

Annabelle Goergen

»Vieles in unserem Haus ist als offener Prozess definiert.«

Marion Ackermann erprobt Neues im Kunstmuseum Stuttgart

»Angekommen« – in großen roten Lettern drängt sich das verheißungsvolle Wort von der Fassade des frisch eröffneten Neubaus in den Stadtraum. Es gilt für die Sammlung der ehemals Städtischen Galerie der Stadt Stuttgart; es gilt aber auch für die neue Direktorin, die Ende 2003 die Leitung des Hauses übernommen hat. Selbstbewusst, ein wenig erleichtert und vor allem verführerisch einfach klingt es, und doch weiß Marion Ackermann, dass »Ankommen« ein langer und offener Prozess sein kann.

Diese und andere offensive Fassadenbespielungen zeigen schon deutlich nach außen, wie wenig sich das neue Haus an der Haupteinkaufsstraße als Musentempel oder Bildungsinstitut verstanden wissen möchte und wie frei die 40-jährige Direktorin alle Bereiche ihres Museums ins Gespräch bringen möchte. Und das unterschiedslos: Wenn es ihr nämlich darum geht, »das Museum nicht neu zu erfinden, sondern zu versuchen, seine klassischen Bereiche auf junge Weise zu stärken«, ist die wiederum erstaunlich einfache Antwort auf die Frage, was genau diese Jugend ausmache: »In der Öffentlichkeit soll über alle Facetten des Museums gleichermaßen gesprochen werden, über die künftige Forschung ebenso wie über seine Gastronomie.«¹ Alle elementaren Bausteine der Museumsarbeit sollen also gleichberechtigt aktiviert und dem Publikum ans Herz gelegt werden. Einer wie der andere soll sich für Bewerbung des Ganzen tauglich erweisen, traditionelle Forschungs- und Bildungsarbeit wie Museumscafé werden gleichermaßen als Marketinginstrumente begriffen (Abb. 1).



1 Kunstmuseum Stuttgart, Außenansicht,
© Kunstmuseum Stuttgart/Gonzalez



2 Kunstmuseum Stuttgart, Entree, © Kunstmu-
seum Stuttgart/Gonzalez

Dafür übernimmt man vom Kommerz bewährte Vermarktungsstrategien. Beispielsweise erhält die einkaufende Bevölkerung samstags in der Fußgängerzone auf verteilten Handzetteln das Angebot, ihre Kinder im »Drop & Shop«-Programm doch einfach in der Museums-Kinderaufbewahrung abzugeben. Die Selbstironie in der letzten Zeile – »damit wenigstens aus unseren Kindern etwas wird« – lässt manche der Eltern vielleicht ahnen, dass das Museum eigentlich nach einer Balance zwischen spielerischer Anbiederung und inhaltlicher Arbeit sucht. Doch dabei bedient es sich bewusst alter Klischees, befördert sie womöglich, um Besucher zu locken. Werden diese Vermittlungsangebote selbst solcherart vermarktet nicht angenommen, werden sie schlicht wieder abgesetzt. In der Anfangseuphorie der Neueröffnung sind sie durchaus stimmig. Events, wie die auch in Stuttgart angekommene »Lange Nacht« steigern die Besucherzahlen, und solche Gelegenheiten bieten für Ackermann »die Chance, Formen der Vermittlung zu finden, die anders sind als die konventionelle, oft spießige Form der deutschen Museumspädagogik.« So sucht man zu den Museumsfesten eine Verjüngung des Publikums, indem man – MoMA-nizer-mäßig – Studenten, die einen Tag lang von einer Rhetorik-Trainerin geschult wurden, den Besuchern als Guides zur Seite stellt, und glaubt, damit »Formen der Museumspädagogik experimentell anzugehen« mit dem Ziel, »an die Menschen heranzukommen.«

