

Oskar Bätschmann

Geschmack, Wert und Urteil in der zeitgenössischen Kunst

Werte

Kopf-Reliquiar des hl. Candidus, 12. Jh., Silber, mit Vergoldung, Saint-Maurice, Abbatiale	Kopf-Reliquiar des hl. Eustachius, c. 1210, London, BM, aus dem Münsterschatz von Basel.
--	--

Umberto Eco kam in seinem Schelmenroman *Baudolino* auf die Reliquien der heiligen drei Könige zu sprechen, die ein Priester in Mailand von einem orientalischen Reisenden oder Teppichhändler gekauft haben wollte. Baudolino, ein Lügner und Illusionist und Fälscher, will diese Reliquien, die unversehrten Leiber der heiligen drei Könige, nach Köln bringen, aber er weiss, dass sie mit einer glaubhaften Geschichte ausgestattet sein müssen und nicht aus dem Nichts kommen dürfen. Die Unterredung zwischen Baudolino und Kyrios Niketas in Konstantinopel verläuft so: auf die Frage Baudolinos: "Aber muss eine Reliquie, um echt zu sein, wirklich auf den Heiligen oder das Ereignis zurückgehen, von dem sie ein Teil ist?" antwortet der Byzantiner Niketas: „Viele Reliquien, die hier in Konstantinopel aufbewahrt werden, sind höchst zweifelhafter Herkunft, aber der Gläubige, der sie küsst, spürt, dass ihnen übernatürliche Düfte entströmen. Es ist der Glaube, der sie echt macht, nicht sie den Glauben.“ Darin kommen beide überein, dass eine Reliquie nur dann etwas taugt, wenn sie von einer wahren Geschichte umgeben ist. (Eco, *Baudolino*, 2000, pp. 132-133.). Mit der Geschichte oder der Erzählung wird irgendein Zurückgelassenes, ein Überrest (reliquiae) – irgendein Schädel, ein Knochen- oder Holzsplitter – identifiziert. Also muss zuerst diese Geschichte erfunden werden, die dann den Glauben stimuliert, der wiederum die Finanzierung der Fassung in Silber, Gold und Edelsteinen bewirkt, wodurch Kostbarkeit und Echtheit miteinander verschmolzen werden und die Reliquie für den Kult zubereitet ist. Dieser umfasst einerseits Verehrung von seiten der Gläubigen, und andererseits eine Wirkung – Schutz oder Heilung – von seiten der Reliquie.

<i>Der Katakombenheilige St. Prosper</i> , Stans, Klosterkirche St. Klara, in: Reliquien.Kat. Köln 1989, p. 113.	Damien Hirst, „ <i>For the Love of God</i> “, in: Kunst-Jahr 2007, p. 227
--	---

Können wir solche Vorgänge nutzen, um den Umgang mit der Kunst heute zu charakterisieren? Ein Vergleich könnte erhellend sein, auch wenn heute im Jargon des Konsums die profansten Dinge – ein Gürtel von Prada – zu Objekten eines Kults deklariert werden. Ich beziehe mich hier auf ein zur Sensation propagiertes Objekt, Damien Hirsts diamantenbesetzten Platinschädel. Er wurde von den Kronjuwelieren Bentley & Skinner in London ausgeführt, und vom Künstler mit einer Bezeichnung versehen – „*For the Love of God*“ - , die eine religiöse Dimension eröffnen soll. Hier liegt die unbestreitbare Kostbarkeit des Materials vor – ca. 8 bis 10 Millionen Pfund - , dazu gibt es als Geschichte die unzähligen Medienberichte, ferner die Ausstellung in der White Cube Gallery und die Versteigerung für 50 Millionen Pfund. Selbst am Schädel von Damien Hirst, der zu Recht mit dem durch Übernutzung verschlissenen Wort "hochkarätig" belegt werden kann, lässt sich zeigen, wie der Materialwert durch den Kunstwert gesteigert und durch den mystischen Preis glorifiziert wird.

