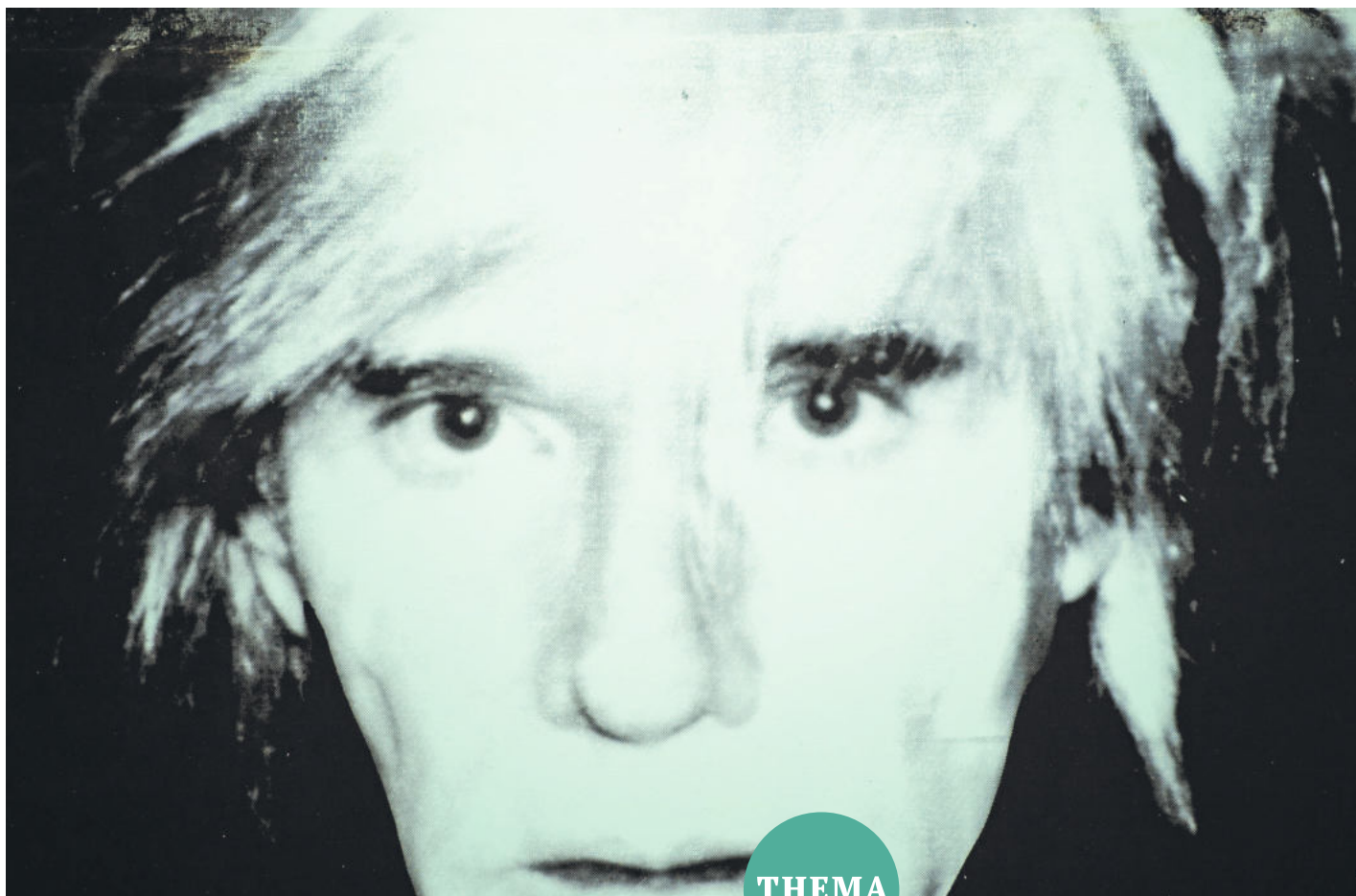


# Politik & Kultur



1. Andy Warhol, 1928-1987, USA, Pop-Art, 175.200 Punkte

THEMA

FOTO: PICTURE ALLIANCE/DBA, SVEN HOPPE

## Im Bermudadreieck des Kunstmarktes

Licht ins Dunkel

OLAF ZIMMERMANN

**E**s gibt keinen Kulturbereich, der so individuell, so marktgetrieben und so kleinteilig organisiert und so unbekannt ist, wie der Kunstmarkt. Auch die Politik nimmt diesen Markt immer nur am Rande wahr. Es ist ein Markt, der nicht um öffentliche Subventionierung buhlt, schon allein das macht ihn im Reigen der Kulturmärkte zum Außenseiter.

Der Kunstmarkt hat eine überschaubare Anzahl an Akteuren: Künstler, Händler, Sammler, Kritiker.

Der ehemalige Direktor der renommierten Tate Gallery in London, Alan Bowness, hat einmal zusammengefasst, wie Künstlerinnen und Künstler zu Ruhm gelangen. Zuerst erfolgt eine Anerkennung durch Gleichgesinnte, dann durch ernsthafte Kritiker, später durch Sammler und Händler und zuallerletzt durch die breite Öffentlichkeit.

Bowness' Regeln treffen auch heute noch zu, wenn auch die Rangfolge der Kritiker, Sammler und Händler sich neu sortiert hat. Heute folgen die Kritiker oftmals dem Markt und nicht mehr umgekehrt der Markt der Kritik.

Entscheidend ist, dass zwischen dem Künstler und seiner Kunst und der Öffentlichkeit eine Art Katalysator geschaltet ist. Und dieser Katalysator ist der Ausstellungsbetrieb. Ein Konglomerat aus Händlern, Galerien, Auktionshäusern, Messen, Kunstzeitschriften, Sammlern und Museen.

In dieser Gemengelage nehmen die Galerien eine Schlüsselstellung ein. Sie sind die Jongleure, die die verschiedenen Bälle des Ausstellungsbetriebes in der Luft halten.

Doch was ist eine Galerie? »Eine Kunstgalerie ist keine Studierstube, in der über das höhere Streben der Menschheit nachgedacht wird. Eine Kunstgalerie ist ein Laden«, meinte spöttisch der britische Journalist und Krimiautor Peter Watson. Neben Sachbüchern über den Kunsthandel haben ihn seine Kriminalromane über düstere Machenschaften in der Kunstszene bekannt gemacht.

Galerien sind Geschäfte, in denen Kunst ausgestellt und verkauft wird. Galerien sind Unternehmen, die einen Gewinn erwirtschaften müssen, um zu überleben. Doch für den Gründer der legendären Galerie nächst St. Stephan in Wien, den Theologen Otto Mauer, sollte eine Galerie ein Unternehmen sein, das auf keinen finanziellen Gewinn ausgerichtet ist. Dem primären Aspekt der Qualität sollten keine finanziellen Gesichtspunkte übergeordnet sein. »Eine Galerie«, so Mauer, »interessiert sich nicht für das Gängige, leicht an den Mann zu bringende Material. Sie lässt sich durch die hohen Preise von Stars nicht in ihrem kritischen Urteil beirren. Sie verabscheut Cliqueswesen, das aufgrund von Partei- und Freundschaftsbindungen Konzessionen in Hinsicht künstlerischer Qualität macht.« »Naturgemäß«, so Mauer, »soll die Galerie dem Kontakt zwischen Kunst und Pu-

blikum dienen und eine Verbalisierung von Kunst betreiben.« Mauer war ein Idealist, aber unter den Galeristen gibt es auch heute noch solche unbeirrbar Idealisten, die ihre Galerie nicht als gewinnbringendes Unternehmen führen wollen.

Paul Maenz, der Entdecker der deutschen »Neuen Wilden« und einer der erfolgreichsten internationalen Galeristen der 1980er Jahre hat auf die Frage, was ein Galerist idealerweise für seinen Beruf mitbringen sollte, geantwortet: »Ein bisschen Geld, ein bisschen Glück und ein tiefes Hingezogensein zur Kunst.« Für ihn lag die ideale Galerie in der Nähe des Kunstwerkes: »Der erste Schritt eines Werkes führt in die Galerie, was man sich ruhig wie eine Geburt vorstellen darf: Indem das Werk nämlich aus dem privaten Schutzbereich des Ateliers in den öffentlichen Rahmen kultureller und gesellschaftlicher Bedingungen hinüberwechselt, ähnelt es tatsächlich einem Neugeborenen: zwar an allen Gliedern fertig, aber ohne weiteres Wachstum und Einführung in die Welt hilflos.«

Was ist ein »guter« Galerist? 1991 habe ich in meinem allerersten Buch »Im Bermudadreieck des Kunstmarktes« den Versuch gemacht, eine Charakterisierung des guten Galeristen vorzunehmen: Gute Galeristen sind Vornehmer, »die in einem engen Verhältnis mit Künstlern Kunsthandel betreiben und regelmäßig Ausstellungen organisieren. Bei der Zusammenarbeit mit Künstlern berücksichtigen sie sich auf die

bestimmte Gruppe, die das Programm der Galerie bestimmt. Der Verkauf von Kunstwerken ist nur ein Tätigkeitsbereich einer Galerie. Mindestens genauso wichtig ist der Bereich der persönlichen Betreuung des Künstlers. Zu dieser Betreuung gehören die Karriereplanung und die Vertretung der Künstler gegen-

**Es gibt keinen Kulturbereich, der so individuell, so marktgetrieben und so kleinteilig organisiert und so unbekannt ist, wie der Kunstmarkt**

über dem Kunsthandel, den Sammlern, den Museen und der Presse. Und nur wenn beide Bereiche gleichermaßen berücksichtigt werden, wird aus einem Kunsthändler ein Galerist.«

Andy Warhol hat einmal ironisch gesagt: »Ein Künstler ist jemand, der Dinge herstellt, die die Menschen gar nicht brauchen.« Dass Menschen die Kunstwerke trotzdem unbedingt haben wollen, ist oft ein Verdienst von Galeristen. Ohne Galeristen können Künstlerinnen und Künstler nur selten erfolgreich ihre Werke der Öffentlichkeit präsentieren und noch seltener vom Verkauf ihrer Werke dauerhaft leben. Ohne Galeristen würde dem Publikum ein Blick auf

zeitgenössische Tendenzen der Kunst dauerhaft verwehrt werden. Galeristen zeigen nicht nur junge, noch unbekannt Kunst, sie sind auch der Marktplatz, den die Museen und Kuratoren intensiv nutzen, um in ihren Einrichtungen und Ausstellungen Neues zu präsentieren. Galeristen leisten für die kulturelle Grundversorgung unserer Gesellschaft Beträchtliches.

Nach einer jüngst von der Art Basel vorgelegten Untersuchung wurden im Kunsthandel weltweit 2019 etwa 57 Milliarden Euro umgesetzt. Deutschland hat daran einen bescheidenen Anteil von etwa 2 Prozent, also etwas mehr als 1,1 Milliarden Euro. Schätzungsweise 700 professionelle Galerien arbeiten in Deutschland. Sie vertreten rund 14.000 Künstlerinnen und Künstler. In diesem Jahr fordert die Corona-Pandemie nach einer Untersuchung des Bundesverbandes Deutscher Galerien einen Verlust von ca. 40 Prozent. Es ist zu befürchten, dass dieser massive Rückgang des Umsatzes nicht spurlos an der deutschen Galerieszene vorbeigeht.

Der Kunstmarkt in Deutschland ist verhältnismäßig klein, er ist sehr individuell, unverwechselbar, experimentell, marktwirtschaftlich, idealistisch und äußerst spannend. Wir wollen mit diesem Schwerpunkt etwas Licht in das Bermudadreieck des Kunstmarktes bringen.

Olaf Zimmermann ist Geschäftsführer des Deutschen Kulturrates und Herausgeber des Politik & Kultur



2. Joseph Beuys, 1921-1986, Deutschland, Skulptur, Aktionskunst, 168.950 Punkte

FOTO: PICTURE ALLIANCE/BERND OBERMANN/BERND OBERMANN

## Zwischen bürgerlicher Tradition und digitalem Wandel

Wie funktioniert der Kunstmarkt?

STEFAN KOBEL

Der Kunsthandel in Deutschland ist tief in der bürgerlichen Tradition verwurzelt, das ist seine große Stärke und im internationalen Zusammenhang auch eine Schwäche. Seit in der deutschen Romantik etwa mit den Kölner Brüdern Boisserée Kunst als Teil der nationalen Identität begriffen wurde, gehört das Sammeln von Kunst zum bürgerlichen Selbstverständnis. Die Bestände vieler Museen gehen, anders als oft im europäischen Ausland, nicht auf feudale, sondern auf bürgerliche Sammlungen zurück. Die unvergleichliche Dichte an Kunstvereinen gewährleistet ebenso wie die bedeutenden Kunsthochschulen in Düsseldorf, Frankfurt, Hamburg, Leipzig oder München, dass die Kunstszene sich nicht auf die Hauptstadt konzentriert. Während New York, London, Paris, Los Angeles, Schanghai, Peking, Mailand oder Wien jeweils übermächtige Zentren den

Rest des Landes zur Provinz machen, spiegelt sich die föderale Organisation Deutschlands in seiner Kunstszene. Das gilt auch für den Handel.

Dabei haben sich unterschiedliche Schwerpunkte in den Regionen entwickelt, mit jeweils eigenen Marktstrukturen.

Die Branche wird von zwei Geschäftsmodellen geprägt. Der klassische Kunsthandel kauft und verkauft Kunstgegenstände und Antiquitäten, also Objekte, die bereits einen Vorbisitzer hatten. Daher wird diese Sparte auch als Sekundärmarkt bezeichnet, zu dem auch Auktionshäuser gehören. Besonders stark ist hier der Süden mit dem Zentrum München. Zahlreiche Versteigerer haben hier ihren Sitz, unter anderem Ketterer, das sich in den letzten Jahren zum umsatzstärksten Unternehmen in Deutschland entwickelt hat, aber auch Neumeister, Karl & Faber, Hampel als Generalisten oder spezialisierte Unternehmen wie Quitzenbaum für Design machen Bayern zum umsatzstärksten Standort für Auktionen. Auch der klassische Antiquitätenhandel ist hier stark. Im Westen und Norden hingegen sind Klassische

Moderne und Nachkriegskunst beliebt. Köln beheimatet mit dem 1848 gegründeten Kunsthaus Lempertz und Van Ham Kunstauktionen gleich zwei führende Unternehmen der Branche. Nachdem in Berlin der Kunsthandel mit dem Zweiten Weltkrieg praktisch zum Erliegen gekommen war, dauerte es bis 1986, dass mit Villa Grisebach wieder ein großer Mitbewerber die Bühne betrat – bezeichnenderweise eine Gründung westdeutscher Kunsthändler.

Dort, im Westen der BRD, wurde 1967 auch das Format gegründet, das sich zum bestimmenden Faktor in der Vermittlung zeitgenössischer Kunst entwickelt hat. Der Kölner Kunstmarkt, heute Art Cologne, wurde vom Verein progressiver deutscher Kunsthändler ins Leben gerufen. Einige der frühen Aussteller wie Hans Mayer, Karsten Greve oder Raimund Thomas sind heute noch wichtige Marktteilnehmer. Das Wort Galerist war damals noch nicht gebräuchlich. Es beschreibt Händler, die direkt mit Künstlern zusammenarbeiten und ihre atelierrischen Werke erstmals an einen Käufer vermitteln und damit den sogenannten Primärmarkt bedienen. Sie organisieren Ausstellungen, produzieren Kataloge, stellen auf Messen aus und arbeiten mit Kuratoren in Museen, Kunsthallen und Kunstvereinen zusammen, die Karrieren der von ihnen vertretenen Künstler zu fördern.

Laut der Galeriestudie 2020, die das Institut für Strategieentwicklung (IFSE) zusammen mit dem Bundesverband Deutscher Galerien (BVGD) erstellt hat, existieren in Deutschland rund 700 professionell arbeitende Galerien. Mit durchschnittlich vier bis sechs Ausstellungen im Jahr tragen Galerien in erheblichen Maße dazu bei, zeitgenössische Kunst für jeden zugänglich zu machen – und das bei freiem Eintritt. Im internationalen Zusammenhang scheint Deutschland nur eine untergeordnete Rolle zu spielen. Lediglich rund 2 Prozent macht der deutsche Anteil am weltweiten Umsatz der Branche von rund 60 Milliarden US-Dollar aus, glaubt man den einschlägigen Studien, wie sie etwa Clara Mecklenburg mit dem

jährlich erscheinenden »Art Basel and UBS Global Art Market Report« erstellt. Laut der IFSE-Studie werden 42 Prozent aller Umsätze mit gerade einmal 2 Prozent aller Transaktionen erzielt. In diesem Bereich der Millionenpreise spielt Deutschland allerdings nur eine untergeordnete Rolle. Die beiden Auktionsgiganten Christie's und Sotheby's und einige sogenannte Mega-Galerien aus dem angloamerikanischen Raum mit Filialen auf mehreren Kontinenten teilen dieses Segment weitgehend unter sich auf.

Man muss sich vor Augen führen, dass die größten Galerien Zwirner, Hauser & Wirth, Gagosian und Pace ungefähr so viel Umsatz machen wie alle deutschen Galerien zusammen. Und zwar jeweils! Die aktuellen und geplanten Bauprojekte New Yorker Galerien haben ungefähr das halbe Volumen des Jahresumsatzes aller deutschen Kollegen. Auf einer einzigen Abendauktion in New York wird mitunter so viel Umsatz gemacht wie von allen deutschen Auktionshäusern zusammen in einem Jahr.

Diese Entwicklung kam nicht über Nacht. Seit den späten 1960er bis in die 1990er Jahre war der Markt eindeutig aufgeteilt mit dem Kunst- und Antiquitätenhandel und den Auktionshäusern einerseits sowie den Galerien auf der anderen Seite. Zwei Faktoren brachten Ende der 1990er Jahre gehörig Bewegung in dieses System: Da war einerseits das Internet, das Informationen über Preise und Versteigerungen selbst am anderen Ende der Welt plötzlich frei verfügbar machte. 1998 hielt das Auktionshaus Christie's seine erste Versteigerung mit zeitgenössischer Kunst ab. Damit brach das Auktionshaus eine ungeschriebene Regel, die jahrzehntelang Bestand gehabt hatte. Das eingeübte Wechselspiel zwischen Sekundär (Handel) und Primär (Galerie) funktionierte nicht mehr. Alle Spieler positionierten sich neu. Gleichzeitig nahm der weltweite Reichtum enorm zu, ein Prozess, der sich mit der Politik des lockeren Geldes noch einmal beschleunigte. Einigen von diesem Geld fließt in

den Kunstmarkt, der aufgrund niedriger Zinsen und anderer Vorteile als alternative Anlageklasse zunehmend attraktiv wurde. Kunst ist mittlerweile zur globalen Währung geworden, deren Handelsplätze die Messen dieser Welt sind, sei es in Basel, London, New York oder Hongkong. Die kurz nach der Art Cologne gegründete Art Basel mit ihren drei Ausgaben in Basel, Miami und Hongkong hat sich dabei als unangefochtene Marktführerin durchgesetzt.

In diesem von Messen dominierten Kunstmarkt müssen sich Galerien auf deren System einlassen. Es ist kein Geheimnis, dass die wenigen Megagaleries auf der Art Basel und der Frieze Art Fair einen Großteil ihres Jahresumsatzes generieren. Bei dem Preisniveau ihrer kanonisierten Ware stellen die Teilnahmekosten eine geringe Belastung dar. Anders sieht es bei den kleineren, oft relativ jungen Unternehmen aus. Für sie stellen Messen nicht selten den größten Kostenblock dar, ohne dass sie entsprechende Einnahmen zu erwarten hätten.

Obwohl die deutschen Galerien nicht zu den umsatzstärksten Marktteilnehmern gehören, sind sie für den Diskurs wichtig. Im Zusammenspiel mit der nicht kommerziellen Kunstvermittlung durch Museen, Kunstvereine etc. tragen sie erheblich dazu bei, Künstlerpositionen zu etablieren. Der Branchendienst Artfacts.net betreibt die wohl umfassendste Ausstellungs-Datenbank und erstellt auf dieser Grundlage eine Rangliste der wichtigsten Künstler – nicht der umsatzstärksten. Und hier ist Deutschland ganz vorne: Unter den weltweit 100 wichtigsten lebenden Künstlern finden sich 20 deutsche Namen. International hat sich Berlin als einer der wichtigsten Produktions- und Diskursorte für Künstler etabliert. Auf der Art Basel stellen deutsche Teilnehmer nach den USA das größte Kontingent, allerdings meist mit einem anderen Preisniveau.

Speziell für deutsche Marktteilnehmer besteht allerdings ein Wettbewerbsnachteil in gesetzlichen Regulierungen und Abgaben. Die Abgabenlast ist in keinem vergleichbaren Markt so hoch wie in Deutschland. Der Wegfall der Mehrwertsteuerermäßigung, die im europäischen Vergleich hohe Folgeertragsabgabe, mit der Künstler und deren Erben an späteren Wertsteigerungen teilhaben und die Künstlersozialabgabe, mit der Sozialversicherungsbeiträge von Künstlern teilfinanziert werden, führen im internationalen Wettbewerb zu einem klaren Standortnachteil.

Das Internet wurde bis vor wenigen Jahren hauptsächlich als Informationsquelle angesehen und hat als Marktplatz für hochwertige Kunst bisher nie richtig funktioniert. Das ändert sich allerdings gerade durch die Coronapandemie. Schon während des ersten Lockdowns im Frühjahr 2020 haben selbst Galerien, die der virtuellen Welt eher skeptisch gegenüberstanden und sich dort nur halbherzig engagierten, sehr schnell Formate entwickelt, mit denen sie Kunst aus dem physischen Raum in den digitalen bringen. Experimentelle Apps für das Smartphone, wie sie die Berliner König Galerie mit dem digitalen Nachbau der Galerie in der Art eines Computerspiels realisiert hat, sind noch die Ausnahme. Und die reale Kunsterfahrung werden sie auch nie ersetzen können. Doch der Kunstmarkt befindet sich aktuell in einem rasanten Wandel, und welche Modelle und Marktteilnehmer sich durchsetzen werden, hängt nicht zuletzt von den politischen Rahmenbedingungen ab. Und davon, was Sammler als Kunden nachfragen.

Stefan Kobel ist freier Kunstmarktjournalist. Mit Kobels Kunstwoche betreibt er eine jeden Montag online erscheinende kommentierte Presseschau zur Kunstmarkt- und Kulturlandschaft.

### ZU DEN BILDERN

Der wahre Ruhm ereilt Künstler erst nach ihrem Tod – so ein altes »Gesetz« der Kunst. Mit dem Olymp-Barometer, dem Ranking verstorbener Künstlerinnen und Künstler, dokumentiert der Kunstkompass, der seit 1970 so objektiv wie möglich Ruhm und Rang zeitgenössischer Künstler weltweit misst, diesen Nachruhm. Berühmt und im Kunstkompass vertreten waren die großen Namen des Olymps auch schon zu Lebzeiten, allerdings fallen sie nach dem Tod aus der Top 100. Nur die 20 Künstlerinnen und Künstler, deren Ruhmespunktekon- to hoch genug ist, schaffen es in den Olymp.

Begeben Sie sich auf den Seiten 23 bis 41 in eine virtuelle Ausstellung

sterblichen« Künstlerinnen und Künstler – von Andy Warhol über Joseph Beuys und Louise Bourgeois bis Ellsworth Kelly –, die aktuell im Olymp vertreten sind. Zu den Kriterien der Punktevergabe zählen unter anderem Einzelausstellungen, Teilnahmen an Gruppenausstellungen, Rezensionen in renommierten Kunstmagazinen, Ankäufe durch namhafte Museen und die Ehrung mit Auszeichnungen.

Mehr über den Kunstkompass, der einmal jährlich in der Wirtschaftszeitschrift Capital erscheint, seine weiteren Kategorien Top 100 und »Stars von morgen« sowie seine Rankings erfahren Sie im Interview mit Linde Rohr-Bongard auf Seite 34 dieser Ausgabe.

# »Unsere Sammlung ist gekennzeichnet durch eine absolut kompromisslose Zeitgenossenschaft«

Christian Boros im Gespräch

Was ist relevant? Und was ist es für eine Gesellschaft wert, gesammelt zu werden? Diese Fragen stellt Christian Boros sich selbst beim Kunstsammeln. Dabei agiert er als bedeutender Akteur auf dem Kunstmarkt, der mit Kaufentscheidungen Aussagen auch über das gegenwärtige gesellschaftliche und politische Geschehen trifft. Hans Jessen spricht mit ihm über Kauf, Sammeln – und ein Bundeskulturministerium.

**Hans Jessen: Herr Boros, Sie sind jetzt 55 Jahre alt. Mit dem Kunstsammeln haben Sie, so ist zu lesen, als 18-Jähriger begonnen. Was gab den Anstoß?**

Christian Boros: Mit 18 habe ich nicht angefangen zu sammeln, sondern das erste Kunstwerk gekauft. Kunst kaufen und sammeln ist ein großer Unterschied. Viele kaufen Kunst und hören auf, wenn die Bude voll ist. Wenn wirklich jeder Platz im Haus, in der Wohnung gefüllt ist, dann hat die dekorative Zurschaustellung seiner Interessen meist ein natürliches Ende erreicht. Das Werk, welches man kauft, aber nicht mehr auspackt, ist der Beginn des Sammelns.

**Was war der Impuls, als 18-Jähriger zu sagen: »Ich gebe jetzt mein Geld für Kunst aus, wo ich mir auch ein Motorrad oder sonst was kaufen könnte?«**

Vielleicht war es eine Abnabelung von meinen Eltern. Als 18-Jähriger bekommt man von den Großeltern, Eltern und Tanten Geld für ein Auto, und ich kaufte mir ein Kunstwerk. Mein Vater ist durchgedreht, ein Aufschrei des Entsetzens.

Abnabelung von den Eltern, aber natürlich sind das auch Signale an die Gleichaltrigen, an die Mädchen. Damit findet automatisch eine intellektualisierung statt. Jemand, der sich für Kunst interessiert, interessiert sich für das Denken von anderen, interessiert sich für Menschen. Kunst ist nichts als Materie gewordenen Nachdenken. Ich glaube, damit wollte ich ganz viel senden. Ich bin nicht jemand, der damit was empfangen hat, sondern damit sendet man. Letztendlich tue ich das bis heute. Es ist nicht so, dass ich inhaliere, was die Kunstwelt tut, sondern ich fühle mich als Akteur – auf meine Art. Ich treffe damit Aussagen: Was ist relevant, was ist wichtig für eine Gesellschaft, was ist lohnenswert, gesammelt zu werden?

**Wie ticken Sammler? Sie könnten die Kunst ja auch in Museen, Galerien, Ateliers ansehen. Warum geben Sie Geld dafür aus, um das in Ihren Besitz zu bringen? Der ästhetische Wert ist der gleiche. Ich beneide Menschen, die durch eine Galerie oder ein Museum gehen, schauen, nachdenken, rezipieren und nicht dieses pathologische Bedürfnis haben, es besitzen zu müssen. Aber es ist in meinen Augen die höchste Form der Wertschätzung, dass man nicht Rezipient einer Sache ist, sondern Aktivist. Es ist im wahrsten Sinne eine Verinnerlichung. Kaufen ist wie ein abstraktes Sich-Einverleiben; es ist ein Sich-Einführen, hoffentlich in den Geist, aber auch körperliche eine Verinnerlichung, die bei Kindern anfängt. Wenn Kinder sich für was interessieren, stecken sie es in den Mund. Sie wollen die Legosteine wirklich verstehen. Und schlucken sie dann runter. Es ist Wertschätzung und der wirkliche Versuch, der Sache ein bisschen**

kommen, dass es nahezu eingeführt wird, um es wirklich zu verstehen – dann auch in Form des Kaufens.

**Was macht die Sammlung Boros heute aus? Was ist ihre besondere Qualität?**

Unsere Sammlung ist gekennzeichnet durch eine absolut kompromisslose Zeitgenossenschaft. Es gibt tolle Sammler, die kaufen jetzt bedeutende Andy Warhols und kriegen eine Sammlung mit extrem wichtigen Werken zusammen. Das sind aber eher Trophäensammler. Sie kaufen für viel Geld bedeutende Werke, deren Bedeutung 30 Jahre später noch zusätzlich gesichert ist. Wir kaufen das junge Gemälde von hier und heute. Natürlich mit der Konsequenz, dass sich einige Künstler, die heute 25 sind, nicht weiterentwickeln. Aber es ist immer ein Spiegel und ein Verstehen der Gegenwart. Ich habe kein Interesse, heute eine wichtige Arbeit von Ólafur Eliasson 20 Jahre später nachzukaufen, zu vervollständigen. Sondern ich kaufe nach über 22 Jahren des Dranbleibens an einem Künstler – an Eliasson – immer nur Werke, die noch feucht sind.

Es ist meine Auseinandersetzung mit der Gegenwart, die ich eigentlich nicht verstehe, wenn sie mir in der Tagesschau gezeigt wird. Aber die Künstler schaffen mir Übersetzungshilfen, um meine Gegenwart zu verstehen. Deswegen ist unsere Sammlung immer eine Sammlung, in dem zum Zeitpunkt des Kaufens das Werk auch immer aus dieser Zeit ist.

es dir wichtig ist, kaufe nicht das kleine Bild, sondern das Hauptwerk der Ausstellung!«. So geht sie vor. Auch wenn sie es nicht gut findet, würde sie nie sagen: »Ach, du hast dich jetzt für ein mittelgroßes Bild entschieden, ich finde den Künstler nicht gut, kann doch das kleine reichen.« So gehen wir vor. Dann kommen eben drei Sammlungen heraus. Meine Frau hat als allererste bei uns wirklich einen großen Schwerpunkt auf weibliche Künstler gelenkt und mich da sehr bereichert. Ich habe am Anfang fast nur diese wilden Jungs gesammelt. Heute merke ich, mit welcher Komplexität Frauen arbeiten. Das habe ich meiner Frau zu verdanken.

**Gab oder gibt es einen Plan, wie Sie Ihre Sammlung aufgebaut haben? Haben Sie den Leitfaden für den beginnenden Kunstsammler?**

Nein, ich hatte das große Vergnügen, einen tollen Lehrer zu haben: Bazon Brock. Er vermittelte mir einige Grundparameter. Z. B. sich nicht für das Besondere zu entscheiden, seiner Irritation Raum zu geben und nicht abzulehnen, wenn etwas nicht verstanden wird, sich nicht zu wiederholen. Es unbequem lassen. Das führt – hoffe ich doch sehr – zu einer qualitativ vollen Sammlung, die dann nicht nur mich irritiert oder die Grenzen verschieben lässt, sondern im besten Falle auch die Gesellschaft. Nur Künstler, die Grenzen verschieben, sind es wert, für die Gesellschaft als Bereicherung empfunden zu werden, weil sie uns weiterbringen. Grenzen

es ein Entzug ist. Dafür haben die Künstler nicht die Leinwand bearbeitet. Für uns war mit 40 Jahren relativ klar, dass wir das teilen müssen. Deswegen diese Mühe, Räume zu finden, um die Kunst, die wir wichtig finden, mit anderen zu teilen und zu erörtern. Wir begnügen uns nicht damit, die Sachen für uns allein wertzuschätzen, zu genießen. Wir haben mittlerweile 56 Vermittler, die von uns geschult werden, um das, was wir als relevant betrachten, anderen Menschen zu erklären. Es ist eine fast zwangsbeglückerte Mission.

**Verändern sich Sammlertypen? Gibt es, im Vergleich zur Situation vor 30 Jahren, zunehmend den Typus des Sammlers, der Kunst als Investition, als Aktie an der Wand oder als Repräsentationsobjekt betrachtet?**

Ganz entschieden: ja. Als ich in den 1990er Jahren angefangen habe zu sammeln, galt ich viele, viele, viele Jahre als jüngster Sammler Deutschlands. Allein auf weiter Flur. War nur umgeben von fünf älteren Herren, die wie Connaissseure gesammelt haben. Sammeln war nicht der Volkssport, der es heute ist. Heute ist das Sammeln vielfach reiner Distinktionsgewinn. Sammler gehen mit Listen über die Kunstmesse. Da stehen Namen drauf: Rolex, Gucci, Patek Philippe, Cartier – nur eben übersetzt auf die »Künstlermarken«. Denen ist es völlig egal, was für ein Werk das ist, aber sie wollen eben einen Damian Hirst oder einen Neo Rauch, sie wollen diese Namen.

**Wie verändert Corona die Kunstrezeption und auch Ihre Möglichkeiten als Sammler? Physische Begegnungen werden reduziert, gleichzeitig wächst über die digitale Kommunikation der Zugang zum Abbild. Was verändert das strukturell?**

Wir sind noch mittendrin im Prozess. Fast täglich mache ich mir Gedanken: Wie reagiert die Kunstwelt, die bildende Kunst auf Corona? Machen die so weiter wie immer, jetzt ungestörter und mit mehr Zeit? Gibt es Denkmodelle von Künstlern, die unsere Gesellschaft weiterbringen? Entsteht so was wie die »Guernica« von Picasso als Reaktion auf Corona in der Kunst? Das sind Dinge, die ich noch nicht beantworten kann. Aber: Wir haben im Berliner Club Berghain eine große Corona-Ausstellung organisiert. 118 Künstler wurden eingeladen, Werke zu zeigen, an denen sie seit März 2018 arbeiten. Wir wollten auch prüfen: Gibt es Denkmodelle aus der bildenden Kunst, die uns in dieser Krise weiterhelfen? Eins kann ich schon sagen: Es gibt ein neues Wir-Gefühl in der Kunst. Die konkurrierenden Mätzchen haben aufgehört. Wenn man noch vor einem Jahr eine Ausstellung gemacht hätte mit Rosemarie Trockel, Isa Genzken, Ólafur Eliasson, da hätten die gefragt: Wer ist noch in der Ausstellung? Wer ist der Kurator? Wie hoch ist das Budget? Wer macht das Licht, wer macht die Architektur? Gibt es einen Katalog? Wo wandert die Ausstellung danach hin? – um zu prüfen, ob es das wert ist. Das wären alles Bedingungen. Corona schafft eins: Bedingungslosigkeit. Wir hören von allen Künstlern nur eine Antwort, nämlich uneingeschränkt ja.

**Private Kunstsammlungen sind immer nur Privatbesitz auf Zeit. Die meisten Sammler stehen irgendwann vor der Frage: Was wird damit, wenn ich nicht mehr bin? Was halten Sie von Sammlern, die Ihre Sammlungen zwar in öffentliche Hände geben wollen – aber nur konditioniert, mit erheblichen Auflagen?**

Das beobachten wir ganz genau. Sie sprechen von konditioniert, ich würde nochmals das Wort »Bedingung« nennen. Wenn man vererbt oder schenkt mit Bedingungen, hat das in meinen Augen etwas sehr Hässliches. Eine Person, die wir wahnsinnig schätzen, ist Erika Hoffmann. Sie schenkt ihre Sammlung nach Dresden, verlangt a) keinen Neubau für die Sammlung, b) nicht den Namen eines Flügels des Gebäudes nach ihrem Namen, c) nicht, dass 50 Prozent immer ausgestellt werden. Sie sagt, wenn die Sachen im Keller landen, weil sie jetzt nicht passen, werden sie vielleicht in hundert Jahren wieder herausgeholt und dann werden sie passen. Das müssen die jeweiligen Direktoren entscheiden. Das ist ein bedingungsloses Weitergeben, was ich sehr schätze. Diese eiteln Verewigungsmodele, dass die Sammlung zusammenbleibt, warum? Dass Gebäude wie große Mausoleen agieren ist hochgradig peinlich.

