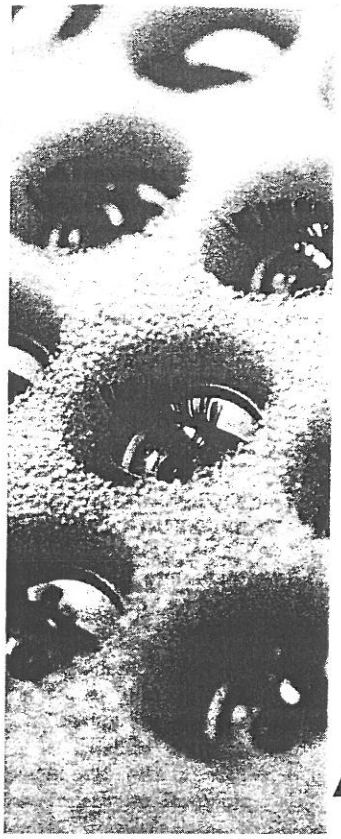


Fotos: Baier

Entzauberung des Blicks?

Aufbruch oder Einbruch?

Wie sieht das Museum der Zukunft aus? Einerseits scheinen heute disziplinäre und institutionelle Grenzen innerhalb der Museen aufgehoben zu sein, andererseits driften Ausstellungen immer mehr ins Enzyklopädische und Singuläre ab. Dazwischen klafft ein Spannungsfeld, das mit einem bloß „erweiterten Kunstbegriff" nicht mehr bewältigt werden kann. Sind Museen heute obsolet geworden? Ist ein Funktionswandel unabwendbar? Bringen neue Medien auch neue Präsentationsformen?

Von Ingrid Leonie Severin

„Ist der Einsatz der neuen Medientechnologien eine Fußangel, in dem sich die Geschichte verheddert oder ein didaktisches Hilfsmittel um den Blick des Betrachters zu schulen, damit eine andere Mündigkeit gegenüber Bildern entsteht?"

Anfang Februar veranstaltete das Internationale Forschungszentrum Kulturwissenschaften (IFK) in Wien einen zweitägigen Workshop mit dem Titel: „Sammeln in der Moderne: Mega-Kultur-Museen oder Virtuelle Bilddepots?" Kultur- und Kunsthistoriker, Künstler, Kuratoren, Museumsmanager, Kunsthändler und Sammler fragten sich, „wohin sich das Sammeln zeitgenössischer Kunst heute bewegt". Die Beiträge und Diskussionen berücksichtigten die Veränderungen im Museumsgeschehen von den Anfängen der Konzept-Kunst bis zu aktuellen Trends ethnologischer und anthropologischer Sammlungsaspekte, inklusive den archivalischen Möglichkeiten neuer Medien. Daraus ergaben sich zum Teil sehr konkrete Fragen: Befinden wir uns heute an einer Schnittstelle analog zur Situation der späten sechziger Jahre? Und was hat sich seit der documenta 1972 entscheidend verändert? Neuartig war damals sicherlich der vitale Eingriff in die Konzeption musealer Präsentation durch die Künstler als Kuratoren und die „virtuellen" Medien als Gestalter.

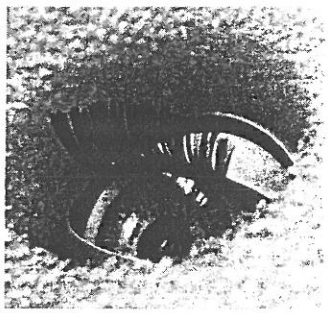
Museum ohne Grenzen

Jedes Jahrzehnt hat seine Zauberworte. Sie kursieren leichtfüßig und schaffen Gemeinsinn an der Oberfläche, aber jeder nutzt sie nach seiner Facon. So auch das heute beliebte „virtuellen Museum". Hans Peter Schwarz, Direktor des 1997 neu zu eröffnenden Medienmuseums am künftigen Zentrum für Kunst und Medientechnologie in Karlsruhe, dürfte als ausgewiesener Kenner der Museumsgeschichte wie kein anderer geeignet sein, diesen Begriff in die richtige Dimension zu rücken. Er stellt die Idee eines virtuellen Museums in einen humanistisch geprägten Zusammenhang. Das virtuelle Museum sei nichts Neues, bereits der italienische Gelehrte, Humanist und Sammler, Paolo Giovio, nützte den Wechsel zum Buchdruck, um mit seiner Beschreibung des „Museo Giovanii" ein virtuelles Museum zu liefern. Die akribische Beschreibung seines historisch wie kunsthistorisch bedeutenden Hausinventars am Comer See wurde durch die Verbreitung mit Hilfe des Massenmediums Buch zu einem konzeptionellen Museum ohne Grenzen.

