

Museen für moderne und zeitgenössische Kunst

Anna Grosskopf

Mit welchen Wünschen und Erwartungen kommen Besucher in ein Museum für moderne und zeitgenössische Kunst? Welche Voraussetzungen, Fragen und Empfindungen bringen sie mit und was hoffen sie, im Museum zu erfahren?

Moderne Kunst ist Inspirationsquelle, Kulturgut und Teil der Unterhaltungskultur zugleich. Anders als alte Kunst, die auf vielfältige Weise in den Alltag eingebunden war¹, besitzt die autonome Kunst der Moderne keinen unmittelbaren lebenspraktischen Bezug mehr. Dennoch kann sie uns dabei helfen, die Zeit, in der wir leben, besser zu verstehen, neue Perspektiven einzunehmen und die eigenen Normen und Wertmaßstäbe zu reflektieren. Indem uns Kunst als das Andere der Realität und der begrifflichen Diskurse gegenübertritt, fordert sie uns auf, neu und anders über uns selbst und die Erscheinungen der Gegenwart nachzudenken.

Viele Besucher erhoffen sich vom Museumsbesuch eine Orientierungshilfe in dem immer unübersichtlicher werdenden Feld der zeitgenössischen Kunst, in dem zahllose Künstler, Galerien, Ausstellungsprojekte, Zeitschriften und Internetblogs um die Aufmerksamkeit des Publikums konkurrieren. Doch das Museum kann keine endgültige Antwort auf die Frage geben, was »gute Kunst« heute ist;² seine Aufgabe ist vielmehr, wie es Gustav Friedrich Hartlaub, einer der Pioniere des modernen Kunstmuseums, bereits 1926 formulierte, »bestimmte für die Zeit eminent charakteristische Kunstbestrebungen vor der Breite der Öffentlichkeit *zur Diskussion zu stellen* [Hervorhebung

1 | Vgl. den Beitrag von Friederike Weis: »Museen alter Kunst«, in diesem Buch.

2 | Mit der Schwierigkeit, gültige Kriterien für die Beurteilung zeitgenössischer Kunst zu entwickeln, beschäftigt sich z.B. J. Heiser: Plötzlich diese Übersicht: Was gute zeitgenössische Kunst ausmacht.

im Original, d. A.].«³ Jeder Besucher eines modernen Kunstmuseums ist aufgefordert, an dieser Diskussion teilzunehmen. Museen für moderne und zeitgenössische Kunst sind daher nicht in erster Linie Orte der Wissensvermittlung, sondern Orte der Kommunikation, des lebendigen Austauschs und der Begegnung: Eine Begegnung zwischen Kunstwerk und Betrachter, aber auch zwischen Betrachtern unterschiedlicher Generationen, Nationalitäten und Gesellschaftskreise, denen die Kunst ein Anlass sein kann, miteinander ins Gespräch zu kommen. An der Schnittstelle dieser Begegnungen steht der Museumsmoderator.

AVANTGARDE IM MUSEUM: DIE ENTWICKLUNG EINER NEUEN MUSEUMSSPARTE

Museen für moderne und zeitgenössische Kunst bilden eine junge und immer noch wachsende Sparte. Zwar wurden die Werke lebender Künstler bereits im 19. Jahrhundert von Museen angekauft und bisweilen auch öffentlich ausgestellt, so zum Beispiel ab 1818 in dem als Durchgangsmuseum für den Pariser Louvre konzipierten Musée du Luxembourg, doch die Einrichtung separater und dauerhafter Häuser für die Kunst der Avantgarde war eine Erfindung des 20. Jahrhunderts.

Als weltweit erstes Museum dieser Art gilt die »Galerie der Lebenden«, die Ludwig Justi 1919 im Kronprinzenpalais Unter den Linden einrichtete (Abbildung 1). Bereits kurz nach seiner Ernennung zum Direktor der Königlichen Nationalgalerie Berlin 1909 hatte er in einer Denkschrift zur Zukunft des Museums die Einrichtung eines eigenen Hauses für die Kunst der Gegenwart gefordert.⁴ Doch erst mit dem Ende der Monarchie nach dem Ersten Weltkrieg war die politische Grundlage für die Umsetzung dieses Plans geschaffen. Der Einzug der »Galerie der Lebenden« in das ehemalige Berliner Stadtpalais des abgesetzten Monarchen war ein Ereignis von großer Symbolkraft, besiegelte es doch das Ende des Wilhelminismus mit seiner rückwärtsgewandten Kultur- und Sammlungspolitik.

3 | G.F. Hartlaub: Aufgaben des modernen Kunstmuseums [1926], in: K. Kratz-Kessemeier/A. Meyer/B. Savoy (Hg.): Museumsgeschichte, S. 223-228, hier S. 225.

4 | L. Justi: Die Zukunft der Nationalgalerie [1910], in: ders.: Der Ausbau der Nationalgalerie, S. 3-47.



Abbildung 1: Das Kronprinzenpalais gegen Ende des 19. Jahrhunderts

Unter den Linden zeigte Justi zunächst Gemälde und Skulpturen der mittlerweile etablierten französischen Impressionisten sowie Werke der Berliner Secession. Daneben gelang ihm in den Jahren zwischen 1919 und 1933 der Aufbau einer umfangreichen Sammlung deutscher expressionistischer Kunst.

