

Nadine Droste

DER KUNSTVEREIN ALS INSTITUTION DER KRITIK*

Erschienen 2020 auf ART-Dok

URN: urn:nbn:de:bsz:16-artdok-70736

URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2020/7073>

DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00007073>

CURATORIAL STUDIES – STATEMENTS

Goethe-Universität Frankfurt am Main
Hochschule für Bildende Künste–Städelschule

* Der vorliegende Essay ist Teil der Publikationsreihe CURATORIAL STUDIES – STATEMENTS. Dabei handelt es sich um Essays, die auf hervorragende Masterarbeiten zurückgehen. Die 2018 eingereichte Arbeit wurde von Juliane Rebentisch und Stefanie Heraeus betreut.

ABSTRACT: Dieser Essay folgt der Frage, unter welchen Voraussetzungen eine Institution der Kritik existiert. Ausgehend vom Format Kunstverein werden die Bedingungen einer kritischen institutionellen Praxis betrachtet. Als bürgerliche Initiativen verstehen sich Kunstvereine als Rahmen für die Verhandlung eines demokratischen Selbstverständnisses. Den Ausgangspunkt der Betrachtung bildet die immanente Kritik der Institutionen, die maßgeblich von künstlerischen Positionen ab den späten 1960er Jahren vorangetrieben wurde und die Bedingungen des Ausstellens reflektierte. Abschließend wird ein Blick darauf geworfen, worin das Potenzial der Kunstvereinstätigkeit unter aktuellen Vorzeichen liegen kann.

SCHLAGWÖRTER: Kunstverein – Institutionskritik – New Institutionalism

ABSTRACT: This essay enquires into the conditions of existence for an institution of critique. Taking as its starting point the form of institution known as the *Kunstverein*, it examines the preconditions for critical institutional praxis. *Kunstvereine* consider themselves to be civic institutions, and as such, providing a framework in which democratic self-understanding can be negotiated. The essay takes up questions of the immanent critique of institutions which were largely set in motion by artistic work in the late 1960s, with its reflections on the underlying conditions of exhibition as a practice. In closing, the analysis turns to the potential of the *Kunstverein*'s activities under current conditions.

KEYWORDS: Kunstverein – Institutional Critique – New Institutionalism

Das Format Kunstverein

Unter welchen Voraussetzungen existiert eine Institution der Kritik? Das Format Kunstverein bietet sich aus drei Gründen für diese Untersuchung an: Erstens folgen Kunstvereine nicht nur strukturell einem demokratischen Prinzip, vielmehr ist ihnen als bürgerlichen Initiativen die Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Gesellschaft implizit. Zweitens nehmen sie in der bundesdeutschen Kulturlandschaft eine besondere Stellung ein, da sie weder kommerziellen Prozessen noch staatlichen Instanzen unterliegen. Nach wie vor können Kunstvereine relativ unabhängig Programme umsetzen, obwohl sie auf öffentliche Mittel und Sponsorengelder angewiesen sind. Drittens widmen sie sich nicht der Bewahrung und Einordnung, sondern der Produktion und Identifizierung von zeitgenössischer Kunst, was sich aus heutiger Perspektive freilich nicht mehr als spezifisches Merkmal ausmachen lässt, für die Herausbildung des Formats aber bedeutend ist. Anfang des 19. Jahrhunderts waren es ausschließlich Kunstvereine, die zeitgenössische Kunst präsentierten, was ihnen seitens des akademischen Feldes den Vorwurf eintrug, schlechten Geschmack zu produzieren. In den 1970er Jahren wurden sie vom konservativen Flügel des Kulturbetriebs attackiert, weil sie gesellschaftspolitischen Auseinandersetzungen Raum gewährten. In den 1990er Jahren galten sie als „Schmuddelkinder“¹ der deutschen kulturellen Szene, da sie dem vorherrschenden marktkonformen Kunstbegriff Paroli boten. Nicht zuletzt weil die

¹ Claudia Herstatt, ‚Schmuddelkinder‘ der kulturpolitischen Szene?, in: Handelsblatt (18.11.1994).

Praxis der Kunstvereine sich immer wieder als strittig erwies, konnten sie sich als progressive und kritische Kraft behaupten. Aktuell allerdings ergibt sich ein anderes Bild. Der Kunst scheint die Kritikbehauptung schon vorauszuweichen. Kaum eine Pressemitteilung, sei sie von Museen, Kunsthallen oder Galerien herausgegeben, kommt heute ohne den konkreten Verweis auf die kritische Wirksamkeit des angekündigten Projekts aus. Die allgegenwärtige Kritikbehauptung allerdings ist weniger Ausdruck einer vermehrten Problematisierung gesellschaftlicher Zustände. Sie unterliegt vielmehr dem Imperativ eines grundlegend veränderten Kapitalismus, der sich kritischer Kompetenzen bemächtigt, um diese ökonomischen Kriterien zu unterstellen. Damit allerdings läuft die Kunst Gefahr, ihres kritischen Potenzials beraubt zu werden. Zur Diskussion steht daher, welchen Bedingungen eine kritische Praxis aktuell unterliegt und worüber sich das Verhältnis von Institution und Kritik konstituiert.

