

Hans Dickel

Künstlermuseen als »institutionelle Kritik«.

Zu den Arbeiten von Ilya Kabakov und Christian Boltanski

Als Pablo Picasso Gertrude Stein erzählte, er werde bald eine Ausstellung im Musée d'Art Moderne haben, antwortete sie: »Kein Museum kann modern sein«.¹

Die inszenierte Ansammlung von Bildern in den Kunstwerken von Ilya Kabakov und Christian Boltanski unterläuft in subversiver Weise die institutionellen Bedingungen der Museen, in denen Werke der bildenden Kunst gesammelt werden. Beide Künstler gestalten in diesen Institutionen eigene Räume, statt ihre Werke der Präsentation durch Kuratoren zu überlassen. Ihre sammelnde Aufbewahrung und museale Inszenierung von Objekten einer vergangenen Kultur gleicht sich den Funktionen und Erscheinungsformen der Museen in einer Weise an, daß ihre Werke der Vereinnahmung seitens der Institution entzogen bleiben.² Sie können nicht wie Bilder »gehängt« werden, sie stellen dem Kontext »Kunstmuseum« vielmehr separate Räume ästhetischer Erfahrung entgegen. Boltanski und Kabakov distanzieren sich von den dort gegenwärtig geltenden Bedingungen der Kunst-Akkumulation, sie verstehen das Museum nicht als Ziel, sondern als Ausgangspunkt ihrer Arbeit, um mit ihren gesammelten Materialien gerade dort eine »Rückkehr der Realität« in Szene zu setzen – gegen den Andrang der massenmedialen Bilder, der ihre Wahrnehmung verstellt.³ So installierte Boltanski 1998 im Keller des Pariser Musée d'Art Moderne ein Fundbüro verlorener Alltagsgegenstände, »objets perdus« (Abb. 1), Kabakov in-



1 Christian Boltanski: Objets perdus, Musée d'Art Moderne, Paris 1998 (Foto: André Morin, Paris)

szenierte im Hessischen Landesmuseum Darmstadt den Schauraum einer Kunstsammlung (Historienbilder über weinroter Wandbespannung), der von ihm eine Ruinenästhetik verpaßt bekommen hatte: von der Decke tropfte Wasser in aufgestellte Eimer, die Polsterbank war notdürftig mit Plastikfolie geschützt (»Vorfall im Museum oder Wassermusik«, 1992-94).

Das Problem der Museen

Paul Valéry hatte »das Problem der Museen« in ihrer Kunstfeindlichkeit gesehen: »Unsere Erbschaften erdrücken uns: der Mechanismus der Schenkungen und Vermächtnisse, sowie der Weitergang des künstlerischen Schaffens und der Ankäufe, sie tragen um die Wette pausenlos ein Kapital zusammen, dessen Übermaß gerade ihm die Nutzbarkeit nimmt. [...] Die Notwendigkeit, sie in einer Behausung zusammenzudrängen, treibt die Betäubung und Trauer, die von ihnen ausgehen, noch über sich hinaus.«⁴ Insofern die Museen nur »tote Visionen aufbahren«, kämen sie Friedhöfen gleich, »keine Kultur der Wollust und keine der Vernunft hätten ein derartiges Haus des Unzusammenhängenden errichten können,« so paraphrasiert ihn Adorno.⁵ »Da müssen wir notwendig erliegen. Was tun? Wir werden oberflächlich.« (Valéry) Gegen die Völlerei musealer Kunstbetrachtung hatte Valéry die Autonomie des einzelnen Werkes eingeklagt und die Aufmerksamkeit konzentrierter Betrachtung angemahnt. Die entgegengesetzte Haltung nahm seinerzeit Marcel Proust ein, der im Museum ein Angebot für Flaneure sah, an der Oberfläche zu bleiben und rein ästhetische Erfahrungen machen zu können. Für sie »erweckt erst der Tod der Werke im Museum diese zum Leben.« (Adorno)⁶ Kabakov und Boltanski verbinden beide Einstellungen zum Museum – durch die Einrichtung von »Installationen« zwingen sie den Besuchern einen Modus konzentrierter Wahrnehmung förmlich auf, andererseits nehmen sie selbst eine Proustsche Haltung ein, wenn sie vorhandene Bilder als Material für ihre eigenen Werke benutzen. Sie gehen aus von den Aporien im Verhältnis zwischen Kunst und Museum, sie operieren sowohl mit der Institution als auch gegen sie, wenn sie das Prinzip der Bilder-Ansammlung zitieren, es aber gegen das Museum wenden, um die Betrachter in ihren Installationen zu anderen Kunsterfahrungen zu führen. Ihre Installationen sind abgeschirmt gegen den Kontext, eine Strategie der Isolation des Betrachters, welche in der Ausweitung der Illusion zur Simulation die Aufmerksamkeit für das Werk zu steigern versucht. Sie vermitteln eine Anmutung von Privatheit: Boltanski benutzt vor allem Amateur-Photographien bürgerlicher Provenienz, Kabakov bevorzugt Requisiten aus der verblichenen Lebenswelt der ehemaligen Sowjetunion. Die Betrachter werden hineingelockt in zunächst anheimelnde Räume, die eine Begegnung mit Privatem vortäuschen, dann aber das »Heimliche in seinen Gegensatz, das Unheimliche übergehen lassen« (Sigmund Freud)⁷, und eine Auseinandersetzung mit dem Tod (Boltanski) bzw. der totalitären Administration des Lebens (Kabakov) vermitteln.

Die erste Phase einer »Institutional Critique« der Museen durch Künstler setzte (nach den klassischen Avantgarden der 20er Jahre) um 1970 im Rahmen einer allgemeinen Kritik gesellschaftlicher Institutionen ein. Marcel Broodthaers leistete mit seinem »Musée d'Art Moderne: Département des Aigles« (1968-72) einen Schritt, der wesentlich über Marcel Duchamps Ready made-Konzept hinausgeht: Indem er

Bilder von Adlern aus verschiedenen Gebrauchszusammenhängen für sein »Museum« entlieh, sie damit ästhetisierte und neutralisierte, nahm er ihnen ihre soziale Funktion als Hoheitszeichen; Broodthaers verwendete sie im Kontext seines »Museums« aber auch, um eine ironische Typologie der Markenzeichen von Künstlern zu inszenieren.⁸

Daß ein Museum nicht nur Endlager gesammelter Kunstwerke sein muß, sondern auch Basis für zeitgenössische Kunst sein kann, belegen besonders die Environments der Kunst um 1970, Versuche, die gegebenen Ausstellungsräume neu zu bespielen. Ein signifikantes Beispiel war Bruce Naumans »Floating Room« von 1972, in dem der »white cube« regelrecht »suspendiert« wurde. Mit der Bewegung der aufgehängten Wände gerieten die Koordinaten der räumlichen Wahrnehmung ins Wanken, eine Irritation, als könnten tatsächlich die institutionellen Bedingungen des Museums »abgeschüttelt« werden. Der Illusion einer möglichen Auflösung der Kunst ins Leben, die deren Preisgabe bedeuten würde, erlag Nauman jedoch nicht, vielmehr hielt er am institutionellen Rahmen der Kunst fest, von dem aus die Erfahrung einer Irritation vermittelt werden kann, mitsamt dem Impuls einer Kritik, in diesem Fall dem impliziten »Rütteln« an den Wänden des Museums: »Alle Kunst nach den historischen Avantgarde-Bewegungen hat sich in der bürgerlichen Gesellschaft dieser Tatsache zu stellen; sie kann sich entweder mit ihrem Autonomie-Status abfinden oder Veranstaltungen unternehmen, um den Status zu durchbrechen, sie kann jedoch nicht – ohne den Wahrheitsanspruch von Kunst preiszugeben – den Autonomie-Status einfach leugnen und die Möglichkeit unmittelbarer Wirkung unterstellen«, so formulierte Peter Bürger dieses Dilemma 1974 in seiner »Theorie der Avantgarde«.⁹ Insbesondere Sol LeWitt und Daniel Buren ist es mit den »Wandzeichnungen« (seit 1968) beziehungsweise den Arbeiten aus gestreiftem Stoff (»in situ«, seit 1968) gelungen, ihre Kunst den Bedingungen musealer Sammlungen in einer Dialektik von Assimilation und Dissimilation zu entziehen. Hier wird nicht ein fertiges Werk in einen institutionellen Rahmen eingegliedert und damit fremdbestimmt, der gegebene Rahmen wird vielmehr vom Künstler als Bildträger seines Werkes benutzt, das am jeweiligen Ort als Instrument kritischer Wahrnehmung dienen kann und in der Regel nur für die befristete Zeit einer Ausstellung zu sehen war. Im Zusammenhang der »documenta 5« (1972), die Harald Szeemann diesen damals avanciertesten Formen zeitgenössischer Kunst gewidmet hatte, waren etliche solcher institutionenkritischen Environments zu sehen, darunter auch schon erste »Künstlermuseen« mit narrativem Inhalt, etwa die Räume von Claes Oldenburg (»Mouse Museum«) und Marcel Broodthaers sowie Arbeiten von Paul Thek und Edvard Kienholz.

