

## VORWORT

Die Musealisierung von Kunstwerken aus den sechziger Jahren stellt Kuratoren und Restauratoren vor besondere Probleme, denn ihre Bedeutung widerspricht in zahlreichen Fällen den traditionellen Aufgaben der Institution Museum. Wie können beispielsweise ephemere Environments und Happenings gesammelt und bewahrt werden? Dürfen Kunstwerke erhalten werden, die als vergängliche Objekte entwickelt wurden? Und was gilt es gegebenenfalls zu bewahren: das Material oder die Idee, die dahinter steckt? Sind Kunstwerke aus vorgefertigten Materialien (oder Teile davon) ersetzbar? Außerdem: Wie können Arbeiten, die bewußt für alternative Orte konzipiert wurden, in Museumsräumen präsentiert werden? Inwieweit kann/darf ihr ursprünglicher Kontext angedeutet oder sogar rekonstruiert werden?<sup>1</sup>

In der vorliegenden Forschung wird diese Problematik am Beispiel von zwei künstlerischen Ensembles erläutert, die von der Düsseldorfer Kunstszene der sechziger Jahre hervorgebracht wurden: der lichtkinetischen Installation *Lichtraum (Hommage à Fontana)*, die von der Gruppe Zero für die *documenta III* (1964) geschaffen wurde, und der 1967 eröffneten Künstlerkneipe *Creamcheese*. Beide Ensembles sind heute im ›museum kunst palast‹ in Düsseldorf ausgestellt. Sie erweisen sich als besonders geeignet für eine Gegenüberstellung, weil sie einerseits aus der gleichen Zeit und aus demselben künstlerischen Umfeld stammen, andererseits unterschiedliche Erhaltungs- und Präsentationsprobleme aufzeigen.

Die angedeutete Problematik der Erhaltung und Präsentation zeitgenössischer Kunst regte bereits Ende der siebziger Jahre zu einer kritischen Reflexion an. Ein Vorreiter in diesem Bereich war der Restaurator und Kunsthistoriker Heinz Althöfer, der zwischen 1976 und 1992 Leiter des Restaurierungszentrums der Landeshauptstadt Düsseldorf – Schenkung Henkel war. Er war der Meinung, daß etablierte Restaurierungsprinzipien – wie zum Beispiel die Aufgabe der Restauratoren, Kunstwerke der Nachwelt zu überliefern, die Unersetzbarkeit des Originals und der Respekt vor dem originalen Material – durch einige zeitgenössische Kunsttendenzen in Frage gestellt worden waren. Seine zum Teil gewagten Äußerungen regten in Europa eine lebhaft

---

1 Die zerrissene Position der Institutionen angesichts dieser schwierigen Entscheidungen wird von der Kunstkritikerin Susan Hapgood wie folgt beschrieben: »Torn between traditional notions of the art object and the mutable products and defiant gestures of a period of art history when site, spontaneity, process and ephemerality were all important, institutions maintain a tenuous position with one foot in each camp.« HAPGOOD, Susan, *Remaking Art History*, in: »Art in America« 78, 1990, 7 (Juli), S. 115.

Diskussion über die Erhaltung zeitgenössischer Kunst an. Während einerseits bewußt wurde, daß jedes Kunstwerk einzeln analysiert und behandelt werden sollte, erschien es andererseits notwendig, Richtlinien zu entwickeln, um zu vermeiden, daß Entscheidungen willkürlich getroffen wurden.

1993 wurde die Foundation for the Conservation of Modern Art in den Niederlanden gegründet, die ein Forschungsprojekt über die Probleme der Erhaltung zeitgenössischer Kunst durchführte. Sie entwickelte das *decision-making model*, einen Leitfaden, der den Entscheidungsprozeß über die Erhaltung zeitgenössischer Kunstwerke durch eine gegliederte Fragestellung methodologisch unterstützen sollte.<sup>2</sup>

Eines der Ergebnisse des niederländischen Projektes war: »A well-founded decision on the conservation of modern art requires considerable research [...]. Besides material analysis, art-historical and theoretical research is above all required to establish the criteria for the conservation of modern art.«<sup>3</sup> Eine gründliche und interdisziplinäre Forschung über die verschiedenen Elemente, die zur Bedeutung eines Kunstwerkes beitragen (verwendete Materialien und Techniken, Intention des Künstlers usw.), ist also unabdingbar für eine durchdachte Erhaltung. Jedoch wird sie nur gelegentlich von Museen durchgeführt.<sup>4</sup> Deswegen möchte ich eine solche Forschungsarbeit für die Ensembles *Lichtraum* und *Creamcheese* leisten.

