

Der globale Kunstmarkt

Wir leben in einer merkwürdigen Zeit, in der die Aufmerksamkeit der künstlerisch Tätigen durch ein ganz spezielles Gebiet des öffentlichen Lebens in steigendem Maße in Anspruch genommen wird; dies Gebiet ist der internationale Kunstbetrieb. Für den Begriff und geistigen Horizont des Durchschnittsspielers gehört der internationale Kunstbetrieb zu jenem Anteil der Morgenzeitung, das er beim Morgenkaffee liest zur Zerstreung seiner Sorgen oder von dem Gekeife seiner besseren Hälfte. Für die künstlerisch Tätigen dagegen ist der internationale Kunstbetrieb tief ernst und äußerst wichtig. Es ist nicht immer so gewesen. Wenn man das geistige Leben der Künstlerschaft in den letzten Jahrzehnten verfolgt, so kann man förmlich den Puls dieses geistigen Lebens fühlen und beobachten, wie von Jahr zu Jahr bei der Künstlerschaft die Aufmerksamkeit für den internationalen Kunstbetrieb wächst. Trotzdem ist es noch immer nicht genug, es muss dahin gebracht werden, dass jede Künstlerin und jeder Künstler verstehen lernt, dass es gilt, mit derselben Energie, Aufmerksamkeit und Leidenschaft wie die Fragen der lokalen Kunstszene alle Geschehnisse der globalisierten Kunst zu verfolgen. Jede Kulturproduzentin und jeder Kulturproduzent müssen sich heute sagen, es geschieht nichts im internationalen Kunstbetrieb, was nicht die eigenen Interessen der Kulturproduktion berührt. Wenn in Südafrika die Johannesburg Biennale zur neuen Spielstätte globalen Kunsttourismus' wird, wenn zur Istanbul Biennale weitere in Sharjah und Tiranna hinzukommen, wenn in Brasilien die Sao Paulo Biennale mit amerikanischen und internationalen Kunstevents konkurriert, in allen Fällen müssen sich die Künstlerinnen und die Künstler sagen, um eure Sache handelt es sich, eure Interessen stehen dort auf dem Spiel.

Gerade wenn wir den jetzigen globalen Kunstmarkt vergleichen mit der Entwicklung der letzten Jahre, waren der Drehzapf des globalen Kunstmarktes die Nachwehen und Folgen der globalen Ausbreitung des Kapitals. Die gegenseitige Reibungsfläche zwischen Wirtschaft und Kunst war es, um die sich der globale Kunstmarkt drehte. Wenn heute jemand fragt, was der Mittelpunkt der globalen Kunst-Ereignisse ist, so würde selbst ein ernsthafter Kunstvermittler über diese Frage in große Verlegenheit kommen.

Wenn wir die Biennalen der letzten 10 bis 15 Jahre betrachten, erkennen wir, wie sich der kuratorische Horizont nach und nach erweitert hat. Man kann, grob gehauen, den Beginn dieser Umwälzung mit der Havanna Biennale im Jahre 1984 beginnen. Die Biennale zeigte eine Kunstszene, die zum erstenmal zur Selbständigkeit erwachte. 1993 folgte die Senegal Biennale Dak'Art, bei der bereits westliche Positionen überwogen. Die Johannesburg Biennale von 1995 krönte eine Anzahl unbekannter Positionen aus Südafrika, diente aber trotzdem in erster Linie als erweiterte Spielstätte der etablierten westlichen Kunstszene. Dann kamen Kwangju, Taipei und Shanghai, bei denen nach wie vor der Standortfaktor entscheidend war für die Herausbildung eines kulturellen Image und als Symbol einer demokratischen Öffnung nach außen. 2001 kam die Tiranna Biennale hinzu, deren Modell mit mehreren Kuratoren 2003 die Prag Biennale folgte. Wir haben in den letzten paar Jahren eine Reihe Biennalen wie zuckende Blitze und Gewitter in Osteuropa und Asien beobachtet. Sie führten zur Bildung eines neuen starken Kuratorentums. Der Streit um die London Biennale gilt als exemplarisch für die entstehende Opposition zwischen den neuen Auftraggebern und der Künstlerschaft: Ihr Konzept sollte eine neue Form der Biennale verkörpern, die die Verantwortung für die Ausstellung an die Künstler zurückgeben wollte und provokativ forderte »Give the power back to the artists!« Das Problem ist, dass »wir alle im selben Boot sitzen« und letztlich nichts ändern können daran, dass die Triebkraft all dieser Biennalen das Bestreben ist, die noch nicht vom Kunstmarkt besetzten Gebiete zu vereinnahmen.