Die »Galerie der Lebenden« wurde richtungweisend für die Entwicklung der gesamten Sparte, sowohl in ihrer Sammlungsausrichtung als auch in ihrer Ausstellungsgestaltung. In den 1920er Jahren verschoben immer mehr Museen den Schwerpunkt ihrer Sammlungstätigkeit in Richtung der zeitgenössischen Kunst. Paradoxerweise begünstigte die angespannte Finanzlage nach dem Ersten Weltkrieg und während der Weltwirtschaftskrise Ende der 1920er Jahre diese Entwicklung. Denn im Gegensatz zu den Alten Meistern blieb die zeitgenössische abstrakte, expressionistische und neusachliche Kunst in Zeiten geringer Ankaufsetats erschwinglich.

Auch Alfred H. Barr, der Gründungsdirektor des New Yorker »Museum of Modern Art«, orientierte sich bei der Konzeption des 1929 in Manhattan eröffneten Museums unter anderem am Vorbild des Kronprinzenpalais. Neu und zukunftsweisend war die Einführung regelmäßiger Wechselausstellungen. In seiner Sammlungspolitik ging Barr weit über das Vorbild der europäischen Sammlungen hinaus, indem er den musealen Kanon um neue Gattungen erweiterte. Neben Werken der Malerei, Skulptur und Grafik sammelte das MoMA erstmals auch »photography, typography, the arts of design in commerce and industry, architecture (a selection of projects and maquettes), stage designing,

furniture and the decorative arts«⁵. Damit war der interdisziplinäre, offene Charakter beschrieben, der Museen für moderne und zeitgenössische Kunst bis heute auszeichnet. Auch der »Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart Berlin« versteht sich bewusst nicht (nur) als »Museum für zeitgenössische Kunst«, denn sein Profil umfasst »alle Aspekte, die für uns gegenwärtig sind: Künstler, Medien, Alltagskultur, Diskussion, Musik, Performances und Lesungen.«⁶ Diese Selbstpositionierung der Institution trifft sich mit einem zentralen Aspekt von Avantgarde- und Gegenwartskunst, die sich oftmals im Spannungsfeld von Kunst und Alltag bewegt und dabei sowohl Gattungsgrenzen als auch die Grenzen von *High* und *Low* variantenreich auslotet.

Seit den 1980er Jahren erleben Museen für moderne und zeitgenössische Kunst einen weltweiten Boom, der bis heute anhält.⁷ Die staatlichen oder landeseigenen Institutionen werden dabei mehr und mehr von Museen in privater Trägerschaft ergänzt. Neben großen Wirtschaftskonzernen, die eigene Ausstellungshäuser unterhalten oder ihre Firmensammlungen in festen Showrooms präsentieren,⁸ öffnen auch Privatsammler von Gegenwartskunst ihre Kollektionen dem Publikum.⁹ Immer häufiger sind Kooperationen von Museen mit Privatsammlern zu beobachten. Angesichts limitierter Ankaufsstäts auf der einen und explodierender Preise auf der anderen Seite ist es den Museen nur durch solche Kooperationen möglich, weiterhin Hauptwerke der Gegenwartskunst zu zeigen. Eine experimentelle Ankaufspolitik, wie sie noch in den 1950er Jahren von vielen großen Häusern praktiziert wurde, ist seit dem Kunstmarktboom der 1980er Jahre nicht mehr möglich. Dadurch haben die Museen für zeitgenössische Kunst, wie Max Hollein ausführt, ihre Rolle als *opinionleaders* der Kunstwelt weitgehend eingebüßt:

»Während sonst Ankaufspolitik und Ausstellungstätigkeit von bedeutenden Museen deutliche Signalwirkung für Kunstszenen und Kunstmarkt hatten, konnten sie in der Zeit des Kunstmarktbooms nur erschwert mit den Entwicklungen Schritt halten.«¹⁰

5 | A. H. Barr: »Chronicle of the Collection of Painting and Sculpture« [1967], in: ders. (Hg.): *Painting and Sculpture in the Museum of Modern Art 1929-1967*, S. 619-650, hier S. 620.

6 | D. Honisch: »Der Hamburger Bahnhof als Museum für Gegenwart in Berlin«, in: *Museumsführer Hamburger Bahnhof Museum für Gegenwart*, S. 8-15, hier S. 8.

7 | Vgl. M. Hollein: *Zeitgenössische Kunst und der Kunstmarktboom*, S. 33.

8 | Beispiele für öffentlich zugängliche Firmensammlungen finden sich mittlerweile in vielen Großstädten, so zum Beispiel der Ausstellungsraum »Daimler Contemporary« in Berlin und die »Sammlung Verbund« in Wien.

9 | Allein in Berlin existieren mit dem »meCollectorsRoom« von Thomas Olbricht, der »Sammlung Hoffmann« und der »Sammlung Boros« drei solcher Orte.

10 | M. Hollein: *Zeitgenössische Kunst*, S. 125.

Ein Beispiel für eine erfolgreiche, wenn auch nicht unumstrittene Kooperation eines staatlichen Museums mit privaten Sammlern ist in Berlin der Hamburger Bahnhof. Obgleich kein reines Sammlermuseum, bestreitet er einen Großteil seiner Präsentationen seit Jahren mit Dauerleihgaben aus zwei bedeutenden Privatkollektionen, der »Sammlung Marx« und der »Friedrich Christian Flick Collection«. Beide Sammlungen werden von den Kuratoren des Hauses mit wechselnden Themenschwerpunkten erschlossen und zusammen mit den hauseigenen Beständen präsentiert, so dass staatliche und private Bestände einander ergänzen.