Meine Beschäftigung mit dem *Lichtraum (Hommage à Fontana)* geht auf die Abschlußarbeit zurück, die ich 1999 zur Erlangung des Titels »Specialista in Storia dell'Arte« an der Universität Neapel »Federico II.« vorgelegt habe. In dieser Arbeit wurde der *Lichtraum* im Rahmen eines Vergleichs zwischen italienischen und deutschen theoretischen Ansätzen für die Erhaltung kinetischer Kunst analysiert. Hierzu nahm ich Kontakt auf mit Cornelia Weyer, Leiterin des Restaurierungszentrums Düsseldorf, und mit Gunnar Heydenreich, Chef-Restaurator für zeitgenössische Kunst im selben Haus. In Zusammenarbeit mit ihnen führte ich Interviews mit den Künstlern der Gruppe Zero (Heinz Mack, Otto Piene und Günther Uecker) und untersuchte die einzelnen Kunstwerke der Installation. Die Forschung über den *Lichtraum (Hommage à Fontana)* wurde durch das Restaurierungszentrum in das europäische Projekt INCCA (International Network for the Conservation of Contemporary Art) mit-

2 Vgl. *The decision-making model for the conservation and restoration of modern and contemporary art*, in: HUMMELEN, Ijsbrand, SILLE, Dionne (Hrsg.), *Modern Art: Who Cares?*, Amsterdam 1999, S. 164-172.

3 SILLE, Dionne, *Introduction to the Project*, in: HUMMELEN/SILLE 1999, S. 14.

4 Ebd., S. 14: »There is still a backlog in this area. Museums must carry out more internal art-historical and theoretical research and join forces to persuade other institutes – like universities – to stimulate and undertake this kind of research.«

einbezogen, so daß mir die Möglichkeit gegeben wurde, die Problematik der Erhaltung – und insbesondere die Rolle und die Methodologie von Künstlerinterviews in Zusammenhang mit Erhaltungsproblemen – mit Forschern unterschiedlicher Herkunft zu diskutieren.

Über die Installation *Lichtraum* war ein Heft mit einem Text von Stephan von Wiese vorhanden, der anlässlich ihrer Einweihung im ehemaligen Kunstmuseum Düsseldorf herausgegeben wurde.<sup>5</sup> Dieser Beitrag sollte aber unter dem Aspekt der Auswirkungen der Musealisierung auf die Installation vertieft werden. Es sollte insbesondere erforscht werden, wie sich die Bedeutung des Ensembles durch die Re-Installation im Kunstmuseum verändert hatte. Außerdem sollte analysiert werden, ob die Tatsache, daß einige kinetischen Objekte der Installation mit Repliken ersetzt werden mußten, Einfluß auf das Gesamtbild und auf die künstlerische und historische Bedeutung der Installation hatte.

Das Material über den *Lichtraum*, das ich bereits im Lauf meiner Arbeit für das Restaurierungszentrum gesammelt hatte (Literatur über die Gruppe Zero, Zustands- und Restaurierungsdokumentation, Interviews mit den Künstlern), konnte ich während meiner Promotionsforschung ergänzen und – bezüglich der neuen musealen Präsentation – aktualisieren. Gespräche mit den Kunsthistorikern des ›museum kunst palast‹, mit den Künstlern und den Restauratoren des Restaurierungszentrums Düsseldorf waren dabei sehr hilfreich. Außerdem konnte ich im *documenta*-Archiv in Kassel, dank der Hilfsbereitschaft der Leiterin Karin Stengel, Fotos recherchieren, die neue Informationen über die Aufstellung der Objekte des *Lichtraumes* auf der *documenta III* geliefert haben.

