

## Konsumkunst

Kultur und Kommerz bei Banksy und Damien Hirst

Bearbeitet von  
Ulrich Blanché

1. Auflage 2012. Taschenbuch. 370 S. Paperback

ISBN 978 3 8376 2139 6

Format (B x L): 14,8 x 22,5 cm

Gewicht: 573 g

[Weitere Fachgebiete > Kunst, Architektur, Design > Kunstwissenschaft Allgemein](#)

schnell und portofrei erhältlich bei

**beck-shop.de**  
DIE FACHBUCHHANDLUNG

Die Online-Fachbuchhandlung beck-shop.de ist spezialisiert auf Fachbücher, insbesondere Recht, Steuern und Wirtschaft. Im Sortiment finden Sie alle Medien (Bücher, Zeitschriften, CDs, eBooks, etc.) aller Verlage. Ergänzt wird das Programm durch Services wie Neuerscheinungsdienst oder Zusammenstellungen von Büchern zu Sonderpreisen. Der Shop führt mehr als 8 Millionen Produkte.

**Aus:**

ULRICH BLANCHÉ

## Konsumkunst

Kultur und Kommerz bei Banksy und Damien Hirst

November 2012, 370 Seiten, kart., zahlr. Abb., 32,80 €, ISBN 978-3-8376-2139-6

Der vormalige Young British Artist Damien Hirst und der Street Artist Banksy sind zwei der bekanntesten Vertreter der britischen Gegenwartskunst – ihre Werke im Spannungsfeld von Kunst, Konsum und Popkultur gehören zu den meistbeachtetsten unserer Zeit. Eine systematische Aufarbeitung dieser künstlerischen Positionen und ihrer Bezüge zur Konsumkultur unserer Gegenwart hat jedoch lange auf sich warten lassen. Ulrich Blanché schließt diese Lücke: Er untersucht die Werke der Künstler vor dem Hintergrund der Londoner Kunstszene seit 1980, zeigt Verbindungen zu Duchamp, Warhol oder auch Koons auf und reflektiert die Rolle des Rezipienten, die Bedeutung der »Location« und insbesondere die Bezüge zwischen Kunst, Konsum und Werbung in diesen Werken.

**Ulrich Blanché** (Dr. phil.) lehrt am Institut für Europäische Kunstgeschichte in Heidelberg.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

[www.transcript-verlag.de/ts2139/ts2139.php](http://www.transcript-verlag.de/ts2139/ts2139.php)

# Inhalt

---

## 1) Einleitung | 9

- a) Wie stellen Hirst und Banksy Konsum dar? | 9
- b) Wie wird der Begriff Konsum hier verwendet? | 19
- c) Quellenlage | 20

## 2) Konsumbegriffe | 25

- a) Konsum | 25
- b) Konsumkritik | 26
- c) Konsumgesellschaft | 30
- d) Konsum und Religion | 34
- e) Konsum in der Kunst(-geschichte) | 37
- f) Marcel Duchamp | 39
- g) Andy Warhol | 42
- h) Jeff Koons | 45

## 3) London um die Jahrtausendwende | 51

- a) Londons Kunstlandschaft ab 1980 | 53
- b) Damien Hirst und Young British Artists | 56
- c) Was macht einen britischen Künstler in den 1990er Jahren zum Young British Artist? | 63
- d) Banksy und Street Art | 67
- e) Warum nahm Street Art gerade um 2000 zu? | 72
- f) Die Eventisierung von Kunst | 75

## 4) Banksy | 79

- a) Street Art – legal versus illegal | 79
- b) Street Art und Werbung | 80
- c) Qualitätsmerkmale und Ausdrucksmittel von Street Art | 81
- d) Wer betrachtet Street Art, und wo? | 83
- e) Balkencode – »Barcode Leopard« (2000) | 84
- f) Geld – »Cashpoint« (ca. 2001-2005) | 89
- g) Linker Konsum – »Ikea Punk« (2009) | 96
- h) Street Art: Der Ortsbezug und die Rolle der Fotografie | 100
- i) Kommerzialisierung von Street Art | 104

- j) »Destroy Capitalism« (2006) | 106
- k) Gemälde – »Crude Oils« (seit 2000) Werkgruppe und Ausstellung | 109
- l) Der äußere Rahmen | 113
- m) Ratten | 115
- n) Giftmüllfass – »Crude Oil« (2005) | 116
- o) Einkaufswagen – »Show me the Monet« (2005) | 121
- p) Das Tesco-Supermarkt-Motiv und die Einkaufstüte | 125
- q) Installation – »The Village Pet Store and Charcoal Grill« (2008-09) | 137
- r) Fastfoodkonsum – »Nuggets« und »Sausages« | 141
- s) Tiere als Rohstofflieferant – »Leopard« | 148
- t) Kinder, Konsum und Kosmetik – »Rabbit« | 150
- u) Medienkonsum »Primates« | 153
- v) Der Fernseher | 155
- w) Der Künstler als Masturbator | 159

## 5) **Damien Hirst** | 163

- a) Die »Natural-History«-Serie – »The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living« (1991) | 163
- b) »The Golden Calf« (2008) | 169
- c) Material Matters – Tier, Gold und Vitrine | 177
- d) Kunsta(u)ktion – die »Beautiful Inside My Head Forever«-Ausstellung | 189
- e) »For the Love of God« (2007) | 192
- f) Butterfly Paintings (1991-2008) | 217
- g) Fly Paintings (1997-2008) | 244
- h) Spot Paintings (seit 1988) | 248
- i) ›Einzigartiges‹ Kunstwerk oder Massenproduktion? Die Serie bei Hirst | 251
- j) Hirsts Umgang mit der Tradition der Malerei | 252
- k) Drugs – Drogen, Medizin und Süßigkeiten | 258
- l) Realität und Ritual | 263
- m) Yippie-Kunst für »over the sofa«? Spot Paintings im Film | 265
- n) Das Bespielen eines Ortes – White Cube und Museum | 267
- o) Medizin- und Werbungsgläubigkeit | 268
- p) Überidentifizierung mit dem Betrachter | 274

## 6) **Banksy und Damien Hirst** | 277

- a) »Keep It Spotless (Defaced Hirst)« (2007) | 277
- b) Der Ortsbezug – Street & Art | 289

**7) Künstlerische Strategien im Umgang mit Konsumphänomenen | 295**

- a) Hirsts Konsumparadies-Illusion | 298
- b) Banksys konsumkritische, politisch-aktivistische Karikatur | 301
- c) »Brands not products« | 306
- d) Werbung | 309
- e) Der (potenzielle) Käufer/Betrachter und der Sammler als perfekter Konsument | 312
- f) (Im-)Materielles | 315

**8) Anhang | 321**

- a) Banksys Pseudonym | 321
- b) Banksys ›Biografie‹ | 326
- c) Ausstellungsverzeichnis Banksy | 334
- d) Banksys Kunstaktionen und Reisen | 340
- e) Literaturverzeichnis | 342

