

Meng Schmidt-Yin

PRIVATE MUSEEN FÜR GEGENWARTSKUNST IN CHINA

Museumsentwicklung in der
chinesischen Kultur- und
Gesellschaftstransformation

[transcript] Edition Museum

Aus:

Meng Schmidt-Yin

Private Museen für Gegenwartskunst in China

Museumsentwicklung in der chinesischen Kultur- und Gesellschaftstransformation

Oktober 2019, 260 S., kart., Dispersionsbindung, 49 SW-Abbildungen

44,99 € (DE), 978-3-8376-4841-6

E-Book:

PDF: 44,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4841-0

Das Wort »privat« war seit Mitte der 1950er Jahre und vor allem in Folge der Kulturrevolution für Chinesen lange Zeit nicht greifbar – das Gesellschaftsverständnis war vielmehr vom Kollektiv geprägt. »Privatbesitz« als Gegenstück zum »Staatsbesitz« tauchte erst nach der Reform und Öffnung 1978 wieder auf. Die Entstehung privater Kunstmuseen ab 1998 spiegelt in vielerlei Hinsicht den Prozess dieser Gesellschaftstransformation wider.

Die vielschichtigen Zusammenhänge zwischen dem politischen und ökonomischen Wandel Chinas, der rasanten Ausbreitung der Gründungen privater Kunstmuseen und der Entwicklung sowie Rezeption der chinesischen Gegenwartskunst stellt Meng Schmidt-Yin in einem interdisziplinären Ansatz dar.

Meng Schmidt-Yin, geb. 1981, lebt in Berlin. Sie studierte und promovierte im Fach Kunstgeschichte an der Freien Universität Berlin. Ihre Forschungsschwerpunkte sind deutsche Kunstgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts, Kunstmuseumsentwicklung im globalen Kontext, chinesische Gegenwartskunst und die chinesische Gesellschaftstransformation nach der Kulturrevolution.

Weiteren Informationen und Bestellung unter:
www.transcript-verlag.de/978-3-8376-4841-6

© 2019 transcript Verlag, Bielefeld

Inhalt

Teil 1

1. Einleitung	13
1.1 Kurzvorstellung des Forschungsthemas und der Untersuchungsziele	13
1.2 Beschreibung des Forschungsgegenstandes	14
1.3 Thesen und methodisches Vorgehen	15
1.4 Zentrale Fragestellungen	17
1.5 Forschungsstand	18
1.6 Aufbau der Arbeit	21
2. Über die Institution Museum und ihre Organisation	23
2.1 Was ist ein Museum?	24
2.2 Was ist ein Kunstmuseum?	25
2.3 Kernaufgaben eines Kunstmuseums	27
2.4 Neue Museologie	35
3. Zusammenfassende Museumsgeschichte Chinas bis zur Entstehung der Privatmuseen	39
4. Abgrenzung des Forschungsgegenstandes	47
4.1 Vorgänger der privaten Museen für chinesische Gegenwartskunst	48
4.2 Private Museen für Gegenwartskunst	49
4.3 Zustand der privaten Kunstmuseen	53
4.4 Offizielle Daten zur Entwicklung	55
5. Allgemeine Darstellung der privaten Museen in China	63
5.1 Kulturpolitischer und gesellschaftlicher Hintergrund	63
5.2 Aktuelle Lage der privaten Museen	66
5.3 Trägerschaften	70
5.4 Schwierigkeiten der Entwicklung	72

Teil 2

6. Private Museen für Gegenwartskunst	79
6.1 Voraussetzungen der Entstehung	79
6.2 Gründungsintentionen	91
6.3 Sammlung chinesischer Gegenwartskunst	98
6.4 Architektur	158
6.5 Präsentation	168
7. Fazit	179
Anhang	187
Anhang 1 – Kurzfassung	187
Anhang 2 – Summary	189
Anhang 3 – Promoting the Development of Private Museums	191
Anhang 4 – Measures on Evaluation of Nationwide Museums	196
Anhang 5 – Tentative Criteria on Evaluation of Museums	199
Glossar zu chinesischen Namen, Begriffen und Übersetzungen	217
Personennamen	217
Ortsnamen	220
Institutionen	221
Begriffe	224
Literaturtitel	225
Ausstellungen und Kunstwerke	228
Übersetzungen chinesischer Zitate (ohne phonetische Transkription)	230
Mitteilung zur Geldstrafe im Rahmen der Ausstellung »Chinesische Moderne Kunst«	232
Literatur	235
Zitierte Literatur	235
Zitierte Internetquellen	236
Weitere verwendete Literatur	236
Weitere verwendete Internetquellen	239
Zitierte Chinesische Literatur	240
Weitere verwendete Chinesische Literatur	244
Internetquellen	246
Abbildungsverzeichnis	255

1. Einleitung

1.1 Kurzvorstellung des Forschungsthemas und der Untersuchungsziele

In der hier vorliegenden Dissertation sollen die Entstehungsgeschichte, die aktuelle Situation sowie das Entwicklungspotential der privaten Kunstmuseen in China untersucht und dargestellt werden. Der Schwerpunkt liegt dabei auf privaten Museen für chinesische Gegenwartskunst, die in China erst seit Ende der 1970er Jahre existiert und in größerem Umfang seit circa 2000 gesammelt wird – zunächst von westlichen Sammlern und dann auch in China selbst. Die chinesische Gegenwartskunst dominiert die aktuellen Museumssammlungen und -präsentationen der meisten neu gegründeten privaten Kunstmuseen. Staatliche Kunstmuseen lehnten es lange Zeit ab, chinesische Gegenwartskunst zu zeigen: zum einen wegen der kurzen und nicht fest definierten Geschichte der Gegenwartskunst – vor allem aber auch wegen der moralisch und visuell oft provokativen Darstellungsweisen. Für das Publikum gab es deshalb kaum Möglichkeiten, Gegenwartskunst zu erfahren. Vor allem bis 2000 wurden sowohl die Entwicklung der Gegenwartskunst als auch ihre Erforschung stark vernachlässigt. Durch die Gründung privater Museen für Gegenwartskunst haben Sammler versucht, diese Lücke der Sammlung und Präsentation zu schließen.

Ziel dieser Arbeit ist nicht eine allgemeine Übersicht über Museen dieses speziellen Typs, sondern vielmehr eine Analyse der Museumsentwicklung unter Einbeziehung von spezifischen kulturellen, gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Bedingungen der Gründung sowie Institutionalisierung von Gegenwartskunst in chinesischen Privatkunstmuseen. Dabei stehen Sammlung und Präsentation von Gegenwartskunst mit den konkreten museologischen Daten im Mittelpunkt. Die kurze Geschichte der chinesischen Gegenwartskunst, das Sammeln dieser Kunst sowie das staatliche Zensursystem und die Selbstzensur der Museen bei der Präsentation dieser Kunst dürfen dabei nicht außer Acht gelassen werden.

1.2 Beschreibung des Forschungsgegenstandes

Trotz der 5000 Jahre alten chinesischen Kulturgeschichte wurden die ersten Museen in China erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts gegründet. Private Kunstmuseen gibt es seit weniger als 20 Jahren. Interessanterweise treiben aktuell nicht nur Connaisseurs und Sammler, sondern vor allem fachfremde Personen wie Immobilienhändler die Gründung neuer privater Kunstmuseen voran.¹

Das Wort »privat« war seit Mitte 1950er Jahren und vor allem in Folge der Kulturrevolution für das chinesische Volk lange Zeit nicht greifbar. Das Kollektiv prägte das chinesische Sprach- und Gesellschaftsverständnis. »Privatbesitz« als Gegenstück zum »Staatsbesitz« tauchte erst nach Öffnung der Wirtschaft für die Marktmechanismen als Ablösung der Planwirtschaft auf. Die Öffnung der chinesischen Märkte ist dabei im Kontext der Globalisierung zu sehen, welche alte Handelsbeschränkungen beseitigt und neue, flexible Wirtschaftseinheiten sowie Kapitalmärkte im internationalen Staatensystem schafft. Diese Entwicklung beeinflusst weltweit den gesellschaftlichen Umgang mit Kunst und ihre Bewertung. Die Grenzen zwischen Kunst, Handel und Kapital verschwimmen zunehmend. Neue Museen werden überall auf der Welt gebaut. Sie spiegeln die wirtschaftliche Stärke einer Region wider.

Die mit der Globalisierung und dem Wirtschaftswachstum seit den 1990er Jahren einhergehende stetig zunehmende Urbanisierung Chinas bringt zudem breitere, an Kunst und damit Museumsgründungen interessierte Bevölkerungsschichten hervor. In den letzten 20 Jahren hat sich die Ausweitung der städtischen Lebensform nochmals beschleunigt. Zeitgleich lässt sich die Entstehung von auffallend vielen privaten Kunstmuseen beobachten.

