

BESITZEN STATT REZIPIEREN

Wie die Ikonografie zeitgenössischer Kunstsammler
die Ideale moderner Kunst revidiert

Wolfgang Ullrich



Um die Genese des Umgangs mit Kunst in der bürgerlichen Moderne zu erhellen, verweist man (etwa Kemp 1975: 122; Barta 1987; Busch 1997) gerne auf ein Bildpaar von Daniel Chodowiecki. [Abb. 1a/b] Es ist Teil einer Serie von Kupferstichen, die 1779/80 im »Goettinger Taschen-Calender« unter dem Titel »Natürliche und affectirte Handlungen des Lebens« publiziert wurden. Dabei wird das jeweils auf dem linken Bild gezeigte natürliche Verhalten mit der bürgerlichen Welt assoziiert, das affectierte Benehmen hingegen dem Adel zugeordnet. Die Inszenierung dieses Gegensatzes zeugt von einer historischen Umbruchsituation: Das Bürgertum gewann im späten 18. Jahrhundert an Selbstbewusstsein und Macht; sein Verhalten wurde für die gesamte Moderne maßgeblich, während das der höfischen Welt an Verbreitung und Stellenwert einbüßte.

Auf den beiden Bildern sind jeweils zwei Männer einer Flora-Statue gegenüber zu sehen. Im einen Fall stehen sie in sorgfältig eingehaltenem Abstand zu ihr, mit eng am Körper anliegenden Armen und Händen, intensiv auf das Kunstwerk blickend. Einer der beiden hat sogar seinen Hut abgenommen und zwischen Arm und Oberkörper geklemmt, er wirkt demütig, wie man es von jemandem kennt, der ein geradezu religiöses Verhältnis zur Kunst hat. Der zweite, die Arme vor der Brust verschränkt, erscheint eher wie ein Kritiker, der die Distanz braucht, um ein möglichst präzises Urteil fällen zu können. Beide sind voll absorbiert vom Akt der Betrachtung.

Im anderen Fall hingegen nehmen sich die beiden Betrachter nicht zurück, ja gestikulieren heftig. Statt auf die Statue zu blicken, sind sie aufeinander fixiert.

Die Zeitschrift »Pop. Kultur und Kritik« analysiert und kommentiert die wichtigsten Tendenzen der aktuellen Popkultur in den Bereichen von Musik und Mode, Politik und Ökonomie, Internet und Fernsehen, Literatur und Kunst. »Pop. Kultur und Kritik« Die Zeitschrift richtet sich sowohl an Wissenschaftler und Studenten als auch an Journalisten und alle Leser mit Interesse an der Pop- und Gegenwartskultur.

»Pop. Kultur und Kritik« erscheint in zwei Ausgaben pro Jahr (Frühling und Herbst) im transcript Verlag. Die Zeitschrift umfasst jeweils 180 Seiten, ca. 20 Artikel und ist reich illustriert. »Pop. Kultur und Kritik« kann man über den Buchhandel oder auch direkt über den Verlag beziehen. Das Einzelheft kostet 16,80 Euro. Das Jahresabonnement (2 Hefte: März- und Septemerausgabe) kostet in Deutschland 30 Euro, international 40 Euro.

Zugleich berührt der eine diese: als wolle er dem anderen etwas zeigen. Diese Geste verweist aber ebenfalls auf einen Aspekt, der in den Deutungen des Bildpaars nie zur Sprache kommt, jedoch gerade dessen Pointe ausmachen dürfte. So ist das Berühren dem Eigentümer des Werkes vorbehalten. Anders als die beiden Herren auf dem linken Bild präsentiert er sich nicht als Rezipient der Kunst, sondern als derjenige, dem sie gehört oder der sie vielleicht sogar in Auftrag gegeben hat.

Auch der zweite Herr auf dem rechten Bild scheint reich zu sein. Wie er seine Arme weit ausbreitet und seinen Rücken durchdrückt, beansprucht er Raum, als wäre er es gewohnt, Selbstbewusstsein über Besitzergreifung zu artikulieren. Dagegen wahren die beiden Betrachter auf dem linken Bild nicht nur Abstand zum Kunstwerk, um es besser erkennen zu können, sondern zuerst in der Befürchtung, eine Grenze zu überschreiten. Sie sind bemüht darum, keinen Raumanpruch zu erheben und kein Privateigentum zu verletzen; bescheiden, geradezu schüchtern und etwas verlegen, blicken sie auf etwas, das ihnen nicht gehört.