**Danksagung | 366**

# 1) Einleitung

---

## A) WIE STELLEN HIRST UND BANKSY KONSUM DAR?

»Street art was the Asbo [anti social behaviour order]-generation offspring of Damien Hirst and the Young British Artists movement: a hyper active, media-savvy take on graffiti culture. It reveled in subverting the rules of the art Establishment, with the anonymous Banksy sneaking his own guerrilla exhibits into galleries and museums to see how long they would remain in place.«<sup>1</sup>

THE NEW STATESMAN

Damien Hirst und Banksy sind in der öffentlichen Wahrnehmung zwei der bekanntesten Vertreter der letzten beiden Jahrzehnte britischer Kunst, Hirst seit den 1990er Jahren für die Gruppe der sogenannten Young British Artists (YBA), Banksy stellvertretend für das erste Jahrzehnt des dritten Jahrtausends und Street Art. Wie obiges Zitat nahelegt, kann man eine Linie von den YBAs zu Street Art beziehungsweise von Damien Hirst zu Banksy ziehen. Diese Untersuchung hat es sich zum Ziel gesetzt, Gemeinsamkeiten und Unterschiede beider künstlerischer Positionen unter einem besonderen Aspekt – ihrem Umgang mit Konsum – zu beleuchten. Als Titel der vorliegenden Untersuchung wurde daher »Konsumkunst – Kultur und Kommerz bei Banksy und Damien Hirst« gewählt. Unabhängig davon welche Haltung man zu Konsum, Hirst und Banksy einnimmt – ich habe mich um Ausgewogenheit bemüht – unterstellt offenbar bereits die Beschäftigung mit dem Thema eine gewisse Richtung: Entweder man ist etwa für oder gegen Hirst, Banksy oder Konsum. Mein Ziel war es zu zeigen, dass dies nicht so einfach ist.

---

1 Alice O’Keeffe: Keeping it real. Onlineausgabe des New Statesman vom 30. Oktober 2008.

Diese kunstgeschichtliche Arbeit wurde ursprünglich im Mai 2011 als Dissertation mit dem Titel »Konsum bei Banksy und Damien Hirst« an der Universität Erlangen-Nürnberg bei Professor Hans Dickel eingereicht, mit dem Vorsatz »Art in a material world«, der vom gleichlautenden Untertitel der Tate-Modern-Ausstellung »Pop Life« von 2009 inspiriert ist. In dieser Konsumkunst-Werkschau waren mit Hirst, Koons und Warhol (unter anderen) drei der hier näher behandelten Künstler vertreten. Auch wurden in »Pop Life« ähnliche Phänomene zwischen Kunst und Kommerz wie in der vorliegenden Untersuchung behandelt, was deren Aktualität unterstreicht. Wie einige der hier behandelten Werke geht »Art in a material world« auf ein Popsong-Zitat der Sängerin Madonna von 1985 zurück: »I'm a material girl in a material world«.<sup>2</sup> Das Materialistische und Materialgläubige erscheint noch immer typisch für die gegenwärtige Konsumentengesellschaft.

Doch warum wurde das Thema ›Konsum‹ als Schwerpunkt gewählt? Im ersten Kapitel soll ›Konsum‹ als ein sich quer durch alle Zeiten erstreckendes, existenzielles und lebenserhaltendes Phänomen untersucht werden. Insbesondere in der Form des Überflusskonsums ist er, zumindest für die breite Masse, ein relativ neues Phänomen, das in der Kunstgeschichte (wie im Kapitel ›Konsum in der Kunstgeschichte‹ ausgeführt) erst im 20. Jahrhundert von den Dadaisten und später verstärkt in der Pop Art behandelt wurde – verherrlichend, beobachtend, ironisch, kritisch oder alles zugleich? Die positiven Seiten der Konsumkultur garantierten bisher den zunehmenden Wohlstand in der westlichen Welt. Die negativen Seiten (pervertierten) Konsumverhaltens stehen in direktem, wenn auch oft geleugnetem Zusammenhang mit den folgenreichsten Problemen der Gegenwart: globale Erwärmung und internationale Finanzkrise. Künstler haben als ›Seismographen‹ ihrer soziokulturellen Gegenwart vielfältig auf das hier unter dem Begriff Konsum zusammengefasste Phänomen reagiert und diese Gegenwart umgekehrt geprägt. Neben der Frage nach (Überfluss-)Konsum in einer Konsumkultur wird auch die nach Konsum (beziehungsweise Kapitalismus) als Sinnstifter generell aufgeworfen.

Damien Hirst und bis zu einem gewissen Grad auch Banksy hatten immer wieder mit dem Vorwurf zu kämpfen, populäre, gut verkäufliche beziehungsweise leicht konsumierbare Kunst zu schaffen. Zugleich gibt es kaum Gegenwartskünstler, die – bewusst und strategisch organisiert – ähnlich viel Aufmerksamkeit auch in den Massenmedien auf sich zogen/ziehen. Sowohl der Ausverkaufsvorwurf

---

2 Vgl. Madonnas Single von 1985: Material Girl. Madonna zitiert wiederum einen Ausdruck von Karl Marx: »To Hegel, the life-process of the human brain, i.e., the process of thinking, which, under the name of ›the Idea‹, he even transforms into an independent subject, is the demiurgo of the real world, and the real world is only the external, phenomenal form of ›the Idea‹. With me, on the contrary, the ideal is nothing else than the material world reflected by the human mind, and translated into forms of thought.« In ders.: Capital. Vol. 1. Afterword to the Second German Edition.

als auch die Popularität stehen, wie gezeigt wird, in engem Zusammenhang zueinander und fungieren als Zeichen unserer Zeit, das beide Künstler in ihrem Werk thematisieren. Diskussionen wie die um den ästhetischen Wert von Kunst – im Vergleich zu ihrem finanziellen Wert als Konsumprodukt – finden Eingang in die Werke; ebenso thematisieren diese auch den Wert und die Bedeutung von Konsumprodukten.

Damien Hirsts Œuvre wurde bisher wissenschaftlich kaum behandelt. Wenn, dann lag ein Schwerpunkt auf seiner Darstellung des Todes.<sup>3</sup> Wie in der folgenden Untersuchung gezeigt wird, ist in Hirsts Werk der Tod zwar weiterhin gegenwärtig, er wurde jedoch, wie etwa auch seine Provokationen, eher zu routinemäßigen Zutaten, die von einem neuen Schwerpunkt in den Schatten gestellt wurden: seinem Umgang mit (übermäßigem) Konsum. Als ›teuerster‹ lebender Künstler bietet sich Hirst für eine Untersuchung seiner Werke im Hinblick auf Konsum an. Auch die oft sehr wertvollen Materialien und die Massenproduktion deuten in diese Richtung, wie auch die Berichterstattung: »Try to find one of many popularising articles about Damien Hirst [...], which does not mention money.«<sup>4</sup>

Abgesehen von der Publikation des Autors von 2010, die sich allgemein Banksys Arbeiten auf der Straße widmet, war auch dessen Werk bisher nicht Thema einer einzelnen wissenschaftlichen Untersuchung. Trotz anhaltender Mutmaßungen der Tages- (und Fach-)Presse, dass es sich bei Banksy und Hirst nur um temporäre Berühmtheiten handele, die für Konsumkultur in der Gegenwart stehen, findet ihre Kunst doch reges Interesse und einen zunehmenden Stellenwert in den Medien und in der Kunstwelt.<sup>5</sup> Gerade diese jahrelange Medienpräsenz zeigt doch allen Unterstellungen zum Trotz, dass sie als Musterbeispiele zeitgenössischer Künstler gelten können und den Zeitgeist der Konsumkultur in ihren Werken widerspiegeln. Dieses Spezifische unserer Gegenwart soll anhand der Kunst Hirsts und Banksys herausgearbeitet werden. Beide wurden ausgewählt, da ihre Werke offenbar vordergründig einfach zu durchschauen sind und ihre künstlerischen Positionen zunächst sehr unterschiedlich, beziehungsweise gegensätzlich erscheinen.