»Ein unglaublich vielschichtiges, flexibles Gebilde«

Schon hier wird offensichtlich, worin Marion Ackermann zu Recht den wahrscheinlich größten Unterschied zu vorherigen Generationen der Museumsdirektoren/innen sieht: Bestimmte Probleme hat sie einfach nicht mehr: »Man hat kein Problem mehr mit Events«; ebenso hat man »kein Problem mehr, serviceorientiert zu denken« und auch keines im Umgang mit Sponsoren. Und wenn die Skrupel der Vätergeneration auch noch nachhallen – »Wir argumentieren mit Marketing und Serviceorientiertheit, das hasse ich eigentlich alles« – wird doch selbstbewusst und langfristig sicher erfolgreich in eben diesen Bereichen alles ausprobiert. Und das mit Stolz. Schließlich werde »heute unter Museumsleuten schon geprahlt mit der Anzahl der gewonnenen Sponsoren; und man hat auch kein Problem mehr damit, sechs Logos auf ein Plakat zu setzen – wenn die sich graphisch einfügen.«

Ein Design, das Unterschiede nivelliert, spielerische Leichtigkeit und Charme sind Voraussetzung, in diesem Sinne risikobereit Inhalt und Form der Museumsarbeit neu zu gestalten. Dass sich diese Haltung immer wieder auf das Prozesshafte beruft, zeigt sympathischerweise, dass es ein Bewusstsein für die Vorläufigkeit der Versuche gibt. Es schließt die Möglichkeit des Umkehrens ein, des inhaltlichen Überdenkens, kontinuierlichen Nachbesserns und, wie zu wünschen wäre, auch eines längerfristigen Gewichtens und Unterscheidens.

Vielleicht ist eben dieses Bewusstsein vom Prozesshaften ein Kennzeichen der neuen Generation von Museumsdirektoren, die sich vielfach, wegen der Macht der vorhergehenden Generation in keiner Leitungsfunktion erproben konnte. Ackermann kommt als Kuratorin vom Lenbachhaus und hatte sich bis dato durch Sonderausstellungen zu zeitgenössischen Künstlern und der Klassischen Moderne einen Namen gemacht. Nun macht sie einen großen Schritt in die Verantwortung für ein

riesiges, in diesem Falle zudem von den Räumlichkeiten und vom Mitarbeiterstab in kürzester Zeit immens expandierendes Gefüge von Menschen, Begehrlichkeiten und Erwartungen, das sie nicht langsam wachsen sah. So muss sie das Museum als bereits in sich lebendigen Organismus begreifen, dem es nun mutig gegenüber und zur Seite zu treten gilt, um ihn durch Gestaltung für die Zukunft lebendig zu erhalten und in alle Richtungen offen zu entwickeln: »Das Museum heute ist komplex, nicht starr, ein unglaublich vielschichtiges, flexibles Gebilde, das sich den sich ständig verändernden Gegebenheiten anpassen muss.«

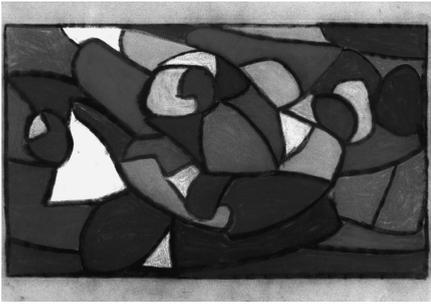
Verführung

Tatsächlich funktioniert die Serviceorientierung im Kunstmuseum Stuttgart bestens: Man merkt kaum den Schritt von der Einkaufsmeile auf dem Schlossplatz durch die Glastüren in den großzügigen Entreebereich (Abb. 2). Der Besucher wird sofort umfängen von Espressoduft und plätschernder Pianomusik aus Richtung der hochprozentig ausgestatteten Bar, eingeladen zum Verweilen oder zum Weiterflanieren wie in einer belebten Shopping-mall. So bewegt er sich in diesem Übergangsbereich beispielsweise entlang der Postkarten zum gläsernen Aufzug, der ihn flugs in die Stockwerke des Kubus bis zum Restaurant auf dem Dach erhebt. Schon allein dieses Erlebnis und der sich daraufhin bietende spektakuläre Rundblick auf die Stadt könnten zum »Muss« eines jeden Stuttgart-Touristen werden. Die Kunst, der man dabei erst einmal den Rücken kehrt, präsentiert sich dagegen nur als ein »Kann«. Gerade damit locken die dicken Mauern des inneren Kubus und die punktuellen Einblicke durch die Glastüren in die Ausstellungsbereiche (Abb. 3).