Obwohl die im Hamburger Bahnhof vertretenen Privatsammlungen zweifellos museale Qualität besitzen, unterscheiden sie sich doch in ihrem Aufbau und den jeweiligen Schwerpunkten wesentlich von Museumssammlungen. Denn Museen sammeln unter kunsthistorischen Gesichtspunkten und sollen daher, wie es Hartlaub schon 1926 postulierte, vorrangig »Beispielhaftes«¹¹ erwerben, nämlich Kunstwerke, die »bezeichnend für das Wollen der Gegenwart«¹² sind. Im Gegensatz dazu spiegeln Privatsammlungen die Vorlieben und Interessen einer individuellen Sammlerpersönlichkeit. Dies führt meist dazu, dass bestimmte Künstler und Richtungen stark vertreten sind, während andere ganz fehlen.¹³ Solche Zufälligkeiten des verfügbaren Sammlungsbestandes machen den besonderen Charakter eines Hauses aus, haben jedoch auch Konsequenzen für die implizite didaktische Forderung, die an jedes Museum dieser Sparte ergeht, nämlich die Kunstentwicklung des 20. Jahrhunderts und die entscheidenden Strömungen der Gegenwartskunst möglichst lückenlos zu dokumentieren. De facto können die wenigsten Museen diese Forderung erfüllen. Vielmehr zeigt sich im Ausschnitthaften ihrer Präsentation eine bestimmte, durch – öffentliche oder private – Ankaufsentscheidungen konstruierte Sicht auf die Kunst der Moderne. Diese Konstruktionen zu erkennen und im Hinblick auf die Wahrnehmung der gezeigten Kunstwerke mit zu bedenken, gehört zu den Aufgaben des Museumsmoderators.

Da Architektur ein konstantes Bezugsfeld moderner Kunst darstellt, ist Museumsarchitektur in dieser Sparte von besonderer Bedeutung. Nicht selten nimmt die Kunst in ortsspezifischen Installationen auf die sie umgebende Architektur Bezug, wie zum Beispiel Dan Flavins seit 1996 dauerhaft installierte Neonarbeit für den Hamburger Bahnhof. Noch immer werden Gebäude wie Industrie- und Lagerhallen oder stillgelegte Zechen zu Museen umgewidmet, doch eine besondere Attraktion geht von den spektakulären Neubauten

11 | G. F. Hartlaub: Aufgaben des modernen Kunstmuseums, S. 225.

12 | Ebd.

13 | So kann der Hamburger Bahnhof beispielsweise dank der Sammlung Marx eine außergewöhnlich große Gruppe von Werken Joseph Beuys' zeigen, während andere wichtige Positionen, wie die Malerei des Abstrakten Expressionismus, kaum vertreten sind.

der letzten 20 Jahre aus. Bereits Ludwig Justi hatte sich für seine »Galerie der Lebenden« ursprünglich einen Neubau gewünscht, der die »Baugesinnung des 20. Jahrhunderts«¹⁴ dokumentieren und die Präsentation der damals zeitgenössischen Kunst kongenial ergänzen sollte.

Da Architektur selbst zur Kunst gehört, nimmt sie im Kunstmuseum keinerne ausschließlich dienende Position ein. »Was der höchsten Kunst als Rahmen dienen soll, muss selbst ein Kunstwerk höchsten Ranges sein«¹⁵, schrieb der Kunsthistoriker Carl von Lützow schon 1892 anlässlich der Eröffnung des Kunsthistorischen Museums in Wien. Im Bereich der Gegenwartskunst bezeugen dies aufsehenerregende Museumsneubauten, etwa von Ieoh Ming Pei, Zaha Hadid, Renzo Piano oder Daniel Libeskind, die rasch zu urbanen Wahrzeichen wurden.¹⁶ In Museen für Gegenwartskunst treten Kunst und Architektur in einen Dialog, von dem beide Seiten profitieren können: Die Form des Museums verändert die Form der Kunstwahrnehmung und umgekehrt.¹⁷

MODERNE KUNST UND MUSEALE PRÄSENTATIONSFORMEN

Die Kunsterzieherin Eva S.-Sturm bezeichnet das Museum zu Recht als »Rahmungs-Institution«¹⁸. Durch die Form der Präsentation bestimmen Museen für moderne und zeitgenössische Kunst nicht nur, was wir sehen, sondern auch, wie wir die Dinge sehen. Obwohl die Objekte hier wie in keiner anderen Sparte auf den Raum des Museums bezogen sind, wird ihre Wirkung ebenso von der Präsentationsform beeinflusst, von Wandfarbe, Beleuchtung, Beschriftung und Möblierung.

Die Art und Weise des Ausstellens von Kunst hat sich in den letzten hundert Jahren dramatisch verändert.¹⁹ So plädierte Konrad Lange noch 1904 für stoffbespannte, farbige Wände, da sie die Kunstwerke am besten zur Geltung brächten.²⁰ Raumansichten aus dem Berliner Kronprinzenpalais zeigen dagegen überwiegend weiße Wände und zudem eine deutlich luftigere Hängung

14 | L. Justi: Die Zukunft der Nationalgalerie, S. 46.

15 | C. von Lützow: »Das kunsthistorische Hofmuseum in Wien. Der Bau und seine Ausstattung«, Teil 1, in: Zeitschrift für bildende Kunst 3 (1892), S. 96-102, hier S. 99.

16 | Einen Überblick bieten S. Greub/Th. Greub (Hg.): Museen im 21. Jahrhundert.

17 | Vgl. W. Oechslin: »Museumsarchitektur – ein Leitmotiv heutiger Architektur«, in: S. Greub/Th. Greub (Hg.): Museen im 21. Jahrhundert, S. 5-8, hier S. 6.

18 | E. S.-Sturm: Im Engpass der Worte, S. 19.

19 | Für eine historische Darstellung vgl. Ch. Klonk: Spaces of Experience. Art Gallery Interiors from 1800 to 2000.

