

Wolfgang Brückle und Rachel Mader  
**Zeitgenossenschaft**

Vor zwei Jahren eröffnete Kathrin Hoffmann-Curtius den Deutschen Kunsthistorikertag mit einem Vortrag, der *Zeitgenossenschaft als Herausforderung* begriff. Auch bei anderen Gelegenheiten fordern derzeit Fach und Betrieb, dass wir uns als Zeitgenossen zu bewähren hätten. Die Fülle solcher Anrufungen von Präsentismus ist bemerkenswert: 2006 tagten Kollegen in Stuttgart über *Nutzen und Nachteil der Zeitgenossenschaft*, zu Anfang des laufenden Jahres wurde aus Anlass der Publikation eines Jahrbuchs der Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich über die *Prekäre Position von Zeitgenossenschaft* diskutiert, und in Kürze folgt eine Zusammenkunft an der Bremer Universität, die sich noch einmal der *Zeitgenossenschaft als Herausforderung* widmen wird. Von einer Konjunktur des Gegenstands in unserem Fach darf man also sprechen. Währenddessen lässt sich andererseits kaum ausmachen, dass die Künstler, denen wir ursprünglich das Bewusstsein für Zeitgenossenschaft als Anstoß zu ästhetischer Produktivität verdanken, sich noch viel auf diese Haltung zugute hielten. Der von Tino Sehgal beige-steuerte Gassenhauer der Biennale von Venedig 2005 – *Oh, This Is So Contemporary!* – zeugt vom Werteverfall auf diesem Gebiet. Dabei gehörte doch der große Anspruch auf Gegenwärtigkeit, bei Sehgal nurmehr eine grotesk-ironische Litanei, einmal zur Topik der Selbstbeschreibung von Avantgardekünstlern. «Il faut être de son temps», so wollte es Émile Deschamps 1828. Eine Generation später ersetzte Émile Zola nur die «Zeit» durch das «Zeitalter» in einem ansonsten gleich lautenden Satz.<sup>1</sup>

Zuletzt hat die Popularität solcher Anspruchsbekundungen wohl abgenommen, weil der Rechtfertigungsdruck für Neuansätze nicht mehr groß genug ist, auch wenn Götz Adriani dem Maler Anselm Kiefer, allerdings auch schon vor bald zwanzig Jahren, rühmend bescheinigte, dass er gewisse Inhalte wieder «zu zeitgenössisch reflektierten Inhalten» machen wolle.<sup>2</sup> Ganz sicher war sich Adriani aber wohl selbst nicht, was damit gemeint sei, denn im selben Atemzug spricht er von der damals angeblich «unzeitgemäßen» Malerei des Künstlers.

Die Kunstwissenschaft jedenfalls füllt, wie oben angedeutet, unter demselben Begriff noch ihre Tagungsräume. Aber was ist eigentlich «Zeitgenossenschaft»? Zeitgenossen sind wir ja zunächst einmal alle irgendwie schon immer. Unter anderem natürlich auch Zeitgenossen von Kunst, alter Kunst sogar ebenso wie jüngst entstandener. Wenn dieser Umstand schon den kürzlich berufenen prekären Zustand mit sich brächte, dann wären wir Kunsthistoriker also allesamt zum Prökariat zu zählen (das es zwar tatsächlich gibt, aber trotz allgemeiner Stellenknappheit noch ohne eine nennenswerte Zufuhr von Geisteswissenschaftlern). Welche Verantwortung und welchen Nutzen bringt nun die Tatsache unserer Zeitgenossenschaft mit sich? Der erwähnte Vortrag von Hoffmann-Curtius verrät uns das nicht, wenn man nicht eine darin angeführte Passage von Jean Améry, die eine «Austragung des ungelösten Konflikts im Wirkungsfeld der geschichtlichen Praxis» einfordert, gleich als die ganze Antwort nehmen will.<sup>3</sup> Gegen diesen Anspruch ist, wohlgermerkt, gar nichts einzuwenden. Nur nimmt er seinen moralischen Imperativ eigentlich nicht aus der Tatsa-



