

Peter Schneemann

Das ausgestellte Wort: Zum Umgang mit Texten im Museum

Einleitung: Der abwesende Text

Die großformatigen Ikonen der abstrakten Expressionisten leuchten auratisch in der Stille. Der Raum ist dunkel. Der Teppichboden schluckt die Schritte der Besucher. Das Gespräch wird unwillkürlich zu einem verhaltenen Geflüster gedämpft. Es wird die Kontemplation des Individuums vor dem einzelnen Werk praktiziert. Der aus der Romantik stammende Topos der Moderne, das Schweigen vor dem Werk als Betrachteranweisung, entfaltet seine Macht.¹ Worte dagegen haben nur auf den dezenten kleinen Beteiligungen Platz. Die Lektüre der Schrift-Täfelchen stößt auf das bedeutungsschwere *Vir Heroicus Sublimis* ebenso wie auf Verweise, die den Verzicht auf einen Titel anzeigen: *Red, Brown and Black* (Rothko 1958), *Painting* (Still 1951) oder *One* (Pollock).²



Hängung im Museum of Modern Art, New York, 1995. Foto: Verfasser

Diese Situation in den Räumen des Museum of Modern Art verdeutlichte noch 1993 das Dilemma, das ein Museum der Moderne mit der Sprache hat. Das inszenierte ästhetische Erleben geht von einem sprachlosen Raum aus. Der Museumsraum der Moderne als Antiraum, als perfekte Negation dessen, was als Kontext auf ein Werk einwirkt, zeigt ein gebrochenes Verhältnis

¹ Vgl. dazu auch Serota, Nicholas: *Experience or Interpretation: The Dilemma of Museums of Modern Art* (Walter Neurath Memorial Lecture, 28). New York 1996

² Zu Bildtiteln vgl. Nussbaum, Welchman: *Invisible Colors: A Visual History of Titles*. New Haven u.a. 1997

zum Sprechen.³ Die Museumsliteratur wiederholt mit großem Pathos bis in die 80er Jahre das Bild des kontemplativ vor dem Werk verharrenden Besuchers als „stille Zwiesprache“. Das Bild leuchtet durch die indirekte Bestrahlung, die Besucher bewegen sich im abgedunkelten Anti-Raum. Ein sprachloses, reines Erleben.⁴

Die Euphorie dieses Konzeptes findet man noch in den Diskussionen um den Erweiterungsbau des Kunstmuseums Bern, der 1983 von der Architektengruppe Atelier 5 verwirklicht wurde. Der Künstler Rémy Zaugg, der maßgeblich an der Gestaltung der neuen Räumlichkeiten, ihren Dimensionen und ihrer Farbigkeit mitwirkte, publizierte zur Eröffnung die programmatische Dokumentation einer Suche nach einem Idealraum „Für das Kunstwerk“:

„Das Werk steht im Dienste von nichts, und ich sage es deutlich, von nichts. Es ist für sich selbst. Es ist für das, was es ausdrückt, und damit Punktum. Deshalb unterscheidet sich das Kunstmuseum, das die Werke unter Achtung ihrer rechtmäßigen Ausdrucksautonomie ausstellt und wahrzunehmen gibt von allen anderen Museen, die ihrerseits die präsentierten Gegenstände gezwungenermaßen auf die Stufe von Zeugen, Belegen und pädagogischen Mitteln herabwürdigen.“⁵

Mit moralisch aufgeladenem Vokabular wird hier die Verteidigung des Kunstwerkes mit dem Postulat der Bedingungen eines „optimalen Kunsterlebnisses“ verbunden. Für das absolut gesetzte Kunstwerk erschien eine mehrstufige „Entrahmung“ zwingend. Die alten, teils historischen, goldenen Bilderrahmen wurden dabei durch schmale, „anspruchlose“ Halterungen ersetzt. Auch die Einbindung eines Exponates in einen Wirkungsraum mit seinen eigenen Bedingungen und Wechselwirkungen galt es für dieses Ziel zu minimieren, wenn nicht zu negieren. Kontraste und Konturen sollten in Lichtführung und Farbgebung vermieden werden. Die intensiven Experimente mit der „Nichtfarbe“ Grau erscheinen als Metapher für ein Raumverständnis, das von einem zeitlosen, unsichtbaren Hintergrund spricht.

³ Sturm, Eva S.: *Im Engpaß der Worte. Sprechen über moderne und zeitgenössische Kunst*: Berlin 1996; Stooss, Louis: *Die Sprache der Kunst. Die Beziehung von Bild und Text in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. Wien 1993

⁴ Kemp, Wolfgang: *Die Kunst des Schweigens*. In: Koebner, Thomas (Hg.): *Laokoon und kein Ende. Der Wettstreit der Künste*. München 1989, S. 96-118; vgl. auch den unbefriedigenden Text von Wieczorek, Uwe: *Über das Schweigen in der Kunst. Neuzeitliche Beispiele unter besonderer Berücksichtigung des 20. Jahrhunderts*. In: *Festschrift für Hartmut Biermann*, 1990, S. 251-274

⁵ Zaugg, Rémy: *Für das Kunstwerk*. Kunstmuseum Bern, Atelier 5. Zürich 1983, S. 153

„Was verlangt eine Malerei? Recht wenig: einen einfachen rechteckigen Saal mit guten Mauern, einen ganz gewöhnlichen Boden und eine problemlose Decke, wo sich das Werk ungezwungen ausdrücken und der Wahrnehmende betrachten, wahrnehmen und sich in aller Ruhe mit dem Werk aussprechen kann. In Wirklichkeit also beinahe nichts. Aber ein Nichts, aus dem anscheinend nur schwer etwas zu machen ist.“⁶