Die Etablierung und Ausbreitung der privaten Kunstmuseen in China kann in vier Phasen unterteilt werden: Die ersten privaten Kunstmuseen wurden in den 1990er Jahren eingerichtet. Deren Gründer werden auf Chinesisch oft als »Erste Krebsesser«² bezeichnet. In einem zweiten Schritt eröffneten um das Jahr 2002 viele private Kunstmuseen gleichzeitig in Metropolen wie Peking, Shanghai, Shenzhen, Guangzhou und Nanking. Die dritte Phase wird um die Jahre 2007/2008 gesehen. Die vierte Phase begann 2010, wobei das Jahr 2014 mit gigantischen Museumsneubauten von renommierten Architekten besonders hervorsticht.

1 Anders als in westlichen Ländern gehen von Wissenschaftlern bislang keine Impulse für private Museumsgründungen aus.

2 Krebse gelten in China als Delikatesse. Wegen ihres Aussehens blieb ihr Geschmack lange Zeit unentdeckt, bis der erste Mutige sie probierte. Von da an war Krebsessen sehr beliebt. Die Chinesen benutzen seitdem den Begriff »Erster Krebsesser« allgemein als anerkennendes Synonym für »mutiger Wegbereiter«.

Während sich die Organisation von Ausstellungen zur Gegenwartskunst in den staatlichen Museen oft aus bürokratischen Gründen als zu schwierig und umständlich erweist – so dass die Ausstellungen oft keine Aktualität mehr besitzen, wenn sie dann tatsächlich realisiert werden – sind private Kunstmuseen mit ihren Ausstellungen deutlich flexibler, selbst wenn auch hier auf die staatlich verordnete politische und moralische Korrektheit geachtet werden muss.³

1.3 Thesen und methodisches Vorgehen

Nachdem Traditionen und religiöser sowie moralischer Glaube durch die Kulturrevolution und ihre Kampagne der Zerstörung von »Vier Alten« (Gedanken, Kulturen, Gewohnheiten und Sitten) größtenteils verloren gegangen sind, meinen die meisten Chinesen derzeit Sicherheit und Glück allein im Reichtum finden zu können. Trotz der kolossalen gesellschaftlichen Veränderungen durch die Kulturrevolution bleiben die konfuzianischen Wurzeln – kulturelles Streben – tief in der chinesischen Gesellschaft verankert. Sie sind der Ausgangspunkt, um die Motivationen zur Museumsgründung nachvollziehen zu können. Händler gehören heutzutage zur Oberschicht in der chinesischen Gesellschaft, obwohl nach der chinesisch-konfuzianischen Lehre Händler ein geringes soziales Ansehen genießen, wohingegen Gelehrte und Intellektuelle sehr geschätzt werden.⁴ Intelligenz und guter kultureller Geschmack sind im Unterbewusstsein der Gesellschaft immer noch höher als Reichtum allein. Wohl deshalb versuchen viele Händler nach ihrem wirtschaftlichen Erfolg durch finanzielle Beteiligung am Kunstkulturbetrieb ihre soziale und kulturelle Stellung in der Gesellschaft zu verbessern. So gesehen wäre die Entstehung der privaten Kunstmuseen in China mehr oder weniger durch die persönliche Idealisierung von »Kultur-Illusionen« bzw. durch die Realisierung von »Reichtumsfantasien« zu erklären.

3 So wurde z.B. die Eröffnung der Ausstellung »Anfrage an Konfuzius« im Museum Bund Shanghai am 5.10.2011 wegen moralischer Inkorrektheit lange verzögert. Die Ausstellung zeigt einen Käfig mit Konfuzius' Abbild und neun Affen. Durch die Bewegung der Affen bewegt sich auch die Abbildung spontan. Die ganze Installation soll die Entwicklung der menschlichen Gesellschaft darstellen. Das Kulturamt Shanghai erlaubte diese Installation allerdings nur am Eröffnungstag, angeblich wegen der gesundheitsgefährdenden Exkremente der Affen. (Quelle: Lisa Movius, am 3.11.2011. http://guangdong.artron.net/show_news.php?newid=199593)

4 Im alten China genossen Händler ein niedriges gesellschaftliches Ansehen. Händler wurden als faul und unehrlich angesehen, weil sie nichts produzierten, sondern aus Verkauf von Produkten anderer Menschen profitierten. Dieser feste Gedanken ist bis zur Gegenwart in der chinesischen Gesellschaft immer noch mehr oder weniger verankert, obwohl Menschen heutzutage das Handeln als einen wichtigen Faktor zur Entwicklung der Gesellschaft betrachten.

Ende der 1970er Jahre, als die Kulturrevolution zu Ende ging, entstanden die Vorläufer chinesischer Gegenwartskunst, die jedoch in der höchsten Schaffenszeit in den 1990er Jahren lange im Verborgenen bleiben mussten. Dass der Staat private Kunstmuseen im Laufe der Zeit akzeptiert hat und sogar unterstützt, zeigt den Wandel innerhalb der Kulturpolitik in China als Auswirkung der Globalisierung im 21. Jahrhundert. Sowohl der Staat als auch private Unternehmen haben seit Beginn des neuen Jahrtausends ein zunehmendes Interesse an der Entwicklung und dem Ausbau der chinesischen Museumslandschaft, wobei die staatlichen und die privaten Museen unterschiedliche Zielsetzungen verfolgen. Nach wie vor dienen die staatlichen Kunstmuseen vor allem zur Präsentation der Geschichte Chinas sowie als moralisches und politisches Propagandamittel.⁵

Aufgrund ihrer Spezialisierung auf chinesische Gegenwartskunst stellen die privaten Kunstmuseen eine unverzichtbare Ergänzung zu den staatlichen Kunstmuseen Chinas dar – auch für den Staat. Trotzdem werden Gegenwartskunstausstellungen nur in gewissem Rahmen zugelassen. Zensur und Selbstzensur spielen dabei eine große Rolle.

Durch das neue Museumssystem wird die künstlerische Randgruppe der Gegenwartskünstler in die Gesellschaft integriert und anerkannt. Dies ist sowohl ein künstlerischer, als auch ein soziologischer Entwicklungsprozess. In diesem Sinne muss zunächst die chinesische Gesellschaft nach der Kulturrevolution (1966–1976) betrachtet werden. Zur chinesischen Gesellschaftsentwicklung für diesen Zeitraum liegt bereits reichlich Forschung vor.

Die Geschichte der privaten Kunstmuseen in China umfasst erst 20 Jahre, so dass die Untersuchung dieses Gebiets aufgrund der mangelnden Forschung vorwiegend durch Feldforschung und diskursive Analysen einschlägiger Veröffentlichungen sowie aktueller Online-Veröffentlichungen durchgeführt werden musste. Die meisten Quellen für diese Arbeit sind chinesische Literatur bzw. Kunstmagazine und -zeitungen. Aufgrund der Aktualität wurden daneben viele Informationen von chinesischen Internetwebseiten genutzt.⁶ Das bedeutet, dass Fußnoten, Zitate und andere Belege ins Deutsch übersetzt werden mussten. Die Übersetzungen wurden ausschließlich von der Verfasserin angefertigt. Die sich im Anhang befindenden »Promoting the Development of Private Museums«, »Measures on Evaluation of Nationwide Museums« und »Tentative Criteria on Evaluation of Museums« wurden jedoch aus dem Buch »Selections of Laws and Regulations of Museums« übernommen.

5 Die staatlichen Museen sammeln und präsentieren einerseits klassische chinesische Kunst, welche die frühe kulturelle Entwicklung Chinas dokumentiert, andererseits wird »moderne Kunst« meistens in Bezug auf die chinesische Revolutionsthematik und den »Heimatrealismus« ausgestellt.

6 Die genannten Seiten wurden alle im Mai 2019 abgerufen/überprüft.

Die Feldforschung wurde hauptsächlich in Peking, Shanghai und Chengdu durchgeführt, wobei die bisherigen museologischen Forschungen der Untersuchung eine Orientierung geben. Die Feldforschung bestand aus folgenden Teilen: Kulturpolitische Recherche in diesen Städten, Besuch der privaten Kunstmuseen und Interviews mit den Direktoren und Kuratoren der Kunstmuseen, Analyse und Auswertung der Sammlungen, Ausstellungskonzepte sowie -umfänge und schließlich Recherche der zukünftigen Planungen hinsichtlich der öffentlichen Bildung und Entwicklung der Gegenwartskunst.

