

Wir sind, was wir sammeln

Ausstellung der ersten Ankäufe für das Musée d'art moderne Grand-Duc Jean im Casino Luxemburg

Auch der außergewöhnlichen Architektur des Museums, das nach dem Entwurf und den Skizzen zu urteilen ein Meisterwerk zu werden verspricht, muß man im Rahmen der Akquisitionspolitik Rechnung tragen. Folglich sollte die Kunstsammlung aus Ensembles bestehen, die stark ausgeprägt und an keinem anderen Ort zu sehen sind. Es muß zu einer Identität von architektonischem Ort und Kunstsammlung kommen, wobei einer sich der Singularität des anderen anschließt.

Bernard Ceysson

Das ist doch schön gesagt. Und wie gern - nur allzu gern - kaut der Reigen der luxemburgischen Kunstkritik dies genießerisch wieder.

Alles ist gut, alles wird schön. Nur, wieso etwas in die höchsten Höhen jubeln - ein Bauwerk, das bislang weder realisiert noch sich bewähren konnte und eine Sammlung, die noch gar nicht existiert und ihren Stellenwert innerhalb der Museumslandschaft erst einmal erklimmen muß - bevor, ja bevor auch nur annähernd Facetten erkennbar sind? Und noch wichtiger, wieso geschieht dies über einen Mitakteur, Bernard Ceysson, dem doch als Insider gewiß die Distanz fehlen dürfte? Oder ist es mittlerweile noch extremer als bereits befürchtet und die nichtexistierende Kunstkritik wird quasi in Ämterpatronage von den Akteuren selbst übernommen. Es fällt schwer, obiges Zitat anzuzweifeln, denn es ist doch wirklich schön gesagt. Und doch regen sich Zweifel. So erscheint vor allem das Vorgehen seltsam, gleich dem krampfhaften Versuch, ein Pferd von hinten aufzuzäumen, wenn die Sammlung in deutliche Beziehung zur Architektur, nämlich zur erst noch zu erbauenden Hülle gesetzt wird. Ein ausgesprochen absurdes Vorgehen, denn eigentlich sollte die Unterordnung doch wohl in genau entgegengesetzter Reihenfolge erfolgen. Das zu debattieren ist zugegebenermaßen Schnee von gestern, denn mittlerweile ist klar, die Regierung bevorzugt den Umkehrschluß, und siehe da, der Museumsdirektor aus St. Etienne findet das auch noch wunderbar, welch herrliche Aussichten auf eine wunderbare

Freundschaft, deren Ausgangsbasis eindeutig einer Vernunfttheorie entspringt.

In Bernard Ceyssons Exposé *Constituer une collection* (zitiert wird nach der deutschen Übersetzung von Rolph Ketter), aus der eingangs erwähntes Zitat stammt, das die derzeitige Ausstellung *Perspectives - Acquisitions pour un nouveau musée* im Casino Luxemburg begleitet, werden die Positionen der Ankaufspolitik erläutert¹. Zu gewissen Punkten wird allerdings keine Stellung bezogen, etwa zur musealen Etikettierung. Dabei könnte man lange und ausgiebig darüber sinnieren, wie die eigentliche, mittlerweile gesetzlich verankerte, begriffliche Definition des von I.M. Pei entworfenen Museums zustande kam. Ausgangsbasis bildete unter Jacques Santer ein *Centre d'Art Contemporain*, zwischenzeitlich fungierte es als Musée d'art moderne et contemporain und mutierte schlußendlich zum Museum für moderne Kunst.