Im Erdgeschoss zieht die Architektur den flanierenden Besucher so selbstverständlich weiter ins Innere, dass er den Schritt vorbei am Kassenstand und dem



3 Kunstmuseum Stuttgart, Foyer, © Kunstmuseum Stuttgart/Gonzalez



4 Adolf Hoelzel, Entwurf für ein Glasfenster im Sitzungssaal der Pelikan-Werke Hannover, 1932/33, Kunstmuseum Stuttgart, © Kunstmuseum Stuttgart



5 Otto Dix, Der Salon I, 1921, © Kunstmuseum Stuttgart

höchst zuvorkommenden Aufsichtspersonal kaum als solchen wahrnimmt: Von dem offenen Übergangsraum des Museumsentree aus wird er wie in einem sich verjüngenden Tunnel – aus einem solchen ist die Architektur in diesem Bereich tatsächlich entstanden –, immer tiefer hineingeleitet in den Ausstellungsbereich. Hier, im Erd- und Untergeschoss eröffnen sich ihm immerhin vier Fünftel der gesamten Museumsfläche. Die Hängung unterstützt teils sehr effektiv diese sich anbietende Laufrichtung: Der großzügige Auftakt mit den faszinierenden Gasflammen von Janis Kounellis (*Senza titolo*, 1985) und der plüschige Wandflokati von Simone Westwinter (*84 qm beste Lage*, 2005) bieten genug Sinnenansprache, um sich immer weiterführen zu lassen in die Tiefe des Erdgeschosses, das auf eine Fenstergestaltung Hölzels zuläuft (Abb. 4). Von dort kann der Besucher seinen Gang über eine leicht geschwungene Treppe im Untergeschoss fortführen, wo beispielsweise Wolfgang Laibs duftender Wachsraum (1989) und Dieter Roths plärrende Klaviersonate die Erlebnisse von Sinnlichkeit und Ereignishaftigkeit fortsetzen.

»Widerstand, mit dem ich arbeite«

Unterschiedlich proportionierte weiße Kabinette wechseln ab mit sich öffnenden Raumbereichen, mit extremen Durchblicken und langen Schluchten, durch deren Materialvielfalt an den tragenden Wänden eine klassische Hängung nicht gerade einfach ist. In den langen Gängen wie in einzelnen Ecken der Kabinette stellt zudem die sehr unregelmäßige Beleuchtungssituation auch Fallen. Kein Wunder, dass, wie die Museumschefin diplomatisch betont, »für jedes Ausstellungsprojekt neue Lösungen gefunden werden müssen und häufig junge Künstler selbst diese Schwierigkeiten gerade reizvoll finden.«

Schlicht und professionell als »Vorgabe, als Widerstand mit dem ich arbeite« nimmt Ackermann die Gestaltung der Ausstellungsbereiche des Neubaus, der im wesentlichen aus städtebaulichem Denken entstanden ist und den sie in seinen letzten Zügen, beispielsweise bezüglich der Größe einiger Kabinette, noch mitbestimmen konnte. Er bildet den Endpunkt einer langen Stuttgarter Leidensgeschichte: Seit

Ende der 1970er Jahre war geplant, der Galerie und ihrem wachsenden Bestand ein eigenes Gebäude zu errichten und dafür den Kleinen Schlossplatz umzugestalten. Er bestand seit den 1960er Jahren im Wesentlichen aus einer Betonplatte über einem autobahnkreuzähnlichen Verkehrsknoten. Ergebnislos verlaufene erste städtebauliche Wettbewerbe und auf Eis gelegte Bauvorhaben verzögerten das Projekt, bis 1993 erst eine Freitreppe errichtet und 1998 ein neuer Wettbewerb ausgelobt wurde.