Wie gehen der von der Street Art kommende Künstler Banksy und der (in die Jahre gekommene) ›Young‹ British Artist (YBA) Damien Hirst also mit Konsum in ihrer Kunst um? Um diese Frage zu beantworten, beleuchtet die vorliegende Unter-

3 Siehe etwa Konstanze Thümmel: ›Shark Wanted‹. Untersuchungen zum Umgang zeitgenössischer Künstler mit lebenden und toten Tieren am Beispiel der Arbeiten von Damien Hirst. Marburg 1998.

4 Julian Stallabrass: High Art Lite. The Rise and Fall of Young British Art. 1999. Revised and Expanded Edition. New York 2006, S. 81.

5 Alle großen nationalen und internationalen Zeitungen widmeten Banksy immer wieder reichlich Platz im Feuilleton, darunter die New York und London Times, die F.A.Z., Süddeutsche Zeitung usw.

suchung exemplarisch Werke beider Künstler, die sich insbesondere mit unterschiedlichen Aspekten von Konsum beschäftigen. Zugleich wurde versucht, bei der Auswahl der Beispiele der medialen Vielseitigkeit der Künstler gerecht zu werden und Werke aus verschiedenen Zeiten ihres Schaffens und verschiedene Werkgruppen zu analysieren.

Damien Hirst wie Banksy werden immer noch oft unter YBA beziehungsweise Street Art kategorisiert, entwickelten sich jedoch inhaltlich wie formal weg von diesen engen Begriffen. Diese Publikation beschäftigt sich nicht in erster Linie mit Street Art und Young British Art, sondern mit den Künstlern Banksy und Damien Hirst. Letzterer steigerte seine künstlerischen Innovationen der frühen YBA-Jahre qualitativ und quantitativ bis zur (selbstironischen) Karikatur in massenhaften Serien, um diese (hauptsächlich) mit dem Paukenschlag der Sotheby's-Auktion »Beautiful Inside My Head Forever« am 15. und 16. September 2008 enden zu lassen und sich erstmals der Malerei zu widmen, wenngleich er doch nicht völlig vom Alter lassen konnte. Der 15. September 2008 war zugleich der Tag, an dem die Finanzblase der internationalen Märkte mit der Insolvenz der Lehman Brothers Investmentbank platzte und die folgenreichste Finanzkrise seit der Vorkriegszeit auslöste. Die vorliegende Untersuchung beschränkt sich in erster Linie auf Hirsts Arbeiten bis zu diesem Zeitpunkt, wobei tendenziell Arbeiten der Jahre unmittelbar vor 2008 behandelt werden.

Die analysierten Banksy-Werke entstanden größtenteils im Zeitraum von 2000 bis 2009. In der Publikation »Something to s(pr)ay. Der Street Artivist Banksy« aus dem Jahr 2010 hat sich der Autor mit Banksys Street Art intensiv auseinandergesetzt. Definition und Entwicklung des Begriffes Street Art führt ich bereits dort aus. Es werden außerdem zwei Galerie-Ausstellungen/Installationen Banksys untersucht, die nicht eindeutig der Street Art zuzuordnen sind, sich jedoch, wie gezeigt wird, formal und inhaltlich auf Street Art beziehen.

Bevor das konkrete künstlerische Umfeld von Hirst und Banksy behandelt wird, folgt eine Untersuchung und Eingrenzung von »Konsum« und damit verwandte Begriffe wie Konsumgesellschaft oder -kultur und Konsumismus beziehungsweise Konsumkritik. In diesem Zusammenhang wird auch Konsum in Zusammenhang mit Religion diskutiert. Dabei wird insbesondere Walter Benjamins These vom »Kapitalismus als Religion« aus seinem 1921 verfassten, gleichnamigen Fragment herangezogen. Ein weiteres Kapitel bietet einen Überblick über den Umgang mit *Konsum in der Kunst*(-geschichte) an, in dem eine Linie von Marcel Duchamp über Yves Klein, Piero Manzoni, Andy Warhol zu Jeff Koons und zeitgenössischer Kunst gezogen wird. Zudem wird kurz auf ältere Beispiele wie die moralisierende niederländische Genremalerei Bezug genommen, welche etwa die dem (Überfluss-)Konsum eng verwandte Maßlosigkeit anprangerte.

Nach diesem Überblick über das Phänomen »Konsum« folgt ein Kapitel, das sich mit der Metropole *London um die Jahrtausendwende* auseinandersetzt, das

heißt, der soziokulturell-politisch-wirtschaftliche Hintergrund dieser Stadt wird beschrieben – zunächst die Ära Thatcher (1979-1990) mit ihren Auswirkungen auf Wirtschaft und Gesellschaft sowie die New-Labour-Ära Tony Blairs, welche von den Terror-Anschlägen des New Yorker 11. September 2001 und des Londoner 7. Juli 2005 geprägt ist. Diese zeitgeschichtlichen Entwicklungen werden konkret auf die Londoner Kunstlandschaft ab etwa 1980 bezogen, die zu dieser Zeit überschaubar und von alten Strukturen beherrscht war. Mit dem Goldsmiths College wird das universitäre Umfeld des jungen Damien Hirst geschildert, der Mitte der 1980er Jahre nach London kam. Neben prägenden Einflüssen auf seine Kunst wie kommerzieller Werbung oder der ersten Saatchi Gallery wird auch die Geschichte der Young British Artists in den 1990er Jahren überblicksweise nachgezeichnet, als deren bekanntester Vertreter Hirst gilt.

Der folgende Abschnitt diskutiert die Londoner Kunstlandschaft in Zusammenhang mit einem vermeintlich neuen Phänomen – Street Art – das ab 2000 nicht nur in der britischen Hauptstadt enorm zunahm. Einer ihrer bekanntesten Vertreter ist der aus Bristol stammende, vom klassischen American Graffiti kommende Banksy, der im selben Jahr noch Hirst kennenlernte.<sup>6</sup> Am Beispiel ihrer gegenseitigen Werteschätzung wird die zunehmende Etablierung von Street Art geschildert, wobei auch auf die prägenden historischen Ereignisse dieser Jahre wie den Irakkrieg eingegangen wird. Anschließend werden mehrere Werkkomplexe Hirsts und Banksys hinsichtlich ihres Umgangs mit Konsum analysiert.