Die Öffnung der Museen für die zeitgenössische Kunst, zunehmend auch für Kunstausstellungen, hatte jedoch zur Folge, daß – bei zunehmendem Andrang seitens der Künstler und stets »offener« werdenden Formen der Werke – nun den verantwortlichen Kuratoren neue Kompetenzen sowohl der Selektion wie auch der Inszenierung zufielen. Die Aufgabe der Museen liegt dementsprechend längst nicht mehr darin, Artefakte aus der Vergangenheit sicherzustellen, im Gegenteil, sie sind zu der Instanz geworden, die aus der kulturellen Überproduktion der Gegenwart das »Richtige« auszuwählen habe, so Boris Groys.¹⁰ Aus den Konservatoren, den Nachfolgern der Wächter königlicher Sammlungen historischer Kunst, wurden die Kuratoren für lebende Künstler, die über den Zugang der Werke ins Museum zu entschei-

den haben.¹¹ Eine Folge davon ist, daß die Museen nun in gewisser Weise die Werke selbst generieren, die sie vorgeben, zu dokumentieren. Deshalb ist auch die »institutionelle Kritik« der Museen von seiten der Künstler überhaupt erst möglich geworden, seitdem zeitgenössische Kunst im Horizont der Museen produziert werden kann, seitdem die Werke der Künstler schon zu Lebzeiten in den Museen gesammelt werden, seitdem Kunstwerke nicht mehr für bestimmte Lebenszusammenhänge, sondern mit Bezug auf die Kunstgeschichte für eine erhoffte Ewigkeit im Museum geschaffen werden.¹² Allenthalben sei, so Pierre Nora, ein solcher Kult des Aufbewahrens zu beobachten, eine obsessive Sammelleidenschaft, eine Eskalation der Archivierung – die Kehrseite des Verlusts der lebendigen Auseinandersetzung beziehungsweise Erinnerung.¹³ Das Museum liefert eine Metapher für jene »Posthistoire«, in der, zumindest kulturell, alles schon geschehen zu sein scheint, aber virtuell verfügbar bleiben soll.¹⁴ Jean Baudrillard hat die Ausrichtung der zeitgenössischen Kunstproduktion auf die Institution Museum als Zeichen einer nekrophilen Kultur gewertet, deren Kunst sich viel zu früh in ihre Depots zurückziehe.¹⁵ Das Museum ist jedoch für die zeitgenössische Kunst zu einem fragwürdigen Pantheon geworden, lagert es die Werke doch aus dem gesellschaftlichen Leben aus, ohne ihr (des großen Andrangs wegen) einen angemessenen Rahmen bieten zu können. In der von Valéry beschriebenen Struktur der nivellierenden Ansammlung von Exponaten entsprechen die Museen dem Informationsangebot der Medien, deren Konsum per Funk, Fernsehen und Internet die Menschen zwar global informiert, sie aber zugleich von Ort und Zeit ihres eigenen Lebens »abschirmt«, sie ihrer näheren Umgebung »entfremdet«. Demgegenüber sei, so Odo Marquard in seiner Analyse zeitgenössischer »Kompensationsstrategien«, bereits ein neuer Bedarf an Geschichte und »authentischer« Erfahrung entstanden, dem sich auch die gegenwärtige Welle der Gedenkstätten verdankt, an der die zeitgenössische Kunst in- und außerhalb der Museen partizipiert.

Vor diesem Problemhorizont der Beziehungen zwischen Museum und zeitgenössischer Kunst sollen die Werke von Ilja Kabakov und Christian Boltanski untersucht werden, die sich – anders als viele Künstler der 70er Jahre – nicht mehr vorrangig mit den Modalitäten der Ausstellung befassen, sondern das Museum in seiner gesellschaftlichen Funktion als Ort institutionalisierter Erinnerung befragen. Hatte Naumans Environment den »white cube« als einen Raum ästhetischer Erfahrung neu bestimmt, so benutzen sie das überlieferte Formenreservoir der Post-Minimal-Art, um es mit narrativen Inhalten neu zu besetzen. Kabakov füllt die »weiße Zelle« mit Reminiszenzen aus der Sowjetunion, Boltanski sammelt Bilder und Dokumente, die er analog zur Akkumulation und Archivierung im Museum ausstellt. Die bereits in den 70er Jahren »abweichend von wissenschaftlichen Tugenden und musealen Selbstverständlichkeiten entwickelten Sammlungsstrategien von Künstlern« werden transformiert in eigene museale Inszenierungen, die sich mittlerweile schon in den Museen selbst kritisch gegen ihren Kontext wenden.¹⁶ So können die »Künstlermuseen« von Kabakov und Boltanski, als geschichtsgeladene Orte der persönlichen Erinnerung, mit dem Geschichtsbild kollidieren, das die Museen durch die Ordnung ihrer Sammlungen entwerfen.

Bevor Kabakov und Boltanski in ihrem Werk zu einer solchen »institutionellen Kritik« gelangten, hatten sie sich mit den in ihrer Gesellschaft etablierten Systemen der Bildproduktion auseinandergesetzt: Kabakov mit der Propagandakunst des So-

zialistischen Realismus, Boltanski mit der Presse- und Amateurphotographie, die ebenfalls als Medien der Bewußtseinsbildung dienen. Boltanski prüfte die Funktion der Photographie bei der Ausprägung persönlicher Identität, indem er z.B. Momente seiner Kindheit für die Kamera neu inszenierte, Kabakov, der als Kinderbuchillustrator in der Sowjetunion gearbeitet hatte, entwarf in seinen privaten Alben eine Gegenwelt »abweichender« Identitäten, in deren Protagonisten sich Eingeweihete, Künstlerfreunde aus dem Kreis der Moskauer Konzeptualisten, selbst erkennen konnten.¹⁷ In einem jeweils zweiten Schritt – vom Bild in den Raum – haben beide Künstler in den 80er Jahren das Museum als ein Thema für ihre Arbeit entdeckt, insofern es als Ort der institutionalisierten Erinnerung beziehungsweise Belehrung den Bildmedien in ihrer Funktion entspricht.

Kabakov

Kabakov hatte seine Ausbildung zum Künstler in einem System staatlich gesteuerter Bildproduktion erfahren, das von den Zweifeln der Moderne an der Tradition der Kunst weitgehend unbehelligt geblieben war. Mit der Darstellung ideologisch vorgegebener Sujets sollten sich die Künstler als »Ingenieure der Seele« (Stalin) nützlich machen, sollten mit ihren Bildern die Weltanschauung des Kommunismus festigen. Kabakov konnte sich dieser Institutionalisierung der Kunst in der Sowjetunion entziehen, indem er sie selbst als solche darstellte. Das in der Genremalerei der staatlichen Propaganda entworfene »sowjetische Paradies« hatte er (wie viele Intellektuelle) »als ungeheuerlichen Betrug, als echte Hölle« empfunden.¹⁸ Die Bilder täuschten über gesellschaftliche Mißstände hinweg, wirkten aber dennoch ideologiebildend. Wer sie in dieser Funktion erkannt hatte, fühlte sich von ihnen bedrängt, förmlich umstellt. So beschreibt Kabakovs Kompagnon Boris Groys, daß die Wandbilder in den Moskauer U-Bahn-Stationen weniger für eine bewußte Betrachtung seitens der Passanten gemalt worden seien, sondern eher umgekehrt: die Fahrgäste hätten sich morgens auf dem Weg zur Arbeit quasi von den Bildern beobachtet und im Angesicht der Funktionäre zu Fleiß ermahnt gefühlt.¹⁹ Kabakov entwickelte demgegenüber subversive Formen der Gegenwehr, um diese Phantasmen bloßzustellen, ein Beispiel seiner frühen »Soz-Art« – Satiren ist die Ausstaffierung solcher Darstellungen der Arbeitswelt und Freizeit mit Rosetten aus Tüllpapier, die, scheinbar affirmativ, den verlogenen Schein de facto als solchen entlarven. Der Verfremdungseffekt des zweifelhaften Materials beraubt die Bilder ihrer ursprünglich intendierten Wirkung, macht im Sinne Brechts die falsche Ideologie als solche erkennbar. Da es »freie Künstler« in der Sowjetunion nicht geben konnte, waren solche subtilen Gesten des Protests nur den Künstlern möglich, die hauptberuflich eingebunden waren und ihre »offizielle« Existenz mit einer inoffiziellen zu verbinden wußten: Kabakov war von 1956-1987 Mitglied im sowjetischen Künstlerbund, er illustrierte im staatlichen Auftrag Kinderbücher, doch in seinen privaten Alben schildert er Personen, die sich den Normen entziehen, Außenseiter mit individuellen Schicksalen, Figuren in der Tradition russischer Prosa (Gogol, Dostojewski), die einen »kleinen Menschen« in Konflikt mit dem System geraten lassen.