Das Berliner Architekturbüro Hascher + Jehle gewann und baute für die mehrfach verschobene Eröffnung im März 2005 den nicht nur bei Ackermanns Vorgänger Johann-Karl Schmidt sehr umstrittenen Neubau. Als er schließlich öffentlich zu heftig gegen den Bau polemisierte, musste er nach 17-jähriger Dienstzeit Mitte 2003 ins Kulturamt wechseln.

Vor diesem Hintergrund tut die junge Nachfolgerin gut daran, den Einzug der Städtischen Galerie in den Neubau und ihre gleichzeitige Umbenennung in Kunstmuseum Stuttgart »symbolisch als den Aufbruch in eine neue Ära« zu bezeichnen. Eine Chance für Stuttgart; der Neuanfang stieß allseits auf guten Willen, Konflikte mit Architekten und Institutionen wurden bereinigt und geschickt zur Nutzung tatkräftiger Bürgerunterstützung noch vor der Eröffnung im November 2003 ein Förderkreis gegründet.

»Auf unverwechselbarem Profil aufbauen«

Dieser Aufbruch ist auch eine große Chance für Ackermann, denn der markante Museumsneubau bietet insgesamt 5.000 Quadratmeter Ausstellungsfläche für rund 15.000 Werke und damit erstmals genug Platz für die städtischen Kunstsammlung, der 80 Jahre lang nur wechselnde und beengte Räumlichkeiten zur Verfügung standen (bis 1943 die Villa Berg, ab 1961 1.000 Quadratmeter in Theodor Fischers wieder aufgebautem Kunstgebäude am Schlossplatz).

Die Sammlung ist extrem heterogen und reicht vom ausgehenden 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart. Trotz ihrer Bindung an die Region wirkt sie mit ihrem unverwechselbaren Profil nicht provinziell: Der regional orientierte Grundstock von 1924 wurde ab 1945 in Abgrenzung zur international ausgerichteten Staatsgalerie in vier Schwerpunkten ausgebaut: Die schwäbischen Impressionisten (Reiniger, Pleuer), Adolf Hölzel und sein Kreis (Vertreter der Brücke und des Blauen Reiters, sowie Johannes Itten und Oskar Schlemmer), mit Willi Baumeister, dessen umfangreicher Nachlass künftig in den Museumsräumen der Forschung zugänglich gemacht werden soll, Otto Dix, von dem das Kunstmuseum mit 250 Werken die weltweit bedeutendste Sammlung besitzt (Abb. 5) und last but not least die zeitgenössische Kunst der Region. Gerade im letzten Bereich hatte Schmidt seit 1986 neue überregionale Akzente gesetzt mit Künstlern, die dem Südwesten durch Herkunft oder Tätigkeit verbunden sind und zugleich weltweit beachtet werden (Joseph Kosuth, Wolfgang Laib, Markus Lüpertz, Dieter Roth, K.H. Sonderborg).

Außerdem konnte Ackermanns Vorgänger bedeutende Kunstsammlungen als Dauerleihgaben gewinnen, so die Sammlungen Rudolf und Bertha Frank sowie Etta und Otto Stangl, welche Gemälde und Grafik des deutschen Expressionismus ergänzten; er konnte durch die Bindung der Konrad Knöpfel-Stiftung darüber hinaus das gesamte Oeuvre des Bauhaus-Schülers Fritz Winter im Haus repräsentieren.

Schließlich wurde unter Ackermann der Sammlungsbestand durch die Sammlung Teufel mit Werken der Konkreten Kunst erweitert.

