* abgeschlossen ist, preistreibend, weil die Sammler ihre Kollektionen komplettieren wollen und gerne bereit sind, dafür ihr letztes Hemd zu geben. Hingegen ist der Geldwert gerade im zeitgenössischen Kunstbereich höchst unberechenbar, irrational und die Investition nur für sehr risikofreudige Menschen geeignet. In der Unmöglichkeit der Voraussicht unterscheidet sich das Art Banking deshalb von der regulären Anlageberatung. Umso wichtiger ist aus diesen Gründen die bereits angesprochene emotionale Bindung des Kunden an sein neu erworbenes, geerbtes oder auf dem Estrich entdecktes Werk, falls es sich nicht wiederverkaufen lassen sollte. *«Die Einschätzung der Persönlichkeit eines Kunden spielt deshalb bei der Beratung eine fast noch wichtigere Rolle als das Kunstwerk»*, so Karl Schweizer.

Mit einem weltweit stetig wachsenden Interesse an der Kunst – immer mehr Museen verzeichnen immer mehr Besucher – wächst auch das Bedürfnis nach einer professionellen Beratung im Kunstsektor. Der private Handel kämpft aber (leider) immer noch mit unseriösen Erfahrungen. *«Due Diligence»* – höchste Sorgfalt – heisst deshalb für den Betrieb des UBS Art Banking die Zauberformel. Karl Schweizer ist sich sicher, dass durch die mehrfach prüfenden Methoden der UBS Personen mit unlauteren Absichten entdeckt werden kön-

nen: *«Die Bank lehnt jegliche Aufträge ab, bei denen nur die kleinsten Zweifel betreffend Eigentum, Provenienz oder Glaubwürdigkeit bestehen.»* Dasselbe gilt für die Seite des Kunstwerks: Bei Objekten, bei denen geringste Bedenken bezüglich Echtheit, Qualität, Herkunft oder Eigentümerschaft bestehen, wird dem Kunden von einem Kauf abgeraten, ebenso bei überrissenen Preisvorstellungen der Verkäuferseite.

Die Vermeidung von Geldwäschereifällen erhält bei diesen Sorgfaltsbestimmungen oberste Priorität. Anfang Juli dieses Jahres sind in der Schweiz neue Geldwäschereibestimmungen in Kraft getreten, die laut Karl Schweizer punktuelle Verschärfungen speziell im Bereich der Kundenidentifikation enthalten, aber durch eine praktikablere Gestaltung gewisse Bereiche auch erleichtert haben. Zur Überprüfung wendet die UBS weltweit dieselben Kriterien an, unabhängig davon, woher der Kunde bzw. das Kunstobjekt stammt und in welchem Land die Transaktion stattfinden soll. Die Sorgfaltsabklärungen haben zum Ziel, Herkunft und Verwendungszweck der eingesetzten Mittel für Kunsttransaktionen zu überprüfen, ebenso wie auch die Provenienz der Kunstwerke abgeklärt wird. Da die Art Bankingkunden bereits Kunden des UBS Private Banking sind, wurden sie von der bankinternen Compliance-Abteilung bereits überprüft. Gibt es Besonderheiten bezüglich der Einhaltung der Sorgfaltpflichten im Kunstbereich zu beachten, greift die Art Bankingabteilung dabei auch selbst mit an.

Dass das Konzept des Art Banking trotz möglicher Risiken und der Unvorhersehbarkeit des Marktes weiterhin Erfolg haben wird, davon zeigt sich Karl Schweizer überzeugt. Seriosität steht für die UBS in ihrer Arbeit an oberster Stelle, und dazu gehört auch der Hinweis auf allfällige Gefahrenquellen. Denn: Verliert ein Kunde durch eine vom UBS Art Banker vermittelte Investition in Kunst viel Geld, würde die Reputation der Grossbank leiden.