1987 emigrierte Kabakov aus der UdSSR. Diesen Schritt hat er nach seiner Ankunft im Westen in einem eigenen Werk dargestellt: »Der Mann, der in den Kos-

mos flog«.²⁰ Der inszenierte Raum war Teil des Environments »Zehn Personen einer Kommunalwohnung«, das Kabakov 1989 in der New Yorker Galerie Ronald Feldmann eingerichtet hatte. Der Protagonist dieses Raumes hatte dessen Wände, so die sinnfällige Metapher, mit Propagandaplakaten bekleben müssen, weil kein Tapetenpapier zu kaufen war.²¹ Indes, die tapezierten Trugbilder haben bei ihm eine Klaustrophobie provoziert – ein Hinweis auf jene Potemkinschen Dörfer des Sozialismus, die dem sowjetischen Bürger wahre Tantalus-Qualen uneingelöster Versprechungen zumuten. Er habe sich einen Schleudersitz konstruiert, um aus der Enge des Zimmers zu entkommen, sich in die Weite des Universums zu katapultieren. Seine ballistischen Berechnungen sind in einem Modell nachzulesen: Für seine Flucht habe er die Mitternacht des 12. April 1982 ausgewählt, weil ein günstiger Stand der Sterne seine Chancen erhöht hätte, auf der berechneten Flugbahn davonzukommen.

Kabakovs persönliche Wahrheit, aus der UdSSR als dem Staat der falschen Versprechungen und permanenten Enttäuschungen fliehen zu müssen, erscheint in seinem Kunstwerk als eine aufwendig gestaltete Lüge. Er benutzt geradezu theatrale Effekte, um die Dringlichkeit seiner Phantasie zu bekräftigen: Die Decke ist durchbrochen. Indem er die Illusionen des sowjetischen Paradieses (Propagandaplakate, Kosmonauten-Phantasien) mit denen seines Fluges in die Freiheit konterkariert, gelingt ihm eine Kollision zweier »Lügen«, die zur Wahrhaftigkeit führt, eine »Geburt der Kunst aus dem Geist der Unfreiheit, eine Probe subjektiver Freiheit im Zustand objektiver Unfreiheit.« (Jan Thorn-Prikker)²² Kabakovs Raum steht in der Tradition des russischen Konstruktivismus – man denke an Tatlins visionären Flugapparat »Letatlin« (1932) – aber der Künstler »dekonstruiert« diese Tradition: Der Traum vom Fliegen ist zu einem Traum vom Fliehen geworden. Kabakov selbst hat sich diesen Traum erfüllen können. Als Emigrant verzichtet er im Westen jedoch auf direkte politische Stellungnahme und greift statt dessen auf den Topos vom Künstler im Elfenbeinturm zurück, der aus abgehobener Distanz auf die Welt schaut: »Das ist meine tiefe Überzeugung, man kann in dieser Welt nicht leben. Man muß aus ihr davonfliegen. Alle müssen davonfliegen. Eine Umgestaltung des Lebens ist unmöglich, sie ist sowieso zum Scheitern verurteilt. Und darum müssen wir etwas tun, um dieses Leben noch zu Lebzeiten zu verlassen, bevor wir gestorben sind. Zum Beispiel ständig über der Erde schweben, und nur ab und zu auf ihr landen.«²³ Es bleibt die Frage, ob Kabakov sich diese Unabhängigkeit im Westen tatsächlich bewahren konnte.

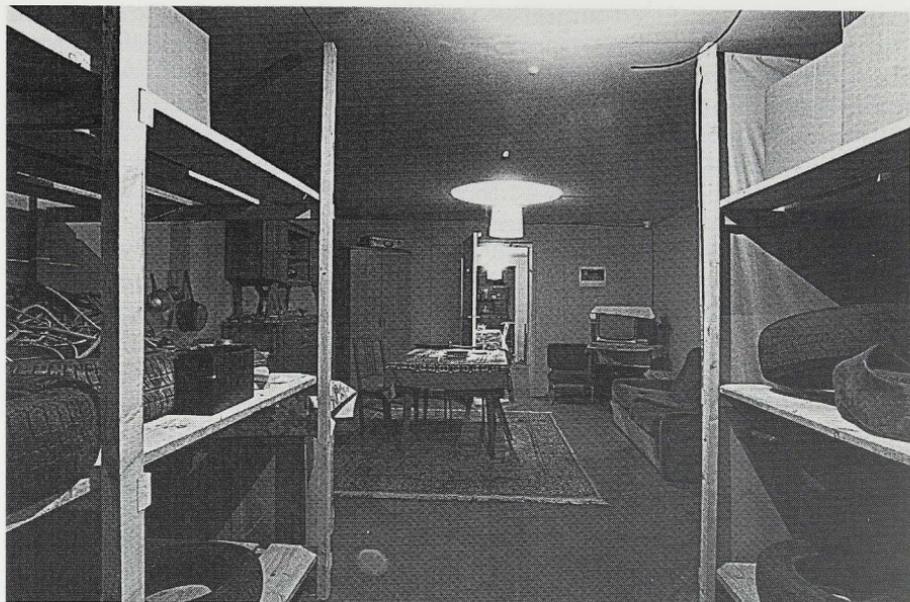
Im Alter von bereits 55 Jahren emigriert, absolvierte er im westlichen Kunstbetrieb in kurzer Zeit ein so dichtes Ausstellungsprogramm, wie es sonst nur wenigen Künstlern in ihrem gesamten Lebenswerk gelingt. Virtuos beherrscht Kabakov ein breites Repertoire der Inszenierungstechniken, er stellt seine musealen Präparate alltäglicher Situationen des sowjetischen Leben aus, als seien es »authentisch« erhaltene Spuren eines untergegangenen politischen Systems, dessen Vergangenheit er auf diese Weise imaginär vorwegnimmt: Kabakov rächt sich an seinem Staat, indem er diesem schon vor der Zeit eine Ruinenästhetik verpaßt. Die meisten Besucher im Westen zeigen sich in den Armutszellen und kafkaesken Behördenfluren erschüttert vom Schicksal der Menschen im Osten, sie tapen in die Falle der Betroffenheit oder aber betrachten das Ganze als eine neue, skurrile Form von Exotismus. Während Kabakov sich seiner Traumata aus sowjetischer Zeit entledigt, indem er seine

Environments mit raffiniert ausgeklügelten Techniken in Szene setzt, können diese Schreckenskammern einer zerfallenen Diktatur den westlichen Ausstellungsbesuchern einen gewissen Schauer einjagen, der sich für sie jedoch in das wohlige Gefühl verkehren kann, noch einmal davon gekommen zu sein.

In den ersten Jahren, so läßt die erstaunliche Resonanz seines Werkes im Westen vermuten, traf Kabakov auf einen Bedarf an vermeintlich »authentischer« Erfahrung der Armut fremder östlicher Lebenswelten: Die Absurdität sowjetischer Bürokratie konnte in seinen Inszenierungen mit einer gewissen Schaulust und Schadenfreude als Kuriosum betrachtet werden. Kabakov hat diese problematische Seite einer revanchistischen Rezeption seiner Kunst im Westen allerdings erkannt und darauf auch reagiert. Seine Installationen richten sich, ebenso wie die Boltanskis und anderer Künstler der 80er Jahre, nicht nur an ein neuerdings an Geschichte interessiertes Publikum, sie reagieren auch explizit auf die Institution Kunst-Museum, so wie es Kabakov in seinem Traktat »Über die totale Installation« präzise erläutert.²⁴ Auf der Suche nach ihrem Publikum seien in den Museen nunmehr neue Strategien zu entwickeln, denn die Aufmerksamkeit der Betrachter sei dort für gewöhnliche Kunstwerke kaum mehr zu gewinnen, zum einen wegen der bereits akkumulierten Fülle von Bildern, aber auch wegen eines gewissen Verschleißes der Wahrnehmung