Blick in einen Raum des Kunstmuseum Bern, 1983 (Balthasar Burkhard)
Foto: Verfasser

Das Kunstmuseum Bern befreit sich in der letzten Zeit langsam vom Grau. Das Konzept der Stille, das in der fotografischen Dokumentation sinnigerweise keine Besucher abbildet, ist einer experimentellen, temporären Hängung gewichen, die von einer Selbstvermittlung des Einzelwerkes Abstand nimmt.⁷ Eine Hängung aber, die einen Katalog braucht, der Fragestellungen

⁶ Zaugg, Rémy: ebd., S. 157

⁷ Beil, Ralf (Hg.): Zeitmaschine. Ausst. Kat. Kunstmuseum Bern 2002. Ostfildern-Ruit 2002

artikuliert, Gedankengänge vorstellt. Die Stille des Museums ist nicht nur durch die Tonbänder Dieter Roths gebrochen, dessen dadaistisches Gebrabbel die Rezeption begleitet. Die Besucher diskutieren, streiten um provokative Hängungen, lesen Erklärungen.

Das Museum steht als Idee eines idealen Ortes für die Betrachtung von Kunst im Zentrum einer entscheidenden Auseinandersetzung über das Primat des Visuellen und Dinglichen in der Kunst, einer Auseinandersetzung, die sowohl in der zeitgenössischen Kunst als auch in der Kunstgeschichte an Aktualität nicht verloren hat. Im folgenden geht es mir darum, einige Eckpunkte einer notwendigen Diskussion aufzuzeigen, die das Museum berücksichtigen muß, wenn es zur Kenntnis nimmt, daß die ideologisch bedingte Ausgrenzung der Sprache weder der zeitgenössischen Kunst noch der aktuellen Reflexion der Kunstgeschichte entspricht.

Mit „Text“ verstehe ich im erweiterten Sinne den Diskurs, in den ein Werk eingebunden ist: denjenigen, den es mitbringt und denjenigen, den es auslöst, darüber hinaus aber auch die Sinnkonstruktion, in die ein Einzelwerk in einem Museum eingegliedert wird. Welche Erscheinungsweisen kennt also der Text im Museum? Welchen Funktionen des Textes muß sich das Museum stellen?

Auf welches Dilemma verweist die Tatsache, daß auf der einen Seite immer noch an der Potenz des sich selbst vermittelnden Werkes festgehalten wird, und auf der anderen Seite immer dicker werdende Kataloge durch Ausstellungen getragen werden, deren Objekte nur noch halb so viel wiegen wie die zu ihnen verlegten Kataloge? – Der gedruckte Diskurs nimmt einen stärkeren Objektcharakter an als das Werk selbst. Wieso mehren sich die Polemiken gegen die „Arsenale verbaler Unterstützung“ parallel zu den Versuchen, mit Hilfe neuer Ordnungen und Hängungen das Museum als Text zu entwerfen?

Im folgenden möchte ich verschiedene Ebenen ansprechen, auf denen sich die Frage nach dem Text im Museum stellt.

Erlebnis versus Lesbarkeit – Der Text als Apologie

Der Objektcharakter der Kunst mit seinen sinnlichen Qualitäten steht im Zentrum einer Inszenierung der Apotheose des Visuellen im Kunstmuseum der Moderne. Sie soll eine Erfahrung generieren, die nicht nur keiner Sprache bedürfe, nein, vor der jede Sprache versagen müsse. Diese Erlebnispotenz wird höher gestellt als jeder literarische Bezug. Das Bild, befreit von jeder Ikonographie, öffne sich dem individuellen Erleben.

Der „Kunsthistorienmaler“ Mark Tansey führt die Dogmen der reinen Visualität, des reinen Sehens in Historienbilder über, beispielhaft in dem 2 x 3 m großen

Gemälde von 1981 im Metropolitan Museum mit dem Titel *The Innocent Eye Test*. Im Zentrum steht die Nachstellung eines antiken Topos der absoluten Mimesis. Die Museumsleute zeigen das berühmte Gemälde eines Stieres von Paulus Potter (1647) einer lebendigen Kuh und warten auf ihre Reaktion. Mit Eimer und Schaufel ist man gegen die Folgen der Realität im Museum gewappnet. Bereits das Gemälde von Potter wurde von Carel van Mander zu einer Anekdote des Plinius in Beziehung gesetzt, nämlich der kunstvollen Darstellung eines Stieres durch Pausias.

Der Titel *The Innocent Eye Test* weist jedoch noch in eine andere Richtung, nämlich auf das von John Ruskin stammende Dogma der modernen Kunstwahrnehmung mit einem „Innocent Eye“. Ruskin, der den Begriff in der Schrift *Elements of Drawing* 1857 prägte, ging es um „a sort of childish perception of these flat stains of colour, merely as such, without consciousness of what they signify“, die reine Wahrnehmung ohne Identifikation des Gegenstandes. Auf die Bedeutung dieses Modells des Sehens für die Moderne spielt Tansey mit Claude Monets *Heuhaufen* von 1891 an – gefeiert als Ikone des Impressionismus, in welcher der Gegenstand bedeutungslos würde. Das Konzept des „Innocent Eye“ ist in beiden Fällen, beim Trompe l'oeil wie auch beim Impressionismus, ein Topos, der im Museum nicht umgesetzt werden kann. Mit Tansey muß man fragen, ob das moderne Museum ästhetische Modelle, wie etwa das von Max Imdahl beschriebene „sehende Sehen“,⁸ als Diskurs deutlich zu machen vermag und die Befragungen, die diese Modelle von künstlerischer, gesellschaftlicher und kunsthistorischer Seite erfahren haben, einbezieht.

