

Prolog

Rekordpreise auf Auktionen, Rekordbesucherzahlen bei Großausstellungen, Rekordmengen und -größen von Kunstwerken – insbesondere die zeitgenössische Kunst boomt im globalen Kunst(markt)geschehen der Gegenwart.

Am 20. September dieses Jahres wurde, begleitet von einer internationalen Medienresonanz, erneut ein Privatismuseum mit aktueller Kunst und Aufsehen erregend inszenierter Architektur eröffnet: The Broad in Downtown, Los Angeles, finanziert vom Milliardär Eli Broad und seiner Frau Edythe. Das Online Reservation System zum Erwerb der Zeit-Tickets – die Sammlung ist bei freiem Eintritt öffentlich zugänglich – brach schon am ersten Tag unter dem Ansturm zusammen, Online-Tickets waren schon ab Monatsbeginn bis Ende Oktober nicht mehr erhältlich.¹

Betrug der Umsatz Christie's, des Marktführers der Auktionshäuser, im Jahr 1995 noch etwa 1,5 Milliarden Dollar, so waren es 2014 bereits circa 8,4 Milliarden, wie Ernst-Wilhelm Händler im *Merkur* ausführt.² Der Anstieg der weltweit mit Gewinn operierenden Galerien wird zudem von Michael Hutter von 200 Galerien im Jahr 1994 auf 2000 im Jahr 2014 taxiert – ein Indiz dafür, dass immer mehr Kunst Käufer/innen findet (Abb. 1).³ Zwar, so Hutter, sei das geschätzte derzeitige globale



1 Christian Doehring unter Verwendung des Fotos *Louise Blowing a Bubble* von Roe Ethridge, 2014.

Umsatzvolumen des Bildkunstmarktes von über 50 Milliarden US-Dollar in Relation zu großen Industriegütermärkten wie etwa Automobil- oder Chemieprodukten nach wie vor bescheiden, aber die Steigerungsraten seien «verblüffend. [...] Was treibt diese Entwicklung an?»⁴

Im Blog *Penta Daily* der Finanzzeitschrift *Barron's* vom 22. September 2015, der «insights and advice for families with assets of \$ 5 million and more» anbietet, wird unter dem Titel *Booming Art Market Paints a Picture of High Risk* von Robert Milburn auf einen Bericht von Deloitte und ArtTactic hingewiesen. Dieser führe aus, so Milburn, «that half of the family office executives surveyed said «one of the most important motivations» for owning art and collectibles was to better diversify the portfolio.» Und weiter heißt es im Text: «The survey also finds that 76% of art buyers and collectors are now snapping up art as an investment, up from 53% in 2012.»⁵ Milburn selbst wirft zwar aus der Perspektive der finanziellen Rendite einen kritischen Blick auf diese Entwicklung und warnt unter anderem vor einer möglichen Preisblase auf dem Markt für zeitgenössische Kunst. Doch von seinem Artikel gelangt man zugleich mit nur einem «Klick» auch auf das oben zitierte 136 Seiten starke PDF-Dokument *Art & Finance Report 2014* von Deloitte und ArtTactic, das in eben diese spekulativen Portfoliostrategien hineinlockt.⁶

Diese Entwicklung eines weltweit wachsenden Berater/innen- und Käufer/innenmarktes für Kunst als Investmentanlage, ja als Spekulationsobjekt, die gepaart ist mit einer zunehmenden Dominanz von Oligarchen und Wirtschaftsmagnaten beim Kunsterwerb, ihrer Vermarktung und ihrem (erneuten) Verkauf, kann bedauert, beklagt und moralisch kritisiert werden.⁷ Sie wird dadurch in ihrer globalen Dynamik jedoch nicht verhindert, zumal auch der Großteil der Kunstkritiker/innen als Teil dieser *network economy* sein Einkommen sichert.⁸ Doch macht dies die Verantwortung derjenigen Akteure umso größer, die in mehr oder weniger «sicheren» Positionen in den Medien sowie den wissenschaftlichen, musealen und politischen Institutionen agieren.⁹

Es gilt zu hinterfragen, wer gegenwärtig die Kunstmacht im Staate und auf dem weltweit vernetzten Erdplaneten hat, auf dem Sammlungspräsentationen manchmal bereits primär via digitaler sozialer Netzwerke erfolgen wie etwa beim Sammlerpaar Dominique und Sylvain Levy.¹⁰ Wer sind die Kunstkäufer/innen der Gegenwart? Was motiviert sie, welche Ziele verfolgen sie und was bedeutet dies für die Kunstproduktion und ihre Vermittlung, für die öffentlichen Museen und ihre Zukunftssicherung? Dieser gegenwärtige Strukturwandel in der Kunstwelt wird nachfolgend skizziert.¹¹

Die Kunst und der Staat

Ein Blick in die Historie zeigt am Beispiel der öffentlichen Museums- und Sammlungskultur im französischen und deutschsprachigen Raum zwei Pole dieses Beziehungsfeldes zwischen Kunst und Staat auf.