1.4 Zentrale Fragestellungen

In einem zunehmend von Kapital, Konsum und Gewinn dominierten China entstehen plötzlich zahlreiche private Kunstmuseen. Was sind die Motivationen dafür? Normalerweise ist der Weg von einer privaten Sammlung zu einem Kunstmuseum ein langer Prozess. Dieser dauert jedoch unter den spezifischen gesellschaftlichen Bedingungen in China sehr viel kürzer. So ist allein von 2010 bis 2015 ein sprunghafter Anstieg von 386 auf 1100 privater Museen zu verzeichnen.⁷ Diese Arbeit untersucht, welche Faktoren zu der raschen Entstehung solcher Museen geführt haben. Sie wertet die Entwicklung einerseits positiv, behandelt aber andererseits auch die Frage, ob diese quantitative Erhöhung nicht zu Lasten der Sammeltätigkeit, des Forschens und der Didaktik geht. Im Einzelnen geht die Untersuchung dabei folgenden Fragestellungen nach:

- Welche wirtschaftlichen, gesellschaftlichen und sozialen Faktoren prägen die Museumskultur?
 - Welche Faktoren haben zur Gründung privater Kunstmuseen und insbesondere Museen für chinesische Gegenwartskunst geführt?
 - Welche Bevölkerungsgruppen treten als Sammler in Erscheinung und was motiviert sie?
 - Wie wird die neue Kunstszene in der breiteren Bevölkerung rezipiert?
 - Wo verlaufen die Grenzen zwischen Kunst und Kultur auf der einen, Kommerz und Selbstvermarktung auf der anderen Seite?

⁷ Am 28. April 2010 veröffentlichte die Zeitung »People Daily« Zahlen, denen zufolge es bis zu diesem Zeitpunkt in China 2900 Museen gab. Davon waren 386 (13,3%) private Museen. (Quelle: <http://cpc.people.com.cn/GB/64093/64387/11471438.html>) Bis 2015, so plante das staatliche Amt für Kulturartefakte (State Administration of Cultural Heritage), sollte die Zahl der Museen noch um weitere 1000 erhöht werden. (Quelle: www.china.com.cn/chinese/2003/Mar/292610.htm) Diese fünfjährige Planung wird immer wieder als planwirtschaftliche Museumspolitik kritisiert. Tatsächlich existierten bis 2015 sogar 5620 Museen, darunter 1110 private Museen.

- Welche Zukunftsperspektiven erwarten oder wünschen die Betreiber privater Museen?
- Welche politischen und rechtlichen Rahmenbedingungen beeinflussen die Entwicklung?
 - Wie werden private Kunstmuseen überwiegend in Errichtung und Betrieb finanziert?
 - Welche wirtschaftlichen und steuerrechtlichen Vorschriften fördern oder hindern privates Mäzenatentum?
 - Welche Rolle spielen private Museen in der kulturpolitischen, aber auch in der infrastrukturpolitischen Strategie Chinas?
 - Wie wirkt sich das autoritäre Einparteiensystem auf die Kunstszene aus, insbesondere im Bereich der Zensur?
 - Welche Wechselwirkungen gibt es zwischen Kunst und Politik?
- Welche inhaltlichen Schwerpunktsetzungen werden vorgenommen und warum?
 - Warum dominiert gerade die chinesische Gegenwartskunst die Sammlungen?
 - In welcher Beziehung steht die Sammlung (Kunst im Bau) zur Architektur der Museen (Bau als Kunst)?
 - Ist das Spektrum an chinesischer Gegenwartskunst groß genug, um eine der Zahl von Museen angemessene Diversität zu gewährleisten?
 - Steht das Werk oder der Künstler im Vordergrund der Sammlungstätigkeit – und welche Folgen hat diese Entscheidung für die Qualität der Sammlungen?
 - Welches kulturpolitische Selbstverständnis haben die Museen und mit welchen Methoden setzen sie es um?
 - Welche Auswirkungen haben die obigen Faktoren auf die Zielsetzung und Durchführung von Ausstellungen einerseits, Forschungs- und Bildungsarbeit andererseits?

1.5 Forschungsstand

Die privaten Kunstmuseen in China wurden bislang nicht systematisch erforscht, obwohl die Thematik in den letzten zehn Jahren in chinesischen Fachzeitschriften, Zeitungen und vor allem im Internet vermehrt aufgegriffen wurde. Das 2016 veröffentlichte Buch »Ordnung der Kunstmuseen« von LAN Qingwei ist eine analytische Darstellung der Realität chinesischer Kunstmuseen. In einem Unterkapitel hat der Autor darin die Situation und Problematik der privaten Kunstmuseen untersucht. Das im selben Jahr erschienene Buch »Report privater Kunstmuseen« von der Kunstsammler-Datenbank Larry's List und dem »Art Market Monitor

of Artron«, einer Zweigfirma des chinesischen Kunstkultur-Konzerns »Artron«, leistete eine detaillierte Datenerhebung hinsichtlich des Vergleichs der internationalen privaten Kunstmuseumsentwicklung. In diesem Report werden auch statistische Daten chinesischer privater Kunstmuseen dokumentiert, die einen guten Ausgangspunkt für die Untersuchung in dieser Dissertation darstellen. In dem in der 4. Ausgabe 2015 des »Hi Art« Magazins veröffentlichten Report »Big Data Analyse – How to run a private Art Museum in China« wurden statistische Daten zusammengetragen und Interviews mit einigen Museumsbetreibern von repräsentativen Museen zu den Bereichen Sammlung, Ausstellung, öffentliche Bildung, Museumsshop sowie Sponsoring geführt und anschließend ausgewertet. Das 2009 erschienene Buch »Art Museum« von dem ehemaligen Direktor des Today Art Museums ZHANG Zikang und seiner Kollegin LUO Yi stellt chinesische Kunstmuseen in einem museologischen Kontext dar.

Weitere fachliche Abhandlungen, die vor 2010 veröffentlicht wurden, sind meistens Magisterabschlussarbeiten, die mit ihren gewonnenen Daten einen Überblick über die Entwicklung solcher Museen gaben. 2007 hat LIU Chunfeng ihre Magisterarbeit an der China Central Academy of Fine Arts zum Thema »Bericht über den Zustand chinesischer privater Kunstmuseen« geschrieben. Darin hat sie den Zustand der privaten Kunstmuseen in China bis zum Jahr 2007 durch Umfragen und Statistiken analysiert.⁸ Im selben Jahr hat LI Huijing ihre Magisterarbeit an der Universität Jilin zum Thema »A Primary Analysis on Chinese Private Museum Developments« angefertigt, in der sie versuchte, Probleme wie Finanzierung, Kulturpolitik und Betriebsmethode der privaten Kunstmuseen zu analysieren und Lösungen aufzuzeigen. Ihre Arbeit verbindet sie mit der Hoffnung, mehr Aufmerksamkeit für dieses Gebiet zu gewinnen. 2009 hat WANG Qian von der Chinese National Academy of Arts ihre Magisterarbeit zum Thema »Forschung zur Zusammenarbeit von Kunstmuseen und Unternehmern« geschrieben. Darin wurden konkrete Daten zu Steuerzahlungen, Schenkungen und Investitionen zusammengetragen. Eine weitere wichtige Magisterarbeit auf diesem Gebiet wurde 2010 von MA Yueou von der Chinese National Academy of Arts zum Thema »Analyse zu den derzeitigen Betriebsarten privater Kunstmuseen unserer Nation« publiziert, in der ein Überblick über verschiedene Betriebsarten privater Kunstmuseen in China zu finden ist. Außerdem zeigt der Künstler und Kunstkritiker WANG Nanming mit seinem im Internet veröffentlichten Artikel »How to Define the Character of Art Gallery« eine theoretische und philosophisch-historische Seite dieser Thematik auf.

Die chinesischsprachige Forschung über die eigene Gegenwartskunst sowie deren geschichtliche Entwicklung ist ausgereift. Es gibt ständig und regelmäßig

8 Die untersuchten Museen sind das Shanghe Museum in Chengdu, das Today-Art Museum in Peking und das Museum of Contemporary Art in Shanghai.