2 Ilya Kabakov: C'est ici que nous vivons, Installation im Centre Georges Pompidou, Paris 1995



3 Ilya Kabakov: *C'est ici que nous vivons*, Installation im Centre Georges Pompidou, Paris 1995 (Foto: Adam Rzepka, CNACGP)

infolge des maßlosen Bilderkonsums aus den Massenmedien. Ein in dieser Hinsicht aufschlußreiches Werk war seine bislang größte Installation, 1995 im Foyer des Centre Pompidou in Paris: »C'est ici que nous vivons« (Abb. 2 und 3).²⁵ Inmitten von Palisaden hatte er das Baugelände für den in Moskau geplanten Palast der Sowjets nachgestaltet. Die Besucher wurden konfrontiert mit dem Bild einer Baustelle, die unfreiwillig zum Dauerwohnsitz geworden war, weil die Arbeiter mit dem Palast nicht fertig werden konnten. Der Zukunftsbau des kommunistischen Reichs schien in seinen Fundamenten steckengeblieben zu sein. Notgedrungen, so die dargestellte Situation, haben sich die Bauleute in provisorischen Baracken zwischen Regalen und Kabelrollen eingerichtet. Im Namen der Utopie seien die Orte des tatsächlichen Lebens vernachlässigt worden. In der Mitte der simulierten Baustelle standen Säulenstümpfe, am Rand lagen Stangen für Gerüste und Sand für die Mauern des Palasts. Im Souterrain befanden sich ebenfalls simulierte Schulungsstätten zur ideologischen Festigung des Ganzen, darin Bilder vom »neuen Menschen« und Endloskassetten, von denen die immer gleichen Zukunftsmelodien abgespult wurden. Kabakov zeigte hier den Überbau als einen wackligen Rohbau, die Ideologie als nicht tragfähige Konstruktion. Seine Installation im Foyer des Centre Georges Pompidou wurde zwar wegen ihrer Größe kritisiert – Kabakovs »musées de l' homme russe« seien inzwischen selbst zu manierierten Attraktionen des westlichen Kunstbetriebs verkommen – doch nur in diesen Ausmaßen konnte seine Pariser Arbeit inhaltlich und formal auf ihren Ort Bezug nehmen. Nur so war ein Kommentar möglich zu dem Bauwerk von Renzo Piano und Richard Rogers (1972), jener »brutalistischen« Architektur, die demonstrativ ihre Infrastruktur hervorkehrt, Heizungsrohre, Roll-

treppen, Transportschächte etc. Kabakovs Kritik an der sowjetischen Gigantomanie konnte (und sollte) auf den Ort ihrer Inszenierung in Paris überspringen²⁶, denn auch die Erlebnisgesellschaft der westlichen Museen, deren Flaggschiff das Centre Pompidou ist, jener Supermarkt der Kunst, ein postmodernes Pendant zur Musealisierung des Louvre, auch sie sieht sich konfrontiert mit den Tatsachen einer ökonomischen Misere.²⁷ Die westliche »Kulturgesellschaft« steht ebenfalls auf wackligen Füßen, es ist fraglich, wie lange der Betrieb angesichts seiner wegbrechenden ökonomischen Basis noch finanziert werden kann.

Kabakov hat in seinem Traktat »Über die totale Installation« die Technik solcher Inszenierungen ausführlich beschrieben. Details wie Beleuchtung, Farbgebung, Akustik und Wegführung werden als relevant für die Gesamtwirkung erläutert, das Verhältnis zwischen Raum und Objekten solle wie auf einem Tafelbild kompositionell ausgewogen sein, die Dramaturgie möglichst raffiniert, um die Aufmerksamkeit der Betrachter zu wecken und zu erhalten – *varietà piace*. Kabakov liefert mit diesem Traktat eine Logistik der Installationskunst, die er theoretisch begründet als eine neue Kunstform nach der Malerei: Angesichts der übermäßigen Fülle von Bildern in den Museen sei es erforderlich, separate Räume einzurichten, um das Interesse der Besucher für einige Zeit zu bündeln. Valéry's Bemerkung, daß man im Museum vor lauter Bildern die Kunst kaum noch wahrnehmen könne, daß man als Betrachter oberflächlich werden müsse, sie werde heute noch in eklatanter Weise verschärft durch die Konkurrenz der Massenmedien, die bewirken, daß niemand mehr bildliche Darstellungen noch entsprechend ernst nehmen könne.

Kabakov läßt in seinen Werken das museale Konzept der Sammlung mit der Suggestion der Materialfülle eines Müllhaufens kollidieren und formuliert damit eine kontextkritische Position: Ist das Museum ein »Müllplatz der Kultur«, da es Dinge aufbewahrt, die im Leben nicht mehr gebraucht werden, so können umgekehrt gerade die Müllplätze des Lebens anregend auf Poesie und Kunst wirken. Boris Groys Beobachtung²⁸ ist insofern auf Westeuropa übertragbar, als sich im Zuge einer Revision der Moderne auch aus deren Museen keine Versicherung kultureller Identität mehr ungeprüft beziehen läßt. Wenn Kabakov in der Hamburger Kunsthalle zwei Räume für eine »Bildertherapie (Eine neue Methode zur Heilung von Nerven- und Gemütskrankheiten)« vermeintlich dort im Bett liegender Patienten einrichtet, deren Wirkung von zwei Landschaftsbildern und einer leise säuselnden Begleitmusik (Glucks »Reigen seliger Geister«) ausgeht, ist dies auch ein ironischer Kommentar zur Funktion der Museumskultur westlicher Prägung. Kabakov hat diesen Raum inmitten einer Kunstsammlung eingerichtet, um so den Bilderstrom zu unterbrechen, als welchen viele Betrachter einen Museumsbesuch erleben. Indem er einem Bild – als Placebo für die Exponate des Museums – einen eigenen Raum der Rezeption zuordnet, schafft er eine Distanz zur sonst üblichen Haltung des meditativ versunkenen oder angenehm unterhaltenen Betrachters. Kabakovs Inszenierungen irritieren die Institution Museum, indem sie ihr im Sinne der Kontext-Kunst gleichsam einen Spiegel vorhalten, einen Spiegel, in dem jedoch als Phantombild zugleich eine andere Wirklichkeit, die Welt des Ostens, erscheint.

Aufgewachsen in Paris, inmitten der Museumskultur der »grande nation«, hatte sich Boltanski ebenfalls zuerst mit Systemen der Bildproduktion in seiner Gesellschaft befaßt, der Presse- und Amateurphotographie, die in ihrer Konsolidierung von Klischees zur Befestigung eines bürgerlichen Lebensgefühls beitragen können.²⁹ Er wirkte der bewußtseinsbildenden Funktion dieser Medien entgegen, indem er die semantische Identität der Photos in seinen Werken zersetzte. Im Rollenspiel als Erwachsener hatte Boltanski Szenen seiner Kindheit nachgestellt und sich dabei photographieren lassen – wir sehen ihn, 27-jährig, mit dem Ranzen unterm Arm von der Schule heimkehrend, im Bett eine Kissenschlacht vom Zaune brechend, als Protagonist einer Affäre, die er sechsjährig in den Sommerferien mit einem gleichaltrigen Mädchen am Strand erlebt haben will: »Le baiser honteux« (1974).³⁰ Boltanski läßt auf diese Weise Motiv und Medium der Photos auseinandertreten, so daß ihre magische Verknüpfung von Wirklichkeit und Bild gelöst wird. In der Abweichung von den üblichen »sozialen Gebrauchsweisen der Photographie« – so der Titel eines Buches, an dem sein Bruder Luc Boltanski als Soziologe und Mitarbeiter von Pierre Bourdieu beteiligt war – konstituiert er sich als Künstler, der das Medium Photographie kritisch für eigene Zwecke gebraucht.³¹ In der Darstellung seiner selbst als Kind wird gerade jener Verlust deutlich, den Amateurphotographien gerne überspielen: »Die Kindheit ist der erste Teil von uns, der stirbt.«³² Boltanski untergräbt die Funktion der Photographie, durch Erinnerung der Vergewisserung einer persönlichen Identität zu dienen. Statt eine solche zu bekräftigen, tragen seine Arbeiten eher zur Verunsicherung des Identitätsbewußtseins bei. Indem er verschiedene Phasen seines Lebens in Bildern einander gegenüberstellt (»Christian Boltanski à 5 ans 3 mois de distance«, 1970)³³ zeigt er das Älterwerden als ein Anderswerden.

Er parodiert nicht nur die antiquierte Künstlerrolle des schon in jungen Jahren genialen Außenseiters, sondern erzeugt auch eine Distanz zur sonst eher selbstverständlichen Adoleszenz, indem er die Erziehungsnormen aufzeigt, nach denen viele Kindheiten in Westeuropa mehr oder weniger ähnlich verlaufen. Seine Pseudo-Selbstbildnisse sind frei von falschem Künstler-Pathos, statt dessen wird hier die Rolle des Künstlers in seiner Reflexion des Mediums Photographie neu begründet: Gegen die Gewißheit persönlicher Erinnerung, die Bilder gewöhnlich stiften sollen, um das Gefühl der Identität zu festigen, wird die Frage aufgeworfen, ob die erinnernde Rekonstruktion der Kindheit nicht doch zuerst der Konstruktion einer Identität dient.