20 | K. von Lange: »Über die Wandfarbe in Bildergalerien« [1904], in: K. Kratz-Kessemeier/A. Meyer/B. Savoy (Hg.): Museumsgeschichte, S. 124-130.

der Gemälde. Die heute kaum noch hinterfragte Ansicht, dass ein Kunstwerk Platz brauche, um optimal zu wirken, ist eine Erfindung der Moderne; in Ausstellungen zeitgenössischer Avantgardekunst wurde sie zuerst realisiert.

Als ein gewisser Standard für die Präsentation von Gegenwartskunst hat sich seit den 1920er Jahren der sogenannte *White Cube* durchgesetzt, ein abgeschlossener, möglichst fensterloser Raum mit weißen Wänden, einheitlichen Böden und Decken sowie indirekter Beleuchtung. In diesem »neutralen« Raum soll nichts von der Kunst ablenken, so dass diese ihre Wirkung ungestört entfalten kann (Abbildung 2).

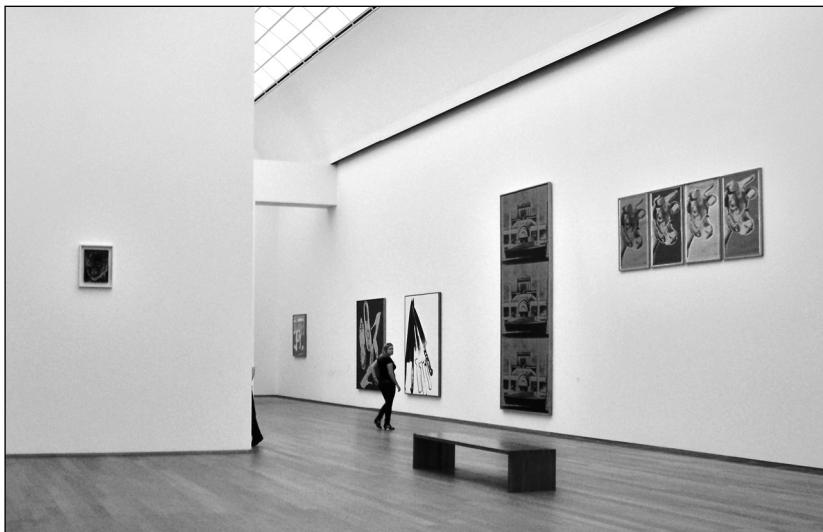


Abbildung 2: *Blick in die Kleihues-Halle im Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart Berlin mit Werken von Andy Warhol*

In den 1960er Jahren wurde der *White Cube* vielfach kritisiert, insbesondere seitens der Künstler, die ihn zunehmend als »künstlich« und »leblos« ablehnten. Seine vermeintliche Neutralität wurde als Fiktion entlarvt: In einem Aufsatz von 1962 schrieb der Künstler Ad Reinhardt, ein so gestaltetes Museum sei »tonlos, zeitlos, luftlos« und damit »Schatzhaus« und »Grabmal« zugleich.²¹ In diesem Sinne äußerte sich wenig später auch Allan Kaprow: »Museen isolieren ein Kunstwerk nicht nur vom Leben, sie heiligen und töten es auf diese Weise.«²²

21 | A. Reinhardt: »Art-as-Art« [1962], in: B. Rose (Hg.): *Art-as-Art. The Selected Writings of Ad Reinhardt*, S. 53-56, hier S. 54.

22 | Ausst.Kat. Allan Kaprow, zitiert nach: B. Steiner: »Zwischen Widerständigkeit und Komplizenschaft«, in: B. Steiner/Ch. Esche (Hg.): *Mögliche Museen*, S. 9-20, hier S. 13.

Mit seiner kühlen Ästhetik nobilitiert der White Cube die in ihm aufbewahrten Werke und bringt sie gleichzeitig zur Erstarrung, indem er die Kunst, so der Künstler und Kunsthistoriker Brian O'Doherty, in eine Art »Ewigkeitsauslage«²³ verwandelt. Mit der Metapher der Auslage ist ein weiteres Verdachtsmoment gegen den White Cube angesprochen: Seine Nähe zu kommerziellen Präsentationsformen und seine Angleichung von Museum und Galerie.

Diesen kritischen Diskursen zum Trotz konnte sich der White Cube als dominantes Ausstellungsmodell auf breiter Basis behaupten. Noch heute begegnen wir in den meisten Museen für moderne und zeitgenössische Kunst Präsentationsformen, die diesem Konzept nahe stehen. Sie sind von ihrer Anlage her klassische *White Cube*-Museen, auch wenn mittlerweile in vielen Häusern mit alternativen Ausstellungskonzepten gearbeitet wird. Der Museumsmoderator muss sich der Diskursgeschichte dieser Präsentationsform jederzeit bewusst sein und nicht der Fiktion seiner Neutralität aufsitzten: Der White Cube ist kein neutraler Raum, sondern repräsentiert ein machtvolles ästhetisches Konzept.

