

Kunst sammeln: Götz Adriant (Hrsg.), Ostfildern

## Der Sammler und die Logik des Marktes (1999)

PETER WEIBEL

S. 199-207

Zu den wichtigsten institutionellen Bedingungen und sozialen Faktoren für die Konstruktion von Kunst zählen neben der Kritik und dem Museum die Privatsammlung. Wer eine Analyse des ästhetischen Feldes vornimmt, wird entdecken, daß die Kunst ein Mehr-Parteien-Problem ist, das aus den zum Teil oppositionellen Standpunkten des Künstlers, des Kurators, des Kritikers, des Galeristen, des Architekten, des Kunsthistorikers und des Sammlers besteht.

Der Privatsammler hat allerdings den Vorteil, daß er nur seiner eigenen Logik des Begehrens verpflichtet sein darf und daher mehrere Positionen gleichzeitig einnehmen kann. Der Privatsammler ist gelegentlich Kritiker, Kurator, Kunsthistoriker und Architekt in einem. Deshalb nimmt es nicht Wunder, daß der Privatsammler in manchen Fällen auch die Position des praktizierenden Künstlers einnimmt, sowohl metaphorisch wie tatsächlich. »Der wahre Sammler ist«, so bemerkt Duchamp hélas euphorisch »ein Künstler – im Quadrat. Er wählt Bilder aus und hängt sie an seine Wände; mit anderen Worten, »er malt sich selbst eine Sammlung.« Wenn also die Sammlung eines Privatsammlers in die öffentliche Sammlung eines Museums wechselt, dann stellt sich nicht nur die Frage nach der Darstellung von Kunstgeschichte oder nach der Legitimität eines Ortes, sondern das Mehr-Parteien-Problem selbst wird beinahe gesprengt, indem es auf eine Partei verengt wird. Das diskursive Element der Opposition ist in einer solchen Konstellation schwerlich zu finden. Eine Rhetorik der wechselseitigen Affirmation steht in Konflikt mit der Aufdeckung der Funktion eines Kunstwerkes und der historischen bzw. ästhetischen oder kognitiven Erfahrung, die es vermittelt.

Dieser Konflikt liegt vermutlich bereits jener Unterscheidung zu Grunde, die das 19. Jahrhundert zwischen Connaisseur und Kunsthistoriker traf. Die Kunstwissenschaft setzte die Kennerschaft (Connaisseur) gleich mit »unwissenschaftlich«. Die »Augen der Kenner« gingen der »Logik der Wissenschaft« aus dem Weg. Wissenschaftliche Methodik und Kritik seien das Metier des Kunsthistorikers. Bloße Kenner-

schaft präge die Szene der Sammler. Die Frage ist, ob diese Alternative des 19. Jahrhunderts im Zeitalter des »Strukturwandels der Öffentlichkeit« (Habermas, 1962) noch gültig ist.

Jürgen Habermas hat den Zerfall einer mündigen, redenden und widersprechenden Öffentlichkeit als Entwicklungslinie vom kulturräsonierenden zum kulturkonsumierenden Publikum bezeichnet. »Das Raisonement eines Lesepublikums weicht dem Geschmacksaustausch von Konsumenten. Der Resonanzboden einer zum öffentlichen Gebrauch des Verstandes erzeugten Bildungsschicht ist zersprungen; das Publikum in Minderheiten von nicht-öffentlich räsonierenden Spezialisten und in die große Masse von öffentlich rezipierenden Konsumenten gespalten. Damit hat es überhaupt die spezifische Kommunikationsform eines Publikums eingebüßt.« Neben dem Verlust eines räsonierenden Publikums hat Habermas auch die strikte Trennung des öffentlichen vom privaten Bereich, womit das Modell der bürgerlichen Öffentlichkeit rechnet, als verloren gesehen. »Im Maße der Verschränkung des öffentlichen mit dem privaten Bereich wird dieses Modell unanwendbar. Es entsteht nämlich eine repolitisierte Sozialsphäre, die sich weder soziologisch noch juristisch unter Kategorien des Öffentlichen oder des Privaten subsumieren läßt.« Der französische Kultursoziologe Pierre Bourdieu hat die Analyse dieses Zerfalls der öffentlichen Sphäre im Zeitalter des Fernsehens noch radikalisiert (»Über das Fernsehen«, 1998). Die kommerzielle Logik und symbolische Gewalt, die von der Einschaltquote als Sanktion des Marktes ausgeht, als Druck der Wirtschaft, als Meßinstrument des Verkaufserfolges, überträgt das Fernsehen auf die Felder der Kulturproduktion. »Das journalistische Feld wirkt als Feld auf die anderen Felder ein. Anders gesagt, ein Feld, das selbst immer stärker von der kommerziellen Logik dominiert ist, übt immer mehr strukturellen Druck auf andere aus. Dies stellt eine große Gefahr für das politische und demokratische Leben dar.«