Bis vor kurzer Zeit gab es bei den Kuratoren ein ganz einfaches Mittel, um zu entscheiden, wie wir uns zu einer Biennale zu stellen haben. Die Länderpavillons als nationale Zurschaustellung wurden abgelehnt und ver-

dammt, dagegen müssten auch die Kuratoren für die thematische Biennale eintreten. Diese Weisung ist schon deshalb nicht brauchbar, weil die Unterscheidung zwischen Länderpavillons und thematischer Biennale unter den Händen zerrinnt oder wie eine Seifenblase zerplatzt. Die Istanbul Biennale wirkt zwar wie ein Katalysator auf die lokale Kunstszene, die kaum Ausstellungsorte für zeitgenössische Kunst verfügt, verhilft den lokalen Künstlern und Künstlerinnen bis auf ein paar Ausnahmen aber trotzdem nicht zu mehr Anerkennung. Die Biennale in Havanna ist formal genommen ein Länderpavillon für nicht-westliche Kunstpositionen. Aber die Kunstvermittler vermarkten die Biennale als Werkschau für künstlerische Positionen aus Drittweltländern, und auch sie werden vom Kunstmarkt absorbiert. Daraus haben wir den Schluss zu ziehen, wir als Kulturproduzenten haben uns gegen jede Form der Biennale zu wenden, gleichviel ob thematische oder nationale Biennale. Wir erkennen in ihr eine Folge des Kultur-Imperialismus, und wie den Imperialismus als Ganzes, so bekämpfen wir auch jede seiner Teilerscheinungen.

Ein Notbehelf in unsrer Taktik ist, dass sich die Kuratoren auf einen Verbund von Galeristen und Sammlern stützen, die mittlerweile zum Großteil die internationalen Ausstellungen finanzieren. Es ist aber doch eine alte Binsenwahrheit, dass, wo zwei oder drei Galeristen die Köpfe zusammenstecken, es sich immer um die Haut eines vierten Galeristen handelt. Welche Naivität gehört dazu, von diesem Bündnis zu erwarten, es sollte eine Gewähr sein für die Gleichberechtigung. Es gibt ein internationales Bündnis, das sich als einzige Gewähr für die Gleichberechtigung herausgestellt hat. Das einzige Bündnis, auf das zu rechnen ist, das ist das Bündnis aller revolutionären Kulturproduzenten der Welt!

Wir haben auch noch mit einer andern Illusion, die Verwirrung anrichten kann, reinen Tisch zu machen, nämlich mit der Illusion von der institutions-unabhängigen Großausstellung. Man muss doch geradezu die Augen schließen, um nicht zu sehen, dass die Institutionalisierung eine naturnotwendige Konsequenz der ganzen ökonomischen Entwicklung ist. Solange der Kunstmarkt herrscht, werden Institutionalisierung und Biennalen nicht aufhören. Alle großen und kleinen Galeristen sind jetzt in den Strudel des Konkurrenz-Wettbewerbs gerissen. Es war immer das Vorrecht der Kuratoren, dass sie mit ihren Bestrebungen nicht im Wolkenkuckucksheim wurzelten, sondern mit festen Füßen auf dem realen Boden standen. Wir haben bei allen Erscheinungen in der Kunstvermittlung immer gefragt, wie sich diese Erscheinungen mit der kapitalistischen Entwicklung vereinbaren. Wie haben wir doch über die neuen Starkuratoren gelacht, diese guten Leute und schlechten Musikanten. Es ist eine hoffnungslose Utopie, zu erwarten, dass durch unsre Propaganda für die institutions-unabhängigen Großausstellungen die Galeristen aufhören werden zu konkurrieren. Der Konkurrenz-Wettbewerb ist eine fatale Konsequenz der kapitalistischen Entwicklung, und dieser Weg führt in den Abgrund.

