

Das Kunstmuseum des 21. Jahrhunderts

Auch einem Laien kann nicht entgehen, dass im Zusammenhang mit der Kunst der Gegenwart und ihrer Heimstatt überdurchschnittlich viel von der Zukunft die Rede ist. Aller Krise, aller scheinbaren kulturellen Übersättigung zum Trotz werden neue Biennalen und Messen ausgerufen, Plattformen und Stiftungen gegründet. Es vergeht keine Woche, ohne dass die einschlägige Weltpresse nicht vom Bauvorhaben eines Kunstmuseums irgendwo zwischen Kapstadt und Vancouver, Seoul und Belo Horizonte berichtet, und in der Regel wird der globalen Enthusiastengemeinde „a new kind of a museum“ versprochen. Ja, es herrscht Optimismus in der Kunstszene. Mögen Dow Jones und US-Dollar, DAX und Euro am Boden sein, die Aktie der Kunst ist es nicht.

Optimismus ist aber beinahe schon ein Verstoß gegen die moralische Korrektheit. Denn die politischen, ökologischen, sozialen Aussichten sind trübe. Wer spricht noch von einem die Geschichte abschließenden amerikanischen Kapitalismus wie Francis Fukuyama 1989? Wie lange werden wir noch unsere Freiheit genießen, Demokratie? Klimawandel, Überbevölkerung, Kampf der Kulturen, Energieknappheit, Pandemien, Hunger und Elend: Die Zukunft ist eine einzige düstere Bedrohung. Selbst die Cybermystiker und Futurologen sind leiser geworden.

Der Blick in die Zukunft gilt nicht nur als düster, sondern auch als unsicher. Es ist nicht allein das Wetter, das sich immer schwerer und kurzfristiger vorhersagen lässt. Obwohl die Prognosetechniken von heute denen vor fünfzig Jahren weit überlegen sind, stellen wir fest, dass wir weniger wissen über das, was uns bevorsteht, als das in früheren Generationen der Fall gewesen ist. Der Grund hierfür sind das Tempo, mit dem sich die Dinge ändern, und die Komplexität der Wirklichkeit, in der wir uns selbst, unsere Gegenwart und Zukunft betrachten müssen. So bleibt es nicht aus, dass selbst Institutionen unbestrittener Fachautorität in ihren Zukunftsansagen immer zurückhaltender werden. Viele Forscher halten Prognosen, die sich über einen längeren Zeitraum als ein bis zwei Jahrzehnte erstrecken, inzwischen für unreine Spekulation. Die einzige Gewissheit ist, dass es keine mehr gibt. Das 21. Jahrhundert? Eine Fata Morgana, ein lichtloser Tunnel, offene See bei Windtsärke 10.

Nur die Kunst macht eine Ausnahme. Sie boomt. Sie hat sich ausgebreitet. Geografisch, thematisch, ökonomisch, architektonisch. Sie ist überall zu Hause. Sie ist globale Währung und lokale Identitätsstifterin, Allgemeingut und Superluxus.

Man könnte behaupten, dass die Frage nach dem Kunstmuseum des 21. Jahrhunderts bereits im Jahre 2000 beantwortet worden ist. Die Eröffnung der Tate Modern in London bedeutete zweierlei. Erstens: Gegenwartskunst ist Pop; zweitens: Sie ist Symbol für das postindustrielle Zeitalter. Das Tate-Museum ist aus den rußigen Mauern eines Ölkraftwerks erstanden und wird heute von knapp fünf Millionen Besuchern pro Jahr geflutet. Das Kunstmuseum des 21. Jahrhunderts, schien die Botschaft vom Stapellauf der Tate Modern zu sagen, ist das Kunstmuseum des 20. Jahrhunderts mit den designerischen und technologischen Möglichkeiten des 21.