Wenn ich mit der alten Hängung der Abstrakten Expressionisten im Museum of Modern Art begonnen habe, kann man genauer fragen, welche Texte hier abwesend sind. Die von Alfred Barr entwickelte Hängung, die Nicholas SEROTA einmal als „hushed transcendental mood which we associate with a chapel“ beschrieben hat,⁹ präsentiert eine Kunst, die im allgemeinen als „sprachlos“ charakterisiert wird.

Tatsächlich gibt es jedoch eine höchst komplexe und umfangreiche Textproduktion der Abstrakten Expressionisten und ihres Umfeldes, die man als Apologie der Präsenz und der Wirkkraft der Bilder charakterisieren kann. In einer Situation, in der ein immer größer werdendes Publikum nach „Erklärungen“ und „Anleitungen“ fragte, entwickelten Künstler und Institutionen Textstrategien, welche das Kunstwerk gegen den Diskurs zu schützen suchten und gleichzeitig die Ideologie ihrer Autonomie als Kunsttheorie fortschrieben.¹⁰

⁸ Vgl. Imdahl, Max: Cézanne-Braque-Picasso. Zum Verhältnis zwischen Bildautonomie und Gegenstandssehen. In: ders: Bildautonomie und Wirklichkeit. Zur theoretischen Begründung moderner Malerei. Mittenwald 1981, S. 9-50

⁹ Serota 1996 (wie Anm. 1), S. 9

¹⁰ Vgl. z.B. The Questioning Public. Bull. of the Mus. of Modern Art, 15/1, Herbst 1947

Eine intensive Reflexion über die Gefahr, die Bildwahrnehmung durch die Struktur der Sprache zu entwerten, fand hier ihren Niederschlag: Die Suche nach der Identifikation des Sujets, das Beharren auf der Frage nach der Intention, die Forderungen nach verbalen Erklärungen und Legitimationen wurden als Auswüchse dieser Sprachkultur empfunden.¹¹ Als Reaktion auf das Drängen der Öffentlichkeit entstand ein Diskurs der Negation, der Zurückweisung der begrifflichen Artikulation, die Künstler wiederholen immer wieder: „there were no words in my mind“.¹²

„At least at this time I have nothing to say in words which I would stand for. I am heartily ashamed of the things I have written in the past. (This self-statement business has become a fad this season, and I cannot see myself just spreading myself with a bunch of statements everywhere, I do not wish to make.“¹³

Anstelle der Aktivität des „Lesens der Werke“ soll der Moment der „Begegnung“ mit dem Werk neu bestimmt werden. Das Bild soll nicht auf etwas verweisen, sondern in seiner Präsenz unmittelbar eine eigene Realität erwirken. Den Reaktionen der Betrachter, den Wahrnehmungen der Interaktion zwischen ihnen und dem Werk kommt in diesen Entwürfen eine zentrale Stellung zu. Es soll ein Wechselspiel zwischen der ehrfurchtsvollen Distanz zu einer fremden Welt und direkter Eingebundenheit in die Bildwirkung als existentieller, aufrüttelnder Erfahrung einsetzen. Artikuliert und dokumentiert wurden diese Zielsetzungen in den von Künstlern selbst herausgegebenen sogenannten „Little Magazines“¹⁴ wie „Iconograph“ (1940-47), „Possibilities“ (1947/48), „Tigers Eye“ (1947-1949), „Instead“ (1948) und „It is“ (1958-1965).

Die Experimente in diesen Zeitschriften zeigen, daß sich die Abstrakten Expressionisten sehr wohl über die Potenzen der Wechselwirkung zwischen Bildbetrachtung und Textlektüre bewußt waren. Hier findet sich nicht nur die Diskussion um die Wirkung von Bildtiteln, sondern auch um die Chance, mit einem selbst entwickelten Vokabular die Betrachter in ihrer Anschauung zu lenken. Diese Experimente reichten von Definitionen, Belebungen von alten Begriffen wie dem Sublimen bis hin zur Suche nach poetischer Umschreibung

¹¹ Vgl. Schneemann, Peter J.: Who's Afraid of the Word. Zur Strategie der Texte bei Barnett Newman und seinen Zeitgenossen. Quellen zur Kunst, Bd. 6, Freiburg 1998

¹² Smith, David, in: McCoy, Garnett: From the life of the artist: a documentary view of David Smith: an exhibition drawn from the David Smith papers. Washington D.C., Joseph H. Hirshhorn Museum 1982-1983. New York 1982, S. 71

¹³ Mark Rothko in einem Brief an Barnett Newman, datiert 1950, Barnett Newman Papers. Archives of American Art. Washington D.C., Roll 3481

¹⁴ Vgl. Eden Gibson, Ann: Issues in Abstract Expressionism. The Artist-Run Periodicals. Ann Arbor 1990

und Aphorismus, parallelgestellt zur Reproduktion der Werke.

Die Gegenwart des Textes als Anweisung

Jonathan Borofsky stellte 1983 den *Chattering Man* als Betrachter seinen abstrakten Bildern gegenüber¹⁵, die durch endlose Ziffernfolgen bezeichnet sind. Die mechanisierte Silhouette eines Museumsbesuchers zerstört mit plärrenden Lautsprechern die Doktrin der Stille: „chatter, chatter, chatter“. Das Plappern des Roboters karikiert das Ringen um die Selbstvermittlung des Bildes. Der sprachliche Kommentar zum abstrakten Bild vermittelt kein Verständnis.