Collage zum Crystal Skull und zum Film <i>Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull</i>
--

Hier können wir uns aus aktuellen Gründen fragen, wie es sich mit dem *Crystal skull* von Indiana Jones verhält, einem angeblich aus dem südamerikanischen Dschungel stammenden Kristallschädel, dem wie den andern zwölf übernatürliche Kräfte zugeschrieben wurden. Nun: der Film ist das eine – da will das Artefakt in die Goldene Stadt in Peru zurück - und die Archäologen sind das andere: sie bezeichnen die drei Kristallschädel in öffentlichen Sammlungen als Fälschungen und die ganze Gattung als eine Erfindung des 19. Jahrhunderts. Das Interessante für uns ist die Parallele zu den Reliquien, nur dass hier die Schädel relativ rasch von der Erzählung, mit der sie hätten authentisch gemacht werden, getrennt wurden.

Duccio, <i>Madonna mit Kind und Heiligen</i> – privater Flügelaltar, Anfang 14. Jh.,	Damien Hirst, „ <i>For the Love of God</i> “, in: Kunst-Jahr 2007, p. 227
--	---

London, NG, in: <i>Art in the Making</i> , Kat. 1989, Nr. 4, p. 91	
--	--

Die Hierarchie der beiden Werte – des ökonomischen und des ideellen - hatte sich spätestens seit dem 15. Jahrhundert wieder etabliert. Was Ovid in den *Metamorphosen* (2,5) über den Rang von Werk und Material festgehalten hatte: „Materiam superabat opus“ – „Das Werk übertraf das Material“ – was immerhin Gold und Elfenbein des Apollotempels betraf, konnte im 15. Jahrhundert wieder eingesetzt werden. Ich zitiere einen Satz aus dem Lob der Malkunst des bedeutenden Gelehrten und Kunsttheoretikers Leon Battista Alberti von 1435/36. Er behauptet, es gäbe nichts, dessen Wert durch die Malkunst nicht gesteigert werden könnte: „Elfenbein, Edelsteine und ähnliche wertvolle Dinge werden durch die Hand des Malers noch kostbarer; und man wiegt auch Gold, wenn es in der Malkunst verarbeitet wird, mit einer grösseren Menge Gold auf. Mehr noch: auch Blei, das geringste aller Metalle, zu einer Figur gemacht durch die Hand des Phidias oder des Praxiteles, würde man teurer bewerten als Silber.“ Dazu kam die Forderung Albertis, kein Gold in der Bildfläche zu verwenden, weil es durch den herausfallenden Glanz die Harmonie der Farben störe, hingegen könnten kostbare Materialien für die Rahmen ohne weiteres verwendet werden.

Sandro Botticelli, <i>Madonna und Kind mit Heiligen</i> , 1485, Berlin, SMPK, Gemäldegalerie	Raffael, <i>Zwei Männerakte</i> , 1515, Rötel (die an Dürer geschickte Zeichnung), Wien, Albertina.
--	---

Im 15. Jahrhundert wurde die Technik des Malers gegenüber den kostbarsten Bestandteilen eines Gemäldes – Gold und Lapislazuli – aufgewertet, und damit wurde das Können des Künstlers zu einer Alternative zu den wertvollen Pigmenten und zum Gold. Michael Baxandall hat auf diese Rolle des Geldes in der Malerei aufmerksam gemacht und gezeigt, dass „die Unterscheidung zwischen dem Wert kostbarer Materialien einerseits und dem Wert kunstvoller Bearbeitung andererseits“ für die Frührenaissance von entscheidender Bedeutung war (Baxandall 1972, dt. 1977, 1984, pp. 25-30). Giovanni d’Agnolo de’ Bardi hielt z.B. 1485 fest: „In der Kapelle von S. Spirito habe ich dem Botticelli 78 Florin, 15 Soldi in 75 Goldflorin in Gold nach seiner Berechnung bezahlt, und zwar: 2 Florin für Ultramarin, 38 Florin für Gold und die Vorbereitung der Holztafel, und fünfunddreissig Florin für seinen Pinsel [pel suo pennello].“ Man bezahlte nach Materialaufwand und nach künstlerischer Technik und man verlangte immer mehr nach der eigenen Hand des Meisters, wohl wissend, dass überall mit einer Werkstatt, Gesellen und Lehrlingen gearbeitet wurde. Ein kostbares Zeugnis für die Wertschätzung der Hand gibt die Beschriftung auf einer Zeichnung von Raffael. Die Beschriftung stammt von Albrecht Dürer und lautet: „1515 / Raffahell de Vrbin der so hoch peim / popst geacht ist gewest [hat] der hat / dyse nakette bild gemacht Und hat / sy dem albrecht dürer gen nornberg / geschickt Im sein Hand zu weisen.“ Albrecht Dürer in Nürnberg verstand die Zusendung so, dass der berühmte Künstler in Rom zeigen wollte, wie er zeichnen kann, über welche Geschicklichkeit der Hand er beim Zeichnen und beim Erfinden verfügt.

