

L'art à la LuxemBourgeoise

Nach der wohl demnächst von der Abgeordnetenkommission definitiv entschiedenen Debatte über den Standort des neuen Kunstmuseums in Luxemburg, wird hoffentlich endlich auch die Frage der Inhalte vermehrt zur Diskussion stehen. Ina Nottrot hat sich darüber mit Fachleuten unterhalten und stellt Fragen angesichts des Dilettantismus, mit dem im Fall Luxemburgs an dieses Thema herangegangen wird.

*"They (Museums) can only attract a portion of the population - a portion that envelops all social classes and consists of those who seek beauty and have an inclination for quiet contemplation."*¹

Wozu dient eine Sammlung?

Welch hoher Bedeutungsgehalt einer Sammlung für ein Museum zukommt, wurde von der Autorin in zahlreichen Artikeln zum Thema Museumsbau in Luxemburg betont und steht nach wie vor außer Zweifel. Die Vorstellung, über Leihgaben zu fahren, ist unrealistisch. Nicht allein unter dem Aspekt, daß Leihgaben - und zwar nicht nur zeitlich befristete, gemeint sind auch Dauerleihgaben - einen deutlichen Unsicherheitsfaktor beinhalten. Das Abteiberg Museum Mönchengladbach, das im letzten Monat einen starken Verlust verzeichnen mußte, liefert dafür ein beredtes Beispiel:

Nach Aussage des Direktors Dr. Veit Loers² verschwindet mit der Dauerleihgabe 'Unschlitt/Tallow', einem Werk des Künstlers Joseph Beuys, "eines der Wahrzeichen" des Abteiberg Museums. Die dazugehörige Geschichte ist recht simpel. Das sechsteilige und 20 Tonnen schwere Werk aus dem Jahr 1977, von Beuys selbst 1982 zur Eröffnung des Museums installiert, war eine Leihgabe von Dr. Erich Marx. Zwar liefen in den vergangenen Jahren in Mönchengladbach immer wieder Diskussionen, die sechs Blöcke aus Talg und Wachs anzukaufen, ohne daß man sich jedoch zu einem letztendlichen Ankaufsschritt durchringen konnte. Und nun teilt der städtische Pressedienst im September mit: "Zur Eröffnung des neuen Museums für zeitgenössische Kunst im Hamburger Bahnhof (Standort Berlin, Anm.d.Red.) soll 'Unschlitt/Tallow' in die Bundeshauptstadt wechseln. Das Land Berlin und der Berliner Sammler Erich Marx fordern von der Stadt Mönchengladbach nach dem Ende der 14jährigen Leihfrist die Herausgabe der Skulptur." So einfach ist das, so wenig Verlaß kann auf Leihgaben sein und so schnell kann ein Museum, wenn nicht unbedingt den Kahlschlag, so doch einen herben Verlust der inneren Bedeutung erfahren.

Ein weiteres Problem, das Leihgaben anhaftet, resultiert aus der Museumsidee als solcher, sprich der Aufgabe einer musealen Einrichtung, innerhalb der Gesellschaft eine identitätsstiftende Funktion zu übernehmen. "Museen haben keine austauschbaren, auf beliebige Weise zu verwirklichenden Ziele oder Aufträge. Vielmehr werden sie jeweils wegen ihrer Eigenart öffentlich gefördert, speziell wegen ihrer Ressourcen (Sammlungen) und ihres Renommées, kurz: ihrer Identität."³ Thaddaeus Ropac, jüngster und vielleicht sogar der erfolgreichste Kunsthändler Europas, mit Galerien in Paris und Salzburg, betont in einem Telefoninterview (15.10.1996) anlässlich dieses Artikels den nicht zu unterschätzenden Stellenwert einer Sammlung für ein Museum: "Wenn ein Museum nur Leihgaben hat, muß man sich fragen, wo ist die Seele." Ein Gedankengang, der automatisch überleitet zu einem damit eng verbundenen Bedeutungsgehalt und zwar zur Frage, welchen Stellenwert ein Kunstmuseum für die Gesellschaft, in der es etabliert wird, hat: "But what is the public interest in art museums?"⁴ Mögliche Antworten wären: "A so-



Löffler in: Publik-Forum

Museum in "forum"

Die Eröffnung immer neuer kunst-, natur-, stadtgeschichtlicher, archäologischer und andersgearteter Museen ist kein rein luxemburgisches Phänomen. Im Ausland ist dieser Museumsboom allerdings von einer öffentlichen Auseinandersetzung über Sinn und Unsinn von Museen sowie über Ausstellungskonzepte von Architekten und Museographen begleitet. "forum" wollte mit seinem **Dossier** in Nr. 165 diese kulturpolitische Debatte auch in Luxemburg anleiten.

