

ZUR KRITIK DER DEUTSCHEN MUSEUMSKULTUR

Einleitende Worte

Lutz Hieber/Stephan Moebius/Karl-Siegbert Rehberg

Die vorliegende Aufsatzsammlung geht auf die kunstsoziologische Tagung „Grenzen der Freiheit oder Paradoxien musealer Präsentation“ der Sektion Kultursoziologie der Deutschen Gesellschaft für Soziologie (DGS) am 26./27. März 2004 in Hannover zurück. Die interdisziplinär angelegten Beiträge des Sammelbandes, die größtenteils auf den Beiträgen der Tagung basieren, untersuchen aus unterschiedlichen Perspektiven den gegenwärtigen Zustand der deutschen Kulturinstitutionen. Unsere bundesrepublikanischen Museen und Kunstvereine erscheinen als weltoffen und auf hohem ästhetischen Niveau agierend. Im „Wettstreit der Systeme“ galt als ausgemacht, dass die westlichen Kunstinstitutionen frei, die östlichen dagegen gelenkt seien – was im Kern der kulturpolitischen Leitideen wie in der gesellschaftlichen Praxis auch zutrifft. Gleichwohl gilt aber ebenso, dass sich auch in pluralistischen Gesellschaften gewisse Restriktionen und Tabus bemerkbar machen, dass die Akteure in den wichtigen Museen und Galerien, in der Kunstkritik und in den Auktionshäusern nicht nur die Karriere bestimmter Stile und Künstler befördern, sondern auch wirksame Ausschließungen ästhetischer Ausdrucksformen bewirken können. So fällt bei kritischer Betrachtung auf, dass die Praktiken der bundesrepublikanischen Kunstinstitutionen systematisch Aspekte einiger relevanter künstlerischer Ansätze ausgrenzen. Wie der Sammelband deutlich machen will, betrifft das – aus vollständig entgegen gesetzten Gründen – mit besonderer Härte sowohl die postmodernistische Praxis, die sich in den USA seit den 1960er Jahren entwickelt hat, als auch die als Erbe der DDR – wesentlich in den neuen Bundesländern – erhalten gebliebenen Kunstwerke.

Was die „Postmoderne“ angeht, lässt sich die Lage wohl am besten durch eine Gegenüberstellung skizzieren, als deren Bezugspunkt sich das Museum of Modern Art in New York eignet. Verglichen mit diesem

Museum macht die deutsche Museums- und Kunstvereinslandschaft einen eher rückständig-biedereren Eindruck. Das MoMA hatte sich mit Hilfe emigrierter Bauhaus-Lehrer bereits seit 1940 den erweiterten Kunstbegriff der europäischen Avantgarde angeeignet. Seine Schausammlung umfasst folgerichtig eine Vielzahl von Gattungen: Architektur, Möbel- und Gebrauchsgüterdesign, Plakate, Buchgestaltung, Druckgrafik, Gemälde und Plastiken, Fotografie und Film. Dagegen blieben die deutschen Kunstmuseen und -vereine in der Nachkriegszeit einem engen, eher konservativen, noch immer dem 19. Jh. verpflichteten Denken verhaftet. Vom Standard der konventionell „kunstwürdigen“ Gattungen aus gesehen, werden viele Entwicklungen als „nicht kunstwürdig“ strikt ausgegrenzt. Immerhin gelang es der Fotografie – wenn auch nur mit 40-jähriger Verspätung gegenüber dem MoMA – in die deutschen Hallen der „hohen Kunst“ einzuziehen.

Die Postmoderne ist, auch das soll der Band verdeutlichen, jenem gegenkulturellen Ethos verbunden, aus dem auch bereits die Avantgarde der zwanziger Jahre ihren Lebensgeist bezogen hatte (Huysen). In den sechziger Jahren drückte sie sich in den Formen des Happenings, der Pop Art, des psychedelischen Plakats, des Acid Rock und des Alternativtheaters aus. In den Jahren um 1990 erlebte sie, wieder im Kontext von civil rights movements (Crimp), einen neuen Aufschwung. Als Beispiel für eine Offenheit gegenüber diesen Entwicklungen steht die Schau „Modern Contemporary – Art at MoMA since 1980“ im Herbst 2000. Insofern kann zumindest für das New Yorker Haus von einer permanenten Avantgardisierung des Museums gesprochen werden. Gleichwohl verschließt sich diese Institution nicht den gegenläufigen Tendenzen, pflegt also beispielsweise auch die neo-expressive Malerei (Kiefer, Baselitz, Salle und andere).

