

# Wissenschaft und Gegenwartskunst. Beobachtungen aus der musealen Praxis

**S**ammeln – Bewahren – Forschen – Ausstellen/Vermitteln sind die altbekannten Kardinalaufgaben des Museums, die seit der Erfindung des bürgerlichen Museums im ausgehenden 18. Jahrhundert festgeschrieben wurden. Die Reihenfolge dieser Auflistung scheint zunächst einmal der natürlichen Ordnung des Vorgehens zu folgen: Zunächst erwirbt man ein Objekt; sobald die Akquise erfolgt ist, muss man sich Gedanken über die Aufbewahrung machen. Dann kann man sich daran machen, etwas über das erworbene Objekt in Erfahrung zu bringen. Erst wenn diese Aufgabe erfüllt ist und man genügend Kenntnisse über das Objekt besitzt, macht es wirklich Sinn, es auszustellen und die gewonnenen Erkenntnisse an die Besucher/Betrachter zu vermitteln.

## SAMMELN, AUSSTELLEN, FORSCHEN

Erstaunlicherweise haben sich die Schwerpunkte bei den vier Standardaufgaben des Museums im Lauf der Geschichte genau in dieser Reihenfolge markant verändert. Stand ursprünglich ganz eindeutig das Sammeln und die Sammlung im Vordergrund, so sind es heute vor allem das Ausstellen und Vermitteln, die mit Abstand die meisten Ressourcen in der überwiegenden Mehrheit der Museen binden. In den letzten 30 Jahren hat die Institution Museum einen fundamentalen Wandel erfahren, der nahezu alle Bereiche seiner Finanzierung, seines Wirkens und seiner Zielsetzungen

umfasst. Die Gründe dafür sind vielfältig und in tiefgreifenden gesellschaftlichen, politischen und wirtschaftlichen Veränderungsprozessen zu suchen, die allerdings an dieser Stelle nicht näher Thema sein sollen.

Die Tatsache, dass sich die Museen früher wesentlich stärker auf die Sammlung konzentrierten, bedingte auch unmittelbar die Geschwindigkeit des Betriebs. Neuerwerbungen brachten zwar durchaus Bewegung in die Sammlung, doch waren ihnen meist natürliche Grenzen – vor allem finanzieller Art, aber auch in der begrenzten Verfügbarkeit qualitativ hochwertiger Objekte – gesetzt. Im Vergleich zur Bewegungsgeschwindigkeit, die Ausstellungen ins Museum bringen, finden die Veränderungen durch Erwerbungen im veritablen Schnecken tempo statt. Dementsprechend konnten sich die Kuratoren – damals hießen sie bezeichnenderweise noch *Konservatoren* – den Objekten ihrer Sammlung intensiver widmen als heute, wo sie die meiste Zeit mit Ausstellungsvorbereitungen verbringen. Für Forschung im wissenschaftlich-akademischen Sinne bleibt heute im Museumsbetrieb nur ein geringer Spielraum. Bis auf wenige in Museen angesiedelte Archive (z. B. das Kurt-Schwitters-Archiv im Sprengel Museum Hannover, das den *Catalogue raisonné* und eine Gesamtedition der Schwitters-Texte herausgibt) und Spezialsammlungen gibt es kaum Museen, die einen expliziten Forschungsauftrag haben. Eine Ausnahme bildet die Provenienzforschung, die in den letzten Jahren – wenn auch meist befristet – in den Museen verankert wurde und wichtige Grundlagenrecherche leistet.

Als spezifisches Format musealer Forschung kann allerdings grundsätzlich auch die Vorbereitung und Durchführung von Ausstellungen gelten, die oft zu Unrecht als Eventspektakel beschrieben werden. Die meisten Museen entwickeln ihr Aus-

stellungsprogramm aus Fragen an die Werke ihrer Sammlung heraus, so dass eine Ausstellung im Idealfall immer (auch) neue Erkenntnisse über einzelne Werke, Sammlungskonvolute, Erwerbungs-geschichte oder auch andere spezifische Themen aus dem Kontext der Sammlung zu generieren vermag. Erkenntnis wird dabei nicht nur in schriftlicher Form – wie bei akademischer Forschung – im Katalog vorgestellt, sondern auch über visuelle Erfahrungen und Vergleiche vermittelt. Eine Ausstellung stellt daher nicht nur bereits erfolgte Forschung vor, sondern ist auch Grundlage für neue Forschung, die durch Originalvergleiche und Gegenüberstellungen erst möglich wird.