Das Dossier enthält Beiträge zu folgenden Aspekten:

- Museen in Luxemburg
- Von einer spektakulären Ausstellung in einem unmöglichen Gebäude
- Mémorial de la Déportation: Gare de Hollerich
- Musée des Sports
- Zwei Museen in Peppingen
- Pour un Musée des Migrations
- Un musée qui se conçoit bien, se réalise clairement

Weitere Beiträge zum Thema Museum hat "forum" in folgenden Nummern veröffentlicht:

Nr. 161 Ein Museum ist ein Museum ist ein Museum

Nr. 163: Pei-Museum und Kulturbudget

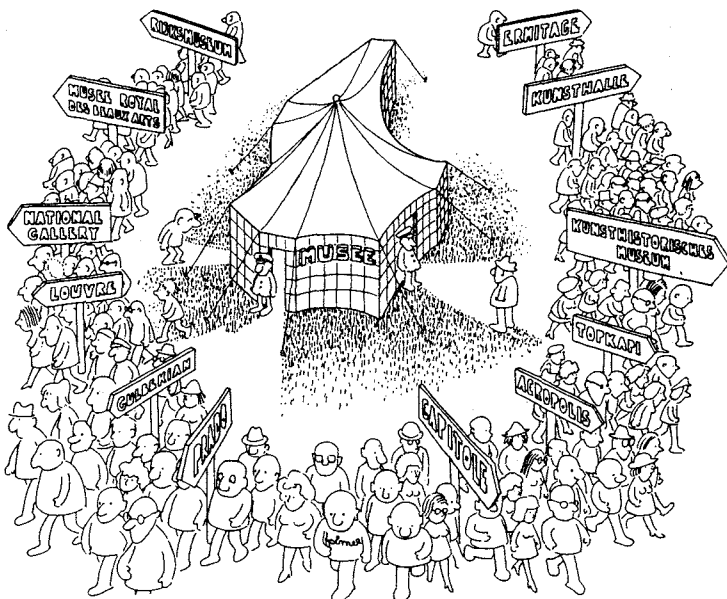
Nr. 169: Festungsmuseum - die falsche Priorität

Art Station - Kunst am Bahnhof

Zu bestellen bei "forum" Tel. 42 44 88.

ciety wishes to support and sustain museums so that its artifacts and ideas will be available to future generations, and a society wishes to support and sustain museums so that its citizens can and will come into contact with the artifacts and ideas that the museums contain." Das hört sich doch alles sehr vernünftig an und wurde am 10. und 11. Dezember 1992 auf einer von der holländischen Boekmanstichting initiierten Konferenz (Art Museums and the price of success) im Amsterdamer Rijksmuseum diskutiert. Auf der inhaltlichen Ebene demonstriert eine derartige Konferenz deutlich, wie intensiv andernorts Museumsfragen diskutiert werden.

Titelillustration "forum" Nr. 165
von Roger Folmer



Ein weiteres Beispiel für öffentliche Auseinandersetzung und den Stellenwert der öffentlichen Meinung beim Museumsneubau zeigt eine Studie zum Museumsmarketing, die vom Zentrum für Kulturforschung in Bonn demnächst veröffentlicht wird. Ganz konkret wird in der Studie "in enger Abstimmung mit dem Vorstand von Ars Colonia und Vertretern der Stadt sowie der einzelnen kommunalen Museen" ein Projekt konzipiert und realisiert, "das von einer intensiven öffentlichen Diskussion über anstehende Museumsneu- und -ausbauten in Köln bzw. deren Standorte zusätzliche Impulse erhielt."

Voilà, Diskussionen existieren, mit einer Einschränkung und die betrifft Luxemburg. Hier scheint man all der Unsicherheiten und Fragestellungen, die rund um eine Museumsplanung existieren, enthoben und wenn dennoch Fragen auftauchen, werden die hinter verschlossenen Türen unter Ausschluß der Öffentlichkeit beredet und nur ein Teilkonstrukt von Fakten dringt nach außen vor, in wohl dosierter Häppchen-nahrung.

Sammlungsrichtung

In den 'Thesen über die Avantgarde des 21. Jahrhunderts' unternimmt Paolo Bianchi⁶ einen Versuch, tendenzielle Ausrichtung in der jungen Kunst zu fassen: "Die neuen Avantgardisten streben nicht nach Einheits-, Universalitäts- und Totalitätsidealen, bei denen alles aus einem Ursprung kommt, einer Macht übergeben ist, einem Endzweck aufgrund eines Heilplans dient und so jeden Spielraum nimmt. Im Gegenteil: Sie lassen in der Kunst wie im Leben Vielfalt und Mannigfaltigkeit, Differenzen und Widersprüche gelten." Für diejenigen, der nun über Ankäufe in ein solch vielschichtiges Kunstgeschehen eingreift, muß ein enormer Riecher erwartet werden. Es müßte eine Person sein, wie Ilya Kabakow sie in seiner Rede (Kopenhagen 1994) über 'Den Künstler im Westen' zeichnet: "Sie sind von tiefer Begeisterung und Interesse an ihrer Arbeit erfüllt, sie sind Kunsthistoriker, Kritiker und Organisatoren zugleich, sie besitzen vollständige und gründliche Informationen über den heutigen Kunstprozeß auf der Welt und schließlich: es gibt faktisch keinen Kurator ohne jene Intuition und jenen sechsten Sinn, die ihnen erlauben wahrzunehmen, wenn uns etwas aus der Zukunft anweht."

