

Was muss das Museum? Was kann das Museum?

Ein Streitgespräch zwischen
Ulrike Lorenz und Wolfgang Ullrich

Was muss das
Museum? Was kann
das Museum?

Ein Streitgespräch zwischen
Ulrike Lorenz und Wolfgang Ullrich

Was muss das Museum? Was kann das Museum?

Ein Streitgespräch
zwischen Ulrike Lorenz
und Wolfgang Ullrich

Wir trafen uns im Juni 2017 zum Gespräch über Themen, die in der Museumsarbeit aktuell und brisant sind, aber auch um auszuloten, welche Probleme mehr Aufmerksamkeit verdient haben. Welche Aufgaben muss das Kunstmuseum zusätzlich übernehmen – und kann es dafür auch welche abgeben? Welche Bedeutung hat das Museum im Verhältnis zu anderen Institutionen der Kunstwelt und der Hochkultur, aber auch der Sozialpolitik? Was kann und soll es in Anbetracht der Digitalisierung leisten? Wie ist die Position des Museums innerhalb der Stadt zu beurteilen?

Diese Fragen stellen sich exemplarisch am Neubau der Kunsthalle Mannheim. Ihm liegt eine bestimmte Vorstellung davon zugrunde, welchen Platz ein Kunstmuseum in der heutigen Gesellschaft einnehmen kann – und einnehmen sollte. Ein Neubau bietet einer Museumsdirektorin die Chance, vieles zu überdenken. Die dabei aufgeworfenen Fragen sind jedoch genauso Thema für einen Theoretiker, der nicht die Innensicht der täglichen

Museumspraxis kennt, aber daran interessiert ist, wie sich Ideen in Architektur und Struktur eines Museums niederschlagen.

Wir begannen unser Gespräch damit, die Architekturpläne des Neubaus auszubreiten und Raum für Raum durchzugehen, um den Dialog entlang der Funktionen des Museums zu entwickeln. Über die grundsätzlichen Fragen und die kontroversen Antworten gerieten die Pläne allerdings bald in den Hintergrund: Es entstand ein mehrstündiges Streitgespräch.

WU: Ein Charakteristikum des Neubaus der Kunsthalle Mannheim besteht darin, dass sich das Gebäude der Stadt zuwendet. Das soll neugierig machen und Besuchern die Schwellenangst nehmen. Wer in das Gebäude hineingeht, muss auch nicht gleich zahlen. Vielmehr gibt es ein großes Atrium als zentralen Platz, und man trifft zuerst auf den Shop und das Restaurant, also auf ganz Alltägliches. Dahinter steht eine programmatische Idee von der Rolle des

Museums für Stadt und Öffentlichkeit. Es soll weniger Archiv als aktiver Mitspieler in der Gesellschaft sein. Sehe ich das richtig?

UL: Mein Nachdenken über das Museum ist geprägt vom konkreten Ort Mannheim und von der spezifischen Geschichte der Kunsthalle. Aus der täglichen Praxis heraus leiten sich allgemeinere Gedanken über die Rolle und Funktion des Museums heute ab. **Ich stelle mir das Kunstmuseum als einen Ort in der Mitte der Gesellschaft vor.** Als einen Ort, der sein Inneres öffnet, eine Fortsetzung des Alltags mit anderen Mitteln ist. Das bedeutet: Re-Demokratisierung der Institution ‚Museum‘, eine Art Wiedererfindung. Denn es leben Gründungsbegriffe des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts wieder auf. Damals wollte sich die bürgerliche Gesellschaft im Schutzraum des Museums mit sich selbst verständigen: über Gott und die Welt, über Geschichte und Zukunft, über die Fragen, die Menschen seit je umtreiben. Das Museum war als ein öffentlicher Ort gedacht, der der Begegnung und dem Austausch freier Bürger dienen sollte. Mir scheint unter den Bedingungen des frühen 21. Jahrhunderts wieder das große

Bedürfnis zu bestehen, einen Freiraum für diese Diskurse zu schaffen. Eine Heterotopie im Sinne von Michel Foucault, also einen wirksamen wirklichen Gegenort im Hier und Heute, in dem sich die Gesellschaft bei ihrer Entwicklung selbst beobachten kann.

WU: Und dafür ist in den letzten Jahrzehnten noch nicht genügend getan worden?

UL: Ich glaube tatsächlich, dass eine neue Radikalität für Institutionen wie die Kunsthalle Mannheim nötig ist. Wir sind keine Nationalgalerie. Wir tragen nicht die Verantwortung für die etablierten Meistererzählungen der Kunstgeschichte, weil wir gar keine Sammlung haben, mit der man homogene Erzählungen herbeiführen könnte. Damit sind wir aber auch von vornherein freier gegenüber Konventionen. Die Lage an der Peripherie befreit uns zudem von Erwartungshaltungen. Hier lassen sich klassische Kunstmuseumseigenschaften infrage stellen. **Für unsere Institution muss eine andere Radikalität gelten dürfen, denn wir müssen kein akademischer Wissensort, kein Archiv sein, wir können andere Angebote machen.** Und die Kunsthalle Mannheim hat

außerdem noch eine besondere Geschichte, die dafür Motivation ist, nämlich die sozialdemokratischen Wurzeln des Hauses. 1909 – und damit ziemlich spät – gegründet, schloss sich die Kunsthalle mit der bildungshungrigen Arbeiterschaft zusammen. Die war damals im gesellschaftlichen Aufbruch als Klasse und wurde unterstützt von einem selbstbewussten Industriebürgertum, das für sie Weiterbildungsmöglichkeiten suchte. Diese Gunst der Stunde nutzte ein junger, charismatischer Gründungsdirektor, Fritz Wichert, und entwickelte ein beispielhaftes Bildungsprogramm. Er nannte das ‚Akademie für Jedermann‘. Damit war er einer der ersten in Deutschland und erreichte einen unglaublichen Wirkungsgrad. Sein ‚Freier Bund zur Einbürgerung der bildenden Kunst in Mannheim‘ hatte knapp 12.000 Mitglieder.¹ Das wirkt heute fast wie eine Vision. Daran können wir anknüpfen.

Kunst für alle?

WU: Doch inwieweit kann man da anknüpfen? Der Bildungshunger der Arbeiterschaft speiste sich zu dieser Zeit ja daraus, dass das Bildungsbürgertum

als ‚role model‘ fungierte, man sich an dessen Geschmack orientierte und nicht etwa einen eigenen Kanon zu etablieren versuchte. Wo sollte es heute einen vergleichbaren Bildungshunger geben? Wo eine Gesellschaftsschicht, die sich an einer anderen Gesellschaftsschicht orientiert? Außerdem waren doch gerade die letzten Jahrzehnte der Museumspolitik bereits stark von einer sozialdemokratischen Grundhaltung geprägt. Mir kommt es deshalb so vor, als sei man mittlerweile vor allem mit den Grenzen der Idee einer Öffnung der Museen für alle sozialen Schichten konfrontiert ist. Der berühmten Parole von Hilmar Hoffmann, der als SPD-Politiker und Frankfurter Kulturdezernent seit den frühen 1970er Jahren ‚Kultur für alle‘ gefordert hatte, liegt ja die Vorstellung zugrunde, dass alle Menschen an sich für Kultur zu interessieren sind, und dass nur widrige Umstände – zu schlechte Bildung, zu schlechte ökonomische Verhältnisse – sie davon abhalten, Museen, Theater und Opernhäuser, also die angestammten Orte der Hochkultur zu besuchen. Für ihn war klar, dass ein Museum erst dann demokratisch ist, wenn es „die für die Kunst Nicht-Motivierten zum Besuch motivieren hilft“ und wenn – da

berief er sich auf Bertolt Brecht – „aus dem kleinen Kreis der Kenner ein großer Kreis der Kenner“ wird.² Doch muss man nicht befürchten, dass Hoffmanns Menschenbild zu optimistisch, zu idealistisch war, dass sich also bei weitem nicht alle motivieren oder gar zu Kennern entwickeln lassen? – Und die Zweifel werden, zumindest bei mir, sogar noch größer, wenn es nicht allgemein um Kultur, sondern speziell um Kunst, um bildende Kunst, um moderne und zeitgenössische Kunst geht. **Immerhin gibt es doch kaum etwas Elitäreres und Exklusiveres als moderne Kunst.** Daher scheint es mir auch ein vergebliches Unterfangen zu sein, jemals eine Mehrheit der Gesellschaft damit freiwillig in Kontakt bringen zu wollen. Moderne Kunst ist für mich wie höhere Mathematik: Es gibt ein paar Leute, die sich dafür interessieren, die auch begabt dafür sind. Aber bei weitem nicht jeder, der Zugang dazu sucht, findet ihn auch. Deshalb erscheint es mir unangemessen für ein Museum, das auf moderne und zeitgenössische Kunst spezialisiert ist, sich als ein Ort zu verstehen, an dem möglichst viele, ja bestenfalls alle Milieus der Gesellschaft zusammenkommen und in einen Austausch miteinander treten sollen. Das mag

für kulturgeschichtliche Museen gelten, aber nicht für Kunstmuseen. Sie haben zum Beispiel Räume mit William Kentridge und Anselm Kiefer. Gerade bei Kiefer muss man aber Geschichte und Mythologie oder die Kunstgeschichte der letzten 50 Jahre gut kennen, um halbwegs etwas damit anfangen zu können. Und den Zugang erschweren die Künstler selbst bereits dadurch, dass sie vieles nur verschlüsselt zeigen oder dass sie auf inhärente Merkmale der Kunst wie Form und Material eingehen, sich also auf Insider-Diskurse beziehen. Viele wollen ja gerade etwas Hermetisches schaffen, das nur für Eingeweihte ist und sich der Öffnung hin zu einem breiten Publikum verweigert. Also das Gegenteil von ‚Kunst für alle‘.

UL: Es war Fritz Wichert in Mannheim, der die Losung ‚Kunst für alle‘ prägte. Das ist tatsächlich noch radikaler als ‚Kultur für alle‘. Aber er hat sein Programm umgesetzt. Das muss man natürlich im Horizont der Lebensreformbewegung im frühen 20. Jahrhundert sehen, die ja auch eine Museums- und eine Pädagogikreform war. Es ging darum, mit Hilfe der Kunst eine neue Gesellschaft, einen besseren

Menschen zu formen. Das hat sich im Laufe des 20. Jahrhunderts als Utopie erwiesen. Wir sind heute viel nüchterner. Daher ist das, was Sie beschreiben, die eigentliche Herausforderung. **Aber warum sollte man den hohen Anspruch einer Verbesserung unserer unvollkommenen Welt aufgeben?** Es geht doch darum, ihn unter den Bedingungen des 21. Jahrhunderts zu vergegenwärtigen und mit Leben zu erfüllen. Ich bin da nicht so skeptisch wie Sie, gerade weil sich das Kunstmuseum auf die Erweiterung des Kunstbegriffs seit den 1960er Jahren berufen kann. Zudem haben Künstler selbst schon, lange bevor das Museum darauf gekommen ist, nach Partizipationsstrategien gesucht und Modelle dafür entwickelt. Umberto Eco spricht vom ‚offenen Kunstwerk‘,³ das durch seinen fragmentarischen Charakter eigentlich bereits seit der Romantik eine gedankliche Mitarbeit des Betrachters braucht. Das ist für uns eine Steilvorlage: **Künstler sind die eigentlichen Gewährsleute der Öffnung des Museums und mehr noch: einer Pädagogik der Emanzipation.** Der Betrachter wird konstitutiver Teil des Werks. Das bedeutet die Inklusion unserer Körper, die Ausweitung von Wahrnehmungsmöglichkeiten,

überhaupt eine Aktivierung aller Sinne und schließlich die Erweiterung unseres Bewusstseins. Zur Kunst gehört die komplexe Wahrnehmungsleistung des Betrachters. Ohne ihn und seine geistige und physische Interaktion findet das Werk nicht statt.