Die Idee der Demokratie war von Anbeginn mit der Agora verknüpft, dem öffentlichen Platz, der öffentlichen Diskussion. Eine Sammlung ist der öffentliche Ort von Kunstwerken. Man spricht daher von öffentlichen Sammlungen, weil dort das Kunstwerk öffentlich zugänglich ist. Und man spricht von Privatsammlungen, wenn das Kunstwerk nur unter der Bedingung von Privatheit zugänglich ist. Daher ist eine Sammlung von Privatsammlungen an einem öffentlichen Ort eine hübsche Paradoxie, die den Zustand der Konfusion von öffentlich und privat im Zeitalter der Mediendemokratie und der »Erlebnisgesellschaft« (Gerhard Schulze, 1992) spiegelt. Sammlung heißt, oberflächlich betrachtet, die Versammlung von Gegenständen bzw. Kunstwer-

ken an einem Ort. Was zerstreut und disloziert einst in Lagerhäusern, Wohnungen, Galerien, Studios, Ateliers lagerte, wird zusammengezogen und an einem Ort versammelt. Diese Tätigkeit des Sammelns garantiert aber noch nicht, daß dadurch eine Zusammenstellung entsteht, die den Begriff der Ausstellung rechtfertigt. Eine bloße Zusammenstellung von Gesammeltem entspricht der Logik des Marktes, dem Basar der Bastler. Wir müssen also fragen, wann eine Ansammlung von Werken den Begriff Sammlung verdient. Eine Sammlung wird nicht definiert durch das Sammeln und Zusammenstellen von Werken, sondern durch ihre Funktion. Die Funktion ist vor allem eine spezifische Kommunikation zwischen den Bewohnern verschiedener Orte, Zeiten und Welten, also die Vermittlung historischer Erfahrungen.

Unter den gewandelten Voraussetzungen, wo die Museen auf dem Markt der Aufmerksamkeit mit Hotels, Zoos, Warenhäusern etc. konkurrieren, wo die Kunst Funktionen der Werbung und Werbung Funktionen der Kunst übernimmt, kann es gerade die Möglichkeit und Aufgabe eines Privatsammlers sein, sich nicht der Logik des Marktes zu unterwerfen. Er wird das Sammeln wie das Sehen als eine geistige Tätigkeit begreifen, die verstreute Werke in einer Sammlung koordiniert und strukturiert. Nicht die Sammlung von Werken an einem physischen Ort ist das Entscheidende, sondern deren geistige Positionierung. Die Positionierungsleistung des Sammlers macht ihn zum wichtigen sozialen Faktor für die Konstruktion von Kunst. So ein Sammler wird versuchen, die Trennung von öffentlich und privat wieder herzustellen, indem er strikt darauf hinweist, daß es sich um eine Privatsammlung handelt. Diese Trennung würde auch ökonomisch durchschlagen und nicht den Eindruck einer wirtschaftlichen Verschränkung des öffentlichen mit dem privaten Bereich erwecken wollen. Er wird vor allem nicht jene »unsichtbare Hand« spielen wollen, wie Adam Smith die Funktion des Marktes bezeichnete, nachdem der Staat die subventionierende Hand aus dem Feld der Kunst zurückgezogen hat. Die Regulierung und Legitimierung durch den Markt sollte nicht diejenigen durch den Staat ersetzen. So ein Sammler wird im Namen der Demokratie gegen die Logik des Marktes kämpfen und sich von seinem Bann, von der Verehrung der Einschaltquote und dem Kniefall vor den Besucherzahlen, dem sich die staatlichen Museen unter dem Druck der Massenmedien beugen, befreien. Er wird die Logik der Wissenschaft der Logik des Marktes vorziehen und sich bewusst der Kritik aussetzen. Der Kenner mutiert dann zum Kunsthistoriker, der den geschichtlichen Gehalt eines Kunstwerkes für uns transparent macht. Indem er sich selbst vom Kulturkonsum zum Kul-

turräsonnement erzieht, nimmt er auch die Ideen des deutschen Idealismus wieder auf, der auf die Erziehung des Menschen durch die Ästhetik hoffte. Er erzieht gleichzeitig auch das Publikum. Er entzieht es dem Konsum. Damit ist nicht die Wiederherstellung historischer Bedingungen der Öffentlichkeit gemeint, die einfach nicht mehr reversibel sind. Die Rückkehr zu historischen Programmen wäre schlichtweg restaurativ. Die Emanzipation des Publikums durch den emanzipierten Privatsammler hat unter den veränderten Bedingungen einen Preis zu bezahlen: den Verzicht auf Beschaulichkeit und Konsens. Das geschichtliche Verstehen des Kunstwerks bedingt nämlich mehr als bloße Anschauung. Sie stellt die Geschlossenheit des Gebiets, der Kunstgeschichte, und ihrer Gebilde, der Kunstwerke, in Frage, wie Walter Benjamin in seinem berühmten Aufsatz »Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker« festgestellt hat. An die Stelle der Geschlossenheit eines ästhetischen Objektes tritt die Offenheit der Rezeption. Das offene Handlungsfeld zeitgenössischer Kunst, wo künstlerische Praktiken das ästhetische Objekt ersetzen, ist zum gleichberechtigten Aktionsfeld für den Künstler wie den Betrachter geworden. Der kritische Privatsammler wird in diesem Aktionsfeld die Spieler nicht reduzieren, indem er alle Positionen besetzt, sondern im Gegenteil das Handlungsfeld erweitern, indem er die Aktanten vermehrt und multipliziert und kritisch differenziert. Kunst wird wieder zum Mehr-Parteien-Problem. Der Privatsammler von heute, der diesen Namen verdient, bricht die Logik des Marktes und tritt allein dadurch in den Rang des Kunstkritikers und -historikers. Die Frage nach der Persönlichkeit und nach der Psyche des Sammlers ist damit ebenso lächerlich und überflüssig wie die Frage nach der Persönlichkeit und Psyche des Künstlers. Weder der Sammler noch der Künstler brauchen auf die Couch gelegt zu werden. Die Couch bleibt draußen.