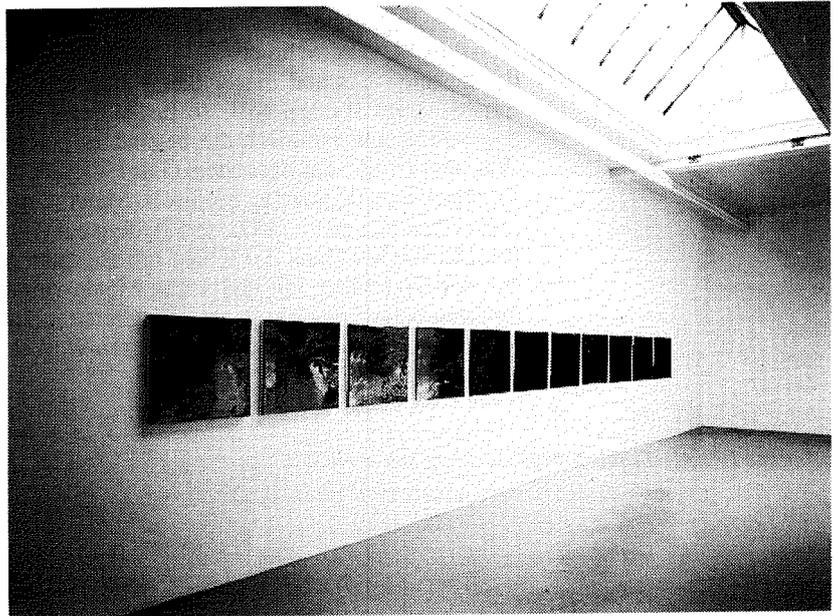
Was aber macht nun ein Museum für moderne Kunst zu dem, was es sein möchte, oder was ist es vom Grundansatz her? "Moderne Museen sind ihrer fundamentalen Beschaffenheit nach Sammlungen von heterogenen Gegenständen im homogenen Raum."² So könnte eine mögliche Definition lauten, der man sich problemlos anschließen kann. Wohin aber strebt nun Luxemburg? Bernard Ceysson hält es für kein "unmögliches Unterfangen": "Binnen zehn Jahren eine der schönsten Sammlungen des ausgehenden 20. und des 21. Jahrhunderts zusammenzustellen." Ein hehres Ziel, ein lobenswertes ohne Zweifel, doch wieso müssen wieder nur Superlative angestrebt werden, nicht schön, schöner, sondern am schönsten? Wie aber gedenkt man das "Schönste" mit dem recht beschränkten Ankaufsetat von 25 Mio. Franken aus dem Nichts zu zaubern? Wieso kann man nicht bodenständig argumentieren? Das hieße, mit dem Ziel zu arbeiten, eine schlüssige und konsequente Sammlung aufzubauen, die vielleicht Visionen erkennen ließe oder prägnant ihren eigenen Stellenwert innerhalb der schier überbordenden Museumslandschaft bestimmen könnte. Stärke und Schwäche

**"Moderne Museen sind ihrer fundamentalen Beschaffenheit nach Sammlungen von heterogenen Gegenständen im homogenen Raum."
Boris Groys**

in der Wirkung werden die Aussage einer Sammlung determinieren.

Bei der näheren Beschäftigung mit dem Exposé fällt allerdings auf, wie wenig die Schnittstelle auf der sich die Institution Museum heute befindet, diskutiert wird und wie ausgesprochen schwammig sich die eigene Positionierung präsentiert. Ebensovienig ist zu beobachten, daß eine Debatte, die sowohl im praktischen wie im theoretischen Kontext stattfindet, Einlaß findet. Etwa darüber, daß die heutige Kunst im Zeitalter der Medien scheinbar das "Ende des musealen Zeitalters" einläutet, wie es Boris Groys anhand vieler Beispiele über die "Logik der Sammlung"³ diskutiert und die Frage stellt: "Das Ende des subjektiven Kunstwerks?" Geantwortet wird mit einem deutlichen "Nein", aber das verlangt die Öffnung eines unendlichen Kommunikationsfeldes, auf dem es gilt künstlerisches Schaffen, Imagination und Wirklichkeit grundsätzlich neu zu überdenken. Denn: "Im aktuellen Ausstellungsbetrieb blindlings weiter zu wursteln, ist mittlerweile verpönt. Zum Glück. Zuerst stehen für viele Hausaufgaben auf dem Agenda. Das Erzeugen ästhetischer Spannung läßt sich nämlich nicht aus dem Ärmel schütteln."⁴ Oder wie es der Generaldirektor des Pariser Louvre formuliert: "Emotionen kommen nicht von allein". In diesem Sinne erscheint das Fragen nach dem "Wo-hin" einer luxemburgischen Sammlung in einem frühen Stadium mehr als berechtigt. Denn immerhin könnte sich der kommissarische Direktor gewaltig verirren, etwa in dem Sinne, wie es folgendes Bild von Georges Kubler exemplifiziert: Die Kunstgeschichte ist "einem riesigen Bergwerksunternehmen mit unzähligen Schachtanlagen vergleichbar, von denen die meisten schon vor langer Zeit stillgelegt worden sind. Jeder Künstler arbeitet im Dunkeln und wird nur von den Tunneln und Schächten früherer Werke geleitet, während er einer Ader folgt in der Hoff-

