

Von der Unzulänglichkeit der Museen und der modernen Kunst

Das Szenario 1991. Einige beliebige und austauschbare Schauplätze

Konferenz zur Ausstellungseröffnung „Enzo Cucchi“ in der Galleria Comunale in Trient: die Galerieleiterin dankt dem Kulturstadtrat und dem Kulturassessor des Landes für die Finanzierung. Der Kulturstadtrat revanchiert sich bei Ausstellungskurator und Künstler, dass sie die Stadt mit international bekannter italienischer Kunst beehren. Der Kulturassessor verteilt Lob und verspricht weitere Finanzen. Der Ausstellungskurator dankt der Politik und dem Künstler für die Freundschaft, die aus der Ausstellung entstanden sei. In den 40 Minuten redet niemand über den „Gehalt“ und die künstlerischen Intentionen. Ob es sich um wenig relevante Kunst handelt, wird angesichts der Rolle Cucchis als Künstlerstar keiner hinterfragen.

Pressekonferenz anlässlich der Eröffnung einer Ausstellung von Mario Merz im Museo Pecci in Prato: der Künstler erläutert seine Absichten mit der Rauminstallation, nämlich die Auslöschung der dominanten Museumsarchitektur. Dazu betretenes Schweigen und banale Fragen der Journalisten. Es folgen Selbstdarstellungen der privaten und öffentlichen Geldgeber. Beim abendlichen Buffet mit 300 Gästen vermischt der Künstler demonstrativ künstlerische Exzentrik mit verletzter Geltungssucht.

Podiumsdiskussion, ORF-Zentrum Innsbruck: Braucht Tirol ein Museum für moderne Kunst? Die Rede geht von Umwegrentabilität, Österreich habe wichtige Künstler, vom „Nichtmuseum“, von der Notwendigkeit eines neuen Museumsbaues mit einer profilierten Architektur, vom Museum des 21. Jahrhunderts. Keiner der Redner sieht Zusammenhänge und zieht Konsequenzen aus dem Museumsboom der jüngsten Vergangenheit. Allein im Umkreis von 200 Kilometern um Innsbruck bestehen bzw. sind über 10 Museen für moderne Kunst geplant. Bescheiden sind die Aussagen über Auswege aus dem vorprogrammierten Gang in die Unterhaltungsbranche. Der gemeinsame Nenner ist: man will partizipieren am Wettbewerb und an der Aufteilung von vermeintlichen Prestigevorteilen. Das Faktum, dass inzwischen in Europa fast monatlich ein neues Kunstmuseum eröffnet, liegt jenseits des Horizonts.

ORF, Club 2-Diskussion über den Kunstbetrieb mit Fachprominenten. Der renommierte österreichische Maler Siegfried Anzinger repräsentiert ungewollt alle Klischeebilder des nonkonformistischen Künstlers, der alles darf, der Standards einer fachlichen Debatte überschreitet und stellvertretend für manche seiner Künstlerkollegen einen ziemlich fragwürdigen geistigen Horizont demonstriert. Keiner der anwesenden Beteiligten der „Art-family“ kam auf die sich geradezu aufdrängende Idee, daraus eine Systembeschreibung abzuleiten.

Eine Verlustanzeige, unvollständig ...

Die angesprochenen Episoden sind Signale für den tiefgreifenden Umbruch, der die bildende Kunst erfasst hat und der nicht differenziert zwischen den mit einem Erbe befrachteten Kunstmetropolen und der vom Nachholbedarf angetriebenen Kulturprovinz. Wenn man versucht, diesen Wandel zu beschreiben, liest sich das wie eine negative Verlustliste.

Bis vor kurzer Zeit galt moderne Kunst als ein zweifelhafter Überfluss außerhalb des Nützlichen. Viele Bürger fühlten sich von ihr an der Nase herumgeführt, provoziert, und man betrachtete die Aktivitäten der Künstler-Außenseiter als Scharlatanerie oder Geldmacherei. Das gesellschaftliche Außenseitertum und das Unverständnis garantierten jedoch dem Künstler Freiräume. In seiner künstlerischen und geistigen Arbeit war er weitestgehend von äußeren Umständen unabhängig. Er

arbeitete über lange Zeit an der Formulierung seiner Ideenwelt und niemand drängte ihn, seine Produktion zu ökonomisieren.