**Ein Zitat von Christian Boros von 2013. Ihre Werbeagentur fungierte zunehmend als Kommunikationsberatung, auch für politische Akteure. In diesem Kontext sagten Sie: »Ich finde Politik allgemein sehr interessant. In zehn Jahren wäre ich selbst gern als Politiker tätig, allerdings parteilos. Der Posten des Kulturministers würde mich interessieren.« Gilt der Satz noch? In drei Jahren wäre es soweit ...**

Er würde mich in der Tat immer noch sehr interessieren, wobei mir mittlerweile schmerzlich bewusst geworden ist, dass Politik ein großer Konsens ist. Ich habe Angst, dass ich zu ungeduldig, zu radikal bin und leiden würde, wenn von 100 Prozent meines Willens aufgrund von demokratischen Abstimmungs- und Pluralismusgedanken nur noch 30 Prozent übrigbleiben. Die schöne demokratische Idee führt dazu, dass Tätertypen in ihren Ideen Abstriche machen müssen. Ich fürchte fast, dass mich das frustrieren würde. Aber: Der Reiz ist da.

**Brauchen wir ein Bundeskulturministerium?**

Unbedingt. Wir können nicht die Deutung von Krisen den Virologen überlassen. Wir können nicht nur so wichtige Berufsstände wie Krankenpfleger und Ärzte als systemrelevant betrachten. Kunst ist nicht minder systemrelevant. Das Schaffen von Alternativen, das Entwickeln von neuen Denkmodellen ist für die Gesellschaft überlebensnotwendig. Ein Ministerium, das dafür kämpft, neben dem Gesundheitsministerium und Landwirtschaftsministerium und anderen wichtigen Institutionen, würde der Gesellschaft sehr guttun.

**Vielen Dank.**

Christian Boros ist Medienunternehmer und Kunstsammler sowie Geschäftsführer der Boros Foundation. Hans Jessen ist freier Publizist und ehemaliger ARD-Hauptstadtkorrespondent.



3. Sigmar Polke, 1941-2010, Deutschland, Malerei, 125.150 Punkte

**Das Wir, das Sie sprachlich benutzen, ist kein pluralis majestatis. Die Sammlung wird von Ihnen und Ihrer Frau gemeinsam betrieben. Wie entscheiden Sie, was gekauft wird und was nicht?**

Es gibt natürlich keine Konsensentscheidungen. Das wäre tödlich beim Sammeln, jede radikale Autorenenschaft auch des Sammlers würde durch einen Abstimmungsprozess, der möglicherweise notwendig ist, beeinträchtigt. Es gibt drei Sammlungen Boros: die von Christian, die von Karen und eine Anzahl, die wir gemeinsam finden. Niemals würde meine Frau, wenn ich was wichtig finde, sagen: »Liebling, das machen wir nicht« – oder andersrum. Sehr wohl ist meine Frau ein Korrektiv – oder ich bei ihr. Aber nicht abschwächend, sondern verstärkend. Meine Frau radikalisiert mich, und wenn sie fragt: »Ist es wirklich wichtig?«, sage ich: »Das ist wahnsinnig wichtig«. Dann geht sie: »Verdammt nochmal, wenn

verschieben heißt Weiterbringen. Wir interessieren uns für Menschen, die künstlerisch tätig sind. Für Menschen, nicht für die beschmierte Leinwand. Wir interessieren uns für die Gedanken in Form von den Werken. Dann lernen wir einen Künstler kennen. Wenn wir ihn komplex genug finden, bleiben wir dran. Wenn wir aber ein schönes Bild sehen, dann die Person kennenlernen und es ist eine Person, die nur rein artistisch unterwegs ist und nicht den Tiefgang hat, der uns fasziniert, sagen wir klar: »Nein, das ist nicht die Mühe wert.«

**Sie machen Teile Ihrer Sammlung immer wieder öffentlich, im Bunker in der Berliner Reinhardtstrasse. Es gibt auch Sammler die entziehen mit dem Kauf Kunstwerke dem öffentlichen Raum.**

Natürlich merken meine Frau und ich, dass, wenn wir etwas kaufen und unsere Bitt haben, oder in ein Lager

FOTO: PICTURE ALLIANCE / RAJNER IJENSEN/DPA, RAJNER IJENSEN

# »Ein Kanon muss auch Kritik aushalten können«

## Das Museum Brandhorst im Diversifizierungsprozess

Mit einem Ankaufset in Millionenhöhe kann das Museum Brandhorst seine Kunstsammlung jährlich um neue Highlights erweitern. Dabei werden die Ankäufe immer diverser. Dies führt auch dazu, dass bestehende Sammlungswerke anders wahrgenommen werden und sich durch die neue Nachbarschaft andere interessante Perspektiven ergeben. Achim Hochdörfer, der Direktor des Museums Brandhorst, gibt im Gespräch mit Theresa Brühheim Einblick in diesen Prozess und mehr.

**Theresa Brühheim: Herr Hochdörfer, Sie sind Direktor des Museums Brandhorst. Was sind Ihre Aufgaben? Mit was befassen Sie sich aktuell?**

Achim Hochdörfer: Als Museumsdirektor habe ich viele verschiedene Jobs. Ich bin gleichzeitig Manager, Contoller, Motivator und Kurator. Diese Vielfalt an Aufgaben ist auch das Spannende daran. Das Museum Brandhorst ist ein Museum zeitgenössischer Kunst. Als Kuratorinnen und Kuratoren befassen wir uns mit künstlerischen Ausdrucksformen, die gerade erst im Entstehen sind. Wir präsentieren die Werke so, dass sie unseren Besucherinnen und Besuchern eine Geschichte erzählen. Geschichten, die unsere Gesellschaft etwas angehen; Geschichten, die neue Einblicke geben in aktuelle Lebensformen, in die Utopien und Abgründe unserer kapitalistischen Gesellschaft. Aktuell bereiten wir eine Ausstellung mit der Bildhauerin Alexandra Bircken vor, deren Skulpturen und Installationen vielschichtigen Fragen zur Oberfläche, Körper, Bewegung, Hülle und Haut nachgehen. Immer bewusster wird uns die Bedeutung der Vermittlung unserer musealen Inhalte. Wir wollen unser Publikum besser kennenlernen und in Dialog treten – gerade vor dem Hintergrund der zunehmenden Diversität unserer Gesellschaft. München hat übrigens mehr Einwohnerinnen und Einwohner mit Migrationshintergrund als Berlin! Wir begreifen uns als Raum für die Begegnung mit zeitgenössischer Kunst und als Bildungs- und gesellschaftspolitischen Ort für alle.

**Können Sie uns ein Beispiel einer solchen Geschichte geben, die im Museum Brandhorst dem Publikum vermittelt wird?**

Storytelling ist ein Trend der letzten Jahre: Wir sind abgekommen von einer Aneinanderreihung von Kunstwerken nach stilistischen Kategorien. Früher kamen die Impressionisten, dann die Expressionisten, dann Minimal Art und Pop-Art. Wir stellen ganz konkrete ästhetische und gesellschaftliche Fragen mit unserer Sammlung. Wir haben z. B. Werke von Arthur Jafa angekauft, der den Goldenen Bären auf der letzten Biennale in Venedig gewonnen hat. Sie kennen vielleicht das neue Video von Kanye West? Das hat er gemacht. Jafa ist einer der exponiertesten Vertreter der afroamerikanischen Kunst. Durch diese Ankäufe lässt sich die jüngere Kunstgeschichte aus einem ganz anderen Blickwinkel erzählen: Von Andy Warhols »Mustard Race Riot« von 1963, das den brutalen Polizeieinsatz gegen friedlich demonstrierende Schwarze Bürgerrechtlerinnen und -rechtler zeigt, bis zu einem fantastischen Bild von Jean-Michel Basquiat. Eine andere Geschichte, die wir im Museum erzählen, führt von Andy Warhol über Keith Haring zu Wolfgang Tillmans und Alexandra Bircken. Es ist eine Geschichte der Verquickung von Pop, Mode, Subkultur und alternativen Lebensentwürfen.

**Ein besonderer Fokus Ihrer Arbeit liegt auch auf der Kunstvermittlung für Kinder.**

Die Kinder sind unser Publikum von morgen! Entscheidend nicht nur für Museen, sondern für alle Kultureinrichtungen ist: Wie kann es uns gelingen, unsere Inhalte auch in den Schulen zugänglich zu machen und damit Kinder unterschiedlicher Herkunft als Besucherinnen und Besucher zu gewinnen? Beschleunigt durch die Corona-Einschränkungen haben wir uns noch intensiver mit digitalen Formaten wie Livetalks mit Künstlerinnen und Künstlern auf YouTube, Dialogführungen auf Instagram, digitalen Family-Workshops befasst. Gerade konzipieren wir eine »Factory«, angelehnt an Andy Warhols Factory. Hier wollen wir gut ausgestattet – von 3D-Drucker bis zu neuen digitalen Design-Tools – Schulklassen beherbergen und Kinder zu einer kreativen Auseinandersetzung mit Kunst einladen. Wir hoffen, im Schuljahr 2021/2022 eröffnen zu können – insofern die Pandemie dies zulässt. Schon jetzt versuchen wir



4. Louise Bourgeois, 1911-2010, USA, Skulptur, Installation, 97.700 Punkte

FOTO: PICTURE ALLIANCE / DPA, LOUISE BOURGEOIS ARCHIVES / HFO

gemeinsam mit dem MPZ, dem Museumspädagogischen Zentrum, das für die Schulbildung in Museen zuständig ist, den Austausch mit Schulen zu intensivieren.

**Mein letzter Besuch im Museum Brandhorst liegt leider schon ein paar Jahre zurück. Aber das hat dem eindrücklichen Bild des eigens für die Werke von Cy Twombly konzipierten Raumes in meiner Erinnerung keinen Abbruch getan. Was macht die Kunstsammlung von Anette und Udo Brandhorst über dieses Highlight hinaus noch aus?**

Neben Cy Twombly sind natürlich die Werke von Andy Warhol Highlights der Sammlung. Von beiden Künstlern haben wir mit Abstand die umfangreichsten Bestände in ganz Europa.

Anette und Udo Brandhorst haben seit den frühen 1970er Jahren immer zeitgenössisch gesammelt. Das ist eine Tradition, die wir auch heute konsequent fortsetzen. Deshalb sind wir in der glücklichen Situation, dass wir Hauptwerke der Kunstentwicklung seit den 1960er Jahren bei uns haben: von Pop-Art, Minimal Art, Arte Povera; von Sigmar Polke über

**»Ich bin überzeugt, dass derzeit ein neues Kapitel in der Sammlungs- und Institutionsgeschichte von Museen aufgeschlagen wird.«**

Louise Lawler, Cady Noland, Damian Hirst bis hin zu aktuellen Positionen wie Charline von Heyl, Monika Baer oder Lucy McKenzie, die gerade eine beeindruckende Ausstellung im Museum Brandhorst hat.

Aber wie die meisten Museen in Europa und in den USA – da sind wir kein Einzelfall – haben wir eine westlich geprägte Sammlung, die im Zuge der Globalisierung und zunehmenden Diversität unserer Gesellschaft jetzt in Frage steht. Zu Recht wird der kunstgeschichtliche Kanon, mit dem wir seit Jahrzehnten arbeiten, auf allen Ebenen durchleuchtet. Wir müssen uns diesen Fragen stellen. Das wird den Kanon nicht zerstören. Aber ich bin überzeugt, dass derzeit ein neues Kapitel in der Sammlungs- und Institutionsgeschichte von Museen aufgeschlagen wird.

**Wie gehen Sie bei der weiteren Diversifizierung der Sammlung vor? Wir stehen am Anfang einer Entwicklung. Wir üben Selbstkritik, hören zu und versuchen, neue Perspektiven einzunehmen. Die Situation fühlt sich gerade überzogen an, weil**

man ja nicht gleichzeitig in alle Richtungen gehen kann. Ausgehend von unseren Beständen werden wir Cluster bilden und neue Wege finden.

**Intensiv ist auch Ihr Austausch mit Udo Brandhorst. Können Sie einen Einblick geben, wie die Zusammenarbeit zwischen Ihnen als Museumsdirektor und Udo Brandhorst als Sammler aussieht?**

Es ist eine wunderbare Konstellation. Ich bin immer wieder erstaunt, wie neugierig und begeisterungsfähig Udo Brandhorst mit 82 Jahren ist. Wir tauschen uns ständig aus, diskutieren Ankäufe auch mit dem Team von Kuratorinnen und Kuratoren des Museums Brandhorst. Wir unternehmen, natürlich gerade unterbrochen durch Corona, gemeinsame Reisen, besuchen Künstlerinnen und Künstler. Das ist der Fun Part des Jobs als Museumsdirektor.

**Was war der letzte Neukauf?**

Vor Kurzem haben wir eine tolle, historische Inkunabel von Richard Artschwager von 1964 angekauft. Das ist wirklich eine Besonderheit, denn nur in seltenen Fällen sammeln wir zurück in die vergangenen Jahrzehnte. Außerdem haben wir auch ein Bild von Thomas Eggerer erworben. Es ist ein Wimmelbild mit lauter Protestierenden, die einem Protestzug bilden und durch das Bild von oben nach unten hindurchlaufen. Das Bild ist interessanterweise kurz vor Corona und den Black-Lives-Matter-Demonstrationen entstanden – und gerade deshalb so hochaktuell.

**Das Museum Brandhorst ist kein Privatumuseum, sondern Teil der Bayerischen Staatssammlungen. Welche Besonderheiten bringt dies mit sich: privater Sammler – öffentliches Museum? Udo und Anette Brandhorst haben schon 1993 eine Stiftung gegründet.**

Diese Entscheidung war ein Signal dafür, dass sie ihre Privatsammlung institutionalisieren wollten. Gleich danach begannen die ersten Gespräche mit verschiedenen Museen in unterschiedlichen Städten. München hat am Ende das Rennen gemacht. Die gemeinnützige Stiftung hat 1999 einen Kooperationsvertrag mit dem Freistaat Bayern unterzeichnet, mit dem Inhalt, dass der Staat das Museum baut und unterhält und dafür in einem unbegrenzten Dauerleihvertrag die Sammlung Brandhorst an München gebunden wird. Das Tolle daran ist, dass die Stiftung über ein Stiftungsvermögen verfügt, aus dem Neuankäufe getätigt werden. So ist das Museum Brandhorst ein noch im Entstehen begriffenes Museum – und, wenn man so will, die am schnellsten wachsende öffentliche Sammlung in Deutschland.

**Vielen Dank.**

**Achim Hochdörfer ist Direktor des Museums Brandhorst. Theresa Brühheim ist Chefin vom Dienst von Politik und Kultur.**

## ÜBERBLICK SCHWERPUNKT

Der Kunstmarkt gilt als der undurchsichtigste aller Märkte. Grund genug für Politik & Kultur Licht ins Dunkel zu bringen! Gleich zu Beginn auf S. 24 gibt Stefan Kobel Antwort auf die Frage: Wie funktioniert der Kunstmarkt? Auf den S. 25 bis 27 wird der Blick auf eine tragende Säule des Marktes geworfen: die Sammler. Christian Boros, Harald Falkenberg und das Museum Brandhorst berichten mit jeweils eigener Perspektive vom Kauf, Sammeln und Ausstellen. Sie bringen die Kunst vom Künstler zum Käufer: die Galeristen. Johann König und Anita Beckers erläutern im Gespräch auf den S. 28 und 29 ihre Arbeit. Auch auf den S. 30/31 bleiben wir beim Kunsthandel: Hergen Wöbken stellt die wichtigsten Ergebnisse der Galeriestudie 2020 vor, während Kristian Jermoluk und

Birgit Maria Sturm Rolle und Aufgabe des Bundesverbandes Deutscher Galerien erläutern. Ohne sie gäbe es keine Kunst: die Kunstschaaffenden. Die Künstlerin Leiko Ikemura spricht auf S. 32 über ihre Kunst und die Position auf dem Markt.

Auf S. 33 geben Dagmar Schmidt und Eckhard Priller Antworten auf die Frage: »Wovon leben Bildende Künstlerinnen und Künstler?«. Der Kunstkompass gilt als die Bestenliste der Gegenwartskunst – wie er dazu wurde, weiß Linde Rohr-Bongard auf S. 34. Kunstvereine vermitteln zeitgenössische Kunst ans Publikum mit Raum zum Experimentieren, so Meike Behm auf S. 35. Ebendort beantwortet Georg Braungart vier Fragen zum Georg-Meistermann-Stipendium, das den Marktstärkern einen Kunstschaf

förderer fördert. Auf den S. 36 und 37 wird der Sekundärmarkt beleuchtet: das Auktionshaus Grisebach, das Online-Kunstnetzwerk artnet und der Bundesverband Deutscher Kunstversteigerer geben Einblick. Kunstmesen sind ebenfalls wichtiger Marktbestandteil: Ewald Karl Schrade berichtet auf S. 38 von der art KARLSRUHE. Wie geht man mit den Nachlässen von Künstlern um? Andreas Kolb hat Antworten. Der Deutsche Bundestag hat eine eigene Kunstsammlung, Kristina Volke kuratiert sie – auf S. 39. Trotz allem Licht bleiben einige Seiten des Kunstmarktes dunkel: Bence Fritzsche, Tobias Timm und Meike Hopp befassen sich auf den S. 39 bis 41 mit schwarzen Schafen, kopierten Picasso-Grafiken und NS-verfolgungsbedingtem Antiquariat.

# »Das Kulturgutschutzgesetz ist ein bürokratisches Monstrum«

## Vom Kunstsammeln und den Gesetzen zum Kulturgutschutz

Jurist, Unternehmer, Inhaber des Verlags für Kunsttheorie Philo Fine Arts und Autor, steht in der Biografie Harald Falckenbergs, aber auch Kunstsammler und Vorsitzender des Vereins Kunstsammler e. V. Die Sammlung Falckenberg umfasst rund 2.000 zeitgenössische Kunstwerke mit Schwerpunkt auf deutscher und amerikanischer Gegenwartskunst der letzten 30 Jahre. Dazu zählen Arbeiten der Künstler Werner Büttner, Martin Kippenberger, Albert Oehlen, John Bock, Christian Jankowski, Jonathan Meese und anderer. Im Zuge des Kulturgutschutzgesetzes kam Falckenberg mit anderen bedeutenden deutschen Kunstsammlern zusammen. Der Kunstsammler e. V. gründete sich am 25. Februar 2016, um Sammlern eine Stimme in der Kulturpolitik zu geben. Theresa Brüheim spricht mit Harald Falckenberg über Kunstsammeln und Counter Culture sowie über die Gründung des Vereins Kunstsammler e. V., dessen Selbstverständnis und das Kulturgutschutzgesetz.

### Theresa Brüheim: Herr Falckenberg, Sie haben erst mit 50 Jahren mit dem Kunstsammeln begonnen. Wie kam es dazu?

Harald Falckenberg: Erst mit 50 Jahren? Es ist schon schwierig genug zu sagen, warum man sich überhaupt intensiv mit bildender Kunst beschäftigt. Willem de Kooning wickelstägigen Grundsatzgesprächen zu diesem Thema mit der lakonischen Antwort aus: »It's all about freedom.« Diesen Satz kann ich als Sammler ab 50 nur unterschreiben und aus psychoanalytischer Sicht mit der so süffisanten wie treffenden Betrachtung Sigmund Freuds ergänzen: Wenn ein Kind früh Schritt für Schritt aus der Obhut der Mutter entlassen wird, muss es die große Leere des Lebens mit Teddybären, Plüschtieren und Spielzeug aller Art kompensieren. Wird diese Person älter, aber nicht erwachsen, dann sammelt sie Kunst.

### Als Sie 1994 mit dem Sammeln begannen, war der Kunstmarkt am Boden.

Klar, das war für Sammler ein Vorteil. Auslöser für den Zusammenbruch des Kunstmarkts innerhalb weniger Monate Anfang 1990 nach zehn Jahren Kommerz war die Krise des japanischen Immobilienmarkts. Aber man war auch erleichtert. Endlich ging es wieder nicht nur um Preise, sondern um Inhalte der Kunst. Über Werner Büttner und den Direktor des Hamburger Kunstvereins Stephan Schmidt-Wulffen fand ich den Zugang zu den aktuellen Fragen der Gegenwartskunst. Repräsentationskunst im klassischen Verständnis des Wahren, Schönen und Guten war abgelöst. Es ging um das Konzept einer Counter Culture von Künstlern und Rebellen, die sich dem Mainstream der globalen Vermarktung von Kunst widersetzen.

### Sie haben sich dann rasch spezialisiert. Das trug seinen Teil dazu bei, dass Ihre Sammlung schnell von Art News zu den 200 besten Kunstsammlungen der Welt gezählt wurde.

Ich gebe nicht viel auf Listen. Andererseits ist Counter Culture ein klares Konzept und deshalb war ich glücklich über die internationalen Ausdehnung,

allein voran der Künstler. Wenn man sich mit gesellschaftlich orientierter politischer Kunst beschäftigt, muss man sich mit der Sammlung der Öffentlichkeit stellen. Es ist keine Kunst, die man im stillen Kämmerchen behält. Das war nie mein Ansatz.

### Sie sind Vorsitzender des Kunstsammlervereins, der 2015 im Zuge der Auseinandersetzung mit dem Kulturgutschutzgesetz, kurz KGSG, gegründet wurde. Wie kam es dazu?

Ich bin nicht nur Unternehmer, sondern auch Jurist. Zwölf Jahre lang war ich ehrenamtlicher Verfassungsrichter in Hamburg. Das Kulturgutschutzgesetz ist ein bürokratisches Monstrum. Es gab nicht weniger als drei Referentenentwürfe. Aufgrund der heftigen Proteste im Kunsthandel und bei den Sammlern kam es zu weit mehr als 50 Neufassungen der Entwürfe. Es folgten massive Einwände vom Bundesrat und vom Normenkontrollrat des Bundeskanzleramts hinsichtlich der Kosten. Künstler und Sammler wurden nicht angehört, soweit sie nicht in Verbänden organisiert waren. Und so war es Monika Grütters, die mir den Ratschlag gab: »Herr Falckenberg, wenn die Sammler bei den Gesetzesentwürfen mitmachen wollen, müssen sie sich organisieren.« Das war das Signal zur Gründung des Kunstsammlervereins.

### Wie definieren Sie die Aufgabenbereiche des Vereins?

Der Kunstsammler e.V. ist ein gemeinnütziger Verein mit inzwischen 85 Mitgliedern, die mit den Jahresbeiträgen und Spenden Projekte junger Gegenwartskunst der Museen und Akademien der Künste nachhaltig unterstützen. Im Mittelpunkt der Aktivitäten des Kunstsammlervereins steht aber nach wie vor die Auseinandersetzung mit dem KGSG. Es hat eine Reihe von Symposien und Informationsveranstaltungen zu den Entwicklungen des Gesetzes gegeben, die in Broschüren dokumentiert sind.

### Im kommenden Jahr steht die Evaluierung des KGSG an. Welche aktuellen Fragen stellen sich?

Es geht vor allem um zwei Fragen. Erstens: Die EU-Einfuhrverordnung ist 2019 verabschiedet worden und in Kraft getreten. Sie geht als Europarecht dem KGSG vor, soll aber erst nach Fertigstellung eines elektronischen Systems zur Abwicklung der Einfuhr Jahre später, spätestens im Juni 2025, zur Anwendung kommen. Ein verfassungsrechtliches Kuriosum. Nach dem KGSG ist die rechtswidrige Einfuhr – in vielfacher Weise bußgeld- und strafbewehrt – unabhängig von Alter und Wert des Kulturguts verboten. Und das mit weitreichenden Folgen, da nach dem KGSG rechtswidrig eingeführte Kulturgüter weder in Deutschland in den Verkehr gebracht noch ausgeführt werden dürfen. Nach der EU-Verordnung ist demgegenüber im Regelfall die Einfuhr von Kulturgütern unter 200 Jahren und 18.000 Euro erlaubt. Zweitens befassen wir uns natürlich mit der Evaluierung des KGSG. Bei der ersten Evaluierung vor drei Jahren war nur die Verwaltung zu einer Stellungnahme zum Bürokratieaufwand aufgefordert. Nun, bei der zweiten Evaluierung bis August 2021, können der Handel und die Sammler ihre Erfahrungen mit dem KGSG einbringen. Die Befragung wird in einem komplizierten Online-Verfahren abgeleitet.

### Ein vorläufiges Fazit aus Sicht der Kunstsammler?

Es wurde versprochen, dass das KGSG nur umgesetzt, was ohnehin in der EU schon gang und gäbe wäre. Das war von Anfang an nicht richtig. Spätestens jetzt mit der EU-Einfuhrverordnung kann diese Legende begraben werden. Das KGSG ist voller Widersprüche und Fallstricke. Es ist in hohem Maße bedauerlich, feststellen zu müssen, dass Kunstsammeln heute nur noch mit Unterstützung von Juristen möglich ist. Dabei geht

es um Grundrechte und es sind eine Reihe von Verfassungsbeschwerden anhängig, die darüber zu entscheiden haben, ob die Eingriffe mit dem Föderalismusprinzip vereinbar, überhaupt – selbst für Juristen – verständlich und am Ende verhältnismäßig sind. Eines möchte ich für den Kunstsammlerverein am Ende betonen. Die Kunstsammler stehen zum Schutz des Kulturerbes, wie er in Deutschland in der Reichsverordnung von 1919, im Bundesgesetz von 1955 und der Übernahme der UNESCO-Konvention 2007

umgesetzt und akzeptiert worden ist. Für Verschwörungstheorien ist kein Raum. Dem Kunstsammlerverein geht es um das KGSG mit seinen mittel- und langfristig verheerenden Auswirkungen auf den Kulturstandort Deutschland.

### Vielen Dank.

Harald Falckenberg ist Kunstsammler und Vorsitzender des Kunstsammler e.V. Theresa Brüheim ist Chefin vom Dienst von Politik & Kultur



5. Martin Kippenberger, 1953-1997, Deutschland, Mixed Media, 78.750 Punkte

## MEHR ZUM KULTURGUTSCHUTZGESETZ

Sie wollen mehr über das Kulturgutschutzgesetz lesen? Dann empfehlen wir den Band 14 »Altes Zeug: Beiträge zur Diskussion zum nachhaltigen Kulturgutschutz« aus unserer Buchreihe Aus Politik & Kultur.

Der Schutz von Kulturgut ist eine vielfältige und facettenreiche Aufgabe, das wird bei der Lektüre der in diesem Band zusammengestellten Beiträge deutlich. Es geht um die Aus- und die Einfuhr von Kulturgut, also den Handel. Es geht um den Schutz des archaischen Kulturerbes, insbesondere im Nahen Osten. Es geht um

die Gebäude, in denen Kulturgut aufbewahrt wird sowie generell um den physischen Schutz von Kulturgut und um die Chancen, die die Digitalisierung von Kulturgut bietet. Es geht um die Begehrlichkeiten von Finanzverantwortlichen, Kulturgut aus öffentlichem Besitz bei knappen Kassen zu verkaufen.

Es geht um den verantwortlichen Umgang mit NS-verfolgungsbedingt entzogenem Kulturgut, um Provenienzforschung sowie die Restitution von Kulturgut. Es geht um die Forschung zum Kulturgut in den Ländern

Fächern an den Universitäten. Und last but not least geht es um den Schutz des Immateriellen Kulturerbes, der seit einigen Jahren an Bedeutung gewonnen hat.

Altes Zeug: Beiträge zur Diskussion zum nachhaltigen Kulturgutschutz Hg. v. Olaf Zimmermann und Theo Geißler, ISBN 978-3-934868-38-0, 345 Seiten

Bestellen Sie das Buch für 18,80 Euro hier: [bit.ly/2jJHOL](http://bit.ly/2jJHOL)  
Laden Sie die PDF kostenlos hier: [bit.ly/2jJHOL](http://bit.ly/2jJHOL)

# Die Galerie als Medienhaus

Der Galerist Johann König über Kunsthandel und Kunstvermittlung

Bereits mit 21 Jahren gründete Johann König seine eigene Galerie in Berlin. Mittlerweile unterhält er drei internationale Galeriestandorte und gilt als »großer Player« auf den internationalen Schauplätzen der zeitgenössischen Kunst. In diesem Jahr starte er außerdem sein eigenes Messeformat »Messe in St. Agnes« und einen Podcast »Was mit Kunst«. Andreas Kolb spricht mit ihm über die Rolle des Galeristen im Kunstmarkt.

**Andreas Kolb: Kunst und Markt, wie passt das zusammen? Wie funktioniert denn eigentlich der Kunstmarkt?**

Johann König: Oh, das ist natürlich ein sehr weites Feld. Das muss man eingrenzen. Der Kunstmarkt ist insofern besonders wichtig, dass er uns unabhängige und freischaffende Künstlerinnen und Künstler beschert. Die aktuelle Diskussion um Soloselbständige und deren finanzielle Unterstützung ist natürlich berechtigt aufgrund der Corona-Umstände. Am effektivsten fördert man Künstlerinnen und Künstler in jeglicher Branche jedoch dadurch, dass man ihre Unabhängigkeit fördert, und ein Weg dazu ist, ihre Vertriebsplattformen zu unterstützen. Durch die ganzen Hürden der sehr aufwendigen, also über normale Betriebsbedingungen hinausreichenden Aufbewahrungslistenpflichten, Sorgfaltspflichten, Folgerechtsabgaben, die erhöhte Mehrwertsteuer von 19 Prozent oder auch KSK-Abgaben wird der gesamte Kunsthandel geschwächt. Und damit eigentlich auch unsere Künstlerinnen und Künstler.

**Was schwächt und was stärkt die Galerie?**

Ich mache hin und wieder Open Calls mit Künstlerinnen und Künstlern. Dabei ist die Frage Nummer eins immer »Wie finde ich eine Galerie?«. Gleichzeitig gibt es immer weniger Galerien. Das liegt daran, dass sich die Kulturpolitik immer stärker auf den Produzenten konzentriert. Die Künstlerinnen und Künstler können der Künstlersozialkasse (KSK) beitreten, ich darf als Galerist kein Mitglied werden. Wenn die Künstlerinnen und Künstler dann berühmt und vermögend geworden sind, steigen sie aus dem Solidaritätspakt der KSK aus, ich als Galerist zahle aber weiterhin bei jedem Verkauf an die KSK. Wenn wir sehen, dass ein Kunstwerk bei den Kunstschaffenden mit 7 Prozent besteuert wird, beziehungsweise aktuell mit 5, und bei der Galerie mit 16 beziehungsweise 19 Prozent, tut es der Sache einfach nicht gut, denn das treibt zwangsläufig die Sammlerinnen und Käufer zu den Künstlerinnen und Künstlern. Diese wollen sich in der Regel nicht um das Marketing, den Vertrieb, die Presse und die Strategie kümmern, sondern um ihre Kunst. Kunsthandel ohne Galerie, das ist ebenso ein Irrsinn, als wolle man Bücher bei den Autorinnen und Autoren direkt kaufen, statt beim Verlag und im Buchhandel. Die Galeristinnen und Galeristen leisten die Vermarktungs- und Vertriebsarbeit, werden aber beispielsweise beim Folgerecht nicht mehr bedacht. Die schwierigen Bedingungen werden für die Künstlerinnen und Künstler zum Problem, weil es immer weniger Galerien gibt und damit immer weniger Galerievertretung für sie. Es ist ungerecht, dass deutsche und internationale Besteuerung derart unterschiedlich ist. Die Künstlerinnen



6. Sol LeWitt, 1928-2007, USA, Minimal-Art, 75.100 Punkte

und Künstler werden auch niedriger besteuert, warum kann das nicht genauso für Galerien gelten?

**Was sind die zentralen Aufgaben der Galerie im Kunstmarkt?**

Die Rolle der Galerie ist eine weit über das Ausstellen von den Kunstwerken hinausgehende Tätigkeit. Wir begreifen uns als Allround-Agentur. Wir übernehmen strategische Planung und wir sind quasi Bank oder Risikokapitalgeber, weil wir in die Produktion von Kunstwerken investieren. Wir bewerben sie, kommunizieren sie inhaltlich und versuchen, Kuratorinnen und Kuratoren davon zu überzeugen. Wir machen Pressearbeit sowie strategische Planung: Wo soll es hingehen mit der künstlerischen Arbeit? Das muss man eben dauernd nachjustieren, je nach Karriere: Es gibt Künstlerinnen und Künstler, die sind am Markt erfolgreich, aber nicht institutionell, dann muss man auf diesen Punkt viel Energie verwenden. Oder umgekehrt, Kunstschaffende sind institutionell erfolgreich, aber verkaufen nichts. Da muss man da dran schrauben. Für jeden vertretenen Künstler wird individuell geschaut, was für ein Bedarf notwendig ist.

**Sprechen wir weiter über Ihren »Rohstoff«, die Kunstschaffenden. Wie findet man denn seine Künstlerinnen und Künstler? Wie schafft man es, dass diese keine schnelle Halbwertszeit haben, sondern Ewigkeitswert erlangen?**

Das schafft man durch kontinuierliche Arbeit aufseiten der Kunstschaffenden sowie auf unserer Seite. Wie man zu den Künstlerinnen und Künstlern kommt, hat natürlich mit dem Programm der Galerie zu tun. Wir versuchen immer, die relevantesten Positionen in ihren jeweiligen Bereichen auszustellen. Wir haben Karl Horst Hödicks als Vater der Jungen Wilden. Dann aber eben nur den und nicht noch Rainer Fetting, Salomé und Helmut Middendorf. Oder wir haben eben Annette Kelm, weil wir glauben, das ist die bedeutendste Objektphotografin. Auch wenn es mit Sicherheit noch einige andere gibt, die ähnlich arbeiten.

**Verstehen Sie sich auch als Kurator? Ja, zumindest in Form unseres Programms.**

**Wie wirkt sich die Corona-Pandemie konkret auf Ihre Arbeit aus?**

Das einzig Vorteilhafte an Corona ist, dass diese hohen Kosten der Messen weg sind und dass man nicht mehr ständig im Flugzeug sitzt. Wir wollen das Budget, was wir sonst auf Messen ausgegeben haben, jetzt für Direktbetreuung ausgeben und suchen händierend nach qualifiziertem Personal für die Künstlerbetreuung und den Verkauf. Bei uns funktioniert es ohne Messen, weil wir mit der Galerie in St. Agnes/Berlin eben entsprechende Ausstellungsräume haben und Personal mit entsprechender Expertise.

**Sie haben 2020 parallel zur Online-Messe Art Basel auch eine virtuelle Messe gemacht.**

Wir haben parallel zu der ersten ausgefallenen Art Basel im September die Kunstmesse hierhergeholt. Wir glauben nicht an das rein Virtuelle und haben parallel zur Online-Art-Basel hier in der Galerie St. Agnes die Werke gehängt, die von uns gleichzeitig im Online-Raum der Art Basel präsentiert wurden. Dazu haben wir unseren Stand in der Galerie nachgebaut. Wir haben extra Wände eingezogen und sogar das Schild angebracht, das normalerweise auf der Messe die Galerien ausweist. Im Zuge dessen wurde auch die Idee zu einem eigenen Messeformat geboren, der »Messe in St. Agnes«, in welchem wir Arbeiten von über 200 Künstlerinnen und Künstlern in unserem Saleroom präsentiert und verkauft haben. Die Arbeiten wurden von Sammlern, Galeristen und den Künstlern selbst eingeliefert. Die nächste Ausgabe ist schon für die kommende Jahr zum Gallery Weekend angekündigt.

**In Ihrem Galerie Online-Shop kann man Souvenirs und Kunstgewerbliches kaufen. »Kunst ist Erlebnis«, haben Sie einmal gesagt, ein Erlebnis, das sich natürlich nicht am Bildschirm habe. Ergo kann man Kunst**

Doch, jetzt kommt das aber. Die König Galerie baut gerade an einer neuen Webseite, damit man auch direkt online Kunstwerke bei uns kaufen kann. Wir haben eine App gestartet, mit der man richtig durch die Galerie gehen kann. Aktuell kann man z. B. um eine jetzt neue Alicja Kwade Bronzeskulptur herumlaufen.