### **MUSEUM UND GEGENWART**

Während Museen im Bereich der historischen Kunst gegenüber der akademischen Forschung oft den Part übernehmen, deren Erkenntnisse über das Format der Ausstellung und mittels Katalogbeiträgen an ein breites Publikum zu vermitteln, stellt sich die Lage bei der Gegenwartskunst anders dar. Eine erste große Blüte der öffentlichen Präsentation erlebte die Gegenwartskunst in der Weimarer Republik, als sich eine Generation von Museumsreformern anschickte, auch die eigene Zeit im Museum abzubilden. Ludwig Justi richtete 1919 das erste Museum für die Werke lebender Künstler als Dependence der Berliner Nationalgalerie im Kronprinzenpalais ein. Ähnlich engagiert für die Gegenwartskunst agierten Alfred Lichtwark an der Hamburger Kunsthalle, Fritz Wichert und Gustav Hartlaub an der Kunsthalle Mannheim, Georg Swarzenski im Frankfurter Städel, Alexander Dorner im Provinzialmuseum in Hannover oder Karl Ernst Osthaus mit dem Folkwang Museum zunächst in Hagen und dann mit Ernst Gosebruch in Essen. Erst 1929, also zehn Jahre später als in Deutschland, setzte Alfred H. Barr Jr. im Museum of Modern Art dann auch international den für lange Zeit gültigen Standard im musealen Umgang mit zeitgenössischer Kunst. Der Eingang atelierfrischer Kunst ins Museum war die Grundlage für einen ernsthaften, über die Tageskritik hinausgehenden kunsthistorischen Umgang mit diesen Werken.

### **MUSEUM UND WISSENSCHAFT**

Die akademische Forschung tat sich dennoch lange Zeit schwer mit der aktuellen Kunst. Seit den Wegbereitern der Moderne im 19. Jahrhundert wurde der Diskurs über Gegenwartskunst nicht etwa von Kunsthistorikern an den Universitäten, sondern in den Feuilletons von Kunstkritikern geführt. Erst 100 Jahre später, im Verlauf der 1980er Jahre, verlagerte sich dieser Diskurs in die akademische Wissenschaft. Als ich 1985 mein Studium in München begann, war eine Promotion über ein Thema der 1970er Jahre das Äußerste, was noch akzeptiert wurde, und dies zunächst auch nur beim Lehrstuhlinhaber für moderne und zeitgenössische Kunst, Uwe M. Schneede. Dezidiert aktuelle Dissertationsthemen wurden erst in den 1990er Jahren akademisch salonfähig.

Die Verlagerung des Diskurses über zeitgenössische Kunst von der Kunstkritik in die Wissenschaft ging einher mit der Professionalisierung des Kunstmarktes, die sich seit der Gründung der Kölner Kunstmesse 1967 und kurz darauf der Art Basel in rasantem Tempo vollzogen hat. Dem Aufstieg des Kunstmarktes wiederum folgte der Niedergang der Feuilletons und der Kunstkritik, die ihre Unabhängigkeit mehr und mehr aufgeben mussten und die Distanz zu Künstlern und Galerien zunehmend verloren haben. Ich würde sogar behaupten, dass die Kunstkritik in den letzten 20 Jahren Teil des Kunstmarktes und seiner Vermarktungsinstrumente geworden ist und daher für einen wissenschaftlichen Diskurs nicht mehr in Frage kommen kann. Gleichzeitig haben sich universitäre Wissenschaft und Museum im Bereich der Gegenwartskunst in unterschiedliche Richtungen entwickelt und spezialisiert. Die universitäre Wissenschaft hat sich wesentlich stärker in Konzept- und Theoriebereiche begeben, während das Museum wiederum eher Grundlagenforschung betreibt und für die Forschung wichtige Quellen erschließt und bereitstellt.