Doch derartig heiße Eisen wird und will die hiesige Ankaufspolitik, versteht man sie nicht falsch, überhaupt nicht berühren. Das mag einer der Gründe sein, warum ein ursprünglich geplantes zeitgenössisches Museum nach heutigem Stand der Dinge weit lieber unter der Moderne fungiert. Als bekannte Größe - die mittlerweile, endlich!, in Luxemburg als Ungröße akzeptiert wird - kann man für die Phase der Moderne die bereits im Besitz befindlichen Exponate aus der Ecole de Paris ansehen. Nicht unbedingt eine solide Basis, weit eher ein Klotz am Bein, der Ankäufe erzwingt, die einen logischen Bogen zur Pariser Schule schlagen. Das soll über Werke aus der gleichen Periode aber anderer europäischen Schulen geschehen. Müßig erscheint ein Nachsinnen darüber, daß der Ankauf maßgeblicher Werke der Moderne versäumt wurde und nurmehr registriert werden kann, daß der

Zug schon lange abgefahren ist, da wichtige und aussagekräftige Werke heute unerschwinglich sind. Es sei denn, gigantische Geldmittel stünden zur Verfügung. Stehen sie aber bekanntermaßen nicht.

Es bietet sich lediglich ein kleines, mit 25 Mio. Franken gefülltes Jahressäckel. Und das wiederum verhindert eine zweite denkbare Variante, die Thaddaeus Ropac zum Einstieg in die zeitgenössische Klassikerebene vorschlug: "Man fängt in den sechziger, siebziger Jahren an, etwa bei Beuys und Warhol." Das entpuppt sich aus den gleichen Gründen als nicht realisierbar: Der Sammlungsetat ist zu knapp bemessen.

In ähnlicher Weise ließe sich nun quer durch die unterschiedlichsten Strömungen weiterspekulieren. Deshalb blicken wir zur Vereinfachung auf die ganz frischen Ankäufe, die bereits getätigt wurden. Sie präsentieren sich als Dreigestirn mit Malerei, Skulptur und Photographie. Reichen bei der Letzteren von Bernd & Hilla Becher bis zu Cindy Sherman, beinhalten im skulpturalen Sektor Werke von Tony Cragg und Richard Deacon und in der Malerei wird es über Helmut Federle bis zu Helmut Dörner besonders aufregend.

Vielleicht, hoffen wir an dieser Stelle, kommt der wirklich aufregende Teil ja noch, wenn sich die Kunstprofis erst einmal richtig warm gelaufen haben. Wenn nicht, muß das nicht unbedingt tragisch sein, denn, das Ceysson-Konzept vom 18.9.1996 hält doch für den Fall, daß alle Kunststricke in Luxemburg reißen sollten, direkt eine Allzwecklösung parat: "Des institutions étrangères ainsi que des collectionneurs privés ont manifesté dès à présent leur volonté de collaborer avec le Musée." Ein angenehmes Rubekissen auf dem sich getrost weiter schlafen läßt.

Betriebskosten: Notwendiges Übel oder sinnvolle Investition?

"Wie alle Museen wissen, ist es oft einfacher, Gelder aufzutreiben, um eindrucksvolle Gebäude zu bauen, als die darin stattfindenden Tätigkeiten zu finanzieren. Bevor man neue Flügel anbaut oder ehrgeizige neue Programme lanciert, sollte sich ein Museum jedoch zum Förderungsziel setzen, auch in schwierigen Zeiten in der Lage zu sein, die Pflichten gegenüber dem Kurator und dem Sammlungsbestand zu erfüllen." Richard Oldenburg, der 23 Jahre lang das Museum of Modern Art leitete, spricht in seinem Beitrag in *Lettre Internationale* über den 'Abschied vom Kunsttempel' unter anderem von der prekären finanziellen Situation der Museen: "Die meisten Museen sind verwundbar. Auch in den vergleichsweise guten Zeiten, die die Museen in den letzten Jahren genossen haben, mußten die meisten von ihnen trotzdem kämpfen, um ihr Budget auszugleichen. Die jüngste Explosion in der Museumslandschaft wird in der Zukunft eindeutig höhere laufende Betriebskosten mit sich bringen. Selbst erfolgreiche Maßnahmen, Fremdmittel aufzubringen, über Sponsoring, und darüber Liquiditätsprobleme zu lösen, werden

sich über die Konkurrenzsituation, die innerhalb der europäischen Museumslandschaft zunehmend den Markt bestimmt, in Zukunft immer schwieriger gestalten. Im Falle einer konjunkturellen Abwärtsbewegung wären diese Art von Einnahmen wahrscheinlich wichtiger denn je. Die Last der Kostenreduzierung würde sonst nämlich die wichtigsten Museumsbereiche betreffen, die Kuratoriumsarbeit und andere grundlegende, weniger sichtbare Funktionen des Museums, die sich mit der Pflege und dem Studium der Sammlungen beschäftigen."