Emanzipation des Publikums

WU: Gewiss gibt es Künstler, denen Formen der Inklusion wichtig sind oder die auf Immersion setzen. Ein gutes Beispiel hierfür ist ein Raum in Ihrem Museum. Darin ist eine Arbeit von James Turrell installiert. Sie lässt sich tatsächlich erfahren, ohne dass ein bestimmtes Vorwissen nötig ist. Durch solche Werke braucht das Museum nicht länger der logozentrische Ort zu sein, der es lange Zeit war – und der es übrigens auch noch bei Umberto Eco ist. Denn ihm geht es ja darum, die Werke als Summe ihrer Deutungen und damit als vieldeutig zu begreifen: als etwas, das immer neu interpretiert wird. Interpretationen aber finden vornehmlich im Medium der Sprache statt, sind also eine intellektuelle Leistung. Das entspricht noch der alten Vorstellung davon, was im

Museum stattfinden soll: Bildung. Nur dass das Wissen und die dort erfahrbare Bedeutsamkeit heute stärker als früher auch als Beitrag der Betrachter gewürdigt wird. Soweit der Betrachter überhaupt vorgesehen war und nicht nur demütig schweigen, sich gleichsam bedeckt halten sollte, hatte er das Gesehene zu interpretieren, darüber zu sprechen, Urteile dazu zu formulieren. Wer nicht sprachmächtig war, wem es also an einschlägiger Bildung fehlte, der musste sich mehr oder weniger ausgeschlossen fühlen. Das soll und kann sich in dem Moment ändern, in dem die Körpererfahrung der Besucher in ihrer Ganzheit ernst genommen wird. Der Erfolg eines Museumsbesuchs hängt dann nicht länger daran, dass ein Besucher ein Kunstwerk neu interpretiert oder etwas über deutsche Mythologie lernt, sondern eine bisher unbekannte sinnliche Erfahrung, eine für ihn neue Selbsterfahrung macht. Ziel ist, dass der Besucher sich stimuliert, inspiriert, in seinem Selbstbewusstsein gestärkt, in seiner Identität generalüberholt fühlt.

UL: Ja, es geht darum, Lebenserfahrung und Lebenskenntnis, die jeder Besucher durch Prägung, Herkunft, Bildung mitbringt, ernst zu nehmen.

Diese individuellen, emotionalen Perspektiven treten gleichberechtigt neben akademische Wissensformen über Kunst. Damit relativiert sich die Hegemonie der Experten. In einem radikal demokratischen Museum ist jeder willkommen, mit seiner Interpretation – vielleicht sollte man allgemeiner sagen: mit seiner Reaktion – am Reichtum der Kunst mitzuwirken. Denn nur wenn sich die historisch informierte Rede mit persönlichen Empfindungswelten verbindet, kann Geschichte in die Wirklichkeit der Gegenwart eindringen.

WU: Das aber verlangt doch eine viel intensivere Betreuung der Besucher. Jeder Besuch muss gleichsam eigens moderiert werden, es gilt, spezifische Formate zu entwickeln, um die Erfahrung, auf die Sie es abgesehen haben, auch freizusetzen. **Das Museum wird so zu einer Service-Agentur für Erfahrungsgewinnung.**

UL: Ja, aber statt den Besucher an die Hand zu nehmen und ihm vorgegebene Erzählungen bildungsgerecht zu verabreichen, wird er in einem viel umfassenderen Sinne aktiviert, ermutigt und ermächtigt,

seine Ansicht eigenständig in den Raum zu stellen und sie überhaupt erst einmal selbst ernst zu nehmen. In der direkten Interaktion mit Werken und Künstlerpositionen gewinnt der Besucher etwas, das ohne das Museum vielleicht gar nicht möglich wäre.

WU: Aber wie soll sich das manifestieren? Indem die Besucher in den Räumen der Kunstvermittlung gestalterisch tätig werden? Oder indem man sie ermuntert, möglichst viele Fotos mit ihren Smartphones zu machen?

UL: Es manifestiert sich zunächst in einer anderen Auffassung von Bildungsarbeit im Museum. Statt eines Sender-Empfänger-Verhältnisses streben wir eine dialektische Beziehung an, in der das Publikum zum gleichberechtigten Partner wird. Museumswissenschaftler und Kunstvermittler sind Mitspieler in diesem Verständigungsprozess, nicht mehr die Ansager und Kontrolleure. Natürlich wird auch künftig im Museum gewerkelt, denn es gibt keine wirksamere Methode, Menschen aufzuschließen, als sie selbst etwas machen zu lassen. Aber das hat aus meiner Sicht enge Grenzen und

wird oft sogar missbraucht, wenn man beispielsweise kleine Klees züchten möchte. Das finde ich zu wenig. Vielmehr geht es darum, den Bildungsbegriff in einen Verhandlungsbegriff, einen Mediationsbegriff zu transformieren. Es geht um echte Gleichrangigkeit. Eine multiperspektivische Wahrnehmung und vielstimmige Deutung der Kunst kann uns alle reicher machen. **Eigentlich sollte das Museum zu einem Lernort für sich selbst werden.** Ich erhoffe mir dadurch ein Mündigwerden, und zwar nicht nur der Menschen, die zu uns kommen, sondern auch der Institution. Letztlich geht es um Freiheit – und Kunst wird zum Anlass für diese Art von Befreiung.

WU: ‚Anlass‘ finde ich treffend. Also ist die Kunst nicht mehr der eigentliche Grund, ins Museum zu gehen, vielmehr soll sie etwas anstoßen, was dann anderswo hinführt.

UL: Sie ist vor allem nichts mehr, das man zelebriert. Das Museum ist kein Tempel, sondern ein Werkzeug zur Befreiung des Menschen. Die Gesellschaft ist voller Zwänge, und das Museum könnte

ein Gegenort sein, bestenfalls sogar Modell für ein anderes Leben.

WU: Aber es gibt ja nicht nur Künstler wie Joseph Beuys, die eine solche Entwicklung forciert haben, sondern nach wie vor genauso Künstler, für die es ein Affront, ja eine Verletzung darstellt, dass ihre Werke nur noch Werkzeuge – Anlass – sein sollen, damit irgendjemand einen Selbstfindungsprozess erlebt. Wenn das Museum vornehmlich Sozialpolitik macht, fühlen sie sich in dem, was sie geleistet haben, nicht anerkannt, vielleicht sogar missbraucht.

UL: Kunst ist auch keine Sozialpolitik. Sie muss etwas Inkommensurables behaupten und behalten, sonst ist es keine Kunst! Doch das Museum hat die Aufgabe, dieser Energie in den Werken, die sich aus der Unvereinbarkeit mit der Welt entzündet, weiterzuvermitteln und auf künftige Generationen zu übertragen. Im Ernstfall auch gegen den Willen eines einzelnen Künstlers. **Das Museum ist ein Mediator.** In der jüngeren und mittleren Künstlergeneration, die ja Erben des erweiterten Kunstbegriffs sind, ist mir das von Ihnen angesprochene

Misstrauen gegenüber dem Museum nicht so stark begegnet. Ich glaube sogar, dass die Radikalisierung in der Re-Demokratisierung der Institution synchron zur Kunstentwicklung läuft. Es mag Künstler geben, die das Museum als reinen Schutzraum brauchen. Aber auch in diesem Fall muss sich die Institution selbst ermächtigen dürfen, die Werke in ihrer Obhut zu benutzen. Denn wofür arbeitet der Künstler? Doch nicht dafür, dass sein Werk unhinterfragt und nicht wahrgenommen in abgeschlossenen Räumen hängt. Das kann ich mir nicht vorstellen.

Denkräume der Besonnenheit

WU: Das Museum, das, wie Sie sagen, Werke auch gegen den Willen einzelner Künstler vermittelt, ist für mich aber etwas anderes als ein bloßer Mediator. Es transformiert diese Werke, fühlt sich ermächtigt, sie für verschiedene Zeiten und Milieus jeweils anders in Szene zu setzen. Das mag demokratisch legitimiert sein, lässt aber gerade jenes Inkommensurable, von dem Sie auch sprechen, nicht mehr gelten. Vielmehr ist Museumsarbeit dann der

seltsamen Prämisse unterstellt, dass im Grunde jedes Werk jedem Besucher zu jeder Zeit etwas zu bedeuten haben muss. Das aber führt zu einer kompletten Überforderung. Die Werke müssen manipuliert werden, und unter dem Druck, dass jeder Museumsbesuch ein Erfolg sein soll, leiden Besucher wie Vermittler gleichermaßen. Außerdem unterstellen Sie mit dem, was Sie formulieren, dass grundsätzlich alle Menschen, die ins Museum gehen, sich auch aktiv einbringen und etwas gestalten und verändern wollen. Doch genießen es viele Menschen nicht auch einfach, wenn sie mal passiv sein können?

Und war das Museum nicht auch deshalb immer wieder ein attraktiver Ort, weil man dort nichts tun musste, sondern sich durch die Räume treiben lassen konnte? Dazu passt die These des Philosophen Lambert Wiesing, dass jedes Bild eine „Partizipationspause“ darstellt: Während ich sonst immer in meiner Welt bin, kaum beeinflussen kann, was mir widerfährt, fortwährend agieren und reagieren muss, ist ein Bild ein stilles Gegenüber. Es lässt mir völlige Freiheit, wie und wie lange und auf welche Weise ich mich damit auseinandersetze. Endlich bin ich erlöst von einem Handlungs-, von einem

Partizipationszwang.⁴ **Das Privileg von Partizipationspausen, das Museen mit ihren Bildern geboten haben, geht jetzt offenbar verloren.** Nun wird im Gegenteil das Partizipieren, das Aktiv-Sein-Können zum Privileg erklärt. In beiden Fällen wird aber mit der Freiheit der Besucher argumentiert: Das Museum alter Prägung verheißt Freiheit, weil man den eigenen Alltag, in dem man immer funktionieren und agieren muss und mehr oder weniger eingesperrt ist, endlich hinter sich lassen kann, um sich gleichsam auf einer Insel zu erholen. Das Museum neuer Prägung hingegen verheißt Freiheit, weil jeder etwas tun kann, das zugleich den Alltag reflektiert und zum Thema macht, ja weil man überhaupt aktiv tätig werden und sich so selbst als stark und autonom erfahren kann.

UL: Die Überlebenskraft der Institution rührt daher, dass die Idee des Museums groß und offen genug ist, für beides Raum zu bieten. Es ist heute unsere Verantwortung, das eine zu initiieren und das andere dabei nicht abzuschaffen. Also auch Auszeiten im Alltagsstress zu ermöglichen, Reflexionszonen innerhalb einer vorwärtsstürmenden Gesellschaft zu

schaffen. Ich liebe Aby Warburgs Begriff vom ‚Denkraum der Besonnenheit‘, den er gegen den bis heute üblichen auratisierenden Umgang mit dem Original im Museum und beim Publikum formuliert hat.⁵ Da kommt die Distanz ins Spiel, die man braucht, damit Selbstbeobachtung überhaupt stattfinden kann. Ich bin im Moment dabei, die ‚White Cubes‘ unseres Neubaus wieder dreckiger zu machen, Winkel zu finden, wo ich etwas verstecke, das entdeckt werden will, aber keinen Aktivitätsimpuls sendet. Dadurch kann ein Diktum Paul Celans wahr werden: „Geh mit der Kunst in deine allereigenste Enge. Und setze dich frei.“⁶ Auch das ist für mich ein gutes Bild von Museum.