Ausgehend von dieser Brabbelei, der gescheiterten Kommunikation zwischen Betrachter und Bild, kann man nach den Anweisungen fragen, die das Museum als Steuerungselemente einsetzt.

Das Regelwerk der Anweisungstexte des Museums legt eine Arbeit Angela Bullocks offen. Sie plazierte im Rahmen der Ausstellung „Einräumen“ große Klapptafeln in die Sammlung der Hamburger Kunsthalle, auf denen die offenen oder verdeckten Verhaltensregeln für das Publikum vergrößert wurden.¹⁶ Ein rundes Loch lud zum Hindurchschauen ein. Die Wahrnehmung der Kunst wurde nun von dem Kodex gerahmt, den wir alle befolgen: Wir rauchen nicht vor den Werken, berühren sie nicht und vermeiden auch laute Gespräche.

Der Text als Betrachteranweisung findet aber noch in anderer Weise Eingang in das Museum. Als die Abstrakten Expressionisten in ihren ersten Ausstellungen bemerken mußten, wie Mißverständnisse und falsche Betrachtungsweisen ihr Wirkungspostulat zu zerstören vermochten, operierten auch sie mit Texten. Clyfford Still schrieb die verletzenden Kommentare zu seinen Werken auf eine Tafel.¹⁷ Newman ließ die Aufforderung, nahe an seine Bilder heranzutreten, an den Anfang der Ausstellung heften. Vor allem aber fand sich der Diskurs der Verweigerung, zu Aphorismen verkürzt, in den Katalogen wieder, die etwa das Museum of Modern Art erfolgreich als Textgattung der Moderne mit einer verbindlichen Typologie perfektionierte.

Der Katalog der großen Wanderausstellung „New American Painting“ von

¹⁵ Jonathan Borofsky, *Untitled at 2,835,666*, Tinte und Öl auf Papier, 203 x 256,5 cm mit *Chattering Man*, Mixed media, 203 x 58 x 33 cm. Paula Cooper Gallery, New York

¹⁶ Wappler, Friederike (Hg.): *Einräumen – Arbeiten im Museum: 61 aktuelle Projekte in der Hamburger Kunsthalle*. Ausst. Kat. Hamburger Kunsthalle 2000. Ostfildern-Ruit 2000, S. 48

¹⁷ Jonas-Edel, Justus: *Clyfford Stills Bild vom Selbst und vom Absoluten. Studien zur Intention und Entwicklung seiner Malerei*. Diss. Köln 1995, Kap. II, Anm. 70

1958 wurde mit einer Zusammenstellung mystischer Sätze eröffnet, wie etwa jener von Robert Motherwell: „*Voyaging into the night, one knows not where, on an unknown vessel, an absolute struggle with the elements of the real*“; oder von de Kooning: „*Art never seems to make me peaceful or pure... I do not think ... of art as a situation of comfort*“.¹⁸ Der Aphorismus von de Kooning entstammt dem langen Statement, das er anlässlich der programmatischen Demonstration der Abstraktion im MoMA, „Abstract Art in America“, 1951 abgegeben hatte.¹⁹ In ähnlicher Weise wird bis heute noch darauf geachtet, daß Schlüsselworte, wie etwa dasjenige des „Sublimen“, der Betrachtung der Bilder im Museum vorgeschaltet werden. Ersetzt das Anzeigen des Anspruches die literarische Vorlage, wie es Max IMDAHL einmal ansatzweise diskutiert hat?²⁰ Damit die Rezeptionsweisen „Lektüre“ und „Erfahrung“ miteinander verschmelzen, werden die verkürzten Statements immer häufiger direkt an die Wände gemalt. Die Flächigkeit der Bilder und der Texte gleichen sich an.

Sehr viel respektloser und radikaler als die kunsthistorischen Annäherungen befragen künstlerische Bezugnahmen ab den 60er Jahren die Auseinandersetzung der Abstrakten Expressionisten um Bild und Kommentar. In den Kunstwerken selbst findet sich plötzlich der Diskurs offen thematisiert, der als Begleittext, als Subtext die Präsentation und Rezeption der Abstraktion begleitet hatte.

Als Beispiel für die Bearbeitung der beschriebenen Positionen sind etwa John Baldessaris Bilder zu nennen. Baldessari ließ in den späten 60er und frühen 70er Jahren Dogmen und Maximen des Diskurses um die Bildmacht von einem professionellen Schildermaler auf die Leinwand aufmalen. Die Referenzen sind mehrschichtig. Er zieht sich, abgesehen von der Signatur, aus dem Prozeß des Malens zurück, seine künstlerische Leistung liegt im Zitat. Bildtitel und gemalter Schriftzug werden eins. „*A Two-Dimensional Surface Without Any Articulation is a Dead Experience*“ von 1967²¹ spielt mit Greenbergs Ideologie der Zweidimensionalität der Leinwand hier als Träger von Information und Artikulation.