Mit der Zunahme der Ausstellungen und Galerien stiegen auch die Anzahl der Künstler, der Sammler und der Museen. Das hat nicht nur mit einer Gewöhnung zu tun, welche die Massenmedien förderten, wenn sie immer häufiger über Ausstellungen und Kunstskandale berichten. Gerade weil moderne Kunst als so unverständlich galt, eignet sie sich, ihre Liebhaber als kultiviert auszuweisen. Kunst ist eine soziale Eintrittskarte geworden, mit der kultureller Bildungsgrad und gesellschaftliches Prestige nobilitiert werden können. Das gilt für Einzelpersonen und für Unternehmen, für Banken, für Industrie- und Tourismusregionen. So sollen die eigenen Produkte, Dienstleistungen und das geografische Image durch ein kulturelles Engagement aufgewertet werden.

Ein ähnliches Kalkül beflügelt immer häufiger auch die Politik in Städten und Ländern. Ein Stadtmuseum muss her oder ein lebendiger Ausstellungsbetrieb. Als Maßstab gelten jene Beispiele, wo sich öffentliche Investitionen in Kunst bewährt haben, z.B. Frankfurt, Grenoble, Venedig, Kassel. Zudem ist eine Ausstellungshalle billiger als ein stehendes Theater, eine Oper oder wissenschaftliche Akademie. Auf diese Weise droht sowohl beim individuellen als auch institutionellen Kunstkonsumismus, dass Kunst nach ihrem Unterhaltungswert beurteilt wird.

Das alles bleibt schließlich nicht ohne Auswirkungen darauf, worum es eigentlich gehen soll: um die Kunst als fachliche Denkform und Disziplin, als Beitrag zu einer kulturellen Befindlichkeit, die sich historisch-kritisch und im Kontext unserer Zivilisation zu legitimieren vermag. Das Gegenteil ist der Fall. Vergegenwärtigt man sich anstelle der Zahlen und Marketingwerte die geistigen oder ästhetischen Leistungen sogenannter moderner oder zeitgenössischer Kunst, bleibt das Niveau zu oft in Banalitäten stecken. Die Qualität von Kunst wird weniger durch ernsthaftes Ringen um „das Geistige in der Kunst“ bestimmt, sondern von der steigenden Nachfrage nach Freizeitkultur. Dass die Bildung von Künstlern gelegentlich einer Halbbildung entspricht, ist am realen gesellschaftlichen Wirkungsgrad ihrer Produkte nicht zwangsläufig abzulesen.

Museumsekel

Angesichts solcher Entwicklungen und parallel zu den Steigerungsraten wachsen auch die Kritik und das Unbehagen an dem mit solcherart kunstfremden Interessen durchwucherten Kunstbetrieb. Skepsis und Kritik richten sich daher in erster Linie gegen die mit öffentlichem Auftrag und Finanzen operierenden Einrichtungen. Die Liste der Publikationen und Untersuchungen aus den letzten zehn Jahren, die sich mit der Legitimation der Kardinalinstitution der Kunst, dem Museum, mit der Krise des Museums beschäftigen, umfasst mehrere Dutzend Titel. Nicht nur von Kritik geht die Rede, sondern von Spott und Museumsekel (Peter Sloterdijk).

Die Museen gelten als die Orte, an denen die jeweils gültigen und gängigen Bewertungen des Schöpferischen wie an einem Barometerstand abgelesen werden. Sie ergreifen Besitz vom materiellen und geistigen Wert der Kunstwerke, sie manipulieren ihn, um ihn einmal in diesen, einmal in jenen Kontext zu rücken oder um Gegenüberstellungen zu erfinden.

Die museale Darbietung beansprucht sonach auch die Entscheidung des Weglassens. Einer der scharfsinnigsten Interpreten des Museums, der zugleich einer der vehementesten Verfechter der Musealisierung des Kunstwerkes ist, André Malraux, hat das auf folgenden Nenner gebracht: „Das Museum ist die Rekomposition einer Welt, die von der wahren Welt ebenso verschieden ist, wie das Kunstwerk von der Wirklichkeit.“ Das Museum dient also der Veranschaulichung von etwas, das es außerhalb seines Wirkungsbereiches gar nicht gibt. Soweit es die bildende und insbesondere die moderne Kunst betrifft, entzündet sich der Streit um das Museum nicht an dieser Prämisse der Neuschöpfung als Utopieentwurf, sie ist viel eher ein abstrakter gemeinsamer Nenner. Die

Unterschiede zeigen sich in den begangenen Wegen und im Einsatz der Mittel, dieses Ziel zu erreichen, und mit noch größerer Evidenz in den Ergebnissen, die pragmatisch erreicht werden.