Gerade durch die Dauerleihgaben kann Ackermann aus dem Vollen schöpfen und Sammlungsräumen wie dem zu Reinhold Nägele (eindeutig, aber zugegebenermaßen erfrischend offensiv ein Tribut an die Region) international hochrangige Werke zur Seite stellen. Doch verwehrt Ackermann sich vehement gegen den Gedanken der inhaltlichen Einmischung der Sammler. Der Schock des Beispiels Dieter Bock aus Frankfurt sowie die Desaster in der Weimarer, Berliner und Bonner Museumspolitik sitzen zu tief und lassen auch Ackermann betonen, dass sie in ihrem großen Neubau lieber weniger zeigt, als dass sie sich abhängig von Sammlern macht. Sie will vielmehr auf die Politik setzen, »den Staat in die Pflicht nehmen.« Und auch hier argumentiert sie nicht etwa mit dem Bildungsauftrag oder mit der Bedeutung des Kulturerbes, sondern führt an, »den Politikern die Kunst auch als eine – wenn auch unveräußerliche – Wertanlage anzupreisen.«

»Aufholen und Ausweiten«

Angesichts einer homogener werdenden Sammlungslandschaft will Ackermann versuchen, das Profil ihrer Kollektion auszubauen, bestehende Sammlungsbereiche zu verdichten und die Präsentation des Regionalen sowohl mit der historischen Sammlung als auch mit der aktuellen Kunstszene zu verzahnen: »In einer ersten Phase der Ankäufe wird in der zeitgenössischen Kunst aufgeholt, auch in der Stuttgarter; in der zweiten sollen Ausstellungen Vorgaben für die Ankaufspolitik machen.«

Die aktuellen Ausstellungen sind momentan noch ausschließlich monographisch ausgerichtet – zeitgleich finden eine großartige Ausstellung zum bekanntesten Künstler der Sammlung, Otto Dix, und eine Max-Bill-Retrospektive statt. Diese kommt in ihrer Verbindung von angewandter und freier Kunst einem weiteren spezifischen Anspruch der Kunstmuseums entgegen: Immer wieder soll der Übergang von Architektur, Design und Kunst thematisiert werden, wurde er doch schon von Baumeister und Hölzel ausgelotet. Für Anfang 2006 ist eine Retrospektive zu Fritz Winters Arbeiten auf Papier geplant.

Künftig jedoch sollen die jährlich drei großen Sonderausstellungen, vorrangig in dem kompakten dreistöckigen Kubus angesiedelt, thematisch ausgerichtet sein, indem sie Fragen aufgreifen, »die etwas mit der Region zu tun haben, sich dann aber ganz stark ausweiten können.« So zeigt beispielsweise die für Mitte 2006 geplante Ausstellung »Architektur der Nacht« mit dem Tagblattturm nicht nur einen wichtigen Beitrag Stuttgarts zu dem Thema in den 1920er Jahren, sondern umfasst die ersten Weltausstellungen ebenso wie aktuelle Bauten in Japan. So wird das Konzept auch für internationale Übernahmestationen interessant. Die Idee für eine Ausstellung rund um das Piktogramm, die Ackermann schon von München mitbrachte, lässt sich in diesem Sinne auch als für die Region historisch relevant und zugleich international interessant beschreiben.

Grundsätzlich können Verknüpfungen mit internationalen und zeitgenössischen Fragestellungen und Positionen dann legitimiert werden, wenn man die wichtigsten Künstler der Sammlung als Vertreter bestimmter Grundhaltungen beschreibt und an diese anknüpft: So ist ein Thema der bereits erwähnte Übergang von freier zu

angewandter Kunst (Hölzel, Baumeister); Ackermann betont allerdings, dass die Blickrichtung auf die Grenzbereiche immer von der Kunst ausgehen muss. Ein anderes Grundthema ist das Ornament (Hölzel), ein weiteres der politisch-sozialkritische Ansatz (Dix) und ein viertes schließlich die subversiv-ironische Strategien, wie sie sich bei Roth zeigen.