Selbstverständlich ist die Lage in Bezug auf die Künste des einstigen Realsozialismus ganz unterschiedlich. Wie der Sammelband zeigt, blieb bis auf wenige, auch im Westen rezipierte Großkünstler (besonders Heisig, Mattheuer, Tübke und Sitte) und einige hoch gehandelte Dissidenten (besonders Altenbourg, aber auch Claus, Göschel u.a.) das Kunstschaffen der DDR für die Mehrheit der westdeutschen Bevölkerung so unbekannt und uninteressant wie die gesamte Gesellschaft der „Schwestern und Brüder“ des Ostens. Nach der deutschen Wiedervereinigung gab es dann zwar eine Welle der Neugier, auch des Erstaunens – verbunden aber sogleich mit einem „Bilderstreit“, der die Künste aus dem Osten insgesamt in Frage stellte. Heute mag man von einer „Normalisierung“ sprechen, gibt es Gleichgültigkeit neben Neuentdeckungen – man denke

nur an die jüngsten Leipziger, wie Neo Rauch. Aber, so eine weitere These des Bandes, zum Kanon der Museen gehört dieser Teil der Kunstgeschichte (noch) nicht – übrigens nicht nur in Westdeutschland. Aus der großen Staats- und Gesellschaftskunst wurde Depotkunst.

Kurzinhalte der Beiträge

Die Künstlerinnen und Künstler der US-amerikanischen Postmoderne haben, wie *Lutz Hieber* (Universität Hannover) darlegt, die Lektionen der historischen Avantgarde erlernt und in ihren, durch *civil rights movements* geprägten Kulturen angewandt. Die europäische Avantgarde hatte angestrebt, von der Kunst aus eine *neue* Lebenspraxis zu organisieren. Dazu löste sie zum einen den Kunstbegriff vom autonomen Werk ab und weitete ihn auf die Gestaltung von Gebrauchsgegenständen aus (Jugendstil, Bauhaus), und zum andern erhob sie die soziale Brauchbarkeit und Wirksamkeit zum Bewertungsmaßstab ihrer Arbeit (George Grosz, John Heartfield). Als solche Ziele unter US-amerikanischen Bedingungen der 1960er Jahre künstlerische Praktiken zu prägen begannen, wurde der Begriff Postmoderne geprägt, weil damit offensichtlich etwas entstanden war, das den Rahmen der bürgerlichen Kunst sprengte. An zwei Entwicklungssträngen, dem psychedelischen Plakat der sechziger und dem Aids-Aktivismus der neunziger Jahre, wurden Beispiele der postmodernistischen Praxis erläutert. Ihnen ist die Präsenz in der bundesrepublikanischen Kunstwelt versagt. Die Gefahren dieses Eurozentrismus seien besonders am Werk von Künstlern offensichtlich, bei denen Kuratoren deutscher Museen und Kunstvereine einen „kunstwürdigen“, d.h. ausstellbaren Teil auswählen, während sie die aktivistischen Arbeiten als „nicht kunstwürdigen“ Teil ausgrenzten.