Aber etwas wurde mit den zahlreichen Neueröffnungen der letzten Jahre deutlich: Das Museum von heute ist der Triumph der Hardware über die Software. Die neuen Museen strahlen vor allem durch ihre architektonische Brillanz, ihre bauliche Ikonografie. In einigen Fällen manifestiert sich das

„Brand“ des Architekturbüros derart, dass sich die Funktion des Gebäudes dahinter bescheiden ausnimmt. Es hat dann den Anschein, man müsse das Museum gar nicht betreten, es genüge schon der Genuss der sensationellen Aussenansicht. Könnte die Guggenheim von Bilbao nicht auch die europäische Zentrale von Apple beheimaten, ein katholisches Gemeindezentrum, die Villa eines emiratischen Ölunternehmers? Dieses Gebäude berichtet doch in erster Linie und im Grunde ausschließlich davon, dass es von Frank Gehry entworfen worden ist...

Vielleicht ist doch noch nicht entschieden, wie das Kunstmuseum des 21. Jahrhunderts aussehen wird, und die aktuelle Dominanz der Hardware über die Software ist in der Kunst ebensowenig von Dauer, wie sie es in der Computerindustrie gewesen ist. Im Grunde möchte man sich auch nicht vorstellen, wie ikonografische Architektur in dreißig oder fünfzig Jahren aussehen könnte. Irgendwann wird auch das innovativste Design langweilig, solange es vor allem blenden soll. Vorhersagen sind – wie gesagt – schwierig. Immerhin lassen sich aber aus dem, was wir über die jüngere Karriere des Kunstmuseums und der Gegenwartskunst wissen, einige Schlussfolgerungen ziehen.

Bis vor wenig mehr als hundert Jahren war die relativ junge Institution des Museums ein Organ der Machtausübung und Kontrolle darüber, was uns die Geschichte lehrt, was sie überliefert hat, was verehrens- und bewahrenswert zu sein hat. Das Museum war ein Ort der Geschmacksdiktatur, der Protektion des Wahren, Guten und Schönen vor der Lüge, dem Bösen, dem Hässlichen, und an diesem Ort galten die Gesetze der waltenden politischen Macht. Mit dem Aufbruch der Moderne mehrte sich der Widerstand gegen diese Geschmacks- und Meinungsdictatur des Museums. Der Traum der Moderne und ihrer verschiedenen Sezessionen war immer getrieben von der Sehnsucht nach Entgrenzung, vom Kampf gegen die ehrwürdigen Mauern der Institution und ihrer Selektionspraktiken. Die Künstler des jungen 20. Jahrhunderts entdeckten nicht nur eine vor Reichtum berstende Fülle an Wirklichkeit, die bisher aus jeder Kunstbehandlung ausgeschlossen war, und wandten sich nun mit dem Furor des Revolutionären dieser neuen Wirklichkeit zu, sie errichteten zugleich auch Scheiterhaufen, auf denen die traditionellen Werte der Kunst vernichtet werden sollten.

In besonders revolutionären Ländern wie Sowjetrussland sah es eine Weile so aus, als fiele das Museum selbst diesem Furor zum Opfer. Aber die Revolution hatte den Überlebenstrieb des Museums unterschätzt. Das Museum erwies sich als eine flexiblere Institution als seine Feinde erwartet hatten. Im Zuge der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts und der Demokratisierung des Westens verwandelte es sich von einer Geschmacksdiktatur in eine Dienstleistungseinrichtung, in der Verbraucher auf ähnliche Weise shoppen können wie bei Harrod's oder Globus.