Bernard FRIZE, *sans titre*



nung, auf eine Goldgrube zu stoßen. Gleichzeitig aber muß er befürchten, daß die Ader schon morgen ausgeschöpft sein kann. Seine Umgebung ist überhäuft mit den Halden der ausgeräumten Minen; andere Goldsucher durchforsten sie von neuem, um Spuren seltener Elemente zu sichern, die früher einmal weggeworfen worden sind, heute aber höher als Gold bewertet werden. Hier und da werden neue Stollen angelegt, aber das Terrain ist so unterschiedlich beschaffen, daß die alten Kenntnisse nur von geringem Nutzen sind für die Aufarbeitung dieser völlig neuen Erbschaffheit, die sich auch als wertlos erweisen kann."

Was soll ins Museum?

Was soll aus dem ständig wachsenden Müllhaufen der Geschichte in den musealen Raum transportiert werden?

*Bianchi Paolo*⁵

Das ist eine weitere, gute und treffende Frage, denn bislang bleiben die Richtungen schwammig, geschweige denn schimmert ein visionäres Engagement durch den bunten Reigen der ersten Ankäufe, die an dieser Stelle nicht einzeln benannt werden, da sie dem Leser in fotografischer Reproduktion im Dossier dieser Ausgabe vorliegen. Nun vermisse ich aber, daß bei der Diskussion um die Ankäufe noch nicht einmal versucht wird, einen Bogen zur viel gerühmten École de Paris, die ja in Teilsegmenten, guten wie schlechten, existiert, zu spannen. Etwa so wie J.-Ch. Ammann es für das Frankfurter Museum für Moderne Kunst tat, indem er überlegte, die vom Museum erworbene Sammlung Ströher mit Werken aus den sechziger Jahren über die "Gegenwart als Brückenkopf" zu komplettieren. Doch in Luxemburg existiert kein derartiger Brückenschlag. Was aber ist nun mit den berühmt berichtigten, vom kunstbegeisterten Bautenminister als Aus-

So manifestiert die Theatralizität, wenn man so sagen darf, der heutigen Ausstellungspraxis vor allem die Reflexion der Vergänglichkeit der Sammlung als Sammlung. Wir sind heute mit einem fließenden Museum, mit einem fließenden kulturellen Archiv konfrontiert, das alle Identitäten unsicher macht und unterwandert. In diesem Fluß sollen alle kulturellen Identitäten ständig neu definiert werden.

Boris Groys, Logik der Sammlung

*Am Ende des musealen Zeitalters
München 1997, S. 36*

gangssammlung für das Pei-Museum förmlich in den Himmel gelobten Beständen der École de Paris passiert? Sie existiert bislang im Bestand des Kunsthistorischen Museums am Fischmarkt. Von dort ist zu vernehmen, daß wenn auch nicht der gesamte Bestand dieser Sammlung an das Pei-Museum fließen soll, so doch Teile der Sammlung und natürlich die besonders guten. Was aber ist nun das besonders Gute? Vielleicht Frantisek Kupka, jener tschechische Maler, Graphiker und Illustrator (1871-1957), dem zur Zeit das Münchener Haus der Kunst mit Beständen aus der Sammlung Jan und Meda Mladek eine umfangreiche Ausstellung als "Wegbereiter der Moderne"⁶ widmet und der mit einigen Werken in der École de Paris vertreten ist...

derstand. Später folgte die andere Generation wie Günter Förg, Georg Herold und Markus Lüpertz."