Bei der Frage nach der Wissenschaftlichkeit des musealen Umgangs mit der Gegenwartskunst stellt sich natürlich zuallererst die Frage, was wissenschaftliches Arbeiten im Umgang mit Kunst überhaupt bedeutet. Streng wissenschaftstheore-

tisch gesehen, bezeichnet Wissenschaft ein systematisches und präzises Festlegen von Methoden und Kriterien, anhand derer bestimmte Untersuchungsgegenstände nachprüfbar analysiert und verglichen werden können. Neutralität, wie sie von der Wissenschaft eigentlich zu wahren ist, kann man allerdings von den Museen nicht erwarten. Wenn ein Museum künstlerische Positionen vorstellt, dann geschieht das in den allermeisten Fällen auf einer affirmativen Basis. Kaum ein Museum wird Positionen präsentieren, um sie zu kritisieren oder ihre Irrelevanz zu behaupten, sondern im Gegenteil, um das Publikum von der Qualität und Bedeutung dieser Position zu überzeugen. Auch wenn wissenschaftliche Instrumente wie Vergleiche, Herleitungen oder Kontextualisierungen zum Einsatz kommen, steht fast ausnahmslos eine positive Wertung als Zielvorgabe. Eine solche Vorgabe ist mit Wissenschaft grundsätzlich inkompatibel.

Der wissenschaftliche Beitrag von Museen im Umgang mit der Gegenwartskunst liegt vor allem in der Bereitstellung von Quellen und Grundlagen, anhand derer künftige wissenschaftliche Fragestellungen entwickelt und verfolgt werden können. Wenn wir im Museum eine Ausstellung mit lebenden Künstlerinnen und Künstlern vorbereiten, so entsteht diese in den allermeisten Fällen aus einer intensiven Zusammenarbeit, die von der Werkauswahl über Inhalt und Aussehen des Katalogs bis zur Hängung reicht. Aus der direkten Auseinandersetzung und Kooperation mit den Künstlerinnen und Künstlern wird schon recht zuverlässig ein Themenfeld abgesteckt, das sich authentisch auf die Autorintentionen berufen kann, natürlich immer mit der gebotenen quellenkritischen Hinterfragung.

Kaum ein Künstler oder eine Künstlerin würde sich mit einer Ausstellung einverstanden erklären, die in ihrer kuratorischen Schwerpunktsetzung und Fragestellung gänzlich an seinen resp. ihren künstlerischen Absichten vorbeigeht. Gerade die Museen bieten dabei ein Forum, das stärker auf die eigentlichen Inhalte setzen kann als etwa Galerien, bei denen ein kommerzieller Erfolg eine viel größere Rolle spielt. Von daher besteht eine

wichtige – und das ist auch eine wissenschaftliche – Leistung der Museen im Umgang mit aktueller Kunst darin, ein zuverlässiges Referenzfeld bereitzustellen, das sich auf Erkenntnisse und Auseinandersetzungen im direkten Umgang mit dem Künstler berufen kann.

Der unmittelbare Kontakt mit den Künstlerinnen und Künstlern sollte dabei intensiv genutzt werden, um umfangreiches Quellenmaterial zu erschließen: Interviews, die Künstleraussagen zu verschiedensten Themenkomplexen wie Werkprozess, Theorieansätzen, Inspirationsquellen aus Kunst, Literatur, Musik etc. bereitstellen, sind für die weitere wissenschaftliche Untersuchung von künstlerischer Selbstdarstellung und -stilisierung unverzichtbar und sollten zum Standard jeder Ausstellungspublikation mit lebenden Künstlerinnen und Künstlern gehören. Über den Katalog hinaus gibt es oft Künstlergespräche, Podiumsdiskussionen oder Künstlervorträge, die ebenfalls kritisch zu sichtendes und zu interpretierendes Quellenmaterial darstellen können.

Schließlich wird für Ausstellungen in Museen oder Kunsthallen in der Regel auch biographisches Material aus erster Hand zusammengestellt, das für weitere Forschungen unverzichtbar ist. Ich selbst habe dabei allerdings die Erfahrung gemacht, dass heute nur sehr wenige Künstlerinnen und Künstler die Möglichkeit nutzen, über biographische Informationen einen Werkzeugzugang zu erleichtern. In der Regel werden nur spärliche Informationen weitergegeben, die vor allem Ausstellungen und Auszeichnungen, gelegentlich auch noch Ausbildungsstationen und Lebensorte umfassen. Um es zuzuspitzen: Gegeben werden Informationen, die für den Marktwert von Bedeutung sind, aber kaum solche, die eine inhaltliche Annäherung an das Werk beflügeln – also Aussagen über Künstlerfreundschaften, Reisen, gelesene Literatur, gesehene andere Kunstwerke oder sonstige Inspirationsquellen und prägende Eindrücke. Im Gegenteil habe ich meist den Eindruck, dass all dies bewusst nicht genannt wird, um das Werk vermeintlich interessanter, aurati-

scher, rätselhafter, aber auch autonomer, eigenständiger, origineller und damit wertvoller erscheinen zu lassen.