Auch den sezessionistischen Attacken der modernen Kunstbewegungen gegenüber behauptete sich das Museum. Die Kunst stürmte zwar zunächst die Bastionen, erklärte das Museum für obsolet und besetzte den privaten und den öffentlichen Raum für ihre neuartigen Expositionen und Exponate. Bald aber kehrten an diese neuen Orte der Kunstausstellung die traditionellen Praktiken der Kritik und Selektion zurück. Das Museum überlebte nicht nur, es breitete sich aus über Räume, die bis dato industrieller Produktion oder dem Handel gedient hatten, auf Parks und Plätzen, in Foyers und Flughäfen. Je energischer die Kunst der Postmoderne in die Lebensbereiche des Alltags vordrang und Domänen wie Politik, Medizin, Werbung, Religion oder Sport eroberte, umso mehr erweiterte sich auch der Museumsbegriff. In diesem Sinne ließe sich sagen, die Welt von heute ist an sich das

Kunstmuseum des 21. Jahrhunderts.

Das Zeitalter der Postmoderne hat jedoch unseren Sinn für Zeit und Sein grundsätzlich verändert. Neue Technologien und ein wachsender Anspruch an die Verfügbarkeit aller historischen Traditionen und Stile mündeten in eine neue Strategie des Gesamtkunstwerks. Das Gesamtkunstwerk der Postmoderne repräsentiert eine alle nutzbaren Flächen und denkbaren Inhalte deckende und behandelnde Kunstproduktion, in der das Ego des Künstlers als Brand für einen „Stil“ oder ein „Werk“ firmiert, das wenn überhaupt nur oberflächlich den Eindruck einer Produktstrecke zu vertuschen versucht.

Zugleich hat die Postmoderne Schluss gemacht mit jeglicher Form von historischer Naivität. Wir wissen heute viel zu genau, was alles an Kunstschaffen dem unseren vorausgegangen ist, um uns nicht am Ende einer endlosen Galerie von früheren Gegenwartskünsten zu sehen. Das Gesamtkunstwerk von heute begegnet diesem schier übermächtigen Vergangenheitsbewusstsein, indem es alle früheren Epochen der Kunstgeschichte so erfolgreich in den Kanon der Gegenwartskunst integriert, dass der Unterschied von Vergangenheit und Gegenwart selbst unerheblich wird. Indem das Erbe mitinszeniert wird, lässt sich seine Macht bannen oder zumindest in Grenzen halten. Im Grunde dehnt sich also im Gesamtkunstwerk die Gegenwart tief in die Geschichte und verwandelt so alle Kunst in Gegenwartskunst. Eine „Lorenzo-Lotto“-Show ist eben eine „Show“, und wenn Baselitz in der Galleria Borghese ausgestellt wird, wird Caravaggio zum Zeitgenossen.

Schließlich entfaltet das Gesamtkunstwerk seine eigentliche Gewalt erst im öffentlichen Raum. Erst wenn sie sich an die Masse richten darf, wenn sie ins Monumentale wächst, kommt sie ganz zu sich selbst. Installationen von Koons, Eliasson oder Kapoor werden nicht mehr betrachtet, sondern körperlich erlebt, sie sind spatiale Metaphern für die Einverleibung des Betrachters in das Objekt der Betrachtung.

Das Gesamtkunstwerk von heute hat zwei mächtige Freunde und Förderer: das neue Kapital und die ambitionierten Regierungen von Schwellenländern. Beide lieben sowohl den Optimismus der Gegenwartskunst als auch ihr erfolgreiches „Branding“. Die Gegenwartskunst macht den Sammler stolz, denn er investiert sein Geld nicht in schnöde Gegenstände und Begehrlichkeiten des Alltags und der Masse, sie macht aber auch ambitionierte Regierungen stolz, denn der Bau von Museen und Galerien macht ihre neuen, schnellwachsenden Städte attraktiver, kurbelt den Tourismus an und fördert Bildung und kulturelle Identitätsstiftung in ihren Ländern, in denen der Geist der Globalisierung und Nomadisierung an den kulturellen Wurzeln nagt.