WU: Ich frage mich nur, ob das wirklich noch möglich ist, wenn das Museum zu nah an den Alltag der Menschen heranrückt und sich für die jeweils aktuellen Themen und Probleme der Gesellschaft zuständig fühlt. Vielleicht ist es ja auch konsequent, von der Idee eines Museums Abschied zu nehmen, das fernab der drängenden Themen des Alltags, gleichsam zeitlos und verwunschen, von legendärem Efeu umrankt existiert. Immerhin ist die alternative Idee eines durch

und durch demokratisierten, offenen Museums auch schon länger in der Diskussion und damit gewiss keine bloße Mode. Ich denke da vor allem an vieles, was im Gefolge von 1968 gedacht und geschrieben wurde.⁷ Exemplarisch sei nur an einen Zeitungsbeitrag von Günther Uecker aus dem Jahr 1970 erinnert, in dem er die Vision eines Museums entwickelt, die mir gut zu Ihrem Neubau und zu Ihren Plänen zu passen scheint. Für ihn ist die Frage der Örtlichkeit zentral – und ausdrücklich sollte ein neues Museum „in die Ökonomie eines Stadtbildes eingeplant werden“. Für Uecker sollten „die Wege, auf denen sich die meisten Menschen bewegen, [...] durch das Museum führen, in einer alltäglichen Selbstverständlichkeit“. Als Beispiel nennt er eine „Brücke über einen Fluss“.⁸ Idealerweise stünde das Museum also an einem Ort, den viele Menschen ohnehin oft passieren, es gehört damit genauso zu ihrem Leben wie eine Bäckerei oder eine Hauptstraße.

UL: Da fällt mir der Künstler Remy Zaugg und sein Traum vom Kunstmuseum ein. Auch er imaginiert einen Ort, der den idealen Austausch von Mensch und Werk in der Wahrnehmung ermöglicht. Dieser

Ort soll nicht auf der Akropolis, sondern „in der Alltäglichkeit des Menschen“, mitten in der Stadt liegen, „wo Bäckerei und Metzgerei ihren Platz haben. Denn den Ort des Werkes und des Menschen aufzusuchen, ist ein Akt, der nicht gewöhnlicher oder gewichtiger ist, als in den Autobus zu steigen.“⁹

Offenes Museum und gesellschaftliche Relevanz

WU: Das bringt den Paradigmenwechsel, den das Museum in den letzten Jahrzehnten erlebt hat, noch besser auf den Punkt. Lange Zeit war es eine Institution, die sich an einen sehr begrenzten Teil der Gesellschaft adressiert hat, in Analogie zu einer Universität, einer Staatsbibliothek oder einem Archiv. Als staatliche Institution, die Steuergelder kostet, war das Museum dadurch legitimiert, dass das, was in ihm bewahrt, erforscht und entwickelt wird, indirekt doch der ganzen Gesellschaft zugutekommt. **Der Paradigmenwechsel besteht darin, dass das Museum heute in Analogie zum öffentlichen Nahverkehr oder zum Straßenbau gesehen wird: als**

etwas, das von vornherein und direkt für alle Menschen da ist. Das umso besser legitimiert ist, je mehr Menschen es aktiv nutzen. Damit hat sich das Museum aber in einen ganz anderen Typ von Institution verwandelt. Manchmal frage ich mich, ob die Verantwortlichen diesen Paradigmenwechsel überhaupt schon voll reflektiert haben.

UL: Dadurch erhält das Museum tatsächlich eine ganz andere gesellschaftliche Relevanz. **So wichtig zu werden wie eine Bank oder das Parlament – das muss die Institution beanspruchen. Und ihre Direktoren tragen die Verantwortung dafür,** der Verwirklichung dieses Anspruchs näher zu kommen und zwar mit der je eigenen Kreativität und Energie von sehr unterschiedlichen Museen. Es geht um Systemrelevanz. Und Ihre Beobachtung ist richtig, dass diese radikale Veränderung im Bereich der Kunstmuseen selbst noch nicht genügend reflektiert und diskutiert wird. Das heißt, es finden gesellschaftliche Entwicklungen ohne unser Zutun, ohne unsere Reflexion statt. Wir müssen aber den Mut und die Weitsicht entwickeln, um diese Prozesse als Akteure zu steuern. Das ist unsere politische Verantwortung.

WU: Letztlich geht es dabei um die Frage, wem gegenüber das Museum verantwortlich ist: der Kunst und ihrer Geschichte, wie es das klassische Museum war, oder der demokratischen Gesellschaft, wie es das heutige Museum ist. Dass sich beides miteinander verbinden lässt, kann ich mir eigentlich nicht vorstellen.

UL: Aber das Ziel müsste doch sein, beidem gerecht zu werden. Museen dienen nicht mehr allein der Repräsentation und damit einer Ethik gegenüber dem Künstlerischen und Historischen, sondern sie ermöglichen neue Formen von Öffentlichkeit. **Vielleicht misst sich ihre Qualität künftig nicht mehr an Sammlungen, sondern an der Art und Weise, wie sie kritische und kritikfähige Öffentlichkeiten herstellen.** So wird das Museum zur sozialen Skulptur, um einen Begriff von Joseph Beuys aufzurufen, der sich Museen ja als ‚permanente Konferenz‘ wünschte.¹⁰ Dazu braucht es verschiedene Methoden. Die Ausstellung ist eine Praktik unter anderen. Vermittlung im Sinne von Verhandlung tritt daneben, Programme sind eine dritte Methode. Das Museum erweitert also das Portfolio seiner Auftritts- und Erscheinungsweisen, um den verschiedenen Ansprüchen und

Verantwortlichkeiten gerecht zu werden. Nur so kann es Menschen mitreißen und reinziehen.

WU: Das klingt alles schön. Ich frage mich nur nach wie vor, was die Grundlage für die Überzeugung ist, dass das Museum möglichst viele Menschen reinziehen und mitreißen soll. Mir scheint, dass hier noch eine alte kunstreligiöse Vorstellung nachwirkt, der zufolge alle Menschen die Chance erhalten sollen, mit der Kunst in Berührung zu kommen, und zwar um bestenfalls eine Läuterung zu erfahren, ja um zu sich selbst zu finden. Der Kunst wird also eine therapeutische oder erlösende Funktion zugesprochen, und ein Staat, der die Potenziale der Kunst nicht allen zugänglich macht, versündigt sich an seinen Bürgern. Andererseits aber – und nun wird es paradox – **habe ich den Verdacht, dass hinter dem Paradigmenwechsel, den wir beschreiben, letztlich auch ein Misstrauen gegenüber der Kunst steckt.** Die vielen Angebote und Vermittlungsprogramme suggerieren, dass die Kunst von sich aus gar nicht stark genug ist und es alleine gar nicht schaffen kann, die Menschen zu erreichen und zu verändern. Hat man nicht sogar die Sorge, Kunst könnte, auf

sich gestellt, gar keinen Sinn stiften und nicht therapeutisch wirken? Und ahnt man nicht doch, dass Kunst an sich etwas Elitäres und ziemlich Spezielles ist und nur wenigen Menschen etwas zu sagen hat, will es aber einfach nicht akzeptieren? Braucht es daher einen immer noch aufwendigeren institutionellen Rahmen und immer noch mehr Vermittlungsleistungen und Programmangebote, um das behauptete und erhoffte Potential der Kunst freizusetzen? Ist das nicht der Grund, weshalb man die Kunst zum bloßen Anlass für diverse Aktivitäten verkürzt, die im Museum stattfinden und die sekundär die starken Erfahrungen liefern sollen, die die Werke selbst den meisten Menschen nicht liefern? Damit geht es aber eigentlich auch nicht mehr um die Kunst selbst; sie ist höchstens noch Medium, um andere Dinge zu ermöglichen. **Kunst ist dann nur ein Katalysator oder bestenfalls eine Muse.** Das Museum fühlt sich mehr dem Erfahrungshaushalt seiner Besucher als der Kunst und den Künstlern verpflichtet. Das habe ich gemeint, als ich von den Zweifeln darüber sprach, dass dieselbe Institution gleichermaßen der Kunst und der demokratischen Gesellschaft gerecht werden kann. Wahrscheinlich würden auch

viele Künstler der Avantgarde empfindlich reagieren, wenn sie sähen, dass und wie ihre Werke in heutigen Museen vermittelt und Teil von Programmen werden. Für sie wäre das ein Angriff auf ihre übermenschlichen Fähigkeiten, zumindest aber eine Missachtung ihrer oft sehr anspruchsvollen und voraussetzungsreichen Konzepte und Weltbilder.

Fremdheitsvermittlung statt Identitätsstiftung

UL: Aber diese Themen hat doch gerade die Avantgarde schon in eigenen Zugriffen auf das Museum diskutiert. Tatsächlich produziert das Museum seit langem nicht mehr nur noch Ausstellungen, obgleich das seine Kernkompetenz bleibt. Daneben treten jedoch weitere Serviceleistungen für ein hochdiversifiziertes Publikum, das kein Bildungsbürgertum mehr ist, sondern unterschiedlichste Prägungen, Generationsbedürfnisse, Bildungsniveaus mitbringt. Das nehmen wir ernst und entwickeln Programme in verschiedenen Formaten: Die Ausstellung bleibt ein wesentliches Format, doch sie wird flankiert

von gesellschaftlichen Events ebenso wie von wissenschaftlichen und künstlerischen Formaten, von Workshops und Symposien, Performances, Künstlergesprächen und Vorträgen, von der gattungsübergreifenden Zusammenarbeit mit anderen Künsten wie Musik, Theater, Tanz. **Es geht um einen multiperspektivischen Zugriff auf die Kernbestände des Museums.** Doch das ist noch nicht alles. Es gibt heute auch einen anderen Begriff von Kultur. Die westliche Perspektive relativiert sich, wir leben nicht nur selbst zunehmend in einer multikulturellen Gesellschaft, der wir nur mit postmodern-pluralistischen Denkweisen begegnen können, sondern im Zuge der Globalisierung wird uns auch immer bewusster, was es heißt, eine Kultur unter vielen Kulturen zu sein. Wir sind als Museum deswegen aufgefordert, unsere Sammlung im Kontext der Welt zu reflektieren, wenn wir nicht sogar ganz neue Sammlungsgebiete erschließen müssten, was wir kaum leisten können, weil die Ressourcen begrenzt sind. Der Bildungskanon löst sich auf. Die Diskursformen und Dispositive der Wissenschaften haben sich verändert. All diese Themen haben sich in den letzten Jahren angereichert und ausdifferenziert. Museen

müssen sich diesen Entwicklungen öffnen, wenn sie Wissensinstitutionen bleiben wollen. Zugleich sind Museen Kulturproduzenten. Es ist unsere Last und Lust, Kunst für die Kulturproduktion der Gesellschaft dauerhaft bereitzustellen. Persönlich bin ich aber überzeugt, dass Kunst, wenn sie gut ist und ein Zukunftspotential beinhaltet, immer einen ungeklärten Rest, eine nicht schließbare Lücke hinterlässt, ein Unbefriedigt-Sein – dass sie eben jenes inkommensurable Moment besitzt, von dem ich bereits sprach. Kunst hat ein hohes Befremdungspotential. **Und das Museum ist der Raum, in dem diese Fremderfahrung auf besondere Weise gemacht werden kann. Es geht nicht um Identifikation!** Kunst setzt uns einer Situation aus, die für die Gesellschaft allgemein prägend wird. Sie irritiert durch Anderssein, Unversöhnlichkeit, durch etwas, das sich der Logik des Alltags widersetzt oder entzieht. Dadurch entstehen Gefühle von Alterität, Verunsicherung und Instabilität, fast so wie es viele empfinden, wenn Schutzsuchende zu uns kommen und sich die Gesellschaft unter unseren Augen spürbar verändert. Dafür bietet das Kunstmuseum einen Übungsraum. Denn die Heimat der Kunst war schon immer die Fremde.

