



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Global Art – Das „Regionen-Konzept“ als Ausstellungstyp und
der damit verbundene Globalisierungsdiskurs in der
Zeitgenössischen Kunst am Beispiel der Kunstaussstattung der
Deutsche Bank Zentrale in Frankfurt am Main“

Verfasserin

Barbara Mocko

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt: Diplomstudium Kunstgeschichte

Betreuerin: Univ.-Prof. Dr. Caecilie Weissert

Inhaltsverzeichnis

1. Einführung.....	3
1.1. Ziel der Untersuchung	4
1.2. Gang der Untersuchung	5
1.3. Forschungsstand	7
2. Kunstsammlungen in Wirtschaftsunternehmen.....	10
2.1. Begriffsklärung.....	10
2.2. Unternehmenssammlungen in Deutschland	11
2.3. Klassisches Mäzenatentum versus Unternehmenssammlungen.....	17
2.4. Vermittlung von Kunst in Unternehmenssammlungen	23
2.5. Die Hauptmotivationen von Unternehmen Kunst zu sammeln.....	25
3. Unternehmensportrait der Sammlung Deutsche Bank	29
3.1. Fokus auf Arbeiten auf Papier und Fotografie	29
3.2. Die Sammlung Deutsche Bank von den Anfängen bis 1994	30
3.3. Die Sammlung Deutsche Bank als Teil des gesellschaftlichen Engagements – eine neue Ära 1994 bis heute	35
4. Die Kunstaussstattung der Deutsche Bank Zentrale in Frankfurt am Main.....	38
4.1. Die Grundsanierung des Gebäudes erfordert eine neue Kunstaussstattung.....	39
4.2. Die Kunstaussstattung.....	42
4.3. Ankauf, Installation und Raumkonzept.....	43
4.4. Die Künstlerinformation im Aufzugsvorraum	44
4.5. Auftragswerke	46
4.6. Die Regionen	46
5. Das Regionen-Konzept als Ausstellungstyp in der Präsentation von Kunst.....	52
5.1. Die großen Weltausstellungen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts	53
5.2. Biennalen.....	55
5.3. Weitere Kunstaussstellungen	59
6. Das Regionen-Konzept im Globalisierungsdiskurs.....	62
6.1. Globalisierung in der Zeitgenössischen Kunst	63
6.2. Abgrenzung der kulturellen Globalisierung	64
6.3. Globalisierung als Thema in Kunstaussstellungen	71
7. Resümee, Ausblick und mögliche Forschungsprojekte.....	78
Literaturverzeichnis.....	81

Abbildungen	95
Abbildungsnachweis.....	130
Abstract.....	133
Lebenslauf	134
Eidesstattliche Erklärung.....	136

1. Einführung

„Die Kultur vermag nichts und niemanden zu retten, sie rechtfertigt auch nicht. Aber sie ist ein einziges Erzeugnis des Menschen, worin er sich projiziert und wiedererkennt; allein dieser kritische Spiegel gibt ihm sein eigenes Bild.“

(Jean Paul Sartre)

Dieses Zitat macht deutlich, dass die Kultur das Abbild einer Gesellschaft ist. Die Kunst, als wesentlicher Teil der Kultur, nimmt hierbei die Rolle des Spiegels ein und bringt wie kein anderes Medium die Pluralität der Gesellschaft besser in Erfahrung.¹ Die inspirierende Kraft und die Kreativität fördernde Wirkung von Kunst und Kultur fand erstmals im ausgehenden 19. Jahrhundert auch Förderer in der Wirtschaft. Diese aufkommende Form der Kulturförderung von Seiten der Unternehmen stellte fortan eine neue Ära des modernen Mäzenatentums dar. Kunstsammlungen von großen Wirtschaftsunternehmen agieren gegenwärtig auf Augenhöhe mit renommierten Museen und haben sich längst mit innovativen Ausstellungs- und Ausstattungskonzepten von Vorurteilen der gefälligen und dekorativen Kunst abgesetzt. So hat beispielsweise die Kunstsammlung der Deutschen Bank in den letzten beiden Jahren mit zwei Ereignissen in der Kunstwelt für Aufsehen gesorgt: Im März 2012 hat die Sammlung Deutsche Bank dem Städel Museum in Frankfurt am Main 600 Dauerleihgaben moderner etablierter zeitgenössischer Kunst für die neuen Ausstellungshallen für Gegenwartskunst übergeben. Mit diesem Beitrag für die Gesellschaft steht die Sammlung Deutsche Bank beispielhaft für das moderne Mäzenatentum. Ein Jahr zuvor feierte die Deutsche Bank die Wiedereröffnung ihrer Konzernzentrale in Frankfurt am Main. Im Zuge dessen wurde die bereits beim Erstbezug des Gebäudes in den achtziger Jahren bekannt gewordene Kunstausrüstung erneuert: Die Präsentation der Kunst in den Zwillingtürmen wurde umgestaltet und an einer regionalen Aufteilung mit internationalen Künstlerpositionen aus der ganzen Welt ausgerichtet. Dieses Regionen-Konzept gliedert sich in das Thema des Nationenprinzips ein, welches in den letzten zwei Jahrzehnten oft in der Kunstgeschichte diskutiert wurde und auch gegenwärtig von hoher Brisanz ist. Dies lässt sich an einem aktuellen Beispiel festmachen: Die Kuratorin des deutschen Pavillons auf der Biennale di Venezia in 2013, Susanne Gaensheimer, gab im Oktober 2012 bekannt, dass vier

¹ Vgl. Heinze 1995, S. 68.

ausländische Künstler den deutschen Pavillon bespielen werden.² Mit dieser kuratorischen Entscheidung stellt Gaensheimer die traditionelle Form nationaler Repräsentation in Frage – seit 1948 wurden hier fast ausschließlich deutsche Künstler präsentiert. Nur kurze Zeit später verkündete sie den Pavillon-Tausch der Ausstellungshäuser Deutschland und Frankreich und ließ damit die Frage nach nationaler Loyalität in ihrem Höhepunkt kulminieren.³

Die Infragestellung von Nationalität und „Regionalität“ ist ein Phänomen, das augenscheinlich eng mit dem Thema der Globalisierung zusammenhängt. Denn Künstler scheinen sich heute mehr denn je gegen die Eingliederung in bestimmte nationale Klischees zu wehren: sie agieren auf einer globalen Ebene und arbeiten in der Regel in mehreren Weltmetropolen gleichzeitig. Diese Situation zeigt: der Sog der Globalisierung hat längst auch die Kunstwelt erreicht. Unter Berücksichtigung des zu Beginn gewählten Zitats von Sartre ist dies eine logische Konsequenz, denn Kunst spiegelt die Gesellschaft wider – heute stellt sie in großen Teilen ein Abbild der „globalen Weltgesellschaft“ dar. Folglich besteht die Schwierigkeit in der Kunstwelt heute darin, die regionalen Eigenschaften der Kunst zu bewahren und gleichzeitig Teil der globalen Kunstgemeinschaft zu sein. Genau in diesem Spannungsfeld bewegt sich das Thema der vorliegenden Arbeit.

1.1. Ziel der Untersuchung

Die vorliegende Magisterarbeit hat sich das Ziel gesetzt, zu untersuchen, inwieweit die Globalisierung Einzug in die Kunstwelt gehalten hat, unter besonderer Berücksichtigung der Entwicklung von Kunstsammlungen in Wirtschaftsunternehmen.

Ausgehend von der Kunstaussstattung der Deutsche Bank Zentrale in Frankfurt am Main soll analysiert werden, ob das „Regionen-Konzept“ als Präsentationsform auch in anderen Kunstaussstellungen aufgenommen wurde oder ob die Deutsche Bank als Unternehmenssammlung mit der regionalen Kunstaussstattung ihrer Konzernzentrale eine Vorreiterrolle in der Ausstellungswelt einnimmt. Anhand weiterer ausgewählter Beispiele soll herausgefunden werden, inwieweit diese Ausstellungsform mit der Globalisierung zusammenhängt. In diesem Kontext soll der damit verbundene Globalisierungsdiskurs in der zeitgenössischen Kunst näher untersucht werden.

Ferner soll die Arbeit darlegen, inwieweit das Regionen-Konzept eine Antwort auf die sich stets weiter ausbreitende und auch die Kunstwelt erreichende Globalisierung ist. Welche

² Vgl. Thon 19.09.2012.

³ Vgl. Thon 19.11.2012.

Bedeutung oder welchen Wert haben in der heutigen Welt noch das künstlerische Regional- und Nationalbewusstsein?

1.2. Gang der Untersuchung

Als Einstieg wird zunächst in Kapitel 2 die Entwicklung von Kunstsammlungen in Unternehmen zusammengefasst. Unter Berücksichtigung ihres Ursprungs in Amerika wird dabei der Fokus auf deutsche Wirtschaftsunternehmen gelegt. Auf eine ausführliche Betrachtung internationaler Entwicklungen wird an dieser Stelle bewusst verzichtet, da sich die Arbeit im späteren Verlauf am Beispiel der Kunstaussstattung der Zentrale der Deutschen Bank ausrichtet.

Nach einer kurzen Erörterung der Begriffe Mäzenatentum, Kunstsponsorship und Corporate Collections wird das klassische Mäzenatentum den zeitgenössischen Unternehmenssammlungen gegenübergestellt. Die Gegenüberstellung soll einen historischen Aufriss zeigen und den möglichen Einfluss durch die Globalisierung darlegen. Darauf aufbauend wird gezeigt, inwieweit sich Corporate Collections vom Mäzenatentum unterscheiden.

Im darauf folgenden Kapitel 3 erfolgt in einer Art Unternehmensportrait die Präsentation der Sammlung Deutsche Bank. Hierbei wird sowohl die Einordnung in die Gesamtaufstellung der Bank als auch die Einordnung in die „Tradition“ von Unternehmenssammlungen ab den frühen 1980er berücksichtigt. Dieser Teil der Arbeit zeigt an einem konkreten Beispiel, inwieweit die Entwicklung der Sammlung mit der Globalisierung zusammenhängt.

Im Anschluss erfolgt in Kapitel 4 die Vorstellung der neuen Kunstaussstattung der Deutschen Bank Türme. Anhand eines „virtuellen“ Rundgangs wird dem Rezipienten ein Einblick in das Gebäude und die Kunstaussstattung gewährt. Der nachhaltige Umbau der Deutsche Bank Zentrale war sowohl in der lokalen als auch in der überregionalen Presse ein stark diskutiertes Thema. Daher erschien es für die vorliegende Arbeit sinnvoll, das Augenmerk zusätzlich auf Architektur, Nachhaltigkeit und Sanierung des Gebäudes zu legen. Die Vielzahl an Kunstwerken, die in den Türmen präsentiert werden, macht eine umfassende Erörterung aller Positionen unmöglich. Daher werden im Folgenden einzelne Künstler und deren Werke punktuell zur Untermalung von Thesen aufgeführt.⁶ Des Weiteren wird in den

⁶ Vgl. Deutsche Bank 2011. Alle in den Türmen vertretenen Künstler und deren Werke können in dem von der Deutschen Bank herausgegebenen Ausstellungskatalog „Art works“ nachgeschlagen werden.

folgenden Abschnitten näher auf Hintergründe des Ausstattungsprojekts eingegangen, wie beispielsweise Ankauf, Installation, Raumkonzept und Auftragswerke. Schließlich werden am Ende des Kapitels die in den Regionen vertretenen Kunstströmungen skizziert, um so das Regionen-Konzept und die damit verbundene Kunst bestmöglich darzustellen. Auch hier sei darauf verwiesen, dass aufgrund der Reichweite des Themas eine ausführliche Abhandlung der zeitgenössischen Kunstszene der jeweiligen Region, als auch alle damit verbundenen historischen Ereignisse zwar berücksichtigt wurden, nicht aber im Detail aufgeführt werden.

Aufbauend auf die Präsentation der Kunstaussstattung der Deutsche Bank Zentrale wird in Kapitel 5 das Regionale Ausstattungsprogramm näher beleuchtet und untersucht, ob sich Parallelen zu anderen Ausstellungskonzepten finden lassen. Als Vergleich werden internationale Kunstmessen wie beispielsweise die Biennale di Venezia und die Documenta in Kassel hinzugezogen. Im Laufe der Recherche hat sich ergeben, dass es bereits um 1990 die ersten Kunstaussstellungen gab, welche sich das Thema der regionalen Aufteilung von Künstlern und Kunstwerken in Ausstellungen zu eigen gemacht haben, wie beispielsweise die Ausstellung „Kunstwelten im Dialog. Von Gauguin bis zur globalen Gegenwart“ oder „The Decade Show. Frameworks of Identity of the 1980s“.

Der Frage, woher die Entwicklung und der Drang, die Kunst nach Regionen aufzuteilen, kommt, wird schließlich in Kapitel 6 nachgegangen. Sie knüpft eng an das Thema der Globalisierung an, welche sich auf den Kolonialismus und die Industrialisierung zurückführen lässt. Deutlich wird, dass der Globalisierungstrend im Zeitverlauf nicht nur in der Ökonomie Einzug hielt, sondern sich auch immer mehr in der Kultursparte widerspiegelte. Dieser Leitgedanke ist keinesfalls eine Neuerung und wurde bereits in der Kunstgeschichte in der klassischen Moderne von den Expressionisten thematisiert. Daher soll mit Hilfe des Globalisierungsdiskurses das regionale Ausstattungskonzept der Konzernzentrale der Deutschen Bank kritisch hinterfragt werden und beleuchtet werden, inwiefern diese Kunstpräsentation innovativ ist und dazu anregt, den Globalisierungsdiskurs neu zu überdenken. Hierbei wird eine Eingrenzung auf die Kulturelle Globalisierung erfolgen. Dabei werden aufgrund der Weitläufigkeit die Entwicklungen in der Ökonomie und Gesellschaft exkludiert.

Abgeschlossen wird die Arbeit in Kapitel 7 mit einem Resümee sowie einem Ausblick für mögliche weiterführende Forschungsarbeit im Rahmen der Themenstellung.

1.3. Forschungsstand

Wie im vorangegangenen Abschnitt erklärt, bilden Kapitel 3 und 4 einen allgemeinen Teil zum Thema Unternehmenssammlungen. Es liegen bereits zahlreiche Publikationen zu diesem Themengebiet vor, welche sich je nach fachlichem Hintergrund des Autors zwischen kunsthistorisch-soziologischen oder betriebswirtschaftlichen Ansätzen unterscheiden. Benedixen (2011) und Troschke (2005)⁷ rollen die Unternehmenssammlung aus der Sicht der betriebswissenschaftlichen Lehre auf und führen die ökonomischen Beweggründe von Unternehmen Kunst zu sammeln auf. Der Fokus der Untersuchungen liegt auf der Kunstförderung als Kommunikationsinstrument, als Notwendigkeit einer Integration in die Kommunikationspolitik und Wirkungskontrolle.⁸

Einer der größten wissenschaftlichen und kontroversen Diskurse zu Unternehmen als Kunstsammler schien sich in den neunziger Jahren zu ereignen. Die ersten Auseinandersetzungen hierzu sind auf Grasskamp (1998), Heinze (1995) und Lippert (1990), zurückzuführen. Hierbei werden grundsätzliche „ethische“ Fragen und Unternehmen als kritische Kunstmäzene hinterfragt. Zwischen 1990 und 2012 sind zahlreiche wissenschaftliche Arbeiten zum Thema Unternehmenssammlungen in Form von Abschlussarbeiten und Dissertationen verfasst worden; eine Aufzählung dieser vielfältigen Arbeiten geschieht an dieser Stelle nicht.

Pomian (1988/1998) behandelt die Sammlungsgeschichte in seiner Publikation „Der Ursprung vom Museum. Vom Sammeln“. Er schildert die Entwicklung von Sammlungen in Allgemeinen anhand einer Kategorisierung von unterschiedlichen Sammlungsformen auf. Im Mittelpunkt steht bei ihm die Privatsammlung als Ursprung des Museums und die Sammlungen zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem.

Becker (1994) gibt in der Einführung ihrer Arbeit „Unternehmen zwischen Sponsoring und Mäzenatentum“ einen sehr ausführlichen Überblick zur Geschichte von Unternehmenssammlungen. Eine Publikation, die einen Überblick über alle deutschen Unternehmenssammlungen bietet, gab es bisher nicht. Erst 2012 wurde vom Arbeitskreis Corporate Collecting (ACC), Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI e.V. ein

⁷ Benedixen / Weikl 2011. Benedixen gibt mit seiner Einführung in die Kultur- und Kunstökonomie einen guten Überblick über die Rolle der Kunst im Allgemeinen in der Gesellschaft und zieht parallel Schlüsse zu Unternehmungen.

⁸ Vgl. Troschke 2005, S. 13.

umfangreicher Übersichts-Katalog mit allen Unternehmenssammlungen in Deutschland herausgegeben.

Speziell zur Sammlung Deutsche Bank existieren zahlreiche wissenschaftliche Arbeiten, eigens von der Bank herausgegebene Broschüren und Kataloge sowie einige zitierte Berichte in der nationalen und internationalen Presse. Die Dissertation von Eiling (2007) gibt eine detaillierte Übersicht aller bis 2008 publizierten Werke zur Sammlung Deutsche Bank. Die ersten Kommentare beziehen sich ab 1985 auf die Erstaussstattung der Frankfurter Türme. Erste wissenschaftliche Arbeiten gehen auf das Jahr 1992 zurück und erfolgen bis dato in regelmäßigen Abständen. In vorliegender Arbeit wurden hauptsächlich Becker (1995), Lösel-Sauermann (1994), Ebert (2005), Leber (2008), berücksichtigt.⁹ Weiter wurden als Quellen zahlreiche von der Bank herausgegebene Kataloge und Broschüren einbezogen. Hierzu gehören unter anderem die begleitend zur Eröffnung der Deutsche Bank Zentrale erschienen Kataloge von 1987 (Erstbezug des Gebäudes) und 2011 (Wiedereröffnung nach Renovierung). Der Ausstellungskatalog „Art Works. Sammlung Deutsche Bank, Zentrale Frankfurt am Main“, welcher von der Deutschen Bank zur Wiedereröffnung herausgegeben wurde, enthält eine Übersicht über das Ausstattungskonzept der Türme und ein Künstlerverzeichnis aller Regionen-Künstler sowie deren Hauptwerke.

Der Diskurs um die Globalisierung in der Kunstwelt wurde in jüngster Zeit von Weibel erstmals losgelöst.¹⁰ Die Ausstellung unter dem Titel „Inklusion: Exklusion. Kunst im Zeitalter von Postkolonialismus und globaler Migration“, eine Ausstellung des steirischen Herbstes im Jahr 1996 im Reininghaus und Burgring in Graz, setzte sich zum ersten Mal im deutschsprachigen Raum mit der Globalisierung in der Kunst auseinander. Interessanterweise werden in der Ausstellung insgesamt 64 Künstler aus fünf Kontinenten vorgestellt; eine Aufteilung, die stark an die Kunstaussattung der Zentrale Deutsche Bank erinnert. Die meisten Artikel, Aufsätze und Schriften über die Auseinandersetzung mit der Globalisierung in der Kunstgeschichte erfolgen seitens Araeen (1997), Belting (1995/2012), Buddensieg (2012), Enwezor (2002) und Weibel (1997, 2007, 2012). Die „Hegemonie des Westens“ auf dem Kunstmarkt steht in der Dissertation „Annäherung an den 'Rest der Welt'“ von Pett

⁹ Für die Arbeit wurden diese Autoren herausgesucht, da die Entwicklung im wissenschaftlichen Diskurs der von 1995 bis 2008 und kontroverse Standpunkte aufzeigen.

¹⁰ Vgl. Weibel 1997, S. 13. Eine postkoloniale Debatte entstand im angloamerikanischen Raum bereits um 1977; der Katalog „Inklusion“: Exklusion ist eine erste Stellungnahme zu dieser Debatte im deutschsprachigen Raum.

(2002) im Vordergrund. Petts Arbeit greift die Probleme und Strategien im Umgang mit „fremder“ zeitgenössischer Kunst auf und wurde daher ebenfalls als Quelle für die vorliegende Arbeit herangezogen.

Zeitlich gesehen befasst sich der kunsthistorische Diskurs mit dem Thema der Globalisierung in der Kunstwelt seit 1995. Die vorliegende Arbeit hat die Kataloge zu den Ausstellungen „Inklusion/Exklusion“ (1996), „Kunstwelten im Dialog“ (1999/2000), „Das Lied von der Erde“ (2000), „Continental Shift. Eine Reise zwischen den Kulturen“ (2000) und „Altäre – Kunst zum Niederknien“ (2001) hinzugezogen, da sie zeigen, dass die Globalisierung auch die Museumswelt erreicht hat.

Darüber hinaus wurden zahlreiche Internetquellen für Informationen zu allen Themengebieten in die Recherche miteinbezogen.

2. Kunstsammlungen in Wirtschaftsunternehmen

Im folgenden Kapitel werden Kunstsammlungen in Wirtschaftsunternehmen im Allgemeinen und in Deutschland im Speziellen näher beleuchtet. Ferner wird ein Vergleich zwischen klassischem Mäzenatentum und Unternehmenssammlungen aufgeführt, wie auch die wesentlichen Charakteristika von Unternehmenssammlungen beschrieben.

2.1. Begriffsklärung

Um zunächst die Basis für ein gemeinsames Begriffsverständnis zu schaffen, sollen im folgenden Abschnitt die Begriffe „Corporate Collections“, „Kunstsporing“ und „Mäzenatentum“ genauer erläutert und voneinander abgegrenzt werden.

Das Mäzenatentum bezieht sich auf den Mäzenen, welcher sich ursprünglich von dem Kunstförderer Gaius Clinius Maecenas (ca. 70 bis 8 v. Chr.) ableitet. Maecenas war ein Freund und Ratgeber von Kaiser Octavian Augustus und dafür bekannt, aufstrebende Philosophen, Literaten, Dichter und Wissenschaftler zu fördern, wie beispielsweise Vergil, Properz und Horaz. Die Meinungen bezüglich des Fördergedanken spalten sich hier allerdings, da Maecenas die Werke von Vergil und Properz benutzt hat um die Politik von Octavian Augustus zu beschönigen.¹¹ Generell bedeutet Mäzenatentum die Unterstützung von Kunst, Kunstprojekten und Künstlern ohne Erwartung einer Gegenleistung oder der Verfolgung von kommerziellen Belangen. Die Beweggründe hängen eng am persönlichen Interesse und der Passion Kunst zu sammeln. Dieses altruistische Verhalten ist umstritten – es gibt Vertreter, welche der Ansicht sind, dass es altruistisches Verhalten nicht gibt.

Der Begriff *Corporate Collecting* beschreibt die Sammeltätigkeit von Wirtschaftsunternehmen.¹² *Corporate Collections* wird synonym für den Begriff „Unternehmenssammlungen“ verwendet. Folgende Definition von Hengartner unterstreicht die Bedeutung von Corporate Collections:

„Eine andere Form von Ausstellungen findet sich bei Versicherungen, Banken oder Unternehmen, die vor allem Kunst sammeln und diese Ihren Mitarbeitern zur Verfügung stellen oder in Galerien und Museen diese der Öffentlichkeit

¹¹ Vgl. Parowicz 2006, S. 175 und Becker 1994, S. 19.

¹² Vgl. Howarth 1990, S. 190.

präsentieren. Hierbei sprechen wir allgemein von Sammlermuseen oder Corporate Collections.“¹³

Die *Kunstförderung* oder auch *Kunst sponsoring* genannt lässt sich als Gegenstück zum klassischen Mäzenatentum verstehen. Im Allgemeinen stützt sich das Sponsoring auf ein vertraglich basiertes Prinzip von Leistung und Gegenleistung. Unter Sponsoring versteht man die Bereitstellung von Geld, Sachmitteln oder Dienstleistungen für Künstler und Kunst-Projekte um unternehmerische Ziele zu erreichen.¹⁴

2.2 Unternehmenssammlungen in Deutschland

Das Sammeln von Kunst in deutschen Wirtschaftsunternehmen hat eine lange Tradition und konnte sich trotz der gängiger Stereotype wie „Kunst als Kapitalanlage“, „Auswahl der Kunst nach dem Geschmack der Vorstände“ oder „Zweitklassige Kunst in Unternehmen aufgrund des dekorativen Anspruches“ bis dato in der Kunstwelt etablieren. Viele Unternehmenssammlungen können hinsichtlich Umfang und Vielfalt durchaus mit einigen großen Museen mithalten.

Im Gegensatz zu Galerien, Museen und Privatsammlungen gab es lange Zeit keine Institution, welche den Austausch und die Vernetzung unter den Corporate Collections bündelte. Diesem Defizit wurde 1951 begegnet als der Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im Bundesverband der Deutschen Industrie (BDI) gegründet wurde. Seine Aufgabe ist es seither, die Kunst als unverzichtbaren und wertbeständigen Bestandteil der Gesellschaft von unternehmerischer Seite aus zu unterstützen.¹⁵ Manfred Schneider, Vorstandsvorsitzender der Bayer AG, beschreibt die Bedeutung der Kunst für die Gesellschaft wie folgt:

“Kunst spiegelt auf besonders intensive Art Empfindungen und Denkströmungen jeder Zeit wider, lädt zur geistigen Auseinandersetzung ein, öffnet uns die Augen für neue Vorstellungen und trägt dazu bei unseren eigenen Horizont zu erweitern. Kunst fördert somit Verhaltensweisen, diese gerade für ein innovatives, weltweit tätiges Unternehmen wie Bayer sehr wichtig sind.“¹⁶

¹³ Vgl. Hengartner/Moser 2006, S. 616.

¹⁴ Vgl. Becker, 1994, S. 15.

¹⁵ Vgl. Hentschel 2002, S. 114.

¹⁶ Vgl. Ebenda, S. 118.

In den 1980er und 1990er Jahren begannen Wirtschaftsunternehmen sich verstärkt in der Kunst zu engagieren (BMW AG, Hoechst AG, Degussa AG, Siemens AG, Phillip Morris GmbH, Daimler Chrysler AG, Bayer AG, IBM Deutschland, Münchner Rückversicherung, Deutsche Bank AG, Dredner Bank AG, DZ Bank, AXA ART Versicherung AG, Deutsche Ausgleichsbank, Landesbank Baden Württemberg, Hypo Vereinsbank).¹⁷

Angesichts dieser vermehrten Aktivitäten deutscher Unternehmen im Bereich der Kunstförderung gründete im Jahr 2010 der Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI den Arbeitskreis Corporate Collecting (ACC).¹⁸ Ähnliche internationale Bünde sind IACCCA¹⁹ oder der niederländische Sammlerkreis VBCN²⁰.

Hervorgehende Statistiken zeigen die flächendeckende Verbreitung von Corporate Collection in Deutschland auf:

Laut einer Studie des Instituts für Museumskunde zur Eruierung des Phänomens der Corporate Collecting in deutschen Großunternehmen in 2005 besitzen laut der befragten Unternehmen (240 der umsatzstärksten Unternehmen und den jeweils 30 größten Banken und Versicherungen zusammen) rund 78 Prozent davon Kunst.²¹

Im Jahr 2008 unternahm der Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI eine analoge Studie, in der rund 84 Prozent von 315 befragten Unternehmen angaben, Kunst zu sammeln.²²

¹⁷ Vgl. Hentschel 2002, S. 116.

¹⁸ Vgl. Kulturkreis der deutschen Wirtschaft 2012.

„Der Arbeitskreis Corporate Collecting (ACC) hat es sich zur Aufgabe gemacht, diesen Sammlungen ein Forum für den qualifizierten Austausch zu bieten. Er dient der Vernetzung der Sammlungsvertreter untereinander und leistet über halbjährliche Symposien mit fachspezifischen Vorträgen und Workshops Hilfestellung bei den Fragen, die sich im alltäglichen Umgang mit einer Unternehmenssammlung ergeben.“ Dem Internetauftritt des ACC sind insgesamt 27 Mitglieder zu entnehmen, hierzu gehört auch die Sammlung Deutsche Bank.

¹⁹ International Association of Corporate Collection of Contemporary Art (IACCA)

IACCCA listet alle 38 Mitglieder auf ihrer Homepage auf. Die weltweiten Unternehmenssammlungen kommen aus den Niederlanden, Marokko, Portugal, Kanada, Belgien, Spanien, Türkei, Schweiz, Deutschland, Österreich, Luxembourg, England, Frankreich, Spanien, Brasilien, Japan, Süd Afrika und Norwegen. Diese internationale Spannweite zeigt, dass Unternehmenssammlungen mittlerweile global vertreten sind. Vgl. IACCA 2012.

²⁰ Vgl. Vbcn 2012. VBCN=Vereniging Bedrijfscollecties Nederland.

²¹ Vgl. Ebert 2005, S. 68.

²² Vgl. Kulturkreis der deutschen Wirtschaft 2008, S. 10.

Nicht außer Acht zu lassen sind darüber hinaus die finanziellen Ausgaben, welche für Kulturförderung getätigt werden. Im Allgemeinen wird darunter die Förderung von Kunst, Musik und Theater verstanden. Das statistische Bundesamt definiert den Begriff der Kultur wie folgt:

„Kultur bedeutet nicht nur Kunst, sondern schließt auch Lebensweisen, Wertesysteme und Traditionen mit ein. Die statistische Darstellung von Kultur erfordert eine enger gefasste, anwendbare Definition von Kultur im Sinne einer Zusammenfassung verschiedener Kulturbereiche.“²³

Grundsätzlich muss jedoch zwischen staatlichen und privaten Förderungen unterschieden werden. Dem Kulturfinanzbericht des statistischen Bundesamtes aus dem Jahr 2010 ist zu entnehmen, dass Bund, Länder und Gemeinden in Deutschland für das Jahr 2010 nach vorläufigen Ergebnissen Kulturausgaben in Höhe von 9,6 Milliarden Euro veranschlagt haben. Dies waren 4,1 Prozent mehr als 2009. Im Jahr 2007 waren es noch 8,5 Milliarden Euro für Kultur ausgegeben wurden.²⁴

Diese zunehmenden Kulturausgaben, lassen darauf schließen, dass der Kulturförderung immer mehr Bedeutung zugesprochen wird.

Aus der bereits erwähnten Studie des Kulturkreises der deutschen Wirtschaft im BDI geht hervor, dass im Jahr 2008 Unternehmen im Durchschnitt rund 630.000 Euro in Form von Spenden, Sponsoring und Stiftungsaktivitäten ausgegeben haben.²⁵ Um die Summe besser einordnen zu können, werden in den Studien die Etats von großen deutschen Museen, wie beispielsweise der Städtischen Galerie im Lenbachhaus in München (2007: 1.100.000 Euro) oder das Stadtmuseum Münster (1.267.000 Euro) als Vergleichsgrößen hinzugezogen. Die durchschnittliche Summe für Kulturförderungen von Unternehmen ist demnach verhältnismäßig groß.²⁶

²³ Vgl. Statistisches Bundesamt 2012.

²⁴ Ebenda.

²⁵ Vgl. Kulturkreis der deutschen Wirtschaft 2010, S. 23.

²⁶ Ebenda, S.35.

Es sei bei den aufgeführten Ergebnissen darauf verwiesen, dass an der Studie insgesamt 315 deutsche Wirtschaftsunternehmen teilgenommen haben und die Zahlen und Ergebnisse in dieser Diplomarbeit nur als Orientierungszahlen verwendet wurden. Der Kulturkreis der deutschen Wirtschaft hebt auch hervor, dass sich an der Studie vermutlich nur die kulturell engagierten Unternehmen beteiligt haben und daher der ermittelte Durchschnittswert voraussichtlich etwas über dem tatsächlichen Wert liegt.

Eine genaue Summe unternehmerischer Kulturförderung lag lange Zeit nicht vor, daher konnte Troschke nur vermuten, dass sich Unternehmen zukünftig einer steigenden Förderungsanfrage gegenüber sehen werden.²⁷ Werden beispielsweise die Ausgaben der Deutschen Bank betrachtet, welche im Jahr 2011 83,1 Millionen Euro aufgewendet hat um Bildung, Nachhaltigkeit, Soziales sowie Kunst und Kultur zu fördern, lässt sich durchaus eine Tendenz erahnen.²⁸

Wird davon ausgegangen, dass die in der oben erwähnten Studie 240 umsatzstärksten Banken eine ähnliche Summe an Kultur- und Kunstförderung ausgeben, könnte angenommen werden, dass die unternehmerische Kulturförderung wesentlich höher liegt. Weiter ist zu beachten, dass Unternehmen von steuerlichen Vorteilen durch die finanzielle Unterstützung gemeinnütziger Bereiche profitieren.²⁹

Einen Überblick über alle in Deutschland vertretenen Unternehmenssammlungen erhält man mit dem 2012 erschienenen Katalog „Corporate Collections“, welcher vom Arbeitskreis Corporate Collecting (ACC) mitherausgegeben wurde und die größten und bedeutendsten Unternehmenssammlungen in einem ausführlichen Portrait vorstellt. Einen guten Einblick in die Sammlungstätigkeit deutscher Wirtschaftsunternehmen geben Leber, Jacobson und Lippert mit relativ unterschiedlichen Schlussfolgerungen.

Lebers Dissertation zeigt einen Querschnitt der Kunstsammlungen in deutschen Wirtschaftsunternehmen im Zeitraum zwischen 1965 und 2000. Anhand von fünf großen Unternehmen untersucht sie die Motivation der Unternehmen Kunst zu sammeln, welche Auswahlkriterien hierbei eine Rolle spielen und welchen kunsthistorischen Wert die Werke der Sammlungen besitzen. Weiter untersucht sie die Sammlungskonzepte, deren Funktion und Umsetzung sowie die Reaktionen auf die jeweilige Sammlung.³⁰

Nach ausführlicher Betrachtung konkludiert Leber aus den Diskursen rund um Unternehmenssammlungen, dass Unternehmen oft eine Instrumentalisierung von Kunst zur Imagepflege unterstellt würde.³¹

²⁷ Vgl. Troschke 2005, S. 18.

²⁸ Vgl. Deutsche Bank. Gesellschaftliche Verantwortung. Bericht 2011, S. 2.

²⁹ Die genaue Sachlage zu steuerlichen Vorteilen von Kunst- und Kulturförderung ist nicht als Bestandteil dieser Arbeit vorgesehen. In wie weit Unternehmen steuerliche Vorteile haben und wie sich Unternehmenssammlungen von der Steuer absetzen lassen ist nachzulesen bei Heuer 1987, Lösel-Sauermann 1994 und Troschke 2005.

³⁰ Vgl. Leber 2008, S.277- 284.

³¹ Ebenda, S. 286.

Die Entstehung deutscher Unternehmenssammlungen in den 1980er Jahren lässt sich sicherlich auf deren Ursprung 1896 oder 1903 in den USA zurückführen.³² In Deutschland lassen sich allerdings ähnliche Entwicklungen anhand der Sammlung Bayer und der Sammlung von Munich Re im Jahre 1912 beobachten.³³ Der Unterschied zwischen deutschen und amerikanischen Unternehmenssammlungen liegt nach Leber in der Vermittlung von Kunst – in Deutschland sprach man der Vermittlung der Kunst an die Mitarbeiter eine bedeutende Rolle zu.³⁴ Ganz gegensätzlich zu Lippert kommt sie 22 Jahre später zu dem Schluss, dass Unternehmenssammlungen kein rein amerikanisches Phänomen sind, sondern bereits in den 1960er erste Unternehmenssammlungen in Deutschland entstanden sind.³⁵

Jacobson zieht ebenfalls das Fazit, dass Unternehmen durch eine Kunstsammlung ihr öffentliches Ansehen erhöhen. Er verweist jedoch darauf, dass es bis 1993 keine steuerlichen Vorteile für Unternehmenssammlungen gab und stellt somit die Motivation, Kunst aus einem steuerlichen Grund zu sammeln, in den Hintergrund - schließlich lassen sich die ersten deutschen Unternehmenssammlungen auf die frühen 1980er zurückführen. Vielmehr tritt bei Jacobson durch das Aufgreifen eines historischen Aspekts eine neue Betrachtungsperspektive hervor. Das kulturelle Interesse deutscher Unternehmen geht ihrer Meinung nach auf die Entmilitarisierung Deutschlands und den Ausschluss von militärischen Gruppen durch Bismarck und die Junkerklasse im 19. Jahrhundert zurück. Dadurch, dass es keine militärischen Aufgaben für Deutschland gab, strebte man als Ersatz nach Bildung. Die Entmilitarisierung Deutschlands hatte zur Folge, dass dem Staat mehr Geld für Bildung übrig blieb.³⁶

In diesem Zusammenhang verweist sie auf die Eröffnung der ersten Museen im frühen 18. Jahrhundert. Nach dem 2. Weltkrieg blieb das Bildungsbewusstsein in Deutschland erhalten und man sah die Kulturpflege und das Sammeln von zeitgenössischer Kunst als Möglichkeit sich auf dem internationalen Markt zu behaupten.³⁷

³² Vgl. Leber 2008, S. 288.

³³ Vgl. Conzen/Salié 2012, S. 11.

³⁴ Vgl. Leber 2010, 288-289.

³⁵ Ebenda, S. 287.

³⁶ Vgl. Jacobson 1993, S. 14. Die Entmilitarisierung Deutschlands wurde auf der Potsdamer Konferenz im Juni 1945 beschlossen.

³⁷ Ebenda, S. 14.

Mit der Etablierung der ersten Unternehmenssammlungen in den späten 1980er Jahren beziehungsweise den frühen 1990er Jahren entstand auch der erste Diskurs zu diesem Thema. Eine kritische Stimme aus dieser Gründungszeit vertritt Conzen in Lipperts Publikation *Corporate Collecting*.

Conzen sieht Unternehmenssammlungen als Sponsoren, welche aus den angelsächsischen Ländern importiert wurden, da hier die Nützlichkeit des Sponsors als interessenorientierter Geschäftspartner erkannt wurde. Die neue Rolle des Sponsors wird von Conzen stark kritisiert, da dieser ihrer Meinung nach nur die Rolle des Geldgebers darstelle. Entscheidend sei für die Chance einer Zusammenarbeit von Kultur und Wirtschaft die Qualität und nicht die Quantität von Kunst. Im Vergleich zu einem Mäzen, welcher aus privatem Interesse sachkundig sei, beruhe die Kulturförderung im Unternehmen auf der Geschäftsleitung, welcher sie nicht immer Kompetenz zuspricht. Für Conzen entsteht hierbei das Problem, dass sich Macht und Kunstengagement nicht treffen und der Unternehmensleitung das Fachwissen in diesem Bereich fehle. Dieses Defizit will sich allerdings niemand eingestehen, was zur Folge hat, dass willkürliche Entscheidungen getroffen werden und oftmals gefälligere Kunst ausgewählt wird.³⁸

In der Diskussion um die Rolle der Kunst in Unternehmenssammlungen zeichnen sich in der Regel zwei verschiedene Standpunkte ab. Besonders in der Zeit zwischen 1980 und 1990 lassen sich viele Gegenstimmen zu Unternehmenssammlungen finden, welche die Kunst als „Instrument zur Imagepflege“ kritisieren und die fehlende Kunst-Kenntnis von Managern beim Ankauf von Kunstwerken bemängeln. Demgegenüber stehen die positiven Stimmen, die dem Engagement von Wirtschaftsunternehmen in der Kunstwelt kunsthistorische Bedeutung beimessen und in diesem einen wesentlichen Beitrag zur gesellschaftlichen Kulturförderung sehen.

Zudem gibt es weitere konträre Ansichten, die sich auf den altruistischen Fördergedanken von Unternehmenssammlungen beziehen. Wie bereits bei Conzen angeführt, lassen sich Unternehmenssammlungen im Sinne des Kunst- und Kultursponsorings auf das frühere Mäzenatentum zurückführen. Das nachfolgende Kapitel soll daher die geschichtliche Entstehung von Unternehmenssammlungen nachzeichnen.

³⁸ Vgl. Jacobson 1993, S. 32.