Diese Kritik an der deutschen Kunstwelt vertieft *Marc Siegel* (University of California Los Angeles) in seiner Auseinandersetzung mit der Andy-Warhol-Retrospektive des Jahres 2001 in der Neuen Nationalgalerie Berlin. Er beklagt, dass der Kurator Heiner Bastian eine Sichtweise auf den Künstler favorisiert, die ihn als hochmoralischen Künstler der ‚klassischen Moderne‘ in die Tradition der großen Meister stellt. Das damit verbundene Abheben auf den ‚Katholizismus‘ des Künstlers wertet Siegel als ein moralisches Ablenkungsmanöver, das das ganze Ausmaß von Warhols Verbundenheit mit und Engagement in der Gegenkultur der US-amerikanischen 1960er Jahre verschleiern soll. Was an dieser Retrospektive schockiere, sei, dass weder Warhols Homosexualität noch

die wissenschaftlichen Untersuchungen über die zentrale Bedeutung dieser Homosexualität für sein Werk Erwähnung gefunden hätten. Am Beispiel seiner Filme, die für das US-amerikanische *queer scholarship* der vergangenen zwei Jahrzehnten zunehmend an Bedeutung gewonnen haben, zeigt Siegel, wie sehr sie aus dem sozialen Milieu von Warhols „Factory“ leben. Bezeichnend sei, dass sie – ihrer künstlerischen Relevanz wegen – in die großen Warhol-Retrospektiven in London und Los Angeles einbezogen, dagegen aus Bastians großer Ausstellung ausgeschlossen wurden. In Berlin sei die Präsentation des Künstlers darauf hinaus gelaufen, all jene deutlich postmodernistischen Bestandteile seines Werkes ausblenden, die Bezüge zum *queer movement* erkennen lassen, das eine Herausforderung an die Normalität darstellt.

Die in den beiden vorangegangenen Beiträgen vertretene Argumentationslinie auf einer neuen Ebene weiterführend, stellt *Stephan Moebius* (Universität Freiburg/Br.) den poststrukturalistischen und vom Surrealismus herkommenden Begriff der Entdifferenzierung in den Vordergrund. Er sieht den Ursprung der postmodernistischen Denkfiguren in der historischen Avantgarde, insbesondere im Surrealismus. So seien etwa die Dezentrierung des Subjekts und der Tod des Autors in der *écriture automatique* angelegt, führe die Geschichte des Wahnsinns bei Foucault surrealistische Ansätze weiter. Die Kontinuitäten von historischer Avantgarde und Postmoderne zeigt er im Rekurs auf Huyssen in mehreren Bereichen: in der ikonoklastischen Attacke auf die Institution Kunst und der Entdifferenzierung der Sphären, im technologischen Optimismus und der damit verbundenen Hochschätzung der neuen Medien, in der Verteidigung der Alltags- und Medienkultur gegenüber der hohen Kultur, sowie in der Rebellion gegen den legitimen Geschmack. In diesem Kontext stellt er das Projekt „city.crime.control“ (c³) aus Bremen vor, das sich als ein künstlerisch-politischer Versuch der kritischen Auseinandersetzung mit den Themen Videoüberwachung, Sicherheit, Kontrolle und Stadt versteht. An einer im Juli 2001 durchgeführten Aktionswoche, in deren Mittelpunkt die in Städten gängigen Videoüberwachungen standen, sind mit Hilfe von neuen Medien, resignifikativen Praktiken, Happenings und Performances die Hintergründe der und Mechanismen von Kontrollpolitiken erarbeitet worden, um Möglichkeiten einer kritischen Kunst und des strategischen Widerstands in gesellschaftlichen Machtbeziehungen zu erkunden und insofern einen Anteil des öffentlichen Raumes zurückzuerobern.

Die Auseinandersetzungen im gegenwärtigen Kunstbetrieb beschäftigen *Stephan Berg* (Kunstverein Hannover) in seinem Beitrag. Bezüg-

lich der Schranken der kuratorischen Freiheit verweist er zum einen auf jene Grenze hin, die bereits dadurch gegeben ist, dass Kunst als Kunst benennbar sein soll, zum andern zeigt er – am Beispiel der Young British Artists – die einflussreiche Rolle von finanzkräftigen Opinion Leaders auf, die starke Einflüsse sowohl auf Markttendenzen wie auch auf die Ausstellungspraxis von Kunstinstitutionen ausüben können. Das Museum sieht er als schwerfälligen Tanker, die Kunstvereine dagegen als Schnellboote – indes müssten beide auf je unterschiedliche Weise mit Marktmechanismen strategisch umgehen. Der entscheidende Vorteil des Kunstvereins bestehe darin, nicht von Sammlungsstrukturen, sondern nur vom Vereinsvorstand abhängig zu sein. Der strategische Umgang mit Marktmechanismen betreffe in der gegenwärtigen Situation bereits das Verhältnis von Grundausstattung und Sponsorenmittel: so seien Ausstellungen nur durchzuführen, wenn 60 % der anfallenden Kosten durch Sponsoren abgedeckt würden. Eine Skizze der Aktivitäten des Kunstvereins Hannover rundet seine Darstellung ab.