Parmigianino, <i>Selbstbildnis</i> , Wien, Kunsthistorisches Museum.	Pablo Picasso, <i>Etudes</i> , 1920-22, 100 x 81 cm, Paris, Musée Picasso.
--	--

Die Hand des Künstlers – *docta manus* oder *divina manus* – illustriere ich mit zwei Beispielen: dem berühmten Selbstbildnis des jungen Parmigianino. Diese Hand, die so in den Vordergrund des gemalten Konvexspiegels geschoben ist, dass sie riesengross sich abbildet, funktioniert natürlich nur in Verbindung mit einem entsprechenden *ingenium*, der schöpferischen Intelligenz, und diese zeigt sich schon in dem kapriziösen Einfall. Ich kann nicht eingehend dokumentieren sondern nur anzeigen, wie sehr die bildenden, besonders die virtuosen Künstler die Verbindung von Hand und Ingenium kultiviert haben. Das Beispiel gibt etwa Picasso mit diesen *Etudes* von 1920-22, die zwei Hände zu Seiten eines Kopfes zeigen.

Sublimierung

Robert Rauschenberg, <i>Dirt Painting (for John Cage)</i> , um 1953, Erde u. Schimmel in Holzrahmen, in: Rauschenberg, Retrospek. 1997, Nr. 55.	Robert Rauschenberg, <i>Ohne Titel (Gold Painting)</i> , um 1953, Blattgold auf Stoff, in: Rauschenberg, Retrospek. 1997, Nr. 60.
---	---

Was macht der Künstler? Er macht etwas mit Hand und Ingenium und mit Material, deutlich ausgedrückt: er macht Dreck zu Gold – im Wortsinn bei Piero Manzoni, dessen Reliquien – *reliquiae* sind auch Exkremente – mit 30 g Gold aufzuwiegen waren und inzwischen Höchstpreise erzielen. Diese alchemistische Verwandlung hat Peter Schneemann in seiner Berner Antrittsvorlesung untersucht und auf die Wiederkehr des Goldes in der Kunst aufmerksam gemacht. So z.B. bei Robert Rauschenberg zugleich im *Dirt Painting* Erde und Dreck „als Medium erprobte“ wie Bilder aus Silber und Gold machte. Peter Schneemann hat das so interpretiert: „Rauschenberg fragte in seinen „Elemental Paintings“ nach dem Status, den ein Werk aufgrund seines Materials einnahm. Er untersuchte, wie hoch die intentionale Setzung als Leistungsmoment der modernen Kunst gewürdigt würde gegenüber dem Glanz der Kostbarkeit.“ (PJS, ‚Physis und Thesis‘, 2002, p. 279). Das Gold bei Rauschenberg, bei Yves Klein, Joseph Beuys, Marcel Broodthaers, Niki de Saint-Phalle und vielen anderen ist das Ziel der alchemistischen Verwandlung. Im Gold stellt das Kunstwerk seinen Wert zur Schau als Amalgamierung von mystischem Materialwert und Kunstwert. Es gibt einen weiteren Aspekt, den wir aus der *Rubbish Theory. The creation and destruction of value* von Michael Thompson von 1979 ableiten können. Thompson unterscheidet zwischen dem vergänglichen Wert der Meinung und dem dauerhaften Wert der Kunst und legt dazwischen die unsichtbare Kategorie des Wertlosen. Dinge fallen vom Vergänglichen ins Wertlose – zum Abfall - und verschwinden, und einige steigen auf zu dauerhaft wertvollen Dingen. Die Verbindung von ökonomischem und ästhetischem Wert in den goldenen Werken kann betrachtet werden als Versuch, das Absinken in den Abfall zu verhindern.