WU: Interessant, wie Sie das formulieren. Auch hier gibt es wieder einen Paradigmenwechsel, weil das Museum lange Zeit dazu da war, Identität zu stiften, Kanon zu konstituieren, Traditionen zu wahren und fortzusetzen. Es ist eine relativ moderne, eher sogar postmoderne Auffassung, zu sagen, das Interessantere an der Kunst sei nicht, dass sie Identitäten konstituiert und stärkt, sondern dass sie Identitäten in Frage stellt und Fremdheitserfahrungen bereitet. Da frage ich mich aber, ob sich das mit dem Wunsch vereinbaren lässt, dass das Museum ein Ort des Alltags sein soll. Wäre es nicht besser, es wäre dann ein Ort für besondere Tage, wo man eigens hingehet, gerade weil es nicht alltäglich ist, und wo all das, was im Alltag mehr oder weniger normal funktioniert, in Frage gestellt wird? **Ferner befürchte ich, dass es von einer saturierten Wohlstandsposition zeugt, wenn man vom Museum erwartet, es möge doch ein bisschen Fremdheit und Irritation bereiten.** Gab es nicht im Gegenteil gute Gründe dafür, dass das Museum lange eher stabilisierend wirken sollte, weil Menschen sich in ihrem Alltagsleben und ihrer Arbeitswelt entfremdet fühlten und starke Sinndefizite empfanden? Sie waren froh, sich an etwas

aufrichten – erbauen – zu können. Denken Sie an die Arbeiter, um die Fritz Wichert sich gekümmert hat: Sollten die im Museum wirklich durch Fremdheitserfahrungen irritiert werden?

UL: Aber ich traue der Kunst unbedingt mehr zu als nur eine Stabilisierung des Menschen. Kunst ist auch ein Werkzeug der Aktivierung, und sie kann radikal sein. Sie hat das Potential, etwas zu zeigen, das wir nicht verstehen. Frei nach Beuys: Kunst ist das größte Rätsel, aber der Mensch ist die Antwort darauf. Wenn das nicht so wäre, würde man doch nicht immer wieder zurückkehren, um das Rätsel zu lösen. Genau da entsteht der Sog, ins Museum zu gehen, weil das Werk eine Frage ist, auf die es in diesem Moment keine Antwort gibt. Ich bleibe dabei: **Kunst offeriert mir eine Lücke, die ich füllen will.**

WU: Gut, das trifft für Sie zu, das trifft für mich zu, das trifft für bestimmte Schichten der Gesellschaft zu, die relativ gebildet sind und die in einer relativ gesicherten sozialen und ökonomischen Position sind. Gerade viele der Menschen, die Sie eigentlich

erreichen wollen, sind in ihrem Leben jedoch ohnehin schon überfordert und verunsichert, haben Sorgen und machen Krisenerfahrungen. **Warum sollten Leute ins Museum gehen, um dort noch ein weiteres Mal Fremdheit zu erfahren und etwas nicht zu verstehen?** Warum sollten sie extra noch Geld dafür zahlen, um sich einmal mehr verunsichern zu lassen? Gerade diese Menschen würde man doch eher erreichen, wenn man ihnen das Gefühl gäbe, im Museum entlastet zu sein und nicht verunsichert, infrage gestellt, irritiert, provoziert zu werden.

UL: Das finde ich völlig legitim. Und wir tun in unserer Vermittlungsarbeit vieles dafür, so etwas wie Entlastung zu schaffen. Auf der anderen Seite verliert Kunst damit das, was sie auch sein kann, nämlich eine Probehandlung. Große Romane, Theaterstücke, aber eben auch bildende Kunst können das. Wenn ich mich in ihren Wirkungsraum hinein bewege, mache ich Erfahrungen, die ich in meinem Alltag nie machen könnte. Und mein Leben ist dabei in keiner Sekunde in Gefahr. Das ist doch bereichernd. Man mag das als ein Luxusphänomen

sehen, aber es übt im Umgang mit Fremdheit und Selbstbefremdung. Und wir sind darauf angewiesen, mit einer uns zunehmend fremder werdenden Welt produktiv umzugehen. Das Kunstmuseum bietet einen Schutzraum für dieses Training.

Zwei Paradigmen: Museum und Theater

WU: Ja, das ist ein guter und schöner Gedanke. Ich bin trotzdem nicht überzeugt, ob das mit dem Einüben tatsächlich immer so gut klappt. Künstler wie Franz Erhard Walther haben ganze Werkserien auf solche Ideen gegründet. Aber mein Verdacht ist, dass das in anderen Bereichen – Sie haben nicht ohne Grund Literatur und Theater als Beispiele genannt – viel besser funktioniert. Wenn man sich in einem Theaterstück in eine Rolle reinversetzt und die Welt aus einer anderen Perspektive wahrnimmt, wird man mit einem Konflikttyp konfrontiert, den man im eigenen Leben vielleicht auch zu bewältigen hat. Das sehe ich bei bildender Kunst, vor allem bei moderner und zeitgenössischer Kunst viel weniger.

Was wird da eingeübt, was mir für mein Alltagsleben oder Überleben eine Hilfe sein könnte?

UL: Aber könnte man denn nicht sagen, dass Kunst, die Deutungsbedarf hat, uns gleichzeitig die Möglichkeit bietet, sinnliche Erfahrungen in einer intellektuellen? Komplexität zu machen, die im Theater nicht möglich ist? Eine Komplexität, die uns befähigt, eigene Deutungsversuche anzustellen und unsere Fähigkeiten im symbolischen Denken zu entwickeln, indem wir unsere Erfahrungen und Kenntnisse mobilisieren. Auf die Frage des Werks Antworten zu finden – das ist eine Übung, die nur in Museen gemacht werden kann.

WU: Das klingt wieder ziemlich logozentrisch und gilt daher kaum für Menschen ohne entsprechenden Bildungshintergrund. Im Übrigen fällt es selbst Kunstgeschichtsstudierenden schwer, solche Übungen umzusetzen.

UL: Das ist zu mutlos gedacht. Vielleicht sind Kunstgeschichtsstudierende besonders schlecht darin, weil sie vom Prinzip her falsch denken. **Wenn**

Sie ein nicht spezialisiertes Publikum mit großer Offenheit dazu ermutigen, frei an Kunst heranzutreten, erleben Sie manchmal Ihr blaues Wunder.

Es ist unglaublich, wie sehr Menschen dazu bereit sind, etwas zu sehen, zu erzählen, auszutauschen, und wie sie im Austausch nochmals ihre Deutungsmuster überprüfen. Die kuratorische Verantwortung besteht darin, das Werk im Raum mit seiner Exegese zu verknüpfen. Und ein Publikum, das nicht professionell vorgeprägt ist, kann da etwas ganz eigenes hinzutun. Ich habe immer wieder erlebt, dass Experten keinen so großen Vorsprung haben. Natürlich liefern sie Historisches und Hintergründe, aber das fügt oft nichts Wesentliches hinzu. Das müsste eigentlich auch Künstler ermutigen. Der Mensch, der sich und damit sein Leben mitbringt, wird durch ein Werk, das verdichtet und verfremdet, dazu angeregt, noch einmal um die Ecke zu denken. Genau das aber ist für unsere Spezies überlebenswichtig geworden.

WU: Es ist also Ihre praktische Erfahrung, dass man auch Menschen erreichen kann, die keine einschlägige Vorbildung oder große Sprachgewandtheit besitzen?

UL: Ja. Und zugleich ist es unser Ziel, noch deutlich mehr Menschen zu aktivieren. Ich behaupte nicht, dass wir bereits die Mehrheit der Bevölkerung erreicht haben. Da steht noch eine riesige Aufgabe vor uns. Vor 120 Jahren hat der Direktor der Hamburger Kunsthalle, Alfred Lichtwark, Kinder erstmals zu eigenen Erzählungen ermächtigt, die er gleichberechtigt neben die Interpretationen der Kunstwissenschaft stellte. Das war ein Anfang – und heute sind wir absolut noch nicht ans Ende gekommen.

WU: Ich würde gern nochmal Ihr Stichwort von der postmodernen, multikulturellen Gesellschaft des 21. Jahrhunderts aufgreifen. Würden Sie sagen, dass das Museum als Institution ein Alleinstellungsmerkmal oder einen Leistungsvorsprung gegenüber anderen Institutionen hat, um dieser heutigen Gesellschaft gerecht zu werden?

UL: Andere Kulturinstitutionen, die sich neu definieren, so wie Stadtbibliotheken als soziale Schutzräume, haben meinen ganzen Respekt. **Aber das Museum ist in seiner Omnipräsenz in der**

postmodernen Gesellschaft tatsächlich eine Ausnahmeerscheinung. Das hängt mit der Dialektik zusammen, die Hermann Lübbe und Odo Marquard beschrieben haben: Je größer die Innovationsdynamik einer Gesellschaft ist, desto rascher setzt ihre Musealisierung ein. In Bezug auf das Theater hat das Museum den großen Vorteil, Räume zu bieten, in denen sich Besucher und Betrachter frei bewegen, in denen sie bestimmen können, was sie tun. Sie werden nicht gezwungen, einer Erzählung bis zum Ende zu folgen, sondern sind frei, Wege und Wahrnehmungsweisen selbst zu bestimmen. Man kann sich aus einer Situation auch zurückziehen oder daran vorbeigehen. Das Museum ist ein wirklicher Freiraum.

WU: Wie sehen Sie das Museum sonst noch im Verhältnis zum Theater?

UL: Das Museum verraucht nicht in kurzfristigen Ereignissen, sondern hat etwas Bewahrendes, im besten Sinne Konservatives. Das Theater produziert auf einen Abend hin. Das verbraucht Ressourcen, macht aber auch seine einzigartige Faszination

aus. Die Ressourcenfrage ist jedoch auch für ein ‚Museum in Bewegung‘ eminent wichtig, weil stete Veränderung Geld kostet. Für mich ist Theater die Verdichtung unterschiedlicher Kompetenzen in einer Aufführung, die Herbeiführung eines magischen Moments im Ablauf der Zeit. Das Museum hat seinen Schwerpunkt im räumlichen Aspekt. Dieser ermöglicht eine Gleichzeitigkeit verschiedener Eindrücke und führt zu einer Aktivierung aller Sinnesorgane und des Erkenntnisvermögens des Publikums, das sich durch Räume bewegt und über das Erlebte unmittelbar austauscht. Das kann natürlich ebenfalls magische Züge annehmen. **Einen Raum der Distanz zu schaffen, in dem Selbstreflexion einsetzen kann, das gelingt eher dem Museum.**

WU: Ihre Beschreibung legt aber auch die Einschätzung nahe, dass sich Theater und Museen aller Unterschiede zum Trotz angenähert haben. Vor hundert Jahren wäre unvorstellbar gewesen, beide zusammenzudenken und gar als Konkurrenten wahrzunehmen. Aber jetzt haben auch Museen Programme, bieten Performances und Aufführungen an

und sind mindestens so politisch wie Theater. Daher kann es zu einer Grenzüberschreitung kommen wie im Fall der Berliner Volksbühne, wo mit Chris Dercon ein Programmacher aus der Kunstwelt Theaterdirektor geworden ist.

UL: Ich halte das für einen hochproduktiven Moment und bin sehr gespannt, wie Dercon das Theater verändert. Ich glaube, dass der grenzüberschreitende Verkehr zwischen Theater und Museum, der von beiden Seiten mit einem begehrenden Blick auf den jeweils anderen vollzogen wird, großes Potential hat. Das Theater nimmt installative und performative Tendenzen aus der Kunst auf; das Museum öffnet sich dem Aktions-, Ereignis-, ja Eventhaften des Theaters. Dies fördert den Wandel im Selbstverständnis der Museen: Programm und politischer Gestus – das macht uns das Theater vor. Dercon ist eine Figur, die das an einer Institution paradigmatisch ins Werk setzen könnte, und ich hoffe, er bekommt die Gelegenheit dazu.

WU: Würde es Sie auch nicht wundern, wenn umgekehrt ein Theaterintendant ein Museum bekäme?

UL: Überhaupt nicht. Wir sind doch als Institution mit einer mehr als 200-jährigen Geschichte souverän genug, um uns in einem Experiment – es geht ja nicht um die Auflösung einer ganzen Theater- oder Museumslandschaft – infrage zu stellen oder zu erproben, was wir vom jeweils anderen lernen können. Das ist doch kein Sakrileg!

