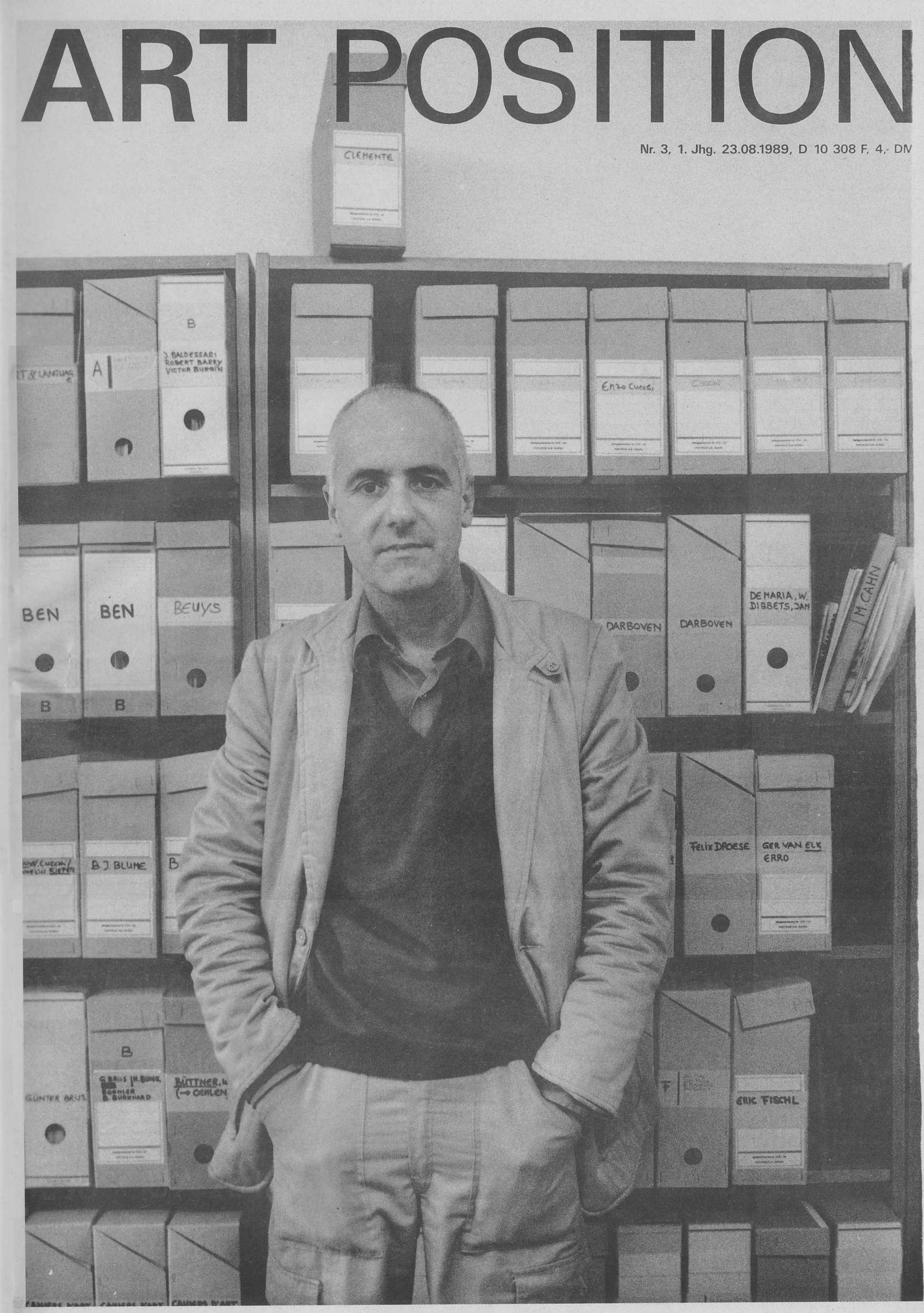
ART POSITION

Nr. 3, 1. Jhg. 23.08.1989, D 10 308 F, 4,- DM



Jean-Christophe Ammann

Fragen an den Direktor des Museums für Moderne Kunst

von Patrick Conley

Herr Ammann, sie sind Direktor des Museums für Moderne Kunst in Frankfurt. Das Museum steht erst im Rohbau, ein beachtlicher Teil der zukünftigen Ausstellungsstücke ist aber bereits angekauft. Wie groß ist ihr Spielraum bei den einzelnen Erwerbungen?

So nüchterne Fragen lassen sich gut auch ganz nüchtern beantworten. Wenn es über 40.000,- DM geht, muß ich den Ankauf vor dem Kulturausschuß des Stadtparlaments vertreten. Was ich auch immer mit größtem Vergnügen mache. Das sind Dinge, die mir auch Spaß machen, den Leuten zu erklären, weshalb ich mich für etwas entschieden habe und entscheide. Und da ich ein Überzeugungstäter bin, mache ich das mit entsprechendem Elan.

Wollen sie dabei auch auf private Förderung zurückgreifen?

Es war von Anfang an klar, daß man mit den Mitteln, die eine Stadt zur Verfügung stellen kann, auch wenn es noch so eine reiche Stadt ist, nicht sehr weit kommt, weil ein kommunales Steueraufkommen den galoppierenden Marktpreisen nicht folgen kann. Daher ist ein privater Förderverein und die zusätzliche Aktion von Leuten, die bereit sind etwas zu tun, ebenso wichtig.

Nach welchen Kriterien entscheiden sie, ob ein Werk in die Sammlung aufgenommen werden soll?

Man muß natürlich schon eine Vorstellung haben, was man will, und zwar im Sinne eines Konzeptes. Das Erste, das auch eine erfahrungsbedingte Angelegenheit ist, besteht darin, daß ich mich nicht nur für ein Werk entscheide, das mir gefällt, sondern immer auch für den Künstler. Denn Kunst kommt nicht von Können, sondern vom Künstler. Das heißt auch, daß ich mich nicht mit einem einzelnen Werk zufrieden gebe, sondern ich möchte, wenn immer möglich, eine ganze Gruppe von Werken haben. Der Grund ist einfach: eine Gruppe von Arbeiten verdeutlicht die Haltung des Künstlers und die Komplexität eines Werkes. An einer „Briefmarkensammlung" stört mich, daß die einzelne Arbeit die Bürde eines ganzen Werkes auf ihren Schultern tragen muß. Es kommt ein zweiter Punkt hinzu. Wenn ich dieses Museum nächstes Jahr eröffne, dann gibt es zum einen einen bestehenden hochkarätigen Teil aus der früheren Sammlung Ströher mit u.a. Werkgruppen von Warhol, Walter De Maria, Lichtenstein, Oldenburg, Rosenquist, Ruthenbeck, Franz Erhard Walther und Palermo. Karl Ströher hat schon dieses Modell des Erwerbs von Kunstwerken vorexerziert, indem er immer Gruppen von Werken erworben hat und nicht einfach ein einzelnes Werk. Und das kommt mir unheimlich nahe; insofern ist er ganz bestimmt ein Vorbild.

Jetzt geht es darum, aus der Gegenwart gewissermaßen für die Zukunft Dinge zu erwerben. Es kann nicht in meinem Interesse sein, ein Museum zu eröffnen, das einfach eine Schatulle darstellt, wo einige gute Bilder zu sehen sind, es muß eine Position beziehen. Position beziehen heißt, es muß ein Instrument der Erkenntnis dessen sein, nicht nur, was heute in der Kunst passiert, sondern auch eine Erkenntnis sein, für das, was die Gesellschaft ist, innerhalb der die Kunst entsteht. Es geht mir um die zwei Seiten eines Kunstwerkes: Die eine ist die, daß das Kunstwerk an sich existiert, eine Realität für sich ist. Die andere, daß es einen Symptomcharakter besitzt. Der Symptomcharakter ist ja immer etwas, was von sich weg, auf etwas hin weist. Das Werk weist darauf hin, daß es nicht in einem luftleeren Raum entstanden ist, sondern unter ganz bestimmten Bedingungen, die man mit Gesellschaft und Zeit definieren kann.