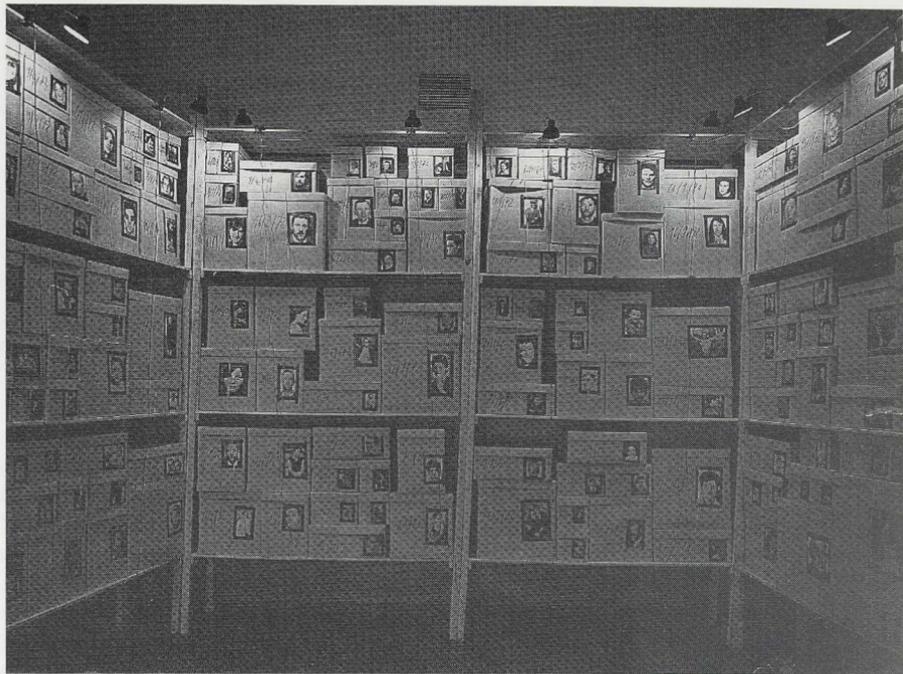
Boltanski hatte seine Arbeit zu einer Zeit begonnen, als die Studenten gegen die konservativen Institutionen protestierten – »L'art c'est de la merde«, so hieß es im Pariser Mai 1968 und auch die Professoren verkündeten von den Kanzeln der Sorbonne den »Tod des Autors«.³⁴ Selten war die Rolle des modernen Künstlers gesellschaftlich weniger opportun. Boltanski begründete seine Kunst damals neu als subversive Kritik am herrschenden Gebrauch des Mediums Photographie. Er störte dessen geläufige Funktion einer Stabilisierung des Bewußtseins, arbeitete der Gewißheit persönlicher Erinnerung entgegen durch die semantischen Verschiebungen zwischen Bild und Text, Bild und Bild, beziehungsweise Bild und Abbild, wenn es sich um Inszenierungen handelt. Das scheinbar eindeutige Verhältnis zwischen Signifikant und Signifikat wird unterlaufen. Und gegen die gesellschaftlich affirmative

Wirkung der Photographie bringt Boltanski eine andere Dimension ins Spiel, ihre Affinität zum Tod, wie Roland Barthes sie in »La chambre claire« (»Die helle Kammer«) beschrieben hat: »Die Photographie ist das Auftreten meiner selbst als eines anderen: eine durchtriebene Dissoziation des Bewußtseins von Identität. [...] Wenn ich fotografiert werde [...], streift mich unfehlbar ein Gefühl des Unechten. [...] In der Phantasie stellt die Photographie [...] jenen äußerst subtilen Moment dar, in dem ich eigentlich weder Subjekt noch Objekt, sondern vielmehr ein Subjekt bin, das sich Objekt werdend fühlt: ich erfahre dabei im kleinen das Ereignis des Todes, [...] ich werde wirklich zum Gespenst.«³⁵ Boltanski überführt das photographische Bild als einen solchen Doppelgänger, der sich »verwandelt aus einer Versicherung des Fortlebens zum unheimlichen Vorboten des Todes«.³⁶

Später erweitert Boltanski seine Auseinandersetzung mit dem Bereich der privaten Erinnerung auf die gesellschaftlichen Institutionen, die durch Sammeln historischer Relikte eine nationale Identität stiften sollen, mit den Museen, die im nachrevolutionären Frankreich als »Musées des Monuments Français« eingerichtet worden waren. Er zitiert in einigen Arbeiten das Modell ethnologischer Museen und legt in Vitrinen seine »persönlichen Relikte« aus, echte und unechte Souvenirs seiner Jugend, Spielzeug, Kleidungsstücke, Photographien, Haare (»Recherche et présentation de tout ce qui reste de mon enfance«). Sie wirken darin aber ebenso ambivalent wie die Photos: Ein Hort der Erinnerung sollen sie sein, doch sie geben zugleich einen Ausblick auf die Zukunft, die Zukunft des allen gemeinsamen Todes, die in der finalen Form des Museums vorweggenommen erscheint. An dieser Musealisierung der Welt ist gerade auch die Photographie beteiligt, insofern sie alles gleichrangig nebeneinander rückt, »als ob uns die Ausgrabungen mit der Vergangenheit der Welt unsere eigene Zukunft darbrächten,« so André Malraux in »Le musée imaginaire«.³⁷

Auch der Blick in private Photo-Alben hat etwas Beunruhigendes, die fixierten Momente des Glücks erscheinen bald als Zeugnis der Vergänglichkeit, es sind Konserven des Glücks mit raschem Verfallsdatum, Photos werden schnell zu »Objekten der Melancholie« (Susan Sontag).³⁸ Boltanski hat ein solches Album ausgebreitet und die Photos einer Familie in Blechrahmen nebeneinander in einem Raum aufgehängt wie in einem Museum (»Album der Familie D«, 1972/73).³⁹ »Das Familienalbum drückt die Wahrheit der sozialen Erinnerung aus. Die Bilder der Vergangenheit, in chronologischer Ordnung [...] gereiht, beschwören und übermitteln die Erinnerung an Ereignisse, die der Bewahrung wert sind, da die Gruppe in den Monumenten ihrer früheren Einheit ein Moment der Einigung sieht [...]. Alle persönlichen Begebenheiten, welche die individuelle Erinnerung in die Besonderheit eines Geheimnisses sperren, sind aus ihm verbannt, und die gemeinsame Vergangenheit oder, wenn man so will, der größte gemeinsame Nenner der Vergangenheit erscheint hier schon in der beinahe anmutigen Sauberkeit eines Grabmals, das treulich besucht wird.«⁴⁰ Was die Bilder verdrängen, überspielen sollen, macht der Künstler in seinen Werken sichtbar.

In den Arbeiten der 80er Jahre streift Boltanski die Referenz auf einzelne, erkennbare Personen ab und geht über zu der Frage nach den Institutionen des kulturellen Gedächtnisses – die Werke expandieren vom Bild in den Raum, von der Photoarbeit zur Installation (Abb. 4). In der Anhäufung von Bildern mit memorierender Funktion, die er über gestapelten Blechkästen oder Kartonschachteln präsentiert und mit Archivlampen beleuchtet, werden liturgische Formen des Totengedenkens zi-



4 Christian Boltanski: Réserve – Détective II, Installation in der Hamburger Kunsthalle, 1988 (Foto: Elke Walford)

tiert, doch in der schieren Akkumulation nimmt Boltanski ihnen das Telos einer religiösen Verheißung. Seit etwa 1985 stimmt er mit diesen Materialien eine wahre Litanei des Gedenkens an, die jedoch beunruhigenderweise keine bestimmten Toten meint. Indem er die Photos als Material benutzt, ähnlich wie Kabakov gemalte Bilder verwendet, streift er ihren Darstellungsinhalt ab: statt auf eine andere Wirklichkeit zu verweisen, tritt ihre eigene Wirklichkeit hervor: »Dem Photo kommt in meiner Arbeit nicht mehr Bedeutung zu als dem Rahmen oder dem Licht, es wird im Gegenteil wie ein Stück Wirklichkeit verwendet, das ich brauche um Emotionen an das Publikum weiterzuleiten.«

Seine pseudomusealen Installationen, u.a. mit Photos, Keksdosen und Archivalampen als Material, nehmen in den Museen mittlerweile ganze Räume ein, Boltanski verbreitet in den abgedunkelten Räumen eine pseudo-sakrale Atmosphäre. Ausgangselement einer Installation im Kunstverein Düsseldorf (1987) war das Photo einer Abiturientenklasse aus einem Gymnasium in Wien von 1931. Die einzelnen Gesichter wurden aus der Vorlage abphotographiert und so vergrößert, daß sie in Graunancen verunklärt erscheinen. Das Motiv wird fast völlig von der grobkörnigen Photoschicht geschluckt. Die Augen verwandeln sich in große schwarze Flecken, die Gesichter wirken grimassenhaft entstellt, fast wie Totenschädel. Auch hier findet eine semantische Verschiebung statt, das Abbild wird verwischt, ein Bild tritt hervor.⁴¹ Das indexikalische Moment der Photographie verschwindet zugunsten eines ikonischen Zeichens. Nicht mehr die Person, sondern ihre Abwesenheit wird sichtbar.