2.3. Klassisches Mäzenatentum versus Unternehmenssammlungen

Um einen historischen Abriss aufzuzeigen, wird in diesem Abschnitt das Klassische Mäzenatentum, eintretend mit Gaius Maecenas 70 v. Chr. bis zur Industrialisierung im ausgehenden 19. Jahrhundert, den Unternehmenssammlungen im 20. Jahrhundert gegenübergestellt. Die Entwicklung des Mäzenatentums von seinen Anfängen ausgehend bis hin zum heutigen Begriff des Kultursponsorings wurde bereits in vielen wissenschaftlichen Schriften diskutiert und soll daher im Folgenden nur kurz skizziert werden:

Pomian thematisiert in „Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln“ im Allgemeinen die Privatsammlung als Ursprung von Museen in deren Entwicklung. Er hebt die kulturelle Rolle des Sammlers hervor und unterstreicht die Bedeutung von Privatsammlungen für die Herausbildung von städtischem Patriotismus und Nationalgefühl, als auch als unersetzliche Ergänzung zu Museen. Die Entwicklung von Sammlungen führt Pomian anhand einer Kategorisierung von Sammlungen auf und erörtert die Verschiedenheit der Gegenstände, welche die Sammlungen bilden, anhand der Geschichte von Grabbeigaben, Opfergaben, Gaben und Beute, Reliquien und sakrale Gegenstände sowie der Schatzkammern der Fürsten auf.³⁹

Becker hingegen hat die Entwicklung des Mäzenatentums von der Antike bis ins 20. Jahrhundert in ihrer Publikation „Unternehmen zwischen Sponsoring und Mäzenatentum“ chronologisch abgehandelt. Dieses Werk ist hilfreich um sich einen Überblick über die Historie der Unternehmenskultur zu verschaffen. Sie führt in Ihrem Aufsatz alle Entwicklungsstufen der Sammlungskultur und des Mäzenatentums ausgehend im frühen Mittelalter auf, in welchem eine starke Bindung zwischen Kunst und der Kirche bestand. Neben der Arena Kapelle in Padua als Beispiel für die Etablierung von Stifterbildnissen⁴⁰ verweist sie auf die Etablierung des Künstlerberufes im Hohen Mittelalter aufgrund der steigenden Nachfrage nach Auftragskunst.⁴¹ In der Neuzeit etablierte sich neben der Kirche und dem Adel eine neue Oberschicht, welche ebenfalls das Privileg genoss, Künstler mit

³⁹ Vgl. Pomian 1988/1998, S. 20-33. Pomian sieht Sammlungen im Allgemeinen als „Teil der Kommunikationsmittel die eingesetzt werden, um die Verbindung zwischen zwei Welten und die Einheit des Universums zu gewährleisten“. Die Gegenstände in Sammlungen nehmen daher die Rolle von Vermittlern zwischen den Betrachtern und den Bewohnern einer Welt, außerhalb welcher der Betrachter steht. Sammlungen sind nach Pomian daher sowohl das Sichtbare als auch das Unsichtbare (siehe hierzu S. 43-45.).

⁴⁰ Vgl. Jacobson 1993, S. 21.

⁴¹ Ebenda, S. 22.

Auftragskunst zu beauftragen und diese nicht der Kirche zu stiften sondern für die eigene Sammlung zu nutzen. Die Entwicklung hatte ein steigendes Ansehen der Künstler zur Folge.⁴² Durch den wirtschaftlichen Aufschwung sowie durch politische und kulturelle Neuerungen in der Renaissance stieg auch die Nachfrage nach Auftragswerken. Eine der wohl bekanntesten Mäzenen-Familien dieser Zeit war die Familie Medici. Wie Becker treffend formuliert, ist „der Name Medici für die Nachwelt zu einem Synonym für enthusiastisches unternehmerisches Kunstengagement geworden.“⁴³

Christoph Graf Douglas sagte auf dem Symposium, das während der Art Frankfurt⁴⁴ im Jahr 1994 stattfand:

„Was wäre der älteste und berühmteste Bankename unserer zentraleuropäischen Kultur, Medici, ohne die Sammelleidenschaft? Es wäre ein Name irgendwelcher Machiavellisten des 15. und 16. Jahrhunderts – nicht mehr. Auch die heute wirtschaftlich Bedeutenden stehen heute vor dieser Instanz der Geschichte.“⁴⁵

Auch Lippert nimmt Bezug auf die viel zitierte Familie der Medici, welche sich in der Renaissance als stimulierende, innovationsfördernde und entdeckende Mäzene auszeichnete. Aufgrund des großen Interesses an der Klassik, war es nicht unüblich, Werke der Philosophen aus der klassischen Antike, wie beispielsweise Horaz, Vergil und Properz zu studieren. War Maecenas möglicherweise ein Vorbild für die Familie Medici? Lippert greift in diesem Kontext den Begriff des Altruismus auf: die scheinbar selbstlose Förderung junger Talente war häufig mit Fragen des Status und politischen Manövern verbunden.⁴⁶ Zusammenfassend stellt er fest, dass in der Renaissance das Bürgertum Macht über die Aristokratie erlangte und hierbei die Förderung von Kultur eine wichtige Rolle spielte. In diesem Zusammenhang verweist Lippert auf Kempers. Dieser hatte nachgewiesen, dass die Professionalisierung der Maler eng mit der Entwicklung des Mäzenatentums verknüpft war.

⁴² Vgl. Jacobson 1993, S. 23.

⁴³ Ebenda, S. 34.

⁴⁴ Das Symposium CORPORATE COLLECTING UND SPONSORING wurde im März 1994 in Frankfurt am Main, Marriott Hotel, von Internationalen Bankers Forum und der SFB Service für Banken und Industrie GmbH veranstaltet – in Zusammenarbeit mit der Art Frankfurt und der DG BANK, Deutsche Genossenschaftsbank.

⁴⁵ Vgl. Douglas 1994, S. 7.

⁴⁶ Vgl. Lippert 1990, S. 19.

Daraus lässt sich schließen, dass „künstlerische Innovationsfreude und politische wie wirtschaftliche Dynamik in einer wechselseitigen Abhängigkeit zu stehen scheinen.“⁴⁷

Im 15. Jahrhundert bildeten sich um die Kunstproduktion auch weitere Unternehmenssparten, wie beispielsweise Kunstvermittlungs- und Kunstberatungsagenturen, was einen Aufbau eines Kunsthandels zur Folge hatte.⁴⁸ Auch die vermehrte Reisetätigkeit zu dieser Zeit hatte zur Folge, dass sich die Sammlungstätigkeit verbreitete: Neue Semiophoren, Exemplare der Flora und Fauna, Muscheln, Steine, Goldschmiedearbeiten, Textilene und vieles mehr gelangte in die Kabinette von Fürsten und Gelehrten.⁴⁹ Durch das gesteigerte und gesellschaftlich angesehene Kunstinteresse im 16. Jahrhundert gab es nicht nur höfische Kunstförderung sondern es etablierten sich auch die ersten Kunstakademien. Künstler, die diese Akademien besuchten, galten als privilegiert. Aus ihnen gingen Künstlerpersönlichkeiten wie Leonardo da Vinci, Michelangelo, Tizian und Raffael hervor.⁵⁰ Im Laufe des 16. Jahrhunderts rückte die höfische Kunstförderung in den Vordergrund und es entstanden fürstliche Kunst- und Wunderkammern.⁵¹ In den Niederlanden erlebte die zeitgenössische Kunst im 17. Jahrhundert aufgrund des Großbürgertums und der verbreiteten Handelskultur durch die Kolonien in Asien, Amerika und Afrika, ihre Blütezeit.⁵² Das steigende Interesse an Kunst und Kultur lies zahlreiche Privatsammlungen entstehen. Becker verweist beispielsweise auf prominente Persönlichkeiten wie Rembrandt und Rubens.⁵³ Generell etablierten sich im 17. Jahrhundert bedeutende höfische Kunstsammlungen, die bis heute von großer Bedeutung sind wie beispielsweise die Staatliche Kunstsammlung in Dresden⁵⁴ oder die Sammlung in der Eremitage in Sankt Petersburg⁵⁵. Pomian ergänzt die

⁴⁷ Vgl. Lippert 1990, S.19.

⁴⁸ Vgl. Becker 1994, S. 28.

⁴⁹ Vgl. Pomian 1988/1998, S. 58.

⁵⁰ Vgl. Becker 1994, S. 29 und Pomian 1988/1998, S. 57.

⁵¹ Ebenda, S. 34.

⁵² Ebd., S. 34-35.

⁵³ Ebd., S. 35. Rembrandt besaß eine umfangreiche Sammlung an Gemälden, Druckgrafik, Zeichnungen, Skulpturen, Stoffen, Kostümen, Gläsern und Waffen. Über Rubens schreibt man, dass dieser eine der größten Sammlungen seiner Zeit besaß. Hierzu gehörten unter anderem Werke von Tizian, Tintoretto Raffael, Franz Hals, van Dyck, Jordaens, Jan van Eyck, Dürer und Holbein.

⁵⁴ Ebd., S. 36. Während der Regierungszeit von August III. wurde unter anderem Raffaels „Sixtinische Madonna“ angekauft. Der preußische Kunstbesitz blieb immer in der Hand der Monarchen und wurde nach 1830 an die öffentlichen Museen übergeben.

Sammlungsgeschichte an dieser Stelle noch mit ersten aufkommenden Publikationen zu Sammlungen in Form von Auktionskatalogen, Handbüchern, Biografien von Sammlern, Geschichten der Sammlungen und Museen und vielen mehr.⁵⁶ Mit der französischen Revolution im 18. Jahrhundert endete schließlich das große höfische Sammeln.⁵⁷ Am Ende des 18. Jahrhunderts wurden europaweit die ersten Museen gegründet. Dies hatte zur Folge, dass höfische und private Sammlungen in den staatlichen Besitz übergingen, wie beispielsweise die vatikanische Sammlung, die Sammlung der Medici oder zahlreiche fürstliche Sammlungen.

In der Zeit der Aufklärung (19. Jahrhundert) wurden königliche Kunstkabinette zu Volksbildungsstätten umfunktioniert und der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Der bürgerliche Sammler trat dann als Leihgeber, Schenker oder Stifter hervor, sicherlich auch wegen der namentlichen Erwähnung des Sammlers auf Bilderschildern.⁵⁸

Zusammenfassend ist erkennbar, dass sich durch den Aufstieg des Bürgertums im 18. und 19. Jahrhundert ein immer größer werdender Kunstmarkt etablierte. Allerdings gab es hier einen wesentlichen Unterschied: In der Renaissance hatte die Kunst zwar den Status des Mäzens hervorgehoben, dennoch stand die Sammelleidenschaft deutlich im Vordergrund. Wohingegen ab dem 18. Jahrhundert die Kunst stets mit wirtschaftlichen Abhängigkeiten verbunden war und Verlage und der Kunsthandel einen öffentlichen Markt schufen.⁵⁹ Seit dem Ende des 19. Jahrhunderts übernimmt der Staat die Kulturförderung: Kunst wird zum Repräsentationssymbol und der Staat sieht die Kulturförderung als seine Aufgabe, welche bis zum heutigen Tag besteht.

Durch die Industrialisierung und den Wirtschaftsboom Anfang des 20. Jahrhunderts trat eine neue Käuferschicht auf den Kunstmarkt. Durch das Kunstinteresse der Unternehmer aus Industrie und Hochfinanz entstanden die ersten Unternehmenssammlungen zunächst in Amerika. Die große Kaufkraft wirkte sich auf den Kunstmarkt aus und stellte bürgerliche Sammler und Unternehmen in Konkurrenz zueinander. Industrieunternehmen füllten amerikanische

⁵⁵ Vgl. Becker 1994, S. 37. Die umfangreiche Sammlung der russischen Eremitage etablierte sich bereits zu Zeiten von Katharina II, Kaiserin von Russland – innerhalb von 30 Jahren soll sie knapp 4000 Kunstwerke angekauft haben. Darüber hinaus war Katharina II. an zeitgenössischen, russischen Künstlern interessiert und ermöglichte jungen Künstlern Stipendien.

⁵⁶ Vgl. Pomian 1988/1998, S. 9-10.

⁵⁷ Vgl. Becker 1994, S.37.

⁵⁸ Ebenda, S. 38-40.

⁵⁹ Vgl. Lippert 1990, S.20.

Museen und Kunsthändler verkauften europäische Kunstwerke nach Amerika. In Europa hingegen wurden Großindustrielle, Bankiers und Kaufleute zu Sammlern und Mäzenen, da der Besitz von Kunst den gesellschaftlichen Aufstieg bedeutete und so der fehlende Adel durch adeliges Gut ersetzt werden konnte.⁶⁰ Im Laufe des 20. Jahrhunderts folgte aufgrund des fehlenden Interesses der Unternehmen und Firmen ein Rückgang der Aufträge für Kunst. Vielmehr wurde das Sammeln von Kunst in den Vordergrund gestellt. Da die Kommunikation zwischen Unternehmen und Künstlern aufgrund des fehlenden Wissens schwierig war, wurden Galeristen, Kunsthistoriker und Artconsultants als Vermittler eingesetzt.⁶¹ Durch die Etablierung von Unternehmenssammlungen entstanden wie mit dem Mäzenatentum im 15. Jahrhundert neue Berufssparten.

Der Ursprung der neuzeitlichen Unternehmenssammlungen ist demzufolge nach Lippert auf die USA im Jahr 1903 zurückzuführen. Die US-amerikanische Eisenbahngesellschaft Santa Fé Railway setzte 1903 den Grundstein einer Sammlung mit Gemälden mit Szenen aus dem Südwesten der Vereinigten Staaten, welche im Tausch gegen Transportleistungen erworben wurden.⁶² Die ersten Formen einer Corporate Collection, wie wir sie heute von berühmten Unternehmenssammlungen kennen, lassen sich auf die Firma International Business Machines (IBM) zurückführen.⁶³ Neben IBM gab es vor dem ersten Weltkrieg noch weitere

⁶⁰ Vgl. Becker, 1994, S. 40-41.

⁶¹ Ebenda, S. 44.

⁶² Vgl. Lippert 1990, S. 14.

⁶³ Ebenda, S. 14. IBM war eine der ersten Firmen, welche Ankäufe von Kunstwerken tätigte um eine Sammlung mit einem konkreten Sammlungskonzept aufzubauen. Der Fokus lag hierbei auf dem Erwerb von zeitgenössischer Künstler aus jedem amerikanischen Bundesstaat. Bei der Zusammenstellung der Sammlung, griff man hierbei auf externe Kunstberater zurück. Darüber hinaus wurden Ausstellungen, welche Werke aus der Kunstsammlung von IBM zeigten, gesponsert.

Vgl. auch Jacobson 1993, S. 10. : Auch Jacobson verweist, sowie Lippert, auf International Business Machines (IBM) als eine der ersten Unternehmen, welche angefangen haben Kunst zu sammeln. Der Gründer von IBM Thomas J. Watson bildete eine eigene Unternehmenssammlung. Allein in 3 Jahren wurden insgesamt über 197 Kunstwerke zusammengetragen, davon „97 Werke von Künstlern aus Ländern in denen IBM tätig war“, die restlichen 100 Arbeiten waren Werke amerikanischer Künstler.⁶³ Als Beispiel für Auftragskunst führt Jacobson das Rockefeller Center auf, für welches ein Wandgemälde für die Eingangshalle entwickelt werden sollte, in der engeren Auswahl waren Matisse, Picasso und Diego Rivera. Nachdem Matisse und Picasso den Auftrag abgelehnt hatten, übernahm Rivera den Auftrag.

Unternehmen, welche erste Unternehmenssammlungen aufbauten, wie beispielsweise die Encyclopaedia Britannica Inc.⁶⁴, die parallel zu ihrer Sammlung einen umfangreichen Katalog herausgab. Die Miller Company war schließlich eine der ersten Sammlungen in den USA, die noch vor dem zweiten Weltkrieg Werke europäischer Künstler erwarb. Aufgrund der großen Depression und der Steuergesetze erfolgte ein noch größerer Aufschwung des Corporate Collecting, da viele private Unternehmen keine finanziellen Möglichkeiten mehr hatten. Viele privaten Kunstförderer wurden daher in den USA nach dem ersten Weltkrieg durch Corporate Collections abgelöst.⁶⁵ Auch wenn Amerika stets eine Vorreiterrolle zugesprochen wird, gibt es Belege dafür, dass bereits im Jahr 1912 die Sammlung Bayer in Deutschland gegründet wurde.⁶⁶

Mit dem Beginn der Unternehmenssammlungen bildeten sich zwischen 1960 und 1975 insgesamt drei Ansätze, welche von Unternehmen zum Kunstengagement abgegeben wurden und bis heute greifen:

Erstens sei die Freiheit der Kunst ein unteilbarer Bestandteil einer freien Gesellschaft – und die Industrie könne sich nur in einer freien Gesellschaft ungehindert und prosperierend entfalten. Zweitens sei Kunst eine der Grundlagen einer humanistisch orientierten Gesellschaft. Und drittens verbessere Kunst die „Umwelt“- Bedingungen der Welt.⁶⁷

Als gemeinsamer Moment galt unter allen Unternehmenssammlungen der Zusammenhang zwischen geistiger und kultureller Produktivität auf der einen Seite und der ökonomischen Produktivität auf der anderen Seite.⁶⁸ Schnell traten Unternehmenssammlungen in Konkurrenz zu Museen, da sie aufgrund ihrer Professionalisierung und Institutionalisierung teilweise besser organisiert waren als museale Institutionen.⁶⁹

Der Strukturwandel in der Industrie in den 1990er hatte zur Folge, dass Unternehmen auch immer mehr eine politische Rolle spielten und sich zudem in den Bereich der Kulturförderung begaben. Dies hatte zur Folge, dass visionäre Unternehmer „kulturelle

⁶⁴ Die Encyclopaedia Britannica Inc. ist eine amerikanische Firma, welche 1768 in Edinburgh gegründet wurde und deren Hauptsitz nach Chicago gelegt wurde. Bekannt wurde die Firma durch die Veröffentlichung der weltbekannten Enzyklopädie „Encyclopædia Britannica“, was auf lateinisch „Britische Enzyklopädie“ bedeutet.

⁶⁵ Vgl. Lippert 1990, S. 15.

⁶⁶ Vgl. Guntram/Ehrenfried/Rather 2012, S. 11.

⁶⁷ Vgl. Lippert 1990, S. 16.

⁶⁸ Ebenda, S. 16.

⁶⁹ Ebd., S. 17.

Kreativität“ und „wirtschaftliche Produktivität“ zusammenbrachten und somit ein „natürliches und unverkrampftes“ Verhältnis von Kunst und Wirtschaft schufen.⁷⁰ Das Sponsoring gewann an neuer Bedeutung, da Unternehmen dadurch soziale Prozesse mitgestalten konnten. Die Kehrseite dieses Wandels spiegelt sich allerdings heute in den steigenden Preisen auf dem Kunstmarkt wider, sodass staatliche Museen weniger Kunst kaufen können und die Kulturförderung immer mehr privaten oder unternehmerischen Sammlern zugesprochen wird.⁷¹ Im Schnittpunkt dieser Entwicklungen liegen die gemeinsamen Interessen von Kunst und Wirtschaft:

„Kulturförderung als Ausdruck eines politischen, gesellschaftlichen Selbstverständnisses machen Corporate Collecting (und andere Formen der Kulturförderung) zur res publica“⁷²

Dieses Zitat von Lippert verdeutlicht die Intension der Kunst- und Kulturförderung in der Wirtschaft der 1990er und das Verantwortungsbewusstsein der Wirtschaft gegenüber der Gesellschaft.

2.4. Vermittlung von Kunst in Unternehmenssammlungen

Um den Unterschied zwischen Mäzenatentum und des heutigen Kunstsponsoring am besten hervorheben zu können, wird im Folgenden der Aspekt der Vermittlung von Kunst näher betrachtet.

Im klassischen Mäzenatentum, wie im Falle der Familie der Medici, war eine Auseinandersetzung mit der Vermittlung von Kunst nicht zwingend, da die Ikonographie von klassischen sakralen Bildthemen klarer zu lesen und zu deuten war. Zeitgenössische Kunst jedoch, welche hauptsächlich in Corporate Collections gesammelt wird, bedarf Erklärung und Vermittlung. Lippert plädiert unter dem Motto „Learn to read art“ darauf, dass „neben verantwortungsvollem Sammeln von Kunst Kommunikation in einer neuen substantiellen Qualität auftreten muß, dass die Kommunikation zu einem wesentlichen Bestandteil des Corporate Collecting in den neunziger Jahren werden sollte.“⁷³

⁷⁰ Vgl. Lippert 1990, S. 22.

⁷¹ Ebenda, S. 25.

⁷² Ebd., S. 26.

⁷³ Vgl. Lippert 1994, S. 25.

Lippert unterstreicht auch auf dem Symposium der Art Frankfurt auf die Vermittlung von Kunst, da er die Kunst als erklärungsbedürftig definiert. Dies rührt daher, dass im Laufe der Jahre die individuellen Künstlerpersönlichkeiten immer weiter nach vorne getreten sind.

Heinze betont, dass die Aufgabe eines Kunstmanagers darin liege, die Kunst von Verwertungsinteressen frei zu machen und die Positionen der Kunstschaffenden wieder stärker in den Mittelpunkt zu setzen. Darüber hinaus sei es wichtig, den Künstler aus der Isolation herauszuführen und letztendlich Kunst so (gut) zu vermitteln, dass Selbsterfahrungsprozesse in Gang gesetzt werden. Somit liege der Fokus eines guten Kunstmanagers auf dem Erfolg der Künstler und der kommunikativen Aneignung der Kunst und der künstlerischen Produktion.⁷⁴

„Immer klarer wurde in der Wirtschaft erkannt, dass Kunst keineswegs ein das Wirtschaftsleben berührendes, vielleicht sogar störendes Element ist, sondern ein hochkarätiges Stimulans für Phantasie und Kreativität.“⁷⁵

Laut Kulins kann die Kunst allerdings nur ihre Wirkung tun, wenn sie entsprechend vermittelt wird und beim Betrachter ankommt.⁷⁶

Unter dem Aspekt der Kunstvermittlung machte man sich in den 1980er bewusst, dass die Intention von Unternehmenssammlungen nicht nur auf Image, Prestige und Wertzuwachs liegen dürfe, sondern das Ziel der Kunstsammlung in einer intensiven und emotionalen Verschmelzung des Unternehmens mit der fließenden Geistigkeit im sozialen Umfeld liegen müsse.⁷⁷

Dieser Standpunkt verdeutlicht die Herausforderungen von Unternehmenssammlungen der 1990er – heutzutage ist Vermittlung von Kunst ein selbstverständlicher Teil von Unternehmenssammlungen. So werden beispielsweise in Frankfurt seit 2002 einmal im Jahr alle Unternehmenssammlungen an einem Wochenende für die Öffentlichkeit geöffnet. Gleichzeitig werden im Zuge von KunstPrivat! Führungen durch die Unternehmen angeboten. Darüber hinaus besitzen viele Unternehmenssammlungen feste Zeiten, zu denen sie Kunstführungen anbieten. Die Sammlung Deutsche Bank bietet beispielweise in der

⁷⁴ Vgl. Heinze 1995, S. 69.

⁷⁵ Vgl. Kulins 1990, S. 63.

⁷⁶ Ebenda, S.63.

⁷⁷ Gerken 1990, S. 43.

Zentrale in Frankfurt jeweils am ersten Montag im Monat Kunstführungen sowie ein weltweites Vermittlungsprogramm an allen Deutsche Bank Standorten an.⁷⁸ Die Deutsche Zentralbank (DZ Bank) zeigt in der Bankeigenen Ausstellungshalle regelmäßig wechselnde Kunstausstellungen. Auch sie bietet ein breites Angebot an Kunstführungen und Vermittlungsprogrammen für die Mitarbeiter der Unternehmen an.

2.5. Die Hauptmotivationen von Unternehmen Kunst zu sammeln

Die Hauptmotivation vieler Unternehmen sich für Kunst und Kultur zu engagieren entsteht aus dem Interesse gesellschaftliche Verantwortung zu übernehmen. Im Lauf der Zeit hat sich die Rolle der Unternehmen gewandelt - sie sehen sich heute als gesellschaftliche Akteure. Die Kulturförderung zählt zu einer wichtigen gesellschaftlichen Aufgabe und entspringt der Tradition des 20. Jahrhunderts, in welchem sich Unternehmen gegenüber ihren Mitarbeitern sozial verpflichtet gefühlt haben. Als Beispiel ist hier die zuvor erwähnte Unternehmenssammlung von IBM zu nennen. Eine weitere Motivation der Kunstförderung ist die Imagepflege, da sich kulturelles Engagement positiv auf das Image des Unternehmens auswirkt. In großen Unternehmen mit einer hohen Mitarbeiterzahl ist die Mitarbeitermotivation und -identifikation von Bedeutung. In kleineren Unternehmen steht hingegen das persönliche Interesse der Förderer und Unternehmer im Vordergrund (z.B. Würth, Ritter Sport).⁷⁹

Die Notwendigkeit der Kunstförderung wird in der Regel aus drei Blickwinkeln betrachtet: Die in der Verfassung festgelegte *staatliche* Kunst- und Kulturförderung, die *politische* Motivation sowie die *marktorientierten* Argumente der Kunst- und Kulturförderung.⁸⁰

⁷⁸ Nähere Informationen zum Vermittlungsprogramm der Sammlung Deutsche Bank werden im Kapitel „Unternehmensportrait Sammlung Deutsche Bank“ aufgeführt.

⁷⁹ Vgl. Kulturkreis der Deutschen Wirtschaft im BDI e.V. 2008, S.31-32.

Vgl. auch Goodrow 2002, S. 87-88.

Unternehmenssammlungen sind Kommunikationsmittel welche sowohl nach innen als auch nach außen verwendet werden können. Firmensammlung spiegelt die Ziele und das Image der Firma nach außen. Kunst vermittelt Kultur und Philosophie des Unternehmens sowohl Mitarbeitern, als auch Kunden, Anlegern und anderen Zielgruppen. Neue Strategie: Förderung der Kreativität der Mitarbeiter in der Absicht die Produktivität zu steigern. Unternehmenssammlung als Spiegel der Persönlichkeit, Corporate Image und Unternehmenskultur.

⁸⁰ Vgl. Troschke, 2005, S. 13.

Das Corporate Collecting ist eine Handlungsweise des Unternehmens, das im Prinzip genauso sinn- und zweckbezogen ist wie Vertriebsmaßnahmen oder Werbung, Produktionsabläufe oder Entwicklungsabläufe im Forschungs- und Entwicklungsbereich. Heute Corporate Collecting ist eine immer wiederkehrende Gelegenheit, die identitätsstiftenden, unternehmensstrategischen, ethischen und humanen Orientierungsmuster der Unternehmenskultur ins Bewusstsein von Führungskräften und Mitarbeitern zu rücken.⁸¹

Troschke hebt zu Recht hervor, dass Kunstengagement nur legitimiert wird, wenn es entweder einen finanziellen Nutzen einbringe oder ein unabdingbares Erfordernis bei der Gestaltung der sozialen Dimensionen der Unternehmung darstelle.⁸²

Bei den meisten Unternehmenssammlungen lässt sich belegen, dass der Gründervater der Sammlung gleichzeitig auch eine persönliche Passion für Kunst aufbrachte, wie es beispielsweise bei der Deutschen Bank Herbert Zapp gewesen war. Auch Leber kommt, nach der Untersuchung von insgesamt fünf Unternehmenssammlungen zu diesem Schluss. Sie stellt die These auf, dass Unternehmenssammlungen nicht längerfristig überleben können, wenn die Initiatoren der Sammlung das Unternehmen verlassen.⁸³ Betrachtet man hingegen große Unternehmen mit langer Sammlungstradition wie beispielsweise die Sammlung Deutsche Bank oder die UBS, so kann Lebers These widerlegt werden, da trotz mehrerer Führungswechsel die Unternehmenssammlungen nach wie vor fester Bestandteil der jeweiligen Bank sind.

Benedixen betrachtet die Kulturförderung aus der betriebswirtschaftlichen Sicht und spricht über die Rolle der Kunst in der Gesellschaft. Hierfür nennt er insgesamt drei Aspekte: Kunst war stets Ausdruck von gesellschaftlicher Vitalität. Er führt zwei grundlegende Vorteile einer Unternehmenssammlung auf: zum einen gesellschaftliche Qualität und zum anderen das persönliche Wohlbefinden, das bei der Auseinandersetzung mit Kunst entsteht:

„Die Rolle der Kunst beschränkt sich jedoch nicht auf das Selbstbild einer sich kunststoffen zeigenden Gesellschaft, sondern ist in ganz anderer Hinsicht ein Ausweis gesellschaftlicher Qualitäten. Da ist zum einen zu nennen der allgemeine Bildungs- und Motivationsschub, den hohe Kunst auf Menschen ausüben kann (...) zum anderen besteht heute kein Zweifel mehr darüber, dass

⁸¹ Gerken 1990, S. 58 und Goodrow 2002, S. 87-88.

⁸² Vgl. Troschke 2005, S. 48-49.

⁸³ Vgl. Leber 2010, S. 291.

geistige und sinnliche Empfänglichkeit für die Phantasiewelten der Künste einen allgemeinen therapeutischen Effekt auf Kreativität und seelische Ausgeglichenheit ausübt.“⁸⁴

Darüber hinaus dient nach Benedixen Kunst als Unterhaltung, wobei er hierbei vordergründig Kunstformen des Theaters und der Musik aufführt. Als letzten Punkt führt er die Rolle der Kunst als kommerzielles Potential auf.⁸⁵

In Bezug auf die Verantwortung des Staates verweist er darauf, dass im deutschen Grundgesetz keine Verpflichtung des Staates zur Kultur festgelegt ist.⁸⁶ Es ist lediglich manifestiert, dass für die finanzielle Förderung von Kunst- und Kultur die kommunalen Haushalte von Bund und Ländern zuständig sind. Für Kulturförderung bleibt in der Regel jedoch wenig Budget übrig, da Kulturgüter im Notfall nicht als lebensnotwendig gesehen werden. Vor allem die Wirtschaftsunternehmen berufen sich darauf, dass Geld für Kulturförderung erst in der Wirtschaft verdient werden muss.⁸⁷

Hutter geht noch einen Schritt weiter und betrachtet die Kunst- und Kulturförderung als Machtinstrument. So bedienen sich seiner Meinung nach Kunstwerke der ganzen Skala der Eindrucksmittel. Doch wie macht Kunst Macht erfahrbar? In der Zeit vor der Entstehung von Kunstmärkten hatte der Auftraggeber auch in der Ausführung und Konzeption des Kunstwerkes ein Mitspracherecht, sodass ihm auch die Autorschaft zugeschrieben wurde. Erst seit dem 19. Jahrhundert musste sich der Auftraggeber gezielt in Szene setzen. Hutter zeigt mit seinem Beitrag wie die Machtaussage über Kunstwerke in den letzten Jahrhunderten ihre Wirkung auf das Zielpublikum entfaltet hat und dies unabhängig von möglichen Fördergedanken.⁸⁸

⁸⁴ Vgl. Benedixen/Weikl 2011, S.148.

⁸⁵ Ebenda, S. 147 – 154.

⁸⁶ Ebd., S. 159.

⁸⁷ Ebd., S. 158.

⁸⁸ Vgl. Hutter 2002, S.52. Anhand von fünf historischen Beispielen zeigt Hutter die Entwicklung von Kunstwerken zur Machtdemonstration wieder:

1. Stadteinzüge des 16. Jahrhunderts
2. Hofspiele des 17. Jahrhunderts
3. Salon im 19. Jahrhundert
4. Paraden und Aufmärsche in totalitären Staaten des 20. Jahrhunderts
5. Bilddarstellungen von Unternehmen nach 1960.

So erinnert beispielsweise der Triumphzug für Kaiser Maximilian I. von Albrecht Altdorfer und seiner Werkstatt ebenfalls an eine Machtdemonstration durch und mit Kunst.

Die Stellungnahmen von Lippert, Troschke, Heinze, Benedixen, Gerken, Godrow und Hutter zeigen, dass die Motivation Kunst für ein Unternehmen zu sammeln unterschiedlicher Herkunft ist. Grundsätzlich sind sich alle einig, dass es im Wesentlichen drei Ziele gibt: Gesellschaftliches Engagement, Mitarbeitermotivation und Imagepflege. Alle genannten Punkte bringen keinen messbaren monetären Vorteil mit sich, jedoch wirkt sich das kulturelle Engagement auf das positive Ansehen des Unternehmens aus. In den meisten Fällen geht die Gründung vieler Unternehmenssammlungen auf das persönliche Interesse eines Vorstandsmitgliedes zurück. Allerdings ist entgegen vieler Vermutungen zu beobachten, dass vor allem in der heutigen Zeit viele Unternehmenssammlungen auch nach dem Ausscheiden des kunstinteressierten Vorstandsmitglieds weiter bestehen und aufgebaut werden.

Vor allem in den 1980er und 1990er gab es durchaus einige kritische Stimmen, welche aus der antikapitalistischen Bewegung in der Gesellschaft rührten. Der bekannteste Gegner der Kulturindustrie war Theodor W. Adorno, dessen Stimme stellvertretend für eine Geisteshaltung steht, welche sich gegen den Kapitalismus richtete. Adorno beschreibt die Kunst als Warenform in der spätkapitalistischen Gesellschaft, in der sich die allumfassende Wirtschaft alles was sich gegen sie richtet in ihr System integriert und funktionalisiert.⁸⁹

Hutter verdeutlicht mit den Beispielen, dass sich Kunstwerke sich in den unterschiedlichsten Kombinationen als Machtinstrumente einsetzen lassen. Somit folgen auf Unternehmenssammlungen der Tradition der Machtdarstellung durch den Besitz von Kunstwerken. Allerdings sei an dieser Stelle hervorgehoben, dass Konsummacht nur eine mögliche Wirkung von Kunstwerken ist.

⁸⁹ Vgl. Hentschel 2002, S. 114.

3. Unternehmensportrait der Sammlung Deutsche Bank

Im Folgenden Kapitel wird die Kunstsammlung der Deutschen Bank von ihrer Gründung bis zu ihrem aktuellen Kunstengagement skizziert. Ferner werden sowohl die wesentlichen Aufgabenbereiche und Tätigkeitsfelder als auch der Sammlungsschwerpunkt der Kunstsammlung genauer betrachtet.

3.1. Fokus auf Arbeiten auf Papier und Fotografie

Bevor im Nachfolgenden die Geschichte der Kunstsammlung erörtert wird, soll zunächst der Sammlungsschwerpunkt genauer betrachtet werden: Der Fokus der Sammlung Deutsche Bank liegt auf Arbeiten auf Papier und Fotografie.

Das Medium Papier eigne sich, laut der Sammlung Deutsche Bank, wie kein anderes Medium dazu, Ideen festzuhalten – auch als Skizze, Konzept oder erster Entwurf.

„Zeitgenössische Kunst blickt in die Zukunft, erspürt Entwicklungen oftmals bereits bevor sie in das Blickfeld des gesellschaftlichen Mainstreams geraten. Dieser „Entwurfscharakter“ der Kunst ist ein wichtiger inhaltlicher Impuls für die Sammlung Deutsche Bank.“⁹⁰

Die Idee den Schwerpunkt auf Arbeiten auf Papier zu legen, lässt sich auf die Erstausrüstung der Konzernzentrale schließen.⁹¹ Die Zeichnung oder Skizze zählt schon seit Anbeginn in der Kunst als Mittel große Arbeiten konzeptionell zu entwickeln. Das Papier zählt schon seit Anfang in der Kunst als etwas Prozesshaftes; konzeptionelle Elemente finden sich reiner auf dem Papier als in der Malerei. Künstler haben fortwährend Papier bevorzugt, wenn es um eine flüchtige Idee, die Entwicklung einer Komposition oder auch eine große Arbeit ging. Im Laufe der Zeit wurden zahlreiche weitere Techniken entwickelt. Ein weiterer nicht unwesentlicher Aspekt ist das Papier als preiswertes Material für junge Künstler, womit sich das Konzept der Bank junge zeitgenössische Künstler zu fördern in dem Medium fortsetzt. Im Zusammenhang mit der Erstausrüstung wurde auch das begrenzte Format von Papierarbeiten als Kriterium genannt, da es sich in den damals engen Gängen des Gebäudes gut platzieren lies. Aus konservatorischer Sicht waren die Papierarbeiten aufgrund der tageslichtarmen Räume gut geschützt. Die Entscheidung für Papier hängt auch mit der Vorstellung zusam-

⁹⁰ Vgl. Deutsche Art works Broschüre 2012, S. 9.

⁹¹ Die Erstausrüstung der Konzernzentrale der Deutschen Bank wird in 3.2. näher erörtert werden.

men, dass dieses Material für die unterschiedlichsten Arbeitsabläufe im Büro eine wichtige Rolle spielt. Unter dem Nachhaltigkeitsaspekt der neuen Türme werden die Mitarbeiter allerdings dazu angehalten auf ein papierloses Büro zu achten.

3.2. Die Sammlung Deutsche Bank von den Anfängen bis 1994

Die Anfänge der Sammlungstätigkeit der Deutschen Bank lassen sich nicht eindeutig auf ein bestimmtes Anfangsjahr zurückverfolgen, auch in vielen Publikationen und Texten über die Sammlung Deutsche Bank, wird das systematische Sammeln erst auf das Jahr 1979 datiert.⁹²

Die Deutsche Bank folgte, wie viele Wirtschaftsunternehmen, dem in den 1970er Jahren entwickelnden Trend der Corporate Collections. Nicht nur in der Wirtschaft, aber auch in der Gesellschaft, etablierte sich der Topos Kunst in der breiten Öffentlichkeit. Im Zusammenhang mit der Deutschen Bank und ihrer Zentrale in Frankfurt sei an dieser Stelle an den Frankfurter Kulturdezernaten Hilmar Hoffmann und Joseph Beuys verwiesen.⁹³

Das Interesse an Kunst in der Führungsspitze der Bank geht bereits auf Hermann Josef Abs zurück. Er war Vorstandssprecher der Deutschen Bank von 1957 bis 1967 und Vorsitzender der Administration des Städelschen Kunstinstituts in Frankfurt am Main.⁹⁴ Herman Josef Abs zählt als einer der ersten Vorstandsmitglieder, „welcher die neue gesellschaftliche Funktion

⁹² Unter Berücksichtigung des Gründungsjahr der Deutschen Bank im Jahr 1870 sei an dieser Stelle die Vermutung angebracht, dass es in der Zeit von 1870 – bis 1979 sicherlich bereits Kunsteingänge, sei es in Form von Schenkungen oder Ankäufen, gegeben haben muss. Eiling verweist in seiner Dissertation auf das Bildnis des „Bankiers Paul von Mankiewitz“ von Max Liebermann aus dem Jahre 1917. Nach Eiling habe die Deutsche Bank, wie viele andere Wirtschaftsunternehmen auch in früheren Jahren Kunstwerke zur Dokumentation der eigenen Firmengeschichte in Auftrag gegeben oder repräsentative Portraits. Vgl. hierzu Eiling 2007, S. 28.

Weiter Vgl. Koldehoff S. 239. Hier ist nachzulesen, dass die Deutsche Bank früher wohl Führungskräfte habe portraituren lassen, um diese in den Geschäftsräumen zu installieren.

⁹³ Vgl. Koldehoff 2005, S. 240. Koldehoff verweist in diesem Zusammenhang auch auf den Frankfurter Kulturdezernaten, welcher 1979 durch seine Forderung „Kultur für alle“ bekannt geworden ist. Parallel verkündete auch Joseph Beuys, damals Professor an der Kunstakademie in Düsseldorf, dass jeder Mensch in seinem Umfeld ein Künstler sei. Die Popularisierung des Kunstbegriffs, welche mit der „68er“ Generation einherging, führte zu einem breiten Bewusstseinswandel, welcher Kunst als Anliegen für jedermann machte. Dies hatte zur Folge, dass sich auch viele Unternehmen für Kunst- und Kultur engagierten. S. 239.