Der französische Philosoph Jean-Francois Lyotard stellt für die Kunst fest, es gäbe nicht nur diese eine Zeit: „Überall handelt es sich lediglich um Parachronismen, nebeneinander bestehende Zeiten." Stellen sie eine ähnliche Entwicklung fest, eine Entwicklung, die darauf hinausläuft, daß man nicht mehr von einer Avantgarde sprechen kann?

Ich bin hier ganz seiner Meinung. Ich kenne Lyotard auch persönlich sehr gut. Wir haben allerdings eine total verschiedene Anschauung von Kunst. Er ist ein unglaublicher Rationalist und hat da ganz bestimmte Vorlieben, die nicht meine einzigen sind.

Dieses Jahrhundert war zweifelsohne stark durch die Avantgarden geprägt, und wir sind an einem Punkt angekommen, wo es keine Avantgarden mehr gibt. Die Avantgarden waren immer gekoppelt mit der Ideologie des Fortschritts. Die Avantgardbewegungen waren kollektive Energien projektiven Charakters. Sie waren die Spitze eines Eisberges, insofern, als sie immer aus einem energetischen Umfeld herausgewachsen sind. Mit dem Zusammenbruch der Ideologie des Fortschritts in den frühen 70er Jahren, ist auch der Begriff der Avantgarde zusammengebrochen.

Die Avantgarde verkörperte immer auch eine Stoßrichtung, sie schloß mehr aus denn ein. Heute sind wir dagegen in einer Situation, wo man mehr einschließen, als ausschließen muß. Daraus ist dieser unselige Begriff des Postmodernen entstanden, der auf einer banalen Ebene mit Klitterung verstanden wird. Also von überall her etwas nehmen. Er wurde von vielen Leuten, auch in der Architektur, unselig mißbraucht.

Inwiefern mißbraucht? Ich sehe ein, daß man bei der bildenden Kunst eher Bauchschmerzen bekommt, wenn man mit diesem Begriff operiert, aber in der Architektur scheint seine Verwendung doch, wenn man an die Bauten der letzten Jahre denkt, gut begründet?

Bei der Architektur hat er eine unselige Bedeutung, weil er in einem Maße Architektur verunklärt, die eigentlich mit Architektur nichts mehr zu tun hat. In der bildenden Kunst, da haben Sie völlig recht, kommt etwas ganz anderes zum Vorschein, nämlich eine grundsätzliche Veränderung des methodischen Denkens. Nicht mehr das lineare Denken, sondern ein konzentrisches Denken. Und wenn Sie je von einem Künstler, wie z.B. Bruce Naumann gehört haben, dann haben Sie einen Künstler, der dieses konzentrische Denken in außergewöhnlicher Weise seit zwanzig Jahren praktiziert und dadurch eben heute zu einem der bedeutensten Künstler der mittleren Generation gehört.

Was verstehen sie unter konzentrischem Denken?

Wenn ich nicht mehr in eine Richtung gehen kann, muß ich mich konzentrisch ausdehnen. Und wenn ich mich konzentrisch ausdehne, darf ich mich nicht konzentrisch ausdehnen, in dem Sinn, daß ich mich aufblähe oder ausweite, sondern ich muß immer wieder über das Zentrum als Kontrollinstanz zurückkehren. Das kann auch eine eliptische Ausdehnung sein. Das Entscheidende ist, daß dieses Zentrum, das der Künstler selbst ist, nicht statisch, sondern in sich auch beweglich ist. Und dann kommt, was, wie sie sagen, in der bildenden Kunst so schwer auszumachen ist, aber in der Architektur so deutlich in Erscheinung tritt, daß in dieser konzentrischen Ausdehnung gleichzeitig ganz verschiedene Dinge an den Tag treten. Dinge, die nicht in einer chronologischen Interdependenz an den Tag treten, wo das eine das andere gebiert, sondern, daß durch die Methode selbst bedingt, Dinge entstehen, die auf den ersten Blick miteinander wenig zu tun haben.

Das macht, daß man z.B. sagt, es tritt eine Beliebigkeit an den Tag: Welches ist denn die Position des Künstlers darin? Das macht auch, daß die Rezeption der Arbeiten von jüngeren Künstlern sehr viel schwieriger geworden ist, als wenn man sagen könnte, es gibt einen chronologischen, einen linearen Stil, wo einer, sagen wir vom Figürlichen in die Abstraktion hinein geht, bis er schlußendlich ganz im Abstrakten landet, wie, ein ganz bekanntes Beispiel, die Arbeit von Piet Mondrian.

Umgekehrt gibt es einen, schon immer in dem Sinne exemplarischen postmodernen Künstler. Da wäre Picasso zu nennen. Picasso hat ein Sakrileg nach dem anderen gemacht. Dadurch ist er auch ein derart hochkarätiger Block, daß man über ihn fast nicht reden kann.

Erst vor kurzem fand ja eine Picasso-Ausstellung in Frankfurt statt. Läßt sich nicht an den dort gezeigten Skizzenbüchern eine lineare Entwicklung Picassos sehr deutlich feststellen?

Die Linearität von der Sie sprechen, ist in dieser Ausstellung fragmentarisch konstruiert. Picasso gehört mit Braque zu den wichtigsten Kubisten. Zuerst kam der analytische, dann der synthetische Kubismus und dann kam ein Bruch: der Erste Weltkrieg. 1918 malt Picasso plötzlich wie Ingres und 1920/21 entstehen riesige Figuren, große Leiber. Stellen Sie sich vor, ein Künstler, der ein Kubist war, hat nicht einfach nur einen kubistischen Stil gemalt, sondern dem Kubismus lag ja eine ganze Weltanschauung zu Grunde. Die Auflösung eines einheitlichen Weltbildes, ein Weltbild, das nicht mehr perspektivisch, sondern nur noch organisatorisch zu fassen ist. Das ist, wie wenn Schönberg von der Zwölftonmusik aus plötzlich wieder eine Beethovensinfonie geschaffen hätte. Das sind doch Sakrilege, wie man sie sich gar nicht vorstellen kann.

Betrachtet man aber einzelne Aspekte, verhält es sich doch genau umgekehrt. Ein gutes Beispiel sind die Porträts, die Picasso von Olga Koklowa entworfen hat.
An diesen Skizzen von seiner Freundin, die in einem Sessel sitzt, läßt sich der Übergang von einer naturalistischen zu der kubistischen Wiedergabe Blatt für Blatt verfolgen. Bleibt es nicht bei der Reihenfolge: Erst Beethoven und dann Schönberg?

Richtig. Aber der umgekehrte Weg ist fast nicht denkbar, und den umgekehrten Weg hat Picasso immer auch genommen. Deshalb ist er so ein Prototyp, über den so schwer nachzudenken ist, weil er eigentlich aus dem Jahrhundert herausragt. Ich sage herausragt, weil er sich so schwer instrumentalisieren läßt.Das hängt auch mit dem zusammen, was Reinhard Mucha und Katharina Fritsch als kollektive Biographie bezeichnet haben. In dieser neuen Methode des Denkens, des konzentrischen Ausdehnens, kommt das Gemeinsame stärker zum Vorschein, als das Davoneilen. Die Avantgarde lief immer davon. Die kollektive Biographie meint insofern nicht primär das Gemeinsame, sondern das, was das Gemeinsame trennt. Es ist gewissermaßen ein dekonstruktiver Akt. Mit dem dekonstruktiven Akt kann das Gemeinsame auf einer ganz anderen Ebene rekonstruiert werden. Das hat dazu geführt, daß Künstler sich mit diesen Dingen auseinandergesetzt haben. Also einerseits über das Ähnliche und Verschiedene und an-

ALTE OPER FRANKFURT

Di, 19.9., 21 Uhr
LA MARIQUILLA
y su grupo
Gran Tarlao Flamenco '89

Mi, 20./Do, 21.9., 21 Uhr
PETER KRAUS
„Vorwärts in die Fifties"