Das könnte so weitergehen. Über unbestimmt viele Jahrzehnte in eine Zukunft hinein, die sich aller Prognose entzieht. Das Gesamtkunstwerk würde sich weiter ausbreiten. In immer neue Territorien, Medien, Länder eindringen. In eine flache, aufnahmebereite Welt. So wie sich die amerikanische Populärkultur global durchgesetzt hat, entstünden überall auf dem Erdball Kunstmärkte, Avantgarden, Ausstellungsräume, Sammlungen nach westlichem Vorbild.

Irgendwie findet das ja auch statt. Die Frage ist nur, ob die Softpower jener neuen Länder, die die Gegenwartskunst erobern und die wiederum die Gegenwartskunst für sich entdecken, (vom Westen) unabhängig und stark genug sind, die unermesslichen virtuellen und realen Kubikmeter zu füllen, die

sich mit jedem neuen Kunstraum-Projekt eröffnen. Die bange Frage des Kunstanalysten müsste also lauten: Wie nachhaltig ist der Boom der islamischen, chinesischen, afrikanischen, brasilianischen etc. Gegenwartskunst? Wird der Westen tatsächlich dauerhaft von seiner Rolle entlastet, der dominante Generator immer neuer Softpower zu sein? Wird der Abstieg der abendländischen Kunst – allem Optimismus zum Trotz selbst in Kunstkreisen seit der Postmoderne anerkannt – durch einen Aufstieg in den nichtwestlichen Schwellenländern ausgeglichen? Entstehen im Pearl River Delta, in Dubai, Rio oder Mumbai tatsächlich Laboratorien, in denen sich in den kommenden Jahrzehnten neue Formen kreativen Ausdrucks herausbilden werden?

Weil dies alles vorläufig nicht zu beantworten ist, ließe sich für das Kunstmuseum des 21. Jahrhunderts bis auf Weiteres aber auch eine Utopie formulieren. Diese Utopie stellt wie jede andere Utopie natürlich keinen Anspruch auf Realisierbarkeit. Das Paradoxe der utopischen Konzeption besteht ja gerade darin, dass sie zwar zu ihrer Verfolgung antreibt, der Antrieb zu ihrer Verwirklichung jedoch scheitert. Utopie bedeutet Nicht-Ort. Gegenstand der Utopie ist in der Regel ein Raum, in dem sich existenzverändernde Wünsche erfüllen, der aber nicht erreicht werden kann.

Man stelle sich einen solchen Nicht-Ort als das Kunstmuseum des 21. Jahrhunderts vor. Dieser Nicht-Ort wäre das Resultat einer Bewegung, die der der aus dem 20. Jahrhundert herüberschwappenden Strategie der Entgrenzung und Ausbreitung der Gegenwartskunst gegenläufig wäre und das Gesamtkunstwerk ausschlöße. Wenn alle Wirklichkeit zur Kunst erklärt werden kann und sich die virtuelle und reale Welt in die labyrinthische Landschaft eines endlosen Museums verwandelt, dann ist der Nicht-Ort der einzige Raum, in dem es keine Kunst gibt. Aber auch der Ort, an dem die Kunst sich wieder von der Wirklichkeit unterscheiden und sich ihr ursprünglicher Status als das Außergewöhnliche neu verteidigen ließe.

Der ultimativ andere Charakter eines solchen Ausstellungsraums wäre, dass er weder Programm hätte, noch definierte Objekte. Es gäbe weder Künstler, noch Kuratoren. Im Moment einer radikalen Reduktion löste sich das Kunstwerk im Prozess des Entstehens in Nichts auf. Das utopische Kunstmuseum des 21. Jahrhunderts wäre der letzte Ort außerhalb der menschengemachten Welt. Er wäre unzugänglich. Seiner Natur nach wild, seiner Theorie nach Chaos. Er hätte keine Besucher, keine Auftraggeber. Ein Ort der Transzendenz und der Selbstüberwindung der Kunst und ihrer Institution. Der Sehnsucht, vielleicht der Anbetung. Er offenbarte sich allein im Traum jenes Künstlers, der aller Kunstproduktion abgeschworen hätte.

(Michael Schindhelm)