Wirtschaftsprognosen zeigen, dass das Vermögen in den nächsten Jahren weltweit weiteranzuwachsen wird. Dass unter den neuen Wohlhabenden auch Kunstliebhaber stecken, die vom Angebot der Bank profitieren wollen, ist auch für Ausserstehende abzusehen. Ausserdem steht die UBS mit ihrem Service noch recht einsam in der Bankenlandschaft da. Dass in Zukunft massenhaft andere Unternehmen auf denselben Zug aufspringen könnten und Konkurrenz schaffen, wertet Karl Schweizer als eher unwahrscheinlich: *«Eine Bank muss über eine gewisse Grösse und Franchise an Kunden verfügen, bevor sie sich auf dieses Terrain wagen kann.»* Nur wenn eine weltweite Plattform besteht, könne eine Art Banking-Abteilung erfolgreich arbeiten. Und wie wirklich gute, die Zeit überdauernde Kunstwerke sind diese global agierenden Banken nicht übermässig gesät. ─

Karen Nina Gerig, geboren 1973, aufgewachsen in Rorschach, studierte Kunstgeschichte, Geschichte und Volkskunde/Europäische Ethnologie an den Universitäten Basel und Wien (Lizentiat in zeitgenössischer Kunst). Sie arbeitet seit 2001 als freie Journalistin, vorwiegend für die *Basler Zeitung*.

# KünstlerInnen und ihre Galeristen

## Vier Variationen

Florence Marguerat



> Für das Projekt *Thank you* schuf die Künstlergruppe Relax den *Donation pot*, aufzustellen in Messen, öffentlichen Räumen und überall, wo es um den Wert des Sehens geht.

Relax, *Donation pot*, capp street project, San Francisco (1994) / Shedhalle Zürich (2003)

©Relax (Chiarenza & Hauser & Co)

Ein Blick und ein Netz: Die Formulierung kann auf jede professionell und seriös betriebene Kunstgalerie angewandt werden auf Grund der Arbeit, die sie für die Künstler einerseits, für die Sammler andererseits leistet. Auch wenn der finanzielle Aspekt natürlich bei jedem Kunsthandel entscheidend ist, so hängt dieser doch oft von einem ganzen Komplex subjektiver, affektiver wie auch buchhalterischer Faktoren ab. Hinter jedem guten Kunsthändler steckt ein leidenschaftlicher Kunstliebhaber, der das Zeitgeschehen in der Kunst verfolgt, sich für eine Entwicklung, für einen Künstler interessiert und der beschliesst, diesen zu unterstützen, indem er seine Arbeiten ausstellt oder ihm Werke abkauft. Weil er an ihn glaubt und der Ansicht ist, dass andere sich auf seine Intuition verlassen werden. Soviel zum Blick. Das Netz allerdings ist ein notwendiges Glied, sobald der Händler eine künstlerische Arbeit in die Zeit einfügen und diese über einen kleinen Kreis hinaus bekannt machen will. Zum Fördern und Verkaufen von Kunst muss man also auch imstande sein, fruchtbare Kontakte zu den Künstlerkreisen zu knüpfen und diese zu pflegen sowie zu einer Kundschaft, für die das Erwerben und

Besitzen von Kunstwerken oft die Form eines Eintritts in eine neue Welt annimmt. Wenn die Chemie stimmt, kann der Künstler zusehen, wie sein Werk in der Kunstszene an Bedeutung zunimmt, das Ansehen des Händlers wird grösser, und der Käufer/Sammler sieht sich in seiner Entscheidung gestärkt. Ein Schneeballeffekt, der trotzdem bei weitem nicht so systematisch auftritt, wie das jetzt den Anschein hat, so vielfältig und wechselhaft sind die Kunst und ihr Markt, so einmalig und ebenso persönlich wie professionell sind die Beziehungen zwischen Künstlern, Händlern und Sammlern.

Unter diesen Bedingungen erscheint es schwierig, ja sogar sinnlos, das Bild einer Standardbeziehung «Künstler-Händler» schießen zu wollen. Deshalb haben wir ein paar Örtlichkeiten auf der Landkarte, ob nun in Zürich, Basel, Genf oder Lausanne, ins Visier genommen und versucht, die Konturen der Beziehungen zu skizzieren, welche vier Künstler/Kunsthändler-paare der Schweizer Szene miteinander unterhalten. Nichts Beispielhaftes, sondern lauter Versionen einer Beziehung, die sich ebenso auf dem schmalen Grat des Gefühls wie in der Arena des Marktes abspielt.