⁹⁴ Vgl. Historische Gesellschaft der Deutschen Bank e.V. 2012 I.

der Kunst und ihren ästhetischen wie emotionalen und funktionalen Nutzwert für das Unternehmen erkannte“.⁹⁵ Über sein kulturelles Engagement in der Gesellschaft hinaus, besaß Herman Josef Abs auch eine eigene Sammlung an Altmeistergemälden, welche sein Interesse für Kunst auch im privaten Leben hervorhebt. Ein Interesse an zeitgenössischer Kunst lässt sich nicht belegen, allerdings führte er einst Joseph Beuys durch das Städel Museum.⁹⁶

Eine öffentlichkeitswirksame Vermarktung der Sammlung war zu dieser Zeit von der Deutschen Bank noch nicht angedacht gewesen. Es habe zwar einen heterogenen Sammelansatz gegeben, allerdings sei das Kunstengagement vielmehr durch Einzelpersönlichkeiten im Vorstand geprägt gewesen.⁹⁷

Als weitere kunstengagierte Vorstandmitglieder sei an dieser Stelle auf Friedrich Wilhelm Christians (Mitglied des Vorstand 1965-1988), Wilfried Guth (Mitglied des Vorstands 1968-1985) und Andreas Kleffel (Mitglied des Vorstands 1963-1982) verwiesen.⁹⁸ Auf Christians ist die kulturelle Otorientierung in den Siebzigern und Achtzigern zurückzuführen. Die damit verbundenen Ausstellungen der russischen Avantgarde in Düsseldorf, Stuttgart und Hannover, als auch Ausstellungen mit Werken aus der Sammlung der Deutschen Bank in Novosibirsk, Moskau und Leningrad sind auch ihm zu verdanken.⁹⁹

Der Nachfolger von Herbert Zapp wurde 1997 Hilmar Kopper, Mitglied im Vorstand der Deutschen Bank von 1977-1997, welcher mit derselben Leidenschaft das Kunstengagement der Deutschen Bank vorantrieb. Hilmar Kopper lenkte das Kunstengagement der Bank in Richtung des Westens und gründete im Jahre 1997 die Joint-Venture mit dem New Yorker Guggenheim Museum und der Deutschen Bank: Es entstand das Deutsche Guggenheim in Berlin, eine Ausstellungshalle, in welcher außerhalb vom Deutsche Bank Gebäude

⁹⁵ Vgl. Koldehoff 2005, S. 239. Herman Josef Abs setzte sich dafür ein, dass wertvolle Kulturgüter in Deutschland blieben. Hierzu zählte beispielsweise der Welfenschatz des fürstlichen Hauses Hannover, welcher als Niedersächsisches Münzkabinett der Deutschen Bank der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurde. Weiter sorgte Abs, im Auftrag des Landes Niedersachsen und der Bundesregierung dafür, dass das Evangelium Heinrich des Löwen, welches 1983 bei Sotheby's in London zu Versteigerung eingeliefert wurde, wieder als Nationales Kulturgut zurück nach Deutschland kam.

⁹⁶ Vgl. Koldehoff 2005, S. 239.

⁹⁷ Vgl. Eiling 2007, S. 30.

⁹⁸ Ebenda, S. 30.

⁹⁹ Vgl. Koldehoff 2005, S. 239.

Kunstaustellungen gezeigt wurden.¹⁰⁰ Der Pressemitteilung vom 6. Februar 2012 zur Folge, läuft der aktuelle Vertrag zwischen der Deutschen Bank und dem Guggenheim Ende 2012 aus. Das Guggenheim und die Deutsche Bank haben die gemeinsame Entscheidung getroffen, die Ausstellungshalle zu schließen, wobei konkrete Pläne bestehen, die Beziehungen zwischen beiden Organisationen auf eine neue Basis zu stellen und die Räumlichkeiten weiterhin als Ausstellungsräumlichkeiten zu nutzen.¹⁰¹ Weitere Persönlichkeiten, welche für die Sammlung Deutsche Bank von Bedeutung waren, sind Rolf-E. Breuer, Vorstandssprecher der Deutschen Bank von 1997-2002 und Tessen von Heydebreck, welcher die internationale Ausrichtung der Bank verstärkte und das Konzept der „atmenden Sammlung“ entwickelte. Das Konzept der „atmenden Sammlung“ sah den Verkauf entbehrlicher Werke vor, um Neues zu erwerben und den Sammlungsbestand zu verjüngen.¹⁰²

Grundsätzlich lässt sich die Entwicklung der Sammlung anhand von vier zentralen Ausstattungsprojekten strukturieren: Die Kunstaussstattung für die Vorstandsetagen des Deutsche Bank Gebäudes in der Großen Gallusstraße in Frankfurt am Main im Jahre 1970 und die Kunstaussstattung für die Vorstandsräumlichkeiten in dem Deutsche Bank Gebäude in der Düsseldorfer Königsallee im Jahre 1980. Der Sammlungsschwerpunkt lag in dieser Zeit auf Werken, der klassischen Moderne nach 1900 bis zur Gegenwart.¹⁰³ Weiter zählen hierzu die Ausstattung mit Kunstwerken der Büroräumlichkeiten in New York in der 9 West 57th Street im Jahre 1979 und letztendlich das Großprojekt und die Geburtsstunde des Slogans „Kunst am Arbeitsplatz“ durch die Kunstaussattung der Zentrale der Deutschen Bank in Frankfurt am Main.

Eine wesentliche Wende und Bekanntheit erfährt die Kunstsammlung durch Herbert Zapp, welcher Mitglied des Vorstandes von 1977-1994 war. Zapp gilt als Initiator der Kunstsammlung der Deutschen Bank, welchem unter der Maxime „Kunst am Arbeitsplatz“ die Vermittlung von Kunst an Mitarbeiter ein großes Anliegen gewesen ist und als „geistiger Vater des Kindes“ oder als „Spiritus Rector“ der Sammlung gilt.¹⁰⁴ Erstmals wurden

¹⁰⁰ Vgl. Grigoteit 2005, S. 8.

¹⁰¹ Vgl. Deutsche Bank Medien am 6. Februar 2012.

¹⁰² Vgl. Grigoteit 2005, S. 9.

¹⁰³ Eine Abhandlung dieser Kunstankäufe ist nicht als Bestandteil dieser Arbeit vorgesehen. Einen Eindruck der Sammlungsentwicklung vor 1979 und das genaue Ausstattungskonzept dieser beiden Deutsche Bank Gebäude, als auch die damit zusammenhängende Erweiterung der Kunstsammlung ist nachzulesen unter Eiling 2007, S. 28-33.

¹⁰⁴ Vgl. Historische Gesellschaft der Deutschen Bank e.V. 2012 II.

hochkarätige Kunstwerke nicht auf einigen wenigen Etagen präsentiert, wie es vor allem in den Ausstattungsprojekten der frühen 1970er Jahre der Fall gewesen ist, sondern an allen Arbeitsplätzen der Deutschen Bank. Dieses Handeln wurde als kulturelles Kapital angesehen, welches den Mitarbeitern zugute kommen sollte. Anhand des folgenden Zitates kommt diese Einstellung gut zum Vorschein: „Wir empfinden eine Verpflichtung der Gesellschaft gegenüber“.¹⁰⁵

Bereits 1989 lag der Fokus der Sammlung auf zeitgenössischer Kunst, was an folgendem Zitat von Herbert Zapp deutlich wird:

„...der Schwerpunkt unseres Kunstkonzeptes liegt beim Ankauf von Werken der Kunst des 20. Jahrhunderts aus dem deutschsprachigen Raum unter Berücksichtigung der internationalen Bezüge. Zweck des Ankaufs ist die Ausgestaltung der Bankräumlichkeiten mit diesen Arbeiten, wobei von vornherein ein deutlicher Schwerpunkt bei der Förderung der zeitgenössischen Kunst lag. Ziel des Konzeptes ist die Begegnung unserer Mitarbeiter und Kunden mit der bildenden Kunst unserer Zeit – als einem wichtigen Teil des Lebens – auch in der alltäglichen Arbeitsumgebung. Daneben hatte und haben wir ganz bewusst die Förderung junger Künstler und der sie vertretenden Galeristen im Auge.“¹⁰⁶

Er war daher der Erste, welcher die zeitgenössische Kunst aufgrund seines persönlichen Interesses zur öffentlichen Aufgabe und der Bank und somit zum Bestandteil der „Corporate Identity“ machte.¹⁰⁷

Herbert Zapp begeisterte sich für Joseph Beuys und seinen Begriff der „sozialen Plastik“. Joseph Beuys Erweiterung des Kunstbegriffes und seine oft zitierte Aussage „Jeder Mensch ist ein Künstler“ weist durchaus Parallelen zu Herbert Zapp auf: seine Intention war es jedem Mitarbeiter Zugang zur Kunst zu verschaffen. Joseph Beuys vertrat ebenfalls die Meinung, dass jeder Mensch ein Künstler sei.

Zum dritten Ausstattungsprojekt zählen die damals neuen Geschäftsräume in New York in der 9 West 57th Street im Jahre 1979. Der Fokus dieser Ausstattung lag auf zeitgenössischer

¹⁰⁵ Vgl. Rede von Herbert Zapp in Kiel am 8.11.1989.

¹⁰⁶ Vgl. Auszug aus einer Rede von Herbert Zapp in Kiel am 8.11.1989.

¹⁰⁷ Vgl. Koldehoff 2005, S. 239.

Kunst auf Papier. Dieses Deutsche Bank Gebäude zählt somit zu den ersten Kunstaussstattungen, deren Schwerpunkt auf deutscher Kunst nach 1945 lag und ganz der Gegenwart verpflichtet war.¹⁰⁹

Unter Herbert Zapps Leitung erfolgte auch die Kunstaussstattung der Deutschen Bank Zentrale in Frankfurt am Main, welche an dieser Stelle das vierte zentrale Ausstattungsprojekt darstellt. Seit der Eröffnung 1986, fungieren die Deutsche Bank Türme als Dreh- und Angelpunkt des weltweiten Kunstengagements der Bank. Mit dem Bezug der Zentrale wurde erstmals das Konzept „Kunst am Arbeitsplatz“ etabliert und versucht die Kunst in die Arbeitswelt zu integrieren.¹¹⁰ Zusammen mit einem Team aus externen Beratern bestehend aus Peter Beye, Direktor der Stuttgarter Staatsgalerie, als auch Klaus Gallwitz, Direktor des Städel Museum und Wolfgang Wittrock, Besitzer der Galerie Wittrock, wurde ein innovatives Konzept entwickelt.¹¹¹

Es wurden überwiegend Künstler ausgewählt, die für die Gegenwartskunst einen überzeugenden Beitrag aufzuweisen hatten. Die Beschränkung lag hierbei auf dem deutschsprachigen Raum. Berücksichtigt wurden Künstler, deren zentrale Arbeit nach 1945 entstanden ist, unter besonderer Beachtung von Künstler mit Schaffensschwerpunkten in den siebziger und achtziger Jahren. Etwa der Hälfte der Künstler wurde jeweils eine Etage gewidmet, womit ihre historische Leistung oder ihr aktueller Beitrag entsprechend akzentuiert wurde. Die andere Hälfte der Arbeiten wurde in zahlreichen Besprechungszimmern des Hauses ausgestellt.¹¹²

Dieses Konzept hebt hervor, dass die Kunstwerke keinen dekorativen Charakter hatten, sondern sowohl die Auswahl, als auch die Installation kunsthistorisch durchdacht war. Im A-Turm wurden Werke von Absolventen und Professoren der Karlsruher Kunstakademie präsentiert und im B-Turm Positionen aus der Düsseldorfer Kunstakademie, mit dem Ziel einen Überblick über die deutsche Kunst der Gegenwart herzustellen. Die Anordnung der

¹⁰⁹ Vgl. Grigoteit 2005, S. 5. Alexander Eiling führt in diesem Zusammenhang auf, dass die Chase Mannhatten Bank in New York bereits 1959 unter dem Motto „Art at Work“ eine bis dato größte Unternehmenssammlung aufgebaut hatte. Man habe sich hierbei allerdings mit den organisatorischen Bedingungen und Abläufe auseinandergesetzt. Die Quellen kommen in diesem Punkt aber zu keinem eindeutigen Ergebnis. Vgl. hierzu Eiling 2007, S.31.

¹¹⁰ Vgl. Zapp 1987, S.7.

¹¹¹ Ebenda, S.7.

¹¹² Vgl. Gallwitz 1987, S. 10.

Künstler auf den Etagen erfolgte chronologisch nach Jahrgang.¹¹³ Der älteste Künstler im B-Turm war Joseph Beuys (*1921) und der jüngste Künstler Gunter Rambow (*1958). Im A-Turm repräsentierte Horst Antes (*1936) den ältesten Künstler und Siegfried Anzinger (*1953) den jüngsten (vgl. Abb. 3). An dieses innovative Ausstattungskonzept knüpfte die Deutsche Bank knapp 30 Jahre später an und entwickelte ein neues, an die Gegenwart angepasstes Ausstattungskonzept. Einige Ansätze wurden adaptiert und könnten als Hommage an das „alte“ Ausstattungsprojekt verstanden werden. Die neue Kunstaussstattung der Zentrale ist Bestandteil des 5. Kapitels.

Zusammenfassend ist zu erkennen, dass die Sammlung Deutsche Bank zwischen Ihren Anfängen und 1994 noch stark lokal orientiert war. Erst durch Herbert Zapp wurde die Kunst kontinuierlich als Kommunikations-Instrument verwendet und aktiv an die Mitarbeiter vermittelt.

3.3. Die Sammlung Deutsche Bank als Teil des gesellschaftlichen Engagements – eine neue Ära 1994 bis heute

Aufgrund des starken persönlichen Engagements von Herbert Zapp wurde oftmals spekuliert, ob das Kunstengagement der Deutschen Bank auch in den Folgegenerationen bestehen bleibt. Heute gehört die Kunstabteilung zum Corporate Social Responsibility – Programm der Deutschen Bank, welches die „soziale Verantwortung“ als Investition in die Gesellschaft und in die Zukunft sieht. Die Bank stützt erfolgreiches Wirtschaften auf gesellschaftliches Engagieren und verantwortliches Handeln. Im Rahmen des Corporate Social Responsibility Programms ermöglicht die Deutsche Bank nicht nur den Mitarbeitern und Kunden Zugang zur Kunst, sondern auch externen Besuchern und Kunstinteressierten.¹¹⁴

Art works. Kunst schafft Neues. Kunst stellt Fragen. Kunst überwindet Grenzen. Unter diesem Motto wird das Kunstengagement der Deutschen Bank vorgestellt. Wie bereits anhand des kurzen historischen Abrisses erörtert, engagiert sich die Deutsche Bank seit über 30 Jahren für die Gegenwartskunst mit Fokus auf Arbeiten auf Papier und Fotografie. Im Vordergrund steht die Förderung junger Talente, deren Kunst neue Wege geht und Position bezieht. Inzwischen liegt das Hauptaugenmerk der Sammlung auf aktueller, internationaler Kunst. Im Vordergrund stehen Arbeiten aus den Kunstzentren in Afrika, China, Indien und Lateinamerika – Regionen, die künftig noch an Bedeutung für die Sammlung gewinnen werden. Heute

¹¹³ Vgl. Koldehoff 2005, S. 236.

¹¹⁴ Vgl. Deutsche Bank Art works Broschüre 2012, S. 5.

umfasst die Sammlung Deutsche Bank mehr als 56 000 Kunstwerke. Weitere 95 Prozent davon sind im In- und Ausland öffentlich zugänglich, die Werke sind an 900 Standorten weltweit verteilt.¹¹⁵

Verstärkt und begleitet werden diese Angebote durch Kooperationen mit Partnern wie Museen oder Kunstmessen und Auszeichnungen, die vielversprechende Nachwuchstalente fördern. Heute ist die Sammlung Deutsche Bank international in allen Geschäftsbereichen ausgerichtet die Kunst ist in mehr als 900 Gebäuden weltweit verteilt. Die Gegenwartskunst begegnet den Besuchern und Mitarbeitern in Büros und Besprechungszimmern, in Fluren und Filialen. Auch in Finanzzentren wie Hong Kong, London und New York prägt die Kunst die Geschäftsräume der Bank. Darüber hinaus gibt es außergewöhnliche Kunstausrüstungsprojekte von Deutsche Bank Gebäuden in Barcelona, Berlin, Mailand, Mumbai, Singapur, Sydney, Tokio und Zürich.¹¹⁶

Wie im 3. Kapitel bereits erwähnt, bestand in den Anfängen der Sammlung der Schwerpunkt auf Werken der Moderne und der deutschen Kunst nach 1945. Hieraus entstanden umfangreiche Werkblöcke von Joseph Beuys, Gerhard Richter, Sigmar Polke, Thomas Ruff, Andreas Gursky und Neo Rauch. Die Sammlung wurde und wird regelmäßig verjüngt und internationalisiert, sodass mittlerweile beinahe alle wesentlichen Strömungen nach 1945 in der Sammlung vertreten sind.¹¹⁷

„Junge Kunst braucht Vermittlung“ heißt es in der Imagebroschüre. Die Sammlung bietet weltweit in den Hauptsitzen Kunstführungen, Künstlergespräche und Diskussionen zur Gegenwartskunst mit Künstlern, Kuratoren und Kritikern an.

Die Sammlung Deutsche Bank bildet über unterschiedliche Kanäle Zugang zur Kunst. Ganz der Gegenwart verpflichtet, hat man die Möglichkeit die Sammlung über Social Media wie Facebook und Twitter zu verfolgen. Darüber hinaus berichtet das Online Magazin ArtMag regelmäßig über die Kunstaktivitäten der Deutschen Bank, sowie zahlreiche andere Printmedien auch. Mittlerweile gibt es zahlreiche Apps für Smartphones, welche die Kunstausrüstungen in London, HongKong und Frankfurt erfahrbar machen. So haben beispielsweise Mitarbeiter und Besucher der Deutsche Bank Türme in Frankfurt die Möglichkeit sich über die App Informationen über einzelne Künstler einzuholen. Dies zeigt, dass die Sammlung Deutsche Bank die neuen Medien in ihrer ganzen Breite ausnutzt um ihre Kunstsammlung einem

¹¹⁵ Vgl. Deutsche Bank 2011, S. 82.

¹¹⁶ Vgl. Deutsche Art works Broschüre 2012, S. 5-10.

¹¹⁷ Ebenda, S. 10.

breiten Publikum zugänglich zu machen.

Ab dem Jahr 1994 fing die Sammlung Deutsche Bank an, sich internationaler auszurichten und eine Corporate Identity zu entwickeln, welche bis zum heutigen Tag weltweit verbreitet ist. Diese Internationalität lässt sich zum einen auf die internationale Erweiterung der Geschäftsbereiche der Deutschen Bank, als auch auf die kulturelle Globalisierung in der Kunstwelt zurückführen.

4. Die Kunstaussstattung der Deutsche Bank Zentrale in Frankfurt am Main

Die Zentrale der Deutschen Bank, auch unter den Begriffen „Green Building“, „Zwillings-Türme“, „Soll und Haben“ oder einfach die „Deutsche Bank Türme“ bekannt, befinden sich in der Taunusanlage 12 im Herzen des Bankenviertels in Frankfurt am Main (siehe. Abb.1). Das Gebäude ist bereits von weitem zu erkennen: Die spiegelverglaste Fassade reflektiert das Leben der Stadt, bei Sonnenschein zieren vorbeiziehende Wolken die Glasfassade (siehe Abb.2). Das Gebäude besteht aus einer Stahlbetonkonstruktion mit einer vorgesetzten verspiegelten Glasfassade. Insgesamt lässt sich das Gebäude in drei Teil aufteilen: Ein viergeschossiger Sockelbau und die beiden Türme. Auf einem breiten Fuß ruhen die beiden 155 Meter hohen Türme, welche durch eine Eingangshalle verbunden werden. Diese werden in A- und B-Turm unterschieden (siehe Abb.3 und Grundriss Abb.4), wobei der A-Turm aus 38 und der B-Turm aus 40 Geschossen besteht. Der Eingang in das Gebäude befindet sich in der Mitte des Erdgeschosses im Sockelbereich. Links neben dem Eingang leuchtet in grellen Neonfarben und großen Schriftzügen die Installation der 1985 in Frankfurt geborenen Künstlerin Xenia Lesniewski (Siehe Abb. 5).¹¹⁹ Ein 16 Meter hohes, komplett verglastes Portal markiert den Eingang und ermöglicht zum einen den Einblick in das weitläufige Foyer, als auch einen Ausblick von innen nach außen in die Stadt (siehe Abb. 6). Das Foyer besitzt ein rundes Dachfenster, durch welches man von innen die beiden Türme in den Himmel ragen sieht (siehe Abb.7). Unterhalb des Dachfensters, zwischen den beiden Türmen, befindet sich eine den Raum dominierende Stahlkonstruktion, die sogenannte „Sphäre“¹²⁰. Vom Foyer aus lassen sich vier unterschiedliche Bereiche des Gebäudes betreten. Zum einen gelangt man durch Sicherheitsschranken zu den beiden Türmen. Weiter führt eine Glastreppe vom Foyer aus zum Markenraum der Deutschen Bank, welcher BrandSpace genannt wird (siehe Abb. 8).¹²¹ An der gegenüberliegenden Seite der Glastreppe befindet sich der Zugang

¹¹⁹ Die Installation ist eine Auftragsarbeit für die nach außen sichtbaren Treppenhäuser und besteht aus Acrylfarbe und Bleistift auf Papier und Wand.

¹²⁰ Vgl. Deutsche Bank. Die neuen Türme. 2011, S. 59. Die Sphäre ist eine Raumplastik mit 16 Metern Durchmesser und besteht aus 1340 einzelnen Stahlelementen, welche per GPS System zusammengeschweißt wurden. Der Architekt Mario Bellini beschreibt die Sphäre als den neuen architektonischen Mittelpunkt. Die Sphäre soll den ewigen Fluss der Energie beschreiben. Er vergleicht das Zentrum der Sphäre mit der Galaxis, in welcher die Kräfte um ein Zentrum rotieren.

¹²¹ Vgl. Deutsche Bank BrandSpace 2012. Der BrandSpace ist ein Forum der Marke Deutsche Bank. Die Marke der Deutschen Bank wurde durch verschiedene Raumelemente erfahrbar gemacht.

zu den öffentlichen Konferenzbereichen des Bank Gebäudes, zu welchen man über einen ellipsenförmigen Treppenaufgang gelangt.

4.1. Die Grundsanierung des Gebäudes erfordert eine neue Kunstaussstattung

Bevor die Kunst der Deutschen Bank Türme näher beleuchtet wird, soll im Vorfeld der Hintergrund für die neue Kunstaussstattung aufgeführt werden.

Die Deutsche Bank hat das Grundstück an der Taunusanlage 12 Anfang 1979 erworben und bis 1983 die Türme errichtet, im Jahre 1984 erfolgte dann der Erstbezug des Gebäudes. Bis zum Jahre 1972 stand auf diesem Gelände die Ruine des Löwenstein'schen Palais, einer privaten Villa aus der Gründerzeit, welche im Krieg zerstört wurde. Erst 1972 übernahmen Immobilienkaufleute das Areal. Nach einem Wettbewerb gewannen die Architekten Giefer + Mäckler, Dietrich + Hausmann mit ihrem Entwurf die Baumassee in zwei Türme zu gliedern. Der 10 Meter breite Durchlass zwischen den Türmen geht auf diese Zeit zurück, da dieser die Frischluftzufuhr der Frankfurter Innenstadt gewährleisten sollte. Als im Jahre 1978 der Bebauungsplan von der Stadt erlassen wurde, gaben die Eigentümer das Bauvorhaben aus finanziellen Gründen auf. Als nächster Investor folgt die Münchener Schörghuber-Gruppe, welche 1977 das Frankfurter Büro ABB Architekten¹²² mit der Planung und Bebauung beauftragt und die geplanten Doppeltürme als Verwaltungsgebäude zu vermieten. Die Investoren hatten vorgesehen in einem der Türme 17 Hoteletagen einzurichten, allerdings scheiterte dieses Vorhaben. Im Februar 1979 erwarb schließlich die Deutsche Bank das Grundstück mit einer bereits fertiggestellter Fundamentplatte und den Weiterbau in Eigenregie. 1983 wurden die Türme fertig errichtet und 1984 erfolgte schließlich der Erstbezug des Gebäudes.¹²³

Von 1984 bis 2007 waren die Türme ein Symbol für den Finanzplatz und die Zentrale der Deutschen Bank.

Aus Brandschutzgründen wurde im Jahr 2007 entschieden, dass die Konzernzentrale der Deutschen Bank in Frankfurt am Main einer Komplettanierung und Modernisierung unterzogen werden muss. Das Architekturdesign übernahm der italienische Architekt Mario Bellini (MBA Mario Bellini Architects), als Technischer Architekt waren für die Sanierung die Architekten von Gerkan, Marg und Partner zuständig. Zur Wiedereröffnung der Deutsche Bank Zentrale, auch Deutsche Bank Türme genannt, bekam das Gebäude nach einer dreijäh-

¹²² Zu den Architekten gehörten Gilbert Becker, Walter Haning, Heinz Scheid und Johannes Schmidt.

¹²³ Vgl. Deutsche Bank Die neuen Türme, 2011, S. 154-155.

rigen Umbauphase Green-Building-Zertifizierungen nach LEED (Platin)¹²⁴ und DGNB (Gold)¹²⁵ und wurde somit zu einem der umweltfreundlichsten Hochhäuser weltweit ernannt.¹²⁶ Mit dem Umbau der Türme ergab sich die Möglichkeit auch die Kunstaussstattung der damaligen „alten“ Türme zu aktualisieren, denn diese wies einen Überblick der deutschen Kunst nach 1945 auf, glänzte allerdings nicht mit der globalen Ausrichtung der Geschäftsreiche der Deutschen Bank:

„Hier im Frankfurter Hauptsitz galt es, auf Bestehendem aufzubauen und die jüngere Sammlungsgeschichte weiterzuerzählen. Der Blick musste hierbei auf die vitalen Kunstszenen fallen, die mit der Globalisierung weltweit in neuen Wirtschafts- und Finanzzentren entstanden sind...Eine Sammlung wie die der Deut-

¹²⁴ Vgl. Ecobau Consulting 2012.

Nachhaltig gestaltete Bauwerke, wie Büro-, Wohn-, Gesundheits- und Bildungsimmobilien oder Flughäfen werden nach LEED (Leadership in Energy and Environmental Design) des U.S. Green Building Council in vier Qualitätsstufen (einfach, Silber, Gold und Platin) zertifiziert. Dieses Bewertungssystem definiert genaue Standards in den Bereichen Standortkonzept, Wasser- und Energieverbrauch, Baustoffe und umweltfreundlicher Innenausbau.

¹²⁵ Vgl. Deutsche Gesellschaft für nachhaltiges Bauen (DGNB) 2012.

Das DGNB System ist ein Bewertungssystem, welches Gebäude und Stadtquartiere mit herausragenden Nachhaltigkeitskriterien bewertet, hierbei werden alle wesentlichen Aspekte des nachhaltigen Bauens beachtet. Diese umfassenden sechs Themenfelder sind Ökologie, Ökonomie, soziokulturelle und funktionale Aspekte, Technik, Prozesse und Standort. Dabei fließen die ersten vier Themenfelder gleichgewichtet in die Bewertung ein. Damit ist das DGNB System das einzige, das dem wirtschaftlichen Aspekt des nachhaltigen Bauens ebenso große Bedeutung zumisst wie den ökologischen Kriterien. Die Bewertungen basieren stets auf dem gesamten Lebenszyklus eines Gebäudes. Im Fokus steht das Wohlbefinden des Nutzers. Entscheidend bei dieser Bewertung ist, dass die DGNB keine einzelnen Maßnahmen, sondern die Gesamtperformance eines Gebäudes bzw. Stadtquartiers bewertet.

¹²⁶ Vgl. Deutsche Bank Medien am 24.2.2011. Das Bankgebäude weist eine 98% Recyclingquote auf, 30.500 Tonnen Material wurden während des Umbaus wiederverwendet, 15.000 m² Bürofläche wurden mit wiederverwendetem Material ausgestattet. Weiter wird 67% weniger Heiz- und Kühlenergie im Jahr verbraucht, was im Vergleich der Heizenergie für ungefähr 750 Einfamilienhäusern entspricht. Mit 55% weniger Stromverbrauch wird ein Jahresverbrauch von ca. 1.900 Einfamilienhäusern eingespart. 74% Wasserersparnis pro Jahr entspricht dem Inhalt von 22 Olympischen Schwimmbecken. 89% weniger CO₂ pro Jahr entspricht der Emission von 6.000 PKW bei einer Fahrleistung von je 12.000 km.

schen Bank kann nicht als in sich geschlossenes, homogenes Konstrukt begriffen werden, sondern gleicht eher einem imaginären Museum. In diesem Sinne sollte die neue Ausstattung der Türme keine Bestandaufnahme bieten, sondern vielmehr Perspektiven aufzeigen: Internationale, vorwiegend junge Positionen, die sich mit drängenden Zeitfragen auseinandersetzen, formale Experimente, die provozieren, berühren und über kulturelle und historische Differenzen hinweg zum Dialog auffordern.“¹²⁷

Aufgrund der architektonischen Gegebenheiten kam die Deutsche Bank zu dem Entschluss das Etagenkonzept der alten Türme (siehe Abb.9) wieder aufzugreifen und jeweils ein Stockwerk einem Künstler zu widmen.¹²⁸

Herbet Zapp stellte im Jahr 1985 in Bezug auf die Kunstaussstattung der „alten“ Türme fest, dass Kunstwerke für das Gebäude notwendig waren:

„Ohne irgendwelche Illuminierung dieser vom Tageslicht kaum erreichten gleichförmigen Flure wäre der Bürobau unvollendet geblieben, ohne kreative Gestaltung wäre der Kontrast der toten Flure zu den Arbeitszimmern mit dem abwechslungsreichen Blick auf die pulsierende Stadt zu evident gewesen.“¹²⁹

Die Zentrale Deutsche Bank wurde als Bürogebäude konzipiert und ist auch nach der Grundsanierung und Renovierung kein Kunstmuseum. Diese Tatsache bringt sowohl Vor- als auch Nachteile mit sich. Die Auswahl von Kunstwerken war somit durch architektonisch vorgegebenen Räumlichkeiten begrenzt und einige architektonische Elemente, welche vom Architekten als Kunstmomente vorgesehen wurden, stellen die Installation von Kunstwerken vor eine Herausforderung. Das Gebäude dominierende Elemente sind weiße Encausto-Wände¹³⁰, Rohstahl-Wände¹³¹ (Vgl. Abb. 10), hinterleuchtete Glaswände im Foyer (Vgl.

¹²⁷ Vgl. Hütte 2011, S.7.

¹²⁸ Ebenda, S. 8.

¹²⁹ Vgl. Zapp 1995, S. 7.

¹³⁰ Encausto ist eine Wandspachteltechnik, bei welcher in mehreren Schichten Spachtelmasse auf die Wand aufgetragen wird, was einen Marmorierungseffekt zur Folge hat. Anschließend wird die Wand mit mehreren Wachsschichten versiegelt.

Abb. 8) und in den Aufzugsvorräumen der Regeletagen als auch die Kernwände auf den Regeletagen, welche die Wandflächen durch Paneelen strukturieren (siehe. Abb. 11). Wie ist eine Installation von Kunstwerken möglich und wie sieht die Kunstaussstattung aus?

4.2. Die Kunstaussstattung

Bereits von außen verweisen zwei Elemente auf die Kunstaussstattung in den Türmen: Die Installationen der Frankfurter Künstlerin Xenia Lesniewski (Vgl. Abb. 5), welche sich in den von außen sichtbaren Fluchttreppenhäusern befinden. Darüber hinaus ist im Erdgeschoß von außen einsehbar und über das Foyer erreichbar, die ArtWall (siehe hierzu Abb. 12-18), eine Installation von insgesamt 60 Monitoren, welche das Kunstkonzept des Gebäudes vorstellt und als Ausgangspunkt jeder Kunstführung verwendet wird.

An jedem ersten Montag im Monat lädt die Sammlung Deutsche Bank Mitarbeiter, Kunden und Besucher dazu ein unter dem Thema „In fünf Regionen um die Welt“ die Kunstaussstattung der Zentrale der Sammlung Deutsche Bank in Frankfurt zu besichtigen. Eine Weltreise durch die Kunstwelt in nur fünf Etagen – ist dies überhaupt möglich? Das Thema der Führung lässt bereits auf das Ausstattungskonzept schließen. Die insgesamt 60 Regeletagen¹³², sind in fünf Regionen untergliedert. Im A-Turm werden zeitgenössische Künstler aus Deutschland und Europa präsentiert, im B-Turm sind Werke junger Künstlerpositionen aus Afrika/Naher Osten, Amerika und Asien vertreten (Vgl. Abb. 19). Die Etagen A05 bis A30 und B05 bis B36 sind die sogenannten Regeletagen, auf welchen sich die Büros und die Arbeitsplätze der Mitarbeiter befinden. Jedes einzelne dieser Stockwerke ist jeweils einem Künstler aus der eben genannten Region gewidmet und dient als Ausstellungsraum für ein zentrales Werkkonvolut. Jede Regeletage weist denselben Grundriss auf (Vgl. Abb. 20a und 20b.) und besteht aus einem Großraumbüro, 2 Besprechungsräumen, Einzelbüros, Küche und Sanitärräumen. Die Installation der Exponate

¹³¹ Vgl. Bellini 2011, S. 60. Rohstahl ist ein Vorprodukt, das schwarz-braun aus dem Walzwerk kommt. Das Architektenbüro Mario Bellini hat diesen Rohstahl wachsen lassen, wodurch der Rohstahl eine Art Maserung erhalten hat.

Der Rohstahl wurde auf der E02 und auf den Vorstandsetagen eingesetzt.

¹³² Mit Regeletagen werden in dieser Arbeit die Stockwerke bezeichnet, in welchen sich die Büroräumlichkeiten des Gebäudes befinden und welchen jeweils ein Künstler zugeteilt ist. Diese erstrecken sich von A05 bis A30 und B05 bis B38, wobei sich auf den Stockwerken B37 und B38 ausschließlich Besprechungsräume befinden, die Etagen aber trotzdem einem Regeletagenkünstler gewidmet sind.

wurde auf den Aufzugsvorraum, die Kernwände und die Besprechungsräume begrenzt. Auf der Abbildungen 20a und 20b sind die Kunstflächen mit einer roten Markierung versehen. Eine Besonderheit weisen auch die Besprechungsräume auf, welche nach dem jeweiligen Etagenkünstler benannt sind. So sind beispielsweise auf der B15 die Besprechungsräume nach Ian Tweedy benannt, was an der Abbildung 21 zu erkennen ist. Beim Betreten der Etage wird der Künstler in einer Künstlerinformation¹³³ vorgestellt (Vgl. Abb. 22). Innerhalb der Regionen wurden die Künstler nach Jahrgängen geordnet. Der älteste Künstler ist Nedko Solakov, Jahrgang 1957, und entspricht somit dem jüngsten Jahrgang der „alten“ Türme-Künstler. Der jüngste Künstler ist Mohamed Camara, welcher 1986 geboren wurde. Auf den Etagen B37 und B38 befinden sich ausschließlich Besprechungsräume, welche jeweils nach einem Künstler benannt sind. Die regionale Aufteilung wird auch in den Besprechungsräumen fortgeführt; in den 14 Besprechungsräumen sind zwei deutsche, drei europäische, drei afrikanisch/nah östliche, zwei amerikanische und vier asiatische Künstler vertreten. Der Sockelbereich der Türme weist eine Aufteilung der Exponate nach ihrem Medium auf: Auf der E01 und E03 sind Arbeiten auf Papier zu sehen und auf der E02 liegt der Fokus auf Fotografien. Betritt man die E02 über den öffentlich zugänglichen Bereich, erstrecken sich dem Besucher, nur um einen Bruchteil der ausgestellten Werke zu nennen, Arbeiten des finnischen Künstlers Ola Kolehmainen, des Schweizer Künstlers Beat Streuli und Andreas Gursky. Insgesamt sind in den Türmen 100 Künstler aus 44 Ländern mit über 1500 Kunstwerken vertreten.¹³⁴ Eine Übersicht aller in den Türmen vertretenen Künstler gibt das Türme-Schema (siehe Abb. 19) wieder.

4.3. Ankauf, Installation und Raumkonzept

Das Kunstteam der Deutschen Bank war bei der Auswahl der Kunstwerke zum einen durch die oben erwähnten architektonisch vorgegebenen Räumlichkeiten beeinträchtigt, als auch durch die Bildsprache. Bei der Auswahl der Künstler stand der Kunstabteilung ein Expertengremium beratend zur Seite, hierzu gehörten die Kuratoren Okwui Enwezor, Hou Hanru, Udo Kittelmann und Nancy Spector.¹³⁵ Über die Neuerwerbungen entschied ein Gremium aus Vorstandsmitgliedern, welchem in Zusammenarbeit mit den Kuratoren der

¹³³ Das Künstlerinformations-System wird im Kapitel 4.4. erörtert.

¹³⁴ Vgl. Hütte 2011, S.8.

¹³⁵ Ebenda, S. 7.

Bank, Künstlern und Galerien Ankaufsvorschläge unterbreitet wurden.¹³⁶ Bei der Akquisition und Auswahl von Kunstwerken wurde bereits zu Beginn der Sammlungsgeschichte darauf geachtet, dass keines der Werke pornographischen oder sexistischen Inhalt aufgewiesen hat.¹³⁷ Der Rezipient in dem Gebäude ist ein anderer als im Museum, Mitarbeiter werden in die Auswahl der Kunstwerke auf Ihrem Stockwerk nicht involviert und werden tagtäglich mit der Kunst konfrontiert - sind gegebenenfalls nicht kunstaffin.

Doch auf das Raumkonzept bezogen müssen die installierten Kunstwerke in die vorgegebene Architektur eingegliedert werden, keine der vorliegenden Wände wurde für die Kunst erbaut oder vorgesehen. Das Problem der Konkurrenz zwischen Architektur und Kunst ist nicht nur für die vorliegende Untersuchung spezifisch, sondern lässt sich auch in der Museumsarchitektur beobachten und ist hier ein viel diskutiertes Sujet.

In der Eröffnungsrede zur Ausstellung „Denkraum Museum“ thematisiert die Schweizer Kuratorin Bice Curiger das Problem der Museumsarchitektur. Die Kritik richtet sich gegen die Architektur von Mies van der Rohe's Nationalgalerie in Berlin, Centre Pompidou von Piano und Rogers oder das Guggenheim Museum von Frank Lloyd Wright, da in diesen Fällen die Architektur nicht auf die Kunst eingehe.¹³⁸ Curiger fordert von der Museumsarchitektur eine dezente Zurückhaltung, welcher der Kunst Platz einräumt.¹³⁹

Das nächste Kapitel führt das Kunstausstattungskonzept sowohl in den Aufzugvorräumen der einzelnen Regeletagen, als auch in den Großraumbüros und Besprechungsräumen weiter fort.

4.4. Die Künstlerinformation im Aufzugsvorraum

Verlässt man den Aufzug, so betritt man den Aufzugsvorraum einer jeden Regeletage. An einer Wand aus Milchglas ist eine Künstlerinformation des jeweiligen Etagen-Künstlers angebracht (siehe Abb. 22). Die Künstlerinformation besteht aus folgenden Elementen: einem Künstlerportrait, einem farbigen Kreis, dem Geburtsjahr und – ort und einer persönlichen Künstlersignatur (Vgl. Abbl. 23). Bei den Portraits handelt es sich um private Schnappschüsse, in welchen sich die Künstler in einer ungewöhnlichen Situation darstellen. Interessante Beobachtung ist, dass von insgesamt 60 Künstlern sich drei Künstler aus drei unterschiedlichen Regionen (Amy Cutler, Pavel Pepperstein und Tobias Rehberger) mit

¹³⁶ Vgl. Hütte 2011, S. 8.

¹³⁷ Vgl. Grigoteit 2005, S. 7.

¹³⁸ Vgl. Curiger 1991, S. 29.