**Über einen wichtigen Akteur haben wir noch nicht gesprochen: Das ist der Sammler bzw. die Sammlerin. Welche Rolle nimmt Ihre Galerie gegenüber diesen ein?**

Es gibt natürlich die Sammlerinnen oder die Käufer, die einfach hier und da mal was kaufen. Aber wir haben sowohl private als auch Firmensammler, die wir beraten und denen wir ganze Sammlungen zusammenstellen. Das ist ein sehr langwieriger Prozess, denn wir müssen beide Seiten zufriedenstellen, die Künstlerinnen und die Sammler. Derzeit habe ich acht Expertinnen und Experten, die sich dann jeweils um eine Anzahl von Künstlerinnen und um eine Anzahl von Sammlern kümmern.

**Sie verkaufen Installationen, räumlich wirkende Arbeiten und Konzeptkunst. Das kann man nicht so einfach wie ein Gemälde ins Wohnzimmer integrieren. Wie funktioniert das? Welche Rolle spielen da Museen?**

Museen sind sehr wichtig, aber auch Kunst am Bau. Dann sind aber auch institutionelle Sammlerinnen und Sammler wichtig, so wie Christian Boros, der große Rauminstallationen kauft. Oder Julia Stoschek, die Videoinstallationen kauft. Um die ganze Breite abzubilden, haben wir ein dreispärtiges Programm: von Souvenirs über Editionen bis hin zu Originalen. Und wir versuchen natürlich, mit unserer Arbeit auch neue Käuferkreise und Bereiche zu erschließen. Deshalb haben wir auch gerade unseren Podcast »Was mit Kunst« gestartet. Ich bin sehr stolz darauf, dass wir heute auf Platz 29 der Top-Podcast-Charts sind. Es ist ziemlich außergewöhnlich, dass man mit einem Kunst-Podcast in einem normalen Mainstream-Programm im oberen Drittel der Charts landet.

**Trotz Corona-Einschränkungen – oder gerade deswegen – steht Innovation ganz oben bei Ihnen?**

Genau. Ich betreibe die Galerie eigentlich eher wie ein Medienhaus als wie einen Handel. Schon früh während der Pandemie haben wir z. B. auf digitale Vermittlungsformate wie die Instagram Live-Talks und unsere König Galerie-App gesetzt. Was die Corona-Regelungen angeht: Die Politik weiß gar nicht richtig, wo man Museen und Galerien in diesen Tagen eigentlich einordnet. Jedenfalls wurden sie nicht als Bildungsstätten gesehen, sondern als Freizeitaktivitäten irgendwo zwischen Spaßbädern und Bordellen.

**Sie prophezeien schon länger, der Deutsche Kunsthandel stirbt. Haben Sie in den letzten Monaten nicht ein bisschen Hoffnung geschöpft?**

Nein, ich glaube, dass es sich noch verschlechtert hat. Zwar hat Kulturstaatsministerin Monika Grütters den Ankaufsetz der Bundeskunstsammlung erhöht, aber mit der Prämisse, man solle bitte bei Künstlerinnen und Künstlern direkt kaufen. Das ist total verrückt: Ebenso wie es keine Schauspielerei und keinen Musiker gibt, der nicht einen Agenten hat, so ist das auch in unserem Bereich. Künstlerinnen und Künstler lassen sich nicht von einer Galerie vertreten, weil sie so gerne Geld abgeben, sondern weil sie die Leistung in Anspruch nehmen.

**Sollten Galerien mehr im Bereich Kunstvermittlung tätig werden?**

Ja, tatsächlich wollen wir ein stärkeres Vermittlungsprogramm mit Buchbarn Führungen anbieten. Außerdem überlegen wir, Eintritt zu nehmen, um damit noch bessere Vermittlungsarbeit für die Besucherinnen und Besucher leisten zu können. Es ist eine große Herausforderung, die Menschen überhaupt in die Galerie zu bekommen. Wir merken, dass ganz viel über Veranstaltungen funktioniert, die wir hier machen. Dass dann die Berührungspunkte einfach abnehmen.

**Vielen Dank.**

**Johann König ist Galerist. Andreas Kolb ist Redakteur bei Politik & Kultur.**

# »Videokunst darf nicht von der übrigen Kunst separiert werden«

Die Frankfurter Galeristin Anita Beckers im Gespräch

Ihre Vorliebe für junge Künstler, Videokunst und der Wandel des internationalen Kunstmarkts bewegen die Frankfurter Galeristin Anita Beckers. Im Gespräch mit Ludwig Greven gibt sie Auskunft.

**Ludwig Greven: Seit wann arbeiten Sie als Galeristin?**  
Anita Beckers: In meinem früheren Leben war ich Lehrerin an einer kaufmännischen Berufsschule. Nach einer Krankheit konnte ich dahin nicht zurück und habe 1990 als Grafikverlegerin begonnen. Daraus ist meine Galerie entstanden, erst in Darmstadt, seit 1998 in Frankfurt. Ein Abenteuer, das ich auch jetzt in einem Alter noch betreibe, in dem andere längst in Rente sind. Es gibt nichts Inspirierendes, als jeden Tag mit Kunst und Künstler, zu tun zu haben.

**Wie sind Sie dazu gekommen?**

Mein Mann hat schon immer Kunst gesammelt. Ich hatte davon wenig Ahnung und musste das erst mühsam lernen. Über ihn habe ich auch die Künstler kennengelernt und habe gespürt, dass ihre Werke zu betrachten in mir etwas auslöst, was ich in keinem Geschäft kaufen kann.

Björn Melhus getroffen, dessen Werk hat mich in einer Weise begeistert und gefordert, wie ich es bis dahin nicht kannte. Das war die Initialzündung zur Eröffnung eines zusätzlichen Videoraums, den wir fast 20 Jahre lang neben der Galerie betrieben haben. Wir waren eine der ersten Galerien, die Videokunst auch auf Messen gezeigt haben. Darauf beruht wohl der internationale Bekanntheitsgrad der Galerie.

**Ist das ein eigener Markt?**

Ich habe immer dafür gekämpft, dass man die Videokunst nicht von der übrigen Kunst separiert. Aber die Zeige- und Sammelbedingungen sind andere. Wir haben anfangs fast nur an innovative Sammlungen und Museen verkauft. Es ist immer noch schwierig. Nur ungefähr 5 Prozent der weltweit vermarkteten Kunst ist Videokunst.

**Wie wird so etwas gehandelt?**

**Ein Bild, eine Skulptur ist ein Unikat. Von einem Video kann man theoretisch beliebig viele Kopien herstellen.** Das wird genauso gehandelt wie in der Fotografie. Kein Künstler wird seinen eigenen Markt zerstören, indem er unerlaubt weitere Kopien in Umlauf bringt. Durch die Digi-

talisation noch so gehandelt werden und ob damit eine größere Verbreitung einhergeht, wird von den Angeboten entsprechender Plattformen abhängen. Die Coronakrise hat dazu beigetragen, dass bereits vorhandene Möglichkeiten der Partizipation verstärkt angenommen werden. Mit der Hamburger Kollegin Julia Sökeland habe ich 2012 die Plattform Blinkvideo geschaffen. Darüber kann man sich ca. 2.000 Videokunstwerke anschauen. Die Plattform nutzen vor allem Kuratoren und Sammler zu Recherchezwecken. Verkauft wird allerdings noch immer über die Galerien.

**Wie kommen Sie an neue Künstler und wie kommen die zu Ihnen?**

Ich bin viel international unterwegs, gehe immer noch sehr viel in Hochschulen und bekomme Tipps von anderen Künstlern, Ausstellungsmachern oder Kunstprofessoren. Eigentlich habe ich schon zu viele Künstler, die ich betreue. Aber ich bin viel zu neugierig, um mit einem statischen Künstlerprogramm zu arbeiten. Ich schaue immer: Wo gibt es neue künstlerische Tendenzen, die ich vorher so noch nicht gesehen habe.

z. B. einen Maler mit einem unglaublichen Talent, aber dann entwickeln sich seine Arbeiten in eine Sackgasse. Das zu kommunizieren, ohne den Künstler oder die Künstlerin zu verletzen, ist das Schlimmste in meinem Job. Sie präsentieren sich durch ihre Kunstwerke »nackt«, sind dadurch verletzlich. Ihnen offen meine Meinung zu sagen, ist daher nicht einfach. Zumal in einer Kleinstadt wie Frankfurt, wo es für Künstler nicht so viele Möglichkeiten gibt.

**Was macht eine gute Galeristin aus?**

Das Wichtigste ist, dass sie oder er ehrlich zu den Künstlern ist und gegenseitiges Vertrauen entsteht. Deshalb ist es mir so wichtig, mit jungen Leuten zu arbeiten und ihnen in ihrer Entwicklung ein Feedback zu geben, ihnen auch andere Wege aufzuzeigen. Künstler müssen sich auf die Galerie verlassen können, dass sie für sie arbeitet und ihre Werke in wichtige Ausstellungen bringt. Das bedeutet intensive Arbeit. Früher habe ich auch viel Geld in Produktionen und in die ständig zu erneuernde Technik für das Zeigen von Videokunst gesteckt. Das kann ich heute nicht mehr leisten.

**Was wird für Video-Werke auf dem Kunstmarkt gezahlt?**

Je nach Popularität der Künstler das Gleiche wie für andere künstlerische Medien. Dabei bewegen wir uns in einem Bereich von 2.000 bis 100.000 Euro und aufwärts.

**Für Werke international bekannter Maler wie Gerhard Richter werden heute gigantische Summen gezahlt. Ist das eine spekulative Blase entstanden?**

Seit es auf dem Kapitalmarkt keine Zinsen mehr gibt, sind Kunstwerke vor allem der klassischen Moderne zu einer Anlage geworden. In der Finanzkrise ist viel Geld vernichtet worden. Auch wenn Kunstpreise ebenfalls davon betroffen waren, kann man nach Jahren wieder eine Wertsteigerung beobachten. Und vor allem: Der Wert bleibt im Gegenteil zum Kapitalmarkt physisch erhalten. Damit habe ich jedoch mit meinen jungen Künstlern nichts zu tun.

**Was hat sich sonst auf dem Kunstmarkt geändert?**

Seit es das Internet gibt, ist die Verfügbarkeit von Informationen zu Kunstwerken viel größer, und die werden von Sammlern genutzt. Dies hat den Markt in

zu wenig Sammler. Hier muss man auch die Verantwortung der Künstler sehen. Denn mit den heutigen technischen Möglichkeiten sollten sie in der Lage sein, Kunstwerke so zu entwickeln, dass sie auch in eine normale Wohnung wie eine Skulptur oder ein Bild integriert werden könnten.

**Alle Museen sind wegen der Pandemie wieder zu. Galerien dagegen dürfen weiter öffnen.**

Ich kann nicht verstehen, dass man Museen und Theater mit ihren guten Hygienekonzepten erneut geschlossen hat. Wir haben einen zusätzlichen Ausstellungsraum gemietet, um unsere Werke für die Kunstmesse in Paris zu zeigen, die nicht stattfinden kann. Trotzdem sind die Räume viel kleiner als in jedem Museum, aber die Ausstellung wird dankend angenommen. Diese Ungleichbehandlung kann ich nicht nachvollziehen. Mich macht allerdings glücklich, dass Kunst doch als systemrelevant einzustufen ist, denn nach dem Ende des ersten Lockdowns kamen die Besucher in großer Anzahl zurück. Das Interesse an Kunst scheint größer als vorher. Die Menschen sind froh, über die Kunst sich etwas Ablenkung



7. Cy Twombly, 1928-2011, USA, Malerei, Objektkunst, 71.100 Punkte

**Sie konzentrieren sich auf junge Künstler. Weshalb?**

Gesammelt hatten wir bereits etablierte Künstler, z. B. Schüler von Josef Beuys. Die hatten damals größtenteils Professuren, über sie öffnete sich für mich der Weg in die Kunsthochschulen. Vorwiegend zeigten wir junge Positionen, und dadurch konnte ich neu erworbenes Wissen mit etablierten Künstlern immer wieder abgleichen. Durch einen wunderbaren Zufall rief mich eine Journalistin an und sagte, in Wiesbaden gebe es eine Ausstellung von Preisträgern des Marler Videokunstpreises, dies sollte ich mir unbedingt ansehen. Dort habe ich den jungen Positionen

talisierung können die Kunstwerke heute mittels USB-Stick gehandelt werden. Der kommt in eine Box, mit einem Zertifikat, in dem der Künstler versichert, dass dies eine Kopie einer Edition von beispielsweise fünf ist, dass er eine Masterkopie als Sicherheit für sich behält und dass er den Film im Nachhinein nicht mehr verändert.

**Wie bei Spielfilmen oder Fotografien könnte man nur das Nutzungsrecht verkaufen, sodass die Video-Werke auch für andere zugänglich bleiben und nicht in einem Archiv verschwinden.**

Ob auch die Videokunst und der künstlerische Film in Zukunft

**Haben Sie zu einigen Künstlern eine lange Verbindung?**

Ja, mit dem Fotografen Anton Corbijn z. B. arbeite ich schon 25 Jahre zusammen. Mit vielen Künstlern entstehen zum Teil enge Freundschaften. Es ist das größte Glück für mich, in ihrer Welt teilhaben zu dürfen. Das eröffnet mir immer wieder neue Horizonte.

**Was machen Sie, wenn ein Künstler oder eine Künstlerin sich in eine Richtung entwickelt, die Ihnen nicht gefällt oder wo Sie denken, dass Sie die Werke nicht mehr verkaufen können?**

Das ist das Schwierigste überhaupt an dem Beruf. Sie haben

Wichtig ist auch, dass Künstler nach Verkäufen rasch ihren Anteil erhalten. Viele Galerien sind in einer so schlechten wirtschaftlichen Lage, dass sie ihre Künstler nur noch schleppend bezahlen können. Der Staat könnte hier helfen, indem er die Mehrwertsteuer für Kunstwerke wieder auf den erniedrigten Satz senkt. Deutsche Galerien sind auch wegen der hohen Abgaben auf dem Weltmarkt nicht wettbewerbsfähig. Große Galerien z. B. in USA haben einen Jahresumsatz, der höher liegt als der Gesamtumsatz aller deutschen Galerien und Auktionshäuser zusammen: rund 500 Millionen Euro im Jahr.

der Form verändert, dass unabhängig von der Qualität Käufe sich mehr am Mainstream orientieren und die Entdeckungen, die gerade in der Kunst so inspirierend sein können, in den Hintergrund treten. Der Kunstmarkt hat sich den Gepflogenheiten des allgemeinen Marktes sehr angeglichen.

**Ist das überall so?**

In Asien kann man beobachten, dass gekauft wird, um wieder zu verkaufen. Bei uns gibt es noch Sammler, die mit Herzblut dabei sind. Daneben spielt auch eine Rolle, sich soziales Prestige durch Kunstkaufen zu erwerben. Für Videokunst ist das jedoch noch immer viel

und Hoffnung zu gönnen. Hier zeigt sich, dass Kunst und Kultur ein wichtiges identitätsstiftendes Momentum einer Gesellschaft darstellt. Ich hoffe sehr, dass auch die Theater und Museen bald wieder öffnen dürfen.

**Vielen Dank.**

Anita Beckers betreibt seit 1995 die auf Videokunst spezialisierte »Galerie Anita Beckers – Contemporary Art and Projects«, zunächst in Darmstadt und ab 1998 in Frankfurt am Main. Seit 2012 betreibt sie mit Julia Sökeland die Plattform blinkvideo. de. Ludwig Greven ist freier



8. Mike Kelley, 1954-2012, USA, Objektkunst, Kritische Kunst, 70.550 Punkte

# Eine Forderung bleibt: Zurück zur ermäßigten Mehrwertsteuer für Galerien

Die Ergebnisse der Galerienstudie 2020

HERGEN WÖBKEN

Die Arbeit von Galerien verbindet Kunst und Wirtschaft auf eine ganz besondere Weise. Galerien sind eine Säule der Kunst aus Deutschland, die international einen einzigartigen Ruf hat. Als Partner der Künstler vermitteln sie Kunst, bieten Kontext und Infrastruktur, Raum und Netzwerk, Kommunikation und Kooperation – all das, was für die Kunst neben der Produktion notwendig ist. Galerien werden gegründet, um diesen kulturellen Mehrwert zu schaffen. Der wirtschaftliche Erfolg, der sich im besten Fall einstellt, ist nur ein Aspekt. Eine Betrachtung der wirtschaftlichen Situation von Galerien ist daher aus kulturpolitischer Sicht relevant, weil es darum geht, die enorme Kulturarbeit von privatwirtschaftlichen Akteuren für die Bildende Kunst in Deutschland so gut wie möglich zu unterstützen. Deshalb wurden in diesem Jahr zum zweiten Mal nach 2013 mit dem Bundesverband Deutscher Galerien und Kunsthändler (BVVG) die Galerien in Deutschland in einer Studie unter die Lupe genommen. Dazu gehörte eine Umfrage unter 700 Galerien in Deutschland, an der sich 237 Galerien beteiligten

Jahr ohne Pandemie mehr als 4.000 Ausstellungen auf einer Fläche, die zusammen 13-mal so groß ist wie das Museum Ludwig oder die Bundeskunsthalle in Bonn. Zu den Vernissagen kamen im Jahr 2019 mehr als 400.000 Besucher. Hinzu kamen knapp 1,2 Millionen Besucher während der Öffnungszeiten von durchschnittlich 30 Stunden in der Woche. Galerien tragen als kultureller Standortfaktor nicht nur zu Urbanität

ebenfalls in Anspruch genommen wird, wie z. B. Logistik- und Rahmenunternehmen, Kunstversicherungen, Rechtsanwalts- und Steuerbüros, Design- und Eventagenturen, Cateringunternehmen sowie nicht zuletzt die Kunstmesse.

## Wirtschaftlich in drei unterschiedlichen Welten

Der Umsatz aller Galerien hat sich innerhalb von sieben Jahren von 2012 bis 2019 fast verdoppelt von 450 Millionen Euro auf 890 Millionen Euro. Er verteilt sich zu 75 Prozent auf den Primärmarkt, also auf den Erstverkauf künstlerischer Arbeiten, und zu 25 Prozent auf den Sekundärmarkt, dem Kunsthandel. Galerien erzielen 40 Prozent ihres Umsatzes mit Kunden aus der Region und 40 Prozent mit Kunden aus Deutschland außerhalb der Region. 20 Prozent vom Umsatz stammen von internationalen Kunden. Bei den großen Galerien werden international höhere Umsätze erzielt, deshalb stammen bei diesen im Durchschnitt mehr als 40 Prozent des gesamten Umsatzes aus dem Ausland und nur rund 20 Prozent aus der Region. Die Umsätze der Galerien verteilen sich sehr unterschiedlich. Knapp 5 Prozent der Galerien erzielen die Hälfte des gesamten Jahresumsatzes deutscher Galerien. Die andere Hälfte verteilt sich auf 95 Prozent der Galerien. Der mittlere Wert, Median, liegt bei 250.000 Euro

## Für manche Galerien entscheidet die Höhe der Umsatzsteuer darüber, ob der Galerist am Ende ein Auskommen hat

und Attraktivität ihrer Stadt bei und befruchten Tourismus, Gastronomie, Einzelhandel und Kreativwirtschaft. Die zeitgenössische Kunst ist ohne Galerien kaum vorstellbar. Sie stehen für die Vermittlung von neuen Positionen in der Kunst und sind eine der wichtigsten Einkommensquellen für die Kunstproduktion. Immerhin geht etwa die Hälfte des Umsatzes der Galerien an ihre Künstlerinnen und Künstler.

Mit der anderen Hälfte vom Umsatz finanzieren Galerien Räume, Ausstel-

zusammen 13 Prozent des gesamten Jahresumsatzes. Runde 60 Prozent, also die deutliche Mehrheit der deutschen Galerien, erwirtschaftet einen Jahresumsatz unter 400.000 Euro, diese Galerien erzielen zusammen knapp 7 Prozent vom gesamten Jahresumsatz.

Bei allen Umsätzen ist zu berücksichtigen, dass vom Verkaufserlös jeweils die Umsatzsteuer, der in der Regel 50-prozentige (Kommissions-)Anteil an die Kunstschaffenden, die Künstlersozialabgabe sowie Kosten für die Produktion, Logistik oder Versicherung der Kunstwerke abzuziehen sind, um den Rohertrag zu erhalten. Dieser liegt nach übereinstimmenden Aussagen in der Regel nicht über 35 Prozent. Der Rohertrag wird für Personal, Miete und weitere Fixkosten sowie für Messteilnahmen und anderes verwendet. Was am Ende übrig bleibt, das ist der Gewinn der Galerie. Gewinn ist nur schwer zu erzielen, wenn der Rohertrag weit unter 35 Prozent liegt. Befragte sahen diese Schwelle zwischen 30 und 20 Prozent. Hieraus ist deutlich abzuleiten, welche entscheidende Rolle es spielt, ob die Umsatzsteuer für Galerien bei 19 oder 7 Prozent liegt.

## Die Auswirkungen von Corona

Im ersten Halbjahr 2020 wurden 336 Millionen Euro Umsatz erwirtschaftet. Galerien erwarten im Durchschnitt

noch damit gerechnet, dass die Art Cologne im November stattfinden kann. Als Ende Oktober von der Politik Corona-Maßnahmen wieder verschärft wurden, musste auch diese Messe abgesagt werden. Die gegenwärtige Krise wirkt sich für jede Galerie individuell unterschiedlich aus und eine abschließende Bewertung der Folgen von Corona für Galerien ist zum jetzigen Zeitpunkt nicht möglich.

Die durch Corona verursachte Situation des Wegfalls von Kunstmesen, Ausstellungen, Veranstaltungen und Projekten ist von vielen Galerien auch konstruktiv genutzt worden, um Kunst online zu zeigen und zu vermitteln; wieder mehr mit Sammlern zu telefonieren; mit den wenigen Besuchern intensive Gespräche zu führen; mehr Zeit für die Vermittlung der Kunst einzusetzen. Zudem gab es mehr Zeit zum Nachdenken hinsichtlich der eigenen Positionsbestimmung und Fokussierung, über mögliche neue Akzentsetzungen und Kooperationen sowie über das Thema Digitalisierung.

## Die Krise kann sich in wenigen Jahren positiv auswirken

Wir können zuversichtlich sein, dass die aktuelle Krise sich in wenigen Jahren positiv auswirken wird. Galerien sind dabei, sich neu aufzustellen und schlagkräftiger zu werden, für sich und auch im Verbund mit anderen. Neben den großen Problemen durch die Pandemie wurden auch Entwicklungen angestoßen, die vielleicht in der Luft lagen und nun einen letzten Schwung bekommen haben. Eine der bleibenden Entdeckungen könnte sein, dass Austausch und Zusammenarbeit unter den Galerien ein Gewinn für alle ist.

Corona hat Kulturstatsministerin Monika Grütters veranlasst, 16 Millionen Euro aus Fördermitteln des Bundes zur Unterstützung von Galerien und zur Stabilisierung des deutschen Kunstmarkts zur Verfügung zu stellen, auf die sich alle professionell arbeitenden Galerien ab Anfang Oktober bewerben konnten. Die Höchstfördermenge beträgt 35.000 Euro. Es scheint kaum eine Galerie zu geben, die dieses Angebot nicht angenommen hat.

Was die Politik in Zukunft darüber hinaus und unabhängig von Corona zur Verbesserung der Situation unternehmen wird, liegt nicht in der Hand der Kunstgalerien, aber es gibt zielführende Wünsche: die Ankaufssätze für Museen erhöhen, Förderung der Galerien für herausragende Vermittlungsarbeit, für die Digitalisierung und für Messteilnahmen anbieten. Vor allem aber: als privatwirtschaftliche Kulturarbeiter von der Politik ernst genommen und anerkannt werden.

Die größte und sehr konkrete Forderung bleibt: Zurück zur ermäßigten Umsatzsteuer, die 2014 für Kunstvermarkter abgeschafft wurde, während der reduzierte Satz für Künstler und für andere Kulturparten wie den Buchmarkt weiterhin gilt. Für manche Galerien entscheidet die Höhe der Umsatzsteuer darüber, ob nach allen Abgaben am Ende für die Galerien genügend Auskommen für den eigenen Lebensunterhalt bleibt und somit die Fortsetzung der Galeriearbeit gesichert ist.

Hergen Wöbken ist Autor der Galerienstudie und Geschäftsführer vom Institut für Strategieentwicklung (IFSE)

Die Studie steht hier zum Download bereit.



9. Franz West, 1947-2012, Österreich, Objektkunst, 68.200 Punkte

haben. Hier werden einige Ergebnisse aus dem Bericht vorgestellt, der am 20. November veröffentlicht wurde.

## Die zeitgenössische Kunst ist ohne Galerien kaum vorstellbar

Die Galerien in Deutschland sind vielfältige Kulturorte und dezentral über das ganze Land verteilt mit Schwerpunkten in Berlin, Köln, Düsseldorf, München, Stuttgart, Frankfurt und Hamburg. Sie nehmen die besondere Aufgabe der Kunstvermittlung wahr und ermöglichen in einem normalen

haben und ihren täglichen Betrieb. Sie schaffen über 3.000 Arbeitsplätze. Bundesweit beschäftigen 80 Prozent der Galerien mindestens eine Person, ob fest angestellt, geringfügig beschäftigt oder in freier Mitarbeit. Neben den etwa 1.000 Inhabern – einige der 700 Galerien haben ein Führungsteam – arbeiteten 2019 knapp 1.500 Vollzeit-Beschäftigte in deutschen Galerien sowie knapp 400 geringfügig Beschäftigte und knapp 800 freie Mitarbeitende. Die wirtschaftliche Bedeutung der Galerien geht darüber hinaus, weil es zahlreiche Dienstleistern und Unternehmen gibt, deren Arbeit

Jahresumsatz. 50 Prozent der Galerien liegen darüber – zum Teil deutlich, 50 Prozent liegen darunter. Wir haben drei Umsatzklassen unterschieden. Die Top-Galerien, das sind etwa 17 Prozent und damit mehr als 100 Galerien, haben jeweils einen Umsatz von mehr als 1,5 Millionen Euro im Jahr erzielt. Zusammen erzielen sie damit 80 Prozent des gesamten Jahresumsatzes deutscher Galerien. 25 Prozent der Galerien liegen in einem Bereich von 400.000 Euro bis zu 1,5 Millionen Euro. Diese Galerien bezeichnen wir als Mittelstand der deutschen Galerien. Sie erwirtschaften

für das Gesamtjahr 2020 mehr als 40 Prozent Verlust. Manche Galerien befürchten sogar einen vollständigen Zusammenbruch ihres Geschäfts. Durch Corona musste der Ausstellungsbetrieb unterbrochen und stark eingeschränkt werden, im Durchschnitt wurden die Galerien für acht bis neun Wochen geschlossen. Es sind 10 Prozent der Arbeitsplätze weggefallen. Kunstmesen wurden abgesagt, Ausstellungsprojekte wurden verschoben. Dadurch sind auf der anderen Seite auch Kosten gesunken. Zum Zeitpunkt ihrer Prognose für 2020 im August haben viele Galerien

# Der Kunstmarkt, die Galerien und ihr Verband

Rolle und Aufgaben des Bundesverbandes Deutscher Galerien

KRISTIAN JARMUSCHEK UND  
BIRGIT MARIA STURM

Der Bundesverband Deutscher Galerien (BVDG) wurde in Köln gegründet – in einer Stadt, die sich mit ihrer Region durch eine große Tradition privaten Kunstsammelns auszeichnet. Dieses breite Interesse an der bildenden Kunst hatte seit den 1960er Jahren dazu geführt, dass sich in der Domstadt viele Galerien ansiedelten, die weit über die Landesgrenzen hinaus Kontakte zur Kunstszene pflegten. Vor allem nach Belgien, Frankreich und in die USA. Die Pop Art und auch die Concept Art der 1970er Jahre haben sich wesentlich durch die Kölner – und Düsseldorfer! – Galerien etabliert.

Köln profitierte von dem überrasgenden Sammler Peter Ludwig und von einer Kommunalpolitik, die einen ausgeprägten Sinn für die wirtschaftliche und kulturelle Bedeutung des Kunstmarktes hatte. Im produktiven Wechselspiel von Galeristen, Museumsleuten, Sammlern und Kulturpolitik bildete sich ein Humus, auf dem schließlich die allererste Kunstmesse gedeihen konnte. Die 1967 von Kölner Galeristen gegründete, heute Art Cologne genannte Veranstaltung, spielte mit ihrer turbulenten Geschichte eine zentrale Rolle in der Entwicklung des deutschen Kunstmarktes und verhalf ihm zu internationalem Ansehen. Aus dem Umfeld der Messeteilnehmer kam 1976 auch der Anstoß zur Gründung einer bundesweiten Galerien-Vereinigung.

Vieles hat sich seither geändert. Mit dem Entstehen von Kunstmessen rund um den Globus behielt die Art Cologne zwar ihre Bedeutung, nicht aber ihr Alleinstellungsmerkmal. Der BVDG zog sich als ideeller Träger immer stärker aus dem Messescheitern zurück und nach der Jahrtausendwende entstand die Idee, den BVDG nach Berlin zu ver-

## In Deutschland herrscht traditionell eine diffuse Abwehr gegenüber der Kombination von Kunst und Kommerz

legen. 2010 war es schließlich so weit. Neben der längst in Berlin ansässigen Bundespolitik tat der Drift rheinischer Galerien in die Stadt an der Spree sein Übriges. Der BVDG wandelte sich von einem Messeverein zu einer wirklichen Interessenvertretung. Dazu gehörte 2012 auch die Integration des verbandshauslosen Kunsthandels.

Der Kunsthändler hegt und pflegt Kulturgüter nachhaltig über Jahrhunderte und bringt sie immer wieder in den Kreislauf. Der Sekundärmarkt bildet den einen Teil des Kunstmarktes ab, die andere Seite ist der zeitgenössische Primär- bzw. Galerienmarkt; mitunter gibt es fließende Übergänge. Mit der Aufnahme der Kunsthändler – auch in die Verbandsbezeichnung – stand der BVDG ein paar Jahre später an der Front der Kritiker des Kulturgutschutzgesetzes. Damit schränkte Deutschland den freien Warenverkehr für den

Kunsthandel innerhalb der EU massiv ein, überzog ihn mit erdrückender Bürokratie und unterstellte abstruse Verstrickungen in den Raubkunsthandel.

Die Verbindung des BVDG zu Köln besteht bis heute. Für die Art Cologne organisieren wir z. B. ein sehr effizientes Künstlerförderprogramm sowie einen renommierten Preis für Kunstvermittlung. Im Corona-Jahr saßen die ausgewählten jungen Künstler erstmals auf dem Trocknen und der fabelhafte Sammler Wilhelm Schürmann erhielt den Preis nur virtuell.

Wir kooperieren außerdem mit der Kölner Industrie- und Handelskammer, wo der jährliche »Praxistag für Galerien« stattfindet. Wir greifen dabei auf unser breites Netzwerk aus Experten, Praktikern und Juristen zurück, die hier über Essentials zur Logistik, Digitalisierung, Kunstbewertung, Versicherung, Künstlersozialabgabe, Steuern und Urheberrecht etc. referieren. Erkenntnisse aus dieser und weiteren Veranstaltungen steigern das Know-how der Galerien und ihres Verbandes, der all diese Themen in seiner Öffentlichkeitsarbeit vermittelt. Unsere Webseite hält viele Informationen bereit und ist mit ihrem Stellenmarkt, der mittlerweile auch von Institutionen und großen Künstlerateliers zur Mitarbeitersuche genutzt wird, ein echter Renner.

Mit dem Zentralarchiv für deutsche und internationale Kunstmarktforschung (ZADIK) hat der BVDG 1992 eine Institution gegründet, in der Nachlässe von Galerien, Kunstkritikern und Sammlern erforscht, archiviert und zugänglich gemacht werden. Trotz der Debatten um Erinnerungskultur und Restitution wurde die Bedeutung dieses weltweit einzigartigen Spezialarchivs zur Kunstmarktgeschichte kulturpolitisch weitgehend ignoriert und war über Jahrzehnte chronisch unterfinanziert. Glücklicherweise wurde das ZADIK in diesem Jahr als Forschungsarchiv von der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln übernommen. Damit ist seine Zukunft gesichert.

Als pragmatische Idealisten sind Galerien die Partner und Gatekeeper für ihre Künstler. Beide gehen in Vorleistung: Künstler schaffen die Werke, die Essenz, die vermittelt werden will. Galerien bieten Ausstellungsräume und Netzwerke, Kontext und Infrastruktur, Öffentlichkeit und Finanzierung. Sie stehen oftmals ganz am Anfang eines langwierigen Prozesses, um ihren Künstlern Anerkennung und Geltung zu verschaffen. Dabei sind alle Anstrengungen vom Vertrauen in das Potenzial der Künstler getragen. Nur dieser Schulterschluss ermöglicht langfristig Anerkennung und wirtschaftlichen Erfolg für beide Seiten. Keine Galerie ohne Künstler, kein Künstler ohne Galerie.

In der Pandemie erhalten Galerien erstmals eine Bundesförderung. 16 Millionen Euro sind im Rahmen von NEUSTART KULTUR für Ausstellungsprojekte mit zeitgenössischen Künstlern vorgesehen. Steilvorlage war ein Konzept des BVDG und seiner Mitsstreiter. Die Buch- und Verlagsbranche und insbesondere die deutsche Filmindustrie kommen schon seit Jahren in den Genuss erheblicher Geldsegen aus dem Etat der Beauftragten für Kultur und



10. Robert Rauschenberg, 1925-2008, USA, Pop-Art, 65.900 Punkte

Medien. Für den Galerienmarkt gibt es also viel Luft nach oben.

Das Förderprogramm erlöst die Galerien jedoch nicht von einer Vielzahl gesetzlicher Rahmenbedingungen, die ihr Gedeihen seit Jahren beeinträchtigen. An vorderster Stelle steht das eklatante Missverhältnis der Umsatzbesteuerung von Verkäufen durch den Künstler einerseits (ermäßigt: 7 %) und den Galeristen andererseits (nicht ermäßigt: 19 %). Entgegen einer eindeutigen Aussage in ihrem Koalitionsvertrag hat die Bundesregierung dieses Problem bislang nicht behoben.

Weil sie zum Einzelhandel zählen, bleiben Galerien im »Lockdown Vol. 2« weiterhin geöffnet. Die Präsentationsform einer Ausstellung in meist großzügigen Räumen rückt Galerien in die Nähe von Kunstvereinen und Museen, die in diesem Herbst fatalerweise schließen mussten – obwohl Distanz zum Habitus eines jeden Ausstellereuchers schon lange vor Corona gehört. Ausstellungen zu planen, ist keine Ad-hoc-Angelegenheit, sondern ein komplexes Unterfangen, in dem viele Rädchen ineinanderspielen. Aus dem Shutdown im Frühjahr war zu lernen, dass ein Reset ungleich schwieriger ist als das Dichtmachen – das gilt für Restaurants, Sportvereine, Bühnen und eben auch für Kunstinstitutionen.

Wenigstens in Galerien können bildende Künstler also weiterhin ausstellen – sofern sie eine haben. Nur ein

Bruchteil von ihnen kann sinnvoll von Galerien vertreten werden. Denn Galerien haben kein Sortiment, sondern ein Programm. Der Cut der Ausstellungsmöglichkeiten in Institutionen und auf Kunstmessen hat ein Vakuum hinterlassen, das zwar durch virtuelle Formate wie Viewing Rooms kreativ gefüllt, aber nicht wirklich ersetzt werden kann. Kultur entfaltet ihre Bindungskraft wesentlich in physisch erlebbaren Räumen und durch die hier stattfindende (in)direkte Kommunikation. Kunstmessen sind für den Markt deshalb wichtig, weil Galerien hier – mit hohem finanziellem und persönlichem Einsatz – neue Kontakte zu Kunstinteressenten knüpfen können.

Der Sensationshunger der Medien auf Millionenverkäufe, die im deutschen Kunstmarkt eine Ausnahme sind, ist in Corona-Zeiten der Frage nach Insolvenzmöglichkeiten in Institutionen und auf Kunstmessen hat ein Vakuum hinterlassen, das zwar durch virtuelle Formate wie Viewing Rooms kreativ gefüllt, aber nicht wirklich ersetzt werden kann. Kultur entfaltet ihre Bindungskraft wesentlich in physisch erlebbaren Räumen und durch die hier stattfindende (in)direkte Kommunikation. Kunstmessen sind für den Markt deshalb wichtig, weil Galerien hier – mit hohem finanziellem und persönlichem Einsatz – neue Kontakte zu Kunstinteressenten knüpfen können.