Derartig komplexe Zusammenhänge scheinen bislang keinen Eingang in die hiesigen Planungen gefunden zu haben, doch die konjunkturelle Entwicklung zeigt erste, wenn auch in Luxemburg noch recht kleine Warnsignale und so bleibt die Frage, inwieweit das Interesse der luxemburgischen Regierung über die Etablierung eines rein architektonischen Phänomens hinausgeht. Ob die geschätzten 150 Mio. Franken ausreichen werden? Gerade der Sektor Betriebskosten birgt Regierungsverantwortung und geht - in zeitlichen Dimensionen gedacht - weit über die rein bauliche Tätigkeit hinaus: "If a government feels a responsibility for culture it has to accept the consequences. If a city or government decides that it wants to maintain a museum for whatever reason, they have to supply the means with which to run it. They can delegate the responsibility for a museum's collections, acquisitions and exhibitions to specialists - the director and staff - but they cannot delegate the responsibility for finding the money to run it properly because that would mean giving the museum away entirely."⁸

Vorausgesetzt Luxemburg investiert in den kommenden Jahren mit 25 Mio. Franken jährlich in eine Sammlung, dann ist allein mit einer solchen auch noch nichts erreicht. Warum? Thaddaeus Ropac erläutert: "Sogar eine große Sammlung, wenn sie nicht lebendig bleibt, kann auf Dauer die Aufmerksamkeit des Publikums nicht aufrechterhalten." Und weiter: "Aktiv und lebendig muß ein Museum sein, sonst ist es schnell wieder vorbei." Und um derartige Komponenten zu gewährleisten, bedarf es - das dürfte außer Zweifel stehen - nicht zuletzt der finanziellen Mittel. Natürlich läßt sich über die Person eines erfindungsreichen und kreativen Museumsdirektors so manche finanzielle Lücke schließen - als Beispiel sei das Museum für Moderne Kunst in Frankfurt und dessen Direktor Dr. J.-C. Anmann benannt, der seine Sammlung zur Zeit im New Yorker Whitney Museum of American Art präsentiert und ansonsten über 'Szenenwechsel' vor Ort die Blickrichtung zu beleben weiß -, aber in erster Instanz ist der Staat gefordert, der ein Museum gründet, die Mittel für die daraus resultierenden Folgekosten bereitzustellen.

Daß Erkenntnisse über die Notwendigkeit eines stetigen inneren Wandels für ein lebendiges Museum keineswegs eine Idee der Jetztzeit sind, demonstrieren Überlegungen des ehemaligen Leiters der Hamburger Kunsthalle, Alfred Lichtwark, aus dem Jahre 1903: "Was die Nutzbarmachung (der Museen, Anm.d.Red.) anbelangt, genügt der einen Partei die bloße Aufstellung, während die andere eine Lehr- und Anregungstätigkeit für die Beamten verlangt.

Es bleibt die Frage, inwieweit das Interesse der luxemburgischen Regierung über die Etablierung eines rein architektonischen Phänomens hinausgeht.

Der Schauplatz dieser kuriosen Vorgänge ist nicht bloß der Markt im engen Sinne. Die Kunst ereignet sich in einer größeren Öffentlichkeit, die man landläufig mit 'Kunstbetrieb' umschreibt. Er umschließt das inzwischen selbstständige Ausstellungswesen mit seinen international verbundenen professionellen Schaustellern, die Welt der Sammler, aber auch die Museen. Auch die Museen sind heute keine letzten Instanzen mehr. Sie haben die kritische Distanz, die traditionelle Rolle des Bewertens, Auswählens und Abwartens aufgegeben und sind zu zentralen Schauplätzen der Kunstzirkulation und des Kunstkonsums geworden.

Eduard Beaucamp

Solange die Museen nicht versteinern, werden sie sich wandeln müssen. Jede Generation wird ihnen neue Aufgaben bieten und neue Aufgaben abverlangen." Der Mangel an entsprechenden finanziellen Mitteln kann den laufenden Museumsbetrieb somit in den Grundfesten erschüttern. Derart simpel, wie es sich in Luxemburg aus dem Mund einiger Berufener anhört, funktioniert eine 'kunstvermittelnde' Institution ganz offensichtlich nicht und die europäische Konkurrenz ist groß, schläft nicht, und sollte nicht unterschätzt werden.

Nicht allein die Sammlung sollte Zeichen setzen, gleichwohl gilt es über temporäre Ausstellungen in den thematischen Bereichen der 'Moderne' und der Gegenwartskunst glaubwürdige Arbeit zu leisten. Ein Faktum, das beträchtliche Mittel für Werbung, Pressearbeit und pädagogische Begleitung als notwendige Instrumentarien des vielleicht ab 2001 laufenden Museumsbetriebs, erfordert wird.