¹³⁹ Ebenda, S. 31.

einem „Schlafportait“ präsentieren. Alle Portraits sind Farbdrucke auf Glasplatten. Die Farbgebung des Kreises bezieht sich auf die Region, welcher der Künstler zugeordnet ist. Die Künstlerinformationen der Region Deutschland sind mit einem blauen Kreis versehen, Europa mit einem lila Kreis, Asien/Pazifik mit einem roten Kreis, Amerika mit einem grünen Kreis und Afrika/Naher Osten mit einem orangenen Kreis. Innerhalb des Kreises einer Künstlerinformation befindet sich ein herausgestanztes Kreuz, welches die Verortung des Geburtsortes der Künstler innerhalb der Region hervorhebt. Das eben beschriebene soll nun am Beispiel der Künstlerinformation von Neo Rauch (Abb. 23) beschrieben werden: der blaue Kreis, welcher sich rechts neben dem Künstlerportrait befindet, steht für die Region Deutschland. Innerhalb des Kreises befindet sich das ausgestanzte Kreuz in der oberen Hälfte des Kreises und verdeutlicht daher die geografische Lage Leipzigs innerhalb Europa. Das Künstlerinformationssystem, welches in Zusammenarbeit mit Professor Heiner Blum entstanden ist, zieht sich durch alle 60 Regeletagen.¹⁴⁰

Die persönliche Vorstellung des Etagenkünstlers beim Betreten einer Etage verweist die Mitarbeiter oder auch die Besucher auf das Kunstkonzept der Türme. Im Aufzugsvorbereich befinden sich in der Regel 1-3 zentrale Werke der Künstler (Abb. 24-26). Die Werke hängen in diesem Bereich vor weißgrauen Encausto-Wänden, die Aufzugsvorräume suggerieren eine Hängung wie in einem Kabinett. Aus dem Aufzugsvorraum hat man dann die Möglichkeit entweder nach links oder nach rechts das Großraumbüro und die Besprechungsräume zu betreten. Hier befinden sich weitere Werke an den Kernwänden der Regeletagen (Abb. 11, 27-31). Eine Herausforderung der Installation der Kunstwerke in diesem Bereich bildet die architektonische Wandgestaltung. Die Kernwände sind mit circa 1,80 cm breiten

¹⁴⁰ Heiner Blum ist ein deutscher Konzeptkünstler und Professor für Gestaltungsgrundlagen und Experimentelle Raumkonzepte im Fachbereich Visuelle Kommunikation an der Hochschule für Gestaltung in Offenbach am Main. Das Künstlerinformationssystem trägt eine klare Handschrift des Künstlers: alle Künstlerportraits wurden von ihm überarbeitet, indem er mit einem speziellen Computerprogramm eine Art Raster über die Photographien gelegt hat. Die dadurch erzeugten Pixel, welche am äußeren Rand größer sind, werden nach innen kleiner, sodass alle Portraits in der Partie des Gesichtes gestochen scharf wirken. In Anlehnung an das Web 2.0. geht Heiner Blum mit dieser Arbeit auf Social Media wie Facebook und Twitter ein. Das Künstlerinformationssystem gliedert sich in die Regionen-Ausstattung der Türme nicht nur durch das Aufgreifen der Regionalfarben, sondern auch durch das Aufgreifen eines der zentralen Themenpunkte im Globalisierungsdiskurs, welcher an einer späteren Stelle in dieser Arbeit aufgegriffen wird.

Holzpaneelen versehen, welche die Wand in ein Raster aufteilen (Abb. 11 und 29). Die Kunstwerke müssen in dieses Rastersystem inkludiert werden.¹⁴¹

4.5. Auftragswerke

Diese besondere Wandgestaltung in den Großraumbüros machen sich zwei von den insgesamt drei Auftragswerke für die Deutsche Bank Zentrale zur Aufgabe.

Der Bulgarische Künstler Nedko Solakov, welchem die 23. Etage im A-Turm gewidmet ist, lies für seine Auftragsarbeit „A Wallpaper on the 23rd floor“ (Vgl. Abb. 30 und 33) auf seiner Etage die Kernwände mit einer industriell gefertigten Blümchentapete verkleiden. Diese Arbeit gehört zu der Werkreihe „Wallpaper“, welche auf Solakovs Hochschulabschluss in Wandmalerei Bezug nimmt und wie er selbst sagt, ist seine Installation als eine Art Wandmalerei zu verstehen. Diese Blümchentapete füllte Solakov mit Leben, in dem er sie mit Tuschezeichnungen und prägnanten Kurztexten versieht. Die Kurztexte sind ironische Geschichten, welche den Rezipienten unterhalten und eine große Paradoxie aufweisen.

Eine weitere Auftragsarbeit ist auf der 32. Etage im B-Turm zu betrachten. Bei dieser Etagenkünstlerin handelt es sich um die Inderin Dayanita Singh, welche mit der Arbeit „dream villa 11 (wall paper installation)“ (siehe Abb. 31) einen Teil der Kernwand im Großraumbüro gestaltete. Die wandfüllende Fototapete zeigt die Stadt Mumbai bei Nacht aus der Vogelperspektive. Digital nachbearbeitet hebt Dayanita Singh eine große Straßenkreuzung hervor.

4.6. Die Regionen

Lassen sich die unterschiedlichsten politischen Systeme, Nationalitäten, die größten Weltreligionen, diverse Kulturen, Sprachen und Menschen an nur einem Ort vereinen, ohne dass alles in einem großen Chaos ausbricht und wenn ja, wie? Wie wirken Werke von international etablierten Künstlern neben Werken von bisher unbekannten Künstlern?

Im begleitenden Ausstellungskatalog „Art works“, welcher von der Deutschen Bank anlässlich der Eröffnung herausgegeben wurde, werden die einzelnen Regionen und die dort vertretenen Kunstströmungen vorgestellt. Da aufgrund des Umfangs dieser Arbeit eine Präsentation aller Regeletagen-Künstler nicht vorgesehen ist, soll der nachfolgende Text der näheren Betrachtung der einzelnen Regionen dienen und einen kurzen Überblick über die

¹⁴¹ Beobachtung bei der Begehung der Türme.

repräsentierten Kunstströmungen der Regionen Deutschland, Europa, Asien/Pazifik und Afrika/Naher Osten darbieten.

Eine regionale Sonderstellung bildet die Präsentation Deutschland. Obwohl rein geographisch gesehen Deutschland zu Europa dazugehört, wird es aus der Region Europa herausgenommen und separat aufgeführt. Eine direkte Stellungnahme zu dieser Sonderstellung liegt weder von der Deutschen Bank vor, noch wurde diese Frage in der Presse diskutiert. Eine mögliche Intension könnte darin liegen, dass in den alten Türmen ausschließlich deutsche Künstler vertreten waren, und diese Präsentation als Hommage an die alten Türme gedeutet werden und auf den Keim der Sammlungsgeschichte der Deutschen Bank verweisen könnte. Nicht außer Acht zu lassen sei unter diesem Gesichtspunkt der politische Aspekt: die Deutsche Bank als deutsches Unternehmen mit ihrem Hauptsitz in Frankfurt am Main.

Vertreten sind in der Region Deutschland Positionen aus der Hochschule für bildende Gestaltung in Hamburg mit Annette Kelm und Andreas Slominski, als auch die Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig mit Neo Rauch und Martin Weischer. Tobias Rehberger und Martin Liebscher vertreten die Frankfurt Städelschule. Durch diese Künstler zeigt die Bank die Entwicklung der Gegenwartskunst in Deutschland seit den 1990ern auf, dem Jahr in welchem die „alten“ Türme mit der Gegenwartskunst geendet sind. Hierzu gehört die Strömung der „relationalen Kunst“, ein von Nicolas Bourriaud gebildeter Begriff, welcher 1998 in seiner „l'esthétique relationnelle“ aufgegriffen wird und in gewisser Weise Joseph Beuys erweiterten Kunstbegriff der 1980er fortführt.¹⁴²

Die Region Europa repräsentiert die Gegenwartskunst aus Zentral- und Osteuropa nach 1989. Die Auflösung der Machtblöcke durch die Auflösung des Warschauer Paktes, der Anbruch der digitalen Revolution und die rapide globalisierende Wirtschaft führten zu unterschiedlichen Reaktionen der Künstler in West- und Osteuropa. Während sich der westliche Künstler mit dem Verhältnis der Kunst zum Kunstmarkt identifiziert, legt der osteuropäische Künstler das Verhältnis der Kunst zur Ideologie in den Vordergrund. Generell ist seit 1990 eine neue Kunstszene in Osteuropa zu beobachten, welche sich mit der kritischen Aufarbeitung der Vergangenheit auseinandersetzt. Im Westen entsteht die Künstlergruppe der Young British Artists, welche die Rolle des Künstlers und des Kunstmarktes zum zentralen Thema ihrer Werke machte.¹⁴³

¹⁴² Vgl. Deutsche Bank 2011, S. 162.

¹⁴³ Ebenda, S. 112-115.

Zu dieser Gruppe gehören zahlreiche Absolventen des Londoner Goldsmith College, deren Werke gattungsübergreifend und konzeptionell sind und deren Kunst von Eskapaden und Provokationen geprägt ist, aber durchaus auch gesellschaftskritische und humoristische Absichten aufweisen. Stellvertretend und als Beispiel aufgeführt sei an dieser Stelle für die Young British Artists Gavin Turk, welcher im Foyer der Türme mit zwei großformatigen Arbeiten vertreten ist und dem die 17. Etage im A-Turm gewidmet ist (Siehe Abb. 34). Gavin Turks nicht bestandener Abschluss am Royal College of Art in London hatte zur Folge, dass er sich ein Statement zu eigen gemacht hat, welches für seine Kunst wegweisend war: die Frage um die Existenzberechtigung der Kunst.

In der Region Asien/ Pazifik wurden Werke von Künstlern aus China, Japan, Indien, Indonesien und Malaysia installiert. Der Kontinent Asien umfasst circa ein Drittel der Landmasse der Erde, besitzt über 60 Prozent der Weltbevölkerung und enthält 47 Staaten mit allen vier Weltreligionen. Den in den Deutsche Bank Türmen vertretenen asiatischen Künstlern lässt sich dennoch eine Gemeinsamkeit zuschreiben: die Auseinandersetzung mit der Globalisierung. In Asien treffen das Traditionsbewusstsein, das koloniale Erbe und die politischen Altlasten auf die westliche Konsumgesellschaft. In der zeitgenössischen Kunst führt dies zur Vermischung der östlichen und westlichen Bildsprache, als auch zur Verwendung unterschiedlicher Techniken und Medien und den Einfluss der Massenkultur. Noch bis in die 1960 und 1970er wurden zeitgenössische Künstler aus dem asiatischen Bereich in westlichen Kunstmuseen und auf dem Kunstmarkt selten präsentiert. Erst nach der 45. Biennale in Venedig und dem Exil vieler asiatischer Künstler in den Westen, gelangt zeitgenössische Kunst vermehrt nach Europa und Amerika. Ab 1990 interessierten sich zunehmend Kuratoren für chinesische Künstler, wobei hierbei Werke im Vordergrund stehen, welche die Situation Chinas zwischen Kommunismus und Kapitalismus beinhalten. Hierzu gehören Strömungen des „Politpop“ und des „Zynischen Realismus“, eine Malerei, welche heutzutage allerdings nicht mehr den aktuellen Zeitgeist verkörpert.¹⁴⁴

Im Vordergrund steht in den Deutsche Bank Türmen eine neue junge Generation, welche sich gezielt von Kunstobjekten mit Andeutung von Folklore abwendet und auf konzeptionelle Ansätze berufen. Eine aktive Auseinandersetzung mit dem internationalen Kunstbetrieb, in welchem nach wie vor die Hegemonie des Westens trotz der sich ausbreitenden Globalisierung zu spüren ist, steht im Mittelpunkt vieler Werke.¹⁴⁵

¹⁴⁴ Vgl. Deutsche Bank 2011, S. 13-14.

¹⁴⁵ Ebenda, S. 14.

Die Arbeiten der chinesischen Multimedia Künstlerin Cao Fei, welcher die 29. Etage im B-Turm gewidmet ist, zeigen den Alltag einer jungen Generation, welcher nicht nur in China gebietet: das Leben in Parallelwelten. Cao Fei ist auf ihrer Etage mit zwei zentralen Werkkomplexen vertreten: Fotografien aus der Serie Cosplayers und Fotografien aus ihrer virtuellen Internetplattform Second Life. In ihrem Film Cosplayers verwandelt Cao Fei Teenager ihrer Generation in Superhelden aus Computerspielen. Die Kostüme verleihen den sogenannten Cosplayern magische Kräfte gegen den Kampf der tristen Realität des modernen Chinas. Zu dieser Serie gehört auch die Arbeit „Pearl Riverside“ (Vgl. Abb. 35) aus dem Jahr 2004, welche der Besucher im Aufzugsvorraum auf der B29 vorfindet. Zwei junge verkleidete Frauen stehen in ihrer Pose verharret an einem Flussufer in einer scheinbar großen Stadt. Der Bildausschnitt zeigt im linken Bild einen Teil einer großen Brücke und im Hintergrund hat man einen Ausblick auf eine große Skyline. Zwischen zwei Strommasten stehen die beiden verkleideten Frauen voneinander abgewandt und nicht miteinander agierend. In ihrer Pose verharret sehen sie aus, als ob sie aus einem Videospiel oder aus einer anderen Welt soeben importiert worden sind. Chinas junge Generation konfrontiert mit dem permanenten Wandel von Identitäten und Werten schafft sich ihre eigene Traumidentität. Cao Fei spielt in dieser Arbeit mit der Phantasie und Wirklichkeit und verwischt die Grenzen zwischen dem realen und virtuellen Leben. Die beiden Figuren in „Pearl Riverside“ scheinen sich trotz ihrer Fremdartigkeit in ihre Umgebung einzugliedern und ein Teil von ihr zu sein, sich trotzdem einsam und verloren fühlend.

Die Region Amerika und die dort vertretenen Künstler lassen sich unter dem Begriff der Picture Generation zusammenfassen. Hierunter versteht sich die Künstlergeneration, welche als erste Generation mit Massenmedien und Popmusik aufgewachsen ist. Der Versuch sich von der anonymen Sprache der Minimal Art und der Pop Art abzusetzen, erfolgte durch die Appropriation der Bilder und durch die Weiterverarbeitung mit der eigenen Handschrift. Zusammenfassend lässt sich die in der Region Amerika installierte Kunst durch die Hinterfragung der Rolle als Künstler durch Aneignung von Bildern einer vollständig medialisierten Welt beschreiben.¹⁴⁶ Als veranschaulichendes Beispiel sei an dieser Stelle die kanadische Künstlerin Larissa Fassler aufgeführt, deren Arbeiten auf der 17. Etage im B-Turm zu besichtigen sind. Das Hauptwerk auf der Etage heißt „Regent Street Regent’s Park (Dickens thought it looked like a racetrack)“ aus dem Jahr 2009. Das Medium ist ein C-Print mit den Maßen 160 x 291 cm (siehe Abb. 36). Fasslers Werke sind als raumbezogene

¹⁴⁶ Vgl. Deutsche Bank 2011, S. 44-47.

Informationen an alltäglichen Orten in modernen Städten zu verstehen, welche die gewöhnlichsten und unspektakulärsten Perspektiven einer Stadt zeigen. Die Arbeit wirkt auf den Rezipienten wie eine große Stadtkarte; bei näherer Betrachtung erkennt man, dass sich hier ein Ort aus vielen einzelnen Zeichen, Motiven und Schildern zusammensetzt. Larissa ist für diese Arbeit die Regent's Street und das Areal um den Regent's Park in London abgewandert und hat alle Schilder, Poster, Zäune, Absperrungen und Graffitis abfotografiert. Anschließend hat sie alle Fotografien nachgezeichnet und eingescannt, um diese digital zu einem Lageplan montieren zu können.¹⁴⁷

So wie die restlichen Künstlerpositionen in der in den Türmen vertretenen Region Amerika, eignet sich Larissa Fassler bereits vorliegende Bilder an und bearbeitet und interpretiert diese mit ihrer eigenen Handschrift um. Ähnliche Vorgehensweisen sind bei den Künstlern Elizabeth Peyton, Raymond Pettibon und Kara Walker zu beobachten.

Lange Zeit wurde die Kunst afrikanischer Künstler in Europa im 19. Jahrhundert in Zusammenhang mit der klassischen Moderne und dem damit verbundenen Primitivismus in Verbindung gebracht. Erst ab dem 20. Jahrhundert hat sich das Bild gewendet.¹⁴⁸

Die drei Phasen Theorie des Kurators Simon Njami soll die Entwicklung der zeitgenössischen Kunst der Region Afrika und Naher Osten aufzeigen. Laut Njami bestand die erste Phase der Afrikanischen Kunst während der Unabhängigkeit; der Künstler war stolz auf die einheimische, traditionelle Kultur und demonstriert dies in den Kunstwerken. Die zweite Phase (1970er bis späte 1980er) bezeichnet Njami als Verneinung; eine Phase, in welcher der afrikanische Künstler sich von dem auf ihn projizierten Bild distanziert und in der Kunst nicht mehr die Ethnizität im Vordergrund steht, sondern politische und ästhetische Fragen. Das Medium der Fotografie eignete sich am besten, um die dritte Phase in die Kunst umzusetzen. Da die Fotografie ein junges Medium war, war sie nicht durch eine Tradition vorbelastet und konnte somit das neue afrikanische Selbstbewusstsein widerspiegeln.¹⁴⁹

Anhand der Künstler, welche in der Region Afrika vertreten sind, lässt sich die Fotografie als beliebtes Medium der zeitgenössischen, afrikanischen Kunst erkennen. Beinahe alle in dieser Region präsentierten Künstler legen ihr Hauptaugenmerk auf die Fotografie. Als Beispiel für diese Tradition stehen die Werke des Künstlers Zwelethu Mthethwa, welcher auf der 14. Etage im B-Turm mit den beiden Serien „Gold Mine Series“ und „Sugar Cane Series“

¹⁴⁷ Vgl. Deutsche Bank 2011, S. 56.

¹⁴⁸ Ebenda, S. 84.

¹⁴⁹ Ebd., S. 85-86.

vertreten ist (siehe Abb. 37 und 38). Mthethwa dokumentiert in seinen Fotografien die Arbeiter in Goldminen und Zuckerrohrfeldern; die Motive und der Inhalt verweisen auf die Ausbeutung von Arbeitern, welche auch nach der Apartheid noch überdauert, jedoch liegt sein Hauptanliegen nicht in der Dokumentation der Armut, sondern in der Präsentation der Würde der Arbeiter. Die Arbeiterportraits könnten als Kategorisierung von Berufen verstanden werden, so wie es in der europäischen Fotografie auf August Sander zurückzuführen ist. Die Arbeiter werden in ihrem Arbeitsumfeld und den dafür typischen Arbeitsutensilien portraitiert.

Zusammenfassend betrachtet kulminieren die Regionen der Deutschen Bank Türme mit Vertretern verschiedener Weltregionen zu einer Übersicht der gesamten zeitgenössischen Kunstszene.¹⁵⁰

Ein wesentlicher Gestaltungsaspekt ist die Farbcodierung der Regionen, welche sich durch die gesamte Kunstpräsentation hindurch zieht, denn jeder Region wurde eine Farbe zugeteilt, welche sowohl in der ArtWall, als auch in der Künstlerinformation von Heiner Blum, im Katalog und in der App aufgegriffen wird. Der genaue Hintergrund der Farbcodierung geht aus der vorliegenden Literatur nicht hervor. Ähnliche Farbcodierungen sind jedoch in der Flagge der Olympischen Spiele¹⁵¹ (siehe Abb. 39) zu beobachten oder in einigen Darstellungen von Weltkarten.

¹⁵⁰ Im Unternehmensportrait der Sammlung Deutsche Bank wurde bereits erwähnt, dass zu den externen Beratern der Sammlung unter anderem die Kuratoren Okwui Enwezor und Hou Hanru gehören. Beide Kuratoren legen ihren Forschungsschwerpunkt unter anderem auf das Phänomen der Globalisierung in der Kunstwelt und haben womöglich dazu beigetragen, dass sich die Deutsche Bank für das Regionen-Konzept als Präsentationsform entschied. Als exemplarische Texte siehe hierzu Enwezor 2002 I (Vortrag an der Humboldt Universität in Berlin), Enwezor 2002 II (Einleitung „Black Box“ im Documenta 11 Katalog) und Hanru 2002, 2005.

¹⁵¹ Vgl. Unterberger 2012, S. 6. Pierre Coubertin begründet 1896 das Symbol der Olympischen Ringe. Die fünf Kreise auf der Flagge der Olympischen Spiele stehen für die fünf Kontinente weisen die Farben Blau, Schwarz, Rot, Gelb und Grün auf weißem Grund stehen für die Teilfarben aller Nationalflaggen. Der Entwurf für die Flagge geht auf Pierre de Coubertin im Jahre 1913 zurück, welcher die Farben nach den Nationalflaggen der Welt wählte.

5. Das Regionen-Konzept als Ausstellungstyp in der Präsentation von Kunst

Im Folgenden soll nun untersucht werden, in welchen Ausstellungs- und Ausstattungstypen bereits auf regionale Ausstattungskonzepte¹⁵² zurückgegriffen wurde und in wie weit diese Ausstellungform funktioniert oder ob diese in Zeiten der Globalisierung bereits überholt ist. Ist es überbaut zeitgemäß in einer Zeit, in der die Globalisierung sich immer weiter ausbreitet, auf eine regionale Aufteilung zurückzugreifen?

Zunächst bedarf es einer genaueren Erklärung des Begriffes „Regionen-Konzept“: Das Regionen-Konzept bezieht sich auf die Kunstaussstattung der Deutschen Bank Türme, welche, wie erwähnt, nach fünf Regionen unterteilt ist. Die Regionen sind geographisch zu verstehen und sind nicht von nationaler oder politischer Natur. Die Region Asien/Pazifik inkludiert alle Regionen in Asien und Ozeanien, die in der Nähe des Westpazifiks liegen. Die Region Amerika beinhaltet Nord-, Zentral- und Südamerika; die Region Afrika/Naher Osten bezieht sich auf den Kontinent Afrika und die arabischen Staaten Vorderasiens und Israels. Die Region Europa beinhaltet nicht nur die Mitgliedstaaten der Europäischen Union, sondern auch Staaten mit europäischem Territorium. Es stellt sich die Frage ob ein direkter Vergleich zwischen der Kunstaussstattung der Deutschen Bank Türme und musealen Kunstaussstellungen möglich ist. Daher folgt zunächst ein Vergleich mit Biennalen, Weltausstellungen und Kunstmessen.

Im 19. Jahrhundert entstanden drei bis in die heutige Zeit bestehende Einrichtungen zur Festigung der nationalen Identität im Netzwerk eines internationalen Wettkampfes: 1851 findet die erste Weltausstellung statt, 1896 erfolgt die Wiederaufnahme der Olympischen Spiele und im selben Jahr wird die Biennale di Venezia gegründet.¹⁵³ Allen drei Einrichtungen ist die Präsentation der ausgestellten Exponate nach Nationen gemein und aufgrund dieser Gemeinsamkeit erschien ein Vergleich zum Ausstattungskonzept der Deutschen Bank Zentrale zweckmäßig.

¹⁵³ Vgl. Vogel 2010, S. 17.

5.1. Die großen Weltausstellungen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts

Eines der ersten Ausstellungskonzepte nach Regionen lässt sich auf die erste Weltausstellung im Kristallpalast im Londoner Hyde Park vom 1. Mai bis 11. Oktober 1851 zurückführen. Unter dem Titel „Great Exhibition oft the Works of Industry of All Nations“ initiierten die Engländer die erste Weltausstellung (siehe Abb. 40).¹⁵⁵

Die ursprüngliche Ambition der Weltausstellungen lag in der lückenlosen Darstellung menschlichen Schaffens mit dem Ziel einer Inventarisierung der Welt.¹⁵⁶

In der ersten Weltausstellung waren insgesamt 17.000 Aussteller aus 28 Nationen vertreten. Zum ersten Mal in der Geschichte war so eine große Anzahl an Völkern mit ihren Waren an einem Ort versammelt. Die Ausstellung war thematisch nach Rohstoffen, Maschinen, industriellen und gewerblichen Erzeugnissen gegliedert und aufgrund der großen Warenmenge gab es ein sehr detailliertes Klassifikationssystem. Bezüglich der Präsentation entschied man sich die Ware nach Nationen zu ordnen. Die ursprüngliche Idee lag in der Präsentation der gleichartigen Ware verschiedener Nationen nebeneinander, allerdings wurde diese Idee verworfen.¹⁵⁷ Die englische Abteilung war mit der größten Ausstellungsfläche vertreten. Mit dem Slogan „die ganze Welt an einem Ort“ lockten die Ausstellungsmacher insgesamt 6.039.205 Besucher in den Londoner Hyde Park und ermöglichten an ausgewählten Tagen durch niedrige Eintrittspreise für jedermann einen „Spaziergang durch die weite Welt der Waren und Erfindungen“.¹⁵⁸

Vergleicht man das Regionen-Konzept der Deutschen Bank Türmen mit dem Grundriss des Kristallpalastes, fällt die Gemeinsamkeit in der nationalen Gliederung auf. Ebenso erinnert die Sonderstellung Englands an die separate Präsentation Deutschlands im Ausstellungskonzept der Deutschen Bank Türme.

Auch die Weltausstellung in Paris im Jahre 1889 griff auf eine Präsentation nach Nationen zurück. Insgesamt besuchten über 32 Millionen Menschen die Ausstellung welche aus 62.000 Ausstellern aus 54 Nationen und 17 französischen Kolonien bestand. Die Aufteilung glich einer „idealen Landkarte der Welt“, wie es Wyss in „Bilder von der Globalisierung. Die Weltausstellung von Paris 1889“ beschreibt. Auf dem Ausstellungsgelände wurde unterteilt in eine „Welt des Fortschritts und der Freiheit“ auf dem Champs de Mars und in die „Welt

¹⁵⁵ Vgl. Krutisch 2001, S. 12.

¹⁵⁶ Vgl. Wörner 2000, S. 74.

¹⁵⁷ Vgl. Krutisch 2001, S. 20-21.

¹⁵⁸ Ebenda, S. 21.

der Kolonien“ auf den Esplanades des Invalides. Der Architekt Charles Garnier entwarf 49 Modelbauten, welche eine Geschichte der menschlichen Wohnkultur aufzeigen sollte von der Urhütte beginnend bis zum französischen Wohnhaus des 16. Jahrhunderts. Auf der Esplanade vor dem Invalidendom präsentierten französischen Kolonien ihr Rohstoffe und Ware.¹⁵⁹

Wyss beschreibt die Weltausstellung als eine Völkerschau, welche er stark kritisierte:

„Die Zuschaustellung von Exoten diene weniger der Völkerverständigung als der Zementierung eines naiven Chauvinismus, der von der Überlegenheit der weißen Rasse ausging.“¹⁶⁰

Die Weltausstellung stand aufgrund der Zurschaustellung der Kolonien unter großer Kritik. Wyss sieht die Ursache der entstandenen Missverständnisse nicht in der Verschiedenheit der Kulturen, sondern in der Präsentationsform der Kulturen auf der Weltausstellung.¹⁶¹

Die Weltausstellung in Paris im Jahre 1889 könnte als Beispiel dafür gesehen werden, dass eine Präsentation nach Nationen, im Fall der Weltausstellung 1889 eine Klassifizierung nach Rassen und Kulturkreisen, auch negative Auswirkungen haben kann.¹⁶²

Eine der schärfsten Kritiker der ersten Weltausstellung im Jahr 1851 war Karl Marx, der diese wie folgt kritisierte und davor warnte, dass lokale Besonderheiten durch solche Präsentationen verloren gehen:

„ ... Die Ausstellung ist ein schlagender Beweis von der konzentrierten Gewalt, womit die große Industrie überall die nationalen Schranken niederschlägt und die lokalen Besonderheiten in der Produktion, den gesellschaftlichen Verhältnissen, dem Charakter jedes einzelnen Volks mehr und mehr verwischt.“¹⁶³

¹⁵⁹ Vgl. Wyss 2010, S. 74. Das ausführliche Konzept und eine detaillierte Gliederung der Pariser Weltausstellung ist an dieser Stelle nicht vorgesehen und kann unter Wyss 2010 nachgelesen werden.

¹⁶⁰ Ebenda, S. 74.

¹⁶¹ Ebd., S. 24.

¹⁶² Ebd. S. 24.

¹⁶³ Vgl. Krutisch 2001, S. 12.

5.2. Biennalen

Die Kunstaussstattung der Zentrale Deutsche Bank lässt sich, zumindest rein formal gesehen, am ehesten mit dem Konzept der Biennalen vergleichen, obgleich diese einen Sonderfall von Kunstaussstellungen bilden. In Biennalen stehen Kunst und Politik in einer engen Verbindung, wobei die Politik wiederum in enger, wechselseitiger Beziehung zur Wirtschaft steht. „Biennalen sind ein Versprechen auf Vernetzung und vor allem auf Kontinuität.“¹⁶⁴ Die internationalen Beiträge erfolgen auf diplomatische Einladung mit Länderkommissaren. Vogel hat in der Publikation „Biennalen-Kunst im Weltformat“ die globale Entwicklung von Biennalen untersucht. Vogel trennt die Entwicklung der Biennalen in zwei Phasen. In der ersten Phase von 1895-1990 wird der Versuch angestrebt, nationale Identitäten zu entwerfen und die Hegemonie der westlichen Kultur der Moderne auszudrücken. In der zweiten Phase, welche sie auf die Jahre 1990-2009 legt, steht im Vordergrund der meisten Biennalen die Krise der Nationalstaaten und der Beginn der Globalkunst.¹⁶⁵

Für die vorliegende Arbeit erschien ein Vergleich der Kunstaussstattung der Deutschen Bank Zentrale mit dem Phänomen der Biennalen von Bedeutung, da die nationale Identität eben durch die Präsentation der Kunst nach Nationen beziehungsweise Regionen in Vordergrund gestellt wird (siehe Abb. 41). Da die regionale Kunstaussstattung in den Deutschen Bank Türmen eine Nähe zu vielen Biennale-Konzepten aufweist, soll an dieser Stelle ein kurzer Exkurs zum Phänomen von Biennalen unternommen werden:

Kunst Biennalen entwickelten sich aus den Weltausstellungen heraus, welche wiederum ihren Ursprung in den königlichen Wunderkammern haben könnten. Die derzeit existierenden Biennalen oder auch Großausstellungen sind Nachkriegsgründungen und dienten möglicherweise auch dazu einen traumatisch historischen Umbruch zu verarbeiten, wie es beispielsweise bei der ersten documenta der Fall war, die gegründet wurde, um sich aus den Verbrechen der Entarteten Kunst zu lösen.¹⁶⁶

¹⁶⁴ Vgl. Vogel 2010, S. 7.

¹⁶⁵ Ebenda, S. 110-111.

¹⁶⁶ Vgl. Enwezor 2002 I, S.21. Als weitere Beispiele für Großausstellungen als Instrument zur Überwindung von politischen Traumata führt Enwezor die Biennalen in Kwangju und Johannesburg auf. Die Biennale in Kwangju, deren zu überwindendes Trauma in der Rückkehr zur Demokratie nach einer langjährigen Diktatur liegt, findet ebenfalls diesen September 2012 statt. Ausschlaggebend für die Biennale in Johannesburg war das Ende der Apartheid in Südafrika. Allerdings wurde nur die 1. Biennale Johannesburg realisiert, die 2. Biennale wurde kurz vor der Eröffnung aus finanziellen Gründen abgesagt, weitere Biennalen wurden nicht mehr realisiert.

Auf der ersten Weltausstellung im Londoner Hyde Park entstehen aus Platzgründen die ersten ländereigenen Pavillons, ein Modell, dass auch von der Biennale di Venezia aufgenommen wird. Ein wesentlicher Unterschied in der Organisationsstruktur der Biennalen zu anderen Ausstellungstypen, ist die rhizomatische Struktur. Ferner konnte sich nie ein Biennale-Komitee etablieren.¹⁶⁷

Bereits in der ersten Biennale di Venezia im Jahre 1895 beschloss der Gemeinderat der Kunstaussstellung einen internationalen Charakter zu geben und legte fest, dass die Hälfte der ausgestellten Werke von ausländischen Künstlern stammen sollte. Von insgesamt 285 vertretenen Künstlern waren 156 ausländische Künstler vertreten. Die Werke ausländischer Künstler wurden nach Ländern gruppiert und im Hauptsaal und den neun Sälen des Palazzo dell'Esposizione präsentiert. Fleck beschreibt diese Präsentationsform als künstlerische Weltreise für den Besucher.¹⁶⁸ An dieser Stelle sei auch auf die Parallele zur Kunstaussstattung der Deutsche Bank Zentrale hingewiesen und die thematische Kunstführung „In fünf Regionen um die Welt“, wie sie von der Bank angeboten wird und den Besuchern ebenfalls eine Weltreise durch die Kunstwelt anbietet. Die Kunstaussstattung unterscheidet sich zur Biennale in Venedig in der Aufteilung nach Regionen anstatt nach Ländern.

In der letzten Biennale di Venezia im Jahr 2011 bestand der Park aus insgesamt 29 Länder-Pavillons¹⁶⁹ und 15 Nationen bespielten einen eigenen Pavillon im Arsenal oder in Kirchen. Zusätzlich gab es noch weitere 44 vielseitige Ausstellungen. Viele Nationen bewerben sich für ein eigenes Haus im Park, da dies einen hohen Statuswert mit sich zieht.¹⁷⁰

¹⁶⁷ Vgl. Vogel 2012, S. 19.

¹⁶⁸ Vgl. Fleck 2009, S. 36. Fleck weist als weitere Präsentationsform die Aufteilung der vertretenen Künstler auf zwei Gruppen auf: Zum einen gibt es akademische Maler, welche aus den Salons in Paris und den Großausstellungen in London und Brüssel kommen. Zum anderen die Künstler, welche der Münchener Sezession nahestehen. Diese Aufteilung nach Salons beziehungsweise Sezessionen erinnert an das kunsthistorische Ordnungssystem nach Schulen, wie es in der Präsentation von Kunst im 18. Jhd. üblich war. Näheres zu diesem Thema erfolgt in Kapitel 5.3.

¹⁶⁹ Die National-Pavillons gehen auf den belgische Pavillon in Venedig im Jahr 1907 zurück. Dies war der erste Ländereigene Pavillon, für welchen festgelegt wurde, dass die Ausstellungen im belgischen Pavillon frei von jeder venezianischen Einflussnahme waren. Die damit entstandene Organisationsstruktur hat bis heute auf der Biennale di Venezia bestand. Vgl. hierzu Fleck 2009, S. 46-47.

¹⁷⁰ Vgl. Vogel 2010, S. 29.

Die Biennale steht bis heute unter zwei zentralen Kritikpunkten: Der eine Punkt ist, dass die Venedig Biennale ein zentrales Forum für den Hegemonialanspruch der westlichen Kunst bildet. Darüber hinaus wird das Nationalitätenprinzip stark kritisiert, als auch das elitäre Giardini-Gelände mit den seit Jahren festgelegten Länderpavillons (siehe Abb. 42 und 43).¹⁷¹

Eine Vorreiterrolle stellt die Sao-Paulo-Biennale dar, die von Anfang an international und global ausgerichtet war. Bereits in der 2. Edition im Jahre 1954 waren Indonesien, Israel und Ägypten vertreten – Nationen welche in den anderen Biennalen erst im 21. Jahrhundert hinzukamen. Um der Biennale beitreten zu können, muss das jeweilige Land unabhängig sein, dies führte 2002 durch die Teilnahme eines taiwanesischen Künstlers Chien-Chi Chang zu einem Konflikt. 1964 kam es aufgrund des Militärputsches zu einem Boykott der Biennale, was zwischenzeitlich zur Folge hatte, dass die nationale Repräsentanz abgeschafft wurde und Künstler alphabetisch nach Namen aufgelistet wurden. Aus Budgetgründen wurde das System der nationalen Repräsentanz allerdings wieder aufgenommen.¹⁷² Diese zwischenzeitliche Lösung der alphabetischen Gliederung der Künstler, welche ihre jeweilige Nation vertreten, erinnert an das Ausstattungskonzept der Deutsche Bank Türme im Jahre 1986. Die Etagen-Künstler waren nicht nach Regionen untergliedert, wie es heute der Fall ist, sondern nach ihren Jahrgängen (siehe Abb. 9).

Die 10. Edition der Istanbul Biennale mit Hou Hanru als Leiter greift den globalen Bezug wieder auf.¹⁷³

Nach der Gründung der Biennale di Venezia folgten die Biennale Sao Paulo, Havanna und Istanbul. Diese bilden die vier wichtigsten Biennalen bis ins 21. Jahrhundert, deren gemeinsames Hauptanliegen in der Aufhebung der kulturellen Isolation des jeweiligen Landes lag. Bei den meisten Biennalen steht die Struktur der Länder-Präsentation unter Kritik. Der Hauptgrund dieser Präsentation liegt allerdings in der Finanzierung, da diese Aufteilung repräsentationstechnisch, politisch und wirtschaftlich für das jeweilige Land von Bedeutung ist. Die Aufnahme von wirtschaftlich starken Nationen in einer Biennale sichert eine bestimmte Geldsumme.

Kunst zielt auf die Gesellschaft, sagt Vogel und begründet damit den Anspruch der Biennalen in der 2. Phase auf Bewusstseinsbildung und Wissenstransfer.¹⁷⁴ Am Ende des 20.

¹⁷¹ Vgl. Vogel 2010, S. 32.

¹⁷² Ebenda, S. 41-42.

¹⁷³ Ebd., S. 58.

¹⁷⁴ Ebd., S. 73.

Jahrhunderts gibt es weltweit viele Biennalen, die globale Verbreitung lässt sich anhand der Abbildung 44 und 45 gut erkennen. Eben diese globale Verbreitung macht deutlich, dass Biennalen als Orte gesehen werden, an welchen zeitgenössische Kunst etabliert werden kann. Trotz der vielen Biennale-Gründungen bleibt stets „der Aufbruch einer kulturellen Isolation und das Bemühen um eine Ausstellungsmöglichkeit für lokale KünstlerInnen im Zusammenhang mit einer internationalen Vernetzung“ und der Versuch sich über „Biennalen als Orte für zeitgenössische Kunst zu etablieren“ im Vordergrund.¹⁷⁵

Biennalen stehen seit ihrer Gründung im Zeichen der Nationalstaatenbildung und die Künstler als deren Repräsentanten. Die Kunstwerke können als Botschafter der jeweiligen Länder verstanden werden. Aufgrund dessen wird diese Gliederung stark kritisiert, erst durch die Globalisierung steht der Begriff der Transnationalität in Biennalen im Vordergrund. Dies sieht man am aktuellen Beispiel der Nominierung der Künstler für den deutschen Pavillon auf der Biennale di Venezia 2013. Susanne Gaensheimer hat im September 2012 verkündet, dass Sie bewusst Künstler mit Verbindung zu Deutschland, allerdings ohne deutschen Pass, ausgewählt hat. Sie verteidigt ihre Entscheidung in der „Welt“ am 19.9.2012 wie folgt:

„Die Alltagsrealität und die kulturelle Landschaft in Deutschland sind von unterschiedlichen Religionen, Ökonomien und politischen Ansätzen geprägt. ... Das ist heute die Normalität und führt sowohl zu einer großen Bereicherung als auch zur Konfrontation. "Wichtig ist mir dabei, dass es ihnen gelingt, unsere Perspektive zu erweitern und uns einen Zugang zum Blick der "Anderen" zu schaffen, teilweise auch auf unbequeme Weise".¹⁷⁶

Das Beispiel der Biennalen macht deutlich, dass die Präsentation nach Nationen beziehungsweise Regionen stets mit Kritikpunkten verbunden war. Stets mussten nicht-westliche Länder gegen die Hegemonie des Westens ankämpfen. Auf der anderen Seite ermöglichten Biennalen eben auch schwächeren Staaten sich in der zeitgenössischen Kunstwelt zu demonstrieren.

Im Zusammenhang mit Biennalen wird an dieser Stelle auch nochmals separat auf die documenta verwiesen. Da diese eng mit dem Globalisierungsdiskurs zusammenhängt, erfolgt eine ausführliche Behandlung dieses Themas im Kapitel 7.

¹⁷⁵ Vgl. Vogel 2010, S. 93.

¹⁷⁶ Vgl. Die Welt am 19.9.2012

Die erste documenta erfolgte unter dem Titel „documenta – kunst des XX. jahrhunderts internationale ausstellung im museum fridericianum in kassel 15. Juli bis 18. September 1955“. Die documenta sollte die gestörte Ausstellungstradition in Deutschland während des Nationalsozialismus wieder aufnehmen und die Entwicklung der zeitgenössischen Kunst im In- und Ausland wieder aufweisen.¹⁷⁷ Es wurde kein regionales Ausstellungskonzept aufgenommen, allerdings wurden Künstler aus ganz Europa präsentiert, um die Entwicklung der Moderne aufzuzeigen.

Die documenta 11 unter der kuratorischen Leitung von Okwui Enwezor griff auf ein Regionen-Konzept zurück, welches sehr stark an das Regionen-Konzept der Deutschen Bank Zentrale in Frankfurt erinnert. Im Vorfeld der Documenta gab es Diskussions-Foren, welche in vier Kontinenten abgehalten wurden – ähnlich wie die Regionen in den Deutschen Bank Türmen, handelte es sich um Europa (Berlin und Wien), Asien (Neu-Dehli), Amerkia (Santa Lucia) und Afrika (Lagos). Da vor allem die documenta 11 das Thema der kulturellen Globalisierung aufgreift, wird auch darauf im Kapitel Globalisierung in der zeitgenössischen Kunst näher eingegangen.