Im Rahmen der französischen Revolution wurde nicht nur der Kunstbesitz des französischen Königs, Adels und Klerus' enteignet und zum Eigentum des Volkes, der Nation und des Staates erklärt, sondern unter Napoleon auch systematisch durch geraubte Kunstgüter insbesondere aus Rom und dem «Preußischen Kulturbesitz» in Berlin ergänzt.¹² Damit einher ging die Erprobung einer staatlichen Museumsorganisation, die neben dem Kunsttransport, der Magazinierung, Restaurierung, Ausstellungskonzeption und Katalogisierung erstmalig auch die systematische Neuerwerbung von Kunstobjekten zur Vervollständigung kunsthistorischer Bestände mit

einschloss, finanziert aus den Eintrittspreisen des in Musée Napoléon umbenannten Louvre.¹³ Auch nach der Rückführung eines großen Teiles der enteigneten und geraubten Kunstwerke in Folge der Befreiungskriege 1813/14 wurde diese neue staatliche Museumsorganisation als nationale kulturpolitische Aufgabe in ihren Grundzügen beibehalten, und diese Vorstellung vom Staat als dem großen öffentlichen Sammler, vom «Etat collectionneur», ist in Frankreich bis in die Gegenwart hinein tradiert.

Im Gegensatz zu dieser «verstaatlichenden» nationalen Museumspolitik wurden von den Herrscherhäusern, die 1815 auf dem Wiener Kongress als Deutscher Bund zusammengeschlossen wurden, neomonarchistische Museumseinrichtungen gegründet, die aufwändigsten unter ihnen in Berlin, Dresden, München und Wien.¹⁴

Das Sammeln und die Präsentation von Kunst für die Untertanen in Museumsbauten und -organisationen wurde dabei als Aufgabe des Herrschers verstanden, die Finanzierung dessen nachfolgend immer stärker zur Staatsaufgabe. Ob der spezifischen Zersplitterung des Deutschen Bundes, aus dem 1871 als sogenannte kleindeutsche Lösung das Deutsche Kaiserreich hervorging, entstanden neben diesen Kunstmuseen in den Residenzen der Fürstenstaaten sowohl in den freien Städten wie Frankfurt, Köln und Leipzig als auch in den Stadtstaaten wie Bremen und Hamburg eigene bürgerliche Sammlungen ohne Herkunft aus dem ererbten Besitz von Fürstendynastien. Bürgerliche Kunstvereine und Stifterkonsortien übernahmen deren Organisation und Finanzierung zunächst ohne die finanzielle Beteiligung der Städte und Stadtstaaten.¹⁵

Genealogisch betrachtet standen demnach dynastische und bürgerliche Formen der öffentlich zugänglich gemachten Kunstsammlungen und -präsentationen nebeneinander, die im Zuge musealer Professionalisierung im Deutschen Kaiserreich immer stärker ineinander verzahnt wurden. Eine Schlüsselstellung in der Trias Kunstmuseen, Kunstmarkt und Privatsammler/innen nahmen dabei die Museumsdirektoren ein, die über wissenschaftliche Kennerschaft und internationale Netzwerke verfügten. Verwiesen sei hier exemplarisch auf Gustav Pauli (1866–1938) in Bremen sowie Wilhelm von Bode (1845–1929) und Hugo von Tschudi (1851–1911) in Berlin, auf deren Vorbildfunktion und Expertise beim Sammlungsaufbau sich die Mehrheit der deutschen Privatsammler und -sammlerinnen um 1900 stützte. Die öffentlichen Museumsinstitutionen kamen wiederum schon damals – gleichsam im Gegenzug – nicht ohne die finanzielle und ideelle Kunstförderung seitens des städtischen Bürgertums aus. Diese private bürgerliche Kunstförderung verschiebt sich jedoch im 20. und 21. Jahrhundert immer stärker von kollektiven Unternehmungen hin zu individuellen Formen. Was dies zum einen im globalen Kontext heißt und zum anderen für die öffentlichen Museen im Land selbst bedeutet, wird noch von Relevanz sein.

Wie ist die Kunst selbst im Bezugsfeld von Künstler/in, Staat und Markt zu verorten?¹⁶ In welchem Verhältnis stehen staatliche und private Kulturförderung zueinander? Wer entscheidet über die Bewahrung und öffentliche Sichtbarkeit von Kunstwerken? In seinem Text *Der Staat als Kunstprotector?* stellt Manfred Wagner die rhetorische Frage: «Wer soll in der Demokratie sagen, [...] wie Kunst gemacht werden soll?»¹⁷ Kunst sei exklusiv, elitär, so Wagner, mit einer Vorliebe für Extreme und stehe damit in ihrem Freiheitsstreben den Gleichheitsdimensionen einer Demokratie entgegen, deren Förderungsstrukturen eher nach quantitativen als qualitativen Kriterien ausgerichtet seien.¹⁸ Es wird tendenziell wenig Geld auf viele Künstler/innen verteilt, das umso weniger ist, je höher die Staatsschulden und je geringer die öffentlichen Einnahmen eines demokratischen Staates sind.