R. Rauschenberg an der Arbeit an Oracle, 1962-65, Atelierphoto, in: Rauschenberg, Retrospek. 1997, p. 289.	Pipilotti Rist, Porträtfoto, in: NZZ Folio, Mai 2008, p. 21
--	---

Dem Künstler als Alchemisten wird das Image einer Person mit ausserordentlichen Fähigkeiten verliehen. Dabei wird dem Künstler die Urheberschaft der alchemistischen Wandlung zugeschrieben, obwohl am Vorgang viele andere beteiligt sind, und die Künstlerinnen und Künstler häufig als Menschen mit normaler Tätigkeit betrachtet werden wollen, die z.B. im Atelier basteln wie Robert Rauschenberg, oder die ihre Tätigkeit als normalen Beruf ansehen wie z.B. Pipilotti Rist kürzlich im Interview: „Sie meinen, ob ich mich als Star fühle? So wenig wie möglich, das geht dann ja der Kunst ab, das wäre nichts für mich. Künstler zu sein habe ich immer als normalen Beruf angesehen.“ (p. 21)

Die Vorstellung, die Künstlerin oder der Künstler erbringe von sich aus diesen Mehrwert, der den Materialwert übersteigt, muss seit längerem als zu einfach gelten, ebenso auch die Vorstellung, dass es genügt, im Atelier etwas zu schaffen und auf eine Ausstellungsgelegenheit oder einen Käufer zu warten. Heute wird die „Selbstvermarktung“ für Künstler als notwendig betrachtet, und darunter ist gemäss der Diplomarbeit von Marion Hirsch von 2001 zu verstehen: „die Bezeichnung für sämtliche aktiven und zielgerichteten Massnahmen, die ausschliesslich durch den Künstler selbst initiiert werden und dazu nutzen, seine Präsenz in der Öffentlichkeit, zur Bekanntmachung und Schaffung weiterer öffentlicher Profilierungsmöglichkeiten, zu steigern, einschliesslich der Aktivitäten, die dazu dienen, professionelle Vermarkter auf sich aufmerksam zu machen.“ (p. 7). Darin scheint heute Einigkeit zu bestehen, und es gibt eine ganze Reihe von Ratgebern für Künstler und Artmanagement, die heissen „The Business of Being an Artist“ von Daniel Grant oder „Selbstmanagement im Kunstbetrieb“ als Handbuch für Kunstschaffende von Kathrein Weinhold.

Porträt von Olafur Eliasson in: Spiegel, Nr. 17, 21.4.08, p. 182.	Eliasson, <i>Weather Project</i> , London, Tate Modern, 2003, in: Spiegel, Nr. 17, 21.4.08, p. 183.
---	---

Nach einer alten, aber heute naiven Auffassung macht Geld die Kunst oder zumindest den Künstler schmutzig. Im kürzlich durchgeführten Interview mit Olafur Eliasson im *Spiegel* wurde gefragt: „Haben

Sie trotzdem manchmal das Gefühl, sich die Finger schmutzig zu machen? In der Welt der Kunst ist Nähe zur Wirtschaft verpönt.“ Die Antwort des Künstlers ist hier zu wiederholen: „Diese Welt der Kunst, der Museen kann ja auch so unglaublich elitär sein. Aber sie ist doch kein Paralleluniversum, in dem die Gesetze etwa des Marktes ausser Kraft gesetzt werden. Künstler leben nicht in einem politik- und marktfreien Raum, sie haben oft sogar sehr gut funktionierende Strategien der Selbstvermarktung. Es wäre heuchlerisch, etwas anderes zu behaupten. Aber glauben Sie mir, meine Finger sind sauber.“ (Spiegel, Nr. 17, 21. 4. 08, p. 184).

H.R. Ambauen, Kunstmafia, c. 1972.

In: Tages-Anzeiger Magazin, ***

Die Vermarktung oder Selbstvermarktung ist auf ein Netzwerk angewiesen. Hans-Rudolf Ambauen hat zu Beginn der 1980er Jahre das damalige Netzwerk dargestellt, aber als Kunstmafia beschimpft, was man heute nicht mehr so bezeichnen würde.