Architektur als Prestigeobjekt? Praestigium: Blendwerk oder Täuschung

Die Pflege der Kunstgegenstände liefert einen weiteren Aspekt, dessen Bedeutung in der luxemburgischen Museumsplanung mit bewundernswerter Ignoranz unter den Teppich gekehrt wird: das Depot. In der Entwurfsplanung des Pei-Museums ist es inexistent. Eine Lapalie für den Bautenminister, eine Lapalie für den Architekten und selbst Museumsfachmann Bernard Ceysson (siehe Interview) wagt sich nicht so recht an eine kritische Bemängelung der Unterlassungssünde. Fachmann muß man jedoch nicht unbedingt sein, möchte man die Bedeutung eines derartigen 'Abstellraums' für Kunstwerke begreifen. Daß Exponate unter den Ausstellungsbedingungen leiden und gestreßt⁹ werden, bedarf keiner näheren Erläuterung, ebenso wenig dürfte in Frage stehen, daß Werke der Malerei von Zeit zu Zeit einer pflegenden Instandhaltung bedürfen. Im Gespräch mit Veit Loers über den luxemburgischen Museumsneubau stutzt dieser zunächst einmal: "Ich kann nur nicht vorstellen, daß ein Museum heute noch ohne Depot gebaut wird...unser Depot reicht schon nicht aus." Gewiß schränkt er ein, wenn man eine Ausstellungshalle baue, könne von einem Depot abgesehen werden, aber im Falle eines Museums "halte ich das für ziemlich abenteuerlich." Loers Begründungen sind einfach: "Die empfindlichen Gegenstände vertragen es nicht, ständig rein und rausgetragen zu wer-

den. Ein Depot ist wie ein Büro und beides sind Räume, die man braucht." Darüber hinaus erläutert der Museumsdirektor die Notwendigkeiten der gleichen Klimatisierung von Depot und Ausstellungsraum, da nur so den Kunstgegenständen klimatische Umschwünge erspart blieben. Sein Kommentar, "es hätte bestimmt nicht viel gekostet ein Depot mit in den Museumsbau einzuplanen" ist durchaus richtig, wobei es unmöglich ist zu überprüfen, ob nicht etwa doch finanzielle Engpässe das im Entwurf fehlende Depot erklären. Bislang lautete die offizielle Version, daß die fatalen Mauern des Forts, auf denen das illustre Gebäude stehen soll - deren berechtigter Anspruch erhalten zu werden durchaus verständlich erscheint, und sei es damit lediglich die 'Tiefenforscher' davon profitieren - ein zusätzliches tiefergelegenes Stockwerk für ein Depot verhindern. Wobei wir wieder bei der Lage des Museums wären, über die wir allerdings schon zur Genüge debattiert haben (vergleiche "forum" Nr. 161, 163, 169), so daß es hier und jetzt geziemend ausgespart wird.

Dann wäre noch das Thema Eigenmächtigkeit des Architekten erörterungswürdig, die wiederum nur begrenzt zu kritisieren ist, denn der Bautenminister erteilte I.M. Pei im Auftrag der Regierung generös einen planerischen Freifahrtschein. Interessant erscheint hier ein Rückblick in die konzeptuelle Planung von Urs Raussmüller (Juli 1995), der, das dürfte mittlerweile bekannt sein, für eine Vorgehensweise in Einzelstapen plädierte. Ersetzt beispielsweise die 'Vorgaben für den Museumsausbau' von 1997 bis 2000 an und erst im Jahre 2003 die 'Detailplanung zum Bau'. Welchen Vorteil hätte das? Die Sammlungsrichtung wäre klar und ablesbar, wenn man mit der architektonischen Planung beginnen würde. Dadurch hätte der Architekt deutliche Vorgaben, wofür er baut. Aber, müßig darüber weiter zu spekulieren, denn genau mit jener, den Verantwortlichen viel zu zögerlichen Vorgehensweise manövrierte sich der Schweizer ins Aus.

Dennoch schießt der Kunstinteressierte nur zu gerne immer wieder hinüber zu den wenigen geglückten Museumsbauten, geglückt nicht zuletzt deshalb, weil Architektur und Kunst im Einklang miteinander stehen. Und Veit Loers gerät dann auch prompt ins Schwärmen bei der Sammlung Goetz, die das Schweizer Architektenduo Herzog & de Meuron für die Kollektion zeitgenössischer Kunst in München (1991/92) konzipierte. Warum gerade jene Architekten und jenes Gebäude? Loers: "Die haben kapiert worum es geht!" Und da sei ihm beigeipflichtet. Denn nur in Ausnahmefällen sind Architekten im gängigen Museumsbau bereit, die zweite Geige neben der Kunst zu spielen, viel öfter bevorzugen sie die selbstverliebte Nabelschau. Ein weiterer Aspekt, der bezogen auf das Pei-Museum bereits angeprangert wurde. Auch scheint niemanden die Architektur des Peischen Entwurfs sonderlich zu reizen. Liegt es vielleicht darin begründet, daß sehr schnell ersichtlich ist, daß in Luxemburg keineswegs ein Peisches Highlight aufwarten wird, sondern weit eher ein architektonisches Stiefkind das Licht der Welt erblicken wird? Mit Spannung bleibt abzuwarten, wie der Kunst der Aufenthalt in den aus Kostengründen un-

klimatisierten musealen Räumlichkeiten bekommen wird.