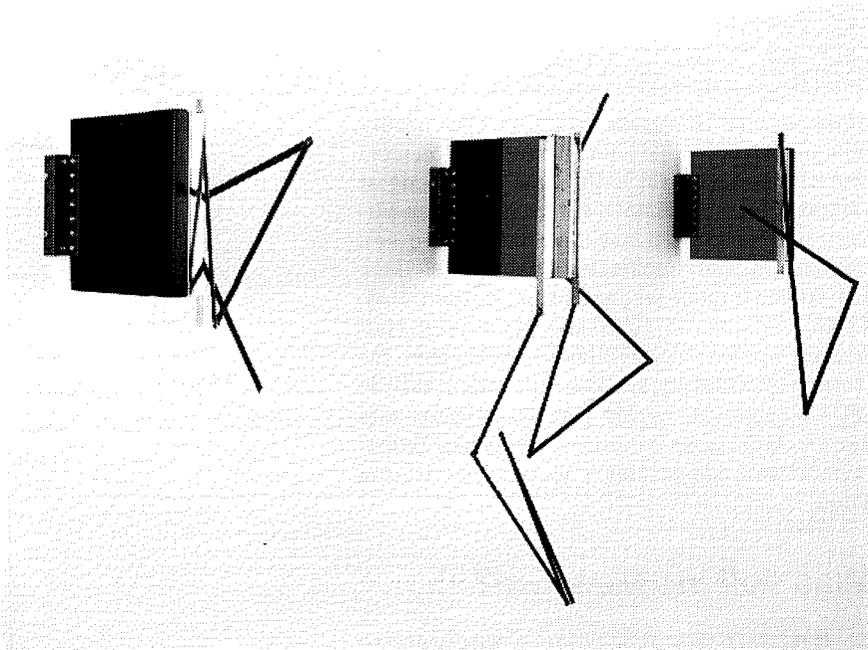
Fehlgeschlossen. Genau dies passiert nicht, Bestände werden nicht gesichtet, ausgewertet und auf ihre Aussagekraft hin überprüft, sondern gesammelt wird vom Tage x an, ohne daß im erläuternden Text des kommissarischen Direktors Bernard Ceysson auch nur ansatzweise erahnbar ist, wie und vor allem nach welcher Auswahl die Sammlung einzubinden wäre. Und in logischer Konsequenz ließe sich weiterfragen: Wie würde sich das Verhältnis von Werkstruktur und Werkfunktion einzelner Werke aus der École de Paris innerhalb des neuuzuerwerbenden Sammlungskontextes verändern? Auch hier keine Auskunft.

Ebensowenig ist bei den bereits erfolgten Ankäufen im Sektor Photographie erkennbar, welche Funktion diesem Sammlungssegment zgedacht wird. Wird beabsichtigt, Werke einzelner Künstler miteinander sprechen zu lassen? Oder ganz anders, will man europäische und amerikanische Werke miteinander in Vergleich bringen? Bislang gibt auch hierzu keine Aussagen.

Und dann, kann den schnäbelnden Ausrutscher (Julian Schnabel, *Hector*, 1989) verstehen wer will. Es wäre aufschlußreich zu wissen, wem diese Schnapsidee zum Ankauf kam. War es vielleicht ein Sonderangebot, des ansonsten mehr als Überbezahlten (laut Kunstkompaß der Zeitschrift Capital, Ausgabe 11/96, schlägt ein mittleres Format immerhin mit gut 3,4 Mio. Franken zu Buche), der im Windschatten der Hollywoodmania ein feudalfürstliches Leben führt. Oder gab gerade letzteres, weil es sich so stilvollendet ins Großherzogtum schmiegt das ausschlaggebende Kaufargument. Ein wenig sei hierzu recherchiert und Arthur C. Danto's *Kunst am Ende der Kunst* zu Rate gezogen: "Die Kunstwelt wurde mit Bildern überschwemmt, die ihre Bedeutung durch Quantität und Energie, aufgewählte Pigmente und ominösen Symbolismus zu beschleunigen suchten. Man bemühte sich, bedeutend auszusehen: ich habe das an anderer Stelle Wichtigkeitskunst genannt. Die Kunstgeschichte war wieder im Gleis. Man konnte sich einen Ruf erwerben und viel Geld verdienen. Im Laufe der 80er wurde dann immer deutlicher, daß Schnabel im Grunde nur Schnabels schuf und Salle immer wieder Salles fabrizierte. In jenem allerersten Augenblick aber erschien es vielen wie eine Renaissance." Der erste Augenblick ist nun aber längst überschritten und man konnte über Schnabels "Action-painting im Jurassic Park" Sätze lesen wie: "Zu Grotesken macht sie in der Regel ihr bulimistischer Sinnhunger. Ihre Spreizartistik zwischen Metaphysik und Banalität." (*Die Zeit*, 31.3.1995) Da bis jetzt kein Depot für das Museum geplant ist, sollte man dies spätestens nach diesem Ankauf nachholen!