Da unter den Bedingungen globaler und pluraler Marktstrukturen zudem keine universellen ästhetischen und damit auch keine allgemeingültigen Kriterien für erfolgreiche Kunst existieren, ist auch der Erfolg auf dem Kunstmarkt letztlich nicht vorhersehbar.¹⁹ Voraussetzung für diesen Erfolg ist aber ein Marketing: «Die Kunst kann ohne die Marketingpräferenz nicht auskommen und sie benutzt sie auch im Extremfall mit dem gesteuerten Skandal.»²⁰ Marketingstrategien der Künstler/innen selbst, aber auch aller anderen Kunstmarktakteure sichern der Kunst somit Aufmerksamkeit, um Käufer/innen zu finden, die wiederum Teil dieser Netzwerke sind. Wer sind nunmehr diese letztgenannten Marktteilnehmer/innen, wenn den öffentlichen Museumsinstitutionen bei sinkenden Ankaufsetats die Gelder für den Kunsterwerb fehlen und gleichzeitig – bei steigender Nachfrage nach Gegenwartskunst mit zum Teil schwindelerregenden Preissteigerungen auf Auktionen – ob der finanziellen Rezession auch Banken im Gegensatz zu den 1980er Jahren keine einflussreiche Rolle mehr spielen, sondern fast ausnahmslos private Sammler/innen?²¹

Die Kunst und ihre Sammler/innen

Diese Zusammenhänge sollen exemplarisch an der jüngst erfolgten Gründung des Privatmuseums von Eli Broad in Los Angeles umrissen werden (siehe www.thebroad.org). Broad selbst belegt mit einem geschätzten Vermögen von 7,1 Milliarden US-Dollar Rang 185 auf der *Forbes*-Liste der reichsten Menschen der Welt. Reich geworden ist er vor allem durch die Gründung der Immobiliengesellschaft Kaufman & Broad und des Versicherungsunternehmens SunAmerica.

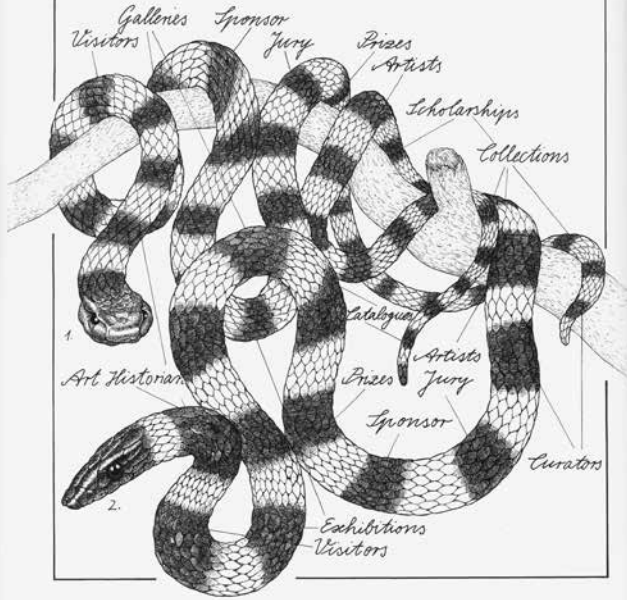
«Broad has often remarked», so Connie Bruck 2010 in ihrem Essay *The Art of Billionaire. How Eli Broad took over Los Angeles*, «that civilizations are remembered not for their businesspeople, bankers, or lawyers but for the arts.»²² Als im Jahr 2001 eine große Ausstellung seiner Kunstsammlung in einer öffentlichen Museumsinstitution, dem Los Angeles County Museum of Art (LACMA), erfolgte, ohne dass Broad dem Museum zugleich Werke per Schenkungen verfügte, wurde dies heftig öffentlich kritisiert, da solche Präsentationen zumeist den Marktwert von Kunstsammlungen erhöhen.²³ Einige Jahre später, im Februar 2008, eröffnete, als Teil des LACMA, das Broad Contemporary Art Museum (BCAM), ein vom Sammler mit 56 Millionen US-Dollar finanziertes Gebäude. Doch nur wenige Tage vor der Eröffnung verkündete Broad, dass er seine Werke nicht einem Museum vermachen werde, auch nicht dem LACMA, und sie stattdessen in der 1984 von ihm gegründeten Broad Art Foundation verbleiben.²⁴

Diese Stiftung, die im neu eröffneten Privatmuseum The Broad ihren Sitz hat und mittels derer er selbst über seine Sammlung bei Nutzung von Steuervorteilen die Kontrolle behält, stellt die von ihm und seiner Frau Edythe erworbenen Werke Museen in aller Welt per Leihgaben zur Verfügung und macht sie damit so sichtbar wie nur irgend möglich. «We don't want to end up in storage, in either our basement or somebody else's basement», so Broad selbst. «The purpose of the foundation is to continue to build the collection, to be responsible for the conversation of it, the storage of it, and most importantly to give it the biggest possible audience we can.»²⁵

Die Institution Museum versteht Broad dabei nicht als eine Bildungs- oder Forschungsinstitution, die sie in ihrem klassischen Verständnis auch wesentlich ist, sondern als einen Ort, der den gekauften Werken die größtmögliche Aufmerksam-