Man braucht sich heute nur zum Vergleich 20 international angesehene und auch weniger bekannte Museen für moderne Kunst mit einem engagierten Blick anzusehen, dann wird man ganz von alleine zum Museumskritiker. Erst über das Museum zu spotten heißt heute wahrhaft ins Museum gehen. Folgen wir also Sloterdijk und nutzen die Gelegenheit, mit der Museumsverspottung ernst zu machen und blicken wir auf die Erscheinungsformen dieser „Gegenwartsverschmutzung durch Rückstände aus der längeren oder kürzeren Vergangenheit“.

Das Museum ist – entgegen der Auffassung von Vulgäridealisten – in keinem einzigen Fall eine objektive Bestandsaufnahme. Eine solche Aufgabe wird nicht nur durch die Kapitalisierung und den Warenwert der Kunst verzerrt. In der fachlichen Orientierung oder Profilierung von Museen hat sich zwar eine Differenzierung, im besten Fall eine Dialektik ergeben. In vielen Museen erscheinen dagegen inhaltliche Qualitäten zueinander heute minimiert oder sogar unerheblich. Die Praxis, wie Kunstwerke ausgestellt werden, verwischt die realen Unterschiede und konditioniert die ästhetischen Erfahrungen. Oft ist es die vielfach überraschende oder konstruierte Nachbarschaft, unter denen Kunstwerke leiden. Wenn in einem Museum ein Mark Rothko, ein Gotthard Graubner, ein Ad Reinhardt und ein Blinky Palermo nebeneinander hängen (z.B. in Stuttgart), dann ist das, wie wenn sich „ein Regenschirm, ein Kanarienvogel und eine Nähmaschine in einem Fundbüro“ treffen. Geradezu verhängnisvoll ist es, wenn etwa moderne Kunst – z.B. aus Gründen der Sicherheit – nicht mehr unter werkimmanent geforderten Bedingungen dem Betrachter zugänglich ist.

Diese Preisgabe der Identität des Kunstwerks im Museum steht in engem Verhältnis zur obigen Verlustliste. Die Kunst wird ebenso den Operationen der musealen Darbietung ausgeliefert, so wie sie von der Wucherung der Freizeitkultur und der händlerischen Spekulation vereinnahmt wird. Das gilt im Besonderen für die Macht der Museumsarchitektur über die Kunst wie für die realen Licht- und Raumverhältnisse. Und auch unter diesem Gesichtspunkt wird einem eine Statistenrolle der Kunst oder ihre Funktion als Placebokunst vorgeführt, wenn man auf die zahlreichen „Architekturunglücke“, die Funktionsfehler und baulichen Selbstdenkmäler blickt. „Ein Treffer auf zehn Fatalitäten“, das sehen selbst viele Planer ein.

Was bleibt also übrig, als das Unbehagen abzulegen und sich auf eine Spurensuche einzulassen. Es sind nicht in erster Linie die „Modellmuseen“, obwohl es solche auch gibt (oder gab), z. B. die Hallen für neue Kunst in Schaffhausen, die Dia Art Foundation in New York oder das Kröller-Müller Museum in Otterlo. Denn sobald man die Museen von Direktoren, die man zuerst als eloquente Nachdenker über Kunst registriert hat, in Augenschein nimmt, gibt es nicht selten eine herbe Enttäuschung. Eine Spurensuche ist demzufolge viel zwingender aus dem Ideenhaushalt der Kunst selbst herzuleiten, aus den Antworten, die von dort auf Sinn- und Ethikfragen der Vergangenheit und Gegenwart geleistet werden.