Das Gegenbild zum Kunstmarkt ist das Museum. Dort ist die Kunst dem Markt entzogen. Aber es gibt kaum ein

Werk in einem Museum, das nicht über den Markt dorthin gelangt ist. Auch das interesselose Wohlgefallen der Kunstbetrachtung im Museum bedeutet nicht, dass es außerhalb der Ökonomie steht. Denn jedes Museum in einer zivilen Gesellschaft verdankt sich und seinen Etat der Tatsache, dass es Steuerzahler gibt, die im Wirtschaftsleben eingebunden sind. Gerade die Pandemie hat drastisch vor Augen geführt, dass eine funktionierende Ökonomie die Voraussetzung für das soziale und kulturelle Leben ist.

Die größte Ehrerbietung, die man einem Kunstwerk erweisen kann, ist, mit ihm leben zu wollen, es zu kaufen. Aber in Deutschland herrscht traditionell eine diffuse Abwehr gegenüber der Kombination von Kunst und Kommerz. So gilt der Galerist stets als Gewinner, der Künstler per se als schutzbedürftig. Diese Dichotomie hat dazu geführt, dass Regelungen im Urheber- und Sozialrecht und insbesondere im Steuerrecht stets zulasten des Kunstmarktes gehen. Die Kulturpolitik hat bislang keine Anstalten unternommen, die Rahmenbedingungen des deutschen Kunstmarktes zu verbessern. Das sollte sich ändern. Wir lassen nicht locker.

Kristian Jarmuschek ist Vorsitzender und Birgit Maria Sturm ist Geschäftsführerin des Bundesverbandes Deutscher Galerien und Kunsthändler

# »Kunst ist ein lebenslanger Weg«

Die Künstlerin Leiko Ikemura im Gespräch

Die japanisch-schweizerische Malerin, Grafikerin und Bildhauerin Leiko Ikemura gibt im Gespräch mit Cornelia Kunkat Einblick in ihre Arbeit, ihre Perspektive auf den Kunstmarkt und die Rolle von Künstlerinnen in diesem.

**Cornelia Kunkat: Frau Ikemura, Ihre letzte Ausstellung in Berlin in St. Matthäus präsentierte sich im Kirchenraum wieder in einer für Sie charakteristischen Bandbreite zwischen Abstraktion und Figuration, Malerei und Skulptur. Entstehen diese vielfältigen Werke parallel oder arbeiten Sie in thematischen bzw. stilistischen Phasen?**

Leiko Ikemura: Sowohl als auch. Häufig sind meine Arbeitsweisen etwas zeitversetzt und überlappen sich. So habe ich auch im Atelier drei Räume: einen vor allem für die Malerei, das ist der hinterste Raum, und davor ist die Skulptur. Je nach Stimmung bewege ich mich von Raum zu Raum. Z. B. war der Beginn der Coronazeit, der erste Lockdown, für mich eine unglaublich introspektive Zeit, die ich aber positiv nutzen wollte. Da entstand mehr Malerei. Später, im Sommer, empfing ich dann den Impuls, wieder mit der Skulptur zu arbeiten.

drückt werden und lässt auch dem Betrachter viele Möglichkeiten.

**Die Interpretation möchten Sie also offenlassen?**  
Genau, es sind offene Möglichkeiten. Und ich wünsche mir, dass meine Mitteilungen nicht verstanden, sondern empfunden werden, also körperlich-emotional.

**Das ist eindrücklich formuliert. Gab es einen Punkt in Ihrer Entwicklung als Künstlerin, von dem Sie sagen würden: Jetzt habe ich mich als Künstlerin etabliert?**

Das ist eine sehr verständliche, aber auch eine gefährliche Frage. Denn genau das meide ich, in diesen Kategorien zu denken. Kunst ist ein lebenslanger Weg, mein Commitment, mein alles. Aber natürlich freue ich mich ab und zu, wenn ich sehe, eines meiner Werke hat eigenständigen Charakter, eigene Lebensqualität oder besser Überlebensqualität.

**Gab es trotzdem eine Ausstellung oder einen Verkauf, nach dem Sie plötzlich dachten: »Wow, ein Stück des Weges geschafft«?**

Das gab es immer wieder, zum Glück, weil das ja auch ein Dialog mit dem unbekanntem Publikum ist. Und es ist eine subversive Botschaft, nicht verbal fixierbar, aber eine emotionale Kommunikation, eine Würdigung. So

Ja, sehr. Als ich als Professorin tätig war, habe ich das aber nicht immer so empfunden. Die Zusammenarbeit mit der jüngeren Generation hat mir unglaublich viel gegeben und ich ahnte, was ich beitragen könnte als Fremde, als Andersdenkende. Außerdem war es eine Verankerung in dieser Realität und im Engagement. Ich habe versucht, nicht die einseitig auf Erfolg orientierte Kunstmarktwelt zu vermitteln. Und ich hoffe, dass mir das auch gelungen ist.

**Hatten Sie das Gefühl, sich irgendetwas in diesem Kunstmarkt etabliert zu haben, selbst wenn es nicht Ihr primäres Ziel war? Gab es da einen markanten Punkt?**

Ich sage mal so, als ich gemerkt habe – schon lange her –, dass meine Arbeiten als Werk eine bleibende Qualität haben und sie deshalb jemand besitzen und dafür Geld zahlen will, hat mich berührt. Dieser merkantile Aspekt ist ein Teil von unserem Leben. Und es ist ein Spagat, man muss mit ihm leben. Denn wir haben das Recht, von dem, was man liebt zu machen, auch zu leben.

**Machen Sie sich über den Kunstmarkt während Ihres Schaffensprozesses Gedanken?**

Nicht während der Atelierarbeit. Aber natürlich denke ich über Ausstellungsmöglichkeiten nach und dazu

mal Galerieausstellungen in Dänemark, Belgien, Holland. Japan natürlich, Amerika ist noch offen. Diese Internationalität ist ein großer Wunsch von mir.

**Wie lang ist Ihr längstes Galerieverhältnis?**

Mit der Galerie Karsten Greve in Köln, Paris und St. Moritz bin ich schon über 30 Jahre verbunden. Andere Zusammenarbeiten dauern meistens lange, oft mehrere Jahre.

**Das klingt spannend und dynamisch. Und wie viele Ihrer Sammler kennen Sie?**

Ich bin da eher zurückhaltend, weil ich diese Arbeiten den Galeristen überlasse. Aber es entstehen immer wieder tolle Freundschaften über die Jahre – vor allem im Rheinland. Dort sind die Menschen sehr, ich sage mal, herzlich – sie sind Genussmenschen. Sie leben mit der Kunst und laden Künstler ein. Dieses lebendige Gespräch, das mag ich schon sehr.

**Wie hat sich in Ihrer Wahrnehmung der Kunstmarkt seit den 1980er Jahren entwickelt?**

Enorm. In den 1980er Jahren war der Kunstmarkt noch so jungfräulich. An sich ist dieser Markt ja schon uralte, aber in den 1980er Jahren hat sich eine Art neue Landschaft eröffnet, das Bürgertum war nicht mehr so domi-

**Haben Sie grundsätzlich das Gefühl, dass Frauen eine andere Rolle als Künstlerinnen und Entsprechend auf dem Kunstmarkt spielen?**

Das ist eine sehr heikle Frage – immer wieder gestellt, immer wieder schwer zu beantworten. Ja, Frauen haben es schwerer, aber das ist auch generationenabhängig. In den 1970er Jahren war Feminismus fast ein »Must«. Die damaligen Künstlerinnen haben Pionierarbeiten gemacht, die Wege gebnet und sehr viel Hohn bekommen. Meine Generation stand ein bisschen besser da, aber noch immer ohne Kooperation zwischen den Geschlechtern. Für mich als Professorin war es deshalb wichtig, dass ich den Studentinnen Selbstbewusstsein vermitteln, mehr an sich zu glauben und an den eigenen Zweifeln nicht kaputtzugehen. Auch ich kenne das bei mir, aber ich kämpfe dagegen und versuche es nicht immer zu thematisieren, nach dem Motto: Ach, die Gesellschaft ist schlecht und die Männer sind blöd, sondern lieber: Was kann ich da machen?

**Haben Sie es als besondere Auszeichnung empfunden, mit 40 eine Professur angeboten zu bekommen? Damals waren ja noch sehr wenige Frauen als Lehrende tätig.**

Tatsächlich war es sehr hart. Beinahe sollte es sogar verhindert werden. Ich war die erste ausländische Professorin für die Männerdomäne Malerei und sehr, sehr jung. Lange hat es gedauert, bis meine Haltung akzeptiert wurde. Ich musste sehr kämpfen, denn ich musste neben der Lehre ja auch noch meine eigene Arbeit vortreiben. Das war das wichtigste Ziel.

**Haben Sie Wünsche an die Zukunft, vielleicht auch in Hinsicht auf den Kunstmarkt?**

Ich wünschte, dass die Kunst in der Gesellschaft eine andere Wertigkeit hätte. Die Kunstmarktobrigkeit und -hörigkeit finde ich einseitig und übertrieben. Natürlich ist der Markt ein wichtiger Faktor, aber nicht das einzige Kriterium für Wertigkeit. Weniger dotierte und bekannte Künstler sollten mehr Aufmerksamkeit bekommen – einfach für deren Qualität. Natürlich ist die Qualitätsfrage sehr schwierig, weil sie immer subjektiv ist und mit der eigenen Weltanschauung zu tun hat. Wichtig wäre mir, dass auch Performances und interdisziplinäre Gattungen mehr honoriert werden. Ich finde, die Arbeit von Kunstvereinen und Kunst-Biennalen einerseits und der Kunstmarkt andererseits driften oft zu stark auseinander. Sie sollten aber nicht gespalten sein und die Künstler viel autonomer werden. Das ist der Punkt. Die Kunstmarktgläubigkeit hat die Künstlerinnen und Künstler stark dividiert. Wir alle sind irgendwie Einzelkämpfer, wenn man ganz ehrlich ist. Und das finde ich sehr schade.

**Gibt es gar keine Lichtblicke?**

Doch, neulich hat mich ein junger Künstler gefragt, ob ich bei einer von ihm kuratierten Ausstellung teilnehmen möchte. Es müsste kein Werk, sondern könne auch ein Prozess sein. Das finde ich total schön. Solche kollegialen Aktivitäten, die inhaltlich motiviert sind, mit dem Leben und der Suche zu tun haben. Die braucht es unter Künstlern.

**Vielen Dank.**

**Leiko Ikemura ist Künstlerin. Cornelia Kunkat ist Referentin für Frauen in Kultur und Medien beim Deutschen Kulturrat.**



11. Roy Lichtenstein, 1923-1997, USA, Pop-Art, 65.250 Punkte

Diese Stimmungen kommen nicht nur aus mir heraus, sondern hängen indirekt auch damit zusammen, was in der Umwelt oder Politik passiert.

**Was möchten Sie mit Ihren Werken zum Ausdruck bringen?**

Das ist sehr vielfältig. Es ist einerseits eine ständige Suche, eine Selbstbefragung, inhaltlich, kunstimmanent und introspektiv. Auf der anderen Seite möchte ich etwas mitteilen, an die anderen, an dich, an jeden, der es sein könnte. Diese Mitteilung soll aber wahrhaftig und authentisch sein, auch wenn das etwas pathetisch klingt. Sie soll also nicht mit einer Strategie oder einem rein diesseitigen Interesse verbunden sein. Diese

hatte ich z. B. letztes Jahr eine große Ausstellung im National Art Center in Tokio und im Kunstmuseum Basel. Es war wie eine gewisse Anerkennung meiner künstlerischen Arbeit aus 40 Jahren. Es gab einen Moment, wo man sagen konnte, ja, trotz vieler Zweifel habe ich mein Bestes gegeben und meine Arbeit wurde mit einer Energie angenommen. Das lässt mich empfinden, dass ich auf einem guten Weg bin. In dem Sinne war es ein sehr schöner Moment.

**War es auf Ihrem Weg wichtig, dass Sie als Professorin gewirkt haben? Sie sind ja 1991 an die Universität der Künste Berlin berufen worden und 2014 an eine Universität nach Japan.**

gehört die Kunstmarktsituation, das ist eine fließende Grenze. Denn wenn man eine gute Ausstellung macht, gibt es auch Anfragen. Deshalb arbeite ich mit Galeristen zusammen. Sie sind dafür zuständig, dass meine Arbeiten nicht nur vermittelt, sondern auch verkauft werden, an gute Adressen kommen, Museen oder gute Sammlungen. Also nicht nur schnelles Business.

**Mit wie vielen Galeristen arbeiten Sie derzeit zusammen?**

Also, ich würde sagen, sechs, sieben, je nach Lage und Situation der Nachfrage.

**In wie vielen Ländern?**

Meist in Deutschland, Schweiz, Frankreich, Belgien. Ich hatte auch

# Wovon leben Bildende Künstlerinnen und Künstler?

Kunstschaffen darf nicht zwangsläufig in prekäre Lebensverhältnisse führen

DAGMAR SCHMIDT

**W**ie können Kunstschaffende auch über Krisen hinweg Einkommen erwirtschaften und sozial besser abgesichert werden? Das ist nicht erst seit der Pandemie eine wichtige Frage an Politik und Zivilgesellschaft. Aufschlussreiche Aussagen bieten die Umfrageergebnisse der druckfrischen Expertise des Bundesverbandes Bildender Künstlerinnen und Künstler (BBK) »Von der Kunst zu leben. Die wirtschaftliche und soziale Situation Bildender Künstler\*innen«.

Kunst und Kunstschaffenden wird gerade auch aktuell – zwar viel Respekt entgegengebracht. Die Kunstfreiheit wird aber mit mehrheitlich prekären Lebensverhältnissen der Kunstschaffenden erkauf.

Aktuelle branchenspezifische Statistiken des BBK, des Deutschen Kulturrates, des Bundesamtes für Statistik zeichnen erneut ein düsteres Bild vom wirtschaftlichen Auskommen der Mehrzahl der Bildenden Künstlerinnen und Künstler. Hybride Beschäftigungssituationen sind die Regel: viele verschiedene Auftraggebende, verschiedenartige Einkommensquellen, kurzfristige Anstellungen, die die Selbständigkeit unterbrechen, Neben- und Brotdjobs. Dies hat Auswirkungen auf die Absicherung in Kranken-, Pflege- und Rentenversicherung. Die Höhe des Einkommens aus selbständiger, künstlerischer Tätigkeit schwankt stark im Jahresverlauf, wie Eckhard Priller in der aktuellen BBK-Expertise feststellt. Aber auch vom Wohnsitz hängt die Höhe der Einnahmen ab: Künstlerinnen und Künstler in Hamburg und Nordrhein-Westfalen erzielen durchschnittlich die höchsten Einkommen, wie die Studie des Deutschen Kulturrates »Frauen und Männern im Kulturmarkt: Bericht zur wirtschaftlichen und sozialen Lage« (2020) zeigt.

Neben Einnahmen aus dem Verkauf von Kunstwerken, durch Honorare, Stipendien, Projektförderungen, Auftragsarbeiten oder Kunst am Bau gibt jeder Zweite in der BBK-Umfrage 2020 als wichtige weitere Erwerbsquelle eine Tätigkeit in der künstlerischen Lehre an. Jeder Fünfte erzielt auch Einnahmen jenseits der Kunst. In den Bedarfsgemeinschaften, in denen selbständige Künstlerinnen und Künstler leben, scheinen andere Haushaltsmitglieder das niedrige Einkommen durch ihre Einkünfte zu kompensieren. Die Einkommen der Künstlerinnen fallen noch 20 bis 40 Prozent niedriger aus als die der Künstler. Der Gender Pay Gap wird interessanterweise kleiner, wenn weniger verdient wird, und steigt, wenn mehr Einnahmen aus Kunst erzielt werden. Die geringeren Preise für Kunst von Frauen korrelieren mit der geringeren Zahl an Ausstellungen.

Es sind vor allem die Kommunen, die Kunst fördern. Doch auch hier lässt Corona deren Einnahmen aus Gewerbe- und Grundsteuer sowie die Zuweisungen der Länder sinken. Deshalb müssen Kunst und Kultur – in der Krise als existenziell notwendig wahrgenommen – als verpflichtende Daseinsvorsorge abgesichert werden, um damit die kulturelle Infrastruktur und die Kunstschaffenden krisensicher zu machen.

Mit zeitgenössischer Kunst werden schnell exorbitante Summen in Auktionshäusern und global agierende Kunstgalerien assoziiert. Auf diesem Level profitiert jeder hundertste Kunstschaffende. Bei den meisten aber kommen nur niedrige Honorare an, und manche Preisgestaltung für Kunstwerke reicht nicht zum Leben. Viele Leistungen Bildender Künstlerinnen und Künstler werden jedenfalls selten oder zumeist nur geringfügig vergütet, so z. B. für Ausstellungstätigkeiten.

Ein Hauptaugenmerk müssen Kunstschaffende auf das Präsentieren ihrer künstlerischen Werke richten, um ihre künstlerische Position bekannt zu machen, in den Diskurs einzuspeisen. Ausstellungen erfordern die Entwicklung aufwendiger passgenauer Konzepte. Doch leider wird dies und das »Zurverfügung-Stellen« von Kunstwerken zu Ausstellungszwecken nur selten vergütet, nicht in Museen, Kunstvereinen und nicht kommerziellen Galerien, aber auch nicht in Arztpraxen, Anwaltskanzleien und Restaurants, die sich häufig als Kunstunterstützende verstehen. Diese Haushaltsposition fehlt schlicht in vielen Budgets und müsste in vielen Förderrichtlinien erst verankert werden. Künstlerverbände wie der BBK fordern seit vielen Jahren, diese Gerechtigkeitslücke im Urheberrecht endlich zu schließen. Bis dafür eine politische Mehrheit existiert, sollte zumindest in allen öffentlich geförderten Ausstellungen die Zahlung von Ausstellungsvergütung verpflichtend sein, die Ausstellungshäuser sollten finanziell entsprechend ausgestattet werden.

Für die Zukunft bedeutsam ist auch die Monetarisierung der Nutzung von Werken im Netz. Die Umsetzung der EU-Urheberrechtsrichtlinie in deutsches Recht wird in hoffentlich naher Zukunft urheberfreundliche Weichen auch für den digitalen Raum stellen.

Ein kulturfreundliches Steuerrecht würde positive Wirkung für den Kunstmarkt haben: Instrumente könnten hier z. B. ein wieder eingeführter, ermäßigter Steuersatz auf alle Kunstkäufe – auch über Galerien – oder ein Steuerfreibetrag bis 20.000 Euro für Kunstkäufe auch von Privaten sein.

Eine berufsgerechte Einbeziehung freiberuflicher Künstlerinnen und Künstler in die Arbeitslosen- bzw. besser Einkommenslosenversicherung für Selbständige wäre machbar. Zur Recht



12. Yves Klein, 1928-1962, Frankreich, Nouveau Réalisme, 63.300 Punkte

diskutiert werden auch Bürgergeld, bedingungsloses Grundeinkommen und andere Modelle.

In der Krise zeigt sich der Bedarf nach einer Kompensation nach Art des Kurzarbeitergelds für abhängig Beschäftigte. Hier muss endlich den spezifischen Bedingungen von Soloselbständigen, wie es Bildende Künstlerinnen und Künstler zumeist sind, Rechnung getragen werden: Sie müssen existieren – wohnen, essen, leben, um Kunst schaffen zu können. Ob das Kind dann Unternehmerlohn, Betriebskostenzuschuss oder sonst wie

genannt wird, ist uns dabei ziemlich egal.

Die Kunst spielt eine unverzichtbare Rolle in einer demokratischen Gesellschaft. Kunstschaffen darf nicht zwangsläufig in prekäre Lebensverhältnisse und Altersarmut führen. Der wertschätzende Beifall sollte sich daher in einer respektablen Lebensgrundlage auch für Künstlerinnen und Künstler abbilden.

Dagmar Schmidt ist Bildende Künstlerin und Sprecherin des Bundesverbandes Bildender Künstlerinnen und Künstler (BBK)

# Galerievertretung und Digitalisierung

Ergebnisse der Umfrage  
»Von der Kunst zu leben«

ECKHARD PRILLER

**S**eit 1994 führt der Bundesverband Bildender Künstler und Künstlerinnen (BBK) im Abstand von etwa fünf Jahren eine Umfrage durch, um fundierte und empirisch belastbare Informationen zur sozialen und wirtschaftlichen Situation von Bildenden Kunstschaffenden in Deutschland zu gewinnen. Die Resultate aus der Befragung aus dem Frühjahr 2020 mit insgesamt 2.612 Teilnehmern vermitteln erneut ein vielschichtiges und differenziertes Bild.

Im Rahmen des breiten Fragespektrums zur Einkommenssituation und sozialen Sicherung wurde auch die Vertretung durch Galerien und die Rolle der Digitalisierung im künstlerischen Schaffen untersucht.

Nahezu alle Befragten können über Ausstellungserfahrungen berichten – neun von zehn (90,2 %) hatten Einzelausstellungen, fast alle (97,9 %) waren an Gruppenausstellungen beteiligt. Einen wichtigen Platz nehmen im Ausstellungsgeschehen Galerien ein, denn es ist der Wunsch vieler Künstlerinnen und Künstler die Ergebnisse ihres Schaffens in renommierten Kunstgale-

rien auszustellen. Für die Sichtbarkeit in der Öffentlichkeit sowie für die Vermarktung ihrer Werke kommt Galerien ein hoher Stellenwert zu. Sie sind nicht nur eine gute Plattform, Kunstwerke zu präsentieren, sondern bieten in besonderer Weise Möglichkeiten, diese auch zu verkaufen.

Insofern ist mit der Vertretung durch Galerien eine gewisse wirtschaftliche Sicherheit verbunden. Allerdings zeichnen die Befragungsergebnisse ein eher desillusionierendes Bild. Insgesamt gaben nur 17,4 Prozent der Befragten an, dass sie von einer Galerie, 11,8 Prozent von mehreren und 70,8 Prozent von keiner Galerie repräsentiert werden. Während es keine Unterschiede bei der Vertretung durch eine Galerie zwischen Männern und Frauen gibt, ist der Anteil der Männer (16,0 %) bei der Vertretung durch mehrere Galerien fast doppelt so hoch wie bei den Frauen (8,8 %). Frauen werden zudem häufiger durch keine Galerie vertreten.

Bei der Betrachtung der einzelnen Altersgruppen zeigt sich ein deutlicher Anstieg der Vertretung durch Galerien mit zunehmendem Alter. Während bei den Befragten ab 50 Jahren jeder Dritte durch eine oder mehrere Galerien vertreten wird, ist es bei jenen unter 30 Jahren gerade einmal jeder Zehnte und bei der Altersgruppe unter 40 Jahren jeder Fünfte.

Ein weiterer Bereich, der für die wirtschaftliche Situation Bildender Künstlerinnen und Künstler zunehmend Bedeutung erhält, ist die Digitalisierung. Heutzutage ist die Digitalisierung in allen Bereichen unseres Lebens zu spüren, und auch die Bildende Kunst kommt um die Befassung mit Digitalisierung nicht herum. Deren

**Die Nutzung digitaler Mittel gehört den Umfrageergebnissen zufolge bereits heute zum Alltag Bildender Künstlerinnen und Künstler. Die Digitalisierung ist für sie zum wesentlichen Bestandteil ihres Schaffens geworden**

technische Fortschritte beeinflussen die künstlerische Tätigkeit selbst, ermöglichen die Speicherung und Archivierung von Kunstwerken und können neuartige Informationsmöglichkeiten zur Kunst oder bei ihrer Vermarktung eröffnen.

Die Nutzung digitaler Mittel gehört den Umfrageergebnissen zufolge bereits heute zum Alltag Bildender Künstlerinnen und Künstler. Fast jeder dritte Befragte (31,2 %) nutzt digitale Mittel sehr umfangreich, mehr als jeder zweite (52,2 %) zumindest teilweise. Die Digitalisierung ist für viele

Künstlerinnen und Künstler zum wesentlichen Bestandteil ihres Schaffens geworden. Die Unterschiede zwischen Männern und Frauen, aber auch zwischen den einzelnen Altersgruppen sind relativ gering und widerlegen Annahmen, dass sich Frauen weniger und jüngere stärker der Digitalisierung bedienen.

**Die Nutzung digitaler Mittel gehört den Umfrageergebnissen zufolge bereits heute zum Alltag Bildender Künstlerinnen und Künstler. Die Digitalisierung ist für sie zum wesentlichen Bestandteil ihres Schaffens geworden**

Den größten Zuspruch finden digitale Mittel zurzeit zur Informationsgewinnung zum Kunstgeschehen: Mehr als jeder zweite (54,1 %) Befragte nutzt sie gegenwärtig sehr umfangreich, und weitere 41,2 Prozent setzen sie zumindest teilweise dafür ein. Nur ein geringer Anteil von 4,7 Prozent verwendet dafür gar keine digitalen Medien.

Ein beachtlich hoher Anteil nutzt digitale Mittel zur Vermarktung ihrer Kunstwerke. So erfolgt der Austausch mit Interessenten, Nutzern und Käufern von 30,2 Prozent sehr umfangreich und von 56,7 Prozent teilweise

jener mit Museen und Galerien zu 25,7 Prozent sehr umfangreich und zu 50,9 Prozent zumindest teilweise.

Bei den digitalen Medienformen steht die Nutzung einer oder mehrerer (eigener) Webseiten an der Spitze der Nennungen: 86,5 Prozent aller Befragten verweisen auf eine solche Anwendung. Selbst bei den 70-Jährigen und Älteren liegt der Anteil jener, die Webseiten nutzen, noch bei 73,2 Prozent.

Relativ wenig werden bislang digitale Plattformen zum Verkauf von Werken eingesetzt. Von der Altersgruppe unter 30 Jahren wird diese Möglichkeit nur von jedem Fünften (19,0 %) genannt. Sogar in der Altersgruppe 70 Jahre und älter setzt mit 21,7 Prozent ein etwas höherer Anteil digitale Plattformen zum Verkauf von Werken ein.

Insgesamt belegen die Ergebnisse, dass das Thema Digitalisierung bei den Bildenden Künstlern und Künstlerinnen keine Frage des Alters oder des Geschlechts ist. Die Digitalisierung nutzt inzwischen ein breiter Personenkreis, und es kommt dabei ein breites Spektrum von unterschiedlichen Formen zum Einsatz.

Eckhard Priller ist Wissenschaftlicher Koordinator der Maecenata Stiftung und Autor der Expertise »Von der Kunst zu leben«

# Die Bestenliste

## 50 Jahre Kunstkompass

Seit 1970 macht der Kunstkompass den Kunstmarkt Jahr für Jahr ein Stück transparenter. Mit diesem Ziel erstellte der Kunst- und Wirtschaftsjournalist Willi Bongard vor 50 Jahren die erste Ausgabe – zu Beginn: ein Skandal! Nach Bongards Tod übernahm Linde Rohr-Bongard den Kunstkompass. Welche Rolle dabei Joseph Beuys spielte und wie der Kunstkompass sich seitdem verändert hat, berichtet die Künstlerin und Journalistin im Gespräch mit Theresa Brühem.

**Theresa Brühem: Frau Rohr-Bongard, für die jährliche Erstellung des Kunstkompasses beobachten Sie rund 30.000 Künstlerinnen und Künstler sowie 300 Museen. Wie ist das zu bewältigen?**

Linde Rohr-Bongard: Mit jedem Jahr wird die Recherche immer umfangreicher. Beim ersten Kunstkompass existierten lediglich 18 Museen als Parameter. In den ersten Jahren haben Willi und ich uns die Museumsrecherche aufgeteilt. Wir untersuchten aber auch viele Galerien von Tokio bis Los Angeles – das ist heute gestrichen, da Galerien für den Kunstkompass zu stark am Verkauf orientiert sind. Der Kunstkompass sollte nie Anleitung zum Kunstkauf sein, sondern Orientierung über den unübersichtlichsten aller Märkte geben.

In der ersten Zeit haben wir dann bei der Erstellung die Wände mit Karteikarten vollgeplastert, die wir für jeden einzelnen Künstler hatten. Computer gab es ja noch nicht. Heute habe ich einen Computerfachmann an meiner Seite, der die Rechercheergebnisse in die Datenbanken einträgt. Außerdem habe ich Unterstützung von zwei weiteren Mitarbeitern. Wir sind ein kleines Team. Aber die inhaltliche Arbeit mache ich überwiegend allein. Es ist eine ausufernde Arbeit, aber ich liebe sie – da schreckt das nicht ab.

**Sie sagten es: Willi Bongards Intention war es, mit dem Kunstkompass Licht in das Dunkel des Kunstmarktes zu bringen.**

Er wollte eine Transparenz erzeugen. Der Kunstkompass sollte nie ein Index sein: Höchstverkäufe auf Auktionen und Ähnliches spielen beim Kunstkompass keine Rolle. Die Resonanz in der Fachwelt ist entscheidend.

Davon zeugte auch das Vorgehen: Um die ersten 18 Museen als Parameter zu identifizieren, schrieb Willi über hundert Kunstfachleute an, wie Harald Szeemann und Pierre Restany, mit denen er in sehr gutem Kontakt stand. Er hatte ja bereits in der ZEIT die Kunstmarktseite »Kunst als Ware« etabliert. 18 Museen waren das Ergebnis. Unter ihnen: das Museum of Modern Art New York, das Museum für Moderne Kunst Paris, die Kunstsammlung NRW und das Stedelijk Museum Amsterdam. Jedes Jahr kamen neue Museen hinzu. Das entspricht der Kunstweltsituation. Überall auf dem Globus schießen neue Museen aus dem Boden. Das schlägt sich natürlich in der Recherche des Kunstkompasses nieder.

**International war der Kunstkompass von Beginn an: Ein USA-Aufenthalt gab seinen Ausschlag ...** Das stimmt, Willi hatte ein zweijähriges Stipendium für die USA. Ein Jahr davon hielt er sich in New York auf, recherchierte und beobachtete – mit einer Leidenschaft und Freude für den Markt besuchte er die Museen und Galerien. Dabei stellte er fest, dass es keine vernünftigen internationalen Informationen über die Funktionsweise der Kunstwelt gab. Im Ergebnis erschien 1967 sein Buch »Kunst und

Kommerz«. Parallel schrieb er in der ZEIT zu den Fragen: Wer bestimmt den Kunstmarkt? Was sind die führenden Kräfte? Er nahm Museen, Ausstellungsmacher, Galeristen, Editoren, Künstler, Märkte und Messen in den Blick. Allmählich entwickelte sich die Idee der systematischen Untersuchung.

Und er hatte große historische Vorbilder: zum einen den Renaissance-Maler und -Theoretiker Giorgio Vasari, der im 15. Jahrhundert die Bedeutung und Qualität von Künstlern festhalten wollte. Dabei definierte er Kriterien wie Schüler, Ausbreitung, Kompositionen und handwerkliche Fähigkeiten. Seine Liste wurde von Raffael angeführt. Zum anderen war es später Roger de Piles, ein französischer Kunstkritiker. Der erstellte 1605 ebenfalls eine Liste der wichtigsten Künstler. Zwar berief sich Willi auf diese Vorbilder, aber maßte sich nicht an, die Qualität der Künstler zu bemessen. Sondern er wollte die Resonanz, die ein Künstler durch seine Ausstellungen, Auszeichnungen, Rezensionen und Ankäufe der Museen in der Kunstwelt genießt, messen. Das bedeutet auch, dass im Kunstkompass Einzelausstellungen im MoMa oder in der Tate Modern gewichtiger sind als z. B. im Krefelder Kaiser Wilhelm Museum.

Wenn man also davon ausgeht, dass Qualität in hohem Maße mit Ruhm korreliert, dann könnte man sagen, es ist eine Bestenliste.

**Diese Bestenliste führt heute im 17. Jahr in Folge Gerhard Richter an.**

Ein Richter thront ganz oben. Jahr für Jahr werden die Punkte akkumuliert. Insofern kann es nicht zu dramatischen Veränderungen kommen. Denn der Punktevorsprung, den diese einzelnen Künstler haben, ist sehr groß. Um Richter einzuholen, müsste Bruce Nauman, die Nummer 2 im aktuellen Kunstkompass, in einem Jahr über 35.000 Punkte dazugewinnen – das ist die Realität. Er ist nun mal der gefragteste und auch einer der teuersten Künstler. Jeder möchte ihn ausstellen. Vor einigen Monaten gab Richter bekannt, dass er aus gesundheitlichen Gründen nicht mehr malen wird. Das wird sich nicht nachteilig auf seine Resonanz auswirken – im Gegenteil. Er wird noch gefragter werden.

**Die Repräsentanz von Frauen im Kunstkompass ist Ihnen ein besonderes Anliegen. Wie hat sie sich entwickelt?**

Bei den Top 100 im Kunstkompass, die heute eben Richter anführt, waren anfangs nur fünf Frauen vertreten – und das auch auf den hinteren Platzierungen, z. B. Bridget Riley, Niki de Saint Phalle, Marisol Escobar. 1990 waren es erstmalig zehn Frauen. Das habe ich groß gefeiert. Heute sind bei den Top 100 etwa ein Drittel Frauen. Bei den »Stars von morgen« ist bereits die Hälfte der Gelisteten weiblich.

**Die »Stars von morgen« ist neben dem Klassiker »Top 100« eine weitere Kategorie im Kunstkompass.**

Die »Stars von morgen« geben einen ganz anderen Überblick über Künstler, die nach den gleichen Kriterien in den letzten 12 Monaten in wichtigen Einzelausstellungen in repräsentativen Häusern gezeigt, in den führenden Kunstmagazinen intensiv besprochen, zu bedeutenden Gruppenausstellungen – wie der Biennale in Venedig oder documenta – eingeladen werden. Zu Beginn dieses Rankings habe ich 20, 30 Künstler vorgestellt – es war eine kleinere Kategorie. Seit einigen Jahren sind es 100 »Stars von morgen«. Bei den Stars ist nicht nur der Fem-



13. Nam June Paik, 1932–2006, Südkorea, Mediale Kunst, 61.600 Punkte

enanteil höher, die Künstler stammen nicht länger nur aus Westeuropa und den USA, sondern sie kommen jetzt auch aus dem Libanon, Indien, China und Nigeria. 2020 führt die Nigerianerin Otobong Nkanga die Rangliste an.

**Bei den »Stars von morgen« sind auch etablierte Künstlerinnen wie Valie Export, Jahrgang 1940, gelistet. Da habe ich erst mal gestutzt.**

Da berühren Sie einen pikanten Punkt. Franz Erhard Walther, Jahrgang 1939, ist auch dabei oder Betye Saar, Jahrgang 1926. Letztere hat in diesem Jahr im Museum Ludwig Köln den Wolfgang-Hahn-Preis gewonnen. Erst im hohen Alter wurde sie geehrt. Dieses Phänomen trifft überwiegend Frauen. Ein anderes Beispiel ist Marisa Merz, die spät den Goldenen Löwen in Venedig gewonnen hat. Sie stand immer im Schatten ihres Mannes. Lange Zeit hatten die Frauen das Nachsehen, sie waren nicht annähernd so stark in großen Ausstellungen und in der Preisgestaltung vertreten. Sie fielen hinter ihren männlichen Kollegen zurück. Als ich in New York lebte, wurde ich aufgefordert, den »Guerrilla Girls« beizutreten. Die Künstlerinnen setzen sich seit 1985 dafür ein, die Ungleichheit zwischen den Geschlechtern und der Rasse in den Mittelpunkt der größeren Kunstgemeinschaft und des Kunstbetriebs zu rücken. Ich wurde mit offenen Armen empfangen. Sie baten mich, ihre Pamphlete in großen Museen – auch auf den Herrentoiletten – zu kleben. Die Guerrilla Girls haben nie gejamert, im Gegenteil! Sie legen mit Charme, Humor und attraktiver Kostümierung und Maskierung die anfechtbaren Modalitäten einer männlich orientierten Kunstwelt auf den Tisch. Schon in den 1980er Jahren hatte der Feminismus in der Kunst in den USA mehr Power! Künstlerinnen verbänden sich in den USA viel stärker als hier in Europa. Bei uns existieren

mehr Einzelkämpferinnen wie Rebecca Horn oder Rosemarie Trockel.

