

Andreas Backoefer

CAPITALIZING CAPITAL

Philanthropie – Museen – Performance

le podium # 9

© epodium (München)
Website: www.epodium.de
E-Mail: <mailto:info@epodium.de>
Alle Rechte vorbehalten/All rights reserved
Covergestaltung: Drahtzieher Design & Kommunikation, Wien
epodium ist eine eingetragene Marke
ISBN 978-3-940388-68-1
Germany 2018
Reihe off epodium, Herausgeber: Andreas Backoefer

Bibliografische Informationen Der Deutschen Nationalbibliothek. Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Andreas Backoefer

CAPITALIZING CAPITAL

Philanthropie - Museen - Performance

Inhalt

Vorwort	4
CAPITALIZING CAPITAL Philanthropie – Museen – Performance	6
Historic Visionaries Barnes – Guggenheim – Rebay	105
The Keeper (Kunst)Sammlung – Institution – Kapital	118

Vorwort

Die drei in diesem Band versammelten Texte weisen zahlreiche Schnittmengen auf. Eine davon ist der Ort der ‚Handlung‘: thematisiert werden historische und zeitgenössische US-amerikanische Besonderheiten der Aneignung europäischer Kunst, der Kunstförderung sowie der Sammel- und Ausstellungspraxis. Des Weiteren bildet das Verhältnis von Kunst und Kapital einen roten Faden entlang der Essays. Die Tätigkeit des Sammelns als Kapitalsicherung *und* ästhetische Vision ist ebenfalls ein durchgehender Schwerpunkt - genauso wie die kritische Diskussion des Verhältnisses, das die verschiedenen Player (Künstler, Kuratoren, Galeristen, aber auch die Öffentlichkeit) im Feld der Kunst mit der Institution bzw. mit der institutionellen Praxis verbindet. Die drei Abhandlungen rücken diese Themen aus verschiedenen Perspektiven mit unterschiedlicher Tiefenschärfe in das Lese- und Blickfeld.

Der zentrale Text *CAPITALIZING CAPITAL* untersucht die Eigenheiten der amerikanischen Kunst-Philanthropie - z.B. im Unterschied zu Europa oder zur sehr speziellen Situation in Russland der 2000er Jahre. Daran anschließend wird anhand von einigen Beispielen der Einfluss des Kapitals auf die Praxen und die sich dabei etablierenden Beziehungsgeflechte von Künstlern, Museen und Kunstinstituten aufgefächert. Es folgt der Versuch, die seit ca. zehn Jahren zu beobachtende Hinwendung der Museen zum Format der Performance – und auch insbesondere zu Reenactments historischer Performances aus den 1960er und 1970er Jahren – mit der Art der Finanzierung sowie deren neueren Modifikationen in einen kausalen Zusammenhang anzuordnen. Die Restagings haben sich - in einem Zustand zwischen nicht mehr tot, aber auch noch nicht richtig lebendig - als Zombies in die Institutionen implementiert. Mit ihrer hybriden Temporalität zwischen Vergangenheit und Gegenwart erscheinen diese Performances ähnlich ‚grau‘ wie die historischen Fotodokumente, die als Quellen der Wiederaufführung herangezogen werden. Neben dem White Cube für die Präsentation von Gemälden und Skulpturen und der Black Box für die Videokunst, hat sich eine ‚Grey Box‘ etabliert, in der die Wiederbelebung historischer performativer Kunst imaginiert wird.¹

Historic Visionaries bietet eine auf das Wirken von Albert C. Barnes, Solomon R. Guggenheim und Hilla Rebay verdichtete horizontale Leseart² der amerikanischen Aneignung europäischer Kunst in der ersten Hälfte 20. Jahrhunderts. Das Sammeln, Arbeiten und Leben von und mit Gegenwartskunst als persönliche Vision mündet bei diesen Beispielen in einer Institutionalisierung, die von dieser Vision noch deutlich erkennbare Spuren aufweist – bis hin zur architektonischen Manifestation. Ausgehend von der gleichnamigen Ausstellung im New Yorker *New Museum* im Jahr 2016

¹ Vgl. Foster, Hal: *Bad New Days: Art, Criticism, Emergency*. Verso: London New York 2017, 127.

² „Horizontal“ meint hier das Gegenteil einer institutionell initiierten „vertikalen“ Aneignung.

wird in *The Keeper* versucht, eine Matrix des Sammelns zu beschreiben. Was unterscheidet eine Privatsammlung von einer öffentlichen Sammlung und welche Veränderungsprozesse führen deren Objekte durch eine institutionelle Musealisierung dem Kapitalkreislauf zu?

Andreas Backoefer

CAPITALIZING CAPITAL

Philanthropie - Museen - Performance

Philanthropie

America transformed its immigrants, whatever their country of origin. As part of this transformation, the new Americans became notorious joiners of voluntary associations - churches, ethnic organizations, lodges, and social clubs flourished here as nowhere else. Americans were also benevolent in their voluntary action. As a result of local philanthropy, schools, colleges, hospitals, museums, and artists' and scientists' organizations flourished in the United States. Alexis de Tocqueville, visiting from France in the Jacksonian Era in the 1830s, famously called attention to Americans' unique commitment to voluntary associations.
Daniel M. Fox³

Voraussetzung: Professionalisierung des Kunstbetriebs

Kulturelle Philanthropie | Bürgertum | Internationalisierung | Kapitalsicherung

Kulturelle Philanthropie (Cultural Philanthropy) und speziell die Unterstützung von Museen und Künstlern unterscheidet sich vor allem in seinem Gegenstand von anderen philanthropischen Betätigungsfeldern wie z.B. Schulen, Universitäten, Krankenhäuser und Bibliotheken. Ein professioneller Umgang mit Kunst - vor allem als Auftraggeber - war bis ins 19. Jahrhundert hinein allein dem Adel (und der Kirche) vorbehalten. Erst mit dem Aufkommen des Bürgertums und der Industrialisierung verlor die Feudalgesellschaft dieses Privileg. Im Zuge dieses Strukturwandels kam es zu einer Professionalisierung des Kunstbetriebs wie wir ihn noch heute kennen: Kunst wurde zu einer Ware, aber einer Ware deren tatsächlicher und ideeller Wert sich bei weitem nicht mit dem reinen Warencharakter erklären lässt. Das aufsteigende Bürgertum hatte jetzt zwei Möglichkeiten sich am Kunstbetrieb zu beteiligen: einerseits philanthropisch als Unterstützer eines Museums und anderer-

³ Fox, Daniel M.: „Revisiting the politics of art museums.“ In: *Society*. Jan/Feb 95, vol. 32 Issue 2, 42-47 (<http://search.ebscohost.com.ebscohost.emedia1.bsb-muenchen.de/login.aspx?direct=true&db=sih&AN=9501282020&site=ehost-live>, 6.3.2018).

seits als Sammler von Kunstwerken. Bis in die Gegenwart hinein betätigen sich zahlreiche Kunstsammler auch als Sponsoren und sind demnach in einer Doppelfunktion - direkt wie indirekt - am Kunstmarkt beteiligt. Das führte seit dem 19. Jahrhundert zu einem Netzwerk, das Johannes Gramlich folgendermaßen analysiert:

Die Künstler produzierten nun vorwiegend für einen anonymen Markt, herausgelöst aus klerikalen oder feudalen Funktionszusammenhängen und der Abhängigkeit unmittelbarer Auftraggeber. [...] intensivierte sich insbesondere seit der zweiten Hälfte des Jahrhunderts die Entwicklung eines engmaschigen, transatlantischen Netzes konkurrierender und kooperierender Kunsthandlungen, in das Kunstpublizisten und -wissenschaftler, Museumsbeamte und Sammler, mithin die gesamte Kunstwelt integriert waren. Über diese Verflechtungen wurden Informationen, Waren und Dienstleistungen in hohem Tempo transportiert und ausgetauscht, Macht und Einfluss vergeben und zugeschrieben, konstituierten sich ästhetische Qualität und monetärer Wert. Das vermeintlich einfache Marktprinzip von Angebot und Nachfrage war somit ein vielfach bedingtes.⁴

Bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts war es allen Beteiligten klar, dass Kunstwerke ein probates Mittel zur Kapitalsicherung darstellten - besonders in den Zeiten ökonomischer Krisen. So äußerten die Kunsthändler *Duveen Brothers* während der Weltwirtschaftskrise 1931: „that it was better to hold pictures than stocks, as anyhow they were worth something, whereas stocks might go to nothing.“⁵ Der wirtschaftsbürgerliche Sammler bzw. Museumsunterstützter versuchte aber diese Motivlage zu vertuschen. Nach außen gezeigt wurde der Genuss der Ästhetik des Kunstwerks; indes verschleiert wurde das monetäre Interesse. Kommerz und Kunst wurden als Gegenwelten propagiert. Aus diesem Grund erfolgte für lange Zeit die Zuschreibung von irrationalen Handeln für diejenigen, die sich am Kunstmarkt beteiligten.⁶ Kunst zu kaufen, zu sammeln oder zu unterstützen brachte aber drei wesentlich Vorteile mit sich: Repräsentation, Distinktion und Imagegewinn. Da inzwischen der Besitz von Kunstgegenständen ein probates Mittel zur Kapitalsicherung war, ermöglichte der sich etablierende Kunstmarkt Tauschgeschäfte, bei denen der finanzielle Einsatz nicht verloren ging, sondern „er blieb in den Kunstwerken gespeichert.“⁷

⁴ Gramlich, Johannes: *Die Thyssens als Kunstsammler. Investition und symbolisches Kapital (1900-1970)* (= Thyssen im 20. Jahrhundert, hg. v. H.G. Hockerts, G. Schulz u. M. Szöllösi-Janze). Schöningh: Paderborn 2015, 51.

⁵ Zitiert bei Gramlich, 55.

⁶ Vgl. Gramlich, 55.

⁷ Ebd.

Geschichte der kulturellen Philanthropie

Massenphänomen Philanthropie | National Gallery of Art | Robert Weeks de Forest

| Erziehungsprogramme

In den USA war die Trennung von Kunst und Kommerz nie in dem Maß ausgeprägt wie in Europa. Vermutlich ist dies auch die Ursache dafür, dass die kulturelle Philanthropie dort eine so weite Verbreitung fand. Deshalb wird der folgende kurze historische Abriss vor allem die USA in den Mittelpunkt rücken. Den unternehmerischen Aspekt von allgemeiner Philanthropie amerikanischer Prägung beschreibt Oliver Zunz folgendermaßen: „American philanthropy would be a capitalist venture in social betterment, not an act of kindness as understood in Christianity.“⁸ Doch neben dem unternehmerischen Aspekt für Wohlhabende gesellte sich während der Jahrhundertwende vom 19. in das 20. Jahrhundert noch ein weiterer - inklusiver - Aspekt, der allerdings im Kunstbereich eher selten anzutreffen war, aber für das Verständnis der Akzeptanz von Philanthropie wichtig ist: sie wurde zu einem Massenphänomen. Millionen von Amerikanern spendeten modeste Geldbeträge für vorwiegend soziale Zwecke.⁹

Im Bereich der bildenden Kunst in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts spielte der amerikanische Finanzminister Andrew W. Mellon eine zentrale Rolle. Unter dem Einfluss des Industriellen Henry Frick aus Pittsburgh, der ein Geschäftspartner des Stahl-Tycoons Andrew Carnegie war, begann Mellon ab 1910 europäische Meisterwerke zu kaufen. Der Höhepunkt dieser Akquisitionen war 1930 als Josef Stalin heimlich Kunstwerke aus der *Hermitage* veräußerte, um den sowjetischen Fünf-Jahresplan zu finanzieren.¹⁰ Mit der Hilfe eines Londoner Kunsthändlers kaufte Mellon so 20 Meisterwerke (u.a. von Frans Hals, Rembrandt, Van Dyck, Velazquez und Botticelli) von der Sowjetunion. Diese Gemälde lagerte er im Keller der *Corcoran Gallery* in Washington sowie in einem Apartment unter seinem Büro, zu dem nur ausgewählte Mitarbeiter Zutritt hatten.¹¹ 1934 starteten Roosevelt und Morgenthau eine Offensive für den Bau einer *National Gallery of Art*. Vermutlich hatte diese Idee Mellon bereits früher kommuniziert, was aber nicht zu belegen ist. Inzwischen wurde er wegen Steuerbetrug gerichtlich verfolgt. Dennoch beauftragte er einen Architekten mit den Entwürfen für das zu bauende Museum und plante 1936 die Innenansicht und das Design. 1937

⁸ Zunz, Olivier: *Philanthropy in America. A History*. Princeton University Press: Princeton u. Oxford 2012, eBook o. Seitenzählung.

⁹ Vgl. ebd.

¹⁰ Vgl. zu diesem Themenkomplex: Schulz, Bernhard: „Ausverkauf der Kunst. Die planmäßige Plünderung der russischen Museen durch die Bolschewiki.“ In: *Neue Zürcher Zeitung* vom 16.1.2016.

¹¹ Vgl. Zunz.

starb Mellon im Alter von 82 Jahren. Posthum sprach die Steuerbehörde ihn wegen Mangels an Beweisen von der Steueranklage frei. Es war dann Roosevelt, der 1941 die *National Gallery* feierlich einweihte: „Having forced Mellon’s hand, he now praised him as a ‘giver who has stipulated that the gallery shall be known not by his name but by the nations’s’.“¹²

Eine ähnlich wichtige Rolle wie Mellon spielte zu Beginn des 20. Jahrhunderts Robert Weeks de Forest. Er war der Schwiegersohn von John Taylor Johnston, des ersten Präsidenten des *Metropolitan Museum of Art*. Über verschiedene untergeordnete Positionen wurde er 1913 Johnstons Nachfolger. De Forest professionalisierte die Museumsverwaltung in erheblichem Maß. Bereits 1909 zählte er zu den Mitbegründern der *American Federation of Arts*, die er von 1912 bis 1930 leitete. Ein wesentliches Ziel dieser Organisation war es, jedem Amerikaner den Zugang zu Kunst zu ermöglichen - vor allem durch das Sponsoring von Wanderausstellungen und die Distribution von aufwändigen Reproduktionen von Gemälden.¹³ Vermutlich war es de Forest selbst, der die *Sage Foundation* dazu bewegen konnte, diese Projekte zu unterstützen.¹⁴ Bereits zu Zeiten seines Vorgängers war die Kunsterziehung (Education) nicht weniger wichtig als die Anwerbung von Stiftungen. Schon 1905 einigte sich die Museumsverwaltung auf „popular instruction“¹⁵. Im selben Jahr führte das *Metropolitan Museum* freien Eintritt für Lehrer und Schüler von Public Schools ein und 1909 wurde die Position des Museum Instructor Guide geschaffen. Aber de Forest gab sich nicht der Museumspädagogik innerhalb des Instituts zufrieden. Er schickte Museumsmitarbeiter zu Vorträgen in Public Schools und nannte dies „museum extension“¹⁶. Aber es gab immer noch Menschen, die nicht in das Museum kommen konnten, deshalb kam ab 1922 das Museum über den Äther zu Ihnen: die Sponsoren des *Metropolitan* finanzierten ein Educational Program im Radio.

Ebenfalls 1922 vollzog de Forest zusammen mit seiner Frau eine wichtige Schenkung: beide finanzierten den *American Wing* für das *Metropolitan Museum*, der 1924 eröffnet wurde. Der neue Museumsteil präsentierte frühe amerikanische Kunst, angeordnet in sogenannten Period Rooms, um eine historische Entwicklungslinie darstellen zu können. De Forest äußerte, der Zweck seiner Stif-

¹² Ebd.

¹³ Ein Ziel der *American Federation of Arts* war, dass in jeder Schule des Landes mindestens eine Kopie eines Meisterwerks hängen sollte. Aber auch das Zuhause war im Blickfeld der Federation. 1929 empfahl de Forest der *National Retail Dry Goods Association*, dass es eine moralische Verpflichtung sei den Kunden zum Kauf von attraktiven Möbelstücken zu überreden. Vgl. Hijjiya, James A.: „Four Ways of Looking at a Philanthropist: A Study of Robert Weeks de Forest.“ In: *Proceedings of the American Philosophical Society*. Vol. 124, No. 6 (Dec. 17, 1980), 404-418, 409 (<http://www.jstor.org/stable/986242>, 6.3.2018).

¹⁴ Vgl. ebd., 406.

¹⁵ Ebd., 409

¹⁶ Ebd., 410.

tung sei „to put American art on the museum map“¹⁷. Es gelang ihm mit diesem Gebäude eindrucksvoll. Kunsthistoriker sahen in dem *American Wing* einen Meilenstein des 20. Jahrhunderts für das Studium und die Sammlung amerikanischer Kunst. Ein weiteres großes Verdienst von de Forest war, dass Schenkungen an das Museum nicht mehr mit Forderungen verknüpft werden konnten, die die künftige Museumsarbeit unflexibel machten (z.B. dass Sammlungen nicht getrennt werden dürfen oder Kunstwerke ständig gezeigt werden müssen). Damit ermöglichte er eine nahezu unabhängige Museumspolitik.¹⁸

Die beiden Fallbeispiele aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts - Mellon und de Forest - zeigen auf, wie sich die Kunst des Geldsammelns und -spendens zu einem Gesellschaftsmodell entwickelte, das als philanthropisches Schenken (Philanthropic Giving) integraler Bestandteil einer umfassenden Kultur wurde.¹⁹

Zwei Forschungsrichtungen

Eine amerikanische Erfindung? | Differenzen | Woldemar von Seidlitz | kulturelles Kapital

Zur Genese des philanthropischen Schenkens existieren in der Forschung zwei unterschiedliche Interpretationsansätze. Eine Forschungsrichtung lokalisiert den Ausgangspunkt dieser vermeintlich amerikanischen Erfindung im deutschen, bzw. europäischen Mäzenatentum zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Dieses Modell sei mit seinen Wissensträgern über den Atlantik in die USA gekommen und dort mit einigen wenigen Anpassungen übernommen worden. Die zweite Strömung innerhalb der Philanthropieforschung definiert die Differenzen des europäischen und amerikanischen Vorgehens deutlicher und stellt damit die Denkfigur einer bloßen ‚Übernahme‘ in Frage. Speziell Deutschland besitzt in der Tat eine weit in die Geschichte zurückreichende Tradition des Mäzenatentums, das zunächst von der staatlichen Autorität in ähnlicher Weise kaum reguliert war - ähnlich zu den Vereinigten Staaten oder Kanada. Trotz ihrer unterschiedlichen geografischen Lage funktionierte die Unterstützung von sozialen und kulturellen Einrichtungen in Leipzig, Boston, New York oder Toronto nach vergleichbaren Mechanismen. Diese wurden von zwischen den Kontinenten reisenden Personen von Europa in die Neue Welt transferiert. Das Ergebnis war, dass sich auf beiden

¹⁷ Ebd., 407.

¹⁸ Vgl. ebd.

¹⁹ Vgl. Siebenhaar, Klaus: „Sponsoring, Spenden, Stiftung - Das amerikanische Modell.“ In: *Kommunikation und Finanzierung für Museen. Neue Strategien in Zeiten gesellschaftlicher Veränderungen*, hg. v. D. Pleyne u. U. Schröter. Westfälisches Freilichtmuseum Detmold: Detmold 2006, 53-66, 53.

Seiten des Atlantiks eine bürgerliche Oberschicht für ihre Community verantwortlich fühlte und neben sozialen und kulturellen Einrichtungen auch die Bildung in ihren Städten finanziell unterstützte.²⁰ „In the nineteenth and early twentieth centuries, philanthropy was the modus vivendi for German and North American societies (...) The philanthropist's actions are constrained by several factors, including the problems of the time and available resources to resolve said problems.“²¹ Aufgrund dieser strukturellen Ähnlichkeiten bietet es sich zunächst an, das europäische Modell im Umgang mit den Effekten der Industrialisierung in Deutschland und England als Blaupause für den amerikanischen Weg zu interpretieren. Im 19. und frühen 20. Jahrhundert reisten reiche Nordamerikaner nach Europa - nicht nur aus touristischen Beweggründen, sondern auch um nach Lösungen für die durch die Industrialisierung verursachten sozialen Probleme zu suchen. Hygiene- und Wohnungsprobleme standen dabei häufig im Brennpunkt des Interesses.²² Aber auch die Museumslandschaft und deren finanzielle Verwaltung waren auf der Agenda der eher kulturell agierenden Upper-Class-Mitglieder. So tourte einer der einflussreichsten Organisatoren des *Metropolitan Museum*, George Fiske Comfort, sechs Jahre durch Europa und studierte dabei, wie europäische Museen finanziert und organisiert werden.²³ Es ist sicherlich der abschließenden Bemerkung von Thomas Adam zu diesem Themenkomplex zuzustimmen, der dazu feststellt: „Contrary to generally held (mis)conceptions about financing schemes of public institutions in the nineteenth century United States and Germany, museums and art galleries in both countries were predominantly privately organized and financed, but they did receive some support from municipalities.“²⁴

Auch Zeitgenossen sahen diese oben genannten Gemeinsamkeiten in der Museum Philanthropy zwischen den beiden Kontinenten. 1913 veröffentlichte Woldemar von Seidlitz, damals vortragender Rat in der Generaldirektion der *Königlichen Sammlungen Dresden*, eine international konzipierte Liste von Museumsvereinen in der Zeitschrift *Museumskunde*. Als seinerzeit führend in der Verwaltungsarbeit definierte er den Museumsverein des *Metropolitan Museums* in New York. Dieser entwickelte eine Teilnehmerge nossenschaft (Holders Cooperative), die zu einem populären und effektiven Instrument der Museumsfinanzierung wurde. Die Strategie, die Bürger in die Belange einer öffentlichen Kunstsammlung zu involvieren, fand Nachfolger in Berlin, Frankfurt, München,

²⁰ Vgl. Adam, Thomas: „Philanthropy and the Shaping of Social Distinctions in Nineteenth-Century U.S., Canadian, and German Cities.“ In: Ders. (Hg.): *Philanthropy, Patronage, and Civil Society. Experiences from Germany, Great Britain, and North America*. Indiana University Press: Bloomington 2004, 15-33, 16.

²¹ Ebd., 17.

²² Vgl. ebd., 18.

²³ Vgl. ebd., 21.

²⁴ Ebd., 21-22.

Paris und London. Von Seidlitz beschrieben in seinem Bericht diese Art des Bürgerengagements als ein fast zeitgleich auftretendes internationales Phänomen. Und obwohl das damalige Deutsche Reich dabei eine führende Rolle einnahm, widerlegen Seidlitz' Aufzeichnungen die Annahme eines reinen Einbahnstraßen-Transfers von Europa nach Amerika:²⁵

Not only did the methodology of art acquisition vary between Germany and the United States; group conventions of philanthropy also developed quite differently. When von Seidlitz compiled his list of museums friends' organizations, he overlooked a crucial difference between the U.S and the German manifestations of collective art museum philanthropy: In the United States, the museums were **actually privately owned** (Hervorhebung A.B), whereas in Germany, museum friends' **associations and individuals supported institutions that for the most part were incorporated into municipal or federal agencies** (Hervorhebung A.B.). In the United States, board members, patrons and trustees were loyal to and were personally involved with their own institutions. In Germany, individuals supported a public collection independently governed by administrative experts, who did not serve in a particular community or official cultural policy. Instead they served in the name of art and were not limited by the demands of collective organizational governance.²⁶

Die direkte persönliche wie inhaltliche Beteiligung der Trustees und Patrons an der Museumsarbeit scheint der wesentliche Unterschied zum deutschen Modell zu sein, in dem ausgebildete und nahezu unabhängige Kunsthistoriker der Museumsverwaltung vorstanden, die sie ebenfalls auf einem professionellen Niveau betrieben. Mehr als in Deutschland spielte in den USA die Vermittlung von Kunst traditionell eine hervorgehobene Rolle, was den Museen selbst und ihrer Finanzierung sehr zugute kam. Der Zugang zu Kunst für breite Teile der Bevölkerung wurde zu einem politischen Paradigma. Die US-amerikanischen Institutionen professionalisierten diese Aufgaben mit einer hohen Effizienz, da sie damit scheinbar an der politisch gewollten Etablierung einer nationalen Identität durch Kunst beitragen konnten.²⁷

In der deutschen bürgerlichen Oberschicht erreichte die Museumsphilanthropie niemals eine ähnliche Intensität bezüglich der sozialen Verantwortung sowie für die Stiftung einer nationalen Identität. Das Ziel und Wirken der deutschen Philanthropen um diese Zeit war es, die ehemals sich in aristokratischem Besitz befindlichen Kunstwerke im Rahmen öffentlicher Sammlungen zugänglich zu machen. Bis circa 1920 wurden fast alle aristokratischen Kunstschatze für eine öffentliche Prä-

²⁵ Vgl. Borgmann, Karsten: „The Glue of Civil Society‘: A Comparative Approach to Art Museum Philanthropy at the Turn of the Twentieth Century.“ In: Adam, 34-54, 37.

²⁶ Ebd., 42-43.

²⁷ Vgl. ebd., 45.

sensation reorganisiert und in staatlichen oder städtischen Besitz überführt.²⁸ In Deutschland besaß auch das Sammeln von Kunst keine vergleichbare unternehmerische Attitude wie in Amerika. Ähnlich wie die damalige deutsche Wirtschaft verließen sich Kunstsammler vergleichsweise eher auf staatlich Koordination wie auch Subvention. Reiche Bürger kooperierten miteinander bei der Finanzierung von Museen, akzeptierten aber in der Regel keine Verantwortung bei dessen Verwaltung. Deshalb konnte sich - lediglich unter staatlicher, unabhängiger Kontrolle stehend - an diesen Instituten eine wesentlich progressivere und neuen Tendenzen aufgeschlossener Atmosphäre als in den USA entwickeln. Die dort vorherrschende soziale Funktionsweise eines Museums - mit aktiver Partizipation der Mäzene - stand im Kontrast zum deutschen Modell eines reinen Verwaltungsapparats.

Nachdem viele deutsche Museumsdirektoren moderne Strömungen in ihre Sammlungen integrierten, verloren sie einen Großteil ihrer Unterstützer, die einem eher konservativen Kunstgeschmack anhängen. Diese Entwicklung wirkte sich auf einer strukturellen Ebene nach der Machtergreifung Hitlers 1933 besonders nachteilig aus. Die Museen hatten durch die bisherige ‚Modernisierung‘ ihre bürgerlichen Fürsprecher verloren und waren dem befohlenen Ideologiewandel schutzlos ausgeliefert. Eine vergleichbare Entwicklung in den USA hätte vermutlich so nicht stattfinden können. Die hohe Identifikation der Trustees mit ‚ihrem‘ Institut könnte möglicherweise ein stärkeres Engagement bei der Abwehr von äußeren Gefahren bewirkt haben.²⁹ Dieser hohe Identifikationsgrad der amerikanischen Philanthropen speist sich aus einer Quelle, die eine wesentliche Antriebskraft vieler Kunstunterstützter ist. Mäzen wird man nicht, weil man ‚bedürftige‘ Institute unterstützen möchte, sondern vor allem auch, weil man dabei an seine eigene soziale Zukunft denkt. Der Eigennutz ist demnach ein wesentliches Motiv des Handelns. Der finanzielle Beitrag sichert den Zugang zur exklusiven Kunstwelt.³⁰ Durch die Überführung von Geld in Kunstsporing gelingt die Unterscheidung zu den Schichten, die weniger wohlhabend sind, aber auch zu denen, die ‚nur‘ reich sind. Es ist eine weit zurück reichende Tradition: ökonomisches Kapital wird in kulturelles Kapital umgewandelt. Dieser Prozess spannt sich oft über mehrere Generationen hinweg. Dabei intensiviert sich das kulturelle Engagement zunehmend bei den späteren Generationen. Während die ‚Gründungsväter‘ noch großteils mit dem Erwerb von Kapital und wirtschaftlicher Sicherung beschäftigt waren, können es sich die Nachfolgenden - aufgrund einer veränderten Zeitökonomie - erlauben, mehr Energie in erwerbsferne Tätigkeiten zu investieren. Zu einer standesgemäßen Lebensführung gehö-

²⁸ Vgl. ebd.

²⁹ Vgl. ebd. 48-49.

³⁰ Vgl. Zunz.

ren kulturelle Aktivitäten, mit denen man sich sein gesellschaftliches Alleinstellungsmerkmal verschafft.³¹

Philanthropie heute

Edgy Stuff vs. Safe Stuff | Macht vs. Autonomie | Leading from the Front

Das Investment von Philanthropisten in die Kunst steht grundsätzlich unter einem Generalverdacht: damit wolle man die eigene traditionelle, konservative Ästhetik in einer öffentlichen Auseinandersetzung bestärken; eine Förderung, die auf die Produktion von ‚Safe Stuff‘ abzielt und sich nicht dem neuen, unerprobten ‚Edgy Stuff‘ zuwendet. Jedoch gibt es dazu auch eine Gegenthese, die z.B. der britische Theaterregisseur Nicholas Hytner vertritt: „philanthropists want big, bold, risky and new.“³² ‚Konservativ‘ oder ‚neu‘ sind aber nicht beiden einzigen Parameter, die ein Funding definieren können. Weitere wichtige sind z.B. Zeit und Raum. Wann wird ein Kunstprojekt unterstützt und wo - in einer Metropole oder in der Provinz? Dies sind ebenfalls grundlegende Entscheidungskriterien für Philanthropen. Hans Haacke hat mit zahlreichen Kunstprojekten seine Vision vom Sponsor als Zensor zur Diskussion gestellt - vor allem in der zentralen Arbeit *MoMA Poll*, die 1970 in der *MoMA*-Show *Information* gezeigt wurde. Diese Ausstellung wird in der Literatur häufig als die erste von einem amerikanischen Museum veranstaltete Konzept-Kunst-Ausstellung bezeichnet. Haacke initiierte dabei eine Umfrage, deren Ergebnis öffentlich sichtbar wurde. Im Zentrum der Umfrage stand der New Yorker Gouverneur Nelson Rockefeller, der damals ein Mitglied des Board of Trustees des *MoMA* war und plante für das amerikanische Präsidentenamt zu kandidieren. Die Frage an die Ausstellungsbesucher lautete: „Would the fact that Governor Rockefeller has not denounced President Nixon's Indochina policy be a reason for you not to vote for him in November?“ Die Stimmzettel mit Ja sollten in die linke Box gelegt werden, die mit Nein in die rechte. Beide Boxen waren transparent. So konnte man sehen, dass doppelt so viele Ja- als Neinstimmen abgegeben worden sind.³³

Offensichtliche, plumpe Machtdemonstrationen von Sponsoren, die die künstlerische Autonomie grundsätzlich in Frage stellen, sind in der aktuellen Museumslandschaft kaum noch anzutreffen. Nach Bourdieu fordern Unterstützer Autonomietendenzen in einem bestimmten Maße sogar, „be-

³¹ Vgl. Gramlich, 366-367.

³² Zitiert bei Higgins, Charlotte: "Will philanthropists save the arts?" In: *The Guardian*, 21.10.2010 (<http://www.theguardian.com/culture/2010/oct/21/arts-cuts-and-the-philanthropists>, 6.3.2018).

³³ Vgl. http://www.arts.ucsb.edu/faculty/budgett/algorithmic_art/haacke.html, 6.3.2018.

cause they have grasped that it is essential to the image of philanthropists - at once desinterested and avantgardist - that they want to construct for themselves.“³⁴ Eine direkte Machtausübung auf die ästhetische Ausrichtung eines Museums kann dann erfolgen, wenn einflussreiche Kunstsammler als (alleinige) Hauptfinanziers von diesen Instituten auftreten. Ein Beispiel dafür ist das 2015 eröffnete *Broad Museum* in Los Angeles. Das amerikanische Sammler-Ehepaar Eli und Edythe Broad haben seit den 1950er Jahren eine beachtliche Sammlung aufgebaut - mit Werken von unter anderen Robert Rauschenberg, Jeff Koons und Cindy Sherman. Bereits 2008 wurde die Sammlung des Milliardärs Ziel der Kritik des feministischen Kollektivs *Guerilla Girls*, die in einem offenen Brief mitteilten, dass die Künstler der *Broad Foundation* zu 94 Prozent weiß und zu 83 Prozent männlich sind und dass die Sammlung damit keineswegs die Gegenwartskunst repräsentativ abbilde. Bei der Konzeption des neuen *Broad Museums* hatte die Museumsdirektorin Joanne Heyler dann auch nicht die letzte ästhetische Entscheidungsbefugnis, welche der annähernd 2.000 Kunstwerke gezeigt werden sollen. Die Broads waren die einzigen Stifter und finanzierten Gründung und Bau des Museums mit 34 Millionen Dollar.³⁵ Die Finanzierung beeinflusst die inhaltliche Arbeit eines Museums aus, auch wenn in der Regel nicht so klar erkennbar wie bei der Konzeption des *Broad Museums*. Ausstellungsinstitute sind formale Verwaltungseinheiten mit vordefinierten Strukturen. Diese regeln das Kräfteverhältnis zwischen ökonomischen und ästhetischen Interessen: „... the output of museums, exhibitions, is shaped by practical concerns and mundane matters such as financing and budgeting, along with more 'noble' (and legitimating) aesthetic criteria.“³⁶ Innerhalb eines Museums vertreten die verschiedenen Akteure (Kuratoren, Direktoren, Stifter) unterschiedliche Positionen. Erschwerend kommt dazu die Tatsache, dass manchmal bestimmte Strategien nicht offen, sondern eher ‚verdeckt‘ ins Spiel gebracht werden. Dies kann sowohl auf die Museumsverwaltung als auch auf die Sponsoren zutreffen. Wobei die Möglichkeit ästhetischer Vorgaben vor allem diejenigen besitzen, durch deren Zuwendungen das gesamte System finanziell abgesichert wird.³⁷

Sponsoren stellen (in Europa zusammen mit der öffentlichen Hand) die wichtigste Resource für das Museum zur Verfügung: das Geld. Alle Entscheidungsträger des Kunstinstituts müssen mit dieser

³⁴ Bourdieu, Pierre: „Foreword: Revolution and Revelation.“ In: *Museum Highlights. The Writings of Andrea Fraser*. Ed. by A. Alberro. MIT Press: Cambridge u.a. 2005, XIV-XV, XV.

³⁵ Vgl. Progrebin, Robin: „At the Helm of a Philanthropist's New Los Angeles Museum.“ In: *The New York Times*, 12.4.2015 (http://www.nytimes.com/2015/04/13/arts/design/at-the-helm-of-a-philanthropists-new-los-angeles-museum.html?smid=fb-share&_r=0, 6.3.2018).

³⁶ Alexander, Victoria D.: „From philanthropy to funding: The effects of corporate and public support on American art museums.“ In: *Poetics* 24 (1996), 87-129, 88 (<http://www.sciencedirect.com/sciencedirect.amedia1.bsb-muenchen.de/science/article/pii/0304422X95000033>, 6.3.2018).

³⁷ Vgl. ebd., 88.

Tatsache leben und arbeiten. Staatliche Finanzierung, Eintrittsgelder und Dauerkartenverkauf decken die Kosten in der Regel nicht komplett ab. Daher ist eine Abhängigkeit von Großsponsoren gegeben. Das bedeutet, dass man diese gewinnen und an die das Museum binden muss: „One way museums do this, resource dependency predicts, is to conform to the demands of those who supply resources - for example, to organize displays around funder preferences.“³⁸ Dies führt dazu, dass die Außenwirksamkeit eines Museums solchen Einflussnahmen ausgesetzt ist. Die Museumsleitung befindet sich in einem ständigen Spannungsverhältnis zwischen einerseits diesen Einflussnahmen und andererseits dem Bemühen um den Erhalt bzw. der Förderung der Vitalität und Integrität der Institution. Dazu ist es notwendig neue Förderungsstrukturen zu entwickeln, die möglichst viele potenzielle Interessenkonflikte offen legen und nicht verschleiern. Ausgangspunkt dieser Überlegungen ist idealerweise die kuratorische Praxis, die Victoria D. Alexander folgendermaßen gliedert:

(I) New ideas of what art is

(2) new ideas of what scholarly questions can be addressed to an existing, recognized body of art, and

(3) new ideas of what existing art has been ignored or what unrecognized or undervalued art should be elevated into the canon of high art.³⁹

Die Denkfigur der Innovation ist somit die die Grundlage der bisherigen Hauptstrategie innerhalb der Museumspolitik um einerseits verschiedene Sponsoren mit unterschiedlichen ästhetischen Ausrichtungen zu vereinigen und andererseits die Autonomie und die wissenschaftliche Außenwirkung zu gewährleisten. Museen sehen sich in der Pflicht drei unterschiedliche Formen der finanziellen Unterstützung in ihre Haushaltspolitik sowie in die Ausstellungspraxis zu integrieren: staatliche Zuwendung, Corporate Sponsoring sowie Sponsoring von Einzelpersonen. Alle drei verfolgen unterschiedliche Ziele. Öffentliche Gelder sollen dazu verwendet werden, dass Ausstellungen einen großen Verbreitungsradius erlangen, bei der Bevölkerung einen hohen Anklang finden - vor allem aus kulturpolitischer Perspektive -, sowie einen bestimmten wissenschaftlichen Standard definieren. Daneben steht aber auch der staatliche Auftrag Innovationen zu fördern. Darüber hinaus sollen mit staatlichen Mitteln Projekte finanziert werden, die wiederum für private Geldgeber ebenfalls interessant erscheinen.

Das Corporate Sponsoring dient in der Regel Werbezwecken. Es geht darum den Markennamen des Geldgebers via Kunstsporing zu ‚veredeln‘. Dazu sollen sich die unterstützten Projekte an eine breite Mittelschicht und/oder - je nach strategischer Ausrichtung des Unternehmens - an eine zah-

³⁸ Ebd.

³⁹ Alexander, 89.

lungskräftige Oberschicht richten. Dabei kann der Ereignischarakter einer Ausstellung durchaus im Vordergrund stehen; Kunst die schwierig zu vermitteln oder kontrovers erscheint, liegt weniger im Fokus des Corporate Sponsoring. Einzelsponsoren verfolgen Strategien, die sich im Gegensatz zu den beiden anderen Förderformen, eher nicht an das Publikum richten. Ausnahmen davon existieren vor allem in den USA, wo häufig ein bildungspolitischer Auftrag auch von einzelnen Philanthropisten verfolgt wird (vgl. oben). Nach Selbstauskunft ist es das Interesse an der ‚Kunst an sich‘, das sie veranlasst Museen zu unterstützen. Sie definieren sich als Kunstkenner und -sammler, die an den Objekten oder ihrem monetären Wert interessiert sind.⁴⁰

Die unterschiedlichen Ziele der Sponsoren wirken sich auf die Art des Gebens aus. Das Museum selbst - das wiederum eigene Ziele verfolgt - muss zwischen all diesen Interessensfeldern geschickt vermitteln, um unterschiedliche Projekte zu finanzieren, die einerseits eine breite Öffentlichkeit erreichen und sich andererseits an ein spezifisches Fachpublikum wenden. Dabei geht es um einen ständigen Ausgleich zwischen den Forderungen der Geldgeber und der ästhetischen Unabhängigkeit der Museen.⁴¹ Dieser Interessenausgleich darf aber keinesfalls die wissenschaftliche Integrität des Ausstellungsbetriebs in Frage stellen. Das erfordert die Etablierung von neuen Förderungsstrukturen, die sich auch auf die inhaltliche Ausrichtung der Museen wie auf deren ästhetische Selbstdefinition auswirken. Traditionellerweise besteht deren Auftrag im Sammeln, Konservieren, Ausstellen von Kunst sowie der pädagogischen Vermittlung. Die Veranstaltung von breitenwirksamen Events wird von den Instituten oft selbst als ‚low art‘ oder Populärkultur gering geschätzt. Obwohl eine Annäherung an die Eventkultur unausweichlich erscheint, muss der oben beschriebene öffentliche Auftrag als Handlungsmaxime erhalten bleiben.⁴² Kuratoren wissen, dass potenzielle Sponsoren immer die Möglichkeit haben Ausstellungsprojekte zu beeinflussen. Dies trifft inzwischen vermutlich auf alle größeren Museen zu. Bei vielen amerikanischen Museen ist der Finanzierungsprozess formalisiert: Jedes Projekt muss bereits durch Sponsorengelder initiiert sein, bevor das Museum einen noch fehlenden Teil der benötigten Summe aus eigenem Budget ergänzt. Bei einer zu geringen Anschubfinanzierung wird der jeweilige Projektplan nicht weiter verfolgt. Dazu existieren bei einigen Museen genaue Richtlinien, auf welche Weise Corporate Sponsoring oder auch andere Gelder in Ausstellungsprojekte eingebracht werden können.⁴³ In Europa sind diese Vorgänge noch nicht in dieser Weise fixiert wie in den USA. Einige Ausstellungen werden

⁴⁰ Vgl. ebd. 92.

⁴¹ Vgl. ebd.

⁴² Vgl. ebd., 93.

⁴³ Vgl. ebd. 110.

manchmal noch ohne Sponsorengelder realisiert und kleinere Museen wirtschaften ausschließlich mit einem öffentlichen Budget.

Die zunehmende Pluralisierung der kulturellen Philanthropie im Museumsbereich schätzt Victoria D. Alexander eher als eine positive Entwicklung für Kuratoren ein:

Indeed, I believe that the **new funders gave curators more freedom than they have had in the past** (Hervorhebung A.B.). If museums are primarily funded by wealthy, elite donors, then curators are limited by the ability and desire of those patrons to fund their ideas. Additional funders create more options. Each type of funding has its own limits, but now there are several types of limits from which to choose. Nonetheless, questions of discretion and constraint are analytically complex, and in my interviews, a general theme among curators (but not directors) was their belief that corporations constrain and flaw exhibitions.⁴⁴

Dass man aber aufmerksam bleiben muss, woher das Geld kommt, und auch den grundsätzlich zeitlich versetzten Fortschritt in den USA und Europa des Private/Corporate Funding im Auge behalten sollte, hat der Museumsdirektor und Ausstellungsmacher Okwui Enwezor beispielhaft beschrieben.⁴⁵ Wie groß der von Enwezor geschilderte Machtanspruch mancher Philanthropisten ist, lässt sich an dem Beispiel von Mike Bloomberg ablesen. Der ehemalige Bürgermeister von New York steht einer Firma mit Milliarden-Umsatz vor: *Bloomberg LP* - ein 1981 gegründetes Technologieunternehmen. Bloomberg verfolgt bei seinem Sponsoring ebenfalls einen sehr unternehmerischen Ansatz und besitzt darüber hinaus Erfahrungen im Wirtschafts- wie im Public-Sektor. Sein philanthropischer Ansatz hat den Anspruch die Welt zu einem besseren Ort zu machen. Dabei konzentriert er sich auf fünf Kernbereiche: Gesundheitswesen, Umweltschutz, Erziehung, Innovation in der Verwaltung sowie Kunst und Kultur. Durch sein Engagement formuliert er einen klaren Füh-

⁴⁴ Ebd., 120.

⁴⁵ „Da sollte man sich viel mehr für den Einfluss der Vorstände und Freundeskreise interessieren. **Warum zeigt das MoMA in New York private Kollektionen?** (Hervorhebung A.B.) Wir müssen wachsam sein, wer das Feld kontrolliert, wer die wirklich mächtigen Mitspieler sind. Und als öffentliche Institutionen diskutieren, woher die Mittel kommen. Es ist dramatisch, welche Kürzungen wir in den vergangenen Jahren in den öffentlichen Museen hinnehmen mussten. Aber dennoch bleibt es eine Tatsache, dass man in Deutschland unabhängig von der Politik arbeiten kann. Das ist nicht einmal in Europa selbstverständlich. Als ich hier anfang, fragten mich viele, wie ich denn mit der konservativen Regierung in Bayern zurecht kommen will. Aber weder hier in München noch in Kassel, während der Vorbereitungen zur Documenta, bin ich je von Politikern oder Behörden behelligt worden. Das ist - relativ betrachtet - ein enormer Freiraum. Sogar in Europa ist das nicht selbstverständlich, Frankreich beispielsweise ist voller Zombies, die alle wissen, dass sie als Untote weg sind, wenn die Regierung wechselt - oder wenn man es wagt zu sagen, "Ich bin nicht Charlie". Dieser freie Ort des Denkens ist unschätzbar wertvoll.“ (Enwezor, Okwui: „Kultur als Spektakel? Nein, danke“. Interview von Catrin Lorch. In *Süddeutsche Zeitung* vom 21.10.2015, <http://www.sueddeutsche.de/kultur/gegenwartskunst-kultur-als-spektakel-nein-danke-1.2701854>, 6.3.2018.)

rungsanspruch. Dieser wird auf der Website von Bloomberg Philanthropies folgendermaßen vermittelt:

1 **LEADING FROM THE FRONT** Mike Bloomberg has always been attracted to challenges where the potential for controversy or failure keeps others at bay. That approach comes from his entrepreneurial instincts and his belief in leading from the front, regardless of popular opinion or special interest politics. See how we are confronting the coal industry and accelerating the transition to more sustainable energy sources.

2 **SPREADING SOLUTIONS THAT WORK** Spreading effective programs, policies, and strategies to other jurisdictions can accelerate progress on a broad range of issues. For example, our tobacco control initiative focuses on advancing interventions that are proven to help curb tobacco use and save lives. Since we began spreading these effective solutions in 2006, 60 countries have passed comprehensive tobacco control laws, protecting an additional 800 million individuals against the harmful effects of tobacco and saving 4 million lives. Bloomberg Philanthropies applies this approach in all five focus areas, helping to turn proven ideas into widespread solutions, and tailoring them as needed to scale up their impact. Read more about how we are saving millions of lives by spreading solutions proven to curb tobacco use.

3 **“IN GOD WE TRUST; EVERYONE ELSE BRING DATA”** Using data in new ways helped Mike Bloomberg transform the way the financial industry operates by bringing transparency to markets around the world. It also enabled New York City government to leap to the forefront in providing open data and promoting public sector accountability. Bloomberg Philanthropies is committed to harnessing the power of data to assess opportunities, measure progress, and evaluate impact and improve performance. See how we are using data and evidence to improve decision making.

4 **ADVOCACY** Writing checks isn't enough to achieve lasting and necessary change. Often, that requires empowering individuals and organizations to advocate for themselves. At Bloomberg Philanthropies, we help organizations be effective advocates in swaying both public opinion and government officials in order to shift policies and advance progress. Learn about how we use advocacy to drive important education reforms throughout the U.S.

5 **PARTNERSHIPS** The challenges we face in America and around the world are increasingly complex, and neither the private nor the public sector can solve them alone. Public-private partnerships were a hallmark of Mike Bloomberg's approach as Mayor of New York City. Bloomberg Philanthropies takes a similar approach, bringing together people, ideas and resources

from across sectors toward a common purpose and amplifying their impact. Discover how public-private partnerships can be used to support the arts.

6 CITIES The change that happens in cities can change the world. Cities are the global centers of communication, commerce, and culture. And whether it is facilitating the spread of good ideas between cities to help mayors tackle some of their toughest challenges, or leading a global coalition of large cities to take real action against climate change, Bloomberg Philanthropies leverages the power of cities to create lasting change – especially when national and international bodies refuse to act. Find out more about how our efforts to address climate change on a local level are having a global impact.⁴⁶

Drei Definitionsversuche

Das Geben | die Gabe | Schuld(en)

Aber selbst wenn Philanthropisten wie Bloomberg durch die Artikulation eines klaren Führungsanspruchs sich in einer autonomen Machtposition wähen, sind sie trotzdem - allein im Akt des Engagements - in eine dynamische Struktur des Austausches von Geld, Waren, Projekten und Ideen eingebunden. Diese Struktur ist gleichsam von Symmetrien wie Asymmetrien zwischen den Akteuren gekennzeichnet. Im Folgenden soll anhand der Definitionsversuche von drei Schlüsselbegriffen eine Kartographie dieser Austauschprozesse skizziert werden: Das Geben, die Gabe und Schuld(en). Das Geben ist eine menschliche Handlung, die andauernd und überall auf der Welt vollzogen wird - mit oder ohne einer erkennbaren Intention. Menschen beschenken sich selbst oder andere. Ohne das Geben wäre keine wirkliche Kommunikation vorstellbar. Waren könnten nicht akkumuliert werden noch könnten sie empfangen werden. Ohne Geben gäbe es keine Überleben; es ist essenziell für die menschliche Existenz. Das Geben ist so selbstverständlich, dass es oft überhaupt nicht bemerkt wird, weil es in unsere habituelle Handlungen eingebettet ist. Viele Handlungen wären ohne diesen Austauschprozess nicht vorstellbar, der aufgrund seiner Omnipräsenz schwierig zu isolieren und auch zu definieren ist.⁴⁷ Dies liegt vor allem darin begründet, dass das Geben oft von keiner weiteren Kommunikationsform begleitet wird. Das Schweigen ist demnach auch eine Form des Feedbacks. Deshalb geht ein Teil der neueren Forschung zu diesem Thema davon aus, dass der Empfän-

⁴⁶ Bloomberg Philanthropies (<http://www.bloomberg.org/about/our-approach/>, 6.3.2018).

⁴⁷ Vgl. Inaba, Jeffrey u. Meagher, Katherine: *World of Giving*. Lars Müller Publishers: New York 2010, 32.

ger ebenfalls immer ein Gebender ist.⁴⁸ Damit wird ein zunächst symmetrisches Verhältnis zwischen den beiden Akteuren etabliert.

Durch den Akt des Gebens erfährt nicht nur der Empfangende eine ‚Wohltat‘, sondern auch der Gebende empfängt - bewusst oder unbewusst - etwas, z.B. soziale Anerkennung, spirituelle Befriedigung oder sogar finanziellen Gewinn. Die Motivationen für das Geben können vielfältig sein und sich sogar teilweise widersprechen. In diesem Sinne ist das Geben ein Akt, bei dem der Gebende eine weitere Komponente empfängt.⁴⁹ Dies führt zu einer grundsätzlichen Gegenseitigkeit:

Reciprocity describes the motivation to give with the expectation that giving will result in a gift in return. This expectation might arise from an explicit arrangement with the recipient (as in, ‚I’ll give you A, if you give me B‘.) The reciprocated gift could also be general and open-ended, as in doing a favor for someone with the expectation that an as-yet-to-be defined favor will be returned at some point in the future.⁵⁰

Innerhalb des kapitalistischen Koordinatensystems existieren zahlreiche Facetten des Gebens - zum Teil als einzigartige Erscheinungsformen, zum Teil als überlappende Strategien. Das wesentliche Unterscheidungskriterium besteht in den qualitativen bzw. quantitativen Erscheinungsformen des Kapitals. Oder um Pierre Bourdieu zu bemühen: um ‚ökonomisches‘ oder ‚symbolisches‘ Kapital,⁵¹ - eine Unterscheidung, die im vorliegenden Kontext als wesentlich erscheint. Die Dimensionen des symbolischen Kapitals hat - avant lettre - vor allem Marcel Mauss in seinen Analysen von Tauschprozessen bei archaischen Gesellschaftsformen untersucht. In vielen Kulturen finden Austausch und Verträge in Form von Geschenken statt, die theoretisch freiwillig sind, „in Wirklichkeit jedoch immer gegeben und erwidert werden müssen.“⁵² Mauss bezeichnet das Geschenk als ‚Gabe‘, ein Präsent, das selten aus einer Haltung der Großzügigkeit heraus gegeben wird, sondern mit formalisierten Gesten begleitet wird, die überdecken sollen, dass es im Grunde um Zwang und wirtschaftliche Interessen geht.⁵³

Und da wir feststellen werden, dass diese Moral und diese Ökonomie sozusagen unerschwinglich auch noch in unseren eigenen Gesellschaften wirken, und da wir glauben, hier einen der Felsen gefunden zu haben, auf denen unsere Gesellschaften ruhen, können wir

⁴⁸ Vgl. ebd.