### **KONFLIKTPOTENZIALE UND MARKTINTERESSEN**

Natürlich gibt es auch ein weites Feld an Möglichkeiten für Konflikte im musealen Umgang mit lebenden Künstlerinnen und Künstlern. Die Interessen von Künstlern, deren Galerien und den Museen bzw. Ausstellungsinstitutionen klaffen zum Teil recht weit auseinander. Museen haben traditionell einen Bildungsauftrag und versuchen daher, ein künstlerisches Werk einem breiten Publikum zu vermitteln; das heißt: Erklärungen zu liefern, Techniken und Werkprozesse darzustellen und nachvollziehbar zu machen, Motive herzuleiten, zu kategorisieren, historische Vorläufer zu benennen, Vergleiche und Kontexte herzustellen, das Werk in eine bestimmte Logik von Chronologie und/oder Thematik einzubetten. Im Grunde ist dieses Vorgehen wissenschaftliches Arbeiten. Was als methodisches Vorgehen für Ausstellungen nicht mehr lebender Künstler selbstverständlicher Standard ist, stellt sich bei lebenden Künstlern oft als schwierig dar, wenngleich man hier nicht generalisieren kann – die Strategien und Vorlieben der Künstlerinnen und Künstler, ihr Werk zu präsentieren, sind sehr unterschiedlich. Ich selbst habe die Erfahrung gemacht, dass die meisten Künstler dazu tendieren, Er- und Aufklärung explizit zu vermeiden, sondern stattdessen auf ein Erlebnis zu setzen, das Fragen aufwirft, das überrascht, verstört, irritiert und ingeniös, eben unerklärlich, erscheint, und dass sie sich damit der Analysierbarkeit entziehen möchte.

Aus meiner eigenen Museums- und Ausstellungspraxis kann ich mich an kein einziges Beispiel erinnern, bei dem ein Künstler oder eine Künstlerin einer wirklich systematischen Hängung – egal ob chronologisch, thematisch oder nach Techniken – zugestimmt hätte, wie sie für ein wissenschaftliches Vorgehen normal wäre. Dieser Wunsch nach Nicht-Erklärbarkeit, die Verweigerung jeglicher Kategorisierung spiegelt sich auch oft genug in den von den Künstlern präferierten

Texten. Eine echte pragmatische Annäherung, die sprachlich für ein breites Laienpublikum verständlich und nachvollziehbar wäre, wird – das beweist die Vielzahl an einschlägigen Katalogtexten – ausdrücklich nicht gewünscht. Es geht, so möchte ich etwas polemisch behaupten, stattdessen oft um eine Behauptung von theoretischer Verankerung des künstlerischen Ansatzes, weniger um dessen wirkliche analytische Durchdringung. Je hermetischer und unverständlicher in Fach- sowie Fremdwort-Terminologie und Inhalt sich der Text darstellt, desto wirksamer und glaubhafter scheint der theoretische Anspruch sich zu manifestieren. Diese Tendenz wird meiner Erfahrung nach mehr von Künstler- und Marktseite als von den Museen forciert; allerdings wird das Phänomen auch von einer Kuratoren generation getragen, die sich selbst zunehmend als Künstlerpendant versteht und die Behauptung der Erklärung vorzieht.