Banksys Werke gliedern sich in drei Bereiche: Street Art, Gemälde und Installation. Der größte Teil von Banksys Kunst bis etwa 2005 fand im urbanen Raum statt. Bis heute wird er primär mit seiner Arbeit auf der Straße identifiziert, obwohl er seit 2005 verstärkt auch legale Kunst schafft. Im Kapitel »Street Art« werden eine Reihe von illegalen Schablonenarbeiten Banksys besprochen, die er zwischen 2000 und 2008 sprühte. Dabei werden zudem wiederkehrende Motive in Banksys Œuvre analysiert, die sich mit verschiedenen Arten von Konsum auseinandersetzen, etwa der Balkencode in den größtenteils illegalen Stencilarbeiten »Barcode Leopard« (2000), der Geldautomat in »Cashpoint« (2001-2005) sowie linker Konsum in »IKEA Punk« (2009) und »Destroy Capitalism« (2006).

Wie bei allen illegalen Werken Banksys ist neben dem tatsächlichen, sichtbaren Endresultat insbesondere der Herstellungsprozess, die Örtlichkeit und die mediale Vermittlung dieses Endresultates zu be(tr)achten. Daher werden der konkreten Analyse von Banksys Werken allgemeine Gedanken zu (seiner) Street Art in Zusammenhang mit Konsum vorangestellt, die auch – jedoch nicht nur – für die genannten drei Kennzeichen gelten. Auch wenn anschließend aus Gründen der Anschaulichkeit und Einfachheit meist von Banksys Stencils synonym für Street Art gesprochen

---

6 Vgl. Si Mitchell: Painting and Decorating. Banksy. In: Level Magazine. Ausgabe 8, Juni/Juli 2000, S. 69.

wird, gelten die meisten Thesen genauso für Sticker, Plakate oder andere zwei- bis dreidimensionale Kunstobjekte im öffentlichen Raum, der hier synonym als ›urbaner Raum‹ oder in (Anlehnung an den Begriff Street Art) als ›Straße‹ bezeichnet wird.

Der Künstler wird in dieser Abhandlung nicht allein hinsichtlich seiner illegalen Arbeiten auf der Straße untersucht, aufgrund der er der Street Art zugerechnet wird, sondern auch hinsichtlich zweier Ausstellungen, »Crude Oils« von 2005 und »The Village Petstore and Charcoal Grill« von 2008. In Zusammenhang mit den »Crude Oils«, die sowohl Titel einer Werkgruppe wie einer Ausstellung einiger Gemälde dieser Serie sind, werden insbesondere die Motive Giftmüllfass, Einkaufswagen und Einkaufstüte näher untersucht. Die Werkgruppe und Ausstellung »The Village Petstore and Charcoal Grill« beschäftigt sich etwa mit Banksys Verwendung der Tier-Plastik, anhand derer Motive wie etwa Fernseher, Celebrity-Kult und Fastfood hinsichtlich Konsum näher beleuchtet werden.

Der Großteil der behandelten Einzelwerke Hirsts stammen aus der Zeit nach 2000, zum Einen, weil, wie gezeigt wird, in dieser Zeit eine deutliche Verlagerung in Hirsts Œuvre in Richtung Konsumkultur stattfand, zum Anderen aufgrund der besseren zeitlichen Vergleichbarkeit mit Werken Banksys, der hauptsächlich ab 2000 aktiv wurde.

Ein Sammler kann, wenn er auf der Suche nach einem Werk von Damien Hirst ist, meist nur ein Objekt einer Serie erstehen, weil der Künstler kaum Einzelwerke schuf/schafft. In der vorliegenden Arbeit werden daher vier Werkgruppen Damien Hirsts allgemein vorgestellt. Mit der »Natural History«-Serie und seinen Vitrinen erarbeitete sich Hirst einen Ruf, den er mit seinen anderen Serien festigte, welche meist weniger provokant und explizit sind, jedoch oft ähnliche Materialien und Motive, etwa das reale tote Tier als Hauptmotiv, aufweisen.

Jedes einzelne Objekt einer Serie erzeugt einen Wiedererkennungseffekt bezüglich anderer Exemplare der Serie. Begonnen wird mit der »Natural History«-Serie, der Hirst sich verstärkt von 1991 bis 2008 widmete. Dabei handelt es sich oft um tote Nutztiere wie Kühe oder Schweine, jedoch auch exotische Tiere wie etwa Haie, die Hirst in mit Formaldehyd gefüllten Glasvitrinen präsentierte. Mit einem Objekt dieser Serie, »The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living«, wurde Damien Hirst 1992 bekannt<sup>7</sup>, für ein anderes, zwei Formaldehydkühe, »Mother and Child Divided«, erhielt er 1995 den angesehenen Turner Prize. Der Formaldehyd-Jungbulle »The Golden Calf« von 2008 (Abb. 43), der im Folgenden stellvertretend für die »Natural History«-Serie analysiert wird, fungierte als

---

7 Der Shark war nicht erste Formaldehydskulptur, Hirst legte schon 1991 Schafsköpfe und kleine Fische in Formaldehyd ein. Vgl. Napoli 2004, S. 118-125.

›Zugpferd‹ von Hirsts »Beautiful Inside My Head Forever«-Ausstellung, die ebenfalls als Meilenstein in seinem Werk gesehen wird.<sup>8</sup>

Die »Natural History«-Serie kann daher als Aushängeschild seiner Kunst gesehen werden. Sie begründete seinen Ruf als Künstler und bekam die meiste Presse, auch weil Werke dieser Serie zu den schockierendsten, teuersten und größten Hirsts zählen. Dennoch, wie Stallabress betont, macht Hirst den meisten finanziellen Umsatz mit Gemälden wie den *Butterfly*, *Spin* oder *Spot Paintings*, von denen er auch quantitativ wesentlich mehr schuf und verkauft als Formaldehydarbeiten. Gemälde haben einen wesentlich größeren Markt als Installationen, der zudem weniger von der Rezession abhängig ist.<sup>9</sup>

Hirst strukturiert und schafft seine Werke unter anderem auch nach marketingtechnischen, verkaufsfördernden Gesichtspunkten, was er in den Werken auch kommentiert. Serien und Wiederholungen verkaufen sich gut. Schon zwei Werke bestärken sich gegenseitig.<sup>10</sup> Dieser Umstand kann mit Konsum insofern in Verbindung gebracht werden, als hier der Werbegriff ›Wiedererkennungseffekt‹ auftaucht, der im Falle der »Natural History«-Serie schon durch den Namen beziehungsweise die etablierte ›Marke‹ Damien Hirst in Kombination mit dem Tier in Formaldehyd ausgelöst wird. Wie Warhol in seiner Factory produzierte Hirst massenweise mit einem Heer von bis zu 160 Assistenten und stellt damit die Einzigartigkeit eines Kunstwerkes wie seine individuelle Anfertigung in Frage. Zugleich spiegelt seine Massenproduktion wie schon Pop Art die gegenwärtige Industriegesellschaft wider.<sup>11</sup>