neue Forschungsergebnisse. Insbesondere erschienen nach 2000 viele Forschungen, die die Geschichte und die Ästhetik der chinesischen Gegenwartskunst analysieren. LIU Yuedi veröffentlichte 2015 das Buch »Ästhetische Einführung in die theoretische Analyse der Gegenwartskunst« und 2014 publizierten PENG Xiuyin, YANG Aixin und ZHANG Hongliang das Werk »The Aesthetic Pursuit of Contemporary (1985–2000) Chinese Avant-Garde Artists«. Beide Bücher stellen die ästhetisch-philosophische Bedeutung und die historischen Entstehungsbedingungen der chinesischen Gegenwartskunst dar. Das 2014 erschienene Buch »Geschichte chinesischer Gegenwartskunst 2000–2010« von LÜ Peng und das 2013 publizierte Buch »Chinese Contemporary Art 1978–2008« von LU Hong sowie das 2013 veröffentlichte Buch »Grauer Karneval – Chinesische Gegenwartskunst seit 2000« von ZHU Zhu thematisieren die chinesische Gegenwartskunst mit Kunstereignissen und der einzelnen kunsthistorischen Vorstellung von Kunstwerken. Das 2012 veröffentlichte Buch »The Western Template in Contemporary China Art« von YU Xuewen suchte nach Vorlagen der chinesischen Gegenwartskunst. Das 2010 erschienene Buch »China Contemporary Art in the Historical Process and Market Trends« von LÜ Peng betrachtet chinesische Gegenwartskunst aus marktwirtschaftlichen Perspektiven, was bezüglich der Kunstsammlung relevant ist. GAO Minglu publizierte 2008 das Buch »The '85 Movement – The Enlightenment of Chinese Avant-Garde in the 80s«, welches den Höhepunkt der Geschichte chinesischer Gegenwartskunst detailreich aufgezeichnet. Zwei Jahre davor hat GAO das Buch »The Wall – Reshaping Contemporary Chinese Art« veröffentlicht; darin hat er chinesische Gegenwartskunst sowie ihre Gruppierung und Grenzen im historischen sowie kulturellen Kontext analysiert. WU Hong veröffentlichte 2005 das Buch »Art and Exhibition – WU Hong on Contemporary Chinese Art«, in dem er den Charakter bzw. die Rollen der chinesischen Gegenwartskunst von den 1980er Jahren bis 2000 dargestellt. 2008 brachte WU das Buch »Breaking New Paths – WU Hong on Contemporary Chinese Artists« heraus, in dem er chinesische Gegenwartskünstler und ihre Kunstwerke vorgestellt. Zwei Publikationen zu den Symposien »What is Chinese Contemporary Art? – The Collection of Essays of 2009 Beijing International Conference on Art Theory & Criticism« aus dem Jahr 2010 und »Opening and disseminating: the collection of Chinese fine arts criticism forum – 30 years of reforming and opening up« bieten eine Zusammenstellung an nationalen sowie internationalen Artikeln von bekannten internationalen Forschern, die die chinesische Gegenwartskunst facettenreich analysiert haben.

1.6 Aufbau der Arbeit

Die Arbeit umfasst sieben Kapitel. Nach einem einleitenden Teil folgen im zweiten Kapitel die Definition und die Aufgaben der Museen im allgemeinen Sinne. Das dritte Kapitel behandelt zusammenfassend die Museumsgeschichte Chinas, gefolgt von der Abgrenzung des Forschungsthemas (Kapitel 4). Im fünften Kapitel werden die aktuellen Entwicklungsdaten der allgemeinen Privatmuseen in einem Überblick dargestellt. Der Hauptteil der Arbeit (Kapitel 6) widmet sich der vielschichtigen Analyse der privaten Museen für Gegenwartskunst. Die Entstehungsbedingungen für diese spezielle Art von Kunstmuseen, sowie die Geschichte chinesischer Gegenwartskunst, konkrete Daten aus dem Museumsalltag, die Motive für das Sammeln chinesischer Gegenwartskunst, die Präsentationsmöglichkeiten und das Zensursystem werden darin schwerpunktmäßig thematisiert. Die Forschungsergebnisse werden zusammenfassend im Fazit präsentiert und ein Ausblick auf die zukünftige Entwicklung der privaten Kunstmuseen in China gegeben.

Ein Glossar zu chinesischen Namen, Begriffen und Übersetzungen befindet sich für Sprachkundige am Schluss der Arbeit. Dies hat den Zweck, den Lesefluss der Leser, die über keine chinesische Sprachkenntnisse verfügen, zu halten.

2. Über die Institution Museum und ihre Organisation

Ein städtischer Einwohner, auch wenn dieser selten Museen besucht, hat eine ungefähre Vorstellung davon, was ein Museum ist: Meistens handelt es sich dabei um ein Gebäude mit Sammlungsgegenständen, in dem man Freizeit verbringt und Wissen eines Fachgebietes erwirbt. Doch wie wird das Museum definiert?

Der Begriff »Museum« bezeichnete im Lauf der Geschichte eine Reihe von Institutionen bzw. Organisationen, die stark mit dem Bewahren und Verbreiten von Wissen verknüpft waren. Heutzutage stellt das Wort »Museum« oftmals eine unmittelbare Verbindung zu einer Kunstausstellung her, obwohl das Kunstmuseum nicht die häufigste Museumsart ist. Laut einer Statistik des Instituts für Museumsforschung Berlin von 2015 sind unter den 6710 Museen in Deutschland die Volkskunde- und Heimatkundemuseen (43,5%), die kulturgeschichtlichen Spezialmuseen (15,5%) sowie die naturwissenschaftlichen und technischen Museen (12,4%) häufiger als die Kunstmuseen (10,5%) vertreten.¹ Eine ähnliche Situation ist auch in China festzustellen (siehe 5.2.2). Allerdings lagen von der Anzahl der Besucher her die Kunstmuseen in Deutschland mit 19.672.256 Besuchern in 2015 auf dem zweiten Platz und damit weiter vorn. Auf dem ersten Platz waren historische und archäologische Museen mit 21.735.641 Besuchern.² Die unmittelbare Verbindung von Kunst und Museum hängt vermutlich mit der ursprünglichen Bezeichnung des Museums zusammen: Museion. Das Wort »Museion« tauchte zum ersten Mal im 3. Jahrhundert v. Chr. in Ägypten auf und bedeutet »Tempel der Musen«. ³ Musen als Schutzpatrone für Kunst und Kultur verliehen dem Wort »Museum« möglicherweise eine direkte künstlerische Vorstellung, obwohl das erste Museum der Welt in Alexandria in Ägypten ursprünglich ein Forschungsinstitut mit Bibliotheksfunktion war.

1 Institut für Museumsforschung (Hg.), Heft 70, S. 28–29.

2 Ebd., S. 29.

3 Hildegard Vieregg (2008), S. 18.

2.1 Was ist ein Museum?

Der Museumsbegriff ist in Deutschland (wie auch in China) nicht geschützt, Auftrag und Aufgaben sind nicht gesetzlich verankert, weshalb er unter Umständen zu kommerziellen Zwecken verwendet oder gar missbraucht werden kann. Rahmenbedingungen für die Museumsarbeit geben die vom Internationalen Museumsrat ICOM verfassten und weltweit anerkannten ethischen Richtlinien (ICOM Code of Ethics for Museums) vor.⁴ 1978 versuchte der Deutsche Museumsbund eine Begriffsbestimmung in Abgrenzung zu Ausstellungen, Sammlungen, Verkaufsschauen usw. zu finden. Unter dem Titel »Was ist ein Museum?« wurden folgende fünf Punkte genannt:

- »1. Ein Museum ist eine von öffentlichen Einrichtungen oder von privater Seite getragene, aus erhaltenswerten kultur- und naturhistorischen Objekten bestehende Sammlung, die zumindest teilweise regelmäßig als Ausstellung der Öffentlichkeit zugänglich ist, gemeinnützigen Zwecken dient und keine kommerzielle Struktur oder Funktion hat.
- 2. Ein Museum muß eine **fachbezogene** (etwa kulturhistorische, historische, naturkundliche, geographische) Konzeption aufweisen.
- 3. Ein Museum muß **fachlich** geleitet, seine Objektsammlung muß **fachmännisch** betreut werden und **wissenschaftlich** ausgewertet werden können.
- 4. Die Schausammlung des Museums muß eine eindeutige **Bildungsfunktion** besitzen.
- 5. Nicht als Museum werden angesehen: Konzeptionslose Ansammlungen verschiedenartiger Objekte **ohne fachbezogenen** Hintergrund. Gleichartige Objektansammlungen ohne **fachbezogenen** Hintergrund oder ohne **Bildungsfunktion** (z.B. Bierdeckelsammlungen). **Fachbezogene**, aber nicht zuletzt einem kommerziellen Zweck dienende Verkaufsschauen (auch wenn sie aus heute nicht mehr gebräuchlichen oder auf dem allgemeinen Markt erhältlichen Objekten bestehen). Rein didaktischen oder informativen Zwecken dienende Ausstellungen ohne Sammlung als **fachbezogener** Hintergrund und ohne **fachliche** oder **wissenschaftliche** Betreuung bzw. Bearbeitung der Objekte. Rein **wissenschaftliche** Sammlungen, die nicht regelmäßig der Öffentlichkeit zur Besichtigung zugänglich sind.«⁵
- Außerdem werden zoologische und botanische Gärten sowie kommerzielle Privatgalerien und historische Gebäude ohne **Ausstellungsgut** ebenfalls nicht als Museum erfasst.⁶

4 Vgl. Deutscher Museumsbund e.V., ICOM-Deutschland (Hg.), 2006, S. 6.

5 Deutscher Museumsbund (Hg.), Band 43, Heft 3, 1978.

6 Institut für Museumsforschung (Hg.), Heft 70, S. 27.

Als Schlagwörter unter den fünf Punkten sind »fachlich«, »fachbezogen« »Bildungsfunktion«, »wissenschaftlich« und »Ausstellungsgut« auffällig. Diese Unterstreichungen geben dem Museum einen Grundcharakter: Eine wissenschaftliche fachspezifische Bildungsstätte mit Ausstellungsgut. Laut ICOM (International Council of Museums) wird ein Museum als

»eine gemeinnützige, ständige, der Öffentlichkeit zugängliche Einrichtung im Dienst der Gesellschaft und ihrer Entwicklung, die zu Studien-, Bildungs- und Unterhaltungszwecken materielle Zeugnisse von Menschen und ihrer Umwelt beschafft, bewahrt, erforscht, bekannt macht und ausstellt«

definiert. Diese Definition aus den ICOM-Statuten (1986/2001) wird weitgehend als verbindlich anerkannt.⁷

Die Definition des deutschen Museumsbunds erklärte das Museum zu einer fachlichen wissenschaftlichen Institution mit Bildungszweck, während ICOM 2010 zur Aufgabe und Funktion des Museums noch das Erleben da zuzählt.