**Neben den »Stars von morgen« haben Sie im Kunstkompass eine weitere Kategorie über die Jahre eingeführt: den sogenannten »Olymp«. In diesem sind bereits verstorbene Künstlerinnen und Künstler gelistet.**

Wenn ein Künstler oder eine Künstlerin stirbt, dann rutschen sie aus den Top 100 heraus. Die Nachfrage nach diesen verstorbenen Künstlern ist eher größer als schwächer. Zu ihnen zählen an vorderster Front Andy Warhol, Joseph Beuys, Sigmar Polke, Louise Bourgeois und viele andere. Kommendes Jahr würde Joseph Beuys seinen 100. Geburtstag feiern. Es sind sehr viele Ausstellungen geplant, was mit Sicherheit sein Ruhmespunktkonto anschwellen lässt. Persönlich freut mich das sehr. Joseph Beuys war mir ein wichtiger Freund und Lehrer. Gemeinsam haben wir eine Schule für Kreativität im Oberbergischen betrieben. Im Nachhinein muss ich sagen: Die Idee war tollkühn und verrückt.

**Sind das nicht die besten Ideen ...**

Da stimme ich Ihnen hundertprozentig zu! Joseph Beuys hat mich ja auch damals intensiv überredet, den Kunstkompass nach Willis Tod weiterzuführen. Ich musste ihm sogar die Hand darauf geben. Kurz vor seinem Tod, 1985 im November, traf ich ihn und versprach, am nächsten Tag zu Capital in Köln zu gehen und den Vertrag zu unterschreiben. Das habe ich getan – auch wenn es bedeutete, den professionellen Teil meiner Künstlerexistenz schweren Herzens an den Nagel zu hängen und mich komplett auf den Kunstkompass zu konzentrieren.

**Zur Anfangszeit des Kunstkompasses war dieser verpönt. Bevor Sie Willi Bongard kennenlernten**

**empfanden Sie den Kunstkompass als »eine Schandese«, wie Sie mir sagten. Da waren Sie nicht die Einzige. Maler wie Heinz Mack und Galeristen wie Hein Stünke waren strikt dagegen.**

Da war sich die Kunstwelt wirklich einig. Im Oktober 1970 erschien der Kunstkompass erstmalig. Nur der Kunst-Mäzen Peter Ludwig, ein großer Verehrer von Willis Kunstseite im Wirtschaftsteil der ZEIT, sagte: »Endlich ist mal jemand, der durchblickt und das analysiert, wie dieses Zusammenspiel von Museen, Sammlern, Künstlern, Kritikern läuft, und ich kann Sie nur beglückwünschen.« Damit war er der Einzige.

**Mittlerweile hat sich das Ansehen des Kunstkompasses stark gewandelt.**

Zeitung wie das Wallstreet Journal, Art in America, Artforum oder Kunstforum berichten, dass der Kunstkompass das einzig zuverlässige Messinstrument für die Qualität von Kunst ist. Für Sammler spielt das durchaus eine Rolle. Wenn ein Künstler führend bei den Top 100 ist, dann macht man mit Sicherheit Kunstsammler und Kunstfreunde neugierig. Einen Fehler macht man beim Kauf von in den Top 100 vertretenen Künstlerinnen und Künstlern sicher nicht. Im Kunstkompass zeigen sich die Recherchen von vielen, vielen Jahren, die zuverlässig Auskunft über die Bedeutung und Resonanz der Künstler in der Kunstwelt geben. Durch meine regelmäßigen Besuche von Galerie- und Museumsausstellungen im In- und Ausland weiß ich, dass das Gros der Kunstfreunde den Kunstkompass sehr, sehr gut kennt.

**Vielen Dank.**

Linde Rohr-Bongard verantwortet den Kunstkompass. Theresa Brühem ist Chefin vom Dienst von Politik & Kultur.

# Experimentierraum

Kunstvereine vermitteln zeitgenössische Kunst

MEIKE BEHM

Seit über 200 Jahren vermitteln Kunstvereine zeitgenössische Kunst, gefertigt von Bürgern an Bürgern. Bei der Gestaltung des Ausstellungsprogramms achten Kunstvereine nicht auf oberflächliche Trends oder richten sich nach einem Interesse ihres Publikums, sondern orientieren sich an jeweils zeitgemäßen aktuellen gesellschaftspolitischen Fragen. Dies erfolgt sowohl durch die Präsentation von monografisch ausgerichteten Ausstellungen als auch durch die Konzeption und Realisation von Gruppenausstellungen, die aus unterschiedlichem Blickwinkel auf formal vielfältige Art und Weise gegenwärtig relevante Themen behandeln. Dabei werden klassische Formate immer auch durch neue Arten erweitert und der Kunstverein wird zum Experimentierraum oder auch zum Labor, sodass vielmehr Prozesse oder offene Fragen verhandelt werden, an deren Ende kein eindeutiges Ergebnis steht.

Bis heute liegt dabei ein Fokus auf einer Präsentation der Werke von Künstlerinnen und Künstlern, die noch nicht sehr im Kunstsystem etabliert sind, sodass die Rolle der Kunstvereine in der Forschung nach und der Entdeckung der

Kunst besteht, die heute sowohl formal wie inhaltlich Aspekte wie Migration und Identität, Kapitalismus, Digitalisierung, Feminismus und genderspezifische Fragen, Ökologie und Digitalisierung zur Sprache bringt und die gegenüber einem breit gefächerten Publikum auf erkenntnisgewinnende Art und Weise vermittelt wird. Dabei erfüllen Kunstvereine als bürgerlich orientierte Lernorte einen Bildungsauftrag, der sich an alle Menschen richtet. Inhaltlich geschieht dies in Form von breit aufgestellten Formen der Kunstvermittlung, z. B. über öffentliche Gespräche mit den Kunstschaffenden oder mit weiteren Vertreterinnen und Vertretern der Kunstszene, Podiumsdiskussionen, Vorträge, Feste, Kunstreisen und Angebote für Kinder und Jugendliche. In ihren jeweiligen Städten kooperieren Kunstvereine oft mit weiteren Bildungseinrichtungen, um auch interdisziplinär zu vermitteln.

Kunstvereine werden von Mitgliedern getragen und wirken somit auf direkte Weise in die kleineren oder größeren Orte, in denen sie liegen. Sie tragen diese nicht nur finanziell, sondern auch, indem sie innerhalb der Vereine eine partizipatorische Rolle einnehmen und teilweise wichtige Aufgaben übernehmen, wie z. B. Aufsicht, manchmal

helfen sie auch beim Ab- und Aufbau von Ausstellungen.

Kunstvereine verfügen über keine ständige Sammlung, sondern realisieren Ausstellungen in enger Zusammenarbeit mit gegenwärtig lebenden Kunstschaffenden. Alle Kunstvereine sind gemeinnützig und arbeiten nicht profitorientiert. Ihnen steht jeweils ein Vorstand vor, der die Vereinsarbeit fördert und unterstützt. Während dieser ehrenamtlich arbeitet, wird in einigen Kunstvereinen das Ausstellungs- und Vermittlungsprogramm durch einen Direktor oder eine künstlerische Leiterin konzipiert, organisiert und gemeinsam mit weiteren Mitarbeitenden für Buchhaltung, Presse- und Öffentlichkeitsarbeit, Ab- und Aufbau, Kunstvermittlung realisiert. Oft geschieht hingegen auch diese Arbeit ehrenamtlich. Die finanzielle Unterstützung durch die Mitglieder von Kunstvereinen reicht für eine niveauvolle und diskursiv anspruchsvoll wirkende Institution nicht aus, sodass Kommunen, Länder und Stiftungen sowie die Privatwirtschaft ebenfalls unterstützend wirken.

In ihrer Rolle als Entdecker der Kunst von Morgen fördern Kunstvereine Künstlerinnen und Künstler durch Realisation ihrer ersten Einzelausstellungen,

gen, sie ermöglichen Neuproduktionen von Kunstwerken und zahlen Honorare. Eine direkte Unterstützung erfolgt auch durch das Angebot an Editionen und Jahrgaben der Kunstvereine. Unikate oder in Auflage gefertigte Werke werden zu Preisen angeboten, die unter ihrem jeweiligen Marktwert liegen, da sie sich nicht daran orientieren, sondern Kunstvereine sprechen die Höhe des Verkaufswerts direkt mit den Künstlerinnen und Künstlern ab. Somit erhalten sie die Möglichkeit, ihren Mitgliedern und anderen Menschen zeitgenössische Kunst von regional, national und international renommierten Künstlerinnen und Künstlern zu kleinen Preisen anbieten zu können. Mit diesem Prinzip ist allen gedient: den Kunstschaffenden, die die Hälfte vom Verkaufserlös erhalten, den Kunstvereinen, die die anderen 50 Prozent bekommen, aber vor allen den Käuferinnen und Käufern, denen über das Prinzip der Editionen und Jahrgaben der Kunstvereine die Möglichkeit eröffnet wird, Kunstsammlungen aufzubauen.

Auch den Galerien dienen die Kunstvereine, indem sie oft Neuproduktionen von Kunstwerken ermöglichen, sowohl von großformatigen und raumgreifenden Installationen als auch von zweidimensionalen Werken. Über eine Präsentation der Werke von Kunstschaffenden an Orten fern der Galerien und durch eine direkte Vermittlung an die Bürgerinnen und Bürger vor Ort tragen die Kunstvereine dazu bei, für die Galeri-

en neue Käuferschichten zu generieren. Über die Produktion von Katalogen, die die künstlerische Arbeit nachhaltig vermittelt, wird die Arbeit eines Künstlers ebenfalls gefördert, auch wenn Galerien hierbei oft unterstützend wirken.

1980, also vor 40 Jahren, wurde die Arbeitsgemeinschaft Deutscher Kunstvereine (ADKV) gegründet, mit dem Anspruch, als Dachverband der Kunstvereine im deutschsprachigen Raum deren Interessen durch eine breit angelegte Lobbyarbeit auch gegenüber der Politik zu vertreten. Richten sich diese Interessen generell vor allem auf Unterstützung und Förderung der Kunstvereine durch die Länder und Kommunen, besteht vor dem Hintergrund der aktuellen Corona-Pandemie ein Fokus auf dem Bemühen um die Einrichtung eines Sonderfonds für Kunstvereine in den kommenden zwei Jahren. Auch wenn zurzeit genaue finanzielle Folgen der Coronakrise noch nicht absehbar sind, versucht die ADKV im Namen der Kunstvereine der Gefahr möglicher zukünftiger Schließung aufgrund von Kürzungen oder sogar Ausfall finanzieller Unterstützung durch Länder und Kommunen vorzubeugen. Im schlimmsten Fall droht das Verschwinden des traditionsreichen und für die Erhaltung der Demokratie wertvollen Kulturguts Kunstverein.

Meike Behm ist Vorsitzende der Arbeitsgemeinschaft Deutscher Kunstvereine und Geschäftsführerin des Kunstvereins Lingen

# Vom Studium in den Markt

Vier Fragen an Georg Braungart

Das Georg-Meistermann-Stipendium des Cusanuswerkes unterstützt graduierte Künstlerinnen und Künstler beim Übergang vom Studium in den Kunstmarkt. Der Leiter der Bischöflichen Studienförderung Cusanuswerk, Georg Braungart, gibt Auskunft.

**Was ist das Georg-Meistermann-Stipendium, was zeichnet es aus?** Das Stipendium ist eines der bestdotierten freien Graduiertenstipendien für junge Künstler in Deutschland. Namensgeber ist der Maler, Zeichner und Grafiker Georg Meistermann. Er war ein profiliertester Vertreter der abstrakten Moderne in der Tradition des Kubismus und hat ein umfangreiches Œuvre hinterlassen, markant vor allem durch seine Glasfenster und Glasmalereien. Die seit 1995 vergebenen Stipendien werden aus Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung (BMBF) finanziert, ergänzt durch Drittmittel des Vereins Ausstellungsraum für Christliche Kunst, München. Die Geförderten profitieren nicht nur von zwei Jahren monatlicher Förderung, sondern auch von einem Sonderbudget von 8.000 Euro zur Realisierung einer Einzelausstellung mit Katalog, sowie vom großen, interdisziplinär angelegten Bildungsprogramm des Cusanuswerkes. Und sie können sich einer professionellen persönlichen Begleitung während der Förderzeit und bei der Realisierung ihres Abschlussprojekts erfreuen. Da die Stipendien nur an Absolventinnen und Absolventen der Grundförderung des Cusanuswerkes in künstlerischen Studiengängen vergeben werden, wird durch diese zweite Förderphase die intellektuelle und spirituelle Weiterentwicklung der jungen Künstlerpersönlichkeiten unterstützt.

Das Besondere ist an dem Stipendium, dass es nach den Vorgaben des BMBF mit einer Graduiertenförderung von 1350 Euro monatlich und Zuschüssen für Auslandsvorhaben oder auch Kinderbetreuung ausgestattet ist: Die Künstlerinnen und Künstler sind völlig frei in der Planung und Realisierung ihrer Projekte. Es gibt keinerlei spezifische Erwartungen im Hinblick auf beispielte oder berücksichtigte Sparten, Genres, Themen oder Formate. Und es gibt keine Residenzpflicht und keine Deadline für die eigene Abschlussausstellung. Damit sind die Stipendiaten wahrhaft frei, denn das Förderprinzip des Cusanuswerkes, auf die Individualität der einzelnen Persönlichkeit zu setzen, kommt hier zum Tragen. Gerade weil diese Auszeichnungen nicht auf irgendeinen Repräsentationswunsch eines Geldgebers beruhen, sind sie so beliebt.

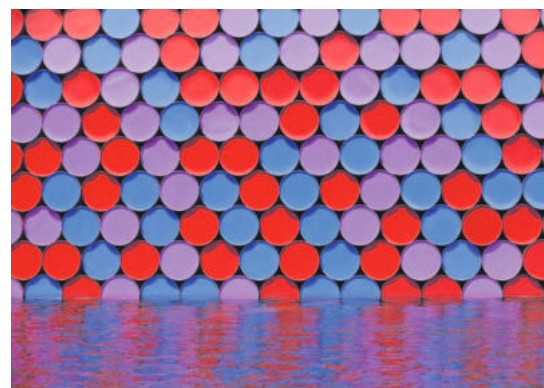
**Wie wird das Georg-Meistermann-Stipendium vergeben?** Alle zwei bis drei Jahre werden alle Stipendiatinnen und Stipendiaten der Grundförderung eingeladen, sich nach Abschluss ihrer Studien um das Stipendium zu bewerben. Vergeben werden die Stipendien im Rahmen von Absolventenausstellungen, die an möglichst prominenten Orten stattfinden, unter anderem im Museum Folkwang Essen oder in der Leipziger Baumwollspinnerei. Im Zentrum steht die von den teilnehmenden Künstlerinnen und Künstlern unter fachkundiger Betreuung eigenständig und kooperativ kuratierte Ausstellung. Die dort gezeigten Arbeiten werden ergänzt durch eingereichte Mappen zur Dokumentation der künstlerischen Entwicklung. Eine Fachjury aus fünf renommierten Kunstprofessorinnen bzw. -professoren wählt unter Beteiligung des Leiters des Cusanuswerkes und eines Vertreters des Vereins Ausstellungsraum für Christliche Kunst aus jeweils etwa 20 Bewerberinnen und Bewerbern die Besten aus.

**Wie wird das Georg-Meistermann-Stipendium vergeben?** Alle zwei bis drei Jahre werden alle Stipendiatinnen und Stipendiaten der Grundförderung eingeladen, sich nach Abschluss ihrer Studien um das Stipendium zu bewerben. Vergeben werden die Stipendien im Rahmen von Absolventenausstellungen, die an möglichst prominenten Orten stattfinden, unter anderem im Museum Folkwang Essen oder in der Leipziger Baumwollspinnerei. Im Zentrum steht die von den teilnehmenden Künstlerinnen und Künstlern unter fachkundiger Betreuung eigenständig und kooperativ kuratierte Ausstellung. Die dort gezeigten Arbeiten werden ergänzt durch eingereichte Mappen zur Dokumentation der künstlerischen Entwicklung. Eine Fachjury aus fünf renommierten Kunstprofessorinnen bzw. -professoren wählt unter Beteiligung des Leiters des Cusanuswerkes und eines Vertreters des Vereins Ausstellungsraum für Christliche Kunst aus jeweils etwa 20 Bewerberinnen und Bewerbern die Besten aus.

und Preisträger aus. Dabei ist das Verhältnis Frauen – Männer bei den Bewerbungen wie bei den vergebenen Stipendien sehr ausgewogen.

**Wie will das Georg-Meistermann-Stipendium den Einstieg in den Kunstmarkt erleichtern?**

Keineswegs geht es um marktkonforme, passgenaue Profile. Oft werden für die Förderung Kunstschaffende ausgewählt, die nicht im Mainstream liegen, sich aber durch Eigenständigkeit, Differenzierungsvermögen, Fähigkeit zur Kritik und Selbstkritik auszeichnen. Die zwei Jahre freier Entwicklungsmöglichkeiten, aber zweifellos auch das begleitende Bildungsprogramm fördern Selbstvertrauen, Zuversicht und Durchhaltevermögen, aber auch die Reflexion des eigenen Weges, Flexibilität und Verantwortungsbewusstsein. Durch den Gemeinschaftsbezug der ideellen Förderung sollen Menschen mit ausgeprägten Profilen auch über die nötigen Ressourcen und die Resilienz verfügen, im Kunstmarkt zu bestehen. Im Rahmen des Auswahlprozesses, der Absolventenausstellung und ganz besonders der eigenen Einzelausstellung am Ende der Förderzeit bieten sich immense Möglichkeiten des Netzwerkes und der Kontaktfindung. Ganz entscheidend ist aber die Möglichkeit, völlig autonom das eigene Werkprofil weiterzuentwickeln oder zu diversifizieren – und im besten Falle ein Ensemble von Arbeiten zu schaffen, mit dem man sich auf den Markt wagen kann. Man hat nun Freiheit und Möglichkeiten, Kontakte zu Galeristen zu knüpfen und eine strategische Planung des eigenen Weges ins Auge zu fassen. Das Georg-Meistermann-Stipendium unterstützt die Begabtesten unter den Begabten der Künstlerförderung, die prekäre Übergangszeit vom »geschützten« Raum der Akademie in die »freie« Existenz zu meistern, und entlastet von finanziellen Zwängen. Und schließlich



14. Christo / Jeanne Claude, 1935-2020 / 1935-2009, USA, Aktionskunst, 59.100 Punkte

die eigene Emanzipation von Lehrpersönlichkeiten und »Schulen« voranzutreiben. Die gesamte Gruppe der Absolventen wird durch intensive Öffentlichkeitsarbeit und die Inszenierung der Absolventenausstellung als Event von großer Sichtbarkeit »vermarktet«. Immer wieder kommt es vor, dass Arbeiten direkt aus unseren Auswahlausstellungen heraus verkauft werden, oder dass Künstler von Galerien kontaktiert werden.

**Welche Rolle kommen insbesondere Stipendien für graduierte Künstlerinnen und Künstler im deutschen Kunstmarkt zu?**

Hierzu gibt es nach meiner Kenntnis keine validen Daten. Die Erfahrungen aus 27 Jahren Georg-Meistermann-Stipendium lassen aber eine Aussage sicher erscheinen: Da gerade im Kunstbetrieb bei dynamischer Kriterienbildung und volatiler Marktentwicklung sich Gremien, Galerien – und natürlich Käuferinnen und Käufer nicht selten an bereits vorhandenen Auszeichnungen und anderen Qualitätsmarkern orientieren, ist gerade die erste Förderung und Auszeichnung so enorm wichtig. Sie hilft zweifellos, sich zu etablieren und eine Position zu erobern. Die Gefahr, dass sich ganze Künstlerlaufbahnen durch Stipendien finanzieren, besteht meines Meines nach

kaum; dazu sind die Möglichkeiten insgesamt zu spärlich, jedenfalls für freie Köpfe, die den Spagat zwischen dem Zwang, Abnehmer zu finden, und dem Willen, autonom zu schaffen, nicht einseitig durch Opportunismus beenden wollen. Da bei den durchaus prekären Bedingungen auf dem freien Markt auch Disziplin, Ausdauer und, ja, Fleiß gefragt sind, haben die Komponenten der ideellen Förderung im Cusanuswerk eine besondere Relevanz.

Georg Braungart ist Professor für Germanistik an der Universität Tübingen und seit 2011 Leiter der Bischöflichen Studienförderung Cusanuswerk

## CUSANUSWERK

Das Cusanuswerk ist das Begabtenförderungsnetzwerk der katholischen Kirche in Deutschland und eines von 13 Werken der staatlichen Begabtenförderung. Mit staatlichen, kirchlichen und privaten Zuwendungen hat das Cusanuswerk bereits rund 10.000 hochbegabte katholische Studierende und Promovierende gefördert – ideell und finanziell. Das Cusanuswerk wurde 2019 von der European Foundation for Quality Management mit dem Zertifikat »EFQM Recognized for Excellence« ausgezeichnet.

# Ein vermittelnder Gastgeber

## Das Auktionshaus Grisebach zwischen Tradition und Social Media

Seit 2019 hat das Auktionshaus Grisebach eine neue Leitung: Diandra Donecker. Als Nachfolgerin von Bernd Schultz und Florian Illies führt die Expertin für Fotografie das Traditionshaus in der Berliner Fasanenstraße mit der Dimension des vermittelnden Gastgebers weiter – und setzt dabei neue Akzente. Sandra Winzer fragt nach, welche das sind.

### Sandra Winzer: Frau Donecker, es ist nicht lange her, da haben Sie Ihr Auktionshaus mit einem gut sortierten Secondhand-Laden verglichen. Bitte erklären Sie das.

Diandra Donecker: Das Auktionshaus hat eine lange Tradition auf dem Markt des Kunsthandels. Der frühere »Gentleman-Dealer« für Bücher oder andere Arbeiten auf Papier hat sich im 18. Jahrhundert übertragen auf die Auktionshäuser. Wir arbeiten auf dem sogenannten Sekundärmarkt. Er ist anders als der Primärmarkt, zu dem die Galerien gehören. Wir handeln mit Werken, die bereits eine Geschichte haben und im Weitesten im kunsthistorischen Kanon eingegangen sind. Die bereits von einer Hand in die andere gegangen sind. Die Arbeiten werden unter anderem aus dem Privatbereich angeboten. Etwa von der Familie einer verstorbenen Person, die ihren Haushalt hinterlässt. Oder von Menschen, die sich von Objekten trennen möchten, weil sie ihre Sammlungen umstrukturieren. Jede Arbeit hat eine besondere Provenienz. Eine Herkunftsgeschichte, die sich, je nachdem, wann das Werk entstanden ist, durch Jahrhunderte schlängeln kann.

Preis aus, treten wir unmittelbar in eine Art Dialog mit den potenziellen Kunden. Der Markt selbst – verkörpert durch unsere Bieterinnen und Bieter – finalisiert den Preis für eine Arbeit, einen Künstler, ein Format, eine Technik.

### Als Geschäftsführer eines traditionsreichen Auktionshauses begreifen Sie sich als Vermittlerin. Inwiefern?

Uns erreichen täglich viele Angebote für unsere Auktionen. Wie alle anderen Auktionshäuser aber entscheiden wir selbst, was wir annehmen. Wir filtern, entscheiden uns für oder gegen Angebote. Die Entscheidung kann für einen Zeitgeist stehen. Oft aber wollen wir auch einen Künstler oder eine Künstlerin zeigen und sagen: »Schaut mal her, diese Person wurde seit den 1960er Jahren übersehen. Hier liegt ein lange verborgener Schatz.« Wir sind ein Haus mit vielen Kunsthistorikern und Expertise. Wir investieren viel Zeit und Arbeit, um Kunst nicht nur zu verkaufen, sondern auch davon zu erzählen und sie dadurch zu vermitteln.

### Das Empfinden von Ästhetik unterliegt ständiger Bewegung. Beobachten Sie einen Wandel bei den Bedürfnissen der Kunstliebhaberinnen und -liebhaber?

Ja. Diesen Wandel gibt es. Beispielsweise im Hinblick auf den Kundentypus. Ursprünglich und qua Ausbildung komme ich aus dem Bereich der Handzeichnungen und Druckgrafiken – einem klassischen Teil des Kunstmarktes. Hier bewegen sich viele Kenner. Sie sammeln bestimmte Epochen, Stile oder Künstlerfiguren. Nach diesen wird dann gezielt gesucht. Diesen Typ des »wallwendenden Käufers«, des Connoisseurs, gibt es noch immer. Man trifft ihn z. B. auch bei der Jagd nach einer ganz bestimmten Foto-

einem bestimmten Werk finden, das sie kaufen. Zwei Jahre später ziehen sie um und möchten ihre neue Umgebung umgestalten. Also trennen sie sich von dem alten Bild. Kunstwerke wechseln schneller ihr Zuhause. Sie sind nicht mehr ausschließlich Lebensbegleiter, die über 60 Jahre lang im Familienbesitz bleiben. Man könnte sagen: Es gibt beim neuen Auktions-Typus ein weniger an Emotionalität und Tiefe, dafür aber ein Mehr an Lust, Schnelligkeit und Austausch. Der »elfenbeinturmartige Überzug« von Kunstauktionen wird gelüftet.

### Das »gelüftet« wird und Auktionen nicht von der breiten Masse abgeschirmt stattfinden – dafür setzen Sie sich ein. Sie führen Studierende herum, machen Salongespräche. Weg vom ausschließlich Elitären, Schönen, Reichen. Möchten Sie mehr Generationen in Ihr Auktionshaus holen?

Das ist eine Triebfeder, die ich mir selbst auf die Fahnen geschrieben habe. Es hat sicher auch mit meinem eigenen Alter (51) zu tun. Ich möchte alle Interessierten einladen und zeigen: Um in die Welt der Kunstauktionen einzutreten, brauchst Du erst einmal nichts, außer: gute Augen und Neugierde. Um das zu erreichen, nutzen wir viele Kanäle.

### Beispielsweise Social Media?

Genau. Kanäle wie Instagram helfen uns, Menschen zwischen 14 und 45 anzuziehen. Und zwar zeitnah und bildhaft. Wir bemühen uns um Experimente, die locker erzählen, was das Besondere an einer Vase oder einem Werk ist. Ich finde es wichtig, dass wir die einzelnen Kolleginnen und Kollegen mit Gesicht und Stimme in den Fokus rücken. Grisebach ist nicht nur die Traditionsvilla mit verzierten Treppchen. Grisebach – das

Mit dem Grisebach-Podcast erreichen wir die Menschen auch in Zeiten von Corona. Und zwar durch eine sinnliche Erfahrung. Sie konsumieren mit dem Ohr. Dadurch werden die Hürden des Auktionshauses durchlässiger.

### Das Corona-Jahr 2020 hat auch Ihr Auktionshaus nachhaltig beeinflusst. Inwiefern?

Durch Corona ist der persönliche Kontakt mittelfristig weggebrochen und wir mussten uns neu aufstellen. Kreativ sein und sagen: Wir stecken den Kopf nicht in den Sand. Es gab viel Bewegung nach vorn – auch bei uns. Alle sechs bis acht Wochen organisieren wir eine Online-Aktion mit dem Titel »Online Only«. Bei den Auktionen geht es um Unikate oder sehr kleine Auflagen. Jedes einzelne Werk wurde von uns geprüft und mit Expertise abgesichert. Online bieten konnte man zwar auch vor Corona – dass es aber eine eigene Auktion in dieser Form gibt – das ist bei uns neu.

### Möchten Sie, dass sich diese Auktionen langfristig etablieren?

Definitiv. Jedes einzelne Projekt nehmen wir ernst. Die Online-Only-Auktionen sind kein Notnagel. Corona hatte eine Antriebskraft, die ist unbeschreiblich. Wir sind so schnell in das für uns neue Gebiet der Online-Auktion eingestiegen. Mit einer unglaublichen Tatkraft und Motivation im Team. »Online Only« ist ein Vertriebsweg, den wir in diesem Jahr im Juni aufgebaut haben und nicht mehr ablegen werden.

### Inwiefern grenzt sich Ihr Online-Angebot zur Konkurrenz wie Artsy, Artnet und Co. ab?

Unsere »Timed Auctions«, genannt Online Only, bieten ausgewählte Arbeiten im Bereich von 500 bis 10.000 Euro. Wir gehen mit derselben Sorgfalt vor, wie bei Präsenzauktionen, das umfasst Zustandsberichte, Expertise und Provenienzzrecherche. Anders als bei Artsy aber bieten wir Kunst nicht in einem Shop an mit der Option des Sofort-Kaufs, sondern innerhalb einer festgelegten Laufzeit von zwei Wochen. Außerdem gibt es keinen festen Kaufpreis, sondern ein Maximalgebot, das am Ende die anderen Gebote überholt.

### Würden Sie sagen, Corona sorgt für einen Paradigmenwechsel im Kunsthandel?

Ja. Die Phase des ersten Lockdowns war der Startschuss für diesen Wechsel. Bei Christie's etwa gibt es kaum mehr gedruckte Kataloge. Auch die Rolle des Auktionssaals ändert sich massiv dieser Tage. Er verliert an Notwendigkeit. Natürlich wird es auch künftig um die knisternde Atmosphäre einer Auktion gehen. Jetzt aber existieren wir nicht mehr physisch, sondern auch digital. Für den Auktionsmarkt war das lange undenkbar. Das Haptische ist nicht mehr notwendig, sondern »nice to have«. Wir haben durch Corona gelernt: Wir können alles – auch online.

### Beschreiben Sie bitte das Knistern der Präsenzauktion ...

Ich liebe die Atmosphäre – vor allem innerhalb des Evening Sales, der Abendauktion. Dem Werk, das wir mindestens über ein halbes Jahr lang begleitet haben, bereiten wir im Moment der Präsenzauktion eine Bühne. Es ist ein orchestrierter, leicht theatralischer Moment. Der Auktionator kann diesen Moment zwar auch über das Fernsehen vermitteln. Doch wie bei

einer Theateraufführung, kann er/sie bei der Präsenzauktion im Raum ganz besonders mit dem Live-Publikum flirten. Besonders hier zeigt sich das Jagdfieber. Viele Kunden möchten im Saal sein, um diesen Moment aufzusaugen. Sie wollen den Arm heben, sich aus der Gruppe herausstellen und zeigen: Das Werk will ich haben. Das hat eine wahnsinnige Kraft.

### Als Geschäftsführerin haben Sie über den Kunstmarkt gesagt, er sei zwar gewachsen, aber noch eng geschnürt. Wo genau empfinden Sie dieses Korsett?

Im Kunstmarkt liegen noch viele ungenutzte Potenziale. Synergieeffekte müssen wachsen. Damit meine ich die Zusammenarbeit der Marktteilnehmerinnen und -teilnehmer. Hochschulen und Akademien gehören genauso zum Markt, wie Galerien, Auktionshäuser und Museen. Wir sollten uns als großen Kuchen mit vielen Stücken sehen. Ich glaube noch nicht, dass das alle so sehen. Oft erlebe ich noch zu viele kleine Gartenzäune. Wir – die Akteure auf dem Kunstmarkt – sollten uns zusammenschließen. Wir haben ähnliche Zielgruppen und könnten mehr gemeinsam entwickeln.

### Zum Beispiel? Sie alle teilen etwa den Wunsch, Menschen für Kunst zu begeistern ...

Absolut. Ein Gedanke, der auch außerhalb des Corona-Jahres fruchten sollte. Wir könnten etwa terminlich verschmelzen. Wir, als Auktionshaus, könnten Vorbesichtigungen im gleichen Zeitraum machen, in dem Galerien ihre Eröffnungen haben oder städtische bzw. regionale Kunstwochen stattfinden. Der dritte Akteur organisiert parallel ein Musikfestival, der vierte eine Sonderausstellung. Ich glaube daran, dass viele Menschen aus dem In- und Ausland hierfür eher anreisen würden – z. B. nach Berlin. Die Stadt würde eine andere Strahlkraft bekommen. Wenn sich alle Aktionen über das Jahr »versprenkelt« verteilen, würde ich aus Zürich etwa auch nicht extra anreisen. Ich würde mir wünschen, dass wir Kunstakteurinnen und -akteure uns nicht abkapseln. Ich fände es toll, wenn wir uns noch stärker absprechen – zum Wohle aller.

### Werden Sie das als neue Geschäftsführerin von Grisebach schärfen?

Ja. Ich finde, gerade in meiner Rolle als Nachfolgerin von Bernd Schultz und Florian Illies habe ich die Aufgabe, Grisebach als Haus mit der Dimension des vermittelnden Gastgebers weiterzuführen. Das haben wir gemeinsam. Das ist das Herzstück des Hauses. Wir bei Grisebach sagen nicht nur: Komm rein, es gibt etwas zu kaufen. Sondern wir engagieren uns weitergehend. Thomas Zipp von der Universität der Künste Berlin war vor wenigen Jahren mit Studentinnen und Studenten hier in unserer Villa. Bei der »Klasse Zipp« mit dem Projekt »Camping at Grisebach«. Die Klasse hat im Haus gecamped und hier gearbeitet. Das ist es, was uns ausmacht. Wir sind ein Raum für Ideen. Für Gedanken und Austausch – über den reinen Kunstkauf hinaus.

### Vielen Dank.

Diandra Donecker ist Geschäftsführerin des Auktionshauses Grisebach. Sandra Winzer ist ARD-Journalistin beim Hessischen Rundfunk in Frankfurt am Main.



15. John Baldessari, 1931-2020, USA, Fotokunst, 58.850 Punkte

### Wie bestimmen Sie vor Auktionen den Marktwert eines Werkes?

Trifft eine Arbeit bei uns ein, hatte sie bereits einmal einen Kaufpreis, wurde gehandelt. Diesen berücksichtigen wir. Außerdem nutzen wir Datenbanken, die vergangene Auktionsergebnisse von vergleichbaren Werken listen. Etwa die Gestaltungstechnik oder Größe betreffend. Auch das ist eine Referenz. Zum Schluss kommen noch Expertise, der Zustand, Erfahrung und Intuition hinzu. Man entwickelt nach einiger Zeit ein Gespür, in welchem Preisrahmen sich ein Werk einordnen wird. Befragt man einen

grafie. Es kommt aber auch ein neuer, breit aufgestellter Käufertyp hinzu. Vor allem jüngere Kunden bringen heutzutage eine neue Leichtigkeit im Kauf mit. Sinnlichkeit, Lust und Spontaneität. Oft geht es um ein locker hingeschmissenes »Gefällt mir«. Das der Kunst anhaftende Elitäre wird durch neue Ungezwungenheit ergänzt. Dadurch gewinnt die Szene der Kunstinteressierten an Offenheit.

### Können Sie ein Beispiel beschreiben?

Es gibt Menschen, die etwa mit einem

sind viele wunderbare Kollegen und Experten. Mit den Videos möchten wir unser Angebot nahbarer und menschlich machen in der gewählten Form des Mediums.

### Seit diesem Jahr haben Sie auch einen Podcast ins Leben gerufen ...

Ja, mit der Journalistin Rebecca Casati. Er macht allen Beteiligten viel Spaß. Gemeinsam mit Gästen erzählt Frau Casati Geschichten, die in den Kunstwerken stecken, die wir anbieten. Sie fragt: Was hat dich berührt? Welches Kunstwerk lässt dich nicht los? Daran sehen die Menschen, entgegen-

## »Im Vordergrund steht Effizienz«

Das internationale Online-Kunstnetzwerk artnet

artnet bietet Sammlern und Kunstexperten umfassende Informationen zum Kunstmarkt. Mit dem Ziel, Transparenz in den Kunstmarkt zu bringen, wurde artnet 1989 gegründet. Was sich seitdem verändert und inwieweit das Online-Kunstnetzwerk den Kunstmarkt revolutioniert hat, berichtet artnet-Chef Jacob Pabst im Gespräch mit Maïke Karnebogen.