¹⁸ Miller; Barr: *The New American Painting (MoMA International Program) exhibition shown in eight European countries*. New York 1958-59

¹⁹ *What Abstract Art Means to Me*. In: *MoMA Bulletin*, 18/3, 1951, S. 4-8

²⁰ Vgl. Gronert, Stefan: *Künstler-Theorie und Bildbegriff. Zu einigen Konsequenzen für das Verständnis moderner Malerei*. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 34/1, 1989, S. 131-143

²¹ John Baldessari, *A Two-Dimensional Surface Without Any Articulation is a Dead Experience*, 1967, Acryl auf Leinwand, 144,8 x 171,4 cm, im Besitz des Künstlers; Rosenthal, Mark: *Critiques of Pure Abstraction. A traveling exhibition organized and circulated by Independent Curators Incorporated*, New York 1995, o. S.; vgl. auch Ausst. Kat. *Modes of Address: Language in Art since 1960*. New York: Whitney Museum of American Art, 1988

In ähnlicher Weise verwandelt das Schweizer Künstlerduo Georg Rutishauser und Matthias Kuhn das Museum in einen Raum, der mit Text gefüllt ist. Die Bruch- und Versatzstücke des kunsthistorischen Textes und der Worte der Kritik in Form von Behauptungen und Utopien laden zur freien Kombination ein und verweisen auf die Verantwortung, die in dieser Präsenz des Textes liegt.²²



Rutishauser/Kuhn: *Inhalt und Form (ID 5 bis 28)*
Ausstellung im Kunstmuseum Thurgau, 1997

Besonders in der Gattung der Installation wird deutlich, wie die Künstler heute versuchen, den Diskurs als integralen Bestandteil ihrer Werke in den musealen Raum hineinzuführen. Die Tätigkeit des Lesens wird dabei nicht auf den Katalog beschränkt, vielmehr gilt dem Wechselspiel zwischen Schauen und Lesen das Interesse.

Verdeutlichen möchte ich diese Situation mit dem Verweis auf Ilya Kabakov, hier seine Installation *Der Lesesaal*, wie sie 1995 im Museum für Gegenwartskunst Basel und 1996 in den Hamburger Deichtorhallen umgesetzt wurde.²³ Seine *Kommentare* bedienen sich der klassischen kunsthistorischen Annäherung an das Bild über die Beschreibung, um dann Deutungen vorzulegen. „Das Bild zeigt zwei Fliegen in unterschiedlicher Ausführung ...

²² Vgl. Rutishauser; Kuhn: *Konsumbäckerei*. Ausst. Kat. Museum für zeitgenössische Kunst. Solothurn 2000; vgl. auch Schneemann, Peter J.: *Entwürfe der Abstraktion. Begriffe, Geschichten und Werte*. In: *Kunst und Architektur in der Schweiz*, 52/2, 2001, S. 6-14

²³ Ilya Kabakov: *Der Lesesaal. The reading room*. Ausst. Kat. Hamburg Deichtorhallen 1996

Betrachten wir jetzt den Ort, wo diese ornamentale Fliege gezeichnet ist ... Was soll das bedeuten?“ In die Erklärung sind anekdotische Versatzstücke eingewoben, die auf die Erinnerung des Künstlers verweisen.

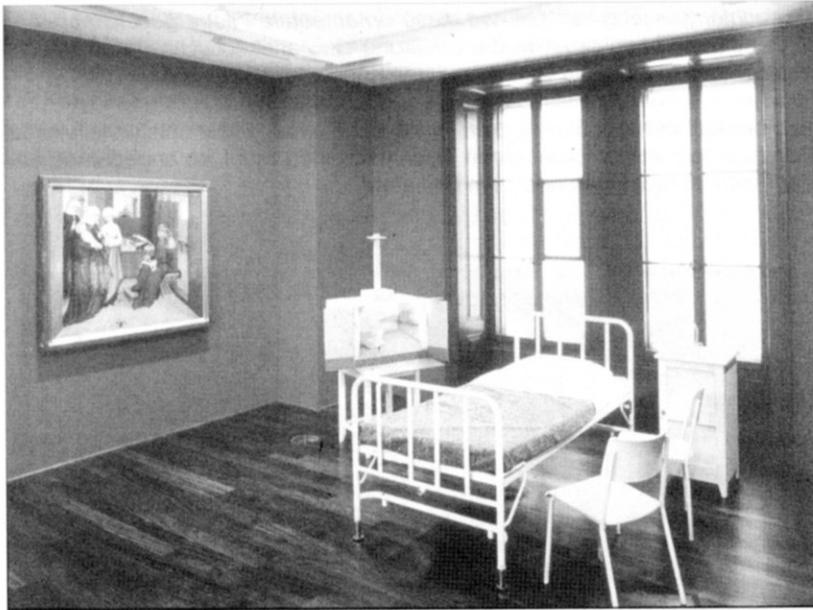
In einer Ausstellung, die mit dem Typus der Retrospektive spielt, stellt Kabakov zu jedem seiner Bilder einen Tisch und einen Stuhl, so angeordnet, daß der Tisch im rechten Winkel zum Bild steht.



Ilya Kabakov: *The Reading Room (Version 1: 1995)*, Installation
Deichtorhallen, Hamburg, 19. April-12. November 1996

In seinem Metakommentar, d.h. der Anweisung zur Installation, die als russisch geschriebenes Manuskript im Sinne eines Faksimiles im Katalog reproduziert wird, gibt Kabakov die weiteren Fragen vor: „*Worin besteht nun aber die Verbindung zwischen den in der Vergangenheit entstandenen autonomen Bildern und Zeichnungen und dem ‚Lesesaal‘, in dem sie alle präsentiert werden? ... Worin besteht überhaupt der Wechselbezug zwischen den an einem Ort versammelten Genres / Text und Bild, die in der Vergangenheit doch so glücklich für immer getrennt zu sein schienen?*“²⁴

²⁴ Vgl. Kabakov, Ilya: *Über die „totale“ Installation*. Ostfildern 1995 und vor allem auch ders.: *Der Text als Grundlage des Visuellen*. Köln 2000



Blick in die Ausstellung *Zeitmaschine*, Kunstmuseum Bern, 2002, mit den Werken von Ilya Kabakov: *Medusa's Raft*, 1998 und vom Berner Nelkenmeister: *Die Namengebung des Johannes*, um 1490

Kabakov befragt die Wirkungsmodelle des modernen Museums, das tiefe Empfinden vor der Bildmacht, das Schweigen, die Vereinzelung, um dann schließlich die ideale Position des Betrachters als eines konzentriert Lesen- den herzuleiten.