⁴⁹ Vgl. ebd., 38.

⁵⁰ Ebd. 52.

⁵¹ Vgl. ebd., 150.

⁵² Mauss, Marcel: *Die Gabe. Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften.* (= Theorie 1, hg. v. H. Blumenberg u.a.). Suhrkamp Verlag: Frankfurt/M. 1968, 17.

⁵³ Vgl. ebd., 18.

daraus einige moralische Schlussfolgerungen bezüglich einiger Probleme ziehen, vor die uns die Krise unseres Rechts und unserer Wirtschaft stellt, und dabei wollen wir es bewenden lassen.⁵⁴

In den unserer Zeit vorausgegangenen Rechtsformen und Gesellschaftsstrukturen hat Mauss eigentlich nie den Austausch von Gütern, Reichtümern und Produkten zwischen Individuen beobachten können, sondern es waren immer Kollektive, die sich gegenseitig verpflichten, die austauschen und kontrahieren.⁵⁵ Einen weiteren zusätzlichen Aspekt entdeckte Mauss im Maori-Recht: Das, was in dem empfangenen oder ausgetauschten Geschenk verpflichtet, kommt daher, dass die empfangene Sache nicht leblos ist. Selbst wenn der Geber sie abgetreten hat, ist sie noch ein Stück von ihm. Durch sie hat er Macht über den Empfänger, so wie er durch sie, als ihr Eigentümer, Macht über den Dieb hat.⁵⁶ Diesen Austausch nennt man ‚Potlatsch‘. Es ist logisch, dass man in einem solchen Ideensystem dem anderen zurückgeben muss, was in Wirklichkeit ein Teil seiner Natur und Substanz ist; denn etwas von jemand annehmen heißt, etwas von seinem geistigen Wesen annehmen.⁵⁷ Um den Potlatsch ganz zu verstehen, muss man noch die Erklärung für zwei weitere Momente suchen, die ihn ergänzen; denn er bringt nicht nur die Verpflichtung mit sich, die empfangenen Geschenke zu erwidern; er setzt auch zwei weitere, ebenso wichtige voraus: einerseits die Verpflichtung, Geschenke zu machen, und andererseits die, Geschenke anzunehmen.⁵⁸ Der Potlatsch ist eine Verquickung von symmetrischen und antithetischen Rechten und Pflichten. Er etabliert aber darüber hinaus eine geistige Bindung zwischen Individuen und Gruppen, die aber wie Dinge behandelt werden.⁵⁹ „...und zeigt, [...] wie sich hierbei Gefühle und Personen miteinander vermischen. Eben diese Vermischung von Personen und Dingen ist das Merkmal von Vertrag und Gegenvertrag.⁶⁰ Hinsichtlich einer philanthropischen Betätigung ist dieses strukturelle Oszillieren zwischen Personen und Dingen ein Aspekt, der besondere Beachtung verdient.

Im Gegensatz zum Potlatsch mit seinen symmetrisch angeordneten Pflichten und Rechten ist das Verhältnis vom gebenden Sponsor zur empfangenden Kunstinstitution auch immer von einer gewis-

⁵⁴ Ebd., 19.

⁵⁵ Vgl. ebd., 21.

⁵⁶ Vgl. ebd., 33. Mauss weiter: „Doch schon jetzt ist deutlich, dass im Maori-Recht die durch die Sache geschaffene Bindung eine Seelen-Bindung ist, denn die Sache selbst hat eine Seele, ist Seele. Woraus folgt, dass jemand etwas geben soviel heißt, wie jemand etwas von sich selbst geben.“ (Ebd.).

⁵⁷ Vgl. ebd., 35.

⁵⁸ Vgl. ebd., 36

⁵⁹ Vgl. ebd., 39.

⁶⁰ Vgl. ebd., 52.

sen Asymmetrie gekennzeichnet - ähnlich dem Verhältnis Gläubiger - Schuldner. „Die signifikanten Semiotiken der Schuld, ihre Befehle und Anweisungen“⁶¹ bilden einen nicht zu leugnenden Bestandteil dieser Beziehung. Schuld und Schulden implizieren darüberhinaus eine moralische Konnotation. Hypothetisch kann behauptet werden, dass die Schulden ein ökonomisches Verhältnis abbilden, das von der Produktion des schuldnerischen Subjekts und seiner ‚Moralität‘ nicht getrennt werden kann. Die asketische Moral der Arbeit und der Schulden auf Seiten der Empfangenden und die hedonistische Moral des Massenkonsums der Gebenden widersprechen sich offen, gehen aber im Akt der Philanthropie eine Verbindung ein:

Das Kapital wird so zum ‚Großen Gläubiger‘, zum Universal-Gläubiger. Die aktuelle Krise zeigt deutlich, dass der Besitz auch im Neoliberalismus weiterhin den zentralen Einsatz darstellt, denn im Verhältnis Gläubiger-Schuldner geht es um ein **Kräfteverhältnis zwischen denen, die Kapital besitzen und denen, die es nicht tun** (Hervorhebung A.B.).⁶²

Besonders in den Zeiten des Neoliberalismus‘ hat sich das Gläubiger-Schuldner-Verhältnis extrem ausdifferenziert und besonders in Krisenzeiten ist zu beobachten wie dieses Verhältnis einen Zugriff auf alle anderen Beziehungen erlangt.⁶³ Wenn Marcel Mauss den Tausch als den Archetypus gesellschaftlicher Organisation beschreibt, so ist dieser Gedanke nun nicht widerlegt, sondern er ist erweiterbar um eine Ebene, die den Tausch nicht auf der Logik der Gleichheit etabliert, sondern auf der der Ungleichheit, des Machtdifferentials.⁶⁴ Dies zieht den Schuldner in die subjektive Verantwortung und suggeriert ihm ein schlechtes Gewissen; es geht deshalb um das Subjektivieren der Schuld.

Die Finanzströme repräsentieren keine einfache ‚Kaufkraft‘, keine einfache Korrespondenz zwischen Geld und Gütern, sondern eine vorschreibende und anweisende Kraft, d.h. ein Ensemble an Wahlmöglichkeiten und Entscheidungen, die sich auf eine Zukunft auswirken und Produktion, Machtbeziehungen und Subjektivierungsweisen antizipieren.⁶⁵

⁶¹ Lazzarato, Maurizio: *Die Fabrik des verschuldeten Menschen. Essay über das neoliberale Leben.* b_books: Berlin 2012, 9.

⁶² Ebd. 27.

⁶³ „... ist die Beziehung Gläubiger-Schuldner als Drehachse definiert, um die herum sich die Transformationen der kapitalistischen ‚Gouvernanz‘ bildet (eine Worterfindung der politischen Macht, die das Wort Kommando ersetzt): ‚Man ist von der fordistischen Regulation, die den industriellen und schuldnerischen Pol privilegiert, übergegangen zu einer finanziellen Regulation, die den Pol der Finanzen und der Gläubiger in den Vordergrund stellt.“ (Lazzarato, 42).

⁶⁴ Bereits Deleuze und Guattari haben Nietzsches dahingehende Argumentation aus der *Genealogie der Moral* sehr treffend auf den zeitgenössischen Kapitalismus angewendet. (Vgl. Lazzarato, 44).

⁶⁵ Ebd., 79.

Entscheidend für den Transfer dieser Machtbeziehungen auf die Philanthropie ist die antizipatorische Komponente in der Subjektivierung der Schuld, die durch das Fließen des Kapitals ausgelöst werden kann.

Topographische Besonderheiten

Das amerikanische Modell⁶⁶

Mellon Foundation | Corporate Support | Entwicklung von Sponsoren |

Stagnation eines Modells

Der Fluss des Kapitals ist in der Regel von topographischen Besonderheiten abhängig. Deshalb wird im Folgenden ein Überblick über das amerikanische Modell skizziert. Für die USA definierte Andrew Carnegie in seiner Schrift *Gospel of Wealth* (1889) die besten Betätigungsfelder für Philanthropie in folgender Reihenfolge: Universitäten, Bibliotheken, Krankenhäuser, Forschungslabore, öffentliche Parks, Kongress- und Konzerthallen, öffentliche Schwimmbäder und zuletzt Kirchen. Die Spenden wurden verwaltet und gefiltert von Institutionen, die dieselbe Struktur aufwiesen wie die Unternehmen, die sie ins Leben gerufen hatten.⁶⁷ Neben dieser unternehmerischen Struktur der amerikanischen Non-Profit-Unternehmen bildet ein weiteres - mentalitätsgeschichtliches - Faktum die Basis von deren Aktivitäten: obwohl der Alltag in den USA höchst wettgewerblich geprägt ist, schämt man sich nicht um Unterstützung zu bitten.⁶⁸ Wie bereits an dem oben genannten Ranking von Carnegie zu erkennen ist, spielte die Kunst - abgesehen von einigen spektakulären Museumsgründungen - in der gesamten Philanthropie nur eine Nebenrolle, ganz im Gegensatz zum Wissenschaftsbereich.⁶⁹

⁶⁶ „The existence of a unique American character was self-evident to many historians, sociologists, and political scientists in the 1950s. An allegedly unique American national character was formed by the shared immigrant experience, by the abundant natural resources, and by the political, economic, and educational institutions that encouraged opportunity. America transformed its immigrants, whatever their country of origin.“ (Fox).

⁶⁷ Vgl. World of Giving, 67.

⁶⁸ Vgl. Ragsdale, Diane: „Rethinking Cultural Philanthropy. Towards a More Sustainable Arts and Culture Sector.“ In: *State of the Arts*. RSA, Arts Council England: London 2011, 2.

⁶⁹ „Prior to the 1950s foundation and corporate support of the arts had been haphazard at best. Indeed, the great triumphs of foundation philanthropy - the transformation of American medical education, the eradication of a variety of endemic diseases in the United States and abroad, the Green Revolution - were rooted in the sciences, not the arts.“ (McCarthy, Kathleen D.: „American Cultural Philanthropy: Past, Present, and Future.“ In: *Annals of the American Academy of Political and Social Science*, Vol. 47, Paying for Culture, 1/1984. Sage Publications, o.O., 13-26, 17, <http://www.jstor.org/stable/1044131>, 6.3.2018).

Erst in den späten 1950er Jahren etablierte sich die Kunstpolitik als eigenständiges Feld innerhalb der Public Social Policy. Damit hinkte die USA im internationalen Vergleich hinterher. Obwohl in dieser Zeit das private Kunstsporing die Beteiligung der öffentlichen Hand übertraf, wurde es dennoch nicht als die ‚richtige‘ Art der Förderung angesehen. Gleichzeitig entwickelten sich neue philanthropische Initiativen von Einzelspendern wie von Interessengemeinschaften. Verwaltungen von Städten und von Bundesstaaten kooperierten nun verstärkt mit Sponsoren. Außerdem bemühte sich die amerikanische Regierung um einheitliche nationale Richtlinien.⁷⁰

The arts had a claim on philanthropy and public policy. Artists who could not prosper in a market economy deserved to be subsidized because their work had aesthetic and educational value. Philanthropy had improved the incomes of artists and given the general public access to their work. But state subsidies were now required to ensure that artists had proper incomes and to make their work widely available.⁷¹

Dennoch hatte die Kunstförderung in der Öffentlichkeit weiterhin keine breite Basis. Die Unterstützung von Gesundheitsprojekten oder die Armenförderung wurden als ‚wichtiger‘ angesehen. Warum sollte Kunst gefördert werden, wenn weiterhin ein Teil der Bevölkerung mangelhaft ernährt wurde, unter katastrophalen Wohnverhältnissen litt und dadurch chronisch krank war? Auf dem freien Markt waren lediglich Kunstformen wie Populärmusik und Kinoindustrie erfolgreich. Das Kunstsporing wurde als eine Aktivität der bildungsstarken und reichen Oberschicht angesehen, die sich wiederum an eine gewisse Bildungselite - die der Künstler - wandte. Aus diesem Grund ermangelte es der öffentlichen Förderung der Künste selbst noch in der 1960er Jahren der moralischen Dimension wie der Unterstützung sozial schwacher Schichten.⁷² Im selben Jahrzehnt entdeckte aber John D. Rockefeller III. auch eine zunehmende Sensibilität gegenüber kulturellen Bedürfnissen. In der Phase des industriellen Aufstiegs der USA sollte als Gegengewicht der ‚Mechanisierung‘ der Gesellschaft die Kreativität des Einzelnen gefördert werden.⁷³ John E. Sawyer, der Präsident der *Andrew W. Mellon Foundation*, hob die Nuancen zwischen den drei vorherrschenden Unterstützungsformen hervor: Stiftung, öffentliche Hand und individuelle Unterstützung. Im Gegensatz zum Staat könne eine Stiftung schnell reagieren, Entwicklungen antizipieren und sensible, aber werthaltige Projekte unterstützen. Darüber hinaus können Stiftungen ganze Programme mit sehr langer Laufzeit oder sogar Institute ins Leben rufen, was ein individueller Spender

⁷⁰ Vgl. Fox.

⁷¹ Ebd.

⁷² Vgl. ebd.

⁷³ Vgl. McCarthy, 17.

kaum leisten kann: „an endowed foundation can bring professional evaluation, early response, and a long view of the future.“⁷⁴

Die *Mellon Foundation* bezieht ihre Verpflichtung und Verflechtung im Kunstsporing aus der Lebensleistung ihres Gründers Andrew W. Mellon. Dieser war an der Gründung die *National Gallery of Arts* in Washington inmitten der Großen Depression beteiligt. Zwischen 1937 und 1942 spendete die Familie 71 Millionen Dollar für den Bau und laufende Kosten. Mellons Sponsoring war immer stark fokussiert und auf Nachhaltigkeit angelegt. Der Präsident der Stiftung, John E. Sawyer, unterstreicht dies, wenn er sagt:

... the value of maintaining highly qualified organizations that can set their own agendas and bring their own talents, initiatives, and independent judgments to bear on important needs and questions. It is imperative that we sustain this capacity in strength - and protect the fullest opportunities for its private support - against vicissitudes of funding and vagaries of government policies.⁷⁵

Seit ca. 1970⁷⁶ entwickelte sich Corporate Support zum ‚Wunderkind‘ der amerikanischen Funding Community. Im Zeitraum bis 1979 wurden über 600 Stiftungen von Unternehmen gegründet.⁷⁷ Während dieser Zeit ist besonders der pädagogische Auftrag der Museen in den Vordergrund gerückt. Damit konnten vor allem öffentliche Gelder zusätzlich mit in Anspruch genommen werden. Der Zusammenhang zwischen Museumspädagogik und Unterstützung durch die öffentliche Hand ist deutlich erkennbar. Das liegt vor allem darin begründet, dass innerhalb der Basisfunktionen von Museen (Sammeln, Erhalten, Zeigen und Erziehen) in den USA der Educational-Gedanke nicht isoliert betrachtet werden kann, sondern dass das Sammeln, Erhalten und Zeigen immer in einem pädagogischen Kontext gedacht werden (zumindest mehr als das in Europa der Fall ist).⁷⁸

⁷⁴ Ebd.

⁷⁵ Zit. ebd., 20.

⁷⁶ „Sociologists, especially Paul J. DiMaggio, have, made the history and present condition of museums an important subject for research. DiMaggio has emphasized two themes in many publications since the late 1970s: the unique role of nonprofit organizations in mediating between culture and the marketplace, and the interplay of local and national issues in the behavior of both social elites and museum professionals. He combines research in primary data, including historical sources, with facility in organizational theory. Moving carefully from scholarship to prescription, DiMaggio has recently warned that "art museums can no longer count on steadily increasing demand for their services." His pessimism derives from data about demography, the general economy, the state of the art market, and changes in upper-class behavior.“ (Fox).

⁷⁷ Vgl. McCarthy, 21.

⁷⁸ Vgl. Lievrouw, Leah A.: „Communication and the ‚Culture Wars‘.“ In: *Journal of Communication* 46 (1), Winter 1996, 169-178, 174.

Amerikanische Museen können ohne professionelles Fundraising nicht existieren. Klaus Siebenhaar nennt dessen vier Hauptcharakteristika: 1. Fundraising ist ein beziehungsorientierter Austauschprozess; 2. Fundraising begründet sich auf einem beziehungsorientierten Marketingverständnis (Aufbau, Ausbau und die Gestaltung von Beziehungen); 3. Fundraising richtet sich an den Interessen und Motivationen der Fundgiver (Spender) aus (mit positiven Gratifikationen); 4. Fundraising gründet sich auf einem präzise formulierten Selbstverständnis (Mission Statement, Brand) der Institution (Museum).⁷⁹ Die US-Museen besitzen eine Leitungs- und Organisationsstruktur mit der sie das Sponsoring optimal administrieren können. Der Board of Trustees (oder Directors) ist die eigentliche Machtzentrale der Institution - wie bei allen anderen amerikanischen Non-Profit-Organisationen -, aber gleichzeitig auch die finanzpolitische Instanz, die über ihre Tätigkeit hinaus einen großen Teil der Spenden selbst bereitstellt.⁸⁰ Der aufwändige Prozess Sponsoren zu entwickeln und dann über Jahre hin ‚upzugraden‘ wird an eine spezialisierte Abteilung innerhalb des Museums delegiert. Diesen Spezialabteilungen oder den Trustees selbst obliegt dann auf die Aufgabe, potente Spender für sog. Capital Campaigns (Sonderprojekte) anzusprechen und diese dann als Türöffner und Multiplikatoren für etwaigen Museumsakquisitionen zu gewinnen.⁸¹ Das Hauptaugenmerk bei dieser Kommunikationsstrategie liegt auf einer Betonung der emotionalen Ebene: „All business is personal“.⁸²

Trotz des hohen Professionalisierungsgrads des Private Funding scheint sich die Museumslandschaft in den USA zur Zeit in einer schwierigen Finanzierungslage⁸³ zu befinden. Während einer Veranstaltung mit dem Titel „New Business Models“ bei der *Americans for the Arts Conference* in Maryland 2010 formulierte die CEO des *Nonprofit Finance Fund*, Clara Miller: “There is one business model: reliable revenue that meets or exceeds expenses. Any questions?” Bei den Zuhörern hat

⁷⁹ Vgl. Siebenhaar, 57.

⁸⁰ Vgl. Siebenhaar, 60.

⁸¹ Vgl. ebd. 63.

⁸² Ebd., 65.

⁸³ „How much of a contribution to American democracy at home and abroad philanthropy is likely to make in the future is of course a matter of speculation. Before the 2008 collapse of financial markets, economists predicted a massive intergenerational transfer of wealth from the baby-boom generation in the coming years, much of it going to philanthropic causes. The amount of giving is now likely to be less. Economic setbacks always generate the fear that philanthropy may dry up or may be inadequate to the challenges faced. This was the case during the Great Depression when President Hoover unsuccessfully called philanthropy to the rescue, and it has been widely feared that the Great Recession might have the same result.“ (Zunz).

diese Bemerkung zu einem kollektiven Gelächter geführt. Das bedeutet, dass das amerikanische System für diejenigen, die in diesem System agieren, keine Stabilität mehr verspricht.⁸⁴

A staggering 41% of nonprofit arts organizations in the US were unable to balance their budgets in 2008 (up from 36% in 2007) and, within this, larger arts organizations were particularly likely to report deficits. These statistics makes it clear why there is a growing sentiment that the American model is failing. 'The model is broken' is shorthand for a range of frustrations and concerns surrounding the chronic undercapitalization of nonprofit arts organizations in the US. This is leading many to question whether the fundamental assumptions and beliefs underpinning the American model are still valid.⁸⁵

Im gesamten Bereich der Philanthropie spielt die Unterstützung der Kunst eine eher untergeordnete Rolle: 2009 wurden 83 Prozent der Gesamtsumme von nahezu 308 Milliarden Dollar von Individuen gespendet. Ein Großteil (ca. 101 Milliarden) ging an Kirchen, ca. 40 Milliarden ging an Universitäten und andere Bildungsinstitute. Kunst, Kultur und Geisteswissenschaft erhielten mit 4 Prozent (ca. 12 Milliarden) einen vergleichsweise geringen Anteil, der seitdem weiterhin abnimmt.⁸⁶ Unter dieser Unterfinanzierung leiden vor allem künstlerische Langzeitprojekte, die Unterstützung von Künstlern sowie die Entwicklung von neuen Projekten. Der Erhalt und die Dokumentation von Kunstwerken für die nächsten Generationen ist ebenfalls stark betroffen. Das macht es kaum noch möglich für eine für die Gesellschaft notwendige ästhetische, kulturelle und sozioökonomische Diversifizierung zu sorgen.⁸⁷ Obwohl die „culture of asking and a culture of giving“⁸⁸ tief in die Gesellschaft eingebettet sind und die Philanthropie weit mehr als lediglich Steuererleichterungen verspricht, scheint das in den USA praktizierte Modell an seine Grenzen zu stoßen.⁸⁹ Deshalb verstehen zahlreiche amerikanische Experten nicht das große Interesse aus Europa an dem US-Modell. Vor allem in den Niederlanden und Großbritannien, wo sich der Staat bereit seit einiger Zeit aus der Kulturförderung zurückzieht, versucht man ein amerikanisches Modell zu etablieren, um das

⁸⁴ Vgl. Ragsdale, 2.

⁸⁵ Ebd.

⁸⁶ Vgl. ebd.

⁸⁷ Vgl. ebd. 5.

⁸⁸ Ragsdale, 2.

⁸⁹ "It may not be at all obvious that this is a time to characterize the American tradition of philanthropy as being under fire. Indeed, overall U.S. charitable giving, at nearly \$ 300 billion, is close to record level – and the percentage of the nation's economy devoted to it is (at 2.2 percent) twice that of the next closest nation (the United Kingdom, at 1.1 percent). What's more, philanthropy has been enthusiastically embraced by a new generation of the very wealthy. Led by Bill Gates and Warren Buffett, some 92 billionaires have signed on to the Giving Pledge – to donate more than half their fortunes to good causes over the course of their lifetime." (Husock, Howard: *Philanthropy Under Fire* (= Encounter Broadside Nr. 34). Encounter Books: New York 2013, 4).

Entstehen einer Finanzierungslücke zu antizipieren.⁹⁰ Und dies, obwohl gegenwärtig in den USA die ‚independent philanthropy‘ (das direkte, diskrete Spenden mit oder ohne Agenten, aber ohne Partnerschaft mit Regierungsorganisationen) rückläufig ist.⁹¹

Art Girls: das russische Modell

Frauen und Oligarchen | Misstrauen in den Dritten Sektor | Role-Models | Gender-Devide | Rekontextualisierung

Völlig anders stellt sich die Situation im postkommunistischen Russland dar. wo Ehefrauen oder Töchter von prominenten Oligarchen die Philanthropieszene beherrschen. Dieses wohl einmalige Phänomen hat seine Ursachen in verschiedenen jüngsten dynamischen Entwicklungen: das sind neue wirtschaftliche Möglichkeiten und Betätigungsfelder, ein wiedererwachtes Nationalbewusstsein in einem nun internationalen Kontext sowie das Narrativ einer jetzt ‚demokratischen‘ Gesellschaftsordnung. Zahlreiche Museen und Ausstellungsmöglichkeiten für Gegenwartskunst wurden im Lauf der letzten 15 Jahre in ganz Russland etabliert. Anhand dieses speziellen Beispiels kann man analysieren wie Kunstsporing an der Etablierung neuer (Teil)Gesellschaftsstrukturen mitwirken kann. Gleichzeitig ist diese Art der Kunstförderung ein willkommenes Instrument der russischen Elite, das der Selbstbespiegelung und Identitätsstiftung dient. Abhängig vom Reichtum ihrer Männer oder Väter besitzen diese Frauen die Zeit sowie die finanziellen Ressourcen zur professionellen Beschäftigung mit der Kunst. Zu ihren Zielen zählt auch, dass sie Russland im internationalen Kunst-Kosmos etablieren möchten. Dabei beziehen sie sich zwar auch auf Vorbilder aus der russischen Geschichte, ihr Handlungsfokus ist aber auf die Gegenwart, mehr noch auf die Zukunft gerichtet.⁹²

Es besteht eine offensichtliche Korrelation zwischen dem Aufblühen eines russischen Sponsorentums und einer engagierten Gruppe von Frauen, die vor allem aus diesen Mitgliedern besteht: Irina Prokhorova, Marianna Sardarova, Stella Kesaeva, Daria Zhukova, Maria Baibakova und Sofia Trotsenko. Deren Ziel ist es eine neue kreative Bewegung in Russland zu initiieren. Von deren Vätern, Ehemännern und Brüdern wurden für diesen Zweck extrem hohe Summen investiert. In Inter-

⁹⁰ Vgl. Ragsdale, 2..

⁹¹ Vgl. Husock, 4.

⁹² Vgl. Milam, Jennifer: “‘Art Girls’: Philanthropy, Corporate Sponsorship, and Private Art Museums in Post-Communist Russia.” In: *Curator: The Museum Journal*. Volume 56, Issue 4, October 2013, 391–405 (<http://onlinelibrary.wiley.com/wiley.emedia1.bsb-muenchen.de/doi/10.1111/cura.12040/full>, 6.3.2018).

views sprechen diese Frauen darüber, dass mit diesem Geld vor allem die Kreativität im Erziehungsbereich gefördert werden soll, um später technologische und wirtschaftliche Fortschritte erzielen zu können. Obwohl im postkommunistischen Russland eine grundsätzliche Skepsis gegenüber Philanthropie vorherrscht, hat diese – für diese Region - neuartige Intervention des Dritten Sektors - also des weder marktorientierten noch staatlichen Teil der Volkswirtschaft - die öffentliche Haltung gegenüber kreativen und kulturellen Prozessen positiv beeinflusst.⁹³ Irina Prokhorova hat wiederholt darauf hingewiesen, dass russische Stiftungen gegen das Misstrauen in den Dritten Sektor ankämpfen müssen: „A lot of people don't trust people with money, don't trust people that show initiative“ und „a lot of people still think that charity is something like a surplus-appropriation system for rich people“.⁹⁴ Es ist anscheinend genau dieses entgegengebrachte Misstrauen, das den philanthropischen Stiftungen ihre Dynamik gegenüber Widerständen verleiht. Dadurch konnten diese Organisationen Strategien erarbeiten, die für die Praxis von Museen und Ausstellungen sehr fruchtbar sind.

Die Stiftungen der Art Girls kooperieren in der Regel mit dem russischen Kultusministerium sowie den großen Veranstaltern wie zum Beispiel der *Moscow International Biennale of Youth Art* und schaffen damit eine Verbindung zwischen dem ‚freien‘ und ökonomisch getriebenen Kunstmarkt sowie staatlichen Initiativen, die aufgrund von Unterfinanzierung keine ausreichenden Präsentationsflächen für bildende Kunst etablieren können.⁹⁵ Seit 2005 sind so mindestens acht neue Kunstzentren in Moskau, St. Petersburg und Sibirien etabliert worden. Bereits 1999 gründete der Milliardär Vladimir Potanin eine private Stiftung mit dem Ziel „creative growth of the museum society“⁹⁶ im postkommunistischen Russland zu fördern.⁹⁷ 2008 wurde in Moskau das *Garage Center for*

⁹³ „Irina Prokhorova regularly speaks of her approach to philanthropic work and the distinctions of the third sector from business enterprise, wealth, and the problems that have arisen from total reliance upon the state.“ (Milam).

⁹⁴ Zit. ebd.

⁹⁵ „All six of these women have distanced themselves from selling art, although Trotsenko sells space to other dealers and Sardarova participates in art fairs, activities justified by both women as part of their pedagogical mission to expand Russian's knowledge of art markets and to present contemporary Russian art within an international context. They share a common set of initiatives aimed at educating the wider public on international art movements in the twentieth century, in order to inform an understanding of contemporary art. In particular, they have brought exposure in Russia to contemporary international artists working from the 1960s onwards: artists such as Andy Warhol, Jean-Michel Basquiat, Francis Bacon, Cindy Sherman, and Damien Hirst. But more importantly, through their varied activities, these women have supported contemporary Russian art produced from the 1960s onwards, along with the development of emerging Russian artists.“ (Milam).

⁹⁶ Zit. ebd.

⁹⁷ „Potanin's example was followed by Mikhail Prokhorov, who set up an eponymous foundation in 2004 with the proclaimed purpose of integrating and promoting Russian art and culture within a global context, while at

Contemporary Culture eröffnet. Dies ist ein Projekt von Daria Zhukova, eine Erbin und Partnerin des Milliardärs Roman Abramovich, der vor allem dadurch bekannt wurde, dass er der Eigentümer des Londoner Fußballklubs *Chelsea* ist. *Garage* ist das Hauptprojekt der *Iris Foundation*, deren Initiatoren ebenfalls Zhukova und Abramovich⁹⁸ sind. *Iris* ist eine Nonprofit-Organisation mit dem erklärten Ziel das Verständnis von Gegenwartskultur zu fördern. Ein weiteres Art Girl, das die Moskauer Szene für Gegenwartskunst prägend mit gestaltet, ist Maria Baibakova, Tochter von Oleg Baibakov, der Vize-CEO des sibirischen Unternehmens *Norilsk Nickel*⁹⁹ war. Baibakova ist die Gründerin des an der Moskva gelegenen Ausstellungszentrums *Red October* - situiert in einer ehemaligen Schokoladenfabrik aus dem 19. Jahrhundert. Um eine Ausstellung mit prominenten Werken der Moderne sowie der Gegenwartskunst nach Russland zu bringen hat sie sogar eine Kooperation mit der amerikanischen Galeristenlegende Larry Gagosian initiiert.

According to statements made in interviews with national and international journalists, Baibakova's aim has been not only to support the work of emerging Russian artists by providing a place of display, but also to impress upon her fellow Russians that contemporary art can improve society through the expansion of their cultural outlook. Like Zhukova, Baibakova's personal collection is broadly characterized as the work of contemporary international artists bought at world art fairs. She also advises her father, Oleg, who has a prominent collection of twentieth-century and contemporary British and American art, focusing on consumer culture and starting with Warhol.¹⁰⁰

Hinsichtlich philanthropischer Betätigung in Russland muss man davon ausgehen, dass in den vergangenen ca. 100 Jahren - also mehr oder weniger während der gesamten Sowjetära - Wohltätigkeit und Spenden als manipulative Praktiken des Kapitalismus interpretiert wurden, mit denen dieser unautorisiert Einfluss auf den Staat nehmen wolle. Schließlich war es dessen Privileg alle Bedürfnisse der Bürger - inklusive kulturelle Bildung - zu befriedigen.¹⁰¹ In der kommunistischen Phase

the same time developing cultural awareness in regional parts of Russia. Although Prokhorov is listed as a co-founder with his sister, it is Irina Prokhorova alone who acts as the Expert Council. Prokhorova is not an art collector, but her support for the development of local artists in the greater part of Siberia is significant in this context.“ (Milam).

⁹⁸ „Abramovich's collecting practices have been the direct result of his relationship with Zhukova—he did not buy art before they met and now spends more than any other Russian art collector, including the recent purchase of a work by Francis Bacon for USD \$43 million.“ (Milam).

⁹⁹ Norilsk gilt als die nördlichste Großstadt der Erde. Ihr Industriekomplex hat sich aus einem Lager für Zwangsarbeiter entwickelt. Aufgrund des Nickel-Abbaus zählt Norilsk auch zu den Städten mit der größten Umweltverschmutzung weltweit.

¹⁰⁰ Milam.

¹⁰¹ „This history disconnected Russian society from growing the third sector in the directions taken by European countries and the United States during the twentieth century, where alternative paths to philanthropic modernity saw collaboration between state sponsorship and private support in such public institutions as art museums. Western trajectories in the third sector gave rise to organizational structures informed by business

existierte in Russland keine kulturelle Agenda außerhalb der staatlichen. Diese Tatsache stellt eine erhebliche Differenz zu westlichen Staaten dar, die in dieser Zeit bereits Erfahrungen mit dem Zusammenwirken von öffentlicher und privater Kulturförderung sammeln konnten.

Financial support for the arts in the Soviet state was entirely dependent upon factors of ideological conformism and political loyalty. The total domination of Stalin's taste, which favored Socialist Realism, resulted in the elimination of teaching about Russian modernist and Constructivist achievements.¹⁰²

Moderne und konstruktivistische russische Kunst wurde ab ca. 1930 aus allen Ausstellungen entfernt.¹⁰³ Seit den 1940er Jahren wurden Künstler und Wissenschaftler, die sich auf die freie Ausdrucksmöglichkeit der Kunst beriefen, totgeschwiegen oder sogar inhaftiert. Von der Diktatur Stalins bis zur Chruschtschow-Ära in den 1960er Jahren hat die Staatsführung die russische Kunst sowie die Museen systematisch unterdrückt.¹⁰⁴ Irina Prokhorova reflektiert die problematische Beziehung Russlands zur Philanthropie in der Historie und erkennt dabei Hindernisse, aber auch Chancen:

We are used to looking at the developed Western countries and being amazed at their inner structures and wish that we had the same. We shouldn't forget that the tradition of **philanthropy is only 200 years old** (Hervorhebung A.B.). The intensive, systematic philanthropy of the new type appeared only in the end of the nineteenth century. We also had this tradition of philanthropy but it was stopped. In the twentieth century, philanthropy made a big leap—private foundations are a basis of contemporary culture all over the world. **This philanthropy is only 10 years old in Russia** (Hervorhebung A.B.). I think at some stage a moment will come when foundations will unite their ef-

practices, which provided methods and strategies to philanthropic foundations that emphasized efficiency and effectiveness, often in service of privately held cultural agendas directed toward the public good.“ (Milam).

¹⁰² Ebd.

¹⁰³ „... culminating with the closure in 1948 of the Moscow Museum of New Western Art with its extensive holdings, from Impressionism to Cubism.“ (Milam).

¹⁰⁴ „Nikita Khrushchev's notorious 1962 visit to the Manezh gallery emphasized the maintenance of a strict policy in art.‘ In response to viewing works by contemporary artists who showed formalist tendencies in the late 1950s and early 1960s, during a brief period of artistic openness following Stalin's death, Khrushchev shouted: ‚We aren't going to give a kopeck for pictures painted by jackasses.... If government funds have been paid for this picture [Pavel E. Nikinov's *The Geologists* (1962)], the person who authorized it will have the sum deducted from his salary. Write out a certificate that this picture has not been acquired by the government‘. As a result of the intense control over the production and display of art by the state over a span of 70 years, the question of a relationship between the development of a creative class and arts philanthropy directed at supporting contemporary culture presents a unique set of circumstances in the Russian context.“ (Milam).

forts and experience. The purpose for it will be the development of the new ways of working with individual territories.¹⁰⁵

Geht man in der russischen Geschichte allerdings weiter zurück, finden sich sogar Role-Models für die gegenwärtigen Art Girls. Wie in allen anderen europäischen Staaten am Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhundert waren auch in Russland aristokratische Frauen in ihrer sozialen Rolle vom Status der Väter bzw. Ehemänner abhängig. Unter diesen Frauen erlangten einige eine große Nähe zum Zar. Dadurch war es Ihnen möglich, sich philanthropisch in öffentliche Angelegenheiten einzubringen. Im Gegensatz zu diesen frühen ‚Vorbildern‘, die noch im Verborgenen agieren mussten, können sich die weiblichen Philanthropen der Gegenwart (ebenfalls als Partnerinnen mächtiger Männer) - aufgrund eines veränderten Frauenbildes - publikumswirksam engagieren. Die traditionelle Aufgabenteilung zwischen den Geschlechtern bedeutet im russischen Kontext, wo die Skepsis gegenüber Nonprofit-Organisationen noch präsent ist, sogar einen Vorteil. Der ‚gender divide‘ ermöglicht eine Trennung der wohltätigen Unternehmungen von den reinen kapitalistischen Interessen. Der (männliche) CEO wird in Russland immer ausschließlich als Businessman wahrgenommen; eine Trennung von dieser Funktion und der Privatperson ist nicht vorstellbar. Die von den Frauen ausgeführte Sponsorentätigkeit wird in der Öffentlichkeit als privater Akt gesehen - nicht mit wirtschaftlichen Interessen im Zusammenhang stehend. Somit wird deren Tätigkeit nicht als persönliche Bereicherung interpretiert, was bei einem männlichen Agieren der Fall wäre.

Philanthropie in Russland ist ein reines Upperclass-Phänomen, das sich im Fall der Art Girls auf Gegenwartskunst richtet. Es bestehen aber durchaus Ähnlichkeiten zur Kunstförderung im 19. Jahrhundert, als alte und neue Eliten sich durch diese Betätigung hervorheben wollten. Russland hat relativ spät - zu Beginn des 18. Jahrhunderts - die bereits im Westen praktizierte Patronage von Künstlern für sich entdeckt. Peter der Große und Katharina II. dienten dem Adel dabei als Vorbilder. Zuerst wurden die Künstler noch ‚importiert‘, später förderte man auch die lokalen Vertreter.¹⁰⁶ Die aktuelle Situation vergleicht Jennifer Milam mit der im vorrevolutionären Russland:

¹⁰⁵ Ebd.

¹⁰⁶ While both rulers were well known for their cosmopolitan tastes—bringing to their courts artists, architects, and garden designers from all over Western Europe—they also used this practice as a strategy to provide training for local artists and craftsmen and to stimulate the Russian production of luxury goods. Catherine commissioned several extensions (designed by Russian and French architects) to the Winter Palace to house her ever-expanding collections of European art, but the Hermitage was not opened as a museum until the middle of the nineteenth century. Collecting and arts patronage by the Tsars and their families remained within the context of the imperial court and aristocratic household. Nevertheless, a concept of philanthropy began to develop at the end of the eighteenth century and became one of the most significant public activities of women at court.“ (Milam).

Tenisheva's and Mamontova's support of the artists and artisans at Talashkino and Abramtsevo, respectively, signals the involvement of the women of the merchant and industrial elite in local forms of arts sponsorship prior to the Revolution of 1917. It is likely that Vera Tretiakova similarly participated in her husband's cultural activities, but the details of her involvement remain unknown. As noted in a brief study by Alla Myzelev (2008), Tenisheva's memoirs, published as *Impressions of My Life*, provide a record of the princess's enthusiasm for her work, and signal both the social and financial advantages that her second marriage offered. Nevertheless, these writings were highly personal and intended for a limited audience. Mamontova and Tretiakova wrote very little about their own interests and experiences, and this is the norm for women of the merchant elite.¹⁰⁷

Im Gegensatz zu diesen Vorläufern benutzen die Art Girls die Medien bewusst um ihr Engagement öffentlich zu machen. Allerdings sind sie sich der speziellen russischen Tradition durchaus bewusst. Jennifer Milam spricht dabei von einer „Recontextualization“¹⁰⁸. Ihren elitären Status im internationalen Kunstbetrieb unterstreichen sie dadurch, dass sie in den Boards der großen Museen sitzen wie z.B. dem *Guggenheim* oder der *Hermitage*. Daneben leiten sie ihre eigenen Stiftungen, Ausstellungsräume und Kunstcenter¹⁰⁹. Eine Strategie der Art Girls ist es, mithilfe der Rekontextualisierung - in Bezug auf die Kunstideologie sowie die Architektur der Ausstellungsgebäude - einen bewussten Bezug zur russischen Moderne der 1920er Jahre herzustellen. Die so als *die* kreative Epoche Russlands beschworen wird. Damit einhergeht eine implizite Ablehnung der stalinistischen Phase, die als unwesentlich für die kulturelle Entwicklung des Landes gilt. Vor allem die Installation von Ausstellungsflächen in historische Gebäude der russischen Moderne macht diese Strategie geradezu physisch erfahrbar. Das Sponsoring vermittelt somit eine klare Botschaft: „Russia's future as a creative nation builds from its past, but is enabled by the philanthropic and economic growth of innovative billionaires and their families.“¹¹⁰

¹⁰⁷ Ebd.

¹⁰⁸ Ebd.

¹⁰⁹ „Two of the contemporary art centers—Dasha Zhukova's Garage Center for Contemporary Culture, and the garage bought by Stella Art Foundation for redesign as a museum—are situated within revamped industrial buildings: bus depots designed by a leading Soviet Constructivist architect of the 1920s, Konstantin Melnikov (Profile 2008; Varoli 2008). As noted by both women, Melnikov's architecture lends itself to the size and display requirements of contemporary art (Rivetti 2012). In 2013, the Garage Center for Contemporary Culture will move to Gorky Park, also designed by Melnikov, with Soviet-era tiles, bricks, and murals intentionally incorporated into the renovations of the prefabricated concrete building. This very location of contemporary art within abandoned architectural spaces from early Soviet history is intended to acknowledge connections between past creative achievement and future creative potential, linked through a reference to Russian work and industrial technology.“ (Milam).

¹¹⁰ Ebd.

Das gegenwärtige russische Modell ist sicherlich nicht wegweisend für (West)Europa, obwohl alle Anzeichen darauf hin deuten, dass sich in den nächsten Jahren und Jahrzehnten eine nicht unwesentliche Verschiebung der Kulturförderung von der staatlichen Subventionierung hin zum privaten Sponsoring ereignen wird. Lediglich das Ausmaß dieser Veränderung ist noch nicht vorhersehbar. Die US-amerikanische Künstlerin Andrea Fraser beschreibt das mögliche Szenario so:

In Europe, however, there may be more choices as long as direct public subsidy exists. The debt crisis is pushing more and more of the European art field toward the US model. The British Culture Secretary, Jeremy Hunt, recently called for an ‚American-style culture of philanthropy‘ to save the arts in Britain from a 30 percent cut in the Arts Council and a 15 percent cut in funding for museums. Don’t do it! Let this tale of inequality and crisis in the US be a cautionary one. Rather than turning to collectors to subsidize the acquisition of art works at grotesquely inflated prices, European museums should turn away from the art market and the art and artists valorized in it. If this means that public museums contract and collectors create their own privately controlled institutions, so be it.¹¹¹

Ein wesentlicher Vorteil der Europäer besteht darin, dass sie aus den Problemen und Fehlern des amerikanischen Modells Schlüsse ziehen können. So ist es z.B. wesentlich auch immer die Situation der privaten Geldgeber nicht aus den Augen zu verlieren. Cultural Philanthropy ereignet sich nicht in einem Vakuum. Jede, wenn auch nur scheinbare, Verletzung des Willens des Spenders hat Auswirkungen auf zukünftige Förderungen.¹¹² Bei allem Streben nach ideologischer Unabhängigkeit und künstlerischer Eigenständigkeit muss diese Tatsache immer mitgedacht werden. Und nicht zuletzt ist der Mentalitätsunterschied zwischen Europäern und Amerikanern sowie deren spezifische Historien in Bezug auf das ‚Geben‘ zu beachten: Philanthropy ist eine uramerikanische Tradition in der sich der Respekt für die Würde des Individuums auf ganz spezielle Weise ausdrückt. Diese Tradition ist in der europäischen Gesellschaft weit weniger entwickelt, bzw. ist die Fürsorge für das Individuum und seinen Bedürfnissen (wie z.B. Bildung, Hygiene, Zugang zu Kunst) den staatlichen Verwaltungsapparaten zugewiesen.

¹¹¹ Fraser, Andrea: L’ 1%, C’EST MOI, 1 (http://whitney.org/file_columns/0002/9848/andreafraser_1_2012whitneybiennial.pdf, 20.4.2015).

¹¹² Vgl. Cain, Jeffrey: *Protecting Donor Intent: How to Define and Safeguard Your Philanthropic Principles*, hg. v. The Philanthropic Roundtable. Smashwords Edition: o.O. 2012, eBook o. Seitenzählung.

Museen

...such a curator is always a big opportunist. We must understand opportunism, however, in the literal and neutral sense of 'the ability to grab opportunities', which includes the dexterity to allude in a non-routine fashion to a constantly changing work context. It is the art of living with chronic instability, with unexpected turns of events and perpetual innovations - a world in which new possibilities and opportunities are continually presenting themselves.

Pascal Gielen¹¹³

Museen und Sponsoren

Drei Fallbeispiele

Okwui Enwezor: Haus der Kunst (München)

Das instabile Beziehungsgeflecht zwischen Museen und Sponsoren soll anhand der folgenden drei Fallbeispiele skizziert werden. Im Jahr 2014 hat das *Haus der Kunst* in München mit der *Schörghuber-Gruppe* seinen größten Sponsor verloren. Nach einem 23-jährigem Engagement hat sich der Brauereikonzern aus der *Stiftung Haus der Kunst* zurückgezogen.¹¹⁴ Bisher hatte das Unternehmen, das unter anderem mit Immobilien, Bier und Hotels sein Geld verdient, jährlich 500.000 Euro für den laufenden Betrieb zur Verfügung gestellt. Das machte zuletzt elf Prozent des Jahresetats des Ausstellungshauses aus.¹¹⁵ Seit 1992 hat *Schörghuber* mehr als 16 Millionen Euro gestiftet. Das Unternehmen entschied sich nun dazu, anstelle des Kunstinstituts die Bevölkerungsschichten zu unterstützen, die es angeblich nötiger bedürfen. Die Gelder gehen nun an die *Josef Schörghuber-Stiftung für Münchner Kinder*, die bedürftigen Familien Urlaube finanziert. Begründet wurde dieser Schritt mit der Tatsache, dass sich der Freistaat Bayern sowieso sehr intensiv an der Finanzierung des Ausstellungshauses beteilige.¹¹⁶ Die Aufgabe der Stiftung bestand aber nicht nur in der finanzi-

¹¹³ Gielen, Pascal: „The Biennale: A Post-Institution for Immaterial Labour.“ In: Ders.: *The Murmuring of the Artistic Multitude. Global Art, Memory and Post-Fordism*. Valiz: Amsterdam 2009, 36-48, 38.

¹¹⁴ Auch der Schörghuber-Gruppe in München gehörende Immobilien, in denen bisher günstige Künstlerateliers untergebracht sind, sollen in den nächsten Jahren ‚gewinnbringend‘ genutzt werden.

¹¹⁵ Vgl. Riedel, Katja u. Vogel, Evelyn: „Haus der Kunst verliert Sponsor.“ In: *Süddeutsche Zeitung* vom 11.6.2014, <http://www.sueddeutsche.de/muenchen/museen-in-muenchen-haus-der-kunst-verliert-sponsor-1.1995499> (6.3.2018).

¹¹⁶ Vgl. ebd.

ellen Zuwendung, sondern auch in der Mitsprache bei der Besetzung der kaufmännischen Leitung sowie in Fragen der Sanierung des Gebäudes. Nach dem Rückzug von *Schörghuber* als Großsponsor entstand für das *Haus der Kunst* eine problematische Phase: In der *Gesellschaft der Freunde der Stiftung Haus der Kunst e.V.* traten 13 Kuratoriumsmitglieder zurück. Neben einflussreichen Privatleuten schieden auch die Firmenvertreter von *BMW* und *Schörghuber* aus, letzterer hatte sich ja schon als Mäzen zurückgezogen. Und auch die *Allianz Versicherung* hatte sich bereits früher von dem Förderverein verabschiedet.¹¹⁷ Dies brachte die gesamte Förderstruktur der Institution aus dem Gleichgewicht. Der seit 2012 bestellte Direktor Okwui Enwezor war mittlerweile bei den ‚Freunden‘ nicht mehr unumstritten. „Mehr noch fällt ins Gewicht, dass sie satzungswidrig, weil nicht eindeutig für Kunstzwecke, 100.000 Euro für eine Machbarkeitsstudie zur bevorstehenden Sanierung des Hauses der Kunst zahlen sollen, während Enwezor gleichzeitig die Biennale in Venedig kuratiert.“¹¹⁸ Einerseits verschafft diese (Neben)Tätigkeit Enwezors dem Institut ein internationales Renommee, andererseits war das *Haus der Kunst* zu dieser Zeit von baulichen Mängeln gekennzeichnet, deren Sanierung anstand. An diesem Beispiel ist abzulesen inwieweit das Zurückziehen eines Sponsors Auswirkungen auf die künstlerische Arbeit eines Direktors hat bzw. vice versa.

Melissa Chiu: *Hirshorn Museum* (Washington)

Häufige Abwesenheit war auch einer der Vorwürfe an Melissa Chiu, die Direktorin des *Hirshorn Museums* in Washington. Sie folgte 2013 auf Richard Koshalek. Chiu war zuvor zehn Jahre lang Direktorin und Vice President der *Asia Society* in New York. Nach dem Ausscheiden von Koshalek stand das Museum vor einer schwierigen finanziellen Situation.¹¹⁹ Der neuen Direktorin wurden

¹¹⁷ „Ja, auch vereinzelte Austritte habe es gegeben, räumt Andreas Langenscheidt, Vorsitzender des aus dem 29-köpfigen Kuratorium gewählten Vorstandes, ein. Nichts Besorgnis erregendes. Alles mehr oder weniger im Rahmen der gewohnten Fluktuation. Bleibt gleichwohl festzuhalten, dass jeder Austritt auch einen finanziellen Verlust bedeutet. Bei 800 Euro jährlichem Mitgliedsbeitrag für Private und 1500 Euro für Firmen ein einfaches Rechenexempel. Weit schlimmer jedoch: Anfang Juni schon hatte die Schörghuber Gruppe ihre seit mehr als zwei Jahrzehnten geleistete jährliche Unterstützung in Höhe von 500 000 Euro für das Haus der Kunst zurückgezogen.“ (Wiedemann, Christoph: „Streit unter Freunden.“ In: *Süddeutsche Zeitung* vom 13.7.2014 (<http://www.sueddeutsche.de/muenchen/haus-der-kunst-streit-unter-freunden-1.2042389>, 6.3.2018).

¹¹⁸ Ebd.