Der Widerstand der Institutionskritik

In der bundesdeutschen Kulturlandschaft begann sich in den 1970er Jahren ein Wandel in der Kulturlandschaft abzuzeichnen, insbesondere der Elitismus des Kunstfelds stand in der Kritik. Der zur kommunalen Selbstverwaltung ins Leben gerufene *Deutsche Städtetag* setzte sich in bürgerlicher Manier 1973 für eine „Kultur für alle“ ein.² Drei Jahre später gründete sich der Verein *Kulturpolitische Gesellschaft*, um nach eigenen Angaben bundesweit die Demokratisierung der Kultur voranzutreiben:

Zunehmend wird auch erkannt, daß Kultur nicht reiner Überbau ist, bloße Verzierung des Alltags, ideologische Idealisierung von Lebenszusammenhängen durch die Beschwörung des Guten, Wahren und Schönen, vielmehr selbst ein produktives Element gesellschaftlicher Zustände sein kann [...].³

Deutlich wurde nicht nur, dass „eklatante kulturpolitische Defizite“ sowie eine „mangelnde Reflexion des Kulturbegriffs“ vorherrschten.⁴ Daneben entstand ein Bewusstsein dafür, dass der Zugang zur Kunst durch eine privilegierte gesellschaftliche Stellung determiniert war und damit, wie der französische Soziologe Pierre Bourdieu es ausdrückt, „die Abhängigkeit der ästhetischen Einstellung von den vergangenen wie gegenwärtigen materiellen Existenzbedingungen“ dominierte.⁵ Der bis dato vorherrschende

² o. A. 1976.

³ o. A. 1976.

⁴ o. A. 1976.

⁵ Bourdieu 1982, S. 100.

modernistische Kunstdiskurs war geprägt davon, „durch den sozialen Aufstieg einer halbgebildeten Mittelschicht einerseits, durch den Verlust an wertsetzenden und -erhaltenden Autoritäten andererseits, die ‚ästhetischen Qualitätsmaßstäbe‘“ bedroht zu sehen.⁶ Nicht zuletzt, um die Kunst gegenüber der Kulturindustrie zu behaupten, hatte der US-amerikanische Kunstkritiker Clement Greenberg die reine Medienspezifität zum Maßstab künstlerischer Produktion erklärt. Für Greenberg waren es die gattungsspezifischen Darstellungsmittel der Kunst, die ihre Autonomie begründeten: „[T]he very processes or disciplines [...] become the subject matter of art [...]“⁷ Wenn aber die ästhetische „Notwendigkeit sich aus der Logik eines Produktionsfeldes herleitet“⁸, vollzieht sich Bourdieu zufolge eine sozial bedingte Distinktion: In *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft* zeigt Bourdieu, dass die experimentellen Formtendenzen der modernen Kunst eine entsprechende Bildung und Herkunft voraussetzen, aus der sich die Kompetenz ableitet, ein ästhetisches Urteil zu fällen, während das breite Publikum provoziert oder verstört darauf reagiert.⁹ Zugleich dient die „*Formale Gesuchtheit*“¹⁰ der Bourgeoise dazu, die Nichteingeweihten auf Distanz zu halten, das heißt: bewusst eine Trennung zwischen denen, „die verstehen“ und ‚die nicht verstehen‘“ herzustellen.¹¹ Denn in dem Maße, wie „[d]er materielle wie symbolische Konsum des Kunstwerks [...] eine der höchsten Manifestationen jener inneren wie äußeren ‚Leichtigkeit‘ dar[stellt]“¹², dient die Kunst den Zwecken der Repräsentation eines von ökonomischen Zwängen befreiten Lebensstils: Im *legitimen* Geschmack, der auf kulturellem und materiellem Kapital basiert, wird Bourdieu zufolge nicht nur die Aversion der herrschenden Klasse gegenüber dem *populären* Geschmack der unteren Klassen deutlich. Zugleich begründet dieser eine *ästhetische Einstellung*, die sich nicht allein auf die Kunst beschränkt, sondern der „Stilisierung des Lebens, d. h. [der] Setzung des Primats der Form gegenüber der Funktion“ Vorschub leistet: „Nichts hebt stärker ab, klassifiziert nachdrücklicher, ist distinguierter als das Vermögen, beliebige oder gar ‚vulgäre‘ [...] Objekte zu ästhetisieren [...]“¹³ Die *ästhetische Einstellung* versteht

⁶ Rebentisch 2003, S. 82.

⁷ Greenberg 1961/1989, S. 6.

⁸ Bourdieu 1982, S. 65f.

⁹ Bourdieu 1982, S. 65.

¹⁰ Bourdieu 1982, S. 66 (Hervorhebung im Original).

¹¹ Bourdieu 1982, S. 61.

¹² Bourdieu 1982, S. 103.

¹³ Bourdieu 1982, S. 25.

sich nicht nur als Ausdruck einer privilegierten gesellschaftlichen Stellung. Tatsächlich liegt ihr die Intention zugrunde, bestehende Herrschaftsverhältnisse durch die Legitimierung sozialer Unterschiede zu manifestieren.