Sa, 7.10., 20 Uhr
BARRELHOUSE JAZZPARTY

Do, 19.10., 20 Uhr
PACO DE LUCIA
Concierto '89

Sa, 21.10., 20 Uhr
KEITH JARRETT

Mi, 25.10., 21 Uhr „Blaze of Glory"
JOE JACKSON
& HIS TEN-PIECE-BAND

So, 29.10., 20 Uhr
MARY Von Mary & Gordy
GIB AIDS KEINE CHANCE
und Orchester Pichi Palinoff & Die Witwen
Die frech frivole Illusion

Mi, 1.11., 20 Uhr
UDO LINDENBERG

Fr, 10.11., 20 Uhr
WESTERNHAGEN

Mo, 4.12., 20 Uhr
THE DUBLINERS

Alte Oper 13 40-400, Abendkasse 13 40-405/406 und an allen bekannten Vorverkaufsstellen.

dererseits über das, was Derrida die Differenz nennt. Da ich mit diesen Künstlern noch in meiner Baseler Zeit Ausstellungen gemacht habe, sowohl mit Reinhard Mucha, Katharina Fritsch und Rosemarie Trockel, ist es mir ein großes Anliegen, diese Position als eine Position der 90er Jahre festzumachen. Also nicht nur, ich bin ja kein Theoretiker, was ich ihnen jetzt erzähle ...

Was sie erzählen, klingt aber sehr theoretisch.

Ja aber, ich bin es überhaupt nicht. Ich bin ein rein intuitiver Mensch. Das, was ich ihnen jetzt erklärt habe, sind alles Erfahrungen, die ich aus den Werken gewonnen habe.

Angenommen, ihr Projekt, das Museum auf die 90er Jahre hin zu entwerfen, gelingt. Wird dann nicht trotzdem alle zehn, zwanzig Jahre ein neues „Museum für Moderne Kunst" nötig?

Es ist natürlich ein Museum für zeitgenössische Kunst, aber ich gehe davon aus, daß nicht jedes Museum alles machen kann. Das alte Museum war eine Bildungsstätte, wo man ein großes Angebot schuf, um den arbeitenden Menschen an die Kultur heranzuführen. Die Menschen heute können sehr viel reisen, sie können sich weltweit ganz verschiedene Museen anschauen. Das Entscheidende ist für mich: ich mache ein Museum, das sich von den anderen Museen ganz grundsätzlich unterscheidet und das eine Position bezieht. Wo man sagt, um die und die Dinge zu sehen, gehe ich nach Frankfurt. Wenn ich Polke und Beuys sehen will, dann gehe ich nach Bonn, wo Dirk Stemmler und Katharina Schmidt einen phantastischen Fundus an Polke- und Beuysarbeiten zusammengeführt haben. Will ich jetzt auch noch Polke kaufen? Nee, sage ich. Erstens kostet das viel zu viel Geld und zweitens ist es ein so komplexes Problem, weil ich, wenn ich den späten Polke habe, auch den frühen Polke haben muß, sonst verstehe ich gar nicht, was der Polke macht.
Wir haben „Blitzschlag mit Lichtschein auf Hirsch" von Beuys. Es war damals die Diskussion, ob man, über Leihgaben, zusätzlich einen Raum machen sollte mit anderen Arbeiten von Beuys, um dieses Werk in einen gewissen Zusammenhang zustellen. Ich meine nein! Denn der Beuysblock in Darmstadt wurde vom Land Hessen und der Bundesregierung angekauft, bleibt also dort wo er ist. Dementsprechend ist es an uns, eine klare Information zu liefern, und den Besuchern des Museums zu sagen, geht nach Darmstadt, 20 Minuten mit der S-Bahn, dort seht ihr eine einzigartige originale Beuysinstallation. Ich muß die Beweglichkeit des Besuchers und des Menschen heute in diese Dinge einbeziehen.

Bleibt die Frage, wie man die Leute anspricht. Sie selber sagen, daß der Zugang zu zeitgenössischen Werken schwieriger geworden sei. Wie wollen sie verhindern, daß der Besucher entweder alles Ausgestellte schroff ablehnt oder, das andere Extrem, blind ihrer Auswahl applaudiert, um so möglichst erfolgreich sein fehlendes Verständnis für Kunst zu kaschieren?

Erstens kann ich nur wieder darauf hinweisen: Dadurch, daß ich mich auf Werkgruppen konzentriere, erhellen sich die Werke gegenseitig. Das zweite, was mir ganz wichtig ist, ist der Ereignischarakter. Die Leute, die in dieses Museum kommen, hoffentlich kommen, werden mit Dingen konfrontiert, die sie als Ereignis wahrnehmen. Ich denke an den Lichtraum von James Turrell. Das sind ganz ungewöhnliche Wahrnehmungsgeschichten, die in hohem Maße irritieren. Und zwar bis zu dem Punkt irritieren, daß man als Betrachter mit der eigenen Wahrnehmung konfrontiert wird. Das ist eine sehr schmerzhafte und ganz verunsichernde Geschichte. Ich denke an die Videoprojektion, die Bill Viola für Frankfurt macht, der bedeutendste Videokünstler heute überhaupt. Ich glaube auch, daß der Sacco und Vanzetti Leseraum von Sia Armajani ein Ereignis sein wird, weil es neben der Cafeteria der einzige Ort ist, wo man sich wirklich hinsetzen, lesen oder auch miteinander sprechen kann. Armajani ist ein Künstler, der sich selbst als Public Artist bezeichnet und für den Kunst im öffentlichen Raum stets auch einen funktionellen Charakter besitzt. Insofern nimmt der heute 50jährige Künstler die Position eines Pioniers ein. Dann gibt es die „Tischgesellschaft" von Katharina Fritsch, ein Einzelwerk, das so aussagestark ist, daß man an ihm nicht vorbeikommt. Ich denke auch an die Bilder von Gerhard Richter, der „18. Oktober 1977". Alles das sind Dinge, bei denen der Betrachter sehr stark eingebunden wird, emotionell wie auch wahrnehmungsmäßig.

Wie verhält es sich dabei mit den Datumsbildern von On Kawara?

Ich glaube, daß dieser Raum von On Kawara so etwas wird wie ein Ikonenraum: Plötzlich wird der Betrachter sagen, ach ja, 1966, 67, 68, 69, 70, 71 ... Und plötzlich sagt er, ja, 1971, Menschenskind, da habe ich doch meine Frau kennengelernt. Das war ja unglaublich. Da sind wir in Torremolinos gewesen und dann ging da das Auto kaputt. Und plötzlich kommt dem solches Zeug in den Sinn.
Kommen wir zur Sache: On Kawara ist Japaner und die haben einen völlig anderen Individualitätsbegriff als wir. In der westlichen Kultur bestimmt das Individuum die gesellschaftlichen Beziehungen, in der japanischen Kultur ist es umgekehrt, dort bestimmt der soziale Kontext den Stellenwert des Individuums. Man kann also von einer kollektiven Individualität sprechen. Das ist das eine.
Das andere leitet sich aus dem Gesagten auf den Werkbegriff ab: Wenn wir hierzulande die Retrospektive eines Künstlers betrachten, stellen wir fest, wie er in seinem Schaffen über viele Jahre hin reift oder altert. Im Falle von On Kawara ist es umgekehrt: Die in der Form gleichbleibenden, nur im Datum sich verändernden Bilder über 25 Jahre konfrontieren uns selbst mit dem älter werden. In einem Museum, das soviele Stile, Tendenzen und Sprachen vereinigt, ist dieser gleichbleibende, gewissermaßen zeitlose Duktus, der Geschehnisse und Emotionen in einem einzigen Datum verdichtet – daher: Ikonen – von entschei-

dender, meditativer Bedeutung. Die Zeit steht irgendwie still in diesen Bildern, in denen man mehr die eigene Geschichte abliest, als die Geschichte der Bilder rezipiert. – Übrigens, in welchem Jahr sind sie geboren?