che der Zeitgenossenschaft mit irgendetwas, sondern ganz allgemein aus Idealen im Umfeld von Aufklärung und politischem Humanismus, dem man sich auch verpflichtet fühlen kann, ohne erst durch die eigene Gegenwärtigkeit herausgefordert worden zu sein. Ansprüche auf die ganz große Geste haben eigentlich nur für den einsamen Rufer Sinn, der sich einer Phalanx von Ewiggestrigen gegenüber sieht. Die Mehrzahl der Beiträge, die derzeit unsere Zeitgenossenschaft beschwören, nimmt deshalb auch als die eigentliche Forderung der Stunde eine Beschäftigung mit dem aktuellen Kunstschaffen an. Aber auch damit tragen wir doch eigentlich längst Eulen nach Athen. Zugegebenermaßen hat es einmal eine Zeit gegeben, in der Ausstellungsmacher ihrem Publikum – so etwa 1958 anlässlich der *Exposition internationale d'art contemporain* in Brüssel – weismachen konnten, Ausstellungstitel wie eben dieser vertragen sich mit der Tatsache, dass unter den 63 Künstlern über die Hälfte schon tot war, teilweise sogar schon seit langem. Aber seit der Studienzeit Stefan Germers, der in einem Vortrag über *Die schwierigen Zeitgenossen* berichtete, damals habe eine unüberschreitbare Grenze für die vermittelbare Kunst bei etwa 1800 gelegen, hat sich denn doch sehr viel getan.<sup>4</sup> Wir haben seither einerseits erlebt, dass man den Beginn der ‚polyfokalen‘ Moderne auf diese Zeit und darüber hinaus bis ins Mittelalter vorzuverlegen versuchte. Andererseits entfalten heute Vorlesungsverzeichnisse, in denen die wirklich zeitgenössische Kunst – sagen wir einmal: von Künstlern geschaffen, die noch irgendwo ihrem Beruf nachgehen, während sich die Kunstwissenschaft ein Bild von ihnen zu machen versucht – vertreten ist, keine landesweite Begehrlichkeit mehr: Die akademische Erforschung zeitgenössischer Kunst mag ihr ‚Urchristentum‘ gehabt haben, aber inzwischen lässt sich mit Bekennergesten allein kein Gefolge mehr gewinnen. Nur hier und da zeugt die keck gedachte Einverleibung eines zeitgenössischen Kunstwerks ins Exordium oder in die Schlusswendung wissenschaftlicher Beiträge, ob sie sich nun Fremdheitskonstruktionen im Mittelalter oder früh-

neuzeitlicher Medienreflexion widmen, noch von einer anhaltenden Sehnsucht nach jener besonderen Weihe, der sich weitsichtige Fachvertreter einmal gewiss sein konnten, wenn sie den ‚Tigersprung‘ durch die Geschichte machten. Dergleichen Nötigung historischer Gegenstände zur Bedeutungsvergrößerung durch eine angeheiratete Verwandtschaft mit etwas Zeitgenössischem gehört zu den prestigeträchtigsten Verfahren des Spin Doctoring im akademischen Forschungsbetrieb. Über Erkenntnisrichtigkeit ist damit freilich noch nichts gesagt.

Die Lust am Zeitgenössischen hat sich in den letzten Jahrzehnten wie ein Flächenbrand auch auf die reflexionsärmeren Bereiche des Kunstbetriebs ausgedehnt. Ein Beispiel: Der Genfer Verein der Freunde zeitgenössischer Kunst hatte in der Lokalpolitik eine zwanzig Jahre lange Lobbyarbeit betreiben müssen, bis 1994 das Mamco als erstes schweizerisches Museum für zeitgenössische Kunst eröffnet werden konnte. Inzwischen ist daraus in wunderbarer Zusammenarbeit zwischen Liebhabern der zeitgenössischen Kunst, mutigen Sammlern, potenten Mäzenen, der städtischen Kulturförderung und einem eigenwilligen und trendbewussten Kurator das stolze Bâtiment d'art contemporain erwachsen. Während das Engagement des Vereins vor der Eröffnung des Mamco von einem zähen Werben um die Anerkennung zeitgenössischer Kunst begleitet war, weisen seine seither verfolgten Aktivitäten in eine andere Richtung: Die Mitgliedschaft verhilft zu Nahkontakten mit den Kunstschaffenden (Atelierbesuche), dient der Anhäufung von verbürgten Wertpapieren (Editionen) und verschafft ein Ruhm und Erfolg förderndes Netzwerk (Diners für Sponsoren). Demselben Muster entsprechen zahlreiche weitere Museumsgründungen. Damit wird der Fall zu einem Paradebeispiel für die gierigen Umarmungsbewegungen des Betriebs, in dem sich ein idealistisches Engagement in eine aussichtsreiche Investmentpolitik verwandelt hat: Heute zahlt sich Zeitgenossenschaft aus. Das weiß auch der *artInvestor*, der darauf hinweist, dass mittlerweile Auktionspreise, wie sie für Gegenwartskünstler wie



1 Berner-Nelkenmeister, *Die Namengebung des Johannes*, um 1490, und Ilya Kabakov, *Medusa's Raft*, Installation, 1998, in der Ausstellung *Zeitmaschine. Oder: das Museum in Bewegung*, Kunstmuseum Bern, 22. März bis 21. Juli 2002.