Kunstmuseum als Ort der Sozialpolitik?

WU: Ich könnte viele Ihrer Thesen zum offenen, der demokratischen Gesellschaft verpflichteten Museum besser nachvollziehen, wenn wir über Naturkundemuseen, historische Museen, vielleicht sogar über Museen sprächen, die auf alte Kunst spezialisiert sind. Da erlebe ich vieles von dem, was Sie als Ziel formulieren, aber bei Museen für moderne oder zeitgenössische Kunst erlebe ich das viel weniger. Und deshalb komme ich wieder auf denselben Punkt zurück: Lässt sich das Kunstmuseum überhaupt an eine so breite Öffentlichkeit adressieren wie ein Naturkundemuseum?

UL: Ich meine, dass sich Museen für zeitgenössische Kunst verändern müssen. Es reicht nicht, Kunstwerke in einen ‚White Cube‘ zu sperren, sie von ihren Kontexten und Bezügen zu trennen. Ich glaube, **wir dürfen an Kunst mit dem Anspruch herantreten, uns beim Leben zu helfen.** Ein auratischer Auftritt ist da nicht hilfreich. Es geht darum, Menschen zu ermuntern, sich die Kunst nach eigenem Ermessen anzueignen und nutzbar zu machen. Es gilt, neue Formen der Partizipation zu finden. Das heißt, im Selbstverständnis der Institution muss sich etwas ändern. Das Museum besitzt nicht mehr das Deutungsmonopol von einst.

WU: Man könnte auch etwas missgünstig fragen, ob sich im Fall von moderner und zeitgenössischer Kunst vielleicht gezeigt hat, dass sie nicht so viel bietet, wie man einst erwartet hatte. Um eine staatliche Finanzierung dieser Museen dennoch weiter zu legitimieren, hat man nach und nach ihre Aufgaben verändert. Deshalb steht nun die Gesellschaft im Zentrum des Interesses, und gerade das Kunstmuseum wird mehr und mehr zu einem Ort der Sozialpolitik. Enttäuscht davon, was die Kunst im Museum

für sich alleine bewirken kann, wendet man sich also von ihr ab und der Gesellschaft zu und hofft, dass das Museum im Sinne einer Mehrzweckhalle auf wechselnde gesellschaftliche Belange reagieren kann. **Wo ‚Moderne Kunst‘ am Eingang steht, geht es also eigentlich um etwas ganz Anderes.** Deshalb wird in Museen heute beispielsweise auch besonders viel über den Umgang mit Flüchtlingen oder über Fremdheitserfahrungen nachgedacht. Die Kunst selbst hat ein Vakuum hervorgebracht, und jetzt muss man das Museum anders legitimieren, mit anderen Aufgaben und Inhalten füllen. Deshalb haben wir die zahlreichen Diskurse über Offenheit, Demokratie, Partizipation, ganz anders als etwa im Fall von Naturkundemuseen. Da gibt es gar keine Debatten, denn es ist klar, dass das, was da gezeigt wird, wichtig ist und die Besucher von sich aus erreicht und erfüllt. Die Menschen gehen freiwillig hin, da stellt sich keine Sinnfrage. **Ich glaube, dass die Diskurse, die wir hier durcharbeiten, Ausdruck einer Sinnkrise des Museums für moderne und zeitgenössische Kunst sind.**

UL: Das glaube ich nicht. Die Diskurse sind vielmehr Ausdruck der Besonderheit der Kunst als einer menschlichen Aktivität, in der sich Reflexionen über Gott und die Welt, aber auch über individuelle Denkweisen materialisieren. Es verwundert also nicht, dass sich gerade am Kunstmuseum die Frage des Museums so radikal stellt. Das war im Übrigen schon immer so. Der deutsche Museumsbund ist 1917 am Vorabend einer weltgeschichtlichen Wende von drei Kunsthistoriker-Direktoren gegründet worden. Sie definierten das Museum – im Vorschein der Weimarer Republik – programmatisch als demokratische Institution. Daraus hat sich die bis heute einzige politische Gesamtvertretung des Museumswesens in Deutschland entwickelt. Und 1968 waren es wieder Kunstmuseen, an denen sich die Diskussionen über Rolle und Funktion des Museums in der Gesellschaft entzündeten.

WU: Ich würde eher sagen, es hängt mit der sozialen Rolle der Kunst zusammen. Damit, dass bildende Kunst der Struktur nach, verglichen mit Literatur oder Musik, am wenigsten demokratisch ist. So sind in der bildenden Kunst fast immer Originale

und Unikate entscheidend, diese sind selten und daher teuer und exklusiv. Sie gehört – anders als etwa die Literatur – wenigen Reichen und nicht der Allgemeinheit. Erst mit dem Museum ist eine Institution geschaffen worden, die das zu kompensieren versucht und mit einem demokratischen Anspruch auftritt. **Aber man muss immer wieder feststellen, dass auch das Museum sich schwertut, die Exklusivität von bildender Kunst zu überwinden.** Denn in der Moderne haben viele Künstler darauf reagiert, dass ihre Werke nun nicht mehr exklusiv, sondern der Allgemeinheit zugänglich sind – indem sie für neue Formen von Exklusivität gesorgt haben: Durch Strategien der Verrätselung oder andere Techniken erschwerten und erschweren sie noch heute die Zugänglichkeit. Deshalb kommt immer wieder gerade von Kunstmuseen der Ruf nach mehr Demokratie. Es existiert da eine Grundspannung oder auch Paradoxie, die das Kunstmuseum ganz anders prägt als ein kulturgeschichtliches, ein naturkundliches oder selbst ein völkerkundliches Museum.

UL: Diese Paradoxien sind unlösbar mit der Konstruktion des Kunstmuseums verbunden. Aber gerade

daraus erwächst doch seine Verzauberungskraft. Es wäre sonst viel zu einfach. Ich empfinde es als eine ständige Herausforderung, in einem dialektischen Spannungsverhältnis zu arbeiten. Der Grundwiderspruch des Museums liegt darin, dass es auf der einen Seite bewahren, Wertvolles gar wegschließen soll, auf der anderen Seite aber möglichst viel zeigen und öffentlich machen muss. **Schatzhaus oder Marktplatz – das ist der eigentliche Antagonismus**, an dem wir uns abarbeiten. Aber ist es nicht auch großartig, dass die Gesellschaft diesen Grundwiderspruch finanziert und Geld in die Bewahrung und Restaurierung von Werken steckt, die durch das Ausstellen dann wieder leiden und geschädigt werden?

WU: Das mag großartig sein, macht das Museum aber nicht nur viel teurer, sondern auch angreifbarer. Immerhin bezeichnen Sie es selbst nun auch als einen Grundwiderspruch, dass das Museum sowohl der Kunst als auch der demokratischen Gesellschaft gerecht werden soll. In ökonomischen Krisenzeiten wird daher von zwei Seiten aus die Legitimationsfrage an das Museum gestellt. Die einen finden die Kosten für das Bewahren und Restaurieren zu

hoch oder fordern sogar, Teile der Bestände zu veräußern, die anderen kritisieren die Vermittlungsangebote und sozialen Aktivitäten als aufgebläht und wenig effizient und wollen sie am liebsten streichen. Vielleicht versuchen Sie auch deshalb, den Grundwiderspruch zu kaschieren, wenn Sie nämlich davon sprechen, es gehe für das Museum vor allem darum, ein Programm anzubieten. Einerseits klingt das so, als dienten die Programme dazu, die Kunstwerke optimal zur Geltung zu bringen, so als wäre das Museum doch der Anwalt der Werke, der sich darum kümmert, dass sie in materieller und in intellektueller Hinsicht im bestmöglichen Zustand sind. Andererseits aber gilt es ja, mit dem Programm möglichst viele Menschen zu erreichen und jedem Besucher etwas zu bieten, also Anwalt der Öffentlichkeit zu sein. Daher ist der Programmbegriff geschickt, weil er in beide Richtungen ausgelegt werden kann: Man macht mit etwas Programm und man macht für jemanden Programm, und im Idealfall wird man beidem gerecht. Aber genauso kann es sein, dass man weder dem einen noch dem anderen gerecht wird. Dann ist es ein Deckbegriff für viele ungelöste Probleme.

UL: Ja, vielleicht misst sich daran die Qualität einer Museumsstrategie, Schwerpunkte im einen oder im anderen zu setzen. Auf der anderen Seite ist immer wieder zu betonen, dass das Museum aus diesen Widersprüchen besteht; das macht seine Faszination aus.

WU: Im Begriff des Programms steckt erst einmal der Anspruch, jeden Tag etwas anderes zu bieten. Das ist neu in der Geschichte des Museums. Zwar hatte sich schon mit dem Wechselausstellungswesen in den letzten Jahrzehnten eine Dynamik entwickelt, doch war diese noch relativ gering im Vergleich dazu, was ein Programm in Aussicht stellt. Man muss sich täglich und für verschiedene Zielgruppen etwas überlegen. Was das Museum leisten muss, hat sich multipliziert.

UL: Absolut.

WU: Jetzt gehen Sie aber noch mal weiter, denn das Museum soll, so Ihr Wunsch, nicht nur Sender, sondern als Ganzes ein Medium sein. Besucher sollen sich, wie Sie gesagt haben, aktiv einbringen und etwas

hinterlassen. Das Museum ist also Sender und Empfänger zugleich. Das Publikum wird vom Museum in seinen kreativen Möglichkeiten und Fähigkeiten ernstgenommen. Es geht immer noch um menschliche Schöpfungen, aber nicht mehr nur um einzigartige Werke großer Genies, die musentempelartig verehrt werden, sondern es geht um die Werke und Beiträge der ganz normalen Besucher, die in einem Workshop etwas machen, an einer Diskussion teilnehmen, eigene Erfahrungen mitteilen, woraus sich wiederum etwas ergibt und wodurch vielleicht auch die Museumsmitarbeiter, die das begleiten, in ihren Sensibilitäten verändert werden.

UL: Das macht die Institution porös, führt aber auch an Grenzen. Das Publikum ernst zu nehmen in seiner Deutungsfähigkeit und ihm zu ermöglichen, seine Deutungen mit anderen zu teilen, halte ich für wesentlich. Dabei können digitale Strategien helfen. Im besten Fall bilden sich auf dieser Grundlage externe Gemeinschaften, von denen das Museum wiederum profitieren kann. Das alles wird die Institution verändern. Es wird andere Teams und Expertisen geben, neue Berufsbilder und neue Formen

einer komplexeren Kreativität, über das Kuratorische hinaus. Ich halte das für eine riesige Chance und die einzige Möglichkeit, Museen und ihre Sammlungen lebendig zu halten.

WU: Aber muss jede Ausstellung, muss jedes Museum alles leisten? Bei Ihnen in Mannheim, in einer Stadt dieser Größe und Sozialstruktur, mit einer Sammlung, die die Kunstgeschichte nicht lückenlos zu repräsentieren vermag, liegt es relativ nahe, sich vor allem an die Gesellschaft zu adressieren und als Museum ein Ort in der Stadt zu sein, der wichtige soziale Funktionen erfüllt. Aber warum soll es nicht auch andere Museen geben? Museen, die nicht jede soziale Minderheit erreichen, nicht jedes akute gesellschaftliche Problem aufgreifen wollen, sondern die ihren Schwerpunkt gerade auf das Bewahren und Erforschen legen, mit anspruchsvollen Ausstellungen den Werken zusätzliche Relevanz verschaffen oder Fachsymposien für Wissenschaftler und Seminare für Kunstkritiker veranstalten? Anders gesagt: **Die einen Museen bedienen eher die Profis des Kunstbetriebs, die anderen die vielen Laien.** Im Moment aber wird von jedem

Museum alles erwartet. Das muss zu einer gefährlichen Überforderung führen.