¹¹⁹ „His departure followed the board’s failure to move forward on the Bubble, a seasonal inflatable structure. The Bubble divided the board, and when the board finally decided to cancel the project, many members resigned. Fundraising stalled, and programs were cut because there was no money to support them. Things were so bad that the Smithsonian administration lent the museum \$1 million to help Chiu start the rebuilding. ‚We knew we had to ramp it up, and very quickly,‘ Chiu said. ‚These months have been spent trying to get people as excited about the Hirshhorn as I am.‘“ (McGlone, Peggy: „As the Hirshhorn’s new director, Melissa Chiu is raising millions.“ In: *The Washington Post*, 30.10.2015

ebenfalls – ähnlich zu Enwezor in München – ihre häufigen Absenzen vorgeworfen. Allerdings waren diese nicht künstlerisch motiviert wie im Fall Enwezor; sie reiste mehr oder weniger den Sponsorengeldern hinterher. Auch dies brachte ihr aber Kritik von lokalen Meinungsmachern ein. Während der ersten 13 Wochen ihrer Amtszeit verbrachte sie mehr Zeit in New York als in Washington. Aus ihrer Perspektive war dieses Verhalten völlig logisch: New York ist das Zentrum der Welt der zeitgenössischen Kunst; hier finden die wichtigsten Auktionen statt und ihre Aufgaben waren die Wiederherstellung der Reputation des Museums sowie das Neuordnen der kritischen Finanzlage. Zu ihrer Rechtfertigung sagte sie: „The way I see it is all programming is local. The money [from the gala] goes for yoga and Happy Hour at the Hirshorn and After Hours and exhibitions, and all of that is for the audience here.“¹²⁰ Das New York-Engagement der Direktorin¹²¹ zeigt auf, in welchem Spannungsfeld sich ein Kunstinstitut befindet wie das *Hirshorn*, das in einer Region verankert ist, aber gleichzeitig auf eine nationale Wirkung abzielt. In ihrer Funktion wurde von Chiu erwartet, dass sie bei lokalen Events anwesend ist und dass sie ebenfalls Künstler aus der Region bei ihrer Programmatik berücksichtigt. Auf der anderen Seite musste sie als Leiterin eines modernen überregionalen Museums landesweite Beziehungen pflegen - vor allem zu den meist in New York ansässigen Kunsthändlern, Sponsoren und Künstlern. Sie hatte Prioritäten zu setzen: „I would characterize my first year as doing all the tough foundational work that is largely invisible to the public.“¹²² Deshalb flog Chiu beinahe jede Woche nach New York zu Ausstellungseröffnungen im *Whitney* oder *Guggenheim*, um die wichtigsten Galerien zu besuchen, Führungen durch die Chelsea Galerien oder bei der *Armory Show* zu leiten, Künstler zu besuchen - und nicht zuletzt: um private Geldgeber zu treffen.¹²³ Mit dieser Strategie sammelte sie 2015 3,2 Millionen Dollar Sponsorengelder ein (im Vorjahr waren es 2 Millionen). Außerdem erhielt das Museum die Rekordsumme von 2 Millionen Dollar von Joleen und Mitch Julis, einem Hedge Fund-Gründer aus Los Angeles.

(https://www.washingtonpost.com/entertainment/museums/hirshorns-high-flying-director/2015/10/30/fc914c6c-6ec2-11e5-aa5b-f78a98956699_story.html, 6.3.2018.)

¹²⁰ Ebd.

¹²¹ „She has traveled between New York and Washington frequently to accomplish that goal. In her first 11 months on the job, Chiu took 58 one-way flights between New York and Washington, according to travel records provided by the Smithsonian at the request of The Post. (She enjoys the government rate: a \$132 round trip.) Add her national and international jaunts — to Los Angeles, Tehran, Tokyo and a host of other cities — and Chiu spent more days out of Washington than she did in the District.“ (McGlone).

¹²² Ebd.

¹²³ „She is not as visible in Washington. Chiu’s calendar shows that she spent an average of 9.5 days a month in Washington from October 2014 through August. In May, she was in the District 3.5 days. She was not among the 800 cultural leaders and Smithsonian employees at the installation of David J. Skorton as the new secretary of the Smithsonian in October, nor was she at his smaller welcoming cocktail party in September. Chiu says New York offers bigger bucks, and the numbers prove her right.“ (McGlone).

Die Sponsoren unterstützten ihren Führungsstil - aber auch Kollegen wie z.B. David Ross, der einige große Museen in den USA geleitet hatte: „Museums function in a show-business economy, not an academic economy (...) It's deeply competitive. She's just trying to suck some money out of New York for Washington.“¹²⁴ Allerdings koinzidierte Ross auch, dass er eine solche Strategie nicht angewandt hätte als er selbst das *Institute of Contemporary Art* in Boston leitete: „I think people need to get over a certain kind of parochialism.“¹²⁵ Der Board of Trustees des *Hirshorn Museums* war mit der Management-Performanz von Chiu sehr zufrieden, die Erwartungen wurden übertroffen und die Kritik an der Abwesenheit der Direktorin zurückgewiesen. Board-Mitglied Dan Sallick äußerte dazu: „Being a museum director in the 21st century is not a desk job. I think it requires you to be around the world at all times (...) What we asked her to come and do is take a museum that has had a difficult couple of years and turn it around.“¹²⁶

Franklin Sirmans: Pérez Art Museum (Miami)

Als der frühere Kurator Franklin Sirmans das *Pérez Art Museum* in Miami übernahm, wurde er ebenfalls mit einer schwierigen Konstellation konfrontiert. In einer Stadt in der die kulturelle Philanthropie so gut wie keine Tradition besaß, wurde ein Museum nach einem Sponsor benannt.¹²⁷ Jorge M. Pérez ist ein Immobilienentwickler, der 40 Millionen Dollar für ein neues - von *Herzog & de Meuron* entworfenes - Museumsgebäude spendete, das 2013 eröffnet wurde. Danach schenkte er dem Museum nochmals 20 Millionen Dollar sowie Kunstwerke im Wert von 20 Millionen Dollar. Eine weitere Million stiftete er für die Afro-amerikanische Stiftung des Hauses sowie für den Skulpturenpark. Außerdem stellte er in Aussicht, dass er zu einem späteren Zeitpunkt seine gesamte Kunstsammlung stiften werde. Dies bedeutete für das frühere *Miami Art Museum* einen enormen Zuwachs an privaten Stiftungsmitteln. Mit der Umbenennung befremdete Pérez aber auch bisherige und womöglich auch potentielle andere Unterstützer. Der Chairman des Museums Aaron Podhurst

¹²⁴ Ebd.

¹²⁵ Ebd.

¹²⁶ Ebd.

¹²⁷ „The institution's civic mission is one reason that the decision to change its name from the Miami Art Museum to the Pérez Art Museum Miami was so controversial. Four board members resigned and the museum, built on city land and partly financed by \$100 million in bonds, was pelted with protests. Even so, Mr. Pérez's gift of 110 artworks provided the museum with some of its most important acquisitions of Latin American artists, including works by Diego Rivera, Beatriz González, and Wifredo Lam. He has also promised, over time, to give the museum his entire collection.“ (Cohen, Patricia: „Miami Museum's Challenge: The Beach.“ In: *The New York Times*, 4.12.2013 (http://www.nytimes.com/2013/12/05/arts/design/miami-museums-challenge-the-beach.html?_r=0, 6.3.2018).

war aber optimistisch, dass dies der richtige Weg sei, da diese Sponsorengelder von Pérez unbedingt notwendig seien.¹²⁸ Dennoch bleibt die Umbenennung der kritische Punkt: das Institut befindet sich nämlich auf einem öffentlichen Grundstück, das mit 100 Millionen Dollar Steuergeldern finanziert wurde.¹²⁹ „People are not going to support a museum that a real estate mogul put his name on“¹³⁰, äußerte Mary E. Frank, die frühere Präsidentin des Museums, die 2011 aus Protest gegen die Umbenennung zurückgetreten war. Zu den weiteren Kritikern der neuen Namensgebung zählt auch die ortsansässige Sammlerin Mera Rubell, die eine wesentliche Sammlung dem Museum zur Verfügung gestellt hat. Es sei ein Museum der Bevölkerung, das nun den Namen eines einzelnen Sifters trägt. Mit „mixed results“¹³¹ ist das Ergebnis dieser Strategie wohl am treffendsten beschrieben. Auf jeden Fall trug sie dazu bei, dass andere Stifter und Leihgeber dem Museum nun eher verhalten gegenüber treten. Museumsdirektor Sirmans sieht angeblich kein Problem darin, dass das Museum nach einer Einzelperson benannt wurde und nennt die prominenten Vorbilder Menil, Frick und Whitney. Namhafte private Sammler aus Miami unterstützen das *Pérez Art Museum* wohl auch deshalb nicht, weil sie darin eine Konkurrenz zu ihren eigenen Sammlungen sehen, wie z.B. der Immobilienunternehmer Martin Z. Margulies. Dieses Verhalten kritisierte wiederum der Hauptsponsor Pérez mit dem Argument, dass man der Community, der man seinen Reichtum verdankt, auch etwas zurückgeben müsse. Es bleibt nun die vom Board gestellte Aufgabe von Franklin Sirmans die Zahl der Sponsoren erheblich zu vergrößern. Einerseits ist dies für die Akzeptanz des Museums wesentlich, andererseits hat Jorge M. Pérez angekündigt nicht als Sponsor at large weiterhin agieren zu wollen. Franklin Sirmans steht nun der Übergang von einem Sponsorenmodell der Einzelunterstützung zu einer vielfältigen Unterstützungsform bevor - mit dem Problem der bereits erfolgten Namensgebung. Und da die meisten potentiellen Stifter in Miami auch qualitätsvolle Kunstsammlungen besitzen, ist auch die künstlerische Planung von einem erfolgreichen Strategiewechsel abhängig.

¹²⁸ Vgl. Pogrebin, Robin: „First-Time Director Settles In at Pérez Art Museum Miami.“ In: *The New York Times*, 14.12.2015 (http://www.nytimes.com/2015/12/15/arts/design/first-time-director-settles-in-at-perez-art-museum-miami.html?_r=0, 6.3.2018).

¹²⁹ „During the new museum building's long gestation, the use of scarce city park land and a public subsidy of \$100 million (approved by voters in 2004 as part of a larger, \$2.9 billion Miami-Dade County bond package) became a persistent target for critics, including some prominent local art collectors. So did the subsequent renaming of the onetime Miami Art Museum after developer Jorge Perez, whose \$40 million gift of art and cash boosted its collection and bottom line but provoked raised eyebrows in the art world and a rift among the institution's own supporters.“ (Viglucchi, Andres: „Miami readies its new front porch: the \$131 million Pérez Art Museum. Even those without an interest in art will find plenty to enjoy at Miami's soon-to-open bayfront museum.“ In: *Miami Herald*, 30.11.2013, <http://www.miamiherald.com/entertainment/visual-arts/art-basel/article1958040.html>, 6.3.2018).

¹³⁰ Zit. bei Pogrebin.

¹³¹ Ebd.

An dem Beispiel von Pérez ist abzulesen, dass im US-amerikanischen Kontext Philanthropie kein Geschenk, sondern ein Investment darstellt. Durch die Neubenennung des Museums investiert der Großsponsor letztlich in seinen Namen bzw. seine Marke. Gleichzeitig ist seine Unterstützung aber positiv konnotiert, da Philanthropie grundsätzlich für sozialen Fortschritt steht. Dies ist sogar in die amerikanische Gesetzgebung eingeschrieben.¹³² Philanthropie operiert selbst in den USA auf einem viel kleineren Feld als die finanziellen Beteiligungen der Regierung.¹³³ Aber das Feld ist immerhin groß genug, um über deren inhärente Mechanismen nachzudenken - besonders weil Stiftungen im Kulturbereich ein auffälliges gesellschaftliches Distinktionsmerkmal zur Disposition stellen. Gerade in Miami ist die Gruppe der Sponsoren mit der der Sammler fast deckungsgleich und häufig besteht die Unterstützung aus einer Leihgabe oder Schenkung von Werken aus deren Privatsammlungen. Dies führt zu der Frage nach den Praktiken der Sammler und ihrem Umgang mit ihren Kollektionen. Es geht also nicht nur nach dem Warum, sondern auch nach dem Wie des Sammelns von Kunst: Welche Strategien verfolgen die Sammler auf dem Kunstmarkt, und wie organisieren sie ihre Ankäufe? Wie und wo präsentieren sie ihren Kunstbesitz? Machen sie ihn allgemein zugänglich oder halten sie ihre Sammeltätigkeit privat? Gerieren sie sich öffentlich als Kunstliebhaber und -förderer oder agieren sie als Kunstkäufer im Verborgenen?¹³⁴ Bei einem Blick zurück in der Geschichte des Sammelns ist festzuhalten, dass noch im 19. Jahrhundert die territoriale Nähe der Handelnden zueinander eine wesentliche Rolle gespielt hat - bis sich der moderne Kunsthandel international vernetzte. Bedeutende europäische Kunsthandlungen expandierten nicht nur innerhalb ihres Kontinents, sondern um die Jahrhundertwende vermehrt auch nach Übersee. Sie gründeten Filialen insbesondere in New York, das sich nun zu einem zentralen Umschlagplatz für Werke bildender Kunst entwickelte.¹³⁵ Es entstand ein internationaler wie interpersoneller Tauschhandel als „Arena sozialen Handelns“¹³⁶ - allerdings mit einem hohen Maß Ungewissheit über das Handlungsergebnis. Deshalb müsste die hohe Bereitschaft der Handlungsteilnehmer (Sammler) zum ‚Markttausch‘ ei-

¹³² Vgl. Zunz.

¹³³ Einerseits ermutigt die Regierung zur Philanthropie, andererseits möchte sie diese aber auch kontrollieren.

¹³⁴ Andrea Fraser öffnet diesen Fragenkatalog bis hin zu einer gesellschaftspolitischen Relevanz: „How do the world’s leading collectors earn their money? How do their philanthropic activities relate to their economic operations? And what does collecting art mean to them and how does it affect the art world? If we look at the incomes of this class, it is conspicuous that their profits are based on the growth of income inequality all over the world.“ (Fraser, Andrea: L’ 1%, C’EST MOI, 1, http://whitney.org/file_columns/0002/9848/andreafraser_1_2012whitneybiennial.pdf, 20.4.2015.

¹³⁵ Vgl. Gramlich, 12.

¹³⁶ Ebd. 16.

gentlich überraschen - oder auch vielleicht gerade nicht, weil diese Ungewissheit den eigentlichen Reiz des Kunsthandels ausmacht.

Museen und Künstler

**Autonomie | Andrea Fraser | Macht des Systems Auftragswerke | Thomas Hirschhorn | Deleuze
Monument | Gramsci Monument | Timeline**

Die oben genannte und vom Markt so nicht gewollte Ungewissheit über den Wert eines Kunstwerks steht nicht selten mit seiner (möglichen) ästhetischen Autonomie im Zusammenhang. Für Greenberg, Habermas und Adorno ist die künstlerische Moderne vor allem dadurch gekennzeichnet, dass sie ihre eigenen Regeln, eine implizite Logik sowie einen eigenen Lernprozess erschaffen hat.¹³⁷

Die Definition von autonomer Kunst leitet sich von Max Webers Analyse der modernen Gesellschaft her, die vor allem durch die Unterteilung der Lebenssphären gekennzeichnet ist, worin auch die Kunst ihren Platz findet.¹³⁸ Seit dieser Einteilung wird die Autonomie aber auch häufig mit apolitischen Isolationismus sowie mit einer rückwärts gerichteten Ideologie – oft im Bereich der ‚High Art‘ aufzufinden - in Zusammenhang gebracht. Seit Jahrzehnten steht Autonomie deshalb unter einem Generalverdacht, obwohl sie bei jeder Form der Gegenwartskunst - und sogar bei einer, die gesellschaftlich interveniert - eine wesentliche Implikation darstellt. Künstlerische Praxis verdient dann ihren Namen, wenn sie die Grenzen der Kunst sowie deren Autonomie problematisiert. Der Ästhetik fällt dabei die Aufgabe zu, verfestigte Annahmen, was autonome Kunst ist, in Frage zu stellen:

If anything, autonomy is an exceptional occurrence in the realm of established, factual relations – including art and its institutions. And while it may be true that the aesthetic

¹³⁷ Vgl. Lütticken, Sven: „Autonomy as Aesthetic Practice.“ In: *Theory, Culture & Society*. 2014, vol. 31(7/8), 81–95, 81 (<http://tcs.sagepub.com.sagepub.amedia1.bsb-muenchen.de/content/31/7-8/81.full.pdf+html>, 6.3.2018).

¹³⁸ „This autonomy of art underpinned the autonomy of the artwork as a seemingly self-sufficient entity obeying its immanent logic, which is at the same time that of an art history.“ (Ebd.)

and the political never quite coincide, I want to argue that there can be a productive back-and-forth even within single practices and seemingly indivisible acts.¹³⁹

Andrea Fraser

Eine der Künstlerinnen, die die künstlerische Autonomie gegenüber Museen mit zahlreichen Projekten thematisiert und zugleich problematisiert ist Andrea Fraser.¹⁴⁰ Dabei bevorzugt sie einen systemischen Zugang und analysiert die Verteilung des Kapitals in der Gesellschaft und die Auswirkungen auf den Kunstmarkt, bzw. auf die Kunstproduktion selbst - verbunden mit der Forderung nach alternativen Systemen.¹⁴¹ Gerade in den USA sieht sie kaum Möglichkeiten selbst als „autonome“ Künstlerin den Marktmechanismen zu entkommen:

How can we continue to rationalize our participation in this economy? In the United States, it is difficult to imagine any arts organization or practice that can escape it. The private nonprofit model – which almost all US museums as well as alternative art organizations exist within – is dependent on wealthy donors and has its nineteenth century origins in the same anti-tax and anti-government ideology that led to the current situation: the principle that private initiatives are better suited to fulfill social needs than the public sector and that wealth is most productively administered by the wealthy.¹⁴²

Fraser sieht neben den beiden Extremlösungen Teilnehmer des Wirtschaftssystem zu sein oder das Feld der Kunst gänzlich zu verlassen eine dritte Möglichkeit: wenigstens nicht im Namen der kritischen oder politischen Kunst Teilnehmer zu sein, um dieses Tun nicht dadurch zu legitimieren. Das, was Kunstwerke ökonomisch bedeuten, definiert ebenfalls ihre künstlerische wie soziale Dimension. Nur wenn sich ‚die Kunst‘ vom kommerziellen System, dominiert von Galerien, Kunstauktionen und -messen abkoppelt, könne eine neue Wirkungsebene erreicht werden.¹⁴³ Vor allem europä-

¹³⁹ Ebd. 83

¹⁴⁰ „Andrea Fraser gilt weiterhin als eine richtungsweisende Künstlerin der Institutionenkritik. Es geht ihr nicht nur darum, die Ökonomien und Bürokratien von Kunstinstitutionen aufzudecken, sondern auch das bewusst zu machen, was Künstlerinnen und Künstler in diese Institutionen investieren, und zu welchem Grad sie von Ihnen abhängig sind. Gleichzeitig kann Frasers Arbeit innerhalb der sogenannten ‚performativen‘, ‚ereignisorientierten‘ oder ‚erlebnsbezogenen‘ Wende von Museen, Galerien, Biennalen und anderen Plattformen der bildenden Künste verortet werden.“(Jackson, Shannon: „Die Inszenierung von Institutionen. Andrea Fraser und das ‚Erlebnismuseum‘.“ In: In: *Andrea Fraser*. Hg. v. S. Breitwieser für das Museum der Moderne Salzburg. Hatje Cantz: Ostfildern 2015, 21-30, 21.)

¹⁴¹ „This redistribution of capital in turn has a direct influence on the art market: the greater the discrepancy between the rich and the poor, the higher prices in this market rise. The situation, it would seem, urgently calls for the development of alternatives to the existing system.“ Fraser, L' 1%, C'EST MOI, 1).

¹⁴² Ebd., 5.

¹⁴³ Vgl. ebd., 6.

sche Museen könnten nach Fraser ein solch neues Kunstfeld etablieren, eine neue Form der Autonomie; und zwar nicht nur als sezessionistische Alternative, sondern als institutionalisierte Struktur. Diese könnte die Produktions- und Reproduktionsweisen von Kunst und damit auch die Verteilung des Kapitals auf eine gerechtere Weise gewährleisten.¹⁴⁴ Anhand eines konkreten Beispiels ist die problematische Beziehung Künstler - Museum vor der Folie der künstlerischen Autonomie deutlich zu erkennen. Für die *Whitney Biennial 2012* erhielt Andrea Fraser den Auftrag einen Katalogbeitrag zu schreiben („There’s no place like home“), in dem sie - auch aus der Sicht der ehemalige Stipendiatin der *Whitney* Stiftung - ihr Dilemma beschreibt:

It is unlikely that the particular Whitney patrons whom I know personally would appear on the radar of social justice activists (being only millionaires and not billionaires), although there are certainly other museum trustees and contemporary art collectors who have. But this does not make the situation any less fraught for me: the direct and intimate conflict I feel between my personal and professional allegiance with the Museum and some of its patrons and staff, and the political, intellectual, and artistic commitments that drive my ‚institutional critique,‘ have contributed significantly to my difficulty in writing this essay.¹⁴⁵

In dem Text konstatiert sie, dass in der jüngeren Vergangenheit zahlreiche Künstler, Kuratoren und Kritiker Projekte gegen die soziale Ungerechtigkeit initiiert hätten. Dies geschah aber meistens innerhalb der Struktur einer Institution, die hauptsächlich von Firmen- oder Einzelsponsoren abhängig war. Genauso haben sich Community-Projekte und Lehrprogramme an Non-Profit-Art-Schools etabliert, die sozialpolitisch kritisch ausgerichtet waren. Darüber hinaus widmeten sich Kunstmagazine den Themen politische Theorie oder Kritik am Kunstmarkt. Gleichzeitig finanzieren sich diese Magazine aber mit Anzeigen von kommerziellen Galerien, Auktionshäusern und Luxusartikelherstellern.

Viele ‚kritische‘ Künstler wie Fraser fühlen sich diesem oben genannten Spannungsverhältnis ausgesetzt. Reflektieren, verkörpern und performen diesen Konflikt, sind aber nicht in der Lage eine Lösung zu finden - so lange sie sich in dem ‚Feld‘ der Kunst befinden.¹⁴⁶ Eine Möglichkeit sich diesem Konflikt zu stellen, vermutet sie in der Form einer freudianischen Annäherung.¹⁴⁷ Den au-

¹⁴⁴ Vgl. ebd., 7.

¹⁴⁵ Fraser, Andrea: „There’s no place like home.“ In: *Whitney Biennial 2012*. Whitney Museum of American Art: New York 2012, 28-33, 28 (http://whitney.org/file_columns/0002/9847/andreafraser_theresnoplacelikehome_2012whitneybiennial.pdf, 20.4.2015).

¹⁴⁶ Vgl. ebd.

¹⁴⁷ „Instead, perhaps, we should be more like the analysts that Freud describes in the opening paragraph of his essay: “In our interpretation,” he writes, “we take the liberty of disregarding the negation and of picking

genscheinlichen Widersprüche der Kunstwelt kann man mit einer sehr persönlichen Wahrnehmung begegnen, nicht mit einer künstlerischen Innovation. Es geht also nicht darum, was ein Künstler tut, sondern was er über das, was er tut, sagt. Das wird zwar die Konflikte innerhalb der Kunstwelt und im Künstler selbst nicht lösen,¹⁴⁸ aber das künstlerische Engagement wird dadurch aufrichtiger und zudem effektiver.¹⁴⁹ Allerdings kommt erschwerend hinzu, dass die Art und Weise wie Künstler über ihre Praxis sprechen wiederum von der Tradition beeinflusst ist; und diese Tradition wird in der Regel von Institutionen wie Museen und Akademien geformt.¹⁵⁰ So beschreibt sie den inneren Prozess, der zur Zusammenarbeit mit der *Whitney Biennial* führte, folgendermaßen:

Since I have been around for a few decades now, I get invited to do things, like participate in the Whitney Biennial. That is an honor and an opportunity, but it is also an occasion for conflict. Should I boycott these exhibitions as Occupy Museums and other groups have called upon artists to do? There are many things that I do refuse to participate in. I've pretty much withdrawn from the commercial art world. But I also feel that I have a responsibility to continue to engage in the art world, at least as long as my work circulates within it and as long as I continue to teach. And I do think there is a lot to it that is worth fighting for. The struggle is to find ways to participate that don't simply reproduce aspects of the art world that I find abominable, like its structure as a winner-take-all-market and its symbiotic, if not parasitic, relationship to extreme wealth and inequality. On the other side of that, however, are traditions of political, intellectual and

out the subject-matter alone of the association." Far from judging negation and the manifest contradictions it may produce as a kind of hypocrisy, fraud, or bad faith, the analyst nods and lets the analysand move on, making note of the forces of repression at work and leaving open the way for further associations that might lead to the relinking of intellectual process and affective investment—and, eventually, to meaningful change." (Ebd., 33).

¹⁴⁸ „On the occasion of the 2012 Whitney Biennial, Andrea Fraser writes of the crisis of the art institution, “The glaring, persistent, and seemingly ever-growing disjunction between those legitimizing discourses [of art]—above all in their critical and political claims—and the social conditions of art generally... has appeared to me as profoundly and painfully contradictory, even as fraudulent.” Her essay for the Biennial catalogue “There’s no place like home,” painstakingly delineates what she perceives to be the impossibility of participating in the institution of art in good conscience due to its compliant enrichment from the increasing financial inequality of the last decade. Acknowledging the fact that this inequity is precisely what art purports to act against, Fraser considers possible methods through which this quandary may be alleviated. She posits, almost fatalistically, that “Certainly it is less painful to resolve these conflicts symbolically, in artistic, intellectual, and even political gestures and position-takings, than to resolve them materially—to the marginal extent that it is within our power to do so in our own lives—with choices that would entail sacrifices and renunciations. Even these sacrifices may be preferable, for some, to the pain of wanting what we also hate, and hating what we also are and also love...” Heady prose for a biennial catalogue.” (Archey, Karen: “To Reveal While Veiling: On the 2012 Whitney Biennial.” In: *Rhizome*, 24.5.2012, <http://rhizome.org/editorial/2012/may/24/whitney/>, 6.3.2018).

¹⁴⁹ Vgl. Fraser, There’s no place like home, 33.

¹⁵⁰ Vgl. Andrea Fraser in: Massara, Kathleen: “Interview With Andrea Fraser About The Whitney Biennial.” In: *The Huffington Post*, 23.3.2012 (http://www.huffingtonpost.com/2012/03/22/interview-with-andrea-fraser_n_1369790.html, 6.3.2018).

artistic vanguardism that can be quite elitist in their own way. Writing an essay for the Whitney Biennial rather than contributing an art work was a way of participating and not participating at the same time, while attempting to engage the exhibition as an opportunity to reflect on these conflicts as honestly and directly as I could.¹⁵¹

Das Reflektieren dieser Konflikte schließt auch die Kenntnis von der möglichen Vereinnahmung des von dem Künstler hergestellten Produkts mit ein. Das Museum integriert das Werk in seinen eigenen spezifischen Diskurs via Zuschreibung. Ein eigentlich für die Öffentlichkeit geschaffenes Kunstwerk wird somit zum Subjekt des Diskurses¹⁵² der Patrons und Trustees, die dieses Kunstwerk nun indirekt auch materiell besitzen. Aber vor allem ist es für sie als ökonomische Elite auch ein symbolischer Besitz. Aufgrund ihrer Erziehung und Bildung ist ihnen eine spezielle Kenner-schaft zu eigen, die sie eine spezielle Verbindung zum dem Kunstwerk herstellen lässt. Im Gegen-satz zum ‚ungebildeten‘ Museumsbesucher wissen sie wie man die Namen der Künstler und die Titel der Werke korrekt ausspricht, welcher Tradition sie sich zuordnen lassen, usw.¹⁵³ Außerdem definieren sich die Museen und ihre philanthropischen Unterstützer meist nicht mehr ausschließlich außerhalb der populären Massenkultur. Die Sphären des elitären Museumsdiskurses sowie der Mas-senkultur existieren zwar weiterhin nebeneinander, überschneiden sich aber auch und bilden neue Hierarchien, die sowohl das Privileg der traditionellen (elitären) Aneignung sowie das Material des ‚Neuen‘ integrieren und instrumentalisieren. Für Fraser ist ein entscheidender historischer Punkt, dass sich die Museumsfinanzierung in den USA seit den 1970er Jahren dramatisch verändert hat. Damals finanzierten noch - zum Teil auf Druck von Community-Aktivisten - öffentliche Geldgeber und Funds die Institute. In den 1980er kam es dann zu einer gegenläufigen Entwicklung: Museen und Galerien erhielten mehr Zulauf, aber die öffentlichen Geldgeber zogen sich zurück. Dies führte dann zu einem Boom des Corporate Sponsorship. Aufgrund der hohen Besucherzahlen wurden Ausstellungen für breit angelegte Marketingkampagnen der Luxusartikelbranche interessant.¹⁵⁴ Zu- gleich verringerten sich die Zuwendungen der Industrie an andere philanthropische Bereiche. Daher wurden die unterstützten Kunstprojekte größer dimensioniert - und mit hohen Erwartungen an die möglichen Marketingeffekte versehen. Es entstand so „eine sich stetig vergrößernde Kluft zwischen

¹⁵¹ Ebd.

¹⁵² Vgl. „This is the language of art, art’s legitimate language: the language of formal description, historical allusion, the identification of artistic positions within a field of stylistic possibilities, and the positioning of that identification itself within a field of relative familiarity with what is more or less original, interesting, and new. It is a language anyone can learn – anyone who can ‘think’ enough to overcome their investment in the content of representations and to join artists and critics in the aesthetic neutralization of all but artistic meanings.” (Fraser: A “Sensation” Chronicle. In: Museum Highlights, 179-211, 186).

¹⁵³ Vgl. Fraser, Andrea: „An Artist’s Statement.“ In: Museum Highlights, 3-15, 6.

¹⁵⁴ Vgl. Fraser, Interview.

dem wirtschaftlichen Status der Kunst und dem, was KünstlerInnen, KuratorInnen und KritikerInnen ihr an alternativer oder gar revolutionärer Bedeutungs- und Handlungsmacht zuschreiben.“¹⁵⁵

Ein Beispiel wie Andrea Fraser ihre kritischen Fragen an die Institution Museum adressiert ist *A Letter to the Wadsworth Atheneum*. Dieser Brief entstand als Vorbereitung der Performance *Welcome to Wadsworth* und zirkulierte nach seiner Entstehung im März 1991 zuerst innerhalb des Museums. Öffentlich präsentiert wurde das Schreiben 1992 zusammen mit einer Videoaufzeichnung der Performance im Rahmen der Ausstellung *What happened to the Institutional Critique?* bei *James Meyer at American Fine Arts, Co.* in New York.¹⁵⁶ Das *Wadsworth Atheneum* ist das älteste ununterbrochen öffentlich betriebene Museum der USA. Es wurde 1842 gegründet, also ca. 30 Jahre vor dem eigentlichen Museumsboom der USA als unter anderem das *Metropolitan Museum of Art* und das *Philadelphia Museum of Art* gegründet wurden. Dabei war und ist das Wadsworth ein für die USA sehr untypisches Museum. Im Gegensatz zu den im späten 19. Jahrhundert gegründeten Museen, die nach dem Muster europäischer Institute mit großen Gemäldesammlungen geschaffen wurden, bestand die Kollektion des *Atheneum* in den ersten 75 Jahren ausschließlich aus amerikanischen Kunstwerken - sogar zum Teil mit zeitgenössischen Werken aus New England.¹⁵⁷ In dem Brief stellte sich Fraser selbst die Frage, was die Implikationen ihres Wirkens für das *Atheneum* seien. Einerseits könnte dies eine Identifikation mit der Aura des Museums sein, einer Fantasie von einem konfliktfreien und homogenen Sozialbereich oder aber, ganz im Gegenteil, eine Repräsentation von realen Ängsten und urbaner Gewalt im sozialen Umfeld des Museums. Fraser stand vor der Wahl auf welcher Ebene sie ihre Reflexionen ansiedelt: in ästhetischen Begriffen, in einer kritischen Diskussion über Geschmack und Urteilsvermögen oder aber unter Zuhilfenahme einer historisch-sozialen Perspektivierung.

This could be accomplished, for example, by first identifying myself as a Daughter of the American Revolution (one of my paternal ancestors was an aide to Lafayette and could actually have visited Jeremiah Wadsworth's house), and then as a woman of Puerto Rican descent (on my mother's side). The challenge will be to construct myself as a figure of identification rather than an object of interest and an outsider.¹⁵⁸

Eine etwas unterschiedliche Herangehensweise an das Thema künstlerische Autonomie und Museum kann anhand der Ausstellung *Aren't They Lovely?* - ebenfalls ein Projekt von Andrea Fraser -

¹⁵⁵ Kleesattel, Ines: „Andrea Fraser - »Projection«/»There's No Place Like Home«.“ In: *Springerin* (http://www.springerin.at/dyn/heft_text.php?textid=2643&lang=de, 21.4.2015).

¹⁵⁶ Vgl. Fraser, Andrea: „A Letter to the Wadsworth Atheneum.“ In: *Museum Highlights*, 115-122, 115.

¹⁵⁷ Vgl. ebd., 122.

¹⁵⁸ Ebd., 120.

beobachtet werden. Dies entstand nach einer Einladung im Jahr 1991- eigentlich zu einer Installation mit Werken aus der Sammlung - des *University Art Museum at the University of California*. Ein Jahr später wurde die Ausstellung über den Nachlass von Thérèse Bonney eröffnet. Solche meist unbeachteten Nachlässe existieren in Museen zuhauf. Thérèse Bonney hatte 1978 ihr Archiv dem Museum übergeben und war 1984 gestorben. Die Ausstellung bestand hauptsächlich aus Objekten und Wandtexten aus und zu diesem Nachlass, die auch in der Ausstellungsbroschüre abgedruckt wurden.¹⁵⁹

Es war eine völlig autonome Entscheidung der Künstlerin mit einem bis dahin nicht beachteten Nachlass des Museums zu arbeiten, anstelle sich für die vermeintlich wichtigen Sammlungsobjekte zu entscheiden. Fraser erschuf eine Narration über Bonney anhand des Quellenmaterials, die tatsächliche wie fiktive Elemente enthielt.¹⁶⁰

My intention, however, is not to tell the story of Thérèse Bonney, nor even to narrate the negotiation of her bequest. My intention, rather, is to produce a representation of the passage of objects from a private life to a public collection, and of the social struggles and subjective aspirations in which the definition of those objects - and their value - is a stake. My hope is that the closeness of those aspirations and the dearness of their stakes will be no less keenly felt for being articulated, not as the problem of an individual, but in the conflictual and ambivalent space **between an individual and an institution** (Hervorhebung A.B.).¹⁶¹

Die Schenkung von Thérèse Bonney umfasste französische Bilder, Wandteppiche, Art-Deco-Möbel sowie ein Gemälde von Renoir. Allerdings befanden sich in dem Nachlass noch mehr als 100 Objekte wie z.B. Münzen, Souvenirs, Brillen, Glasobjekte und Fotografien von Bonney selbst, ihrer Familie und ihren Freunden. Diese zuletzt genannten Objekte gehören nicht zur offiziellen Sammlung des Museums und waren in einem Keller gelagert. Aber genau diese wurden von Fraser in *Aren't They Lovely?* gezeigt.¹⁶² Die Präsentation dieser eigentlich nicht offiziellen Objekte des Museums stellte implizit die Frage nach den Charakteristika einer Sammlung. Was definiert eine Museumssammlung? Was definiert die Sammlung einer Einzelperson? Oder in einem übergreifenden Sinne: Wie definiert ein Museum den Kulturbegriff? Fraser untersuchte mit dieser Ausstellung wie die Transformation von ehemals bürgerlichen, privaten Alltagsobjekten in ein allgemein anerkannt-

¹⁵⁹ Vgl. dies.: „Aren't They Lovely?“ In: *Museum Highlights*, 140-145, 140.

¹⁶⁰ Vgl. ebd.

¹⁶¹ Ebd., 141.

¹⁶² Vgl. ebd., 142.

tes (öffentliches) kulturelles Erbe institutionell gesteuert wird.¹⁶³ Es sollte dieser Mechanismus offengelegt werden. Damit wird die museale Funktion des Ausstellens als gültige Legitimierung hinterfragt.¹⁶⁴ In dem Zusammenhang mit künstlerischer Autonomie hat sich Andrea Fraser auch zur historischen Kontroverse um die Ausstellung *Sensation: Young British Artists from the Saatchi Collection*¹⁶⁵ Im *Brooklyn Museum* (1999-2000) geäußert. Die bereits vorher in London gezeigte Show mit der Gruppe der Young British Artists um Damian Hirst galt in der Öffentlichkeit als ‚Skandal‘. Der damalige Bürgermeister von New York Rudolph Giuliani wollte die Ausstellung verbieten. In der daraus entstehenden öffentlichen Diskussion erkannte Fraser zunächst die fundamentale Grenzlinie: zwischen der Kunst und dem Staat oder besser zwischen der Freiheit der Kunst und der staatlichen Intervention. Aber die Auseinandersetzung brachte noch zwei vielleicht entscheidendere Grenzziehungen an den Tag: zwischen der Kunst und den ökonomischen Interessen sowie zwischen der vermeintliche High- und Low-Art.¹⁶⁶

Für Fraser war Giulianis Angriff auf das *Brooklyn Museum* keine Überraschung, aber sehr wohl die eher schwache Gegenreaktion der übrigen New Yorker Museumsvertreter, die sich im Gegensatz zur Presse und vielen Linksliberalen nur zu einem sehr vorsichtigen Protestbrief entschließen konnten, um die künstlerische Autonomie zu verteidigen.¹⁶⁷ Ökonomische Interessen der Museumsleiter (die keinen Konflikt mit Giuliani provozieren wollten) verbannten deren Interesse an der Kunstfreiheit auf den zweiten Platz. Wie bei vielen anderen Projekten von Andrea Fraser wandte sich auch in diesem Fall ihre Kritik eigentlich nicht gegen die Institution(en), sondern gegen die institutionelle Verinnerlichung von Konflikten, die es den Zuschauern gestattet, eine Position der Ent-Identifizierung gegenüber der inszenierten Institutionskritik einzunehmen.¹⁶⁸

¹⁶³ „One of the primary operations of art museums is the transformation of what is essentially bourgeois domestic culture into legitimate public culture. That transformation is accomplished in the most basic way by the abstraction of art objects from their social location, first by their displacement from a home to a museum and second by the introduction of criteria of value and systems of classification whereby certain objects of determined interest are separated off from their objects that constitute their total cultural context. In this case of Thérèse Bonney’s collection, the nonaccessioned objects provide an opportunity to explore the mechanisms of this transformation and also work against them by reintroducing what is usually left behind.“ (Fraser, *Aren’t They Lovely?*, 142-143.)

¹⁶⁴ Vgl. ebd., 143.

¹⁶⁵ <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/exhibitions/683> (6.3.2018).

¹⁶⁶ Vgl. Fraser, Andrea: A „Sensation“ Chronicle, 140.

¹⁶⁷ Vgl. ebd., 181.

¹⁶⁸ Vgl. Jackson, 21.

Thomas Hirschhorn

Die möglichen Konfliktfelder, die in der Zusammenarbeit von Museen und Instituten entstehen können, treten bei Auftragswerken noch deutlicher hervor. Der Schweizer Künstler Thomas Hirschhorn hat im Zeitraum 1999 bis 2013 eine Reihe von *Monuments*-Installation geschaffen: *Spinoza Monument* 1999 in Amsterdam, *Deleuze Monument* 2000 in Avignon, *Bataille Monument* 2002 in Kassel und *Gramsci Monument* 2013 in New York. Hirschhorn nennt diese Serie seines persönlichen Pantheons „precarious monuments“¹⁶⁹. Besonders bei der Auftragsarbeit *Deleuze Monument*, das in Cité Champfleury, einem Vorort von Avignón, entstanden ist, häuften sich Missverständnisse, Frustration und Unzufriedenheit. Die Installation von Hirschhorn war ein Bestandteil der Ausstellung *La Beauté* in Avignon - geleitet von dem französischen Kurator Jean de Loisy. Die spektakuläre und teure Ausstellung fand im Zusammenhang mit den Veranstaltungen der Kulturhauptstadt Europa 2000, Avignon, statt und wurde vom französischen Kulturministerium unterstützt. Eine große Anzahl von Werken der Ausstellung war aber bereits im Spätsommer 2000 - entgegen den längerfristigen Planungen – überhaupt nicht mehr existent. Videoscreenings wurden wegen Publikumsmangel abgesagt und ein Ausstellungsort aufgrund eines Wasserschadens ganz geschlossen. Einige Auftragswerke waren aufgrund von Verwaltungsproblemen vor Ort nicht einmal realisiert worden bzw. in letzter Minute abgesagt. Trotz großzügiger Finanzierung sprengte das Projekt bald das geplante Budget und machte negative Schlagzeilen in *Le Monde*. In diesem Zusammenhang kann man *Deleuze Monument* als ein Opfer eines überambitionierten Kurators und ein Beispiel für realitätsferne Planung interpretieren.¹⁷⁰ Hirschhorn sah sich sogar dazu gezwungen juristische Mittel zu ergreifen als der Kurator de Loisy zögerte die städtische Erlaubnis für die Installation einzuholen. Der Künstler nahm sich einen Anwalt, der klären sollte, dass die institutionelle Verantwortung für die Installation der Kurator trägt, er selbst aber die künstlerische.¹⁷¹

*Gramsci Monument*¹⁷² schuf Hirschhorn nach über einem Jahrzehnt der ersten drei temporären Installationen dieser Reihe und hatte sich inzwischen als sperriger, ‚kritischer‘ Künstler etabliert.¹⁷³

¹⁶⁹ Rittenbach, Kari: “The Gulch Between Knowledge and Experience: Thomas Hirschhorn’s Gramsci Monument.” In: *Afterall*, 17.11.2014 (http://www.afterall.org/online/the-gulch-between-knowledge-and-experience_thomas-hirschhorn_s-gramsci-monument#.VTC1PCyrEpg, 6.3.2018).

¹⁷⁰ Dezeuse, Anna: *Thomas Hirschhorn – Deleuze Monument* (= Afterall Books: One Work). MIT Press: Cambridge u.a. 2014, 14.

¹⁷¹ Vgl. ebd., 19.

¹⁷² „Commissioned by Dia Art Foundation, *Gramsci Monument* is a new artwork by Thomas Hirschhorn, taking place on the grounds of Forest Houses, a New York City Housing Authority development in the Morrisania neighborhood of the Bronx, New York. *Gramsci Monument* opened on July 1 and will run through September 15, 2013. It is open seven days a week, from 10 am to 7 pm. *Gramsci Monument* is the fourth and

Building on the junk-aesthetic of his flimsy altars and kiosks, the larger-scale, impermanent monuments have accrued some additional pedagogical and community function, beyond any whimsical titular tribute, to greater enhance their sticking power in potentially unenthusiastic non-art contexts. Fully programmed by the artist, a team of community members and Dia-affiliated art workers, the *Gramsci Monument* hosted daily lectures by philosopher Marcus Steinweg (a long-time friend of Hirschhorn) and seminars on Gramsci, poetry, culture, politics and art by figures ranging from literary theorist Gayatri Spivak to curator Okwui Enwezor, historian Robin D.G. Kelley, dramaturge and critic Frank Wilderson and philosopher Christine Buci-Glucksmann.¹⁷⁴

Das New Yorker Projekt wurde von der *Dia Art Foundation* großzügig finanziert - mit der Unterstützung weiterer Stiftungen sowie privater Sponsoren. Es genoss auch - im Gegensatz zu *Deleuze Monument* - die volle Solidarität der städtischen Behörden. Dennoch ähnelte *Gramsci Monument* seinem französischen Vorläufer in seiner Fragilität und Abhängigkeit von dem Engagement aller Beteiligten.¹⁷⁵ Das Auftragswerk der *Dia Art Foundation* wurde in der Bronx vom 1.7. bis 15.9.2013 realisiert. *Gramsci Monument* war in dieser Zeit täglich von 10 bis 19 Uhr geöffnet.¹⁷⁶ Die Outdoor-Installation bestand aus mehreren Pavillons. Darin wurden unter anderem historische Fotografien der *Fondazione Istituto Gramsci* in Rom gezeigt sowie persönliche Gegenstände des Philosophen aus der *Casa Museo di Antonio Gramsci* in Ghilarza. Außerdem stellte das *John D. Calandra Italian American Institute* in New York 500 Bücher von und über Gramsci zur Verfügung. Außerdem waren in den Pavillons eine Workshop-Area, ein Internet-Cafe, eine Lounge sowie die *Gramsci Bar* untergebracht.¹⁷⁷

Gramsci Monument will offer a daily program of lectures by philosopher Marcus Steinweg, a children's workshop run by artist Lex Brown, a radio station, happy hour, and a daily newspaper. Weekly programs include a play titled *Gramsci Theater*, Gramsci Seminars led by international scholars, Poetry Lectures and Workshops led by poets and writers, Art Workshops led by Hirschhorn, open microphone events coordinated by

last in Hirschhorn's series of "monuments" dedicated to major writers and thinkers, which he initiated in 1999 with *Spinoza Monument* (Amsterdam, the Netherlands), followed by *Deleuze Monument* (Avignon, France, 2000) and *Bataille Monument* (Kassel, Germany, 2002). This fourth monument pays tribute to the Italian political theorist Antonio Gramsci (1891–1937), famous for his volume of *Prison Notebooks* (1926–1937). *Gramsci Monument* is based on Hirschhorn's will "to establish a definition of monument, to provoke encounters, to create an event, and to think Gramsci today." (<http://www.diaart.org/exhibitions/main/125>).

¹⁷³ „... and one who transcends the categorical limitations of relational aesthetics, under which he was originally lumped in the mid-1990s – had been academically cemented“. (Rittenbach).

¹⁷⁴ Rittenbach.

¹⁷⁵ Vgl. Dezeuse, 56.

¹⁷⁶ Vgl. <http://www.diaart.org/exhibitions/main/125> (5.5.2015).

¹⁷⁷ Vgl. ebd.

the community, and field trips organized by the project's "ambassador," Dia curator, Yasmil Raymond.¹⁷⁸

Neben Museen und Galerien stellt Hirschhorn seit mehreren Jahren auch an öffentlichen Plätzen aus: in Stadtvierteln, auf Bürgersteigen, Parkplätzen - oder in Kooperation mit housing projects. Jede seiner Arbeiten versucht das ‚Andere‘ zu inkludieren, was er das „nicht-exklusive Publikum“ nennt.¹⁷⁹ Im Gegensatz zu den französischen Auftraggebern von *Deleuze Monument* sah Dia in *Gramsci Monument* ein Auftragswerk, das zum Profil der Stiftung einen elementaren Beitrag leistet. Der Direktor der *Dia Art Foundation* Paul Vergne äußerte, dass seine Institution täglich von Hirschhorns kompromissloser Haltung gegenüber der Kunst und seinem Publikum lerne: „*Gramsci Monument* reinforces Dia's commitment to off-site commissions, which is at the center of our mission. I am confident that through this project Dia will become a different, stronger institution — one that is even more engaged with the reality of art today.“¹⁸⁰ *Gramsci Monument* war Dias erstes Auftragswerk für den öffentlichen Raum nach dem Projekt *7000 Eichen* von Joseph Beuys im Jahr 1996, das sich in West 22nd Street von der 10. bis zur 11. Avenue erstreckte. Für Dia war das Werk von Hirschhorn eine Möglichkeit sich zu einem seiner Kernaufgaben zu bekennen: das Ermöglichen von außergewöhnlichen Projekten außerhalb des Museumsrahmens.¹⁸¹ Dabei wurde die Foundation von zahlreichen öffentlichen und privaten Geldgebern unterstützt.¹⁸² Ara H Merjian beschreibt in *frieze* ihren Eindruck folgendermaßen:

¹⁷⁸ Ebd.

¹⁷⁹ “The *Gramsci Monument* will remain an affirmation of an autonomous art work that is made as a gesture of love. This gesture doesn't necessarily call for an answer; it's both utopian and concrete. I want to create a new form, based on my love for a ‚non-exclusive audience‘.“ (http://www.diaart.org/exhibitions/page/125/1940_5.5.2015).

¹⁸⁰ Ebd. Auch andere Mitglieder der Foundation äußerten sich sehr positiv über Hirschhorn und die weiteren Beteiligten: „It has been a privilege to work alongside Thomas as he puts forth a new idea of the monument and creates an active space of exchange between people, ideas and communities. The depth of his engagement is exceptional. Thomas has the absolute will to include others, and wants to put the whole world in his work,” said Raymond,. “We are deeply grateful to NYCHA Chairman John Rhea and the hardworking team at NYCHA for embracing this project. Above all, our most profound gratitude goes out to the residents of Forest Houses —in particular Erik Farmer, Clyde Thompson, and Diane Herbert —for joining us in this beautiful effort and offering a firm handshake from day one.“ (Ebd.).

¹⁸¹ Vgl. ebd.

¹⁸² „Dia Art Foundation offers special thanks to the New York City Housing Authority. Major support for *Gramsci Monument* has been provided by The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts and Maja Oeri and Hans Bodenmann. Generous support has been provided by Dia's Commissioning Committee: Jill and Peter Kraus, Leslie and Mac McQuown, Genny and Selmo Nissenbaum, and Liz Gerring Radke and Kirk August Radke; the Jan Michalski Foundation; public funds from Pro Helvetia, the Swiss Arts Council; and soap factory GmbH Basel. Additional support has been provided by the Martin and Rebecca Eisenberg Foundation, Stephen Friedman Gallery, Pamela J. Joyner and Alfred J. Giuffrida, Gladstone Gallery, public funds from the New York City Department of Cultural Affairs, New York Council for the Humanities, Linda

Tacked up on a window next to a makeshift shrine to Gramsci appeared a photocopied image of Pier Paolo Pasolini, his head bowed before Gramsci's tomb in Rome's non-Catholic cemetery – the setting of Pasolini's own famous book of postwar poems, *The Ashes of Gramsci* (1957). 'And you feel – like those distant / beings, who in life shout and laugh / in those vehicles of theirs, in those bleak / tenements where the untrustworthy expansive / gift of existence is consumed ...' Outside, kids played and fought on the lawn; teenagers smoked the occasional joint; folks came and went. But glimpsed through the blurred Perspex of this makeshift monument, those day-to-day doings took on a poetry worthy of Pasolini's lines, their civic spontaneity. Those lines are as filled with melancholy as they are with hope – a dawning sense that Gramsci's ideas did not stand a chance against the swelling tide of neo-capitalism. In this vein, the greatest upshot of Hirschhorn's monument is, alas, an ironic one: that late American capitalist culture has managed to smother class consciousness far more effectively than Italian Fascism ever did – smothering through gadgets and goods that obviate any deeper sense of solidarity; a conformism based upon a myth of unmitigated, individual freedom, in which every Facebook wall looks as eerily similar as it is ostensibly singular.¹⁸³

Am Beispiel von *Gramsci Monument* lässt sich Hirschhorns Produktionsweise extrapolieren. Auf der Grundlage von mobilen Modulen versucht er verschiedene Tabu-Konzepte zu adressieren: Klasse, Rasse, sozioökonomischen Ungleichheit sowie generelle Apathie. Außerdem hegt er eine Vorliebe für diskursive Formate.¹⁸⁴ Dabei unterläuft er aber jede Vereinbarung der Kunstgemeinde wie eine sozial ausgerichtete Intervention auszusehen hat.¹⁸⁵ Die Frage, an wen sich Hirschhorns Kunst eigentlich richtet, steht bei einer Analyse genauso im Vordergrund wie die Frage wer sich zu dem Kunstwerk äußert. So schrieb Glenn Ligon in *Artforum*: „it was admittedly hard to just ‚visit‘ the *Monument* the way one might visit, say, Dia:Beacon, for the site brought home the fact that we live within radically unequal zones of privilege and access in relationship to art“.¹⁸⁶ Diesen Zugang zu Kunst hat Hirschhorn bei seiner New Yorker Arbeit vor allem durch die verwendeten Materialien versucht zu erleichtern. Der Pavillon sowie die weiteren Installationen erweckten durch die Verwendung von Materialien wie Sperrholz und Klebebändern einen unpräzisen und ‚instabilen‘ Eindruck.¹⁸⁷ Außerdem wurde die Tatsache, dass die beim Aufbau beteiligten Arbeiter aus dem

Pace Foundation, Stéphane Samuel and Robert Melvin Rubin, and Lenore and Adam Sender.” (<http://www.diaart.org/exhibitions/page/125/1978>, 5.5.2015).