Ende der 1960er Jahre vollzog sich auch im Kunstfeld ein Umdenken, das maßgeblich von institutionskritischen künstlerischen Praxen vorangetrieben wurde und die Relevanz sozialer, ökonomischer sowie kultureller Bedingungen der Produktion, Präsentation und Rezeption von Kunst in den Fokus nahm. Die Institutionskritik intendiert die Unterbrechung der sich fortschreibenden Geschichte ästhetischer Ideologie, indem sie fragt: Wie kann die „Nicht-Sichtbarkeit“¹⁴ der Mechanismen der Institution *Kunst* qua Kunst innerhalb des Ausstellungsraums sichtbar gemacht werden? Dabei kommt es „nicht darauf an, dieses oder jenes Problem zu lösen, sondern es muß klar gezeigt werden, welche Probleme anstehen“.¹⁵ Unter Selbstkritik wird damit keineswegs die Aufhebung der Kunst in der Lebenspraxis verstanden, wie sie die Avantgarden anstrebten: „In diesem Sinne ist *die Kritik ein Wesenszug unserer Arbeit*. Kritik ihres eigenen Verfahrens, um ihre eigenen Widersprüche, aber auch das Verhältnis aller in Betracht gezogenen Elemente zueinander aufzudecken [...]“¹⁶ Dies meint zunächst, die künstlerische Praxis vor der Folie des „*mythisch/deformierenden Rahmen[s]*“ der Kunstinstitution zu reflektieren, um zu zeigen, dass „[d]ie Freiheit in der Kunst [...] der Luxus/das Privileg einer repressiven Gesellschaft“ ist.¹⁷

Die frühe Institutionskritik stellt die Behauptung der Neutralität des White Cube infrage und treibt damit die Entmystifizierung des Ausstellungsraums voran. Wenn der irisch-amerikanische Künstler und Kritiker Brian O’Doherty die Weiße Zelle zu den „Triumphen der Moderne“ zählt, dann gilt es ihm, die monadische Verschließung des Ausstellungsraums gegenüber der Außenwelt hervorzuheben.¹⁸ Mit seiner Schrift *In der weißen Zelle. Inside the White Cube* verdeutlicht O’Doherty, dass der White Cube „vom Kunstwerk alle Hinweise fern[hält], welche die Tatsache, daß es ‚Kunst‘ ist, stören könnten“.¹⁹ Vor genau diesem Hintergrund deckt Daniel Buren die Strategien der Verschleierung im Museums- wie im Galerieraum auf: Im Rahmen seiner Einzelausstellung in der Pariser Galerie Yvon Lambert (1970) mit dem Titel *Invitation à lire comme*

¹⁴ Buren 1995b, S. 150.

¹⁵ Buren 1995c, S. 140.

¹⁶ Buren 1995c, S. 140 (Hervorhebung im Original).

¹⁷ Buren 1995c, S. 130, 141 (Hervorhebung im Original).

¹⁸ O’Doherty 1996, S. 89.

¹⁹ O’Doherty 1996, S. 9.

indication de ce qui est à voir markierte Buren sowohl den Ausstellungsraum als auch den Außenraum der Galerie als elementaren Bestandteil der Präsentation, indem er eine 3 × 12 m große Wand im Inneren der Galerie mit einer blau-weiß-gestreiften Leinwand komplett bedeckte, während draußen, auf der Höhe des ersten Stockwerks, eine mit grün-weißen, 8,7 cm breiten Streifen bemalte Leinwand zwischen den Häuserfassaden hing. Buren wandte sein *visuelles Werkzeug* nicht nur auf institutionelle Räumlichkeiten, sondern ebenso auf den öffentlichen Raum an und applizierte vertikale Streifen auf Schaufenster, Linienbusse, Parkplätze oder in Parkanlagen. In beiden Ausstellungskontexten verstand sich der Text als „Beschreibung, die Darstellung dieser Arbeit und nicht ihre Theorie“²⁰. Buren schreibt: „Nur wenn die verschiedenen, aufeinanderfolgenden Rahmen/Grenzen in ihrer Bedeutung erkannt sind, kann ein Werk/Produkt, wie wir es auffassen, sich zu diesen Grenzen in Beziehung setzen und sie entschleiern.“²¹

Während Buren durch die Überführung der Malerei in den Raum, die Hervorhebung von Rahmen, Trägern sowie architektonischen Elementen, die medienspezifische Rezeption von Kunst infrage stellt, zeigt der US-amerikanische Künstler Michael Asher anhand von räumlichen Interventionen, dass es soziale Praktiken und Diskurse sind, die Kunst überhaupt erst zur Kunst erheben. Seine erstmals 1977 im Rahmen der Skulptur Projekte Münster gezeigte *Installation Münster (Caravan)* kann als Umkehrung des Duchamp'schen Readymade-Prinzips verstanden werden: Nichts an dem Wohnwagen, den Asher im Stadtraum positionierte, wobei die Parkposition sich wöchentlich änderte, wies auf den Kontext einer Ausstellung hin. Wodurch der Wohnwagen als Kunstwerk überhaupt kenntlich wurde, war ein Hinweis im LWL-Museum für Kunst und Kultur über den aktuellen Standort. Wenn die Bestimmung von Kunst auf gesellschaftlichen Vereinbarungen basiert, dann impliziert dies auch, dass die Kunst als solche nur durch die vom Kunstfeld produzierten Diskurse Anerkennung findet. Dass auch die spezifische Verfasstheit des Kunstfelds die Definition von Kunst bedingt, verdeutlicht ausgehend von Bourdieu die US-amerikanische Künstlerin Andrea Fraser in ihrem Essay *From the Critique of Institutions to an Institution of Critique*: „Every time we speak of the ‚institution‘ as other than ‚us,‘ we disavow our role in the creation

²⁰ Buren 1995c, S. 123.