2.2 Was ist ein Kunstmuseum?

Das Kunstmuseum gehört zu einer der neun Museumsarten, die vom Institut für Museumsforschung Berlin in Anlehnung an eine entsprechende UNESCO Klassifikation in folgende Sammelgebiete unterschieden und zusammengefasst wird, nämlich:

1. Museen mit einem orts- und regionalgeschichtlichem, volkscundlichem, heimatkundlichem Sammlungsschwerpunkt: Orts- und Regionalgeschichte, Volkskunde, Heimatkunde, Bauernhäuser, Mühlen, Landwirtschaft.
2. Kunstmuseen: Kunst und Architektur, Kunsthandwerk, Keramik, Kirchenschätze und kirchliche Kunst, Film, Fotografie.
3. Schloss- und Burgmuseen: Schlösser und Burgen mit Inventar, Klöster mit Inventar, historische Bibliotheken.
4. Naturkundliche Museen: Zoologie, Botanik, Veterinärmedizinen, Naturgeschichte, Geowissenschaften, Paläontologie, Naturkunde.
5. Naturwissenschaftliche und technische Museen: Technik, Verkehr, Bergbau, Hüttenwesen, Chemie, Physik, Astronomie, Technikgeschichte, Humanmedizin, Pharmazie, Industriegeschichte, andere zugehörige Wissenschaften.

⁷ Museumsdefinition. (www.museumsbund.de/themen/das-museum/)

6. Historische und archäologische Museen: Historie (nicht traditionelle Ortsgeschichte), Gedenkstätten (nur mit Ausstellungsgut), Personalien (Historie), Archäologie, Ur- und Frühgeschichte, Militaria.
7. Sammelmuseen mit komplexen Beständen: mehrere Sammlungsschwerpunkte aus den Bereichen 1 bis 6 und 8.
8. Kulturgeschichtliche Spezialmuseen: Kulturgeschichte, Religions- und Kirchengeschichte, Völkerkunde, Kindermuseen, Spielzeug, Musikgeschichte, Brauereiwesen und Weinbau, Literaturgeschichte, Feuerwehr, Musikinstrumente, weitere Spezialgebiete.
9. Mehrere Museen in einem Gebäude (Museumskomplexe): mehrere Museen mit unterschiedlichen Sammlungsschwerpunkten, die im gleichen Gebäude untergebracht sind.⁸

Diese Unterteilung ist auch in China üblich, wobei dort Schloss- und Burgmuseen selten sind. Dazu zählen das berühmte Palastmuseum Peking und das Palastmuseum Shenyang. Allerdings treten dafür historische Bibliotheken und Klöster als Museumsart häufiger in Erscheinung. Außerdem gelten berühmte historische Gräber in China ebenfalls als eine Art von Museum.

Ein Kunstmuseum ist ein Museum, das schwerpunktmäßig Kunstobjekte bzw. die Kreativität der Menschheit sammelt, aufbewahrt, erforscht und der Öffentlichkeit vermittelt. Nur die von Fachleuten ausgewählte repräsentative Kunst soll dort gezeigt werden. Joseph Beuys sagte dazu in einer Diskussion mit Carel Blotkamp:

»[...] Wenn in einem Museum nicht die allerhöchste Kunst anzusehen ist, braucht man kein Museum. Wenn das Museum nicht fähig ist, durch seine Leute die allerhöchste Fähigkeit, die im Augenblick da ist, vorzuführen, braucht man kein Museum. Also muß man sagen: Die allergrößte Qualität innerhalb der Produktion von Kunstwerken muß hier in Erscheinung treten können. [...]«⁹

Joseph Beuys verwendete hier den Terminus »Museum« anstatt »Kunstmuseum«. Dies bestätigt erneut, dass Menschen mit dem Wort »Museum« meistens ein Kunstmuseum assoziieren.

Unter den heutigen Kunstmuseen lassen sich zwei unterschiedliche Typen unterscheiden. Bei dem einen Typus handelt es sich um historische Kunstmuseen, welche Kunstgeschichte archivieren. Der andere sind Kunstmuseen für Moderne und Gegenwartskunst, welche sowohl Kunstgeschichte sammeln als auch mit ihr wachsen. Das historische Kunstmuseum sammelt Kunstobjekte, die meistens

⁸ Institut für Museumsforschung (Hg.), Heft 70, S. 27.

⁹ Joseph Beuys, Frans Haks, S. 55.

nicht direkt für das Museum bzw. für eine bestimmte Ausstellung geschaffen wurden, so dass das Museum wie ein Lager oder wie ein Archivhaus mit Displayfunktion wirkt. Joseph Beuys sagte dazu: »Die Institution Museum ist in diesem Sinne nichts anders geworden als ein Archiv für menschliche, kulturelle Tätigkeit.«¹⁰ Oftmals verlieren die gesammelten Kunstobjekte in der Museums Umgebung ihren Bedeutungskontext, z.B. wenn historische Kunstobjekte für Kirchen angefertigt wurden. Das Museum für Moderne und Gegenwartskunst hingegen hat weniger Archiv-Charakter, sondern ist vielmehr ein Labor, ein Unterhaltungs-ort, wo Kunstexperimente durchzuführen und Erlebnisse von aktuellen künstlerischen Ideen zu erfahren und auszutauschen sind. Diese zwei zusätzlichen Funktionen sind besonders im Zeitalter von Globalisierung und Digitalisierung von großer Bedeutung.

2.3 Kernaufgaben eines Kunstmuseums

Die museumsseitigen Voraussetzungen, um eine erfolgreiche Museumsarbeit zu leisten, fasst der ICOM-Code so zusammen (Die Nummer in Klammern ist die jeweilige ICOM-Code-Paragrafennummer):¹¹

1. geeignete Räumlichkeiten und ein »geeignetes Umfeld« (1.3)
2. regelmäßige Zugänglichkeit der Sammlungen, auch für behinderte Menschen (1.4)
3. Sicherheit von Personal, Besuchern und Objekten (1.5–1.7)
4. ausreichende finanzielle Mittel (1.9)
5. Gewinnerorientierte Tätigkeiten dürfen nicht die Museumseinrichtung oder deren Besucher kompromittieren. (1.10)
6. Personelle Maßnahmen sollen »im Einklang mit den Grundsätzen des Museums stehen und nach Recht und Gesetz erfolgen« (1.11)
7. qualifizierte Mitarbeiter (1.14)
8. Fachwissen und Kompetenz der Belegschaft erhalten und ausbauen (1.15)

Das Kunstmuseum ist häufig mit der Vorstellung einer Ausstellung verbunden. Jedoch macht das Ausstellen nur einen kleinen Teil der klassischen Museumsaufgaben aus. In der klassischen Museologie kommen dem (Kunst-)Museum vier Aufgaben zu: Sammeln, Bewahren, Forschen und Vermitteln. Das (Kunst-)Museum ist eine Stätte, wo Wissen von menschlicher Aktivität und Kreativität gesammelt

¹⁰ Ebd., S. 34.

¹¹ Zusammenfassung des Texts »Museumsethik« wurde von Werner Hilgers übernommen, in: Bernhard Graf und Volker Rodekamp (Hg.), S. 234.

und für die Nachwelt aufbewahrt wird. Dies wird von Fachleuten durchgeführt. Von den gesammelten Objekten wird ein kleiner Teil der Gesellschaft, also auch dem normalen Publikum, präsentiert. Die vier Kernaufgaben eines Kunstmuseums stehen nicht isoliert, sondern sind eng miteinander verbunden.

Während nach der klassischen Museologie die gesellschaftliche Interaktion eines (Kunst-)Museums nicht an erster Stelle zu stehen hat, wird in der neuen Museologie großen Wert auf gesellschaftliche Partizipation gelegt. Dies wird in Kapitel 2.4 Neue Museologie näher erläutert. Die in dieser Arbeit untersuchten Privatkunstmuseen in China erfüllen die vier klassischen Kernaufgaben eines Museums nur teilweise. Doch sind sie sich ihrer gesellschaftlichen Verantwortung als neuer Aufgabe durchaus bewusst und gehen ihr nach.

2.3.1 Sammeln

Das Sammeln in einem Kunstmuseum konzentriert sich auf einen spezifischen künstlerischen Stil, eine bestimmte Kunstgattung, einen Künstler bzw. eine Gruppe von Künstlern mit ihren Kunstwerken, eine Epoche oder auf eine bestimmte Region. Die sammelnde Tätigkeit eines Kunstmuseums bildet sozusagen das Fundament.