Traditionelle Festung „Museum"

Diese Aufhebung räumlicher Grenzen könnte auch dem heutigen Museum Erfahrungsräume anderer Art erschließen. Aber, so die im Workshop offen gebliebene Frage, bedeutet es für uns, daß der Begriff „virtuelles Museum" bloß in des Kaisers neuen Kleider steckt, oder gibt es inhaltliche wie technische Voraussetzungen, die uns neue Wahrnehmungsräume erschließen?

Die Idee eines Museums, das schwerpunktmäßig moderne Kunst sammelt, erfuhr vor allem in der Phase der Konzept-Kunst seit Mitte der sechziger Jahre seine Auflösung. Diese ging einher mit der räumlichen und inhaltlichen Aufhebung von Museumsbegrenzungen, die ihm seit mehr als hundert Jahren zugewiesen schienen. Die amerikanische Kunsthistorikerin Anne Rorimer, ehemals Kuratorin am Art Institute in Chicago, beschäftigte sich mit der Frage, ob Konzept-Kunst zum Sammelobjekt werden kann. Einzelbeispiele aus den Werken von Dan Graham, Marcel Broodthaers, Daniel Buren oder Michael Asher belegten die Vielfalt künstlerischer Positionen hinsichtlich der damals virulenten Fragen zu Museumsdisplay und



Flüchtigkeit oder Verschwinden des Kunstwerks. Ebenso geriet die traditionelle Bewertung von Kunst als sammelbares, unveränderliches Objekt ins Wanken. Die Grenzen des Museums verschwanden. Dieser Eingriff in die Konzeptionen musealer Präsentation stellte einen Bruch mit den herkömmlichen, linearen Leserichtungen der Kunstgeschichte dar.

Julia Lohmann, Künstlerin in Düsseldorf, wies anhand des konzeptionell angelegten, weltweit agierenden und vernetzten Museumsprojekts des Paul Pozozza Museums nach, welche Ausprägungen diese Tendenzen annehmen können: Seit Beginn der achtziger Jahre manifestiert sich dieses Museum immer wieder neu,

an anderem Ort, in anderer Konstellation mit neuen Ausstellungsinhalten. Der Hauptstamm kreist um Düsseldorf. Hier befinden sich, verteilt auf eine Hundertschaft von Agenten, sowohl das Archiv wie auch die Objekte des Museums. Die Ausstellung „100 Jahre Paul Pozozza Museum" in der Galerie Thomas Taubert in Düsseldorf präsentierte Relikte aus verschiedenen Aktionen in Los Angeles, Kuba und Brasilien, sowie einige Neubauplanungen in Düsseldorf, Bonn, oder Moskau. Die utopischen Vorschläge greifen in vorhandene Strukturen ein und machen oftmals verkrustete Planungsvorhaben im musealen Bereich deutlich. Für Wien wäre ein utopischer Eingriff dieser Art sicherlich förderlich.

Parasiten und Schmarotzer?

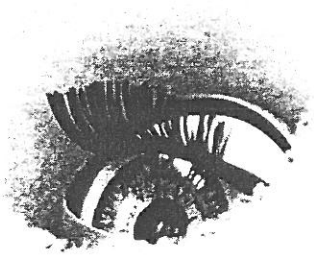
Zählen Künstlermuseen zu einer neuen Form von Museum? Haben Künstler als Kuratoren – eine Mode der achtziger Jahre – zu einer weiteren Entzauberung des Blicks geführt? Museale Präsentationen und Ausstellungen, die eingeladene Künstler, Designer und Architekten inszenierten, machen seit Anfang der achtziger Jahre Schule. Kein Museum, das nicht einen renommierten oder umstrittenen Künstler einlädt, um Räume und Objekte neu inszenieren zu lassen. Künstler wie R. B. Kitaj in der National Gallery in London 1982 oder Chuck Close im Museum of Modern Art 1990 hatten das Privileg, die Bildreservoire der Museen ihren Vorstellungen entsprechend zu transformieren. Die notwendige „Dekontextualisierung" der Objekte und Bilder führte zur „Rekontextualisierung" in unterschiedlichen Sinn- und Raumzusammenhängen. Die Inszenierung durch den Künstler wird vom Betrachter und Besucher als etwas „Besonderes" viel bewußter registriert. Die Aura des Künstlers schafft eine andere Wertigkeit und der kreative Eingriff wird in seiner Komplexität – zumindest teilweise – einsehbar.

Für Martin Zeiler hingegen ist das Künstlermuseum ein mit Ironie und Provokation agierender Parasit, nichts anderes also als ein Ort individueller Mythologien. Die Geschichte dieses Parasitentums reiche von der „Großvater"-Inzenierung Szeemanns über Broodthaers Institutionsanalyse und Spoerris „Musée sentimental" bis hin zu Oldenburgs topographischem Ansatz, oder von Joseph Beuys Grenzüberschreitungen bis zu gegenwärtigen Ansätzen von Ilja Kabakov in Gent und Joseph Kosuth oder Peter Greenaway in Wien. Die Neunziger reagierten mit dem Hang zum Hyperrealen, der Wiederentdeckung des Sublimen und der Restituierung des schönen Scheins gegen die europäische Erinnerungskultur, die im Verschwinden begriffen sei, so Zeiler.