UL: Unbedingt. Das ist eine totale Überforderung. Und Sie benennen exakt die mögliche Lösung des Problems: Es müssen maßgeschneiderte Konzepte und Strategien entwickelt werden und zwar auf dem Fundament der je spezifischen Institutionsgeschichten, Sammlungsmaßstäbe und Mikromentalitäten vor Ort. Es geht darum, unterschiedliche Museumstypen zu etablieren und politisch zu akzeptieren. Das Museum sollte symptomatisch seine Zeit und die Stadt widerspiegeln, in der es gegründet wurde. Museen müssen dabei unterschiedlich vorgehen – und in der Vielfalt erwächst daraus eine stärkere gesellschaftliche Wirkung, gerade auch in dieser einzigartig dichten Museumslandschaft in Deutschland.

Das digitale Museum

WU: Eine individuelle Bestimmung ihrer jeweiligen Funktionsschwerpunkte führte also zu einer erheblichen Entlastung der Museen, zu einer

Abschwächung jener Paradoxien und Grundwidersprüche, die wir identifiziert haben. Aus meiner Sicht wäre das ein echter Fortschritt. Aber es sind noch weitere Entlastungen denkbar. So bietet doch die Digitalisierung die Chance, dass man nunmehr das, was man sorgfältig bewahrt, auch – hochaufgelöst – zeigen kann, ohne es zu zerstören. Und es lässt sich sogar jenseits des Museums zugänglich machen; zudem kann man ganz neue Formen des Umgangs mit Werken etablieren. Von all dem bleibt das Original völlig unberührt. Das könnten Sie ins Depot bringen und bestens konserviert den nächsten Generationen und Jahrhunderten überliefern.

UL: Das macht mich etwas nachdenklich, aber es ist konsequent zu Ende gedacht. Ich halte die Digitalisierung von Sammlungen allerdings nur für einen Aspekt dessen, was ich mir unter einem digitalen Museum vorstelle. Für mich bleibt das Museum ein magischer Ort der Begegnung mit dem Original, ein Ort, an dem sich Erfahrung und Deutung verschränken. Das Digitale kommt hinzu und erweitert den realen, analogen Ort. Es transzendiert ihn

tatsächlich. **Damit entstehen für die Kunst und für das Museum völlig neue Wirkungsräume.** Das Digitale hat unersetzliche Vorteile im Kontextualisieren, im Teilen und Vergemeinschaften. Das ist de facto eine Bereicherung. Das digitale Museum schiebt sich in das analoge, es braucht aber den Kontrast. Es gibt heute wesentlich höhere Ansprüche, Besucher in ihrer eigenen Kreativität zu stimulieren – und dafür bietet das digitale Museum Möglichkeiten, die das analoge nicht hat. Wir entwickeln im Zuge der digitalen Strategie für die Kunsthalle Mannheim gerade eine multimediale Smartphone-App, die wie ein Stadtführer funktioniert und unsere Besucher auf dem Weg zum Original begleitet. Die Herausforderung ist aber, die zutiefst intime Begegnung mit dem Kunstwerk nicht mit Technik, bewegtem Bild und Narrativen zu verstellen, sondern diese analoge Erfahrung zu grundieren und zu bereichern. Je näher die Besucher dem Original kommen, desto leiser wird die mediale Bestrahlung. Und dann ist plötzlich die Verbindung ganz weg. Wir stellen uns vor, dass im Alleingelassensein vor dem Werk ein Ahnungsraum aufreißt, der wie ein Abgrund wirken kann.

WU: Wenn Sie das Original so beschwören, sind wir aber wieder beim Kunsttempel, ja bei einer parareligiösen, kultischen, reliquienhaften Dimension der Werke. Gerade wenn Sie vom Abgrund sprechen...

UL: Das Werk in einem Raum mit anderen Werken und den Menschen, die sich in diesem Spannungsfeld bewegen und sogar unterhalten – diese räumlich-soziale Komplexität kriegen Sie im Digitalen doch gar nicht hin.

WU: Aber Sie bekommen dafür andere Erfahrungen im Digitalen. Sie können Details heranzoomen und Ausschnitte aus Werken erstellen, oder Sie können diese mit Musik hinterlegen, mit Apps verfremden oder in einen Film übersetzen. Sie können so vieles machen, was vor dem Original nicht möglich ist. Ganz postmodern will ich die verschiedenen Erfahrungen gar nicht gegeneinander ausspielen, **für mich ist das, was auf dem Bildschirm passiert, gleichermaßen wertvoll wie das, was sich mit dem Original erleben lässt.**

UL: Genau das meine ich ja mit der Verschränkung von analogem Ort und digitalem Museum. Beides gehört zusammen und stärkt sich gegenseitig. Die Museen müssen sich aus diesem Grund der Digitalisierung öffnen. Andernfalls kommt es zu einer Zweiklassengesellschaft: Museen, die im Netz erreichbar sind, und Museen, die unsichtbar werden.

WU: Da sind Museen für moderne und zeitgenössische Kunst allerdings wieder im Nachteil – und zwar wegen der Urheberrechte. Sie besitzen die Werke zwar, können sie aber, anders als Museen mit alter Kunst, nicht digital verbreiten. Insofern ist die Zweiklassengesellschaft der Museen allein aus juristischen Gründen vorgezeichnet.

UL: Ja, dieses Problem können wir im Moment nicht lösen. Hier ist auch die Politik gefordert, nach neuen Mitteln und Wegen zu suchen.

WU: Tatsächlich gibt es aber auch etliche Künstler, die sehr streng auf ihren Urheberrechten beharren und ihre Werke nicht für eine digitale Nutzung

freigeben. Sucht man etwa im Online-Katalog der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen nach Abbildungen zeitgenössischer Künstler, kommt oft die Meldung “Die Darstellung ist aufgrund der Bildrechte nicht möglich“. Viele Künstler haben die Verwaltung ihrer Bildrechte an Verwertungsgesellschaften wie die VG BildKunst delegiert. Die wiederum verlangt für Online-Publikationen ein Vielfaches von Gebühren als für Druckerzeugnisse. Das ist für Museen fast unbezahlbar. Eine Möglichkeit wäre, bei Neuerwerbungen künftig die Verwertungsrechte vertraglich zu sichern, gerade auch um dem demokratischen Vermittlungsanspruch gerecht werden zu können. Und wer das nicht akzeptiert, wird eben nicht mehr von öffentlichen Museen gesammelt. Oder anders gesagt: **Wo Steuergelder für den Erwerb von Kunst fließen, hat diese so öffentlich zugänglich zu sein wie nur möglich – und das heißt heutzutage nicht zuletzt, dass Abbildungen auch online verfügbar sein müssen.**

UL: Das ist tatsächlich ein riesiges Problem. **Abbildungsverhinderungen tragen zur Verzerrung des kulturellen Gedächtnisses bei.** Wir Museen brauchen eigentlich rechtliche Sonderkonditionen, im

Übrigen nicht nur bei den Bildrechten, sondern auch im Bereich des öffentlichen Dienstrechts oder der Vergabeordnungen. Es muss das gemeinsame Ziel von Politik und Museum sein, mit begrenzten oder sogar reduzierten öffentlichen Steuermitteln mehr Inhalte zu ermöglichen. Eine Suspendierung von starren Rahmenbedingungen könnte Museen befähigen, die immer zu knappen Ressourcen wirksamer und effektiver einzusetzen. Aber das ist ein ganz anderes Thema: Mit eigenverantwortlich umverteilten Ressourcen Handlungsspielräume für den inneren Strukturwandel, für Innovationen und die Erschließung strategischer Potentiale zu gewinnen – das ist eine echte Herausforderung für die Museumsarbeit der Zukunft.

WU: Man sieht, dass der von uns beschriebene Paradigmenwechsel noch nicht abgeschlossen oder noch nicht konsequent durchdacht ist, wenn man zwar einerseits fordert, das Museum müsse ein öffentlicher Ort für die gesamte Gesellschaft sein, und andererseits – wie im Fall der Bildrechte – an Vorstellungen festhält, die eine umfassende Verbreitung und Vermittlung von Kunst geradezu unmöglich machen.

Allianz: Künstler und Museum

UL: Umso wichtiger wird aber auch die direkte Zusammenarbeit von Museen und Künstlern. **Künstler, die direkt mit Raum und Material im Museum arbeiten, sind vielleicht unsere wichtigsten Partner.** Sie bringen ein anderes Denken mit.

WU: Dann sollte man das noch weiterdenken und fragen, ob die Museen künftig nicht vor allem auch Auftraggeber für Künstler sind.

UL: Ja, absolut.

WU: Aber nicht unbedingt in dem Sinne, dass Künstler Werke für das Museum schaffen, die dann 500 Jahre dort bleiben, sondern eher im Sinne eines Programms: Künstler liefern etwas für eine Saison oder für einen bestimmten Zeitraum. Dann würde auch der klassische Werkbegriff, der durch das Museum lange Zeit gefördert und sogar überhöht wurde, endgültig transzendierte. Und die vielfach beobachtbare Wendung hin zum Performativen,

Temporären, Installativen findet dann genauso im Museum statt. Das Museum kommt nicht mehr erst dann ins Spiel, wenn das Werk bereits fertig ist.

UL: Ja, der Werkbegriff hat sich aufgelöst. Auch der Künstler ist ein aktiver Mitspieler im Kulturbetrieb geworden. Das geht alles in dieselbe Richtung. Aber das bringt mich noch mal auf einen anderen Gedanken, nämlich das Museum auch als ein Refugium, als Freiraum für die Arbeit des Künstlers zu sehen. Es wird zum Produktionsort und Mitproduzenten. Es befähigt den Künstler, seine Intention frei auszuüben, was in der Gesellschaft und auf dem Kunstmarkt immer weniger möglich ist.

WU: Der Künstler wird dann zum Vermittler seiner eigenen Arbeit, Künstler und Kunstvermittler fallen idealerweise zusammen.

UL: Es treibt die Künstler seit der Moderne um, die Rezeptions- und Distributionsbedingungen für ihre Kunst selbst zu bestimmen, also Souveränität gegenüber externen Instanzen des Kunstbetriebs wie vor allem dem Markt zu erlangen. Deswegen kam es

zu Künstlerbünden wie der ‚Brücke‘, die in diesem Bemühen den Begriff der Moderne überhaupt erst mitgeformt haben.

WU: Sie glauben, der Künstler der Zukunft schafft sich keine eigene Infrastruktur mehr, sondern wird hauptsächlich die Infrastruktur des Museums nutzen?

UL: Er könnte sie nutzen und das Museum genauso instrumentalisieren, wie dieses den Künstler instrumentalisiert. Das sind neue Formen von Kooperationen, die Barbara Steiner als ‚Komplizenschaft‘ bezeichnet.¹¹ Das ändert das Selbstverständnis aller Beteiligten: des Museums, des Künstlers und des Publikums.

WU: **Das Museum wird dann umso mehr zu einer Kreativitätsagentur:**¹² Nicht nur das Publikum soll aktiviert werden, auch die Künstler haben hier einen Ort, sich zu entfalten. Und wer im Museum arbeitet, erlebt seinen Beruf seinerseits als etwas, das in dauerndem Wandel begriffen ist. Insofern ist das Museum tatsächlich die wichtigste Institution, um die Kreativität, die zu einem zentralen Wert der

Gesellschaft geworden ist, zu fördern. Vielleicht ist das sogar das Alleinstellungsmerkmal des Museums.

UL: Was ich beklage, ist jedoch, dass die Allianz von Künstler und Museum aktuell nicht etwa gestärkt, sondern im Gegenteil häufig sogar aufgekündigt wird. Einige Künstler sind Stars geworden und verfolgen ihre eigenen Wirtschaftsmodelle auf einem aus dem Ruder gelaufenen Kunstmarkt. Diese Verbindung muss aber wieder neu und enger geknüpft werden, wenn Künstler langfristig, das heißt über mehrere Generationen hinaus, wirken wollen. Der Künstler braucht das Museum und das Museum braucht die Künstler.