In solcher Fülle markieren die ausgestellten Dokumente gerade die »Abwesenheit« als grundlegende Erfahrung im 20. Jahrhundert.⁴² Mit den benutzten Schatullen der Erinnerung, die in dunklen Räumen aufgestapelt werden, erinnert Boltanski nicht an das Leben, sondern an die Anonymität des Todes, den kein religiöses Erlösungsversprechen mehr entschärfen kann.

Auch hier ist es vor allem die Form, nicht so sehr der Inhalt, die zum Betrachter spricht. Anders gesagt, die Form wird selbst zum Inhalt, die Ablagerung in einem Depot, die Ablichtung in einem Photo. Die einzelnen Bilder verlieren in der Fülle ihre Referenz, sie werden semantisch entleert und wirken als Stimmungsfaktoren einer räumlichen Komposition. Im Gegensatz zu realistischen Darstellungen, die nur wenig Freiraum für eigenes Erinnern lassen und die Arbeit des Gedenkens ersetzen können, versucht Boltanski, die Betrachter zu motivieren, selbst die Suche nach dem Gegenstand der Erinnerung aufzunehmen, er setzt seine Photos als »Images stimuli« (Monika Steinhauser) ein.⁴³ Anstelle der musealen Inszenierung von kultureller Identität vermitteln seine Installationen eher Verunsicherung, in der Fülle der Bilder inzwischen Verstorbener verkehrt sich deren Erinnerungswert zum Zeichen des allen gemeinsamen Todes. Sie lösen oft einen alle Besucher ergreifenden Schauer aus: »Alle heulen, von der Putzfrau bis zum Kurator«, kommentiert Boltanski mit einem Anflug von Humor.

Für ihn persönlich war seine Kunst eine Möglichkeit zu überleben: »Vielleicht ist es auch so, daß ich solche Angst hatte zu sterben, daß ich zu Lebzeiten entschieden hatte, nicht mehr zu leben und Künstler zu werden.«⁴⁴ Hier klingt etwas an von dem weisen Humor, dem man sonst vielleicht nur noch bei Georg Tabori begegnen kann.

Aus seiner spielerisch anmutenden Auseinandersetzung mit der Kindheit und der Künstlerrolle ist in seinen Werken der 80er Jahre die Frage nach dem Tod hervorgegangen. Boltanskis große pseudomuseale Photo-Ansammlungen scheinen fast apotropäisch dessen Macht bannen zu wollen – doch wie riesige Klagemauern verkünden sie ihn dadurch um so deutlicher. Auch seine Installationen mit Pappkartons, Kleidung und Namensschildern lassen wieder das Heimliche ins Unheimliche kippen, verwandeln das scheinbar Vertraute der persönlichen Erinnerung in eine Begegnung mit dem unfäßbar Anderen des Todes. Einmal hatte Boltanski den Fußboden eines Raumes mit Pullovern und Hosen ausgelegt, eine emotional besonders ergreifende Arbeit, weil die Besucher auf einem Steg darüber hinweggehen mußten. Weich und bunt in den Farben, so daß Kinder in der Ausstellung mit der Kleidung spielten, weckt diese Arbeit bei Erwachsenen, gerade bei Deutschen, andere Assoziationen, als ginge man über ein Massengrab. »Lange hab ich meine jüdische Abstammung in meiner Arbeit verleugnet. Doch als 1984 mein Vater starb, habe ich bewußt das Thema Shoah aufgenommen. [...] Die Altkleider haben dieselbe Funktion wie die Photos: Sie sind Objekte von Subjekten, die nicht mehr da sind. Das Objekt ersetzt also das Subjekt. Bei den Altkleidern spielt die Abwesenheit der Menschen, die diese Kleider getragen haben, natürlich ganz bewußt auf die Shoah an.«⁴⁵

Boltanskis Kunst geht von dieser Thematik aus, aber sie geht nicht darauf zu: »C'est une chose trop sacrée, qui n'est pas touchable. Je n'ai jamais travaillé directement sur l'Holocauste. Je travaille après.«⁴⁶ Nach dem Mord an den Juden hat sich nicht nur unser Leben, sondern auch unser Verhältnis zum Tod verändert: »Seit Auschwitz heißt den Tod fürchten, Schlimmeres fürchten als den Tod.«⁴⁷

Boltanskis pseudosakrales Werk (»Autes Chases«, 1987, »Reliquaire«, 1989)⁴⁸ umfaßt Versionen für Regal und Wand, jeweils mit dicht gestapelten Requisiten. Es gibt etliche Varianten, wie es sich für einen international agierenden Ausstellungskünstler gehört. Es bestand dabei auch die Gefahr der Wiederholung und es konnte zu Überinszenierungen kommen, wenn zum Beispiel zwei Werke nebeneinander gezeigt wurden. Boltanski sieht sich in der Tradition der Wanderapostel, die immer zugleich, wie er sagt, ein bißchen »Gauner« sein müssen, um ihre Botschaft unter die Leute bringen zu können. Indes, auf die Anfrage, in Berlin ein Holocaust-Denkmal für die Bundesrepublik Deutschland zu bauen, schlug er etwas »ganz Zerbrechliches« vor, ein Denkmal, das jede Woche neu hätte errichtet werden müssen: »Denn nichts kann auf Dauer an unserer Stelle sich gegen das Unrecht erheben.« (Jochen Gerz & Esther Shalev Gerz)⁴⁹ Boltanski vermied es, dieses Thema direkt zu »behandeln«, es in einer dauerhaften Form »darzustellen«, denn zu leicht verfehlt man es damit. Statt dessen benutzte Boltanski, vergleichbar mit der Arbeit des Architekten Daniel Libeskind, bereits vorhandene Zeichen, die er so inszeniert, daß sie, statt etwas Abwesendes zu repräsentieren, dessen Abwesenheit markieren. Libeskind berichtete, seine »Voids« im neuen Jüdischen Museum in Berlin (umbaute Leerräume) seien angeregt von einer Beobachtung auf einem Jüdischen Friedhof in Berlin: Er hatte dort die für Inschriften freigelassenen Felder auf Familiengrabsteinen gesehen, in denen die Namen künftiger Generationen fehlen – ein leeres Zeichen für das, was im Deutschland des Dritten Reichs geschah.⁵⁰ Zuvor schon hatte Boltanski in Berlin-Mitte eine vergleichbare Arbeit im Außenraum realisiert »The Missing House« (1990).⁵¹ An den Brandmauern der Nachbarhäuser eines im Krieg zerstörten Wohnhauses im ehemals jüdischen Viertel hatte er die Schilder mit den Namen der dort lebenden Bewohner angebracht. Indem sie deren Namen nennen, markieren sie den Verlust und bezeichnen in ihrer Platzierung am Ort des Geschehens unmittelbar den Akt der Zerstörung selbst, vergegenwärtigen die stets drohende Gewalt des Todes – auch für die Überlebenden. Boltanskis Schilder machen eine Lücke im Stadtbild als solche erkennbar und lassen den Betrachtern eine »Leerstelle« für die eigene Arbeit der Erinnerung.⁵² Statt die Zeitgenossenschaft der Schrecken des 20. Jahrhunderts in den Bau von Denkmälern zu verdrängen, kann Boltanskis Kunst sie auf diese Weise im Bewußtsein halten. Mit einer minimalen Zeichensetzung verwandelte er ein »Ort der Geschichte« im Sinne von Pierre Nora in einen »Ort des Gedächtnisses«.⁵³

Nachdem er zunächst die gesellschaftlich festgelegten Funktionen der Photographie auf die Probe gestellt hatte, unterlief Boltanski auch die Bestimmung der Museen, die der Vergewisserung historischer Kontinuität dienen und kulturelle Identität stiften. Statt dessen benutzte er ihre institutionelle Struktur, um sie ironisch zu überschreiten: »Ich will, daß das Publikum für wirklich hält, was in Wirklichkeit ein Kunstwerk ist. [...] Der Zuschauer soll von meiner Kunst glauben, sie sei das Leben.«⁵⁴

Gegen die Fülle der Archive und Museen und die Eskalation medialer Informationen, die zu einer Amnesie führen können, wenn sie nicht auf das Leben zurückgekoppelt werden, ist ein neuer Bedarf an authentischer Erfahrung von Geschichte entstanden. Boltanski hat durch seine Arbeit frühzeitig die Auseinandersetzung mit Geschichte gefördert, und umgekehrt für seine Kunst auch davon profitiert. Zuletzt geriet er in die paradoxe Situation, dem Museum als Zielort auch seiner Kunst erst gegensteuern zu müssen, um mit seinen Werken überhaupt noch wahrge-

nommen zu werden. Aus diesem Grund verlegt er seine Arbeit neuerdings auf temporäre Interventionen, die unterhalb der Wahrnehmungsschwelle »Kunst« zu operieren versuchen: »Es scheint mir, die Museen sind nicht mehr die Orte, an denen die Leute wirklich berührt werden können. Museen für zeitgenössische Kunst haben wenig Sinn. Das bedeutet Tod, Erinnerung an etwas, das geschehen ist, noch bevor es Zeit gehabt hat, zu leben. Künstler, die wirken möchten, haben besseres zu tun, als in Museen auszustellen. Ich mag Werke, die nicht überleben, Dinge, die nicht so an das Kunstmilieu gebunden sind, die nicht so einfach als Kunst zu erkennen sind.«⁵⁵ Seine Zweifel an der Rolle des Künstlers überträgt Boltanski auch auf die Museen, die als Institutionen der Kunst und Instanzen der Erinnerung in der von Adorno beschriebenen Aporie verharren, etwas aus dem Leben auszulagern, das eigentlich für es bestimmt ist. An dieser Schwelle zielt das eingangs erwähnte Fundbüro (»Perdus«, 1998 im Musée d'Art Moderne in Paris), mit jenem »Quentchen Lüge« (Adorno), das alle Kunst kennzeichnet, auf die »Rückkehr von Realität« in das Bewußtsein.