**Maïke Karnebogen: Herr Pabst, artnet wurde bereits 1989 gegründet – mit welchem Grundgedanken?**

Jacob Pabst: artnet wurde – von einem Künstler und einem Kunsthändler – mit dem Ziel gegründet, den Kunstmarkt mithilfe von Technologie zu verbessern. Der Grundgedanke bestand darin, die vielen Ineffizienzen im Markt zu beseitigen und eine Preistransparenz herzustellen. Vorher gab es keinen einfachen Zugang zu Preisinformationen. Kunstwerke werden größtenteils über Galerien oder Auktionshäuser verkauft. Wenn man sich für einen bestimmten Künstler interessiert hat, war man damals, vor 1989, gezwungen, von Auktionshaus zu Auktionshaus zu gehen und sich alle Informationen über die Jahre zusammenzusammeln. artnet hat das für die Kunden übernommen und die Ergebnisse in einer Datenbank abgespeichert. So kann man sehen, wie ein Künstler sich entwickelt hat.

**Was macht artnet mittlerweile aus? Worin besteht das Kerngeschäft?**

Neben der Price Database liegt der Hauptbereich heute bei den Transaktionen – die Möglichkeit für unsere Kunden, Werke zu veräußern. Wenn man im Kunstmarkt etwas verkaufen möchte, macht man das über einen befreundeten Galeristen oder ein Auktionshaus. Doch Auktionen finden nicht so häufig statt und sind teuer. Es kommt nicht selten vor, dass man, wenn man etwas verkauft, acht Monate auf sein Geld warten muss und 30 bis 40 Prozent Transaktionskosten

hat. Bei uns finden Auktionen jeden Tag statt, man bekommt sein Geld innerhalb von vier, fünf Wochen – und das Ganze zu sehr viel geringeren Kosten. Zudem bieten wir Galerien die Möglichkeit, ihr Inventar und ihre Ausstellungen bei uns mit kleinen Micro-Webseiten zu präsentieren – ganz ähnlich wie bei einer Kunstmesse, nur virtuell. Die Vorteile: Sie findet das ganze Jahr über statt, ist sehr viel günstiger und ein größeres Publikum wird erreicht.

**Wie würden Sie die Zielgruppe von artnet beschreiben?**

Besonders genutzt werden wir von Sammlern und von Profis, die in Auktionshäusern, Galerien, Museen arbeiten.

**Wie beeinflusst die Digitalisierung traditionelle Geschäftsmodelle im Kunstmarkt? Inwieweit hat artnet den Kunstmarkt revolutioniert?**

Das Internet hat natürlich sehr, sehr viele Vorteile. Früher war man als Sammler oder als Käufer auf die Informationen angewiesen, die man sich zusammensuchen konnte. Mittlerweile ist die Preistransparenz vollständig hergestellt. Dies führt dazu, dass alles besser überprüft werden kann und Preise nicht einfach grundlos in die Höhe schießen können. Ein weiterer Vorteil der Digitalisierung ist die Größe des Publikums, das erreicht wird. Vor allem für jüngere Galerien oder Künstler ergeben sich dadurch Möglichkeiten, da die Fokussierung nicht mehr allein auf den bekannten hochpreisigen Künstlern liegt.

**Der digitale Kunstmarkt hat viele Vorteile. Welche Schwierigkeiten bringt er aber auch mit sich?**

Die Schwierigkeit bei den Online-Transaktionen bestand anfänglich darin, die Gewohnheiten der Marktteilnehmer zu ändern. Die großen Auktionshäuser haben sehr starke Anziehungskraft und große Marken-

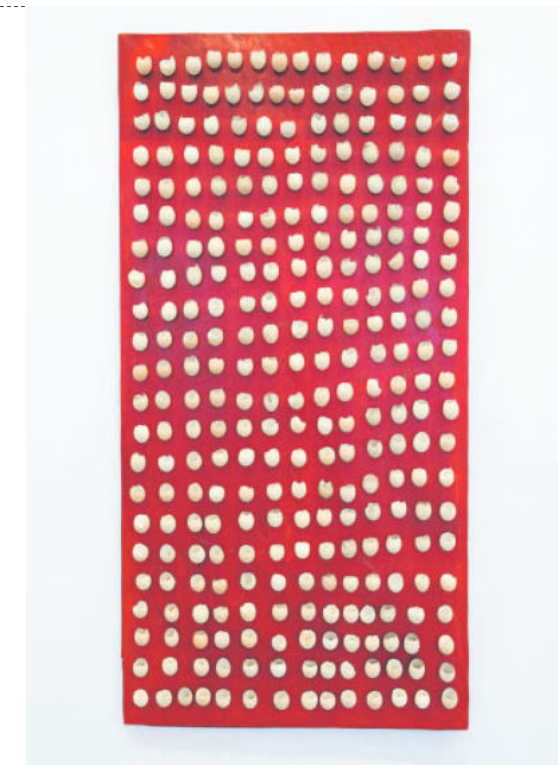
namen – und die Presse unterstützt das, indem sie von Rekordergebnissen berichtet. Das ist einerseits eine Frage der Gewohnheit, andererseits auch eine Generationsfrage. Die Tatsache, dass man die Kunstwerke nicht sehen kann, spielt dabei eine Rolle. Dies betrifft aber nur den Primärmarkt, weil man sich bei jungen Künstlern, die am Anfang ihrer Karriere stehen, lieber selbst ein Bild von dem Material machen möchte. Da ist die Technologie noch nicht so weit, dass das ohne physische Präsenz geht. Große Auktionshäuser veranstalten natürlich immer ein Riesen-Brimborium um eine Auktion: Es wird zu einer Party eingeladen, überall wird Champagner ausgeschüttet. Das ist etwas, was wir nicht kopieren können, aber gleichzeitig nur für eine bestimmte kleinere Auswahl an Leuten interessant ist. Bei uns steht die Effizienz im Vordergrund.

**Worin sehen Sie die aktuellen Herausforderungen für den Kunstmarkt?**

Hauptthema ist die Coronakrise. In den ersten neun Monaten sind die Umsätze der Auktionshäuser um fast 50 Prozent im Vergleich zum Vorjahr runtergegangen. Das ist natürlich gigantisch. Ab März mussten die meisten Galerien schließen, die generell schon mit sehr hohen Kosten zu kämpfen haben: Immobilien oder Ausstellungsräume müssen bezahlt werden, auf immer mehr Kunstmesen müssen sie Präsenz zeigen. Die Coronakrise hat das noch mal verschärft. Natürlich sind auch die Museen und Kunstmesen, die größtenteils ausgefallen sind, betroffen. Die Pandemie hat den gesamten Kunstmarkt in große Schwierigkeiten gebracht.

**Inwieweit profitieren Sie in der Coronakrise von dem digitalen Geschäftsmodell? Sind Ihre Nutzerzahlen gestiegen?**

Wir merken einen beachtlichen Anstieg der Nutzerzahlen – in den ers-



16. Marcel Broodthaers, 1924-1976, Belgien, Objektkunst, Installation, 55.150 Punkte

ten neun Monaten 40 Prozent zum Vorjahr; in einigen Bereichen sogar noch mehr. Auf unserem Nachrichtendienst artnet News haben wir einen Besucheranstieg von fast 60 Prozent. Bei den Transaktionen liegen wir per Ende September 20 Prozent über dem Vorjahr, im dritten Quartal belief sich der Zuwachs auf rund 40 Prozent, weil die Leute gezwungen sind zu verkaufen. Und jetzt, wo alle Galerien, Messen und Auktionshäuser zu sind, geht das nur online. Das ist etwas, was wir als einen Wendepunkt für das gesamte digitale Geschäft im Kunstmarkt sehen: Die volle Konzentration richtet sich auf den Onlinemarkt – die Leute gewöhnen sich daran. Andere Bereiche laufen nicht so gut, wie z. B. die Anzeigenlöse, da viele unserer Kunden auch unter der Krise leiden.

**artnet ist eine deutsche Firma mit Sitz in Berlin, Sie leiten das operative Geschäft aus New York. Ist der Kunstmarkt per se international?**

Der Kunstmarkt besteht aus ganz vielen nationalen Kunstmärkten. Dann gibt es natürlich einen globalen Markt, der größte ist Amerika, gefolgt von China. Dort besteht nach wie vor ein großes Interesse an nationalen Künstlern, aber die Nachfrage westlicher Kunst nimmt stetig zu. Danach kommt Europa, angeführt von England, Frankreich, Deutschland und der Schweiz.

**Vielen Dank.**

Jacob Pabst ist Alleinvorstand der artnet AG und CEO der artnet Worldwide Corporation. Maïke Karnebogen ist Redakteurin von Politik & Kultur

## Zum Ersten, zum Zweiten, zum Dritten

Auktionshäuser sind mehr als nur ein Handelsplatz

RUPERT KEIM

Der Bundesverband deutscher Kunstversteigerer (BDK) wurde 1969 gegründet. In ihm sind die führenden Auktionshäuser Deutschlands für Kunstobjekte und Bücher zusammengeschlossen, die der Verband in der Rechts-, Wirtschafts- und Kulturpolitik vertritt. Gegenwärtig hat der Verband ca. 40 Mitglieder. Damit ist er in Hinsicht auf seine Mitgliederzahl zwar einer der kleinsten Kunsthandelsverbände Deutschlands, vertritt jedoch aufgrund der Umsatzstärke seiner zehn größten Mitglieder einen erheblichen Anteil des in Deutschland generierten Umsatzes im Kunsthandel. Die Mitgliedsunternehmen sind klein. Sie haben in der Regel um die zehn, die größten Mitglieder um die 50 Arbeitnehmer. Die dem BDK angehörenden Unternehmen sind hohen Standards der Kunstvermittlung verpflichtet. Sie dienen nicht zuletzt dazu, den Kunden seiner Mitglieder das Wesentliche jedes Kunstwerkes, die Freude am originalen Objekt, ungetrübt zu ermöglichen.

In diesem Dienst am Kunden betreibt der BDK seit Jahren die Datenbank Kritisches Kunstverzeichnis. Es organisiert sich

damit für Sicherheit gegenüber Fälschungen auf dem Kunstmarkt und übernimmt in Deutschland eine Voreiterrolle. Solch eine Datenbank ist in dieser Form und in ihrem Umfang bislang international ohne Vorbild. Ihr Aufbau erfolgt in Zusammenarbeit mit zahlreichen Kunstmachern, Autoren von Werkverzeichnissen und Archiven, um ein solides Fundament zu schaffen. Daneben sind alle Mitglieder des BDK an der Pflege und dem Aufbau der Datenbank beteiligt. Wird ein Werk in einem Haus aus begründeten Zweifeln an der Echtheit abgelehnt, wird es in der Datenbank hinterlegt. Die Kommunikation und der Informationsaustausch unter den Auktionshäusern und Kunsthändlern ist der beste Schutz gegen Fälschungen. Hierfür soll diese Datenbank als Plattform dienen.

Die Branche sieht sich in der jüngeren Vergangenheit zahlreichen neuen Herausforderungen ausgesetzt. Insbesondere haben sich für das Kunstversteigerungswesen die rechtlichen Rahmenbedingungen in den letzten fünf Jahren erheblich verändert, so durch das 2016 in Kraft getretene Kulturgutschutzgesetz (KGSG) oder die Umsetzung der 5. EU-Geldwäscherichtlinie in deutsches Recht zum 1. Januar 2020. Die nun geltenden rechtlich festgelegten Sorgfaltspflichten greifen tief in die Organisationsstrukturen und Kundenbeziehungen der Ver-

bandsmitglieder ein und bringen manche Mitglieder aufgrund ihrer geringen Personalstärke und fehlendem Fachpersonal an den Rand ihrer Leistungsfähigkeit. Dies gilt vor allem für den mit der Provenienzforschung verbundenen Aufwand zur Feststellung der Historie und Herkunft von Kunstobjekten, sei es in Zusammenhang mit NS-verfolgungsbedingt entzogenem Kulturgut aus der Zeit 1933 bis 1945 oder im internationalen Warenaustausch in Bezug auf Export- und Importverbote und die damit verbundenen Dokumentationen.

Eine weitere Herausforderung stellt die Digitalisierung und Globalisierung des Kunstmarktes dar. Die Möglichkeit, das eigene Angebot über das Internet weltweit zu verbreiten, holt die deutschen Auktionshäuser aus ihrer traditionellen Regionalität. Dies gilt auf jeden Fall aufseiten der Käufer, die seit einigen Jahren durch das sogenannte Livebieten vom heimischen Computer aus an Auktionen teilnehmen können. Dies bietet den Mitgliedsunternehmen zwar Chancen, insbesondere im Bereich der Neukundengewinnung im Ausland. So haben auch mittelgroße Häuser Bieter aus bis zu 100 Ländern dieser Welt. Dieser Gewinn steht jedoch in Konflikt mit den soeben skizzierten regulatorischen Auflagen im internationalen Geld- und Kunsthandelsverkehr. Daneben besteht die Gefahr, dass sich die Mitglieder zu

nehmend in die Abhängigkeit von internationalen Bieterplattformen begeben, da das einzelne Unternehmen regelmäßig nicht über die finanziellen Ressourcen verfügt, sich aus eigener Kraft die technischen Möglichkeiten des Livebietens und des virtuellen Verbreitens des Auktionsangebots zu verschaffen. Diese Plattformen verlangen Gebühren, die nicht immer an die Kunden weitergegeben werden können bzw. sollen, und die Profitabilität insbesondere der kleineren deutschen Auktionshäuser gerät zusätzlich unter Druck.

Darum hat es sich der BDK zur Aufgabe gemacht, die Leistungsfähigkeit seiner Mitglieder in diesen Feldern zu fördern, ihr Erscheinungsbild und ihre gemeinsamen Interessen in der Öffentlichkeit transparent zu vertreten und dadurch den Kunsthandelsstandort Deutschland zu stärken.

Um den anspruchsvollen Aufgaben besser gerecht zu werden, hat das Präsidium des BDK zusammen mit den Vorsitzenden fünf weiterer Kunst- und Buchhandelsverbände 2018 beschlossen, einen gemeinsamen Arbeitskreis zu bilden. Dieser trat Anfang des Jahres 2019 erstmals unter dem Namen Interessengemeinschaft Deutscher Kunsthandel (IDK) zusammen. Das neue Bündnis der Galerien, Kunst- und Münzhändler, Antiquariate und Kunstversteigerer stellt mit rund

1.000 professionellen Mitgliedsunternehmen nun den Kern des deutschen Kulturgütermarktes dar.

Somit kann der BDK gemeinsam mit der IDK noch engagierter einer seiner mittlerweile wichtigsten Aufgaben gerecht werden: den Verantwortlichen in der Politik, sei es in der Legislative oder Exekutive, ein tieferes Verständnis für die Abläufe und Besonderheiten einer Branche zu geben, die mit historischen Gütern international handelt, und in einem Spannungsfeld zwischen privater Sammelleidenschaft, Investment, öffentlichem Interesse und kulturpolitischer Verantwortung steht.

Neben der wichtigen Arbeit der Galerien, Museen und privaten Sammler sind nämlich auch die Auktionshäuser seit Jahrhunderten als Kulturgutvermittler tätig. Dabei verstehen sie sich nicht nur als Handelsplatz, sondern stellen mit ihren Ausstellungen eine Präsentationsfläche für die Kunst zur Verfügung. Diese Leistung sowie die häufig nach wissenschaftlichen Standards recherchierten Kataloge der Mitglieder bereichern die deutsche Kulturlandschaft und dienen so der Allgemeinheit.

Rupert Keim ist Geschäftsführender Gesellschafter der Karl & Pabst Kunstauktionen GmbH und Präsident des Bundesverbandes Deutscher Kunstver-

## »Qualität ist Programm«

Ein Einblick in die Kunstmesse art KARLSRUHE

Die art KARLSRUHE spannt als Messe für Klassische Moderne und Gegenwartskunst den Bogen über 120 Jahre Kunstgeschichte. Maïke Karnebogen spricht mit dem Galeristen und Kurator der Messe im Dreiländereck, Ewald Karl Schrade, über die Rolle von Kunstmesen im Kunstmarkt, Messestrukturen und vieles mehr.

**Maïke Karnebogen: Herr Schrade, 2004 gründeten Sie gemeinsam mit der Karlsruher Messe- und Kongress GmbH die art KARLSRUHE – wie kam es dazu?**

Ewald Karl Schrade: Der damalige Chef der Messe- und Kongress GmbH ist auf mich zugekommen, da neue Messehallen gebaut und in diesem Zuge überlegt wurde, welche Messen noch initiiert werden könnten. Ich wurde gefragt, ob ich nicht bereit wäre, eine Kunstmesse zu organisieren. Nach mehreren Treffen habe ich mich dazu entschieden, dass ich es mache.

**Sie sind selbst Galerist, führen erfolgreich Galerien, nehmen an Kunstmesen teil. Welche Rolle spielen Kunstmesen Ihrer Meinung nach im Kunstmarkt?**

Ich glaube, dass Kunstmesen immer wichtiger werden. Die Kunstinteressenten suchen Orientierung – und auf einer Messe haben sie die Möglichkeit, sehr viele verschiedene Angebote gleichzeitig und nebeneinander sehen zu können. So können sie entscheiden, was sie eventuell kaufen möchten, was sie für ihre Sammlung noch ergänzend brauchen. Wenn die Galerien einzeln bereit werden müssten, wäre man das ganze Jahr unterwegs von A bis Z, bis die Galerien abgeklappert wären. Auf den Messen gibt es hingegen ein großartiges und selektiertes Angebot, sodass diese immer beliebter werden.

**Welche besondere Rolle nimmt dabei die art KARLSRUHE ein?**

Der süddeutsche Raum hat eine sehr große Sammlerdichte. Es gibt hier sehr viele private Museen. Natürlich gibt es diese z. B. auch in Berlin, aber

Baden-Württemberg hat eine ganz stattliche Anzahl privater Sammlermuseen und gute mittelständische Industrie. Und die Messe ist so ausgerichtet, dass sie ein breites Publikum anspricht.

**Welche Bedeutung nimmt die art KARLSRUHE im Dreiländereck ein?**

Die Lage ist fantastisch. Da ist Frankreich, die Schweiz und Baden-Württemberg. Wir können uns auch über viele Besucher und Sammler aus dem Rheinischen, aus Frankreich und der Schweiz erfreuen. Auch aus weiteren Entfernungen kommen die Besucher und kaufen Kunst auf der art KARLSRUHE.

**Spiegelt sich dies auch in den Ausstellern wider?**

Aus dem Kopf würde ich sagen, etwas mehr als 25 Prozent sind ausländische Galerien, die aus Frankreich, der Schweiz oder Österreich kommen. Italienische Galerien sind zunehmend interessiert und auch aus weiteren europäischen Ländern nehmen die Teilnehmerzahlen zu. Das liegt einfach daran, dass im Süddeutschen großes Interesse an Kunst und am Kunst sammeln besteht.

**Wie findet die Auswahl der Galerien statt, die sich für die Teilnahme an der art KARLSRUHE bewerben? In welchem Verhältnis stehen dabei feste Galeristen und neue Galerien?**

Das hängt davon ab, wie viele neue Galerien platziert werden können. Für die Auswahl habe ich einen Beirat. Es gibt allerdings wenig Platz für neue Galerien. Denn wieder zugelassene Altaussteller bekommen in der Regel ihren angestammten Platz. Dementsprechend sind es wenige Plätze, die frei werden und durch Neubewerber zu belegen sind. Diesmal mussten wir auch noch an einigen Ecken die eigentlich großzügige Hallenplanung umorganisieren, weil einige Quergänge etwas breiter gemacht werden mussten. Durch die Verringerung der Fläche ist auch die Anzahl der Aussteller etwas weniger geworden. Aktuell planen wir mit 195 Ausstellern.

**Wie strukturieren Sie den Messeaufbau?**

Die Hallen sind klar gegliedert. Wir haben zwei Basishallen: die Hallen zwei und drei, in der die Galerien für Klassische Moderne und Moderne Klassik, umgeben von etablierten

aktuellen Galerien, den Bogen auf 120 Jahre Kunstgeschichte spannen. Dann gibt es die Halle eins mit Druckgrafik, Multiples und der Sonderschau Druckgrafik, bei der jeder Galerist eine Grafik zeigen kann – so können die Galeristen auf ihre Stände hinweisen und haben gleichzeitig eine Verkaufsplattform für druckgrafische Werke. Halle vier, die große letzte Halle, ist für ganz aktuelle Kunst. Dadurch hat jeder Besucher die Möglichkeit, bei seinen Vorlieben zu beginnen.

**Nach welchen Kriterien entscheiden Sie, welcher Aussteller wo seinen Messestand aufbaut?**

In der Regel behalten wiederkehrende Galerien jährlich ihren Stand. Neue Galerien bekommen erst einmal die Plätze, die frei werden. Natürlich gibt es manchmal Wünsche, die Halle zu wechseln. Z. B. wenn sich das Programm verändert hat, beispielsweise klassischer geworden ist, in der Contemporary Art nicht mehr richtig platziert ist und die Galerie dadurch in eine der Basishallen wechseln möchte. Wenn es dann einen Platz gibt und das Programm von dem Beirat genehmigt wird, wird einem Wechsel gelegentlich zugestimmt. Auch in Verbindung mit den Skulpturenplätzen kommt es

manchmal zu Verschiebungen. Wenn ein Galerist einen Skulpturenplatz hat, versuchen wir natürlich, eine Möglichkeit zu schaffen, das auch angrenzend zum Skulpturenplatz eine Koje freigemacht werden kann.

**Richtet sich die art KARLSRUHE auch an jüngere Sammler bzw. Einsteiger?**

Ja, natürlich, und zwar gewaltig. Indem wir eine ganze Halle für Multiples und druckgrafische Werke haben. Das ist ja das, was junge Menschen, Studenten und Berufseinsteiger sich leisten können. Vor allem in der Halle der Contemporary Art 21 befindet sich ganz aktuelle Kunst, die natürlich preislich erschwinglicher ist als ein Bild der Klassischen Moderne. Es ist deutlich zu sehen, dass wir neben dem klassischen Sammlerpublikum, den etablierten Besuchern, sehr viele junge Besucher haben. Und es muss ja nächstes Jahr wieder weitergehen, und übernächstes. In die Zukunft gesehen, sind ja die jetzt Mitte-Dreißiger in dem Alter, indem Kunstkäufe attraktiv werden.

**Apropos Zukunft – gibt es Zukunftspläne für die art KARLSRUHE?**

Immer auf dem Laufenden sein, immer ganz vorne mitzuspielen. Die Trends mitzumachen und dem Publikum das zu bieten, was hohes Niveau hat. Qualität ist Programm. Es geht eben nicht um Nationalität, sondern um Qualität. Von den vielen Bewerbungen der Galerien suchen wir die aus, die ins ganze System passen.

**Die kommende art KARLSRUHE wurde von Februar auf Mai 2021 verschoben.**

Genau. Wir wollten nicht auf den letzten Drücker warten, weil ja eindeutig klar ist, dass bis einschließlich Februar keine Messen stattfinden können. Wir haben uns entschlossen, den Mai zu nehmen – zwischen der Art Cologne, die nächstes Jahr im April stattfindet wird, und der Art Basel im Juni – damit haben wir einen schönen Platz gefunden.

**Vielen Dank.**

Ewald Karl Schrade ist Galerist und Kurator der art KARLSRUHE. Maïke Karnebogen ist Redakteurin von Politik & Kultur



17. Donald Judd, 1928-1994, USA, Minimal-Art, 54.500 Punkte

FOTO: PICTURE ALLIANCE, DPA, LETITIA LAURENT

## Kunstnachlass

Bausteine unserer Erinnerungskultur

ANDREAS KOLB

Was geschieht mit dem nachgelassenen Werk, wenn die Künstler nicht mehr sind? In den letzten beiden Jahrzehnten entstanden vermehrt Archive zur bildenden Kunst, um die künstlerischen Euvres einer stetig steigenden Kunstproduktion zu erhalten. Das einzige bundesweit agierende Künstlerarchiv ist das der Stiftung Kunstfonds, das 2010 in Brauweiler bei Köln eröffnet wurde. Es bewahrt Vor- und Nachlässe herausragender bildender Künstler der jüngeren Kunstgeschichte in Deutschland, darunter Ludger Gerdes, Jochen Gerz, Ulrike Grossarth, Barbara Hamann und Reiner Ruthenbeck.

Nun ist Kunst und Kunstproduktion aber kein Phänomen, das in den Kategorien bundesweit, regional oder gar von oben herab provinziell verhandelbar ist. Die Vorsitzende des Forum für Künstlererben (FKN) und des Bundes-

desverbands Künstlernerben (BKN), Gora Jain, sagt zur Bedeutung regionaler Kunstnachlässe: »Auch Künstlerverbände sind regional angesiedelt und bundesweit miteinander vernetzt. Einerseits bildet sich die regionale Verwurzelung nicht selten in der künstlerischen Arbeit selbst ab. Ausbildung, Zugehörigkeit zu Künstlerkreisen und -verbänden, Auftragsarbeiten in der Region u.v.m. sind oftmals prägend für den künstlerischen Schaffensweg und sichtbar im Werk.«

Andererseits liegt bei nachlassbewahrenden Institutionen das Know-how und Wissen über die regionale Kunstszene bei denjenigen, die diese Kunst vor Ort entdecken, zur Ausstellung bringen, Austausch und Vermittlungsarbeit betreiben und zudem die Künstler\*innen oftmals noch persönlich kannten. Es genügt nicht nur die Kenntnis einzelner Werke, wichtig ist auch der Entstehungskontext: Regionalität, demografische und soziale

mit einem allseits gefürchteten Provinzialismus zu tun.«

Ein perfektes Beispiel für die Bewahrung eines regionalen Kunstnachlasses und Lebenswerkes ist das Kunstpartner Schaulager in Adlmannstein, das im Mai 2020 seine Depots für Sammler, Kunstgeschichtler, Künstlerkollegen und Publikum öffnete. Adlmannstein ist ein Dorf vor den Toren der Weltkulturerbestadt Regensburg mit 150 Einwohnern, einer Bushaltestelle und einem Briefkasten.

Da, wo man glaubt, die Welt höre auf und der Horizont bestehe nur noch aus Himmel und Oberpfälzer Wald, da ist in einem Wirtschaftsgebäude neben der Kunstpartner Galerie das Kunstpartner Schaulager entstanden, begründet von den Galeristen Wilma Rapf-Karikari und Ingo Kübler. Aus einem ehemals landwirtschaftlich genutzten Stadel wurde nach dem Entwurf von planschmid-Architekten ein funktionales Gebäude, das sechs Depots und einen zentralen Ausstellungsraum für die Werke von Susanne Böhm, Margot Luf und Maximilian Bresele beherbergt.

Das Schaulager und seine Künstler fühlen sich der regionalen Tradition verpflichtet. So machte z. B. in den

1960er Jahren in der Gegend die Gruppe SPUR von sich reden. Sie leistete einen wichtigen künstlerischen und mit ihrem Manifest auch theoretischen Beitrag zur deutschen Avantgarde nach 1945. Zeitweise gelang ihr der Anschluss an die europäische Situationistische Internationale. Kern der Gruppe SPUR bildeten Lothar Fischer, Heimrad Prem, HP Zimmer und Helmut Sturm. Die Bildhauerin und Malerin Margot Luf war in den 1970er Jahren Assistentin bei Lothar Fischer und wird mit ihrer Formensprache der SPUR-Nachfolge zugeordnet.

Die Position des gesellschafts- und konsumkritischen Künstlers besetzt ein weitere Schaulager-Künstler, Max Bresele. Malerei und Grafik, Fotomontagen, Collagen, Künstlerbücher, Kunstmöbel, skurrile Objekte und Experimentalfilm – Bresele kannte keine Gattungsgrenzen und machte aus allem, was ihm in die Hände fiel, Kunst. Was Breseles Nachlass angeht, kooperiert das Schaulager mit dem Kunstverein Weiden, wo im Juli 2017 ein Max-Bresele-Museum eröffnet wurde.

Verbände wie das Forum für Künstlererben (FKN) und der Bundesverband Künstlererben (BKN) fordern

schon länger, dass neben der Künstlerförderung auch die Erhaltung der Kunstwerke im Sinn der posthumen Nachsorge in kulturpolitische Strategien einbezogen wird: »Künstlererben sind Geschichte, und sie erzählen Geschichten. Dieser wesentliche Baustein einer Erinnerungskultur zeichnet sich durch hohe Authentizität allein schon durch die oftmals sehr persönliche Nähe Kunstschaffender zu welterkundenden Fragestellungen aus. Der besondere Quellen- und Forschungswert von Künstlererben lässt sich für die Zeitgeschichte als auch für die vergleichende Kultur- und Kunstgeschichtsschreibung muss daher als Kulturgut und schützenswertes Kulturerbe anerkannt sowie im öffentlichen Bewusstsein und fachlichen Diskurs verankert werden. Aus kulturpolitischer Perspektive ergibt sich daraus die Notwendigkeit einer Etablierung eines neuen Typus einer »Forschungsstelle für Erinnerungskultur durch Künstlererben« als Kooperationspartner zu Museen und kulturbewahrenden Institutionen«, so Gora Jain.

Andreas Kolb ist Redakteur von Politik & Kultur

# Dialog zwischen Kunst und Politik

Die Kunstsammlung des Parlaments

KRISTINA VOLKE

Nach bevor der Deutsche Bundestag 1999 seinen Sitz von Bonn nach Berlin als neuer Hauptstadt des wiedervereinigten Deutschlands verlegte, blickte die Welt auf das Herz des Parlaments: Christo und Jeanne Claude verhüllten im Sommer 1995 das Reichstagsgebäude mit silbernen Stoffbahnen. 14 Tage lang regierte am Platz der Republik die Kunst und sorgte für ein Ereignis, das noch heute seinesgleichen sucht. Fünf Millionen Besucher aus aller Welt kamen, um das glänzend verpackte Bauwerk zu sehen. Viele blieben lange, fotografierten und berührten das Gewebe, tanzten und sangen davor und empfanden sich offensichtlich als Teil eines Wunders, das später Deutschlands erstes Sommermärchen genannt wurde. Der »Wrapped Reichstag« war jedoch mehr als ein Spektakel. Er war ein Meisterstück der Kunst, ein Werk, das alle bis dahin geltenden Maßstäbe für Kunstprojekte sprengte: Beide Künstler hatten mehr als 25 Jahre für die Realisierung gekämpft, hatten über Jahrzehnte Abgeordnete und Politiker besucht und von ihrer Idee zu begeistern versucht, mussten dabei oft Skepsis, auch drei Ablehnungen durch frühere Bundestagspräsidenten in Kauf nehmen. Nach der Wiedervereinigung und einer weiteren Abstimmung des Plenums unter dem Vorsitz von Bundestagspräsidentin Rita Süssmuth erhielten Christo und Jeanne Claude dann doch die Erlaubnis, ihre Idee zu realisieren und gaben der Welt damit ein Symbol: für die Freiheit der Kunst, das unmöglich Scheinende zu denken, für die Kraft von Künstlern, es umzusetzen, für den Mut von Politikern, die sich schließlich doch auf das Wagnis einließen und damit sowohl der Kunst als auch Künstlern vertrauten, mit diesem geschichtsbeladenen Ort vergangen und zukünftiger deutscher Politik nicht nur angemessen, sondern sogar visionär umzugehen.

Die Verhüllung war nicht der Auftakt, aber ein wichtiges Zeichen für das Kunstengagement des Deutschen Bundestages. Schon in Bonn hatte das Parlament mehr als die üblichen Kunst-am-Bau-Projekte realisiert und 1969 eine Artothek begründet, die fortan Künstler durch Ankäufe in die Sammlung des Deutschen Bundestages unterstützen sollte. Der Abgeordnete Gustav Stein, im bürgerlichen Leben Kunstprofessor, initiierte damals den Ankauf von 500 Grafiken, die zum Grundstock für eine ständig wachsende Sammlung zeitgenössischer Kunst wurde. Inzwischen wird die Sammlung mit einem festen Haushaltset jährlich erweitert, fast 5.000 Werke aller Gattungen umfasst dieser Sammlungsteil momentan.

Aber es ist nur ein kleiner Teil des Kunstprogramms, das das Parlament seit seinem Umzug nach Berlin verfolgt. Denn neben der Artothek, deren Werke den Abgeordneten für die Zeit ihres Mandats als Ausstattung ihrer Büros zur Verfügung gestellt werden, werden regelmäßig ein bis zwei Prozent der Bausummen an Neu- und Umbauten der Liegenschaften für ortsspezifische Installationen und ortsgebundene Kunstwerke ausgegeben. Beim Reichstag, das für den Umzug nach Berlin als Erstes saniert und umgebaut wurde, waren es sogar drei Prozent, mittels derer Werke von Günther Uecker, Gerhard Richter, Christian Boltanski, Jenny Holzer, Katharina Sieverding, Coosje van

Bernhard Heisig, Gerhard Altenbourg und vielen anderen realisiert wurden. Auch alle anderen Parlamentsgebäude enthalten Installationen etwa von Antony Gormley, Dani Karavan, Ulrich Erben, Jörg Herold, Neo Rauch oder Katharina Grosse – die Liste der beteiligten Künstlerinnen und Künstler umfasst weit mehr als 100 Namen national und international renommierter Künstler. Gerade realisiert Tamara Grcic eine raumfüllende Wandmalerei in einem Parlamentsgebäude in der Dorotheenstraße. Jeder, der die Parlamentsgebäude schon betreten hat, wird deshalb nachvollziehen können, dass der Deutsche Bundestag als eines der außergewöhnlichsten Museen der Welt gilt.

Neben dem Kunst-am-Bau-Programm wurde vor einigen Jahren ein Auftragsprogramm ins Leben gerufen, für das zeitgenössische Künstler gezielt um Arbeiten zum parlamentarischen Alltag und der Geschichte des Parlaments gebeten werden. Außer Porträtmalereien bedeutender Abgeordneter und Porträtbüsten, die die Namensgeber der Häuser und damit besondere, mit den Persönlichkeiten verbundene Werte verkörpern, waren es zuletzt der Hamburger Künstler Simon Schwartz, der 45 Parlamentarier aus der Zeit zwischen 1848 und 1999 in je einem Comic porträtierte, die Berliner Künstlerin Juliane Ebner, die ihre Familiengeschichte und den Brand im Reichstagsgebäude zum Anlass für einen inzwischen vielfach prämierten gezeichneten Kurzfilm nahm, der Hallenser Künstler Moritz Götz, der vier Emaille-Tableaus zur Geschichte des Parlaments fertigte, der aus Frankreich stammende Maler Guillaume Bruère, der Menschen und Situationen im parlamentarischen Alltag zeichnete, die in Berlin lehrende Zeichnerin Pia Linz, die mehr als ein Jahr an einem »Porträt« des Parlamentsviertels arbeitete. Anlässlich des 100. Jahrestags der Einführung des Frauenwahlrechts wurden 19 internationale Künstlerinnen um eine Arbeit zum Thema gebeten, die Schweizer Illustratorin Serpentina Hagner arbeitete an der Graphic Novel »Kulturelle Geschichte einer Selbstverständlichkeit«, die die 100 Jahre des Kampfs um die Mitbestimmung von Frauen in der Politik eindrücklich nachvollzieht. Alle Auftragsprojekte und viele Künstler, die mit Installationen oder Einzelwerken in der Sammlung vertreten sind, werden in Berlin und Brüssel mit Einzelausstellungen vorgestellt. Ein eigenes Kunstvermittlungsprogramm unterbreitet Kindern und Jugendlichen Angebote, den spannenden Raum zwischen Kunst und Politik selbst zu betreten.