²¹ Buren 1995c, S. 126.

and perpetuation of its conditions.“²² Fraser zufolge liegt nicht nur die Verantwortung für die Institution *Kunst* bei jenen, die diese *performen*. Auch seien kritische Methoden nur unter Berücksichtigung der jeweils eigenen Involviertheit umzusetzen. Wenn die Künstlerin formuliert, „[i]t’s not a question of being against the institution: We are the institution“,²³ dann meint dies nichts weniger, als dass es die einzelnen Protagonisten des Kunstfelds selbst sind, die die Institution *Kunst* konstituieren. Wenn es also darum geht, zur Debatte zu stellen, „what kind of institution we are, what kind of values we institutionalize, what forms of practice we reward, and what kind of rewards we aspire to“,²⁴ bedeutet dies, die konstituierenden Prozesse des Kunstfelds offenzulegen. Dass die institutionskritischen Praxen Kritik nicht in Opposition zur Kunstinstitution formulieren, sondern diese damit zu *verteidigen* suchen, ist eines ihrer wesentlichsten Merkmale. Wenn sich Fraser also für eine *Institution der Kritik* ausspricht, dann fordert sie ein selbstreflexives Handeln, das nicht mehr allein durch künstlerische Praxen, sondern durch das gesamte Kunstfeld Umsetzung findet und sowohl die Kunst *als auch* ihre Institutionen gegenüber herrschaftslegitimierenden Diskursen, ökonomischer Vereinnahmung und kultureller Mythenbildung behauptet.²⁵

Die Kunstvereine machten dem Publikum bereits früh die institutionskritische Auseinandersetzung mit sozialen Bedingungen der Kunstrezeption zugänglich: 1976 lud Georg Bussmann als Direktor des Frankfurter Kunstvereins den in Köln geborenen, seit Anfang der 1960er Jahre in den USA lebenden Künstler Hans Haacke zu einer Einzelausstellung ein. Unter anderem zeigte Haacke in Frankfurt die ursprünglich für das Guggenheim Museum in New York geplante Foto- und Textdokumentation *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, A Real Time Social System, as of May 1, 1971*, die illegale finanzielle Transaktionen von New Yorker Großgrundbesitzern und Immobilienspekulanten auflistete, zu denen auch Trustees und Freunde des Guggenheim Museum zählten. Aufsehen hatte das Ausstellungsvorhaben erregt, da der Direktor des Guggenheim Museum Thomas Messer nur sechs Wochen vor der Eröffnung die Ausstellung zensiert und Haacke eine Absage erteilt hatte.

Mit Bussmann, der von 1970 bis 1980 den Frankfurter Kunstverein leitete, etablierte sich zu Beginn der 1970er Jahre eine neue Generation von Direktoren in den deut-

²² Fraser 2009, S. 416.

²³ Fraser 2009, S. 416.

²⁴ Fraser 2009, S. 416.

²⁵ Fraser 2009, S. 417.

schen Kunstvereinen. Uwe M. Schneede kam 1973 vom Württembergischen Kunstverein in Stuttgart nach Hamburg, um die Leitung des Kunstvereins zu übernehmen. Tilman Osterwold folgte ihm in Stuttgart nach, während Wulf Herzogenrath von 1973 bis 1989 den Kölnischen Kunstverein leitete. Die jungen Ausstellungsmacher übten sich im Spagat: Sie sagten sich von der Präsentation der Moderne los, brachten die zeitgenössische Kunst zurück und politische Themen in die Programme der Kunstvereine ein. Dass die Vereinskonstruktion den Wandlungsprozess unter Umständen nicht unbeschadet übersteht, bemerkt Schneede 1975 in einem Artikel in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung: „Entscheidend ist nur, daß die an der Auseinandersetzung mit Kunst und Zeit interessierten Bürger ihre Position der maßgeblichen Mitrede verteidigen.“²⁶ Dass die Öffnung der Kunstvereine Konflikte zur Voraussetzung hatte, war auch Bussmann bewusst: „Wenn wir kritisierbar sind [...], muß man uns angreifen. Das gehört zum Programm!“²⁷ Die Debatten um die Öffnung der Kunstvereine, die „Eklats [...] von Stuttgart bis Ingolstadt, von Frankfurt bis München“²⁸, die die Neuausrichtung der Kunstvereine hervorriefen und nicht selten mit finanziellen Kürzungen einhergingen, die sogenannte *Krise der Kunstvereine*, stellte sich als Generationswechsel heraus. Der Frankfurter Kunstverein gab 1974 eine Strukturanalyse in Auftrag, deren Mitgliederumfrage ergab:

Die Mitgliederstruktur befindet sich in einem raschen Umschichtungsprozess. Verstärkt treten junge Leute ein, die Interesse an einer aktiven, kritisch-gesellschaftsbezogenen Auseinandersetzung mit der Kunst haben. Dagegen beharren die älteren Mitglieder auf einem eher traditionellen Verständnis von Kunst.²⁹

Demnach stand der Kunstverein vor einer Bewährungsprobe, da die Mitglieder äußerst differente Ansprüche hatten: „Die Planung muß sich von der Vorstellung lösen, mit einzelnen Maßnahmen alle Mitglieder ansprechen zu können.“ Entsprechend gelte es, zielgruppenspezifisch zu arbeiten: „Der Arbeitsbereich ‚kritisch gesellschaftlich bezogene Analyse von Kunst‘ sollte ausgebaut werden und vor allem zur Werbung neuer Mitglieder eingesetzt werden.“ Deutlich wird hieran, dass mit dem Aufkommen der

²⁶ Uwe M. Schneede, Sind die Kunstvereine noch zu retten?, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung (11.04.1975).