MIMIKRY

1. Public Museum. Public Money, Public Interest
2. Private Museum. Private Money, Private Interest



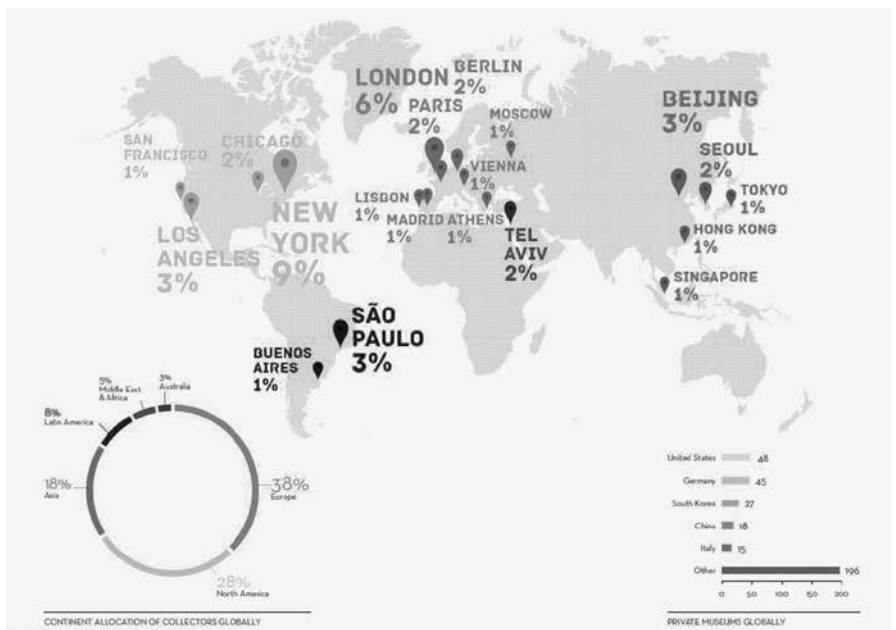
2 Philipp Deines, *Mimikry*, 2015, Zeichnung.

keit sichert und damit zum einen zu ihrer Wertsteigerung und zum anderen zu seiner Sichtbarkeit als Sammler mit weltweit operierenden Netzwerken beiträgt. Bruck konstatiert: «Broad's non-for-profit enterprise resembles his previous businesses in its corporate structure, analytic rigor, and insistence on quantifiable results.»²⁶

Hierzu zählt auch, dass nach Broads Vorstellung Museen Werke gemeinsam besitzen sollten: «I think it's a new model that makes sense for other collections», so Broad selbst, der etwa 2009 ein Werk Chris Burdens dem LACMA und dem Museum of Contemporary Art (MOCA) in Los Angeles gemeinsam geschenkt hat.²⁷ Als er dem MOCA in dessen finanzieller Notsituation im Dezember 2008 15 Millionen Dollar übereignete, um eine Fusion der beiden öffentlichen Museumsinstitutionen MOCA und LACMA zu verhindern, stellte er unter anderem die Bedingung, dass hiermit eine dauerhafte Leihgabenvereinbarung zwischen dem MOCA und seiner Sammlung verbunden sei. Dies wurde zwar verweigert, doch könnte es bei der nächsten finanziellen Krise der Institution glücken. Bis dahin versucht Broad – pointiert formuliert – insbesondere über die Trustees des MOCA Einfluss auf das Programm dieses Museums zu gewinnen. Sein Privatmuseum The Broad hat er dabei ganz absichtsvoll schräg gegenüber dieser öffentlichen Institution auf der Grand Avenue in Los Angeles platziert.²⁸

Diese «Mimikry» öffentlicher und privater Organisatoren im Ausstellungsbetrieb, für die Broad als aktuelles Beispiel sinnbildlich steht, ist zwar nicht erst ein Phänomen der Gegenwart (Abb. 2).²⁹ Es haben sich jedoch zwei Faktoren im 21. Jahrhundert gewandelt: Erstens überschreitet laut einer Studie vom International Committee for Museums and Collections of Modern Art (CIMAM) aus dem Jahre 2010 die Zahl der Privatmuseen diejenigen der Museen in öffentlicher Hand weltweit deutlich.³⁰ Zweitens kommen inzwischen ein Drittel der zweihundert reichsten Kunstsammler/innen aus der Finanzelite, wodurch der «kalkulierende Habitus» beim Kunstsammeln wächst.³¹ Für Investmentbanker und -manager ist Kunstengagement kein mäzenatischer Akt. Es oszilliert vielmehr zwischen spekulativer Geldanlage als Portfoliostrategie und Kunstinvestment auf der einen Seite und Kunstsponsoring als Akt sozialer Inklusion auf der anderen Seite.³² Deutlich hervor tritt letzteres in der ausgeklügelten Abfolge der Previews großer Messen, in denen die Rangfolge von Sammlern und Sammlerinnen, Händlern und Händlerinnen sowie Museen nach deren Kaufkraft und Prestige gestaffelt ist.