Genau das Gegenteil bewies der in Berlin tätige Künstler Rainer Görs. Im Rahmen seiner „Gesellschaft für Expansionskultur" versuchte er Teile der deutsch-deutschen Erinnerungskultur vom Müllhaufen der Geschichte zu retten. Weder das Sublime noch das Hyperreale haben hier Raum, sondern vielmehr historische gewordene Elemente einer verblaßenden Junk-Kultur. Am Ende stehen wieder Schriftzeugnisse, Lettern und Gußplatten als Geschichtsabdrücke.

Optimismus und Pessimismus

Daß jeder Sammler Direktor der eigenen Kollektion sein soll, forderte der Künstler und Kunstkritiker Gerhard Theewen mit pikant-provokanten Thesen. Angesichts knapper öffentlicher Mittel rief er Privatsammler auf den Plan, „damit aktuelle Kunst heute überhaupt noch gezeigt werden kann". Der Privatsammler solle sich auf Möglichkeiten besinnen, um der von Beuys bereits geforderten Verantwortung nachzukommen, der Öffentlichkeit junge Kunst zu zeigen. Das brächte auch einen wünschenswerten Bumerangeffekt. Eine neue Generation junger Sammler werde angesichts der gezeigten Sammlungen ihr Interesse an aktueller Kunst entdecken: „Sammlermuseen sind die künftigen Museen für zeitgenössische Kunst."

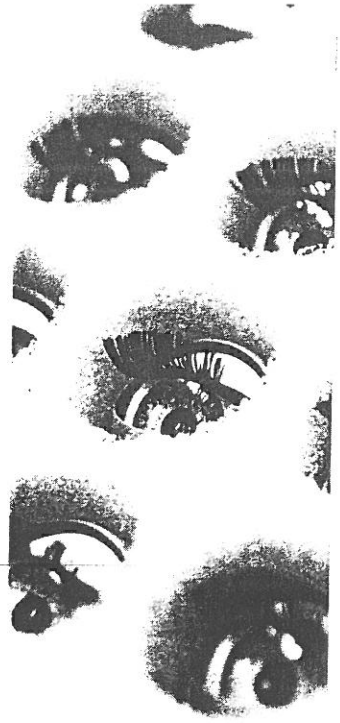


Rückkehr an die Höfe

Pessimistisch hingegen fiel die Diagnose Rolf Hendrick Hansteins vom Kunsthaus Lempertz in Köln zum gegenwärtigen Zustand des Kunsthandels aus. Bis zum großen Crash im vor drei Jahren, zählte der Erwerb zeitgenössischer Kunst zum Sozialprestige, mit dem sowohl Corporate Identity wie auch Einzelmäzenatentum gepflegt wurde. Nach dem Crash allerdings verlor die Kunst ihren Fetischcharakter. Dies schuf eine Vielzahl von Problemen. So gibt es heute die schleichende Rückkehr der Künstler und Galeristen an die Höfe, ganz wie im Barock.

„Galeristen kommen und gehen mit den Märkten, nicht mit den Künstlern. Letztere werden wieder zu Hofkünstlern und treffen sich in Berlin", so Hanstein. Die Kunstmessen, als Antwort auf die Globalisierung des Auktionswesens entstanden, laufen sich in ihrer Gigantomanie tot. Ebenso zerstöre das Artnet in New York, eine Datenbank des Auktionswesens, mit seiner Transparenz langfristig den Kunstmarkt.
Fernab vom Markt postulierte Andrea Bärnreuther schließlich das Museum und seine Agenten als Produzenten anmutiger Kunst-Bilder. Durch die kritische Beschäftigung mit der eigenen Geschichte soll eine Plattform geschaffen werden, von der aus die Museen sich als Wahrnehmungssysteme neben anderen selbst analysieren. Dieser „neue Museumstyp" soll mit Hilfe erschaffener „Images" ins Bildgedächtnis des Besuchers eindringen. ■

Dr. Ingrid Leonie Severin war für Konzept und Planung des Workshops „Sammeln in der Moderne" verantwortlich.



Schulung für Betrachter?

Das Düsseldorfer „Paul Pozzoza Museum" hat keinen festen Spielort. Die Grenzen zwischen Museum und Leben sind transparent und überlappen sich. Akteure des Museums sind Agenten und Korrespondenten aus Fleisch und Blut, allesamt dem Künstler- und Kuratorenmilieu entstammend.