1965

Also ein Jahr bevor die „Date-Paintings" von On Kawara einsetzen. Da waren sie ein schreiender Knirps, während die Amerikaner ihre Großeinsätze gegen Nordvietnam begannen.
In der Schulzeit waren die Daten in der Geschichte eine Pein für mich. Jetzt kommen sie wieder auf mich zu, viel umfassender, existenzieller.

Sie haben noch nicht die Frage beantwortet, inwieweit das Museum in zehn Jahren vielleicht veraltet ist.

Richtig. Darüber nachzudenken ist eine wichtige Sache. Natürlich möchte ich Dinge tun, die zehn Jahre und mehr überdauern. Hier kommen wir zu einem Punkt, über den ich eigentlich nur abstrakt reden kann, weil ich mit den Räumen noch zu wenig Erfahrung habe, aber ich gehe mindestens einmal pro Woche dorthin und lerne alles auswendig. Wenn es soweit ist, werde ich sicher auch dort schlafen, um am Morgen die Größe und die Weite der Räume zu erfahren.
Wenn ein Werk wirklich ein Kunstwerk ist, dann ist es ein zeitgenössisches Werk, ob es heute oder vor fünfhundert Jahren gemalt wurde. Ein Piero della Francesca oder ein Andrea Mantegna z.B. sind so wunderbare Werke, daß mich die voll in den Solarplexus treffen. Umgekehrt gibt es Werke, die eher Dokumente sind. Der Kunsthistoriker kann sehr oft den Unterschied zwischen einem Kunstwerk und einem Dokument gar nicht sehen. Das Dokument verweist auf seine Zeit, ist ein liebevolles Werk und darf unter keinen Umständen vernachlässigt werden. Das Kunstwerk brennt ihnen ein Loch in den Bauch, heute noch.

Könnte nicht auch das Dokument einmal eine Zeit gehabt haben, in der es in der Lage war, eine solche Wirkung auszuüben?

Das ist möglich, das ist eine riesige Frage. Da nageln sie mich natürlich fest. Ich kann nur sagen, ich werde versuchen, mein Bestes zu tun, um Dinge zu erwerben, die auch in fünfzig Jahren noch jemanden ein Loch in den Bauch brennen.

Ist das Bedürfnis über Kunst zu theoretisieren von außen aufgesetzt? Haben Theorien einen Einfluß auf ihre Umgangsweise mit Kunst?

Von meiner Person aus gesehen, habe ich, was ich in meinem Leben gelernt habe, von den Künstlern gelernt.
Ein Künstler, der ein Bild malt oder ein Werk schafft, schafft immer ein Stück Welt. Dieses Stück Welt, auf einer anderen Ebene, in ein Weltverständnis hineinzubringen, ist, glaube ich, ganz unabdingbar. So habe ich mir eigentlich immer über die Künstler und über die Erfahrung mit der Kunst, nicht eine Theorie, aber so etwas wie ein Verständnis von Welt erworben. Natürlich beschäftige ich mich auch mit Theorien über Kunst. Vielleicht müßte ich sagen: Dann beschäftige ich mich auch mit dem, was die Künstler gesagt haben. Was die Künstler selbst geschrieben haben, ist mir wichtiger, als was die Kunsthistoriker über ein Werk sagen. Es ist mir wichtiger, die Briefe zu lesen von Cezanne oder von van Gogh als Bücher über Cezanne oder van Gogh.
Ich beschäftige mich auch mit dem, was Theoretiker über ästhetische Theorie sagen. Aber natürlich lese ich am ehesten Theoretiker, bei denen ich spüre, daß sie nahe bei der Kunst sind und weniger bei der Philosophie. Die meisten Theoretiker beschäftigen sich mit Bereichen, die mehr mit der Literatur oder Musik zu tun haben, jedoch weniger mit der bildenden Kunst. Ich meine, das hat einen ganz bestimmten Grund, weil die bildende Kunst immer nur als Werk erfahrbar ist. Literatur, da habe ich ein Buch, das kann ich unter dem Arm tragen. Musik, da habe ich eine Schallplatte. Die Abbildung eines Werkes der bildenden Kunst gibt mir das Werk noch unter keinen Umständen! Da muß ich hingehen zum Ort wo es hängt oder steht bzw. zu sehen ist.
In dem Sinne muß man vielleicht dann auch ganz ehrlich sein und sagen, daß ästhetische Theorien sich gar nicht primär auf Kunst beziehen, sondern Wahrnehmungstheorien sind.

Läßt sich das mit Kunst nicht gut in Verbindung bringen?

Durchaus. Aber dann muß man die Dinge radikalisieren und sich fragen, inwiefern kann man ästhetische Theorien auf das Westend oder auf den Osthafen anwenden? Denn „aisthesis" hat nichts mit Kunst zu tun, sondern mit Wahrnehmung.

Schon in früheren Jahrhunderten wurden Kunstwerke in Museen präsentiert. Die Auffassung von Kunst hat sich radikal geändert, sind die alten Ausstellungsorte trotzdem noch zeitgemäß?

Ich glaube, das Museum ist zeitgemäß, weil es dem Werk die Möglichkeit gibt zu sein. Ich gehe von einem Kunstbegriff aus, der besagt, daß das Werk ein Wesen ist, daß Energie gespeichert hat, die es abstrahlt.Das Kunstwerk als Dokument tut dies nicht, das Kunstwerk als Kunstwerk immer, ob es heute, gestern oder vorgestern entstanden ist. Das Museum ist in hohem Maße geeignet, Dialoge zwischen den Werken herzustellen, die möglicherweise Jahrhunderte trennt, die nie die Chance hatten sich zu begegnen. Hier gibt es noch viel und wunderbare Arbeit zu leisten, die allerdings mit größter Sorgfalt und mit Einfühlungsvermögen auszuführen ist. Ich glaube, daß in solchen Begegnungen Qualitäten enthüllt werden, die bisher gar nicht wahrgenommen werden konnten, weil sie eben nur durch die unmittelbare Begegnung möglich werden.

Ähnliche Versuche gibt es ja bereits.

Richtig, aber in unzureichendem Maße, weil viel zu beliebig.

Was heißt beliebig? Nach welchen Kriterien wollen sie sich denn richten?

Aus diesem Grund gehe ich vom Wesensbegriff aus. Deshalb sage ich auch, es ist nicht gleich, ob sie als Student, der Kosten wegen nur, eine Wohnung haben, die so groß ist wie ein Klo. Es ist dem Werk nicht gleich, wo es ist. Benjamin sprach von der Aura des Kunstwerkes und vielleicht ist der Aurabegriff identisch mit dem, was ich die energetische Ausstrahlung nenne, wenn ich vom Wesensbegriff des Werkes spreche. Das Werk braucht die Aura, diesen Umraum, um ihn auszufüllen.
Ich kann das nur zum jetzigen Zeitpunkt nicht genau festmachen, weil was wir jetzt tun, das auf die Räume bezogen ist, denn die Architektur von Hans Hollein ist selbst ein Kunstwerk, eine Skulptur. Und ich muß diese Architektur positiv zum Verschwinden bringen.

Foto: Wolfgang Günzel

Wie, vermuten sie, wird sich die Kunst in Zukunft weiterentwickeln? Penderecki hat für die Musik konstatiert, daß wir uns an der Grenze der Übersättigung befinden: „In den letzten fünfzig Jahren", so behauptete er vor kurzem in einem Interview, „haben wir so viel Neues gemacht, daß wir jetzt eher in einer Fin-de-siècle-Zeit leben, wo wir zurückblicken".

Das, was sie von Penderecki zitieren, ist überall sichtbar. Und was Penderecki sagt, würde ich nicht in dieser Art sagen. Ich spreche nicht von Fin-de-siècle, sondern ich spreche von einer Umbruchsituation, wo Dinge auseinanderbrechen wie nie zuvor. Dinge, die sich neu formen, die sich neu formen wollen und müssen.

Welche Funktion hat der Künstler in dieser Entwicklung?