Dies hat wiederum folgende Auswirkungen: Zum einen sind durch die Investition der weltweit agierenden Megasammler mit ihren Vermögen in Kunst die Summen, die für zeitgenössische Kunst ausgegeben werden, dramatisch gestiegen: «Nimmt nur das Einkommen der 0,1 Prozent Spitzenverdiener um ein Prozent zu, erhöhen sich die Preise auf dem Kunstmarkt um 14 Prozent», so Julia Voss.³³ Zum anderen sind Sondermärkte in sogenannten Schwellenländern wie etwa Brasilien, Indien und China entstanden, so dass Globalisierung und Regionalisierung simultan ineinandergreifen und nebeneinander wirken (Abb. 3).³⁴ Auch auf diesen sogenannten Sondermärkten kann ob der Vervielfachung der Sammler/innen in nur kurzer Zeit das Angebot der nachgefragten Werkgruppen nicht mit der Nachfrage mithalten und die Preise schnellen nach oben.³⁵



3 The Global Art Collector Scene, in: *Art Collector Report 2014*, hg. v. Larry's List Ltd.

Die Kunst und ihre Zukunft

Wenn die «Preise für Kunst [...] nicht mit dem Bruttoinlandsprodukt oder dem verfügbaren Einkommen, sondern mit zunehmender Einkommensungleichheit»³⁶ steigen, was bedeutet dies für die Kanonisierung von Kunst, die Kunstmacht im Staate, die öffentlichen Museen und ihre Sichtbarkeit? Leben wir in einer Postdemokratie, wie Colin Crouch dieses Phänomen zusammenfasst, in der private Interessengruppen demokratische Prinzipien und Strukturen unterwandern?³⁷

Kunstspekulation ist nicht erst ein Phänomen der Postmoderne, sie gibt es, seit sich in der Vergangenheit Absatzmärkte für Kunst etabliert haben.³⁸ Neu ist die zunehmende Etablierung neuer finanz- und datenanalytischer Instrumente in Folge zunehmender Digitalisierung und Globalisierung, die die potentiellen Investoren und Investorinnen mit immer vielfältigeren Zulieferdiensten – Informationsdiensten, Anlageberatungen, Kunstfonds – in ein spekulatives Kunstengagement hineinlocken.³⁹ Kunst muss sich bewährt haben, um in diese Strategien zu passen, denn Finanzakteure trennen beim Kunstkauf stärker zwischen ihrem eigenen subjektiven Geschmack, ihren «mentalen Affekten»⁴⁰ für bestimmte Kunstwerke und der kalkulierten Schätzung der zukünftigen Wertsteigerung. Dafür sollten potentielle Käufer/innen diese Werke bereits kennen und wertschätzen. Die Kunstobjekte müssen zudem sichtbar sein und bleiben, um eine zunehmende weltweite Aufmerksamkeit zu erlangen und damit das ökonomische Begehren anderer und in der Folge die zu erwartende Rendite zu steigern. Dies ist, wie im letzten Kapitel ausgeführt, auch die Strategie von Eli Broad, und hier kommen neben der Kunstkritik die öffentlichen Museen ins Spiel. Denn der Wert eines Kunstwerks steigt nur durch die ständige Beachtung und Wertschätzung in der Kunstwelt.

Eine öffentliche Präsentation von Werken kostet Sammlern und Sammlerinnen trotz aller Steuervorteile Sicherheitstechnik und Versicherungsprämien, ganz abgesehen von den Gebäude-, Werbungs- und Personenkosten. Die Überschreitung von Ländergrenzen ist zudem mit Abgaben verbunden. Aus diesem Grund werden Kunstwerke zum Teil in Freihäfen gelagert, etwa in Genf, Singapur und Luxemburg (Abb. 4). Damit sind sie aber wiederum der Quelle ihrer Wertschöpfung, ihrer Sichtbarkeit in öffentlich zugänglichen Sammlungen entzogen. Deswegen werden sie gern öffentlichen Museen als befristete Dauerleihgaben überlassen.

«Public museums have financial restraints», konstatiert die Berliner Kunstberaterin Marta Gnypt 2015 in *The New York Times*. «But they are still attractive to private collectors. Public institutions give a quality stamp and visibility to collections.»⁴¹ Hinzu kommt, dass nach dem deutschen Erbschaftssteuerecht bis zu 60 Prozent des Werts eines Kunstwerks steuerfrei bleibt, wenn es ein Museum als Leihgabe erhält und es zehn Jahre nicht veräußert wird. Eine vollständige Steuerbefreiung wird erzielt, wenn es sich zudem 20 Jahre im Familienbesitz befindet. Deswegen wird «Sammlern mit großem Vermögen [...] vor dem Hintergrund der Steuerbefreiungen geraten, Aktiendepots in Kunstwerke umzuschichten», resümieren Franz Josef Sladeczek und Sandra Sykora in *After collecting – Leitfaden für den Kunstsammler*.⁴²

Hier liegen das Dilemma und die Chance öffentlicher Museen. Sie müssen in ihrer Zusammenarbeit mit Kunstinvestoren und -investorinnen im Blick haben, dass sich heute die Strukturen und Ziele des privaten Kunstsammelns im nicht geringen Maße gewandelt haben und das Verhandlungsgeschick der Museumsdirektoren,



4 Freihafen, Flughafen Genf, Sicherheitsbereich.

-direktorinnen wie ihrer Mitarbeiter/innen entscheidend ist, um so viel dauerhaftes (Kunst-)Kapital wie möglich aus dieser Kooperation für die öffentlichen Institutionen zu sichern. Ausstellungen von Privatsammlungen in diesen renommierten Museumsinstitutionen mit Kunstschenkungen seitens der Sammler/innen an das Museum zu koppeln, wäre eine Option. Bei steuerbegünstigten Dauerleihgaben gilt es zudem zu klären, wer Versicherung, Depotkosten, Restaurierungen und das Personal bezahlt.