Zusammenfassung

Kabakov und Boltanski zitieren in ihren Werken die Form der musealen Anordnung gesammelter Bilder. Der kumulativen Ausbreitung von Exponaten im Museum steuern sie gegen, indem sie ihre eigenen Räume darin einrichten – Künstlermuseen, die ihre Besucher in Labyrinth locken, um einen anderen Modus der Wahrnehmung zu erzwingen: Konzentration. Ihre »institutionelle Kritik« funktioniert jedoch nur im Museum selbst, hat es sogar zur Voraussetzung. So sehr sie dessen Prinzipien zuwiderlaufen, so sehr bleiben die Werke der beiden Künstler doch an die Institution gebunden – eine von Grund auf paradoxe Konstellation. Als Ort der Anhäufung geschichtlicher und mittlerweile auch zeitgenössischer Kunst ist das Museum zur Metapher einer Kultur geworden, in der Lebensmuster und -optionen nebeneinander bestehen. Aus dem Kontext, den ein solches Depot der Kunst dem Flaneur heute darbietet, reißen die Installationen von Kabakov und Boltanski ihre Betrachter heraus, indem sie persönliche Betroffenheit herzustellen versuchen, durch eine zwischen »heimlich« und »unheimlich« changierende Konfrontation mit der Vergänglichkeit und dem Tod als den Dimensionen des Lebens, die das Museum und die Photographie gewöhnlich überspielen. Kabakov und Boltanski erzeugen Momente der Irritation, die den Bilderstrom musealer Kunstsammlungen unterbrechen. Die »Lügen« ihrer kunstvollen Inszenierungen sind virtuos, sie geben sich jedoch als solche zu erkennen, sobald man sie von außen betrachtet. Es handelt sich um eine Art Mimikry im Museum, die sich dessen Modalitäten aneignet, um sich – kontextkritisch – gegen sie zu wappnen und die Aufmerksamkeit von den Werken wieder auf anderes als nur die Kunst zu lenken: Geschichte und Gegenwart.

Das Museum, nicht nur phonetisch mit dem Mausoleum verwandt, ist für Kunstwerke nicht nur ein Schutzraum, sondern auch eine Art Familiengrab. Im Wissen um diese Bedingungen arbeiten beide Künstler sowohl gegen als auch mit der Institution Museum, als Grenzgänger schaffen sie Installationen, die selbst museal sind, sich der Vereinnahmung in museale Zusammenhänge aber gerade dadurch widersetzen. Insofern die traditionellen Museen der Wahrnehmung von zeitgenössischen

scher Kunst zuwiderlaufen können, richten Künstler dort ihre eigenen Räume ein, in der Hoffnung, ein Publikum zu finden, das ihren Werken mehr als nur antiquarisches Interesse entgegenbringt, das sie »kritisch, d.h. im Dienste des Lebens« betrachtet, wie Friedrich Nietzsche es einst sogar für die historische Kunst erhofft hatte.⁵⁶ Die pseudomusealen Installationen von Kabakov und Boltanski stellen das Museum als Institution in Frage, halten ihm durch Assimilation einen Spiegel vor, in der Hoffnung, sich seinem nivellierenden Zugriff für einige Zeit noch entziehen zu können.

Anmerkungen

- 1 Andrea Miller-Keller, *Le musée comme oeuvre et artefact*, in: *Les Cahiers du Musée national d'art moderne* (= Themenheft: *L'art contemporain et le musée* (Hors-Serie), Centre Georges Pompidou, Paris 1989, S. 65-72, hier S. 66.
- 2 Auf die wesentliche Unterscheidung zwischen Sammlung und Museum (als deren Zusammenhänge stiftende Inszenierung) hat Walter Grasskamp hingewiesen: W. Grasskamp, *Künstlermuseen*, in: *Kunstforum*, Bd. 32, 1979, S. 71-80.
- 3 Andreas Huyssen hat auf die Funktion solcher Orte des Erinnerns in einer Kultur des Vergessens hingewiesen: *Andreas Huyssen, Twilight Memories. Marking Time in a Culture of Amnesia*. New York/London 1995.
- 4 Paul Valéry, *Das Problem der Museen* (1923), in: P. Valéry, *Über Kunst. Essays* (Deutsch von Carlo Schmid) Frankfurt/Main 1973 (= *Le problème des musées*, in: Valéry, *Oeuvres*, Bd. 2, Paris 1960, S. 1291-1293).
- 5 Theodor W. Adorno, Valéry Proust Museum, in: Ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 10, 1, Frankfurt/Main 1977, S. 181-194, hier S. 183.
- 6 a. a. O., S. 190. Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu* (*A l'ombre des jeunes filles en fleurs*), in: Ders., *Oeuvres complètes* (Paris 1941 ff.), Bd. 2, 3, S. 83 ff.
- 7 Sigmund Freud, *Das Unheimliche* (1919), in: Ders. *Psychologische Schriften* (= Freud-Studienausgabe, hrsg. v. Alexander Mitscherlich u. a.), Frankfurt/Main 1970, Bd. 4, S. 241-274. Freud verweist auf den Sprachgebrauch, der »das Heimliche in seinem Gegensatz, das Unheimliche übergehen läßt.«
- 8 Vgl. zu Broodthaers' »Musée des Aigles«, das paradoxerweise einen museologischen Bildersturm unternimmt: Dirk Snauwaert, »Musée d' Art Moderne: Département des Aigles + Section des Figures. Der Adler vom Oligozän bis heute.« Eine Analyse. Rijksuniversität Gent 1985; Themenheft »Marcel Broodthaers« der Zeitschrift *October*, 42, 1987; Douglas Crimp, *This Is Not a Museum of Art*, in: *Kat. der Ausst. Marcel Broodthaers, Walker Art Center, Minneapolis 1989*, S. 71-93.
- 9 Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt/Main 1974, S. 78.
- 10 »So werden die Museen von heute Orte einer kultur-ökologischen Zensur: Ihre Funktion ist weniger, die zum Verschwinden verurteilten Artefakte der Vergangenheit zu retten, als vielmehr aus der Masse des sich anhäufenden kulturellen Mülls eine sinnvolle Auswahl zu treffen.« (Groys 1997, S. 48).
- 11 Dementsprechend beschrieb bereits Nathalie Heinisch die Wandlung der Rolle des Konservators (historischer Sammlungen) zum Kurator (lebender Künstler): Natalie Heinisch, *La muséologie face aux transformations du statut de l'artiste*, in: *Les Cahiers* 1989 (wie Anm. 1), S. 37-44, hier S. 41.
- 12 »Die Kunst der Avantgarde wurde von Anfang an im Blick auf ihre potentielle Position im historischen Vergleich produziert. Statt eine tatsächliche gesellschaftliche Entwicklung abzuwarten, um die durch sie eingetretenen ästhetischen Veränderungen festzustellen und zu musealisieren, begannen die Avantgarde ihre künstlerische Aktivität in bewußter Opposition zur Kunst der Vergangenheit zu gestalten, um dadurch die