"Die total demokratisierten Museen 1990 sehen einander sehr ähnlich; die Namenslisten der Künstler - speziell was die Malerei und Bildhaue-

Antoine LAVAL, Triptych 1987



Doch danach fragt man vergeblich, denn bis dato ist noch keinerlei Entscheidung getroffen, das heißt bislang wird die École de Paris überhaupt nicht in konkreten Bezug zu den Neuankäufen gesetzt, etwa entsprechend einer Idee, die der Direktor des Amsterdamer Stedelijk, Rudi Fuchs, in einem Interview⁷ in Ansätzen durchspielte: "In Luxemburg gibt es die École de Paris, das ist gar nicht so schlecht. Sie wird unterschätzt, obwohl junge Künstler, das habe ich in Amsterdam bemerkt, wieder sehr an ihr interessiert sind. Dann gibt es die deutschen *Informellen*, die kaum jemand in Europa kennt, wie Ernst Wilhelm Nay, Hann Trier oder Fritz Winter. Das kann als Äquivalent zu den fünfziger Jahren der École de Paris gelten. Förg könnte dann als direkte Abstammung von Nay folgen. Das ist die Hinterseite von Europa. Als andere Teile Europas und gewisse Generationen von amerikanischer Kunst überschwemmt wurden, leisteten diese deutschen und französischen Künstler Wi-

rei des zwanzigsten Jahrhunderts betrifft - sind austauschbar. Die Museumsbesucher beginnen sich zu langweilen."⁸

Und wie gedenkt die Ceyssonsche Mannschaft derartige Phänomene zu vermeiden? Ganz einfach man kauft blindwütig drauflos, denn schon heute steht fest, das Ergebnis wird famos! Welche Nischen sucht man, sucht man überhaupt welche? Wie intensiv sind die Kontakte zu den Häusern in direkter Nachbarschaft, wie Saarbrücken und Straßburg? Letzteres wird übrigens bereits im nächsten Jahr ein neues Gebäude, erbaut durch den in Paris etablierten Architekten Adrien Fainsilber, eröffnen, das über eine nicht uninteressante Sammlung in der Moderne wie der Gegenwart verfügt.

Multikulturelle Ankaufskommission

Während viele Leute Geschmack haben, sind nur wenige mit ästhetischer Rezeptivität ausgestattet.

Marcel Duchamp, 1949

Es bleibt ein weiteres erstaunliches Phänomen: Die Zusammensetzung der Ankaufskommission! Sie gibt in vielerlei Richtung Fragen auf, doch zu beobachten ist, es wird nicht gefragt, sondern akklamiert oder goutiert. Dabei handelt es sich um eine breitgestreute Vielfalt, bestehend aus: S.A.R. la Princesse Sibilla, Jeff Erpelding, Lucien Kayser, Jean Luc Koltz, Paul Reiles, Maria de Corall, Lorand Hegyi und natürlich Bernard Ceysson. Fragen könnte man, was bezweckt die Regierung mit einer derartigen Zusammensetzung? Möchte sie vielleicht ein Verfahren einführen, das bislang an keinem der bekannten Museen praktiziert wurde und somit zum Vorreiter eines neuen Trends werden? Wohl kaum. Wahrscheinlicher erscheint die Angst vor dem starken Mann/Frau, der/die vielleicht eigenmächtige Entscheidungen evoziert, und die unter Umständen nicht mit der gewünschten Linie - welche diese sein soll, steht in den Sternen - der politischen Verantwortlichen und ihnen nahestehenden Kreisen übereinstimmen könnte. Ganz gleich wie die Argumentation für das in Luxemburg gewählte Verfahren lauten könnte, es wäre keine rühmliche. Nicht umsonst ist bei sämtlichen großen musealen Sammlungen, die etabliert wurden, sei es durch Pontus Hultén, Willem Sandberg oder Alfred Barr eines ganz klar: Es sind ausschließlich diese Persönlichkeiten und in ihrer Nachfolge andere gewesen, die allein verantwortlich, subjektiv und gewiß auch eigenwillig die bedeutenden Sammlungsschritte für das Moderna Museet Stockholm, das Stedelijk Museum in Amsterdam und das Museum of Modern Art in New York einleiteten. Faktum ist nun einmal, daß der radikale und visionäre Ästhet sich kaum in Kommissionen wohlfühlt. Es erscheint zudem geradezu vernessen, der Idee anzuhängen, es ließe sich eine Art proporzwahrendes Abstimmungsverfahren in einen Akt einführen, der al-