Die Präsenz des verdrängten Diskurses

Die sich selbst negierende institutionelle und ästhetische Rahmung des Kunstwerkes mit den Postulaten der Reinheit und Zeitlosigkeit erweckt nicht zuletzt bei konzeptuell arbeitenden KünstlerInnen Mißtrauen. Denn die aus- gerufene Ordnung und Neutralität ließ nach dem forschen, was im Prozeß der Musealisierung der Gegenwart ausgegrenzt wurde, welche Rezeptions- regeln verdeckt zur Anwendung kamen.

In den fotografischen Erkundungen dessen, was als verschwiegener Kontext auf die Bilder zurückwirkt, schwenkt Louise Lawler die Kamera auf das unmittelbare

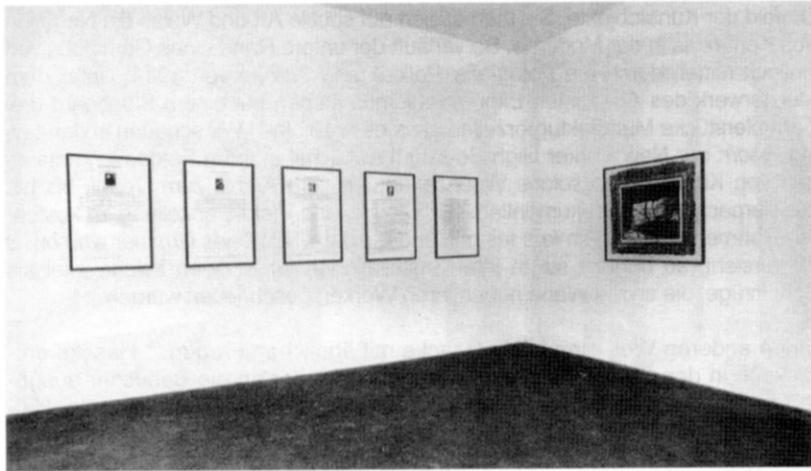
Umfeld der Kunstobjekte. Sie thematisiert auf subtile Art und Weise die Negation des Kontextes in der Moderne. So verläuft der untere Rand eines Gemäldes von Pollock mitten durch die Fotografie *Pollock and Tureen* von 1984. Unter dem Meisterwerk des Abstrakten Expressionismus stehen auf einem Sideboard drei Sammlerstücke Manufakturporzellans aus dem 18. Jh.²⁵ Wir schauen in den Living Room der New Yorker High Society. Lawler hat in ihren Fotodokumentationen von Kunstwerken solche Wechselrahmen vom Depot, bis hin zur Verpackung etc. dokumentiert. So, wie sie eine Pietà-Darstellung im kostbaren Rahmen eines Sammlers festhält und mit dem Titel *Does it matter who owns it?* versieht, so benutzt sie in ihren Installationen für Museen solche Titel als Schriftzüge, die an die Wand neben ihren Werken geschrieben wurden.

Einen anderen Weg ging Hans Haacke mit ähnlichen Fragen.²⁶ Haacke entwickelte in den 70er Jahren einen Fragebogen, der an die Besucher ausgeteilt wurde. Als statistische Erhebung getarnt, stellte er Fragen nach der Haltung gegenüber Drogen, politischen Einstellungen, Besitzverhältnissen. Haacke ließ den Status und das gesellschaftliche Profil der Betrachter im Museumskontext hervortreten, ein erneutes Verweisen auf die Unmöglichkeit des „Innocent Eye“ – diesmal wörtlich genommen. Er setzte dieses Profil im Guggenheim Museum ein und führte ein Zerwürfnis mit dem Direktor herbei. Endgültig auf das Kunstsystem und den vom Museum so lange ausgeklammerten politisch-sozialen Diskurs bezog sich ein Projekt, mit dem Hans Haacke genau wußte, daß er einen Skandal verursachen würde. 1974 wurde er vom Wallraf-Richartz-Museum in Köln zu einer Ausstellung eingeladen. Sein Vorschlag: Das im Besitz des Museums befindliche Spargelstilleben Eduard Manets von 1880 sollte als Ausgangspunkt einer Analyse von Besitzverhältnissen von Kunst dienen.