Julian Schnabel oder Damien Hirst erreicht werden, diejenigen der Impressionisten weit hinter sich lassen. Der schwindenden Attraktivität der Alten Meister für den Kapitalmarkt begegneten denn auch inzwischen zahlreiche vordem noch eher behäbig auf ihren Schätzen sitzende Museen, indem sie Ausstellungen älterer Kunst mit jungen Teens aufmöbelten.

Dem wilden Wuchern des Zeitgenössischen haben die Art Basel mit ihrer erst seit wenigen Jahren durchgeführten Sonderausstellung *Art Unlimited* das passende Label und der Sammler Adam Lindemann eine Einschätzung verpasst, die das Fach Kunstgeschichte durchaus das Fürchten lehren könnte: «und das ist das Wunderbare am zeitgenössischen Kunstmarkt: Deine Entscheidung, ein Objekt zu kaufen, hat einen Einfluss auf den möglichen Platz des Künstlers in der Kunstgeschichte». <sup>5</sup> Ganz so schnell lässt sich die die Wissenschaft allerdings nicht aus ihrem Hoheitsgebiet verjagen. So hat sie, den Ruf nach Zeitgenossenschaft begleitend, eine stattliche Anzahl an Versuchen hervorgebracht, den Boom mit einem verlässlichen Kanon zu versehen. Der zur postmodernen Beliebigkeit hypostasierte Stilpluralismus wurde denn auch insbesondere um die bedeutungsschwangere und dementsprechend monetär verwertbare Jahrtausendwende zum beliebten Gegenstand kunsthistorischer Ordnungshüter: Man entwarf Be-

standsaufnahmen der *Art at the Turn at the Millenium* und Entwicklungsgeschichten wie in der Erzählung *Von der transzendierenden zur affirmativen Moderne*. Man verstieg sich zur Ausrufung neuer Zeitalter: *Moderne – Postmoderne – zweite Moderne*. Und Jörg Heiser kommt das besondere Verdienst zu, im «fröhlichen und ignoranten Nebeneinander» klare Wertmaßstäbe entdeckt zu haben. Bereits im Titel seines Buchs wird deutlich, dieser Mann hat Antworten: «Plötzlich diese Übersicht. Was gute zeitgenössische Kunst ausmacht.» Hier wird uns endlich eine erlösende Erklärung angeboten, denn Heiser verspricht: «Ich werde bestimmen, welche Strömungen, Künstler und Werke die zeitgenössische Kunst weiterbringen, welche es vielleicht gerade nicht tun, und ich werde es begründen». <sup>6</sup> Welcher Kollege versucht ist, Verlautbarungen wie diese mit spöttischem Lächeln zur Seite zu legen, sollte jedoch kurz innehalten. Denn wir müssen uns immerhin fragen, warum darin nicht nur eben diejenigen Künstler aufgezählt werden, die von der Kunstwissenschaft am häufigsten berücksichtigt werden (und die, ganz nebenbei, auch die verkaufsbilanzierenden Ratings anführen). Auch sollte uns aufforchen lassen, dass Heiser, wiewohl mit dem Wortwitz des Kritikerjargons, auf die in ehrwürdigeren wissenschaftlichen Veröffentlichungen tonangebenden Begriffe und Deutungsverfahren zurückgreift. Der Kritiker schreibt Kunstgeschichte – und derweil trägt der Kunsthistoriker zu den tonangebenden Ratings bei. Darin mag eine Rechtfertigung für die Beschreibung Germers als «Historiker-Kritiker-Hybride» liegen, wie sie in einem Nachruf auf sein Wirken als Universitätsprofessor mit dem Schwerpunkt «Kunstgeschichte der Gegenwart» noch als Ausnahme verzeichnet wird. <sup>7</sup>