Im 18. Jahrhundert waren Bürger höchstens Zaungäste der Kunst; diese fand fast ausschließlich in den Kreisen der Adligen und Reichen statt, die – in individuell unterschiedlicher Rollenverteilung – als Auftraggeber, Käufer und Mäzene fungierten und sich daher ganz ungezwungen und selbstverständlich ihr gegenüber benahmen. Nur schleppend, unvollständig und nachdem es von Vertretern des Bürgertums immer wieder eingefordert worden war (vgl. z.B.

Watelet/Lévesque 1792: 111f.), wurden die Kunstsammlungen der Höfe und des Adels ab dem späten 18. Jahrhundert öffentlich gemacht; entsprechend musste das neugierige, aber unerfahrene Publikum »sein Verhalten und seine Aufgaben erst definieren« (Bätschmann 1797: 17). Eine gewisse Unbeholfenheit dürfte daher auch bei den beiden Herren auf Chodowieckis linkem Bild zu beobachten sein. An ihnen wird deutlich, dass es lange Zeit nicht vorgesehen war, mit Kunst Umgang zu haben, wenn sie einem nicht gehörte.

Das heißt aber zugleich, dass es nicht üblich war, Kunst als Außenstehender zu betrachten, ja ihr als Rezipient zu begegnen. Wer sie in Auftrag gibt oder besitzt, erfährt sie als Teil seines täglichen Lebens. Er braucht ihr gegenüber nichts mehr zu beweisen, kann sich also – wie die beiden Herren auf dem rechten Bild – ausgehend davon mit anderen Dingen beschäftigen oder seinen Reichtum und dessen Statussymbole stolz genießen.

Dagegen muss der Rezipient, will er nicht für immer jener Zaungast bleiben, seine Kunstbetrachtung dazu nutzen, zu klugen Urteilen zu gelangen, Erkenntnisse zu gewinnen, sich als besonders kundig oder subtil zu erweisen. Ihn packt der Ehrgeiz, sekundär doch noch ein Näheverhältnis zur Kunst zu entwickeln und sie sich daher intellektuell oder emotional anzueignen. Nur dann darf er sich seinerseits als ihr Besitzer fühlen – und wird sich vielleicht sogar als der wahre Eigentümer empfinden, der Geist und Arbeit investiert und mehr als ein äußerliches materielles Eigentumsverhältnis aufgebaut hat.

Tatsächlich erwächst der engagierte Umgang mit Kunst in der Moderne aus einem Defizitgefühl heraus. Werke zu interpretieren, sie bewusst zu erleben, sich ergriffen von ihnen zu zeigen, ja über sie zu reflektieren und zu schreiben, stellt die bildungsbürgerliche Kompensation mangelnder Zugangsberechtigung zur Kunst dar. Während ein Auftraggeber oder Eigentümer kaum einmal über die Werke in seinem Besitz geschrieben hat, bleibt dem nicht-besitzenden Rezipienten nichts anderes. Kunstkritiken, Werkinterpretationen und diverse Formate der Kunstschriftstellerei sind erst im Zuge der Selbstbehauptung von Rezipienten entstanden. Sie fühlen sich unter dem Zugzwang sekundärer Aneignung, empfinden gar Bringschuldgefühle. Wenn die Rezeption eines Werkes nicht glückt, sie kein Verhältnis dazu finden können, ist es für sie nämlich endgültig verloren. Rezeption bedeutet deshalb nicht nur Arbeit und Anstrengung, sondern kann auch in Stress ausarten. Typisch für die Moderne wurde eine Rezeptionsunrast, eng verbunden mit einem Rezeptionsstolz, der sich gegen die vermeintlich oberflächlichen Eigentümer der Kunst richtete, die nur damit protzen, sich aber nicht wirklich mit ihr auseinandersetzen.

In der Tradition des linken Bildes von Chodowiecki gibt es in der Moderne zahllose Gemälde, Grafiken und Fotografien, die den Rezipienten als konzentriert, intensiv blickend, geistig arbeitend in Szene setzen. Gerne zeigt man ihn mit dem Rücken zum Betrachter – als Identifikationsfigur – vor einem Werk, wobei vielleicht sogar kenntlich gemacht wird, dass er nicht dessen Besitzer ist.