Bereits in den 1920er Jahren wurden Alternativen zur Präsentationsform des White Cube entwickelt. So richtete Alexander Dorner im Provinzialmuseum Hannover sogenannte »Atmosphärenräume« ein, die den kulturellen Kontext der in ihnen gezeigten Kunstwerke rekonstruierten und durch eine entsprechende didaktische Aufbereitung verdeutlichten.²⁴ Der Museumsdirektor betrachtete Kunstwerke nicht als autonome Entitäten, sondern stellte sie in einen Zusammenhang mit der alltäglichen Lebenspraxis. Bei der Präsentation zeitgenössischer Kunst beschritt Dorner neue Wege, indem er mit Avantgardekünstlern wie El Lissitzky und Laszlo Moholy-Nagy zusammenarbeitete. So gestaltete Lissitzky 1927 in Dorners Auftrag einen »Raum der Abstrakten«, dessen Wände je nach Standort ihren Farbeindruck veränderten. Auf diese Weise wurde eine Aktivierung des Betrachters erreicht, die dem neuen dynamischen Kunstverständnis entsprach.²⁵

Ausstellungen zeitgenössischer Kunst werden heute meist nicht von Kuratoren allein eingerichtet. Besonders bei monographischen Ausstellungen ist der jeweilige Künstler an der Einrichtung seiner Ausstellung in der Regel mit beteiligt und übt mehr oder weniger starken Einfluss auf die Art der Präsentation aus. In Einzelfällen ist er sogar allein für die Gestaltung der Ausstellung verantwortlich. Dies gilt besonders für Künstler, die im Medium der Installa-

23 | B. O'Doherty: In der weißen Zelle, S. 10.

24 | Zu Alexander Dorners Theorien und didaktischen Konzepten vgl. T. Wall: Das unmögliche Museum, S. 193ff.

25 | Vgl. A. Dorner: »Zur abstrakten Malerei. Erklärung zum Raum der Abstrakten in der Hannoverschen Gemäldegalerie«, in: Die Form 3 (1928) Heft 4, S. 110-114.

tion arbeiten, wie zum Beispiel Gregor Schneider, Robert Kusmirowski oder Olafur Eliasson.

Viele Künstler arbeiten dem Konzept des White Cube entgegen, indem sie den Museumsraum umgestalten, verfremden oder in ein Environment, ein begehbares Kunstwerk, verwandeln. Dabei kommen auch suggestive und illusio-nistische Strategien zum Einsatz: Kontraste, Täuschungen, Überraschungen und Schocks sollen den Besucher zu einer aktiven Auseinandersetzung mit der Ausstellung motivieren. Oft geben die Objekte in solchen künstlerischen Inszenierungen erst auf den zweiten Blick ihr Geheimnis preis, wie etwa bei der Installation »Wasser und Wein«, die der deutsche Künstler Gerd Rohling zuerst im Archäologischen Nationalmuseum in Neapel und dann 2010 im Hamburger Bahnhof realisierte. Aus buntem Plastikmüll gefertigte Gefäße und Artefakte erhielten durch die Präsentation in gläsernen Vitrinen mit dra-matischer Ausleuchtung in einem ansonsten eher dunklen Raum das Aussehen von kostbaren archäologischen Objekten (Abbildung 3).



Abbildung 3: Gerd Rohling, Ausstellungssituation im Archäologischen Nationalmuseum, Neapel

Während der Museumsraum hier durch eine bewusste Überbetonung des Mu-sealen als nobilitierendes Umfeld sichtbar gemacht wurde, wird er in Installa-tionen von Robert Kusmirowski, bei denen man sich in einen U-Bahnhof, eine Bibliothek oder ein historisches Laboratorium versetzt fühlt, mitunter ganz zum Verschwinden gebracht.

In solchen Ausstellungssituationen gehört es zu den Aufgaben des Museumsmoderators, die Rezeption des Besuchers nicht durch vorwegnehmende Erklärungen zu beeinflussen. Kunstwahrnehmung und Selbsterfahrung in künstlerischen Environments sind individuell, da jeder Mensch ein anderes Spektrum an inneren Bildern, Erfahrungen, Emotionen und Assoziationen mitbringt. So kann eine Bruce Nauman-Installation für den Einen Klarheit und Kühle ausstrahlen, während sie beim Anderen negative Gefühle wie Angst und Beklemmung auslöst. Der Museumsmoderator sollte den verschiedenen Rezeptionsmöglichkeiten Raum und einen diskursiven Rahmen geben, ohne sie als *richtig* oder *falsch* zu bewerten. Verschiedene Kunsterfahrungen im Rahmen eines moderierten Gesprächs in der Gruppe zu reflektieren, kann auch zu einem gemeinsamen Erkenntnisgewinn beitragen.

KUNST FÜR DAS MUSEUM?

In der Moderne hat sich die Kunst aus ihren bisherigen höfischen und religiösen Zusammenhängen gelöst und ein neues Bezugsfeld erschlossen, nämlich die Kunstausstellung im Museum. Im Unterschied zu allen anderen Museumssparten befinden sich die Objekte im Museum für moderne und zeitgenössische Kunst gleichsam an ihrem angestammten Ort: Große Teile der modernen Malerei und Skulptur, ebenso wie Zeichnung, Grafik und künstlerische Fotografie wurden für die Präsentation im Museum geschaffen und sind einer Form der ästhetischen Betrachtung zugänglich, für die das Museum ideale Rahmenbedingungen bietet. Doch das Museum war für die Kunst im 20. Jahrhundert nicht nur Komplize, sondern auch Widerpart. Moderne Kunst und Museum bedingen einander, doch ihr Verhältnis ist komplex und voller Verwerfungen. Denn viele Äußerungen der Avantgardekunst sind nicht affirmativ, sondern im Sinne eines kritischen Diskurses auf die Institution Museum bezogen.

Das Museum repräsentiert eine bürgerliche Kultur, die von Künstlern im 20. Jahrhundert vielfach herausgefordert wurde. Die gesamte Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts ist geprägt von der Emanzipation der Kunst vom bürgerlichen Kunstverständnis, das auch die Strukturen des Museums von Beginn an bestimmt hat. So lehnten die Dadaisten das klassische Museum ab und schufen sich mit den Dada-Messen alternative Präsentationsplattformen (Abbildung 4).