Über die Betonung dieser grundlegenden Ausrichtungen löst sich Ackermann geschickt in kleinen Schritten von der ursprünglichen Vorgabe für die Städtische Galerie, dass sich Ausstellungen und Ankäufe ausschließlich auf Künstler aus dem Südwestdeutschen Raum konzentrieren müssen. So gibt sie dem Haus, seinen Ausstellungen und seinen künftigen Ankäufen ein eigenes und zugleich überregional interessantes Gepräge, das die Existenz des Kunstmuseums neben der Staatsgalerie rechtfertigt. Schließlich beruft sich Ackermann auf die Münchner Situation: »Jede Form der Vielfalt inspiriert die Kunstszene. Ich glaube, dass der Staatsgalerie der sanfte Druck der Konkurrenz, den wir gemacht haben, gut tut. Es ist nie ein Gegenüber, es ist eher ein gegenseitiges Stimulieren, auch im Verhältnis zum Kunstverein. Man spürt, das Dreieck hat der Stadt Auftrieb gegeben.«

»Gut beraten«

Nicht nur diese große neue Linie, sondern auch einzelne Ausstellungen will die Direktorin und Geschäftsführerin des kürzlich in eine GmbH umgewandelten Hauses künftig in der eigenen Hand behalten. Ausstellungen sollen getreu der spezifischen Ausrichtung des Museums möglichst nicht übernommen werden, sondern im eigenen Haus entwickelt werden. Das Ganze gilt es in einer guten Balance zwischen »Entfaltung von Individualität der einzelnen Mitarbeiter und Homogenität im Auftreten« nach außen zu bringen.

Um selbst nicht die inhaltliche Arbeit zu sehr zurückstellen zu müssen, war sie gut beraten, bei ihren Vertragsverhandlungen zu fordern, dass ihr ein Verwaltungsleiter zur Seite gestellt wird. Verantwortlich aber ist sie dem Aufsichtsrat gegenüber allein, der sie »in finanziellen Fragen kontrolliert und berät, sich aber inhaltlich nicht einmischt.«

Wie kommt man als promovierte Kunsthistorikerin mit den komplizierten wirtschaftlichen und juristischen Fragen zurecht? »Ich hätte früher vielleicht in wirtschaftlichen Dingen besser aufpassen sollen, aber ich glaube nicht daran, dass man eine zusätzliche wirtschaftliche oder juristische Ausbildung haben muss.« Ackermann ist »eher eine Verfechterin der Idee, dass man jedenfalls in einem Bereich sicher und zuhause ist. Denn erstens bewältigt man nicht weitere Fachgebiete während eines intensiven Kunstgeschichtsstudiums und zweitens kann man das mangelnde Fachwissen durch gute Berater ausgleichen.«

Also sind es vielmehr die im Studium erlernten Fähigkeiten, »sich schnell Dinge anzueignen, Offenheit und gute Menschenkenntnis«, die man für eine solche Position braucht. Man muss gut delegieren können und »die Mitarbeiter so stark begeistern, dass sie in ihrem Fachbereich selbstständig arbeiten können.«

Tatsächlich hat Ackermann ihr Team zum großen Teil in kürzester Zeit noch selbst einstellen können und damit »versucht, viel von den eigenen Träumen umzusetzen. Strukturen aufzubauen hat mich mehr gereizt, als in feste Strukturen hinein-

zugeraten.« Großen Wert hat sie dabei auf den Öffentlichkeitsbereich gelegt mit jeweils eigenen Stellen für Marketing, Presse und Vermittlung. Es gibt sogar, zumindest für die ersten zwei Jahre, eine eigene Stelle für die Sponsorenbetreuung, da man dort noch größere Offensiven starten möchte.

Die Wissenschaftler können folglich streng in ihren Bereichen bleiben und »so lange wir es uns noch leisten können, Forschung betreiben«. Den Forschungsbereich möchte sie außerdem durch die Einrichtung eines speziell auf Dix bezogenen Stipendiums für Uni-Abgänger stärken und kontinuierlich ausbauen, worin sie sich »wie in manchen anderen Dingen – eigentlich wieder eher konservativ fühlt«. Die Nachwuchsförderung scheint ein Lieblingsprojekt zu sein, möchte sie doch damit, ebenso wie mit den zwei Volontärstellen, mit Forschung nach außen treten können und durch die jungen Mitarbeiter auf Zeit auch einfach »das eigene Team schon durch die Gespräche auf dem Gang immer neu inspirieren.«