Viele Köche verderben den Brei

Das gilt nicht nur in der Haute Cuisine, sondern gleichwohl bei der Etablierung einer Sammlung. Zur Zeit besteht die Ankaufskommission für das Museum (man hüte sich davor es genau zu definieren, denn in offiziellen Berichten ist es zunächst ein musée d'art contemporain, dann ein musée d'art moderne, das über die Abkürzungsmanie zum MAM verschnitten wird; Wortspiele, die verschleiern, welche Rolle der Einrichtung auf der inhaltlichen Ebene zufallen soll. Bislang fand lediglich der Zusatz 'Grand-Duc Jean' seinen festen Platz.) aus Bernard Ceysson und folgenden Mitstreitern: S.A.R. la Princesse Sybilla, Maria de Corral (Collection La Caixa, Barcelona), Dr. Lóránd Hegyi (Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien), Paul Reiles, Jean Luc Koltz und Lucien Kayser.

Besonders der im Hintergrund, in einer weiteren Arbeitsgruppe zum 'Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean' agierende Botschafter a.D. Pierre Wurth durfte hier im Lande auf diversen Sendern, mit besonders moderaten Moderatoren sein inkompetentes Sendungsbewußtsein verbreiten. Pierre Wurth zählt zu den Museums-Mitstreitern, die den Ruf eines Museums bereits vor dem ersten Spatenstich manifestieren möchten und bereits im Vorfeld kräftig auf die eigenen Schultern klopfen.

Schaut man vergleichend in die museale Landschaft und hält vielleicht bewußt bei einem kleinen Land an, nämlich Dänemark, dann erteilt die Sammlungsgeschichte des am Öresund angesiedelten Louisiana Museums eine lehrreiche Lektion: Nicht großes Geschrei, sondern Weitsicht und enormer persönlicher Einsatz einer einzelnen Person schaffen Museen von Weltruf. Die Rede ist von Knud W. Jensen, der direkt nach dem zweiten Weltkrieg einerseits die dänische Moderne sammelte und parallel dazu, seine Heimat in einem zweiten Sammlungsschwerpunkt um die internationale Moderne bereicherte. Jensens Einsatz als Museumsinitiator war nicht nur von Kreativität und künstlerischem Know How begleitet, sondern zudem von großem finanziellen Einsatz: er limitierte 1966 seine persönlichen Einnahmen auf 50.000 Kronen im Jahr und läßt verbleibende, beträchtliche Summen aus seiner landesweiten Supermarktkette in den Louisiana-Fond fließen. Neben Pontus Hulten¹⁰, der in der gleichen Zeitphase begann, die ansehnliche Sammlung des Moderna Museet in Stockholm aufzubauen, schaffte Jensen Bedeutendes für die skandinavische Kunstszene. "Die jungen skandinavischen Direktoren Pontus Hulten und Knud W. Jensen verschafften sich trotz des vermeintlichen Nachteils der europäischen Randlage im Kunstgeschehen internationale Beachtung. Das Programm ihrer neuen Museen wurde durch frische, zeitgenössische Impulse geprägt."¹¹

Längst vergangenen Zeiten mögen derartige Museumsleute aus heutiger Sicht angehören und hatten

doch auch zu ihrer Zeit singulären Charakter. Das heißt allerdings nicht, daß heute in Luxemburg nicht die Möglichkeit bestünde, über einschneidende Maßnahmen dem Kunstghetto zu entkommen. Aber es fehlt jeglicher Wille und in Ermangelung fehlender Ressourcen auf dem Gebiet der Sammlung wird offenkundige Zeitgeistpolitik betrieben: "Museums have become politically attractive, which is to say that they are increasingly seen by politicians and the media as generating issues that can stir the emotions of the mass audience."¹²

Und dann die Summen, die von der Regierung, ohne mit der Wimper zu zucken, blindwütig investiert wurden. Da wären zunächst die wiederholten Entwürfe des Architekten, die honoriert werden mußten, bis hin zur UNESCO-freundlichen und von allen Beteiligten herbeigesehnten "definitiv letzten Version", die I.M. Pei am 21.10.1996 der Presse präsentierte. Die ersten Symptome einer Fehlkalkulation reichen weit zurück, beruhen auf dem fragwürdigen Standort und dem unterlassenen Architekturwettbewerb im Vorfeld. Als nächstes die Konzepte - ein erstes im September 1990 von Wolfgang Becker und Bernard Ceysson, ein zweites (April/Mai 1995) und ein drittes (Juli 1995) von Urs und Christel Raussmüller und nun erneut ein viertes (18.9.1996) von Bernard Ceysson -, die von den Beteiligten selbstverständlich nicht umsonst angefertigt wurden. Hätte man nun all die Einzeletappen genutzt, um eine dezidierte inhaltliche Diskussion zu führen, könnte man vielleicht noch sagen, die Gelder waren sinnvoll investiert, doch weit gefehlt: Konzepte, die erstellt wurden, stehen momentan bezuglos nebeneinander, ohne jemals einer Hinterfragung standgehalten zu haben. Die Ängste - warum sie existieren sei dahingestellt, nabeliegend wäre Kompetenzschwäche - vor einer öffentlichen Auseinandersetzung müssen riesig sein.