Der Künstler heute fährt immer noch auf einem einzigen Geleise. Er fährt und wird auch gefahren. Wie zeitgemäß dieses eine Geleise ist, da möchte ich ein Fragezeichen setzen.
Natürlich wird es immer den traditionellen Künstler geben, der Maler und Bildhauer ist. Wichtig scheint mir aber, prospektiv gesehen, jener Künstler, den die russischen Konstruktivisten einst den Ingenieur des Bewußtseins nannten. Das heißt, Künstler werden in gesellschaftliche Prozesse eingebunden, indem sie andere Funktionen wahrnehmen, die durchaus mit dem Wohl einer Gesellschaft zu tun haben. Für die Planer sind Menschen Dinge, die verschoben werden oder in eine bestimmte Richtung gehen. Hier könnten Künstler eine interessante Aufgabe vorfinden. Das betrifft ebenso sehr den audio-visuellen medialen Bereich. Ich bin einfach nicht der Meinung, daß man den Designern das Feld überlassen soll. Künstler gehen viel Grundsätzlicher an die Dinge heran, brauchen entsprechend mehr Zeit, dafür sind die Lösungen auf Dauer tragfähiger.Ich glaube, daß der Künstler der Zukunft eine Funktion übernehmen kann, die eine, im besten Sinne des Wortes, angewandte Funktion darstellt. Wie das Siah Armanjani sagt, der eben ein Public Artist ist: Das Kunstwerk im öffentlichen Raum soll eine Funktion, es soll einen Verwendungscharakter haben. Der Verwendungscharakter kann sogar dahin führen, daß man dieses Kunstwerk gar nicht sieht bzw. als solches wahrnimmt. Man kann das aber auch ganz anders machen. Der amerikanische Künstler Max Neuhaus hat für die Polizei einen völlig neuen Sirenentyp entwickelt, der nicht nur besser lokalisierbar, sondern auch viel gehörfreundlicher ist, wie der bisher verwendete Typ in Großstädten, wie New York, der die Menschen krank macht.

Verschwimmen hier nicht die Grenzen zwischen Kunst und Nicht-Kunst zu stark?

In diesem Moment kann man sich natürlich fragen, ob der Begriff des Künstlers noch opportun ist. Man könnte dann z.B. auch von einem Ingenieur sprechen. Die Grenzen sind also durchaus fließend, aber sagen wir, daß dort Leute tätig sind, die Prozesse differenzierter, weniger nach Schema steuern. Von diesem Phänomen spricht man ja schon, wenn man von Frauen spricht, die auf gesellschaftspolitische Prozesse Einfluß nehmen. Das scheint mir für die Zukunft etwas Unabdingbares. Und da sehe ich auch den Künstler.

Jean-Christophe Ammann

Fragen an den Direktor des Museums für Moderne Kunst

von Patrick Conley

Herr Ammann, sie sind Direktor des Museums für Moderne Kunst in Frankfurt. Das Museum steht erst im Rohbau, ein beachtlicher Teil der zukünftigen Ausstellungsstücke ist aber bereits angekauft. Wie groß ist ihr Spielraum bei den einzelnen Erwerbungen?

So nüchterne Fragen lassen sich gut auch ganz nüchtern beantworten. Wenn es über 40.000,- DM geht, muß ich den Ankauf vor dem Kulturausschuß des Stadtparlaments vertreten. Was ich auch immer mit größtem Vergnügen mache. Das sind Dinge, die mir auch Spaß machen, den Leuten zu erklären, weshalb ich mich für etwas entschieden habe und entscheide. Und da ich ein Überzeugungstäter bin, mache ich das mit entsprechendem Elan.

Wollen sie dabei auch auf private Förderung zurückgreifen?

Es war von Anfang an klar, daß man mit den Mitteln, die eine Stadt zur Verfügung stellen kann, auch wenn es noch so eine reiche Stadt ist, nicht sehr weit kommt, weil ein kommunales Steueraufkommen den galoppierenden Marktpreisen nicht folgen kann. Daher ist ein privater Förderverein und die zusätzliche Aktion von Leuten, die bereit sind etwas zu tun, ebenso wichtig.

Nach welchen Kriterien entscheiden sie, ob ein Werk in die Sammlung aufgenommen werden soll?

Man muß natürlich schon eine Vorstellung haben, was man will, und zwar im Sinne eines Konzeptes. Das Erste, das auch eine erfahrungsbedingte Angelegenheit ist, besteht darin, daß ich mich nicht nur für ein Werk entscheide, das mir gefallt, sondern immer auch fur den Künstler. Denn Kunst kommt nicht von Können, sondern vom Künstler. Das heißt auch, daß ich mich nicht mit einem einzelnen Werk zufrieden gebe, sondern ich möchte, wenn immer möglich, eine ganze Gruppe von Werken haben. Der Grund ist einfach; eine Gruppe von Arbeiten verdeutlicht die Haltung des Künstlers und die Komplexität eines Werkes. An einer "Briefmarkensammlung" stört mich, daß die einzelne Arbeit die Bürde eines ganzen Werkes auf ihren Schultern tragen muß. Es kommt ein zweiter Punkt hinzu. Wenn ich dieses Museum nächstes Jahr eröffne, dann gibt es zum einen einen bestehenden hochkarätigen Teil aus der früheren Sammlung Ströher mit u.a. Werkgruppen von Warhol, Walter De Maria, Lichtenstein, Oldenburg, Rosenquist, Ruthenbeck, Franz Erhard Walther und Palermo. Karl Ströher hat schon dieses Modell des Erwerbs von Kunstwerken vorexerziert, indem er immer Gruppen von Werken erworben hat und nicht einfach ein einzelnes Werk. Und das kommt mir unheimlich nahe; insofern ist er ganz bestimmt ein Vorbild.

Jetzt geht es darum, aus der Gegenwart gewissermaßen für die Zukunft Dinge zu erwerben. Es kann nicht in meinem Interesse sein, ein Museum zu eröffnen, das einfach eine Schatulle darstellt, wo einige gute Bilder zu sehen sind, es muß eine Position beziehen. Position beziehen heißt, es muß ein Instrument der Erkenntnis dessen sein, nicht nur, was heute in der Kunst passiert, sondern auch eine Erkenntnis sein, für das, was die Gesellschaft ist, innerhalb der die Kunst entsteht. Es geht mir um die zwei Seiten eines Kunstwerkes: Die eine ist die, daß das Kunstwerk an sich existiert, eine Realität für sich ist. Die andere, daß es einen Symptomcharakter besitzt. Der Symptomcharakter ist ja immer etwas, was von sich weg, auf etwas hin weist. Das Werk weist darauf hin, daß es nicht in einem luftleeren Raum entstanden ist, sondern unter ganz bestimmten Bedingungen, die man mit Gesellschaft und Zeit definieren kann.

Der französische Philosoph Jean-Francois Lyotard stellt für die Kunst fest, es gäbe nicht nur diese eine Zeit: „Überall handelt es sich lediglich um Parachronismen, nebeneinander bestehende Zeiten." Stellen sie eine ähnliche Entwicklung fest, eine Entwicklung, die darauf hinausläuft, daß man nicht mehr von einer Avantgarde sprechen kann?

Ich bin hier ganz seiner Meinung. Ich kenne Lyotard auch persönlich sehr gut. Wir haben allerdings eine total verschiedene Anschauung von Kunst. Er ist ein unglaublicher Rationalist und hat da ganz bestimmte Vorlieben, die nicht meine einzigen sind.

Dieses Jahrhundert war zweifelsohne stark durch die Avantgarden geprägt, und wir sind an einem Punkt angekommen, wo es keine Avantgarden mehr gibt. Die Avantgarden waren immer gekoppelt mit der Ideologie des Fortschritts. Die Avantgardebewegungen waren kollektive Energien projektiven Charakters. Sie waren die Spitze eines Eisberges, insofern, als sie immer aus einem energetischen Umfeld herausgewachsen sind. Mit dem Zusammenbruch der Ideologie des Fortschritts in den frühen 70er Jahren, ist auch der Begriff der Avantgarde zusammengebrochen.

