



Kunst, Krise, Kapital

Wenn Spekulationsblasen platzen oder die Wirtschaft aus anderen Gründen wankt, thematisieren Künstler*innen auffällig oft die Instrumente der Finanzwelt in ihren Werken. Kunsthistoriker Tobias Vogt erforscht, was das über das Verhältnis von Kunst und Kapital verrät.

Von Sonja Niemann

half a Guinea being y^e first Paym^t
for Six Prints of a Harlot's Progress
which I Promise to Deliver when Fin^d
on Receiving one half Guinea more
W^m Hog^t

D

er Kupferstecher William Hogarth war gerade einmal 23 Jahre alt und dabei, sich nicht mehr nur als Handwerker, sondern als unabhängiger Künstler einen Namen zu machen, als in England die Südseeblase platzte. Die South-Sea-Company-Aktie schoss zunächst auf 950 Pfund und stürzte anschließend binnen weniger Monate auf 100 Pfund ab. England stürzte mit in eine Staats- und Wirtschaftskrise. Die vermeintlich lukrative Idee vom Handel mit Übersee, in die sich auch die Regierung unglücklich verstrickt hatte, erwies sich am Ende als ein leerer Versprechen.

Kunst- und Finanzwelt begegneten sich schon im 18. Jahrhundert in Form von Subskriptionsscheinen

Die Krise ermutigte den aufstrebenden Künstler zur Innovation – und macht den Briten, der später als Vater der Satire berühmt wurde, heute zum interessanten Fall für Tobias Vogt, Professor für die Geschichte und Theorie der visuellen Kultur. „Als einer der ersten Künstler begann Hogarth damals, Subskriptionsscheine auszustellen und damit bewusst Kunst und Finanztransaktion zu verbinden“, erklärt Vogt. Ein frühes Beispiel dafür ist ein solches Papier aus dem Jahr 1730, etwa so groß wie eine Taschenbuchseite. Was es für Vogt spannend macht: Der Schein ist nicht nur die Quittung für eine bereits angezahlte Summe für sechs Drucke der Bilderserie „A Harlot's Progress“. Er zeigt im oberen Bereich auch eine Satire Hogarts und ist somit in seiner Gesamtheit auch selbst als ein Werk des Künstlers zu betrachten.

„A Harlot's Progress“, Hogarts bekannte moralische Bilderserie über eine junge Frau, die über Prostitution und Gefängnis schließlich den frühen Tod findet, verkauft sich auf diesem Weg gut. Auch die Satire „Boys peeping

at nature“, die den Subskriptionsschein zierte, erlangte später unter Kunstkennern Bedeutung. Sie sehen etwa in dem abgebildeten Satyr, der unter den Rock der Göttin Artemis lugt, ein Sinnbild für den Satiriker, der unter den gesellschaftlichen Deckmantel blickt. Die gemeinsame Betrachtung von Bild und darunter notiertem Vertragstext ist jedoch eine neue Perspektive. „Erst zusammen betrachtet offenbart der Schein seine doppelte Funktion: Er ist Kaufbeleg – und zugleich künstlerischer Kommentar zur damaligen Situation“, sagt Vogt. Er sieht darin eine bewusste Kritik von Hogarth an der von der Wirtschaftskrise gezeichneten Gesellschaft, deren Teil er war – was ihn zur damals ungewöhnlichen Finanzierungsmethode der Subskription ermutigte.

Seit fünf Jahren beschäftigt sich Vogt eingehend mit dieser ungewöhnlichen Perspektive auf die Authentifizierung in der Kunst. Er beschränkt sich dabei nicht auf die Signatur unter dem Werk, sondern betrachtet auch Verträge, Zertifikate und andere Wertpapiere als Instrumente der Authentifizierung, die Künstler*innen in ihre Werke integriert haben. „Dabei hat sich gezeigt, dass sie sich gerade in wirtschaftlich bewegten Zeiten mit diesen Themen auseinandersetzen“, sagt er. Seit 2023 fördert die Deutsche Forschungsgemeinschaft Vogts Projekt „Wertpapiere der Kunst. Authentifizierung als künstlerisches Konzept in Zeiten von Finanzkrisen 1720 bis 2020“.

Indem Künstler*innen Finanzinstrumente kommentieren, zweckentfremden oder konterkarieren, beeinflussen sie zumeist den Kunstmarkt – etwa durch neue Finanzierungsmodelle wie bei Hogarth. „Zum anderen klären sie mit diesen Arbeiten auch nach außen über die Mechanismen der Finanzinstrumente auf, indem sie sich ihrer bedienen. So machen sie schwer nachvollziehbare ökonomische Prozesse sichtbar, produzieren dabei aber gleichzeitig bewusst Widersprüche“, erklärt Vogt. Das gelang besonders eindrücklich der

Konzeptkünstlerin Maria Eichhorn, die 2002 kurz nach dem Platzen der Dotcom-Blase auf der documenta eine ungewöhnliche Aktiengesellschaft gründete – benannt nach sich selbst. Ziel des Unternehmens: das eigene Vermögen zu erhalten – nicht zu vermehren, nicht zu investieren, sondern es buchstäblich zu bewahren. Das Startkapital – 50.000 Euro in Scheinen – waren auf der documenta ebenso ausgestellt wie die Dokumente, die die Gesellschaftsgründung rechtsicher belegten. „Der Werterhalt war wörtlich zu verstehen. Er war Satzungszweck – und widerspricht damit allem, wofür Aktiengesellschaften eigentlich stehen“, so Vogt. Statt Wachstum und Gewinnmaximierung wurde Stillstand zum Prinzip. Nicht der einzige Widerspruch zur kapitalistischen Grundidee von Aktiengesellschaften: Anders als andere Kunstwerke lässt sich das Kunstwerk „Maria Eichhorn Aktiengesellschaft“ nicht gänzlich besitzen – die Originalpapiere lagern schließlich wie rechtlich vorgesehen im Handelsregister des Amtsgerichts Berlin-Charlottenburg.

Doppelrolle: Kunst kommentiert das Kapital – ist aber regelmäßig auch selbst Spekulationsobjekt

„Solche Widersprüche sind ein typisches Merkmal für die Interventionen der Kunst in die Finanz“, erläutert Vogt. „Am Ende sollen die behandelten Beispiele die Unvergleichbarkeit von künstlerischer und ökonomischer Produktion sichtbar machen.“ Dass Finanz- und Kunstwelt trotz dieser vermeintlichen Unvergleichbarkeit durchaus Parallelen aufweisen, zeigen nicht zuletzt spektakuläre Kunstverkäufe und -auktionen. Kunst selbst kann ein Spekulationsobjekt sein – ein äußerst lukratives noch dazu. „Das gibt der Kritik – bei Hogarth wie bei Eichhorn – durchaus auch eine tragikomische Note“, sagt Vogt.