Sammeln ist jedoch kein einfaches, belangloses Zusammenstellen von Kunstobjekten, sondern eine zielgerichtete, sich sowohl in die Tiefe als auch in die Breite erstreckende Wahl von Kunstobjekten. Es ist dabei kein langweiliger, wissenschaftlicher Vorgang, sondern meistens mit großem Vergnügen verbunden. Der erfolgreiche Neuerwerb spiegelt dabei den persönlichen Kunstgeschmack und fachliche Kompetenz wider. Helmut Börsch-Supan beschrieb dies 1993 in seinem Buch »Kunstmuseen in der Krise« so:

»[...] Jagdinstinkte werden lebendig, und sie sind legitim. Das Kunstwerk ist die Beute. Eine Erwerbung bestätigt die eigene Tüchtigkeit. Der persönliche Geschmack, der Sinn für Qualität bewährt sich. Manchmal triumphiert die Nase über das Hirn, Ursache für ein Gefühl des Stolzes.«¹²

Dies ist ein wichtiger Grund, weshalb Menschen gern Kunst – die gehobene Kultur sammeln. Laut Börsch-Supans Betrachtung ist Sammeln auch eine kreative Tätigkeit, die das schöpferische Defizit eines Kunsthistorikers im Verhältnis zum Künstler ausgleicht.¹³ Er verglich den Museumsdirektor mit einem Dirigenten:

¹² Helmut Börsch-Supan, S. 38.

¹³ Vgl. ebd.

»Ein Museumsdirektor, der durch die Säle geht, die mit seinen Ankäufen gefüllt sind, hat das Gefühl einer tiefen Befriedigung. Und wenn er dazu die Werke noch so placiert hat, daß ein angenehmer Gesamteindruck des Raumes entsteht und das eine Bild die Aussage des anderen womöglich steigert, mag er sich wie ein Dirigent vorkommen, der eine Symphonie erst wirklich zum Klingen bringt. Er ist also doch ein Künstler.«¹⁴

Doch barg dieser Selbstsicht seiner Meinung nach auch eine Gefahr:

»Mancher kann der Versuchung nicht widerstehen, eine Lieblingserwerbung zum Kultbild zu steigern, mit Absperrung oder Spotlight.«¹⁵

Neben dem Kunstgeschmack sind die finanziellen Mittel ein weiterer wichtiger Faktor, denn »Wie viel hat das Werk gekostet?« ist eine häufig gestellte Frage von Besuchern. Mit der Zeit verringert sich der Etat für neue Erwerbungen der Museen stark. So betrug der Ankaufsetat der königlichen Museen in Berlin 1876 noch stolze 53 Prozent des Gesamthaushaltes; im Jahr vor dem Ersten Weltkrieg war es noch ein Anteil von mehr als einem Viertel. Heute machen bei den Staatlichen Museen zu Berlin die Mittel für den Erwerb von Kunstwerken, Büchern, Restaurierungen und Unterhalt nicht mal mehr fünf Prozent der jährlichen Gesamtkosten aus.¹⁶ Die gleiche Situation ist auch in der chinesischen Museumslandschaft festzustellen; insbesondere bei den chinesischen Privatkunstmuseen. Im Vergleich zum ständig steigenden Kunstkaufpreis ist der Etat für das Sammeln gering geblieben. Ein Beleg dafür, dass gegenwärtig bei den chinesischen Privatkunstmuseen der Fokus nicht auf dem Sammeln von Kunstobjekten liegt.

Neben dem Ankauf sind Schenkungen eine weitere Möglichkeit, Sammlungen von Kunstmuseen zu erweitern. Allerdings besteht in Deutschland das Problem, dass sich die Depotflächen nicht gleichzeitig mit dem Zuwachs der Sammlungen erweitern. Diesbezüglich ergibt sich bei chinesischen privaten Kunstmuseen ein ganz anderes Bild. Hier werden die Depot- und Ausstellungsfläche momentan aufgrund der ungenügenden Sammlungen nicht vollständig verwendet.

Leihgaben verhelfen sowohl deutschen als auch chinesischen Kunstsammlungen, insbesondere wenn es sich um Gegenwartskunst handelt, regelmäßig zu Abwechslung und kreativer Vielfalt. Fast alle Gegenwartskunstwerke in den Sammlungen der chinesischen Privatkunstmuseen sind Leihgaben. Walter Grasskamp bestätigte diese Tendenz in seinem Buch »Kunstmuseum – eine erfolg-

14 Ebd., S. 39.

15 Ebd.

16 Norbert Lammert in Walter Grasskamp, S. 70–71.

reiche Fehlkonstruktion« und betrachtete die Zuverlässigkeit der Leihgeber dabei kritisch:

»Heute geht es nicht mehr um die wenigen verfügbaren Spitzenwerke der Renaissance, sondern um die schier unerschwinglich gewordenen Stars der Gegenwartskunst, mit der viele Außenerwerber als Leihgeber auftreten, deren Zuverlässigkeit schwankt.«¹⁷

Laut Grasskamp besteht ein Diskurs beiderseitiger Unzufriedenheit zwischen Museumsleitern und Sammlern, da sie bezüglich der Leihgaben unterschiedliche Erwartungen haben. Die Unzufriedenheit der Sammler führt dazu, dass manche Leihgeber ihre langfristige Zusage unversehens zurücknehmen. Die Gründe dafür sind unterschiedlich – um museumsbegünstigte Spekulationsgewinne mitzunehmen, um private Sammlungshäuser aufzubauen oder einfach weil die zehn Jahre vorbei waren, in denen ihre Leihgaben steuerliche Vergünstigungen erbringen.¹⁸ Dies erfüllt wiederum das Klischee der Sammler als parasitäre Profiteure einer Museumspassage ihres Besitzes.¹⁹ Es mag vielleicht manchmal unfein erscheinen, dass Sammler ihre Leihgaben direkt nach Ablauf der zehn Jahre zurückziehen. Allerdings ist es in manchen Fällen berechtigt gewesen. Der Sinn der Regel ist, dass die ankaufgeschwächten Museen in ihren Ausstellungsräumen aktuelle Kunst präsentieren können.²⁰ Andererseits haben Leihgaben den Vorteil, dass sie im großen Maßstab in Museen gezeigt werden können, ohne dass sie anschließend die Depots und Restaurierungswerkstätten belegen.²¹ Im Gegensatz dazu sieht Grasskamp eine Schenkung an ein Museum als einen getarnten Parasiten an:

»Denn manchmal ist, auf Dauer gesehen, ein Dauergeschenk, was als willkommene Stiftung gefeiert wurde, ein trojanisches Pferd, in dem sich hohe Kosten und Risiken von Restaurierung, Konservierung, Lagerung und Sicherung verbergen; [...]«²²

»Sammeln heißt wachsen, und wachsen heißt bauen.«, wie der Kunsthistoriker Helmut Bösch-Supan zusammenfasst.²³ Selbst im Falle von Neubauten und An-

17 Walter Grasskamp, S. 72.

18 Vgl. ebd., S. 72–73.

19 Vgl. ebd.

20 Vgl. ebd.

21 Ebd., S. 73.

22 Ebd.

23 Helmut Börsch-Supan, S. 48.

bauten fehlt Museen in Deutschland immer weiterer neuer Raum. Einerseits klagen die Kunstmuseen über Etatkürzungen hinsichtlich des Ankaufs, andererseits gibt es nicht genügend Depotflächen oder andere Räumlichkeiten. Ein Kunstmuseum ohne eine umfangreiche und systematische Sammlung kommt mehr einem Ausstellungshaus gleich, was der Fall bei vielen privaten Kunstmuseen in China ist. Tendenziell schiebt sich bei Museen für Gegenwartskunst die Ausstellungsfunktion gegenüber der Sammlungstätigkeit stärker in den Vordergrund.