²⁷ Zit. nach: Günter Engelhardt, Statt Rubel sollen Köpfe rollen, in: Deutsche Zeitung (20.06.1975).

²⁸ o. A., Sichtbares Opfer, in: Der Spiegel 24 (1975), S. 143f., <http://magazin.spiegel.de/EpubDelivery/spiegel/pdf/41483759> (letzter Zugriff: 25. September 2020).

²⁹ Archiv des Frankfurter Kunstvereins, Ergebnisse der Mitgliederbefragung des Frankfurter Kunstvereins, umgesetzt durch psydata Institut für Marktanalysen und Mediaforschung (1974), S. 17. Hier auch die folgenden Zitate.

studentischen Protestbewegungen den Kunstvereinen eine veränderte Bedeutung zukam: Die französische Wirtschaftswissenschaftlerin Ève Chiapello zeigt, dass die 1968er-Bewegung die *Künstlerkritik* adaptierte, das heißt: die Kritik am Kapitalismus „(a) als Ursache für eine weitgehend entzauberte Welt, die sich durch unauthentische Güter, Personen und Lebensstile auszeichnet; (b) als Ursache der Unterdrückung, die Freiheit, Autonomie und Kreativität verhindert“ aktualisierte.³⁰ War die *Künstlerkritik*, die sich ursprünglich gegen die neue industrielle, kapitalistische und bürgerliche Gesellschaft des 19. Jahrhunderts gerichtet hatte, bis dato auf künstlerische und intellektuelle Kreise beschränkt, fand sie nun gesellschaftliche Verbreitung: „Ihre Themen wurden von den politischen Bewegungen aufgegriffen, namentlich von den Verfechtern der Selbstverwaltung, der nicht-marxistischen Linken und Gewerkschaften [...]“.³¹ Die Kunstvereine boten den gesellschaftspolitischen Auseinandersetzungen Raum: einerseits durch die Entwicklung von Diskussionsformaten, Werkstattgesprächen oder interdisziplinären Veranstaltungen, andererseits durch die Veränderung von Ausstellungsformaten, die den radikal geöffneten künstlerischen Werkformen Rechnung trugen.

Kunst und Ökonomie: Der Siegeszug des Kapitalismus

Mit dem Erstarken des Kapitalismus ab den 1990er Jahren, seiner globalen Erweiterung und zunehmenden Deregulierung sahen sich die Kunstinstitutionen vor grundlegend veränderte Bedingungen gestellt. Als mit den Protestbewegungen Ende der 1960er Jahre die Kritik an den Auswirkungen des Kapitalismus Verbreitung fand, löste sich dieser von „seinen repressiven Aspekten in den älteren Formationen“³² und vereinnahmte die Forderungen nach Kreativität, Flexibilität und Eigeninitiative für sich. In dem Maße allerdings, wie „das Ökonomische nicht mehr nur ein gesellschaftlicher Bereich unter anderen ist, sondern die Gesamtheit des gesellschaftlichen menschlichen Handelns umfasst“³³, sahen sich auch die Kunstinstitutionen mit dem Verwertungsimperativ des Kapitals konfrontiert. Die deutsche Kuratorin und Kritikerin Nina Möntmann legt dar: „Demnach bildet sich das Maß ihres Erfolgs, und damit die gegenwärtig geltende Legitimierung von Kunstinstitutionen, in BesucherInnenzahlen ab, in schierer Quantität also, und darüber hinaus darin, dass sich die Institution ökonomisch rechnet.“ Damit

³⁰ Chiapello 2012, S. 40.

³¹ Chiapello 2012, S. 49.

³² Boltanski, Chiapello 2003, S. 456.

³³ Creischer, Siekmann 2000.

würden die Besuchenden als globale Konsumenten konzipiert und Kunstinstitutionen müssten sich in ihrer Standort- und PR-Politik mit Wirtschaftsunternehmen messen. „Das klassisch bürgerliche Institutionenmodell ist [...] längst abgelöst worden von einer korporativen Institutionslogik, flexibilisierten Arbeitsbedingungen, einem Programm mit Event-Charakter und einem populistischen Öffentlichkeitsbegriff.“³⁴