WU: Tatsächlich gibt es zunehmend auch eine Zweiklassengesellschaft der Künstler. Diejenigen, die auf dem Kunstmarkt extrem erfolgreich sind, brauchen das Museum nicht mehr, empfinden es gar als Hemmschuh. Indem ihre dort befindlichen Werke nicht mehr auf den Markt zurückkehren, lässt sich hinsichtlich ihres Marktwerts auch nicht spekulieren. Sie sind aus der Marktperspektive Untote. Auf der anderen Seite gibt es viele Künstler,

die Themen oder Werkformen verfolgen, die auf dem Markt nicht oder nur schlecht ankommen. **Künstler brauchen das Museum, weil es andere Kriterien hat als der Markt.** Im Museum kann und muss auch eigens diskutiert werden, was eine Auseinandersetzung verdient, hier kann ein anspruchsvoller Kunstbegriff vertreten werden, während einiges von dem, was der Markt mit Rekordpreisen versieht, mittelfristig eher als Luxus oder Dekoration denn als Kunst wahrgenommen wird, ja im Kunstbetrieb selbst keine Rolle mehr spielen dürfte.

UL: Das ist richtig, und deshalb ist es von Künstlern auch kurzfristig gedacht, auf das Museum als Partner zu verzichten. Es gibt keinen besseren Schutzraum als das öffentlich finanzierte Museum. Es hat seine normsetzende Kraft immer wieder eingelöst und sichert auch in hundert Jahren noch das Überleben von künstlerischen Positionen. Private Sammler sind völlig frei, ihr Geschmack ändert sich. Es ist selten, dass Privatsammlungen Sedimentationsprozesse, wie sie im Museum stattfinden, erleben. Für eine Marginalisierung des Museums müssten letztlich alle büßen.

Hört auf zu sammeln!

WU: Es heißt ja immer wieder, früher oder später lande ohnehin alles im Museum, deshalb müsse man sich nicht jetzt schon um die Künstler kümmern, die gerade einen Markthype erleben. Ist also nicht vielmehr zu fragen, wie schnell etwas musealisiert werden soll?

UL: Ich frage mich sogar: Muss das Museum überhaupt immer weiter sammeln?

WU: Wenn Sie das Sammeln infrage stellen, denken Sie Ihre Idee eines neuen Museums tatsächlich folgerichtig weiter. Denn statt sich allein über die Kunst zu definieren, die es besitzt, geht es dem neuen Museum darum, wie es seine Kunst vermitteln und was es der Gesellschaft anbieten kann. Gemessen an seiner ursprünglichen Funktion könnte man aber auch von einer Aushöhlung des Museums sprechen: Das Sammeln und Bewahren waren einmal wesentliche Gründungsaufgaben der Museen. Jetzt tritt das in den Hintergrund. **Und es wird noch deutlicher, dass sich die Qualität von Museumsdirektoren**

nicht mehr daran bemisst, welche Neuerwerbungen sie tätigen, sondern welche neuen Funktionen sie dem Museum eröffnen und welche neuen Milieus der Gesellschaft sie erreichen. Dann zählen nicht zuletzt auch Erweiterungs- und Neubauten mehr als Sammlungserweiterungen. Denn mehr Räume schaffen die Grundlage für das Erfüllen zusätzlicher Funktionen. In diesen spiegelt sich dann aber ein anderes Verständnis von Kunst.

UL: Vielleicht wird die Qualität eines Werks künftig auch nicht mehr nur an seiner Stellung in der Kunstgeschichte bemessen, sondern daran, wie präzise es gesellschaftlich relevante Diskurse ermöglicht oder entzündet. Sicher wird sich das traditionelle Verständnis vom Museum auflösen, wenn es bis zur Gestaltlosigkeit in die Gesellschaft hinein diffundiert. **Wenn das Museum nicht mehr Agent des Werks oder des Künstlers, sondern eine Agentur für Öffentlichkeit ist, müssen wir unsere Begrifflichkeiten, unser Selbstverständnis, unsere Methoden entsprechend ändern.** Dabei ist auch zu fragen, ob Depots und Ausstellungsräume immer weiter ausgedehnt und technisch hochgerüstet oder

nicht doch besser wechselnde Partner gesucht werden sollten: Kommt es denn darauf an, ein Werk für alle Ewigkeit zu besitzen, oder reicht es, wenn wir mit Sammlern oder Künstlern Allianzen auf Zeit eingehen? Beide Seiten würden davon profitieren. Nicht nur der Sammler, der seine Sammlung durch das Renommee der Institution wertvoller macht, oder der Künstler, dessen Kunst durch Deutung und Vermittlung wirkungsvoller wird, sondern auch das Museum, dem es genügt, eine Leihgabe für zehn Jahre zu zeigen, weil gar nicht sicher ist, ob z.B. Anselm Kiefer dann noch als zentraler Künstler gilt. **Ohne die Pflicht, permanent zu sammeln, könnte das Museum seine Ressourcen für Bildung, Digitalisierung oder die Entwicklung innovativer Formate verwenden.** Aber auch für die Erhaltung bestehender Sammlungen und Gebäude. Es könnte auf Entwicklungen in Kunst und Gesellschaft freier reagieren, diese vielleicht sogar beeinflussen.

WU: Wie es dann Museen gäbe, die nicht mehr sammeln, gäbe es vielleicht auch Museen, die nicht mehr restaurieren, sondern lieber etwas Neues kaufen, wenn das Alte nur noch sehr aufwendig

zu konservieren wäre. Kunst würde dann tatsächlich zum Gebrauch oder, wie Sie es formulieren, als Werkzeug verwendet. Und Werkzeuge können eben kaputtgehen.

UL: Dann steht zugleich die bürgerliche Vorstellung von Besitz in Frage, das ist radikal.

WU: Gerade in der zeitgenössischen Kunst gibt es ja ohnehin viel Temporäres. Landet es im Museum, muss es jedoch konserviert werden – und das zum Teil sehr kostspielig. Aber warum eigentlich? Dass das einzelne Museen tun, ist wichtig, damit man die Chance hat, auch in 200 Jahren noch eine Installation von Thomas Hirschhorn zu sehen. Aber deshalb müssen es ja nicht alle tun. Denkbar sind sogar Museen, die so klar auf Bewahrung setzen, dass sie die Originale gar nicht mehr zeigen, sondern nur Digitalisate herausgeben. Einmal mehr sollte man also ganz ernsthaft darüber nachdenken, wie viel es den Museen bringen kann, wenn sie von einzelnen Aufgaben und Funktionen entlastet werden. Dann gäbe es auch nicht mehr nur einen Typus von Museumsdirektor, dessen Aufgaben sich historisch

gewandelt haben, sondern ganz unterschiedliche Typen. Es gäbe Kulturpolitiker und Intendanten, und plötzlich wäre sogar wieder der traditionelle Typus eines Kustoden denkbar, der sich ganz auf Erwerb und Erhalt konzentriert.

UL: Wilhelm von Bode hat sich zum Beispiel die meiste Zeit seiner Amtsträgerschaft in Berlin vor allem damit beschäftigt, eine beispielhafte Sammlung zusammenzutragen – heute eine geradezu befremdliche Vorstellung.

WU: Das war erklärtermaßen die Hauptbeschäftigung des Direktors: zu reisen und Werke für die Sammlung zu erwerben mit dem Ziel, die Kunstgeschichte in Form von Meisterwerken repräsentieren zu können. Wo man das noch nicht konnte, hat man mit Kopien gearbeitet. – Aber um noch mal auf Ihren Punkt zurückzukommen: Ich finde es erst einmal einen befreienden Gedanken, dass das Museum gar nicht mehr sammeln muss, sondern die Werke, die es hat, für die jeweilige Zeit und die entsprechenden Adressaten vermittelt und sich temporär Werke beschafft, mit denen es arbeiten will. Aber zugleich

geht mir dann die Differenz zum Ausstellungshaus verloren, das ja auch nicht nur Bilder an die Wand hängt, sondern Veranstaltungen anbietet, Formate der Vermittlung und der Öffentlichkeit entwickelt. Ihre Idee läuft also darauf hinaus, den Unterschied zwischen Museum und Ausstellungshaus zum Verschwinden zu bringen. Doch was ist damit gewonnen? Brauchen wir das Museum – oder zumindest einige Museen – nicht doch als einen Ort, an dem das Bewahren und Sammeln zentrale Aufgaben bleiben?

UL: Wir entkommen dem Bewahren sowieso nicht. Das ist eine gesellschaftliche Funktion, für die wir alimentiert werden. Sammlungen als Ganzes sind historische Zeugnisse. Deswegen macht im Kunstbereich das sogenannte ‚Entsammeln‘ auch keinen Sinn, weil Zeitgeschmack ein höchst unzuverlässiges Kriterium ist. Dennoch gibt es im Selbstverständnis der Museen bereits einen Wandel: **Das Museum wird nicht mehr als ein zu füllendes Gefäß verstanden, sondern als kreative Kraft.** Als eine Institution, die ihr Potential und ihre Energie an die Gesellschaft zurückgibt. Eben deshalb aber brauchen wir für die zentrale Praxis der Ausstellung andere, präzisere Herangehensweisen.

Mich treibt die Frage um, wie eine kuratorische Konstellationsleistung intellektuell so rigoros zu machen ist, dass Erkenntnisse allein durch wache Wahrnehmung, ohne sprachliche Vermittlung erwachsen können – und das nicht nur bei einem vorgebildeten Publikum, sondern auch bei Leuten, die nur sich selbst und ihre eigene Erfahrung mitbringen. Dazu kommt eine zweite Herausforderung: Wie kann ich als Kuratorin dem Meta-Wahn entgehen, Kunst zum Illustrationsmaterial einer Idee zu degradieren? Also: Wie kann ich das Eigensinnige und Widerständige eines Kunstwerks erhalten, wenn ich es in einen theoretischen Zusammenhang stelle?

WU: Ja, da sind wir wieder bei einer Variante der schon mehrfach angesprochenen Paradoxie: einerseits Kunst als Anlass für viele Dinge zu begreifen, die in die Gesellschaft hineinwirken sollen, ihr aber andererseits als Kunst gerecht werden zu wollen und anzuerkennen, dass sie oft widerständig, spröde, geheimnisvoll ist. Ich bleibe dabei: Beides gleichzeitig wird kaum gelingen. Allerdings scheinen mir gute Kuratoren noch eher als Vermittler dazu in der Lage zu sein, eine gewisse Balance zu halten und bei ihren

Ausstellungen sowohl an die Werke als auch an die Besucher zu denken. Den Kuratoren wirft man andererseits oft vor, wie das auch bei Ihnen anklingt, dass sie die Werke instrumentalisieren oder zur Illustration von Themen und Thesen verwenden, also auch nicht mehr Anwalt der Künstler und ihrer Arbeiten sind. Wie sehen Sie denn das Zusammenspiel der verschiedenen Instanzen von Programmachern?

Das ironische Museum

UL: Im Laufe seines Bestehens hat sich das Museum wie ein Organismus immer weiter ausdifferenziert und zwar im Gleichklang mit den Entwicklungen in der Gesellschaft und beim Publikum. Das betrifft ganze Berufsbilder im Museum. Der Kurator ist und bleibt hoffentlich dicht am Werk und der Künstlerintention, am geschichtlichen Kontext dran, aber er ist auch aufgefordert, sich für andere Bedürfnisse zu öffnen. Die Kunstvermittler haben in den letzten Jahren innerhalb der Museumsteams ein ganz neues Standing bekommen, fast gleichrangig zu den Restauratoren, die die eigentlichen Hüter

der Werke sind und eine enorme Macht im internationalen Museumswesen erhalten haben, da sie fast direktorengleich darüber befinden können, ob ein Werk reisen darf oder nicht. In den letzten Jahren sind die Kunstvermittler in die Führungszirkel der Museen gelangt, um die Bedürfnisse des Publikums gleich bei der Produktion, beim Kuratieren der Ausstellung mitzudenken. Ich empfinde es als Bereicherung, dass die Spezialisten in einem Museum, das gut funktioniert, mit ihren jeweiligen Expertisen ineinandergreifen und damit das Produkt, das am Ende entsteht, hochdifferenziert und präzise werden lassen. Am wichtigsten aber ist für mich, dass die Werke heute nicht mehr einfach nur angehimmelt, sondern in Diskussionszusammenhänge gestellt werden. Nur so lässt sich ihre Energie immer wieder neu aktivieren. Das ist keine besondere Leistung, man muss eigentlich nur die Hände aus den Taschen nehmen und einen Holbein neben einen Cézanne tragen, wie Remy Zaugg anregt. Und dann kann etwas Unvorhergesehenes passieren: wir sehen Holbein mit neuen Augen und verstehen gleichzeitig Cézanne anders. Beide Künstler werden neu wirksam. Das ist ein Riesenprivileg.