Wie auch bei Warhol lässt sich nicht bestimmen, ob Hirst damit Massenproduktion und Konsum glorifiziert oder Konsum-Glamour – ironisch – kommentiert. Massenprodukte sprechen verschiedene Menschen auf verschiedene Art und Weise an.<sup>12</sup> Am ehesten zeigt Hirst, dass Glorifizierung von Konsum und dessen Kritik untrennbar verbunden sind<sup>13</sup>: »I try to say something and deny it at the same time.«<sup>14</sup>

Hirst will (wie viele seiner YBA-Kollegen) nicht moralisch beurteilt werden.<sup>15</sup> Er ist »potentially serious«<sup>16</sup>, seine Ablehnung moralischer Aussagen ist jedoch

---

8 Vgl. Liebs 2010.

9 Auch Hirst betont im Interview mit Liebs 2010 die Krisenfestigkeit der Malerei. Vgl. zudem Julian Stallabress: *High Art Lite*. New York 2006, S. 162.

10 Vgl. Ebd. S. 190-191.

11 Vgl. Ebd. S. 102.

12 Vgl. Ebd. S. 132.

13 Vgl. Ebd. S. 214.

14 Hirst 1997, S. 48.

15 Vgl. Stallabress 2006, S. 92.

16 Ebd. S. 112.

auch wieder moralisch oder eben nicht moralisch zu beurteilen<sup>17</sup>, was in einem Ausstellungstext zum >Shark< folgendermaßen formuliert wurde: »The extraordinary tension of the piece comes from its neutrality – from raising issues yet refusing argument. The work offers drama without catharsis, confrontation without resolution and provocation without redress. Responsibility is returned to the viewer.«<sup>18</sup>

Die Young British Artists beschäftigten sich eingehend mit postmoderner Theorie, um zu verhindern, dass sie auf ihr Werk schlüssig angewendet werden kann. Hirst kreierte eine artistic persona<sup>19</sup> wie Andy Warhol oder Jeff Koons und gibt damit die Verantwortung, wie etwas gelesen werden soll, an den Betrachter ab.

Wie geht man also in einer kunstwissenschaftlichen Untersuchung mit Hirst um? Zählt man nur die offensichtlichen kunstgeschichtlichen Bezüge auf, kommt man nicht wesentlich über name dropping hinaus – Duchamp, Warhol, Koons. Dies wird vom Künstler oft selbst angestoßen. Laut Stallabress ist seine Kunst oft wie ein Brettspiel<sup>20</sup>, spielen muss der Betrachter selbst, da die künstlerische Originalität mit dem Tod des Autors starb, bei Hirst gibt es nur Neukombinationen fixer Diskurse.<sup>21</sup> Als Spielsteine bekommt der Betrachter Assoziationshüllen<sup>22</sup> aus Religion, Wissenschaft, Tod, Liebe, Kunstgeschichte; auch philosophische Theorien sind Teil des Spiels.<sup>23</sup> Die von Hirst verwendeten Elemente aus Glaubenssystemen wie Religion oder Kapitalismus sind innerhalb eines Werkes teils gegenläufig, teils bestärken sie sich<sup>24</sup>: »Objects, expressions and stereotypes are hijacked and reworked in order to address traditional themes such as sex, death and destruction, love and loss.«<sup>25</sup>

Hirst verwendet gängige Arten Kunst zu sehen, um betont schöne, gut verkäufliche Kunst zu schaffen. Diese hält einer gewissen theoretischen Untersuchung stand, erschlägt den Betrachter jedoch nicht mit der Bildung und Tiegründigkeit des Künstlers.<sup>26</sup> Stattdessen wählt Hirst Ironie<sup>27</sup>, um individuelle Zwischentöne und

---

17 Vgl. ebd., S. 152.

18 British Council Visual Arts Department: Damien Hirst. London 1992.

19 »Hirst is acting up for the press, of course, slipping from one persona into another: one minute the bohemian artist, the next the business tycoon, the next the working-class lad from Leeds turned superstar who still doesn't give a monkey's. Then it strikes me that he is actually all of these people all the time [...].« Sean O'Hagan: Damien of the dead. The Observer vom 19. Februar 2006.

20 Stallabress 2006, S. 142.

21 Ebd. S. 90.

22 Thümmel 1997, S. 220.

23 Hirst im Interview mit Liebs 2010, Vgl. auch Stallabress 2006, S. 104.

24 Clarrie Wallis: In the Realm of the Senseless. In: Muir/Wallis 2004, S. 102-103.

25 Ebd., S. 98.

26 Stallabress 2006, S. 92.

Graustufen in der Wahrnehmung des Betrachters herauszuarbeiten. Für Hirst gilt, was sein YBA-Kollege Angus Fairhurst über sich selbst sagte: »I like saying a word over and over again till it loses its meaning, and then it gets it back again.«<sup>28</sup> Hirsts Kunst enthält laut Stallabress immer eine »much used punch line of an overtold joke«<sup>29</sup>. Der alte Witz bildet eine gute Vergleichsposition zu seiner Arbeit, auch er selbst sagt:

»I think a joke is like art, it's like water. It's got to be able to go everywhere.«<sup>30</sup> Muir äußert sich ähnlich über die YBAs: [...] [They] were preoccupied with a form of visual attack not entirely dissimilar to the language of advertising; recalling Saatchi's own campaigns, especially those punchy one liners that had smoothed the path to Thatcher's political victory.«<sup>31</sup>

Das Einfache, oft Gehörte und Gesehene und damit das Werbung, Popsongs, Slogans und Konsum Reflektierende ist immer ambivalent. Je nach Betrachter ist es nur einfach oder eben zugleich das Einfache, Kitschige reflektierend und kritisierend.

Ziel dieser Untersuchung ist, eine Struktur und Sprache zu benutzen, die nicht nur gängige Interpretationsschemata ›wiederkäut‹, sondern einen Schwerpunkt auch auf den Betrachter und den Herstellungsprozess der Werke zu setzen, sowie auf ein zentrales Thema, das in der Kunsthistorie oft vermieden wird, weil es sie selbst und ihre Daseinsberechtigung betrifft: Geld beziehungsweise Kunst als Konsumprodukt.

Die zweite Serie analysiert Hirsts *Butterfly Paintings*, die er von 1991 bis zur oben genannten Ausstellung 2008 schuf. Diese monochromen Leinwände mit aufgeklebten toten Schmetterlingen werden anhand zweier Beispiele erläutert, die jeweils einen anderen Schwerpunkt – Konsum in Zusammenhang mit Pop-Kultur und mit Religion – haben und sich zugleich auch formal in Werke mit wenigen ganzen Faltern und vielen Schmetterlingsflügeln (*Wing Paintings*) unterteilen. Anschließend wird kurz auf eine Art Anti-Serie zu den Butterfly Paintings, die *Fly Paintings*, eingegangen.

