

# Andauernde Gegenwart

## *Sammeln, ausstellen, besuchen*

© Michael Kröger 2014

„Es gibt Tage, an denen das Gefühl der Zugehörigkeit zur Welt verblasst“ notiert Peter Sloterdijk 1989<sup>1</sup> in seinem Essay über das „Museum - Schule des Befremdens“. Warum ist dieses Befremden heute, selbst nach dem Besuch von Kunstausstellungen, nur so selten spürbar? Museen sind nicht nur Orte der Bildung, der Fremdheit und der Seh(n)sucht, sie bieten auch Erfahrungsräume einer sehr eigenen Art. Dabei ist der Museumsbesucher, so Oskar Bätschmann vor einigen Jahren in seinem Buch *Ausstellungskünstler* treffend formulierte, zu einem **Erfahrungsgestalter**<sup>2</sup> geworden.

Reisten Adelige und Bildungsbürger des 18. Jahrhunderts vorzugsweise durch die Museen Italiens<sup>3</sup>, so reist der heutige **Ausstellungsbesucher** durch jeweils relevante oder gerade angesagte Ausstellungen wohl auch um den Zeitgeist der jeweiligen Gegenwart einzufangen. Museen, Sammlungen und zeitlich begrenzte Ausstellungen bieten dem heutigen Konsumenten eine Erfahrung, die im Alltagsleben wie keine andere selten geworden ist: die Option, einer historischen *und* einer zeitgenössischen Gegenwart zu begegnen.

Die besonderen Zeiterfahrungen, die in Museen, Sammlungen und besonders in Ausstellungen angeboten werden, sind komplex. Eine Ausstellung erinnert die Betrachter und die Kunst an ihr eigenes Historischwerden in dem Moment, in dem sie ausgestellt worden sein wird. Das Labor, an das manche Ausstellungen heutzutage erinnern, ist in erster Linie ein *Zeit-erfahrungslabor*.

---

<sup>1</sup>Peter Sloterdijk, *Museum – Schule des Befremdens*. In: ders., *Der ästhetische Impertav*, Schriften zur Kunst. Hamburg 2007, S. 354.

<sup>2</sup> Oskar Bätschmann, *Ausstellungskünstler, Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*. Köln 1997 sowie im Anschluss an Bätschmann: Sandra Umathum, *Der Museumsbesucher als Erfahrungsgestalter*. In: Karin Gludovatz u.a. (Hg.) *Kunsthandeln*. Zürich 2010, S: 59 – 72.

<sup>3</sup> Vgl. Linda Maria Püttner, *Bildungserlebnisse deutscher Schriftsteller in Italien zwischen 1770 und 1830*. Dissertation Universität Bonn 1998.

Während das *Sammeln* mit dem Bild einer aktivierbaren Unvollständigkeit operiert – keine Sammlung wird jemals vollständig sein –, markiert eine ausgestellte *Ausstellung* so etwas wie ein temporäres Zwischenergebnis. Eine Ausstellung zeigt eine realisierte Möglichkeit einer sichtbar gemachten Wirklichkeit und das in einer als bereits historisch empfundenen Gegenwart. Die Tatsache, dass es neben weltweit bekannten ikonischen Bildern immer mehr auch die einzelnen Ausstellungsbesuche selbst sind, die unser kollektives Gedächtnis prägen – das Medium der Kasseler *documenta* ist hier das beste Beispiel –, spricht für sich. Je schneller die Gegenwart beschleunigt, desto mehr wächst die Nachfrage nach zeitstabilen Ritualen, die so etwas wie Inseln in Strom der vergehenden Zeit bilden. Nicht nur der Meeresspiegel wird in Zukunft steigen, sondern auch der globale Erinnerungsverlust. Andererseits steigt aber auch unser Wunsch in einer Zukunft gewordenen Gegenwart ein Anwachsen des kollektiven Vergessens zu vermindern. Auch aus diesem Grund wächst seit einigen Jahren spürbar die Nachfrage nach Ausstellungsrekonstruktionen, die das Erinnern von Ausstellungen in Ausstellungen thematisieren.<sup>4</sup> Penible Rekonstruktionen etwa von Harald Szemanns „When Attitude become Form“ während der letzten Biennale in Venedig (Abb. 1) oder soeben die Amsterdamer Rekonstruktion der „Letzten futuristischen Ausstellung 0,10“, die 1913 in St. Petersburg eröffnet wurde, zeigen, dass *Ausstellungen* in der Moderne paradoxerweise ideal zur Gegenwartsbewältigung dienen – vor allem wenn diese Veränderungen im Kunstausstellungssystem generierten.<sup>5</sup>