WU: Das Museum ist also nicht mehr einer Idee von Geschichte verpflichtet, sondern schöpft immer wieder neue Bedeutung aus seinen Beständen. Dass es in Bewegung ist, heißt auch, dass es alles vermeintlich Verbindliche relativiert.

UL: Das nenne ich ‚ironisches Museum‘. Den Begriff prägte Stephen Bann vor 40 Jahren.¹³ Der reflexive, selbstkritische Blick auf die eigene Institution als Produkt einer sich wandelnden Geschichte ist wichtig. **Es geht nicht nur darum, Geschichte zu aktivieren, sondern Geschichte als ein Konstrukt erkennbar zu machen.** Das souveräne Kunstmuseum, das ich mir erträume, ist ein ironisches Museum. Es besitzt ein geistiges Koordinatensystem, das die Grundlage der täglichen Museumspraxis ist. Es kennt und reflektiert seine Geschichte und damit die eigenen Herrschaftspraktiken und das Mitverschulden an Stereotypisierungen. Es macht sie für den Besucher kenntlich, die damit auch in ein erkennendes und wertendes Verhältnis zu ihrer Wirklichkeit gesetzt werden. Es geht um eine Institutionskritik, die nicht allein von Theoretikern und Philosophen, sondern aus der Perspektive der

Museumspraxis gedacht wird, weil nur dort das Museum tatsächlich neu gestaltet werden kann.

WU: Den Begriff des ironischen Museums könnte man in Beziehung setzen zu dem Konzept von Bazon Brock, der das Museum als Zivilisierungsinstrument denkt.¹⁴

UL: Das gefällt mir auch sehr gut.

WU: Was er damit meint, ist, dass alles, was ursprünglich als religiöse oder politische Kunst mit einer bestimmten propagandistischen Absicht entstanden ist, im Museum von seiner ursprünglichen Funktion befreit wird. Im Museum ist also alles entideologisiert – und eben damit zivil. Deshalb ist das Museum per se aber auch eine ironische Institution, weil nichts unmittelbar wirkt, sondern in seiner Bedeutung immer schon gebrochen ist. Es ist immer schon Exponat, herausgestellt und daher in Führungszeichen gesetzt. Wenn man Brocks These ernst nimmt, bräuchte man gar kein eigenes Programm. **Dass etwas im Museum Exponat wird, reicht schon, um es zur Disposition zu stellen.**

UL: Seit Kunst aber, von der Frühmoderne an, immer schon im Hinblick auf das Museum geschaffen wird, haben Kuratoren eigens die Aufgabe, die Führungszeichen im Prozess des Musealisierens sichtbar zu machen: Unter welchen Bedingungen wird Kunst für welchen Zweck geschaffen? Welches Konzept von Museum steht hinter bestimmten Präsentationsmustern und Bedeutungszuweisungen? Wie konstituiert sich das ausgestellte Objekt im Blick des betrachtenden Subjekts? Wie entsteht überhaupt Wissen? Damit wird die Naivität einer nur bewundernden Annäherung untergraben, auf der Seite des Museums ebenso wie beim Publikum. Stattdessen gilt es, die Betrachter zu ermutigen, die „freudige Drecksarbeit des Denkens und der Kritik“, wie es Jörg Heiser bezeichnet,¹⁵ selbst zu unternehmen und daraus höchstes Vergnügen zu ziehen. Denn es geht eigentlich immer noch und immer wieder um die Verbesserung der Gesellschaft. Ob Museen das wirklich leisten können, weiß ich nicht. Aber es anzustreben, halte ich für eine wesentliche Aufgabe.

WU: Da stimme ich Ihnen natürlich zu und wundere mich ehrlich gesagt etwas, dass Sie insgesamt

eine viel optimistischere, ja idealistischere Haltung gegenüber dem Museum und seinen Möglichkeiten an den Tag legen als ich. Sonst sind ja diejenigen, die über reiche praktische Erfahrungen verfügen, meist viel skeptischer als die Theoretiker, die umgekehrt dazu neigen, große Forderungen zu erheben. Ich deute unsere Rollenverteilung als ein Zeichen dafür, dass in den Museen gegenwärtig Diskurse und Ideen eine große Rolle spielen und vieles bestimmen. Daher scheint dort also auch ein Idealismus zuhause zu sein, während der Kunsttheorie eher die Aufgabe zukommt, zu prüfen und bestenfalls ein wenig aufzuräumen.

UL: Die Mühen des Alltags inmitten der Paradoxien der Museumspraxis brauchen heute – wie übrigens zu allen Zeiten – vor allem einen robusten Optimismus. Die Museen sind aufgerufen, ihre Wiedererfindung unter den Bedingungen des 21. Jahrhunderts selbst voranzutreiben.

Anmerkungen

- 1 Jenns Eric Howoldt: *Der Freie Bund zur Einbürgerung der bildenden Kunst in Mannheim. Kommunale Kunstpolitik einer Industriestadt am Beispiel der „Mannheimer Bewegung“*, Frankfurt/M., Bern 1982, S. 305. Dort auch Besucher der ‚Akademie für Jedermann‘ 1912/13: 29.600; 1919/20: 30.200; 1922/23: 40.500; Gesamtbesucherzahl 1913: 117.800; 1919: 93.000.
- 2 Hilmar Hoffmann: „Das Museum in kulturpolitischer Sicht“, in: *Die soziale Dimension der Museumsarbeit. Bericht über ein internationales Seminar der Deutschen UNESCO-Kommission, veranstaltet in Zusammenarbeit mit dem Museum Folkwang vom 20. bis 23. Mai 1974 in Essen, Köln, 1976*, S. 25–28, hier S. 26.
- 3 Umberto Eco: *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt/M. 1973 (italienische Erstausgabe: *Opera Aperta*, 1962).
- 4 Lambert Wiesing: *Das Mich der Wahrnehmung. Eine Autopsie*, Frankfurt/Main 2009, S. 199.
- 5 Zitiert nach Werner Hofmann: „Der Mnemosyne-Atlas. Zu Warburgs Konstellationen“, in: *Aby M. Warburg. Portrait eines Gelehrten*, hrsg. von Robert Galitz und Brita Reimers, Hamburg 1995, S. 174.
- 6 Paul Celan: „Der Meridian“ (Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises Darmstadt, 22.10.1960), in: *Der Meridian und andere Prosa*, Frankfurt/Main 1988, S. 58.
- 7 Vgl. Wolfgang Ullrich: „The Idea of the Open Museum: History and Problems“, in: *New Museums. Intentions, Expectations, Challenges*, hrsg. von Art Centre Basel, München 2017, S. 163–169.
- 8 Günther Uecker: „Hat das Museum noch eine Bedeutung, und für wen?“ (1970), in: a.a.O. (Anm. 2), S. 29–32, hier S. 29f.
- 9 Remy Zaugg: *Das Kunstmuseum, das ich mir erträume*, Nürnberg 1998 (Vortrag im Kunstmuseum Basel, 01.12.2986), S. 107.
- 10 Joseph Beuys: „Das Museum – ein Ort der permanenten Konferenz“, in: *Notizbuch 3. Kunst Gesellschaft Museum*, hrsg. von Horst Kurnitzky, Berlin 1980, S. 47–74.
- 11 Barbara Steiner: „Zwischen Widerständigkeit und Komplizenschaft“, in: *Mögliche Museen*, hrsg. von Barbara Steiner und Charles Esche, Köln 2007, S. 9–20.
- 12 Vgl. Wolfgang Ullrich: „Kunstvermittlung und der Paradigmenwechsel des Museums“, in: *Was ist Kunstvermittlung? Geschichte, Theorie, Praxis*, hrsg. von Ulli Seegers, Düsseldorf 2017, S. 59–66.
- 13 Stephen Bann: „Historical Text and Historical Object. The Poetics of the Musée de Cluny“, in: *History and Theory* 17/3, 1978, zit. in: *Theorien des Museums*, hrsg. von Anke te Heesen, Hamburg 2012, S. 18.
- 14 Bazon Brock: „Musealisierung als Zivilisationsstrategie“, in: Ders.: *Lustmarsch durchs Theoriegelände – Musealisiert Euch!*, Köln 2008, S. 186ff.
- 15 Jörg Heiser: *Plötzlich diese Übersicht. Was gute zeitgenössische Kunst ausmacht*, Berlin 2007, S. 23.

Ulrike Lorenz

Geboren 1963 in Gera. Studium der Kunstwissenschaft und Archäologie an der Universität Leipzig. Dissertation an der Bauhaus-Universität Weimar über den deutsch-norwegischen Avantgarde-Architekten Thilo Schoder (1888–1936). Zahlreiche Ausstellungen und Publikationen zu Kunst und Architektur der Klassischen Moderne sowie zu zeitgenössischen Künstlern. Ab 1991 Direktorin der Kunstsammlung Gera und des Otto Dix Hauses. Seit 2003 zudem Leiterin des Stadtmuseums Gera. 2004 bis 2008 Direktorin des Kunstforums Ostdeutsche Galerie Regensburg. Seit 2009 Direktorin der Kunsthalle Mannheim.

Wolfgang Ullrich

Geboren 1967 in München. Ab 1986 Studium der Philosophie und Kunstgeschichte in München. Dissertation 1994 über das Spätwerk Martin Heideggers. Danach freiberuflich tätig als Autor, Dozent, Berater. 1997 bis 2003 Assistent am Lehrstuhl für Kunstgeschichte der Akademie der Bildenden Künste München, danach verschiedene Gastprofessuren. 2006 bis 2015 Professor für Kunstwissenschaft und Medientheorie an der Staatlichen Hochschule für Gestaltung Karlsruhe. Seither freiberuflich tätig als Autor und Kulturwissenschaftler in Leipzig. Publiziert über die Geschichte des Kunstbegriffs, bildsoziologische Fragen und Konsumtheorie.

Impressum

© 2018 Ulrike Lorenz, Wolfgang Ullrich und
Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln

Herausgeber: Ulrike Lorenz, Wolfgang Ullrich
Lektorat: Annekathrin Kohout
Gestaltung: Sabine Pflitsch (probsteibooks) Köln
Druck: bookfactory, Bad Münders

Erschienen im
Verlag der Buchhandlung Walther König
Ehrenstr. 4, 50672 Köln

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.
Printed in Germany

Vertrieb
Buchhandlung Walther König
Ehrenstr. 4, 50672 Köln
Tel. +49 (0) 221 / 20 59 6 53
verlag@buchhandlung-walther-koenig.de

ISBN 978-3-96098-288-3

Wenn das Museum nicht mehr Agent des Werks oder des Künstlers, sondern eine Agentur für Öffentlichkeit ist, müssen wir unsere Begrifflichkeiten, unser Selbstverständnis, unsere Methoden entsprechend ändern.

ULRIKE LORENZ

Die Qualität von Museumsdirektoren bemisst sich nicht mehr daran, welche Neuerwerbungen sie tätigen, sondern welche neuen Funktionen sie dem Museum eröffnen und welche neuen Milieus der Gesellschaft sie erreichen.

WOLFGANG ULLRICH



VERLAG DER BUCHHANDLUNG
WALTHER KÖNIG