Der Landeskünstler

"Wie ich euch schon gesagt habe:

Das Wesentliche ist nicht, daß es italienische Künstler, sondern daß es überhaupt Künstler gibt." (Roberto Longhi)

Ein mehr als leidiges Thema, das durch einige Aufschreie in der Presse ins Gespräch gebracht wurde: Der Landeskünstler im Museum. Eine Selbstverständlichkeit oder die Krönung des Erfolgs? Will ein Museum internationalem Standard genügen, wird es seine Türen nur dem bereits anerkannten Künstler öffnen und dies nicht wegen dessen Nationalität, sondern allein wegen des Stellenwerts, den er in der Kunstszene erlangt hat. In Luxemburg könnte man den Eindruck gewinnen, daß die Nationalität bereits den Ausschlag geben soll, das hieße, die Einrichtung Museum soll dem Künstler die Weihen verleihen, die er auf dem freien Markt, außerhalb der Landesgrenzen, bislang nicht erobern konnte. Das ist ein ausgesprochen zweischneidiges Unterfangen. Zum einen muß man sich dann fragen: Kauft man alle luxemburgischen Künstler an? Tut man das nicht, wird über eine begrenzte Auswahl automatisch Zwietracht gesät. Objektive Qualitätskriterien existieren jedoch nur in mangelhafter Form, da sich bislang, mit nur

Hätte man all die Einzel-etappen genutzt, um eine dezidierte inhaltliche Diskussion zu führen, könnte man vielleicht noch sagen, die Gelder waren sinnvoll investiert, doch weit gefehlt: Konzepte, die erstellt wurden, stehen momentan bezuglos nebeneinander.

In Luxemburg könnte man den Eindruck gewinnen, daß die Nationalität bereits den Ausschlag geben soll, das hieße, die Einrichtung Museum soll dem Künstler die Weihen verleihen, die er auf dem freien Markt, außerhalb der Landesgrenzen, bislang nicht erobern konnte.

minimalsten Ausnahmen, keiner der luxemburgischen Künstler im international anerkannten Circuit¹³ bewegt. Dann bleibt weiterhin die Möglichkeit, denjenigen Museumsreife zuzusprechen, die künstlich gepuscht wurden, wie Antoine Prum oder die bereits erfolgte Schenkung des Werkes 'Untermieter' von Simone Decker, als verkappte Rachel Whiteread nun wirklich eher trendy als impulsgebend. Ja, und in dem Kontext ließe sich lange diskutieren, wie das bewerkstelligt wurde und wie weit im Hintergrund der luxemburgischen Szene die Verzahnungen und vor allem die Abhängigkeiten reichen... Was bleibt, ist die Frage, ob nicht vielleicht im betriebsblinden Verfahren existierende Begabungen übersehen wurden. Unbesehen mischt sich erneut Roberto Longhi ein: "Ich meine, es sollte euch klar geworden sein, daß ethnische Besonderheiten in der Kunst keine Rolle spielen."¹⁴ Aber er bleibt unerhört und allen Einwänden zum Trotz folgt das Museum wohl doch dem Ruf, der Person des Landeskünstlers per se gerecht zu werden. Dadurch stellt sich die Frage: Wie wird das dem Stellenwert des Museums außerhalb der luxemburgischen Grenzen bekommen? Oder soll das Museum doch nur eine provinzielle Schaubühne werden und in dieser Funktion für einige Galeristen¹⁵ die Preise in die Höhe treiben? Oder wird Luxemburg sich einmal aus der Rolle befreien, allen gerecht werden zu wollen - was bekanntermaßen nicht funktionieren kann?