Die Museen haben hier eine nicht ganz einfache Rolle. Auf der einen Seite wird ihnen im Sinne einer Wissenschaftlichkeit, deren Ziele – wie in der Frühgeschichte der Institution immer wieder betont – Bildung und Aufklärung wären, die Aufgabe übertragen, ein Werk verständlich, lesbar zu machen. Auf der anderen Seite lebt ein Kunstwerk nicht unbedingt allein davon, verstanden zu werden, sondern auch davon, zu faszinieren und emotional zu berühren, und auch dies ist eine Qualität, die wir im Museum vermitteln wollen. Zwischen diesen beiden Polen gilt es abzuwägen und einen Mittelweg zu finden. Durchaus ambivalent ist dabei der Einfluss der Marktinteressen, die heutzutage erheblich sind. Auf der einen Seite ist der hinter den Kunstwerken stehende Marktwert ein willkommener Motor und Katalysator, um Mittel für Katalogpublikationen, Forschung, Abbildungsmaterial etc. einzuwerben. Auf der anderen Seite besteht das Marktinteresse vor allem in der repräsentativen, nicht unbedingt analytisch-kritischen Darstellung der künstlerischen Position. Hier liegt die große Aufgabe der Museen, ihrem Bildungsauftrag gerecht zu werden und nicht einfach nur Marktinteresse oder Künstlerglamour zu bedienen.

Das Insistieren auf Bildungs- und Vermittlungsanspruch heißt auch, einen ersten Schritt auf dem Weg zur Akzeptanz eines wissenschaftlichen Auftrags des Museums zu tun. Ein Schlüssel liegt dabei in der Finanzierung. Wer zahlt, schafft an – das gilt natürlich auch in der Kunstszene. Nicht nur kleinere Institutionen, die eine dünne Finanzdecke haben, durchaus auch große Häuser lassen sich von potenten Galerien (in manchen verbürgten Fällen auch von den Künstlern höchstpersönlich) bei Ausstellungen für Transporte, Katalog und opulente Eröffnungsveranstaltungen massiv unterstützen. Käme das Geld von kunstfernen Sponsoren, wäre das kein Problem. Galerien allerdings verfolgen verständlicherweise sehr gezielte kommerzielle Interessen, die eben nicht identisch mit denen der Museen sind. In anderen Branchen würde eine solche Unterstützung schnell als ge-

fährliche Nähe im Grenzbereich zur Korruption gesehen; die Kunstszene versteckt sich da gerne und oft genug zu bereitwillig hinter dem vermeintlich hehren moralischen Anspruch der Kunst. Das gilt ganz generell für den Kunstmarkt, der sicherlich zu den intransparentesten Märkten unseres Wirtschaftslebens gehört. Wissenschaftlichkeit beginnt mit der Unabhängigkeit in der Entwicklung von Fragestellungen. Museen sollten sich diese Autonomie auf keinen Fall nehmen lassen – aber trotzdem auch den Mut haben, Emotionalität zuzulassen. Denn ohne Berührtsein gibt es auch keine Motivation zur Analyse.

---

**DR. REINHARD SPIELER**  
 Direktor Sprengel Museum Hannover,  
 Kurt-Schwitters-Platz, 30169 Hannover,  
 reinhard.spieler@hannover-stadt.de

## Gegenwart als Kontaktzone. Notizen zur Kunsttheorie an Kunsthochschulen

---

Das Zeitgenössische hat Konjunktur. Jedenfalls legt ein prüfender Blick in die Forschungsdatenbank *ART-theses* einen solchen Schluss nahe. Dieses digitale Megaarchiv, das, je nach Stichwortpräferenz, abertausende Metadaten zu laufenden und abgeschlossenen Qualifikationsarbeiten aus dem Bereich der deutschen und internationalen Kunstgeschichte präsentiert, ist der quantitative Seismograph des Faches, der thematische Konjunkturen aufzeichnet – und wer über genügend Zeit verfügt,

sollte einmal ernsthaft erwägen, sich an die Herkulesaufgabe einer Vergleichs- oder Verlaufsstudie zu machen: Über welche Themenbereiche qualifizierten sich angehende KunsthistorikerInnen zur Mitte der 1980er Jahre? Und welche beschäftigten den Nachwuchs zur Jahrtausendwende in besonderer Weise? Was mögen die manchmal überraschenden, bisweilen ins Pathetische driftenden, oft auch gestelzten Titelkonstruktionen der dort verzeichneten Abschlussarbeiten über das Fach verraten? Und lässt sich bei all dem tatsächlich eine Wende zum Zeitgenössischen ausmachen?

Freilich braucht es keine Zahlen- oder Titelbelege, um zu registrieren, dass junge Kunsthistoriker schon seit Jahrzehnten ein intensiviertes Interesse an der Kunst der Gegenwart bewegt. Es griffe zu kurz, das Bedürfnis, sich eingehender mit zeit-