Als Reaktion auf die Kommerzialisierung der institutionellen Landschaft zeichnete sich eine Abwendung von den konventionellen Ausstellungsgegebenheiten ab. Der Intention, „die historischen Modelle politischer Kunst oder einer politisch produzierten Kunst [...] neu zu denken und zu reformulieren“,³⁵ folgte ab Ende der 1990er Jahre eine kuratorische Praxis, die in einer Reihe mittelgroßer europäischer Kunstinstitutionen Umsetzung fand und unter dem Begriff *New Institutionalism* gefasst wird. Die *neuen Institutionen* nahmen sich das Format Kunstverein zum Vorbild und übertrugen institutionskritische Praktiken auf institutionelle Aktivitäten, indem sie ortsspezifisches und recherchebasiertes Arbeiten zum Prinzip ihrer Tätigkeit erklärten. Tradierte Ausstellungsformate wurden verworfen, um die Kunstinstitution als multifunktionalen, vor allem unhierarchischen Raum zu behaupten. Durch offene Work-in-Progress-Konzepte sollte die künstlerische Produktion in die institutionellen Aktivitäten integriert und in Residenzaufenthalten, Workshops und Ateliersituationen Bezug zum sozialen Umfeld hergestellt werden. Um soziale Determinierungen und die heterogene Struktur von Öffentlichkeit zu berücksichtigen, galt es, die „Vorstellung von ‚der‘ Öffentlichkeit im Singular durch plurale Sub- und/oder Gegenöffentlichkeiten“³⁶ zu ersetzen. So verstand sich auch das Rooseum in Malmö unter der Leitung des britischen Kurators Charles Esche (2000–2005) als eine „Mischung aus Community Centre, Club, Akademie und Ausstellungsraum“ und nahm die Position der Öffentlichkeit in den Fokus: „[Es] braucht [...] einen Ort, einen Moment und eine Gruppe von Personen – also ‚Material‘, das unausweichlich in den Händen öffentlicher Kunstinstitutionen liegt und in ihrem Potenzial, ein breiteres Spektrum der Gesellschaft anzusprechen.“³⁷ Die Kunstinstitution müsse, die Konsequenzen unserer extremen Politik des freien Marktes bedenkend, direkt politisch sein.³⁸ Ein entgegengesetztes Bild zeichnet die Kunsthistorikerin und

³⁴ Möntmann 2006.

³⁵ Ribalta 2004.

³⁶ Sheikh 2004.

³⁷ Esche 2004.

³⁸ Esche 2004.

Kuratorin Rebecca Gordon-Nesbitt: „One of the main pitfalls with this way of working is that artists and their activities are forced into a construct defined by the institutions that generally serves to flatter the institution and disempower the artists.“³⁹ Künstlerinnen und Künstler würden in die Pflicht genommen, als Designer oder Ausstatter von institutionellen Räumen zu agieren. Da „die künstlerische Arbeit [...] zu einer Art Labelling-Maschine von ‚fremden‘ Inhalten wird“, wie die deutsche Künstlerin Alice Creischer und der deutsche Künstler Andreas Siekmann kritisieren,⁴⁰ vollzieht sich ein fundamentaler Rollenwechsel: Nicht das künstlerische Werk, sondern die Institution wird in den Mittelpunkt gestellt.

Wenn also der dänische Kurator Simon Sheikh schreibt, dass „institutionskritische [...] Diskurse der Gegenwart vor allem von KuratorInnen und DirektorInnen derselben Institutionen propagiert [...] werden, und sie optieren eher *für* als gegen sie“, dann gilt es zu berücksichtigen, dass die *neuen Institutionen* nicht die Selbstkritik, die Reflexion des eigenen institutionellen Handelns, Prozesse der Institutionalisierung sowie die kooptierende Funktion der Institution in den Fokus stellen. Hatte sich die frühere Institutionskritik, die ja keineswegs darauf abzielte, „gegen die Institution zu opponieren oder sie sogar zu zerstören“,⁴¹ der Problematisierung institutioneller Voraussetzungen gewidmet, impliziert die Übernahme institutionskritischer Strategien nun die Selbstdarstellung der Kunstinstitution als Lösung für gesellschaftspolitische Missstände. Kann und will sich dann aber die Kunstinstitution als Ort der Kunst noch behaupten? Esche äußert klar, dass er „weniger Bedarf nach der althergebrachten Ausstellungsfunktion“⁴² sieht und schlägt vor, den Ausstellungsbetrieb zu schließen, um integrative Projekte in sozial prekären Bezirken der Stadt umzusetzen.⁴³ Dass Vorstöße dieser Art nicht unbedingt als Kritik an gegebenen gesellschaftlichen Zuständen verstanden werden können, sondern vielmehr neoliberalen Forderungen entsprechen, verdeutlicht die deutsche Philosophin Juliane Rebentisch:

[Es] drängt sich der Verdacht auf, dass das Vermächtnis eines ästhetisch stumpfen Avantgarde-Verständnisses, dem zufolge avancierte Kunst die Aufgabe hat, sich selbst in Leben aufzuheben, eine ungute Allianz mit der neoliberalen *Impact*-Forderung eingegangen ist,

³⁹ Gordon-Nesbitt 2003, S. 84.

⁴⁰ Creischer, Siekmann 2001, S. 169.

⁴¹ Sheikh 2006, S. 31 (Hervorhebung im Original).

⁴² Esche 2004.

⁴³ Stjernstedt, Esche 2001.

die von den Geisteswissenschaften und den Künsten verlangt, einen unmittelbaren Nachweis ihrer gesellschaftlichen Wirksamkeit zu erbringen.⁴⁴

Denn in dem Maße, wie mit dem Abbau des Sozialstaats Bildungs- und Sozialsysteme nach ökonomischen Kriterien ausgerichtet werden, wird an kulturelle Institutionen die Forderung gestellt, kompensatorisch sozialpolitische Aufgaben zu übernehmen. Damit werden institutionelle Programme am Maßstab gesellschaftlicher Wirksamkeit gemessen. Entscheidend ist, dass die Überführung der Kunst in soziale und politische Bereiche „einer neoliberalen Tendenz [folgt], die die *Institution*, das Betriebssystem Kunst in dem Maße überleben lässt, wie sie sich als Institution *Kunst* ihre eigene Existenzberechtigung abspricht“.⁴⁵

