

»Kunstverstand, Wirtschafts- und Geschäftssinn«: Die documenta und der Kunstmarkt

Unabhängigkeit und Selbstbestimmtheit gelten weithin als zentrale Faktoren für den Erfolg der documenta als weltbekannte Ausstellungsreihe. Neben der Unabhängigkeit von Politik und Behörden bedeutet dies natürlich auch die Freiheit von kommerziellen Zwängen. Aber war die documenta in ihrer Anfangszeit wirklich unabhängig vom Markt?

1955 befand sich der Kunsthandel im Umbruch: Die Ära des Kunsthändlers – als charismatische Figur mit einer engen persönlichen Beziehung zu den von ihm vertretenen Künstlerinnen und Künstlern – ging zu Ende, während die professionelle Kunstgalerie, die auf exponentielles Wachstum abzielte, auf dem Vormarsch war. Zudem war die Grenze zwischen »Non-Profit«, also gemeinnütziger Arbeit, und »For-Profit«, also Gewinnorientierung, nicht klar definiert: So war beispielsweise der Verkauf von Exponaten in Kunstinstitutionen, insbesondere in den bürgerschaftlich getragenen Kunstvereinen, nicht unüblich. Werner Schmalenbach etwa erinnerte sich, dass er als Direktor der Kestner Gesellschaft mit einer 15-prozentigen Provision aus dem Verkauf von Kurt Schwitters' Collagen während einer Ausstellung 1956 das Defizit in den Büchern ausglich.¹ Diese Provision wurde auch bei allen Verkäufen im Zuge der ersten documenta-Schauen angewandt und blieb, nachdem sie 1968 auf 20 Prozent erhöht worden war, bis 1987 bestehen.²

Vor diesem Hintergrund war es wohl naheliegend, dass Arnold Bode und das Expertenteam, das ihn bei der documenta 2 unterstützte, angesichts eines finanziellen Engpasses, den die erste Ausstellung hinterlassen hatte, auf Verkaufserlöse zurückgriffen. Sie richteten einen Sonderbereich ein, strategisch günstig neben der Grafikausstellung platziert, in dem das Publikum Drucke erwerben konnte. Der Verkauf wurde von Hein und Eva Stünke, den Gründungsinhabern der Galerie Der Spiegel in Köln, geleitet. Das musste ebenfalls als logische Schlussfolgerung erscheinen, da Hein Stünke einer der Experten war, der das documenta-Team beriet, und tatsächlich auch der einzige Galerist war, der zu dieser Zeit überhaupt in die documenta involviert war. Zudem war es wohlbekannt, dass – obwohl die Marktchancen von Künstlereditionen damals noch unsicher waren – seine Galerie Drucke und Multiples produzierte.³

Die Entscheidung, auf der documenta 2 Drucke zu verkaufen, war in mehrfacher Hinsicht ein Erfolg. Sie trug dazu bei, den Rundgang durch die Ausstellung zu einem »populären Erlebnis zu machen, bei dem moderne Kunst in einer spektakulären Umgebung genossen werden konnte, begleitet von zeitgenössischem Design-Interieur, Cafés, Bars und anderen Annehmlichkeiten«.⁴ Da die Preise der Drucke zudem erschwinglicher waren als die der Originale, war dies ein deutlicher Schritt in die Richtung, den Zugang zu Kunst zu demokratisieren – auch wenn das von traditionellen Kunsthändlern als Entweihung der intimen Beziehung zwischen Kunstwerk und Sammler empfunden wurde. Schlussendlich

¹ Vgl. Beaucamp 2011, S. 33

² Ausstellungsregularien documenta, 1955, dA, AA, d01, Mappe 13

³ Heinrich (Hein) Stünke (geb. 1913) war ab 1942 stellvertretender Leiter im Kulturstadtamt der Reichsjugendführung mit Sitz in Braunschweig gewesen. Nach dem Krieg schlug er eine neue Laufbahn ein und gründete zusammen mit seiner Frau Eva im Dezember 1945 die Galerie Der Spiegel.

⁴ Handberg 2017, S. 39

brachten die Verkäufe eine beträchtliche Summe ein, die das documenta-Konto ausglich und darüber hinaus Stünkes Galerie wirtschaftlich stabilisierte, die sich bis dahin vor allem durch Nebengeschäfte über Wasser gehalten hatte: eine Druckerei, eine Buchbinderei und einen Rahmungsservice.

1964 wurden weitere Schritte unternommen, um den Haushalt der documenta durch den Verkauf von Reproduktionen und grafischen Arbeiten zu konsolidieren. Auf Initiative von Arnold Bode produzierte die Porzellanmarke Rosenthal die *Rosenthal Relief Reihe*, eine limitierte Auflage von Porzellanreliefs aus der Hand international bekannter Künstler wie Henry Moore, Lucio Fontana, Victor Vasarely und anderen. Darüber hinaus wurde die documenta-Foundation gegründet: ein Verein mit dem primären Ziel, als Herausgeber der während der Ausstellung zum Verkauf angebotenen Editionen zu fungieren – statt mit den Drucken anderer Herausgeber zu handeln – und allgemein Gelder für die folgenden documenta-Ausstellungen zu sammeln (ein Ziel, das in der Satzung jedoch eher vage beschrieben wurde).