Aus dem Globalisierungsdiskurs entwickeln sich auch Gegenstimmen. Gerardo Mosquera¹⁷⁸ sieht die Gefahr einer „globalen Verwestlichung“ und Hou Hanru fordert, dass Biennalen nicht Kontaktmessen sein sollen, sondern Orte der „Konfrontation“.¹⁷⁹

5.3. Weitere Kunstaussstellungen

Weitere ähnliche Ausstellungskonzepte, denen der Regionen- bzw. Nationengedanke zugrunde liegt, werden nun im folgenden Kapitel aufgeführt.

“The Decade Show. Frameworks of Identity of the 1980s, New York, 1990”, diese Ausstellung erfolgte in Zusammenarbeit des „New Museum“, dem „Museum of Contemporary Hispanic Art“ und dem „The Studio Museum“ in Harlem. Insgesamt wurden über 200 Kunstwerke von 94 KünstlerInnen mit lateinamerikanischer, asiatischer, afro-amerikanischer, amerikanischer und europäischer Herkunft ausgestellt.

Die ausgestellten Werke der Künstler setzen sich mit den unterschiedlichsten Themen über soziopolitischen Aspekt auseinander: Durch die Aufnahme traditioneller Techniken und

¹⁷⁷ Vgl. Vogel 2010, S. 116.

¹⁷⁸ Gerardo Mosquera war Mitbegründer der Havanna Biennale 1984 in Cuba.

¹⁷⁹ Vgl. Vogel 2010, S. 113.

Materialien arbeiten sie Riten, Legenden und Mythen auf und stellen sich hierbei ihrer ethnischen Herkunft gegenüber.¹⁸⁰

Ausgehend vom Begriff der Identität wurde die Ausstellung in folgende Kategorien unterteilt: Sexualität, Rasse, Religion, Alter, Geschichte, Mythos, Politik und Umwelt.

In der „Decade Show“ lag der Leitgedanke des Konzeptes nicht in der Ethnizität der Künstler, sondern darin, jedem Künstler Raum zu geben seinen Ausstellungsbeitrag selbst zu gestalten. Die Gleichberechtigung (und somit eine Vermeidung einer Ghettoisierung) der Künstler wurde erreicht, indem die Arbeiten auf drei Ausstellungsorte verteilt wurden.¹⁸¹

In der „Decade-Show“ ist kein Regionen-Konzept vorzufinden, vielmehr vermeidet diese Ausstellung die Untergliederung nach Regionen und Nationen. Inge Pett begründet dies, indem sie sagt, dass ein afro-amerikanischer oder lateinamerikanischer Künstler nicht unbedingt seine afroamerikanischen oder lateinamerikanischen Wurzeln als wesentliches Moment seiner Identität betrachten müsse.¹⁸²

Eine bereits frühe Form einer Ausstellung mit Regionen-Konzept im musealen Kontext lässt sich auf die „Internationale Kunstaussstellung des Sonderbundes Westdeutscher Kunstfreunde und Künstler zu Cöln“ im Jahre 1912 in Düsseldorf zurückführen. Ziel des Ausstellungsprogrammes war die Hervorhebung der Grundlagen der französischen Kunst.¹⁸³

Auf der Internationalen Kunstaussstellung wurden jeweils repräsentative Werke aus Frankreich, Holland, Schweiz, Ungarn, Norwegen, Österreich und Deutschland ausgestellt, was sich anhand des Ausstellungsplanes auf der Abb. 39a erkennen lässt. Dieses Beispiel soll allerdings nicht näher ausgeführt werden, da es dieselbe Gliederung nach Nationen aufgreift, wie die bereits besprochenen Biennalen. Auch hier wird der Diskurs um die Nationalstaatenbildung aufgegriffen und dient daher nicht näherer Betrachtung.¹⁸⁴

Auch die 1913 gegründete „Armory Show“ in New York sei an dieser Stelle als Beispiel einer regionalen beziehungsweise nationalen Präsentation von Kunstwerken aufgeführt.

¹⁸⁰ Vgl. Pett 2002, S. 66.

¹⁸¹ Ebenda, S. 68.

¹⁸² Ebd., S. 68.

¹⁸³ Vgl. Klüser/Hegewisch 1991, S. 40. „Das Jahr 1911 stellte einen Höhenpunkt in dem Kampf gegen die, wie einige Künstler und andere Deutschnationale meinten, bevorzugte französische Kunst dar, die von „über- mächtig gewordenen Interessengruppen und deren Bundesgenossen, den Ästheten und Snobs“ gefördert, d.h. von den Sammlern und Museen gekauft und publiziert wurden.

¹⁸⁴ Ebenda, S. 42.

Der Fokus bei dieser Messe lag auf amerikanischer Kunst, allerdings mit Einbeziehung französischer Gemälde und Skulpturen, als auch englische, irische, deutsche und schweizer Künstler. Bei genauerer Betrachtung des New Yorker Ausstellungsplanes (Abb. 46) erkennt man, dass einzelne Galerieräume jeweils einem der vertretenen Nationen gewidmet sind.¹⁸⁵

Die vorangegangenen Ausstellungsbeispiele zeigten, dass neben der nationalen Aufteilung und Gliederung auch die Einteilung der Künstler nach Salons, Sezessionen und Schulen erfolgte, wie wir es am Beispiel der Biennale di Venezia gesehen haben. Im Vergleich mit der Kunstaussstattung der Deutsche Bank Zentrale sei angemerkt, dass auch in den einzelnen Regionen in Kapitel 4.6. Schulen vertreten sind. So gibt es in der Region Deutschland Vertreter der Hochschule für bildende Gestaltung in Hamburg, der Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig und der Städelschule in Frankfurt. Daher sei an dieser Stelle angemerkt, dass die regionale beziehungsweise nationale Aufteilung von Künstlern als Präsentationsform möglicherweise Parallelen zum kunsthistorischen Ordnungssystem nach Schulen im 18. Jahrhundert ausweist, welches auf Johann Dominicus Fiorillo und Luigi Lanzi zurückzuführen ist.¹⁸⁶

Die Gemeinsamkeit in den soeben aufgeführten Ausstellungsformen liegt in der Präsentation der Kunstwerke nach Nationen beziehungsweise Regionen und weist rein formal gesehen Parallelen zur Kunstaussstattung der Deutschen Bank Türme auf. Im Laufe der Recherche wurde deutlich, dass es weitaus mehr Ausstellungen und Projekte gab, welche das Regionen-Konzept aufgriffen, allerdings mit einem starken thematischen Bezug auf die Globalisierung. Diese Formen der Ausstellungen werden im Kapitel 7.3. näher dargestellt.

¹⁸⁵ Vgl. Klüser/Hegewisch 1991, S. 54.

¹⁸⁶ Die Schulenmodelle von Johann Domenicus Fiorillo und Luigi Lanzi beziehen sich auf die vier festgelegten Schulen von Giovanni Battista Agucchi (Rom, Toskana, Venedig, Lombardei). Siehe hierzu Fiorillo 1815-1820 und Lanzi 1792. Hierauf wird an dieser Stelle jedoch nicht näher eingegangen, es wäre jedoch von Interesse der Parallele zum kunsthistorischen Ordnungssystem nach Schulen, wie beispielsweise der italienischen und französischen Schule, in einem weiteren Forschungsprojekt nachzugehen.

6. Das Regionen-Konzept im Globalisierungsdiskurs

Wie im vorangegangenen Kapitel aufgeführt, ist das regionale Ausstellungskonzept ein Phänomen, das sich bereits auf die ersten Kunst- und Wunderkammern, als auch auf die erste Weltausstellung zurückführen lässt. Im Laufe dieser Arbeit hat sich herausgestellt, dass die Aufteilung der Kunst nach Regionen mit der Globalisierung Einzug in die Kunstwelt erhalten hat.

Die Globalisierung ist ein abstrakter Begriff und ein kontrovers diskutiertes Thema, in welchem positive Aspekte wie z.B. die Annäherung der Kulturen, unzählige Entfaltungsmöglichkeiten und ein hohes wirtschaftliches Wachstum stets mit negativen Prognosen wie z.B. der Dominanz der Ökonomie, Verlust regionaler Vielfalt und einer immer größeren Kluft zwischen Arm und Reich konkurrieren. Walter Benjamins „Flaneur“ der Gegenwart könnte folgendermaßen aussehen: Anstatt mit dem Spazierstock in der Hand, promenierte der heutige Flaneur mit einem Laptop unter dem Arm oder einem Smartphone in der Hand durch die Großstädte Paris, Berlin, London, New York oder Tokio – das hektische Treiben ist überall gleich. Zum Frühstück holt er sich ein Café bei Starbucks, Mittagessen geht er bei Mac Donalds oder Burger King, Shoppen kann er bei Zara, H&M und C&A und abends geht er zum Abendessen zu Vapiano. Am Abend stellt er seine Eindrücke auf Facebook oder Twitter online.

Dieses Szenarium soll eine Folge der Globalisierung aufzeigen, nämlich, dass radikal gesehen regionale Eigenschaften einzelner Länder zurückgehen – anstatt sich mit der regionalen Küche auseinanderzusetzen oder in regionalen Geschäften einzukaufen, wird man immer mehr dazu verleitet auf die Franchise Unternehmen zurückzugreifen. Ist es nicht vor allem im Bereich der Kunst und Kultur wichtig die regionalen Eigenschaften zu erhalten und sich nicht in den Sog der Globalisierung ziehen lassen? Die Deutsche Bank hätte die Kunst in den Türmen auch mischen können und die Künstler nach Jahrgängen ordnen können, wie es bereits beim Erstbezug der Fall war – eine Aufteilung nach Regionen hebt die Besonderheiten der einzelnen Länder hervor. Das Hauptanliegen der Deutschen Bank war allerdings in diesem Fall nicht ganz uneigennützig: Die fünf Regionen beziehen sich auf die Geschäftsbereiche der Deutschen Bank. Der offiziellen Homepage der Deutschen Bank ist zu entnehmen, dass die Bank in 70 Ländern präsent ist, breit regional aufgestellt und in allen bedeutenden Regionen positioniert ist.¹⁸⁷

Ist eine regionale Aufteilung von Künstlern und Kunstwerken gerechtfertigt? Wie wird das

¹⁸⁷ Vgl. Deutsche Bank Unternehmen 2012.

Regionen-Konzept gegenwärtig gesehen?

Die sich immer stärker ausbreitende Globalisierung begegnet uns nicht nur im Alltag und in der Wirtschaft, daher ist es auch von Interesse die Kunstwelt aus diesem Blickwinkel zu betrachten.

6.1. Globalisierung in der Zeitgenössischen Kunst

Im Folgenden soll der Versuch unternommen werden, das regionale Ausstattungskonzept der Deutschen Bank Türme in die aktuelle Globalisierungsdiskussion der Kunstgeschichte einzubetten. Der Globalisierungsbegriff ist allerdings zu abstrakt, um ihn in seiner Ganzheit in dieser Arbeit zu betrachten, daher wird der Fokus auf die zeitgenössische Kunst gelegt.

Die Globalisierungsbewegung lässt sich in den letzten 20 Jahren beobachten, zurückzuführen auf das Jahr 1989, welches mit dem Fall der Berliner Mauer und dem Zusammenbruch der Sowjetunion als Ende der westlichen Monopole zu sehen ist.¹⁸⁸

Seit dieser Zeit hält die Globalisierung auch Einzug in die zeitgenössische Kunst und wird daher auch als kulturelle Globalisierung bezeichnet. Mit dem Beginn der 1990er spricht man daher oft von einer „globalen Kunst“, „Globalkultur“, „Weltgegenwartskunst“ oder „Weltkunst“.¹⁸⁹

Die Geschichte der Globalisierung ist jedoch lang und für den weiteren Verlauf dieser Arbeit nicht von zentraler Bedeutung, deshalb wird dies nur kurz erwähnt.¹⁹⁰

Betrachtet man das aktuelle Zeitgeschehen, erreicht die Globalisierung auch die Kunstwelt in vielen Bereichen. Der Louvre in Paris macht Schlagzeilen mit der neuen Ausstellungshalle für islamische Kunst, das Guggenheim hat nun auch eine Niederlassung in Abu Dhabi und der deutsche Pavillon auf der Biennale 2013 wird von vier Künstlern bespielt, welche keinen deutschen Pass besitzen aber auf verschiedenen Ebenen mit Deutschland verbunden sind.

¹⁸⁸ Vgl. Belting / Buddenstieg 2011, S. 6-7.

¹⁸⁹ Vgl. Vogel 2010, S. 69.

¹⁹⁰ Einige Quellen und Autoren sagen, dass die Globalisierung bereits auf das 13. Jahrhundert in Asien zurückgeht, auf Kolumbus im 15. Jahrhundert, die industrielle Revolution im 19. Jahrhundert und auf das Jahr 1989 in welchem neben dem Zusammenbruch des Ostblocks das Ende des Kalten Krieges wesentlich zu dieser beitrugen. Vgl. hierzu Vogel 2010, S. 65.

6.2. Abgrenzung der kulturellen Globalisierung

Wie bereits erwähnt, liegt der Fokus der vorliegenden Arbeit auf der kulturellen Globalisierung. Um diese jedoch abgrenzen zu können, soll folgende Definition der Globalisierung betrachtet werden:

„Globalisierung bezeichnet Prozesse der Zunahme sowie der geographischen Ausdehnung grenzüberschreitender anthropogener Interaktionen.“¹⁹¹

Bernd Wagner warnt vor dem Gebrauch der Globalisierungsmetapher und schätzt die beiden Begriffe „Globalisierung“ und „kulturelle Globalisierung“ eher als Arbeitsbezeichnungen ein:

„Weder „Globalisierung“ noch „kulturelle Globalisierung“ sind wissenschaftliche oder auch nur politische Begriffe, mit denen konkrete Aussagen verbunden sind, die darüber hinausgehen, dass Ökonomie, Technik, Politik, Kultur und die Menschen heutzutage weltweit in so engen Austausch- und Kommunikationsbeziehungen stehen wie noch nie bisher in der Geschichte.“¹⁹²

Sabine Vogel führt auf, dass der Begriff „Contemporary art“ den Ost – West Diskurs in der Globalkunst auflöse beziehungsweise enthierarchisiere. Sie geht so weit zu behaupten, dass der Ausdruck „contemporary“ an sich schon die Zuschreibung „international“ beinhalte und „contemporary art“ den Anspruch auf kulturelle Dezentralisierung habe, mit der Begründung, dass Kunstwerke und Künstler Teil einer globalen Entwicklung seien.¹⁹³

Pierre Restany spricht von einem zweifachen Globalisierungsprozess und zwar in der Ökonomie und in der Kultur. Wo im Diskurs der Globalisierung immer die Hegemonie des Westens in der Kunst hervorgehoben wird, behauptet Restany, dass in der Globalisierung der Kultur die hegemoniale Rolle in der Kommunikation zuzuschreiben sei. Weiter behauptet er, dass die heutige globale Kultur eine westliche Kultur mit amerikanischer Prägung sei.¹⁹⁴

¹⁹¹ Vgl. Kessler/Steiner 2009, S. 35.

¹⁹² Vgl. Wagner 2001, S. 9.

¹⁹³ Vgl. Vogel 2010, S. 72-73.

¹⁹⁴ Vgl. Restany 1999, S.21-23.

Marc Spiegler, Direktor der Art Basel, führt die Globalisierung in der Kunst zum einen auf die weltweit angestiegen Anzahl an Kunstsammlern zurück, zum anderen auf das Auftauchen dieser Sammler an für die Kunstwelt bisher untypischen Orten wie beispielsweise in Seoul, Guadalajara und Belo Horizonte. Auch wenn die Sammler nicht zwingend Künstler aus ihrer Heimat kaufen, so beleben sie ihre Heimat mit Kunst durch Museen und Galerien.¹⁹⁵

Das Thema der Globalisierung wurde immer öfters in der Kunst eingebunden, sowohl aus künstlerischer Seite, als auch aus kuratorischer Seite.

Okwui Enwezor stellt in seinem Vortrag „Großausstellungen und die Antinomien einer transnationalen globalen Form“ fest, dass in den letzten Jahren eine Herausbildung einer Front künstlerischer Strategien und kuratorischer Konzepte zu erkennen sei, welche versuche den Wandel der globalen kapitalistischen und medialen Logik zu verstehen.¹⁹⁶

Die Kehrseite der Globalisierung in der Kunst liege in dem Bestreben die entlegensten Künstler und deren Kunstwerke in den Kunstmarkt zu integrieren. Biennalen dienen hierbei als geeignetste Orte, da sie transnationale Begegnungen zwischen Künstlern und Kunstmärkten verbinden. Allerdings tendieren sie zu einem „Markt- und Schauplatz des Spektakels“.¹⁹⁷

„Mit der Dekolonisierung und dem Aufkommen postkolonialer Staaten sowie der Migration vieler ihrer Bürger in weit entfernte Orte dieser Welt hat sich eine neue Figur des modernen Subjekts deutlich herausgebildet, das im globalen Netz der Metropolen zirkuliert und allein durch seine Gegenwart die Konzepte der Aufklärung wie *liberté*, *égalité* und *fraternité* in Frage stellt.“¹⁹⁸

Das Phänomen der Dekolonisierung führt dazu, dass Künstler versuchen sich gerade aus bestimmten Klischees herauszunehmen – wie beispielsweise Künstler aus der dritten Welt oder der afro-asiatischen Diaspora sich gerade aus der Rolle von ethnischen Stellvertretern lösen möchten.¹⁹⁹

¹⁹⁵ Vgl. Spiegler 2005, S. 242.

¹⁹⁶ Vgl. Enwezor 2002 I, S. 19.

¹⁹⁷ Ebenda, S. 20.

¹⁹⁸ Ebd., S. 24.

¹⁹⁹ Vgl. Schmidt-Linsenhoff 2005, S. 20.

Daher stellt sich an dieser Stelle die Frage, ob es überhaupt möglich ist zeitgenössische Kunst in Regionen aufzuteilen? Auch wenn die Deutsche Bank die in den Türmen vertretenen Künstler nach Geburtsjahren den Regionen untergliedert hat, wirken einige Positionen in die Regionen hineingezwängt. Bei genauerer Betrachtung lassen sich Künstler wie beispielsweise Ian Tweedy (in Frankfurt Hahn in der American Base geborener Künstler), Kara Walker, Mathilde ter Heijne nicht eindeutigen Regionen zuweisen.

Der Anspruch auf Globalisierung auf internationalen Ausstellungen bedeutet daher oftmals nicht, dass man dem lokalen Publikum Einblick in die internationale Kunstszenen geben möchte. Vielmehr wird der Eindruck erzeugt, dass man modern sein und dem Trend folgen und gewissermaßen im internationalen Kunstwettbewerb mithalten möchte.²⁰⁰

Kritiker sind nach wie vor der Meinung, dass die Hegemonie des Westens in der zeitgenössischen Kunst nach wie vor besteht, woraus der Begriff des Eurozentrismus entstanden ist. Unter Eurozentrismus versteht man die Vorherrschaft von Europa und Nordamerika in der Zeitgenössischen Kunst. Im Hegemoniediskurs wird regelmäßig das Thema der Inklusion und Exklusion aufgegriffen, wobei der Westen das Monopol der Exklusion hält. Betrachtet man die Grafik auf der Abb. 47, so erkennt man, dass die europäische Kunst nach wie vor dominiert, allerdings ist auch ab dem Jahr 2000 ein Zuwachs an außer-europäischen Künstlern zu erkennen.

Einen zentralen Beitrag schuf Belting mit seinem Aufsatz „Eine globale Kunstszene? Marco Polo und die anderen Kulturen“. Bereits durch Marco Polo sei der Reiz des Exotischen geschaffen worden und sei somit später über Kolumbus und die Kolonialisierung nach Europa gelangt.²⁰¹ Belting behauptet, dass eine Ausstellung nicht-westlicher Kunst im Westen kaum möglich sei, da man bei der Betrachtung von Kunst stets einen westlichen Standpunkt einnehme.²⁰²

Die Einbindung von Künstlern aus Entwicklungs- und Schwellenländern führt die Problematik mit sich, dass Ausstellungen mit „ethnischen Randgruppen“ modern und hipp sind und das „Anderssein“ von Künstlern im Vordergrund steht.

Inge Pett scheitert daran einen Überblick über die Forschungslage des postkolonialen Diskurses innerhalb der Kunstgeschichte zu erstellen. Grund hierfür sind sprachliche, mentale, und räumliche Barrieren. Beim Versuch einer Terminologie wagt sie sich an den

²⁰⁰ Vgl. Enwezor 2002 I, S. 26.

²⁰¹ Vgl. Haupt/Scherer 1995, S. 11.

²⁰² Vgl. Belting 1995, S. 14.

Begriff der „globalen Kunst“ oder „Weltkunst“. Hierbei stellt sie fest, dass beim Versuch einer Terminologie der Aspekt des künstlerischen Selbstverständnisses nicht außer Acht gelassen werden dürfe: Viele Künstler wehren sich vehement gegen einschränkende Kategorisierungen oder dagegen, aufgrund einer Quote in einer Ausstellung berücksichtigt zu werden.

Sie möchten in erster Linie als Künstler gesehen werden und die Ethnizität muss sich hierbei keineswegs weder formal noch thematisch in einer Arbeit niederschlagen.²⁰³

Inge Pett greift in ihrem Vorwort auf folgenden Ansatzpunkt von Hans Belting zurück:

„Die Welt existiert in unserem Bewusstsein in Gestalt der verschiedenen Weltanschauungen, die wir von ihr besitzen. Hoffentlich bleibt das auch so. Eine globale Weltanschauung wäre ein ebensolches Phantom wie eine globale Einheitskunst unserer heutigen Moderne. Die Bilder haben ihren Ort auf einem kulturellen Boden, ob wir sie nun in der Kunst oder in unserer Phantasie suchen. Verlieren die Bilder ihren Ort, so gehen auch die Vorstellungen von der Welt verloren.“²⁰⁴

Dieses Zitat hebt deutlich die Notwendigkeit hervor sich von der immer stärker werdenden Globalisierung fernzuhalten und auf regionale und nicht globale Strukturen zurückzugreifen. Auf die Frage hin, was Kunstgeschichte interdisziplinär und international leisten könne, bezieht sich Inge Pett erneut auf Hans Belting, welcher in seinem Aufsatz „Das Ende der Kunstgeschichte“ die These aufstellt, dass eine Weltkunstgeschichte, in der alle Erdteile und Kulturen vertreten seien, nur zur Auflösung der Disziplin alten Stils beitragen könne.²⁰⁵

Im Zusammenhang mit dem Regionen-Konzept lässt sich daher an dieser Stelle schlussfolgern, dass eine regionale Aufteilung beziehungsweise das Vermischen aller künstlerischen Positionen an einem Ort, zumindest nach Hans Belting, keine ideale Lösung wäre.

Bereits Mitte des 19. und 20. Jahrhunderts setzte sich die Kunstgeschichtsforschung mit der Rolle außereuropäischer Kunstgeschichte auseinander; Pett verweist hierbei auf Franz Kugler und Aby Warburgs Versuch eine Weltkunstgeschichte zu erstellen.²⁰⁶

²⁰³ Vgl. Pett, 2002, S. 25.

²⁰⁴ Vgl. Belting 1998, S. 8. In: Pett 2002, S.1.

²⁰⁵ Vgl. Pett 2002, S. 10.

²⁰⁶ Ebenda, S. 11-12.

Mit diesem Thema betritt Pett ein komplexes Themengebiet, mit welchem sich die Kunstgeschichte bisher nicht auseinandergesetzt habe. Die Kunst nicht westlicher Kulturen wurde dem Gebiet der Völkerkunde zugeschrieben. In ihrer Arbeit fordert Pett, dass die Kunstgeschichte künftig enger mit der Ethnologie und der Postcolonial Studies zusammenarbeiten solle, da dies ein Verständnis der wichtigsten globalen, zukunftsprägenden Entwicklungen ermögliche.²⁰⁷

Pett teilt Beltings Meinung, dass Kunst den White Cube, die Galerie- und Museumsräume verlassen und sich alternative Präsentationsformen suchen sollte.²⁰⁸ Möglicherweise ist eine Präsentation von zeitgenössischer Kunst in öffentlichen Büroräumlichkeiten, wie es am Fall der Kunstaussstattung der Zentrale der Deutschen Bank zu beobachten ist, ganz im Sinne von Pett und Belting?:

„Eine weitere Möglichkeit, um die spezifische kulturelle Eigenart eines Exponates hervortreten zu lassen, ist die direkte Gegenüberstellung mit Werken anderer Kulturen in einer Ausstellung“.²⁰⁹

In der Zentrale der Deutschen Bank, werden Deutschland, Europa, Asien/Pazifik, Amerika und Naher Osten/Afrika einander gegenübergestellt. Kann die Deutsche Bank als Vorbild gesehen werden?

In Inge Petts Beitrag zur Eingliederung der außer-westlichen Kunst auf dem Kunstmarkt ist der Zeitgeist der auslaufenden 1990 Jahre zu spüren. In den vergangenen 10 Jahren ist nicht-westliche Kunst beinahe selbstverständlicher Bestandteil der Kunstwelt geworden.

Lässt sich die regionale Kunstaussstattung der Zentrale der Deutschen Bank mit dem Kolonialismus vergleichen?

Weibel erwähnt, dass im Kolonialismus die eigenen Wertvorstellungen auf fremde Gebiete ausgedehnt werden und die eigene Partikularität als universal gültig behauptet wird und den anderen als allgemein gültig aufgezwungen wird. Kolonialisierung bedeutet nach Weibel territoriale, ökonomische, politische und kulturelle Unterwerfung, Aneignung, Ausbeutung anderer Länder und Völker, um die eigene Hegemonie und die Herrschaft des Eigenen

²⁰⁷ Vgl. Pett 2002, S. 12.

²⁰⁸ Ebenda, S. 209.

²⁰⁹ Ebd., S. 208.

weltweit durchzusetzen. Häufig wurde „Weltkunst“ auch als „Westkunst“ und „Westkunst“ als „weiße Kunst“ definiert.²¹⁰

Weibel kritisiert die Trennung zwischen Kunstmuseum und Völkerkundemuseum und stellt fest, dass dies genau die Grenzlinie zwischen Inklusion und Exklusion aufzeige und diese Trennung betone vor allem den kulturellen eurozentrischen Exklusionsmechanismus.²¹¹

Weibel bezeichnet den weißen Würfel als Synonym für Exklusion, da der weiße Galerieraum frei von Religion, Ethnie, Klasse und Geschlecht ist.²¹²

In seinem Aufsatz „Contemporary Art as Global Art“ greift Hans Belting auf den Aspekt der Globalisierung in der Zeitgenössischen Kunst auf. Der Kunstmarkt hat sich mittlerweile auch im Nahen Osten etabliert, so haben beispielsweise Sotheby's und Christies Filialen auch in Doha und Qatar, in Abu Dhabi sollen Zweigstellen vom Pariser Louvre und vom New Yorker Guggenheim entstehen und in Dubai gibt es seit 2007 die Art Dubai; überdies ist ein Museum für Zeitgenössische Kunst in Planung. Die Bildung eines Kunstmarktes in den Golfstaaten ist ein wirtschaftliches Projekt, welches den Kunstmarkt sicherlich beeinflussen wird.²¹³

In diesem Zusammenhang verweist Belting auf den, durch die kulturelle Globalisierung entstandenen neuen Begriff der „Weltkunst“:

„Global Art is no longer synonymus with modern art. It is by definition contemporary, not just in a chronological but also, as we shall see, in a symbolic or even ideological sense. It is both represented and distorted by an art market whose strategies are not just economic mechanisms when crossing cultural borders, but strategies to channel art production in directions for which we still lack sufficient categories.“²¹⁴

„In short, new art today is global, much the same way the World Wide Web is global.“²¹⁵

²¹⁰ Vgl. Weibel 1997, S. 11.

²¹¹ Ebenda, S. 11.

²¹² Ebd., S. 11.

²¹³ Vgl. Belting/Buddensieg 2009, S. 38.

²¹⁴ Ebenda, S.39.

²¹⁵ Ebd., S. 40.

Das Eindringen der Globalisierung in die Zeitgenössische Kunst bringt viele Kritikpunkte mit sich. Die Inklusion nicht-westlicher Kunst in die Kunstgeschichte wird zum einen als nicht praktikierbar gewertet, da die kulturellen Unterschiede zu groß sind und zum Unverständnis der Kunst führen.²¹⁶ Dies liege daran, dass nicht-westliche Künstler die westliche Geschichte nicht verstehen und sich daher nicht in die westliche Kunstwelt integrieren können. Rasheed Araeen bildet hierzu den Begriff der „neokolonialen Kunst“ – diese habe die Intention westliche Kunst zu imitieren, aber trotzdem ethnisch zu wirken²¹⁷. Zum anderen kritisieren weitere Autoren wiederum die Trennung zwischen nicht westlicher Kunst und westlicher Kunst und betonen, dass die Trennung zu einer stärkeren Hegemonie des Westens führe.²¹⁸ Zusammenhängend mit der Frage der Inklusion und Exklusion nicht westlicher Kunst darf die Rolle des Kunstmarktes nicht außer Acht gelassen werden. Künstler aus Schwellen- und Entwicklungsländern bleiben sicherlich nicht ganz unbeeindruckt vom Reiz der westlichen Welt und den lukrativen Angeboten.

Araeen äußert sich sehr kritisch gegenüber der Hegemonie der westlichen Kunst, da diese hauptsächlich von weißen Künstlern in kapitalistischen Großstädten dominiert werde und den Kunstmarkt regiere, was letztendlich auch auf den Galeriekreislauf zurückfalle. Rasheed Araeen geht soweit zu behaupten, dass der Westen die Kunst als Propaganda benutze um seine Wertvorstellungen dem Rest der Welt aufzudrängen.²¹⁹

Es ist zu beobachten, dass man sich aufgrund des Vereinheitlichungsdrucks weltweit gleicher Kulturangebote immer mehr mit der eigenen Kultur von anderen Kulturen abzugrenzen versucht. Bernd Wagner beschreibt dieses Verhalten als die Suche nach einem „Orientierungspunkt“ und „Identitätsanker“ in kulturellen Globalisierungsprozessen. Aus seinen Überlegungen geht hervor, dass die Globalisierung immer auch mit der „Lokalisierung“ und „Regionalisierung“ einhergehe und daher vielmehr eine Betonung des Lokalen mit sich bringe. Interessant im Zusammenhang mit der Kunstaussstattung der Deutsche Bank Türme ist der Verweis auf den Begriff der „Glokalisierung“, welcher vom englischen Soziologen Roland Robertson (1998) gebildet wurde. Robertson bezieht sich mit dieser Begriffsbildung auf den in den 80er Jahren im japanischen Wirtschaftsleben gebildeten Begriff, welcher für die „globale Lokalisierung“ verwendet wurde und das

²¹⁶ Vgl. Belting 1995, S. 14.

²¹⁷ Vgl. Araeen 1997, S. 98.

²¹⁸ Vgl. Weibel 1997, S. 11.

²¹⁹ Vgl. Araeen 1997, S. 102.

„Ineinanderblenden von global und lokal“ veranschaulichen sollte. Der Begriff ziele hierbei auf die Verankerung des Globalen im Lokalen als auch des Lokalen im Globalen.²²⁰

Bringt man nun den Begriff und die Bedeutung der „Glokalisierung“ mit dem Regionen-Konzept der Deutsche Bank Türme in Verbindung, so erweist sich dieses als schlüssige Lösung sich auch in der kulturellen Globalisierung mit einem Ausstellungskonzept die künstlerischen Eigenheiten einer bestimmten Region zum Vorschein zu bringen und sich von einer Vereinheitlichung abzusetzen.

6.3. Globalisierung als Thema in Kunstaussstellungen

Im Folgenden wird das regionale Ausstattungskonzept anderen Kunstaussstellungen gegenübergestellt werden, welche das Thema der Globalisierung aufgreifen.

Die im Kapitel 6.2. bereits besprochenen Biennalen haben die Rolle der Museen für zeitgenössische Kunst übernommen – sie übernehmen Ausstellungen und die Organisation avantgardistischer Kunst.²²¹

Das Kapitel hat uns gezeigt, dass sich seit Mitte der 90er Jahre im deutschsprachigen Raum internationale Ausstellungstendenzen mit einem starken Interesse an Kunst aus nicht westlichen Ländern erkennen lassen – es werden immer mehr Künstler aus allen Teilen der Welt präsentiert. In Ausstellungen wie „Inklusion/Exklusion. Kunst im Zeitalter von Postkolonialismus und globaler Migration“ (Graz 1996)²²², „Kunstwelten im Dialog“ (Museum Ludwig 1999/2000) und „Continental Shift. Eine Reise zwischen den Kulturen“ im Aachener Ludwig-Forum (2000) wurde das Globalisierungsthema näher beleuchtet. Jan Hoet, der Leiter der documenta IX im Jahre 1992 integrierte zum ersten Mal in der zeitgenössischen Kunst die Kunst anderer Kulturen in die Kasseler Ausstellung. Mit dieser Entscheidung löste er erste Diskussionen zum Thema Weltkunst aus.²²³

Als ausschlaggebend in der institutionalisierten Kunstgeschichte könnte die documenta X betrachtet werden, da ab diesem Zeitpunkt begonnen wurde sich reflexiv mit der Positionierung in einem globalisierten Kunstbetrieb auseinanderzusetzen. Mit Catherine Davids als Kuratorin (1997) wurde der eurozentrische Kunstbegriff grundsätzlich in Frage

²²⁰ Vgl. Wagner 2001, S. 15.

²²¹ Vgl. Belting/Buddensieg 2009, S. 48.

²²² Diese Ausstellung wurde von Peter Weibel initiiert, welcher auch später von September 2011 bis Februar 2012 die Ausstellung „The Global Contemporary – Kunstwelten nach 1989“ initiierte.

²²³ Vgl. Pett 2002, S. 155.

gestellt. Catherina Davids hinterfragte nicht nur die Vorherrschaft der europäisch-nordamerikanischen Kunst sondern auch den Ausstellungsparcour an sich. Auf der Documenta 11 knüpfte der Kurator Okwui Enwezor an Catherine Davids Konzeption an – er hinterfragte „die Strukturen und Zugangsbedingungen im internationalen Kunstbetrieb in Zeiten ökonomischer Globalisierung und Postkolonialismus ...“.²²⁴

Im Jahr 2002 initiierten Studenten der Leipziger Universität das studentische Diskussionsforum „Einmal um die Welt - Globalisierung und Kunst“, das zum Ziel hatte sich mit außereuropäischer und nicht-westlicher Kunst auseinanderzusetzen und das Phänomen der Globalisierung in der Kunst und Kunstgeschichte zu hinterfragen.²²⁵

Die aktuellste Stellungnahme zur Globalisierung in der Kunstgeschichte, erfolgte mit der Ausstellung „The Global Contemporary – Kunstwelten nach 1989“, welche vom 17. September 2011 bis 5. Februar 2012 im Museum für Neue Kunst in Karlsruhe zu sehen war. Die Ausstellung entstand im Rahmen des Forschungsprojektes „GAM- Global Art and the Museum“ am ZKM Karlsruhe. Auf dieser Ausstellung waren Künstler vertreten wie beispielsweise, Pavel Pepperstein, Yto Barrada, Francis Alys und Martin Kippenberger – alles Künstler, welche in der Zentrale der Deutschen Bank vertreten sind und in ihren Werken auf das Thema der Globalisierung zurückgreifen.

Der Rahmen dieser Arbeit lässt eine ausführliche historische Betrachtung von Ausstellungen unter Berücksichtigung „fremder“ und ausländischer Kulturen, wie sie sich im 19. Jahrhundert herausgebildet hat, nicht zu. Allerdings soll die Ausstellung „Kunstwelten im Dialog. Von Gauguin zur globalen Gegenwart – Global Art Rheinland 2000“ vom 5. November 1999 bis 19. März 2000“ im Museum Ludwig näher betrachtet werden, da sie einen Überblick der Globalisierungsgeschichte in der Kunstgeschichte aufweist und in einigen Positionen Parallelen zur Kunstaussstattung der Deutsche Bank Türme aufweist.

Ähnlich wie in den Deutsche Bank Türmen war die Ausstellung in insgesamt fünf Bereiche gegliedert: Europas Entdeckungen zwischen 1890-1960, Lateinamerika zwischen 1920-1965,

²²⁴ Vgl. Below / Bismarck 2005, S. 7-9.

²²⁵ Ebenda, S. 10-11. Später wurde von dem Arbeitskreis die Konferenz „Global Players? Kunstgeschichte und Gegenwartskunst der Welt – Globalisierung und Kunst“ entworfen. Nach Irene Below und Beatrice von Bismarck „haben diese Aktivitäten wesentlich dazu beigetragen, dass die anglo-amerikanisch geprägten postkolonialen Debatten in der deutschsprachigen Kunstgeschichte breiter rezipiert und weiterentwickelt wurden und das Kunstumfeld damit nachdrücklicher im Kontext ökonomischer Globalisierung untersucht wurde.“ (S.10.).

Amerikanische Visionen 1940-1970, Ost-Westliche Begegnungen zwischen 1935- 1980 und Globale Gegenwart zwischen 1980-1999.

Zunächst soll das Interesse im 19. Jahrhundert an nicht europäischer Kunst vor Augen geführt werden, wie es beispielsweise an Pablo Picassos Interesse an der Primitiven Kunst, welche sich in seinen afrikanischen Masken erkennen lässt, als auch Paul Gauguins Interesse an ozeanischen Stammesgesellschaften oder auch Andre Derains Interesse am Primitivismus, nachvollziehen lässt. Zwischen 1890 und 1960 ging Europa zum ersten Mal einen Dialog mit nicht westlichen Kulturen ein: Künstler begannen sich für diverse Kulturen zu interessieren und nutzten das „Andere“ als Inspirationsquelle für ihre Kunst.²²⁶

Scheps beschreibt den Dialog zwischen westlichen und nicht-westlichen Kulturen im Laufe des 20. Jahrhunderts als „Beseitigung der Barrieren zwischen den Kulturen“.²²⁷

„Deshalb führt der Dialog der Kulturen auch nicht zur Uniformität, ganz im Gegenteil: die Pluralität der Quellen, ermöglicht eine grenzenlose Zunahme an künstlerischen Ausdrucksformen, indem Verschiedenartigkeiten kombiniert werden und unerwartete und originelle Synthesen entstehen.“²²⁸

Der Ausstellungsteil *Europas Entdeckungen zwischen 1890-1960* lässt sich mit der in den Deutsche Bank Türmen vertretenen Region Europa vergleichen.

Inhaltlich beschäftigt sich dieser Teil mit Künstlern, welche beginnen ethnografische Museen zu besuchen und sich für afrikanische und ozeanische Stammesgesellschaften zu interessieren. Fremde Kulturen werden auf Reisen erkundet (Paul Gauguin lebte auf Tahiti) und Modelle fremder Kulturen werden als Zeugen (Pablo Picasso) und Quellen der Inspiration gesehen. Generell ist ein starkes Interesse an Kulturen der ganzen Welt zu erkennen.²²⁹

Im Vergleich mit den Türmen, sei darauf hingewiesen, dass auch Werke der klassischen Moderne, wie beispielsweise Ernst Ludwig Kirchner in den Vorstandsetagen installiert

²²⁶ Vgl. Scheps/Dziewior/Thiemann 1999, S. 17.

²²⁷ Ebenda, S. 16.

²²⁸ Ebd., S. 17.

²²⁹ Ebd., S. 17.

sind.²³⁰ Die Werke schienen bisher immer aus dem Ausstattungskonzept der restlichen Regeletagen in den Deutschen Bank Türmen herauszufallen. Diese Präsentation hatte stets etwas Elitäres an sich und stand unter der Kritik, dass gerade auf den Vorstandsetagen die „wertvollsten“ Künstler vertreten sind. Unter der Betrachtung der Regionen-Aufteilung und des Globalisierungsaspektes, erscheint die klassische Moderne auf den Vorstandsetagen nun schlüssig: Ernst Ludwig Kirchners Interesse am Primitivismus schließt den Kreis, indem der Zeitgeist aufgegriffen wird, in welchem der Globalisierungsdiskurs erstmals in der Kunstgeschichte eröffnet wurde, als sich Künstler im frühen 20. Jahrhundert mit dem postkolonialen Diskurs auseinandersetzten.²³¹

In Lateinamerika orientierten sich zwischen den Jahren 1920-1965 die Künstler an europäischen und amerikanischen (USA) Kunstzentren. Das Bestreben nach Zugehörigkeit zur modernen Welt stand im Widerspruch zur eigenen kulturellen Identität, was zur doppelten kulturellen Identität führte: Einerseits existierte aufgrund der Kolonialmächte eine europäische Identität, andererseits gab es die präkoloniale indianische Identität.²³²

Im Teil der Ausstellung *Amerikanische Visionen 1940-1970* wird Amerika in der Kunstwelt als verlagertes Europa gesehen. Die amerikanischen Künstler trauen sich zum ersten Mal an die eigene Sicht der Moderne und erkennen die eigene Kultur. Erste Manifestationen amerikanischer Originalität entstehen durch Künstler, wie beispielsweise Jackson Pollock.²³³

Vergleicht man diese beiden thematischen Teile der Ausstellung mit der Region „Amerika“ in den Deutsche Bank Türme, zeigt sich, dass sich in der zeitgenössischen amerikanischen Kunst derweilen ein eigenständiges Kunststatement entwickelt hat, welches nicht möglich gewesen wäre, wenn aufgrund der Kolonialmächte amerikanische Künstler nicht die Erfahrung der eigenen Identitätsfindung gemacht hätten. Das Thema der Identität oder der Suche nach Identität spiegelt sich in zahlreichen Werken der Künstlerpositionen auf den Etagen B15 bis B28 wieder. Die Suche nach der Identität spiegelt sich allerdings nicht in der persönlichen Identität wieder, sondern in der Appropriation von Bildern vorangegangener Stile und durch die Weiterverarbeitung mit der eigenen Handschrift.