Vertrauen, Leidenschaft und Freundschaft sind Werte, die unsere vier Tandems geltend machen, denn angeblich funktionieren sie ausschliesslich auf der Basis mündlicher und ideeller Verträge. Die Künstler, mehr individualistisch als korporatistisch, treffen sich gleichwohl wieder in ihrem absoluten Freiheitsdrang und im Vertrauen, das sie ihrem Händler entgegenbringen. Von ihnen aus gesehen, bilden diese einen Chor, um den grossen Kunstmessen – die Art Basel ist dabei modellhaft – in punkto Sichtbarkeit und Promotion den ersten Platz zuzuweisen. Ansonsten ist jeder von ihnen stolz, dass er ein Netz von vertrauensvollen Sammlern knüpfen konnte und dass er eine eigene Homepage hat, und jeder berichtet von seinem Beruf auf ebenso leidenschaftliche wie persönliche Weise.

**Die Kunst im Alltag:** «Die Künstler verhelfen einer Galerie zu einem guten Ruf; wir wären nichts ohne sie.» Alice Pauli kam vor mehr als vierzig Jahren zur Kunst, wie man ins Kloster geht, indem sie 1962 ihre Galerie in Lausanne mit einer Ausstellung des amerikanischen Malers Sam Francis eröffnete, der damals in der Schweiz noch wenig bekannt war. Merkmal eines zukunftsorientierten Geistes, der Früchte getragen hat. Als Vertreterin von Grössen wie Vieira da Silva, Louis Soutter, Jean Dubuffet oder auch Antoni Tàpies hat die Lausanner Galeristin von Anfang an auf internationaler Ebene und auf Dauerhaftigkeit hin gearbeitet. Da sie viel reist, sich auf dem Umweg über Zeitschriften informiert und fleissig Biennalen und Ausstellungen besucht, um über das Zeitgeschehen in der Kunst auf dem laufenden zu sein, fährt sie mit ihren Nachforschungen fort und interessiert sich nach wie vor für die Kunst, die zur Zeit entsteht. So fing sie zu Beginn der neunziger Jahre an, mit dem Maler Philippe Cognée (\*1957) zusammenzuarbeiten, auf den sie ihr Sohn Olivier an der Basler Messe hingewiesen hatte. Da sie von da an regelmässig die figurative Malerei dieses aus Nantes stammenden Künstlers ausstellte, wurde sie zu seiner ersten Anlaufstelle in der Schweiz und in jenen Ländern, in welchen er nicht vertreten wird. Eine Aufgabe, die sie sehr ernst nimmt, besonders weil sie ihn regelmässig in seinem Atelier besucht, um dem Vorankommen seiner Arbeit zu folgen, und weil sie ihn ungefähr jede Woche anruft. Da sie der Ansicht ist, dass Messen das erste Sprungbrett sind, wenn man einen Künstler lancieren will, ist Alice Pauli in Basel, Paris, Brüssel, ja sogar in Chicago präsent, wenn sie in ihrer Lausanner Galerie nicht gerade Bilder einer ganzen Gruppe von Malern aufhängt oder sich dafür einsetzt, die Arbeit ihrer Künstler bei einem Netz von Sammlern, deren Geschmack sie kennt, zu fördern. Als passionierte Galeristin ist sie der Meinung, dass man diesen Beruf nicht dilettantenhaft ausüben kann. Philippe Cognée seinerseits sagt, er sei sehr glücklich über diese Zusammenarbeit, die ihm ei-

nen grossen Freiraum lasse und ihm trotzdem eine wichtige Stütze sei. Auch wenn zwischen ihnen nie eindeutig die Rede von Exklusivvertretung gewesen ist, so würde er es dennoch für unkorrekt halten, Beziehungen zu einer anderen Galerie in der französischen Schweiz zu unterhalten, so dass er Alice Pauli über die Projekte informiert, die er andernorts entwickelt. Trotzdem will er seine Freiheit in punkto Produktion bewahren und finanziert seine Kataloge selbst. Zufrieden mit der Promotionsarbeit, welche die Lausanner Galeristin für ihn macht, begrüsst er freudig die Qualität des Netzes von Sammlern, die ihr vertrauen. Ein untrügliches Zeichen: Diese verkaufen die erworbenen Bilder nur selten weiter.