Bald wurde Stünke aktives Mitglied im Vorsitz der documenta-Foundation, während seine Frau und er weiterhin ihre Galerie führten. Gemeinsam mit Rudolf Zwirner stellte er 1966 ein neues Projekt vor, das die Entwicklung des Kunstmarkts entscheidend beeinflussen sollte: den Verein progressiver deutscher Kunsthändler, der 1967 die erste Messe für zeitgenössische Kunst, später als »Art Cologne« bekannt, ins Leben rief.

Eine derart verdichtete Machtkonzentration und Verquickung von Ausstellung und Handel fiel jedoch bald negativ auf. Es wurden öffentlich Beschwerden geäußert. Im Februar 1968 kritisierte der Direktor des Frankfurter Kunstvereins, Ewald Rathke, scharf die enge Verstrickung innerhalb und im Umkreis des documenta-Vorstands, insbesondere mit Blick auf Hein Stünke.⁵ Im April beschwerte sich der Verein progressiver deutscher Kunsthändler darüber, dass der Exklusivvertrag der documenta-Foundation mit der Galerie Der Spiegel seine anderen Mitglieder benachteiligen würde.⁶ Im Juni kursierte ein Flugblatt, in dem es hieß: »Der gesamte Amerikanische Beitrag [...] wird von einem Kölner Galeristen ausgewählt, der sich in der einzigartigen Situation befindet, als offizieller documenta-Rat zur Teilnahme auffordern zu dürfen und gleichzeitig für seine Galerie zu akquirieren.« Das »Muster ›Stünke‹«, so die Autoren weiter, »ist ein Beispiel für eine Machtkonzentration und ein Monopol in der Kunstwelt, dem entgegengewirkt werden muss«.⁷

»Die Krise hat ihre wahre Ursache darin«, so stellte der Kunstkritiker Georg Jappe im Mai treffend fest, »dass die documenta als eine unantastbare Institution handelt in einer Zeit, da Institutionen abgebaut werden.«⁸ In der Tat waren diese Beschwerden nur eines von vielen Anzeichen dafür, dass die documenta im Jahr 1968 an einem Wendepunkt angelangt war und notwendige Veränderungen anstanden. Eine dieser Veränderungen betraf die documenta-Foundation selbst – sie übernahm zwar bei der documenta 4 die Kosten für das »Ambiente«-Programm und finanzierte auch noch die documenta 5 mit, gab aber nach 1968

⁵ Vgl. Rathke 1968

⁶ Offener Brief von Rudolf Zwirner/Galerie Zwirner an Hein Stünke, Köln, 5.4.1968, dA, AA, d4, Mappe 31, Bl. 86

⁷ »An Alle«, Flugblatt mit maschinengeschriebenem Text, datiert auf den 25.6.1968 und unterzeichnet von Studierenden und Professoren der Hochschule für bildende Künste in Hamburg, dA, AA, d4, Mappe 20, Bl. 3.

⁸ Jappe 1968

Mela Dávila Freire, »Kunstverstand, Wirtschafts- und Geschäftssinn«, in Raphael Gross (ed.), *Documenta. Kunst und Politik / Documenta: Art and Politics*, Berlin: Deutsches Historisches Museum und Prestel Verlag, 2021. [Deutsch: 978-3-86102-222-0 / Englisch: 978-3-86102-223-7]

keine neuen Editionen mehr heraus und reduzierte ihre Aktivitäten nach und nach so weit, dass sie schließlich 1997 aufgelöst wurde.

Das Experiment »documenta-Foundation« war also ein zweischneidiges Schwert: Während die von ihr herausgegebenen Editionen ernsthaft darauf abzielten, den Markt für ein neues Kunstgenre zu öffnen und einen breiteren Zugang zu Kunst zu ermöglichen, geriet sie in der Praxis in Interessenkonflikte, die seit den 1960er Jahren weder die professionelle Kunstwelt noch die Öffentlichkeit hinnehmen wollten. Zwar erklärte Hein Stünke 1970, dass »das Wort Kunsthändler [...] im übrigen ein zusammengesetztes [sei], es besagt: dass in der Person des Händlers sich Kunstverstand, Wirtschafts- und Geschäftssinn treffen müssen.«⁹ Die documenta-Foundation zeigt jedoch als beispielhaftes Unterfangen, dass auch ein feines Gespür für die Grenzziehung zwischen diesen verschiedenen Bereichen notwendig war, um die Unabhängigkeit der Ausstellungsorganisation vom Markt zu gewährleisten.

⁹ Hein Stünke, im Interview mit Eberhard Garnatz, 15.9.1970, ZADIK, Fonds Galerie Der Spiegel, A1, VI, 2, p. 3
Mela Dávila Freire, »Kunstverstand, Wirtschafts- und Geschäftssinn«, in Raphael Gross (ed.), *Documenta. Kunst und Politik / Documenta: Art and Politics*, Berlin: Deutsches Historisches Museum und Prestel Verlag, 2021.
[Deutsch: 978-3-86102-222-0 / Englisch: 978-3-86102-223-7]