Vielmehr steht er in einem Museumsraum, hat sich seines Gepäcks entledigt und kann umso reiner, von nichts behindert oder abgelenkt, Rezipient sein. Er betrachtet aktiv und bestätigt dies vielleicht noch dadurch, dass er das betrachtete Werk fotografiert. [Abb. 2]

Dagegen fand die auf dem rechten Bild demonstrierte Verhaltensweise – eine Ikonografie des Kunsteigentümers – viel seltener eine Nachfolge. So erfolgreich wurde in der bürgerlichen Moderne von den Eigentumsverhältnissen der Kunst abstrahiert, dass sogar jegliches Bewusstsein für die bei Chodowiecki in Szene gesetzte Differenz verloren gegangen ist, ja nicht einmal mehr erkannt wird, dass ihn der Unterschied von Kunstbesitzer und Kunstrezipient interessiert. Die Rezeption von Kunst avancierte zur einzig legitimen Form der Annäherung an sie.

Man hat es hier mit einem typischen Fall von Hyperkompensation zu tun: Aus der Bewältigung eines Defizits entstand eine neue Norm, die das, gegen das man sich behaupten wollte, weitgehend negierte. Eine Institution wie das Museum – Inbegriff bürgerlicher Logik – zeigt verstaatlichte Kunst so, dass nur noch Rezeption möglich ist, und in der Kunsttheorie seit Kants 1790 erschienener »Kritik der Urteilskraft« wird die Erfahrung des Schönen und der Kunst sogar daran geknüpft, dass der Rezipient »ohne alles Interesse« an »der Existenz der Sache« sei, sie vielmehr »in der bloßen Betrachtung (Anschauung oder Reflexion) beurteilen« wolle (§ 2, B 5). Wer sich um seinen Besitz sorgt oder ihn anderen neidet, wer stolz ist auf sein Hab und Gut oder Statussymbole als eitel ablehnt, ist jedoch nicht interesselos, sondern fixiert sich in seinem Urteilen auf die Existenz einer materiellen Sache. Nur wer von allen Kategorien des Besitzes absehen kann, ist frei zur Rezeption – und kann Kunst adäquat begegnen.

Da die gesamte Moderne von dieser Trennung zwischen Rezeption und Besitz geprägt ist, wurde der Eigentümer oder Sammler von Kunst als Gegenstand der Kunsttheorie, ja als Figur von eigenständigem Charakter vernachlässigt. Erst im letzten Jahrzehnt beginnt sich dies zu ändern. Seit der Kunstmarkt von einer Hausse zum nächsten Rekord eilt und die Wahrnehmung von Kunst prägt, und seit, damit zusammenhängend, private Kunstsammler erheblich an Bedeutung gewonnen haben, ja zu den Akteuren des Kunstbetriebs aufgestiegen sind, die – wegen ihres oft unvorstellbar großen pekuniären Einsatzes – am meisten Aufmerksamkeit bekommen, entstehen auch zahlreiche Bilder, auf denen sie ausdrücklich als Eigentümer zu sehen sind. Ihr Reichtum wird zum Thema; sie zeigen ihn. Wie jener Herr bei Chodowiecki markiert, was ihm gehört, gibt es heutzutage also zunehmend Bilder reicher Sammler, die die ihnen gehörenden Werke vorführen.

Neben Berührungsgesten, die nach wie vor beliebt sind, fallen auf diesen Bildern andere Verhaltensweisen auf, die Eigentümern vorbehalten sind. So sieht man Sammler rauchend oder trinkend neben Werken stehen. Sind diese

damit als Teil einer alltäglichen Lebenswelt kenntlich gemacht, ist zugleich die Differenz zum Rezipienten deutlich, der sich in öffentlichen Museums- und Ausstellungsräumen, in denen er üblicherweise auf Kunst trifft, vorsichtig bewegen muss, um die Werke nicht zu gefährden. Während dem Rezipienten auch insofern nichts anderes bleibt, als die Kunst zu betrachten, ist der Eigentümer privilegiert: Er kann die Beschäftigung mit einem Werk mit anderen sinnlichen Freuden verbinden, ihm dient die Kunst aber vielleicht auch als atmosphärischer Hintergrund, durch den andere Tätigkeiten veredelt werden. In beiden Fällen hat Kunst viel mit Lebensqualität zu tun.