**Galerie als Konzept:** Die Galerie Stampa in Basel ist eine Institution. Nicht im traditionellen oder klassizistischen Sinn – sie hat sich nämlich in zeitgenössischer Kunst einen Namen gemacht –, sondern weil Gilli und Diego Stampa ihren Ausstellungsraum mit dem Wunsch leiten, eine richtige Plattform für den künstlerischen Austausch zu sein. «Wir haben unsere Galerie immer als *multimedialen Raum betrachtet, denn wir wollten uns nicht auf den berühmten «white cube» beschränken und nur Werke ausstellen»,* erklärt Gilli Stampa. So gehört zur Galerie eine Kunstbuchhandlung, in welcher regelmässig diverse Veranstaltungen gezeigt werden, die sich zum intellektuellen Nacheifern eignen. Ein in der Schweiz einzigartiges Konzept, verbunden mit einem Interesse für nicht immer leicht zu vermarktende zeitgenössische Strömungen, ob es sich nun um die Arbeit des amerikanischen Concept-Art-Künstlers Vito Acconci handelt, um Werke aus der Land-Art-Bewegung, um die Performancearbeit des Sankt Gallers Heinrich Lüber oder um die zahlreichen Videoarbeiten, denen Stampa seit Ende der sechziger Jahre einen wichtigen Platz einräumt. Im übrigen gibt jede Ausstellung den eingeladenen Künstlern Gelegenheit, etwas auszuprobieren. Eine Geisteshaltung, welche die Baslerin Miriam Cahn (\*1949) reizte, so dass sie ihre Bilder und Zeichnungen bei Stampa Mitte der siebziger Jahre ausstellte, «weil dies in Basel die beste Galerie für zeitgenössische Kunst war.» Ein Entscheid, über den die Künstlerin nur glücklich sein kann, da ihre Zusammenarbeit seit fünfundzwanzig Jahren dauert und sie ihre wichtigsten Einnahmequellen daraus bezieht. Auch wenn sie Stampa als ihre «Urgalerie betrachtet, pflegt Miriam Cahn ihre Beziehungen zu anderen Galerien im Ausland doch persönlich, überweist der Basler Galerie jedoch einen prozentualen Anteil, wenn sie anderswo etwas verkauft. Zufrieden mit der Promotionsarbeit, die Stampa für ihr Schaffen leistet, insbesondere an den Messen und bei ihren Sammlern, betont Miriam Cahn auch die Bedeutung der Öffentlichkeitsarbeit, die ihre Galeristen verrichten, und schätzt die Buchhandlung, die ein anderes Publi-

kum anzieht. Doch vor allem bewundert sie Gilli und Diego Stampa dafür, wie klug und mit wieviel Flair sie ihre Auswahlen treffen, denn sie stellen regelmässig neue Künstler aus und schaffen damit eine interessante Dynamik innerhalb ihrer Galerie.

**Formel 1:** Der aus dem Kanton Appenzell stammende Künstler Roman Signer (\*1938) ist ebenfalls der Galerie Stampa seit Ende der achtziger Jahre treu und arbeitet überdies seit 1996 mit der Zürcher Galerie Hauser & Wirth zusammen, der Formel 1 auf dem Schweizer Markt und in der internationalen Szene. Als resolut freiheitsliebender Mensch schätzt Signer jede dieser Galerien aus unterschiedlichen Gründen. Er lobt die Qualität und die langfristige Arbeit bei Stampa und anerkennt andererseits die Bedeutung, die eine Galerie wie Hauser & Wirth für ihn hat. Logistik, technische Hilfe und Unterstützung bei den ehrgeizigsten Projekten werden nämlich von dieser Galerie übernommen, die 1991 ihr erstes Büro (Sprechstunde nach Vereinbarung) eröffnete, ehe sie 1996 in grosse Räumlichkeiten der ehemaligen Brauerei Löwenbräu in Zürich zog, in der Nähe des Migros Museums, der Kunsthalle und anderer In-Galerien. Marc Payot, der Leiter der Galerie, erklärt: *«Wir sind sehr selektiv und vertreten Künstler, die einen radikalen und zugleich innovativen Ausdruck haben und die uns das Potential zu künftigen Klassikern zu haben scheinen.»* Da sie ungefähr einen Künstler pro Jahr unter ihre Fittiche nimmt, fasst die Galerie ihre Zusammenarbeiten immer langfristig ins Auge und stellt ihren Schützlingen einen in der Schweiz erstklassigen Dienst zur Verfügung: «Artist Coordinators» helfen den Künstlern bei allem, was mit der Ausführung ihrer Arbeit zusammenhängt (Presse, Kontakte zu anderen Galerien und Institutionen, Archive, logistische und technische Hilfe...). Auch wenn die Galerie sich erlaubt, bei Roman Signer ihre Erwartungen zu formulieren, so verlangt sie trotzdem nie etwas von ihm. So wird jedes Ausstellungsprojekt diskutiert, doch der Künstler hat stets das letzte Wort. Da sie über ein riesiges Netz von Sammlern verfügt, kann die Galerie sich auch auf ihre «Schwestergalerien» verlassen – Hauser & Wirth & Presenhuber in Zürich, Zwirner & Wirth in New York und bald auch eine Filiale in London – ebenso wie auf ein gut etabliertes Netz, um ihr Potential zu verstärken und ihren Künstlern in der internationalen Szene einen erlesenen Platz zu bieten.