²³⁰ Ein ausführlicher Werkkatalog mit allen Positionen der Klassischen Moderne, welche in der Sammlung Deutsche Bank vertreten sind, kann man nachlesen in Eiling 2007.

²³¹ Weitere Künstler, welche in der Sammlung Deutsche Bank vertreten sind und das Thema aufgreifen: Louise Bourgeois, Karl-Schmidt Rottluff, Max Pechstein, Paul Klee, August Macke.

²³² Vgl. Scheps/Dziewior/Thiemann 1999, S. 17-18.

²³³ Ebenda, S. 18.

Die ost-westlichen Begegnungen zwischen den Jahren 1935 bis 1980 werden in der Ausstellung ebenfalls thematisiert. In der Kunstgeschichte spielte die Öffnung Japans für die moderne Welt eine zentrale Rolle. Der starke Austausch mit Europa hatte die Entstehung des Japonismus in Europa zur Folge und die Verwestlichung Japans. So war beispielsweise die Künstlergruppe „Gutei“ bereits in den 1950er Jahren den amerikanischen Happenings voraus.

234

Dieser Teil der Ausstellung weist eine Parallele zu den Deutschen Bank Türmen in der Region Asien/Pazifik auf. Bei einigen in dieser Region vertretenen Künstlern ist der Bezug auf die Öffnung zum Westen hin und auf die Gleichberechtigung innerhalb des noch nicht internationalen Kunstbetriebs zu erkennen.

Der Teil der Ausstellung Globale Gegenwart (1980-1999), ließ sich dem Gesamtkonzept der Kunstaussstattung der Zentrale der Deutschen Bank gegenüberstellen.

In der Ausstellung rücken die universellen visuellen Kommunikationsinstrumente in den Vordergrund, welche einen Dialog zwischen vielen Kulturen ermöglichen. Die Erfindung lässt sich dem Westen verdanken, denn dieser hat das Instrumentarium geliefert. Visuelle Ausdrucksmöglichkeiten wie die Digitalfotografie, das Internet und viele andere haben sich unglaublich schnell entwickelt. Die Künstler werden aufgrund des Phänomens der Entwurzelung zu Nomaden. Dies zieht einen Verlust der kulturellen Identität mit sich, dieser Verlust wird allerdings durch neue Freiheiten kompensiert.²³⁵

Das Konzept der Nomaden lässt sich auch in den Künstlerpositionen der Deutschen Bank Türme wiederfinden. Ein Großteil der Künstler lebt heute in einem anderen Land als in dem, in welchem er geboren wurde. So wurde beispielsweise Mathilde ter Heijne in den Niederlanden geboren, aber lebt heute in Berlin. Die Künstlerin Fiona Tan wurde in Indonesien geboren und lebt heute in Holland. Ian Tweedy wurde in Frankfurt Hahn auf der deutschen US-Militärbasis geboren und lebt heute in New York und Italien. Und als letztes Beispiel sei an dieser Stelle Wangechi Mutu aufgeführt, welche in Nairobi geborene wurde und heute in New York lebt und arbeitet.

„In einer immer schneller werdenden Welt wird auch das Tempo dieser Globalisierung noch weiter zunehmen; Öffnung, Mobilität, Verfügbarkeit und der Dialog werden sich weiter intensivieren. Dies alles wird allerdings nicht zu

²³⁴ Vgl. Scheps/Dziewior/Thiemann 1999, S. 18-19.

²³⁵ Ebenda, S. 19-20.

wachsender Uniformität führen, denn die großen Kulturen werden ihr sprachliches, religiöses und sonstiges kulturelles Erbe bewahren, welches der Garant ihres Fortbestandes ist.“²³⁶

Auch wenn Scheps im Zuge der Globalisierung der Meinung ist, dass große Kulturen ihr Erbe bewahren, stellt sich die Frage, wie kleinere Unterkulturen ihr Erbe bewahren können oder vielmehr auf ihr kulturelles Erbe aufmerksam machen können. Eben diese Lücke könnte durch das regionale Ausstattungskonzept der Zentrale Deutsche Bank in Frankfurt abgedeckt und als Beweis verstanden werden, dass gerade in einer globalisierten Kunstwelt regionale Einteilungen wichtig sind, um schwächere Kulturen nicht auszulöschen.

Der Rückzug Gauguins nach Tahiti wird als Beginn eines Dialoges der Kulturen in der Kunst des 20. Jahrhunderts gesehen. Viele Künstler der Moderne reisten vor allem von Europa in andere Länder um neue Kulturen kennen zu lernen. Die Zentrum-Peripherie-Debatte ist schon überholt, denn es hat sich daraus heute ein Netzwerk „aus der Organisation von Raum und Zeit erwachsenen Mobilitätsgarantie“ entwickelt. Die Aufteilung in einen Westen und einen Nicht-Westen ist bereits eine historische Erinnerung.²³⁷

Ein immer wieder aufkommendes Phänomen in den Kunstwerken ist die Exil-Frage. Beinahe jeder einzelne Künstler, welcher in den Deutschen Bank Türmen vertreten ist, hat bereits eine Erfahrung mit dem Exil gemacht. Das Exil kann unterschiedlich gesehen werden: Zum einen als räumliches Exil, im Sinne von politischen Maßnahmen oder als Exil in Bezug auf das europäische Kultur-Etablissement.²³⁸

Bei näherer Betrachtung einzelner Künstlerpositionen wird deutlich, dass die Folgen der Globalisierung auch von den Regionskünstlern der Sammlung Deutsche Bank in der Zentrale in Frankfurt am Main aufgenommen werden. In der Region Europa steht die Auseinandersetzung mit Migration und Exil in den Arbeiten des albanischen Künstlers Adrian Paci im Vordergrund. In der Serie „Back Home“ 2001 (Vgl. Abb. 48 und 49) portraitiert Adrian Paci in Italien lebende albanische Flüchtlinge vor handgemalten Kulissen ihrer ehemaligen Wohnungen und greift damit unmittelbar das Thema der politischen Flüchtlinge auf.

²³⁶ Vgl. Scheps/Dziewior/Thiemann 1999, S. 20.

²³⁷ Ebenda, S. 20.

²³⁸ Vgl. Enwezor 1999, S. 336.

Der kamerunische Künstler Samuel Fosso (Vgl. Abb. 50) greift in seinen Selbstportraits die Kulturgeschichte Afrikas und Amerikas auf und stellt die westliche Klischeevorstellung Afrikas in Frage.²³⁹ Aus der Region Afrika/Naher Osten bildet die kenianische Künstlerin Wangechi Mutu eine Position, welche den feministischen Globalisierungsdiskurs aufgreift und in ihren Arbeiten die Vorstellung von Schönheit hinterfragt. Die Arbeit „A Bride who Married a Camel’s Head“, Mischtechnik/Collage auf Mylar aus dem Jahr 2009 (Vgl. Abb. 51) greift den zentralen Themenkomplex in Mutus Werk auf: die schwarze weiblicher Identität zwischen westlicher Konsumkultur, afrikanischer Diaspora und postkolonialer Geschichte.²⁴⁰ Im Bildmittelpunkt kniet eine marginal bekleidete Frau in einer nicht definierbaren Landschaft, welche aus Grasbüscheln besteht. Der Körper der Frau ist zusammengesetzt aus einzelnen Körperteilen, mit einer Hand hebt sie einen nicht erkennbaren Tierkopf in die Höhe, auf ihrem eigenen Kopf trägt sie einen reichen Körperschmuck, aus welchem viele Schlangen hervortreten. Die Darstellung erinnert an Medusen-Darstellung, die Collagetechnik und das Zusammensetzen der Körperteile evoziert beim Rezipienten die Collagen der Künstlerin Hannah Höch.

In der Region Asien/Pazifik stellt die bereits erwähnte Künstlerin Cao Fei mit ihrer Arbeit (Vgl. Abb. 52 und 53) „RMB City“ aus dem Jahre 2007 das Paradebeispiel für die Folgen der globalisierten Welt hinsichtlich des World Wide Webs ins Zentrum ihres künstlerischen Werkes. Im Web 2.0., tritt der Internetnutzer nicht nur als Konsument auf, sondern stellt selbst Inhalte im Netz auf sozialen Netzwerken wie Facebook und Twitter zur Verfügung. Die Grenze zur Privatsphäre wurde hierbei längst überschritten.

Peter Weibel vergleicht die Second Life Plattform mit der modernen Arche Noah; kann die Technik als Religionersatz gesehen werden? So wie in der Bibel nach der Sintflut die Arche Noah den Menschen ein zweites Leben ermöglichte, bietet Second Life ebenfalls ein zweites Leben an, mit dem Unterschied, dass die Plattform ausgedehnt ist und jeder teilnehmen darf. Die Hoffnung auf ein zweites, neues Leben kann nun quasi technologisch eingelöst werden.²⁴¹

²³⁹ Deutsche Bank 2011, S. 101.

²⁴⁰ Ebenda, S. 108.

²⁴¹ Vgl. der Spiegel am 08/2007.

7. Resümee, Ausblick und mögliche Forschungsprojekte

Im Rahmen der Frage nach dem Regionen-Begriff und der damit verbundenen Globalisierung wurde bereits in Kapitel 2 gezeigt, dass die Gründungen von Unternehmenssammlungen im deutschsprachigen Raum - aufgrund der Industrialisierung und des Wirtschaftsbooms Ende des 19./ Anfang des 20. Jahrhunderts sowie erster Wirtschaftsverbindungen mit Amerika - eng mit der Globalisierung zusammenhängen. Auch der historische Abriss von Unternehmenssammlungen im Vergleich mit dem Mäzenatentum zeigte: Je höher die Wirtschaftlichkeit und der Handel einer Gesellschaft war, desto höher war das Interesse an Kunstförderung. So sind auch die ersten Sammlungen mit ausländischen Kunstwerken im 17. Jahrhundert in der jungen Kolonialmacht Holland nicht ohne die Kolonialisierung denkbar, welche wiederum eine gewisse Form der Globalisierung bedeutet. Es wurde dargestellt, dass neben den Hauptfaktoren wie Ansehen, Marketing und das starke persönliche Interesse an Kunst, die stets im Vordergrund von Unternehmenssammlungen zu sehen sind, auch die Folgen der Globalisierung eine zentrale Rolle spielen.

Die Sammlung Deutsche Bank folgte mit ihrer Gründung dem allgemeinen Trend der sich immer mehr ausbreitenden Unternehmenssammlungen, deren Ursprung in den siebziger und achtziger Jahren liegt. In der Geschichte der Sammlung Deutsche Bank lässt sich eine klare Entwicklung erkennen: Aus einer anfangs starken, lokalen Orientierung an Künstlern aus dem deutschsprachigen Raum wurde eine zunehmend internationale Ausrichtung, deren Höhepunkt die neue Kunstaussstattung der Konzernzentrale in Frankfurt darstellt. Die Erstaussstattung der Türme 1986 umfasste 123 Künstler aus dem deutschsprachigen Raum, wovon 17 in Frankfurt ansässig waren. Die Neuaussstattung in 2011 unterstreicht mit über 100 Künstlern aus 44 Ländern die starke internationale Ausrichtung. Es lässt sich also eine klare Verschiebung von regionaler/lokaler Kunst zur internationalen Kunst beobachten. Diese ist auf zwei Gründe zurückzuführen: Zum einen folgte die Bank unter der Beratung von vier international sehr renommierten Kuratoren dem Trend auf dem Kunstmarkt. Zum anderen passte sie ihre künstlerische Ausrichtung der Ausbreitung ihrer Geschäftsbereiche an.

Mit der neuen Art der Kunstpräsentation der Konzernzentrale in Frankfurt am Main wird die Deutsche Bank ihrem Anspruch an eine junge und international ausgerichtete Sammlung gerecht. Die genaue Beleuchtung des Regionen-Konzepts als innovative Ausstattung hat gezeigt, dass in den Deutsche Bank Türmen Künstlerpositionen aus aller Herren Länder vertreten sind. Auf die Frage Bezug nehmend, inwieweit diese Positionen miteinander vereinbar sind, wurde deutlich, dass alle Künstler in ihren Werken ähnliche Themen aufgreifen: sie alle thematisieren die Folgen einer globalisierten Welt. So findet sich

beispielsweise die Auseinandersetzung mit dem Exil sowohl in der Serie „Back Home“ (Vgl. Abb 48 und 49.) von Adrian Paci, in welcher der Künstler albanische Flüchtlinge portraitiert, als auch im übertragenen Sinn in der Arbeit „RMB City“ (Abb. 52 und 53) von Cao Fei, die ihr virtuelles Ich namens China Tracey ins virtuelle Exil, der Plattform Second Life, schickt. Gegensätzlicher könnten die eben genannten Künstlerpositionen nicht sein: sowohl in ihrer Herkunft, Kultur und Sprache als auch in ihrer künstlerischen Ausdrucksweise unterscheiden sie sich vehement. Während Adrian Paci mit dem Medium der Fotografie arbeitet, bewegt sich Cao Fei als Multimedia-Künstlerin in einem virtuellen Raum. Dennoch haben sie zwei verbindende Momente: die Deutsche Bank Türme als räumlichen Faktor und die Folgen der Globalisierung als inhaltlichen Faktor.

Aufgrund der Hegemonie des Westens in der Kunstgeschichte wurden Werke von Künstlern aus nicht westlichen Ländern stets vor allem im Völkerkundemuseum ausgestellt und separat als exotische Sparte betrachtet. In der Moderne dienten sie den Künstlern als Inspirationsquelle und waren dem Kolonialismus zuzuschreiben. Erst ab den 1990er ist der Versuch einer Integration „nicht westlicher Kunst“ in die „Kunstwelt“ zu beobachten. In vielen Museen, auf Biennalen, auf dem Kunstmarkt in Auktionen oder im Galeriebetrieb wurden immer mehr Künstler aus Asien/Pazifik, Afrika/Naher Osten und Südamerika berücksichtigt. Kapitel 6 hat gezeigt, dass das Regionen-Konzept als Ausstellungstyp in diversen Kunstaussstellungen, hauptsächlich in Biennalen, wiederzufinden ist. Die regionale Aufteilung der Künstler in der Deutschen Bank bezieht sich auf eine geografische Aufteilung der Regionen und sieht keine strenge nationale Einteilung der Künstler vor. Mit diesem Alleinstellungsmerkmal entzieht sich das Regionen-Konzept den Kritikpunkten, welche sich im Zusammenhang mit dem Nationen-Prinzip von Ausstellungen hauptsächlich in Vorwürfen des Exotischen an der Präsentation außerwestlicher Künstler in Kunstaussstellungen äußern. Die Frage, inwieweit das Regionen-Konzept den Vorwurf einer Hegemonie des Westens in der zeitgenössischen Kunst trägt, konnte nicht eindeutig beantwortet werden. Die Autoren Pett, Aereen und Belting würden die Deutsche Bank zwar sehr wahrscheinlich als „Begründer“ des regionalen Kunstkonzeptes ansehen, würden ihr dennoch, in ihrer Rolle als angehender Global Player, die Verkörperung der Hegemonie des Westens unterstellen.

Mit der regionalen Aufteilung der Kunst in den Türmen setzt die Deutsche Bank durchaus ein Zeichen: sie rückt im gegenwärtigen Globalisierungstrend lokale, kulturelle Traditionen zurück in den Mittelpunkt. Zusammenfassend ist zum Regionen-Konzept anzumerken, dass durch die bewusste Abwendung von vereinheitlichten Formen der kulturellen Globalisierung hin zur bewussten Betonung der Regionen - wie es in der Kunstaussstattung der Deutschen

Bank zu beobachten ist - ein Absetzen von der Globalisierung möglich ist. Bei Betrachtung der Ausstattung unter dem Begriff der „Glokalisierung“ stellt sich die Deutsche Bank mit der regionalen Aufteilung zwar gegen den Trend der Globalisierung, macht es aber dennoch möglich, internationale Positionen zu berücksichtigen und unter einem Dach zu vereinen.

Die in der Literatur vorgefundenen Ansichten zur kulturellen Globalisierung, zur Hegemonie des Westens, zu dem Disput, ob außereuropäische Kunst inkludiert werden soll oder nicht, und zur Kritik am Exotischen außereuropäischer Künstler sind Teil einer historischen Betrachtung, wenn davon ausgegangen wird, dass diese Diskurse vor rund einem Jahrzehnt stattgefunden haben. Die Ansichten zum postkolonialen Erbe sowie ethnologische und völkerkundige Fragen scheinen aktuell in den Hintergrund getreten zu sein. Außerwestliche Künstler sind selbstverständlicher Bestandteil der Kunstwelt. Vielmehr richtet sich die Kritik gegen den Kunstmarkt, welcher zwar Künstler aus der ganzen Welt aufnimmt, nach wie vor allerdings von westlichen Akteuren beherrscht wird.

Aufgrund der gesetzten Schwerpunkte in dieser Arbeit wurden nicht alle Künstlerpositionen der 60 Regeletagen der Deutsche Bank Türme detailliert betrachtet. Die Vielzahl an Künstlern und Werken bietet daher Raum für weitere Forschungsarbeiten. Beispielsweise wäre denkbar, in einem empirischen Teil einen Fragebogen zu erstellen und diesen an alle 60 Regeletagenkünstler zu versenden. Die Fragen könnten sich auf das beschriebene Thema der regionalen Aufteilung und der damit zusammenhängenden Globalisierung beziehen. Ziel der Untersuchung könnte die Reaktion der Künstler auf die regionale Zuweisung und ihre persönliche Einstellung sein. Aus den Befunden könnte abgeleitet werden, inwieweit das Ergebnis der vorliegenden Arbeit zum Regionen-Konzept bestätigt wird oder welche andere Ansichten existieren. Das Ergebnis könnte eine ausführliche Präsentation aller in den Deutsche Bank Türmen vertretenen Künstler und deren Arbeiten in Form eines Werkverzeichnisses sein. Ein besonderer Fokus könnte auf Themen liegen, die sich auf die Folgen der Globalisierung beziehen. Weiter könnte das Thema der Unternehmenssammlungen ausführlicher untersucht werden, indem man die globale Entwicklung von Unternehmenssammlungen in allen Weltregionen nachzeichnet und speziell die Regionen berücksichtigt, in denen das Phänomen der Unternehmenssammlungen noch sehr jung ist.

Literaturverzeichnis

ARAEEN 1997

Araeen, Rasheed: Westliche Kunst kontra Dritte Welt, in: Weibel, Peter (Hg.): Inklusion: Exklusion. Kunst im Zeitalter von Postkolonialismus und globaler Migration. Versuch einer neuen Kartografie der Kunst im Zeitalter von Postkolonialismus und globaler Migration, Köln 1997, S. 98-103.

BECKER 1994

Becker, Bettina M.: Unternehmen zwischen Sponsoring und Mäzenatentum. Motive, Chancen und Grenzen unternehmerischen Kunstengagements, Frankfurt am Main/New York 1994.

BELLINI 2011

Bellini, Mario: Eine klare und starke Idee, in: Deutsche Bank (Hg.): Deutsche Bank. Die neuen Türme, Leipzig 2011, S. 50-60.

BELOW/VON BISMARCK 2005

Below, Irene/von Bismarck, Beatrice: Globalisierung/Hierarchisierung. Kulturelle Dominanzen in Kunst und Kunstgeschichte, in: Schriftenreihe des Ulmer Vereins – Verband für Kunst- und Kulturwissenschaften e.V., Band 1, Marburg/Ulm 2005.

BELTING 1995

Belting, Hans: Eine globale Kunstszene? Marco Polo und die anderen Kulturen, in: Haupt, Gerhard/Scherer, Bernd M.(Hg.): neue bildende kunst, 4/5 1995 September-November, Berlin 1995, S. 13-18.

BELTING/BUDDENSIEG 2009

Belting, Hans / Buddensieg, Andrea (Hg.): The Global Art World. Audiences, Markets and Museums, Karlsruhe 2009.

BENEDIXEN/WEIKL 2011

Benedixen, Peter / Weikl, Bernd: Einführung in die Kultur- und Kunstökonomie, 3. Auflage, Wiesbaden 2011.

CONZEN 1990

Conzen, Brigitte: Der Mäzen, in: Lippert, Werner (Hg.). Corporate Collecting. Manager – die neuen Medici? Düsseldorf/Wien/New York 1990, S. 27-35.

CONZEN/SALIÉ 2012

Conzen, Friedrich/Salié, Olaf/Arbeitskreis Corporate Collecting (ACC) des Kulturkreises der Deutschen Wirtschaft beim BDI e.V. (Hg.): Corporate Collections, April 2012.

CURIGER 1992

Curiger, Bice: Eröffnungsrede zur Ausstellung 23. Oktober 1991, in: Küng, Moritz/Bürgi Bernhard (Hg.): Denkraum Museum. Über die Rezeption von Architektur und Kunst, Baden 1992.

DEUTSCHE BANK 1987

Deutsche Bank AG (Hg.): Zeitgenössische Kunst in der Deutschen Bank Frankfurt, Frankfurt am Main 1987.

DEUTSCHE BANK 1995

Deutsche Bank AG (Hg.): Auf Papier – Kunst des 20. Jahrhunderts aus der Sammlung Deutsche Bank. Begleitender Katalog zur Ausstellung „Auf Papier. Kunst des 20. Jahrhunderts aus der Sammlung Deutsche Bank“, Frankfurt am Main 1995.

DEUTSCHE BANK 2001

Deutsche Bank AG (Hg.): Visuell 2001, Frankfurt am Main 2001.

DEUTSCHE BANK 2003

Deutsche Bank AG (Hg.): Visuell 2003, Frankfurt am Main 2003.

DEUTSCHE BANK 2005

Deutsche Bank AG (Hg.): Visuell 2005. 25. Fünfundzwanzig Jahre Sammlung Deutsche Bank (Kat. Ausst., Deutsche Guggenheim, Berlin 2005), Frankfurt am Main 2005.

DEUTSCHE BANK 2006

Deutsche Bank AG (Hg.): Visuell 2006. Blind Date. Zum ersten Mal zu sehen: Neuankäufe für die Sammlung Deutsche Bank, Frankfurt am Main 2006.

DEUTSCHE BANK 2011

Deutsche Bank AG (Hg.): Art Works. Sammlung Deutsche Bank Zentrale Frankfurt, Frankfurt am Main 2011.

Deutsche Bank. Die neuen Türme. 2011

Deutsche Bank AG (Hg.): Deutsche Bank. Die neuen Türme, Hamburg 2011.

Deutsche Bank. Gesellschaftliche Verantwortung. Bericht 2011

Deutsche Bank AG: Soziales Kapital schaffen. Gesellschaftliche Verantwortung – Bericht 2011, Frankfurt am Main 2011/2012.

DEUTSCHE BANK ART WORKS BROSCHÜRE 2012

Deutsche Bank: Art works. Leistung aus Leidenschaft. Imagebroschüre zum Kunstengagement der Deutschen Bank, Frankfurt am Main 2012.

DOUGLAS 1994

Douglas, Christoph Graf (Hg.): Corporate Collecting. Corporate Sponsoring. Dokumentation des Symposiums zur ART FRANKFURT 1994, Regensburg 1994.

EBERT 2005

Ebert, Hanna Marie: Corporate Collections. Kunst als Kommunikationsinstrument in Unternehmen. Nr. 32, Berlin 2005, in: Mitteilungen und Berichte aus dem Institut für Museumskunde, [<http://www.smb.spk-berlin.de/ifm/dokumente/mitteilungen/MIT032.pdf>], 22.10.2012.

EILING 2007/2010

Eiling, Alexander: Beletage und Kunst am Arbeitsplatz. Die Sammlung Deutsche Bank zwischen zeitgenössischer Kunst und deutschem Expressionismus mit einem kritischen Werkkatalog, phil. Diss., Frankfurt am Main 2007/2010.

ENWEZOR 1999

Enwezor, Okwui: In der Welt zu Hause. Afrikanische Schriftsteller und Künstler in „Ex-Ile“, in: Scheps, Marc/Dziewor, Yilmaz/Thiemann, Barbara M. (Hg.): Kunstwelten im Dialog. Von Gauguin zu globalen Gegenwart (Kat. Ausst., Museum Ludwig, Köln 1999), Köln 1999, S. 330-344.

ENWEZOR 2002 I

Enwezor, Okwui: Großausstellungen und die Antinomien einer transnationalen globalen Form, in: Boehm, Gottfried/Bredekamp, Horst (Hg.): Ikonologie der Gegenwart (Berliner Thyssen-Vorlesung zur Ikonologie der Gegenwart, veranstaltet vom Kunsthistorischen Seminar und dem Hermann von Helmholtz-Zentrum für Kulturtechnik der Humboldt-Universität zu Berlin sowie der Fritz Thyssen Stiftung, Köln), München 2002.

ENWEZOR 2002 II

Enwezor, Okwui: Die Black Box, in: Documenta-und-Museum-Fridericianum-Veranstaltungs-GmbH (Hg.): Documenta 11_Plattform 5: Ausstellung. Katalog (Kat. Ausst. Documenta 11, Kassel 2002), Ostfildern-Ruit 2002, S. 42-55.

FELIX/HENTSCHEL/LUCKOW 2002

Felix, Zdenek/Hentschel, Beate/Luckow, Dirk (Hg.): Art & Economy (Kat. Ausst. Deichtorhallen, Hamburg 2002), Ostfildern-Ruit 2002.

FIORILLO 1815-1820

Fiorillo, Johann Dominik: Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den vereinigten Niederlanden, Hannover 1815-1820.

FLECK 2009

Fleck, Robert (Hg.): Die Biennale von Venedig. Eine Geschichte des 20. Jahrhunderts, Hamburg 2009.

GALLWITZ 1987

Gallwitz, Klaus: Zeitgenössische Kunst am Arbeitsplatz, in: Deutsche Bank AG (Hg.): Zeitgenössische Kunst in der Deutschen Bank, Frankfurt am Main 1987, S. 9-22.

GERKEN 1990

Gerken, Gert: Corporate Collecting. Bunte Bilder genügen nicht, in: Werner Lippert (Hg.): Corporate Collecting. Manager – die neuen Medici? Düsseldorf / Wien / New York 1990.

GOODROW 2002

Goodrow, Gerard Á.: Inspiration und Innovation. Zeitgenössische Kunst als Katalysator der Unternehmenskultur, in: Felix, Zdenek/Hentschel, Beate/Luckow, Dirk (Hg.): Art & Economy (Kat. Ausst. Deichtorhallen, Hamburg 2002), Ostfildern-Ruit 2002, S. 78.

GRASSKAMP 1998

Grasskamp, Walter (Hg.): Kunst und Geld. Szenen einer Mischehe, München 1998.

GREWE 2006

Grewe, Cordula (Hg.): Die Schau des Fremden. Ausstellungskonzepte zwischen Kunst, Kommerz und Wissenschaft in: Transatlantische Historische Studien. Veröffentlichungen des Deutschen Historischen Instituts Washington D.C., Band 26, Stuttgart 2006, S. 9-45.

GRIGOTEIT 2005

Grigoteit, Ariane: Per Knopfdruck zur Kunst, in: Deutsche Bank AG (Hg.): 25. Fünfundzwanzig Jahre Sammlung Deutsche Bank (Kat. Ausst., Deutsche Guggenheim, Berlin 2005), Frankfurt am Main 2005, S. 4-9.

GUNTRAM /EHRENFRIED /RATHER 2012

Guntram, Ulrich/Eherenfried, Susanne/Rather, Alessa: Vorwort des Arbeitskreises Corporate Collecting, in: Conzen, Friedrich/Salié, Olaf/Arbeitskreis Corporate Collecting (ACC) des Kulturkreises der Deutschen Wirtschaft beim BDI e.V. (Hg.): Corporate Collections, Köln 2012, S. 10 - 12.

HAUPT/SCHERER 1995

Haupt, Gerhard/Scherer, Bernd M. (Hg.): neue bildende kunst. Zeitschrift für Kunst und Kritik. Das Marco Polo Syndrom, 4/5, 1995 September-November, Berlin 1995.

HANRU 2002

Hanru, Hou: On the Mid-Ground. Selected texts Edited by Yu Hsiao-Hwei, Hong Kong 2002.

HANRU 2005

Hanru, Hou: Towards a new locality. Biennals and global art, in: Vanderlinden, Barbara/ Filipovic, Elena (Hg.): The Manifesta Decade, Cambridge 2005.

HEINZE 1995

Heinze, Thomas: Kulturmanagement. Zum Selbstverständnis einer neuen Disziplin, in: Thomas Heinze (Hg.): Kultur und Wirtschaft. Perspektiven gemeinsamer Innovation, Opladen 1995.

HENGARTNER/MOSER 2006

Hengartner, Thomas/Moser, Johannes (Hg.): Grenzen und Differenzen. Zur Macht sozialer und kultureller Grenzziehungen, Leipzig 2006.

HEUER 1987

Heuer, Carl-Heinz: Steuerrecht als Instrument der Kunstförderung, in: Frey, Bruno S. (Hg.): Kunstförderung. Steuerstaat und Ökonomie, Gerlingen 1987, S. 31-41.

HENTSCHEL 2002

Hentschel, Beate: Art Stories. Kunst in Unternehmen , in: Felix, Zdenek / Hentschel, Beate / Luckow, Dirk: Art & Economy (Kat. Ausst. Deichtorhallen, Hamburg 2002), Ostfildern-Ruit 2002, S. 116.

HISTORISCHE GESELLSCHAFT DER DEUTSCHEN BANK E.V. 2005

Historische Gesellschaft der Deutschen Bank E.V. (Hg.): Die Deutsche Bank in Frankfurt am Main, München 2005.

HOWARTH 1990

Howarth, Shirley Reiff (Hg.): International Directory of Corporate Art Collections, New York 1990.

HUTTER 2002

Hutter, Michael: Kunst zeigt Macht, in: Felix, Zdenek/Hentschel, Beate/Luckow, Dirk (Hg.): Art & Economy (Hamburg, Deichtorhallen, 1.März 2002 bis 23. Juni 2002), Ostfildern-Ruit 2002. S. 50-68.

HÜTTE 2011

Hütte, Friedhelm: Die Kunst in den Türmen, in: Deutsche Bank AG (Hg.): Art works. Sammlung Deutsche Bank Zentrale Frankfurt, Frankfurt am Main 2011, S. 6-10.

JACOBSON 1992

Jacobson, Marjory: Kunst im Unternehmen, Frankfurt am Main/New York 1992.

KAHN 2009

Kahn, Sarah: Globalisierende Kunstmärkte. Das Phänomen Kunst im 21. Jahrhundert aus globaler Perspektive. Zum Ende des hegemonialen Anspruchs des westlichen Kunstsystems und zum Anfang einer post-globalen Kultur, Berlin 2009.

KESSLER/STEINER 2009

Kessler, Johannes/Steiner, Christian (Hg.): Facetten der Globalisierung zwischen Ökonomie, Politik und Kultur, Wiesbaden 2009.

KOLDEHOFF 2006

Koldehoff, Stefan: Kunst für Alle. Die Gründer der Sammlung Deutsche Bank, in: Deutsche Bank (Hg.): Visuell 2006. Blind Date. Zum ersten Mal zu sehen: Neuankäufe für die Sammlung Deutsche Bank, Frankfurt am Main 2006, S. 236-239.

KLÜSER/HEGEWISCH 1991

Klüser, Bernd/Hegewisch, Katharina (Hg.): Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Kunstaussstellungen dieses Jahrhunderts, Frankfurt am Main/Leipzig 1991.

KRUTISCH 2001

Krutisch, Petra: Aus aller Herren Länder. Weltausstellungen seit 1851, in: Germanischen Nationalmuseum Nürnberg (Hg.): Kulturgeschichtliche Spaziergänge im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg 2001.

KULINS 1990

Kulins, Fritz: Den Menschen erreichen, in: Lippert, Werner (Hg.): Corporate Collecting. Manager - die neunten Medici, Düsseldorf/Wien/New York 1990, S. 62-73.

KULTURKREIS DER DEUTSCHEN WIRTSCHAFT 2001

Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im Bundesverband der Deutschen Industrie e.V. (Hg.): Das Unternehmen Kunst, Berlin 2001.

KULTURKREIS DER DEUTSCHEN WIRTSCHAFT 2008

Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im Bundesverband der Deutschen Industrie e.V. (Hg.): Unternehmerische Kulturförderung in Deutschland. Ergebnisse einer umfassenden Untersuchung des Kulturkreises der Deutschen Wirtschaft im BDI, Berlin 2008.

KULTURKREIS DER DEUTSCHEN WIRTSCHAFT 2010

Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im Bundesverband der Deutschen Industrie e.V. (Hg.): Unternehmerische Kulturförderung in Deutschland. Ergebnisse einer umfassenden Untersuchung des Kulturkreises der Deutschen Wirtschaft im BDI, Berlin 2010.

LANZI 1792

Lanzi, Luigi: Storia pittorica dell'Italia inferiore, Firenze 1792.

LIPPERT 1990

Lippert, Werner (Hg.). Corporate Collecting. Manager - die neunten Medici, Düsseldorf/Wien/New York 1990.

LIPPERT 1994

Lippert, Werner: Phänomen, in: Douglas, Christopher Graf (Hg.): Dokumentation des Symposiums zur ART FRANKFURT 1994. Corporate Collecting und Corporate Sponsoring, Regensburg 1994.

LEBER 2008

Leber, Christina: Kunstsammlungen in deutschen Wirtschaftsunternehmen im Zeitraum zwischen 1965 und 2000. Eine Untersuchung der Sammlungsmodelle der HERTA GmbH, der Tetra Pak Rausing&Co. KG, der Deutschen Bank AG, der Adolf Würth GmbH &Co KG sowie der DG Bank Deutsche Genossenschaftsbank AG, phil. Diss., Frankfurt am Main 2008, in: Europäische Hochschulzeitschriften, Reihe XXVIII, Kunstgeschichte.

LUX 1990

Lux, Peter G.C.: Die Sammlung als Teil der Corporate Culture, in Werner Lippert (Hg.): Corporate Collecting. Manager - die neunten Medici, Düsseldorf/Wien/New York 1990. S. 53-62.

LÖSEL-SAUERMANN 1993

Lösel-Sauermann, Iris: Kunstförderung durch deutsche Unternehmer aus kunsthistorischer Sicht, phil. Diss., München, 1993.

MAY 2009

May, Jan Andreas: La Biennale di Venezia. Kontinuität und Wandel in der venezianischen Ausstellungspolitik 1895-1948, in Bergoldt, Klaus (Hg.): STUDI. Schriftenreihe des Deutschen Studienzentrums in Venedig, Centro Tedesco di studi Veneziani, Band II, Berlin 2009.

NEUE BILDENDE KUNST 1995

neue bildende kunst, 4/5 1995 September-November, herausgegeben von Gerhard Haupt und Bernd M. Scherer, in Zusammenarbeit mit dem Haus der Kulturen der Welt, Berlin.

PAROWICZ 2006

Parowic, Izabella: Denkmalpflege effektiv fördern. Finanzierung des Schutzes von Architekturdenkmälern in europäischer Perspektive, phil. Diss., München 2006.

PETT 2002

Pett, Inge: Annäherung an den „Rest der Welt“: Probleme und Strategien im Umgang mit „fremder“ zeitgenössischer Kunst, phil. Diss., in: Kunstgeschichte, Band 75, Münster 2002.

POMIAN 1988/1998

Pomian, Krzysztof: Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln. Aus dem Französischen von Gustav Roßler, Berlin 1998.

RESTANY 1999

Restany, Pierre: Der Westen und sein „Anderes“, in: Scheps, Marc/Dziewior, Yilmaz/Thiemann, Barbara M. (Hg.): Kunstwelten im Dialog. Von Gauguin zu globalen Gegenwart (Kat. Ausst., Museum Ludwig, Köln 1999/2000), Köln 1999, S. 21-25.

SCHEPS/DZIEWIOR/THIEMANN 1999

Scheps, Marc/Dziewior, Yilmaz/Thiemann, Barbara M. (Hg.): Kunstwelten im Dialog. Von Gauguin zu globalen Gegenwart (Kat. Ausst., Museum Ludwig, Köln 1999/2000), Köln 1999.

SCHMIDT-LINSENHOFF 2005

Schmidt-Linsenhoff, Viktoria: Das koloniale Unbewusste in der Kunstgeschichte , in: Below, Irene/Bismarck, Beatrice v. (Hg.): Globalisierung/Hierarchisierung – Kulturelle Dominanzen in Kunst und Kunstgeschichte, Marburg 2005, S. 19–38.

SPIEGLER 2005

Spiegler, Marc: Sammeln in einer Zeit der Veränderung. Die Philosophie der Sammlung Deutsche Bank und ihr Wandel in einer Kunstwelt im Umbruch, in: Deutsche Bank (Hg.): Visuell 2005. 25. Fünfundzwanzig Jahre Sammlung Deutsche Bank (Kat. Ausst., Deutsche Guggenheim, Berlin 2005), Frankfurt am Main 2005, S.241-243.

TROSCHKE 2005

Troschke, Max: Unternehmen fördern Kunst. Grundlagen Analyse Anwendung, Berlin 2005.

UNTERBERGER 2012

Unterberger, Martina: Die antiken Olympischen Spiele als Referenzrahmen für die modernen Olympischen Spiele. Klischees, Stereotype und reale kulturhistorische Bezüge (Körperkult), B.A., München 2012.

VOGEL 2010

Vogel, Sabine B. (Hg.): Biennalen. Kunst im Weltformat, Wien 2010.

WAGNER 2001

Wagner, Bernd (Hg.): Kulturelle Globalisierung. Zwischen Weltkultur und kultureller Fragmentierung, Essen 2001.

WEIBEL 1997

Weibel, Peter (Hg.): Inklusion. Exklusion. Kunst im Zeitalter von Postkolonialismus und globaler Migration (Kat. Ausst., Steirischer Herbst 96/Reininghaus/Künstlerhaus, Graz 1996), Köln 1997.

WEIBEL 2012

Weibel, Peter: Die Unternehmenssammlung zwischen Anonymität und Wagnis, in: Conzen, Friedrich/Salié, Olaf/Arbeitskreis Corporate Collecting (ACC) des Kulturkreises der Deutschen Wirtschaft beim BDI e.V. (Hg.): Corporate Collections, April 2012, S. 24-26.

WEIBEL/BUDDENSIEG 2007

Weibel, Peter/Buddensieg, Andrea (Hg.): Contemporary Art and the Museum. A Global Perspective, Ostfildern 2007.

WÖRNER 2000

Wörner, Martin (Hg.): Die Welt an einem Ort. Illustrierte Geschichte der Weltausstellungen, Berlin 2000.

WYSS 2010

Wyss, Beat (Hg.): Bilder von der Globalisierung. Die Weltausstellung von Paris 1889, Berlin 2010.

ZAPP 1987

Zapp, Herbert: Eine Idee und ihre Verwirklichung, in: Deutsche Bank (Hg.): Zeitgenössische Kunst in der Deutschen Bank, Frankfurt am Main 1987, S. 7-9.

ZAPP 1995

Zapp, Herbert: Zur Entstehung der Ausstellung , in: Deutsche Bank AG (Hg.): Auf Papier – Kunst des 20. Jahrhunderts aus der Deutschen Bank, Frankfurt am Main, 1995, S. 7-8.

Digitale Medien

BUNDESZENTRALE FÜR POLITISCHE BILDUNG 2012

Bundeszentrale für politische Bildung: Globalisierung. URL: <http://www.bpb.de/nachschlagen/lexika/lexikon-der-wirtschaft/19533/globalisierung>. Abgerufen am 20.9.2012.