Wir haben ein ganz anderes Ziel zu verfolgen, das uns klar und deutlich unsre historische Aufgabe stellt, die Künstlerorganisation, die Vernetzung der Kulturproduzenten, wie sie unser Programm verlangt. Wir haben die Pflicht, gegenüber dem Kunstpublikum, dass es aufhören muss, Opportunismus zu zeigen, dass wir unsere eignen Interessen wahrnehmen müssen. Allerdings, die Forderung des Netzwerks aller Kulturproduzenten ist etwas ganz anderes als die institutions-unabhängigen internationalen Großausstellungen der etablierten Kunstszene; die Künstlerorganisation kann einzig und allein nur aus der Tatkraft der Kulturproduktion hervorgehen. Wir täuschen uns nicht, wir glauben nicht, dass wir von heute auf morgen ein internationales Netzwerk aller Kulturproduzenten einführen können. Eine Künstlergewerkschaft, bei der zusammen mit den Kunstbetrachtern entschieden wird, was auf der nächsten Biennale gezeigt wird oder nicht, lässt sich nicht vereinbaren mit der Herrschaft der Galeristen und der Institutionskartelle. Um ein Netzwerk aller Kulturproduzenten einzuführen, müssen wir die etablierte Kunstszene stürzen, das bedeutet eine Revolu-

tion, ein gewaltiges Stück historischer Arbeit. Aber soll das ein Anlass sein, unsre Forderung wie ein Familienheiligtum sorgfältig im Schrank aufzubewahren, um es immer bei besonders feierlichen Gelegenheiten hervorzuholen?

Nein! Wir müssen das Netzwerk aller Kulturproduzenten fordern im täglichen Aktionsprogramme; das Kunstpublikum muss wissen, dass die Durchführung der Forderung den Sturz der Junkerherrschaft voraussetzt. Auch die Zeit wird kommen, wo die internationale Künstlerschaft sich nicht mehr kommandieren lässt, wo Sie sich wie ein Mann erhebt und sagt: Ich will es nicht, ich tue es nicht!

Lebhafter Beifall

Eine Folge der Institutionalisierungsdelirien ist der schmachvolle Niedergang der alternativen Kunstpraxis. In Deutschland ist jede Opposition der alternativen Szene verschwunden, es gibt keine Institutionskritik, die nicht von den getreuen Museumsmamelucken absorbiert würde. Das Museum braucht nur zu pfeifen, und die alternative Szene springt wie ein Pudel. Wir arbeiten bei Ausstellungenbeteiligungen im Schweiße unseres Angesichts, um soviel Vertreter als möglich in die Ausstellung zu schicken, wenn es aber Künstler gibt, die da meinen, es genüge, einen politischen Ausstellungsbeitrag abzugeben, so können sie mir nur leid tun. Im gleichen Maße, in dem mehr Kuratoren auf die Suche nach alternativen Kunstpraxen geschickt werden, sinkt diese Alternative immer mehr zu einem Feigenblatt der Kulturindustrie herab. Gerade in Ländern, wo das Zeremoniell des alternativen Hokusfokus besonders ausgebildet ist, liegen die Verhältnisse genauso, schrieb doch eine kritische Kunstzeitschrift kürzlich, der dreimal heilige alternative Kunstbetrieb ist auf dem besten Wege, den Laden zu schließen. Was wären wir wert, wenn wir unsre Hoffnungen auf den alternativen Kunstbetrieb setzen wollten? Die Schwerkraft der alternativen Kunst muss in die Massen verlegt werden, die alternative Szene bleibt nur noch eine – allerdings bedeutende – Rednertribüne, von der aus die kritische Aufklärung erfolgen und die Masse aufgepeitscht werden soll.

Es ist nötig, dass wir unsre Kraft, die elementare Kraft der großen Masse, nicht unterschätzen, denn die Gefahr, dass wir unsre Kräfte unterschätzen, ist größer als etwa eine Überschätzung unsrer Kräfte. Wir müssen den Kulturproduzentenmassen sagen, wenn wir jetzt, nach 50 Jahren der Entwicklung, in unsern Reihen Millionen zählen, dass dies nicht bloß zum Stolz berechtigt, sondern auch zu Taten verpflichtet. Je mehr wir wachsen, um so mehr sind wir verpflichtet, die ganze Wucht unsrer Masse in die Waagschale zu werfen. Wir müssen die Massen aufklären und ihnen sagen, wenn die Galeristen die Kunstwelt verteilen, so sind wir die Erben dieser halsbrecherischen Unternehmungen. Wir müssen jenen Mut, jene Entschlossenheit und Rücksichtslosigkeit in der Verfolgung unsrer Aufgaben zeigen, die von den bürgerlichen Revolutionären aufgebracht wurde, die Danton zusammenfasste, als er sagte, in bestimmten Situationen brauche man als Parole nur drei Worte: Kühnheit, Kühnheit und noch einmal Kühnheit!

Stürmischer Beifall