Spurensuche

Bereits in den 1920er-Jahren beargwöhnte Wilhelm Worringer das „Kunstgeschrei“, das seither unaufhaltsam in der Offensive steht. Beinahe gleichzeitig beobachtet Walter Benjamin: „Einige überliefern die Dinge, indem sie sie unantastbar machen und konservieren, andere die Situationen, indem sie sie handlich machen und liquidieren.“ Das sind die Alternativen, sich der Kunst zu bemächtigen. Sie sind aber nicht die einzigen Optionen. Dass man vor der Offensive und vor dem „Übergang vom Wachstum zur Auswucherung“ (Jean Baudrillard) nicht einfach kapitulieren sollte, das sagen sensible Beobachter und Fachstrategen. Der Soziologe Niklas Luhmann z.B. fordert eine Form der „Selbstlimitierung“, doch sei der Weg dahin noch kaum erprobt. Bescheidenheit lässt sich aber

genauso wenig verordnen wie Qualitätsproduktion. So wollen die vorliegenden Gedankensplitter nicht als Rezept, sondern als Anstiftung verstanden werden, sich ernsthafter auf die Aufgaben der Kunst zu besinnen, um sie von geschäftigen Sachwaltern und Aktivisten des Kunstbetriebs abzugrenzen.

Als erstes wäre der Blick auf die entgrenzenden Praktiken und die Formen der Kunst selbst zu lenken, deren Komplexität in einer immer komplexer werdenden Gesellschaft zunimmt, und auf die Fragen nach der kritischen Funktion ästhetischer Rationalität; sodann darauf, dass der zeitgenössischen Kunstproduktion ähnliches abverlangt werden muss, was außerhalb von Kunst in anderen Leistungs- und Wissensbereichen unverzichtbar ist, sich Prozessen einer transparenten Valorisierung zu stellen. Grundlage wäre ein Ergänzungsverhältnis von kognitiv-instrumenteller, ethisch-praktischer und ästhetisch-expressiver Funktionalität von Kunst. Würde man das einmal auf die Museumskunst anwenden, könnten die Problematiken bei der Bewertung von Qualität durchschaubarer werden.

Das beinhaltet auch einen dialektischen Auftrag, wie mit Kunst im Museum umzugehen wäre: aufhören mit sich selbst genügenden Ausstellungen. Dafür Forschungs- und Demonstrationsräume für die Gesamtarbeit von Leistungen in der Produktion als auch in der interdisziplinären Erfahrbarkeit von Kunst. Es liegt auf der Hand, dass hierbei die Architektur, der Raum, das Licht und Naturlicht und das Nebeneinander zu anderen Wissensformen über Mensch, Sprache, Natur bedeutungsvoll wird.

Museen müssen zu einem intermedialen Ort für den Gedankenaustausch über schöpferische Probleme umfunktioniert werden. Je nach Einzugsgebiet wird sich ein Museum durch kooperierende Einrichtungen wie Bibliothek, Akademie oder Archiv diesem Auftrag der forschenden Betrachtung annähern. Zu prüfen ist, wie und unter welchen Bedingungen sich in Museen die Zusammenführung der bildenden Kunst mit anderen Kunstformen anstreben lässt. Ein Gegenstand würde das Komplementäre in den Gestaltungsmitteln der Künste sein. Aus den Erfahrungen und Theoremen der Moderne und Postmoderne zu schließen, dass es keine kollektiven Kriterien des Schöpferischen gebe, ist ein ungeprüfter Ballast aktueller Kunst, den es loszuwerden gilt. Die Aufwertung des Museums als „Lernort“ bedeutet nicht Verschulung oder Pädagogisierung, sondern Ort für die Entwicklung von Individuen und Zukunftsperspektiven. Dieses Beharren auf der gesellschaftlichen Funktion des Museums sucht die Trennung von Künstler und Mensch, von Kunst und Leben kontinuierlich zu verifizieren und vielleicht zu revidieren.

Draus ergeben sich vielleicht neue Strategien für ein zukunftsorientiertes Museum: größtmögliche Differenzierung zu Konsum- und Unterhaltungseinrichtungen der Kunst im Umfeld. Parallel dazu stellt sich die Grundfrage der Kunst: das Verschwinden der ästhetischen Differenz. Die Kunst ist angesichts der vielen harmlosen Administratoren im Kunstbetrieb nur solange als Kunst wirksam, als ihre Differenz zum Alltag und zur Lebenswelt erfahrbar bleibt. Wird durch die Omnipräsenz sogenannter Kunst der Abstand, der sie von anderen Realitäten des Lebens trennt, verwischt, wird sie nicht mehr für ernsthafte Erfahrung und Reflexion in Betracht kommen.

Der Text versteht sich als Beitrag zur Museumsdebatte der 1990er-Jahre in Südtirol; er ist zuerst erschienen in *Distel. Kulturelemente*, Nr. 44, Bozen 1991, S. 22-25 und wurde 2018 geringfügig redigiert.

©1991/2018, beim Autor