Dies ist noch Zukunftsmusik für ein junges Team, das gerade erst zusammenwächst. Im Rückblick zeigt sich, so Ackermann, »dass der Prozess der Teambildung wegen der vielen Neuzugänge in der intensiven Aufbauphase viel schwieriger war als gedacht«, und als er sich so harmonisch auf der Website präsentiert (Abb. 6). »Nun erst, sechs Monate nach der stressbeladenen Eröffnungsphase stellt sich richtiger Teamgeist ein. Stolz und Identifikation mit dem Haus sind plötzlich da. Wahrscheinlich müsste das schwarz-weiße ›Familienfoto‹ auf der Website jetzt in Farbe erneuert werden um zu zeigen, dass wir nun schon gemeinsam ein Stück in eine Richtung gegangen sind.«



6 Selbstdarstellung des Teams auf der Website des Kunstmuseum Stuttgart, © Kunstmuseum Stuttgart/Mellethin

Bilder, Metaphern finden, das liegt der Kunsthistorikerin, die neben Kunstgeschichte und Literaturwissenschaft in Kassel, Göttingen und Wien auch selbst zwei Semester Freie Kunst studiert hat. Neben den praktischen Kenntnissen von künstlerischen Techniken hat ihr das vor allem auch die Erfahrung gebracht, »dass es in jeglichem Umgang mit Kunst immer auch um ein ›Sich aussetzen‹ geht. Auch als Museums-mensch braucht man das Bewusstsein, dass man immer selbst Teil des künstlerischen Prozesses ist.« Sensibilität für diese Prozesse und Sinnlichkeit ist es, was Marion Ackermann bei ihren Kollegen häufig vermisst.

Schon auf dem Studienplan der universitären Kunstgeschichte sollten ihrer Meinung nach statt Diaprojektionen in dunklen Räumen Atelierbesuche stehen. Praktische Anteile auf höchstem Niveau sollten in das Studium integriert werden, um ein Gefühl für Techniken aber auch um die Kommunikationsfähigkeit zu fördern. Was die kunsthistorischen Themen betrifft, sollte man »ein Generalist« sein. Zu frühe Festlegung, besonders auf die zeitgenössische Kunst, findet Ackermann schädlich. Für sie ist der Blick von der Geschichte aus auf die Gegenwart immer der fruchtbarste. Schließlich ist sie – ganz konträr zu den gegenwärtigen Unterteilungen des Studiums in Module für Bachelor- und Masterabschlüsse – »keine Verfechterin der zeitknappen Ausbildung. Nachdenklichkeit und die Muße, quer zu schauen während des Studiums sind viel essentieller als oberflächliche Praxiserfahrung.«

Ihre eigenen praktischen Erfahrungen und Vorbilder fand Ackermann vorrangig in München am Lenbachhaus. Gefallen hat ihr dort »die hohe Identifikation mit dem Haus, von innen und außen, die Mischung von ›altmodischen‹ und radikalen Ausstellungen, von Touristenmagneten wie dem Blauen Reiter mit Experimentellem.« Für eine solche Mischung gibt es auch in der Stuttgarter Sammlung mit dem Dix-Konvolut einerseits und beispielsweise der jungen Ausstellungsreihe »Frischzelle« andererseits die besten Voraussetzungen.

Ein weiteres Vorbild für ihre Museumsarbeit sieht Ackermann im Kunstmuseum Wolfsburg, das es »mit vielfach kühnen Projekten geschafft hat, Kunst in einer Stadt zu implementieren, die eigentlich nichts mit Kunst zu tun hat.«

Schließlich verehrt sie, die über die Schriften Kandinskys promoviert wurde, Michael Fehr, der »auch als Museums-mensch auf hoher reflexiver Ebene gearbeitet hat und wie kein anderer die Grundlagen des Verhältnisses von Kunst und Sprache analysiert hat.« Besonders seine radikalen Ausstellungsinszenierungen im Karl Ernst Osthaus Museum Hagen, welche die Besucher mit leeren Räumen oder mit Hängungen nach Inventarnummern konfrontierten, faszinieren die Museumsdirektorin, die am Lenbachhaus selbst ein Buch über die Geschichte farbiger Wände in Ausstellungsräumen von 1880 bis 1930 verfasst hat.