Dass das Verhältnis zur Kunst für den Eigentümer ungezwungen und frei ist, er anders als der Rezipient ihr gegenüber keinerlei Bringschuld mehr hat, wird auf Sammler-Fotos gerne mit ungewöhnlichen Positionierungen signalisiert. Besonderer Beliebtheit erfreuen sich etwa Motive, bei denen man den oder die Sammler auf dem Boden sitzend oder gar liegend sieht. [Abb. 3] Das wirkt jedoch nicht nur entspannt, sondern soll auch Souveränität ausdrücken: Man hat es nicht nötig, Konventionen einzuhalten, muss sich der Kunst gegenüber nicht höflich und den Betrachtern des Fotos nicht einschüchternd präsentieren. Vielmehr ist man dank seines Reichtums völlig unabhängig. Die Bodenlage hat aber auch zu bezeugen, dass man da, wo man sich niedergelassen hat, wirklich wohnt und zu Hause ist. Alles im selben Raum ist damit als persönliches Eigentum kenntlich gemacht, das jedoch gerade nicht als okkupierend und verpflichtend empfunden, sondern locker beherrscht wird. Von fernher klingt hier das alte (höfische) Ideal der ›sprezzatura‹, einer Coolness aus Kennerschaft und Routine an.

126

Doch das am weitesten verbreitete Bildmuster zeigt Kunstsammler frontal vor ihren Werken. [Abb. 4] So wird eine Zugehörigkeit sichtbar gemacht und die Kunst durch Besetzung des Raums vor ihr abgeschirmt. Kein anderer könnte sich ihr unbemerkt nähern. Zugleich sind Sammler bei dieser Ikonografie am deutlichsten von Rezipienten unterschieden. Sie können die Kunst, die ihnen gehört, nicht sehen. Das nährt auch das Vorurteil nicht-besitzender Rezipienten, die reichen Eigentümer seien gar nicht an der Kunst interessiert; sie wollten nur angeben, sich aber nicht damit auseinandersetzen. Wie Chodowiecki mit seiner Darstellung affektierten Verhaltens den adligen Kunstbesitzern Oberflächlichkeit unterstellte, erlauben Abbildungen von Kunstsammlern heutzutage dasselbe Urteil.

Manchmal wird darum auch versucht, eine Zusammengehörigkeit zwischen Werk und Sammler zu suggerieren, die über ein bloß materielles Eigentumsverhältnis hinausreicht. Dann bemühen sich die Fotografen darum, phänotypische Ähnlichkeiten in Szene zu setzen, als sei der Sammler der geborene Eigentümer des Werks. [Abb. 5] Das Verhältnis zwischen beiden soll natürlich und insofern legitim erscheinen, zugleich wird der Sammler damit seinerseits einem Kunstwerk angenähert und zu einer rätselhaft-auratischen Figur idealisiert.

Von wenigen Ausnahmen abgesehen hat die zeitgenössische Ikonografie der Kunstsammler jedoch nicht viel Subtiles zu bieten. Vielleicht ist das Genre noch zu jung, um in seinen Möglichkeiten bereits ausgelotet zu sein, wahrscheinlicher jedoch erschwert es die Arbeit der Fotografen, dass viele Reiche im Allgemeinen und Sammler im Besonderen unsicher sind, ob und wie demonstrativ sie ihren Reichtum zeigen wollen. Nach zwei Jahrhunderten, in denen die Werte eines Bürgertums, das sich gerade nicht über Besitztümer definieren wollte, die Vorherrschaft innehatten, gilt es als unfein, direkt zu zeigen, was man hat.

Dabei fällt es mit Kunst noch leichter als mit Autos, Yachten oder Schmuck, weil es sich dabei immerhin um etwas handelt, mit dem sich Bildung und Sensibilität assoziieren lässt. Andererseits ist Kunst als Sujet von Reichtum aber auch problematischer, da sich ihr gegenüber mit dem Rezipienten viel deutlicher als bei anderen Statussymbolen ein prononciertes – und normatives – Gegenmodell zum Eigentümer entwickelt hat. Wer Kunst besitzt und das gar zeigt, steht also immer unter dem Verdacht, dem Ethos der Rezeption nicht mehr zu folgen, es vielleicht sogar bewusst zu missachten.

Viele Sammler begannen ihre Beschäftigung mit Kunst selbst auch als Rezipienten, ihnen ist jenes Ethos also vertraut, und soweit sie sich nie ganz davon emanzipiert haben, bleibt es wirksam. Ein Fototermin wird daher zu einer zwiespältigen Angelegenheit: Besitzerstolz und Rezipientenmoral, Zeigen-Wollen und Nicht-Zeigen-Wollen sind als Motivationen gleichermaßen – und in wechselnden Verhältnissen – virulent. Eben das aber ist vielen Bildern anzusehen und trägt zu ihrer Harmlosigkeit – oft auch Unnatürlichkeit – bei. Sie sind geprägt von der Sorge, man könnte als neureicher Protz erscheinen und Klischees erfüllen, die sonst mit russischen Milliardären, saudischen Scheichs oder den »Rich Kids of Instagram« in Verbindung gebracht werden.