Abbildung 4: Eröffnung der 1. Internationalen Dada-Messe in der Buchhandlung Dr. Burchard in Berlin, 1920

Viele der Objekte, die sie auf diesen Ausstellungen zeigten, waren kaum darauf ausgelegt, als Kunstwerke zu überdauern. Ihre nachträgliche Musealisierung zieht immer die Gefahr einer Verfremdung nach sich: Der anarchische, institutions- und gesellschaftskritische Charakter von Kunst wird entschärft, wenn diese in den Schoß der Institution zurückgeholt wird, gegen die sie sich einst wandte. Dies gilt ebenso für die Kunst der Fluxus-Bewegung sowie für alle Formen des Happenings und der Aktionskunst, die meist nur in Form von Dokumentationen, Resten und Requisiten vergangener Kunstwerke Eingang ins Museum gefunden haben.

Durch didaktische Angebote kann der ursprüngliche Kontext eines Werkes rekonstruiert und ein nachträgliches Verständnis ermöglicht werden. Dabei geht es nicht darum, den Widerspruch zwischen Kunst und Museum aufzulösen, sondern die Spannungen sichtbar zu machen, die für das Verhältnis von Kunst und Museum im 20. Jahrhundert konstitutiv sind.

Der Kunsthistoriker Tobias Wall betrachtet die Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts als eine Geschichte der »Verunmöglichung des Museums durch die Kunst«²⁶. Er beschreibt eine Entwicklung, in der die Kunst den Werk-

26 | T. Wall: Das unmögliche Museum, S. 17.

begriff mehr und mehr suspendierte und zu ereignishaften, prozessorientierten Kunstformen überging.²⁷ Das Kunstmuseum als ästhetische Institution wird durch eine Kunst, die keine ästhetischen Objekte mehr produziert, grundsätzlich in Frage gestellt. »Damit Kunst existiert, bedarf es nicht einmal eines sichtbaren Objekts«²⁸, schrieb der Philosoph und Kunsthistoriker Arthur C. Danto und benannte damit ein zentrales Problem der hier behandelten Museumssparte. Seine These, nach der »die Zeit jener Kunst, welche das Museum definiert, vorüber ist«²⁹, kann Danto anhand zahlreicher Beispiele neuerer, extramusealer Kunstpraxis belegen. Dennoch plädiert er für eine Weiterführung des Dialogs von Kunst und Museum, der mit dem Wandel des Kunstbegriffs lediglich unter neue Vorzeichen gestellt wird: »Die heutigen Künstler behandeln Museen nicht als Behältnis für tote Kunst, sondern als Quelle vitaler künstlerischer Möglichkeiten. Das Museum wird damit zu einem Feld, das zur unablässigen Neuordnung einlädt.«³⁰

Von einer solchen Neuordnung ist auch die spartenpezifische Didaktik betroffen: Sie muss so flexibel sein wie das Museum selbst. Dennoch lassen sich einige mehr oder weniger konstante Themenfelder benennen, die zum Verständnis und zur diskursiven Verortung moderner Kunst beitragen können: Identität (Biographie, Körper, Geschlecht, Sexualität, Rasse), Raum (Architektur, Utopien, Öffentlichkeit und Privatheit), Wahrnehmung (Sehen, Hören, Fühlen, Erfahren) und Umwelt (Großstadt, Natur) sowie die Kunst selbst (Medien, Museum, Künstler, Kunstmarkt, Atelier) sind nur einige der wiederkehrenden Themen.

Museumsmoderatoren, die in dieser Sparte arbeiten, benötigen ein breit gefächertes kunsthistorisches Wissen. Sie müssen in der Lage sein, einzelne Werke mit den künstlerischen Strömungen, Diskursen und Debatten in Beziehung zu setzen, die zu ihrer Entstehungszeit virulent waren. Insbesondere das 20. Jahrhundert erlebte eine Vielzahl künstlerischer Avantgardebewegungen, die je eigene Ästhetiken, Theorien und Manifeste formulierten.³¹

Unerlässlich bei der Vermittlung moderner Kunst ist ein profundes Wissen um die dahinter stehenden künstlerischen Konzepte. Gerade im Bereich der Gegenwartskunst können diese außerordentlich vielfältig sein. Neben »kunstimmmanenten« Themen sind immer häufiger auch interdisziplinäre Ansätze zu beobachten, die zum Beispiel das Verhältnis von Kunst und Wissenschaft, Technik, Politik oder Soziologie untersuchen. Die Arbeit in dieser Sparte er-

27 | Vgl. ebd., S. 89ff.

28 | A. C. Danto: Das Fortleben der Kunst, S. 39.

29 | Ebd., S. 241.

30 | Ebd., S. 26.

31 | Einen kompakten Überblick bietet U. M. Schneede: Die Geschichte der Kunst im 20. Jahrhundert.

fordert daher eine große Bereitschaft, sich mit neuen Themen zu befassen und sich in bisher unbekannte Disziplinen einzuarbeiten. Oftmals liefert auch die tatsächliche oder in der Art eines Mythos kreierte Biographie eines Künstlers wichtige Anhaltspunkte zum Verständnis seiner Arbeit.

Weiterhin von Bedeutung sind Kenntnisse über die formalen Aspekte eines Kunstwerks: Farbe, Form und materielle Struktur spielen ebenso eine Rolle wie Alterungsspuren oder etwaige Hinweise auf den Produktionsprozess des Werkes. Nicht immer handelt es sich bei Werken der Gegenwartskunst um eigenhändige Schöpfungen eines einzelnen Künstlers. Wo dem Konzept erste Priorität eingeräumt wird, kann der Produktionsprozess auch an anonyme Assistenten oder sogar an Maschinen delegiert werden, wie zum Beispiel in der Pop Art, der Minimal Art und der Konzeptkunst der 1960er und -70er Jahre.