Abb. 1

---

<sup>4</sup> Reesa Greenberg, 'Remembering Exhibitions': From Point to line to web. In: <http://www.tate.org.uk/download/file/fid/7264>

<sup>5</sup> Eher kritisch über die gegenwärtigen Remakes von Ausstellungen: Belinda Grace Gardner, Im Endlos-Kreis der Verweise. In: Kunstzeitung, Oktober 2013, S. 15.

[http://www.e-flux.com/wp-content/uploads/2013/05/2d350\\_may29\\_prada\\_img.jpg](http://www.e-flux.com/wp-content/uploads/2013/05/2d350_may29_prada_img.jpg)

Eine Möglichkeit, das Erinnern(können) nicht zu vergessen, verkörpert sich in der Institution der Ausstellung. Sie fixiert – und sei es nur für eine begrenzte Zeit – Möglichkeiten in einer Zeit, die nur noch aus immer schneller vergehenden Momenten von Wirklichkeit zu bestehen scheint. Und auch wenn Ausstellung heute immer mehr aus dynamisch gemachten Bildern wie Filmen und performances besteht, ist das Medium Ausstellung immer ein unmöglicher Versuch die laufende Zeit im Moments eines dauernden Ruhephase zu erleben. Die Magie einer Ausstellung besteht in ihrem scheinbaren Stillstand; in einer Ausstellung scheint die historische Zeit gleichsam ihren Atem anzuhalten.

In einer auf Dauer ausgerichteten Sammlung hingegen scheint die Zeit eher weniger still zu stehen. Im Gegenteil. Jede Sammlung atmet durch das lebendige Auge ihres Besitzers. Eine Sammlung ist so etwas wie ein nach Aussen verlagertes Organ des Sammlers. Sammeln ist immer auch ein Synonym für die Bildung eines hellwachen Bewusstseins ist ein Topos, der seit Jahrhunderten tradiert wird.<sup>6</sup> Wer sammelt, der sammelt mediale Welten und lässt so durch das Sammeln das Medium (s)einer eigenen Welt entstehen.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Alois Hahn, Das Museum als Haus der Sammlung, Belehrung und Erbauung, in: Werner Gephart/ Hans Peter Schreiner (Hrsg.): Stadt und Kultur. Opladen 1991, S. 85-101.

<sup>7</sup> Walter Grasskamp, *Die Welt als Museum?* in: A. Blühm Hg., *Welt Bild Museum. Topographien der Kreativität*. Köln, Wien 2011, S. 291 – 300. So schrieb Alfred Lichtwark, der Gründungsdirektor der Hamburger Kunsthalle, in einem 1922 veröffentlichten Text über den Sammler: „Die Psychologie des Sammlers aus Leidenschaft ist noch nicht geschrieben. Sie ist so mannigfaltig wie die herrschenden Seelenkräfte, die sich bestimmend dem Sammeltrieb gesellen.

Welches Motiv nun auch den Anstoß zum Sammeln gegeben hat, bei der neuen Betätigung zeigt sich der ganze Mensch. Wie der ganze Mensch malt, sammelt auch der ganze Mensch. Der Zaghafte wird einen andern Typus abgeben als der Waghalsige, der Selbständige einen andern als der Anlehnsbedürftige, der Hocker einen andern als der Pionier. Es kommt vor, daß die Betätigung als Sammler alle edlen Kräfte weckt und stärkt. Ich kenne Fälle, wo aus dem Eitlen, dem Ehrstüchtigen, dem Spekulant der begeisterte Sammler geworden ist, bei dem alle unedlen Motive niedergesunken sind. Das Höchste zu erreichen ist die Sammlernatur bestimmt, die mit der Gabe der instinktiven Erkenntnis oder mit dem Trieb und Vermögen des Forschers begnadet ist – oder mit beiden. Hier entwickelt der Sammler auf der einen Seite alle Kräfte der Empfindung, die ihn in die Nähe des Künstlers tragen, auf der andern alle Fähigkeiten, die dem Forscher, dem Wissenschaftler eigen sind.