Netzwerke:

In: Tages-Anzeiger Magazin, ***

Selbstverständlich gibt es im Kunstbetrieb oder – system Netzwerke, in die führende Persönlichkeiten – Expertinnen und Experten als Leitfiguren - positioniert und Institutionen wie Galerien, Kunstmärkte, Auktionshäuser, Ausstellungshallen, Museen, und Sammler eingebunden sind.

Bice Curiger, Porträt in: Annabelle,

Bob van Orsouw, Porträt in: NZZ Folio,

Was hier interessiert ist weniger der Umfang und das Funktionieren solcher Netzwerke sondern ihre Funktion für die Urteilsbildung. Kurzformen des Urteils sind die Rankings, die von verschiedenen Zeitschriften veröffentlicht werden. Sie bilden meist die Durchschnittsurteile von Netzwerken ab, geben die Kriterien bekannt und publizieren manchmal auch die Namen der Experten.

Ranking in Bilanz, Nov. 2007

Ranking

Die Rankings werden, wie Jörg Becher kürzlich geschrieben hat, mit Spannung erwartet oder amüsiert zur Kenntnis genommen. Der schon zitierte dänische Künstler Olafur Eliasson antwortete auf die Frage nach den Rankings: „...hören Sie bloss auf. Niemand, den ich kenne, nimmt solche Rankings ernst.“ Darauf sagen die Mitarbeiter des Spiegel: „Sie können leicht darüber lächeln. Sie belegen einen der vorderen Plätze“. Worauf Eliasson erwiderte: „Ich konnte schon darüber lächeln, als ich noch weiter hinten stand. Ich kenne keinen Sammler, keinen Museumsdirektor, der sagt, oh, der ist auf einer Liste, von dem kaufe ich etwas. Die Leute, die meine Kunst kaufen, machen sich garantiert mehr Gedanken.“ (Spiegel, Nr. 17, 21.4.08, p. 183).

Es ist nicht anzunehmen, dass *art consultants* für Firmen oder Sammler, oder Mitarbeiter von *art banking* oder von Kunstversicherern die *rankings* von Künstlern, Galerien, Auktionshäusern ignorieren können. Man muss breit abgestützt sein, die Meinungen der Mehrheit oder der führenden Personen teilen und über alle Informationen und vor allem über alle Prognosen bezüglich des Auf- und Abstiegs verfügen. Obwohl der Gebrauch der Rankings ausserhalb dieses Berufskreises vielleicht nicht über eine einfache Kenntnisnahme hinausgeht, dürften diese Ranglisten zu den Vorgaben bzw. den Steuerungen des allgemeinen Urteils zu zählen sein. Haben wir es mit Übernahmen der Beurteilungen zu tun, d.h. mit einem Vorgang, ähnlich der Verbreitung einer Mode oder einer Ansteckung?

Francis Bacon, *Triptych*, 1976, versteigert bei Sotheby's New York 2008.

Lucian Freud, *Big Sue*, versteigert bei Christie's New York, 2008.

Und die Rekordpreise, die jede Woche gemeldet werden? Wie etwa für Francis Bacons *Triptych* von 1976, versteigert für 86,28 Millionen Dollar, somit nach Zeitungsmeldung „das teuerste zeitgenössische Kunstwerk“, oder Freuds Gemälde *Big Sue*, das über 33 Millionen brachte, den „höchsten Preis für das Bild eines lebenden Künstlers“. In solchen Höhen klinkt sich das Urteilsvermögen über Kunstwert und Marktwert einfach aus, der Verdacht ist begründet, dass es hier um das Prestige gehe, das Rekorde verschaffen können.

Normatives Urteil und Geschmack

Diese Beurteilungen der Rankings sind normativ, normgebend, aber nicht in Bezug auf ein Kunstideal, sondern in Bezug auf den Marktwert des Künstlers, der hier als Kunstwert eingesetzt ist. Lange Zeit galt die Annahme, das normative Kunsturteil sei im 20. Jahrhundert zu Ende gekommen, und nur Hinterwäldler oder Diktaturen hätten die Künstler oder das Publikum auf Schönheit, Idealität, Perfektion oder Gesellschaftskritik etc. verpflichten wollen. Ich glaube, das normative Urteil sei hier wieder installiert worden, allerdings nicht nach Kriterien der Kunst oder nach der politischen Macht, sondern nach bestehenden oder zu erwartenden ökonomischen Werten.