In der Moderne kommt den Materialien der Kunst eine wachsende Bedeutung zu.³² Gegenüber traditionellen Materialien wie Ölfarbe, Leinwand, Bronze und Stein, die sich der Form meist unterordneten, erweiterte sich ihr Spektrum um so ungewöhnliche Stoffe wie Fett und Filz (z.B. Joseph Beuys), Blei und Asche (z.B. Anselm Kiefer), Abfall, Knochen und Alltagsgegenstände aller Art. Die verschiedenen Nutzungszusammenhänge, Eigenschaften und symbolischen Zuschreibungen dieser Materialien werden von Künstlern gezielt eingesetzt, um künstlerische Bedeutung zu erzeugen. Sie zu dechiffrieren, gehört zu den Aufgaben des Museumsmoderators.

KUNSTWERK – BESUCHER – MUSEUMSMODERATOR

Anders als noch vor hundert Jahren eignet sich Kunst heute immer weniger zur geistigen Erbauung und ästhetischen Läuterung. Die »nicht mehr schönen Künste«³³, die sich in der Moderne herausgebildet haben, erfordern einen neuen Rezeptionsmodus. Eine ästhetisch-kontemplative Form der Kunstbe trachtung, bei der sich der Betrachter dem Werk andächtig nähert und dieses schweigend »auf sich wirken lässt«, mag vor einem abstrakten Gemälde von Kandinsky noch funktionieren³⁴, spätestens bei einem Werk des Abstrakten Expressionismus, zum Beispiel einem Dripping von Jackson Pollock, stößt sie an ihre Grenzen. Denn hier wird nicht mehr das fertige, ästhetische Endprodukt eines künstlerischen Schöpfungsaktes präsentiert, sondern, wie Wall ver gegenwärtigt, »ein im Bild ›eingefrorener‹ dynamischer Zustand«.³⁵

32 | Vgl. M. Wagner: Das Material der Kunst.

33 | Vgl. H. R. Jauß (Hg.): Die nicht mehr schönen Künste, S. 11 (Vorwort).

34 | Vgl. T. Wall: Das unmögliche Museum, S. 94f.

35 | Ebd., S. 107.

Zeitgenössische Kunst macht den Museumsbesucher zum aktiven, dynamischen Partner. Sie spielt mit seiner Wahrnehmung und konfrontiert ihn mit neuen, fremdartigen Erfahrungswelten. Installative Formate zwingen den Betrachter, sich im Raum zu bewegen, künstlerische Provokationen fordern seinen Widerspruch heraus und partizipatorische Ansätze laden ihn zur Teilhabe ein. Das ästhetische Kunsterlebnis wird zum ganzheitlichen Kunstereignis.

Nicht selten wird zeitgenössische Kunst als hermetisch und unzugänglich, manchmal auch als unsinnig erlebt. Dies ist keine neue Erscheinung, sondern ein Phänomen, das die Entwicklung der modernen Kunst seit ihren Anfängen im 19. Jahrhundert begleitet. Ablehnung, Ärger und Unverständnis gegenüber der modernen Kunst sind in Museen dieser Sparte noch immer keine Seltenheit. Die bewusste Abkehr vieler Künstler von dem traditionellen Repertoire handwerklicher Kunstfertigkeiten fordert zudem spöttische Reaktionen nach dem Schema »Das kann mein Kind auch!« heraus.³⁶

Oftmals sind negative Reaktionen auf und Berührungsängste mit der zeitgenössischen Kunst durch eine Hilflosigkeit verursacht, die sich vor allem auf sprachlicher Ebene zeigt. Eva S.-Sturm hat das Ringen nach Worten angesichts der Kunst, die uns als etwas Fremdes, unendlich komplex Erscheinendes gegenübertritt, differenziert beschrieben. Sie verweist dabei unter anderem auf die produktive Kraft von »Stottern und Stammeln«³⁷ als poetischen Sprechformen, die imstande sind, einen Dialog zwischen Kunstwerk und Betrachter zu eröffnen. Der Museumsmoderator, der im Kunst-Diskurs zu Hause ist, sollte diesen Sprechformen Raum geben und ihr kreatives Potential nicht zu früh durch die Einführung von Fachsprache unterbinden. Oft ist es sinnvoll, zuerst nach Assoziationen zu fragen, die das Kunstwerk (sein Titel, sein Material, seine Farbe usw.) bei den Teilnehmern eines moderierten Rundgangs auslöst. Im Rahmen einer subjektorientierten Kunstvermittlung kann die Einübung einer solchen »alltäglich-ästhetischen«³⁸ Kunstwahrnehmung dabei helfen, die Kunst in eine Beziehung zur Lebens- und Erfahrungswelt der Besucher treten zu lassen. In der Folge kann der Museumsmoderator das Gespräch durch gezielte Fragen in eine Richtung lenken, die der Künstlerintention und dem Bedeutungshorizont des Werkes gerecht wird. Kunstwerke haben eine offene Struktur; sie sind voller Ambiguitäten und lassen oft unterschiedliche Sichtweisen zu. Diese Offenheit sollte jedoch keinesfalls mit Beliebigkeit verwechselt werden: Die Leitlinie einer jeden Moderation ist durch die Thematik des Kunstwerks vorgegeben, das sie behandelt.

36 | Eine Ausstellung im Sprengel Museum Hannover hat diesem Ausspruch 1987 eine kunstdidaktische Ausstellung gewidmet. Vgl. U. Liebel (Hg.): *Das kann mein Kind auch!*, Ausst.Kat. Sprengel Museum.