Das gesamte Kunstprogramm obliegt dem Kunstbeirat des Deutschen Bundestages, einem parlamentarischen Gremium unter Vorsitz des Bundestagspräsidenten, das paritätisch mit Abgeordneten aus allen Fraktionen besetzt ist und die Entscheidungen über Ankäufe, Aufträge und alle anderen Projekte fällt. Eines ihrer Hauptanliegen ist der Dialog zwischen Kunst und Politik, denn sie verstehen Kunst als Verständigungsraum für all jene Fragen, die das Herz des Parlaments betreffen: das Leben, in dem es Mut, Kraft und Freiheit braucht.

Kristina Volke ist stellvertretende Leiterin und Kuratorin in der Kunstsammlung des Deutschen Bundestages



18. Dan Flavin, 1953-1996, USA, Minimal-Art, 53.950 Punkte

## Üble Machenschaften

Die dunklen Seiten des Kunstmarktes

BENCE FRITZSCHE

Wenn man an üble Machenschaften auf dem Kunstmarkt denkt, sind es wohl meist solche aufregende Ereignisse wie aufgelegene Kunstfälschungen oder auch durch dubiose Hintermänner und Hinterfrauen in die Höhe getriebene Auktionsergebnisse. Jedenfalls geht es dabei dann meist um viel Geld und die Leidtragenden sind die Käufer, die Sammler von Kunst.

Selten nur denkt man, betrachtet man die »dunklen Seiten« des Kunstmarktes, an die Künstlerinnen und Künstler selbst, die Opfer von Geldabschneidern werden könnten. Denn in der Kunstszene, zumindest in Deutschland gilt: Das Ausstellen oder auch die Teilnahme an Ausstellungen ist, zumindest in Deutschland, für Künstler nicht mit Gebühren verbunden.

Denn für Künstler ist es unabdingbar, dass sie ihre Werke der Öffentlichkeit präsentieren. Kunst muss gesehen werden, will sie wirksam werden. Erst durch die Aufmerksamkeit, durch die Betrachtung, durch die Wahrnehmung kann Kunst etwas bewirken, etwas hervorrufen, seien es Gefühle, Empfindungen oder auch Erkenntnis beim Betrachter.

Das Ausstellen von Kunst ist für die Kunstproduzenten daher ebenso immanent wie das Hören einer Komposition oder das Gelesenwerden eines Buches. So wird das Ausstellen der Kunstproduktion für Künstler zu einem wesentlichen Bestandteil des Künstlerberufs und nimmt insofern auch die entsprechende Zeit und einen erheblichen Einsatz in Anspruch.

Da die Ausstellungsmöglichkeiten jedoch begrenzt sind, ist das Angebot erheblich knapper als die Nachfrage. Genau diese Notwendigkeit, Kunst zu präsentieren bei gleichzeitigem Mangel an Präsentationsmöglichkeiten nehmen Geschäftemacher wahr, da sich damit oft sogar eine goldene Nase verdienen lässt.

Künstlerinnen und Künstlern »flattern« fast täglich E-Mails ins Haus, mit dubiosen Angeboten, etwa von sich selbst als »Galeristen« bezeichnenden Gestalten, die ihre Räumlichkeit entweder von Miet-Häusern für

Gruppenausstellungen oder gar die gesamte »Galerie« zur Miete anbieten. Für zusätzliche Kosten für die Vernissage oder auch die Versicherung während einer solchen Präsentation sollen dann meist ebenfalls die Künstler aufkommen. Aus der Not heraus und weil auch noch die Erfahrung fehlt, greift dann so mancher Künstler nach diesem teuren Strohhalme, um wenigstens mal wieder die sich im Atelier türmenden Werke in die Öffentlichkeit zu bringen. Diese dabei ersehnte Öffentlichkeit bleibt oft dann aber aus, denn solche »Miet-Galeristen« erzielen ihre Einnahmen eben nicht durch die Kunstkäufer und die dabei für sie entstehende Provision, sondern direkt durch die Künstler selbst.

Hat sich ein Künstler auf ein solches Angebot eingelassen, ist er nicht nur um viele Euro ärmer – solch eine Miete kann bis zu mehreren Tausend Euro betragen –, sondern um die zweifelhafteste Erfahrung reicher, dass derartige bezahlten Ausstellungen keine Käufer generieren und zudem noch nicht mal dazu geeignet sind, in der Biografie erwähnt zu werden, weil man sich damit mehr schaden als nutzen würde.

Es sind nicht nur Ausstellungsmöglichkeiten, die den Künstlerinnen und Künstlern für gutes Geld angeboten werden; auch auf anderen Feldern, wo ein Bedarf der Künstler besteht, sich berufsmäßig zu präsentieren und darzustellen, sind die Geschäftemacher tätig. Normalerweise funktionieren in Deutschland Kunstpreise, Wettbewerbe und Stipendien so, dass Künstlerinnen und Künstler sich kostenlos darum bewerben, sofern diese zur Teilnahme ausgeschrieben sind.

Neben diesen seriösen Ausschreibungen, die meist von Städten, Kommunen, Kunstvereinen, Museen, dem Bund oder Firmen veranstaltet werden, tummeln sich auch auf diesem Feld so manche wenig künstlerfreundliche Zeitgenossen, die für die Teilnahme an ihren Ausschreibungen Gebühren verlangen. Solche Teilnahmegebühren können durchaus dann einen dreistelligen Euro-Betrag ausmachen. Weil aber der mögliche Gewinn eines gewissen Geldpreises in Zusammenhang mit einer Ausstellung der Preisträger winkt, sehen selbst in solch einem halsabschneiderischen Angebot manche Künstler eine Chance.

Ein weiteres recht dubioses Angebot für Künstler sind gewisse Lexika und Handbücher, in welchen sich

Künstler präsentieren können, sowohl mit einer Auswahl von Kunstwerken als auch ihrer Biografie, natürlich wieder für einen ansehnlichen Obulus, der in manchen Fällen mehrere Hundert Euro betragen kann. Die Käufer solch völlig nutzlos erscheinender Schinken sind zu allem Unbill dann eigentlich auch nur jene, die sich dort zur Veröffentlichung eingekauft haben. Kein Galerist oder Museumsmitarbeiter und auch kein Kunstinteressierter würde sich je solch ein überflüssiges Sammelurium anschaffen, das nur aus einem einzigen Zweck produziert wurde, nämlich dem Herausgeber die Taschen zu füllen.

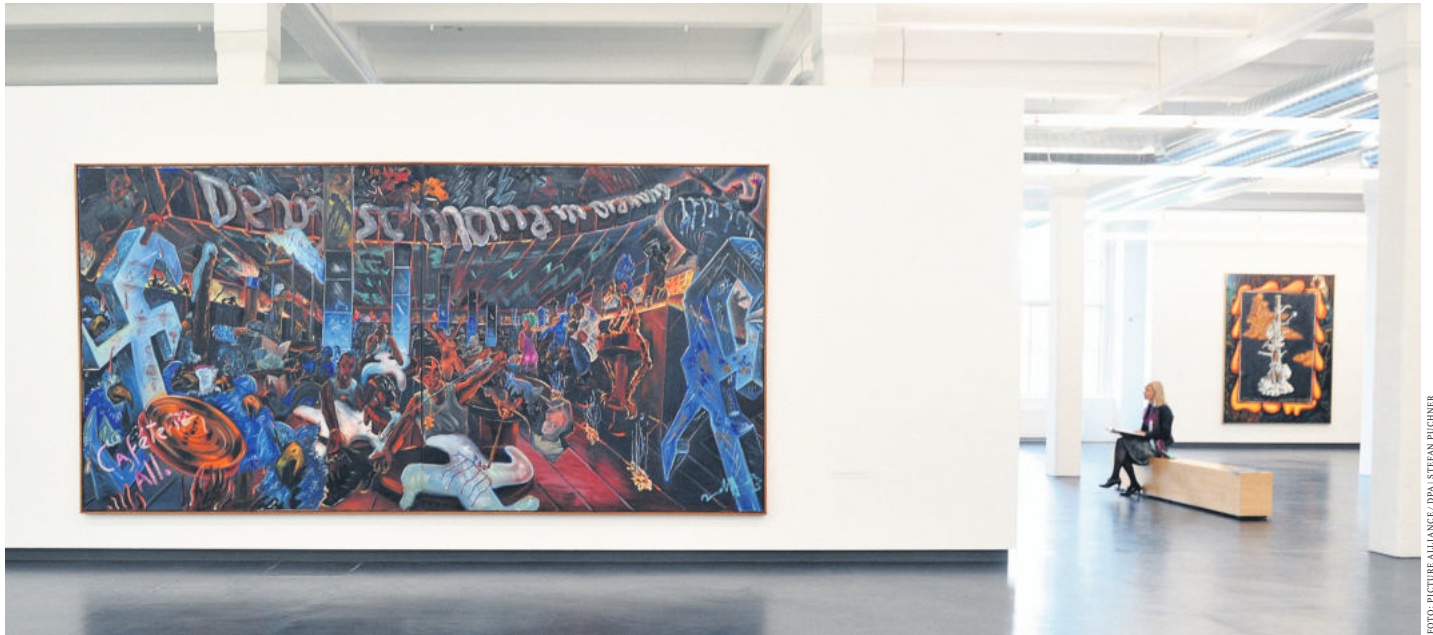
Künstlerinnen und Künstler befinden sich aufgrund ihres Durchschnittseinkommens nach Erhebung der Künstlersozialkasse am Rande des Prekariats, auch wenn manche Stars der Szene etwas anderes suggerieren. Dass einige von ihnen sich dann dennoch auf unseriöse Angebote einlassen, hat sowohl mit der Not der Künstler als auch mit einer gewissen Unkenntnis zu tun.

Leider werden die Kunststudenten nicht an allen Akademien auf den Kunstmarkt und die dortigen Usancen genügend vorbereitet, um nicht erst durch Schaden klug zu werden. Diesen Mangel kann die nun schon fast seit 40 Jahren erscheinende Künstlerzeitschrift »atelier« etwas ausgleichen, indem in deren Rubrik »Grauzone« die Machenschaften der »Schwarzen Schafe« der Kunstszene regelmäßig unter die Lupe genommen werden.

In manchen Fällen, insbesondere wenn es sich bei den Veranstaltern um im Grunde seriöse Institutionen handelt, die jedoch selbst keine Ahnung haben, zu welchen Konditionen im Normalfall Künstler ausstellen oder auch an Ausschreibungen teilnehmen, hat die Kritik in der Zeitschrift »atelier« sogar dann noch zu einer künstlerfreundlicheren Umformulierung der Teilnahmebedingungen geführt.

Traurig aber, dass dennoch manche Kunstvereine oder auch selbst einige Kommunalverwaltungen ohne Bedenken und auch ohne Blick auf die finanzielle Situation der Künstler Teilnahmegebühren für ihre Veranstaltungen verlangen, die ohne die Künstlerinnen und Künstler jedoch gar nicht zustande kommen könnten.

Bence Fritzsche ist Chefredakteur der Zeitschrift »atelier«



19. Jörg Immendorff, 1945-2007, Deutschland, Malerei, Skulptur, 52.500 Punkte

FOTO: PICTURE ALLIANCE/DPPI/STEFAN PUGNIER

# Von kopierten Picasso-Grafiken und gestohlenen Kulturschätzen

## Der Kunstmarkt und das Verbrechen

TOBIAS TIMM

Der junge Galerist Inigo Philbrick war das Fliegen mit Privatjets durchaus gewöhnt. In kurzer Zeit war der in Connecticut aufgewachsene Mann zu einem global agierenden Kunsthändler aufgestiegen, hatte Galerien in London und Miami eröffnet – und im Jahr 2017 mit Werken von zeitgenössischen Künstlern wie Jean-Michel Basquiat und Yayoi Kusama einen Umsatz von rund 100 Millionen Pfund gemacht. Als er am 12. Juni 2020 über die Startbahn des kleinen Flughafens der Pazifik-Insel Vanuatu zu einem Learjet geführt wurde, empfingen ihn an Bord jedoch keine Stewardessen mit Champagner, sondern FBI-Agenten. Philbrick wurde auf die zu den USA gehörende Insel Guam geflogen, wo schon ein Untersuchungsrichter auf ihn wartete, der die Auslieferung nach New York anordnete.

Der 33-jährige Philbrick, so der Verdacht der New Yorker Staatsanwaltschaft, soll bei Kunstgeschäften mit Werken, die nicht oder nicht mehr komplett in seinem Eigentum waren, Geschäftspartner um mehr als 20 Millionen Dollar betrogen haben. Seine Anwälte plädierten bei ersten Anhörungen auf nicht schuldig. Philbrick sitzt jedoch weiterhin in Untersuchungshaft – im Strafprozess soll die Schuldfrage nun bald geklärt werden. Zu Philbricks Kunden, die derzeit in verschiedenen Zivilverfahren auf mehreren Kontinenten um Kunstwerke oder ihre Millionen kämpfen, gehört auch die Kunstinvestmentfirma eines bekannten deutschen Sammlerpaars. Der beklagte Schaden auch hier: mehrere Millionen Euro.

Die meisten Kunsthändlerinnen, Galeristen und Auktionatorinnen arbeiten gewissenhaft und ehrlich, sie beuten sich oft eher selbst aus, als dass sie andere über den Tisch ziehen würden. Doch häuften sich in den vergangenen Jahren auch in Deutschland die Fälle, in denen Betrüger und Fälscher – die große Mehrheit der überführten Täter in diesem Feld sind Männer – die Kunst als Vehikel für ihre dunklen Geschäfte nutzten.

Da war etwa der Fall des Wolfgang Beltracchi, der als Künstler unter seinem Geburtsnamen Wolfgang Fischer keinen großen Erfolg gehabt hatte. Schon früh begann er daraufhin, den Malstil und die Sujets berühmter Maler zu stehlen, alte Leinwände in »neu aufgefundene« Meisterwerke zu verwandeln. So richtete Beltracchi über mehr als drei Jahrzehnte einen Schaden von insgesamt Hunderten Millionen Euro nicht nur in Deutschland, sondern auch in London, Paris, Genf und New York an. Aber nicht nur der ökonomische Schaden war gewaltig, der Betrug terminierte auch die Reputation vieler Expertinnen, Händler und Auktionatoren, die auf den kriminell guten Handwerker Beltracchi hereingefallen waren. Im Kölner Auktionshaus Lempertz etwa wurden mehrere Bilder versteigert, die sich im Nachhinein als Fälschungen Beltracchis herausstellten. Vom Landgericht Köln wurde Beltracchi 2011 als Mitglied einer Bande wegen Betrugs schließlich zu sechs Jahren Haft verurteilt.

Und dann war da noch Helge Achenbach, Deutschlands wichtigster Kunstberater, der den großen Versicherungen und Autokonzernen Kunst vermittelte, der Politiker wie Gerhard Schröder und Künstler wie Jörg Immendorff seine Freunde nannte – und der alles immer eine Nummer größer wollte. Er fuhr kein normales Auto, sondern den Bentley, den ehemals Joseph Beuys besessen hatte. Und nicht nur den, sondern noch vier, fünf weitere Bentleys dazu. Auch die Erste Klasse war ihm beim Fliegen irgendwann nicht mehr genug, es mussten – wie bei Inigo Philbrick – Privatjets sein. Für den Künstler Gerhard Richter mietete Achenbach extra geräumige Hallen an, damit dieser zwei besonders große Gemälde malen konnte. Und seine Provision für die Vermittlung eines einzelnen Gemäldes von Pablo Picasso sollte nicht nur, wie vertraglich vereinbart, rund 180.000 Euro betragen, er nahm sich heimlich zwei Millionen Euro mehr. Am Ende war Helge Achenbachs Gefängniszelle zehn Quadratmeter klein.

Achenbach betrog bei Kunstgeschäften unter anderem einen befreundeten Aldi-Erben, den er eigentlich als Berater durch den wilden Kunstmarkt navigieren und vor überhöhten Preisen hätte schützen sollen. Dabei fälschte Achenbach auch Rechnungen von Galerien, machte aus günstigen Dollars teurere Euros, veränderte die Ziffern so, dass er mal einige Hunderttausend Euro, mal mehr als eine Million illegal dazu verdiente. Die gefälschten Rechnungen bezeichnete er später im Strafprozess gegen ihn als Collagen, so als sei er kein Betrüger, sondern ein genialer Künstler. Die Richter am Landgericht Essen verurteilten ihn 2015 trotzdem zu sechs Jahren Haft wegen Betrugs. Meist kommen Betrüger auf dem Kunstmarkt glimpflicher davon, gibt es doch nur wenige Staatsanwältinnen und Richter, die sich wirklich in die sonderbaren und komplizierten Usancen des Betriebs einarbeiten wollen.

Es sind dann auch diese speziellen Gepflogenheiten auf dem deutschen wie internationalen Kunstmarkt, die besagte Taten und noch viele andere Fälle von Betrug, Hehlerei, Antikenschmuggel und Steuerhinterziehung erst möglich gemacht haben. Zusammen mit Stefan Koldehoff habe ich für das kürzlich erschienene Buch »Kunst und Verbrechen« zahlreiche exemplarische Fälle analysiert, dabei kristallisierten sich gewisse Strukturen und Muster heraus, die es den Tätern leicht machen: Obwohl es teilweise um Millionenwerte geht, werden viele Kunstgeschäfte noch immer per Handschlag abgewickelt. Der Insiderhandel ist auf dem Kunstmarkt nicht verboten, es gibt keine der Börsenaufsicht vergleichbare Institution, die Preise auf öffentlichen Auktionen können leicht durch die Vertreter der Künstler manipuliert werden. Betrüger wie Beltracchi flogen auch deshalb nicht früher auf, weil die Auktionshäuser und Kunstgalerien noch immer auf ihre angeblich lang tradierte Diskretion pochen: Meistens werden die Namen der Vorbesitzer von Kunstwerken vor den Käuferinnen geheim gehalten. So geheimnisvoll wie auf dem Kunstmarkt, so ist ein Aspekt

dessen Bank mit Helge Achenbach vor dessen Festnahme zusammengearbeitet hatte, seien die Gepflogenheiten sonst nur auf dem internationalen Diamantenmarkt – doch könne man sich auf diesem immerhin relativ leicht auf den Wert eines Diamanten einigen.

Kunstkäufe im Hochpreissegment werden oft über Off-Shore-Firmen abgewickelt, deren wirtschaftlich Berechtigte im Dunklen bleiben. Begünstigt wurden solche intransparenten Geschäfte in der Vergangenheit noch, wenn sich die Kunstware in Freihäfen in Singapur, Luxemburg oder Genf befand.

## Die Gepflogenheiten des Kunstmarkts haben viele Fälle von Betrug, Hehlerei, Antikenschmuggel und Steuerhinterziehung erst möglich gemacht

In einigen dieser Darkrooms des globalen Kunstmarkts können Kunstwerke nicht nur steuerfrei, sondern auch weitgehend frei von sonstigen Kontrollen gelagert und gehandelt werden. In der Vergangenheit tauchten in solchen Freeports auch geschmuggelte Antiken und einst von den Nazis geraubte Kunstwerke wieder auf.

»Man kann nicht mehr als 100 Prozent Eigentum an einem Kunstwerk verkaufen«, erklärte der New Yorker Staatsanwalt im Sommer 2020 nach der Verhaftung des Galeristen Inigo Philbrick. Eine nur scheinbar überflüssige Feststellung, denn Philbrick habe in den vergangenen Jahren genau das erfolgreich getan, bevor er sich in die Südsee absetzte, so klagten mehrere seiner Kunden: Kunstwerke seien in Anteilen oder als Ganzes mehrfach an verschiedene Besitzer verkauft und schließlich, als sie Philbrick längst nicht mehr gehörten, von ihm noch als Sicherheit für Millionenkredite bei anderen Firmen hinterlegt worden. Mehr

lich machte diesen Betrug auch, dass es für Kunstwerke keine verpflichtenden Eigentümerverzeichnisse gibt – wie etwa Grundbücher für Immobilien oder Fahrzeugbriefe für Autos.

Einige Gesetzesänderungen haben in den vergangenen Jahren schon für etwas mehr Sicherheit auf dem Kunstmarkt gesorgt, so wurde etwa durch die Schweizer Politik eine gewisse Transparenz der Eigentümerverhältnisse in den dortigen Freilagern durchgesetzt. In Deutschland schreibt das neue Kulturgutschutzgesetz – gegen das einige Lobbyisten des Kunstmarkts mit unhaltbaren Behauptungen und Schreckensszenarien agitiert hatten – seit 2016 zumindest einige erweiterte Sorgfaltspflichten vor, etwa dass Händlerinnen und Galeristen Unterlagen zur Identität eines Kunstkäufers oder einer Kunstverkäuferin 30 Jahre lang aufbewahren müssen. Mit solchen Unterlagen könnten in Zukunft die Wege von Werken, die sich als Raubgut oder Fälschung herausstellen, besser aufgeklärt werden. Und doch fehlt ein Gesetz, das etwa die Einziehung von Kunstfälschung erleichtern würde. Auch fehlt es in vielen Bundesländern an spezialisierten Ermittlern, die sich dem Kunstverbrechen annehmen. Neben dem Bundeskriminalamt beschäftigen nur die Landeskriminalämter in Baden-Württemberg, Bayern und Berlin Kommissare, die hauptberuflich billig kopierten Picasso-Grafiken und aus Museen gestohlenen Kulturschätzen auf der Spur sind. Sie sollten in Zukunft ebenso gestärkt werden wie all jene engagiert und leidenschaftlich arbeitenden Auktionatorinnen, Galeristen und Kunstexperten, für die Kunst nicht ein Mittel zum Anlagebetrug ist – sondern ein Schatz voll Drama und Witz, Kritik und Schönheit.

Tobias Timm schreibt als Autor unter anderem für DIE ZEIT

Mehr dazu: Das Buch »Kunst und Verbrechen« von Stefan Koldehoff und Tobias Timm ist bei Galiani Berlin 2020 erschienen.

# Kunsthandel im Nationalsozialismus

Die Provenienzforschung braucht geeignete Förderprogramme, mehr Transparenz und effizientere Netzwerke

MEIKE HOPP

**K**ulturgüter zirkulieren. Sie wechseln Standorte, Besitzverhältnisse und Kontexte. Zu einem bestimmten Zeitpunkt aus einer bestimmten Motivation heraus geschaffen, gefertigt oder produziert, werden Kulturgüter gesammelt und gehandelt, somit verpackt, transportiert, versichert, gekauft, empfangen, verwahrt oder präsentiert. Kulturgüter werden auch gestohlen und geraubt. Sie werden in Krisenzeiten geplündert, transloziert oder sichergestellt. Sie werden in kriegerischen Auseinandersetzungen, Diktaturen, autoritären Regimen oder unter ungleichen Machtverhältnissen konfisziert, enteignet, verschleppt oder zerstört. Immer sind hierbei menschliche Akteure im Spiel, denn Kulturgüter werden übergeben, von Hand zu Hand. Diese Hand- bzw. Besitzwechsel, ihre Eckdaten und Zeugnisse zu dokumentieren, kontextualisieren und zu bewerten ist Aufgabe der Provenienzforschung.

Vor allem im Kunsthandel hat Provenienzforschung eine lange Tradition. Als Bestandteil der fachlichen Expertise gehört sie seit dem 18. Jahrhundert zur Praxis der Vermittlung von kulturellen Objekten, da

hat Debatten um NS-verfolgungsbedingt entzogenes Kulturgut, um Restitution und Wiedergutmachung entfacht und zur Sensibilisierung im Umgang mit Kulturgut beigetragen. In diesen Debatten geht es jedoch vor allem um den politisch-moralischen Stellenwert der Provenienzforschung, um die gesellschaftliche Verantwortung gegenüber Anspruchsberechtigten, deren Vorfahren während des Nationalsozialismus Kunstgegenstände widerrechtlich entzogen worden waren.

Diese Debatten lenken nun den Blick zurück auf eben jene Branche, die sich – obwohl historisch so eng mit Provenienzforschung verknüpft – im Hinblick auf ihre Rolle im Nationalsozialismus als äußerst undurchsichtig erweist: den Kunst- und Antiquitätenhandel. Im Juni 1939 schrieb der ehemalige Direktor des Staatlichen Kunstgewerbemuseums Wien, Hermann von Trenkwald, in einem Traktat: »Den Juden ist das in ihrem Besitze befindliche Kunst- und Kulturgut, an dem ihre Rasse schaffend nie beteiligt war, zu entziehen und in arische Hände zu bringen. Die Überleitung in arischen Besitz erfolgt über den Kunsthandel.« Und auch in Klaus Manns 1939 in Amsterdam verlegten Exilroman »Der Vulkan« heißt es: »ein paar wichtige Auktionen, weißt du; so viele reiche Leute ziehen doch jetzt weg von Deutschland, und da kommen Dinge auf den Markt, die sonst gar nicht zu kriegen gewesen sind...« Die Zitate zeugen von der signifikanten Rolle, die dem Kunstmarkt bei der sukzessiven Stigmatisierung, Entrechtung, Enteignung und schließlich Ermordung

ebenso wie Sammlerinnen bzw. Sammler und öffentliche Einrichtungen wie Museen, Bibliotheken und Archive. Involviert waren Behörden, Museumsfachleute und Sachverständige, aber auch »Marchand-amateurs« sowie temporäre – auch dubiose – Mittelspersonen. Sie kooperierten mit NS-Behörden, -Funktionären und Sonderstäben, mit Hitlers »Sonderbeauftragten« für das geplante, aber nie realisierte »Führermuseum« in Linz, mit Finanzämtern, der Gestapo, dem Zoll, aber auch mit Banken, Expeditionen, Transport- oder Versicherungsunternehmen. Es ist eine maßgebliche Aufgabe der Provenienzforschung, den Kunstmarkt in seiner Rolle als Dreh- und Angelpunkt im perfiden System des Kunst- und Kulturgutraubs zu beleuchten. Nur so können Grundlagen für die Identifizierung von NS-Raubgut in öffentlichen Sammlungen gelegt, nur so können optimale Voraussetzungen für Einzelfallrecherchen geschaffen und Kulturgüter restituiert werden.

Doch hierfür ist die transparente Aufbereitung noch vorhandener Quellen essenziell. 2009 hat das Münchner Auktionshaus Neumeister als erstes Kunsthandelsunternehmen in Deutschland in Kooperation mit dem Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München ein Forschungsprojekt in Auftrag gegeben, das die Geschichte seiner Vorgängerinstitution, des Kunstversteigerungshauses Adolf Weinmüller, untersuchte. Einlieferer- und Käufernamen von 33 Münchner Versteigerungen sowie elf Wiener Versteigerungen der Jahre 1936 bis 1944 wurden der Datenbank Lost Art des

wenige Beispiele wegweisender Projekte, die ich an dieser Stelle nenne.

Projekte, die aber bisher überwiegend teilfinanziert sind, denn adäquate Förder-schienen hierfür gibt es bisher nicht. Chancen und Potenziale dieser Projekte können so kaum ausgeschöpft werden. Dabei geht es nicht allein darum, Geschäftsbücher und Personendaten offenzulegen und »Opfer« bzw. »Täter« zu definieren, sondern darum, die komplexen Mechanismen am Kunstmarkt begreifen zu lernen. Diejenigen Sammlungen, die in den 1910er und 1920er Jahren aufgebaut wurden, sind vielfach dieselben, die in den 1930er und 1940er Jahren unter dem Druck der Verfolgung aufgelöst oder konfisziert wurden. Doch erst umfassende valide Auswertungen von Daten zu involvierten Akteuren und Netzwerken lassen schließlich Kontinuitäten und Widersprüche erkennen, staatlich-behördliches Verwaltungshandeln von privaten Handlungsspielräumen unterscheiden.

Zu den wohl bekanntesten Protagonisten am NS-Kunstmarkt, der seine Handlungsspielräume rigoros nutzte, gehört der durch den »Schwabinger Kunstfund« 2013 berühmt gewordene Hildebrand Gurlitt. Abgesehen von der ungeklärten Frage nach der Rechtmäßigkeit der Beschlagnahme des »Kunstbestands« durch die Staatsanwaltschaft in der Wohnung seines 2014 verstorbenen Sohnes Cornelius Gurlitt, bleibt die Tatsache unbestritten, dass Hildebrand Gurlitt zu den umtriebigen Händlern im »Dritten Reich« gehört hatte. Und das obwohl er zuvor als Museumsdirektor in Zwickau und Leiter des Hamburger Kunstvereins selbst zweimal Opfer konservativer, nationalsozialistischer Kulturpolitik geworden war.

Seine Aktivitäten im Rahmen der »Verwertungsaktion Entartete Kunst«, aber vor allem auch seine Ankäufe für Hitler auf den Kunstmärkten in den besetzten Westgebieten, allem voran in Paris, bringen mich zurück zum Anfang: Kulturgüter zirkulieren. Allein um

**Wir brauchen geeignete – internationale – Förderprogramme für die Entwicklung digitaler Forschungsinfrastrukturen. Akteure wie Hildebrand Gurlitt hatten überaus effiziente Netzwerke. Wenn wir diese durchdringen wollen, ist es an der Zeit, dass auch die Provenienzforschung effizientere Netzwerke begründet**



20. Ellsworth Kelly, 1923-2015, USA, Malerei, 50.250 Punkte

deren Biografie nicht nur Rückschlüsse auf Authentizität zulässt, sondern ihr zentrale Bedeutung bei der Wertbestimmung zukam. Kurz: Je renommierter die Sammlungen, in denen sich kulturelle Objekte einst befinden haben, desto vermeintlich höher deren Qualität und somit auch ökonomischer Wert. Provenienzforschung ist deshalb untrennbar mit der Geschichte des Kunstmarktes im 19. und 20. Jahrhundert verbunden, der Entwicklung von Verkaufskatalogen, Werkverzeichnissen und des »Expertenwesens«.

In den vergangenen Jahrzehnten hat sich die Situation allerdings enorm gewandelt. Die auf der 1998 in Washington durchgeführten »Conference on Holocaust-Era Assets« verabschiedeten Washington Principles fordern Aufklärung unsicherer Provenienzen von Kunstwerken vor allem in öffentlichem Besitz. Auch das verstärkte Interesse der Medien

jener deutschen Bürger zukam, die nach NS-Definition als »Juden« galten oder anderweitig verfolgt waren. Es geht um »Umverteilung« und »Verwertung« einer nicht mehr zu beziffernden Masse an NS-verfolgungsbedingt entzogenem Kulturgut – angefangen mit den durch Berufsverbote, diskriminierende Fiskalpolitik, Sühne- und Zwangsabgaben oder andere Repressalien forcierten Zwangsverkäufen, über zurückgelassenes Auswanderungsgut, Enteignungs- bzw. »Arisierungsmassen« bis hin zum Raub- bzw. Beutegut aus den besetzten Gebieten.

Doch noch immer gehört die Geschichte des Kunsthandels im Nationalsozialismus zu den Forschungsdesideraten. Von der radikalen Ausschaltung »nichtarischer« Händlerinnen und Händler und der Auflösung ihrer Geschäfte in einer konzentrierten Aktion im Sommer 1935 profitierten etablierte, etablierte Unternehmen

Deutschen Zentrums Kulturgutverluste in Magdeburg zur Verfügung gestellt. Damit liegen zur Herkunft von ca. 33.000 in diesem Zeitraum gehandelten Objekten – darunter Einlieferungen der Gestapo Prag oder aus den besetzten Niederlanden – nun wesentlich detailliertere Informationen vor, welche für die internationale Forschung und Restitutionsverfahren von unschätzbarem Wert sind.

Zu den frühen Opfern der Verfolgung gehörte der jüdische Auktionator Hugo Helbing. Ein Projekt zur Digitalisierung der in Deutschland und der Schweiz befindlichen Auktionsprotokolle zwischen 1895 und 1935 wird 2021 mit einer Förderung durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft an der Universitätsbibliothek Heidelberg starten. Ein weiteres Projekt zur Erschließung des Fotoarchivs der 1880 begründeten Kunsthandlung Julius Böhler befindet sich in Bearbeitung – nur einige

die allein quantitative Dimension der massenhaften Translokationen von Kulturgütern im »Dritten Reich« durch den Kunsthandel zu fassen, brauchen wir uneingeschränkt Transparenz im Umgang mit Kulturgütern und historischen Quellen und Daten zu ihrer Herkunft, denn ein intransparenter Umgang führt erneut zur Reproduktion von Ungleichheitspositionen, Rassismen und Antisemitismen. Und wir brauchen geeignete – internationale – Förderprogramme für die Entwicklung digitaler Forschungsinfrastrukturen. Akteure wie Hildebrand Gurlitt hatten überaus effiziente Netzwerke. Wenn wir diese durchdringen wollen, ist es an der Zeit, dass auch die Provenienzforschung effizientere Netzwerke begründet.

Meike Hopp leitet das Fachgebiet für Digitale Provenienzforschung an der TU Berlin. Sie ist außerdem Vorsitzende des Arbeitskreises Provenienzforschung.

## Zum Referentenentwurf des Bundesministeriums der Justiz und für Verbraucherschutz »Entwurf eines Gesetzes zur Vereinheitlichung des Stiftungsrechts« Stellungnahme des Deutschen Kulturrates



Berlin, den 30.10.2020. Der Deutsche Kulturrat, der Spitzenverband der Bundeskulturverbände, ist enttäuscht über den vom Bundesministerium der Justiz und für Verbraucherschutz vorgelegten Entwurf eines Gesetzes zur Vereinheitlichung des Stiftungsrechts. Zwar sieht der Entwurf einige wenige Verbesserungen im Stiftungsrecht vor. Im Großen und Ganzen bleibt er jedoch hinter den Erwartungen sowie zivilgesellschaftlichen Debatten der letzten Jahre zurück und ist von Misstrauen gegenüber der Zivilgesellschaft geprägt. Er engt die Handlungsspielräume von Stifterinnen und Stiftern sowie von Stiftungen ein, statt flexibles Handeln zu ermöglichen.

Im Entwurf gerät aus dem Blick, dass Stifterinnen und Stifter ihr Vermögen ganz überwiegend aus philanthropischem Antrieb dem Gemeinwohl widmen. Dieser Impetus verdient Wertschätzung. Stiftungen sind wichtige zivilgesellschaftliche Akteure. Sie handeln unabhängig und sind dem in der Zweckbestimmung formulierten Stifterwillen verpflichtet. Sie sind keine Lückenbüßer für staatliches Handeln und ebenso wenig Münder des Staates.

In seiner Stellungnahme vom 25.03.2015 hat sich der Deutsche Kulturrat dafür ausgesprochen, die Anpassungen im Stiftungsrecht mit Augenmaß vorzunehmen. Der vorliegende Entwurf lässt dieses Augenmaß vermissen und stellt

vor allem auf die Bedürfnisse der Stiftungsaufsicht ab.

Im Folgenden nimmt der Deutsche Kulturrat zu ausgewählten Aspekten des o.g. Referentenentwurfs Stellung:

1. Als im Grundsatz positiv erachtet der Deutsche Kulturrat die intendierte Vereinheitlichung des Stiftungsrechts. Die Ausgestaltung ist jedoch im oben erwähnten Sinne zu detailliert und einengend.
2. Klargestellt werden sollte in jedem Fall, dass die Regelungen ausschließlich für rechtsfähige Stiftungen bürgerlichen Rechts gelten. Die gerade im Kulturbereich häufig anzutreffenden Treuhandstiftungen (nicht-rechtsfähige Stiftungen) werden von den Neuregelungen nicht erfasst. Hier muss vermieden werden, dass durch einen Rechtsformzusatz bei rechtsfähigen Stiftungen bürgerlichen Rechts andere Stiftungen in der öffentlichen Wahrnehmung benachteiligt werden.
3. Grundsätzlich zu begrüßen ist, dass Verbrauchsstiftungen definiert werden. Die Ausgestaltung ist jedoch zu eng und praxisfern. Der Deutsche Kulturrat lehnt ab, dass künftig Verbrauchsstiftungen mit einem definierten zeitlichen Ende versehen sein müssen. Dies widerspricht der Stiftungspraxis und dem Handeln von Verbrauchsstiftungen, deren zeitliches Ende bei der Errichtung nicht stichtagsgenau vorherzusehen

ist. Es wäre besser, auf die Erfüllung des Zwecks abzustellen.