Das Museum, als Selektionsmacht, steht für den Vorsitzenden der Deutschen Gesellschaft für Soziologie (DGS), *Karl-Siegbert Rehberg* (TU Dresden), im Zentrum des kritischen Rückblicks auf die Auseinandersetzungen, die den Umgang der bundesrepublikanischen Kunstwelt mit dem DDR-Erbe während des vergangenen Jahrzehnts begleiteten. Am Beispiel unterschiedlicher Ausstellungen seit Mitte der 1990er Jahre untersucht er die Ziele, die mit den jeweils gewählten Präsentationsformen verbunden sind. Dabei stand der Begriff der Geltungskunst im Zentrum, der die Entwicklung in der DDR und in der BRD durch das Gewähren unterschiedlicher Prämien bestimmte. Zwar habe es den Versuch der Neuen Nationalgalerie gegeben, die Bestände der DDR-Kunst in den vorhandenen Bestand zu integrieren. Doch an anderen Ausstellungen zeigte sich die zentrale Funktion der Kunst für die Deutung der Geschichte und der bestehenden Realität. So habe die Ausstellung „Auftrag: Kunst“ im Deutschen Historischen Museum Berlin (1995), bei der der Auftrag in den Vordergrund gestellt wurde, die DDR-Kunst ahistorisch abgeschnitten. So sei die Ausstellung „Rahmenwechsel“ in Beeskow (1998) kritisiert worden, weil dort die dichte Petersburger Hängung den Eindruck eines verramschenden Ausverkaufs erweckte. Und so habe bei der Ausstellung „Aufstieg und Fall der Moderne“ in Weimar (1999), bei der von drei Teilen sich zwei mit dem DDR-Erbe und mit der Malerei des Nazi-Regimes befassten, nicht nur die Tatsache, dass die Kunst der DDR in eine räumliche Nähe zu der des Nazi-Regimes gebracht wurde, sondern auch dass die DDR-Bilder wieder einmal beliebig zu-

sammengewürfelt und in Petersburger Hängung präsentiert wurden, lebhaft Kritik ausgelöst. Insgesamt konnte an diesen und weiteren Fällen gezeigt werden, wie sehr der Kunst die Rolle eines Stellvertreters im Diskurs um die unterschiedliche Entwicklung und Geschichte der beiden deutschen Staaten zukam.