Roger de Piles, <i>Balance des peintres</i> , 1708, Buchstaben A-D	Roger de Piles, <i>Balance des peintres</i> , 1708, Buchstaben R-V
--	--

Das Ranking ist keine moderne Angelegenheit. Es wurden ständig Rangordnungen unter Künstlern oder zwischen Italien und dem Norden erstellt und einzelne Qualitäten der Künstler nach verschiedenen Kriterien verglichen. Die erste Aufstellung mit Punkten stammt von Roger de Piles, trug den Titel „Balance des peintres“ und wurde 1708 publiziert. De Piles vergab Punkte von 1-20 für Komposition, Zeichnung, Farbgebung und Ausdruck. So erhielt etwa Albrecht Dürer insgesamt 36 Punkte – immerhin 8 Punkte mehr als Caravaggio – während die beiden Spitzenreiter Raffael und Rubens auf 65 von 80 Punkten kamen. Perfektion gibt es nicht. De Piles sagte, er hätte diese Aufstellung auf Wunsch einiger Personen gemacht und Vergnügen dabei gefunden, aber er schränkt die Geltung ein: „Die Beurteilungen in diesem Gebiet sind allzu unterschiedlich um zu glauben, ich könnte allein Recht haben.“ Damit ist das Problem des Geschmacksurteils vorgebracht und zwar innerhalb des Kunsturteils nach Kriterien.

Pietro Lorenzetti, <i>Diptychon Madonna m. Kind u. Schmerzensmann</i> , Rückseite d. rechten Flügels, Lindenau, in: <i>Kult Bild. Kat. Frankfurt 2006</i> , p. 180	Hans Holbein, <i>Porträt Erasmus von Rotterdam</i> , 1523, London, Nat. Gall.
--	---

Die wichtige Frage nach dem Geschmacksurteil im Verhältnis zum ökonomischen Wert eröffne ich mit einem Spott aus dem *Lob der Torheit* des Erasmus von Rotterdam von 1509: Die Torheit weist die landläufige Meinung, es sei schlimm, sich täuschen zu lassen, zurück und behauptet im Gegenteil, das Allerschlimmste sei, sich nicht täuschen zu lassen: „Es ist nämlich allzu töricht, wenn man glaubt, auf den Dingen selbst beruhe das menschliche Glück: von den Meinungen hängt es ab.“ Das ist der Standpunkt, den Umberto Eco in seinem Schelmenroman wieder aufnimmt. Von den verschiedenen Beispielen, die Erasmus anfügt, fällt eines in unser Gebiet: „Wenn einer ein Brett, das mit Rot und Gelb bekleckst ist, entzückt beschaut, weil er glaubt, Apelles oder Zeuxis habe das gemalt, wird der nicht glücklicher sein als einer, der ein Original dieser Künstler teuer erstand, um vielleicht an dem Anblick nicht halb so viel Freude zu haben?“ (Bd. 2, p. 104-107). Das Beispiel bringt uns etwas in Verlegenheit, weil es das Geschmacksurteil mit dem Irrtum und dem Glück verknüpft.

Thomas Huber, <i>Die Ausstellung</i> , 1994, 160 x 240, Puteaux-La Défense, Coll. FNAC	Christine Streuli, <i>Die Guten und die Schlechten</i> , in: <i>Colour Distance</i> , 2007, Biennale Venedig 2007.
--	--

Ich glaube, dass wir alle in unserem ästhetischen Urteil durch die Vorgaben im Kunstbetrieb konditioniert sind, ebenso wie wir durch die Vorgaben des kunstgeschichtlichen Kanons konditioniert sind. Und ebenso wie wir gegenüber dem kunstgeschichtlichen Kanon uns Abweichungen gestatten oder Revisionen vornehmen können, nehmen wir uns das Recht für differierende Urteile über die zeitgenössische Kunstproduktion heraus. Was regt Sie mehr an: die trockene unsinnliche Malerei eines Thomas Huber, die intellektuelle Probleme visualisiert, oder die moralisch aufgeladene Ornamentik von Christine Streuli, der vom Netzwerk eine erstaunliche Karriere beschert wurde? Damit möchte ich Ihnen beispielhaft Wahl- und Analysemöglichkeiten vorstellen und keineswegs eine Alternative aufzwingen.