Wie bei Hirsts »Natural History«-Serie steht auch bei den Butterfly Paintings (Abb. 60 und 62) das Tier als Bedeutungsträger im Mittelpunkt. Neben pflanzlichen und geologischen Materialien zählen tierische und vom Menschen stammende Körpersubstanzen und -sätze zu der Gruppe der Naturmaterialien. Diese gehören zu den ältesten künstlerischen Materialien überhaupt, erlangten jedoch erst im 20. Jahr-

---

27 Ebd. S. 97.

28 Gregor Muir: It must be a Camel (for now). In: Muir und Wallis 2004, S. 94.

29 Ebd. S. 93.

30 Ebd. S. 94.

31 Ebd. S. 202.

hundert künstlerische Autonomie.<sup>32</sup> Zu den ersten Künstlern der neueren Kunstgeschichte, die Tiere oder Tierteile in ihre Arbeiten integrierten, gehörten 1936 Surrealisten wie Mirò, der einen präparierten Papagei in einer Assemblage verwendete, oder Meret Oppenheim mit ihrer Felltasse (»Déjeuner en fourrure«).<sup>33</sup> Von den Jahren des Zweiten Weltkrieges unterbrochen, fanden Naturmaterialien erst in den 1950er Jahren wieder Eingang in Kunstwerke. Robert Rauschenberg<sup>34</sup> etwa verwendete in seinen Collagen, die er »Combines« nannte, unter anderem eine ausgestopfte Ziege (»Monogram«, 1959) oder einen Weißkopf-Seeadler. Seine ironischen Mischungen aus früher Pop Art und Neo-DADA sind Paraphrasen von Träumen der Konsumgesellschaft sowie von typischen Figuren seiner Zeit. Rauschenbergs »Combines« stellen eine Verbindung zwischen DADA und Damien Hirst her, dessen Butterfly Paintings ebenfalls eine Kombination von Collage, Readymade, Skulptur und Malerei sind und sowohl an der Grenze der zweiten zur dritten Dimension wie zwischen Kunst und Leben anzusiedeln sind.

Ein weiteres, hier analysiertes Werk Hirsts, »For the Love of God« (Abb. 48 und 49) von 2007 bietet sich aufgrund seines Rufes als teuerstes Werk eines lebenden Künstlers zur Deutung hinsichtlich unserer Konsumkultur an. Die oft genannte Wichtigkeit dieses »Diamond Skull« (so der alternative Titel) innerhalb von Hirsts Œuvre und seine vielfältigen Bezüge zu behandelten Serien waren weitere Gründe, gerade dieses Werk zu analysieren. »For the Love of God« kann als Beginn einer Motivgruppe, den »Skulls« gesehen werden, obwohl es Vorläufer in Hirsts eigenem Werk gibt. Ab 1998 verwendete Hirst ganze menschliche Skelette, etwa in »Rehab Is For Quitters« (1998/99) oder »Death Is Irrelevant« (2000) und auch einen Totenschädel neben Tierskeletten in »Where Are We Going? Where Do We Come from? Is There A Reason?« (2000-2004). Als Einzelmotiv taucht der Schädel zunächst als Kuhschädel<sup>35</sup> (1994) und bald auch als menschlicher Schädel (2005) auf.<sup>36</sup> Bei Letzterem handelt es sich um einen Silberabguss eines menschlichen Schädels, auf den im Grunde eine ähnliche Deutung hinsichtlich Konsum passt wie auf »The Diamond Skull«, mit dem Unterschied, dass sein finanzieller Wert wesentlich ge-

---

32 Ebd., S. 41 und Anne Hormann: Land Art: Kunstprojekte zwischen Landschaft und öffentlichem Raum. Phil Diss. Hamburg 1993, Berlin 1996, S. 9.

33 Vgl. Josef Helfenstein: Meret Oppenheim und der Surrealismus. Stuttgart 1993, S. 67.

34 Vgl. Ann Wilson: Voices of an Era. In: Kat. Ausst. Paul Thek Rotterdam, Berlin, Barcelona, u.a 1995, S. 60. Diane Waldman: Collage und Objektkunst vom Kubismus bis heute. Köln 1993, S. 254.

35 Vgl. Hirst 1997. »Twelve Disciples«, 12 Kuhschädel in Formaldehyd, 1994. Abb. S. 318-325.

36 »The fate of man« (2005), Schädel aus Silber (Edition von 25). Damien Hirst. Kat. Ausst. New Religion. London 2005. O.S.

ringer ist, was zugleich belegt, wie wichtig der Verkaufspreis (50 Millionen Pfund) für die Deutung des Werkes ist.

Die letzte in dieser Untersuchung behandelte Serie ist die der *Spot Paintings* (Abb. 72 und 73), welche Hirst (mit Unterbrechungen) seit 1988 schafft. Ein Werk dieser Serie, »*Keep It Spotless*« (Abb. 87), bildet die Basis einer Gemeinschaftsarbeit mit Banksy, deren Analyse den Vergleich beider Künstler einleitet. In Zusammenhang mit dieser auch »*Pharmaceutical Paintings*« genannten Serie wird zudem auf Hirsts »*Pharmaceutical Cabinets*« (ab 1989) eingegangen. Die Deutung beschäftigt sich insbesondere mit dem Verhältnis von Konsum und Wissenschaft/Medizin.

Alle genannten Werke beider Künstler werden materialkundlich, ikonographisch und ideengeschichtlich hinsichtlich ihres Umganges mit Konsumkultur untersucht. Zudem wird insbesondere auf die Position des Betrachters und den Umgang mit dem Raum eingegangen, der, wie gezeigt wird, nicht nur bei Banksy sondern auch bei Hirst eine dominante Rolle einnimmt.

Da Banksy wie auch Damien Hirst zum Zeitpunkt dieser Untersuchung erst in ihren Dreißigern und Vierzigern sind, lassen sich noch keine endgültigen Aussagen über beider Œuvres machen. Diese Arbeit sieht sich als erste von weiteren Untersuchungen über Hirst und Banksy.

## B) WIE WIRD DER BEGRIFF KONSUM HIER VERWENDET?

Oft hat der Begriff Konsum einen negativ-kritischen Beigeschmack, der mit Manipulation und Entfremdung in Verbindung gebracht und in verschiedenen Zusammenhängen unterschiedlich verwendet beziehungsweise unterschiedlich weit gefasst wird. In Form der traditionellen westeuropäischen Konsum- und Luxuskritik reicht diese negative Konnotation bis ins 17. Jahrhundert und die Antike zurück.<sup>37</sup> Noch in den 1970er Jahren wurde der Begriff jedoch häufig als neutrale, rein quantitative ökonomische Größe verwendet. Seit den 1990er Jahren beginnt der Begriff laut Wyrwa seinen pejorativen Unterton zu verlieren, konsumieren wird nun weniger »als passives Erleiden, sondern als kommunikativer Akt, als ein Moment des sozialen und politischen Austausches verstanden.«<sup>38</sup>

37 Vgl. ebd., Ullrich 2006, S. 182 oder Hannes Siegrist: Konsum, Kultur und Gesellschaft im modernen Europa. In: ders., Hartmut Kaelble, Jürgen Kocka (Hgg.): Europäische Konsumgeschichte. Frankfurt/Main 1997, S. 25-26.