¹⁸³Merjian, Ara H.: “Thomas Hirschhorn - Forrest Houses.” In: *frieze*, 18.11.2013 (http://www.frieze.com/issue/print_back/thomas-hirschhorn/, 17.4.2013).

¹⁸⁴ Rittenbach.

¹⁸⁵ Vgl. ebd.

¹⁸⁶ Zit. bei Rittenbach.

¹⁸⁷ “But the truism that you have actually to visit Hirschhorn's odd participatory installations—this is the fourth in a series of works dedicated to vogueish European philosophers (previously, Bataille, Spinoza, and Deleuze)—in order to appreciate them proves true. Such public projects really are of a different order than

Stadtviertel über dem Mindestlohn bezahlt wurden, positiv wahrgenommen.¹⁸⁸ In diesem Sinne war es ein Projekt, das in Teilen durchaus in der ideologischen Nachfolge Gramscis angelegt war, indem es das Self-Empowerment der Unterschichten abzubilden versuchte - allerdings im Format eines Kunstwerks.¹⁸⁹ Mit diesem Format knüpfte er an existierende Avantgardetraditionen an - beginnend mit DADA bis hin zu den durchaus populistischen Utopien von Joseph Beuys.¹⁹⁰ Obwohl das gemeinsame Projekt von *Dia* und Hirschhorn vorwiegend eine positive Resonanz erfuhr, konnte an diesem Beispiel trotzdem von einigen Kritikern ein Führungsanspruch etablierter (Kunst)Eliten konstatiert werden:

That the philanthropic structure of Dia, the underwriting institution, was mirrored in the summertime provision of amenities (private funding can afford the best, so long as it remains available) was a poignant coincidence. Indeed while Hirschhorn's *Monument* funded many surplus activities beyond its construction and maintenance – such as its shifting decoration (muslin banners and placards refreshed daily), talks programme, electricity and security – its concentrated show of spectacular energy most readily served the reputation of its author and his institutional partner, thereby reinforcing the cultural primacy of the art establishment.¹⁹¹

Generell richtete sich die Kritik gegen die Vorherrschaft großer und einflussreicher Stiftungen, die eher den marktgetriebenen Mainstream bedienen und damit die Finanzierungsmöglichkeiten von mehr diversifizierten und ‚anarchischen‘ Projekten vermindern. Hirschhorns ‚sculptural philanthropy‘ habe diesen Mechanismus nicht reflektiert. Außerdem wurde in diesem von Hirschhorn selbst bemühten ‚kritischen‘ Kontext seine enge wirtschaftliche Bindung an die Blue-Chip Galerie *Gladsstone* negativ hervorgehoben.¹⁹² Seine Aussage, dass sein *Monument* weniger mit Gramsci als seinem (Hirschhorns) Verständnis der gegenwärtigen Funktion von Kunst zu tun habe, wurde daher als Plattitüde verstanden: „By disowning the conceptual-intellectual ends of the work, Hirschhorn

the famed Swiss artist's gallery works. In traditional art spaces, his signature rough-and-ready, fucked-up aesthetic reads like big-budget professional art in self-taught art drag. Here, the unevenly planed surfaces and slightly rickety construction come across as an invitation to use.” (Davis, Ben: “Thomas Hirschhorn's "Gramsci Monument" Transcends Its Own Conceit.” In: *Blouinartinfo*, 5.9.2013, <http://www.blouinartinfo.com/news/story/953907/thomas-hirschhorns-gramsci-monument-transcends-its-own-conceit#>, 17.4.2015).

¹⁸⁸ Vgl. Rittenbach.

¹⁸⁹ Vgl. Johnson, Ken: “A Summer Place in the South Bronx. A Visit to Thomas Hirschhorn's ‘Gramsci Monument’.” In: *The New York Times*, 25.7.2013 (http://www.nytimes.com/2013/07/26/arts/design/a-visit-to-thomas-hirschhorns-gramsci-monument.html?_r=0, 6.3.2018).

¹⁹⁰ Vgl. ebd.

¹⁹¹ Rittenbach.

¹⁹² Vgl. Johnson.

ultimately reneges on the urgency of ‘thinking Gramsci today’, or simply leaves this task for others.”¹⁹³

Eine ähnliche Einschätzung durch Glenn Ligon erfuhr bereits das elf Jahre zuvor in Kassel entstandene *Bataille Monument*. Der schrieb dazu in *Artforum*, dass der Name George Bataille durch jeden anderen hätte ersetzt werden können. Die Titel von Hirschhorns Monumenten würden wie Poster von Rockstars im Schlafzimmer eines Teenagers funktionieren. Sie zeugten lediglich von einer bestimmten Verehrung der jeweiligen Philosophen durch den Künstler.¹⁹⁴ Ein Jahr vor *Gramsci Monument* präsentierte Dia Hirschhorns Projekt *Timeline* im *Dia:Chelsea project space* (541 West 22nd Street). *Timeline* war einerseits Vorausschau auf das später noch in der Bronx folgende Monument, andererseits eine untereinander verlinkte Rückschau auf die Objekte im öffentlichen Raum des Schweizers, die aus einer großdimensionierten Collage aus Bildern, Statements und Zitaten bestand.¹⁹⁵ *Timeline* ist eine Art Selbstbefragung des Künstlers zu seinen Skulpturen, die um die Themen Site, Monumentalität, Dauer, Vergänglichkeit und das ‚Prekäre‘ kreist. Die dabei verwendeten Materialien wie Pappe, Papier, Fotos, Folien und Klebeband verweisen auf dieser Ebene wiederum auf die ‚Monumente‘ sowie sie das Prekäre schlechten symbolisieren sollten. Außerdem bezieht sich *Timeline* auch auf frühere Arbeiten, die sich in Form von Schemata und Landkarten mit Archäologie beschäftigten. Mit der zentralen Idee der „Interconnectivity“¹⁹⁶ - und ohne ein ambitioniertes Labeling mit einem Philosophennamen - ist das vermeintliche ‚Nebenwerk‘ *Timeline* die vermutlich in sich geschlossenste Arbeit der *Monuments*-Serie.

Die oben beschriebenen kritischen Felder zwischen auftraggebender Kunstinstitution, Künstler und Kapital stehen dann, wenn Sammler anstelle von Museen als Auftraggeber fungieren, in einem etwas anderen Verhältnis. Seit der Renaissance begleiteten Macht, Privilegien und ein System der Patronage das Wirken derjenigen, die Kunst in Auftrag gegeben haben. Allerdings diversifizierte sich dieses Wirken in den letzten 20 bis 30 Jahren mit einer sehr hohen Dynamik. So spricht der Museumsdirektor Max Hollein von „hybrid setups that are a manifestation of connoisseurship... and yet also have a strong connection with the commercial world (...) It is a transformation of the

¹⁹³ Rittenbach.

¹⁹⁴ Ligon, Glenn; Diederichsen, Diedrich u. Rose, Julian: “Monumental Endeavor.” In: *Artforum*, November 2013, 226.

¹⁹⁵ Vgl. <http://www.diaart.org/exhibitions/main/121> (5.5.2015).

¹⁹⁶ Ebd.

institutional cultural landscape.”¹⁹⁷ Zunehmend arbeiten Sammler direkt mit Künstlern zusammen und fungieren somit als unmittelbare Auftraggeber. Aber im Rahmen der von Hollein zitierten „hybrid setups“ haben sich inzwischen Strukturen etabliert, die es den Sammlern ermöglichen auch indirekt großen Einfluss auf die Kunstproduktion auszuüben. Der Aufstieg des privaten Sammlers hängt eng mit dem Niedergang der öffentlichen Förderung zusammen und hat ein neues, einflussreiches Machtzentrum geschaffen. Sammler agieren zunehmend autoritär im Kunstmarkt¹⁹⁸: „In the past ten years, new money has poured into the contemporary art market to such an extent that there is an urgent need to adapt behaviours, procedures and structures“, says the Belgium-based collector Alain Servais. „The main downside of this influx of money is that it brings a lack of connoisseurship“.¹⁹⁹ Neben der direkten Einflussnahme durch Aufträge gründen Sammler nicht nur Stiftungen, sondern auch Museen, um auf diese Weise Märkte zu erschaffen oder zumindest eine Kontrollfunktion ausüben zu können. Die Kunsthistorikerin Patricia Falguières nennt private Sammler, die Stiftungen und Museen etablieren „schrecklich“ und „narzisstisch“. Sie hätten kein Recht dazu aufgrund ihrer Finanzkraft die Kunstgeschichte umzuformulieren.²⁰⁰ Allerdings profitieren Künstler nicht selten von der Finanzkraft der Sammler.²⁰¹

Aber auch einige Verantwortliche von internationalen Kunstmessen und Galerien halten die Kritik an der Einflussnahme von Sammlern für übertrieben und zugleich antiquiert. Die Verhältnisse hätten sich eben verändert und dann sei es besser und zugleich produktiver mit diesen Veränderungen mitzugehen. Außerdem stünde nicht allein das Geld im Vordergrund der Aktivitäten der Sammler, sondern auch Gestaltungswille und Kreativität. Das Herbeisehnen der früheren Verhältnisse sei eine nostalgische Verklärung.²⁰² Eine klare Gegenposition dazu vertritt der ehemalige Leiter der *Tate Modern* Chris Dercon. Er vertritt die These, dass die Kunst in eine weltweite Wirtschafts-, aber auch Gedankenkrise geraten sei:

¹⁹⁷ Zit. bei Burns, Charlotte: „Collectors are calling the shots at Art Basel and beyond. Roles in flux as patrons establish private museums and foundations or work directly with artists.“ In: *The Art Newspaper*, 17.6.2015 (http://theartnewspaper.com/reports/Art_Basel_2015/156961/, 17.6.2015).

¹⁹⁸ Vgl. ebd.

¹⁹⁹ Ebd.

²⁰⁰ Vgl. ebd.

²⁰¹ „Some artists are also benefiting from collectors' largesse, says Adam Sheffer, a director of Cheim & Read (D17), which has sold Joan Mitchell's painting *Untitled* (1957) to a private US collector for \$6m. „Collectors have become active participants in making great things happen for artists. Galleries rely on independent wealth and private foundations to supplement what we do,“ he says.“ (Burns).

²⁰² Vgl. ebd.

Wir sind alle Teil dieser Krise. Heute, in einer Welt von Hochfrequenzhandel und in einer Welt, in der so viele Menschen so viel Geld haben, dass es eigentlich nichts mehr bedeutet, sind die Händler zu Marken geworden. Jeder hat seinen privaten Kunstberater. Und weil die sich nicht auskennen und weil sich die Sammler auch nicht auskennen, entsteht als Kompensation von Nichtwissen immer mehr dumme Kunst. Voilà, das ist meine Theorie.²⁰³

Gemäß Dercon üben die Aktivitäten von Sammlern einen direkten (negativen) Einfluss auf die gegenwärtige Kunstproduktion aus.

Museum als Institution

**Institutional Critique | Neuer Institutionalismus | Performance und Institution | Visual Industry
| Theatraler Akt | Kanonisierung und Historisierung | Flatness vs. Vertikalität**

Neuer Institutionalismus

Ähnlich wie das Beziehungsgeflecht von Sammler und Künstler ist auch jenes von Institution (Museum) und Künstler nicht als eine statische, sondern eher als eine dynamische Konstruktion zu interpretieren. Zwei Denkformen von Institution stehen sich bei einer näheren Betrachtung gegenüber: Einerseits der Ansatz der Institutional Critique (Andrea Fraser): nachdem wir der Institution nicht entkommen können, weil wir ein Teil von ihr sind, sie internalisiert haben; und andererseits die Theorie des portugiesischen Anthropologen João de Pina-Cabral, die besagt, dass Institutionen relationale Prozesse in einer Gesellschaft repräsentierten, d.h., wir erschaffen eigentlich die Institutionen erst durch unser Tun.²⁰⁴ Die einhellige Bewertung des Verhältnisses von der Institution zu den Künstlern seit den 1990er Jahren bestätigt das Paradigma, dass Institutionen die Verantwortung für Experimente entweder verteilen oder ganz ablegen und im Gegenzug dazu eine Tendenz entwickeln kritische Ansätze zu unterdrücken. In ihrer Beschreibung der Konferenz *Institutions by Artists* führt Liz Park aus, dass die Kapitalisierung bzw. Unterkapitalisierung der Kunst die wesentliche

²⁰³ Sebastian, Birte Carolin: „Kunst soll verbinden, nicht gekauft werden. Welche Rolle haben die Kunst, Museen und Künstler in einer sich rasant verändernden Welt? Ein Tag mit Chris Dercon, dem Leiter der Tate Modern in London.“ In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 9.1.2014 (<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/tate-modern-kunst-soll-verbinden-nicht-gekauft-werden-12741326.html>, http://theartnewspaper.com/reports/Art_Basel_2015/156961/).

²⁰⁴ Vgl. Park, Liz: “Pluralising the Institution: On the Conference ‘Institutions by Artists’.” In: *Afterall*, 20.12.2012 (<http://www.afterall.org/online/pluralising-the-institution-on-the-conference-institutions-by-artists#.VTDRYSyrEpg>, 6.3.2018).

Antriebskraft für das Erfinden ‚neuer‘ Institutionen bildet.²⁰⁵ Diese Entwicklung führte zu einem ‚Neuen Institutionalismus‘ (New Institutionalism), der wiederum erheblich von experimentellen Ausstellungsformen beeinflusst wurde. Meistens sind es kuratorische Praxen die über einzelne Ausstellungen den Weg in die Institutionen finden. Noch ist es unklar wie dadurch über einen längeren Zeitraum die Institutionen verändert werden, bzw. wie sich dadurch auch das Verhältnis der Institution gegenüber der Öffentlichkeit neu definieren lässt. Diese Beziehung ist genauso relevant wie die Beziehung der Institution zum Künstler.²⁰⁶ Der neue Institutionalismus ist weniger als eine Einbahnstraße hin zum Konsumenten zu sehen als eine diskursive und kritische Strategie, die mit verschiedenen Öffentlichkeiten umgehen kann:

In new institutions, closed workshops, artist-designed foyers, longitudinal research projects and performatively-installed archives have been as visible as exhibitions. Exhibition catalogues gave ground to readers and institutional journals. As in the term ‚New Institutionalism‘ itself, the prefix ‚art‘ was often absent, and discourses were more often drawn from politics philosophy and the social sciences than art history and art theory.²⁰⁷

In diesem Kontext erscheint es notwendig, den Begriff Institution im künstlerischen Zusammenhang näher zu betrachten. Die Institution gehört vermutlich zu den in der Soziologie am häufigsten untersuchten Themen. Wissenschaftlich lässt sich der Begriff auffächern in einerseits einer konkreten Organisation von Menschen, Gebäuden und Dingen und andererseits in erweitertem Sinn in ein ganzes System von Werten, Normen und Gebräuche, die in einer Gesellschaft existieren.²⁰⁸ Gegen beide oben genannten Bedeutungsebenen der Institution (die sich so auch in jedem Museumsbetrieb wiederfinden) sind viele Konzepte von ‚freien‘ Kuratoren und Biennalen gerichtet. Vor allem die

²⁰⁵ “Given the crisis of the market and the slashing of state money for arts and culture in Europe and elsewhere, the first debate felt particularly urgent. Arguing for an autonomous space for art were artists Deirdre Logue, Matei Bejenaru and art historian and critic Jaleh Mansoor, while artists Dirk Fleischmann, Gregory Sholette and Payam Sharifi of Slavs and Tatars argued against it. The speakers worked with varied definitions of the terms ‘the state’ and ‘the market’, with Sholette providing a Marxist analysis of the market within which art production and consumption take place, and Mansoor offering more historically specific ways of tracing back the art market and the state (reframed as the state-apparatus of the museum) to their origins in the mid-nineteenth century. However diffuse the definitions may have been, there was an agreement that a certain crisis loomed large: on the ‘yes’ side of the question of space for art outside the state and the market, Mansoor argued that we must necessarily seek such a space, because both state and market are on the brink of collapse; and on the ‘no’, Sholette suggested that by stripping away the mechanisms of protection and state control, in its extreme form neoliberal capitalism lays bare the limits to capital.” (Park).

²⁰⁶ Vgl. zu diesem Beziehungsgeflecht Farquharson, Alex: „Institutional Mores“. In: Gielen, Pascal: *Institutional Attitudes. Instituting Art in a Flat World*. Valiz: Amsterdam 2013, 219-227, 220.

²⁰⁷ Ebd., 222.

²⁰⁸ Vgl. Gielen, Biennale, 41.

strenge Hierarchie mit definierten Verantwortungsbereichen sowie die meist unflexible Arbeitsorganisation bilden die Ansatzpunkte dieser Konzepte.²⁰⁹

These are precisely the things that a museum, as a classical art institution, did stand for. That museum, however, has been also significantly transformed in recent decades, with, among other things, an increase in temporary exhibitions and an inversely proportional decrease in research into and attention to the collection. Even the museum - certainly if it is a contemporary art museum - has been infected by the biennale virus. Even the museum is playing post-institutional characteristics, for it too has become a Post-Fordian enterprise.²¹⁰

Auch wenn - wie Pascal Gielen feststellt - die Museen vom antiinstitutionellem „biennale virus“ infiziert sind, bleiben sie trotzdem als Werte und Normen bewahrende Institutionen eine wesentliche Plattform, um das ‚Neue‘ zu präsentieren. Denn jede neue künstlerische Idee muss sich an dem in der Institution Museum gespeicherten und archivierten Wissen messen (lassen können). Dies kann antiinstitutionell Künstler und Kuratoren auch in eine problematische Situation bringen: Sie fühlen sich um jeden Preis den neuen Ideen und Ansätzen verpflichtet und gelangen dadurch fast zwangsläufig in eine - nicht immer produktive - Opposition zur Institution Museum. Gielen spricht in diesem Fall von einem „lack of openness“²¹¹ bei der kuratorischen/künstlerischen Produktion. Die Beziehungen zwischen Institutionen, Künstlern und Kuratoren gleichen einem instabilen Netzwerk, dessen Umrisse zunehmend schwieriger zu definieren sind. Die neuen Herausforderungen an die Institution beschreibt Hito Steyerl in einem futuristischen Layout: „They extend from pumping the audience for tweets, to a future of ‘neurocurating’ in which paintings will surveil their audience via facial recognition and eye tracking to check whether the paintings are popular enough or whether anyone is behaving suspiciously.“²¹² Im Rahmen eines solchen Szenarios ist es sicherlich auch notwendig die aus dem 20. Jahrhundert stammende Institutional Critique neu zu definieren.²¹³ Während im vorherigen Text der Themenkomplex Institutional Critique - ebenfalls anhand von Andrea Fraser Arbeiten - eher unter Gesichtspunkten der Autonomie beschrieben wurde, soll im Folgenden die Institution (und die Kritik an ihr) Ausgang der Denkbewegung sein. Die Kunstpraxis der Institu-

²⁰⁹ Vgl. ebd., 43.

²¹⁰ Ebd. 44.

²¹¹ Ebd. 45

²¹² Steyerl, Hito: “A Tank on a Pedestal: Museums in an Age of Planetary Civil War.” In: *e-flux journal* #70, 02/2016 (<http://www.e-flux.com/journal/a-tank-on-a-pedestal-museums-in-an-age-of-planetary-civil-war/>, 6.3.2018).

²¹³ „Or does one need to look for different models and prototypes? What is a model anyway, under such conditions? How does it link on- and off-screen realities, mathematics and aesthetics, future and past, reason and treason? And what is its role in a global chain of projection as production?“ (Steyerl).

tional Critique begann um 1970 mit den beiden Hauptvertretern Hans Haacke und Michael Asher.²¹⁴ Diese damals junge Generation hob sich von den Vertretern der Avantgarde und Neo-Avantgarde der 1950er und 1960er Jahre ab. Entscheidender Ausgangspunkt war die Autonomie der Kunst: während Fluxus sowie die Mitglieder der politisierten Situationisten annahmen, sie könnten außerhalb der Institutionen und des Kunstmarkts agieren, erkannte die Institutional Critique, dass ein „Außerhalb“ überhaupt nicht existiert.²¹⁵

Andrea Frasers Texte aus den 1990er Jahren waren beeinflusst von der ersten ‚kritischen‘ Generation sowie von den Überlegungen Peter Bürgers und von Benjamin Buchloh:

Rather than presenting institutional critique simply as an attack on autonomy as a purely ideological notion, Fraser argued that the critique of the autonomy of the artwork was rooted in a recognition of the partial and ideological character of that autonomy and an attempt to resist the heteronomy to which artists and artworks are subject.²¹⁶

Fraser wandte sich nicht gegen die Autonomie des Kunstwerks, sondern kritisierte die politische wie ökonomische Instrumentalisierung des Kunstwerks. Es existieren verschiedene Genealogien und unterschiedliche Periodisierungen der Institutional Critique. Hito Steyerl teilt diese in drei Phasen ein: 1. integration into the institution, 2. integration into representation und 3. integration into

²¹⁴ „Far from being an abandonment of autonomy, institutional critique should thus be seen as an attempt to regain a degree of autonomy – an autonomy that cannot be that of modernist paeans. A work by Hans Haacke such as *The Chase Advantage* (1976) uses the similarities between the ‘modernist’ Chase Manhattan Bank logotype and 1960s art such as Frank Stella’s shaped canvases to investigate art sponsoring as a form of PR that can help gloss over unsavoury business practices. Supplementing the ‘autonomous’ logo with a montage of quotations and data, the panels that make up Haacke’s work are object lessons in the heteronomy of art. If such a work seems to posit a viewer who has some degree of critical distance, a 1974 project by Michael Asher stressed the viewer’s own implication in the heteronomous habitat of art. For his show at the Claire Copley Gallery in Los Angeles, Asher removed the partition wall separating the white cube from the back office, making visible labour as the repressed base of the shiny superstructural surface of art – an expanding and morphing form of cultural labour. In this respect, the work can be seen to announce a later shift in emphasis in institutional critique.“ (Lütticken, *Autonomy*, 84).

²¹⁵ Vgl. Lütticken, *Autonomy*, 83. „Institutionskritik ist eine eingebettete, immanente Praxis. Die mit der Institutionskritik assoziierten Künstlerinnen und Künstler verabschiedeten sich von der neoavantgardistischen Ästhetik der Überschreitung und Negation: Während die Neoavantgardisten von Allan Kaprow und Fluxus bis zu den Situationisten ‚die Kunstwelt verlassen‘ wollten, um ‚Kunst und Leben zu vereinen‘ oder ‚den Alltag zu revolutionieren‘, behauptete die Institutionskritik, dass es kein ‚Außen‘ gibt, dass es notwendig ist, innerhalb der Kunst und deren Institutionen kritisch zu agieren. Das bedeutet natürlich nicht, dass die Institutionskritik ganz mit dem Negativen aufhörte. Vielmehr wurde die kritische Negation wieder in den Kontext der Kunst eingeführt. Statt das Museum zu verlassen oder dessen Schließung zu fordern, befasste sich die Institutionskritik detailliert und kritisch mit seinen Funktionsweisen, Ausstellungssystemen und -konventionen, mit seiner Ökonomie, mit Sponsoring und anderen Verstrickungen.“ (Lütticken, *Andrea Fraser*, 39.)

²¹⁶ Ebd., 84.

precarity.²¹⁷ Wobei der dritte Punkt eine spezifische Extension von Steyerls eigener Denkrichtung darstellt. Andrea Fraser experimentierte bereits in den späten 1980er Jahren mit dem Format der Performance.²¹⁸ Dabei definierte sie das Subjekt als Kampfplatz der Institutional Critique. Sie war in der Regel die einzige Darstellerin in diesen Performances, die als Lectures oder Museumsführungen camoufliert waren.²¹⁹ In den Kunstfiguren, die Fraser verkörperte, wurde die Dialektik zwischen Autonomie und Heteronomie des Performers deutlich: er selbst ist ein Teil des Problems - auch für ihn existiert kein ‚Außen‘.²²⁰ Wie schwierig es heute ist die damals von Fraser geleistete ‚Kritikalität‘ zu praktizieren beschreibt Isabell Graw anhand ihrer Kenntnis von internationalen Großausstellungen und Biennalen, wo in der Regel sehr rechenintensiv gearbeitet wird: „Dort identifizieren sich viele Kurator/innen, Institutionen, Theoretiker/innen und Künstler/innen implizit oder explizit über Prämissen institutionskritischer Ansätze.“²²¹ Oft werden kritische Untersuchungen vom Kurator²²² als Vertreter der Institution sogar bei dem Künstler in Auftrag gegeben. Diese weit verbreitete, inflationäre Kritikbehauptung führt inzwischen zu einer Neutralisierung jeder

²¹⁷ „... while institutions are being dismantled by neo-liberal institutional criticism, this produces an ambivalent critical subject which develops multiple strategies for dealing with its dislocation’ (Steyerl). What changes with the rise of precarity, with the formation of a relatively large cultural Lumpenproletariat, is that art’s role as an economical factor becomes ever more part of people’s lived reality.“ (Lütticken, *Autonomy*, 85).

²¹⁸ „Von ihren frühesten Kollaborationen mit den V-Girls an, über die Entwicklung von Museumsführungen unter dem Namen ‚Jane Castleton‘ bis zu ihrer jüngsten Arbeit *Not just a few of us* (Nicht nur ein paar von uns, 2014) verwendet Fraser durchgängig das Format Performance im Museum - solo oder auch manchmal im Kollektiv. In dieser Hinsicht könnte man ihre Arbeit der Tradition der Performancekunst - auch wie sie in der Kunst des 21. Jahrhunderts erweitert wurde - zuordnen.“ (Jackson, 21).

²¹⁹ Vgl. Lütticken, *Autonomy*, 85.

²²⁰ Vgl. ebd., 86.

²²¹ Graw, Isabell: „Jenseits der Institutionskritik. Ein Vortrag im Los Angeles County Museum of Art.“ In: *Texte zur Kunst*, Heft 59 Institutionskritik, Sept. 2005 (<https://www.textezurkunst.de/59/jenseits-der-institutionskritik/#id5>, 6.3.2018).

²²² Beryl Graham weist darauf hin, dass die Binariät von reglementierter Institution und unabhängigen Kurator durchaus noch weiter differenziert werden kann: „One of the problems with past approaches to institutional critique, is that they set up a binary: on the one hand there is the hide-bound institution, a centralized system embedded in its own bureaucratic wants and need; on the other hand, there is the ‚independent‘ curator or artist, heroically criticizing and resisting, sometimes from the outside, sometimes from within. At the *Curating can be learned, but can it be taught? seminar* at Northern Gallery for Contemporary Art NGCA in 2005, Barnaby Drabble and Lisa LeFeuvre pointed out that the binary is not so clear cut: independent curators bear the burden of maintaining their own freelance profile, sometimes at the expense of artists, whereas the more anonymous institutional curator can get on with refining the access of the audience to the art - they may have to jockey with Byzantine beurocrazy, but at least they stand a chance of understanding their local audiences, and what it might mean to participate.“ (Graham, Beryl: „Self-Institutionalisation: Who, in What Kind of System?“ In: *Institution as Medium. Curating as Institutional Critique? / Part II*. Hg. v. oncurating.org. Issue 1, # 12/13. Leipzig, o.J., o. Seitenzählung.)

Möglichkeit wirklich Kritik zu leisten.²²³ Daniel Buren bemerkte bereits 1980, dass Institutionen die Künstler nicht bei den Realisationen behindern, sondern, dass sie diese zur Produktion von Werken ermutigen sollten, die zur Institution passen und leicht akzeptierbar sind.²²⁴ Im Kontext ihres dezidiert kapitalismuskritischen Ansatzes interpretiert Graw die Förderung von kritischen Kunstprodukten, die nicht unmittelbar zugänglich erscheinen, als eine kapitalistische Strategie mit der die gesamte Künstlerpersönlichkeit inklusive ihrer Produktion vereinnahmt werden könne.²²⁵

Viele Kunstinstitutionen haben sich tatsächlich offensichtlichen Marktmechanismen unterworfen. Darüber hinaus wirken in Museen oft über einen längeren Zeitraum entwickelte Machtstrukturen, es wurden auch Techniken entwickelt diese im Rahmen der kuratorischen Praxis geschickt zu camouflieren.²²⁶ Deshalb ist es für sie besonders wichtig eine Position des ‚Außen‘ zu etablieren. Jedes Zentrum produziert seine eigene Peripherie, die als Grenze zu dem ‚Außen‘ gedacht werden kann. Daher mahnt Graw auf „das investigative Potenzial der Institutionskritik zu bestehen, parallel dazu aber auch an einem neuen, geeigneteren Verständnis von ‚Institution‘ und ‚Kritik‘ zu arbeiten.“²²⁷ So hat sich das Verständnis des Museums als Institution in letzter Zeit tatsächlich sehr verändert. Früher bildete das Museum den alleinigen ‚Gatekeeper‘ für den Kunstmarkt; ein künstlerisches Produkt konnte ausschließlich über das Museum einen Wertzuwachs erreichen. Heute muss sich die

²²³ „Angesichts solcher Neutralisierungstendenzen scheint es notwendig zu analysieren, inwieweit künstlerische Kompetenzen, die gewöhnlich mit Institutionskritik assoziiert werden (Recherche, Teamwork, Kommunikation, persönlicher Einsatz), sich nicht perfekt in das einspeisen lassen, was die Soziolog/innen Luc Boltanski und Eve Chiapello als den "neuen Geist des Kapitalismus" bezeichnen.“ (Graw).

²²⁴ „Auch als der Kurator Yves Aupetitallot in den frühen neunziger Jahren einige Künstler/innen dazu einlud, Werke herzustellen, die sich auf einen bestimmten Ort - Le Corbusiers ‚Unité d’habitation‘ in Firminy - beziehen sollten, gab es zahlreiche Diskussionen unter Künstler/innen und Kritiker/innen. Man sprach damals darüber, was es denn bedeutet, wenn man von einer Institution dazu eingeladen wird, einen Ort kritisch zu untersuchen und sich dort sozial zu engagieren. Zeitweise ging man von einer umfassenden ‚Vereinnahmung‘ aus, was eine totalisierende Konstruktion war, die eher lähmend als befähigend wirkte.“ (Graw).

²²⁵ Vgl. ebd. Als eine gelungene Kritik an einer Institution wird in diesem Kontext ein Projekt von Martin Kippenberger genannt: „Als er 1993 zu einer Einzelausstellung an das Centre Pompidou eingeladen wurde, gab er (Kippenberger) ihr den Titel ‚Candidature à une rétrospective‘, wodurch er sich unmittelbar an die "Kunstinstitution" wandte und sich über ihre Anerkennungsrituale lustig machte. Statt in aller Ruhe abzuwarten, bis man ihn für wichtig genug für eine Retrospektive halten würde, entschied er sich für eine aggressive und selbsterniedrigende Vorgehensweise. Dadurch wurde die Institution und ihre Anmaßung, "gute" Künstler zu belohnen, die es ‚verdient haben‘, weil sie ‚harte Arbeit geleistet‘ haben, infrage gestellt. Man kann seinen Einsatz auch als Angriff auf die ‚illusio‘ verstehen - Pierre Bourdieus Wort für den kollektiven Glauben an den Wert dessen, was scheinbar auf dem Spiel steht.“ (Graw).

²²⁶ „In the introduction to their book *Museum Culture*, Rogoff and Sherman claim that right through their history, museums were preoccupied with camouflaging the power system that motivated their curatorial endeavors. The author suggest to read these museal activities under the flare of all embracing Foucauldian discourse what refers to the power motivated actions of political control.“ (Van-Essen, Yael Eylat: „Institutional Critique and the City Museum of Tel Aviv.“ In: *Institution as Medium*, o. Seitenzählung).

²²⁷ Graw.

Institution diese Funktion mit weiteren mächtigen Konkurrenten teilen: eine Wertbildungsmöglichkeit besitzen inzwischen ebenfalls globale Transaktionen, der Primär- wie Sekundärmarkt. So „erscheint eine Fetischisierung des Kunstapparats heute eigentümlich nostalgisch.“²²⁸ Die neben den traditionellen Museen einflussreichen ‚neuen‘ Institutionen benennt Graw mit dem Sammelbegriff ‚Visual Industry‘²²⁹. Diese besteht u.a. aus mächtigen Großgalerien, die über die Sichtbarkeit und Distribution von Werken und Künstlern bestimmen. Die Institution Museum erfüllt zwar immer noch seine Hauptaufgabe - das ist die Vermittlung von Kunst -, aber dabei nehmen bei vielen Häusern - aufgrund der Finanzierungsstrukturen - die Trustees immer mehr Einfluss darauf, wie dieses ‚Display‘ gestaltet werden soll. Dies führt dann wiederum zu einem Ergebnis, dass über diese Einflussnahme die Werte des Kunstmarkts reproduziert werden.²³⁰

Und gerade im Zuge dieser illusionslosen Betrachtung kann es sich als umso notwendiger erweisen, ein Verständnis von Kunst beizubehalten, die kritisch in dem Sinne sein kann, als sie die Äußerung von Widerspruch und das Aufwerfen von Problemen einschließt. Ich bin nicht sicher, ob ‚Institutionskritik‘ die angemessene Bezeichnung für ein solches immer nur auf eine Situation hin charakterisierbares Unternehmen wäre, denn dieser Begriff mag zum jetzigen Zeitpunkt zu kanonisiert und zu unbeweglich sein. Vielleicht sollten wir die Lektionen der Institutionskritik zuerst einmal ernst nehmen, um sie dann womöglich hinter uns zu lassen.²³¹

Für Andrea Fraser liegt das Hauptproblem in der Idealisierung der Kunst - im Glauben, Kunst könne soziale und historische Kräfte überwinden. Ähnlich wie Graw geht es ihr um Ausdifferenzierung der Optionen und nicht um eine Schuldzuweisung an die Kunst, was sie alles nicht leiste. Das integriert jeweils das Mitdenken der Grenzen, Ambivalenzen sowie der Begrenztheit der eigenen Position.²³²

Wenn wir über Kunst sprechen, definieren wir selten das, was wir mit Kritik meinen. Für mich ist Kritik in erster Linie ein Tätigkeitswort. Sie ist ein aktiver Prozess, der bei einer Begegnung stattfindet und Erforschung, Analyse, Negation und auch Anerkennung und Reintegration umfasst. Eine Künstlerin kann einen Gegenstand, eine Struktur, eine Institution und so weiter kritisieren, aber das *Resultat* ist nur dann Kritik, wenn dieser Prozess auf eine unmittelbare, immanente Weise im ‚Hier und Jetzt‘ für andere aktiviert werden kann. Weil das ‚Hier und Jetzt‘ immer die Begegnung selbst beinhaltet,

²²⁸ Graw.

²²⁹ Ebd.

²³⁰ Vgl. ebd.

²³¹ Ebd.

²³² Vgl. Fraser, Andrea: „Andrea Fraser im Gespräch mit Sabine Breitwieser.“ In: *Andrea Fraser*. Hg. v. S. Breitwieser für das Museum der Moderne Salzburg. Hatje Cantz: Ostfildern 2015, 11-20, 12.

ist der kritische Prozess notwendigerweise reflexiv. Für mich ist die Aktivierung eines Prozesses der reflexiven Auseinandersetzung viel wichtiger als der spezifische Inhalt einer kritischen Analyse.²³³

Dieser von Fraser geschilderte Prozess wird von ihr besonders auf die Analyse des Kunstdiskurses angewendet, den sie als die vermutlich mächtigste Institution im Feld der Kunst ausmacht.²³⁴ Anhand des Diskurses führt Fraser die Konstruiertheit der Kunst und es institutionellen Apparates vor, von dem die Kategorisierung der Kunst abhängt - oder versucht zumindest diese Konstruiertheit transparent zu machen. Diese institutionskritischen Gesten vermittelt sie in der Regel unter Verwendung von theatralen Mitteln.²³⁵

Historisierung, Kanonisierung und die Folgen

Diese Institutionskritik nimmt besonders durch die Struktur des theatralen Akts wiederum die Form eines in sich abgeschlossenen Werks an; ein Prozess den die Gegner der Institutional Critique so beschreiben, dass am Ende nichts mehr von dem ursprünglichen kritischen Potential übrig bleibt. Im Gegenteil: „Durch eine programmatische Verschiebung soll die Institutionskritik nun genau jenen Markenbildungsstrategien von Unternehmen dienen, die sie ehemals kritisch zu untersuchen und zu unterminieren versprach.“²³⁶ Auffällig ist außerdem, dass sich zwei oppositionelle Kunstpraxen inzwischen anscheinend etabliert haben: eine ‚überschreitende‘ avantgardistische Praxis und eine der ‚immanenten‘ Kritik. „Die Geringschätzung ‚naiver‘ avantgardistischer Überschreitung seitens einiger Protagonisten und Theoretiker der Institutionskritik als eine Praxis radikaler Imma-

²³³ Ebd., 13.

²³⁴ „Allerdings ertappe ich mich oft dabei, einen Unterschied zwischen diskursiven und erlebnisbezogenen Formen zu machen. Führungen finde ich vielleicht deshalb so interessant, weil sie Diskurs und Erlebnis kombinieren. Der Begriff ‚Erlebnisökonomie‘ wurde von Marketingleuten geprägt und in der Kunstwelt als das nächste große Ding rezipiert. Dabei bieten Museen seit dem 19. Jahrhundert Erlebnisse, von großen Messen bis zu avantgardistischen Sensationen, von Blockbuster-Ausstellungen bis zu zeitgenössischen Performancefestivals. Museen und die Kunstvermittlung durch Museen besaßen schon immer eine starke erlebnisorientierte und partizipatorische Komponente, alleine schon wegen der physischen Begegnung mit dem Kunstwerk.“ (Andrea Fraser im Gespräch mit Sabine Breitwieser, 15.)

²³⁵ Vgl. Jackson, 22.

„Es ist die Aufführung der subjektiven Verinnerlichung institutioneller Kräfte und zugleich die Wiederaufführung der Verhaltensweisen und Vorstellungen, die diese Kräfte aufrechterhalten. Wenn das Ziel darin besteht, die Verbindung zwischen dem Psychischen und dem Sozialen mittels der Institutionenkritik offenzulegen, dann wird die Schauspielkunst zu einem nützlichen Werkzeug.“ (Jackson, 27.)

²³⁶ Sabeth Buchmann u. Achim Hochdörfer, zit. in: Lütticken, Sven: „Andrea Fraser. Institutionelle Analyse.“ In: Andrea Fraser, 31-41, 31.

nenz erscheint zunehmend problematisch.²³⁷ Als These sei hier formuliert, dass die Institutional Critique sowie auch das Werk von Andrea Fraser gerade dabei sind eine Kanonisierung und damit auch eine Historisierung zu erfahren. Anzeichen dafür sind institutionell veranlasste retrospektive Großausstellungen wie z.B. die Show *Andrea Fraser* im Salzburger *Museum der Moderne* im Jahr 2015 sowie die Publikation von bedeutenden Essays wichtiger Kunsthistoriker, die in dem begleitenden Katalog publiziert worden sind. Dass dies nicht das Ende ‚kritischer‘ Kunst bedeutet, formuliert Sven Lütticken, wenn er schreibt, es bestehe die Möglichkeit „an den zerfransten Rändern der Immanenz zu intervenieren - dort, wo eine kritische Wiederaufnahme oder Wiederaufführung des Diskurses eine bereits historische Praxis erneut zu eröffnen vermag.“²³⁸

Während Lütticken darin eine Möglichkeit sieht den Diskurs über die Grenzbereiche der Immanenz zu reaktivieren, formuliert Pascal Gielen eine Perspektive, die die ‚neue‘ Institution zu ihrer Komplizin macht: nach der modernen und postmodernen Institutional Critique könne eine dritte Welle durchaus gedacht werden, die nicht - wie bisher - die Institution zu ihrer Zielscheibe macht, sondern mit ihr kooperiert. Denn die jetzigen Institutionen wie z.B. das Museum oder die Akademie sind nicht mehr mit ihren Vorgängern vor ca. 30 Jahren identisch.²³⁹ Deshalb erscheint es notwendig zuerst diesen Veränderungsprozess zu skizzieren. Dieser Prozess wird vor allem durch die Begriffe Flatness und Oberfläche (Surface) geprägt – sie spiegeln wohl eine allgemeine gegenwärtige Welt-erfahrung wider. Wie geht die künstlerische Institution, die eigentlich von einer bestimmten Vertikalität geprägt ist, mit dieser Flatness um? Vertikalität heißt in diesem Kontext historischer Kanon, Tradition, Wertvorstellungen, Stabilität und Sicherheit. Diese Normen sind zwar auch im Rahmen einer aktualisierten Vorstellung von einer flexiblen Institution präsent, werden jedoch von messbaren Größen wie die Häufigkeit von Events und der allgemeinen Reichweite bzw. Aufmerksamkeit zunehmend in den Hintergrund gedrängt: „Institutes, which represent institutions, are thus reduced to being tactical operative organizations in a competitive world, just competitors among many others. Within that context, they are finding it increasingly difficult to hold up the pole of the big top, which leads to less space and less height.“²⁴⁰ Gemäß dieser Formulierung ist auch der ‚kreative Arbeiter‘ (in oder an einer Institution) nicht mehr „trapeze artist“²⁴¹, sondern eher ein Netzwerker mit hoher Sozialkompetenz im Feld der bildenden Kunst. Dies ist eine Position, die zuvor vor allem

²³⁷ Lütticken, Andrea Fraser, 40.

²³⁸ Ebd., 41.

²³⁹ Vgl. Gielen, Pascal: „Institutional Imagination. Instituting Contemporary Art Minus the ‚Contemporary‘.“ In: Ders. (Hg.): *Institutional Attitudes. Instituting Art in a Flat World*. Valiz: Amsterdam 2013, 11-33, 16.

²⁴⁰ Ders.: „Introduction. When Flatness Rules.“ In: *Institutional Attitudes* 1-7, 2.

²⁴¹ Ders.; *Institutional Imagination*, 20.

dem unabhängigen Kurator vorbehalten war, der sehr publikumswirksam und zugleich selbstbezogen arbeitet. Diese Kuratoren haben die frühere Fixierung der Öffentlichkeit auf die Kunstproduktion und den ‚Schöpfer‘ allmählich auf das Ausstellungsmachen und den Kurator transferiert.

In this exhibitionistic turn, it should hardly come as a surprise that the workshop or the atelier is losing importance or that studios cease to exist. In the flat world, this space of digging deep, of reflexivity and ‚slowness‘ or verticality, but also of isolation and dealing with materiality, is predictably exchanged for an immaterial discourse that is all about mobility, and the institution dissolves in a network structure. ‚Mobilism‘, ‚nomadism‘, ‚travel‘, ‚planetary drift‘, ‚exodus‘, ‚transport‘, ‚links‘, ‚chains‘, ‚loops‘, ‚neurons‘, ‚in touch‘, ‚relational‘, ‚connection‘, ‚communication‘, ‚distribution‘, ‚redistribution‘ are but a handful of notions used by curators and a growing horde of creative workers to describe and sell their activities.²⁴²

Mit diesen Aktivitäten sowie mit expliziten Statements kritisieren die kreativen Arbeiter die spätkapitalistischen Auswüchse, ohne zu bemerken, dass die meisten Insider der Kunstszene dieses neoliberalen Marktklima perfekt für eigene Ziele nutzen. Dies ist ein auffälliger Mangel an Selbstreflexion. In einer solchen ‚flachen‘ Welt wird das Lösen von Problemen häufig mit Kreativität gleichgesetzt. Das ist genau das Gegenteil, was künstlerische Institutionen und ihre Mitarbeiter früher geleistet haben: Formulierung von Problemen, bzw. das Problematisieren von Sachverhalten.²⁴³ Dabei ist zu beachten, dass Institutionen in ihrem Entwicklungsstand nicht grundsätzlich vergleichbar sind und sich auch mit unterschiedlichen Tempi weiter entwickeln. Dies führt zu Überlappungen andersgearteter Felder der Institutionen. Zusätzlich manifestieren sich institutionelle Praktiken auch außerhalb der Institution selbst. Diese Praktiken sind repetitiv und mit ihrer Performanz generieren sie wiederum neue Strukturen.²⁴⁴ Das ist die Situation in der Kunstinstitute „test the transition from public institutions to institutions of the common“²⁴⁵. Die Institute aktivieren alle Modelle der Partizipation der Öffentlichkeit gemäß des post-fordistischen Imperativs: anstelle einer autoritären Kommunikation aus einer Machtposition heraus soll - auf einer Augenhöhe mit der Gemeinschaft - die Institution ein Produktionszentrum werden. Dabei werden aber mögliche ästhetisch-politische Gesichtspunkte - gestylt - lediglich auf einer Oberfläche²⁴⁶ abgebildet.

²⁴² Ebd., 20-21.

²⁴³ Vgl. ebd., 23.

²⁴⁴ Vgl. Levine, Caroline: *Forms. Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*. Princeton University Press: Princeton Oxford 2015, 60.

²⁴⁵ Raunig, Gerald: „Flatness Rules. In: *Institutional Attitudes*, 167-179, 175.

²⁴⁶ Vgl. Bruno, Giuliana: *Surface. Matter of Aesthetics, Materiality, and Media*. University of Chicago Press: Chicago London 2014, 4.

Museen und Kuratoren

Eventisierung | Oberfläche | Kuratoren und Galerien | Museum als Marke

Event

Um den Anforderungen von Flatness und Oberfläche gerecht zu werden, besetzen Museen ihre Stellen häufig mit jungen Kuratoren. Von diesen wird gefordert, dass sie nicht nur originelle und innovative Ideen entwickeln, sondern auch die Oberfläche perfekt ‚bespielen‘. Deshalb ist eine gute Idee immer - und dies ist hier nicht wertend gemeint - eine opportunistische. Anpassungsfähigkeit, Flexibilität und Medienkompetenz zählen zu den wichtigen Voraussetzungen. Aus diesem Grund sind die Methoden des Interviews und des Dialogs in den letzten Jahren zu den bevorzugten Praktiken der Projektvorbereitung geworden. Damit können geplante Ausstellungsvorhaben auch probeweise in neue Kontexte gesetzt sowie pre-medialisiert werden.²⁴⁷ Dies ist wiederum eine der Strategie mit deren Hilfe sich auch Events passgenau vorbereiten sowie inszenieren lassen. Die Eventisierung hat ihre historischen Vorbilder einerseits in den großen Weltausstellungen und andererseits in den künstlerischen Happenings der 1970er Jahre. Aber auch die Etablierung des unabhängigen Kurators während dieser Epoche war ein wesentlicher Bestandteil dieser Entwicklung. Bei den Museen zählt das *Museum of Modern Art* in Ghent (auch bekannt als *S.M.A.K.*) zu den Vorreitern. Der damalige Direktor Jan Hoet (der später dann die *documenta 9* leitete) entwickelte dort eine höchst dynamische, politisierte und medialisierte Ausstellungsstrategie - gipfelnd in der Ausstellung *Chambers d'Amis* im Jahr 1986. Die Medialisierung und Kontextualisierung trieb Hoet so weit, dass er während einer Ausstellungseröffnung einen realen Boxkampf veranstalten ließ. „Hoet’s dynamism and ‚his‘ museum did not go unnoticed in the wider art and heritage world.“²⁴⁸ Die hauptsächlich von Kuratoren und Direktoren seit den späten 1980er Jahren vorangetriebene Eventisierung bewirkte in der Kunstwelt zwei verschiedene Entwicklungen: einerseits hin zur einer gewissen Oberflächlichkeit (Surface) und andererseits stellt sie eine Energie dar, mit der sich ein kanonisiertes Ausstellungsformat ‚öffnen‘ und verändern lässt. Mit ihr konnte das internationale Kunstpublikum vergrößert werden und damit der Kunst eine bestimmte (auch politische) Relevanz verliehen werden.²⁴⁹

²⁴⁷ Vgl. Gielen, Biennale, 39.

²⁴⁸ Ders.: „Memory and Event.“ In: Ders., *Murmuring*, 111-136, 123.

²⁴⁹ Vgl. ebd.

Zusammenarbeit mit Galerien

Eine noch aktuellere Entwicklung als die Eventisierung stellt die Kooperation von kommerziellen Galerien mit Museumskuratoren dar. Waren früher die beiden Bereiche personell strikt voneinander getrennt, so ist heute diese Grenze zunehmend durchlässiger geworden. Etablierte Galerien wollen erstklassige Künstler, potente Sammler und ein heterogenes Publikum an sich binden. Dazu benötigen sie Kuratoren, die Ausstellungen organisieren, die eine annähernde Qualität aufweisen wie beispielsweise das *Metropolitan Museum* oder das *MoMA*. Gleichzeitig soll der Aspekt der Verkäuflichkeit der Kunstwerke im Blickfeld behalten werden.²⁵⁰

This spring the star billing of two retired alums from MoMA — John Elderfield, the former chief curator of painting and sculpture, and Peter Galassi, the former chief photography curator — helped draw huge crowds and critical attention to paired shows at Gagosian galleries in New York. Other well-regarded examples include the 2013 Ad Reinhardt show at David Zwirner in New York, organized by Robert Storr, dean of the Yale School of Art; the Guggenheim curator Germano Celant's 2012 show on Lucio Fontana; and the art historian John Richardson's series of Picasso exhibitions, also at Gagosian.²⁵¹

Kunsthändler und -experten wissen, dass die Integration von - in der Regel ehemaligen - Museumskuratoren bei möglichen Leihgebern für Ausstellungen den Projekten eine hohe Glaubwürdigkeit und Seriosität verschafft.²⁵² Und auf der anderen Seite sind diese Experten wiederum ein Magnet für Künstler, die von den Galerien für eine Zusammenarbeit gewonnen werden wollen.²⁵³ Galerien sind aber nicht nur für (ältere) ehemalige Museumskuratoren interessant, die in der ‚Szene‘ bleiben möchten, sondern auch für junge Kuratoren, die noch keine Anstellung an einem Museum gefunden haben und im kommerziellen Kunsthandel oft mehr Freiheiten genießen und höhere Budgets zur Verfügung gestellt bekommen. Dazu ist es an den Galerien möglich - im Gegensatz zu großen Museen - Ausstellungen kurzfristiger und flexibler zu planen. Aus diesen Gründen wechseln auch etablierte Museumskuratoren ‚hauptberuflich‘ zu Galerien, wo sie dann Kurator und Kunsthändler zugleich verkörpern. Dies tat z.B. Paul Schimmel, der langjährige Chefkurator des *Museum of*

²⁵⁰ Vgl. Sheets, Hilarie M.: „Blurring the Museum-Gallery Divide.” In: *The New York Times*, 18.6.2015 (http://www.nytimes.com/2015/06/21/arts/design/curators-straddle-the-museum-gallery-divide.html?smid=fb-share&_r=0, 6.3.2018).