**Für die Kunst, für die Leidenschaft:** Glaubt man den drei vorangegangenen Beispielen, so scheint die Qualität des Netzes ausschlaggebend bei der Promotion einer künstlerischen Arbeit. Ausserdem haben unsere verschiedenen Gesprächspartner das Ausstellen in einer Galerie nur wenig betont. Deshalb schien es uns interessant, auch einen Kunsthändler zu treffen, der sich dafür

entschieden hat, auf einen Ausstellungsraum zu verzichten. Wir wollten herausfinden, ob er seinen Beruf wirklich ganz anders sieht. Die Galerie Daniel Varenne wurde 1959 in Paris eröffnet und liess sich 1978 in Genf nieder. Da er einen Grossteil seines Umsatzes mit Künstlern des 19. Jahrhunderts erwirtschaftet, betrachtet Daniel Varenne das Verkaufen von zeitgenössischen Werken als eine Erweiterung seines Berufs, *«aus purer Leidenschaft»*. Warum hat er beschlossen, auf einen Ausstellungsraum zu verzichten? *«Beziehungen zu Künstlern sind etwas Heikles, und ich bin nicht begabt, wie die Katze um den heissen Brei herumzugehen. Ausserdem erlaubt mir mein System, mir auszusuchen, was ich kaufen will, und das ist nicht der Fall, wenn man Ausstellungen organisiert.»* Denn im Unterschied zu den Galerien mit eigenen Lokalitäten kauft Daniel Varenne immer die Gegenstände, die er verkauft. Wenn man ihn hört, so kommt sein Händlertalent von seiner Leidenschaft: *«Meine Sammler vertrauen mir und schätzen mein Urteil. Ich verkaufe immer dann, wenn ich daran glaube.»* Eine Meinung, die der französische Künstler Jean-Pierre Raynaud (\*1939) bestätigt, mit dem er seit bald vierzig Jahren zusammenarbeitet. Bei einer Messe in Zürich, die von avantgardistischen Galerien organisiert und an der teilzunehmen er eingeladen worden war, beschloss Daniel Varenne, die Arbeit von Jean-Pierre Raynaud zum ersten Mal vorzustellen. Der Anfang eines beruflichen Abenteuers, verbunden mit einer Verständnissinnigkeit und einer gegenseitigen Wertschätzung: *«Er war einer der ersten, der sich für meine Arbeit eingesetzt hat, das ist nicht unbedeutend, und es besteht eine starke Gefühlsbeziehung zwischen uns»*, erklärt Jean-Pierre Raynaud. Bei der Schilderung seiner leidenschaftlichen Beziehungen mit den zahlreichen Händlern, die ihn eine Zeitlang vertreten haben, erzählt der Künstler von seiner dumpfen Angst, sich eingeschlossen zu fühlen. Diese bringt ihn dazu, die Promotion seiner Arbeit selbst in die Hand zu nehmen, im Gegensatz zu anderen Künstlern, die es schätzen, unter jemandes Patronat zu stehen oder bemuttert zu werden. *«Daniel Varenne hat meinen Durst nach Freiheit akzeptiert, auch wenn er bestimmt darunter gelitten hat.»* Im übrigen haben die beiden Männer zusammen regelmässig mehrere «Kunstgeschäfte» getätigt, wie der Künstler dies nennt, an der Basler Messe, doch auch an denen von Chicago, Los Angeles, New York und Paris. Ihrer Zusammenarbeit hat es also nicht an Sichtbarkeit «nach aussen» gemangelt.