38 Wyrwa in Siegrist 1997, S. 747, siehe auch David Sabean: Die Produktion von Sinn beim Konsum der Dinge. In: Wolfgang Ruppert (Hg.): Fahrrad, Auto, Kühlschrank. Zur Kulturgeschichte der Alltagsdinge. Frankfurt/Main. 1993.

Wenn hier der Begriff Konsum verwendet wird, schwingt dieser von Wyrwa genannte, positive kommunikative Akt des Austausches explizit mit. Konsum impliziert hier nicht einen rein wirtschaftlich-neutralen Konsum, wie er noch im heute veralteten ›Konsumverein‹ vorhanden war, sondern eben die Betonung der Wichtigkeit von Konsum in der heutigen, ihr den Namen gebenden Konsumgesellschaft oder Konsumkultur (siehe gleichnamiges Kapitel). Eine bewusste Auseinandersetzung mit dem Akt des Konsumierens und mit dem Konsumenten (also dem Menschen unter dem besonderen Aspekt besehen, was er aufnimmt, konsumiert, verbraucht) führt jedoch automatisch zu einer kritischen Sicht des Konsums, jedoch nicht im einseitig-linken Verständnis der klassischen Konsumkritik (siehe gleichnamiges Kapitel), sondern im ursprünglichen Sinne des Wortes Kritik – etwas ausgewogen, positiv wie negativ, zu beschreiben und zu bewerten. Dennoch schwingt beim Begriff ›Konsum‹ dessen historisch gewachsene, leicht negative Konnotation mit, etwa wenn von Überflusskonsum die Rede ist. Bewusst wurde hier etwa auf den Kapitalismusbegriff und auf die Verwendung des Terminus ›Kapitalismuskritik‹ verzichtet, da Konsum in der vorliegenden Untersuchung als die hauptsächliche und teils einzige soziale Handlung und Interaktion im vorherrschenden Kapitalismus gesehen wird: Konsum verhält sich in diesem Text zu Kapitalismus wie Beten zu Religion (siehe Kapitel Konsum und Religion), der Akt, in dem sich die momentane Wirtschafts- und Gesellschaftsordnung manifestiert. Beide hier behandelten Künstler arbeiten innerhalb dieser Ordnung des Kapitalismus, sie kommentieren und prägen deren konkrete Formulierung, den Akt, nämlich den Konsum und den menschlichen Umgang mit diesem innerhalb des ihn bedingenden Kapitalismus, mit Banksys sarkastischen Worten: »We can't do anything to change the world until capitalism crumbles. In the meantime we should all go shopping to console ourselves.<sup>39</sup>

Auch jenseits von den hier behandelten Bereichen Street Art, Young British Artists oder Pop Art wird das Verhältnis von Kunst und Markt gegenwärtig ständig thematisiert. So besteht etwa eine Verbindung zur Performancekunst, die seit ihren Anfängen Gegenpositionen zur Idee vom Kunstwerk als konsumierbarer Ware entwickelt und zum Teil hoch differenzierte Reflexionen über Marktmechanismen von Kunst geboten hat. Als Theaterwissenschaftler, der ich neben dem Kunsthistoriker bin, stelle ich immer wieder Vergleiche mit Aktionskunst und Performance her, auch wenn aus Platzgründen nicht auf diese, noch auf vergleichbare (in Hinblick auf diese Arbeit ebenfalls fruchtbare) Richtungen wie etwa Fluxus, Situationismus oder Land Art eingegangen werden kann.

---

39 Banksy in Wall and Piece 2005, S. 204.

### c) QUELLENLAGE

Die wissenschaftlichen Quellen zu Banksy wie zu Damien Hirst sind überschaubar, mit all den daraus resultierenden Vor- und Nachteilen: Neben Banksys eigenen vier Buchpublikationen und seiner Webseite, die als Primärquellen für Abbildungen und Banksy-Zitate dienten, war zudem der Anekdoten-Bilderband »Home Sweet Home. Banksy's Bristol« von Steve Wright von 2007 eine nützliche Quelle für Anregungen. Im Falle von anderen Büchern beschränken sich wissenschaftliche wie nicht wissenschaftliche Texte meist auf eine kurze Biografie sowie eine oberflächliche Auflistung einiger seiner Werke und Aktionen. Aus der Fülle von englischsprachiger Literatur in Form von Bildbänden und Unterhaltungsbüchern (die meist ›Street Art‹ oder ›Graffiti‹ im Titel haben) sticht Tristan Mancos »Stencil Graffiti« von 2002 heraus. Wissenschaftliche, englischsprachige Literatur zu Street Art und Graffiti lässt sich nahezu auf Cedar Lewinsons Tate-Modern-Ausstellungskatalog »Street Art« von 2008 reduzieren. Der oft zitierte »Kool Killer«-Aufsatz (1978) des französischen Intellektuellen Baudrillard über die frühe amerikanische Graffitiszene ist sehr aus der Zeit der 1968er Bewegung heraus zu betrachten.

Die meisten Quellen zu Banksy in dieser Untersuchung waren/sind online zu finden, was der Neuheit des Gegenstandes geschuldet ist, jedoch auch daher röhrt, dass (nicht nur Banksys) Street Art in erster Linie online in Form von Fotos verbreitet, wahrgenommen und diskutiert wird. Hilfreich waren insbesondere Online-Foren wie die Banksy-Gruppe auf Flickr.com sowie banksyforum. probboards.com. Diese wie auch (Online-)Zeitungsaufsätze vorwiegend britischer Zeitungen/Zeitschriften werden jedoch eher hinsichtlich genannter Daten und Beschreibungen zitiert, der Großteil Letzterer nennt eine oder mehrere Aktionen und Werke Banksys (oft in Zusammenhang mit Verkaufspreisen) und mutmaßt ansonsten über seine Identität.

Texte zu *Hirst* lassen sich in zwei Kategorien unterteilen. Die erste ist die Massen-Presse, die zweite Ausstellungskataloge und Beiträge in Fachzeitungen. Erstere beschäftigt sich primär mit der Celebrity-Person Damien Hirst, oder dem, was von ihr an die Öffentlichkeit dringt, beziehungsweise, was für eben diese Öffentlichkeit generiert wird. Die Werke werden meist nicht beim offiziellen Titel genannt. Stattdessen bekommen sie oft vereinfachende ironisch-degradierende alternative Titel wie »Pickled Beasts« für die »Natural History«- Serie, »The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living« wird »The Shark«, aus »For the Love of God« wird »The (Diamond) Skull«. Neben den Titel oder den Pressenamen wird der (Schätz- oder Verkaufs-)Preis genannt. Angefügt wird zudem oft eine insgeheime oder offene Unterstellung, dass Hirst sich über den Kunstmarkt, die Käufer, die Öffentlichkeit an sich lustig macht, anstatt ›Kunst‹ zu schaffen – ein Vorwurf, mit dem sich auch Banksy konfrontiert sieht.