²⁵¹ Ebd.

²⁵² „Offering museum-quality shows can often help galleries cultivate deeper relationships with artists or court an estate the gallery hopes to represent. “It’s a muscle thing — it can show off the strength of a gallery,” said Andrea Glimcher, a former director of Pace Gallery who recently founded Hyphen, which advises artists and institutions.“ (Ebd.).

²⁵³ Vgl. ebd.

Contemporary Art in Los Angeles. Der ging 2013 eine Partnerschaft mit *Hauser & Wirth* ein. Zusammen entwickelte man das Unternehmen *Hauser Wirth & Schimmel* „a hybrid, museum-like gallery in a sprawling former flour mill in downtown Los Angeles.“²⁵⁴

Aber nicht nur Galerien streben danach ihre Marke im Markt zu etablieren, sondern auch Museen. Dies wird in der Videoinstallation *Identity* (2011) des englischen Künstlerduos *Dexter Sinister* anschaulich beschrieben. Diese dreiteilige Projektion, die einesteils wie ein Informationsfilm, andernteils wie ein minimalistischer Comic wirkt, verfolgt die Entwicklung grafischer Identitäten über die letzten 150 Jahre. Insbesondere beleuchtet sie das angespannte Verhältnis, das sich zwischen Kultur und Wirtschaft entwickelte, als die Kunstinstitutionen zunehmend damit beschäftigt waren, sich ihr eigenes Image aufzubauen. Im Zentrum des Videos stehen drei Museen: das *Centre Pompidou* in Paris, das *Museum of Modern Art* in New York und die *Tate Modern* in London. Anhand der neuesten Änderungen der grafischen Identitäten der drei Institute werden die Wandlungen von deren Strategien in der Öffentlichkeitsarbeit aufgezeigt.²⁵⁵ Neben dem klassischen Marketinginstrumentarium bleibt den Museen dann noch die Strategie als Marke selbst auf eine andere Marke zu setzen - das ist der berühmte Künstler. Damit lassen sich die Besucherzahlen am schnellsten steigern. Damien Hirst und Gerhard Richter sind vielleicht die prominentesten Beispiele der letzten Jahre. Deren Namen selbst Menschen kennen, die sich nicht für zeitgenössische Kunst interessieren.²⁵⁶

Museen und die neue(n) Öffentlichkeit(en)

Die wilden Kinder | Partizipation | Diskurs

Mit Blockbuster-Ausstellungen lässt sich eine große anonyme Masse für die Museumsarbeit interessieren. Die ist für die Kunstinstitutionen finanziell ein wichtiger Faktor - nicht nur hinsichtlich der möglichen Einnahmen durch Eintrittsgelder, sondern auch für die Attraktivität hinsichtlich von Sponsoren und nicht zuletzt für die Kulturpolitik als weiteren Geldgeber. Allerdings arbeiten nicht wenige Museen daran neue Öffentlichkeiten für sich zu begeistern. Denn dies bedingt eine ganz andere Strategie, als die, die man bisher für den Massenmarkt etabliert hat. Dafür müssen Direktoren und Kuratoren die Museumsprogramme wesentlich mehr diversifizieren. Der etwas antiquierte

²⁵⁴ Ebd.

²⁵⁵ Vgl. Dexter Sinister: *On a Universal Serial Bus*. Begleitheft zur Ausstellung im *Kunstverein München*. München 2015.

²⁵⁶ Vgl. Lange, Christina: „Vielleicht gibt es einfach zu viele Museen. Gespräch mit Christina Voss.“ In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 10.10.2015 (http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/ein-gespraech-mit-christiane-lange-13844184.html?printPagedArticle=true#pageIndex_2, 6.3.2018).

Ansatz - der übrigens auch noch zahlreichen Künstlern vertreten wird -, der davon ausgeht, dass es genügt, wenn man im Museum zusammenkommt und kommuniziert, kann dies nicht mehr leisten. Diese auf dem demokratischen Ethos beruhende Idee wird in den Zeiten des Neokapitalismus in Frage gestellt.²⁵⁷ Die neuen Aufgabenstellungen von Kunstinstituten beschreibt Nina Möntmann folgendermaßen:

Elsewhere I have already drawn attention to the fact that art institutions, as distinct from other institutions such as state authorities, parties and trade unions, are not given any direct participation in political processes. Instead, they are given the (indirect) commission to produce images of realities which make them easier to consume, or to design parallel universes in which people can lose themselves for a time and in which everything is more beautiful and better – a parallel universe which either appears as spiritually separated or is supposed to entertain visitors.²⁵⁸

Um diese Aufgaben umsetzen zu können, ist ein aktives, aber auch diversifizierendes Fundraising notwendig. Kunstmuseen besitzen aufgrund wechselnder Ausstellungen, Projekte und Künstler - und nicht zuletzt aufgrund sich erneuernder Ästhetiken - ein weit weniger starres Profil als andere z.B. politische Institutionen. Dies verleiht ihnen beim Agieren gegenüber von Sponsoren eine relative Freiheit. Den Leitern von Kunstinstituten wird in der Regel auch eine politische Freiheit zugestanden, neue Öffentlichkeiten anzusprechen. Diese in Teilen subversive Strategie trägt ebenfalls zur Schärfung ihres ästhetischen Profils bei. Die Frage ist aber, wie Museen daraus Vorteile für ihre Arbeit gewinnen. Zurzeit stehen viele vor einem Scheideweg: entweder setzen sie weiterhin auf Mainstream-Projekte mit hoher Presseaufmerksamkeit und breiter Zustimmung möglichst vieler Publikumsschichten, oder sie versuchen den sozialen gesellschaftliche Wandel dynamisch zu begleiten und zu kommentieren, indem sie bei der Gestaltung der Projekte unterschiedliche Öffentlichkeiten ansprechen. Nina Möntmann nennt die letzteren die „wilden Kinder“ (wild children). Diese suchten eine größere Nähe zur eigentlichen künstlerischen Praxis sowie zu gesellschaftlichen Veränderungsprozessen im Gegensatz zu den mehr repräsentativen Museen, die sich als Exekutivorgane der anerkannten Kunstgeschichtsschreibung sähen.²⁵⁹ Ein Museum bezieht seine Identität zu einem nicht geringen Teil daraus, wie es in der Öffentlichkeit wahrgenommen wird - also aus

²⁵⁷ Vgl. Möntmann, Nina: „Playing the Wild Child. Art Institutions in a Situation of Changed Public Interest.“ In: *Open! Platform for Art, Culture & the Public Domain*, 2007, 1 (www.onlineopen.org/playing-the-wild-child, 6.3.2018).

²⁵⁸ Ebd.

²⁵⁹ Vgl. ebd., 2. Möntmann führt weiter aus, dass man mit dieser Polarität leben müsse, weil es unrealistisch sei, dass diese ‚kritischen‘ Institute dieselbe öffentliche Aufmerksamkeit wie auch Sponsorenunterstützung wie die ‚angepassten‘ erhielten - zumal im Zeitalter eines globalen Kapitalismus diese Opposition vermutlich sogar notwendig ist.

den Beziehungen, die es zu den Besucherschichten oder Kunstkritikern aufbaut. Gepflegt werden die Beziehungen mithilfe von Projekten, Künstlergesprächen, Diskussionsveranstaltungen u.ä. Das führt dazu, dass sich diese an solchen Veranstaltungen beteiligen bis zu einem gewissen Maß als ‚Teil‘ dieser Kunstinstitutionen definieren.²⁶⁰ Diesen Integrationsprozess beschreibt Möntmann detailliert:

Their participants assume an important standpoint in the critical stock-taking of institutions, and Searle emphasizes this by drawing attention to the fact that this view can only be performed from the inside. It is, in a certain sense, a mapping of the institution which serves as the first step in a critical practice. Hence projects of ‘institutional critique’ always arise from a parasitic perspective through the artist transgressing his or her usual, largely transparent position as a producer for the (semi-)public sphere of the exhibition space, risking a step behind the scenes and becoming a direct participant in the institution. Apart from the staff of an institution, and its guests and co-producers, the participation of certain public groups in institutional processes is extraordinarily important and, accordingly, the interest in the composition of these groups is fundamental. Hence, today, it is one of the most urgent tasks of contemporary art institutions to generate a peer group which keeps the hardware running and uses the software.²⁶¹

Diese Strategie bildet die Erkenntnis ab, dass die Annahme, die Öffentlichkeit stelle an sich einen Ort des demokratischen wie partizipatorischen Austausches dar, überholt ist. Eine Prämisse die letztlich auf das Habermassche - nicht eingelöste - Ideal der öffentlichen Sphäre als eine harmonische und homogene zurückgeht. Inzwischen wird der öffentliche Raum als ein höchst diversifizierter wahrgenommen - mit Parallelstrukturen ausgestattet, die in sich ein großes Konfliktpotenzial tragen. Dazu kommen Trends wie Privatisierung, Überwachung und Absicherung hinzu. In diesem Setting muss die Vorstellung eines einzigen homogenen Raums der Öffentlichkeit, in dem divergierende Interessen bewältigt werden können, ein Phantasma bleiben. „Instead, the ‘agonistic’ model describes a plurality of different public realms emerging through a process of dissension. In the meantime, the recognition of the concept of an agonistic public can be found as a guiding thread in observations in art theory on the status of the public sphere.“²⁶² Um die Bedürfnisse der unterschiedlichen Öffentlichkeiten in der Programmierung abzubilden, müssen Museen das bisherige Modell, das den Besucher lediglich als Konsumenten definierte, durch ein partizipatorisches ersetzen. D.h., mehr oder weniger kontinuierlich stattfindende Events zu Entertainment-Zwecken wei-

²⁶⁰ Vgl. ebd.

²⁶¹ Ebd.

²⁶² Ebd., 3.

chen inhaltlich verdichteten Veranstaltungen, im Rahmen derer sich die Besucher selbst positionieren können.²⁶³

Die Institute selbst regen solche Diskurse an, indem sie bestimmte Themen definieren und dafür Experten als Gäste einladen. Durch die Auswahl von Künstlern, Theoretikern und Autoren gibt das Museum eine Richtung vor, die einer bestimmten künstlerischen, theoretischen und vielleicht sogar politischen Ausrichtung entspricht und daher auch andere ausschließt. Dadurch entsteht sein wahrnehmbares Profil. Durch seine physikalischen und institutionellen Begrenzungen stellt das Museum aber nur einen halb-öffentlichen Raum dar. Deshalb ist eine weitere Aufgabe der Institution, diese Begrenzungen zu überwinden und in einen größeren öffentlichen Raum hineinzuwirken. Diese Aufgabe kommt dann Künstlern und Theoretikern zu, die in der Folge als ‚öffentliche Intellektuelle‘ dies institutionellen Grenzen überschreiten, indem sie die Plattform der Institution auch verlassen. Mithilfe ihrer Zusammenarbeit mit weiteren Institutionen können sie auf diese Weise alternative Öffentlichkeit generieren, die neben den bisher hegemonialen Gesellschaftsgruppen existieren.²⁶⁴ Die Initiation eines solchen Prozesses kann nur von dem Inneren der Institution ausgehen; sie kann selbst ihre Strukturen dahingehend neu formieren. Z.B. kann sie sich mit ihrem Programm und deren Formaten hinsichtlich privater und öffentlicher Geldgeber positionieren. Sie kann ein Gegenmodell zu den bisherigen Strukturen von Kunstinstituten entwickeln, die personell unterbesetzt und von der Arbeitslast erdrückt, die Mechanismen des ‚freien Marktes‘ internalisiert haben, ohne dabei von ihm eigentlich zu profitieren.²⁶⁵

This would also be an institution closer to research-based and artistic strategies than to corporate strategies, which would produce publics no longer based on the principle of prestige, but which would emerge from constant exchange among diverse interest groups. As with all institutional models, here, too, the question is posed concerning adequate financing. There is no question that the financing of art institutions everywhere represents a growing problem. But it cannot be the only solution to consume oneself in permanent fund raising and to develop ever new strategies for how to keep playing in the great game. It is apparent that an institution casting emancipatory ideas for the use of the public realm cannot fall back on the general strategies for fund raising. The question concerning how such models are to be financed coincides with the question concerning who is at all interested in supporting art institutions which do not give back what counts in the dominant contemporary social forms, namely an effective production of mass image and the revenue from a paying mass public. Private and public, thematically oriented foundations whose interests are freed from a Western standard of exhibi-

²⁶³ Vgl. ebd., 4.

²⁶⁴ Vgl. ebd., 5.

²⁶⁵ Vgl. ebd.

tion policy and page: which try to establish self-determined transnational structures, provide a ray of hope for future financing models. Even if the major financial sources keep a distance, it is nevertheless rewarding for the sake of emancipatory publics to exploit the special status of the art institution and to play the wild child among all the other institutions.²⁶⁶

Museum als Inkubator

Zwischen Kultur und Kommerz | Schnellbrüten | „But I go slow“

Ein Museum, das sich in den letzten Jahren als Institution - hinsichtlich der Künftlerausbildung - neu erfunden hat, ist das *New Museum* in New York. Wie die Zukunft der Künftlerausbildung in Verbindung mit Museumssponsoring aussehen könnte, zeigt *New INC*, eine Initiative zur Künftlerausbildung des *New Museums*.²⁶⁷ Das INC steht einerseits für „incorporated“ und andererseits für „Incubator“, also einer Management-Technik mit der Start Ups so schnell wie möglich marktreif gemacht werden sollen. Auf der Website sind folgende Ziele formuliert: *New INC* is „fusing artistic provocation with an entrepreneurial spirit to enable ideas that make culture better“. Außerdem: „Stimulating Environment“, „Entrepreneurial Support“, und „Creative Community“. *New INC* fördert nicht nur Künftler, sondern auch Unternehmer aus dem kreativen Bereich. Zu den „Benefactors“ und „Friends“ von *New INC* zählen unter anderem die *Deutsche Bank* und *Microsoft*; das Advisory Board besteht aus Vertretern von unter anderem *Google* und *Sony*. *New INC* beschreibt sich selbst wie folgt:

Creatives today are working in unique ways that are cross-disciplinary, collaborative, leveraging technology, and increasingly straddling the line **between culture and commerce** (Hervorhebung A.B.). Because they are exploring new modes of cultural production, the professional landscape in which they work is still undefined, and few resources and systems exist to support these enterprises, or to address the unique challenges they are encountering. *NEW INC* offers a lab-like environment and framework for the development of new ideas, practices, and models in the pursuit of innovation.²⁶⁸

²⁶⁶ Ebd. 7.

²⁶⁷ „*NEW INC*, the first museum-led incubator, is a shared workspace and professional development program designed to support creative practitioners working in the areas of art, technology, and design. Conceived by the New Museum in 2013 and launched September 2014, the incubator is a not-for-profit platform that furthers the Museum’s ongoing commitment to new art and new ideas. *NEW INC* provides a collaborative space for a highly selective, interdisciplinary community of one hundred members to investigate new ideas and develop a sustainable practice (<http://www.newinc.org/about/>, 6.3.2018).

²⁶⁸ Vgl. ebd.

Über einen Zeitraum von zwölf Monaten haben die Members - in Vollzeit oder Teilzeit - Zugang zu allen Ressourcen des Programms: einen eigenen Arbeitsplatz, Kooperationsmöglichkeiten, Events, Programmentwicklung sowie die Möglichkeit das Netzwerk des Museums mit Kuratoren und Beratern zu nutzen. So könnten die Stipendiaten zum Teil eigene Projekte unter der ‚Marke‘ des Museums durchführen. Geleitet wird *New INC* von Julia Kaganskiy, einer anerkannten Managerin in verschiedenen kulturellen und technologischen Bereichen.²⁶⁹ Sie vertritt die klare Strategie, dass *New INC* ein professioneller und an der Marktwirtschaft orientierter Incubator sei. Obwohl *New INC* selbst eine Non-Profit-Organisation ist, bereitet es Technologen und Künstler für eine nicht näher definierte, aber im marktwirtschaftlichen Setting stattfindende Laufbahn vor. In der Wirtschaftspresse wird das Institut dafür sehr positiv bewertet: „In hosting the first museum-led incubator, the New Museum demonstrates a truly advanced concept of what it means to foster new art and ideas.“²⁷⁰ Vor allem wird hervorgehoben, dass *New INC* eine Verbindung von der Kunst zur Welt der Start Ups herstellt und so auch eine interdisziplinäre Zusammenarbeit fördert.²⁷¹ Für diese Publikation wurden einige Teilnehmer (Members) des Programms interviewt.²⁷² Auf die Frage wie die konkrete Zusammenarbeit mit dem *New Museum* aussah, war eine exemplarische Antwort:

Yes - so actually it could be little be more in this program. My feedback to them would be: they utilized the New Museum, we had great time - e.g. private VIP events and I got critique by one of their curators. But I wished we had been more involved into the museum. Friends of mine had the opportunity to install something in the museum and they had a kind of little opening there. I really wished we had worked more one on one. As fine artists we should have been more integrated with the fine arts side.

²⁶⁹ „She previously served as Global Editor of the Creators Project, a partnership between VICE Media Group and Intel, and founded #ArtsTech Meetup, a group that brings together professionals from New York City’s museums, galleries, art-related start-ups, and digital artists. She has been cited by *Fast Company* (2011) and *Business Insider* (2013) as one of the most influential women in technology and profiled in the 2012 AOL/PBS series *MAKERS* honoring women leaders”(http://www.newinc.org/about/, 6.3.2018).

²⁷⁰ Thayer, Katharyn: “Art/Tech Incubator Gives The New Museum Entrepreneurial Edge.” In: *Forbes*, 3.5.2014 (http://www.forbes.com/sites/katherynthayer/2014/03/05/arttech-incubator-gives-the-new-museum-entrepreneurial-edge/, 6.3.2018).

²⁷¹ “The business world is teaming with tech incubators and co-working spaces geared toward startups, and they’re populated with young entrepreneurs looking to develop the next big blockbuster idea. But what of the creative entrepreneur—those more interested in mashing up art and culture and commerce in the spirit of experimentation? For them, there’s NEW INC. Founded by New York’s New Museum, it’s the first museum-led incubator dedicated to art, design, and technology that intends to fill in that gap between the art and startup worlds by fostering interdisciplinary collaboration” (Fera, Rae Ann: „The New Museum Brings Art, Tech, And Design Together With First Members Of Its NEW INC Incubator.” In: *Fast Company*, 20.5.2014).

²⁷² So zum Beispiel am 11. September 2015 die in Brooklyn lebende und tätige junge Künstlerin Ashley Zelensky.

Den offensichtlichen Widerspruch zwischen einer langwierigen und behutsamen künstlerischen Entwicklung und dem „Schnellbrüten“ eines Inkubators kommentierte eine Teilnehmerin folgendermaßen:

I don't know how much I agree with the idea of an art incubator. I think it is a great idea what the people are trying. You get the spirit behind it. But it has long way to evolve to figure out. It is different to architects or designers who want to push a product through the program or like a tech startup to succeed better. As a fine artist you can't rush those things. I benefited mostly from the community, but I go slow.

Performance

In his analysis of 'general performance', Lütticken sees the emergence of performance art in the 1960s as a symptom of the culturalization of the economy. Whereas in the 1960s fluxus performances deconstructed the boundaries between life and art, and insofar as art is to be considered work, one could argue that fluxus, as a collateral effect, also deconstructed the boundaries between life and work and thus paved the way for the hegemonization of immaterial labour within Post-Fordism.
Dieter Lesage²⁷³

Performance Art – Produktion – Arbeit

Performance und Nicht-Materialität | Immaterielle Arbeit | Postoperaismus

Die 1960er Jahre gelten schlichtweg als das Jahrzehnt der Performance Art. In der Interpretation von Dieter Lesage kann Fluxus als der Wegbereiter eines Proto-Post-Fordismus, der wiederum mit dem Begriff der immateriellen Arbeit eng verknüpft ist, gesehen werden. Die Aufhebung der strikten Trennung von Leben und Kunst – und damit auch von Leben und Arbeit – ist bereits Thema in Allan Kaprows Text „Performing Life“. Kaprow hat „The Presentation of Self in Everyday Life“ von Erving Goffman rezipiert und dachte intensiv selbst darüber nach ob man Alltagshandlungen wie z.B. Zähneputzen, Busfahren, Abspülen, nach der Zeit Fragen, vor einem Spiegel ankleiden, Telefonieren oder Orangen auspressen als Kunst begreifen kann.²⁷⁴

²⁷³ Lesage, Dieter: „Permanent Performance.“ In: *Performance Research*. 17-6 (2012), 14-21, 16 (<http://dx.doi.org/10.1080/13528165.2013.775752>, 6.3.2018).

²⁷⁴ Vgl. ebd., 17.

Gleichzeitig entwickelte sich die aufkommende Performance-Kunst in eine ‚linke‘ Alternative zur *Produktion* von Kunstwerken. Die Aufführungen fanden oft nicht mehr in Galerien oder Museen statt; auf diese Weise wollte man sowohl den Kunstmarkt wie auch die Kunstinstitutionen umgehen. Diese Performances waren keine marktgängigen, verkäuflichen Objekte, sondern kritische Statements zu dem Prozess der Objektivierung.²⁷⁵ Mit dieser Strategie entstand das Phantasma der ‚puren‘ Performance, die vom Kunstmarkt nicht zu vereinnahmen sei, weil sie keine Ware ist. Allerdings muss – nach marxistischem Verständnis – eine Ware kein materielles Objekt sein, sondern kann genauso gut immateriell sein, z.B. eine Dienstleistung; diese kann auch verkauft oder mit ihr gehandelt werden. Performance-Kunst wird aufgrund ihrer vorwiegenden Nicht-Materialität mit der immateriellen Arbeit verglichen – deren Definition vor allem aus einem wirtschaftshistorischen Kontext entstammt. Der Transformation von der materiellen zur immateriellen Arbeit geht der – aus der Welt der Automobilfertigung entlehnte - Übergang vom fordistischen zum toyotischen Modell voraus. Zwischen diesen beiden Modellen besteht der entscheidende Unterschied darin, dass das System der Kommunikation zwischen Produktion und Konsumtion der Waren, d.h. der Übergang der Information von der Fabrik zum Markt und umgekehrt, sich strukturell wandelt. Das fordistische Modell errichtete ein relativ ‚stummes‘ Verhältnis zwischen Produktion und Konsumtion. Die Massenproduktion standardisierter Waren in der fordistischen Phase konnte mit einer entsprechenden Nachfrage rechnen. Es war daher nicht nötig, den Markt näher zu ‚belauschen‘.

Der Toyotismus basiert auf der Umkehrung der fordistischen Kommunikationsstruktur zwischen Produktion und Konsumtion (...) Allgemeiner betrachtet wäre es allerdings präziser, in dem Modell das stete Bemühen zu sehen, einen kontinuierlichen Austausch und eine schnelle Kommunikation zwischen Produktion und Konsumtion herzustellen. Dieser industrielle Kontext liefert ein erstes Verständnis von der neuen zentralen Bedeutung, die Kommunikation und Information in der Produktion annehmen. Man könnte sagen, dass im informatisierten industriellen Prozess instrumentelles und kommunikatives Handeln aufs Engste miteinander verwoben sind. Hinzuzufügen wäre allerdings gleich, dass es sich dabei um einen verkürzten Begriff von Kommunikation handelt, nämlich um die reine Übermittlung von Marktdaten.²⁷⁶

Im weiteren historischen Verlauf nahm der Stellenwert der immateriellen Arbeit (zu der auch u.a. der Austausch zählt) zu und die Ebene der Materialität wurde gleichzeitig in den Hintergrund gedrängt. Dazu tendierte die immaterielle Arbeit dazu den rein wirtschaftlichen Bereich zu verlassen

²⁷⁵ Vgl. Lütticken, Sven: „Progressive Striptease“. In: Jones, Amelia u. Heathfield, Adrian (Hg.): *Perform, Repeat, Record. Live Art in History*. Intellect: Bristol Chicago 2012 (eBook).

²⁷⁶ Hardt, Michael u. Negri, Antonio: *Empire. Die neue Weltordnung*. Campus Verlag: Frankfurt New York 2003, 301.

„and engage in the general production and reproduction of society as a whole.“²⁷⁷ In dieser Sphäre werden soziale Produktion und Reproduktion identisch und damit zur biopolitischen Produktion. Diese regelt die sozialen Beziehungen insgesamt – ihre symbolischen und affektiven Codes, „it produces new being, i.e., new subjectivities, new enunciations, new forms of social life. As such, it is no longer to be limited to the economic but also becomes immediately a social, cultural and political force.“²⁷⁸ Vor allem die Vertreter der Theorie des Postoperaismus mit ihren Vordenkern Michael Hardt und Antonio Negri haben diesen Ansatz etabliert. Der Postoperaismus ist eine Weiterentwicklung des Operaismus (eine Marxsche Theorie der 1970er-Jahre aus Italien, in welcher der Klassenkampf im Zentrum der Analyse stand), indem man diesen mit der Theorie des Poststrukturalismus verbunden hat.²⁷⁹

Zur Etablierung des Begriffs immaterielle Arbeit als zentrale Denkfigur des Postoperaismus durch Hardt und Negri ist aber hinzuzufügen, dass in den post-fordistischen Zeiten jede Form von Arbeit dazu tendiert performativ zu sein. Bei einem aktuellen Vergleich von materieller und immaterieller Arbeit hinsichtlich ihrer Performativität wird offensichtlich, dass materielle Arbeit inzwischen hohe Anteile von Performativität besitzt.²⁸⁰ Es stellt sich nun die Frage, ob Performance-Kunst tatsächlich den Strukturen der post-fordistischen Arbeit entspricht oder ob sie deren Substitut ist? Da die neue Form der Arbeit häufig nicht mehr die bisherigen Strukturelemente aufweist, ist die Beantwortung dieser Frage zweitrangig. Immaterielle Arbeit bietet nicht nur weit weniger Sicherheit als die traditionelle Form der Industriearbeit, sie lässt zudem die Grenze zwischen Arbeit und Freizeit (oder zwischen Arbeit und Beschäftigung, bzw. zwischen Arbeitszeit und Freizeit) verschwinden. So existiert dann auch keine Trennung mehr zwischen Performance und Leben – „and ultimately between objective economical pressures and subjectivities that are constantly updated, upgraded, remodelled. As part of the erosion of the distinction between labour and non-labour, looking and reading have become productive of value – often for others. We all work for free all the time –

²⁷⁷ Nunes, Rodrigo: “‘Forward How? Forward Where?’ (Post-)Operaismo Beyond the Immaterial Labour Thesis.” In: *ephemera - theory & politics in organization*. Volume 7(1) 2007, 178-202, 184.

²⁷⁸ Vgl. ebd. Vgl. dazu auch Philipp Metzger: „Immaterielle Arbeit kann auch als biopolitische Arbeit bezeichnet werden, da sie die traditionellen Unterschiede zwischen Ökonomie, Politik, Kultur und Gesellschaft zunehmend verwischt, dies macht die neue Hegemonie der immateriellen Arbeit aus“ (Metzger, Philipp: *Die Werttheorie des Postoperaismus. Darstellung, Kritik und Annäherung* (= Reihe Sozialwissenschaften, Bd. 44). Tectum Verlag: Marburg 2011, 94).

²⁷⁹ Vgl. ebd., 21.

²⁸⁰ Vgl. Lesage, 16.

practically every time we go online.“²⁸¹ Hito Steyerl weist darauf hin, dass die Tätigkeit des Künstlers keiner traditionellen Vorstellung von Arbeit entspricht, wenn sie schreibt:

Contemporary art’s workforce consists largely of people who, despite working constantly, **do not correspond to any traditional image of labour** (Hervorhebung A.B.). They stubbornly resist settling into any entity recognizable enough to be identified as a class. While the easy way out would be to classify this constituency as multitude or crowd, it might be less romantic to ask whether they are not global lumpenfreelancers, deterritorialized and ideologically free-floating: a reserve army of imagination communicating via Google Translate.²⁸²

Wenn man dieses Zitat Steyerls konsequent zu Ende denkt, wird ein Paradox des Postoperaismus offensichtlich: die Autonomie des immateriellen Arbeiters ist letztlich in der Materialität seines Körpers verankert²⁸³ – ein Paradox, das der Performance-Künstler in Reinform verkörpert.

Performance-Kunst: einst antikommerziell nun Liebling der Museen und Kunstmessen

Restaging | Reif für das Museum | Unberechenbar und flüchtig

Ausbreitung des Theatralischen und Performativen in der Live Art

Ein weiteres Paradox der Performance-Kunst tritt in ihrer jüngeren historischen Entwicklung zutage: diese ursprünglich dezidiert antikommerzielle Kunstform ist mittlerweile zum festen Bestandteil von Museumsausstellungen und Kunstmessen²⁸⁴ geworden. Die amerikanische Kuratorin und Leiterin des New Yorker *Performa* Festivals RoseLee Goldberg ist eine der wichtigsten Vermittlerinnen in der Szene. Sie formuliert, dass Live Art dem kulturellen Sektor allgemein eine neue Relevanz verliehen habe „and (is) offering the promise of intimate contact, an antidote to our atomized lives

²⁸¹ Lütticken, *Autonomy*, 89.

²⁸² Hito Steyerl zit. bei Lesage, 18.

²⁸³ Vgl. Lesage., 20.

²⁸⁴ “For Art Basel this month, Klaus Biesenbach and Hans Ulrich Obrist have invited Marina Abramovic, Damien Hirst, Yoko Ono, Sehgal and others to ‘activate a room’ for an exhibition of artworks whose ‘material’ is the human being. Elsewhere, live artists are being picked for prizes — Tris Vonna-Michell, who specializes in monologues and presentations, is one of the four Turner Prize nominees this year — and structures are being erected to accommodate the form. The Tanks at Tate Modern are cavernous spaces, and the new building for the Whitney Museum of American Art will house a theater” (Kitamura, Katie: “Art Matters | The Second Life of Performance.” In: *The New York Times*, 10.6.2014, <http://tmagazine.blogs.nytimes.com/2014/06/10/performa-roselee-goldberg-interview-performance-art-book/>, 6.3.2018).

and fragmented concentration spans”²⁸⁵. Tatsächlich haben Performances von z.B. Marina Abramovic im *MoMA* oder Tino Sehgal im *Guggenheim* den Begriff der Museumsinstitution nachhaltig hinterfragt.²⁸⁶ Goldberg hat sich nicht nur für das Restaging von historischen Performances eingesetzt – wie z.B. Allan Kaprows *18 Happenings in 6 Parts* (1959) –, sondern auch existierende nach New York eingeladen sowie zahlreiche beauftragt. Diese von ihr kommissionierten Performances waren in der Regel mit einem hohen Budget ausgestattet, das von Stiftungen und privaten Sponsoren ermöglicht wurde. Diese Produktionen sollten „museumsworthy“ sein und häufig waren sie außerdem ästhetisch sehr gefällig.²⁸⁷ Performances sind mittlerweile so populär, dass sie zu Bestandteilen der Trivialkultur wurden. So gibt es ein Promotionvideo von Lady Gaga für das *Marina Abramovic Institute* in Upstate New York, wo sie nackt in Wäldern umherläuft und dabei die „Abramovic-Methode“ demonstriert.²⁸⁸ Der Rapper Jay Z produzierte ein Musikvideo mit dem Titel „Picasso Baby: a Performance Art Film“, das von der Abramovic-Performance *The Artist in Present* im MoMA inspiriert ist.²⁸⁹

Nicht nur bei diesen kommerziellen ‚Highlights‘ ist festzustellen, dass eine zunehmende Ausbreitung des Theatralischen und Performativen in der Live Art, der Körperkunst, der relationalen Ästhetik, der Choreografie und den sozialen Praktiken vor sich geht. Deshalb kann kaum von einer monolithischen Performancekunst gesprochen werden.²⁹⁰ Es ist vielmehr eine Praxis, die die unterschiedlichen Ebenen des Performativen untersucht: so z.B. die Frage nach dem Stellenwert des Theatralischen innerhalb der Kunstlandschaft. Eine andere Ebene ist die Integration der Perfor-

²⁸⁵ Vgl. ebd.

²⁸⁶ “‘In the old days,’ Goldberg said, ‘you would go to a museum and drop your voice and speak like you were in a library.’ Today, large open spaces encourage congregation and participation” (Kitamura).

²⁸⁷ “... has produced a series of lush, visually intense commissions by artists such as Elmgreen & Dragset, Florian Hecker and Isaac Julien, many of which have been shown in museums. ‘I can only describe it as desire,’ she said about her approach to commissioning. ‘It’s a feeling of — please, make this happen for me, because I want to be knocked out’” (Kitamura).

²⁸⁸ Vgl. <https://youtu.be/KKQ847BAjXE>.

²⁸⁹ Vgl. <https://youtu.be/NETB83v42Zk>.

Sven Lütticken schreibt darüber: „Betrachtet man Marina Abramovic‘ fortschreitende Selbstverwandlung in eine Art mutierte Prominente, ist es verlockend ‚Performancekunst‘ zu meiden wie die Pest“ (Lütticken, *Autonomy*, 33).

²⁹⁰ Vgl. Jackson, Shannon: „Die Inszenierung von Institutionen. Andrea Fraser und das ‚Erlebnismuseum‘.“ In: Andrea Fraser, 21-30, 23-24.

mances in die Institute - in die großen Ausstellungen und Biennalen - und nicht zuletzt die Klärung der Frage wie diese Kunstform ‚gesammelt‘ werden kann.²⁹¹

Beim Nachzeichnen dieser Entwicklung von scheinbarem Widerstand zu scheinbarer Integration fragt man sich nach dem Verhältnis dieses Performance-freundlichen Moments im Museum zu den vergangenen Performancepraktiken, die den Kunstmarkt infrage stellen wollten. Eine häufig zu hörende Erklärung ist, dass die performative Wende tatsächlich weniger einen widerspenstigen Strang innerhalb des Kapitalismus markiert, vielmehr funktioniert sie als Motor neuer kapitalistischer Verhältnisse.²⁹²

‚Widerstand‘ ist in diesen Verhältnissen inzwischen zu einem Label mutiert, mit dem Produkte verkauft, während man mit Ironie, Distanz und Zweifel die Ingredienzien moderner Marketingkampagnen inkludiert. Oben wurden die strukturellen Parallelen der Performance zur immateriellen Arbeit in der post-fordistischen, bzw. post-operatistischen Vorstellungswelten aufgezeigt. Ist die Performance lediglich ein Markttausch, in dem nur flüchtige Ergebnisse verkauft werden?

Dieser Zusammenhang zwingt uns auch dazu, die widerständigen Impulse hinter den Performanceexperimenten des 20. Jahrhunderts neu zu untersuchen. Inwieweit waren diese Widerstände gegen die Objekthaftigkeit tatsächlich der Motor einer Ereignishaftigkeit und begünstigten den Übergang von einer fordistischen zu einer postfordistischen Kunstwelt?²⁹³

Die Performance betont Affekt, Begegnung und Ereignis. Sie ist aber auch eine ökonomische, *immaterielle* Dienstleistung, die somit zur kapitalistischen Erlebniswelt passt. Mag den historischen Produktionen noch ein bestimmter kritischer Geist zugrunde liegen, so scheint die gegenwärtige relationale und performative Arbeit eine Erlebnisökonomie anzubieten, die einer kapitalistischen, stromlinienförmigen nicht unähnlich ist.²⁹⁴ Möglicherweise ist der Abschied von der Performance - wie er z.B. im Werk von Andrea Fraser zu beobachten ist - eine Kritik an der Performance in ihrem gegenwärtigen Zustand?

Marina Abramovic

Im Gegensatz zu Andrea Fraser widmet sich Marina Abramovic weiterhin intensiv dieser Kunstform. 2010 fand im *MoMA* mit großer Publikumsbeteiligung die opulente Ausstellung *The Artist is*

²⁹¹ Vgl. ebd. 24.

²⁹² Ebd.

²⁹³ Ebd., 25.

²⁹⁴ Vgl. ebd.

Present statt.²⁹⁵ Dabei war die neue gleichnamige Performance im Atrium des Museums lediglich der kleinere Teil dieser Retrospektive, die eigentlich auf dem Sixth Floor des Museums zu sehen war. Sie bestand zum größeren Teil aus Fotos und Videos von Performances aus knapp 40 Jahren – beginnende mit den ersten studentischen Aktionen in Belgrad, dem Geburtsort von Abramovic.²⁹⁶ In der Ausstellung wurden auch Reenactements von früheren Abramovic-Performances gezeigt wie z.B. *Imponderabilia* – mit Schauspielern als Performer der wiederaufgeführten Stücke. Dieses Vorgehen wurde als die eigentlichen kritischen Punkte der Show identifiziert, denn es fehlten dadurch zwei wesentlich Kriterien der Gattung: „unpredictability and ephemerality“.²⁹⁷

Of restagings I remain an unbeliever. Of Ms. Abramovic's recent overblown solo pieces, seen in video in the sixth-floor installation, I'm not a fan. But the atrium performance works because she is simply, persistently, uncomfortably there. As of 5 p.m., she won't be, though. The [...] lights will dim. The audience will move on. Something big will be gone, and being gone will be part of the bigness.²⁹⁸

Trotz der allgemeinen Kritik an den Restagings scheint Abramovic diese als zentral in ihrem Werks anzusehen, denn bereits 2005 zeigte sie im New Yorker *Guggenheim* Reenactements von Performances von unter anderem Joseph Beuys, Valie Export und Vito Acconci - jeweils mit sich selbst als wiederaufführende Performerin. Außerdem gründete sie das *Marina Abramovic Institute* in Upstate New York zum Zweck das Erbe der Performancekunst zu erhalten. Da es sich dabei aber vor allem allein um ihre eigene Methode handelt, ist dieses Institut ebenfalls umstritten.

Yoko Ono

Eine weitere zentrale Künstlerin der Performance Art der 1960er Jahre, Yoko Ono, wurde ebenfalls im *MoMA* im Jahr 2015 mit einer Retrospektive geehrt. Die Show *Yoko Ono: One Woman Show, 1960-1971* wurde von den Museumskuratoren Klaus Biesenbach, Christophe Cherix und Francesca Wilmott als eine Archivausstellung organisiert: „Filled out with objects and films, and enhanced by

²⁹⁵ „Thanks to the Internet many people saw all of this without being there. A daily live feed on MoMA's Web site, moma.org, has had close to 800,000 hits. A Flickr site with head shots of every sitter has been accessed close to 600,000 times. Yet foot traffic has been heavy. By the museum's estimate, half a million people have visited all or part of the Abramovic retrospective, "The Artist Is Present," of which the atrium piece is a small part" (Cotter, Holland: "700-Hour Silent Opera Reaches Finale at MoMA." In: *The New York Times*, 30.5.2010, http://www.nytimes.com/2010/05/31/arts/design/31diva.html?_r=0, 6.3.2018).

²⁹⁶ Vgl. ebd.

²⁹⁷ Ebd.

²⁹⁸ Ebd.

a sound track, it consists mainly of works on paper. And most of those carry words, the outstanding example being the 151 hand-typed note cards that, in 1964, became “Grapefruit: A Book of Instructions and Drawings.”²⁹⁹ Yoko Onos Werk war zu Beginn – ein halbes Jahrhundert vor dieser Ausstellung - als politische Geste gedacht, als Guerillaaktion gegen Institutionen, gegen Vorurteile und gegen Exklusion. Ebenfalls wie bei Marina Abramovic stand im Zentrum der Ausstellung ein neues Auftragswerk des *MoMA*. In diesem Fall aber keine Performance, sondern eine freistehende Trepenspirale aus Stahl mit dem Titel *To See the Sky*.³⁰⁰ Aber auch Onos *Cut Piece* – eine der meistinterpretierten Performances der 1960er Jahre und inzwischen Ikone der feministischen body-centered art – wurde ausführlich dokumentiert.³⁰¹ In derselben Galerie platzierten die *MoMA*-Kuratoren die Dokumentation einer eine Nacht dauernden Performance, die 1964 in Nanzen-ji stattfand, einem buddhistischen Tempel in Kyoto. Der Zen-Buddhismus war bei den amerikanischen Künstlern der Avantgarde in den 1950er und 1960er Jahren fast zu einer Obsession geworden: von Robert Rauschenberg über Jasper Johns und Allen Ginsburg bis zu John Cage, ein Freund und häufiger Kollaborateur von Ono seit ihren Anfängen.

Die beiden Ausstellungen über Marina Abramovic und Yoko Ono waren strukturell sehr unterschiedlich konzipiert. Bei Abramovic standen die Reenactments, die neu geschaffene Performance *The Artist is Present* sowie dadurch die Person Abramovic im Vordergrund. Die Rückschau über das Werk von Yoko Ono war hauptsächlich am Archivmaterial orientiert und hatte das Ziel, den bisher nicht so wahrgenommenen Stellenwert von Ono in der jüngeren Kunstgeschichte festzuschreiben. Beide Werkschauen waren aber auch gleichzeitig eine Huldigung der Performancekunst der 1960er bis 1980er Jahre.

²⁹⁹ Cotter, Holland: “Review: In ‘Yoko Ono: One Woman Show, 1960-1971,’ Text Messages From the Edge.” In: *The New York Times*, 14.5.2015 (<http://www.nytimes.com/2015/05/15/arts/design/review-in-yoko-ono-one-woman-show-1960-1971-text-messages-from-the-edge.html>, 6.3.2018).

³⁰⁰ „I had never noticed before: a clear glass skylight piercing the museum’s sixth-floor gallery ceiling. The sky, limitless and shifting, source of nurture and destruction, has been a central image in Ms. Ono’s art all along. Viewed through the gallery skylight, it makes an attractive goal for a climb” (Ebd.).

³⁰¹ „Not less importantly, it also expresses the deep influence of Zen Buddhism, or at least western promulgations of it, on the art of the 1960s. (Last year she told the Guardian’s Jonathan Jones that when she created *Cut Piece*, “I was originally thinking of the Buddha and how he gave everything up” (Farago, Jason: “Yoko Ono at MoMA review – a misunderstood artist finally gets her due.” In: *The Guardian*, 20.5.2015, <http://www.theguardian.com/culture/2015/may/20/yoko-ono-moma-review-misunderstood-artist-finally-gets-her-due>, 6.3.2018).

14 Rooms

Eine Performance von Yoko Ono wurde ebenfalls bei dem Projekt *14 Rooms* präsentiert, das 2014 im Rahmen der *Art Basel* stattfand und von Klaus Biesenbach³⁰² und Hans Ullrich Obrist³⁰³ kuratiert wurde. Es war die älteste Performance im Rahmen dieser Veranstaltung: das *Touch Piece* von 1963. „Playing with themes of intimacy and privacy, visitors to that darkened room are encouraged to touch one another. Some visitors are blindfolded. Pencils can be found in the room and visitors are invited to express themselves on the walls.“³⁰⁴ *14 Rooms* wurde so konzipiert, dass es sowohl den gelegentlichen Kunstliebhaber als auch den Experten ansprechen sollte. Neben vier Weltpremiere wurden vor allem historische Performances in den 14 Räumen gezeigt. Die Absicht von Biesenbach und Obrist war es - neben einer Kunsterfahrung - die Performance als käufliches Produkt (für Museen oder Sammler) zu präsentieren, auch wenn damit ihre wesentliche Eigenschaft des Ephemereren korrumpiert wird. Bisher haben tatsächlich nur wenige Museen diese Kunstform in ihre Sammlungen aufgenommen. Während der Laufzeit von *14 Rooms* hat angeblich ein russischer Sammler eine Performance von Tino Sehgal erworben. Die Tatsache, dass der Kunstmarkt sich bisher der Performance verschlossen hat, überrascht dennoch, denn dieser Markt ist vor allem dadurch gekennzeichnet, dass er schnell all die Formen integriert, die sich monetarisieren lassen. Das Argument, dass die Performance deshalb schwierig zu verkaufen sei, weil sie mit dem menschlichen Körper ein sperriges Handelsgut darstelle, trifft nicht völlig zu.³⁰⁵ Das was verkauft wird, ist in der Regel nicht die physische Performance, sondern das Konzept, das mit professionellen, aber austauschbaren Darstellern realisiert werden kann - wie anhand der zahlreichen Restagings von historischen Performances zu erkennen ist.

Die extra für diesen Event von *Herzog und DeMeuron* 14 entworfenen Räume bespielten die Kuratoren mit 14 Performances. So waren Ed Atkins, Dominique Gonzalez-Foerster und Otobong Nika mit ganz neuen Performances in Basel zu Gast. Von Bruce Nauman oder Yoko Ono wiederum

³⁰² Curator at Large am New Yorker *MoMA*.

³⁰³ Ko-Direktor der *Serpentine Gallery* in London.

³⁰⁴ Schuetze, Christopher F.: „Where Exhibits Chat and Go Home. 14 Rooms Features Live Performance Art at Art Basel.“ In: *The New York Times*, 18.6.2014 (<http://www.nytimes.com/2014/06/19/arts/international/14-rooms-features-live-performance-art-at-art-basel.html>, 6.3.2018).

³⁰⁵ „Auf dem Kunstmarkt – wie auf jedem anderen Markt auch – ist sozusagen alles käuflich. Eine Kunstgattung allerdings wurde von diesem Markt lange als Stiefkind behandelt – allein aufgrund ihrer schwierigen Vermittelbarkeit. Das Material nämlich, das diese Kunst verwendet, ist nichts anderes als der menschliche Körper, und dieser schließlich ist ein sperriges Handelsgut.“ (Meier, Philipp: „14 Rooms – Lebendige Kunst. Die Art Basel führt erstmals eine Plattform für das Genre Performance ein. Die Ausstellung «14 Rooms» zeigt performative Arbeiten von 14 international renommierten Kunstschaaffenden.“ In: *Neue Zürcher Zeitung* vom 13.6.2014, <http://www.nzz.ch/feuilleton/art-basel/14-rooms--lebendige-kunst-1.18320806>, 6.3.2018).

wurden historische Arbeiten wiederaufgelegt. Selten gezeigte Performances stammten von Jennifer Allora und Guillermo Calzadilla, Damien Hirst oder Marina Abramovic.³⁰⁶ Die Vorführungen wurden allerdings nicht von den Künstlern selber ausgeführt, sondern von insgesamt über 70 eigens für die Ausstellung engagierten Performern aus der Region Basel, welche die Arbeiten unter der Regie ihrer Autoren präsentierten.³⁰⁷ Biesenbach und Obrist waren davon überzeugt, dass das Setting einer Kunstmesse der ideale Ausstellungskontext für ihr Projekt sei. „This is a counterpoint, and antidote, to the fair,“ äußerte Biesenbach. “We have taken the show out of the museum but in a way 14 Rooms is also a draft for a museum to come.”³⁰⁸ Auch wenn das Konzept, 14 Performances fast zeitgleich aufzuführen nicht alltäglich ist, verwundert die Äußerung des New Yorker Kurators doch sehr. Bereits 2014 gehörten Performances zu den gängigen, manchmal sogar bevorzugten Formaten der größeren Museen - vor allem an Biesenbachs eigenem Mutterhaus, dem *MoMA*. In diesem Kontext ist es interessant, dass eines der spannendsten Projekte von *14 Rooms* keine Performance war, sondern eine Dokumentation über ein nicht realisiertes Projekt von John Baldessari - *Unrealized Proposal for Cadaver Piece* von 1970. Diese Dokumentation befand sich fast etwas versteckt am Eingang zum eigentlichen Performance Space. Bei diesem niemals ausgeführten Kunstwerk wurde Baldessari von Andreas Mantegnas *Die Beweinung Christi* (ca. 1490) und von Marcel Duchamps *Étant donnés* (vollendet 1968) inspiriert. Baldessarīs Idee, einen Leichnam auszustellen, erinnert an die realistische Jesus-Darstellung von Mantegna. Die Betrachter sollten den Leichnam durch ein kleines Loch in derselben Perspektive sehen können wie bei den genannten Werken von Duchamp bzw. Mantegna. „The piece addresses how death is represented in art and how artistic conventions such as lighting and staging can be used to create aesthetic distance.“³⁰⁹ Bisher hat es keine Institution gewagt dieses Projekt zu realisieren - ethische und rechtliche Bedenken, einen toten Körper innerhalb einer Ausstellung zu präsentieren, behielten die Oberhand. Das *Unrealized Proposal for Cadaver Piece* wirkte aufgrund seiner radikalen Fragestellung wie ein Fremdkörper im Kontext der ‚markttauglichen‘ *14 Rooms*.

³⁰⁶ „The ubiquitous Berlin-based artist Tino Sehgal is revisiting a work originally made in 2004, “This is Competition”, which involved building a dialogue word by word. Crowd-pleaser Damien Hirst’s installation combines spot paintings and seated siblings (identical twins are perched beneath the dotty works)“ (Harris, Gareth: “Art Basel stages ‘14 Rooms’, an exhibition of ‘live art’.” In: *Financial Times*, 13.6.2014, <http://www.ft.com/intl/cms/s/2/e2aba898-ed80-11e3-8a1e-00144feabdc0.html#axzz3eWwMfMk6>, 6.3.2018).

³⁰⁷ Vgl. Meier.

³⁰⁸ Harris.

³⁰⁹ „John Baldessari. Unrealized Proposal for Cadaver Piece, 1970.“ In: *14 Rooms. Presented by Foundation Beyeler, Art Basel, Theater Basel*. Hatje Cantz: Ostfildern 2014, 86-88, 86.

Eventisierung der Sammlung

14 Rooms trugen mit Sicherheit zur Eventisierung der Kunstmesse *Art Basel* bei und war für diesen Zweck konzipiert. Auch im Falle von Museen werden Performances zunehmend dafür eingesetzt der mehr oder weniger eigenen statischen Sammlung einen bestimmten Ereignischarakter zu verleihen. Als Teil der Gesellschaft ist das Spektakel – nach Guy Debord - ausdrücklich der Bereich, der jeden Blick und jedes Bewusstsein auf sich zieht. Dieses Diktum haben inzwischen auch Museumskuratoren verinnerlicht. Allerdings spricht Debord in diesem Zusammenhang auch von einem Ort des getäuschten Blicks und des falschen Bewusstseins und „die Vereinigung, die es bewirkt, ist nichts anderes als eine offizielle Sprache der verallgemeinerten Trennung.“³¹⁰ Weiter führt Debord aus, dass das Spektakel den Menschen unterjocht – wie die Wirtschaft ihn unterjocht: „Es ist nichts als die sich für sich selbst entwickelnde Wirtschaft. Es ist der getreue Widerschein der Produktion der Dinge und die ungetreue Vergegenständlichung der Produzenten.“³¹¹ Allerdings muss nicht jede Performance, jeder Event gleichzeitig ein ‚Spektakel‘ sein – mit den Implikationen einer großen Publikumsaufmerksamkeit, starker Presseresonanz sowie politischen Konnotationen. Ein Museum/eine Sammlung kann auch mit differenzierenden und zielgruppenspezifischen performativen Aktionen verlebendigt werden. Auf diese Weise kann eine neue Wahrnehmung von Sammlungen und ihren kunstgeschichtlichen Dimensionen erreicht werden. „And this at once raises the paradox embodied by a museum of modern art, and makes explicit the performativity of a museum that immediately labels contemporary art as cultural heritage.“³¹²

Reenactment/Redoing

Dokumentation | ‚Original‘-Körper | Spektakel | kapitalistischer Tauschverkehr | Virtuoso | Medialisierung

Ein öffentlichkeitswirksamer Meilenstein im Zuge der Eventisierung mithilfe der Kunstform Performance war sicherlich die Verleihung des *Goldenen Löwen* an die Performance von Timo Sehgal im *Encyclopedic Palace* der *55. Biennale di Venezia* im Jahr 2015. Und das obwohl im Rahmen

³¹⁰ Debord, Guy: *Die Gesellschaft des Spektakels*. Edition Nautilus: Hamburg 1978, 3.