2.3.2 Bewahren

Bewahren im Museum bedeutet konservieren oder erhalten – bezeichnet also einen technischen Vorgang. Es geht hauptsächlich um optimale Lagerung in Depot- und Ausstellungsräumen. Gefährdungen und Schäden durch Vandalismus, Terrorismus, Diebstahl, Naturkatastrophen, Wasserschäden, Schimmel, Pilzbefall, tierische Schädlinge, Chemikalien, Staub und unsachgemäße restauratorische Behandlung sollen vermieden werden. Präventive Maßnahmen sind beispielsweise in Ausstellungsräumen installierte Lichtschutzbeleuchtungen, Klimamessgeräte, Alarmanlagen, Diebstahlsicherungen sowie die Innen- und Außensanierung des Gebäudes. Direkt nach der Anschaffung des Objektes übernimmt das Museum die dauerhafte Pflege. Diese ist weder zeitlich noch im Umfang begrenzt:

»Ist ein Objekt durch Inventarisierung und Dokumentation in die Sammlungen aufgenommen, ist alles zu tun, um es für alle Zeiten zu erhalten. Dabei ist der materielle Wert zweitrangig, kann doch ein »unbedeutendes« Objekt für die Gewinnung und möglicherweise auch für die Vermittlung von Kenntnissen und die Klärung von Zusammenhängen wichtiger sein als ein spektakuläres Kunstwerk.«²⁴

Ohne Bewahren kann ein Museum die Forschung und Ausstellung nur schwer leisten. Obwohl die vier klassischen Aufgaben eines Museums als gleichwertig angesehen werden sollen, rückte Werner Hilgers in seinem Artikel »Museumsethik« die grundlegende Aufgabe »Bewahren« im Konfliktfall als Priorität hervor:

»Denn nur das Bewahren erhält dem Museum die Objekte, mit denen es erst die Aufgaben des Forschens, Ausstellens und Vermittelns erfüllen kann. So kann in Zeiten der Bedrohung durch Naturkatastrophen oder bewaffnete Konflikte das Ausstellen für einige Zeit eingeschränkt oder sogar eingestellt werden; ein Verzicht auf sachgerechte Lagerung und konservatorische Betreuung aber könnte zum dauernden Schaden oder Verlust von Kulturgut führen.«²⁵

24 Werner Hilgers, Museumsethik, in: Bernhard Graf und Volker Rodekamp (Hg.), S. 237.

25 Ebd.

Eine in den Hintergrund gerückte Aufgabe, die Restaurierung, ist ebenfalls ein wichtiger Bestandteil des Bewahrens (ebenfalls mit der Aufgabe »Forschung« eng verbunden). Nach Walter Grasskamp sieht die gegenwärtige Situation so aus:

»[...] man kann Sponsoren, Stiftungen und Mäzene für Ankäufe und Leihgaben gewinnen, aber kaum für das Bewahren, das sich nur wenig öffentliche Aufmerksamkeit darauf lenken lässt, was »nur« erhalten oder wieder in Stand gesetzt wird. Im Gegenteil sorgen manche Leihgeber und Stifter hier eher für Probleme, wenn sie restaurierungsnahe Werke der Gegenwartskunst noch rechtzeitig steuersparend an ein Museum loszuwerden versuchen, bevor die Probleme unübersehbar werden [...]«.²⁶

Kritisiert wird ebenfalls der Stellenabbau im Bereich Restaurierung oder gar Streichung dieser Abteilung bei neuen Museumsgründungen, so dass es inzwischen öffentliche Museen für Moderne und aktuelle Kunst gibt, die ohne eine eigene Restaurierungswerkstatt gegründet wurden.²⁷ Eine solche Entwicklung ist nicht nur in Deutschland sondern international zu beobachten. Zum Beispiel wurden bisher bei der Gründung von Privatmuseen für Gegenwartskunst in China keine separaten Restaurierungswerkstätten geplant, da diese als nicht notwendig erachtet wurden.

In Deutschland wird das Restaurieren – auch in den Museen für Moderne und Gegenwartskunst – zwar nicht für unnötig gehalten, aber sie wird vermehrt ausgelagert. So erklärten Daniel Hess und Bernhard Maaz in ihrem Artikel »Sein und Schein«:

»Auch das Restaurieren wird in wachsendem Maße »privatisiert«, was den Verlust an entsprechender Fachkompetenz und Langzeiterfahrung in den Museen nach sich zieht. Die festangestellten Restauratoren verbringen den Großteil ihrer Arbeitszeit mit Ausschreibung, Vergabe, Abrechnung und Kontrolle von Projekten sowie Leihvorgängen. Sie können daher kaum mehr selber Hand an das Objekt anlegen oder Forschungen vornehmen.«²⁸

Die Privatisierung hält allerdings nicht nur im Bereich Restaurierung Einzug, sondern auch in anderen Museumsbereichen. Nach Hess und Maaz sollen viele Servicebereiche sowie Aufsichten in kleinen Museen inzwischen teils durch Ehrenämter gestellt und in großen Häusern privatisiert sein.²⁹

26 Walter Grasskamp, S. 75–76.

27 Ebd., S. 76.

28 Daniel Hess, Bernhard Maaz, Sein und Schein, in: Bernhard Graf und Volker Rodekamp (Hg.), S. 285.

29 Ebd.

Die Außenvergabe an die als Unternehmer auftretenden »freien« Restauratorenteamen orientiert sich an der im öffentlichen Dienst üblichen Bevorzugung des preiswertesten Anbieters, was bedeutet, dass dem musealen Gründungsanspruch des Bewahrens schon rein rechnerisch nicht immer optimal entsprochen werden kann.³⁰ Volker Schaible bezeichnete dies in einem Interview im Kunstmagazin »Art« als »staatlich verordnete Sachbeschädigung«.³¹

2.3.3 Forschen

Forschen und Sammeln gehören zusammen. Börsch-Supan beschrieb es so: »Ebenso wie das Sammeln ist das Forschen, wenn es intensiver betrieben wird, eine Leidenschaft. Triebfeder der Forschung ist Neugier.«³² Nach der Museumsdefinition der ICOM-Statuten von 2007 (Artikel 3.1) ist ein Museum

»eine Einrichtung [...], die das materielle und immaterielle Erbe der Menschheit und ihrer Umwelt zu Bildungs-, Studien- und Erlebniszwecken erwirbt, bewahrt, erforscht, vermittelt und ausstellt.«

Seine Forschungstätigkeit verleiht dem Museum einen seriösen Charakter, der sich von reinen Ausstellungshäusern unterscheidet.

Forschung bezeichnet sowohl das Sammeln von Wissen als auch seine Vertiefung und Erneuerung. Moderne Technik kann der Forschung in bestimmten Aspekten behilflich sein. Doch manchmal bedeuten technische Fortschritte auch Verlust. Schon 1993 sah Börsch-Supan das Problem hinsichtlich der Forschung in Museen:

»Mit dem Aufkommen naturwissenschaftlicher Untersuchungsmethoden hat sich der Charakter der Forschung im Museum, nicht nur im Bereich der Restaurierung, verändert. Geisteswissenschaftliche Fragestellungen sind nicht mehr allein vertreten. Das positivistische Element wird verstärkt. Das bedeutet Zuwachs an Exaktheit, aber Verlust an Schwung, Zunahme an Bürokratisierung und Verminderung der Risikobereitschaft beim Sehen und Denken, Einbuße an Lebendigkeit.«³³

30 Walter Grasskamp, S. 76.

31 »Es geht hier um staatlich verordnete Sachbeschädigung«, Interview von Adrienne Braun mit Volker Schaible, Art Magazin, 1. Ausgabe 2012, S. 120.

32 Helmut Börsch-Supan, S. 51.

33 Ebd.

Nach Börsch-Supan soll Forschung ein Abenteuer sein. Der Forscher ist mutig, zielstrebig, ausdauernd, und wenn auch die Dinge ihm zu schaffen machen, er steht geistig über ihnen.³⁴

Forschung in Kunstmuseen lässt sich in erster Linie als objektbezogene Grundlagenforschung verstehen. Darunter fallen so simple wie wichtige Tätigkeit wie z.B. Vermessung, Datierung, Beschreibung und Inventarisierung. Außerdem gehören folgende drei Hauptforschungsfelder dazu: Ausstellungs- und Bestandskataloge sowie Provenienzforschung. Letztere ist in den vergangenen Jahren immer wichtiger geworden. Die Provenienzforschung umfasst sowohl die Feststellung der Echtheit eines Objekts, also auch die Identifizierung von Raubgut und unrechtmäßigem Besitz. Die Ergebnisse aus der Erhaltung sowie Konservierungs- und Restaurierungsforschung werden in Form von Katalogen, Fachzeitschriften, Dauer- oder Sonderausstellungen veröffentlicht.

Inzwischen wird die Kritik an der Vernachlässigung von Forschung in Kunstmuseen immer lauter. Dagegen konstatierte Uwe M. Schneede im Jahr 2012:

»Ich behaupte, dass diese Generalisierung nicht zutrifft, und ich behaupte darüber hinaus, dass lange Zeit nicht so viel an den Museen geforscht wurde wie heute, nicht zuletzt im unmittelbaren Zusammenhang mit Ausstellungsaktivitäten.«³⁵

Allerdings besteht die intensive Forschung nur auf Zeit und im Rahmen von Sonderausstellungen oder anhand spezieller Bestandsgruppen. Ausstellungsunabhängige Forschung hat es dagegen schwer, was sich z.B. an den Jahrbüchern und Tätigkeitsberichten ablesen lässt, die in manchen Museen nur unregelmäßig, stark verzögert oder gar nicht mehr erscheinen.³⁶

2.3.4 Ausstellen

Ausstellen ist eine der vier Kernaufgaben eines Museums, die der Öffentlichkeit besonders nah steht, da es nicht hinter den Kulissen stattfindet. Auch ohne eine eigene Sammlung kann ein Museum Ausstellungen planen und durchführen. Es geht dabei hauptsächlich um die Wissens- bzw. Ideenvermittlung eines bestimmten Fachgebietes. In diesem Sinne sind drei weltweit bekannte Institutionen bzw. Kunstevents zu nennen: die documenta Kassel, Biennale Venedig und Centre Pompidou Paris. Diese geben chinesischen Privatkunstmuseen Impulse, auch ohne eigene Sammlungen und nur durch hochrangige Ausstellungen ein-

34 Ebd.

35 Uwe M. Schneede: »Und geforscht wird doch! Bestandsforschung und Provenienzforschung an Kunstmuseen«, in Bernhard Graf/Volker Rodekamp (Hg.), S. 115.