Christine Streuli machte die Wiederholung, die Symmetrie, zum Prinzip ihres Schaffens und folgerichtig auch Schablonen und den Abklatsch, der in die dekorative oder ornamentale Ordnung den Zufall einführt. Thomas Hubers Bild „Die Ausstellung“ von 1994 führt sein „eigenes Zurschaustellen vor“ in einem bewohnten Ausstellungsraum, der noch nicht aufgeräumt und nicht sauber gemacht ist.

Die Kinder spielen noch, die Frau ist noch nicht angezogen, der Maler hat den Besen in der Hand, das Bett ist nicht weggeschafft, und auf dem Tisch stehen noch die Vasen, die dem Maler während der Arbeit zur Messung der „Bildtiefe“ dienten. Der Maler hat die Zeit vergessen, und jetzt erzählt er die peinliche Geschichte dem Publikum *vor* dem Bild, das sich angeblich zu früh eingefunden hat. Doch das Publikum *im* Bild waren immer schon da, und während der Entstehung des Bildes sind die Betrachter an den Wänden mitgewachsen, haben immer grössere Augen gemacht und den Maler durch ihre Erwartung gestört, ebenso wie der beobachtende Zwerg mit der gelben Puppe, der vom Maler nicht verjagen werden konnte.

Thomas Huber wirkt der Hast der Ausstellungsbesucher entgegen, in dem er ihnen vor dem Bild einen Vortrag hält, damit sie zwanzig Minuten sitzen bleiben müssen, während er mit seiner Erzählung dem Bild Zeit, Raum und Aufmerksamkeit schafft. Sie erkennen die Praxis wieder: das Bild wird vom Autor mit einer Erzählung ausgestattet, die es genauso braucht wie eine Reliquie.

In einer „Künstlerbeschimpfung“ fragte Thomas Huber zur Demaskierung nach der Ähnlichkeit von Künstlern mit Bankiers: „Wechsler, Geldvermehrter, Goldmacher, schillernde Spekulanten des Scheins? Scharlatane gar? Verführer durch das Versprechen verwunderlicher Vermehrung?“ (Huber, *Der Duft des Geldes*, pp. 16, 65). Aber in der Bank zerkocht der Künstler-Bankdirektor das Kapitel zu Seife, die Kunstschule wird vom Kunstprofessor abgefackelt, und die Bilder gehen in der Sintflut unter. Dem irrsinnigen Kunstmarkt hält der Künstler eine Verweigerung aus Ohnmacht entgegen: „Künstlerische Praxis hat längst jede Bedeutung für die Öffentlichkeit verloren.“ Nur den Abfallprodukten der künstlerischen Tätigkeit, den Werken, kommt die höchste Bedeutung zu, die sich nach dem verachtenswertesten und zugleich einzig gültigen Mass bemisst, dem des Geldes.

Solche Erzählungen, ob sie von der Künstlerin, vom Künstler, von den Betrachtern oder den Fachleuten geliefert werden, steuern oder legitimieren Geschmacksurteile und entheben sie den Entscheidungen aus dem Bauch heraus. Geschmacksurteile sollten nicht als Bauchentscheide gefällt werden. Wie der physiologische Geschmackssinn ist auch der ästhetische Geschmack der Entwicklung und Bildung zugänglich. Gegenüber den Vorgaben der Beurteilung, gegenüber den Normierungen durch Rankings und gegenüber den *life-style* –Regeln muss Geschmack entwickeln heissen: sich befreien von den Zwängen der selbstverschuldeten Unmündigkeit des Urteils. Das ist Ihnen vertraut, das haben sie vielleicht aus der Lektüre von Immanuel Kant noch im Ohr. Dennoch: sein aufklärerisches Programm ist noch immer nicht überall eingelöst.