Meine erste Begegnung mit dem *Creamcheese* erfolgte bei einer Recherche im Archiv des Restaurierungszentrums Düsseldorf, wo die Restaurierungsdokumentation der Objekte aus dem Tanzlokal aufbewahrt wird. Das *Creamcheese* schien mir ein geeignetes Vergleichsobjekt für den *Lichtraum* zu sein, weil die Kneipe nur drei Jahre nach der kinetischen Installation entstanden war, und weil zwei der an der Ausstattung des Lokals beteiligten Künstler (Heinz Mack und Günther Uecker) ehemalige Mitglieder der Gruppe Zero waren. Außerdem wurde mir bei den Recherchen bald deutlich, daß das *Creamcheese* trotz seiner zentralen Bedeutung in der Düsseldorfer Kunstszene bis heute weitgehend unerforscht geblieben war. Stephan von Wiese hatte eine zusammenfassende Darstellung über das Tanzlokal geschrieben.<sup>6</sup>

---

5 Heinz Mack, Otto Piene, Günther Uecker: *Lichtraum (Hommage à Fontana) 1964*, Düsseldorf u. Berlin 1992.

6 Vgl. WIESE, Stephan von, *Creamcheese. Eine Kneipe als Forum der Kunst*, in: *Brennpunkt Düsseldorf*, Kunstmuseum Düsseldorf, 1987, S. 120-121.

Weitere Texte über das *Creamcheese* waren in populärwissenschaftlichen Büchern und Stadtführern zu Düsseldorf erschienen.<sup>7</sup> Viele Fragen hinsichtlich der Konzeption des Lokals, seiner Ausstattung und der künstlerischen Aktionen, die dort stattfanden, waren jedoch noch offen. Dank der freundlichen Unterstützung der Museumskuratoren und der damaligen Wirtin des *Creamcheese*, Bim Reinert,<sup>8</sup> konnte ich Archivmaterial des Museums über den Erwerb und die Ausstellung der Objekte, zahlreiche Zeitungs- und Zeitschriftenartikel über das Lokal, sowie Videos und Photos aus der Zeit einsehen.

Sowohl die museale Präsentation des *Lichtraumes* als auch die des *Creamcheese* wurden im Lauf der Zeit verändert. Jedoch wurde der Gedankenprozeß, der zu den jeweiligen Lösungen geführt hatte, nicht systematisch aufgezeichnet. Eine Analyse der Vor- und Nachteile der angewendeten Kriterien fehlte.

Zur Untersuchung des *Lichtraumes (Hommage à Fontana)* und des *Creamcheese* werde ich das erwähnte *decision-making model* anwenden, da es einen Leitfaden liefert und gleichzeitig variable Kriterien zuläßt: Die verschiedenen Elemente, die zur Bedeutung und Authentizität der zwei Ensembles beitragen (Intention des Künstlers, Material, Technik, Funktionalität, historischer Wert usw.) werden analysiert, um danach zu überprüfen, wie der aktuelle Zustand des Kunstwerkes auf diese Elemente einwirkt und welche Erhaltungslösungen möglich sind. Die Anwendung des *decision-making model* wird es somit auch gestatten, seine Effektivität und Vollständigkeit in Bezug auf Installationen zu überprüfen.

Außerdem sollen die Überlegungen über die Erhaltung zeitgenössischer Kunst mit der Problematik der Musealisierung verzahnt werden. Durch die Musealisierung werden Objekte für erhaltungswürdig erklärt und aus ihrem Kontext gerissen. Im Museum verlieren sie oft ihre ursprüngliche Funktion und werden in einem neuen Zusammenhang präsentiert.