4. Nicht nachzuvollziehen ist, dass die Stiftung auf Zeit nicht möglich sein soll. Dieses Modell hat sich in den letzten Jahrzehnten bewährt. Seine Abschaffung ist nicht nachvollziehbar.
5. Positiv ist, dass die Zulegung und Zusammenlegung von Stiftungen künftig rechtssicher erfolgen. Auch eine Regelung zur Umwandlung einer Stiftung in eine Verbrauchsstiftung ist zu begrüßen.
6. Als problematisch sieht der Deutsche Kulturrat, dass die Hürden für Satzungsänderungen und Zweckänderungen zu hoch gelegt werden. Ausnahmen sind nur in der Errichtungssatzung möglich und nur unter engen Voraussetzungen. Damit sind im Ergebnis bei bestehenden Stiftungen, deren Satzung zwar bereits eine erleichterte Satzungsänderung vorsieht, die aber den geplanten neuen Bestimmungen nicht entspricht, Satzungsänderungen nicht mehr möglich. Im Ergebnis werden bestehende Stiftungen, selbst wenn die Flexibilität in ihren Satzungen nach bisheriger Rechtslage ausreichend geregelt ist, unflexibel. Zudem ist die vorgeschlagene Regelung praxisfern und schafft Unsicherheit. Überdies sollen grundsätzlich keine Zweckerweiterungen mehr möglich sein. In bisheriger bewährter Praxis kann der Zweck einer Stiftung erweitert werden, wenn entweder die zu ver-

wendenden Mittel für den bisherigen Zweck nicht dauerhaft voll erforderlich sind oder eine maßgebliche Zustimmung erfolgt.

7. Die Bestimmung, dass Stiftungen künftig ihren Zweck aus den Erträgen ihres Grundstockvermögen erfüllen können sollen, ist höchst missverständlich. Es muss klargestellt werden, dass auch andere Einkunftsarten statthaft sind. Stiftungen bürgerlichen Rechts, die ihren Zweck mittels (staatlicher) Zuschüsse erfüllen, werden ansonsten handlungsunfähig.
8. Nicht praxistauglich ist die vorgesehene Ausgestaltung der Pflicht des Vermögenserhalts für Stiftungen zu deren Vermögen Kunstwerke gehören. Die in den letzten Jahren forcierten Rückgaben von NS-verfolgungsbedingt entzogenem Kulturgut oder von Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten könnten erschwert bis unmöglich werden. Hier würden durch das Stiftungsrecht kulturpolitische Ziele konkretisiert werden.
9. Weiter engen die geplanten Vorschriften zum Kapitalerhalt das Handeln von Stiftungen unnötig ein. Insbesondere ist die Übernahme des Surrogatsprinzips vollkommen praxisuntauglich und eine Einengung der bisherigen Rechtslage für die Verwendbarkeit von Umschichtungsgewinnen. Sie bescheiden damit mehr als bislang die Möglichkeiten von Stifterinnen und Stiftern, den Kapitalerhalt auszugestalten und werden bei bestehenden Stiftungen

zu erheblichen Problemen führen. 10. Das geplante Stiftungsregister ist im Grundsatz ein zu begrüßender Ansatz, in seiner Ausgestaltung bleibt es jedoch hinter den Transparenzerwartungen mit Blick auf Mittelherkunft und -verwendung zurück.

11. Generell fehlen Übergangsregelungen für bestehende Stiftungen, damit sie sich an die neue Rechtslage anpassen können. Das trifft beispielsweise auf Satzungsänderungsmöglichkeiten zu, die bisher bestanden und die nun an die neue Rechtslage angepasst werden müssen, um zu vermeiden, dass die Stiftungen entgegen dem Stifterwillen faktisch erstarren.
12. Nicht nachzuvollziehen ist für den Deutschen Kulturrat, weshalb ein haftungsfreier Ermessensspielraum bei vernunftbasiertem Handeln nur Stiftungsvorständen, nicht aber Vereinsvorständen zugestanden werden soll. Hier wird ein Graben zwischen Stiftungen und Vereinen geschaffen, der nicht nachvollziehbar ist. Im Kulturbereich haben Vereine eine herausragende Bedeutung.

Insgesamt regt der Deutsche Kulturrat an, den vorgelegten Referentenentwurf grundlegend zu überarbeiten, ihn vom paternalistischen Denken zu befreien und einen Entwurf für ein Stiftungsrecht vorzulegen, der einer modernen Demokratie des 21. Jahrhunderts mit einer starken Zivilgesellschaft gerecht wird.

## Zum Referentenentwurf eines Gesetzes zur Anpassung des Urheberrechts an die Erfordernisse des digitalen Binnenmarkts Stellungnahme des Deutschen Kulturrates



Berlin, den 06.11.2020. Der Deutsche Kulturrat, der Spitzenverband der Bundeskulturverbände, bedankt sich für die Möglichkeit, zu dem Referentenentwurf eines Gesetzes zur Anpassung des Urheberrechts an die Erfordernisse des digitalen Binnenmarkts Stellung nehmen zu können.

### I.

Der Deutsche Kulturrat hat sich bereits mit Stellungnahmen vom 4. Februar 2020 und 13. August 2020 zu den Diskussionsentwürfen des BMJV geäußert. Den dort vorgebrachten Bedenken wurde im Referentenentwurf (Stand: 2. September 2020) nur teilweise Rechnung getragen. Der Deutsche Kulturrat nimmt deshalb auf seine bisherigen Ausführungen vollständig Bezug; auf folgende Punkte ist dabei besonders einzugehen:

#### 1. Urhebervertragsrecht (§ 52 ff. UrhG)

Der Deutsche Kulturrat verweist zunächst auf seine Stellungnahme vom 13. August 2020. Er begrüßt, dass der Vorschlag zu § 32d Abs. 3 UrhG-E aufgegriffen wurde und nunmehr nach § 32d Abs. 3 Satz 1 UrhG-E die Möglichkeit besteht, durch Vereinbarungen, die auf einer gemeinsamen Vergütungsregel oder einem Tarifvertrag beruhen, von den Vorgaben nach § 32d Abs. 1 und 2 abzuweichen. Für problematisch wird allerdings die Ausgestaltung des § 32d Abs. 3 Satz 2 UrhG-E gehalten, die mit dem Kriterium »... zumindest ein vergleichbares Maß an Transparenz...« einen sehr unscharfen Rahmen für Verhandlungen setzt. Es wird befürchtet, dass dadurch Anreiz für den Urheber

über die Wirksamkeit von Vereinbarungen ausgelöst werden, die zu erheblicher Rechtsunsicherheit führen.

#### 2. Schrankenregelungen

- Text und Data Mining (§§ 44b, 60d UrhG-E)  
Der Deutsche Kulturrat bedauert, dass die Schrankenregelungen zu Text und Data Mining weiterhin keinerlei Vergütungsanspruch vorsehen. Er spricht sich erneut mit Nachdruck dafür aus, einen gesetzlichen Vergütungsanspruch für kommerzielles und nichtkommerzielles Text und Data Mining einzuführen, der verwertungsgesellschaftspflichtig ausgestaltet sein sollte.
- Sammlungen für den religiösen Gebrauch (§ 46 UrhG)  
Der Deutsche Kulturrat erinnert erneut an seine Bitte, das vorliegende Gesetzgebungsverfahren zum Anlass zu nehmen, § 46 UrhG (Sammlung für den religiösen Gebrauch) an § 60b UrhG (Unterrichts- und Lehrenden) anzupassen. Die derzeitige Regelung, die in Bezug auf Sammlungen für den religiösen Gebrauch der Vorschrift des § 46 UrhG a. F. entspricht, führt bei den befassten Verwertungsgesellschaften zu einem kaum vertretbaren Verwaltungsaufwand, und ist – soweit ersichtlich – inhaltlich in keiner Weise gerechtfertigt.
- Karikatur, Parodie und Pastiche (§ 51a UrhG-E)  
Der Referentenentwurf hat die erheblichen Bedenken des Deutschen Kulturrats in Bezug auf die neue Pastiche-Fabrizierung bestätigt.

Es fehlt weiterhin an einer gesetzlichen Definition, was genau unter »Pastiche« zu verstehen ist. Solange dies nicht hinreichend geklärt ist, ist die vorgeschlagene Regelung verfassungsrrechtlich und mit Blick auf den 3-Stufen-Test höchst problematisch. Das gilt umso mehr, weil im Rahmen des § 51a UrhG-E – im Unterschied zu § 5, 7 Abs. 2 UrhDaG-E – keinerlei Vergütung für Pastiche-Nutzungen vorgesehen ist. Da keine europarechtliche Verpflichtung besteht, eine allgemeine Pastiche-Schranke einzuführen, spricht sich der Deutsche Kulturrat auf der Grundlage der bisherigen Regelungsentwürfe dafür aus, auf eine derartige Bestimmung ganz zu verzichten. Jedenfalls aber sollten die Erfahrungen bei Anwendung der – europarechtlich vorgegebenen – Pastiche-Schranke im Zusammenhang mit Plattformnutzungen (§ 5 Nr. 2 UrhDaG-E) abgewartet werden.

- Verlegerbeteiligung (§ 63a UrhG-E; §§ 27, 27a, 27b VGG-E)  
Der Deutsche Kulturrat begrüßt, dass einigen Bedenken gegenüber dem Diskussionsentwurf im Referentenentwurf Rechnung getragen wurde. Problematisch ist allerdings die Vorgabe in § 63a Abs. 2 UrhG-E, wonach gesetzliche Vergütungsansprüche generell – nur durch Verwertungsgesellschaften geltend gemacht werden können, die Rechte von Urhebern und Verlegern gemeinsam wahrnehmen. Für diese Regelung, die – anders als in der Begründung (S. 111) vortragen – sich nicht bereits aus dem geltenden Recht ergibt, fehlt bisher jede Erläuterung. Das ist überraschend, weil damit gesetzliche Vergütungs-

ansprüche auch von Verwertungsgesellschaften wahrgenommen werden, die keine Rechte von Urhebern und Verlegern gemeinsam vertreten. Dies ändert aber selbstverständlich nichts daran, dass im Gesetz festgelegt werden muss, dass der Beteiligungsanspruch der Verleger nur von einer gemeinsamen Verwertungsgesellschaft von Urhebern und Verlegern wahrgenommen werden kann. Hierauf hatte der Deutsche Kulturrat bereits in seiner Stellungnahme vom 4. Februar 2020 hingewiesen.

Eine deutliche Verbesserung ergibt sich aus der Übergangsregelung nach § 140 VGG-E, die nunmehr einen klaren Stichtag (7. Juni 2021) für die Verteilung der Einnahmen vorsieht.

Der Deutsche Kulturrat betont erneut, dass die Verlegerbeteiligung in Umsetzung von Art. 16 DSM-Richtlinie schnellstmöglich eingeführt werden muss, um den Fortbestand der gemeinsamen Verwertungsgesellschaften von Urhebern und Verlegern nicht zu gefährden. Sollte sich deshalb abzeichnen, dass der Referentenentwurf insgesamt nicht zügig verabschiedet werden kann, bittet der Deutsche Kulturrat dringend darum, Art. 16 DSM-Richtlinie in einem isolierten Gesetzgebungsverfahren einzusetzen.

- Presseverlegerleistungsschutzrecht (§ 87f. ff. UrhG-E)  
Der Referentenentwurf enthält punktuelle Verbesserungen im Vergleich zum Diskussionsentwurf, die begrüßt werden. Soweit nunmehr in § 87k Abs. 1 UrhG-E eine Mindestbeteiligung des Urhebers an den Einnahmen

des Presseverlegers vorgesehen ist, erscheint dies jedenfalls dann konsequent, wenn es dabei bleibt, dass nach § 27b VGG-E eine Mindestbeteiligung des Urhebers für die Einnahmen aufgrund der gesetzlichen Vergütungsansprüche vorgesehen wird. Wie bereits in der Stellungnahme zum ersten Diskussionsentwurf vom 4. Februar 2020 ausgeführt, wird die Frage der Mindestbeteiligung bei den Mitgliedern des Deutschen Kulturrats aber unterschiedlich bewertet.

Kollektive Lizenzen mit erweiterter Wirkung (§ 51 ff. VGG-E)  
Der Deutsche Kulturrat begrüßt auch hier punktuelle Verbesserungen und verweist im Übrigen auf seine Stellungnahme vom 13. August 2020.

#### 3. Urheberrechts-Diensteanbieter-Gesetz (UrhDaG-E)

Der Deutsche Kulturrat hält an seinen grundsätzlichen Bedenken gegenüber dem inhaltlichen Konzept des UrhDaG-E fest und verweist insoweit auf seine Stellungnahme vom 13. August 2020 (vgl. dazu auch unter II.). Das gilt insbesondere in Bezug auf die Einführung der Schrankenregelung nach § 6 UrhDaG-E, die europarechtlich sehr fraglich ist und im Übrigen eine zu weitgehende Nutzung gesetzlich erlaubt. Zu begrüßen ist allerdings, dass nunmehr für Pastiche-Nutzungen nach § 5 UrhDaG-E gem. § 7 Abs. 2 UrhDaG-E eine Vergütung zu zahlen ist. Gleiches gilt für die Vergütungspflicht nach § 7 Abs. 2 UrhDaG-E in Bezug auf Nutzungen, die sich nach § 16 Abs. 2 UrhDaG-E nachträglich als unzutreffend herausstellen.

Fortsetzung von Seite 42

II.

Zu den Fragen, bei denen anlässlich des Schreibens des BMJV vom 13. Oktober 2020 noch besonderer Beratungsbedarf besteht, nimmt der Deutsche Kulturrat zusammenfassend wie folgt Stellung:

1.

Der Deutsche Kulturrat hat – wie oben bereits ausgeführt – erhebliche Bedenken, dass der Entwurf der Pastische-Schranke mit 3-Stufen-Test und Verhältnismäßigkeitsgrundsatz vereinbar ist. Vor allem muss im Gesetz geklärt werden, welche konkreten Nutzungen unter die neue Regelung fallen. Derzeit könnte fast jede Nutzung, bei der fremde Werke verwendet werden, als ein Pastische angesehen werden. Das aber würde die »normale Verwertung« klar beeinträchtigen und die Interessen der Urheber und Rechtsinhaber ungebührlich verletzen.

2.

Der Deutsche Kulturrat hält die Regelung in § 87g Abs. 1 UrhG-E für sachgerecht.

3.

In Bezug auf die Mindestquote des Beteiligungsanspruchs der Urheber an den Einnahmen der Presseverleger wird auf die obigen Ausführungen verwiesen.

4.

Die Entfristung des Urheberrechts-Wissensgesellschafts-Gesetzes wird von den Mitgliedern des Deutschen Kulturrates unterschiedlich bewertet. Dabei wird vielfach die Ansicht vertreten, dass die Befristung ein wichtiges Instrument ist, um – nach Evaluierung – eine ggf. erforderliche Anpassung der neuen Vorschriften sicherzustellen. Nach dieser Auffassung sollte deshalb die Befristung nicht gestrichelt

werden. Insoweit spielt vor allem eine Rolle, dass bereits bei Einführung der Befristung im Sommer 2017 bekannt war, dass es voraussichtlich demnächst auf EU-Ebene verbindliche Schrankenregelungen geben würde. Es erscheint deshalb widersprüchlich, wenn bereits jetzt – vor der Evaluierung – die Befristung aufgehoben wird. Die Befristung bedeutet im Übrigen auch nicht, dass automatisch bei Ablauf der Befristung ein europarechtswidriger Zustand eintreten würde. Vielmehr könnten nach Durchführung der Evaluierung – und rechtzeitig vor dem 1. März 2023 – etwaige Änderungen des UrhWissG verabschiedet und gleichzeitig die Befristung aufgehoben werden.

5.

In Bezug auf die Mindestquote des Beteiligungsanspruchs der Urheber bei Einnahmen aufgrund von gesetzlichen

Vergütungsansprüchen wird auf die obigen Ausführungen verwiesen.

6. und 7.

Der Deutsche Kulturrat hält das im Referentenentwurf verfolgte inhaltliche Konzept des UrhDaG-E weiterhin für sehr problematisch. Das gilt insbesondere für die Annahme, dass mit Art. 17 DSM-Richtlinie ein neues – eigenständiges – Recht der öffentlichen Wiedergabe für urheberrechtlich geschützte Werke, die von Nutzern der Dienste auf Plattformen hochgeladen werden, geschaffen wurde. Diese rechtliche Einschätzung ist aber Voraussetzung dafür, dass die Schrankenregelung nach § 6 UrhDaG-E europarechtlich zulässig ist. Soweit in der Begründung des Referentenentwurfs nunmehr die Ansicht vertreten wird, dass eine Schrankenregelung als Unterfall einer Erlaubnis (»authorisation«) im Sinne von Art. 17 Abs. 1

Unterabs. 2 DSM-Richtlinie anzusehen ist, überzeugt das nicht. Eine solche Annahme würde bedeuten, dass im Bereich von Art. 17 DSM-Richtlinie jede beliebige Schrankenregelung zugunsten der Plattformen und ihrer Nutzer eingeführt werden könnte; es erscheint fast ausgeschlossen, dass dies vom europäischen Gesetzgeber beabsichtigt war. Auch das Konsultationspapier der EU-Kommission vom 27. Juli 2020 stützt nach hiesigem Verständnis die Ansicht des BMJV nicht. Schrankenregelungen sind bekanntlich in der englischen Terminologie »exceptions and limitations«; eine »authorisation« dürfte dagegen immer eine rechtsgeschäftliche Zustimmung implizieren. Richtig ist allerdings, dass diese individuell oder kollektiv (auch aufgrund von erweiterten kollektiven Lizenzen) erteilt werden kann (vgl. Kommissionspapier vom 27. Juni 2020, S. 3).

## Kultur macht stark III auf den Weg bringen Stellungnahme des Deutschen Kulturrates



Berlin, den 30.09.2020. Der Deutsche Kulturrat, der Spitzenverband der Bundeskulturverbände, fordert die Auflage eines Förderprogramms »Kultur macht stark III«. Mit dem Bundeshaushalt 2021 sollten daher Verpflichtungsermächtigungen für fünf Jahre nach Abschluss von »Kultur macht stark II« beschlossen werden.

Der Deutsche Kulturrat war an der Entwicklung des Bundesprogramms des Bundesministeriums für Bildung und Forschung »Kultur macht stark. Bündnisse für Bildung« intensiv beteiligt. Das Programm fördert gemeinschaftliche Angebote der außerschulischen kulturellen Bildung, die von lokalen Bündnissen verantwortet werden. Die Angebote richten sich insbesondere an jene Kinder und Jugendliche, die aufgrund von Bildungsbarrieren weniger Chancen haben, an kulturellen Bildungsangeboten zu partizipieren. Im Programm übernehmen die Programmpartner, d.h. bundesweit tätige Verbände und Initiativen aus dem Kultur-, Bildungs-, Jugend- und Mediensektor, eine besondere Verantwortung. Sie reichen die Fördermittel an die Bündnispartner weiter, die sich mit konkreten Vorhaben auf deren jeweilige Projekte bewerben. Die Umsetzung durch Bundesverbände und Initiativen hat sich sehr bewährt, da sie im Feld der kulturellen Bildungsarbeit verankert sind, über ihre Projekte die Qualität sichern und aufgrund ihrer Nähe zu den lokalen Akteuren flexibel auf Bedarfe der Zielgruppe reagieren können. Durch Beratung und Fortbildung stellen sie gemeinsam mit den Bündnissen sicher, dass adäquate Angebote unterbreitet werden, die von den Kindern und Jugendlichen angenommen werden. Zusätzlich tragen die Begleit-

strukturen zum Erfolg des Programms bei, indem sie einen wichtigen Beitrag zur Mobilisierung, zum fachlichen Austausch und zur Weiterentwicklung des Feldes bieten.

»Kultur macht stark« ist erfolgreich Das Programm »Kultur macht stark. Bündnisse für Bildung« ist sehr erfolgreich, wie die bisherigen Evaluierungen belegen. Es zeigt eine große Breitenwirkung, so wurden bislang rund eine Million Kinder und Jugendliche in der gesamten Bundesrepublik – auch in ländlichen Räumen – erreicht. Es fördert Kinder und Jugendliche, die in schwierigen sozialen Situationen aufwachsen und dadurch neue Möglichkeiten der Bildung und Teilhabe erhalten. Die Angebote sind sehr vielfältig und breit angelegt, sodass unterschiedliche Interessen und Bedürfnisse von jungen Menschen berücksichtigt und unterschiedliche Akteure vor Ort für die Umsetzung aktiviert und zusammengebracht werden. Das Programm ermöglicht den Programmpartnern sowie den Bündnissen vor Ort, flexibel auf aktuelle Anforderungen einzugehen. Das galt beispielsweise in den Jahren 2015 und 2016 für Angebote für geflüchtete Kinder und Jugendliche, die in Deutschland ankamen oder auch für digitale und kontaktlose Angebote während des coronabedingten Lockdowns im Frühjahr 2020. Solche schnellen Reaktionen sind dank der Einbindung in Bildungslandschaften und -netzwerke möglich, die vom Programm »Kultur macht stark« wiederum gestärkt werden. Auch auf der Bundesebene haben sich neue Allianzen zur Stärkung der kulturellen Bildung gebildet. Das Programm leistet aufgrund seiner Ziele und seiner Struktur einen

wichtigen Beitrag zu gleichwertigen Lebensverhältnissen und gerechten Chancen in Deutschland.

»Kultur macht stark III« jetzt auf den Weg bringen

Der Erfolg des Programms zeigt, dass es geeignet ist, Bildungsbarrieren abzubauen, den sozialen Zusammen-

halt zu stärken sowie Kooperationen im Bildungs-, Sozial-, Jugend- und Kulturbereich zu unterstützen.

Da nach wie vor Kinder und Jugendliche in prekären Verhältnissen aufwachsen, besteht der Förderbedarf für Zugangschancen weiterhin. Der Deutsche Kulturrat fordert daher die Auflage eines Förderprogramms

»Kultur macht stark III«, bei dem wieder auf die Umsetzung durch bundesweite Verbände und andere Träger aus dem Kultur-, Bildungs-, Jugend- und Mediensektor gesetzt wird. Mit dem Bundeshaushalt 2021 sollte daher eine Verpflichtungsermächtigung für ein Programm »Kultur macht stark III« beschlossen werden.

**kultur stellenmarkt**

[www.nmz.de/stellenmarkt](http://www.nmz.de/stellenmarkt)  
Print & Online  
seriös – aktuell  
seit 68 Jahren

[www.nmz.de](http://www.nmz.de)  
neue musikzeitung

## STELLUNGNAHMEN DES DEUTSCHEN KULTURRATES

Die Stellungnahmen des Deutschen Kulturrates e.V. werden in den Fachausschüssen der aktuellen Amtszeit erarbeitet. In der Amtszeit 2019 bis 2022 bestehen die Fachausschüsse Arbeit und Soziales, Bildung, Digitalisierung und künstliche Intelligenz, Europa/Internationales, Kulturerbe, Medien, Steuern und Urheberrecht. In diesen arbeiten neben Expertinnen und Experten aus den Sektionen des Deutschen Kulturrates auch Fachleute als Gäste. In einer Stellungnahme werden kultur- und medienpolitische Problemfelder benannt und relevanteste

Forderungen gestellt. Zudem zeigen Stellungnahmen entsprechende Lösungsansätze und perspektivische Handlungsempfehlungen auf. Nach der Erarbeitung im Fachausschuss entscheidet der Sprecherrat final über eine Stellungnahme. Ist eine Stellungnahme verabschiedet, geht es darum, die Stellungnahme gegenüber Politik und Verwaltung zu vertreten. Dies ist Aufgabe des Geschäftsführers, der auch für Rückfragen zur Verfügung steht. Hier finden Sie alle Stellungnahmen des Deutschen Kulturrates: [www.nmz.de/stellungnahmen](http://www.nmz.de/stellungnahmen)

# Kurz-Schluss

Wie ich einmal dazu beitragen wollte, einer staatstragenden Partei bei einer Personalentscheidung zu helfen

THEO GEISLER

Aktuell leben wir in einer Zeit zahlloser Unwägbarkeiten. Dieser Zustand ist zunehmend unerträglich. Wird der FC Bayern wieder Deutscher Fußballmeister? Gewinnt Til Schweiger endlich einen Oscar? Schafft es Volkswagen, die technischen Daten des Urkäfers mit seinen Elektromodellen ohne Betrugssoftware zu übertreffen? Und ausgerechnet in dieser Situation – nur drei Schockbeispiele von vielen – stürzt uns auch noch eine politische Partei, die sonst immer als Garant geistiger, körperlicher und seelischer Stabilität galt, in den Orkus zweifelerzätzer Zukunftsangst. Wer wird künftig die Christlich Demokratische Union (CDU) in die Post-Merkel-Ära führen?

Momentan drei höchst unterschiedliche Kandidaten liefern sich einen zumindest im übertragenen Sinn blutigen Konkurrenzkampf. Den definiert die scheidende Nominalchefin – wer den Laden immer noch wirklich schmeißt, muss hier nicht ausgetrieben werden – Annegret Kramp-Karrenbauer zu Recht als egomanisches, typischerweise von männlichen Eitel-

keiten getriebenes Gemetzel am Image der staatstragenden Partei.

Da trotz der millionenschweren Blackrock-gestahlte Friedrich Merz immer wieder mit populären politischen Patentrezepten, die entweder auf einen Bierdeckel – oder im Feld der Sozial- oder Frauenpolitik – gar auf eine Briefmarke passen. Nordrhein-Westfalens Verbal-Weichspülmeister Armin Laschets politisch-programmatische Aussagen sind so greifbar wie eine Seifenblase, so volatil wie ein Händchen voll Helium. Und wer bitte ist Norbert Röttgen? Na ja, er hat ein Buch geschrieben oder schreiben lassen mit dem Titel: »Deutschlands beste Jahre kommen noch: Warum wir keine Angst vor der Zukunft haben müssen«. Schräger Zweckoptimismus. Gebraucht einseunzig bei Amazon. Und er stammt aus Meckenheim. Auch NRW. Wie soll man als Normal-Bürger angesichts solcher Charakteristika tatsächlich Hoffnung schöpfen? Wem kann man sein Vertrauen, seine Sympathie schenken?

Weil ich im Homeoffice gerade eh nichts Besseres zu tun habe, grübele ich. Schöpfe aus dem Fundus meiner jahrzehntelangen Medien- und Marketing-erfahrungen eine Reihe von

Vorschlägen, wie sich die Kandidatenprofile im teilweise ja vorhandenen Bewusstsein der Bevölkerung schärfen ließen. Meine ersten Gedankenblitze sind in Corona-Zeiten leider unrealistisch. Ich dachte zunächst an eine Art klassisch-olympischen Mehrkampfes vor hunderttausend-köpfigem Publikum im Dortmunder Signal-Iduna-Park-Stadion. Mens und Corpus sollten jeweils auf Sanitas geprüft werden – im direkten Wettkampf, live übertragen von allen Sport- und Kulturformaten der klassischen Medien. Und natürlich auch in den sogenannten »sozialen« des Internets. Auf Twitter fair und objektiv kommentiert von Olaf Scholz.

Angesichts des Altersunterschiedes und der doch recht unterschiedlichen Intelligenz-Quotienten, ausgeglichen eventuell durch den physischen Zustand – Merz nimmt angeblich »Nahrungsergänzungsmittel«, Röttgen soll CBD-Cremes nutzen, Laschet will ein Peloton-Trainingsrad vor zwei Jahren als »Testgerät« erhalten haben – wäre die Fitnessfrage vermutlich noch fair zu handeln gewesen. Nun lässt die aktuelle Situation ein solches wirklich aufklärendes Massenspektakel live leider nicht zu. Recht schnell verwarf ich auch

die ans legendäre »Millionenspiel« von Tom Tölle (Drehbuch: Wolfgang Menge, 1970) angelehnte Version eines »Shoot-Outs« auf der Ruhpolding-Biathlon-Piste. In diesem Fall natürlich in der unblutigen Paint-Ball-Version: Zwei lila AfD-Treffer »töten«. Wer am wenigsten sozialdemokratisch-linke rote Farbtrefler abbekommt, hätte gewonnen. Nette Idee, ein bisschen körperlastig, aber pandemiebedingt auch nicht zu machen.

Wegen des (eigentlich wirklich schändlich niedrigen) Buy-out-Honors der ZDF-Unterhaltungsabteilung (kein anderes Medium »wollte«) – verscherbelte ich meine auf total harmlos gebügelte Show-Idee dem Silver-Age-Sender: Die drei Kandidaten treten im Stil der »Masked Singer« zunächst zu gelost in perfekten Kostümen auf, in denen sie absolut nicht zu erkennen sind: Als »Merkel«, »Söder« und »Spahn«. Sie versuchen jeweils, diese aktuell höchst populären Persönlichkeiten möglichst realistisch zu imitieren.

Durch die Sendung führt launiger der Arzt – schließlich sind zwei der Kandidaten schon etwas älter –, Hobby-psychologe und Komiker Eckart von Hirschhausen. Er liest sicherheitsshalber die von Böhmermann und Welke

in heftigem Streit entwickelten hochpolitischen Gags vom Teleprompter ab. In einem telefonischen – jeder Anruf kostet fünf Euro – Voting entscheiden die Zuschauer nach der Demaskierung über die beste schauspielerische Leistung. Sicherlich ein zentrales Qualitätsmerkmal für das angestrebte Amt. Am Schluss-Gag bin ich wirklich unschuldig: Die Kandidaten verschwinden nämlich ratzfatz in einer Versenkung – und es treten – für ein erneutes Voting – die Originalen auf. Jeder Anruf soll jetzt 500 Euro kosten... Sendetermin Silvester, 20 Uhr.



Theo Geisler ist Herausgeber von Politik & Kultur

## TAUBENSCHISS – DIE P&K TRUMP-FAKES

**Washington:** Zwei Milliarden Dollar hat der scheidende Präsident aus dem After-Corona-Wirtschafts-Aufbau-Fonds abgezweigt und auf diverse Konten der Trump-Tower-Erhaltungsgesellschaft überwiesen. »Wer glaubt, dass dieser Biden irgendetwas für den Wiederaufbau unserer amerikanischen Wirtschaft tut, der glaubt auch an seinen Wahlsieg«, twitterte Trump. Und als Follow-up: »Zehntausend Jobs liefere ich für die Verdoppelung des Trump-Towers – und hundert Millionen Bucks für die Verdoppelung meiner Stimmen bei der vergangenen Fake-Wahl.«

**Havanna:** Mit einer Flotte von 200.000 Ford-Pick-ups und 50 Boeing-Dreamlinern hat der Neubürger Che »Fidel« Trump die kubanische Wirtschaft saniert. Gleichzeitig besorgte er den Bau von 50 »Castro-Luxus-Resorts«. Mit dem Slogan »Cuba first« kandidiert er jetzt für den Kaiserthron des karibischen Inselstaates.

**Berlin:** Gemeinsam mit 90 Prozent seiner 73 Millionen amerikanischen Wähler hat Donald Trump gleichzeitig auf der Basis eines Gesetzes aus Zeiten des Viermächte-Abkommens

Einbürgerung in die Bundesrepublik Deutschland und Mitgliedschaft in der AfD gefordert. In einer um grobe Verbaljurien bereinigten Übersetzung seiner Stellungnahme heißt es: »Dieses Deutschland ist eigentlich ganz nett, ein bisschen wie Alaska. Als Erstes werde ich sofort mit meiner neuen Partei die bescheuerte Kanzlerin wegkicken – und dann mein neues Weißes Haus in Paris bauen. Da soll es die schärfsten Girls geben...«

**Berlin / Mainz:** Alle Sender des öffentlich-rechtlichen Rundfunks haben sich zu einer »America first, Germany second«-Welle zusammengeschlossen. Generalintendant ist der erfahrene TV-Moderator Donald Trump mit Sitz in Berchtesgaden. In einer übereinstimmenden Erklärung schrieben die ehemaligen Intendantinnen und Intendanten der Landessender, sie hätten den Empfehlungen ihrer Präsidentinnen und Präsidenten sowie der Rundfunkräte nicht widerstehen können, dem journalistischen Genie aus den USA die Möglichkeit zu geben, der Macht sozialer Medien wie Google oder Amazon Adäquates entgegenzusetzen. Und das bei Erhalt ihrer vollen Pensionsberechtigung. (Thg)



FOTO: KLAUSSTUTTMANN

## IMPRESSUM

**Politik & Kultur –**  
Zeitung des Deutschen Kulturrates  
c/o Deutscher Kulturrat e.V.  
Taubenstraße 1  
10117 Berlin  
Telefon: 030. 226 05 280  
Fax: 030. 226 05 2811  
www.politikundkultur.net  
info@politikundkultur.net

**HERAUSGEBER**  
Olaf Zimmermann und Theo Geisler

**REDAKTION**  
Olaf Zimmermann (Chefredakteur  
v.i.S.d.P.), Gabriele Schulz  
(Stv. Chefredakteurin),  
Theresa Brühem (Chef vom Dienst),  
Andreas Kolb, Maike Karnebogen

**ANZEIGENREDAKTION**  
Martina Wagner  
ConBrio Verlagsgesellschaft  
Telefon: 0941. 945 93-35  
Fax: 0941.945-93-50  
wagner@conbrio.de

**VERLAG**  
ConBrio Verlagsgesellschaft mbH  
Brunnstraße 23  
95053 Regensburg  
Telefon: 0941. 945 93-0  
www.conbrio.de

**DRUCK**  
Freiburger Druck GmbH & Co. KG  
www.freiburger-druck.de

**GESTALTUNGSKONZEPT**

**LAYOUT UND SATZ**  
Petra Pfaffenheuser  
ConBrio Verlagsgesellschaft Regensburg

**Politik & Kultur erscheint zehnmal im Jahr.**

**ABONNEMENT**  
30 Euro pro Jahr (inkl. Zustellung im Inland)

**ABONNEMENT FÜR STUDIERENDE**  
25 Euro pro Jahr (inkl. Zustellung im Inland)

**BESTELLMÖGLICHKEIT**  
Politik & Kultur  
Taubenstraße 1  
10117 Berlin  
Tel.: 030. 226 05 280,  
Fax: 030. 226 05 2811  
info@politikundkultur.net

**VERKAUFSSTELLEN**  
Politik & Kultur ist im Abonnement, in  
Bahnhofsbuchhandlungen, großen Kiosken  
sowie an Flughäfen erhältlich. Alle Ausgaben  
können unter www.politikundkultur.net  
auch als PDF geladen werden. Ebenso kann  
der Newsletter des Deutschen Kulturrates  
unter www.kulturrat.de abonniert werden.

**HAFTUNG**  
Für unaufgefordert eingesandte Manuskripte  
und Fotos übernehmen wir keine Haftung.  
Alle veröffentlichten Beiträge sind urheber-  
rechtlich geschützt. Politik & Kultur bemüht  
sich intensiv um die Nennung der Bild-  
autoren. Nicht immer gelingt es uns, diese  
ausfindig zu machen. Wir freuen uns über  
jeden Hinweis und werden nicht aufgeführte  
Bildautoren in der jeweils nächsten Ausgabe

**HINWEISE**  
Der Deutsche Kulturrat setzt sich für  
Kunst-, Publikations- und Informations-  
freiheit ein. Offizielle Stellungnahmen  
des Deutschen Kulturrates sind als solche  
gekennzeichnet. Alle anderen Texte geben  
nicht unbedingt die Meinung des Deutschen  
Kulturrates e.V. wieder. Aus Gründen der  
besseren Lesbarkeit wird manchmal auf  
die zusätzliche Benennung der weiblichen  
Form verzichtet. Wir möchten deshalb  
darauf hinweisen, dass die ausschließliche  
Verwendung der männlichen Form expli-  
zit als geschlechtsunabhängig verstanden  
werden soll.

**FÖRDERUNG**  
Gefordert aus Mitteln Der Auftragnehmer  
der Bundesregierung für Kultur und Medien