Das Hängen von Ausstellungen ist für sie »fast ein künstlerischer Akt« und dabei kann es bekanntlich keine Demokratie geben. So versuchte sie zur Eröffnung des neuen Hauses ein »Bild einer Ausstellung« zu erstellen, das ihren ersten Visionen nahe kommt und das mit den Sinnen spielt. Es sind sehr persönliche Setzungen, die teils schöne geschlossene Gruppen bilden, wie die Hölzel-Präsentation, die sich durch Neuerwerbungen wandeln wird. Bei anderen Werkgruppen, wie bei den fulminanten Arbeiten Dieter Roths, unterläuft das Gleichmaß der Hängung manchmal die Radikalität der Werke. Ackermanns Setzungen suchen einerseits Verbindungen

auf rein formaler Ebene, etwa zwischen Fritz Winter und Otto Herbert Hajek; sind aber auch unter diesem Aspekt bisweilen schwer nachvollziehbar. So lässt sich beispielsweise die unbestimmte Nähe von Hermann Pleuers »Roten Rädern«, 1906, mit Ernst Ludwig Kirchners »Selbstmörderin«, 1921 weder chronologisch, motivisch, inhaltlich oder formal erklären.

Ein klareres Fokussieren von Unterschieden hätte auch hier gut getan. Doch neben dem Hinweis, dass »das Konzept eben auch war, das auszubreiten, was da ist, mit allen Schwächen und Brüchen«, versöhnt der immer wieder zitierte Gedanke der Prozesshaftigkeit und Vorläufigkeit auch mit dieser Ersthängung.

Damit beansprucht Ackermann für ihre kuratorische Arbeit dieselben Spiel- und Freiräume, die sie in ihrem Haus jungen Künstlern einräumen will. Diese eigenen Freiräume sollen verhindern, was sie am Ende ihres Überblickes zur Sammlungsgeschichte des Hauses im neuen Werkkatalog als Gefahr für die Kunst formuliert: »Setzt man sich den gegenwärtigen künstlerischen Prozessen nicht mehr aus – und nimmt man damit das Risiko des Scheiterns nicht mehr auf sich – erstickt die Kunst in der musealen Umklammerung.«²

Wie könnten – positiv formuliert – die Visionen für ein Museum der Zukunft aussehen? »Eine Fangfrage, denn man unterstellt meiner Generation ja, dass sie keine klaren Visionen mehr hat, weil die radikalen Positionen eigentlich schon in den 70er Jahren besetzt worden sind. Eigentlich bin ich wieder konservativ: Kunstgeschichte, auch die zeitgenössische, sollte aus der Geschichte heraus gesehen werden und zugleich mit experimentelleren Formen der Präsentation und der Vermittlung kombiniert werden. Hier können wir zugleich Risiken eingehen und eine Balance suchen.«

Diese Risiken – eingegangen von einer ermutigend engagierten und klugen Museumsdirektorin – sind wünschenswert. Besonders wenn sie bei aller Balance den durch das Kunstmuseum flanierenden Besucher langfristig und nachhaltig doch zum Gewichten und Unterscheiden befähigen – zum Unterscheiden zum Beispiel von Honigduft mit Klaviersonate bei Wolfgang Laib und Dieter Roth und Espresso-duft mit Pianomusik im Museumsentree.

Anmerkungen

- 1 Soweit nicht anders angegeben, gehen alle Zitate auf ein Gespräch mit der Autorin im August 2005 zurück.
- 2 Marion Ackermann, Kunst und Politik – zur Sammlungsgeschichte des Kunstmu-

seum Stuttgart, in: Kunstmuseum Stuttgart, hrsg. von Marion Ackermann, bearbeitet von Karsten Müller, Ostfildern-Ruit 2005, S. 5–17, hier: S. 17.