Die Avantgarde verkörperte immer auch eine Stoßrichtung, sie schloß mehr aus denn ein. Heute sind wir dagegen in einer Situation, wo man mehr einschließen, als ausschließen muß. Daraus ist dieser unselige Begriff des Postmodernen entstanden, der auf einer banalen Ebene mit Klitterung verstanden wird. Also von überall her etwas nehmen. Er wurde von vielen Leuten, auch in der Architektur, unselig mißbraucht.

Inwiefern mißbraucht? Ich sehe ein, daß man bei der bildenden Kunst eher Bauchschmerzen bekommt, wenn man mit diesem Begriff operiert, aber in der Architektur scheint seine Verwendung doch, wenn man an die Bauten der letzten Jahre denkt, gut begründet?

Bei der Architektur hat er eine unselige Bedeutung, weil er in einem Maße Architektur verunklärt, die eigentlich mit Architektur nichts mehr zu tun hat. In der bildenden Kunst, da haben Sie völlig recht, kommt etwas ganz anderes zum Vorschein, nämlich eine grundsätzliche Veränderung des methodischen Denkens. Nicht mehr das lineare Denken, sondern ein konzentrisches Denken. Und wenn Sie je von einem Künstler, wie z.B. Bruce Naumann gehört haben, dann haben Sie einen Künstler, der dieses konzentrische Denken in außergewöhnlicher Weise seit zwanzig Jahren praktiziert und dadurch eben heute zu einem der bedeutensten Künstler der mittleren Generation gehört.

Was verstehen sie unter konzentrischem Denken?

Wenn ich nicht mehr in eine Richtung gehen kann, muß ich mich konzentrisch ausdehnen. Und wenn ich mich konzentrisch ausdehne, darf ich mich nicht konzentrisch ausdehnen, in dem Sinn, daß ich mich aufblähe oder ausweite, sondern ich muß immer wieder über das Zentrum als Kontrollinstanz zurückkehren. Das kann auch eine eliptische Ausdehnung sein. Das Entscheidende ist, daß dieses Zentrum, das der Künstler selbst ist, nicht statisch, sondern in sich auch beweglich ist. Und dann kommt, was, wie sie sagen, in der bildenden Kunst so schwer auszumachen ist, aber in der Architektur so deutlich in Erscheinung tritt, daß in dieser konzentrischen Ausdehnung gleichzeitig ganz verschiedene Dinge an den Tag treten. Dinge, die nicht in einer chronologischen Interdependenz an den Tag treten, wo das eine das andere gebiert, sondern, daß durch die Methode selbst bedingt, Dinge entstehen, die auf den ersten Blick miteinander wenig zu tun haben.

Das macht, daß man z.B. sagt, es tritt eine Beliebigkeit an den Tag: Welches ist denn die Position des Künstlers darin? Das macht auch, daß die Rezeption der Arbeiten von jüngeren Künstlern sehr viel schwieriger geworden ist, als wenn man sagen könnte, es gibt einen chronologischen, einen linearen Stil, wo einer, sagen wir vom Figürlichen in die Abstraktion hinein geht, bis er schlußendlich ganz im Abstrakten landet, wie, ein ganz bekanntes Beispiel, die Arbeit von Piet Mondrian.

Umgekehrt gibt es einen, schon immer in dem Sinne exemplarischen postmodernen Künstler. Da wäre Picasso zu nennen. Picasso hat ein Sakrileg nach dem anderen gemacht. Dadurch ist er auch ein derart hochkarätiger Block, daß man über ihn fast nicht reden kann.

Erst vor kurzem fand ja eine Picasso-Ausstellung in Frankfurt statt. Läßt sich nicht an den dort gezeigten Skizzenbüchern eine lineare Entwicklung Picassos sehr deutlich feststellen?

Die Linearität von der Sie sprechen, ist in dieser Ausstellung fragmentarisch konstruiert. Picasso gehört mit Braque zu den wichtigsten Kubisten. Zuerst kam der analytische, dann der synthetische Kubismus und dann kam ein Bruch: der Erste Weltkrieg. 1918 malt Picasso plötzlich wie Ingres und 1920/21 entstehen riesige Figuren, große Leiber. Stellen Sie sich vor, ein Künstler, der ein Kubist war, hat nicht einfach nur einen kubistischen Stil gemalt, sondern dem Kubismus lag ja eine ganze Weltanschauung zu Grunde. Die Auflösung eines einheitlichen Weltbildes, ein Weltbild, das nicht mehr perspektivisch, sondern nur noch organisatorisch zu fassen ist. Das ist, wie wenn Schönberg von der Zwölftonmusik aus plötzlich wieder eine Beethoven-Sinfonie geschaffen hätte. Das sind doch Sakrilege, wie man sie sich gar nicht vorstellen kann.

Betrachtet man aber einzelne Aspekte, verhält es sich doch genau umgekehrt. Ein gutes Beispiel sind die Porträts, die Picasso von Olga Koklowa entworfen hat. An diesen Skizzen von seiner Freundin, die in einem Sessel sitzt, läßt sich der Übergang von einer naturalistischen zu der kubistischen Wiedergabe Blatt für Blatt verfolgen. Bleibt es nicht bei der Reihenfolge: Erst Beethoven und dann Schönberg?

Richtig. Aber der umgekehrte Weg ist fast nicht denkbar, und den umgekehrten Weg hat Picasso immer auch genommen. Deshalb ist er so ein Prototyp, über den so schwer nachzudenken ist, weil er eigentlich aus dem Jahrhundert herausragt. Ich sage herausragt, weil er sich so schwer instrumentalisieren läßt. Das hängt auch mit dem zusammen, was Reinhard Mucha und Katharina Fritsch als kollektive Biographie bezeichnet haben. In dieser neuen Methode des Denkens, des konzentrischen Ausdehnens, kommt das Gemeinsame stärker zum Vorschein, als das Davoneilen. Die Avantgarde lief immer davon. Die kollektive Biographie meint insofern nicht primär das Gemeinsame, sondern das, was das Gemeinsame trennt. Es ist gewissermaßen ein dekonstruktiver Akt. Mit dem dekonstruktiven Akt kann das Gemeinsame auf einer ganz anderen Ebene rekonstruiert werden. Das hat dazu geführt, daß Künstler sich mit diesen Dingen auseinandergesetzt haben. Also einerseits über das Ähnliche und Verschiedene und an-

dererseits über das, was Derrida die Differenz nennt. Da ich mit diesen Künstlern noch in meiner Baseler Zeit Ausstellungen gemacht habe, sowohl mit Reinhard Mucha, Katharina Fritsch und Rosemarie Trockel, ist es mir ein großes Anliegen, diese Position als eine Position der 90er Jahre festzumachen. Also nicht nur, ich bin ja kein Theoretiker, was ich ihnen jetzt erzähle ...

Was sie erzählen, klingt aber sehr theoretisch.

Ja aber, ich bin es überhaupt nicht. Ich bin ein rein intuitiver Mensch. Das, was ich ihnen jetzt erklärt habe, sind alles Erfahrungen, die ich aus den Werken gewonnen habe.