37 | E. S-Sturm: *Im Engpass der Worte*, S. 259.

38 | Vgl. C. Cremer et al.: *Fenster zur Kunst*, S. 15.

Oft ist es sinnvoll, in der Moderation auf die vom Künstler angewandten Methoden und Strategien zurückzugreifen. So kann eine Übung im automatischen Zeichnen helfen, die »Kritzelbilder« von Cy Twombly besser zu verstehen (Abbildung 5)³⁹, ein laut vorgelesenes Gedicht von Paul Celan kann neue Zugänge zu den Werken Anselm Kiefers eröffnen und ein Action Painting wird lebendig, sobald man die Bewegungsspuren des Künstlers im Raum nachvollzieht. Der Museumsmoderator kann solche Prozesse anregen, neue Sichtweisen und Zusammenhänge aufzeigen und so ein hilfreicher Begleiter in dem großen und manchmal unwegsamen Gelände moderner und zeitgenössischer Kunst sein.



Abbildung 5: Assoziatives »Kritzeln« vor Cy Twomblys »School of Fontainebleau« im Hamburger Bahnhof

39 | Die Idee stammt von Yella Hoepfner, Teilnehmerin im Lehrgang Museumsmoderator 2010/11.

LITERATUR

- Barr, Alfred H. (Hg.): *Painting and Sculpture in the Museum of Modern Art 1929-1967*, New York 1977.
- Cremer, Claudia/Drechsler, Michael/Mischon, Claus/Spall, Anna: *Fenster zur Kunst. Ideen für kreative Museumsbesuche*, Berlin/Milow 1996.
- Danto, Arthur C.: *Das Fortleben der Kunst*, München 2000.
- Dorner, Alexander: »Zur abstrakten Malerei. Erklärung zum Raum der Abstrakten in der Hannoverschen Gemäldegalerie«, in: *Die Form. Zeitschrift für gestaltende Arbeit* 3 (1928), Heft 4, S. 110-114.
- Greub, Suzanne/Greub, Thierry (Hg.): *Museen im 21. Jahrhundert. Ideen – Projekte – Bauten*, München 2006.
- Hartlaub, Gustav Friedrich: »Aufgaben des modernen Kunstmuseums« [1926], in: Kristina Kratz-Kessemeier/Andrea Meyer/Bénédicte Savoy (Hg.): *Museumsgeschichte. Kommentierte Quellentexte 1750-1950*, Berlin 2010, S. 223-228.
- Heiser, Jörg: *Plötzlich diese Übersicht: Was gute zeitgenössische Kunst ausmacht*, Berlin 2007.
- Hollein, Max: *Zeitgenössische Kunst und der Kunstmarktboom*, Wien u.a. 1999.
- Honisch, Dieter: »Der Hamburger Bahnhof als Museum für Gegenwart in Berlin«, in: *Museumsführer Hamburger Bahnhof Museum für Gegenwart – Berlin*, München 1996, S. 8-15.
- Jauß, Hans Robert (Hg.): *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen*, München 1968.
- Justi, Ludwig: *Der Ausbau der Nationalgalerie. Zwei Denkschriften*, Berlin 1913.
- Kratz-Kessemeier, Kristina/Meyer, Andrea/Savoy, Bénédicte (Hg.): *Museumsgeschichte. Kommentierte Quellentexte 1750-1950*, Berlin 2010.
- Klonk, Charlotte: *Spaces of Experience. Art Gallery Interiors from 1800 to 2000*, New Haven/London 2009.
- von Lange, Konrad: »Über die Wandfarbe in Bildergalerien« [1904], in: Kristina Kratz-Kessemeier/Andrea Meyer/Bénédicte Savoy (Hg.), *Museumsgeschichte. Kommentierte Quellentexte 1750-1950*, Berlin 2010, S. 124-130.
- von Lützow, Carl: »Das kunsthistorische Hofmuseum in Wien. Der Bau und seine Ausstattung, Teil 1«, in: *Zeitschrift für bildende Kunst* 3 (1892), S. 96-102.
- O'Doherty, Brian: *In der weißen Zelle. Inside the White Cube* [1976/1986], Berlin 1996.
- Oechslin, Werner: »Museumsarchitektur – ein Leitmotiv heutiger Architektur«, in: Greub/Greub, *Museen im 21. Jahrhundert* (2006), S. 5-8.

- Reinhardt, Ad: »Art-as-Art« [1962], in: Barbara Rose (Hg.): *Art-as-Art. The Selected Writings of Ad Reinhardt*, Berkeley und Los Angeles 1991, S. 53-56.
- Schneede, Uwe M.: *Die Geschichte der Kunst im 20. Jahrhundert*, München 2001.
- S.-Sturm, Eva: *Im Engpass der Worte. Sprechen über moderne und zeitgenössische Kunst*, Berlin 1996.
- Steiner, Barbara: »Zwischen Widerständigkeit und Komplizenschaft«, in: Barbara Steiner/Charles Esche (Hg.): *Mögliche Museen (= Jahresring 54, Jahrbuch für moderne Kunst)*, Köln 2007, S. 9-20.
- Wagner, Monika: *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*, München 2001.
- Wall, Tobias: *Das unmögliche Museum. Zum Verhältnis von Kunst und Kunstmuseum der Gegenwart*, Bielefeld 2006.

BILDNACHWEISE

Abb. 1: GNU-Lizenz für freie Dokumentation

Abb. 2 und 5: Foto Anna Grosskopf

Abb. 3: © Gerd Rohling, Berlin

Abb. 4: © bpk