Institutional Critique neu betrachtet

Mitte der 2000er Jahre flammte die Diskussion um den Status quo der Institutionskritik erneut auf. Fraser verdeutlichte im Rahmen des Symposiums *Institutional Critique and After* im Los Angeles County Museum 2005: Weder „die Reflexion der diskursiven und systematischen Mechanismen von Verdinglichung und Instrumentalisierung“ noch „die Entwicklung von rigoros vergänglichen *post-studio practices*, die sich der Warenförmigkeit direkt widersetzen“, hätten je den autonomen Status der Kunst beseitigen wollen.⁴⁶ Sie grenzt die Institutionskritik klar gegenüber politischer Kunst ab: „Zu sagen, dass sich diese Kritik *ortsspezifisch* und *reflexiv* vollzieht, heißt, dass die transformativen Intentionen der Institutionskritik als politischer Praxis vor allem gegen jene Formen von Herrschaft gerichtet sind, die in ihrem direkten Betätigungsfeld wirksam sind.“⁴⁷ Was den Unterschied ausmache, sei die Immanenz der Institutionskritik, und diese verstehe sich nicht zuletzt als Reaktion auf das Scheitern der avantgardistischen Selbstkritik.⁴⁸

Zur selben Zeit unternahm auch die philosophische Ästhetik eine radikale Neubetrachtung des Autonomiebegriffs und unterzog das „Klischee- und Schreckbild der ästhetischen Postmoderne[, das] die künstlerische Opposition gegen die modernistischen Kategorien einfach mit der abstrakten Negation ästhetischer Autonomie gleich-

⁴⁴ Rebentisch 2013, S. 170 (Hervorhebung im Original).

⁴⁵ Rebentisch 2013, S. 170 (Hervorhebungen im Original).

⁴⁶ Fraser 2005, S. 88 (Hervorhebung im Original).

⁴⁷ Fraser 2005, S. 88 (Hervorhebung im Original).

⁴⁸ Fraser 2009, S. 417.

setzt“⁴⁹, einer Revision. In ihrer Publikation *Ästhetik der Installation* legt Rebentisch dar, „daß die Kunst nach 1970 nicht die Idee autonomer Kunst als solche angreift, sondern allein deren objektivistisches Mißverständnis“.⁵⁰ Vor diesem Hintergrund bringt sie „einen erfahrungstheoretisch gefaßten Begriff ästhetischer Autonomie in Stellung“⁵¹, der die Werkkategorie unter geänderten Vorzeichen betrachtet und den Bedingungen offener, intermedialer Kunstwerke, die die Grenze zu ihrem Außen aufbrechen, die Betrachtenden gezielt einbeziehen und die neutral-objektive Betrachtung infrage stellen, Rechnung trägt. Damit kann „die ästhetische Qualität des Objekts dann nicht mehr an bestimmten vorab definierten Objekteigenschaften dingfest gemacht werden – als könne sein Status als Kunst unabhängig von aller Erfahrung objektiv bestimmt und transhistorisch gesichert werden“.⁵² Vielmehr gelte es nun, das Werk strikt hinsichtlich der an ihm entzündeten Erfahrung zu erfassen, die soziale und kulturelle Prägungen sowie „vorausliegende [...] Erfahrung[en] und deren implizite[...] Normativität“⁵³ reflexiv thematisch werden lässt. Dies bedeutet zugleich, „daß die ästhetische Erfahrung und damit die Möglichkeit von Kunst eben gerade nicht institutionell begrenzt werden kann; daß die Institutionalisierung von Kunst deren Begriff äußerlich bleibt“⁵⁴. Ob sich ein Werk als kritisch einzulösen vermag, hängt mithin nicht von der Definition der Künstlerinnen und Künstler oder Kunstinstitutionen, sondern von der Erfahrung ab, die an diesem vollzogen wird. So seien auch die institutionskritischen Werke zunächst einmal bedeutungsoffen und keineswegs „an sich schon im engeren Sinne Kritik oder Politik“.⁵⁵ Ihr kritisches Potenzial ergibt sich immer erst im Zusammenspiel mit den Betrachtenden – oder auch nicht. Dass die institutionskritischen Praxen die Betrachtenden als konstitutiv anerkennen, zeigt sich darin, dass sie diese einbeziehen: „Weil die Konfrontation mit den Konventionen der Kunstpräsentation notwendig eine Konfrontation mit den Konventionen der Kunstrezeption beinhaltet, muss sich der Betrachter selbst als ein solches Trägermedium thematisch werden.“⁵⁶ Mit anderen Worten erweist sich die Institutionskritik als kritisch, wenn durch ästhetische Operationen, die die

⁴⁹ Rebentisch 2003, S. 144.

⁵⁰ Rebentisch 2003, S. 144.

⁵¹ Rebentisch 2003, S. 134.

⁵² Rebentisch 2013, S. 46.

⁵³ Rebentisch 2003, S. 139.

⁵⁴ Rebentisch 2003, S. 272.

⁵⁵ Rebentisch 2003, S. 275.

⁵⁶ Rebentisch 2013, S. 173.

normativen Voraussetzungen der Kunstbetrachtung mitreflektieren, Formen der Erfahrung freigesetzt werden, die als solche gesellschaftliche Ordnungen infrage stellen.