Angenommen, ihr Projekt, das Museum auf die 90er Jahre zu entwerfen, gelingt. ***Wird dann*** nicht *trotzdem* alle *zehn, zwanzig Jahre ein neues „Museum für Moderne* Kunst" ***nötig?***

Es ist natürlich ein Museum für zeitgenössische Kunst, aber ich gehe davon aus, daß nicht jedes Museum alles machen kann. Das alte Museum war eine Bildungsstätte, wo man ein großes Angebot schuf, um den arbeitenden Menschen an die Kultur heranzuführen. Die Menschen heute können sehr viel reisen, sie können sich weltweit ganz verschiedene Museen anschauen. Das Entscheidende ist für mich: ich mache ein Museum, das sich von den anderen Museen ganz grundsätzlich unterscheidet und das eine Position bezieht. Wo man sagt, um die und die Dinge zu sehen, gehe ich nach Frankfurt. Wenn ich Polke und Beuys sehen will, dann gehe ich nach Bonn, wo Dirk Stemmler und Katharina Schmidt einen phantastischen Fundus an Polke- und Beuysarbeiten zusammengeführt haben. Will ich jetzt auch noch Polke kaufen? Nee, sage ich. Erstens kostet das viel zu viel Geld und zweitens ist es ein so komplexes Problem, weil ich, wenn ich den späten Polke habe, auch den frühen Polke haben muß, sonst verstehe ich gar nicht, was der Polke macht,
Wir haben "Blitzschlag mit Lichtschein auf Hirsch" von Beuys. Es war damals die Diskussion, ob man, über Leihgaben, zusätzlich einen Raum machen sollte mit anderen Arbeiten von Beuys, um dieses Werk in einen gewissen Zusammenhang zustellen. Ich meine nein! Denn der Beuysblock in Darmstadt wurde vom Land Hessen und der Bundesregierung angekauft, bleibt also dort wo er ist. Dementsprechend ist es an uns, eine klare Information zu liefern, und den Besuchern des Museums zu sagen, geht nach Darmstadt, 20 Minuten mit der S-Bahn, dort seht ihr eine einzigartige originale Beuysinstallation. Ich muß die Beweglichkeit des Besuchers und des Menschen heute in diese Dinge einbeziehen.

Bleibt die Frage, wie man die Leute anspricht. ***Sie selber sagen, daß der Zugang zu zeitgenössischen Werken schwieriger geworden sei. Wie wollen sie verhindern, daß der*** Besucher *entweder* ***alles*** Ausgestellte ***schroff ablehnt oder, das andere Extrem, blind ihrer Auswahl applaudiert, um so*** möglichst erfolgreich ***sein fehlendes Verständnis für Kunst zu kaschieren?***

Erstens kann ich nur wieder darauf hinweisen: Dadurch, daß ich mich auf Werkgruppen konzentriere, erhellen sich die Werke gegenseitig. Das zweite, was mir ganz wichtig ist, ist der Ereignischarakter. Die Leute, die in dieses Museum kommen, hoffentlich kommen, werden mit Dingen konfrontiert, die sie als Ereignis wahrnehmen. Ich denke an den Lichtraum von James Turrell. Das sind ganz ungewöhnliche Wahrnehmungsgeschichten, die in hohem Maße irritieren. Und zwar bis zu dem Punkt irritieren, daß man als Betrachter mit der eigenen Wahrnehmung konfrontiert wird. Das ist eine sehr schmerzhafte und ganz verunsichernde Geschichte. Ich denke an die Videoprojektion, die Bill Viola für Frankfurt macht, der bedeutendste Videokünstler heute überhaupt. Ich glaube auch, daß der Sacco und Vanzetti Leseraum von Sia Armajani ein Ereignis sein wird, weil es neben der Cafeteria der einzige Ort ist, wo man sich wirklich hinsetzen, lesen oder auch miteinander sprechen kann. Armajani *ist* ein Künstler, der sich selbst als Public Artist bezeichnet und für den Kunst im öffentlichen Raum stets auch einen funktionellen Charakter besitzt. Insofern nimmt der heute 50jährige Künstler die Position eines Pioniers ein. Dann gibt es die „Tischgesellschaft" von Katharina Fritsch, ein Einzelwerk, das so aussagestark ist, daß man an ihm nicht vorbeikommt. Ich denke auch an die Bilder von Gerhard Richter, der "18. Oktober 1977". Alles das sind Dinge, bei denen der Betrachter sehr stark eingebunden wird, emotionell wie auch wahrnehmungsmäßig.

Wie verhält es sich dabei mit den Datumbildern von On Kawara?

Ich glaube, daß dieser Raum von On Kawara so etwas wird wie ein Ikonenraumr Plötzlich wird der Betrachter sagen, ach ja, 1966, 67, 68, 69, 70, 71 ... Und plötzlich sagt er, ja, 1971, Menschenskind, da habe ich doch meine Frau kennengelernt. Das war ja unglaublich. Da sind wir in Torremolinos gewesen und dann ging da das Auto kaputt. Und plötzlich kommt dem solches Zeug in den Sinn.
Kommen wir zur Sache: On Kawara ist Japaner und die haben einen völlig anderen Individualitätsbegriff als wir. In der westlichen Kultur bestimmt das Individuum die gesellschaftlichen Beziehungen, in der japanischen Kultur ist es umgekehrt, dort bestimmt der soziale Kontext den Stellenwert des Individuums. Man kann also von einer kollektiven Individualität sprechen. Das ist das eine.
Das andere leitet sich aus dem Gesagten auf den Werkbegriff ab: Wenn wir hierzulande die Retrospektive eines Künstlers betrachten, stellen wir fest, wie er in seinem Schaffen über viele Jahre hin reift oder altert. Im Falle von On Kawara ist es umgekehrt: Die in der Form gleichbleibenden, nur im Datum sich verändernden Bilder über 25 Jahre konfrontieren uns selbst mit dem Alter werden. In einem Museum, das soviele Stile, Tendenzen und Sprachen vereinigt, ist dieser gleichbleibende, gewissermaßen zeitlose Duktus, der Geschehnisse und Emotionen in einem einzigen Datumverdichtet - daher: Ikonen - von entschei-

dender, meditativer Bedeutung. Die Zeit steht irgendwie still in diesen Bildern, in denen man mehr die eigene Geschichte abliest, als die Geschichte der Bilder rezipiert. – Übrigens, in welchem Jahr sind sie geboren?

1965

Also ein Jahr bevor die "Date-Paintings" von On Kawara einsetzen. Da waren sie ein schreiender Knirps, während die Amerikaner ihre Großeinsätze gegen Nordvietnam begannen.
In der Schulzeit waren die Daten in der Geschichte eine Pein für mich. Jetzt kommen sie wieder auf mich zu, viel umfassender, existenzieller.

Sie haben noch nicht die Frage beantwortet, inwieweit das Museum in zehn Jahren vielleicht veraltet ist.

Richtig. Darüber nachzudenken ist eine wichtige Sache. Natürlich möchte ich Dinge tun, die zehn Jahre und mehr überdauern. Hier kommen wir zu einem Punkt, über den ich eigentlich nur abstrakt reden kann, weil ich mit den Räumen noch zu wenig Erfahrung habe, aber ich gehe mindestens einmal pro Woche dorthin und lerne alles auswendig. Wenn es soweit ist, werde ich sicher auch dort schlafen, um am Morgen die Größe und die Weite der Räume zu erfahren.
Wenn ein Werk wirklich ein Kunstwerk ist, dann ist es ein zeitgenössisches Werk, ob es heute oder vor fünfhundert Jahren gemalt wurde. Ein Piero della Francesca oder ein Andrea Mantegna z.B. sind so wunderbare Werke, daß mich die voll in den Solarplexus treffen. Umgekehrt gibt es Werke, die eher Dokumente sind. Der Kunsthistoriker kann sehr oft den Unterschied zwischen einem Kunstwerk und einem Dokument gar nicht sehen. Das Dokument verweist auf seine Zeit, ist ein liebevolles Werk und darf unter keinen Umständen vernachlässigt werden. Das Kunstwerk brennt ihnen ein Loch in den Bauch, heute noch.

Könnte nicht auch das Dokument einmal eine Zeit gehabt haben, in der es in der Lage war, eine solche Wirkung auszuüben?

Das ist möglich, das ist eine riesige Frage. Da nageln sie mich natürlich fest. Ich kann nur sagen, ich werde versuchen, mein Bestes zu tun, um Dinge zu erwerben, die auch in fünfzig Jahren noch jemanden ein Loch in den Bauch brennen.

Ist das Bedürfnis über Kunst zu theoretisieren von außen aufgesetzt? Haben Theorien einen Einfluß auf ihre Umgangsweise mit Kunst?