Vier Beispiele, vier Geschichten. Auch wenn es sich klar zeigt, dass die angewandten Methoden, Stile und Mittel bei jedem Händler und den Künstlern zufolge jeweils anders sind, so sind die Promotionsstrategien sowie die groben Züge ihrer Zusammenarbeit schliesslich nicht so viel anders. ─

Aus dem Französischen von Markus Hediger

Florence Marguerat, geboren 1968, ist Kunsthistorikerin mit dem Spezialgebiet zeitgenössische Kunst und arbeitet als Kulturjournalistin und Lehrbeauftragte in der Abteilung Visuelle Kommunikation an der «Haute Ecole des arts appliqués» (HES) in Genf.

# Objekte für den geistigen Gebrauch

## Die Kultur des Museumsshops

Elisabeth Gerber im Gespräch mit  
Beat Wismer, Direktor des Kunsthouses  
Aarau, und Helen Moser, Spezialistin  
für kulturelle Konzepte

**In den siebziger Jahren wurde die Debatte über das Für und Wider von Museumsshops hitzig-ideologisch geführt.**

**Heute kennt das Angebot keine Tabus mehr. Van Gogh-Tassen, Botticelli-Spielkarten, Munchs «Schrei» als Gummipuppe: Hauptsache, die Kasse stimmt. Finanzielle Überlegungen sind aber nur das eine, als Teil einer Corporate**

**Identity-Strategie gilt es auch, sich mit dem Museumsshop zwischen Kunst und Kommerz glaubwürdig zu positionieren. Als jüngstes Beispiel in der Schweiz gilt das Kunsthause Aarau, das im Herbst 2003 den von Herzog & de**

**Meuron und Rémy Zaugg gestalteten Erweiterungsbau eröffnete. |**

*Elisabeth Gerber: Angesichts der «minimalistischen» Lösung Ihres neuen Shops drängt sich paradoxerweise als erstes die Frage auf, braucht es denn überhaupt Museumsshops?*

Beat Wismer: Es kommt auf das Museum an. Wenn dieses ein touristischer Faktor ist, würde ich ganz klar sagen, es braucht einen Shop. Da wird auf ein grosses und nicht unbedingt fachspezifisches Publikum gezielt. Da gehört das Souvenir einfach dazu. Bei der Museumsidee, die wir vertreten und die sich aus der Tradition der alten, klassisch-europäischen Museumsidee abgeleitet versteht, braucht es den Shop nicht unbedingt.

Helen Moser: Ich habe schon den Eindruck, dass die Shopidee durch die Sparmassnahmen bei den Kantonen und beim Bund forciert wird. Die Museen müssen von der Betriebssumme immer mehr selber erwirtschaften. Damit steigt der Druck, dass ein Shop rentieren muss.

Beat Wismer: Im Prinzip läuft er auch. Das beweisen die privaten Museen in Amerika, die im Museumsshop eine gute Geldquelle zur Eigenfinanzierung entdeckt haben. Unsere Auftraggeber, die Politiker, haben von diesen privaten Museen einiges gelernt und übernommen. Der öffentliche

Auftrag, der Bildungsauftrag des Museums, wird dadurch aber unterminiert, und es findet eine Ökonomisierung statt, die in Richtung Privatunternehmen zielt.

Helen Moser: In Frankreich geht es den staatlichen Museumsshops allerdings schlecht.

Beat Wismer: Aber prinzipiell läuft er. Das Museum kann doch ganz viel salonfähigen Kitsch anbieten. Dann gibt es meines Erachtens aber Dinge wie Repliken oder Kopien, die der traditionellen Idee des Museums als Bildungsanstalt völlig widersprechen. Das Museum lebt ja gerade von der Aura des Kunstwerkes, von seiner Einmaligkeit. Unproblematischer sind da sicher Designartikel und Accessoires. Unter dem Siegel MOMA<sup>1</sup>-Stores wird solche Ware sogar losgelöst vom Museum verkauft, bis nach Singapur.

Helen Moser: Die MOMA-Stores sind ein Wirtschaftsunternehmen, das exklusiv mit Designern arbeitet und in Eigenproduktionen investiert. Auch wir könnten im MOMA Dinge bestellen und sie in Aarau im Kunsthause anbieten.

*Elisabeth Gerber: Eine solche Vermarktungsstrategie funktioniert wohl nur für die Top Shots der Museen*

pas d'argent pas de Suisse...