36 Daniel Hess, Bernhard Maaz, »Sein und Schein«, in Bernhard Graf/Volker Rodekamp (Hg.), S. 288.

flussreich werden zu können. Ausstellen scheint momentan nicht nur in Deutschland, sondern auch in China Priorität zu sein, dennoch sind aus der Sicht der Museumsethik folgende Aspekte zu beachten:³⁷

1. Thema und Absicht der Ausstellung sollen dem Auftrag des Museums entsprechen (ICOM 4.1).
2. Ziel muss die Umsetzung eines echten Bildungs- oder Forschungsziels sein.
3. Provenienz und Rechtstitel aller Objekte, insbesondere auch der Leihgaben bei wechselnden Ausstellungen, sind einwandfrei (ICOM 4.5); andernfalls muss ausdrücklich darauf hingewiesen werden.
4. Gründe dürfen weder Privatinteressen noch wirtschaftliche Absichten sein.
5. Alle ausgestellten Objekte sind dazu aus konservatorischer Sicht geeignet und werden ständig überwacht.
6. Bei Leihgaben sind die Objekte »von Nagel zu Nagel« versichert (vgl. ICOM 1.8).
7. Mit den Leihgaben sind ebenso wie mit der Unterstützung durch Sponsoren keine Forderungen bezüglich Konzept, Inhalt und Gestaltung der Ausstellung verbunden.
8. An den Objekten werden keine Manipulationen, auch nicht aus didaktischen Gründen, vorgenommen.
9. Kopien und Faksimiles werden als solche deutlich gekennzeichnet. Alle Informationen zur Ausstellung oder zu einzelnen Objekten sind »fundiert und korrekt« (ICOM 4.2).

Das Ausstellen in den chinesischen Privatkunstmuseen sowie deren Ethik wird eingehend in Kapitel 6 erläutert.

2.4 Neue Museologie

Die Neue Museologie war eine Museumsbewegung in den 1960er Jahren, die neue Museumsaufgaben hervorhob und diese konzeptionell begründete. Laut dieser Bewegung sollen sich Museen nicht nur auf ihre vier klassischen Aufgaben – Sammeln, Bewahren, Forschen und Ausstellen – beschränken, sondern auch ihre sozialen Aufgaben verstärkt wahrnehmen. Dies bedeutet, dass sich die Museen mit den Problemen der jeweiligen Gesellschaft auseinandersetzen sollen.

Die durch die Neue Museologie hervorgehobene soziale Verantwortung schwächt in mancherlei Hinsicht die klassischen Kernaufgaben eines Museums, so dass die Frage ist, inwieweit manche den Namen »Museum« im Sinne des alt-

³⁷ Zusammenfassung wurde vom Text »Museumsethik« von Werner Hilgers übernommen, in: Bernhard Graf und Volker Rodekamp (Hg.), S. 240.

hergebrachten Verständnisses noch zurecht tragen. Diesen Aspekt erwähnte Herbert Ganslmayr in seinem Vortrag »Die Bewegung ›Neue Museologie‹«:

»Diese stärkere Zuwendung zu sozialen Herausforderungen bedeutet vor allem auch, sich mit den Problemen der jeweiligen Gesellschaft zu beschäftigen, in denen die Museen ihren Standort haben und von der sie zum Teil finanziell und personell getragen werden. Dieser neue Aufgabenschwerpunkt hat allerdings dann auch zur Folge, daß manche der traditionellen Aufgaben der Museen nicht mehr die Rolle wie früher spielen können und man deshalb auch in einigen Fällen die Frage stellen kann und muß, ob es sich bei solchen Institutionen noch um Museen handelt, zumindest um Museen im traditionellen Sinne.«³⁸

Die Neue Museologie hat zwei Vorläufer. Diese sind die Ende der 1960er Jahre in den USA entstandenen Nachbarschaftsmuseen und die in den 1970er Jahren in Frankreich etablierten *écomusée*. Beide Museumsbewegungen stellten Gesellschaft und Mensch in den Mittelpunkt. Bei den Nachbarschaftsmuseen ging es nicht nur um eine wirtschaftliche und politische Besserstellung von Minoritäten, sondern auch um ein Erwachen und um eine Stärkung eines kulturellen Selbstbewusstseins, das wiederum in den Dienst gesellschaftlicher Veränderungen gestellt wurde.³⁹ Die unmittelbare Kommunikation und Partizipation sind Merkmale solcher Nachbarschaftsmuseen.

»Es handelt sich um ein Museum im weitesten Sinne, d.h. sein Hauptanliegen ist die Schaffung von Identifikationsangeboten, basierend auf der Geschichte, der kulturellen Tradition und der aktuellen Lebenswirklichkeit der Bevölkerung eines gegebenen Stadtteils zwecks Stärkung und selbstbestimmter Gegenwartsbewältigung und Fortentwicklung dieser Gesellschaft, Sprich: Nachbarschaft. Das Nachbarschaftsmuseum befindet sich in ständigem Austausch mit der Bevölkerung des Viertels.«⁴⁰

Der andere wichtige Faktor zur Ausformulierung der Neuen Museologie war die Gründung der *écomusées* in Frankreich. George-Henri Rivière und Hugues de Varine werden als die zwei Gründungsväter der *écomusées* angesehen.⁴¹ Bereits in den 1940er und 1950er Jahren hatte sich George-Henri Rivière mit der Idee der *écomusées* auseinandergesetzt, als er das Musée de Bretagne in Rennes plante.⁴² Sein Konzept war ein Umweltmuseum, das er so definierte:

38 Herbert Ganslmayr, Die Bewegung »Neue Museologie« in Hermann Auer (Hg.) S. 79.

39 Vgl. ebd., S. 79–80.

40 Andrea Hauenschild, Neue Museologie, in Hermann Auer (Hg.), S. 81.

41 Ebd.

42 Herbert Ganslmayr, Die Bewegung »Neue Museologie« in Hermann Auer (Hg.), S. 82.

»Einerseits umfaßt [...] dieses Museum den ganzen, von einer Gemeinschaft bewohnten Raum, zum anderen betrachtet es diesen Raum im Wechsel der Zeit vom geologischen Zeitalter bis zur Gegenwart mit ihren aktuellen Problemen«⁴³

Die Innovation dabei ist, dass der Mensch und sein Verhältnis zur Natur im Zentrum stehen, während in den traditionellen Museen in der Regel die Sammlungen und die Wissenschaftler dahinter im Fokus standen. Man kann es auch so verstehen, dass nach der Neuen Museologie Museen ihrer elitären Position enthoben und auf Augenhöhe mit den Besuchern gestellt wurden.

Die Wortschöpfung *écomusée* wird auf Hugues de Varine zurückgeführt. Der damalige französische Umweltminister Robert Poujade verwendete sie 1971 zum ersten Mal in der Öffentlichkeit.⁴⁴ *Écomusée* als Begriff wurde von 1972 an über die französischen Grenzen hinaus weiter nach Québec, nach Norwegen, Spanien, Portugal und nach Griechenland verbreitet.⁴⁵

Die Entstehung des Begriffs der Neuen Museologie war zufällig. Die Idee orientierte sich an den damals üblichen neuen Wortschöpfungen wie Neue Wirtschaftsordnung, Neue Küche etc. und daraus entstand das Wort Neue Museologie; wohl wissend, dass sie in vielen Aspekten gar nicht so neu ist.⁴⁶

Unter verschiedenen Begriffen kann man generell zwei Typen von Museen unterscheiden, nämlich die Museen, in denen Kultur ausgestellt und interpretiert wird sowie die Museen, die als Hilfsmittel für die weitere Entwicklung der Gesellschaft dienen. Um diese letztgenannte Funktion zu erläutern, muss die Situation der Privatkunstmuseen in China näher betrachtet werden. Aus spezifischen Gründen besitzen die meisten chinesischen Privatkunstmuseen keine umfangreiche Sammlung, so dass sich diese Museen nicht objektorientiert, sondern nach der Theorie der Neuen Museologie, sozial verantwortlich entwickeln.

43 Andrea Hauenschild, Neue Museologie, in Hermann Auer (Hg.), S. 82.

44 Herbert Ganslmayr, Die Bewegung »Neue Museologie« in Hermann Auer (Hg.), S. 82.

45 Ebd.

46 Vgl. ebd., S. 83.