Private Sammler/innen üben im weltweit vernetzten Kunstmarktgeschehen ob ihrer Kaufkraft einen erheblichen Einfluss darauf, welche zeitgenössischen Kunstwerke welche Preise erzielen, in Museen und in Medien sichtbar werden und damit auch letztlich einen kulturellen Kanon definieren. Ihnen zur Seite stehen dabei Kunstberater/innen, die nicht mehr öffentlichen Museen vorstehen wie einst etwa Bode, sondern privatwirtschaftlich agieren.⁴³ «[...] in der freien Marktwirtschaft», betont Crouch in *Markt und Moral*, «[bedarf es] eines gehörigen Maßes an Intervention der öffentlichen Hand, da es die natürliche Tendenz des Wettbewerbsprozesses ist, zu Marktkonzentration zu führen.»⁴⁴ Gegen diese Entwicklung hilft jedoch das beste Kulturgutschutzgesetz der Welt nicht. Vielmehr müssen die Ankaufsetats und das kunsthistorische Personal öffentlicher Museen gestärkt werden, um zukünftig noch eine Chance zu haben, an dieser Kanonbildung mitzuwirken, um diesem spekulativen Sammeln ein kunst- und kulturhistorisches Sammeln entgegenzustellen.

«[...] Sorge macht mir», so bringt es die Generalsekretärin der Kulturstiftung der Länder, Isabel Pfeiffer-Poensgen auf den Punkt, «dass die Kultureinrichtungen oft kaum mehr eigene Mittel haben, um eigenständig etwas entscheiden zu können. Wer seine Häuser aber nicht ertüchtigt, blendet die Rolle der Museen, Bibliotheken und Archive als künstlerisches und kulturelles Gedächtnis unserer Nation langsam aus.»⁴⁵