So wenig es bei dieser Ausnahme geblieben ist – es scheint doch, als ob im allgemeinen Werben um die Gegenwart in der Kunst selbst und auch ihrer Geschichte die Sammler, Kuratoren und Kritiker die Nase viel weiter vorne hätten als die Kunstwissenschaft, die mit adelnden Auslegungen der Werke unserer hundert bestverkauften Künstler sowohl ihre Ausein-

andersetzung mit der Gegenwart als auch die von ihr verwaltete historische Perspektive neu zu legitimieren versucht. Das Fach pflegt in einträchtiger Ruhe den Alltag interesseloser Kunstgeschichtsschreibung, in der man sich keine Rechenschaft darüber ablegen muss, ob man gerade die großen Nummern des internationalen Kunstmarkts historisch verortet, und in der man sich auch nicht dafür rechtfertigen muss, dass man eben auf dieser Grundlage Einladungen zu Reden und Katalogbeiträgen erhält. Als hätte das alles gar rein nichts miteinander zu tun. Dafür denken wir laut über künstlerische Strategien der Selbstpositionierung nach. Adam Lindemann publiziert derweil weiterhin bei Taschen, dessen Produkte der standesbewusste Kunstwissenschaftler nicht für konsultationswürdig hält. Kurz: Das Problem stellt sich heute offensichtlich anders dar als 1932. Damals hatte Joseph Gantner mit Rücksicht auf eine von ihm angenommene Verantwortung des Fachs für die künstlerischen Fehlentwicklungen des 19. Jahrhunderts eine entschiedener gegenwartsorientierte Kunstgeschichtsschreibung eingefordert.<sup>8</sup> Wenn heute die Wissenschaft Mitverantwortung trägt, dann wohl umgekehrt hauptsächlich mit Rücksicht auf ihre Verquickung mit dem zeitgenössischen Kunstbetrieb. Insofern ist die Stellung von uns Fachvertretern als Zeitgenossen eben doch, wie es in Zürich hieß, prekär und stellt eine Herausforderung an die Selbstwahrnehmung der Wissenschaft dar.

#### Anmerkungen

1 Die beiden gleichermaßen berühmt gewordenen Äußerungen werden zitiert bei Jaap T. Harskamp, «Contemporaneity, Modernism, Avant-Garde», in: *British Journal of Aesthetics*, 2002, Bd. 20, S. 204–214, S. 208 und S. 210.

2 Vgl. Götz Adriani, «Jede Gegenwart hat ihre Geschichte», in: *Anselm Kiefer. Bücher 1969–1990*, hg. v. dems., Tübingen 1990, Ausst.-Kat., S. 8–19, S. 8 und S. 9.

3 Vgl. Kathrin Hoffmann-Curtius, «Zeitgenossenschaft als Herausforderung», in: *kritische berichte*, 2005, Bd. 33, Heft 4, S. 70–81, S. 76. Amérys Ausspruch stammt von 1966.

4 Vgl. Stefan Germer, «Die schwierigen Zeitgenossen. Über die Probleme der Historisierung aktueller Kunst», in: *Germeriana. Unveröffent-*

*lichte oder übersetzte Schriften von Stefan Germer zur zeitgenössischen und modernen Kunst*, hg. v. Julia Bernard, Köln 1999, S. 219–232, S. 219. Über den Anteil verstorbener Künstler an der oben erwähnten Brüsseler Ausstellung handelt Kathryn Boyer, «Association Française d'Action Artistique and the School of Paris», in: *Konsthistorisk Tidskrift*, 2001, Bd. 70, S. 157–170, S. 160.

5 Adam Lindemann, *Collecting Contemporary*, Köln 2006, S. 13.

6 Jörg Heiser, *Plötzlich diese Übersicht. Was gute zeitgenössische Kunst ausmacht*, Berlin 2007, S. 8 und S. 9. Die Nachweise für die anderen oben erwähnten Titel lauten vollständig: *Art at the Turn of the Millenium*, hg. v. Uta Grose-nick u. Burkhard Riemschneider, Köln 1999; Martin Damus, *Kunst im 20. Jahrhundert. Von der transzendierenden zur affirmativen Moderne*, Reinbek bei Hamburg 2000; Heinrich Klotz, *Kunst im 20. Jahrhundert. Moderne – Postmoderne – zweite Moderne*, München 1999.

7 Vgl. Julia Bernard, «Einleitung», in: dies. 1999 (wie Anm. 4), S. 9–20, S. 15.

8 Vgl. Joseph Gantner, *Revision der Kunstgeschichte. Prolegomena zu einer Kunstgeschichte aus dem Geiste der Gegenwart*, Wien 1932, S. 13 und folgende.