Das Potenzial der Kunstvereine beruht darauf, als Mittler des Verhältnisses von Kunst und Gesellschaft Ort der Kritik bürgerlichen Selbstverständnisses zu sein. Weil Kunstvereine keinen politischen oder ökonomischen Instanzen unterstehen, haben sie die Möglichkeit, die Bedingungen der Kunstöffentlichkeit selbst zum elementaren Bestandteil ihrer Auseinandersetzung zu erheben. Als bürgerliche Initiativen eröffnen sie die Möglichkeit, die eigenen Voraussetzungen und damit die Bedingungen demokratischer Selbstverständigung immer wieder aufs Neue zu perspektivieren.

QUELLEN

Archiv des Frankfurter Kunstvereins, Ergebnisse der Mitgliederbefragung des Frankfurter Kunstvereins, umgesetzt durch psydata Institut für Marktanalysen und Mediaforschung (1974).

LITERATURVERZEICHNIS

- Boltanski, Chiapello 2003** Luc Boltanski, Ève Chiapello, *Der neue Geist des Kapitalismus*, Konstanz 2003.
- Bourdieu 1982** Pierre Bourdieu, *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt a. M. 1982.
- Buren 1995a** Daniel Buren, *Achtung! Texte 1967–1991*, hg. v. Gerti Fietzek u. Gudrun Inboden, Dresden, Basel 1995.
- Buren 1995b** Daniel Buren, *Funktion des Museums*, in: Buren 1995a, S. 143–151.
- Buren 1995c** Daniel Buren, *Grenzen/Kritik*, in: Buren 1995a, S. 123–142.
- Chiapello 2012** Ève Chiapello, *Evolution und Kooption. Die ‚Künstlerkritik‘ und der normative Wandel*, in: Christoph Menke, Juliane Rebentisch (Hg.), *Kreation und Depression. Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus*, Berlin 2012, S. 38–51.
- Creischer, Siekmann 2000** Alice Creischer, Andreas Siekmann, *Sponsorship und neo-liberale Kultur* [2000], http://www.societyofcontrol.com/research/creissiekm_dtl1.htm (letzter Zugriff: 25. September 2020).
- Creischer, Siekmann 2001** Alice Creischer, Andreas Siekmann, *Reformmodelle*, in: Christian Kravagna (Hg.), *Das Museum als Arena. Institutionskritische Texte von KünstlerInnen*, Köln 2001, S. 166–173.
- Esche 2004** Charles Esche, *Möglichkeit, Kunst und demokratische Abweichung. Das Rooseum als regionale Kunsthalle in einer schwedischen Kleinstadt* (2004), <https://transversal.at/transversal/0504/esche/de> (letzter Zugriff: 2. November 2020).
- Fraser 2005** Andrea Fraser, *Was ist Institutionskritik?*, in: *Texte zur Kunst* (2005), S. 86–89.
- Fraser 2009** Andrea Fraser, *From the Critique of Institutions to an Institution of Critique* (2005), in: Alexander Alberro, Blake Stimson (Hg.), *Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings*, Cambridge, London 2009, S. 408–417.

- Gordon-Nesbitt 2003** Rebecca Gordon-Nesbitt, Harnessing the Means of Production, in: Jonas Ekeberg (Hg.), Verksted #1. New Institutionalism, Oslo 2003, S. 59–87.
- Greenberg 1961/1989** Clement Greenberg, Avant-Garde and Kitsch, in: ders., Art and Culture. Critical Essays, Boston 1961/1989, S. 3–33.
- Möntmann 2006** Nina Möntmann, Das Unternehmen Kunstinstitution im Spätkapitalismus (2006), <https://transversal.at/transversal/0106/montmann/de> (letzter Zugriff: 2. November 2020).
- o. A. 1976** o. A., Eine Kulturpolitische Gesellschaft für die Bundesrepublik, in: Vorgänge. Zeitschrift für Bürgerrechte und Gesellschaftspolitik 24/6 (1976), S. 117–120, http://www.humanistische-union.de/nc/publikationen/vorgaenge/online_artikel/online_artikel_detail/browse/64/back/nach-autoren/article/eine-kulturpolitische-gesellschaft-fuer-die-bundesrepublik/ (letzter Zugriff: 2. November 2020).
- O’Doherty 1996** Brian O’Doherty, In der weißen Zelle. Inside the White Cube, Berlin 1996.
- Rebentisch 2003** Juliane Rebentisch, Ästhetik der Installation, Frankfurt a. M. 2003.
- Rebentisch 2013** Juliane Rebentisch, Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung, Hamburg 2013.
- Ribalta 2004** Jorge Ribalta, Mediation und Herstellung von Öffentlichkeiten. Die MACBA Erfahrung (2004), <https://transversal.at/transversal/0504/ribalta/de> (letzter Zugriff: 2. November 2020).
- Sheikh 2004** Simon Sheikh, Anstelle der Öffentlichkeit? Oder: Die Welt in Fragmenten (2004), <https://transversal.at/transversal/0605/sheikh/de> (letzter Zugriff: 1. November 2020).
- Sheikh 2006** Simon Sheikh, Notizen zur Institutionskritik (2006), <https://transversal.at/transversal/0106/sheikh/de> (letzter Zugriff: 1. November 2020).
- Stjernstedt, Esche 2001** Mats Stjernstedt, Charles Esche, Rooseum Director Charles Esche on the Art Center of the 21st Century, in: Artforum 40/4 (2001), <https://www.artforum.com/search?search=Mats+Stjernstedt+and+Charles+Esche%2C+%E2%80%9CRooseum+Director+Charles+Esche+on+the+Art+Center+of+the+21st+Century%E2%80%9D> (letzter Zugriff: 2. November 2020).