Anmerkungen

- 1** Vgl. zum Zusammenbruch des Online-Ticket-Systems etwa Mike Boehm, «Broad museum's online reservation system crashes; first two days sold out», in: *Los Angeles Times*, 1. September 2015, <http://www.latimes.com/entertainment/arts/culture/la-et-cm-broad-online-ticket-reservation-crashes-20150831-story.html>, Zugriff am 18. Oktober 2015. Grundsätzlich weiß man bei solch einem kleinen «Skandal» nie, ob er nicht auch inszeniert sein könnte, da die sich ihm anschließende Presse-Resonanz Aufmerksamkeit bewirkt und das Begehren der Leser/innen weckt, auch solch eine Karte haben zu wollen, was wiederum den Besuchererfolg des Museums steigert.
- 2** Vgl. Ernst-Wilhelm Händler, «Die Kunst, die Kritik und das Geld», in: *Merkur*, 2015, Bd. 69, Heft 9, S. 5–20, hier S. 5; zur aktuellen Halbjahresbilanz von Christie's, Sotheby's und Phillips vgl. etwa Anne Reimers, «Die teuersten Lose gibt es immer noch in New York», *FAZ.NET*, 17.09.2015, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunstmarkt/halbjahresbilanz-2015-von-christie-s-sotheby-s-und-phillips-13797630.html>, Zugriff am 18. Oktober 2015.
- 3** Vgl. Michael Hutter: «Ausgewogene Anlagen. Zur Spekulation im Bildkunstmarkt», in: *texte zur kunst*, 2014, Bd. 24, Heft 93, S. 81–95, hier S. 81.
- 4** Ebd. S. 81.
- 5** Robert Milburn, «Booming Art Market Paints a Picture of High Risk», in: *Penta Daily*, 22. September 2015, <http://blogs.barrons.com/penta/2015/09/22/booming-art-market-paints-a-picture-of-high-risk-2/>, Zugriff am 18. Oktober 2015.
- 6** Vgl. ebd.; wenn man «survey» anklickt, wird der *Art & Finance Report 2014* von Deloitte und ArtTactic als PDF-Dokument heruntergeladen.
- 7** Zu diesem Berater/innenmarkt vgl. etwa Robin Pogrebin u. Graham Bowley, «Soaring Art Market Attracts a New Breed of Advisers for Collectors», *The New York Times*, 22. August 2015, <http://www.nytimes.com/2015/08/23/arts/design/soaring-art-market-attracts-a-new-breed-of-advisers-for-collectors.html>, Zugriff am 18. Oktober 2015.
- 8** Vgl. Händler 2015 (wie Anm. 2), S. 17.
- 9** Zur Verantwortung der Kunstkritik und Kunstwissenschaft vgl. jüngst Julia Voss, *Hinter weißen Wänden. Behind the White Cube. Mit Zeichnungen von Philipp Deines*, Berlin 2015, insbesondere S. 121–130.
- 10** Vgl. «Collector Interview: Sylvain Levy», in: *Art Collector Report 2014*, hg. v. Larry's List Ltd., Wien 2014, S. 44–47.
- 11** Vgl. zum Strukturwandel jüngst Voss 2015 (wie Anm. 9), S. 127–128.
- 12** Vgl. Bénédicte Savoy, *Kunstraub. Napoleons Konfiszierungen in Deutschland und die europäischen Folgen*, Wien, Köln u. Weimar 2011.
- 13** Zur Institutionalisierung öffentlicher Kunstsammlungen in Europa und den USA vgl. etwa Volker Plagemann, «Kunstsammeln als Aufgabe des Staates? Von der Institutionalisierung fürstlicher und bürgerlicher Sammlungen», in: *Sammeln als Institution. Von der fürstlichen Wunderkammer zum Mäzenatentum des Staates*, hg. v. Barbara Marx u. Karl Rehberg, München u. Berlin 2006, S. 213–21.
- 14** Zu den frühen Formen des öffentlichen Museums in Deutschland, die durch die französische Aneignungspolitik der Revolution zerstört worden sind, vgl. *Tempel der Kunst. Die Geburt des öffentlichen Museums in Deutschland. 1701–1815*, hg. v. Bénédicte Savoy, Berlin 2015.
- 15** Zur Entwicklung deutscher Kunstvereine und Stifterkonsortien im 19. Jahrhundert vgl. etwa Thomas Schmitz, *Die deutschen Kunstvereine im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Kultur-, Konsum- und Sozialgeschichte der bildenden Kunst im bürgerlichen Zeitalter*, Neuried, 2001.
- 16** Unter «Staat» wird hier ein demokratisch legitimierter Staat verstanden, da das Zusammenspiel von Künstler/in, Staat und Markt in marktwirtschaftlich ausgerichteten, aber nicht demokratisch legitimierten Staatsformen wie etwa China noch einmal sehr viel komplexer ist.
- 17** Manfred Wagner, «Der Staat als Kunstprotector?», in: *Kunst und Staat. Beiträge zu einem problematischen Verhältnis*, hg. v. Patrick Werkner u. Frank Höpfel, Wien 2007, S. 148–160, hier S. 152.
- 18** Vgl. ebd., S. 150–154; Wagner bezieht sich dabei auf die Förderstrukturen in Österreich, die aber in ihren Grundzügen auch auf andere demokratische Staatsformen übertragbar sind.
- 19** Vgl. hierzu etwa Händler 2015 (wie Anm. 2), S. 15.
- 20** Wagner 2007 (wie Anm. 17), S. 152; vgl. beispielsweise zur Skandalinszenierung von Baselitz Voss 2015 (wie Anm. 9), S. 44–45.
- 21** Vgl. Dorothee Wimmer, «Kulturtransfer – Emanzipation – Kunstpolitik. Europäische und amerikanische Sammlerinnen zeitgenössischer Kunst», in: *Kunstsammlerinnen. Peggy Guggenheim bis Ingvild Goetz*, hg. v. Dorothee Wimmer, Christina Feilchenfeldt u. Stephanie Tasch, Berlin 2009, S. 9–26, hier S. 9; vgl. hierzu auch Robert Fleck, *Das Kunstsystem im 21. Jahrhundert. Museen, Künstler, Sammler, Galerien*, Wien 2013.
- 22** Connie Bruck, «The Art of the Billionaire. How Eli Broad took over Los Angeles»,

in: *The New Yorker*, 6. Dezember 2010, <http://www.newyorker.com/magazine/2010/12/06/the-art-of-the-billionaire>, Zugriff am 18. Oktober 2015.

23 Vgl. ebd.

24 Der große Teil seiner mehr als 2000 Werke umfassenden Arbeiten ist Bestandteil seiner Foundation, der kleinere in seinem persönlichen Besitz.

25 Zitation aus einem von Edward Wyatts mit Eli Broad geführten Interview, veröffentlicht in: Edward Wyatt, «An Art Donor Opts to Hold On to His Collection», in: *The New York Times*, 8. Januar 2008, <http://www.nytimes.com/2008/01/08/arts/design/08muse.html>, Zugriff am 18. Oktober 2015. Vgl. auch Broad: «So I, as the collector, am saying, 'If you're not willing to show it, why don't we just make it available to you when you want it, as opposed to giving it to you, and then our being unhappy that it's only up 10 percent or 20 percent of the time or not being shown at all?»; vgl. ebd.

26 Bruck 2010 (wie Anm. 22).

27 Vgl. Wyatt 2008 (wie Anm. 25).

28 Vgl. hierzu ausführlicher Bruck 2010 (wie Anm. 22); vgl. auch: «When you are finished touring The Broad, take your ticket stub across the street to MOCA (Museum of Contemporary Art) and receive free admission at all 3 MOCA locations for one year. This offer is only available during the first two weeks that The Broad museum is open»; vgl. <https://dtlaexplorer.wordpress.com/2015/09/20/show-your-ticket-from-the-broad-museum-for-a-free-year-membership-to-moca/>; Zugriff am 18. Oktober 2015.