Joachim Fischer und *Dana Giesecke* (beide TU Dresden) vertiefen diesen Strang. In ihrem Beitrag gehen sie von zwei Strömungen innerhalb der Avantgardekunst an ihrem Beginn aus: Einerseits gab es die Tendenz der Abschwächung und Auslöschung des Bildgegenstandes zugunsten der Aufmerksamkeit auf die Eigenlogik der Bildfläche, zur Eigendynamik von Farben, Formen und Materialien – was zur Abstrakten Kunst führte. Andererseits gab es das avantgardistische Projekt einer Expansion und Vertiefung des klassisch begrenzten Bildgegenstandes, so dass nun jedes Alltagsphänomen, insbesondere die Sphäre der Arbeit, und vor allem jedermann, jedes Mitglied der Gesellschaft für bildwürdig genommen wurde – was über die Neue Sachlichkeit und den Kritischen Realismus zum Sozialistischen Realismus führte. Diese beiden Tendenzen der Avantgardekunst verkoppelten sich in der Mitte des 20. Jahrhunderts jeweils mit den unterschiedlichen Gesellschaftsprojekten in West und Ost, sie wurden zu einander ausschließenden Bildprogrammen der Gesellschaften stilisiert. Die Bundesrepublik und die DDR waren mit ihrer Westkunst oder Ostkunst in dieser Hinsicht zugespitzte Kunstgesellschaften der Moderne. Die Legitimationsfunktion beider Bildprogramme für ihre jeweiligen Gesellschaftsprojekte wurde – so die These – aber erst zu einer faktischen Wirkungsdifferenz in den Gesellschaften durch die selektive Bilderpräsentation in den jeweiligen Museen der Bundesrepublik und der DDR. In den Museen der Bundesrepublik wurde der Blick der Betrachter von den klassischen Bildbeständen der Renaissance über den Klassizismus, Realismus, Impressionismus, Expressionismus, die alle einen figurativen Bezug erkennen ließen, zur abstrakten Kunst (als Fortschritt) geführt, in der der Bildgegenstand entfiel und damit angesichts des provozierenden „Rätselcharakters“ dieser Bilder der Betrachter zu eigenen Kommentaren sich aufgefordert sah. In den Museen der DDR ging der Blick hingegen von den klassisch figurativen Werken verschiedener Epochen, in denen gesellschaftlich exklusiv Menschen aus bestimmten Gesellschaftsgruppen sichtbar verewigt waren, der Blick in der Moderne (unter Auslassung der Abstrakten) in die figurativen Werke des Kritischen und Sozialistischen Realismus, in denen nun tendenziell jedermann ins Bild genommen, inkludiert wurde, so dass am

Ende des Museumsbesuchs der Betrachter im Prinzip bei seiner eigenen künstlerisch voraussetzungsvollen Portraitureung angekommen war.

In einem Interview mit Lutz Hieber präsentiert sich *Wilhelm Schürmann* (Aachen) als Sammler. Seine Suche nach innovativen Werken, die sich in den Worten Walter Benjamins zutreffend mit „Sammeln als Urphänomen des Studiums“ beschreiben lässt, folgt den Ansätzen der historischen Avantgarde und insofern auch denen des Postmodernismus. In diesem Sinne überschreitet er die Grenzen, die unsere Museen zwischen „freier“ und „angewandter“ Kunst ziehen, also zwischen *high* und *low*. Seine Intentionen erläutert er an Bildbeispielen. Als eines davon wählt er die „Überwachungs“-Arbeit von Julia Scher, die als ein Teil des Wohnbereichs im Haus Schürmann, auf dem Mitwirken des Betrachters am Werk aufbaut. Ein anderes ist die Präsentation eines Teils seiner Sammlung im K21, der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen in Düsseldorf, mit der er das Bild einer sperrig scheinenden Ansammlung von Skulpturen bietet; in der Mitte dieser Inszenierung steht ein kleiner Tisch, Kippenbergers „Modell Interconti“, dessen Tischplatte aus einem grauen monochromen Bild Gerhard Richters besteht. Außerdem ging er auf die Arbeiten des von Mel Chin initiierten GALA Committee ein, das in einer Staffel der TV-Serie „Melrose Place“ die Formen des in solchen Serien üblichen *Product Placement* durch ein *Artwork Placement* ersetzte und auf diese Weise sowohl die Möglichkeiten der Kunstpräsentation wie auch den Kunst-Begriff erweiterte.

Vom Nachteil der Musealisierung vor allem für die Aktionskunst handelt der Beitrag von *Christine Resch* und *Heinz Steinert* (beide Universität Frankfurt/M). Ihr Ausgangspunkt bildet das typische Museum Moderner Kunst, das sich – in Fortführung der bürgerlichen Museumstradition – an den Rezeptionsweisen autonomer Kunst orientiert und diese auf alle anderen Kunstformen ausweitet, also auch auf diejenigen, die als „Kunst als Ereignis“ den Spezialfall der „Kunst als Werk“ überschreiten. Ausgehend von der Analyse des Arbeitsbündnisses, in das die Wahrnehmung eines Kunstwerks eingebettet ist, stellen beide Autoren die Unterschiede zwischen modernen Tafelbildern und den museal präsentierten Relikten der Aktionskunst vor. Arbeitsbündnis ist ein Begriff, der jenen Rahmen von Selbstverständlichkeiten, von Normen und Wissensbeständen fasst, in dem eine angemessene Aneignung von Werken erfolgen kann. Das Sammeln und Präsentieren von Relikten, die beispielsweise die Aktionen des Wiener Aktionismus (Hermann Nitsch, Otto Mühl, Rudolf Schwarzkogler u.a.) oder Valie Export hinterließen, kritisieren sie als eine Fortführung der museumstypischen Tendenz einer