Sobald diese Stufe erreicht ist, und der Sammler vom Beruf erreicht sie rasch, wird das Sammeln aus einer Frage des Besitzes eine Frage der Bildung. Der Sammler dieser Art macht sehr schnell die Erfahrung, daß zum

Kann man den *Sammler* nicht auch mit dem *Ausstellungsbesucher* in Beziehung setzen? Ähnlich wie der Sammler, der mit hoher Intensität und Leidenschaft seine Ziele verfolgt, ist das Publikum, die Ausstellungsbesucher die Experten für ästhetische Aufmerksamkeit. Ganz anders als die soziale Figur des Künstlers ist die Person des *Ausstellungsbesuchers* heute nach wie vor eine unbekannte Größe, die auch durch zahllose Besucherbefragungen nicht wesentlich transparenter geworden ist. Anders als das 18. Und 19. Jahrhundert, in dem Bildungsbürger in Museen ihre ästhetischen Kompetenzen ausbildeten, ähnelt heute der *Ausstellungsbesucher* dem *Konsumenten* visueller Produktionen. „Zerstreuung, Entspannung und Erholung“ sind, so notiert Hanna Deinhard 1967 in ihrem von der Kunstwissenschaft weitgehend ignorierten Aufsatz „Das Verhältnis zwischen Publikum und Künstler“<sup>8</sup> prägend für das Erleben des (amerikanischen) Ausstellungsbesuchers, das am eigentlich ästhetischen Erleben des Kunstwerks vorbei geht. Dass gerade der Ausstellungsbesucher derjenige ist, der tatsächlich eine andauernde flüchtige, „zerstreute“ Wahrnehmung praktiziert, bringt Hanna Deinhard's Ausführungen in die naheliegende Nähe zu der bekannten These Walter Benjamins<sup>9</sup>, nach der „Flüchtigkeit und Wiederholbarkeit“ die Natur des reproduzierbar gewordenen Bildes ausmachen.

Noch zu Beginn des letzten Jahrhunderts galt die Beziehung zwischen Künstler und Publikum als mehr oder weniger durch zeittypische Vorurteile gestört – die „Maxime, dass die Künstler auf höherem Niveau stünden als das Publikum, wurde allgemein geteilt.“ notiert Oskar Bätschmann 1997 in seinem Buch *Ausstellungskünstler*<sup>10</sup>. Der heutigen Erfahrung von weithin offenen und sich dem Publikum öffnenden ästhetischen Situationen, die den Besucher als implizit anwesende Größe explizit ernst nehmen, gilt in der heutigen Gegenwart das Augenmerk einer noch ungeschriebenen Theorie des Ausstellungsbesuchers, dessen rezeptive Kompetenzen, individuelle Erwartungen und Obsessionen mit denen Fähigkeiten des Künstlers nahezu parallel gesetzt werden. Der *Autor einer Idee eines Werks* kann in bestimmten Situationen mehr und mehr auch der Besucher sein, der von einem nichtbeteiligten Zuschauer zu einem ins Geschehen involvierten *Akteur* wird.

---

Erfolg auf seinem Gebiet – es sei, welches es wolle – Wissen und Bildung gehören. Er wird aus dem Käufer ein Forscher.“ zit. nach: Alfred Lichtwark, *Der Sammler* (1922). <http://gutenberg.spiegel.de/buch/889/1>

<sup>8</sup> Hanna Deinhard, *Das Verhältnis zwischen Publikum und Künstler*. In: diess., *Bedeutung und Ausdruck*, Neuwied 1967, S.89 – 128.

<sup>9</sup> Diese Verbindung verdanke ich einem freundlichen Hinweis von Irene Below, Bielefeld.

<sup>10</sup> Oskar Bätschmann, s. *Anm. 2*, S. 165.