29 Zu dieser «Mimikry» vgl. das Mimikry-Kapitel von Julia Voss; vgl. Voss 2015 (wie Anm. 9), S. 98–109.

30 Vgl. Fleck 2013 (wie Anm. 21) S. 36.

31 Vgl. Ulf Wuggenig, «Sammler/innen und Sammler. Die Vergoldung der Nabelschnur», in: *Das Kunstfeld. Eine Studie über Akteure und Institutionen der zeitgenössischen Kunst am Beispiel von Zürich, Wien, Hamburg und Paris*, hg. v. Heike Munder u. Ulf Wuggenig, Zürich 2012, S. 251–274, hier S. 268.

32 Zu Bildkunstwerken als Geldanlage vgl. grundlegend Hutter 2014 (wie Anm. 3). Hutter konstatiert zurecht: «Der Intransparenz der Eigentumsverhältnisse nach außen steht hohe Transparenz im Inneren der Szene gegenüber»; vgl. ebd., S. 83; er merkt zudem an, dass nach Schätzung von Kunsthändler/innen «weniger als drei Prozent der im Primärmarkt erworbenen Werke auf längere Frist einen höheren Preis beim Wiederverkauf erzielen»; vgl. ebd.; zur Unterscheidung zwischen Mäzenatentum und Sponsoring vgl. Dorothee Wimmer, «Charles Saatchi als Sammler: Mäzen oder Sponsor zeitgenössischer Kunst?», in: *kritische berichte*, Bd. 34, Heft 4, 2006, S. 7–16.

33 Voss 2015 (wie Anm. 9), S. 77.

34 Vgl. hierzu etwa die Datenerhebungen von Larry's List: «The Chinese collector base is very recent. 45% of the collections were founded between 2001 and 2010, and 5% in the three years since 2010»; vgl. Larry's List Ltd. 2014 (wie Anm. 10), S. 9; zu diesen entstehenden Sammler/innenszenen in Lateinamerika, Asien und Indien vgl. ebd., S. 38–41 u. 56–68.

35 Vgl. hierzu Hutter 2014 (wie Anm. 3), S. 87; zu den Sondermärkten vgl. beispielsweise Sotheby's Anwerbung seiner Hongkong Autumn Sales in *Sotheby's Preferred*, 2015, Bd. 7, Heft 5, S. 42–94. Diese Sondermärkte entstehen aufgrund der unterschiedlichen kulturellen, ästhetischen und religiösen Traditionen in den einzelnen Ländern und Regionen und erlangen aufgrund global agierender Auktionshäuser und Galerien sowie internationaler Messen transnationale Sichtbarkeit. Ein Sondermarkt ist in diesem globalen Kontext auch die europäisch tradierte christliche Kunst.

36 Händler 2015 (wie Anm. 2), S. 13; von dieser Ungleichheit profitiere die Welt der Gegenwartskunst, wie die Künstlerin Andrea Fraser diese Entwicklung kommentiert; vgl. Andrea Fraser, «There is no place like home», in: *Whitney Biennial 2012*, Ausst.-Kat. New Haven, CT 2012, S. 28–33, hier S. 28.

37 Vgl. Colin Crouch, *Postdemokratie*, Frankfurt am Main 2008; vgl. auch ders., *Markt und Moral. Im Gespräch mit Peter Engelmann*, Wien 2014 (Passagen Gespräche 2).

38 Vgl. hierzu auch etwa Sophie Cras, «Wie verkauft man ein Bärenfell? Ein früher Fall von Kunstspekulation», in: *texte zur kunst*, 2014, Bd. 24, Heft 93, S. 96–107.

39 Hierzu gehören neben artnet etwa der Mei Moses Fine Arts Index, Larry's List, ArtTactic etc.; vgl. hierzu auch Hutter 2014 (wie Anm. 3), S. 89; zur neuen Gruppe der Berater/innen vgl. auch Pogrebin u. Bowley 2015 (wie Anm. 7).

40 Hutter 2014 (wie Anm. 3), S. 95.

41 Scott Reyburn, «Private Collectors Get into the Museum Business», in: *The New York Times*, 18. September 2015, www.nytimes.com/2015/09/21/arts/international/private-collectors-get-into-the-museum-business.html, Zugriff am 18. Oktober 2015.

42 Franz Josef Sladeczek u. Sandra Sykora, *After collecting – Leitfaden für den Kunstinventar*, Zürich 2013, S. 302–303.

43 Jeff Koons, Jeffrey Deitch und Eli Broad wären als «Dreigespann» zu diesem beschriebenen Phänomen einen eigenen Artikel wert; vgl. Bruck 2010 (wie Anm. 22).

44 Crouch 2014 (wie Anm. 37), S. 13.

45 «Qualität überzeugt immer. Isabel Pfeifer-Poensgen im Gespräch mit Sebastian Preuss», in: *ARSPROTOTO*, 2013, Heft 4, S. 6–10, hier S. 10.