*wie etwa das British Museum, der Louvre in Paris oder der Prado in Madrid. Sie sind international bekannt, und der Besuch gehört bei Städtereisen einfach zum Programm. Was heisst das jetzt aber für die Positionierung eines Museumsshop in der Provinz?*

Beat Wismer: Wir sind das Museum mit Schweizer Kunst und haben die wichtigste Sammlung zu diesem Thema. Wir haben immer sehr stark mit der eigenen Geschichte gearbeitet. Daraus ergibt sich eine Verantwortung für das Museum als Ganzes. Wir wollen das bisherige Profil nicht durch einen Allerweltsshop verwässern. Wir reden auch eher von einer Kunstbuchhandlung, wo wir spezifisch Literatur zu unserem Sammlungs- und Ausstellungsgebiet sowie Postkarten anbieten.

Helen Moser: Sie werden bei uns also keine War-

hol-Postkarten finden. Mit unserem Angebot wollen wir Anregungen zu einer vertieften Auseinandersetzung geben. Dazu dient auch der grosszügig bemessene Bibliotheks- und Leseraum, der frei zugänglich ist.

Elisabeth Gerber: Oft sind Kaffee und Shop, die konsumorientierten Zonen, den eigentlichen Museumsräumen vorgelagert, also ohne Billett zugänglich.

Beat Wismer: Mit dieser Idee arbeiten wir natürlich auch. Wir haben uns zu Beginn zwar auch überlegt, ob wir für den Shop eines der Kabinette opfern müssen. Wir waren nicht sicher, ob die eher knapp bemessene Eingangszone auch noch für die Buchhandlung reicht, die wir wollen. Aber es war eigentlich auch klar, dass die Ausstellungsfläche Priorität hat.

Elisabeth Gerber: Die Buchhandlung ist also nicht Teil des Gesamtfinanzierungsplanes?

Beat Wismer: Nicht unbedingt. Wir arbeiten immer noch an diesem alten Bildungsauftrag. Sicher, der Shop soll selbsttragend sein. Wenn das Museum von den Einnahmen profitieren kann, ist das natürlich auch ok.

Helen Moser: Wir sind eher von der inhaltlichen Positionierung unserer Buchhandlung ausgegangen und haben uns auch Themen überlegt, die niemand pflegt, z.B. Bücher von literarischen Autorinnen und Autoren zur bildenden Kunst.

Beat Wismer: So publizieren wir auch etwa zur Wiedereröffnung ein Lesebuch zu unserer Sammlung: Wir haben über achtzig Schriftstellerinnen und Schriftsteller eingeladen, zu Werken aus unserer Sammlung Texte zu verfassen. Aus solchen Ideen entstehen spezifische Anknüpfungspunkte: Wir werden sicher *Die Lehre des Sainte Victoire* von Peter Handke oder *Das unbekannte Meisterwerk* von Honoré de Balzac im Angebot haben.

Elisabeth Gerber: Kunstmuseen sind gemeinhin Orte, wo man aufs Schauen verwiesen wird: Nicht berühren, nicht kaufen, nicht besitzen stehen als Imperative im Raum. Museumsshops springen da bekanntlich in eine Lücke mit ihren Objekten. Die Krawatte, die Replik, das Halstuch lassen sich berühren, kaufen, besitzen und haben psychologisch gesehen eine Entlastungsfunktion – die kommerziell genutzt wird. Wollt ihr dieses Spiel nicht mitspielen?

Beat Wismer: Max Bill hat einmal behauptet, Kunstwerke seien Objekte für den geistigen Gebrauch. Das würde ich unterschreiben, würde aber das Geistige gerne in Richtung des Emotionalen ausweiten. Für diese emotionale Komponente, aber natürlich auch als Erinnerung und als visuelle Gedächtnisstütze, gibt es die Postkarte.

Elisabeth Gerber: Ihr vertretet auf der ganzen Linie einen klassisch-aufklärerischen Anspruch. Traut ihr dem Publikum nicht zu, dass es trotz Kitschschnäppchen oder sogar anhand einer Replik zu Hause genauso weiterdenkt, wie im Museum vor dem Original?

Beat Wismer: Unsere Haltung mag rigid, altmodisch und konservativ erscheinen. Nach all dem aber, was sich in letzter Zeit zwischen Amerika und Europa zugetragen hat, kann man natürlich auch wieder leichter sagen – und wir tun es gerne und trotzig –, man pflege die alte europäische Museums-idee.