Letztere Frage läßt sich, wenngleich nur spekulativ, anhand bislang gelaufener Ankäufe beantworten. Und das schließt aus, verfährt man derart weiter, daß der luxemburgische Kunstbetrieb über das Museum wirklich neue, Zeichen setzende Maßstäbe geboten bekäme: "As institutional activities become more differentiated, more based on specialized knowledge and skills - and more vital for different interest groups - the institution will most probably fall apart and rise to more specialized new ones."¹⁶ Abzuwarten bliebe desweiteren, ob das zukünftige Museum den inhärenten Aufgaben über eine solche Politik¹⁷ gerecht werden kann: "A museum of art is not only a place of entertainment, recreation and relaxation, nor simply a safe house for our patrimony; it is first and foremost a place where visual vocabularies are presented. It offers possibilities to enrich oneself; an enrichment by means of a visual language, in order to have a better and richer understanding of the world we live in." Das kann nur eine profunde, konsequente, mutige, schlüssige und aussagekräftige Sammlungsoptimierung leisten. Gelegenheitsankauf, mangelnde Weitsicht und Good-will-Aktionen stehen dem jedoch diametral entgegen. Bedingt durch den mangelnden Konsens der die Kunst heute auszeichnet, "lebt" die "Institution" Museum "heute gerade von den Kontroversen, die um die Inhalte ihrer Schauräume und ihrer Aktivitäten geführt werden, und bleibt damit noch eine Weile fähig, das alte Stück in allen nur möglichen Rollen weiter zu spielen."¹⁸

Bevor sich nun ein Gespräch mit Bernard Ceysson anschließt, ein nachdenklich stimmendes Schlußwort

von Marcel Broodthaers aus dem Jahr 1975: "Es versteht sich ohnehin von selbst, daß der Kommentar zur Kunst der Bewegung der Ökonomie folgt. Es erscheint uns ungewiß, daß dieser Kommentar politisch werden könnte."

Ina Nottrot

1 Dr. Emanuel Boekman, der 1930 Stadtrat für Kunst und Bildung in der Stadt Amsterdam war, in: Boekman Foundation, Art museums and the price of success, Amsterdam 1993, S.8.

2 Ehemaliger Direktor der Kunsthalle im Kasseler Fridericianum, der seit August letzten Jahres das Museum Abteiberg in Mönchengladbach leitet.

3 Andreas Joh. Wiesand, Direktor des Zentrums für Kulturforschung Bonn/Berlin in: Das individuelle Museum - ein Kölner Modellprojekt, 1994.

4 Schuster, J.M.D.: The public interest in the art museum's public, in: Boekman Foundation, a.a.O., S.40.

5 Zentrum für Kulturforschung, Bonn: Das individuelle Museum.

6 Bianchi, Paolo: Füße Netze Gäste, in: Fibicher, Bernard: L'art exposé, Ostfildern 1995, S.169.

7 Lettre Internationale, Heft 34, 1996, S.42ff.

8 Boekman Foundation, a.a.O., S.103.

9 Im Pei-Museum darf dieses Faktum schon gar nicht unterschätzt werden, verzichtete man doch aus Kostengründen auf eine Klimaanlage. Einmal mehr erweist sich als positiv, daß die Sommer in Luxemburg nicht zu heiß sind!

10 "Bemerkenswert daran ist, daß Hulten seit den 60er Jahren, als er und sein Team das Moderna Museet in Stockholm etablierten, vier Jahrzehnte auf internationalem Niveau präsent und erfolgreich geblieben ist. Nach der Stockholmer Zeit zunächst im Centre Pompidou in Paris, später im Museum of Contemporary Art in Los Angeles, dann im Palazzo Grassi in Venedig und zuletzt in der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Bonn." in: Das gedruckte Museum von Pontus Hulten, Cantz Verlag, Ostfildern, 1996, S. 29. Heute, das sei noch vermerkt, leitet Hulten das im Oktober eröffnete Museum Jean Tinguely in Basel.

11 Das gedruckte Museum von Pontus Hulten, a.a.O., S. 29.

12 Boekman Foundation, a.a.O., S.104.

13 Die Goodwill-Aktion des Saarland Museums (1995) für Antoine Prum ist, weil es eine solche war, nicht aussagefähig.

14 Longhi, Roberto: Kurze, aber wahre Geschichte der italienischen Malerei.

15 "... die dominierende Rolle der Galerien bei der Entdeckung und Ausstellung moderner Kunst, eine Rolle, die irgendwann in der Vergangenheit tatsächlich den Galerien zufiel, im Verschwinden begriffen ist, bereits Anfang der achtziger Jahre verschwunden war. In diesem selben Zeitraum ist die Bedeutung der nicht auf Profit gerichteten Organisationen unendlich gewachsen: Kunsthallen, Institute zeitgenössischer Kunst, Museen moderner Kunst." Ilja Kabakow: Der Künstler im Westen, Kopenhagen 1994

16 Vaessen, Jan: The inflation of the new: Art museums on their way to the 21st century, in: Boekman Foundation, a.a.O., S.119.

17 Für Luxemburg hieße das, einen oder zwei kompetente und vor allem unabhängige Fachleute mit dem inhaltlichen Teil des Museums zu betrauen, anstatt Hundertschaften in Gremien aufzufahren, wobei einer den anderen kontrolliert, die meisten Beteiligten gleich uninformatiert sind und in irgendeiner Form in Abhängigkeiten stecken, die sie selbst wiederum an diversen Gängelbändern zappeln lassen. Gleichwohl müßte die grassierende Angst vor Professionalität überwunden werden.

18 Belting, Hans: Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren, München 1995, S. 104.