³¹¹ Ebd., 4.

³¹² Gielen, Pascal: „Memory and Event“. In: Ders.: *The Murmuring of the Artistic Multitude. Global Art, Memory and Post-Fordism*. Valiz: Amsterdam 2009, 111-136,133.

dieser Biennale immer nur noch sehr wenige Performances gezeigt wurden.³¹³ Diese doch eher späte formale Würdigung einer Performance auf einem internationalen Niveau hängt vermutlich mit der Tatsache zusammen, dass die bildende Kunst grundsätzlich ein problematisches Verhältnis zum Live-Act pflegt. Es liegt die Vermutung nahe, dass der Impuls zum Redoing bzw. zur Dokumentation vom Druck des globalen Kunstmarkts auf die Gegenwartskunst hervorgerufen wird. Die Macht des Kunstmarkts sowie die Sehnsucht Performances für die Kunstgeschichte zu dokumentieren³¹⁴ führten zu verschiedenen methodischen Ansätzen dieser Dokumentationen bzw. Reenactments. Dabei ist eine wesentliche Strategie Objekte sowie Fotos dieser ‚Wiederaufführungen‘ wiederum in den Kunstmarkt einzuspeisen. Performances besitzen ein grundsätzlich anderes Verhältnis zur Zeit als Theater-, Tanz- oder musikalische Aufführungen; diese sind in der Regel in der Zeitachse durch ein Script (Text, Notation oder Notentext) fixiert. Auch der Umgang mit dem Körper und Objekten ist ein anderer als bei Performances. Aufgrund der engen Bindung an ein Script ist eine Wiederaufführung von Theater, Tanz oder Musik in wesentlichen Parametern festgelegt. Das Reenactment verspricht zunächst eine Befreiung von diesen Konventionen, endet aber oft - nicht nur mit den Relikten (Objekte, Fotos) - im Kreislauf des Kunstmarkts.³¹⁵ Amelia Jones beschreibt diesen Prozess so:

Never inherently eschewing the market (far from it), nonetheless the performative reenactment reminds us of how such value systems function in historical terms, of the historians write certain things into the present, exclude others, and continually fix and re-fix the meaning of objects as well as events in order to bring them into a continually refreshed ‚present‘ (with that ‚present‘ inevitably including the circuits of the marketplace, which itself makes and informs ‚histories‘ as we know them).³¹⁶

Seven Easy Pieces

Beispielhaft kann hierfür die Performanceserie *Seven Easy Pieces* von Marina Abramovic stehen. Darin zeigte sie 2005 im New Yorker *Guggenheim* Museum sechs historische Performances aus den 1960er und 1970er Jahren. Darunter waren *Wie man dem toten Hasen Bilder erklärt* (Joseph

³¹³ Vgl. Young, Paul David: "The Triumph of Performance at the Venice Biennale." In: *Art in America* (<http://www.artinamericamagazine.com/news-features/news/the-triumph-of-performance-at-the-venice-biennale/>, 30.6.2015).

³¹⁴ Die Kunstgeschichte ist aufgrund ihrer Möglichkeit Standards zu setzen in einem weiteren Rahmen ebenfalls als ein Bestandteil des Kunstmarkts zu sehen.

³¹⁵ Vgl. Jones, Amelia: "The Now and the Has Been: Paradoxes of Live Art in History." In: Jones, Amelia u. Heathfield, Adrian (Hg.): *Perform, Repeat, Record. Live Art in History*. Intellect: Bristol Chicago 2012, eBook o. Seitenzählung.

³¹⁶ Ebd.

Beuys, 1965), *Body Pressure* (Bruce Nauman, 1974) und *Genital Panic* (Valie Export). In diesen Reenactments ersetzte Abramovic die Original-Körper der Performer mit ihrem eigenen. Damit durchbrach sie das bis dahin ungeschriebene Gesetz der Performance, dass man als Zuschauer das ‚Original‘ der Darbietung erleben muss und dass diese darüber hinaus nur mit dem ‚Original‘-Körper des Performers realisiert werden kann. Aber bereits *Genital Panic* von Valie Export zeigt auf, wie problematisch die Definition des ‚Original‘-Körpers sein kann.³¹⁷ Die Überlieferung dieser Performance ist gekennzeichnet von widersprüchlichen Zeitzeugenaussagen sowie einem ikonographischen Foto von Valie Export, das selbst in einem Studio nachgestellt wurde. Der heutige Zuschauer eines Reenactments muss sich demgemäß der Aufführung mit einem differenzierenden kulturellen Gedächtnis annähern. Dieses stützt sich nicht ausschließlich auf Fakten, sondern inkludiert genauso mythische Überfrachtungen, die ihren Ausgangspunkt in der ‚Original‘-Performance haben. Narrationen und Pseudo-Dokumentationen bilden die Aura des Redoings. Dies hat Abramovic im Rahmen ihrer Präsentation durchaus reflektiert, indem sie *Bilder* dieser Performance zitierte. Deshalb mündete die Performance in ein *tableau vivant* mit den Requisiten Stühle, Maschinengewehr und der ausgeschnittenen Hose. Trotz dieser Technik der Fragmentarisierung mit Hilfe der Technik des *tableau vivant*, betreibt Abramovic auch eine Monumentalisierung von Exports Performance (und möglicherweise der gesamten Performancekunst), indem sie ihr Reenactment im *Guggenheim Museum* zeigt, einer Institution, die wesentlich beteiligt ist an dem Kanonisierungsprozess von Kunstwerken. An die Stelle einer intimen Beziehung zwischen Zuschauer und Performern tritt eine weiße zylinderförmige Plattform in der riesigen Rotunde des Museums.

Ausgehend von diesem Beispiel muss es erlaubt sein, die Performancekunst als ein per se progressives Medium in Frage zu stellen. Vom Ende der 1950er bis Ende der 1970er Jahre positionierte sich die Performance als Gegenentwurf zum Spektakel - immun gegen die Annäherungsversuche der Medien und des Markts.³¹⁸ Die Performance war deshalb progressiv, weil sie Positionen gegen Wachstum und Kapitalisierung bezogen hatte. Die Verweigerung der Reproduktion war eine klare antikapitalistische Strategie. Das Fotografieren oder gar Filmen von Performances wurde als nicht zulässiger Versuch verstanden, diese als kapitalistische Spektakel zu vermarkten.³¹⁹ In der Gegen-

³¹⁷ Vgl. Widrich, Mechthild: „Can Photographs Make It So? Repeated Outbreaks on VALIE EXPORTS *Genital Panic* since 1969.“ In: Jones/Heathfield, o. Seitenzählung.

³¹⁸ „Performance (...) developed into a leftist alternative to the production of art objects and was presented in non-traditional spaces as a means to subvert both the market and the regular institutions of art. It confounded the reduction of art to undifferentiated merchandise by displacing objects with artists, subjects whose performances resisted commodification (even as the residue of those acts could still be objectified and sold).“ Kristine Stiles in: Lütticken, Sven: „Progressive Striptease“. In: Jones/Heathfield. o. Seitenzählung.

³¹⁹ Inzwischen werden Live-Performances, Fotos und Videos lediglich als unterschiedliche Manifestationen eines Kunstwerks interpretiert, das zwischen Präsentation und Repräsentation auf eine sehr komplexe Wei-

wart haben kapitalistische Strukturen die Kunstwelt so weit vereinnahmt, dass der Performance scheinbar nur noch die Rolle des Spektakels zufallen kann. Dies wird an den Reenactments von Marina Abramovic deutlich. Tino Sehgal ist einer der wenigen Künstler, der die Progressivität des Mediums - nach kapitalistischen Spielregeln - völlig neu definiert: nicht als linke Kritik am Kapitalismus, sondern indem er seine destruktiven und archaischen Energien in eine eher primitivistische Utopie transzendiert.³²⁰

Kunstobjekt/Serviceleistung

Tino Sehgal macht in seinen Arbeiten deutlich, dass die Performance in einem ähnlichen Verhältnis zum Kunstobjekt steht wie eine Serviceleistung zu einer Ware. Demnach muss die Performance kein materielles *Produkt* an sich sein, um verkäuflich zu sein. Sie ist vielmehr eine Serviceleistung und damit aber ebenfalls ein Wert im kapitalistischen Tauschverkehr. Da im modernen Kapitalismus zunehmend Waren von Services ersetzt werden, liegt die Performance ganz im Trend des progressiven Marktsystems.³²¹ Aus diesem Grund beschreibt Sehgal die Herstellung von Kunstobjekten als ‚reaktionär‘. Dies führt zu der Folgerung, dass Performances progressiv seien - lässt allerdings nicht den Schluss zu, dass sie sich außerhalb des Marktes positionieren können. Er akzeptiert damit, dass diese dematerialisierte Kunstform ebenso kapitalistischen angepasst ist wie alle anderen.³²² Die generelle Infragestellung der Autonomie von Kunst hat lange vor Sehgal bereits Daniel Buren formuliert - in seinem Fall ging es um die Abhängigkeit von der Kulturpolitik:

Kein anderer Künstler sieht, beschreibt und durchdringt so unerbittlich und unwiderlegbar wie er die neuartige Abhängigkeit der Kunst von einer ‚Kulturpolitik‘, die in den siebziger und achtziger Jahren mehr denn je von sich reden machen sollte. Was sich in Burens frühen Texten zunächst wie ein typischer Reflex der Gesellschaft der sechziger Jahre ausnehmen mochte, hat inzwischen seine bleibende Aktualität unter Beweis gestellt. Und tatsächlich war Buren schon damals kein Parteigänger des revolutionären Umsturzes, sondern, wie auch heute noch, ein unabhängiger ‚Dekonstrukteur‘, ein – extrem engagierter – Außenseiter.³²³

se oszilliert, was die frühere Performancetheorie nicht analysieren konnte oder wollte. Immerhin ist es nicht Live-Version, die Eingang in die Überlieferung findet (vgl. dazu Lütticken, Progressive Striptease, o. Seitenzählung).

³²⁰ Vgl. Lütticken, Progressive Striptease, o. Seitenzählung.

³²¹ Vgl. ebd., o. Seitenzählung

³²² Vgl. ebd., o. Seitenzählung.

³²³ Inboden, Gudrun: „Vorwort.“ In: Buren, Daniel: *Achtung! Texte 1967-1991*, hg. v. G. Fietzeck u. G. Inboden. Verlag der Kunst: Dresden Basel 1995, 13-25, 16.

Der Fluchtpunkt von Burens Denken war immer das Museum - der alleinige Ort wo über Leben und Tod des Künstlers entschieden wird.³²⁴ Sehgal hat zu Beginn seiner Karriere den Wechsel von der Tanzbühne zum Museumsraum vollzogen. Nach seiner Auffassung hat die Dematerialisierung der Kunst den ‚capitalist turn‘ vollendet. Ob seine Kunst so weit geht, dass sie den Kapitalismus vor seinen eigenen destruktiven Tendenzen schützen möchte – wie Sven Lütticken schreibt – ist möglicherweise in die vorstellbare Richtung einer neoliberalen Ecotopia gedacht:³²⁵ „Sehgal’s performances are invisible, intangible commodities that live at a safe, enigmatic remove in their own world, as elusive as electronic capital.“³²⁶ Tino Sehgal erlaubt es grundsätzlich nicht, dass seine Performances in Form von Bildaufzeichnungen dokumentiert werden. Das Reenactment aber stellt eine Möglichkeit dar eine historische Performance der Nachwelt zu präsentieren. Die im Museumskontext produzierten Redoings erschöpfen sich allerdings nicht in ihrer Funktion als aktiviertes Archiv, sondern es werden die ehemals institutionskritischen Aufführungen durch den Aufführungsort von der Institution vereinnahmt, zum offiziellen kulturellen Erbe geadelt. Diese Integration des Formats in den Mainstream beschränkt sich nicht nur auf die Form des Reenactments, sondern gilt gleichermaßen auch für neu entstandene Performances. Klaus Biesenbach vergleicht die Reenactments von Marina Abramovic mit einem Musikstück, einer Oper oder einem Klavierkonzert: „of course it will be different with each different interpreter after the original voice or **virtuoso** (Hervorhebung A.B.) is gone.“³²⁷ Allein die Begriffswahl belegt das Angekommensein des Formats in der etablierten High Art. Am Beispiel von Abramovic lässt sich zudem noch eine weitere Komponente der ‚Aufwertung‘ beobachten: Während die Performerin in ihren frühen Arbeiten eine Re-Theatralisierung sowie De-Territorialisierung des Körpers im Feld des Schmerzes und der starken Geste anstrebte - mit der Attitude der modernen, tabulosen Künstlerin, etablierte sie in ihren Reenactments und aktuellen Performances eine neue mythische Hierarchie, an deren Spitze der Künstler als Held, als Krieger, als Leidender - und nicht zuletzt auch als Star - steht.³²⁸

³²⁴ Vgl. ebd., 23.

³²⁵ Vgl. Lütticken, *Progressive Striptease*, o. Seitenzählung.

³²⁶ Ebd, o. Seitenzählung.

³²⁷ Biesenbach, Klaus: „Marina Abramovic: The Artist is Present. The Artist Was Present. The Artist Will Be Present.“ In: Ders.: *Marina Abramovic. The Artist is Present*. Museum of Modern Art: New York 2010, 12-21, 20.

³²⁸ Vgl. Stokic, Jovana: „The Art of Marina Abramovic: Leaving the Balkans, Entering the Other Side.“ In: *Marina Abramovic*, 23-27, 24.

Performance und Körper

In dem Prozess der institutionellen Vereinnahmung der Performance über den Umweg des Reenactments bleibt der Performerkörper ein instabiles Medium. Er ist eigentlich der Garant für das Unvorhersehbare sowie das Unmittelbare während einer Performance.³²⁹ Wird der originale Performer im Reenactment durch einen anderen Körper ersetzt, stellen sich viele Fragen, inwieweit diese Transplantation auf die zu überliefernde Performance einwirkt. In der Definition des amerikanischen Philosophen Nelson Goodman sind Reenactments allographisch - hier als Gegensatz von autographisch zu verstehen.³³⁰ Arthur C. Danto bezeichnet sie auch als „two-staged“ wie zum Beispiel Theateraufführungen.³³¹ Two-staged ist auch die Performanceserie *Seven Easy Pieces* aus den 1970er Jahren, die Marina Abramovic für das New Yorker *Guggenheim* wieder zum Leben erweckte. Für sie war sehr schnell klar, dass sie alle Teile der Serie selbst aufführen wird: „I will be doing all of them by myself, like a musician playing Mozart again years later.“³³² Diese Äußerung von Abramovic ist bemerkenswert, weil sie damit die Existenz von ‚klassischen‘ Performances der 1970er anerkennt und genauso die Tatsache, dass diese eng mit ihren Schöpfern verbunden sind. Allerdings thematisiert sie nicht die Tatsache, dass viele dieser Arbeiten nur sehr spärlich dokumentiert sind - z.B. durch wenige Fotografien oder verwackelte Filmaufnahmen. Das methodische Problem, mit dieser spärlichen Quellenlage ein Reenactment zu kreieren, bleibt die Leerstelle in ihrer Auseinandersetzung mit den historischen Acts. Verallgemeinernd kann demnach behauptet werden, dass die Museen die frühen Aufführungen inklusive deren Schöpfer in den anerkannten Kanon der

³²⁹ Marina Abramovic vertrat lange Zeit ebenfalls diese Haltung. Ihre veränderte Auffassung diesbezüglich beschreibt Nancy Spector folgendermaßen: „Marina Abramovic’s early performance work was conceived under a strict set of prohibitory parameters designed to ensure the immediacy and ephemerality of her production. In a concerted effort to distance her time-based work from that of the theater, she insisted that there be **no rehearsal, no repetition, and no predicted end,**’ (Hervorhebung A.B.) for any of her pieces. But that was then. After years of witnessing younger artists and even commercial photographers emulate if not imitate her performances, Abramovic decided to tackle the issue of reenactment head-on.“ (Spector, Nancy: „Seven Easy Pieces.“ In: Marina Abramovic, 37-43, 37).

³³⁰ Vgl. Danto, Arthur C.: „Danger and Disturbation: The Art of Marina Abramovic.“ In: Marina Abramovic, 29-35, 30.

³³¹ „This may have been concealed when the artist was present in the work because the work was essentially with her or his body, as in Abramovic’s first acknowledged work, *Rhythm 10*, in which she spreads her hands out flat on the floor and sticks knives between her fingers. The mere problem of preservation forces us to acknowledge the existence of something like a score - or script - and then the enactment through performance of what the score demands. Hence a two-staged entity.“ (Danto, 30.)

³³² Zit. bei Danto, 30.

Kunstgeschichte integrieren³³³ - allerdings dabei jegliche Problematik der methodischen Auseinandersetzung umgehen.

Im Gegensatz zu Abramovics *Seven Easy Pieces* stellte sich das Projekt der Teilnahme von Trisha Brown an der *documenta 12* im Jahr 2007 einer methodischen Problematisierung. Unter den Rubriken Geschichte, Medien, Performance wurde bei den gezeigten Reenactments das Augenmerk auch auf den Vermittlungscharakter gelegt. Mit Trisha Browns Performances *Floor of the forest* (1970), *Accumulation* (1971), dem Video *Roof and Fire Piece* (1973) sowie den Zeichnungen *Geneva*, *Handfall* (1999) und *Untitled* (2007) waren nicht nur erstmals in der *documenta*-Geschichte 100 Tage lang Tanz-Performances im Museumsraum zu sehen, sondern sie wurden auch in den Kontext der grafischen Werke und der Video-Arbeiten der Künstlerin, Tänzerin und Choreografin gestellt. Im Kontext der Ausstellung zogen die realen Körper der Tänzerinnen und Tänzer sofort die Aufmerksamkeit der Besucher auf sich. Allerdings wurde im Rahmen der Performances nicht auf ihre Verankerung in der Tanzgeschichte ebenso wie ihre Bezüge zur Entwicklung der Bildkünste der 1960er und 1970er Jahre in New York hingewiesen. D.h. in Kontrast zu den Redoings von Marina Abramovic - die auf den Bekanntheitsgrad der ursprünglichen Schöpfer der Aktionen vertraute - gingen die Organisatoren der *documenta 12* im Fall von Trisha Brown das Risiko mit den Kategorien von Vergessen und Erinnern ein. Dies bedeutet, dass Trisha Brown in Kassel einen spielerischen Umgang mit den Zuschauererwartungen wagte: verweilen die Museumsbesucher bei der Performance (denn ohne Zuschauer existiert keine Performance - und auch kein Museum)? Wieviel eigenes Vorwissen wird bei den Zuschauern aktiviert? Bei Abramovic steht anstelle des spielerischen Umgang mit dem Publikum die Kontrolle des Publikums sowie von dessen Erwartungen³³⁴. Neben dem Bekanntheitsgrad der ursprünglichen, bekannten Performer - sowie ihres eigenen - ist es vor allem die Bühnensituation, die sie schafft: die ‚Vorstellung‘ findet wie im Theater zu einer be-

³³³ Diese Kanonisierung hat sicherlich auch mit dem Generationenabstand zu tun: „...sieht es eher als zyklische Zwangsläufigkeit: ‚Nach zwanzig Jahren kommt die Nostalgie, nach dreißig der Kanon.‘ Und es hat sicher auch damit zu tun, dass die jungen Wilden von damals heute in dem Alter sind, in dem man in Museen, Staatstheatern und im Goethe-Institut etwas zu sagen hat (Kreye, Adrian: „Unsere Rebellion.“ In: *Süddeutsche Zeitung* vom 27.6.2015).

³³⁴ Der Themenkomplex der Zuschauererwartung im Rahmen einer Performance ist bisher kaum erforscht. Für den Zirkus sowie den Sport, die strukturell der Performance ähnlich sind, hat dies Yoram S. Carmeli geleistet: „Some of the distinctiveness of the spectators expectations and perceptions of the body in circus vis-à-vis their perceptions in the sport can already be outlined. A handstand framed within the paradigm of implies that the performance is regulated by rules; the performer is matched and competes with other like performers. She/he is situated in the public's experience within a social realm, potentially an object of public identification. The gymnast simulates the bourgeois order. The performing body itself becomes an embodiment of that order“ (Carmeli, Yoram S.: „Marginal body. The British Acrobat in reference to sport.“ In: *The Routledge Circus Studies Reader*, hg. v. P. Tait u. K. Lavers. Routledge: London New York 2016, 311-327, 320).

stimmten Uhrzeit statt und in die Rotunde des Guggenheim Museums wurde ein bühnenähnlicher, zentralen Aufbau integriert, der alle Blicke der Zuschauer auf sich zog.

Einen weiteren Aspekt, der die Integrationstendenzen von Performances der Museen und Institutionen beeinflusst, beschreibt Helmut Draxler. Seit den 1960er und 1970er Jahren war es für Künstler sehr schwierig, der zu Ende gehenden Epoche noch weitere (innovative) Impulse hinzuzufügen. Außerdem wurden zu dieser Zeit Medien und Geschichte zu integralen Bestandteilen der künstlerischen Praxis - existierende Materialien wurden digitalisiert und weiterverarbeitet. Analog dazu hat sich der Arbeitsprozess des Kurators verändert. Ähnlich wie bei dem Künstler fungiert er inzwischen wie ein DJ, der recycelt, auswählt, hervorhebt - und wenn es nur dazu dient Platz für das mögliche ‚Neue‘ zu schaffen. Diese Form der Postproduction mit der ihr eingeschriebenen Kommentarfunktion ist die gegenwärtige künstlerische und zugleich kuratorische Praxis.³³⁵ Somit liegt es nahe, dass die verantwortlichen Museumskuratoren historische Performances in ihre ‚Playlists‘ aufnehmen.

In der neoliberalen Arbeitswelt

Dieser Tätigkeit der Kuratoren entspricht strukturell in etwa der in der Kapitalismusforschung seit den 1980er Jahren beschriebene ‚dritte‘ und ‚neue‘ ‚Geist‘. Für ihn sind Flexibilität, Mobilität, netzwerkfördernde Kooperationen und Projektarbeit charakteristisch.³³⁶ Dies würde die These von Pascal Gielen unterstützen, dass die Kunstproduktion sowie -rezeption von der kapitalistischen Ideologie absorbiert werde sowie in die neoliberale Arbeitswelt eingebettet sei³³⁷: „This neoliberalism ties the form of a pervasive crypto-ideology - in other words, it purports to be the only ‚realistic‘ option. It goes even further than that: neoliberal principles are seen as natural, and as intrinsic to human behavior. Such a crypto-ideology therefore denies the distinction between nature and culture.“³³⁸ Es geht aber nicht nur um die scheinbare Deckungsgleichheit neoliberaler Prinzipien in der Kunst- mit der der Arbeitswelt. Die Beschäftigung und Wiederaufführung von Performances in den Museen lässt die Frage zu, ob in diesen Fällen für diese Institute nicht die ideale Konstellation von geringem Risiko in Verbindung mit überschaubaren Kosten gegeben ist? Die meisten Urheber der

³³⁵ Draxler, Helmut: „Crisis as Form. Curating and the Logic of Mediation.“ In: *Institution as Medium. Curating as Institutional Critique? / Part II*. Hg. v. oncurating.org. Issue 1, # 12/13. Leipzig, o.J., o. Seitenzählung.

³³⁶ Vgl. Peter, Lothar: „Der neue Geist des Kapitalismus‘. Stärken und Schwächen eines Erklärungsversuchs.“ In: *Zeitschrift Marxistische Erneuerung*, Nr. 62, Juni 2005 (<http://www.zeitschrift-marxistische-erneuerung.de/article/852.der-neue-geist-des-kapitalismus.html>, 6.3.2018).

³³⁷ Vgl. Gielen, Pascal: „Introduction.“ In: Ders.: *The Murmuring of the Artistic Multitude. Global Art, Memory and Post-Fordism*. Valiz: Amsterdam 2009, 1-8, 2.

³³⁸ Ebd., 3.

Performances von den 1960er bis 1980er Jahren sind als Künstler inzwischen komplett anerkannt und von der neueren Kunstgeschichte kanonisiert - von Valie Export über Joseph Beuys über Vito Acconci. Damit vermindert sich das (inhaltliche wie finanzielle) Risiko eines Reenactments erheblich. Dazu kommt die Kalkulation, dass ein Reenactment - bei dem in der Regel nur einige Darsteller benötigt werden - wesentlich weniger finanzielle Ressourcen verbraucht als das Format einer Ausstellung mit Leihgebühren, Transport- wie Versicherungsgebühren, Zoll, Kosten für Installation und möglicherweise für Restauration. Dazu kommt der Vorteil, dass eine Performance aufgrund ihrer Spektakularität möglicherweise öffentlichkeitswirksamer und damit besser zu vermarkten ist. Wie bereits beschrieben, hat die Kommerzialisierung der Museen zur Anerkennung des Formats Performance einen bestimmten Beitrag geleistet. Die Museen sind in einem gesellschaftlichen Kontext verortet, wo mit Kunst Geld gemacht wird, wo Kunst ein Spekulationsobjekt ist und weniger eine kulturelle Kraft, aber sehr wohl das Massenpublikum sucht.³³⁹ Dabei folgen die Institute seit etwa 20 Jahren dem kapitalistischen Modell vom ständigen Wachstum; Stagnation wird als Rückschritt erfahren. Die Möglichkeiten zeitgenössische Kunst anzusehen waren noch nie so zahlreich wie heute. Deshalb fordert die Museumsdirektorin Christina Lange:

Wir brauchen neue Versuchsanordnungen. Wir haben in der Kunstwelt, wie im Kapitalismus, nun seit 1990 nur auf Wachstum gesetzt: mehr Museen, mehr Anbauten, mehr Ausstellungen. Ich finde, das ist genügend Zeit, um zurückzublicken und zu sagen: Wir sehen, dass da Entwicklungen falsch laufen. Das heißt noch nicht, dass man sofort weiß, wie es richtig ist. Eben deshalb möchte ich eine Debatte anstoßen ...³⁴⁰

Diese beschriebene Kommerzialisierung geht mit einer zunehmenden Medialisierung der Kunstwelt einher, deren Bedarf an spektakelhafter Inszenierung zunimmt. Dies wiederum bildet die ideale Basis für die Präsentation von performativen Arbeiten.

³³⁹ Vgl. „Ich würde sagen, das war der Pop Art von Beginn an inhärent. In den Sechzigern fingen viele Leute an, Editionen herauszugeben und mit Magazinen zusammenzuarbeiten oder Plattencover zu machen und solche Dinge, da gab es viel Grenzverkehr mit kommerzieller Grafik. Und später war auch jemand wie Keith Haring meiner Ansicht nach eher daran interessiert, ein Massenpublikum zu finden als daran, ein hochpreisiger Künstler zu werden.“ (O’Brian, Glenn: „Warum Warhol vor mir kniete.“ Interview mit Peter Richter. In: *Süddeutsche Zeitung* vom 27.6.2015).

³⁴⁰ Lange, Christina: „Vielleicht gibt es einfach zu viele Museen. Gespräch mit Christina Voss.“ In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 10.10.2015 (http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/ein-gespraech-mit-christiane-lange-13844184.html?printPagedArticle=true#pageIndex_2, 11.10.2014).

Andrea Fraser betont, dass es bei dieser Diskussion nicht nur um die physische Ausweitung der Museen geht: „The growth in the physical dimensions of museums like the Guggenheim Bilbao is only the most visible symptom of museum expansionism. It can also be seen as manifestation of institutional ambitions and the strategies employed to realize them. It may be no accident that two of the most enormous museum spaces in Europe, the Guggenheim Bilbao’s Fish Gallery and the Tate Modern’s Turbine Hall, were developed by institutions pursuing expansion through the development of branch museums: the Tate within Britain and the Guggenheim globally“ (Fraser: „Isn’t this a Wonderful Place?“, 255).

Ein besonders herausragendes Beispiel für die Medialisierung ist Monumentalausstellung *Treasures from the Wreck of the Unbelievable* von Damien Hirst in Venedig,³⁴¹ die zwar keine Performance war, aber durchaus narrative wie performative Strukturen aufwies. Um das Medieninteresse auf die Spitze zu treiben erfand Hirst im Vorfeld eine spektakuläre und gleichzeitig pseudodokumentarische Geschichte um den Schatz des befreiten antiochischen Sklaven Amotan, der vor langer Zeit zu einem sehr reichen Mann und Kunstsammler wurde.

Und wie jeder Sammler, der etwas auf sich hält, wollte auch er sich sein Museum errichten. Ein Tempel stand schon bereit, und so verfrachtete er eines Tages all seine Schätze auf ein Schiff, das so groß und kräftig war wie nie eines zuvor. Dummerweise versank die „Apistos“ (übersetzt: „die Unglaubliche“) trotzdem aus bislang ungeklärten Gründen auf halbem Wege mitsamt ihrer kostbaren Fracht im Indischen Ozean. Zweitausend Jahre lang lag sie dort auf dem Meeresgrund, bis sie 2008 entdeckt wurde. Hier kommt nun endlich Hirst ins Spiel. Der Geschichte nach wurde er damals kontaktiert, also kurz nach seiner legendären Auktion bei Sotheby's, die ihm 111 Millionen Pfund einbrachte. Man bat ihn, sich finanziell an der Bergung dieser Jahrhundertsammlung zu beteiligen, was er tat.³⁴²

Die in Venedig ausgestellten monumentalen Stücke seien Amotans Schatz, dessen Sammler nun Hirst sei, heißt es, zum Beweis werden in den Vorräumen der Punta della Dogana Videos gezeigt, die dokumentieren, wie einzelne Stücke, etwa ein goldglänzender Sonnenschild, aus den dunklen Tiefen des Ozeans gefischt werden. Auf spektakulärste Weise erschuf sich Hirst so ein eigenes Kunst- und Kulturmuseum, das das *Metropolitan* sowie das *British Museum* noch übertreffen sollte.

Schlussbemerkung

Damien Hirsts venezianische Monumentalausstellung spiegelt exemplarisch einerseits auf der inhärenten narrativen Ebene – mit der erfundenen Geschichte um die legendäre Auktion bei Sotheby's – sowie andererseits auf der Oberfläche der goldglänzenden Monumentalfiguren die Durchdringung der Kunst- und Ausstellungspraxis mit kapitalistischen Denkfiguren wider. In dem bisherigen Text sollte aufgezeigt werden auf welche Weise das Kapital nicht nur selbstverständlich die philanthropische Praxis beeinflusst, sondern auch das Beziehungsgeflecht Museum/Institution – Kurator – Künstler sowie die aktuelle vermehrte Integration des Formats der Performance / des Reenactments

³⁴¹ Die Ausstellung fand von Juni bis Dezember 2017 in zwei Privatmuseen statt: dem *Palazzo Grassi* von Françoise Pinault und der *Punta della Dogana*.

³⁴² Hirsch, Annabelle: „Havarie der Gegenwartskunst. In Venedig zeigt Damien Hirst seine Monumentalausstellung ‚Treasures from the Wreck of the Unbelievable‘. Sie lehrt ihre Besucher tatsächlich das Staunen“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 9.5.2017 (http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/damien-hirsts-neue-ausstellung-treasures-from-the-wreck-of-the-unbelievable-15000294-p2.html?printPagedArticle=true#pageIndex_2, 6.3.2018).

in die Museumspräsentation. Die Geschichte der kulturellen Philanthropie setzt ein als sich der internationale Kunsthandel zu professionalisieren begann. Mithilfe des Kunstsponsorings konnten reiche Dynastien in den USA und Europa ihr ökonomisches Kapital in ein kulturelles umwandeln. Die gegenwärtigen Kulturförderung kann in zwei Grundtendenzen eingeteilt: einerseits wird „safe stuff“ gefördert, um die eigene konservative Ästhetik zu beglaubigen, andererseits erfährt „edgy stuff“ seine Förderung, weil Sponsoren das Große und Risikobehaftete finanzieren, um sich mit diesem Image zu identifizieren. In den USA hat sich inzwischen das Museumssponsoring sehr extrem diversifiziert sowie professionalisiert. Mit dem zunehmenden Rückzug der öffentlichen Hand in Europa sind die hiesigen Institute dazu gezwungen diesen Prozess in einem kürzeren Zeitraum zu durchlaufen – mit der Aufgabe ihre wissenschaftliche und gesellschaftspolitischen Kernaufgaben dabei nicht zu vernachlässigen.

Die drei Schlüsselbegriffe einer Kartographie des Austauschprozesses des Philanthropic Giving sind das Geben, die Gabe und die Schuld(en). Im Gegensatz zum fast globalen amerikanischen Modell kann die russische Kunstförderung als topographische Besonderheit interpretiert werden: mit der Art Girls setzen junge Frauen Akzente mit internationaler Tragweite. Das Verhältnis Museen – Sponsoren ist von verschiedensten gegenseitigen Anforderungen und Empfindlichkeiten geprägt. Die meist international – zum Teil auch kuratorisch - agierenden Museumsdirektoren sollen lokal präsent sein, sich aber gleichzeitig als überregionale Finanzierungsexperten profilieren. Dabei müssen sie aber wiederum eine Abhängigkeit von nur einem oder wenigen Großsponsoren vermeiden. Künstler stehen bei der Zusammenarbeit mit Museen – vor allem bei Auftragswerken – vor der Aufgabe ihre künstlerische Autonomie im Geflecht von Institution, Kapital und Sponsoren zu behaupten. Das Museum integriert das jeweilige Werk immer in seinen eigenen spezifischen Diskurs via Zuschreibung. Grundsätzlich ist die Beziehung von Museum (Institution) und Künstler als eine dynamische zu sehen. Der New Institutionalism zeigt auf, dass die Institution inzwischen gelernt hat mit kritischen, diskursiven Praktiken umzugehen und auch mit verschiedenen Öffentlichkeiten. Eventization ist nur eine, kapitalintensive Möglichkeit der Auseinandersetzung mit diesen Öffentlichkeiten, die aber gegenwärtig von zahlreichen Kuratoren angewendet wird.

Während der jüngeren Vergangenheit hat das Format der Performance – auch als Reenactment historischer Vorbilder – vermehrt Eingang in das Museumsprogramm erhalten. Gerade in diesem Genre kann der Zusammenhang von Performance, Kapital und Arbeit (Produktion) extrapoliert werden. Performance-Kunst wird aufgrund ihrer vorwiegenden Nicht-Materialität mit der immateriellen Arbeit verglichen. Diese ursprünglich dezidiert antikommerzielle Kunstform ist mittlerweile zum festen Bestandteil von Museumsausstellungen und Kunstmessen geworden. Die Performance war deshalb progressiv, weil sie Positionen gegen Wachstum und Kapitalisierung bezogen hatte. Die

Verweigerung der Reproduktion war eine klare antikapitalistische Strategie. Inzwischen kann man den Verdacht kaum unterdrücken, dass sie in der Gegenwart zum kostengünstigen Spektakel für Museen mutiert ist.

Literatur

Adam, Thomas: „Philanthropy and the Shaping of Social Distinctions in Nineteenth-Century U.S., Canadian, and German Cities.“ In: Ders. (Hg.): *Philanthropy, Patronage, and Civil Society. Experiences from Germany, Great Britain, and North America*. Indiana University Press: Bloomington 2004, 15-33

Alexander, Victoria D.: „From philanthropy to funding: The effects of corporate and public support on American art museums.“ In: *Poetics* 24 (1996), 87-129, 88
(<http://www.sciencedirect.com/sciencedirect.emedia1.bsb-muenchen.de/science/article/pii/0304422X95000033>, 6.3.2018)

Archev, Karen: „To Reveal While Veiling: On the 2012 Whitney Biennial.“ In: *Rhizome*, 24.5.2012 (<http://rhizome.org/editorial/2012/may/24/whitney/>, 6.3.2018)

Biesenbach, Klaus: „Marina Abramovic: The Artist is Present. The Artist Was Present. The Artist Will Be Present.“ In: Ders.: *Marina Abramovic. The Artist is Present*. Museum of Modern Art: New York 2010, 12-21

Bloomberg Philanthropies (<http://www.bloomberg.org/about/our-approach/>, 6.3.2018)

Borgmann, Karsten: „The Glue of Civil Society: A Comparative Approach to Art Museum Philanthropy at the Turn of the Twentieth Century.“ In: Adam, 34-54

Bourdieu, Pierre: „Foreword: Revolution and Revelation.“ In: *Museum Highlights. The Writings of Andrea Fraser*. Ed. by A. Alberro. MIT Press: Cambridge u.a. 2005, XIV-XV

Bruno, Giuliana: *Surface. Matter of Aesthetics, Materiality, and Media*. University of Chicago Press: Chicago London 2014

Burns, Charlotte: „Collectors are calling the shots at Art Basel and beyond. Roles in flux as patrons establish private museums and foundations or work directly with artists.“ In: *The Art Newspaper*, 17.6.2015 (http://theartnewspaper.com/reports/Art_Basel_2015/156961/, 6.3.2018)

- Cain, Jeffrey:** Protecting Donor Intent: How to Define and Safeguard Your Philanthropic Principles, hg. v. The Philanthropic Roundtable. Smashwords Edition: o.O. 2012
- Carmeli, Yoram S.:** „Marginal body. The British Acrobat in reference to sport.“ In: *The Routledge Circus Studies Reader*, hg. v. P. Tait u. K. Lavers. Routledge: London New York 2016, 311-327
- Cohen, Patricia:** „Miami Museum’s Challenge: The Beach.“ In: *The New York Times*, 4.12.2013, http://www.nytimes.com/2013/12/05/arts/design/miami-museums-challenge-the-beach.html?_r=0, 6.3.2018)
- Cotter, Holland:** “700-Hour Silent Opera Reaches Finale at MoMA.” In: *The New York Times*, 30.5.2010 (http://www.nytimes.com/2010/05/31/arts/design/31diva.html?_r=0, 6.3.2018)
- Ders.:** “Review: In ‘Yoko Ono: One Woman Show, 1960-1971,’ Text Messages From the Edge.” In: *The New York Times*, 14.5.2015 (<http://www.nytimes.com/2015/05/15/arts/design/review-in-yoko-ono-one-woman-show-1960-1971-text-messages-from-the-edge.html>, 6.3.2018)
- Danto, Arthur C.:** „Danger and Disturbation: The Art of Marina Abramovic.“ In: Marina Abramovic, 29-35
- Davis, Ben:** “Thomas Hirschhorn’s “Gramsci Monument” Transcends Its Own Conceit.” In: *Blouinartinfo*, 5.9.2013 (<http://www.blouinartinfo.com/news/story/953907/thomas-hirschhorns-gramsci-monument-transcends-its-own-conceit#>, 6.3.2018)
- Debord, Guy:** *Die Gesellschaft des Spektakels*. Edition Nautilus: Hamburg 1978
- Dexter Sinister:** *On a Universal Serial Bus*. Begleitheft zur Ausstellung im Kunstverein München. München 2015
- Dezeuse, Anna:** *Thomas Hirschhorn – Deleuze Monument* (= Afterall Books: One Work). MIT Press: Cambridge u.a. 2014
- Draxler, Helmut:** „Crisis as Form. Curating and the Logic of Mediation.“ In: *Institution as Medium. Curating as Institutional Critique? / Part II*. Hg. v. oncurating.org. Issue 1, # 12/13. Leipzig, o.J., o. Seitenzählung
- Enwezor, Okwui:** „Kultur als Spektakel? Nein, danke“. Interview von Catrin Lorch. In: *Süddeutsche Zeitung* vom 21.10.2015, <http://www.sueddeutsche.de/kultur/gegenwartskunst-kultur-als-spektakel-nein-danke-1.2701854>, 6.3.2018

Farago, Jason: “Yoko Ono at MoMA review – a misunderstood artist finally gets her due.” In: *The Guardian*, 20.5.2015 (<http://www.theguardian.com/culture/2015/may/20/yoko-ono-moma-review-misunderstood-artist-finally-gets-her-due>, 29.6.2015)

Farquharson, Alex: „Institutional Mores“. In: Gielen, Pascal: *Institutional Attitudes. Instituting Art in a Flat World*. Valiz: Amsterdam 2013, 219-227

Fera, Rae Ann: „The New Museum Brings Art, Tech, And Design Together With First Members Of Its NEW INC Incubator.“ In: *Fast Company*, 20.5.2014

Fox, Daniel M.: „Revisiting the politics of art museums.“ In: *Society*. Jan/Feb 95, vol. 32 Issue 2, 42-47 (<http://search.ebscohost.com.ebscohost.emedia1.lsb-muenchen.de/login.aspx?direct=true&db=sih&AN=9501282020&site=ehost-live>, 6.3.2018)

Fraser, Andrea: L’ 1%, C’EST MOI.
(http://whitney.org/file_columns/0002/9848/andreafraser_1_2012whitneybiennial.pdf, 20.4.2015)

Dies.: „A Letter to the Wadsworth Atheneum.“ In: *Museum Highlights*, 115-122

Dies.: “A ‘Sensation’ Chronicle”. In: *Museum Highlights*, 179-211

Dies.: „An Artist’s Statement.“ In: *Museum Highlights*, 3-15

Dies.: „Aren’t They Lovely?“ In: *Museum Highlights*, 140-145

Dies.: “There’s no place like home.” In: *Whitney Biennial 2012*. Whitney Museum of American Art: New York 2012, 28-33
(http://whitney.org/file_columns/0002/9847/andreafraser_theresnoplacelikehome_2012whitneybiennial.pdf, 20.4.2015)

Dies.: „Andrea Fraser im Gespräch mit Sabine Breitwieser.“ In: *Andrea Fraser*. Hg. v. S. Breitwieser für das Museum der Moderne Salzburg. Hatje Cantz: Ostfildern 2015, 11-20

Gielen, Pascal: „Introduction.“ In: Ders.: *The Murmuring of the Artistic Multitude. Global Art, Memory and Post-Fordism*. Valiz: Amsterdam 2009, 1-8

Ders.: „Memory and Event.“ In: Ders.: *Murmuring*, 111-136

Ders.: „The Biennale: A Post-Institution for Immaterial Labour.“ In: *Murmuring*, 36-48

Ders.: „Institutional Imagination. Instituting Contemporary Art Minus the ‚Contemporary‘.“ In: Ders. (Hg.): *Institutional Attitudes. Instituting Art in a Flat World*. Valiz: Amsterdam 2013, 11-33

Ders.: „Introduction. When Flatness Rules.“ In: *Institutional Attitudes* 1-7

Gramlich, Johannes: *Die Thyssens als Kunstsammler. Investition und symbolisches Kapital (1900-1970)* (= Thyssen im 20. Jahrhundert, hg. v. H.G. Hockerts, G. Schulz u. M. Szöllösi-Janze).

Schöningh: Paderborn 2015

Graham, Beryl: „Self-Institutionalisation: Who, in What Kind of System?“ In: *Institution as Medium. Curating as Institutional Critique? / Part II*. Hg. v. oncurating.org. Issue 1, # 12/13. Leipzig, o.J.