lein über ein fähiges und sehendes "Auge" von Erfolg gekrönt wird. Der langjährige Leiter der Düsseldorfer Kunstsammlung NRW Werner Schmalenbach (1962-1990) hat vielleicht am krassesten belegt, wie es von Statten gehen sollte. Ausgestattet mit einem traumhaften Etat von 2 Mio. Mark⁹ nach seinem Amtsantritt war er zwar auch auf die Zustimmung durch eine Kommission angewiesen, allerdings hatte er "durch einen Trick"¹⁰ das dreiköpfige Gremium selbst zusammengesetzt, wohlwissend: "ich brauchte 'Ja-Sager', nicht aus Bequemlichkeit, sondern weil es anders gar nicht gegangen wäre. Künstlerische Entscheidungen können meiner festen Überzeugung nach nur persönliche Entscheidungen sein. Kommissionsentscheidungen in der Kunst sind absurd." Gleich ihm dürfte wohl jeder Museumsdirektor Wege suchen, um bestehende, hemmende Ketten von Kommissionen zu sprengen. Und im Fall Luxemburg stellt sich noch eine weitere Frage, die vorab einer Erläuterung bedarf. Zwei Mitglieder der Ankaufskommission stehen an eigenen Fronten, Lorand Hegyi am Museum Moderner Kunst in Wien und Maria de Corral als Verantwortliche für die zeitgenössische Sammlung der Stiftung La Caixa. Das ist nicht weiter verwerflich, nur sind beide mitten im eigenen Geschehen, das heißt auch sie verfolgen ureigenes Sammlungsinteresse, bedingt durch ihre hauptberuflichen Funktionen. Frage: Ist zur Gänze auszuschließen, daß es nicht zu eventuellen Interessenkonflikten kommen könnte?

I.N.

1) Der deutsche Künstler IMI Knoebel schreibt sich mit einem M, und nicht wie es Bernard Ceysson in seinem Exposé bevorzugt mit doppel-M. Ein verzeihlicher Lapsus hieße der Künstler Günther statt Günter, doch IMI hieß einmal Klaus Wolf Knoebel und legte sich das Markenzeichen gemeinsam mit IMI Giese in den sechziger Jahren zu und es fungierte zudem als Abkürzung für "Ich Mit Ihm". Nun mag ein Franzose zwar Hombroich wie Hombroisch aussprechen, geschrieben wird der Ortsname dennoch wie die erstgenannte Variante. Es ist doch peinlich, daß so viel Kunstbeflissenheit für 20 Franken unters Volk gestreut wird und das nicht nur in der französischen Originalfassung, sondern unter dem Motto doppelt hält besser auch in der deutschen Übersetzung!

2) Groys, Boris: Sammeln gesammelt werden. In: Letre International, Heft 33, 1996, S.33

3) Groys, a.a.O., S.32

4) Groys, Boris: Logik der Sammlung. Am Ende des musealen Zeitalters, München 1997

5) Bianchi, Paolo, in: Fibicher, Bernhard (Hrsg.), L'art exposé, Ostfildern 1995, S.69

6) Frantisek Kupka und Otto Gutfreund. Zwei Wegbereiter der Moderne. Im Haus der Kunst München bis zum 20.7.1997.

7) Das Gespräch führte Ina Nottrot am 10.1.1996 im Casino

8) Haase, Amine: Wieviele Füße gehen ins Museum? in: Das Museum, München 1990, S.154

9) "Diese Mittel waren enorm. Zwei Millionen im Jahr waren für damalige Zeiten gewaltig, viel mehr, als irgendein anderes Museum in den sechziger Jahren zur Verfügung hatte. Vor allem war es aber unvergleichlich viel mehr als zwei Millionen heute." Schmalenbach, Werner: Ein Leben mit der Kunst, Berlin 1996, S. 21

10) Schmalenbach, a.a.O., S.22