Alternativ berichten Ausstellungskataloge und Fachberichte nach Art des *Anything goes* gebetsmühlenartig darüber, dass Hirst elementare Themen wie Tod, Leben, Religion und Liebe behandelt. Oft fallen Begriffe wie ›Vanitas-Gedanke‹, ›Memento mori‹, ›morbid‹ oder ›Schönheit‹, der Konsumaspekt seiner Arbeiten wird meist ganz ausgeblendet. Auffällig ist die große Zahl an Interviews mit Hirst, die er oder seine Galerien größtenteils selbst herausgaben, etwa die Sammlung »On The Way to Work« (2001), die er mit seinem bevorzugten Interviewpartner, dem Autor Gordon Burn, veröffentlichte, der auch teils kritische Fragen stellte.<sup>40</sup> Damit steht Burn im Gegensatz zu namhaften Kunsthistorikern und -journalisten wie Rudi Fuchs, Stuart Morgan, Will Self oder Hans-Ulrich Obrist. Diese verfassten ebenfalls Interviews und Texte zu Hirsts Ausstellungskatalogen, hierbei ist ihre Position jedoch meist eher die von Stichwortgebern Hirsts. Interviews waren für diese Arbeit wichtige Quellen, die dennoch mit Vorsicht genossen wurden. Dem Interview als wissenschaftliche oder auch nur neutrale Quelle unterstellt auch Stallabass man gelnde kritische Distanz und Objektivität:

»[I]t is an inadequate form of explication. We have seen that artists can be singularly unhelpful informants, far less concerned with elucidating the work for people who might be puzzled by it than with using the opportunity to foster a particular artistic image and fend off critique. Nevertheless, such statements have an air of authenticity: no matter how disingenuous or evasive, they have issued from the mouth of the artist, they emanate from the inner circle, the exclusive scene, and thus take on an ineluctable quality, as symptoms of an alluring aesthetic malaise. Precisely because of this they are no substitute for critical thought.«<sup>41</sup>

Auch der Ausstellungskatalog der »Beautiful Inside My Head Forever«-Auktion enthält ein Interview Burns mit Hirst. Andere Texte darin, wie auch die im Katalog zu Hirsts erster Retrospektive »Damien Hirst. The Agony and the Ecstasy« von 2004 im Museo Archeologico Nazionale in Neapel, wiederholen oft relativ unreflektiert von Hirst geäußerte Gedanken zu seinen Werken. Fruchtbar ist der Katalog zur YBA-Gruppenausstellung »Sensation« von 1997 in der Royal Academy of Art in London, konkret die Aufsätze von Richard Shone und Martin Maloney, die über weite Strecken jedoch auch nicht über Aufzählungen hinauskommen, sowie der Ausstellungskatalog der Tate Modern »In-A-Gadda-Da-Vida« von Gregor Muir und Clarrie Wallis von 2004.

Wenn man sich die übrige, gedruckte Damien-Hirst-Literatur ansieht, fällt auf, dass die meisten Titel von ihm selbst, seinen Galerien und unter seiner Mitarbeit veröffentlicht wurden. Trotz seiner zwei Dekaden umspannenden Karriere lassen sich größere und ›unabhängige‹ wissenschaftliche Publikationen, die nicht von ihm

---

40 Diesem gab Hirst bis zu dessen Tod 2009 weitere Interviews in Ausstellungskatalogen.

41 Vgl. Stallabass 2006, S. 273-274.

---

kontrollierte Katalogtexte zu seinen Ausstellungen sind, an einer Hand abzählen. Auch der *Katalog zu Hirsts Tate-Retrospektive 2012* wird ihm nicht gerecht. Er liefert Aufzählungen, enthält unzählige Wiederholungen in den einzelnen gehaltlosen Beiträgen und enthält sich jedwegen Urteils. Hirsts neuere, selbstgemalte Gemälde-serien seit 2006 fehlen vollständig, dabei sind sie trotz ihrer oft als mangelhaft kritisierten Qualität unverzichtbar für das Verständnis von Hirst. In jedem seiner Bilder ist seine Sehnsucht danach, Maler zu sein, eine wichtige Komponente. Bei einem Künstler, der seit 25 Jahren Kunst schafft einfach sechs Jahre zu streichen, ist fragwürdig.

Aus der meist englischsprachigen Literatur ist des weiteren »High Art Lite. The Rise and Fall of Young British Art« (in der zweiten, überarbeiteten und erweiterten Auflage von 2006) von dem gelegentlich zu linken, zu humorlosen und zu politisch korrekten Julian Stallabrass als wichtigste Quelle hervorzuheben, das sich im Gegensatz zu Gregor Muirs informativ-unterhaltsamer Anekdotensammlung »Lucky Kunst« von 2010 eher wissenschaftlich-kritisch mit den sogenannten YBAs auseinandersetzt. Als einziges deutschsprachiges Werk ist 1997 Konstanze Thümmels zu Unrecht wenig beachtete Dissertation »Shark Wanted – Untersuchungen zum Umgang zeitgenössischer Künstler mit lebenden und toten Tieren am Beispiel der Arbeiten von Damien Hirst« erschienen, die sich mit den frühen Jahren in Hirsts Schaffen beschäftigt.

Bei der Konsum-Literatur war Wolfgang Ullrichs »Habenwollen« (2006) prägend, auch wenn Ullrichs These fragwürdig erscheint, dass in einer Wohlstandsgesellschaft das schlechte Gewissen beim Konsum heute eher schädlich und überflüssig sei. Dabei lässt er jedoch bekannte Konsum-Probleme wie Umweltzerstörung und Ausbeutung der Dritten Welt größtenteils außer Acht, die sehr wohl Konsumkritik notwendig machen. Auch die von Siegrist, Kaelble und Kocka herausgegebene Aufsatzsammlung »Europäische Konsumgeschichte« von 1997 und Norbert Bolz' »Das konsumistische Manifest« von 2002 lieferten wertvolle Anregungen. Bolz' von den (unmittelbar vorher stattgefundenen) Anschlägen vom 11. September 2001 beeinflusste fragwürdige These, Konsum könne als Gegengewicht zum internationalen Terror fungieren, ist mehr als zweifelhaft. Auch Zygmunt Baumans »Leben als Konsum« (2007) und insbesondere Naomi Kleins »No Logo« (2000) gaben wichtige wissenschaftliche Anregungen und Beispiele. Eher anekdotisch-anschaulich waren für die britische Konsumlandschaft »All consuming« von Neal Lawson und generell Walter Grasskamps »Konsumglück Die Ware Erlösung« (2000). Für Einzelaspekte verschafften Joan Gibbons »Art and Advertising« (2005), der von Dirk Baecker herausgegebene Sammelband »Kapitalismus als Religion« (2003), Ute Dettmars und Thomas Küppers Sammelband »Kitsch. Texte und Theorien« (2007) sowie Sarah Thorntons »Seven Days in the Art World« (2008) einen Überblick zum Thema.