Graw, Isabell: „Jenseits der Institutionskritik. Ein Vortrag im Los Angeles County Museum of Art.“ In: *Texte zur Kunst*, Heft 59 Institutionskritik, Sept. 2005

(<https://www.textezurkunst.de/59/jenseits-der-institutionskritik/#id5>, 6.3.2018)

Hardt, Michael u. Negri, Antonio: *Empire. Die neue Weltordnung*. Campus Verlag: Frankfurt New York 2003

Harris, Gareth: „Art Basel stages ‘14 Rooms’, an exhibition of ‘live art’.“ In: *Financial Times*, 13.6.2014 (<http://www.ft.com/intl/cms/s/2/e2aba898-ed80-11e3-8a1e-00144feabdc0.html#axzz3eWwMfMk6>, 6.3.2018)

Higgins, Charlotte: „Will philanthropists save the arts?“ In: *The Guardian*, 21.10.2010 (<http://www.theguardian.com/culture/2010/oct/21/arts-cuts-and-the-philanthropists>, 6.3.2018)

Hijiya, James A.: „Four Ways of Looking at a Philanthropist: A Study of Robert Weeks de Forest.“ In: *Proceedings of the American Philosophical Society*. Vol. 124, No. 6 (Dec. 17, 1980), 404-418, 409 (<http://www.jstor.org/stable/986242>, 6.3.2018)

Hirsch, Annabelle: „Havarie der Gegenwartskunst. In Venedig zeigt Damien Hirst seine Monumentalausstellung ‚Treasures from the Wreck of the Unbelievable‘. Sie lehrt ihre Besucher tatsächlich das Staunen“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 9.5.2017

(http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/damien-hirsts-neue-ausstellung-treasures-from-the-wreck-of-the-unbelievable-15000294-p2.html?printPagedArticle=true#pageIndex_2, 6.3.2018)

http://www.arts.ucsb.edu/faculty/budgett/algorithmic_art/haacke.html, 6.3.2018

<http://www.diaart.org/exhibitions/main/125>

<http://www.diaart.org/exhibitions/page/125/1940>, 6.3.2018

<http://www.diaart.org/exhibitions/page/125/1978>, 6.3.2018

<http://www.newinc.org/about/>, 6.3.2018

<https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/exhibitions/683>, 6.3.2018

<https://youtu.be/KKQ847BAjXE>

<https://youtu.be/NETB83v42Zk>

Husock, Howard: *Philanthropy Under Fire* (= Encounter Broadside Nr. 34). Encounter Books: New York 2013,

Inaba, Jeffrey u. Meagher, Katherine: *World of Giving*. Lars Müller Publishers: New York 2010

Inboden, Gudrun: „Vorwort.“ In: Buren, Daniel: *Achtung! Texte 1967-1991*, hg. v. G. Fietzeck u. G. Inboden. Verlag der Kunst: Dresden Basel 1995, 13-25

Jackson, Shannon: „Die Inszenierung von Institutionen. Andrea Fraser und das ‚Erlebnismuseum‘.“ In: In: *Andrea Fraser*. Hg. v. S. Breitwieser für das Museum der Moderne Salzburg. Hatje Cantz: Ostfildern 2015, 21-30

„**John Baldessari. Unrealized Proposal for Cadaver Piece, 1970.**“ In: *14 Rooms. Presented by Foundation Beyeler, Art Basel, Theater Basel*. Hatje Cantz: Ostfildern 2014, 86-88

Jones, Amelia: “The Now and the Has Been: Paradoxes of Live Art in History.” In: Jones, Amelia u. Heathfield, Adrian (Hg.): *Perform, Repeat, Record. Live Art in History*. Intellect: Bristol Chicago 2012, eBook o. Seitenzählung

Johnson, Ken: “A Summer Place in the South Bronx. A Visit to Thomas Hirschhorn’s ‘Gramsci Monument’.” In: *The New York Times*, 25.7.2013

(http://www.nytimes.com/2013/07/26/arts/design/a-visit-to-thomas-hirschhorns-gramsci-monument.html?_r=0, 6.3.2018)

Kitamura, Katie: “Art Matters | The Second Life of Performance.” In: *The New York Times*, 10.6.2014 (<http://tmagazine.blogs.nytimes.com/2014/06/10/performa-roselee-goldberg-interview-performance-art-book/>, 29.6.2015)

Kleesattel, Ines: „Andrea Fraser - »Projection«/»There’s No Place Like Home«.“ In: *Springerin* (http://www.springerin.at/dyn/heft_text.php?textid=2643&lang=de, 6.3.2018)

Kreye, Adrian: „Unsere Rebellion.“ In: *Süddeutsche Zeitung* vom 27.6.2015

- Lange, Christina:** „Vielleicht gibt es einfach zu viele Museen. Gespräch mit Christina Voss.“ In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 10.10.2015 (http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/ein-gespraech-mit-christiane-lange-13844184.html?printPagedArticle=true#pageIndex_2, 11.10.2014)
- Lazzarato, Maurizio:** *Die Fabrik des verschuldeten Menschen. Essay über das neoliberale Leben.*“ b_books: Berlin 2012
- Lesage, Dieter:** „Permanent Performance.“ In: *Performance Research*. 17·6 (2012), 14-21 (<http://dx.doi.org/10.1080/13528165.2013.775752>, 6.3.2018)
- Levine, Caroline:** *Forms. Whole, Rhythm, Hierarchy, Network.* Princeton University Press: Princeton Oxford 2015
- Lievrouw, Leah A.:** „Communication and the ‚Culture Wars‘.“ In: *Journal of Communication* 46 (1), Winter 1996, 169-178
- Ligon, Glenn; Diederichsen, Diedrich u. Rose, Julian:** „Monumental Endeavor.“ In: *Artforum*, November 2013, 226
- Lütticken, Sven:** „Progressive Striptease“. In: Jones, Amelia u. Heathfield, Adrian (Hg.): *Perform, Repeat, Record. Live Art in History.* Intellect: Bristol Chicago 2012 (eBook)
- Ders.:** „Autonomy as Aesthetic Practice.“ In: *Theory, Culture & Society*. 2014, vol. 31(7/8), 81–95, 81 (<http://tcs.sagepub.com.sagepub.amedia1.bsb-muenchen.de/content/31/7-8/81.full.pdf+html>, 6.3.2018)
- Ders.:** „Andrea Fraser. Institutionelle Analyse.“ In: Andrea Fraser, 31-41
- Massara, Kathleen:** „Interview With Andrea Fraser About The Whitney Biennial.“ In: *The Huffington Post*, 23.3.2012 (http://www.huffingtonpost.com/2012/03/22/interview-with-andrea-fraser_n_1369790.html, 6.3.2018)
- Mauss, Marcel:** *Die Gabe. Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften.* (= Theorie 1, hg. v. H. Blumenberg u.a.). Suhrkamp Verlag: Frankfurt/M. 1968
- McCarthy, Kathleen D.:** „American Cultural Philanthropy: Past, Present, and Future.“ In: *Annals of the American Academy of Political and Social Science*, Vol. 47, Paying for Culture, 1/1984. Sage Publications, o.O., 13-26, 17 (<http://www.jstor.org/stable/1044131>, 6.3.2018)
- McGlone, Peggy:** „As the Hirshhorn’s new director, Melissa Chiu is raising millions.“ In: *The Washington Post*, 30.10.2015

(https://www.washingtonpost.com/entertainment/museums/hirshhorns-high-flying-director/2015/10/30/fc914c6c-6ec2-11e5-aa5b-f78a98956699_story.html, 6.3.2018)

Meier, Philipp: „14 Rooms – Lebendige Kunst. Die Art Basel führt erstmals eine Plattform für das Genre Performance ein. Die Ausstellung «14 Rooms» zeigt performative Arbeiten von 14 international renommierten Kunstschaaffenden.“ In: *Neue Zürcher Zeitung* vom 13.6.2014
(<http://www.nzz.ch/feuilleton/art-basel/14-rooms--lebendige-kunst-1.18320806>, 6.3.2018)

Merjian, Ara H.: “Thomas Hirschhorn - Forrest Houses.” In: *frieze*, 18.11.2013
(http://www.frieze.com/issue/print_back/thomas-hirschhorn/, 6.3.2018)

Metzger, Philipp: *Die Werttheorie des Postoperaismus. Darstellung, Kritik und Annäherung* (= Reihe Sozialwissenschaften, Bd. 44). Tectum Verlag: Marburg 2011

Milam, Jennifer: ““Art Girls”: Philanthropy, Corporate Sponsorship, and Private Art Museums in Post-Communist Russia.” In: *Curator: The Museum Journal*. Volume 56, Issue 4, October 2013, 391–405 (<http://onlinelibrary.wiley.com/wiley.emedia1.bsb-muenchen.de/doi/10.1111/cura.12040/full>, 6.3.2018)

Möntmann, Nina: „Playing the Wild Child. Art Institutions in a Situation of Changed Public Interest.“ In: *Open! Platform for Art, Culture & the Public Domain*, 2007, 1
(www.onlineopen.org/playing-the-wild-child, 6.3.2018)

Nunes, Rodrigo: ““Forward How? Forward Where?” (Post-)Operaismo Beyond the Immaterial Labour Thesis.” In: *ephemera - theory & politics in organization*. Volume 7(1) 2007, 178-202

O’Brian, Glenn: „Warum Warhol vor mir kniete.“ Interview mit Peter Richter. In: *Süddeutsche Zeitung* vom 27.6.2015

Park, Liz: “Pluralising the Institution: On the Conference ‘Institutions by Artists’.” In: *Afterall*, 20.12.2012 (<http://www.afterall.org/online/pluralising-the-institution-on-the-conference-institutions-by-artists#.VTDRYSrEpg>, 6.3.2018)

Peter, Lothar: „‘Der neue Geist des Kapitalismus’. Stärken und Schwächen eines Erklärungsversuchs.“ In: *Zeitschrift Marxistische Erneuerung*, Nr. 62, Juni 2005 (<http://www.zeitschrift-marxistische-erneuerung.de/article/852.der-neue-geist-des-kapitalismus.html>, 6.3.2018)

Progrebin, Robin: “At the Helm of a Philanthropist’s New Los Angeles Museum.” In: *The New York Times*, 12.4.2015 (http://www.nytimes.com/2015/04/13/arts/design/at-the-helm-of-a-philanthropists-new-los-angeles-museum.html?smid=fb-share&_r=0, 6.3.2018)

Ders.: „First-Time Director Settles In at Pérez Art Museum Miami.” In: *The New York Times*, 14.12.2015 (http://www.nytimes.com/2015/12/15/arts/design/first-time-director-settles-in-at-perez-art-museum-miami.html?_r=0, 6.3.2018)

Ragsdale, Diane: „Rethinking Cultural Philanthropy. Towards a More Sustainable Arts and Culture Sector.“ In: *State of the Arts*. RSA, Arts Council England: London 2011, 2

Raunig, Gerald: „Flatness Rules. Inherent Practices and Institutions of the Common in a Flat World.“ In: *Institutional Attitudes*, 167-179

Riedel, Katja u. Vogel, Evelyn: „Haus der Kunst verliert Sponsor.“ In: *Süddeutsche Zeitung* vom 11.6.2014, (<http://www.sueddeutsche.de/muenchen/museen-in-muenchen-haus-der-kunst-verliert-sponsor-1.1995499>), 56.3.2018)

Rittenbach, Kari: „The Gulch Between Knowledge and Experience: Thomas Hirschhorn’s Gramsci Monument.” In: *Afterall*, 17.11.2014 (http://www.afterall.org/online/the-gulch-between-knowledge-and-experience_thomas-hirschhorn_s-gramsci-monument#.VTC1PCyrEpg, 6.3.2018)

Schuetze, Christopher F.: „Where Exhibits Chat and Go Home. 14 Rooms Features Live Performance Art at Art Basel.” In: *The New York Times*, 18.6.2014 (<http://www.nytimes.com/2014/06/19/arts/international/14-rooms-features-live-performance-art-at-art-basel.html>, 6.3.2018)

Schulz, Bernhard: „Ausverkauf der Kunst. Die planmäßige Plünderung der russischen Museen durch die Bolschewiki.“ In: *Neue Zürcher Zeitung* vom 16.1.2016

Sebastian, Birte Carolin: „Kunst soll verbinden, nicht gekauft werden. Welche Rolle haben die Kunst, Museen und Künstler in einer sich rasant verändernden Welt? Ein Tag mit Chris Dercon, dem Leiter der Tate Modern in London.“ In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 9.1.2014 (<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/tate-modern-kunst-soll-verbinden-nicht-gekauft-werden-12741326.html>, 6.3.2018)

Sheets, Hilarie M.: „Blurring the Museum-Gallery Divide.” In: *The New York Times*, 18.6.2015 (http://www.nytimes.com/2015/06/21/arts/design/curators-straddle-the-museum-gallery-divide.html?smid=fb-share&_r=0, 6.3.2018)

Siebenhaar, Klaus: „Sponsoring, Spenden, Stiftung - Das amerikanische Modell.“ In: *Kommunikation und Finanzierung für Museen. Neue Strategien in Zeiten gesellschaftlicher Veränderungen*, hg. v. D. Pleyn u. U. Schröter. Westfälisches Freilichtmuseum Detmold: Detmold 2006, 53-66

Spector, Nancy: „Seven Easy Pieces.“ In: Marina Abramovic, 37-43

Steyerl, Hito: “A Tank on a Pedestal: Museums in an Age of Planetary Civil War.” In: *e-flux journal* #70, 02/2016 (<http://www.e-flux.com/journal/a-tank-on-a-pedestal-museums-in-an-age-of-planetary-civil-war/>, 6.3.2018)

Stokic, Jovana: „The Art of Marina Abramovic: Leaving the Balkans, Entering the Other Side.“ In: Marina Abramovic, 23-27

Thayer, Katharyn: “Art/Tech Incubator Gives The New Museum Entrepreneurial Edge.” In: *Forbes*, 3.5.2014 (<http://www.forbes.com/sites/katherynthayer/2014/03/05/arttech-incubator-gives-the-new-museum-entrepreneurial-edge/>, 6.3.2018)

Van-Essen, Yael Eylat: „Institutional Critique and the City Museum of Tel Aviv.“ In: *Institution as Medium*, o. Seitenzählung

Viglucchi, Andres: „Miami readies its new front porch: the \$131 million Pérez Art Museum. Even those without an interest in art will find plenty to enjoy at Miami’s soon-to-open bayfront museum.“ In: *Miami Herald*, 30.11.2013 (<http://www.miamiherald.com/entertainment/visual-arts/art-basel/article1958040.html>, 6.3.2018)

Widrich, Mechthild: „Can Photographs Make It So? Repeated Outbreaks on VALIE EXPORTS Genital Panic since 1969.“ In: Jones/Heathfield, o. Seitenzählung

Wiedemann, Christoph: „Streit unter Freunden.“ In: *Süddeutsche Zeitung* vom 13.7.2014 (<http://www.sueddeutsche.de/muenchen/haus-der-kunst-streit-unter-freunden-1.2042389>, 6.3.2018)

Young, Paul David: “The Triumph of Performance at the Venice Biennale.” In: *Art in America* (<http://www.artinamericamagazine.com/news-features/news/the-triumph-of-performance-at-the-venice-biennale/>, 6.3.2018)

Zunz, Olivier: *Philanthropy in America. A History*. Princeton University Press: Princeton u. Oxford 2012

Historic Visionaries

Barnes – Guggenheim – Rebay

The first works by Paul Cézanne to cross the Atlantic were taken to America in 1891 by Miss Sara Hallowell, a friend of Mary Cassatt and herself an American expatriate. She was being considered for director of the art section of Columbian Exposition, or World's Fair, planned in 1893 in Chicago. As a local critic put it, Miss Hallowell had done 'more for the art education of Chicago and the West generally than all your millionaires who have been buying costly old masters'.
John Rewald³⁴³

Europäische Produktion – amerikanische Aneignung

Die Voraussetzungen für die Entwicklung eines professionalisierten Kunstbetriebs mussten in den USA am Ende des 19. Jahrhunderts erst geschaffen werden. Denn das ‚Produkt‘ dafür wurde zu dieser Zeit in Europa hergestellt, bewertet und gehandelt – vor allem in der damaligen Kunstmetropole Paris. Erst mit dem Import nach Amerika durch kapitalstarke Sammler konnte dort ein Kunstmarkt initiiert werden, der schließlich auch zu einer Institutionalisierung der Kunst – zum Teil auch in Form von Museumsgründungen - führte. Die französische Kunst galt als Inbegriff der frühen Moderne, während die nach 1916 einsetzenden deutschen Avantgarde-Bewegungen lange Zeit eine untergeordnete Kategorie blieben. „Den deutschen Tendenzen, meinte man, mangelt es an Nuancierung und Farbharmonie. Hinzu kam, dass die Augen der US-Öffentlichkeit nach dem Börsenkrach 1929 und der darauffolgenden Depression der 1930er Jahre auf Bilder mit realistischen, sozialkritischen Motiven gerichtet waren.“³⁴⁴ Das Publikum verlangte nach einer Kunst, die das ‚Wesen des amerikanischen Lebens‘ widerspiegelt, und stand der vermeintlich esoterischen Gedankenwelt der gegenstandslosen Malerei distanziert gegenüber. Dennoch hatte schließlich die Moderne auch jenseits des Atlantiks Fuß gefasst.³⁴⁵

³⁴³ Rewald, John: *Cezanne and America: Dealers, Collectors, Artists and Critics, 1891-1921* (= A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts). Princeton University Press: Princeton 1989, 11.

³⁴⁴ Vgl. Vail, Karole: „Rhythmische Freude: die gegenstandslose Kunst.“ In: Birnie Danzker, Jo-Anna; Salmen, Brigitte u. Vail, Karole (Hg.): *Art of Tomorrow - Hilla Rebay und Solomon R. Guggenheim*. Solomon R. Guggenheim Museum, New York 2005, 124-135, 127.

³⁴⁵ „In den 1930er und 1940er Jahren formierten sich Gruppierungen wie die ‚American Abstract Artists‘ (Ilya Bolotowsky, Werner Drewes, John Ferren, Irene Rice Pereira u. a.) oder die ‚Transcendental Painting Group‘

Der Impressionismus in den USA

Es begann alles in den 1890er Jahren, als die ersten Werke impressionistischer Maler in den USA gezeigt wurden. Auf Initiative der bereits im vorangestellten Motto erwähnten Sara Hallowell wurden im *Palace of Fine Arts* der Weltausstellung in Chicago 1893³⁴⁶ Arbeiten von Manet, Monet, Pissaro, Renoir, Sisley und Degas (neben Meissonier, Gérôme u.a.) ausgestellt.³⁴⁷ Ungefähr zur selben Zeit eröffnete der französische Kunsthändler Durand-Ruel eine Filiale in New York, wo er ein sehr reges Ausstellungsprogramm mit impressionistischer Malerei realisierte. Er vertrat die meisten beteiligten Künstler exklusiv. Die ersten Schritte auf amerikanischem Boden waren sehr mühevoll. Der US-Kunstkritiker Theodore Child, einer der wichtigsten seiner Zeit, der für das *Art Amateur Magazine* oder *Harper's* auch über die Pariser Salons berichtete, schrieb in seinem 1892 erschienen Buch *Art and Criticism* im Kapitel *Impressionist Painting*: „Wenn man Claude Monet und Renoir als Meister bezeichnet, dann muss man sich für immer von Velázquez, Rembrandt oder Tizian verabschieden.“³⁴⁸ In Paris war es vor allem Michael Stein, einer der beiden älteren Brüder von Gertrude Stein, der amerikanischen Besuchern die Schätze der Pariser Museen und Galerien zugänglich machte. Einem kleinen Zirkel von Interessierten verschaffte er sogar Besuche der Privatsammlung von Durand-Ruel. Diese, mit ausgesuchten Werken von Renoir, Cézanne und weiteren Zeitgenossen, konnte auf diese Weise einmal im Monat besichtigt werden.³⁴⁹ Der erste Pariser *Salon d'Automne* fand Ende Oktober 1903 statt. Unter den teilnehmenden Künstlern waren Bonnard, Matisse, Picabia Rouault und Vuillard. Im Mittelpunkt stand eine kleine Gauguin-Gedenkausstellung. Der 2. *Salon d'Automne*, bei dem Paul Cézanne große Erfolge feierte, fand 1904 statt und war bereits doppelt so umfangreich wie sein Vorläufer.³⁵⁰ Der entscheidende Event in der neueren amerikanischen Kunstgeschichte hinsichtlich der Rezeption europäischer Tendenzen war die *Armory Show* 1913 in New York. Sie stellte das Werk von Cézanne, Matisse, Redon, Marcel Duchamp und zahlreichen weiteren einer breiteren Öffentlichkeit vor. Die Ausstellung wurde von einer kleinen Gruppe von Künstlern initiiert, die von dem irisch-amerikanischen

(Emil Bistram, Agnes Pelton u. a.), die sich für abstrakte und gegenstandslose Malerei in ihren verschiedenen mystischen und sozialen Spielformen einsetzten. (Vail, 127).

³⁴⁶ Die Ausstellung fand zum vierhundertsten Jahrestag der Entdeckung Amerikas durch Kolumbus statt.

³⁴⁷ Vgl. Rewald, 11.

³⁴⁸ Zit. ebd., 23.

³⁴⁹ Vgl. ebd., 60-61.

³⁵⁰ Vgl. ebd., 94.

Rechtsanwalt und Kunstsammler John Quinn unterstützt wurde,³⁵¹ John Rewald beschreibt sie folgendermaßen:

In many ways it was a miracle that what Stieglitz had announced as a 'glorious affair' came off at all. Those responsible for it had scurried in all directions like frantic ants, picking up and accumulating whatever they could, assembling vast numbers of work of art in a chilly new armory that had nothing to offer but tremendous space. Yet, in the words of Frederick James Gregg, public relations representative for the Association of American Painters and Sculptors, 'within less than a half week, the handsomest exhibition hall ever seen in America was brought into existence.' Even an otherwise unimpressed reviewer had to concede that simply with 'good taste and good management, the floor of the ... armory has been converted into fifteen galleries with a spacious entrance hall. The light streams in from above, the hanging is effective.' Everywhere there were potted plants and freestanding sculptures, while the walls and partitions were crowded with pictures hung literally frame to frame.³⁵²

Inzwischen war auch das *Metropolitan Museum* an den französischen Malern, insbesondere Cézanne, interessiert; die Leitung empfahl in einem Brief an John W. Alexander, Präsident der *American Academy of Design* und Mitglied der Ankaufskommission des Museums, den Erwerb einiger Arbeiten.³⁵³ Diese ersten, tastenden Aktivitäten mündeten schließlich Jahre später in *der Loan Exhibition of Impressionist and Post-Impressionist Paintings* am *Metropolitan Museum*, die am 3. Mai 1921 eröffnet wurde und bis 5. September lief.³⁵⁴ Wesentlich früher ereignete sich vermutlich der erste Kauf von Gemälden von Paul Cézannes durch einen Amerikaner: der in Florenz lebende US-amerikanische Kunsthistoriker und Kunstsammler Charles Loeser erwarb sie ab 1889 beim französischen Kunsthändler Ambroise Vollard.³⁵⁵ 1904 wurde der Sammler und Kunstkritiker Leo Stein, ebenfalls ein Bruder von Gertrude Stein auf Cézanne aufmerksam und

³⁵¹ Vgl. ebd., 165.

³⁵² Ebd., 179. Die Ausstellungsplanung war nicht frei von chaotischen wie eifersüchtigen Momenten unter den Galeristen und Künstlern: „Among American exhibitors, too, there were cases of overemphasis of understatement, as almost had to be expected from an enterprise whose several organizers did not always know what the others were doing. And there were also problems of pride. When only two canvases by Max Weber were selected instead of the eight or ten to which he felt 'entitled,' he decided to withdraw his pictures altogether. He did, however, agree to lend the small works by the *douanier* Rousseau that he owned. On the whole, the various artists associated with Stieglitz did not fare conspicuously well; Abraham Walkowitz may have come off best with five paintings and a number of drawings, though Marin was represented by ten watercolors. One of the peripheral oddities was the case of Mary Cassatt, who had one oil and one watercolor in the show, the first lent by Durand-Ruel, the second by John Quinn. She herself did not lend anything and – if consulted – would doubtless have refused to be seen in the company of the 'wild men' and others whose products had horrified her on the show, among them Matisse" (Rewald, 180).

³⁵³ Vgl. ebd. 203.

³⁵⁴ Den letztlich entscheidenden Impuls für diese Ausstellung gab ein Brief „addressed to Robert W. Forest, The president of the museum's board of trustees. Dated January 26, 1921, and signed by Agnes E. Meyer, Paul Daugherty, John Quinn, Lillie P. Bliss, Gertrude V. Whitney, and Arthur B. Davies" (Rewald, 322-323).

³⁵⁵ Vgl. ebd., 20.

kaufte auch einige Arbeiten bei Vollard.³⁵⁶ Letzterer bot wiederum 1908 dem New Yorker *Metropolitan Museum* ein Bild an. Eine Offerte, die ohne eine Reaktion des Museums blieb.³⁵⁷ Um 1910 wies der Direktor der *Staatlichen Galerien* in München, Hugo von Tschudi, die Leitung des *Metropolitan Museums* auf Cézannes Werk hin, speziell auf dessen Gemälde *Natura morte*. Tschudi war ein internationaler Multiplikator für die Arbeiten des Franzosen.³⁵⁸ Der Pariser Galerist Durand-Ruels etablierte sich im Fall von Cézanne als eine wichtige Anlauf- und Vermittlungsstelle für amerikanische Interessenten.³⁵⁹ So wurde die Zeit allmählich reif für eine erste Präsentation seiner Arbeiten in Amerika. Der amerikanische Fotograf Edward Steichen kontaktierte den Kunsthändler Vollard mit der Bitte, einige Werke in einer Ausstellung seines Freundes, des Fotografen und Galeristen Alfred Stieglitz, zeigen zu können (in Stieglitz' kleiner *Photo-Secession Gallery* an der 5th Avenue in New York).³⁶⁰ Einen Durchbruch von Cézanne in der amerikanischen Museumslandschaft bedeutete die Schenkung von Mrs. Henry O. Havemeyer an das *Metropolitan Museum*. In ihrem Testament von 1917 vermachte sie vier zentrale Arbeiten dem Museum: *Portraits of Boyer in a Straw Hat*, *Still Life with Green Jar and White Cup*, *The Gulf of Marseilles Seen from L'Estaque* und *Mont Sainte-Victoire with Viaduct*. Ihr Sohn fügte dann der Schenkung noch die Arbeit *Rocks at Fontainebleau* hinzu. Damit wurde das *Met* eines der in der Rezeption europäischer Kunst führenden amerikanischen Museen. Die Sammlung des amerikanischen Millionärs Albert C. Barnes wird diejenige von Havemeyer künftig noch

³⁵⁶ Vgl. ebd., 53.

³⁵⁷ Vgl. ebd., 121.

³⁵⁸ Vgl. ebd., 163. In der Folgezeit erkannten auch einige amerikanischen Kritiker die Qualitäten von Cézannes Werk: "Not all those in America who concerned themselves with Cézanne in those years were as flippant as Huneker or as sour as Cortissoz. Fortunately, there were a few art critics who sincerely admired Cézanne and did so intelligently (stupid admirers can actually be dangerous, since they are easily dealt with by clever or cunning adversaries such as Kenyon Cox). In first place among those who seriously studied Cézanne's work and wrote about insight, erudition, and a philosophical as well as historical point of view was Willard Huntington Wright" (Rewald, 237).

³⁵⁹ „The disposal of two paintings by Cézanne through Durand-Ruels left Mrs. Havemeyer with a still remarkable and, in America, unmatched group of his works. It is not known when Arthur B. Davies first visited her collection, but by 1911-12 he was well enough acquainted with the hostess to bring Marsden Hartley along. As Hartley was soon to explain to Gertrude Stein, Davies 'took me to Mrs. Havemeyer's house to see her collection among which are nine Cézannes – very fine over all – that was my first actual glimpse of him'" (Rewald, 125).

³⁶⁰ "Toward the end of 1910, Stieglitz opened an exhibition of drawings by Rodin, lithographs by Manet, Renoir, Lautrec, and Cézanne, as well as some small paintings and drawings by the *douanier* Rousseau – lent by Max Weber – which most startled the reviewers. Having been gripped 'once and forever' by Cézanne's works at the Salon d'Automne, Weber purchased a dozen or so photographs of Cézanne's paintings before leaving for New York" (Rewald, 132).

übertreffen. Die *Barnes Foundation* besitzt noch heute mehr Gemälde Cézannes als das *Metropolitan Museum*.³⁶¹

Der Einzelgänger: Albert C. Barnes

Nach dem Tod von Albert C. Barnes³⁶² erschien ein Nachruf auf der Titelseite der *New York Times*, in dem stand: „Behind him he left what is regarded by connoisseurs as the finest privately owned art collection in America ... and more ill will than any other single figure in American art.” Seine eigenwillige und schroffe Persönlichkeit wurde auch im Nachruf thematisiert: Barnes war „as acid with his tongue and pen as he was astute in the acquisition of art treasures. Impatient and unpredictable, he had a talent for invective. He alienated many, but no one challenged his right to esteem as a patron of artists, as a connoisseur of paintings and a collector of outstanding moderns.“³⁶³ In seinem Charakter vereinte er zahlreiche Widersprüchlichkeiten. Als Geschäftsmann war er erfolgreich und rücksichtslos. Sein Geschäftspartner, der deutsche Chemiker Hermann Hille entdeckte den chemischen Wirkstoff Agyrol, den Barnes so effizient vermarktete, dass er damit Millionen verdiente. Seinen Partner, den eigentlichen Entdecker, drängte er aus der gemeinsamen Firma. Barnes sammelte Gemälde, um breite Volksschichten zu erziehen, erlaubte aber fast niemandem den Zutritt zu seiner Sammlung.³⁶⁴ Bei seiner Vorstellungen von der Verbesserung des Lebens durch Kunst hatte ihn vor allem der amerikanische Philosoph John Dewey beeinflusst.³⁶⁵ 1916 hatte er dessen Buch *Democracy and Education* gelesen. Deweys Kernthese, dass Bildung durch eine gemeinsame (künstlerische) Erfahrung als Prozess ermöglicht werde, hat Barnes allen Aktivitäten seine Sammlung betreffend eingeschrieben. Dewey lehrte zu dieser Zeit an der *Columbia University* in New York. Um einen persönlichen Kontakt zu dem Mann herzustellen, dessen Ideen er so bewunderte, hatte sich Barnes in Deweys wöchentlichem Seminar im

³⁶¹ Vgl. Rewald, 311).

³⁶² „Born into a working-class family in Philadelphia, Albert Coombs Barnes (1872–1951) showed his intelligence and drive early on. He was accepted to the prestigious Central High School, graduated from medical school at the University of Pennsylvania, and went on to study chemistry in Germany” (<https://www.barnesfoundation.org/about>).

³⁶³ Zit. bei: Greenfield, Howard: *The Devil and Dr. Barnes. Portrait of an American Art Collector*. Camino Books: Philadelphia 2006, e-Book o. Seitenzählung.

³⁶⁴ Vgl. ebd.

³⁶⁵ „In 1908, he established the A. C. Barnes Company, in Philadelphia, which he continued to run until 1929. A progressive employer, Dr. Barnes organized his workers' day to include a two-hour seminar in which they would discuss the writings of philosophers like William James and John Dewey, and examine original works of art” (<https://www.barnesfoundation.org/about>).

akademischen Jahr 1917-18 eingeschrieben.³⁶⁶ Zu Lebzeiten von Barnes war seine Sammlung ein hinter hohen Mauern sorgfältig gehütetes Geheimnis. Zutritt zu Studienzwecken erlangten nur sehr wenige Interessierte, die der Hausherr persönlich auswählte. Erst im März 1961 wurde die Foundation durch einen Gerichtsbeschluss dazu gezwungen, der Öffentlichkeit Zutritt zu gewähren - andernfalls hätte sie den überlebenswichtigen Status als tax-exempt institution verloren. Eine begrenzte Anzahl von Besuchern konnte nun an wenigen Terminen in der Woche die Sammlung sehen.³⁶⁷ Seit dieser Zeit war die Kunstwelt überwältigt von der *Barnes Collection*. Sie umfasst 200 Werke von Renoir, fast 100 von Cézanne³⁶⁸ und über 60 von Matisse.

Zu Beginn seiner Sammeltätigkeit reiste Barnes nach Florenz, Berlin, Madrid und London. Aber auch für ihn war Paris die zentrale Anlaufstelle und dort tätigte er ebenfalls seine ersten wichtigen Ankäufe. Er setzte daraufhin seine intensive Reisetätigkeit in Europa fort, blieb jedoch Paris und Leo Stein, seinem wichtigsten Kontaktmann - auch zu anderen Sammlern - in Europa, sehr verbunden. Er informierte Stein regelmäßig über seine Ankäufe und im Februar 1914 schrieb er ihm, dass er nun 25 Gemälde von Renoir sowie zwölf von Cézanne besaß. In demselben Schreiben teilte er auch mit, dass seine Sammlung nun auch zwölf Arbeiten von Picasso umfasste.³⁶⁹ Leo Steins Einfluss auf Barnes darf aber auch nicht überschätzt werden. Nach zwei Jahren war Barnes die Pariser (und europäische) Kunstlandschaft sehr vertraut. Bei seinen Ankäufen feilschte er kaum um Preise, prahlte aber nach dem Erwerb öffentlich mit dem neu erworbenen Kunstwerk.³⁷⁰ Bereits 1914 besaß er wohl die größte moderne amerikanische Kunstsammlung - z.B. mit allen Renoir-Gemälden, die er besitzen wollte.³⁷¹ Ab 1922 wurde Paul Guillaume Barnes Hauptkontakt in Paris. Dieser hatte 1917 eine große Galerie in Paris eröffnet. Diese Stadt war für Barnes auch immer ein Ort, um sich von den sich häufenden Problemen und Auseinandersetzungen in seiner Heimat Philadelphia bzw. in den USA zu erholen. Freilich waren diese meist von ihm selbst verschuldet, weil sie oft um die Themen Zugang zu seiner Sammlung oder Theorie der Kunsterziehung kreisten,

³⁶⁶ Vgl. Greenfield.

³⁶⁷ Vgl. ebd.

³⁶⁸ Barnes kam vermutlich ebenfalls über die Steins - speziell Leo Stein - mit den Arbeiten Cézannes in Kontakt. Vgl. dazu Rewald, 63.

³⁶⁹ Vgl. Greenfield.

³⁷⁰ Im Lauf der Jahre erweiterte Barnes seine Kunstsammlung: „Later, relying on his own eye, he amassed a treasure trove of impressionist, post-impressionist, and early modern paintings, as well as old master works, Native American fine crafts, and early American furniture and decorative art. He was also an early and influential collector of African sculpture“ (<https://www.barnesfoundation.org/about>).

³⁷¹ Vgl. Greenfield.

wo Barnes seine eigenwilligen Ansichten kompromisslos zu propagieren versuchte. In Paris genoss er nicht nur seine Ankaufstätigkeit, sondern auch den Besuch von Museen und Galerien sowie die Gespräche mit Fachleuten.³⁷² Ebenfalls im Jahr 1922 kauften Barnes und seine Frau Laura Leggett Barnes ein großes (12 acre) Arboretum in Merion, Pennsylvania. Barnes beauftragte den französischen Architekten Paul Cret mit den Entwürfen für eine Residenz und eine Galerie auf diesem Grundstück – diese wurden zur ersten Heimstätte der *Barnes Foundation*, mit der Aufgabe im Bereich der Kunst und des Gartenbaus ‚erzieherisch‘ zu wirken.³⁷³ 2012 folgte der Umzug nach Philadelphia in ein modernes Gebäude an einer Ausfallstraße, die von der Innenstadt zum *Philadelphia Museum* führt. Das Gebäude wurde von *Tod Williams Billie Tsien Architects and Partners* entworfen:

The new building provides expanded facilities for educational programs as well as special exhibitions and visitor amenities. Dr. Barnes's collection is presented within a 12,000-square-foot gallery that replicates the dimensions and layouts of the original Merion space. Designed by OLIN, the grounds recall the Barnes Arboretum in Merion, notably the cedars and Japanese maples. A 40-foot abstract sculpture by the late Ellsworth Kelly stands by a reflecting pool near the entrance.³⁷⁴

Die Foundation ist inzwischen ohne Restriktionen für die Öffentlichkeit zugänglich; die gewünschten Besuchszeitfenster können auf der Museums-Website im Voraus gebucht werden. Indem die Originalausstellungsräume am neuen Ort rekonstruiert wurden, ist es möglich die ästhetische Vision von Barnes wahrzunehmen. Diese bestand in erster Linie aus einer speziellen Hängung der Gemälde: dicht gedrängt, auch in mehreren Reihen übereinander, oft nach eigenwilligen formalen Merkmalen strukturiert sowie in Kombination mit kunstgewerblichen Objekten (z.B. Türbeschlägen) oder exotistischen Kunstwerken. Von der akademischen Kunstelite wurde diese Präsentationsform als ‚spleenig‘ oder zumindest ‚fremd‘ wahrgenommen – zum Teil auch belächelt. Vermutlich steckt aber in dieser *Ordnung der Gemälde* das tatsächlich das moderne Potenzial von Barnes Lebenswerk. Eine mit unglaublich viel Kapital erworbene Gemäldesammlung wird nicht in einem *White Cube* nach den Parametern der Kunstwissenschaft präsentiert, sondern als Matrix der ganz persönlichen Kunsttheorie ihres Sammlers, die für Außenstehende nicht auf dem ersten Blick erkennbar ist. Der Museumsraum wirkt wie ein Salon des 19. Jahrhunderts und gleichzeitig wie der ‚Desktop‘ von Barnes‘ Kunstverständnis, auf dem er seine subjektiven Gruppierungen arrangiert. Mit der Gründung der *Barnes Foundation* gelang es ihm dieses Verständnis von Kunst und Bildung auf höchstem musealem Niveau zu institutionalisieren.

³⁷² Vgl. ebd.

³⁷³ Vgl. <https://www.barnesfoundation.org/about>

³⁷⁴ <https://www.barnesfoundation.org/about>

Die Zwei: Guggenheim/Rebay

Eine andere Geschichte der Institutionalisierung von strategischer Sammelleidenschaft im Kontext der Moderne erzählen die Lebensgeschichten von Solomon R. Guggenheim³⁷⁵ und seiner Mitarbeiterin und Muse Hilla Rebay.³⁷⁶ Die der *Guggenheim Foundation* zugrunde liegende Sammlung besteht neben ihr selbst aus Sammlungen von fünf weiteren New Yorker und amerikanischen Kunstliebhabern mit denen die beiden zusammenarbeiteten: Justin Kurt Thannhauser (1891-1976), Karl Nierendorf (1889-1947) – ein aus Deutschland emigrierter Galerist –, Peggy Guggenheim (1898-1979) – die Nichte von Solomon –³⁷⁷, Katherine Sophie Dreier (1877-1952) – Künstlerin und Kuratorin³⁷⁸ – sowie Rebays eigener Sammlung.³⁷⁹ Die schillerndste Persönlichkeit und eine wichtige Verbindung zur deutschen Kunstszene war Karl Nierendorf. Bereits noch in seiner Berliner Galerie verkaufte er – mit der Vermittlung des deutschen Künstlers Rudolf Bauer – Guggenheim Werke von Lyonel Feininger und Kandinsky. Später ließ sich Nierendorf in New York nieder und etablierte sich dort als Kunsthändler ‚der Moderne‘, der kongenial dem damals radikalen Ansatz von Guggenheim und Rebay entsprach.³⁸⁰ Sein New

³⁷⁵ “For the Jewish American businessman and philanthropist Solomon Robert Guggenheim (1861-1949), his wholehearted embrace of modern art around the age of sixty-eight was not so dissimilar from his philosophy for succeeding in business. He had never shied away from ‘pioneering,’ or introducing novel methods, in his prosperous career as a mining industrialist” (Fontanella, Megan: “Modern in the Best Sense: Six pioneering Collectors.” In: Dies., *Visionaries: Creating a Modern Guggenheim*. Solomon R. Guggenheim Museum: New York 2017, 16-47, 17).

³⁷⁶ „Guggenheim and German-born artist Hilla Rebay (1890-1967) were closely aligned from 1929, when they began assembling together an art collection grounded in ‘nonobjectivity’ – pure abstraction that reflects the inner spirit – until Solomon’s death twenty years later. Such an idiosyncratic collecting interest was radical in the first half of the twentieth century, especially given their predilection for European modern art, which contradicted prevailing nationalistic tendencies in America” (Fontanella, Collectors, 17.).

³⁷⁷ “Peggy Guggenheim was entirely more successful in evacuating her prized art collection en masse from France shortly after Thannhauser’s crossing. The second of three daughters of Solomon’s brother Benjamin, who had tragically died on the Titanic in 1912, Peggy had lived among the Bohemian intellectuals and artists in Paris in the 1920s, introduced, as it were through her first husband, the artist Laurence Vail. Yet she only began collecting their work with gusto after 1938. She discovered many European artists suddenly willing to part with cherished work given the uncertain political climate. Just four years later, in May 1942, an astonishing 170 works would be featured in Peggy’s collection catalogue *Art of This Century*” (Fontanella, Collectors, 32).

³⁷⁸ “Dreier consequently included four Rebay works in her 1931 *International Exhibition Illustrating the Most Recent Developments in Abstract Art*, held at the Albright Gallery in Buffalo, New York” (Fontanella, Collectors, 25).

³⁷⁹ Vgl. ebd., 17.

³⁸⁰ Vgl. Ebd., 28. “Nierendorf recognized that the migration of renowned artists, dealers, and intellectuals provided a unique opportunity for the exchange of ideas. He wrote to Dreier in November 1937, ‘many other artists would like to emigrate from Europe. What a culture could develop here! – I see ever more that the future culture and intellectual development lies in America.’ Nierendorf continued to faithfully promote Feininger, Kandinsky, and Klee. Yet he quickly discovered that those artists associated with Neue Sachlichkeit (New Objectivity), such as Otto Dix, whom he had championed in Germany (earning him his nickname

Yorker Galerieprogramm entwickelte sich dann in den 1940er zur vollen Blüte und hat den amerikanischen Kunstmarkt verändert. Nierendorf verkaufte Guggenheim 121 Arbeiten von Paul Klee bevor er 1947 mit nur 58 Jahren verstarb.³⁸¹ Guggenheim und Rebay entdeckten sich gegenseitig als Gesinnungsgenossen in ihrem Interesse an abstrakter Kunst; beide wollten nicht nur sammeln, sondern mit der modernen Kunst leben. Im Jahr 1929 lenkte Rebay Guggenheims Aufmerksamkeit auf Künstler, die sie bereits länger kannte und bewunderte. Das waren insbesondere Rudolf Bauer, mit dem Rebay zuvor liiert war und dessen Werk sie zeitlebens propagierte, und Wassily Kandinsky. Aber auch Arbeiten von Lászlo Moholy-Nagy und Marc Chagall³⁸² empfahl sie zum Ankauf. Damit war zu Beginn dieser Partnerschaft eine weite ästhetische Spannbreite gegeben. Bauer wurde zu Guggenheims wichtigsten Agenten in Europa, allerdings reiste der Sammler auch selbst dorthin³⁸³ und kaufte, wenn möglich, direkt von den Künstlern. 1929 machte Guggenheim seine Suite in New Yorks bekannten *Plaza Hotel* für die Öffentlichkeit zugänglich – zu sehen waren seine letzten Neuerwerbungen moderner Kunst. Damit versuchte er den damals vorherrschenden amerikanischen Regionalismus mit der europäischen Avantgarde zu überwinden. Am 7. Juli 1930 kam es zu dem historischen Treffen zwischen Solomon und Irene Guggenheim mit Wassily und Nina Kandinsky,³⁸⁴ bei dem der Sammler u.a. das Werk *Komposition 8* für 25.000 Reichsmark erstand.³⁸⁵ Von diesem Zeitpunkt an begann

‘Nierendix’), and Die Brücke (The Bridge) – Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel and others – did not sell as well in America largely owing to themes and styles considered ‘too German’. Nierendorf himself initially experienced discrimination as a non-Jewish German immigrant. Dreier admonished the dealer not to ‘lose your courage in America and suddenly become conservative,’ adding ‘You will win out through courage – for we really love courage and leadership’” (Fontanella, *Collectors*, 36).

³⁸¹ Vgl. Hinkson, Laura: “Universe Within: Paul Klee’s Horizon, Zenith and Atmosphere.” In: Fontanella, *Visionaries*, 212-215, 215.

³⁸² „The Chagall, which the Guggenheims prominently hung in the dining room of their apartment New York’s Plaza Hotel (T1 was displayed in their Long Island home, Trillora Court), Rebay regretted not being able to buy herself” (Fontanella, *Collectors*, 20).

³⁸³ „This prompted Solomon’s tour of Europe with Rebay and Irene in 1930. Rebay introduced the Guggenheims to the artists Chagall and Albert Gleizes in Paris; Bauer and Walter Gropius in Berlin; and Kandinsky and the Swiss-born Paul Klee at the Dessau Bauhaus, the state-sponsored school of art an applied design the architect Gropius had founded in 1919. Gleizes in turn recommended Georges Braque, Robert and Sonia Delaunay, and Jean Metzinger, whereas Moholy-Nagy facilitated Paris studio visits with Fernand Léger and the Dutch abstractionist Piet Mondrian (Fontanella, *Collectors*, 22).

³⁸⁴ „Mehrere Monate nach dem Besuch wandte sich der Sekretär Guggenheims an Kandinsky: ‚Mr. Guggenheim hat mich gebeten, Ihnen die beiliegenden Schecks zu übermitteln [...] lautend auf \$36.000 Mark (sic!) als Zahlung für die vier Bilder, die wir während unseres Aufenthalts in Dessau im vergangenen Juli von Ihnen erworben haben. Wir haben auch diese Bilder erst vor kurzer Zeit erhalten.‘ Wie es scheint, war das Treffen sowohl für den Künstler als auch für den Sammler durchaus positiv verlaufen. Kandinsky hat in späteren Jahren mehrmals erwähnt, dass ‚Mr. Guggenheim‘ einen guten Eindruck auf ihn gemacht hatte. Nina Kandinsky zeichnet das folgende Bild: ‚Guggenheim war eine imposante Erscheinung, ein kultivierter und bescheidener Herr. Kandinsky akzeptierte ihn auf den ersten Blick“ (Endicott Barnett, Vivian: „Briefwechsel im neuen Licht: Rebay und Kandinsky.“ In: *Art of Tomorrow*, 86-101, 92).

³⁸⁵ Vgl. Fontanella, *Collectors*, 23.

Guggenheim, den Plan einer Sammlung gegenstandsloser Kunst mit Nachdruck in die Tat umzusetzen, und war immer mehr von der Idee angetan, die Werke in einem eigenen Museum unterzubringen, anstatt sie dem *Metropolitan Museum* zu überlassen.³⁸⁶

Das ehrgeizige Ankaufsprogramm der Solomon R. Guggenheim Foundation wurde in den folgenden fünf Jahren fortgesetzt. Zu ebendieser Zeit verschärfte das Naziregime in Deutschland seine Angriffe auf die europäische Avantgarde, einschließlich der von Guggenheim und Rebay geförderten Künstler. 1933 verloren fortschrittliche Maler und Bildhauer ihre Lehrstühle, andere wurden ins Exil getrieben. Eine große Zahl ihrer Werke verschwand aus den Museumsbeständen. Adolf Hitler proklamierte 1934: ‚Kunst ist eine erhabene und zum Fanatismus verpflichtende Mission.‘ Guggenheims Einsatz für die Moderne und für die gegenstandslose Kunst erhielt plötzlich eine politische Dimension. Es war höchste Zeit, die stark angewachsene Sammlung öffentlich zugänglich zu machen.³⁸⁷

Bereits Ende der 1930er Jahre begannen Rebay und Guggenheim sich auch um amerikanische Künstler zu kümmern:

Rebay and Solomon Guggenheim, too, began cultivating emerging American artists by the late 1930s. Robert Jay Wolff, a founding member of the American Abstract Artists group (AAA), formed in 1937, later explained, ‘[Rebay] encouraged and gave patronage to individual members whose work along with most of their AAA confreres was rejected or ignored by the rest of the New York museum world.’ John Ferren was among the first Americans whose work entered the Guggenheim Foundation Collection, in 1937, with two plasters purchased from the Pierre Matisse Gallery. Despite criticism that Rebay limited her scope to nonobjectivity, with its spiritual underpinnings, as opposed to abstract tendencies more broadly, the foundation also regularly awarded scholarships and stipends for art materials to a range of local artists with diverse practices. Art historian Joan Lukach has noted that even a modest \$15 check was for many the equivalent of one-third of a week’s salary in 1940.³⁸⁸

Am 1. Juni 1939, nur drei Monate vor dem Ausbruch des Zweiten Weltkriegs, öffnet das *Museum of Non-Objective Painting*, ein Vorläufer des *Solomon R. Guggenheim Museums*, an seinem vorläufigen Standort 24 East 54th Street, New York, mit der legendär gewordenen Ausstellung *Art of Tomorrow* seine Tore. Hilla Rebay wurde zur Direktorin ernannt. Die Breite und erlesene Qualität der von Rebay und Guggenheim im Lauf des vergangenen Jahrzehnts aufgebauten Sammlung belegt der Begleitkatalog, der das gesamte damalige Inventar von insgesamt 725 Einzelstücken wiedergibt. Bauer ist mit 215 Werken vertreten, Kandinsky mit 104.³⁸⁹ Robert Rosenblum schildert seinen Eindruck beim Besuch der Ausstellung folgendermaßen:

³⁸⁶ Vgl. Birnie Danzker, Jo-Anne: „Art of Tomorrow.“ In: *Art of Tomorrow*, 176-190, 178.

³⁸⁷ Ebd., 181.

³⁸⁸ Fontanella, *Collectors*, 39.

³⁸⁹ Vgl. Birnie Danzker, 183.

Erfüllt von diesen Mythen und Träumen, überschritt ich zum ersten Mal die Schwelle von Rebays Heiligtum der ‚Kunst von morgen‘. Alles am Museum of Non-Objective Painting war irgendwie befremdend. Man wurde von einer feierlichen, ja fast andächtigen Atmosphäre umfassen, als hätte man ein Gotteshaus betreten. Die in die Decke eingelassene Neonbeleuchtung erzeugte besonders im Kontrast zu den auf die Bilder gerichteten Scheinwerfern, eine aufstrebende Raumdynamik. Weitere Schocks folgten. Die Gemälde, zumeist im von der Schwerkraft gelösten Quadratformat, waren wie kostbare Reliquien in breite Silberrahmen eingeschlossen, jedes ein Schrein für sich. Hinzu kam, dass sie in geringer Höhe über dem Boden aufgehängt waren, wodurch man das beinahe körperliche Gefühl hatte, in kosmische Träume einzutreten. Die niedrige Position ließ die Gemälde aussehen, als würden sie auf wunderliche Weise der Anziehung der Erde entschweben und auf ihrem Weg in höhere Sphären kurz vor uns verweilen. Diesen transzendentalen Eindruck verstärkten die rechteckigen Sofas, die mitten in den Galerieräumen standen. Sie waren bequem genug, um zu einer längeren Meditation einzuladen, und niedrig genug, um den Gegensatz von Körper und Geist, Schwerkraft und Schwerelosigkeit bewusst werden zu lassen. Und dann, als zusätzliche Überraschung, war da noch die Musik. Ich wusste trotz meiner jungen Jahre, dass es sich bei den beiden Kompositionen, deren Werke aus der Lautsprecheranlage tönnten, um Johann Sebastian Bach und Frédéric Chopin handelte, eine Kombination, die mich ehrlich gesagt bis heute verblüfft.³⁹⁰

Die zweite Heimstätte des *Museum of Non-Objective Painting* war ein graues sechsstöckiges Apartmenthaus an derselben Stelle, an der der heutige Wright-Bau steht (1071 5t Avenue). Das Museum präsentierte im Erdgeschoss und ersten Stock die Bilder auf grauen, stoffbespannten Wänden. Im dritten Stock befanden sich Büros und Bilderlager.³⁹¹ Doch bald begann Rebay von einem eigenen Gebäude zu träumen – es sollte ein ‚Tempel der Gegenstandslosigkeit‘ sein. Am 1. Juni 1943 schreibt sie dem amerikanischen Architekten Frank Lloyd Wright:

Nach meiner Vorstellung sollte jedes einzelne dieser großen Meisterwerke organisch in einen Raum eingebunden werden, und nur Sie, so scheint mir, wären gewillt, die Möglichkeiten dazu zu erkunden. ... Funktionalismus und Gegenstandslosigkeit sind nicht miteinander vereinbar. ... Ich denke nicht, dass es sich bei diesen Bildern um Tafelbilder handelt, sie sind Ordnung, sie schaffen Ordnung und reagieren auf den Raum (ja korrigieren ihn sogar). ... Ich wünsche mir einen Tempel des Geistes, ein Denkmal, und Ihre Hilfe, damit er Wirklichkeit wird.³⁹²

Im März wird dann das dafür notwendige Grundstück an der 5th Avenue gekauft und Rebay und Wright planen einen der spektakulärsten Museumsneubauten des 20. Jahrhunderts.³⁹³

³⁹⁰ Rosenblum, Robert: „Sphärenmusik.“ In: *Art of Tomorrow*, 218-229, 220.

³⁹¹ Vgl. Rebay, Roland von: „Ich mache dich weltberühmt.“ In: *Art of Tomorrow*, 230-237, 234-235.

³⁹² Zit. bei Birnie Danzker. 186.

³⁹³ „In 1943 Rebay had enlisted the progressive architect Frank Lloyd Wright to design a permanent museum for Guggenheim’s collection, a project Solomon had envisioned since the early 1930s. While Solomon observed Wright’s initial proposals for a cylindrical ‘tempel of spirit’, neither man would live to see the extraordinary building at 1071 Fifth Avenue open to the public in 1959” (Fontanella, *Collectors*, 47).

Exkurs zu Hilla Rebay

Hilla Rebay ging als Muse und willensstarke Ratgeberin von Guggenheim in die Kunstgeschichte ein. Ohne Ihr Zutun hätte seine Sammlung wohl anders ausgesehen und das *Solomon R. Guggenheim Museum* wäre vermutlich nie entstanden. Ihre bedingungslose Unterstützung dessen, was sie *nonobjective painting* nannte, stellte ihre künstlerischen Qualitäten und ihre Bedeutung für die Moderne ungerechtfertigter Weise leider in den Hintergrund – und das bis heute. Ausgebildet wurde sie als Malerin an der *Kunstgewerbeschule* in Köln sowie an der *Académie Julien* und der *Académie de la Grande Chaumière* in Paris. Zwischen 1908 und 1910 entstanden zahlreiche Papiercollagen, die zu ihren besten Arbeiten zählen.³⁹⁴ Ihr lebenslanger Mentor war der ehemalige Direktor der *Galerie Bernheim* in Paris, Félix Féneon, der sie auch tatkräftig bei den transatlantischen Kunsttransporten unterstützte. Ab 1913 beschäftigte sie sich intensiv mit Zirkus- und Tanzszenen, angeregt durch Besuche im *Cirque Medrano* und bei den *Ballets Russes*. Dabei entwickelte sie eine immer stärker werdende Formreduzierung und Abstraktion. „In den anfangs noch figürlichen Aquarellen und Linolschnitten gestaltete sie zunehmend Darstellungen, die den Gegenstand auf die Hauptformen zurückführten, und hoffte, dass man deren filigrane Linien und Strukturen ‚hoffentlich nicht für einen Fertigungsplan halten wird‘.“³⁹⁵ Ihre Bildsprache wurde zunehmend gegenstandsfreier und die Werke kleinformatiger und um 1920 herum die Formen noch geometrischer und statischer. Beeinflusst war diese Entwicklung vor allem durch die Bildkonzepte Kandinskys.³⁹⁶ Gegenständliche Kunst diente Rebay lediglich als Einnahmequelle. Sie hinterließ ein reiches malerisches und grafisches Oeuvre.³⁹⁷ Rebay definierte sich selbst 1941 als Kunstexpertin, Sammlerin, Dozentin, Schriftstellerin, Pädagogin, Künstlerin und Lehrerin. In der Vermarktung ihrer eigenen Werke verlor sie manchmal das gesunde Augenmaß.³⁹⁸ Im März 1952 tritt Rebay als Direktorin des *Museum of Non-Objective Painting* zurück. Dieses ändert seinen Namen nun in *Solomon R. Guggenheim Museum*. In einem Abschiedsbrief an ihre Mitarbeiter schreibt sie: „Möge Gottes Ordnung mit euch sein, damit ihr ewig unter ihrem Schutz steht (...)

³⁹⁴ Vgl. Thompson, Susan: „Unrivalled Collages.“ In: Fontanella, Visionaries, 164-169, 165.

³⁹⁵ Salmen, Brigitte: „Der Weg zur gegenstandslosen Kunst.“ In: Art of Tomorrow, 60-73, 67.

³⁹⁶ Vgl. ebd.

³⁹⁷ Vgl. Vail, Karole: „Rhythmische Freude: die gegenstandslose Kunst.“ In: Art of Tomorrow, 124-135, 126-127.

³⁹⁸ „All diese Aktivitäten waren ihr wichtig, aber leider bisweilen unvereinbar. So ist es sicherlich als Fehler zu werten, dass sie für die von ihr im Museum of Non-Objective Painting oder an anderen Orten in ganz Amerika veranstalteten Ausstellung auch eigene Werke auswählte – was sie mehrmals getan hat. Der gravierendste Fall dieser unorthodoxen Praxis ereignet sich wohl im November 1948, als Rebay die zweite Heimstätte des Museum of Non-Objective Painting, ein Stadthaus an der Adresse 1071 Fifth Avenue, mit einer Einzelausstellung bestehend aus 266 eigenen Aquarellen und Collagen einweihte“ (Vail, 127).