Die meisten Sammler lassen sich deshalb mit ernstem Gesichtsausdruck und in einer eher steifen Körperhaltung fotografieren. Sie wollen jeden Zweifel unterbinden, es mit der Kunst vielleicht doch nicht ernst genug zu meinen oder sich gar mehr an ihrem Geld als an der Qualität der Werke zu erfreuen. Sorgfältig vermeiden sie alles, was man ihnen, ähnlich den beiden Herren auf Chodowieckis rechtem Kupferstich, als zu lautes Verhalten vorwerfen könnte, und orientieren sich lieber an der introvertierten Haltung von Rezipienten.

Diese Praxis fällt am besten dann auf, wenn sie einmal durchbrochen wird. Wer an bürgerliche Standards gewohnt ist, wird ein Gefühl von Unangemessenheit nicht unterdrücken können, sobald ein Kunstsammler sich lächelnd-locker vor seinen Schätzen abbilden lässt. [Abb. 6] Er ist dann kaum noch anders denn als Angeber wahrzunehmen. Und dies umso mehr, wenn er zusammen mit Kunst posiert, deren Sujets und Ausstrahlung alles andere als heiter sind. Gerade zeitgenössische Kunst jedoch ist oft martialisch oder monströs, Tod, Gewalt, Verfall sind beliebte Themen, häufig kommt es formal oder inhaltlich zu Provokationen, zumindest aber werden herkömmliche Vorstellungen davon, was

Kunst sein könnte, unterlaufen. Sich mit entsprechenden Werken zu umgeben verlangt somit entweder gesteigerte Bereitschaft zu einer intensiven intellektuellen Auseinandersetzung – oder aber ein großes Maß an Robustheit. Darum mag es zwar cool wirken, wenn ein Sammler sich lächelnd vor einem Totenkopf oder anderen Vanitas-Sujets platziert, wird aber wahrscheinlicher als Zeichen mangelnder Sensibilität interpretiert. Mit einem solchen Setting bringt sich der Sammler um seine Glaubwürdigkeit als jemand, der Kunst nicht nur kaufen, sondern sie auch verstehen kann.

Zugleich nähert er sich Formen der Selbstdarstellung von Personen an, die ihren Reichtum üblicherweise mit ganz anderen Statussymbolen als Kunst zeigen: mit Sportwagen, Champagnerbädern, großen Villen, Privatflugzeugen. [Abb. 7] Bei ihnen liegt es wirklich im Interesse, mit ihrem Besitz zu beeindrucken; die Sorge, materialistisch-oberflächlich zu erscheinen, quält sie nicht, denn die Diskurse über Kunst und entsprechend alle Vorbehalte gegen Eigentum sind ihnen fern.

Auch wenn die meisten Kunstsammler darauf achten, nicht als Statussymboljäger zu erscheinen, es ihnen also nicht um das Zeigen von Reichtum, sondern um das Zeigen von Kennerschaft und Kultiviertheit geht, präsentieren sie viel mehr als ein paar Werke, die ihnen lieb und zu eigen sind. Da sie sich in ihrem Wohnambiente ablichten lassen, sieht man die Kunst vielmehr inmitten von Möbeln, Designstücken oder anderen Wohnaccessoires. [Abb. 8] Die Abstraktion des Museums, das auch dadurch Fragen nach Besitz und Status verdrängt, dass es die Kunst isoliert präsentiert, wird aufgehoben.

Darum erodiert zugleich der Begriff freier, autonomer Kunst; erkennbar wird, dass er – in seiner Opposition zu angewandter Kunst oder Design – ebenfalls eine bürgerlich-moderne Konstruktion ist, dazu angetan, Kunst rein als Gegenstand der Rezeption zu fassen, losgelöst von jeglicher anderen Funktion. Angewandte Kunst als etwas mit Gebrauchswert ist hingegen nie völlig aus lebensweltlichen Zusammenhängen herauszutrennen, entsprechend spielt hier auch immer der Nutzer oder Besitzer eine Rolle. Damit aber ist sie dazu prädestiniert, Element eines Lifestyle oder Statussymbol zu werden; man kann den Umgang mit ihr nicht auf Rezeption beschränken.