Tafeln an der Wand gaben in strikter Chronologie Auskunft über die Personen, die dieses Bild in ihrem Besitz hatten. Die Angaben fielen detailliert aus. Sie gaben Informationen über Preis, die Summen die gezahlt wurden, aber auch über die soziale Position, die ökonomischen Verhältnisse der Besitzer und ihrer Tätigkeiten. Die letzte Tafel enthielt Angaben zum Vorsitzenden des Kuratoriums der „Freunde des Museums“, der den Kauf veranlaßt und finanziell abgesichert hatte: Hermann Abs. Seit 1939, so listet die Dokumen-

²⁵ Vgl. zu Lawlers Thematisierungen des Kontextes von Kunst: Meinhardt, Johannes: Louise Lawler: die Orte der Kunst – Kontext, Situation, Markt. In: Weibel, Peter (Hg.): Kontext Kunst: the art of the 90's. Ausst. Kat. Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz 1993. Köln 1993, S. 167-177

²⁶ Vgl. Hans Haacke: „Obra social“, Ausst. Kat. Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 1995; Bourdieu; Haacke: Libre-échange, [Paris] 1994; Hans Haacke, nach allen Regeln der Kunst [Ausstellung] Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin, 2. Sept. bis 14. Oktober 1984, Ausst. Kat. Kunsthalle Bern, 1. bis 31. März 1985, Berlin (West) u.a. 1984; Hans Haacke und Galerie Paul Maenz (Köln), The chocolate master. Toronto, Art Metropole, 1982



Hans Haacke: *Manet-Projekt* '74, 1974
 Erste Solo-Ausstellung in der Galerie Paul Maenz, Köln, 4.-31. Juli 1974

tation auf, war er nicht nur im Vorstand der Deutschen Bank, sondern 1944 in über 50 Aufsichtsgremien der großen Unternehmen der Nazi-Diktatur vertreten. In einer Arbeit, die sich auf die klassische Provenienzforschung der Kunstgeschichte stützte, führte er die Frage der ethischen Implikationen eines Besitzverhältnisses mittels Textdokumenten in die museale Präsentation ein. Ein Künstler konfrontiert ein Meisterwerk der Moderne mit Dokumenten, die keinen Kunststatus haben. Ein Kurator hätte diese Freiheit kaum gehabt. Er wäre der Instrumentalisierung und des Mißbrauchs der Kunst für seine zweifelhaften Fragen angeklagt worden.

Der Künstler wird dagegen zu seinem eigenen Kurator. Er integriert einen Diskurs, der die Bedingungen des Museums als Erfahrungsinstitution subversiv befragt.

Damit wären nur einige wenige Beispiele erwähnt, die künstlerische Strategien verdeutlichen, den Gedanken der sich selbst vermittelnden Erfahrung des Museums im ästhetischen Raum zu überprüfen. Der Diskurs, der hier im Spannungsfeld zum ästhetischen Blick steht, wird in den gesellschaftlichen „Schutzraum“ Museum als Störfaktor eingeführt. Der Begriff des Textes als Konstruktion von Sinnzusammenhängen und als Metapher für den Wunsch der Lesbarkeit läßt jedoch auch nach den Texten fragen, die das Museum als Institution durch die Verbindung von Werken versucht zu erzählen.

Das Museum als Text

Die Museen ringen in den letzten Jahren vermehrt darum, wieder einen eigenen Text zu finden. Das Dogma des isolierten Einzelwerkes weicht neuen Interessen an einem Dialog, der sich unter den Werken durch die Vermittlung des Kurators entwickeln könnte. Dabei stellt sich die Institution der ästhetischen Erfahrung einer älteren Sammlungsidee, in der die Objekte zu einem Modell der Lesbarkeit der Welt geordnet wurden. Die Idee einer reflektierten Ordnung tritt an die Stelle der als objektiv stilisierten linearen chronologischen Hängung. Die Befreiung vom Text als Befreiung vom Kontext und vom Dialog erfährt eine Gegenbewegung, in der nicht nur der künstlerische Text integriert werden soll, sondern das Museum eigene Argumentationen und Fragestellungen artikuliert. Was die Form der Ausstellung schon länger probte²⁷, wird nun auch in die ständigen Sammlungen eingeführt.²⁸

In den neuen Versuchen, die international die Umordnungen der Häuser bestimmen, bleibt jedoch das Problem der Lesbarkeit erhalten. Denn Projekte wie diejenigen des Kunstpalastes Düsseldorf²⁹ setzen auf eine visuelle Inszenierung, die den Text umsetzen, ihn selbst theatralisch umsetzen und erfahrbar machen möchten. Die Versuche erweisen sich in diesem Punkt als ausgesprochen problematisch, und ihnen wird vorgeworfen, daß sie rein visuell nicht funktionieren würden.

Vor einer Verbindung der Rezeptionsverhalten, wie sie Kabakov thematisiert, scheuen sich die Museen. Zu groß ist die Angst, daß das Primat der Erfahrung vor dem Objekt durch die Gegenwart von Text zerstört werden könnte. „Textlastigkeit“ ist zum Schlüsselwort einer Verurteilung neuer Konzepte geworden. Erfolg und Mißerfolg einer Documenta werden daran gemessen, ob die Ansprüche „visuell eingelöst würden“.

Es ist dann nur noch ein kleiner Schritt, das alte Museumserlebnis als Kriterium für die Beurteilung zeitgenössischer Kunst zu nutzen. Doch kann man es wirklich der Kunst anlasten, wenn sie mit dem „alten“ Konzept des Ruhe- raumes hadert, wenn die Künstler das Museum als Ort entdeckt haben, um die Huldigung vor der reinen Objektivität zu befragen?