- Gegenwart und die Zukunft ästhetisch zu bezeichnen. Der museale Vergleich kommt hier nicht nach einer »natürlichen« ästhetischen Entwicklung, sondern dieser Vergleich geht einer solchen Entwicklung voraus, ermöglicht erst diese Entwicklung und bestimmt ihren Verlauf. Nicht die neue, außermuseal entstandene Kunst wird mit der alten Kunst verglichen, sondern der Vergleich findet vor dem Entstehen der neuen Kunst statt – und produziert überhaupt erst diese neue Kunst.« (Groys 1997, S. 29 f.)
- 13 Pierre Nora, Zwischen Geschichte und Gedächtnis: Die Gedächtnisorte, in: Ders., Zwischen Geschichte und Gedächtnis. Berlin 1990, S. 11-33, S. 19 (zuerst erschienen, in: Les lieux de mémoire, hrsg. v. Pierre Nora, 3 Teile, Paris 1984 f.)
 - 14 Arnold Gehlen, Ende der Geschichte? in: Ders., Einblicke, Frankfurt/Main 1975, S. 115-133.
 - 15 Jean Baudrillard, im Gespräch mit Boris Groys, aus Anlaß eines Symposiums an der Medienhochschule Karlsruhe (1994), Feature auf 3 sat, Februar 1995.
 - 16 W. Grasskamp, Künstler und andere Sammler, in: Kunstforum, 1979 (wie Anm. 2), S. 4.
 - 17 Ilya Kabakov hat diesem Kreis später auch eine Ausstellung gewidmet: Ilya Kabakov, NOMA oder: Der Kreis der Moskauer Konzeptualisten. Hamburger Kunsthalle 1993.
 - 18 Ilya Kabakov, Boris Groys, Die Kunst des Fliehens, München 1991, S. 67.
 - 19 »Die gesellschaftliche Rolle [der Metro in der Stalinzeit] bestand darin, dem utopischen Projekt des kommunistischen Aufbaus eine bestimmte Gestalt zu geben. [...] Die Bilder der Moskauer Metro sollen gar nicht betrachtet, verstanden oder bewundert werden. Vielmehr betrachten die Bilder ihrerseits die Passanten, die sich bewegende Menschenmasse. Stalin und andere auf diesen Bildern dargestellte Verwalter dieser utopischen Hölle beobachten und beurteilen ständig das Benehmen der an ihnen vorbeiziehenden Menschen. Und die Menschen in der Metro spüren ständig diesen sie beobachtenden und beurteilenden Blick.« (Boris Groys, U-Bahn als U-Topie, in: Kursbuch, Heft 112, Juni 1993, S. 1-9, hier S. 5,7).
 - 20 Ilya Kabakov, Installations 1983-1995, Kat. zur Ausst. Ilya Kabakov, »C'est ici que nous vivons«, Musée National d'Art Moderne. Centre Georges Pompidou, Paris 1995, S. 70-72.
 - 21 So erläutert das fiktive Protokoll einer Zimmernachbarin.
 - 22 Jan Thorn-Prikker, Über Lügen und andere Wahrheiten, in: Parkett, 34, 1992, S. 56-60, hier S. 59.
 - 23 Ilya Kabakov, Boris Groys, Die Kunst des Fliehens, München 1991, S. 124 f.
 - 24 Ilya Kabakov, Boris Groys, Über die »totale« Installation, Stuttgart 1995, bes. S. 21-44.
 - 25 Kat. Paris 1995, S. 248-251.
 - 26 »Ce qui est très important, c'est que l'idée fusionne avec le lieu et la ville qui l'accueillent« (I. Kabakov), in: Le musée: temple ou décharge? Ilya Kabakov, entretien avec Nadine Pouillon, in: Kat. Paris 1995, S. 20-25, hier S. 21.
 - 27 Den Begriff »postmodern« kann man auf das Centre Georges Pompidou insofern anwenden, als sein Konzept einer Verbindung von Kultur und Kunst gerade deren modernistischen Autonomiebestreben zuwiderläuft. Leo Steinberg und Douglas Crimp hatten den Begriff »postmodern« auf die Kunst Robert Rauschenbergs angewendet, deren Integration massenmedialer Bildwelten mit der Konzeption moderner Kunst kollidiere, und, im Museum ausgestellt, dessen Kategorien unterlaufe.
 - 28 Boris Groys, Un homme, qui veut duper le temps, in: Kat. Paris 1995, S. 17-19, hier S. 18.
 - 29 Vgl. dazu: Pierre Bourdieu, Luc Boltanski, u. a., Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie. (= Un Art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie. Paris 1965), Frankfurt/Main 1981.
 - 30 Kat. der Ausst. Christian Boltanski, Musée National d'Art Moderne. Centre Georges Pompidou, Paris 1984, S. 13.
 - 31 Als Kriterium der Auszeichnung des Künstlers unter den Photographen nennt Vilém Flusser: »Die von der Photokritik an die Photographie zu stellende Frage lautet: Inwieweit ist es dem Photographen gelungen, das Apparatprogramm seiner Absicht zu unterwerfen, und dank welcher Methode? [...] Freiheit ist, gegen den Apparat zu

- spielen.« (Vilém Flusser, Für eine Philosophie der Photographie (Göttingen [1983] ⁵1991, S. 43, 73).
- 32 Christian Boltanski, im Gespräch mit Demosthenes Davvetas (1985), in: Kat. der Ausst. Christian Boltanski, Leçon de ténèbres, Kunstverein München 1986, S. 39.
- 33 Kat. Paris 1984, S. 104.
- 34 Roland Barthes, La mort de l'auteur (1968), in: Ders., Essais Critiques, Bd. IV (= Le bruissement de la langue), Paris 1984, S. 61-67.
- 35 Roland Barthes, Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie. (= La chambre claire. Note sur la photographie. Paris 1980) Frankfurt/Main 1989, S. 21, 22).
- 36 Freud, Das Unheimliche (1919), (wie Anm. 7), S. 258.
- 37 André Malraux, Le musée imaginaire, in: Ders., Les voix du silence. Paris 1951, S. 125.
- 38 Susan Sontag, Objekte der Melancholie, in: Dies., Über Photographie (New York 1977), Frankfurt/Main 1980, S. 53-83.
- 39 Kat. Hamburg 1991, S. 53, 130.
- 40 Pierre Bourdieu, Kult der Einheit und kultivierte Unterschiede, in: P. Bourdieu, L. Boltanski, u. a., Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie, Frankfurt/Main 1981, S. 25-84, hier S. 43.
- 41 Über »Das Dunkle und das Verschwommene« als Mittel der Todesevokation im Werk Boltanskis: Walter K. Lang, Der Tod und das Bild. Todesevokationen in der zeitgenössischen Kunst (1975-1990). Berlin 1995, S. 189-199.
- 42 Vgl. dazu: Lang 1995, S. 142-151 (= »Abwesenheit und Hinterlassenschaften«).
- 43 Monika Steinhauser, »Images stimuli«. Boltanskis Kunst nach dem Holocaust, in: Von der Aufgabe der Freiheit: Politische Verantwortung und bürgerliche Gesellschaft im 19. und 20. Jahrhundert. Festschrift für Hans Mommsen (Hrsg. v. Christian Jansen), Berlin 1995, S. 707-728, hier S. 720.
- 44 Christian Boltanski, im Gespräch mit Doris von Drateln (1990), in: Kat. der Ausst. Christian Boltanski, Inventar. Hamburger Kunsthalle 1991, S. 53-76, hier S. 60.
- 45 Christian Boltanski, im Gespräch mit Robert Fleck / Heinz Peter Schwerfel, in: Art, September 1996, S. 74-85, hier S. 81 und S. 82.
- 46 Les utopies perdues de Christian Boltanski, C. B. im Gespräch mit Genevieve Brererette, in: Le Monde, 3. 3. 1994.
- 47 T. W. Adorno, Negative Dialektik (1966) Frankfurt/Main ³1982, S. 364.
- 48 Kat. Hamburg 1991, S. 66 bzw. 79.
- 49 Jochen Gerz & Esther Shalev Gerz, Das Harburger Mahnmahl gegen Faschismus, Ostfildern 1993, S. 3. Auch die zweite offizielle Einladung der Auslober des Denkmal-Wettbewerbs hat Boltanski im Juli 1997 abgelehnt.
- 50 Daniel Libeskind, Architecture and Public Space, Vortrag an der Humboldt-Universität Berlin, 11. Juni 1997.
- 51 Kat. der Ausst. Die Endlichkeit der Freiheit. Berlin 1990, S. 71-86; Hans Dickel, Das fehlende Haus. Christian Boltanski in Berlin, in: Ästhetik und Kommunikation, 78, 1992, S. 42-48; Christian Boltanski, Christiane Büchner, Andreas Fischer, Michael Glasmeyer, The Missing House, Berlin 1992.
- 52 Den Begriff der »Leerstelle« zitiere ich aus der Rezeptionstheorie: Wolfgang Iser, Die Appellstruktur der Texte, in: Rainer Warning (Hrsg.), Rezeptionsästhetik, München 1975, S. 225-252. Die begleitenden Informationen lenken die Erinnerung auch explizit auf das Faktum der von dieser Straße aus organisierten Deportationen.
- 53 Nora 1984, 1990 (wie Anm. 13).
- 54 Christian Boltanski 1996, (wie Anm. 45), hier S. 79, 80.
- 55 Christian Boltanski 1994, (wie Anm. 46), (Übersetzung Verf.)
- 56 Friedrich Nietzsche, Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben, in: Ders., Werke in vier Bänden, Wien 1980, Bd. III, S. 29-74, hier S. 42.