Die Fotos von Kunstsammlern in ihren häuslichen Umgebungen machen jene strikte Trennung zwischen freier und angewandter Kunst wieder rückgängig. Auch erstere ist auf einmal nicht mehr nur zur Rezeption da, sondern hat etwa die Aufgabe, das Image des Sammlers zu verbessern, seinen ökonomischen oder intellektuellen Status anzuzeigen oder für eine bestimmte Wohnatmosphäre zu sorgen. Dies gilt umso mehr, als oft kaum zu unterscheiden ist, welche Objekte auf einem Foto unter Kunst firmieren, welche hingegen Stücke von Designern oder Innenarchitekten sind. Selbst die Kleidung des Sammlers erhält manchmal genauso viel Aufmerksamkeit wie ein Gemälde oder eine Skulptur, zumindest sofern sie auf das Ambiente abgestimmt und daher ein

Faktor ist, der zwischen verschiedenen Wohnaccessoires verbindend wirkt. Die klassische Frage, was Kunst sei, wird geradezu zum Ratespiel.

So sehr sich die meisten Kunstsammler (noch) davor scheuen mögen, offen für eine Revision modern-bürgerlicher Standards einzutreten, so sehr verändern sie diese allein dadurch, dass sie Kunst als Privatbesitz und Teil einer Lebenswelt zeigen. Damit erinnern sie daran, dass Kunst lange Zeit eine Sache weniger Reicher war, die sie sich leisten konnten – und die es nicht nötig hatten, sie sich erst anzueignen, indem sie sie interpretierten, darüber reflektierten, mit ihr intensive Erfahrungen machten. Erstmals seit zwei Jahrhunderten beginnt dies heute erneut Realität zu werden. Man repräsentiert mit der Kunst: sich und seinen Reichtum. ◆

LITERATUR: BÄTSCHMANN, OSKAR (1997): Der Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem, Köln. • BARTA, ILSEBILL (1987): Der disziplinierte Körper. Bürgerliche Körpersprache und ihre geschlechtsspezifische Differenzierung am Ende des 18. Jahrhunderts, in: dies./Cita Breu/Daniela Hammer-Tugendhat (Hg.): Frauen, Bilder, Männer, Mythen, Berlin, S. 84-106. • BUSCH, WERNER (1997): Daniel Chodowieckis »Natürliche und affectirte Handlungen des Lebens«, in: Ernst Hinrichs (Hg.): Daniel Chodowiecki (1726-1801). Kupferstecher, Illustrator, Kaufmann, Tübingen, S. 77-99. • KEMP, WOLFGANG (1975): Die Beredsamkeit des Leibes. Körpersprache als künstlerisches und gesellschaftliches Problem der bürgerlichen Emanzipation, in: Städel Jahrbuch Neue Folge 5, S. 111-134. • WATELET, CLAUDE-HENRI/LÉVESQUE, PIERRE-CHARLES (1792): Dictionnaire des Arts de Peinture, Sculpture et Gravure, Bd. 1, Paris.

ABBILDUNGEN: ABB. 1A: DANIEL CHODOWIECKI: »Kunst-

Kenntnis – natürliche Handlung«, Göttinger Taschen-Calendar 1779/80, Kupferstich • **ABB. 1B:** DANIEL CHODOWIECKI: »Kunst-Kenntnis – affectirte Handlung«, Göttinger Taschen-Kalender 1779/80, Kupferstich • **ABB. 2:** MARTIN BRAND: »Blick in Andreas Gursky-Ausstellung im Museum Kunstpalast Düsseldorf«, 2012, Fotografie • **ABB. 3:** WOLFGANG STAHR: »Die Sammlerin Moi Soltek in ihrer Wohnung in Berlin«, 2004, Fotografie • **ABB. 4:** WOLFGANG STAHR: »Das Ehepaar Boros in seinem Bunker in Berlin«, 2012, Fotografie • **ABB. 5:** UWE WEBER: »Julia Stoschek in ihrer Ausstellung NUMBER FIVE: CITIES OF GOLD AND MIRRORS«, 2011, Fotografie • **ABB. 6:** JUERGEN TELLER: »François Pinault im Palazzo Grassi«, 2012, Fotografie • **ABB. 7:** »RICH KIDS OF INSTAGRAM«, auf: <http://richkidsinstagram.tumblr.com/post/86603980107/ready-for-a-ride-with-the-beauty-sls-ang>, 2014, Fotografie • **ABB. 8:** ELENA DORFMAN: »David Raymond«, 2008, Fotografie