Von meiner Person aus gesehen, habe ich, was ich in meinem Leben gelernt habe, von den Künstlern gelernt.
Ein Künstler, der ein Bild malt oder ein Werk schafft, schafft immer ein Stück Welt. Dieses Stück Welt, auf einer anderen Ebene, in ein Weltverständnis hineinzubringen, ist, glaube ich, ganz unabdingbar. So habe ich mir eigentlich immer über die Künstler und über die Erfahrung mit der Kunst, nicht eine Theorie, aber so etwas wie ein Verständnis von Welt erworben. Natürlich beschäftige ich mich auch mit Theorien über Kunst. Vielleicht müßte ich sagen: Dann beschäftige ich mich auch mit dem, was die Künstler gesagt haben. Was die Künstler selbst geschrieben haben, ist mir wichtiger, als was die Kunsthistoriker über ein Werk sagen. Es ist mir wichtiger, die Briefe zu lesen von Cezanne oder von van Gogh als Bücher über Cezanne oder van Gogh.
Ich beschäftige mich auch mit dem, was Theoretiker über ästhetische Theorie sagen. Aber natürlich lese ich am ehesten Theoretiker, bei denen ich spüre, daß sie nahe bei der Kunst sind und weniger bei der Philosophie. Die meisten Theoretiker beschäftigen sich mit Bereichen, die mehr mit der Literatur oder Musik zu tun haben, jedoch weniger mit der bildenden Kunst. Ich meine, das hat einen ganz bestimmten Grund, weil die bildende Kunst immer nur als Werk erfahrbar ist. Literatur, da habe ich ein Buch, das kann ich unter dem Arm tragen., Musik, da habe ich eine Schallplatte. Die Abbildung eines Werkes der bildenden Kunst gibt mir das Werk noch unter keinen Umständen! Da muß ich hingehen zum Ort wo es hängt oder steht bzw. zu sehen ist.
In dem Sinne muß man vielleicht dann auch ganz ehrlich sein und sagen, daß ästhetische Theorien sich gar nicht primär auf Kunst beziehen, sondern Wahrnehmungstheorien sind.

Läßt sich das mit Kunst nicht gut in Verbindung bringen?

Durchaus. Aber dann muß man die Dinge radikalisieren und sich fragen, inwiefern kann man ästhetische Theorien auf das Westend oder auf den Osthafen anwenden? Denn „aisthesis" hat nichts mit Kunst zu tun, sondern mit Wahrnehmung.

Schon in früheren Jahrhunderten wurden Kunstwerke in Museen präsentiert. Die Auffassung von Kunst hat sich radikal geändert, sind die alten Ausstellungsorte trotzdem noch zeitgemäß?

Ich glaube, das Museum ist zeitgemäß, weil es dem Werk die Möglichkeit gibt zu sein. Ich gehe von einem Kunstbegriff aus, der besagt, daß das Werk ein Wesen ist, daß Energie gespeichert hat, die es abstrahlt. Das Kunstwerk als Dokument tut dies nicht, das Kunstwerk als Kunstwerk immer, ob es heute, gestern oder vorgestern entstanden ist. Das Museum ist in hohem Maße geeignet, Dialoge zwischen den Werken herzustellen, die möglicherweise Jahrhunderte trennt, die nie die Chance hatten sich zu begegnen. Hier gibt es noch viel und wunderbare Arbeit zu leisten, die allerdings mit größter Sorgfalt und mit Einfühlungsvermögen auszuführen ist. Ich glaube, daß in solchen Begegnungen Qualitäten enthüllt werden, die bisher gar nicht wahrgenommen werden konnten, weil sie eben nur durch die unmittelbare Begegnung möglich werden.

Ähnliche Versuche gibt es ja bereits

Richtig, aber in unzureichendem Maße, weil viel zu beliebig.

Was heißt beliebig? Nach welchen Kriterien wollen sie sich denn richten?

Aus diesem Grund gehe ich vom Wesensbegriff aus. Deshalb sage ich auch, es ist nicht gleich, ob sie als Student, der Kosten wegen nur, eine Wohnung haben, die so groß ist wie ein Klo. Es ist dem Werk nicht gleich, wo es ist. Benjamin sprach von der Aura des Kunstwerkes und vielleicht ist der Aurabegriff identisch mit dem, was ich die energetische Ausstrahlung nenne, wenn ich vom Wesensbegriff des Werkes spreche. Das Werk braucht die Aura, diesen Umraum, um ihn auszufüllen.
Ich kann das nur zum jetzigen Zeitpunkt nicht genau festmachen, weil was wir jetzt tun, das auf die Räume bezogen ist, denn die Architektur von Hans Hollein ist selbst ein Kunstwerk, eine Skulptur. Und ich muß diese Architektur positiv zum Verschwinden bringen.

Foto: Wolfgang Günzel

Wie, vermuten sie, wird sich die Kunst in Zukunft weiterentwickeln? Penderecki hat für die Musik konstatiert, daß wir uns an der Grenze der Übersättigung befinden: In den letzten fünfzig Jahren", so behauptete er vor kurzem in einem Interview, „haben wir so viel Neues gemacht, daß wir jetzt eher in einer Fin-de-siècle-Zeit leben, wo wir zurückblicken".

Das, was sie von Penderecki zitieren, ist überall sichtbar. Und was Penderecki sagt, würde ich nicht in dieser Art sagen. Ich spreche nicht von Fin-de-siècle, sondern ich spreche von einer Umbruchsituation, wo Dinge auseinanderbrechen wie nie zuvor. Dinge, die sich neu formen, die sich neu formen wollen und müssen.

Welche Funktion hat der Künstler in dieser Entwicklung?

Der Künstler heute fährt immer noch auf einem einzigen Geleise. Er fährt und wird auch gefahren. Wie zeitgemäß dieses eine Geleise ist, da möchte ich ein Fragezeichen setzen.
Natürlich wird es immer den traditionellen Künstler geben, der Maler und Bildhauer ist. Wichtig scheint mir aber, prospektiv gesehen, jener Künstler, den die russischen Konstruktivisten einst den Ingenieur des Bewußtseins nannten. Das heißt, Künstler werden in gesellschaftliche Prozesse eingebunden, indem sie andere Funktionen wahrnehmen, die durchaus mit dem Wohl einer Gesellschaft zu tun haben. Für die Planer sind Menschen Dinge, die verschoben werden oder in eine bestimmte Richtung gehen. Hier könnten Künstler eine interessante Aufgabe vorfinden. Das betrifft ebenso sehr den audio-visuellen medialen Bereich. Ich bin einfach nicht der Meinung, daß man den Designern das Feld überlassen soll. Künstler gehen viel Grundsätzlicher an die Dinge heran, brauchen entsprechend mehr Zeit, dafür sind die Lösungen auf Dauer tragfähiger. Ich glaube, daß der Künstler der Zukunft eine Funktion übernehmen kann, die eine, im besten Sinne des Wortes, angewandte Funktion darstellt. Wie das Siah Armanjani sagt, der eben ein Public Artist ist: Das Kunstwerk im öffentlichen Raum soll eine Funktion, es soll einen Verwendungscharakter haben. Der Verwendungscharakter kann sogar dahin führen, daß man dieses Kunstwerk gar nicht sieht bzw. als solches wahrnimmt. Man kann das aber auch ganz anders machen. Der amerikanische Künstler Max Neuhaus hat für die Polizei einen völlig neuen Sirenentyp entwickelt, der nicht nur besser lokalisierbar, sondern auch viel gehörfreundlicher ist, wie der bisher verwendete Typ in Großstädten, wie New York, der die Menschen krank macht.

Verschwimmen hier nicht die Grenzen zwischen Kunst und Nicht-Kunst zu stark?

In diesem Moment kann man sich natürlich fragen, ob der Begriff des Künstlers noch opportun ist. Man könnte dann z.B. auch von einem Ingenieur sprechen. Die Grenzen sind also durchaus fließend, aber sagen wir, daß dort Leute tätig sind, die Prozesse differenzierter, weniger nach Schema steuern. Von diesem Phänomen spricht man ja schon, wenn man von Frauen spricht, die auf gesellschaftspolitische Prozesse Einfluß nehmen. Das scheint mir für die Zukunft etwas Unabdingbares. Und da sehe ich auch den Künstler.