²⁷ Man denke etwa an die spannenden Projekte von Joseph Kosuth oder das Kollektiv Group Material; Freedberg, David: *The play of the unmentionable: an installation by Joseph Kosuth at the Brooklyn Museum*. London 1992; *Group Material* (New York) und *Temple Gallery* (Philadelphia, Pa.): *Constitution* [exhibition] October 1st - November 14th, 1987. *The Temple Gallery*: Philadelphia, Pa. 1987

²⁸ Schneemann, Peter J.: *Beziehungsgeschichten. Zur Sozialisierung des autonomen Werkes*. In: Beil, Ralf (Hg.): *Zeitmaschine*. Ausst. Kat. Kunstmuseum Bern. Ostfildern-Ruit 2002, S. 53-68

²⁹ Ecker u.a.: *Künstlermuseum. Eine Neupräsentation der Sammlung des Museum Kunst Palast, Düsseldorf*. Düsseldorf 2001

Das „alte“ Museum als ästhetischer Erfahrungsraum beharrt auf einer klaren Hierarchie – die Texte sind eine Hilfestellung der Museumspädagogik oder werden in den Katalog verbannt, der zu schwer geworden ist, um ihn im Museum selbst, im Stehen vor den Werken zu lesen.

Es fällt auf, daß auf der einen Seite eine fruchtbare Diskussion um das „diskursive Museum“ begonnen hat³⁰ und auf der anderen Seite in der Form der Black Box eine zum medialen Overkill gesteigerte Erfahrung zelebriert wird.³¹

Ich habe keinen Lösungsvorschlag. Mein Votum gilt aber dem Abbau der Angst vor dem Text im Museum, Angst vor der Tätigkeit des Lesens, des Sprechens und des Diskutierens. Denn das Museum kann neue Formen eines bewußten, reflektierenden Lesens und Sprechens selbst entwickeln. Die methodologische Frage nach dem Umgang mit der Diskursivität der künstlerischen Reflexion geht weiter als die alte Frage der Kommentarbedürftigkeit der Moderne oder der Frage nach der künstlerischen Intention, die vom Werk als Objekt separiert werden kann und muß. Sie zielt vielmehr auf ein Instrumentarium der Kunstgeschichte und des Museums, sich der Verschmelzung von Werk und kritischem Diskurs zu stellen.

Beharren wir auf der GADAMERSchen „Seinsvalenz“ des Kunstwerkes als einzigem Kriterium, so drohen wir die philosophische Reflexion als ideologischen Maßstab anzuwenden und ihn damit auch zu mißbrauchen. Ich verweise hier etwa auf die Aussagen von Heinz PAETZOLDS „Ästhetik der neueren Moderne. Sinnlichkeit und Reflexion in der konzeptionellen Kunst der Gegenwart“³², welche die Theorie der Beschädigung der Sinnlichkeit des Kunstwerkes bezichtigt: „Was in solchen Vorstellungen zu kurz kommt, ist die Korrektur, die eine Idee erfährt, indem sie dem Zusammenspiel von Auge und Hand unterworfen wird.“ Mit dieser zweifelhaften Dogmatik grenzen die Kunstgeschichte und auch die Museologie entscheidende Entwicklungen aus.

David ROBERTS³³, Thomas McEVILLEY³⁴ und W. J. T. MITCHEL³⁵, um

³⁰ Noever, Peter: Österreichisches Museum für angewandte Kunst (Wien). Das diskursive Museum. Ostfildern-Ruit 2001, S. 8: „Mit der zeitgenössischen Kunst durchdringt diese Tendenz zur Diskursivität aber auch das Kunstwerk selbst. Es gibt kein Material mehr außer Sprache; alles ist überall und jederzeit beschreibbar, benennbar, zitierbar. Die Beschreibung ist nicht mehr das Resultat, sie ist der Ausgangspunkt jeder Herstellung von Dingen. Dem kann das Museum nicht mehr nur durch die Entwicklung neuer Formen von Dialektik und Pädagogik entsprechen.“

³¹ Beil, Ralf (Hg.): Black Box. Der Schwarzraum in der Kunst. Ausst. Kat. Kunstmuseum Bern 2001. Ostfildern-Ruit 2001

³² Paetzold, Heinz: Ästhetik der neueren Moderne. Sinnlichkeit und Reflexion in der konzeptionellen Kunst der Gegenwart. Stuttgart 1990

³³ Roberts, David: Von der ästhetischen Utopie der Moderne zur Kunst der Gesell-



Audioguide-Werbung aus MUSEUM AKTUELL, Fachzeitschrift für Ausstellungspraxis und Museologie im deutschsprachigen Raum

nur einige Namen zu nennen, haben offengelegt, wie die Tradition der philosophischen Ästhetik zum Problem des Autonomen führte und sich die Opposition zwischen Sprache und Bild, jenseits der Ikonographie, neu stellt.

Wenn eine Museologie der Zukunft sich mit diesen Fragen nicht auseinandersetzt³⁶, laufen wir in die Falle der Audioguides. Sie versprechen eine Gegenwart des Diskurses ohne die Tätigkeit des Lesens, ohne den bewußten Umgang mit unterschiedlichen Medien. Zwei Rezeptionsverhalten stehen nicht im Austausch, sondern werden miteinander vermischt. Das Resultat sind Besucher, die mit dem Kurator im Ohr autistisch ferngesteuert vor den Werken stehen.

schaft: Ort und Funktion der autonomen Kunst in der Systemtheorie Luhmanns. In: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Beiheft 7/1989, S. 119-134

³⁴ McEvilley, Thomas: Art and Discontent. Theory at the Millennium. Kingston, N.Y. 1991

³⁵ Mitchell, William J. T.: Ut Pictura Theoria. Abstract Painting and the Repression of Language. In: Critiquial Inquiry, 15/2 1989, S. 348-371

³⁶ Eine neuere Publikation zum Museumsmanagement nutzt diese Chance leider in keiner Weise: Dawid, Evelyne: Texte in Museen und Ausstellungen – ein Praxisleitfaden. Bielefeld 2002