DER SPIEGEL 2007

Der Spiegel 8/2007: Das neue Leben vor dem Tod. Der Medientheoretiker Peter Weibel über Internet-Spiele als eingelöste Heilserwartungen. URL: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-50578156.html>. Abgerufen am 23.11.2012.

DEUTSCHE BANK BRAND SPACE 2012

Deutsche Bank: The BrandSpace. Das neue Markenerlebnis. URL: http://the-brandspace.de/brandspace/de/index_flash.html. Abgerufen am 10.11.2012.

DEUTSCHE BANK MEDIEN AM 24.2.2012

Deutsche Bank: Zahlen und Fakten. Die neuen Deutsche Bank Türme. URL: https://www.deutschebank.de/medien/de/downloads/Faktenblatt_Deutsche_Bank_Tuerme_24.2.pdf. Abgerufen am 31.10.2012.

DEUTSCHE BANK MEDIEN AM 6.2.2012

Deutsche Bank am 6. Februar 2012: Deutsche Bank baut Präsenz in Berlin aus. URL: https://www.db.com/medien/de/content/3862_3983.htm#. Abgerufen am 31.10.2012.

DEUTSCHE BANK UNTERNEHMEN 2012

Deutsche Bank: Globales Netzwerk. URL: https://www.db.com/de/content/company/globales_netzwerk.htm. Abgerufen am 13.10.2012.

DEUTSCHE GESELLSCHAFT FÜR NACHHALTIGES BAUEN 2012

Das DGNB Nachhaltigkeitskonzept. Die neue Qualität des Bauens. URL: <http://www.dgnb.de/dgnb-system/de/system/dgnb-nachhaltigkeitskonzept/>. Abgerufen am 31.10.2012.

DIE WELT am 19.9.2012

Die Welt am 19.09.2012: Ai Weiwei soll Deutschland auf Biennale vertreten. URL: <http://www.welt.de/kultur/kunst-und-architektur/article109330691/Ai-Weiwei-soll-Deutschland-bei-Biennale-vertreten.html>. Abgerufen am 2.12.2012.

ECOBAN CONSULTING 2012

Architekten BDB & Verband beratender Ingenieure: U.S. Green Building Council LEED (Leadership in Energy and Environmental Design). URL: <http://www.ecobanconsulting.de/leed-zertifikat.html>. Abgerufen am 31.10.2012.

HISTORISCHE GESELLSCHAFT DER DEUTSCHEN BANK E.V. 2012 I

Historische Gesellschaft der Deutschen Bank e.V.: Persönlichkeiten. URL: <http://www.bankgeschichte.de/de/content/862.html>. Abgerufen am 21.10.2012.

HISTORISCHE GESELLSCHAFT DER DEUTSCHEN BANK E.V. 2012 II

Historische Gesellschaft der Deutschen Bank e.V.: Persönlichkeiten. URL: <http://www.bankgeschichte.de/de/content/847.html>. Abgerufen am 21.10.2012.

IACCCA 2012

International Association of Corporate Collections of Contemporary Art. URL: <http://www.iaccca.com/members.php5>. Abgerufen am 13.11.2012.

KULTURKREIS DER DEUTSCHEN WIRTSCHAFT 2012

Arbeitskreis Corporate Collecting (ACC) URL: http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=363&Itemid=401. Abgerufen am 13.11.2012.

STATISTISCHES BUNDESAMT 2012

Statistisches Bundesamt, Wiesbaden 2012

URL:

(<https://www.destatis.de/DE/ZahlenFakten/GesellschaftStaat/BildungForschungKultur/Kultur/Aktuell.html>). Abgerufen am 2.12.2012.

THON 19.09.2012

Thon, Ute: Ai Weiwei plus Drei für Deutschland, in: Art. Das Kunstmagazin. URL: http://www.art-magazin.de/kunst/54852/deutscher_pavillon_venedig_biennale. Abgerufen am 2.12.2012.

THON 19.11.2012

Thon, Ute: Pavillon Tausch in Venedig, in: Art. Das Kunstmagazin. URL: http://www.art-magazin.de/szene/56656/pavillontausch_venedig_biennale_2013. Abgerufen am 2.12.2012.

VBCN 2012

<http://www.vbcn.nl/eng/vbcn.php>. Abgerufen am 13.11.2012.

Abbildungen

Abb.1:



Abb.2:



Abb. 3:

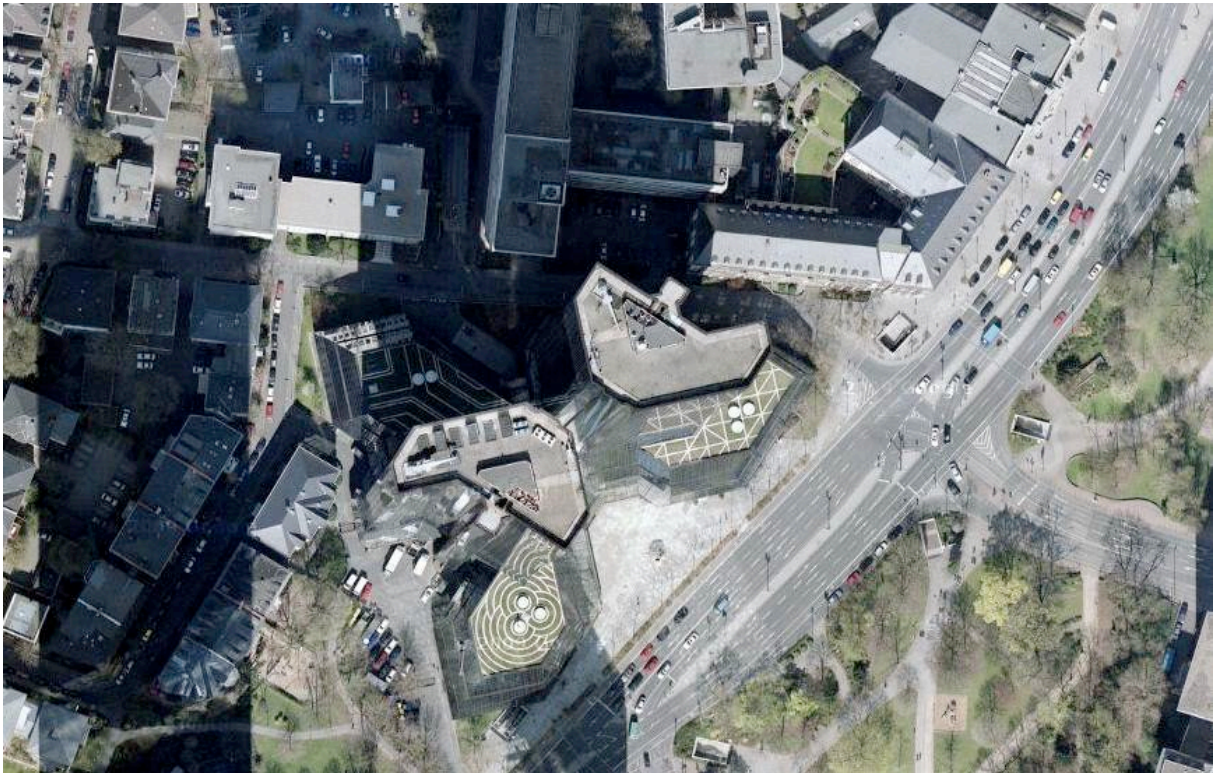
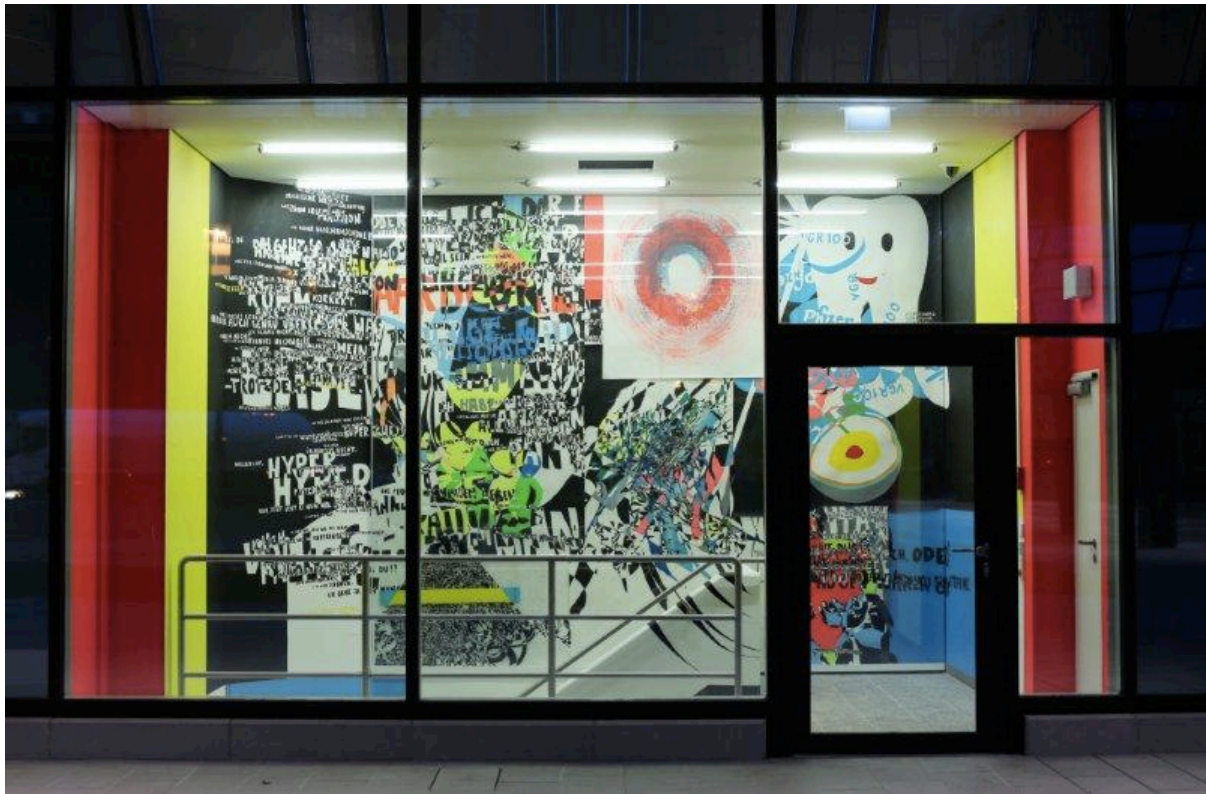


Abb.4:



Abb. 5:



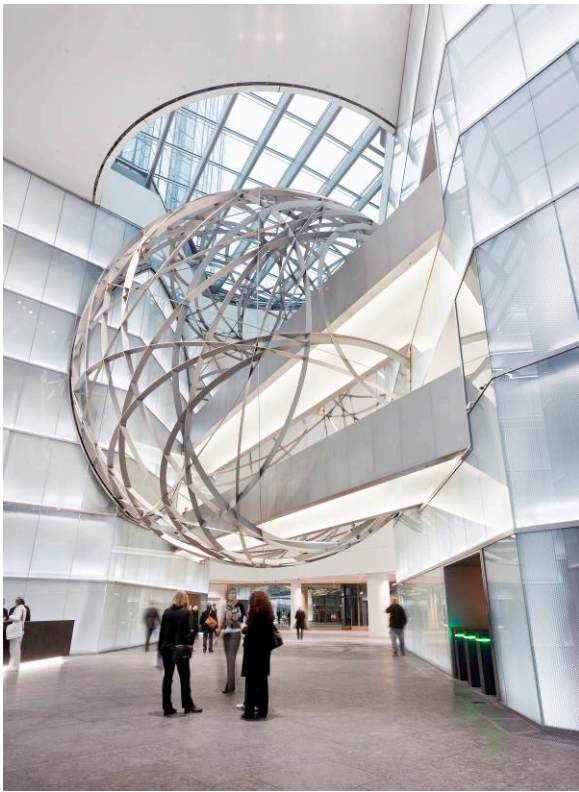
Xenia Lesniewski, Konfabulationen, 2012, Acryl, Bleistift auf Papier und Wand, Sammlung Deutsche Bank, Frankfurt am Main

Abb. 6:



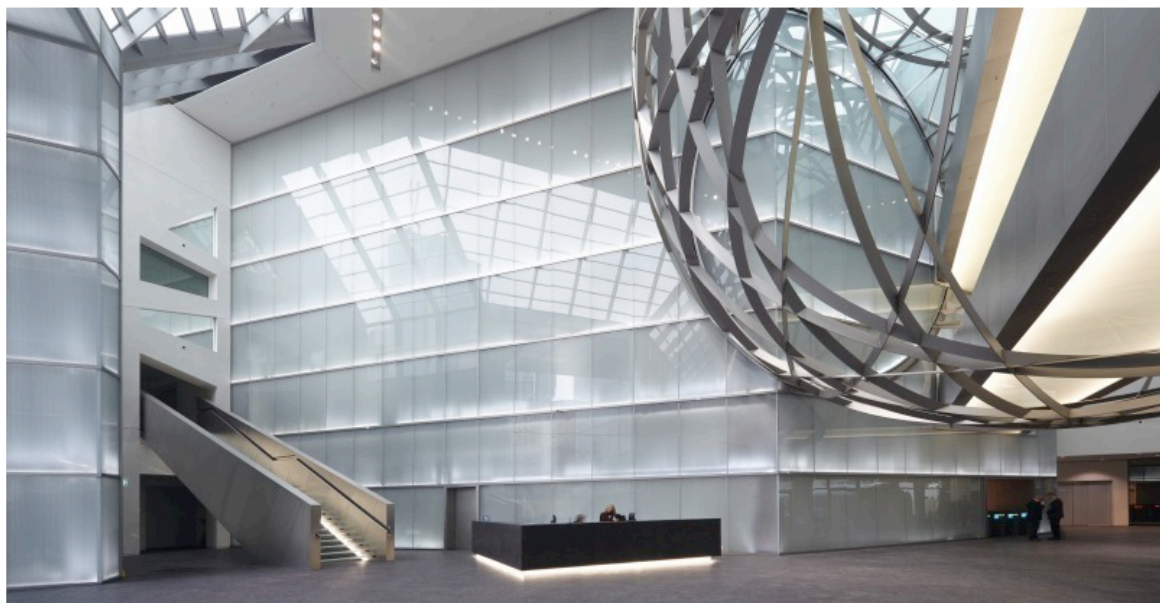
Deutsche Bank Zentrale, verglastes Portal mit Blick in Foyer © Deutsche Bank AG

Abb. 7:



Deutsche Bank Zentrale, Blick ins Foyer mit Sphäre © Deutsche Bank AG

Abb. 8:



Deutsche Bank Zentrale, Blick ins Foyer © Deutsche Bank AG

Abb. 9:

Künstler-Verzeichnis nach Etagen	
Turm B	Turm A
B 37 Joseph Beuys	
B 36 Erwin Heerich	
B 35 Marcel Broodthaers	
B 34 Karl Bohrmann	
B 33 Stefan Wewerka	
B 32 Horst Janssen	
B 31 Arnulf Rainer	
B 30 Dieter Roth	
B 29 Bernhard + Hilla Becher	
B 28 Gerhard Richter	
B 27 Dieter Krieg	A 27 Horst Antes
B 26 Antonius Höckelmann	A 26
B 25 K. H. Hödicke	A 25 Walter Stöhrer
B 24 Georg Baselitz	A 24 Thomas Bayrle
B 23 Imi Knoebel	A 23 A. R. Penck
B 22 Pidder Auberger	A 22 Helfried Hagenberg
B 21 Blinky Palermo	A 21 Sigmar Polke
B 20 Nicole Van den Plas	A 20 Markus Lüpertz
B 19 Johannes Brus	A 19 Galli
B 18 Michael Buthe	A 18 Jörg Immendorff
B 17 Ann Reder	A 17 Joachim Raab
B 16 Artur Stoll	A 16 Istvan Laurer
B 15 Hubert Kiecol	A 15 Martin Disler
B 14 Felix Droese	A 14 Isolde Wawrin
B 13 Bernd Vossmerbäumer	A 13 Friedemann Hahn
B 12 Peter Bömmels	A 12 Tina Juretzek
B 11 Peter Chevalier	A 11 Nanne Meyer
B 10 Gerald Domenig	A 10 Abraham David Christian
B 9 Thomas Schütte	A 9 Walter Dahn
B 8 Andreas Schulze	A 8 Jiří Georg Dokoupil
B 7 Manfred Stumpf	A 7 Hartmut Neumann
B 6 Markus Oehlen	A 6 Stefan Szczesny
B 5 Gunter Rambow	A 5 Siegfried Anzinger
E 3 Elvira Bach, Hans Brosch, Rainer Fetting, Johannes Grützke, K. H. Hödicke, Bernd Koberling, Thomas Lange, Helmut Middendorf, Max Neumann, Meret Oppenheim, Salomé, Bernd Zimmer	
E 2 Georg Baselitz, Jörg Immendorff, Anselm Kiefer, Markus Lüpertz, A. R. Penck, Sigmar Polke	

Künstlerübersicht der Kunstaussstattung der Deutsche Bank Zentrale aus dem Jahr 1986

Abb. 10:



Deutsche Bank Zentrale, Vorstandsbereich mit dunklen Rohstahl Wänden © Deutsche Bank AG

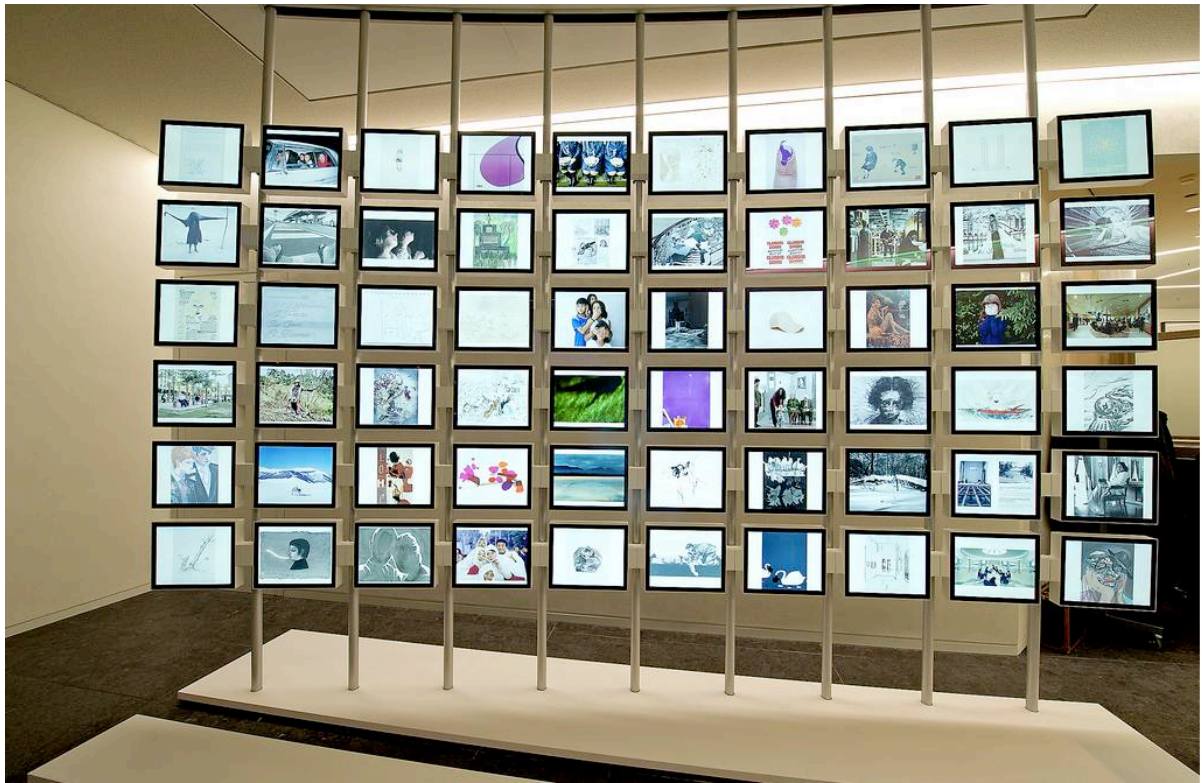
Abb. 11:



Deutsche Bank Zentrale, B-Turm Etage 14, Großraumbüro

Zwelethu Methethwa, ohne Titel aus der Serie „Gold Mines“, 2003, Photographie, 68,6 x 94 cm, Sammlung Deutsche Bank, Frankfurt a.M. © Zwelethu Methethwa/Jack Shainman Gallery, New York, Foto: Marburger & Klaus Helbig

Abb. 12



Deutsche Bank Zentrale, ArtWall, Übersicht aller Werke

Abb. 13



Deutsche Bank Zentrale, ArtWall, Übersicht aller vertretenen Nationen

Abb. 14:



Deutsche Bank Zentrale, ArtWall, Präsentation eines Künstler am Beispiel von Tobias Rehberger -Gesamtansicht

Abb. 15:



Deutsche Bank Zentrale, ArtWall, Präsentation eines Künstler am Beispiel von Tobias Rehberger -Detail Portrait

Abb. 16:



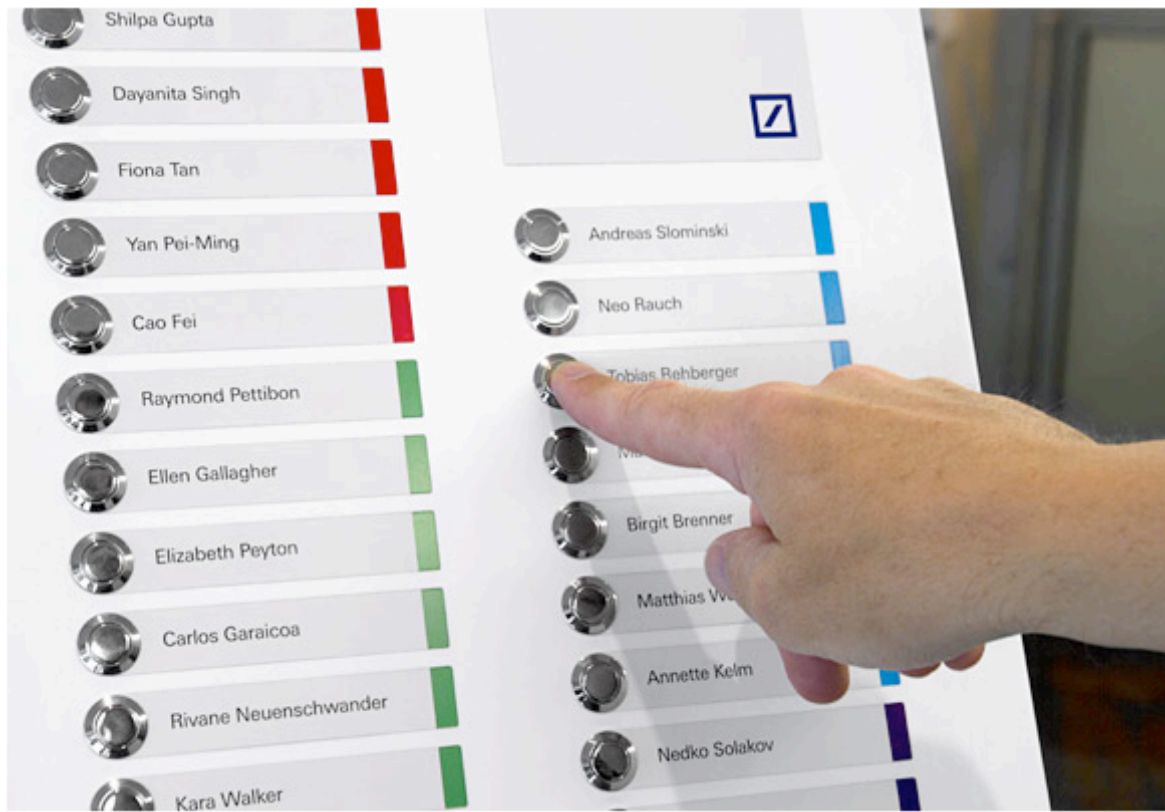
Deutsche Bank Zentrale, ArtWall, Präsentation eines Künstlers am Beispiel von Tobias Rehberger – Detail Signatur

Abb. 17:



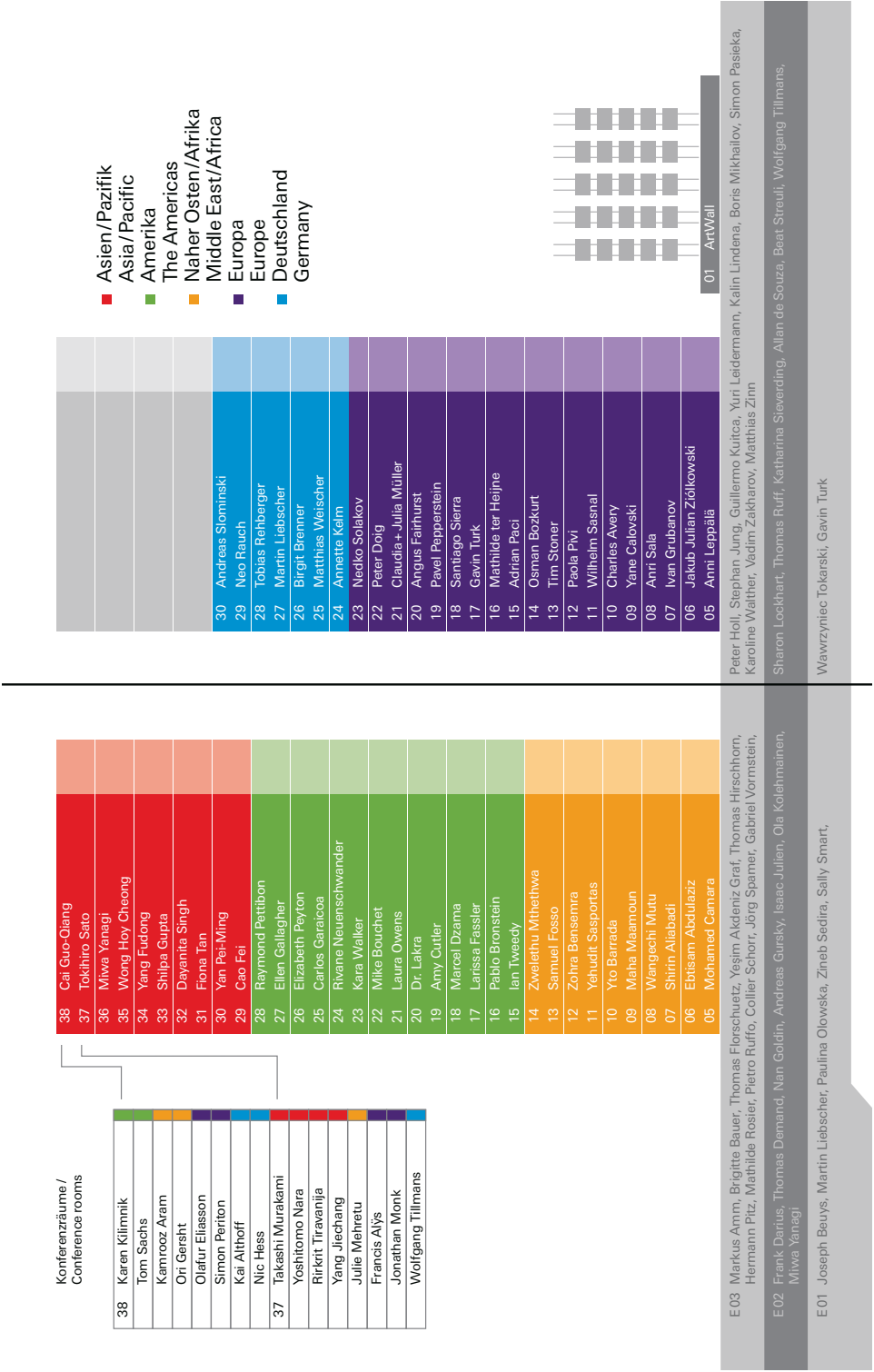
Deutsche Bank Zentrale, ArtWall, Präsentation aller Künstlersignature

Abb. 18



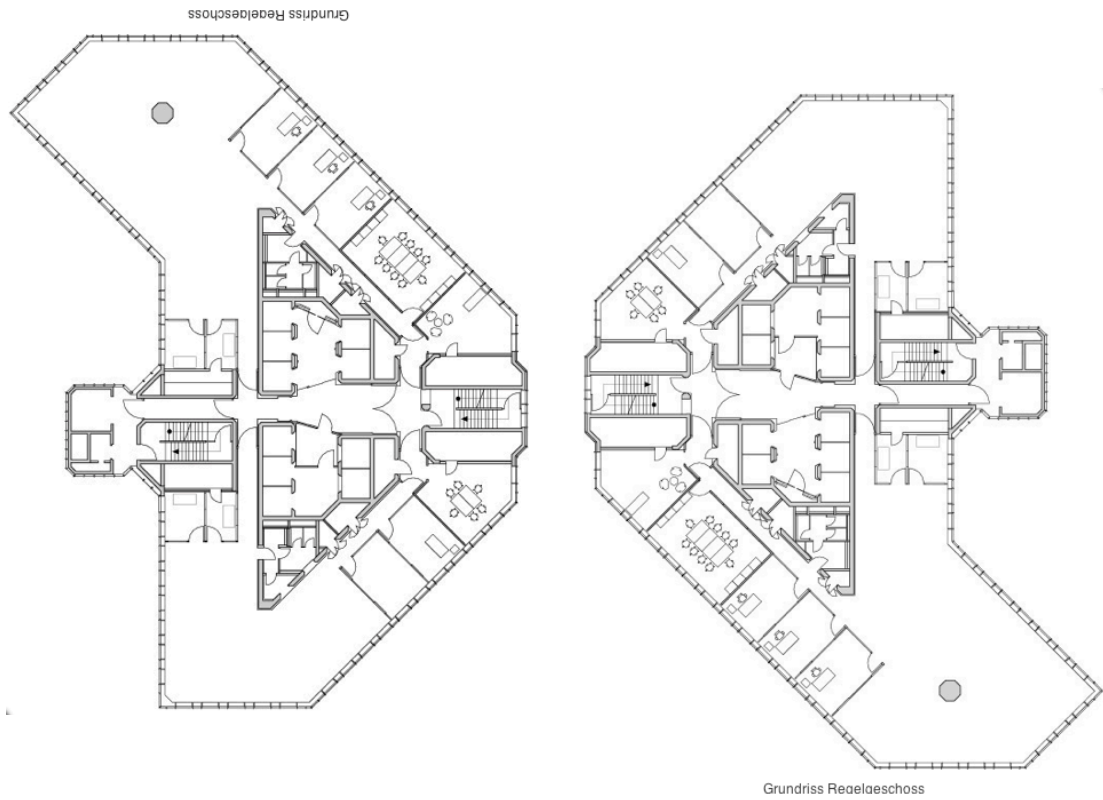
Deutsche Bank Zentrale, Bedienungs-Tool für individuelle Bedienung der ArtWall

Abb.19



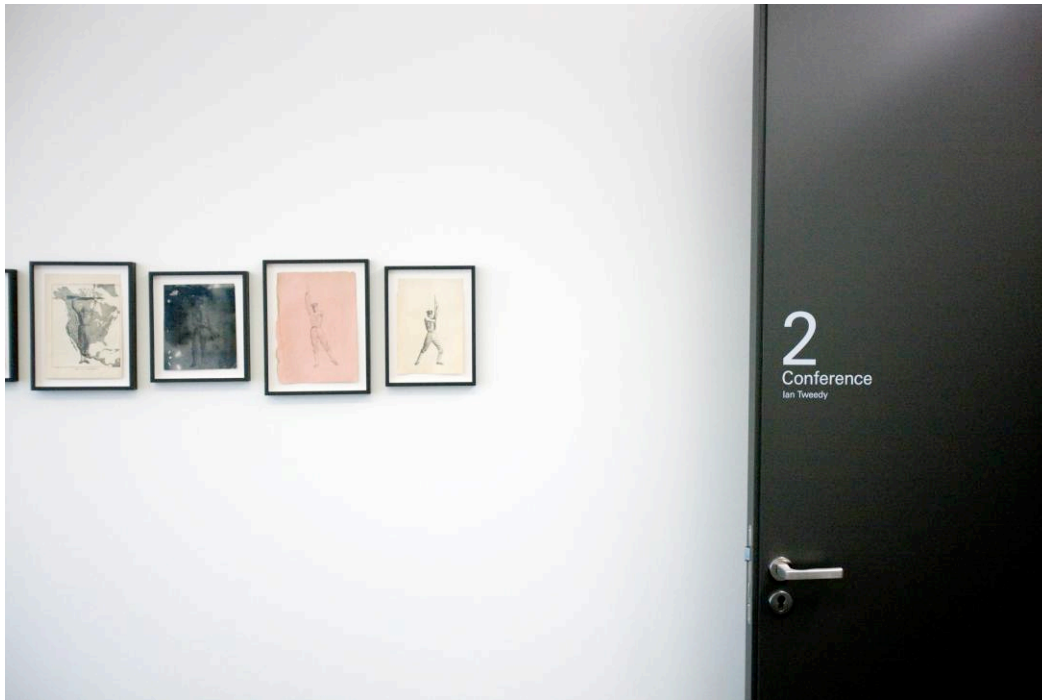
Übersicht aller Künstler, welche in der neuen Deutsche Bank Zentrale zu sehen sind.

Abb. 20a+b



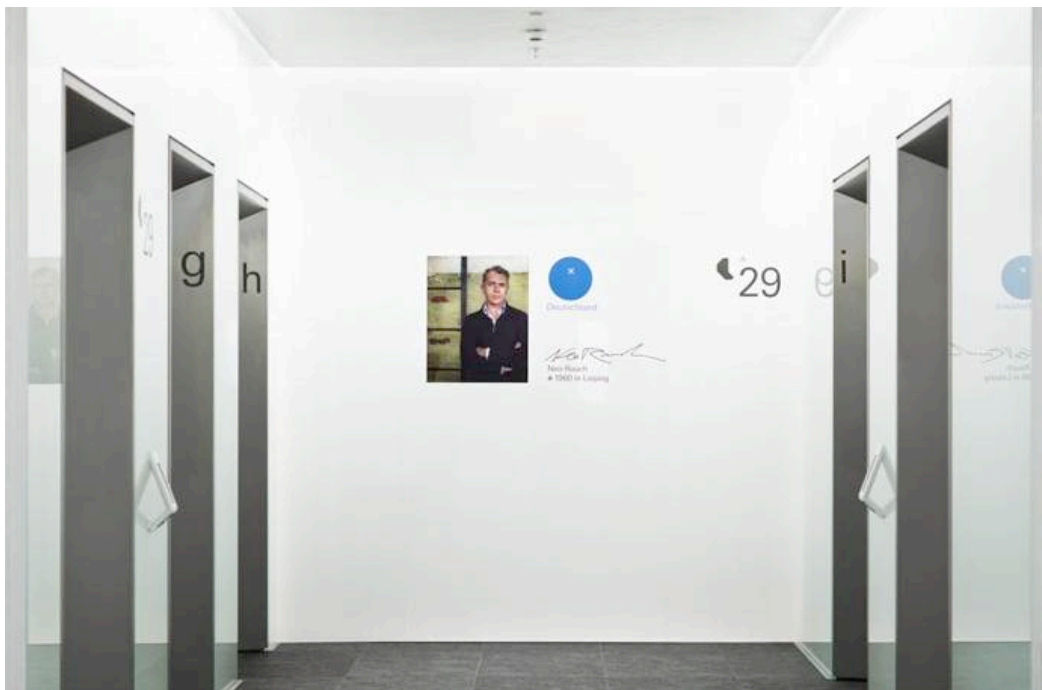
Grundriss der Regeletagen im A-Turm (links) und B-Turm.

Abb. 21:



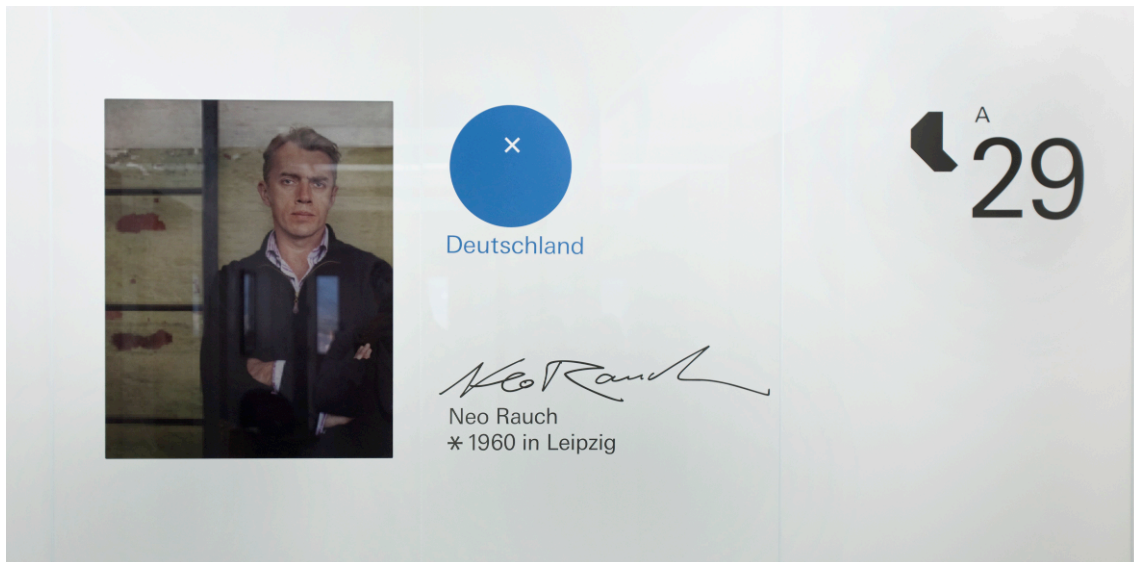
Deutsche Bank Zentrale, B-Turm Etage 15, Konferenzraum mit Beschriftung
Ian Tweedy, o.T., Bleistift auf Papier, 2009, div. Maße, Sammlung Deutsche Bank, Frankfurt
a.M. © Ian Tweedy and Studio Dabbeni, Foto: Alex Kraus

Abb. 22:



Deutsche Bank Zentrale, A-Turm Etage 29, Künstlerinformation im Aufzugsvorraum

Abb. 23



Deutsche Bank Zentrale, A-Turm Etage 29, Künstlerinformation im Aufzugsvorraum
Detail der Künstlerinformation von Neo Rauch

Abb. 24:



Deutsche Bank Zentrale, Aufzugsvorraum im A-Turm Etage 29

Neo Rauch, Weiche, 1999, Öl auf Papier, 215 x 190 cm, Sammlung Deutsche Bank, Frankfurt a.M. © Galerie Eigen + Art, Leipzig/Berlin/VG Bild-Kunst, Bonn 2010, Foto: Frank Marburger & Klaus Helbig.

Abb. 25



Deutsche Bank Zentrale, Aufzugsvorraum im B-Turm Etage 13

Samuel Fosso, The chief (the one who sold Africa to the colonists), 1997, Photographie, 125 x 125 cm, Sammlung Deutsche Bank, Frankfurt a.M. © Samuel Fosso und Jean Marc Patras Gallery, Paris, Foto: Frank Marburger & Klaus Helbig.

Abb. 26:



Deutsche Bank Zentrale, Aufzugsvorraum im B-Turm Etage 32

Dayanita Singh, DMV 20, 2008, Photographie, 123 x 123 cm, Sammlung Deutsche Bank, Frankfurt a.M. © Dayanita Sing und Frith Street Gallery, London, Foto: Frank Marburger & Klaus Helbig.