Konzentration auf Werke, sie seien der Aufgabe des Verständlichmachens von Aktionskunst unangemessen.

Die *documenta* als Markstein des europäischen Ausstellungswesens steht bei *Wolfgang Lenk* (Universität Hannover) im Zentrum, der der Geschichte dieser Großausstellung nachgeht. Er charakterisiert die erste Phase der Entwicklung, also die ersten drei *documentae*, als Versuch einer kulturellen Entnazifizierung, der jedoch die Fragen nach den Gründen für die Entwicklung in der Nazi-Epoche ausgeklammert habe. Das Einsetzen der zweiten Phase, die mit der *documenta 4* beginne, sei auf den Druck neuer Kunstbewegungen zurückzuführen. Die Pop Art sei allerdings auf das Tafelbild reduziert worden; der in diesem Zusammenhang aufgebrochene Protest von Künstlern gegen den Ausschluss von Fluxus und Happening sei als Krisensymptom zu werten. Die erlebniskulturelle Orientierung, die die Ausdehnung der *documenta 4* in den Stadtraum markiere, sei für die nachfolgenden *documentae* beibehalten worden. Eine dritte Phase sei mit der *documenta 7* eröffnet worden, für die eine kunstmarktnahe Präsentation unter Verzicht auf eine grundlegende Konzeption angestrebt worden sei. Eine vierte und letzte Phase sei durch die *documenta X* eröffnet worden, weil gesellschaftlich intervenierende ästhetische Praktiken durch Catherine David deutlich an Gewicht gewonnen hätten. In gewisser Weise sei diese Tendenz im Zuge der Betonung des theoretischen Kontextwissens gegenüber der ästhetischen Erkenntnis auf der letzten *documenta* weitergeführt worden.

Einen anderen Blick wirft *Gerhard Panzer* (TU Dresden) auf die *documenta*, indem er die Geschichte dieser Großausstellungen in Beziehung zum Museum setzte. Das Museum sei nur in der Fiktion eine fixe Institution, denn auch hier finde ein Wechsel der Bestände statt. In der Anfangsphase sei die *documenta* zwar nicht als Gegensatz zum Museum als eigenständiger Institution konzipiert worden, doch ab der *documenta 4* sei die latente Konfliktlinie zwischen beiden Institutionen aufgebrochen. Kunst werde nicht mehr ausschließlich durch das Museum nobilitiert, Ausstellungen wie die *documenta* übernahmen ein Stück weit diese Funktion. Dabei müsse die *documenta* im Wesentlichen als ein temporäres Museum betrachtet werden, das jedoch auf eine eigene Sammlung verzichte. In diesem Sinne sei sie eine just-in-time-Produktion, also eine Ausstellung in lean production – eben ohne Lagerhaltung. Zugleich erreiche auch sie eine gewisse Kontinuität, und erweise sich dadurch dem Museum verwandt. Dieser Charakter der *documenta* als temporäres Museum komme auf zweifache Weise zustande: erstens würden mit 23 % nur vergleichsweise wenige Künstler nur einmal zu einer *documenta*

eingeladen, 32 % träten 2-mal und 39 % sogar viermal auf documentae auf; so erweise sich die Existenz eines Kerns an documenta-Künstlern. Zweitens sei zu bedenken, dass sowohl die Kataloge wie selbstverständlich auch die Ausstellungs-Besucher, die zu mehr als einer documenta fahren, ein Gedächtnis der documenta als Institution schaffen und auch damit zur imaginären Sammlung beitragen.