Helen Moser: Hier kommt noch ein anderer Aspekt hinzu. Ich finde es verwerflich, wie Künstler und Bilder heute buchstäblich ‚verbraten‘ werden. Unter dem Namen Merchandising<sup>2</sup> wird sehr unsorgfältig mit kulturellen Werten umgegangen. Am Extremsten geschieht dies meines Erachtens mit dem von Liebeskind entworfenen Jüdischen Museum in Berlin. Zwar hat es im Shop zum Teil gut bearbeitete Themenecken mit jüdischer Literatur. Dort wird auch gekauft, denn die Leute

interessieren sich für Geschichte. Aber wie man die eigentlichen Museumsräume vermarktet, der Grundriss als Anstecknadel oder Manschettenknöpfe, das ist jenseits von Gut und Böse. Und das kauft auch niemand mehr, denn es ist völlig falsch, eine Hülle vermarkten zu wollen, die so emotional gefüllt ist.

Elisabeth Gerber: Das scheint mir höchst interessant: Es braucht nur ein intensives Erlebnis, einen Bezug zu existentiellen Fragen, und die Leute suchen im Shop nach Informationen. Dann wären die meist als Sponsorkäufe erstandenen Souvenirs tatsächlich eine Ersatzhandlung. Bietet Kunst keine existentiellen Erfahrungen mehr?

Beat Wismer: Das gilt oft bei den Sammlungen. Im Prinzip kann man da sagen, dass die Kunstmuseen von Hamburg bis Mailand alle gleich sind. Die haben alle ihren Baselitz, Richter... fast überall die gleichen Namen. Die Déjà-vu-Erfahrung führt zu einer völlig anderen Haltung. Man checkt nur noch ab, was sie haben, man schaut gar nicht mehr richtig hin. Aber man müsste doch irgend etwas spüren vom spezifischen Charakter des Ortes, wo ein Museum steht. Das gilt für die Sammlung, mit der ein Kunstmuseum arbeitet, wie für den Shop. Wir bieten Bücher zur Reflexion des hier Gesehenen. Anderswo können sie edel-kitschigen Krimskrums kaufen, als Geschenke für jemanden, von dem sie nicht wissen, was man ihm schenken könnte. ─

1 Museum of Modern Art New York.

2 Merchandising: Vermarktung von Produkten, deren hauptsächlichster Gebrauchswert darin besteht, auf ein Ereignis oder Erlebnis jenseits des eigentlichen Produktes hinzuweisen.

Elisabeth Gerber, Lic. phil., Kunsthistorikerin, Lehrbeauftragte an den Schulen für Gestaltung Bern und Biel, lebt in Konolfingen.

Helen Moser, Buchhändlerin, 1989-1994 Kunstiosk im Helmhaus, seither Konzeption und Realisation von kulturellen Projekten.

Beat Wismer, seit 1985 Direktor des Aargauer Kunsthhauses in Aarau. Zahlreiche Veröffentlichungen, unter anderem *Ferdinand Hodler – Piet Mondrian: Eine Begegnung* (Verlag Lars Müller, Baden 1998).

Ist der Kunstmarkt ein Thema in Werken zeitgenössischer Künstlerinnen und Künstler aus der Schweiz? Und wie! Die Kunsthistorikerin Sibylle Omlin hat für *Passagen* eine kleine Auswahl von Bildern zusammengestellt, die zeigt, auf welche überraschende Art und Weise die künstlerische Auseinandersetzung mit dem Markt stattfindet.

Ob manifest oder latent, konkret oder abstrakt, der Markt und seine Bedingungen werden vielfach schon im Entstehen des Werkes mitreflektiert – und meistens mittels mehrfach codierten Strategien ins Bild gesetzt. Einmal ironisch kritisch, dann wieder mittels subversiver Mimikry. Vorbei die Zeiten, in welchen der ›Verblendungszusammenhang der Kulturindustrie‹ frontal ins Visier genommen werden konnte. Die Künstlerinnen und Künstler der Gegenwart müssen mit dem Paradox leben – und arbeiten –, dass ihre Position zum Markt zugleich zur Positionierung und zur Marke in diesem Markt wird.

**Die nächste Ausgabe von *Passagen* ist dem Thema Mitteleuropa gewidmet und erscheint Ende April 2004.**



+

+

+

+

+

+

+

+