Haltet an ihr fest, dann werdet ihr den Sieg erringen, mit unendlicher Dankbarkeit, eure Freundin Hilla Rebay.“³⁹⁹

Vollendung und Institutionalisierung

Bereits 1949 war Solomon R. Guggenheim im Alter 88 Jahren verstorben. Er wünschte sich, dass Rebays eigene Sammlung in die seinige übergehen sollte. In den Jahren 1971 und 1974 wurden die Kunstwerke der *Hilla von Rebay Foundation* in zwei Schritten in die von Guggenheim integriert – darunter waren auch zahlreiche Arbeiten auf Papier von Kandinsky.⁴⁰⁰ Als das neue Museum 16 Jahre nach dem ersten Brief an Frank Lloyd Wright am 21. Oktober 1959 eröffnete, waren Guggenheim und Wright nicht mehr am Leben und Rebay hatte man gegen ihren Willen in den Ruhestand geschickt.⁴⁰¹ Ähnlich wie bei Barnes waren bei Guggenheim/Rebay zwei Themen zentral: der Bildungsauftrag und die Präsentationsform. So hatte Hilla für das *Museum of Non-Objective Painting* sogenannte Hostessen eingestellt, Studentinnen, die den Gästen die Bilder erklären sollten, gleichzeitig aber notierten, wenn die Besucher etwas Positives dazu sagten.⁴⁰² Außerdem begleitete klassische Musik den Rundgang durch die Ausstellung. Neben einer Kunstbibliothek gab es einen Vorlesungssaal und das Museum sollte als Bildungsstätte sonntags geöffnet bleiben. Des Weiteren:

Geplant sind Klassen für Mütter, Lehrer und Jugendliche. Reproduktionen spielen eine Schlüsselrolle. Sie geben den Menschen die Möglichkeit, mit Kunstwerken zu leben. In Anlehnung an frühere Reformbewegungen, die das Leben und die Kunst zu vereinen suchten (Arts and Crafts in Großbritannien, Art nouveau in Frankreich, Jugendstil in Deutschland und Österreich), plant Rebay einen Raum, in dem man sich über die ideale Gestaltung des Wohnens informieren und beraten lassen kann, einschließlich des nötigen Inventars und empfohlener Geschäftsadressen in jeder Preislage. Dieser ‚Tempel der Gegenstandslosigkeit u. Andacht‘ soll überragende Bedeutung erlangen, die das Jahr 2000 überdauert, und ‚über die ganze Welt Segen bringt‘. Das Verwunderlichste an den Plänen, die Rebay Bauer in diesem Brief auseinander setzt, ist sicherlich, dass sie zum größten Teil verwirklicht worden sind (mit Ausnahme der innenarchitektonischen Beratung und einer blauen Deckenbeleuchtung).⁴⁰³

Die schneckenhausähnliche Raumgestaltung des neuen *Solomon R. Guggenheim Museums* mit seiner Rotunde ist in die Architekturgeschichte eingegangen. Genauso wie in der *Barnes Collection* gibt es keinen White Cube, sondern es wird eine ähnlich individualistische Präsentationsform

³⁹⁹ Zit. bei Bernie Danzker, 188.

⁴⁰⁰ Vgl. Fontanella, *Collectors*, 47.

⁴⁰¹ Vgl. Birnie Danzker, 186.

⁴⁰² Vgl. Rebay, 235.

⁴⁰³ Birnie Danzker, 179.

gewählt, die sich nicht in das Raster der üblichen Museumsdarbietung fügt. Ist es in der *Barnes Collection* der Salon des 19. Jahrhunderts mit einer ‚Wunderkammer‘-Hängung, so sind es im *Guggenheim* die aufsteigenden runden Wände. Beide Sammler haben ihr künstlerisches Kapital in eine Institution überführt, die sich in einer architektonischen Vision manifestiert, die die jeweilige Ideologie des Sammelns in sich trägt. Oder um es mit den Worten von Hilla Rebay auszudrücken:

The importance of a collection does not lie in its valuable pictures alone, for anyone with great wealth may acquire the most famous ones. The real value of a collection lies in its organic growth and selection, expressing the personality of the collector.⁴⁰⁴

Literatur

Birnie Danzker, Jo-Anne: „Art of Tomorrow.“ In: Birnie Danzker, Jo-Anna; Salmen, Brigitte u. Vail, Karole (Hg.): *Art of Tomorrow - Hilla Rebay und Solomon R. Guggenheim*. Solomon R. Guggenheim Museum: New York 2005, 176-190

Endicott Barnett, Vivian: „Briefwechsel im neuen Licht: Rebay und Kandinsky.“ In: *Art of Tomorrow*, 86-101

Fontanella, Megan: „Modern in the Best Sense: Six pioneering Collectors.“ In: Dies., *Visionaries: Creating a Modern Guggenheim*. Solomon R. Guggenheim Museum: New York 2017, 16-47

Greenfield, Howard: *The Devil and Dr. Barnes. Portrait of an American Art Collector*. Camino Books: Philadelphia 2006, e-Book

Hinkson, Laura: „Universe Within: Paul Klee’s Horizon, Zenith and Atmosphere.“ In: Fontanella, *Visionaries*, 212-215

<https://www.barnesfoundation.org/about>

Rebay, Roland von: „Ich mache dich weltberühmt.“ In: *Art of Tomorrow*, 230-237

Rewald, John: *Cezanne and America: Dealers, Collectors, Artists and Critics, 1891-1921* (= A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts). Princeton University Press: Princeton 1989

Rosenblum, Robert: „Sphärenmusik.“ In: *Art of Tomorrow*, 218-229

Salmen, Brigitte: „Der Weg zur gegenstandslosen Kunst.“ In: *Art of Tomorrow*, 60-73

Thompson, Susan: „Unrivalled Collages.“ In: Fontanella, *Visionaries*, 164-169

Vail, Karole: „Rhythmische Freude: die gegenstandslose Kunst.“ In: *Art of Tomorrow*, 124-135

⁴⁰⁴ Aussage von Hilla Rebay aus dem Jahr 1936. Zit. in der Ausstellung *Visionaries: Creating a Modern Guggenheim* am *Solomon R. Guggenheim Museum* (10. Februar – 6. September 2017). Mit dieser Ausstellung dokumentierte das Museum die Geschichte der Institutionalisierung ihrer Kunstsammlungen.

The Keeper

(Kunst)Sammlung – Institution - Kapital

Some of these things are custom-made, others found. Often small items fuse to create larger ones, or installations, which are all, potentially, still growing. Generally speaking, the line between controlled selection and untrammled accretion is tenuous, as is any clear distinction between connoisseurship and pathology.
Holland Cotter⁴⁰⁵

The Keeper im New Museum

Die Ausstellung *The Keeper* fand von 20. Juli bis 25. September 2016 im New Yorker *New Museum* statt.⁴⁰⁶ Sie bildete den Ausgangspunkt für die folgenden Überlegungen über das Feld (Kunst)Sammlung – Institution (Museum) und Kapital. Die Show zeigte – wie Holland Cotter in oben stehendem Zitat ausführt – einzelne Sammlungen, die einerseits aus selbst hergestellten Objekten/Kunstwerken und andererseits aus Fundstücken bestehen. Dabei versuchten die Kuratoren⁴⁰⁷ eine eindeutige Grenzziehung in der Praxis des Sammelns zwischen kontrolliertem Auswählen aus der Perspektive der Kennerschaft und unkontrollierter Anhäufung mit pathologischem Hintergrund bewusst zu vermeiden. Lisa Philips beschreibt das Konzept der Ausstellung im Vorwort des Katalogs folgendermaßen: „The Keeper‘ is an unusual exhibition in that it multiplies the function of the museum by presenting, within one show, an array of imaginary museums and personal collections - what one might consider to be museums of the individual.“⁴⁰⁸ Gezeigt wurden Fallstudien von Sammlungstätigkeiten oder der seriellen Produktion von Objekten, die sowohl wertvoll, aber auch scheinbar wertlos sein können; Schutz und Erhalt dieser Objekte bilden den gemeinsamen Nenner dieser Studien. Co-Kurator Massimiliano Gioni interpretiert das Display der präsentierten Objekte

⁴⁰⁵ Cotter, Holland: „The Keeper‘ Reveals the Passion for Collecting.“ In: *The New York Times*, 21.7.2016 (<https://www.nytimes.com/2016/07/22/arts/design/the-keeper-reveals-the-passion-for-collecting.html>, 7.3.2018).

⁴⁰⁶ Die Ausstellung ist ausführlich im *New Museum Digital Archive* dokumentiert: http://archive.newmuseum.org/index.php/Detail/Occurrence/Show/occurrence_id/2074, Identifier 7012).

⁴⁰⁷ Massimiliano Gioni, Natalie Bell, Helga Christoffersen und Margot Norton.

⁴⁰⁸ Philips, Lisa: „Director’s Foreword.“ In: *The Keeper*, hg. v. M. Gioni u. N. Bell. New Museum: New York 2016, 6-8, 6.

als eine Konstellation von Aufwand und Hingebung innerhalb eines Zeitkontinuums, wenn er schreibt:

The Keeper‘ brings together diverse collections and assemblages that straddle different temporalities, inhabiting the present while at the same time consigning it to the future under the guise of an organized past. In this sense, many of the amassed objects in this exhibition exist as constellations of time and devotion, the results of all-encompassing lifelong projects: they are less artworks than acts of faith in the power of images.⁴⁰⁹

The Keeper ist kein inszeniertes Statement über Sammlungen bzw. über den Wert von Objekten; die Ausstellung unternimmt vielmehr den Versuch die Aufmerksamkeit des Betrachters ‚hinter‘ die Objekte zu lenken – auf diejenigen, die diese Objekte sammeln, auf deren Leidenschaften und Motivationen, individuellen Entdeckungen sowie Chroniken der Erfahrung.⁴¹⁰ So versammelt die Ausstellung imaginierte ‚Museen‘, persönliche Sammlungen und eigenartige Archive, die wiederum auf die Hingabe derer verweisen, die sie erschaffen haben: Künstler, Sammler, Gelehrte und ‚Messies‘ (hoarders).⁴¹¹ Außerdem reflektiert die Ausstellung nach Gioni ebenfalls die Funktion und Verantwortung der Museen „within multiple economies of desire“⁴¹² Die privaten Sammlungen und Individualmuseen der Ausstellung besitzen in erster Linie eine retrospektive Qualität: sie bewahren – gleich einer Zeitkapsel – nicht nur die einzelnen Objekte, sondern vor allem auch die sie umgebenden emotionalen Welten und technologischen Universen, die bereits verschwunden sind bzw. in dieser Form kaum noch existent sind. Selbst wenn die Sammlungen einem bestimmten Subjekt gewidmet sind, transportieren sie die Aura von dessen Verschwinden oder Auflösung.⁴¹³ Eines der Ausstellungsprojekte mit einem Schwerpunkt auf eine retrospektive Komponente ist eine Übersicht des dänischen Künstlers Henrik Olesen mit dem Titel „Some Gay-Lesbian Artists and/or Artists relevant to Homo-Social Culture Born between c. 1300-1870“. Mittels einer stattlichen Anzahl von digitalen Prints, die auf großen Paneelen montiert sind, kartographiert Olesen die Kunstgeschichte „through a queer eye“⁴¹⁴. Dabei entstehen Kapitel wie „The Appearance of Sodomites in Visual Culture,“ „Female Societies, Amazons, Myths“ und „Some Faggy Gestures“. Die Installationen und Interventionen von Olesen rekontextualisieren scheinbar vertraute Bilderwelten und destabilisieren dadurch die konventionellen historischen und kulturellen Narrative. Indem er eine große Anzahl

⁴⁰⁹ Gioni, Massimiliano: „The Country of Last Things.“ In: *The Keeper*, 10-15, 12.

⁴¹⁰ Vgl. Philips, 6.

⁴¹¹ „These projects share an uncompromising dedication to the preservations of objects, artworks, and images, and reveal the passions and obsessions that inspire such undertakings“ (Gioni, 12).

⁴¹² Ebd.

⁴¹³ Vgl. ebd., 13.

⁴¹⁴ Cotter.

von Abbildungen sammelt bzw. archiviert und durch eine bestimmte Anordnung alternative Assoziationen entstehen lässt, erreicht Olesen mit dieser ‚Manipulation‘, dass die arrangierten Bilder eine gemeinsame – bis dahin nicht gesuchte/entdeckte – Qualität preisgeben. Zusätzlich versucht er den Einfluss von homosexuellen KünstlerInnen auf die Kunstgeschichte in seine Arbeiten zu integrieren. Auf diese Weise legt er die Mechanismen offen, die häufig zur Marginalisierung dieser Künstler geführt hat: „Olesen frequently engages this subject matter in projects that undermine the entrenched tropes of heterosexuality and masculinity in art history, particularly as they were manifested in Conceptualism and Minimalism - movements whose formal qualities he ironically appropriates.“⁴¹⁵

Während Olesen alternativen ‚Wahrheiten‘ der Kunstgeschichte generiert, produzierte die schwedische Mystikerin Helma af Klint (1842-1944) eigene Werke. In New York wurden 16 ihrer Gemälde gezeigt. Aber Geschichte und Zeit spielt auch in ihrem Konzept eine nicht unwesentliche Rolle: Sie bestimmte, dass ihre Arbeiten erst 20 Jahre nach ihrem Tod gezeigt werden sollten, in der Hoffnung, dass ein neues Zeitalter sie mit einem unverbrauchten Blick ‚erkennen‘ könne.⁴¹⁶ Die Dimension der Zeit ist auch im Werk von Yuji Agematsu zentral. In seiner ersten Einzelausstellung bei *Real Fine Arts* in Brooklyn, New York, mit dem *Titel 01-01-2014 – 12-31-2014 (01-01-14 – 02-29-14)* (2014) präsentierte er 365 Skulpturen (für jeden Tag eine), die jeweils aus kleinen Fundstücken von Abfall oder Weggeworfenem bestanden, die er auf seinen täglichen Spaziergängen einsammelte, diese wurden dann in kleine Plastikbeutel eingeschweißt. Die Sammlung wurde im Rahmen von *The Keeper* wieder gezeigt. Agematsus präsentierte Mini-Skulpturen verändern die Wahrnehmung von Zeit, die komprimiert zu werden scheint, aber auch von Raum. Die kleinen Cellophanumschläge waren in rastermäßig angeordneten Regalen ausgestellt, die die Struktur eines Monatskalenders nachahmten und zusammengenommen ein Jahr des ‚Schmutzes‘ imaginierten. Im Jahr 2015 zeigte Agematsu seine Installation *Walk on A.B.C.*, eine Arbeit über den New Yorker Meatpacking District. Diese bestand aus dort gesammelten Bildern, Fotografien, Blumen und Fundstücken aus Abfall. Die Objekte wurden mit einer starken Vergrößerung fotografiert und neben den Originalen zusätzlich in den Raum projiziert. Damit veränderte Agematsu die Wahrnehmung der eigentlich nur miniaturgroßen Fundstücke wesentlich - die Differenz zwischen Original und vergrößerter Projektion wurde zu einem zentralen Punkt der Installation; ebenso wie die Strategie des

⁴¹⁵ CW: „Henrik Olsen.“ In: *The Keeper*, 212-223, 212.

⁴¹⁶ Vgl. Cotter.

Künstlers Alltagsobjekte, die jedem zugänglich sind, zu sammeln, zu erhalten, deren Materialität zu verändern.⁴¹⁷

Mit noch kleineren Objekten als den Fundstücken von Agematsu beschäftigte sich Wilson Bentley; er bezeichnete sich selbst als Sammler von Schneekristallen.

Bentley sought to understand snowflakes as atmospheric phenomena, but he also admired their aesthetic qualities. 'Under the microscope,' he noted, 'I found that snowflakes were miracles of beauty: and it seemed a shame that this beauty should not be seen and appreciated by others. Every crystal was a masterpiece of design and no one design was ever repeated. When a snowflake melted, that design was forever lost.'⁴¹⁸

Diesem Verlust hat Bentley entgegengearbeitet: sein Archiv der mikroskopischen Fotografien vermachte er dem *Smithsonian Institution Archives*. 1931, kurz vor seinem Tod publizierte er über 2.500 photomicrographs im Kompendium *Snow Crystals*, einer revolutionären Publikation im Feld der Kristallographie. Damit machte er die Fotografien dieser eigentlich unsichtbaren Miniatur-schauspiele der Natur einer breiten Öffentlichkeit zugänglich. Das Medium Fotografie stand auch im Zentrum der Dokumentationsarbeit von Sofia Rydet (1911-1997), die im Jahr 1978 im Alter von 67 Jahren begann zu fotografieren. Dabei hatte sie sich ein sehr ambitioniertes Ziel gesetzt: sie plante jeden polnischen Haushalt fotografisch zu dokumentieren. Der Auslöser dieses Projekts war ein Besuch in der polnischen Autofabrik *Jelcz*. Sie bemerkte dabei, dass jeder Mitarbeiter seinen Arbeitsplatz mit Familienfotos, Zeitungsausschnitten und ähnlichen Andenken dekoriert hatte. Rydet war davon so fasziniert, dass sie zwischen 1978 und 1990 das gesamte Land bereiste und fast 20.000 Haushalte mit deren Mitgliedern für die Zeitschrift *Zapis sociologiczny* dokumentierte. Die entstandene Arbeit war für sie zugleich ein Archiv sowie ein kollektives Porträt des polnischen Alltagslebens.⁴¹⁹

Definitionsversuche

Diese ausgewählten Beispiele aus der Ausstellung *The Keeper* spiegeln die Vielfältigkeit des Sammelns wider: vom kuratorisch-konzeptionellen Ansatz (Henrik Olesen) über den künstlerisch-produzierenden (Helma af Klint) bis zum archivalisch-klassifizierenden (Yuji Agematsu, Wilson Bentley und Sofia Rydet). Der Begriff „Keeper“ inkludiert somit – gemäß des Ausstellungskonzepts – die Tätigkeitsprofile von Künstler, Sammler und Kurator; und dies meist mit Überlappungen an den Rändern. Zumindest drei gemeinsame Merkmale sind allen für die Ausstellung ausge-

⁴¹⁷ TH: "Yuji Agematsu." In: *The Keeper*, 30-37, 30.

⁴¹⁸ ESD: "Wilson Bentley." In: *The Keeper*, 74-87, 74.

⁴¹⁹ RW: „Zofia Rydet.“ In: *The Keeper*, 232-243, 243.

wählten Sammlern zu Eigen: 1. Ihrem Tun wird immer eine mehr oder weniger implizite künstlerische Praxis zugeschrieben, 2. als Künstler sind sie bisher trotz dieser Zuschreibung noch nicht in den Kanon der ‚offiziellen‘ Kunstgeschichte integriert worden und 3. waren ihre Aktivitäten von keinen finanziellen Interessen (z.B. gegenüber dem Kunstmarkt) getrieben. Deshalb erscheint eine mögliche Begriffsabgrenzung von (Kunst)Sammler, Künstler und Kurator im Kontext dieser Ausstellung sinnvoll zu sein. Eine grundsätzliche Definition des Künstlerbegriffs kann an dieser Stelle nicht geleistet werden. Allein die Tatsache, dass die Teilnehmer von *The Keeper* von einem Kunstmuseum gezeigt wurden, erlaubt die Zuschreibung - auch wenn diese auf dem ersten Blick problematisch erscheinen mag, da sie wohl eher an den Rändern der etablierten Kunstszene zu verorten sind. Diese Ränder sind für den *New Museum*-Direktor Massimiliano Gioni von besonderem Interesse. 2013 leitete er die 55. *Kunstbiennale* in Venedig. In der Hauptausstellung *The Encyclopedic Palace* in den Giardini präsentierte er einen hohen Prozentsatz von Künstlern, die bisher nicht an dem Kunstmarkt teilhatten. „Mr. Gioni titled his exhibition after a single piece of art, an 11-foot-high tower built by the self-taught artist Marino Auriti. Born in Italy in 1891, Auriti moved to the United States in the 1920s, settling in Kennett Square, Pa., where he ran an auto body shop while painting on the side.“⁴²⁰ Gioni zeigte in Venedig ebenfalls schon die schwedische Malerin Helma af Klint.

In combining these things, Mr. Gioni refers to the model of the ‚wunderkammer‘⁴²¹; ‚or cabinet of curiosities, collections of uncategorizable, often exotic objects first assembled in Renaissance Europe. This concept is not original, and it gets tricky when, as here, some curiosities are works by ‚outsider artists,‘ which can simply mean self-taught, but often implies having some form of physical, social or psychiatric disability.“⁴²²

Einerseits gelingt Gioni auf diese Weise eine gewisse Integration dieser ‚Außenseiter‘ in den kodifizierten Kunstkanon, andererseits bedeutet dieses Zuschreiben zugleich eine ähnliche implizite pejorative Wertung wie es vor einigen Jahrzehnten der Begriff ‚primitive art‘ signalisierte. Interessant wäre es gewesen, wenn Gioni sein Konzept weitergedacht hätte und diese Art von Kunst mit Arbeiten von Künstlern konfrontiert hätte, die wie Werke von Außenseitern aussehen, obwohl ihre Schöpfer zum Mainstream zu zählen sind. Solche Werke sind seit einigen Jahren sehr häufig zu

⁴²⁰ Cotter, Holland: „Beyond the ‚Palace,‘ an International Tour in One City.“ In: *The New York Times*, 5.6.2013 (<http://www.nytimes.com/2013/06/06/arts/design/venice-biennale-in-its-55th-edition.html>, 7.3.2018).

⁴²¹ Die Kunst- und Wunderkammern des 16. und 17. Jahrhunderts sind die Vorläufer der neuzeitlichen Kunstsammlungen. Charakteristisch für Wunderkammern ist, dass darin zwischen Kunst- und Naturalienkabinett eigentlich nicht unterschieden wurde (vgl. Schlink, Wilhelm: „Die Kunstsammlung.“ In: *Trierer Beiträge: Aus Forschung und Lehre an der Universität Trier* 14 (1984), 4-10, 5, <https://freidok.uni-freiburg.de/dnb/download/454>, 25.10.2017).

⁴²² Ebd.

sehen. Im Kontext der *Keeper*-Ausstellung verschwimmen bei einigen Beiträgen die Begriffsfelder von Künstler und Kurator wie oben am Beispiel von Henrik Olesen bereits beschrieben. Ähnlich wie sich der Terminus ‚artist-curator‘ schon im Mainstream-Ausstellungsbereich etabliert hat, kann er hier seine Anwendung finden. Eindeutiger scheint die Trennungslinie zwischen Kurator und Sammler zu verlaufen:

I think it's perhaps also important to note that most curators almost never collect anything yes, all those magazine spreads with the large empty white apartments and if you ever ask a minimalist curator what they collect, they often make that pained face which is actually quite similar to the Jif jar lover upon the moment of possible surrender. But you don't understand, I have no choice in this matter. You merely see an empty apartment, but for me this apartment is full of nothingness. That's correct: I hoard space. A friend of mine is a manufacturer and seller of modernist furniture. Five years ago he built a new showroom, and he was so in love with how empty it was, he kept it unused for a year as a private meditation space.⁴²³

Beim Sammeln geht es in erster Linie um das Verhältnis des Menschen zu den Dingen – und möglicherweise um den menschlichen Drang immer mehr besitzen zu wollen, was für den Kurator weniger relevant ist. Sammeln kann eine nützliche Komponente beinhalten wie z.B. die Tätigkeit von Bibliotheken und Museen, ist aber vor allem im persönlichen Bereich eine Bestätigung des Selbst: umso mehr ich besitze, umso wichtiger bin ich – vor allem in einer kapitalistisch geprägten Kultur.⁴²⁴ Die Grenze zwischen strategischem Sammeln und triebhaftem ‚Anhäufen‘,⁴²⁵ das seinen Ursprung – nach psychologischer Vermutung - in vorhergehenden Verlusterfahrungen hat, ist oft nicht eindeutig zu bestimmen.⁴²⁶ Sammeln beinhaltet in der Regel sowohl eine ökonomisch als auch eine ästhetische Komponente. Da man die Dinge, die man sammelt, oft deshalb zusammenträgt, um sie anzuschauen, überwiegt häufig die ästhetische Dimension. Das ökonomische Sammeln ergibt sich vielmehr aus dem ästhetischen als dessen mindere Variante: da wir Dinge zusammentragen, die zu

⁴²³ Coupland, Douglas: "Stuffed: How Hoarding and Collecting Is the Stuff of Life and Death" In: *e-flux journal* #67, November 2015 (<http://www.e-flux.com/journal/67/60689/stuffed-how-hoarding-and-collecting-is-the-stuff-of-life-and-death/>, 7.3.2018).

⁴²⁴ Vgl. Cotter, *The Keeper*.

⁴²⁵ "Designer Jonathan Adler (1966-) says your house should be an antidepressant. I agree. And so does the art world. When a curator comes home and finds nothingness, they get a minimalist high. When a dealer comes home and finds five Ellsworth Kellys leaning against a wall, they're also high in much the same way. Wikipedia tells us that hoarding behavior is often severe because hoarders do not recognize it as a problem. It is much harder for behavioral therapy to successfully treat compulsive hoarders with poor insight about the disorder. Art collectors, on the other hand, are seen as admirable and sexy. There's little chance of them seeing themselves as in need of an intervention. Perhaps the art collecting equivalent of voluntarily getting rid of the Jif jar is flipping a few works (Coupland).

⁴²⁶ "In April I wrote about links between hoarding and collecting in the FT Weekend magazine. The piece recoded art collecting and art fair behavior as possibly being subdued forms of hoarding. Basically: Where does collecting end and hoarding begin? One thing the piece didn't ask was: What are the clinical roots of obsessive hoarding? (Which is now a recognized condition in the DSM-5.) One thing psychologists agree on is that hoarding is grounded in deep loss" (Coupland).

verschwinden bestimmt sind, bringen wir ein Moment des Beharren in den Prozess des Vergehens. Ökonomisch funktionalisiert, zeigt sich das ständige Dasein nur noch als Verzögerung des Verschwindens.⁴²⁷

Was sammeln seinem Wesen nach ist, zeigt sich nicht am Anfang, sondern am Ende, nicht am ökonomischen *gathering* von Nahrungsmitteln, die wir zum Leben brauchen, sondern im ästhetischen *collecting* von Kunstwerken, die wir betrachten wollen. Wie diese Anschauungs-, Ausstellungs- und Sammelgegenstände schlechthin sind, so ist der Kunstsammler das Urbild des Sammlers, der Prototyp des *homo collector*. Kunstsammeln ist Sammeln in seiner reinsten und höchsten Form: Sammeln *par excellence*.⁴²⁸

Aber auch der Kunstsammler ist vielfältig mit der ökonomischen Welt verbunden. Karl Marx hat sich über das Sammeln anscheinend nicht einschlägig geäußert – falls er es getan hätte, wäre sein Urteil wohl kaum positiv ausgefallen. Sogar sehr konzeptionell und inhaltlich strategisch agierende Kunstsammler können sich nicht außerhalb des kapitalistischen Waren-/Geldkreislaufs positionieren, denn deren Werke wurden ursprünglich mit einem hohen Kapitaleinsatz erworben.⁴²⁹ Etwas anders gelagert ist die Beziehung von wissenschaftlichen Sammlungen⁴³⁰ und Archiven zum Kapital. Die Sammlung ist meistens eine auf Dauer angelegte gemeinnützige Einrichtung, die der Öffentlichkeit zugänglich ist, im Dienst der Gesellschaft und ihrer Entwicklung steht und zum Zweck des Studiums geschaffen wurde. Unter *Museion* versteht man im Altgriechischen das Heiligtum der Musen, den Schutzpatroninnen für Kunst und Wissenschaft und meint damit den Ort der Gelehrsamkeit.⁴³¹ Eine in dem vorliegenden Kontext interessante Präzisierung des Sammlungsbegriffs liefert der Historiker und Philosoph Krystof Pomian. Für ihn ist die Sammlung eine „Anhäufung natürlicher oder künstlicher Gegenstände, die zeitweilig oder endgültig dem Lauf der wirtschaftlichen Aktivitäten entzogen, einer speziellen Obhut unterworfen und in einer hierfür eingerichteten Räumlichkeit ausgestellt sind.“⁴³² Für Pomian sind damit zwei Aspekte wesentlich: die Objekte sind nicht mehr (oder zeitweilig) Teile des Wirtschaftskreislaufs und sie weisen in ihrer Bedeutung über ihren Gebrauchswert hinaus.

⁴²⁷ Vgl. Sommer, Manfred: *Sammeln. Ein philosophischer Versuch*. Suhrkamp: Frankfurt/Main 2002, 83.

⁴²⁸ Ebd. 84.

⁴²⁹ Vgl. Coupland.

⁴³⁰ Aufgrund der Unbestimmtheit des Sammlungsbegriff und der multiplen Bedeutung des Begriffs „wissenschaftlich“ ist aus einer historischen Perspektive keine allgemeingültige Definition von „wissenschaftlicher Sammlung“ möglich. Er wird hier als analytische Kategorie und weniger als Bezeichnung konkret fassbarer Objekte verwendet. (Vgl. dazu: Häner, Flavio: *Dinge sammeln, Wissen schaffen. Die Geschichte der naturhistorischen Sammlungen in Basel, 1735-1850*. Transcript: Bielefeld 2017, 28).

⁴³¹ Vgl. ebd., 12

⁴³² Zit. bei Häner, 24.

Die Museologin Susan Pearce definiert eine Sammlung folgendermaßen: 1. sie besteht aus materiellen Objekten, 2. diese Objekte stammen aus der Vergangenheit und 3. jemand hat die Objekte so geordnet, dass zumindest subjektiv das Ganze mehr ist als die Summe seiner Einzelteile.⁴³³ Eine weitere grundlegende Konstante einer Sammlung ist ihre Beständigkeit. Lange Zeit haftete Sammlungen, insbesondere Archiven, das Bild des Verstaubten an. Die hat sich aber in der jüngsten Zeit verändert: für die Kultur- und Medienwissenschaft (für viele andere auch) ist das Archiv/die Sammlung als Ort der Recherche und Objekt der Kulturtheorie höchst aktuell geworden. Seit Michel Foucaults Aufwertung des Archivs durch seine kluge Aneignung des Begriffs für die historiografische Praxis hat sich dessen Stellenwert innerhalb der Wissenschaft und Kunst enorm erhöht.⁴³⁴ Komplementär zur Eigenschaft der Beständigkeit ist vielen Sammlungen/Archiven auch das Attribut der Unabgeschlossenheit zuzuordnen. In dem 1805 von ihm herausgegebenen Sammelband über *Winkelmann und sein Jahrhundert* stellt Goethe in seinen ‚Skizzen zu einer Schilderung Winckelmanns‘ indirekt die Forderung nach einem ‚unendlichen‘ Museum auf. Er schreibt:

Traurig ist es, wenn man das Vorhandene als fertig und abgeschlossen ansehen muss. Rüstkammern, Galerien und Museen, zu denen nichts hinzugefügt wird, haben etwas Grab- und Gespensterartiges, man beschränkt seinen Sinn in einem so beschränkten Kunstkreis, man gewöhnt sich, solche Sammlungen als Ganzes anzusehen, anstatt dass man durch immer neuen Zuwachs erinnert werden sollte, dass in der Kunst wie im Leben kein Abgeschlossenes beharre, sondern ein Unendliches in Bewegung sei.⁴³⁵

Die notwendige Erweiterung des Unabschließbaren in die Zukunft ist großteils noch von der romantischen Poetik beeinflusst.⁴³⁶ Novalis nennt in diesem Zusammenhang sogar die Bildergalerie als einen Ort, an dem die Zukunft aus dem Blick auf die Vergangenheit geboren wird. In den *Ästhetischen Fragmenten* umschreibt er diesen Vorgang mit folgenden Worten: „Die Galerien sind Schlafkammern der zukünftigen Welt. Der Historiker, der Philosoph und der Künstler der zukünftigen Welt ist hier einheimisch; er bildet sich hier und er lebt für diese Welt.“⁴³⁷ Somit sind Sammlungen nicht nur als Gegenstand bzw. Wissensproduzent der historiografischen Praxis aktivierbar, sondern per se aufgrund ihrer Unabgeschlossenheit ‚mobile‘ Organismen.

⁴³³ Zit. ebd.

⁴³⁴ Vgl. Thurner, Christina: „Tänzerinnen-Traumgesichter. Das Archiv als historiografische Vision.“ In: *Tanz & Archiv Heft 2: Biografik*. Hg. v. I. Brandenburg, N. Haitzinger u. C. Jeschke. epodium: München 2010, 12-21, 12.

⁴³⁵ Zit. bei Melcher, Ralph: „Das Museum als romantische Erfindung.“ In: *Kunst Sammeln*. Hg. v. Götz Adriani. Museum für Neue Kunst. Hatje Cantz: Ostfildern-Ruit 1999, 95-104, 95.

⁴³⁶ Vgl. ebd., 96.

⁴³⁷ Ebd., 101.

Privatsammlung und öffentliche Sammlung

Ein anderer romantischer Autor, Friedrich Schlegel hob die Vorzüge der Privatsammlung hervor, weil in dieser jedem einzelnen Gemälde sein volles Recht geschieht.⁴³⁸ Die Gebrüder Boisserée, die Schlegel 1803 in Paris besuchten und denen er 1804 nach Köln folgte, hatten ihre Sammlung seit den Jahren 1804 bis 1806 angelegt, nach dem entscheidenden Impuls der Begegnung mit Friedrich Schlegel und dem äußeren Umstand der Säkularisation und den dadurch plötzlich in Massen ans Licht kommenden und den Sammlern zugänglichen Kunstschatzen. Goethe sah die ständig anwachsende Kunstsammlung 1814 und 1815 in Heidelberg, freilich ohne zur mittelalterlichen Kunst zu konvertieren. Dass diese Sammlung nach dem einmal gefassten Plan ihrer Öffentlichmachung und manchem Unwägbarkeiten ihren Platz „schließlich in der *Münchener Pinakothek* und damit in einem der Allgemeinheit zugänglichen Museum fand, ist ein schöner Kommentar des fortschreitenden Jahrhunderts zu Schlegels Ausführungen. Denn trotz der Vorzüge privater Sammlungen schien auch ihm die Einrichtung eines umfassenden Museums altdeutscher Kunst vorzuschweben.“⁴³⁹

Vom 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart zählt die Privatsammlung – als transhistorischer Knotenpunkt ästhetischen Sammelns - zu den wichtigsten institutionellen Bedingungen und sozialen Faktoren für die Konstruktion von Kunst (neben den öffentlichen Museen und der Kunstkritik):

„Wer eine Analyse des ästhetischen Feldes vornimmt, wird entdecken, dass die Kunst ein Mehr-Parteien-Problem ist, das aus zum Teil oppositionellen Standpunkten des Künstlers, des Kurators, des Kritikers, des Galeristen, des Architekten, des Kunsthistorikers und des Sammlers besteht.“⁴⁴⁰

Der Hauptvorteil des Sammlers gegenüber einem öffentlichen Museum ist die Tatsache, dass er allein seiner eigenen Logik des Begehrens verpflichtet bleibt. Dabei übernimmt er auch teilweise die Rolle, des Kurators, des Kunsthistorikers, des Kritikers, des Architekten – und sogar des Künstlers.⁴⁴¹ „Der wahre Sammler ist“, so bemerkt Duchamp euphorisch „ein Künstler – *im Quadrat*. Er wählt Bilder aus und hängt sie an seine Wände; mit anderen Worten, er malt sich selbst eine Sammlung.“⁴⁴² Allein die Hängung in vielen Privatsammlungen ist von der in einem Museum denkbar

⁴³⁸ „Das besondere Augenmerk, das Schlegel in seinen Betrachtungen auf die altdeutsche Kunst legte, fand seine Entsprechung in einer solchen privaten Sammlung, deren Entstehung der Schriftsteller zudem besonders beeinflusst hatte“ (Melcher, 99).

⁴³⁹ Ebd.

⁴⁴⁰ Weibel, Peter: „Der Sammler und die Logik des Marktes.“ In: Kunst Sammeln, 199-202, 199.

⁴⁴¹ „Wenn also die Sammlung eines Privatsammlers in die öffentliche Sammlung eines Museums wechselt, dann stellt sich nicht nur die Frage nach der Darstellung von Kunstgeschichte oder nach der Legitimität eines Ortes, sondern das Mehr-Parteien-Problem selbst wird beinahe gesprengt, indem es auf eine Partei verengt wird. Das diskursive Element der Opposition ist in einer solchen Konstellation schwerlich zu finden. Eine Rhetorik der wechselseitigen Affirmation steht in Konflikt mit der Aufdeckung der Funktion eines Kunstwerkes und der historischen bzw. ästhetischen oder kognitiven Erfahrung, die es vermittelt“ (Weibel, 199).

⁴⁴² Zit. bei Weibel, 199

weit entfernt. Häufig ist die Präsentation dicht gedrängt in einigen Zimmern, die zusätzlich noch bewohnt werden. „Der Sammler ist der wahre Insasse des Interieurs“ (Walter Benjamin).⁴⁴³ Eine weitere wesentliche Rolle des Kunstsammlers ist diejenige des Finanziers, denn die Werke einer Privatsammlung bleiben weiterhin den Dynamiken des Marktes ausgeliefert – im Gegensatz zu den Objekten in einem öffentlichen Museum. Eine Musealisierung von Gegenwartskunst bedeutet für das Kunstwerk einerseits einen (zumindest zeitweisen) Ausschluss vom Marktkreislauf, andererseits bewirkt eine solche Vereinnahmung nach Boris Groys auch eine gewisse Neutralisierung aufgrund einer nun – vermeintlich - rein retrospektiven Betrachtungsform.

Die Gegenwartskunst zu musealisieren bedeutet also, sie um ihre reale gesellschaftliche Wirkung zu bringen, [...] und sie damit kaputt zu machen, sie zu töten. Der wahre Freund der zeitgenössischen Kunst wird sich also davor hüten, sie ins Museum zu bringen - vielmehr wird er sie solange wie nur möglich außerhalb des Museums wirken lassen. Die Gegenwartskunst ins Museum zu bringen bedeutet, sie umzubringen. So lautet im Wesentlichen das avantgardistische Argument gegen das Museum für Gegenwartskunst.⁴⁴⁴

Dieser Ansicht von Groys steht die Annahme entgegen, dass die gegenwärtige Kunstpraxis inzwischen weniger aus der Produktion und dem anschließenden Musealisieren⁴⁴⁵ von Dingen besteht, sondern eher mit deren Umgang, mit deren öffentlicher Kontextualisierung, die diese immerfort an die Gegenwart bindet. Und welcher Ort ist dafür besser geeignet als das öffentliche Museum?⁴⁴⁶ Es bildet einen „hermeneutischen Rahmen“⁴⁴⁷, der das Objekt in seine Kontexte überführt und dadurch eine Umwandlung, eine Transformation bewirkt. Kräfte, „Energien, Vektoren, Intensitäten – auch im Modus des Unsichtbaren“⁴⁴⁸ führen Werke in alternative Bedeutungsebenen. Jean-Francois Lyotard definiert den (Museums)Raum der Repräsentation, in dem etwas aufgeführt, das dem Be-

⁴⁴³ Zit. bei Schlink, 7.

⁴⁴⁴ Groys, Boris: „Über das Museum der Gegenwartskunst.“ In: Kunst Sammeln, 105-113, 106.

⁴⁴⁵ Gerade das deutsche Wort „museal“ konnotiert auch eine Bedeutungsebene von abnehmender Vitalität und „sterben“. Man denke an das phonetisch ähnliche „Mausoleum“ (Vgl. dazu: Crimp, Douglas: *On the Museum's Ruins. Douglas Crimp with photographs by Louise Lawler*. MIT Press: Cambridge London 1993 (http://faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/Crimp-On_The_Museums_Ruins.pdf, 7.3.2018).

⁴⁴⁶ „Das moderne Kunstmuseum ist somit nicht ein Friedhof, sondern, wenn, man so will, eine Kirche für Dinge. Dort erleben Dinge ihre Umkehr, ihre Neugeburt, ihre Parusie. Dort bekommen Dinge ihre Taufe - oder ihre Portion vampirischen Blutes -, die sie zu neuem Leben ‚als Kunst‘ erweckt. Nur solche neugeborenen Dinge nennt man in der Moderne Kunstwerke. Deswegen haben nur diejenigen Dinge eine Chance, ins Museum aufgenommen zu werden, die sich zunächst einmal als ‚Nicht-Kunst‘, d.h. als wirkliche Dinge, gezeigt haben“ (Groys, 109).

⁴⁴⁷ Cramer, Franz Anton: „Sehen und Verschwinden. Zum Medialen Regime von Bewegung.“ In: *Tanz & Archiv Heft 7: Kaleidoskope des Tanzes*. Hg. v. I. Brandenburg, N. Haitzinger u. C. Jeschke. epodium: München 2017, 16-21, 21.

⁴⁴⁸ Ebd., 17.

gehren unterliegt als „energetisches Dispositiv“⁴⁴⁹ Museen archivieren weniger Objekte als „unterschiedliche Strategien des Blicks“⁴⁵⁰. Im Gegensatz zu zahlreichen Privatsammlungen besteht die Funktion des Museums zu einem beträchtlichen Teil in einer spezifischen Form der Kommunikation – neben der Vermittlung historischer Erfahrungen. Boris Groys weist darauf hin, dass seit der Antike das Museum (museion) eng mit der Agora, dem öffentlichen Platz zusammengedacht werden kann, der für die öffentliche Diskussion steht.⁴⁵¹ Dass Kunst allen gehöre, ist seit dem 19. Jahrhundert eine anerkannte gesellschaftliche Forderung. Deshalb erscheint es fast natürlich, dass die öffentlichen Museen zu den Nachfolgern der privaten Kunstsammlungen wurden. Der Schweizer Sammler Oskar Beinhart hat anlässlich seiner Stiftung im Jahr 1939 bekannt: „Mögen solche Werke auch rechtlich dem Einzelnen zu eigen sein, in einem höheren Sinne gehören sie doch der Allgemeinheit und ihr Besitzer darf sich nur als deren Sachwalter auf Zeit betrachten.“⁴⁵² Die Diskussion der letzten Jahrzehnte ging selbstverständlich davon aus, dass die optimale Pflege und Vermittlung von Kunstsammlungen – mit wenigen Ausnahmen – von öffentlichen Museen als Institutionen ausgehen müsse. Sie seien die legitimen Erben der früheren Privatsammlungen, die nun lediglich als Relikt vergangener großbürgerlicher Epochen angesehen wurden.⁴⁵³

Diese Funktion der Institution erfüllt nun auch das *New Museum*, wenn es im Rahmen von *The Keeper* die unterschiedlichen (Privat)Sammlungen präsentiert. Auffällig ist die praktizierte Gleichbehandlung aller gezeigten Objekte, mögen sie aus der Kunstwelt stammen oder bis dahin als Nicht-Kunst definiert worden sein. Die Institutionalisierung versammelt alle Werke in das Feld der Kunst.⁴⁵⁴ Das Museum ist der Ort, der Möglichkeitsraum, wo diese Artefakte erschlossen werden und Narrationen in immer neuen Zusammenhängen generiert werden.⁴⁵⁵ Allerdings bewirkt diese Form der Institutionalisierung wiederum auch eine Überführung der bis dahin zum Teil unbekannt Objekte in das Feld des Kapitals. Durch die Kontextualisierung im *New Museum* werden sie zu potentiellen Werken für den Kunstmarkt. Zudem vermehrt das Museum mithilfe dieser ‚Sammlungen‘ seine Einnahmen in Form von Eintrittsgeldern sowie Katalogverkäufen.

⁴⁴⁹ Lyotard, Jean-Francois: *Libidinöse Ökonomie*. diaphanes: Zürich Berlin 2007, 9.

⁴⁵⁰ Groys, 112.

⁴⁵¹ Vgl. ebd.

⁴⁵² Zit. bei Schlink, 8.

⁴⁵³ Vgl. ebd., 4.

⁴⁵⁴ Diese praktizierte Gleichbehandlung wurde bereits zu Anfang der 1930er Jahre im Bereich der Ethnografie theoretisch verhandelt, z.B. in der Zeitschrift *Documents*. Vgl. dazu: Leeb, Susanne: „Die Zeitschrift *Documents* (1929-1930). Für eine materielle Kultur.“ In: *Tanz & Archiv* 7, 22-33, 33.

⁴⁵⁵ Vgl. zu dieser Aufgabe der Museen: Breitwieser, Sabine: „Kunst-Musik-Tanz. Staging the *Derra de Moroda Dance Archives* im *Museum der Moderne Salzburg, Mönchsberg*“ (Interview mit Kirsten Maar). In: *Tanz & Archiv* 7, 93-101, 95.

Exkurs: Sara Berman's Closet

Einen ganz anderen Weg der Präsentation hat das *Metropolitan Museum of Art* mit der kleinen Ausstellung *Sara Berman's Closet* (6. März bis 26. November 2017) aufgezeigt.⁴⁵⁶ Zu sehen ist der Kleiderschrank von Sara Berman (1920-2004), die von Weißrussland über Palestina nach New York kam. Berman trug ausschließlich weiße Kleidung und Accessoires. Die beiden Künstler Maira und Alex Kalman (die Tochter und der Enkel Bermans) haben den Kleiderschrank als Installation für das Museum rekonstruiert. Die Ausstellung zeigt die Lebensphase Bermans von 1982 bis 2004 als sie zum ersten Mal allein und unabhängig in einem Apartment in Greenwich Village lebte. Als Zeichen ihres neuen Lebensabschnitts trug sie von da an nur noch weiße bzw. helle Kleidung. Ihr Enkel bezeichnete ihren Kleiderschrank bereits zu Lebzeiten als ‚Kunstwerk‘. Die sorgfältig gefaltete Kleidung im hell ausgeleuchteten Schrank wird im Museum gegenüber des erst kürzlich installierten *Worsham-Rockefeller Dressing Room* von 1882, der Kleidung aus den 1880er Jahre der wohlhabenden Patronin Arabella Worsham (1850–1924) zeigt. Obwohl zwischen beiden Installationen ca. 100 Jahre liegen, zeigen beider Lebensläufe Parallelen auf: sich ursprünglich in gesellschaftlichen Konventionen befindend, schufen beide in New York eine selbständige und eigenbestimmte Existenz für sich. Der ‚Closet‘ wird zum Symbol einer weiblichen Selbstdefinition innerhalb der Gesellschaft. Die institutionelle, museale Integration und Kontextualisierung des Kleiderschranks wird vermutlich nicht dazu führen, dass er selbst, seine enthaltenen Objekte oder gar Sara Berman selbst post mortem in den (kapitalistischen) Kunstkreislauf überführt werden - und dies obwohl die Installation eine starke ästhetische Präsenz ausstrahlt. Die liegt zum einen wohl an der zurückhaltenden, fast minimalistischen Präsentationsform und zum anderen an der Bedeutungsebene des Dokumentarischen, die das Museum durch das Ausstellungskonzept hervorhebt.

Literatur

Breitwieser, Sabine: „Kunst-Musik-Tanz. Staging the *Derra de Moroda Dance Archives* im *Museum der Moderne Salzburg, Mönchsberg*“ (Interview mit Kirsten Maar). In: *Tanz & Archiv Heft 7: Kaleidoskope des Tanzes*. Hg. v. I. Brandenburg, N. Haitzinger u. C. Jeschke. epodium: München 2017, 93-101

⁴⁵⁶ <https://metmuseum.org/exhibitions/listings/2017/sara-berman-closet> (7.3.2018).

Cotter, Holland: „Beyond the ‘Palace,’ an International Tour in One City.“ In: *The New York Times*, 5.6.2013 (<http://www.nytimes.com/2013/06/06/arts/design/venice-biennale-in-its-55th-edition.html>, 7.3.2018)

Ders.: “The Keeper’ Reveals the Passion for Collecting.” In: *The New York Times*, 21.7.2016 (<https://www.nytimes.com/2016/07/22/arts/design/the-keeper-reveals-the-passion-for-collecting.html>, 7.3.2018)

Coupland, Douglas: „Stuffed: How Hoarding and Collecting Is the Stuff of Life and Death.“ In: *e-flux journal* #67, November 2015 (<http://www.e-flux.com/journal/67/60689/stuffed-how-hoarding-and-collecting-is-the-stuff-of-life-and-death/>, 7.3.2018)

Cramer, Franz Anton: „Sehen und Verschwinden. Zum Medialen Regime von Bewegung.“ In: *Tanz & Archiv* 7, 16-21

Crimp, Douglas: *On the Museum’s Ruins. Douglas Crimp with photographs by Louise Lawler.* MIT Press: Cambridge London 1993 (http://faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/Crimp-On_The_Museums_Ruins.pdf, 7.3.2018)

CW: „Henrik Olsen.“ In: *The Keeper*, hg. v. M. Gioni u. N. Bell. New Museum: New York 2016, 212-223

ESD: „Wilson Bentley.“ In: *The Keeper*, 74-87

Gioni, Massimiliano: „The Country of Last Things.“ In: *The Keeper*, 10-15

Groys, Boris: „Über das Museum der Gegenwartskunst.“ In: *Kunst Sammeln.* Hg. v. Götz Adriani. Museum für Neue Kunst. Hatje Cantz: Ostfildern-Ruit 1999, 105-113

Häner, Flavio: *Dinge sammeln, Wissen schaffen. Die Geschichte der naturhistorischen Sammlungen in Basel, 1735-1850.* Transcript: Bielefeld 2017

<https://metmuseum.org/exhibitions/listings/2017/sara-berman-closet> (7.3.2018)

Leeb, Susanne: „Die Zeitschrift *Documents* (1929-1930). Für eine materielle Kultur.“ In: *Tanz & Archiv* 7, 22-33

Lyotard, Jean-Francoise: *Libidinöse Ökonomie.* diaphanes: Zürich Berlin 2007

Melcher, Ralph: „Das Museum als romantische Erfindung.“ In: *Kunst Sammeln*, 95-104

New Museum Digital Archive

(http://archive.newmuseum.org/index.php/Detail/Occurrence/Show/occurrence_id/2074)

Philips, Lisa: „Director’s Foreword.“ In: *The Keeper*, 6-8

RW: „Zofia Rydet.“ In: *The Keeper*, 232-243

Schlink, Wilhelm: „Die Kunstsammlung.“ In: *Trierer Beiträge: Aus Forschung und Lehre an der Universität Trier 14* (1984), 4-10, 5 (<https://freidok.uni-freiburg.de/dnb/download/454>, 25.10.2017)

Sommer, Manfred: *Sammeln. Ein philosophischer Versuch*. Suhrkamp: Frankfurt/Main 2002

TH: „Yuji Agematsu.“ In: *The Keeper*, 30-37

Turner, Christina: „Tänzerinnen-Traumgesichter. Das Archiv als historiografische Vision.“ In: *Tanz & Archiv Heft 2: Biografik*. Hg. v. I. Brandenburg, N. Haitzinger u. C. Jeschke. epodium: München 2010, 12-21

Weibel, Peter: „Dar Sammler und die Logik des Marktes.“ In: *Kunst Sammeln*, 199-202

Andreas Backoefer (andreasbackoefer.com) ist promovierter Theaterwissenschaftler und Gründer der epodium gallery (epodiumgallery.com).