Unter den Aufgaben des Museums sind das Bewahren und Präsentieren eng miteinander verbunden. Beide setzen eine Interpretation des Kunstwerkes voraus und beeinflussen seine Bedeutung. Sie können aber widersprüch-

---

7 Vgl. z.B. Kapitel mit dem Titel *Kunst im Frischkäse* in: LOICK, Antonia, *Was war los in Düsseldorf 1950-2000*, Erfurt 2000, S.42-48; RATJEN, Hermann, *Creamcheese: Hier kann man Bilder essen*, in: *Düsseldorf wie es schreibt & isst*, München, o.D., S. 230-233; STAHL, Walter, WIEN, Dieter, *Düsseldorf von 7 bis 7: ein ungewöhnlicher Führer durch eine elegante Stadt*, Hamburg 1968, S: 240 (wieder veröffentlicht in der verbesserten Auflage 1972, S. 228).

8 In der vorliegenden Arbeit wird statt ihres echten Vornamens Resi der Vorname Bim verwendet, unter dem Frau Reinert bekannt ist.

liche Lösungen verlangen: Präsentationen, die für die Vermittlung der künstlerischen Intention eines Werkes sinnvoll erscheinen, können aus konservatorischen Gründen nicht realisierbar sein. Für Installationen hängen die Fragen der Erhaltung und Präsentation besonders eng zusammen, da die Präsentationsweise eines Environments seinem Konzept quasi immanent ist. Sie ist somit Bestandteil des zu erhaltenden Kunstwerkes.

Die Faktoren, die bei der Untersuchung der zwei Ensembles berücksichtigt werden müssen, könnten unterschiedliche Lösungen erfordern. Das *decision-making model* gibt nicht vor, welcher Aspekt überwiegen soll, da es gilt, von Fall zu Fall Prioritäten zu setzen. Ich werde für den *Lichtraum* und das *Creamcheese* Vor- und Nachteile verschiedener Möglichkeiten (auch durch den Vergleich mit anderen Kunstwerken) abwägen. Jedes Erhaltungs- und Präsentationskonzept wird immer eine subjektive Interpretation darstellen. Ziel ist es, hervorzuheben, welche Verluste jede Lösung, die notwendigerweise nie ›perfekt‹ sein kann, mit sich bringen würde. Eine Erwägung einiger Möglichkeiten könnte den Entscheidungsprozess bei ähnlichen Fällen erleichtern.

Im ersten Kapitel des vorliegenden Buches wird das Umfeld geschildert, in dem der *Lichtraum* und das *Creamcheese* entstanden sind. Das Kapitel bietet einen Überblick über die Düsseldorfer Kunstszene der sechziger Jahre unter zwei besonderen Aspekten: dem Auftreten einer ›anonymen‹ Kunstproduktion anstelle des lyrischen Expressionismus, der die Kunst nach dem zweiten Weltkrieg charakterisiert hatte, und dem Versuch der Künstler, durch eine Annäherung von Kunst und Leben neue Zielvorstellungen zu verbreiten. Das Museum wurde in diesem Kontext als ›Ghetto‹ empfunden. Künstler bevorzugten, ihre Kunst außerhalb der Institutionen zu präsentieren, um sie nicht nur einem elitären Publikum näher zu bringen. Im zweiten Teil des Kapitels werden die ›Nebenwirkungen‹ der Musealisierung von Kunstwerken aus den sechziger Jahren geschildert.

Die kritische Position der Künstler innerhalb der Diskussion über die Rolle des Museums und die Bewahrung zeitgenössischer Kunst wird im zweiten Kapitel erläutert.

Das dritte Kapitel ist der Erhaltungs- und Ausstellungsproblematik vom Standpunkt der Museumskuratoren und Restauratoren aus gewidmet.

In den Kapiteln vier und fünf werden der *Lichtraum* und das *Creamcheese* jeweils analysiert. Im ersten Teil eines jeden Kapitels wird das Erscheinungsbild des jeweiligen Environments an seinem ursprünglichen Ort rekonstruiert, um danach die Veränderungen dieses Erscheinungsbildes infolge der Musealisierung zu verfolgen.