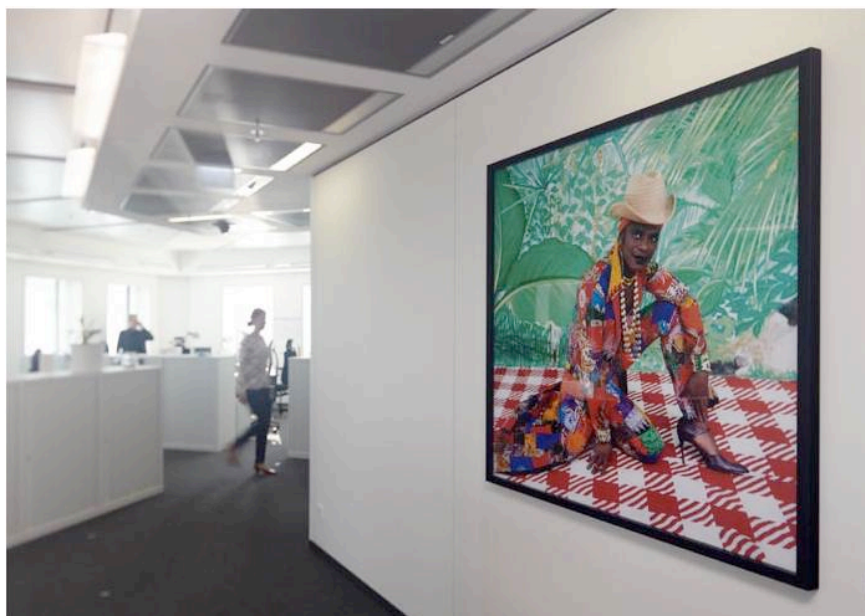
Abb. 27:



Deutsche Bank Zentrale, Gang im Großraumbüro, B-Turm Etage 28

Raymond Pettibon, Serie Plots on Loan I, 2000, Lithographie auf Bütten, je 49,5 x 36 cm, Sammlung Deutsche Bank, Frankfurt a.M. © Raymond Pettibon, courtesy of David Zwirner New York, Foto: Frank Marburger & Klaus Helbig

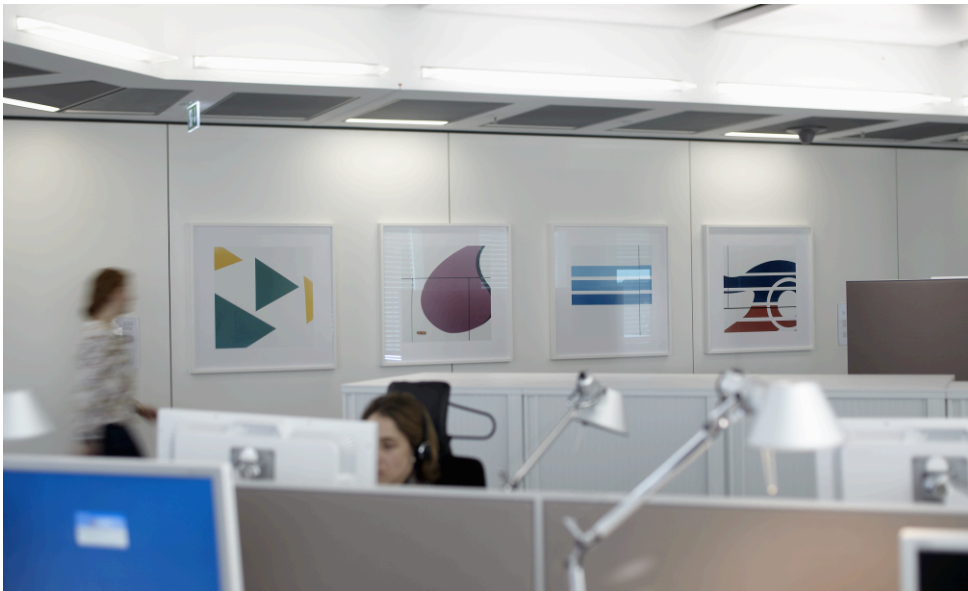
Abb. 28



Deutsche Bank Zentrale, Großraumbüro, B-Turm Etage 13

Samuel Fosso, The Liberated American Women oft he 70's, 1997, Photographie, 125 x 125 cm, Sammlung Deutsche Bank, Frankfurt a.M. © Samuel Fosso, Courtesy jean marc patras/ Galerie, Paris, Foto: Frank Marburger & Klaus Helbig.

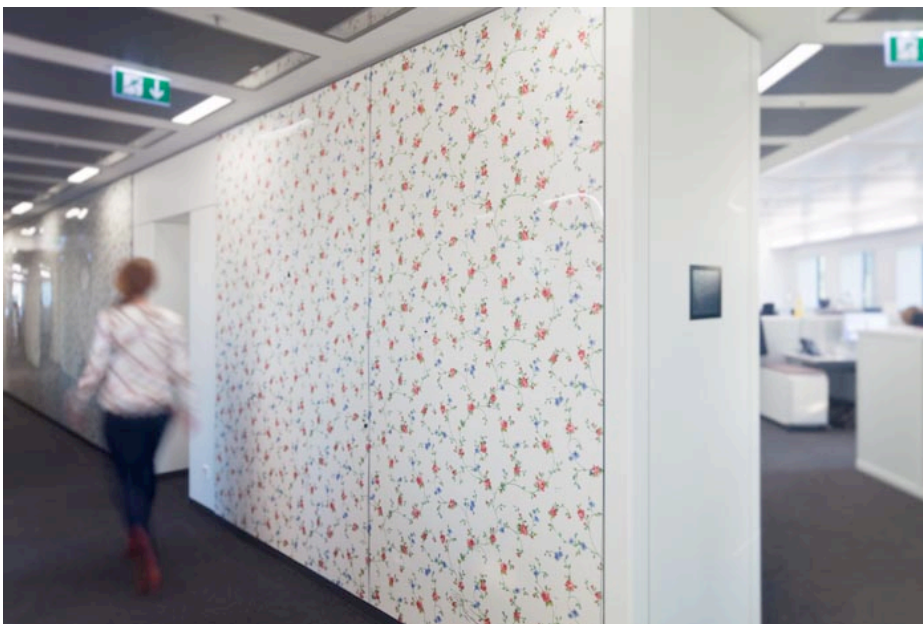
Abb. 29



Deutsche Bank Zentrale, Großraumbüro, B-Turm Etage 10

Yto Barrada, Autocar, Tangier, 2002, C-Print, 4-teilig, je 86 x 86 cm, Sammlung Deutsche Bank, Frankfurt a.M. © Yto Barrada, Foto: Frank Marburger & Klaus Helbig.

Abb. 30



Deutsche Bank Zentrale, Großraumbüro, A-Turm Etage 23

Nedko Solakov, „A Wallpaper (on the 23rd floor), 2010, Schwarze Tinte und Acryl auf lokaler Industrietapete, Sammlung Deutsche Bank, Frankfurt a.M. © Nedko Solakov, Foto: Frank Marburger & Klaus Helbig.

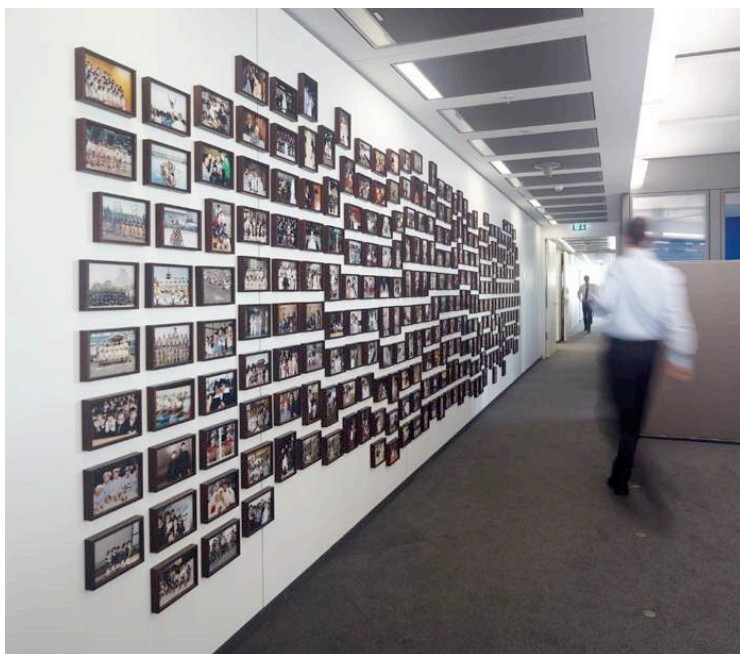
Abb. 31



Deutsche Bank Zentrale, Großraumbüro, B-Turm Etage 32

Dayanita Singh, Wallpaper Installation (Dream Villa 11), 2009, Installation, Sammlung Deutsche Bank, Frankfurt a.M. © Dayanita Singh, Courtesy of the artist and Frith Street Gallery, London, Foto: Alex Kraus.

Abb. 32:



Deutsche Bank Zentrale, Großraumbüro, B-Turm Etage 31

Fiona Tan, Vox Populi Tokyo, 2007, Photographie, je 13 x 18 cm, Sammlung Deutsche Bank, Frankfurt a.M. © Fiona Tan, Courtesy of the artist and Frith Street Gallery, London, Foto: Alex Kraus

Abb. 33



Nedko Solakov working on “A Wallpaper” (on the 23rd floor)” in the Deutsche Bank Towers. Frankfurt January 2011. Photo © Alex Kraus.

Abb. 34



Deutsche Bank Zentrale, Foyer, Eingang in den A-Turm

Gavin Turk, Beuys Red and Blue, o.J., Siebdruck auf Karton, 220 x 220 cm, Sammlung Deutsche Bank, Frankfurt a.M. © Live Stock Market Ltd, Foto: Frank Marburger & Klaus Helbig.

Abb. 35



Cao Fei, Cosplayers: Pearl Riverside, 2004, Photographie, 75 x 100 cm, Sammlung Deutsche Bank, Frankfurt a.M. © Cao Fei und Vitamin Creativ Space.

Abb. 36



Larissa Fassler, Regent Street Regent's Park (Dickens Thought It Looked Like a Racetrack), 2009, Digitaldruck, 160 x 291 cm, Sammlung Deutsche Bank, Frankfurt a.M. © Larissa Fassler, Courtesy September Galerie, Berlin.

Abb. 37



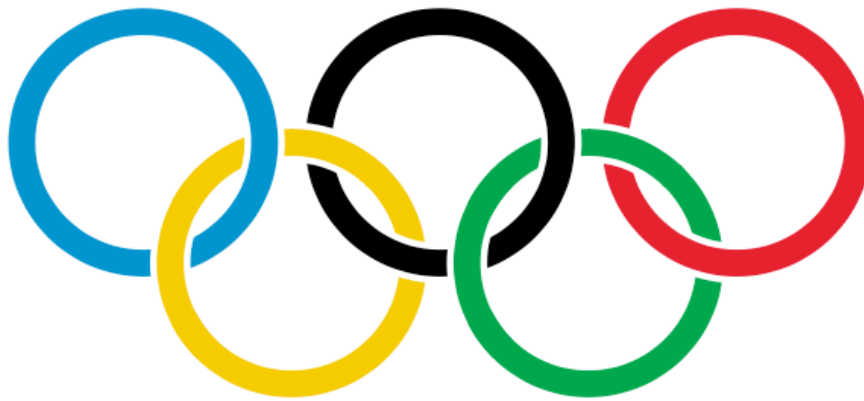
Zwelethu Mthethwa, o.T. aus: Sugar Cane Series, 2003, Fotografie, 81,3 x 104,1 cm
Sammlung Deutsche Bank, Frankfurt a.M. . © Zwelethu Mthethwa, Couertesy September
Galerie, Berlin.

Abb. 38



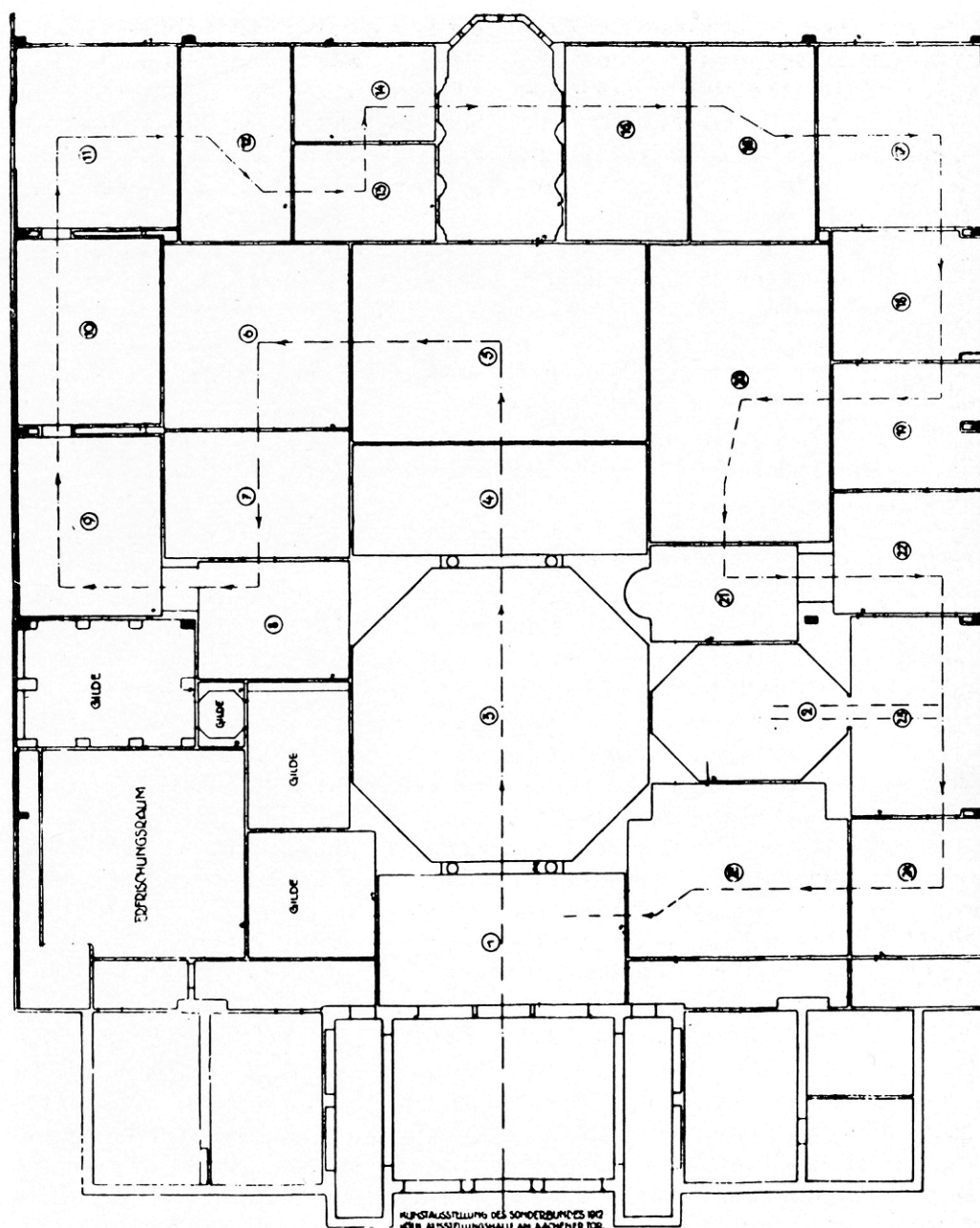
Zwelethu Mthethwa, o.T. aus: Gold Mine Series, 2003, Fotografie, 68,6x94 cm
Sammlung Deutsche Bank

Abb. 39



Olympische Ringe entworfen von Pierre Coubertin, 1896

Abb. 39a



Saal 1 – 5	Vincent van Gogh o.	Saal 14	Norwegen
„ 6	Paul Cézanne		Kapelle
„ 7	Paul Gauguin	„ 15	Österreich
„ 8	Pablo Picasso	„ 16 – 19	Deutschland
„ 9	Groß und Signac	„ 20	Edvard Munch
„ 10	Frankreich	„ 21 – 24	Deutschland
„ 11	Frankreich, Holland	„ 25	August Deuffer
„ 12	Schweiz	„ 1 – 25	Plastik
„ 13	Ungarn	„ I – IV	Kunstgewerbliche Aus- stellung der „Gilde“.

Abb. 40



Eingang zur Weltausstellung 1873

Abb. 41



Abb. 42

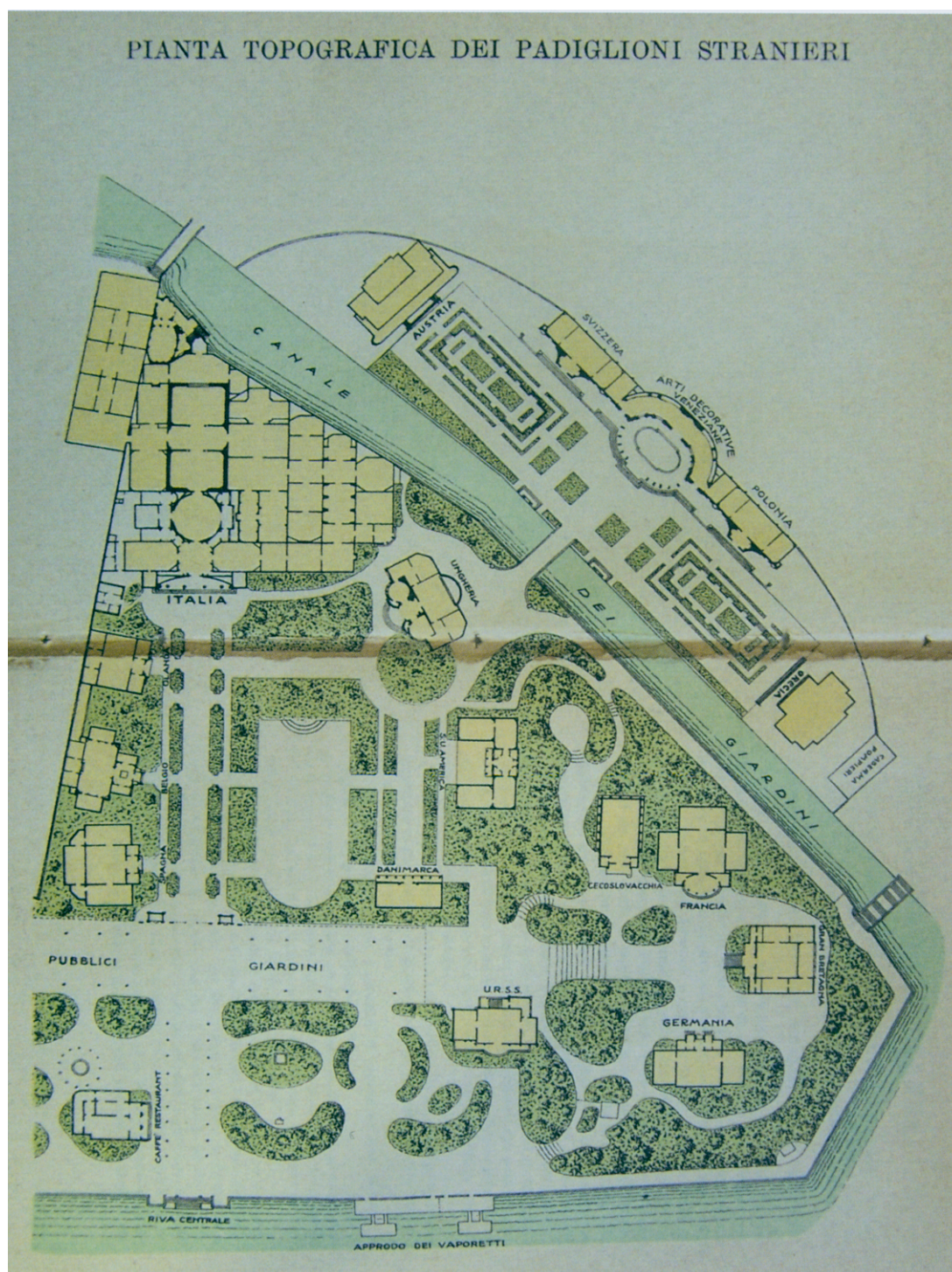
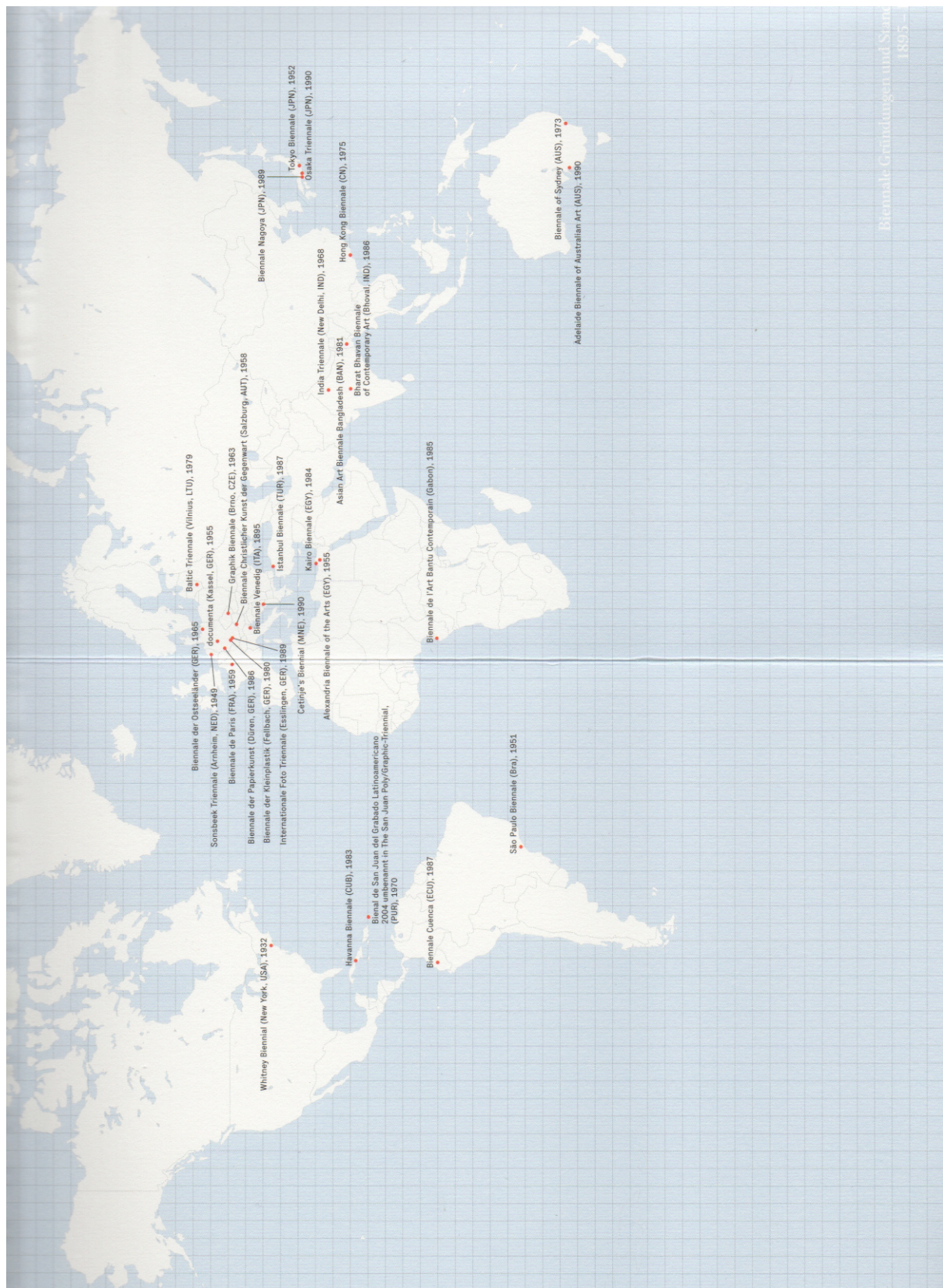


Abb. 43



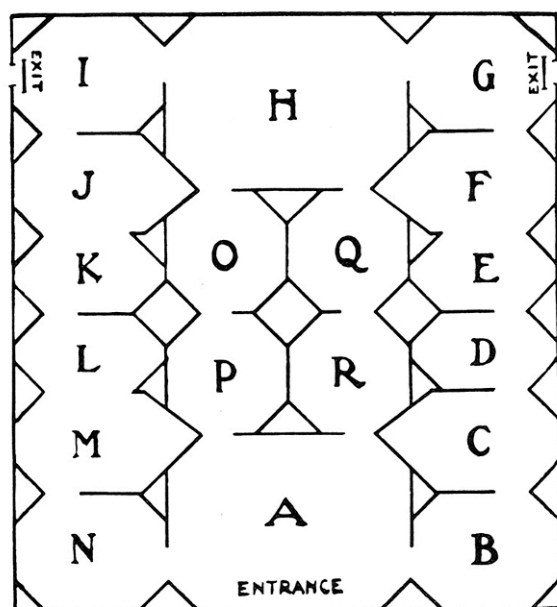
Abb. 44



Biennale Gründungen und Standorte 1895-1990

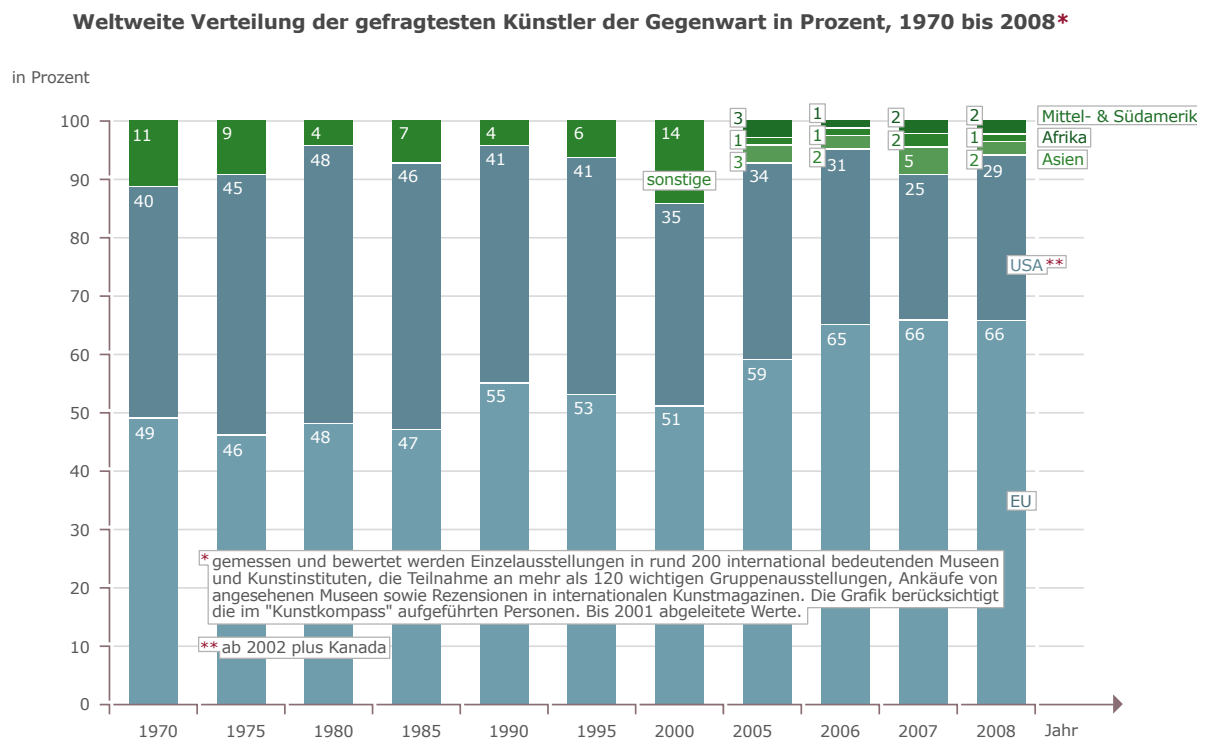
Biennale Gründunge und Standorte 1990-2009

Abb. 46



- Gallery A. American Sculpture and Decorative Art
- Gallery B. American Paintings and Sculpture
- Gallery C. American Paintings
- Gallery D. American Paintings
- Gallery E. American Paintings
- Gallery F. American Paintings
- Gallery G. English, Irish and German Paintings and Drawings
- Gallery H. French Paintings and Sculpture
- Gallery I. French Paintings and Sculpture
- Gallery J. French Paintings, Water Colors and Drawings
- Gallery K. French and American Water Colors, Drawings, etc.
- Gallery L. American Water Colors, Drawings, etc.
- Gallery M. American Paintings
- Gallery N. American Paintings and Sculpture
- Gallery O. French Paintings
- Gallery P. French, English, Dutch and American Paintings
- Gallery Q. French Paintings
- Gallery R. French, English and Swiss Paintings

Abb. 47



© Capital-Kunstkompass, Manager-Magazin / bpb

Abb. 48:



Adrian Paci, Back Home # 1, 2001, Photographie, 105 x 125 cm, Sammlung Deutsche Bank, Frankfurt a.M., courtesy Adrian Paci und kaufmann repetto, Mailand.

Abb. 49



Adrian Paci, Back Home # 2, 2001, Photographie, 105 x 125 cm, Sammlung Deutsche Bank, Frankfurt a.M., courtesy Adrian Paci und kaufmann repetto, Mailand.

Abb. 50



Samuel Fosso, The chief (the one who sold Africa to the colonists), 1997, Photographie, 125 x 125 cm, Sammlung Deutsche Bank, Frankfurt a.M. © Samuel Fosso und Jean Marc Patras Gallery, Paris,

Abb. 51



Wangechi Mutu, The Bride who married a Camel's head, 2009, Collage, 106,7 x 76,2 cm, Sammlung Deutsche Bank, Frankfurt a.M. © Wangechi Mutu / Susanne Vielmetter, LA Projects.

Abb. 52



Cao Fei, RMB City: „The Fashion of China Tracey“, 2009, Photographie, 35,8 x 56 cm, Sammlung Deutsche Bank, Frankfurt a.M., courtesy Cao Fei und Vitamin Creativ Space.

Abb. 53



Cao Fei, RMB City: „The Fashion of China Tracey“, 2009, Photographie, 35,8 x 56 cm, Sammlung Deutsche Bank, Frankfurt a.M., courtesy Cao Fei und Vitamin Creativ Space.

Abbildungsnachweis

- Abb. 1: google-maps, screenshot, URL: <http://maps.google.de/> (1.12.2012).
- Abb. 2: Markus Frühauf am 11.05.2012: Dämpfer für die Deutsche Bank, URL: <http://www.faz.net/aktuell/wirtschaft/unternehmen/verkauf-von-unternehmensteilen-vorerst-gescheitert-daempfer-fuer-die-deutschebank11748155b1.html> (4.1.2013).
- Abb. 3: google-maps, screenshot detail, <http://maps.google.de/> (1.12.2012).
- Abb. 4: http://www.tab.de/artikel/tab_Greentowers_in_Frankfurt_1281373.html (2.1.2013).
- Abb. 5: Private Aufnahme.
- Abb. 6: Deutsche Bank Medien, https://www.deutsche-bank.de/medien/de/content/gebaeude_neue_deutsche_bank_tuerme.htm (2.1.2013)
- Abb. 7: Deutsche Bank Medien, https://www.deutsche-bank.de/medien/de/content/gebaeude_neue_deutsche_bank_tuerme.htm (2.1.2013)
- Abb. 8: Deutsche Bank Medien, https://www.deutsche-bank.de/medien/de/content/gebaeude_neue_deutsche_bank_tuerme.htm (2.1.2013)
- Abb. 9: Deutsche Bank 1989, S. 309.
- Abb. 10: Deutsche Bank. Die neuen Türme 2011, S. 113.
- Abb. 11: Bildmaterial der Deutschen Bank AG / Kunst, Frankfurt am Main.
- Abb. 12: URL: <http://www.flickr.com/photos/deutschebank/5594933864/in/photostream/> (2.1.2013).
- Abb. 13: URL: <http://www.flickr.com/photos/deutschebank/5594347801/in/photostream/> (2.1.2013).
- Abb. 14: URL: <http://www.flickr.com/photos/deutschebank/5594933674/in/photostream/> (2.1.2013).
- Abb. 15: URL: <http://www.flickr.com/photos/deutschebank/5594347631/in/photostream/> (2.1.2013).
- Abb. 16: URL: <http://www.flickr.com/photos/deutschebank/5594933506/in/photostream/> (2.1.2013).
- Abb. 17: URL: <http://www.flickr.com/photos/deutschebank/5594933316/in/photostream/> (2.1.2013).

- Abb. 18: URL: <http://www.artcom.de/projekte/projekt/detail/artwall/> (2.1.2013).
- Abb. 19: Deutsche Bank 2011, S. 10-11.
- Abb. 20 a+b: URL: http://www.tab.de/artikel/tab_Greentowers_in_Frankfurt_1281373.html
(2.1.2013)
- Abb. 21: Deutsche Bank Medien, URL:
https://www.deutschebank.de/medien/de/content/kunst_tuerme.htm (2.1.2013).
- Abb. 22: Bildmaterial der Deutschen Bank AG / Kunst, Frankfurt am Main.
- Abb. 23: Bildmaterial der Deutschen Bank AG / Kunst, Frankfurt am Main, Detail.
- Abb. 24: Bildmaterial der Deutschen Bank AG / Kunst, Frankfurt am Main.
- Abb. 25: Bildmaterial der Deutschen Bank AG / Kunst, Frankfurt am Main.
- Abb. 26: Bildmaterial der Deutschen Bank AG / Kunst, Frankfurt am Main.
- Abb. 27: Deutsche Bank Medien, URL: https://www.deutschebank.de/medien/de/content/kunst_tuerme.htm (4.1.2013).
- Abb. 28: Bildmaterial der Deutschen Bank AG / Kunst, Frankfurt am Main.
- Abb. 29: Deutsche Bank Medien, URL: https://www.deutschebank.de/medien/de/content/kunst_tuerme.htm (4.1.2013).
- Abb. 30: Bildmaterial der Deutschen Bank AG / Kunst, Frankfurt am Main.
- Abb. 31: Deutsche Bank Medien, URL: https://www.deutschebank.de/medien/de/content/kunst_tuerme.htm (4.1.2013).
- Abb. 31: Deutsche Bank Medien, URL: https://www.deutschebank.de/medien/de/content/kunst_tuerme.htm (4.1.2013).
- Abb. 32: Deutsche Bank Medien, URL: https://www.deutschebank.de/medien/de/content/kunst_tuerme.htm (4.1.2013).
- Abb. 33: Deutsche Bank Medien, URL: https://www.deutschebank.de/medien/de/content/kunst_tuerme.htm (4.1.2013).
- Abb. 34: Deutsche Bank Medien, URL: https://www.deutschebank.de/medien/de/content/kunst_tuerme.htm (4.1.2013).
- Abb. 35: Datenbank der Deutschen Bank AG / Kunst, Frankfurt am Main.
- Abb. 36: Datenbank der Deutschen Bank AG / Kunst, Frankfurt am Main.
- Abb. 37: Datenbank der Deutschen Bank AG / Kunst, Frankfurt am Main.
- Abb. 38: Datenbank der Deutschen Bank AG / Kunst, Frankfurt am Main.
- Abb. 39: Bildmaterial Wikipedia, URL: http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Olympic_flag.svg&filetimestamp=20070304013012 (4.1.2013).

- Abb. 39a.: Klüser, Bernd (Hg.): Die Kunst der Ausstellung : eine Dokumentation dreissig exemplarischer Kunstaussstellungen dieses Jahrhunderts, Frankfurt am Main 1991, S. 42.
- Abb. 40: Vogel 2010, S. 19.
- Abb. 41: May, Jan Andreas (Hg.): La Biennale di Venezia. Kontinuität und Wandel in der venezianischen Ausstellungspolitik 1895 – 1948, Berlin 2009, Abbildung Vorwort.
- Abb. 42: May, Jan Andreas (Hg.): La Biennale di Venezia. Kontinuität und Wandel in der venezianischen Ausstellungspolitik 1895 – 1948, Berlin 2009, Abbildung XII.
- Abb. 43: google-maps, screenshot, URL: <http://maps.google.de/> (1.12.2012).
- Abb. 44: Vogel 2010, Bucheinband Innenseite.
- Abb. 45: Vogel 2010, Bucheinband Innenseite.
- Abb. 46: Klüser, Bernd (Hg.): Die Kunst der Ausstellung : eine Dokumentation dreissig exemplarischer Kunstaussstellungen dieses Jahrhunderts, Frankfurt am Main 1991, S. 54.
- Abb. 47: Bundeszentrale für politische Bildung 2012, URL: <http://www.bpb.de/nachschlagen/zahlen-und-fakten/globalisierung/52792/kunstmarkt> (4.1.2013).
- Abb. 48: Datenbank der Deutschen Bank AG / Kunst, Frankfurt am Main.
- Abb. 49: Datenbank der Deutschen Bank AG / Kunst, Frankfurt am Main.
- Abb. 50: Datenbank der Deutschen Bank AG / Kunst, Frankfurt am Main.
- Abb. 51: Datenbank der Deutschen Bank AG / Kunst, Frankfurt am Main.
- Abb. 52: Datenbank der Deutschen Bank AG / Kunst, Frankfurt am Main.
- Abb. 53: Datenbank der Deutschen Bank AG / Kunst, Frankfurt am Main.
- Abb. 54: Datenbank der Deutschen Bank AG / Kunst, Frankfurt am Main.

Abstract

Die Präsentation der Kunst in der Konzernzentrale der Deutschen Bank wurde 2010 umgestaltet und an einer regionalen Aufteilung mit internationalen Künstlerpositionen aus der ganzen Welt ausgerichtet. Dieses Regionen-Konzept gliedert sich in das Thema des Nationenprinzips ein, welches in den letzten zwei Jahrzehnten oft in der Kunstgeschichte diskutiert wurde und auch gegenwärtig von hoher Brisanz ist. Diese Arbeit hat sich das Ziel gesetzt, am Beispiel der Kunstaussstattung der Deutsche Bank Zentrale in Frankfurt am Main, das „Regionen-Konzept“ als Ausstellungstyp und den damit verbundenen Globalisierungsdiskurs in der Zeitgenössischen Kunst näher zu beleuchten. Im ersten Teil wird die Entwicklung von Kunstsammlungen in Unternehmen im Allgemeinen aufgeführt. Eine Gegenüberstellung vom Klassischen Mäzenatentum zu Unternehmenssammlungen zeigt deren Unterschiede auf und verdeutlicht, dass die Globalisierung und Industrialisierung eine Verbreitung von Unternehmenssammlungen mit sich brachte. Im zweiten Teil erfolgt in einem Art Unternehmensportrait die Präsentation der Sammlung Deutsche Bank von ihren Anfängen bis heute. Im dritten Teil wird die neue Kunstaussattung der Deutschen Bank Türme in Frankfurt präsentiert, wobei unter anderem auf Hintergründe des Ausstattungsprojektes, Installation, Raumkonzept und Auftragswerke eingegangen wird. Ein weitere Teil der Arbeit behandelt das Regionen-Konzept als Ausstellungstyp in der Präsentation von Kunst am Beispiel von ausgewählten Weltausstellungen und Biennalen. Abschließend wird das Regionen-Konzept in den Zusammenhang mit dem Globalisierungsdiskurs in der Zeitgenössischen Kunst gestellt.

Die vorliegende Arbeit macht deutlich, dass die Schwierigkeit in der Kunstwelt heute darin besteht, die regionalen Eigenschaften der Kunst zu bewahren und gleichzeitig Teil der globalen Kunstgemeinschaft zu sein.

Lebenslauf

Persönliche Daten

Name	Barbara Mocko
Adresse:	Hohenackerstrasse 15, 73733 Esslingen am Neckar
e-mail-Adresse:	barbara-mocko@web.de
Familienstand	ledig
Staatsangehörigkeit	deutsch
Geburtsdaten:	9. Dezember 1984 in Bratislava, Slowakei

Schulische Ausbildung

09/91 bis 02/93	Grundschule Römerschule, Stuttgart
02/93 bis 07/95	Grundschule Sulzgries, Esslingen am Neckar
09/95 bis 07/96	Realschule Wolfstor, Esslingen am Neckar
09/96 bis 07/04	Schelztor Gymnasium, Esslingen am Neckar
	Abschluß: Abitur

Studium

Seit 10/07	Studium der Kunstgeschichte, Universität Wien
04/05 bis 07/07	Studium der Kunstgeschichte, Ruprecht-Karl-Universität Heidelberg
	Nebenfächer: Romanistik, Philosophie und Öffentliches Recht

Berufliche Erfahrungen

Seit 2010	in der Kunstabteilung der Deutschen Bank AG in Frankfurt am Main tätig
09/09 bis 02/10	Praktikum in der Kunstabteilung der Deutschen Bank AG in Frankfurt am Main
08/07 bis 09/07	Praktikum bei Dusan Mocko – freischaffender Künstler
09/04 bis 03/05	Volontariat im Auktionshaus Nagel Stuttgart

Sprachkenntnisse

Englisch

Französisch

Latinum

Deutsch und Slowakisch

EDV-Kenntnisse

MS Office, Lotus Notes, Adobe Illustrator

Eidesstattliche Erklärung

Hiermit erkläre ich, Barbara Mocko, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht. Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

Wien im Januar 2013

(Barbara Mocko)