Die Wirkung und die Bedeutung eines Environments werden nicht nur durch den Ort beeinflusst, sondern auch durch den Materialzustand. Im zwei-

ten Teil der Kapitel vier und fünf werden die einzelnen Objekte des jeweiligen Ensembles unter den Aspekten Material, Technik und kunsthistorische Bedeutung analysiert. Außerdem werden eventuelle Veränderungen der Originalsubstanz und die Anwesenheit von rekonstruierten Objekten oder Repliken registriert.

Inwieweit der Erhaltungszustand der einzelnen Objekte und die aktuelle museale Präsentation des *Lichtraumes* und des *Creamcheese* die ursprüngliche Bedeutung der zwei Environments noch vermitteln können und was unwiderruflich verloren gegangen ist, wird im dritten Teil der Kapitel vier und fünf überprüft. Zudem werden hier weitere mögliche Lösungen erwogen.

Das Kapitel sechs (Schlußfolgerungen) bietet einen Vergleich zwischen der Problematik der Musealisierung des *Lichtraumes* und der des *Creamcheese*. Aus der Untersuchung der zwei Ensembles werden sich einige Überlegungen herauskristallisieren, die Anhaltspunkte in den Fragen der Reproduzierbarkeit, der Rolle des Künstlers bei Rekonstruktionen sowie Re-Installationen und der Rolle des Materials in zeitgenössischen Kunstwerken liefern werden.

Bei dem Zustandekommen der Publikation haben mehrere Personen mitgewirkt, denen ich an dieser Stelle meinen Dank aussprechen möchte. Meine Doktormutter Antje von Graevenitz hat mich beständig unterstützt und mit großer Hilfsbereitschaft betreut. In Cornelia Weyer und Gunnar Heydenreich vom Restaurierungszentrum Düsseldorf hatte ich immer freundliche und kompetente Berater in den Fragen der Restaurierung zur Seite. Die Kunsthistoriker Stephan von Wiese und Barbara Til vom »museum kunst palast« Düsseldorf waren mit Forschungsmaterial sehr freigebig. Die Künstler Heinz Mack, Otto Piene, Günther Uecker, Lutz Mommartz und Ferdinand Kriwet waren dankenswerter Weise bereit, mit mir Gespräche zu führen bzw. zu korrespondieren. Ihre wertvollen Informationen waren sehr hilfreich. Bim und Hans-Joachim Reinert haben mir Material über das *Creamcheese* zur Verfügung gestellt und meine Arbeit mit großem Interesse verfolgt. Ich bin allen Fotografen sehr dankbar, die mir ihre Fotos großzügig zur Verfügung gestellt haben. Mit Reinhold Tritt führte ich ein langes und interessantes Gespräch über die Inszenierung des *Creamcheese*, das wichtige Überlegungen über die Präsentation des Lokals angeregt hat. Der kompetente fachliche Rat von Renate Buschmann und Axel Klausmeier, die meine Manuskripte gewissenhaft gelesen haben, war eine wichtige Bereicherung und Hilfestellung für meine Forschung. Anregenden Austausch hatte ich auch mit Ulrich Lang (Restaurator) und Lena Nievers (Kunsthistorikerin). Als Ausländerin war mir das Korrekturlesen der Publikation besonders wichtig. Deswegen bin ich Sylvia Hartman dafür sehr dankbar, daß Sie kurz vor ihrer Hochzeit noch die Zeit gefunden hat, das Manuskript zu lesen. Josefine Klysz hat mir bei der Bilder-

---

überarbeitung geholfen. Die Ermutigungen und die Unterstützung meiner Mutter sowie die Gespräche mit Barbara und Manfred Pelkmann haben mir die Arbeit leichter gemacht. Allen gilt mein herzlicher Dank.

Insbesondere möchte ich mich bei Henning Pelkmann bedanken, der mit großer Geduld und Selbstverständlichkeit seine Wochenenden geopfert hat, um meine Entwürfe zu korrigieren. Ohne seine Hilfe und seine liebevollen Ermutigungen wäre dieses Buch nicht zustande gekommen.

Das Forschungsprojekt und die Publikation wurden durch die Gerda Henkel Stiftung (Düsseldorf) gefördert.