

Stirling

Magazin

2

Wie kommt
die Gegenwart
ins Museum?

 Staatstheater
Kassel



Liebe Besucherinnen und Besucher,

ein kleines Virus hat unser Leben fest im Griff. Seit über einem Jahr richten wir unser Denken, Handeln und Empfinden an Covid-19 aus. Nie zuvor lebten wir so lange ohne Zugang zur öffentlichen Kultur. Auch die Staatsgalerie ist über Monate geschlossen. Das ist aber nicht mit Stillstand gleichzusetzen – ganz im Gegenteil. Und der neue Stirling lässt Sie an unserer Arbeit teilhaben.

Im letzten Sommer erschien Stirling als Magazin der Staatsgalerie zum ersten Mal. Die Ausgabe widmete sich der Frage, wem das Museum gehöre. Viele von Ihnen schrieben uns, wie sehr ihnen diese kritische Auseinandersetzung mit dem Museum und seinen Fragestellungen gefallen hat. Stirling 2 führt diese kritische Betrachtung fort, diesmal mit dem Fokus auf die Gegenwart. Wie können wir als Museum mit Kunst aus über acht Jahrhunderten die Gegenwart in all ihrer Komplexität und Vielfalt in unsere Arbeit einbinden? Wie relevant ist ein Museum, dessen Sammlungskanon männlich und eurozentrisch ist, welche Erwartungen hat die Öffentlichkeit an uns, wie müssen wir uns selbst verändern, um die Gegenwart über die Kunst mitzugestalten?

Schon Joseph Beuys forderte in den 1980er-Jahren das Museum auf, sich als Diskussionsstätte zu verstehen. Er konstatierte, dass die Entwicklung des Museums hin zum Ort eines interdisziplinären Austausches noch am Anfang stünde und über Jahrhunderte gewachsene Strukturen erst aufgebrochen werden müssten. Genau hier setzt Stirling 2 an.

Helga Huskamp hat einmal mehr ein spannendes Magazin erarbeitet, bei dem der Journalist Nicolas Flessa erneut sehr gekonnt im Leitartikel das Thema zur Gegenwart im kunsthistorischen Museum vorgibt. Die weiteren Beiträge zeigen, wo wir als Staatsgalerie bereits aufgebrochen sind, und unser Gastautor Prof. Dr. Thomas Schmidt vernetzt seine Perspektiven und Erfahrungen zur Transformation des Theaters für eine Utopie des Museums der Zukunft.

Innen- versus Außenperspektive: Was machen eigentlich unsere Besucherinnen und Besucher in dieser unendlichen Zeit der Pandemie-Schließung? Seit inzwischen sieben Monaten ist die Staatsgalerie ohne Publikum. Wir haben die Stuttgarter Fotografin Julia Sang Nguyen gebeten, unsere Besucherinnen und Besucher dort zu besuchen, wo sie sich in der Zwischenzeit aufhalten: zu Hause, an der frischen Luft oder gleich vor den Toren der Stadt. Entstanden ist ein Fotoessay, der eine sehr besondere Momentaufnahme eines besonderen gegenwärtigen Lebens ist.

Ja, wir sind auf einem guten Weg, die Gegenwart in der Staatsgalerie willkommen zu heißen. Es ist ein tägliches Ringen, und noch viel Arbeit liegt vor uns. Aber immerhin wir sind aufgebrochen ...

Viel Freude bei der Lektüre wünscht Ihnen

Christiane Lange
Direktorin der Staatsgalerie

S. 6	Bilder der Gegenwart Fotoessay von Julia Sang Nguyen
S. 16	Wie kommt die Gegenwart ins Museum? Vom Hort der Kunst zum Ort der Kultur
S. 26	Ask A Curator Ein Ort, der Neugierde schafft mit Sandra-Kristin Diefenthaler
S. 36	New Work Agiles, iteratives Arbeiten als Chance
S. 40	<u>Angespannte Zustände</u> ab 16.3.2021 Sammlungspräsentation Gegenwart
S. 42	Es geht nur mit Kooperation Verwaltung neu gedacht mit Dirk Rieker
S. 48	Wir müssen das kulturelle Kastensystem hinter uns lassen! Sieben Lektionen von Thomas Schmidt
S. 54	<u>Joseph Beuys. Der Raumkurator</u> 26.3.2021 – 18.7.2021
S. 56	Streiter für eine gemeinsame Kultur Interview mit Christiane Lange

S. 64	Die Künste gehören auf die Couch Der zarte Beginn einer großen Debatte
S. 68	Wer schreibt den Kanon für wen? Ein Plädoyer für mehr Transparenz und Partizipation
S. 76	Mit dem Blick der Gegenwart Staatsgalerie Stuttgart trifft auf Kunsthalle Baden-Baden
S. 80	<u>Becoming Famous. Peter Paul Rubens</u> 22.10.2021 – 20.2.2022
S. 82	Quellen heben die Bedeutung von Kunst In den Sammlungsarchiven mit Elke Allgaier
S. 84	Spezialisten für Kunst und Kunstgeschichte Eine Mitschrift zur Transformation des Museums
S. 94	Diverser, globaler und weiblicher Zur Gegenwart des Sammelns mit Carolin Scharpff-Striebich
S. 96	Und nun Sie!
S. 98	Impressum



Bilder der Gegenwart







LEBENS- REALITÄTEN – SO ZAHL- REICH UND DIVERS

Wir haben die Fotografin Julia Sang Nguyen gebeten, den Blick aus der Staatsgalerie herauszurichten und unsere Besucherinnen und Besucher in ihren Lebenswelten zu porträtieren: Gegenwart in Stuttgart im Frühjahr 2021 – Menschen im Lockdown. Der Fotoessay »Bilder der Gegenwart« wird ab Juli im Rahmen der »HUGO BOSS-Werkstatt Sommer 2021« in den Sammlungsräumen der Staatsgalerie zu sehen sein.

JULIA SANG NGUYEN
hat Kommunikationsdesign an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart studiert; ihr Schwerpunkt ist die Fotografie. 2018 gewann sie den ersten Preis des VOGUE Germany Fotowettbewerbs. Ihre Werke waren in zahlreichen Gruppenausstellungen (u. a. im Museum Casa Masaccio in San Giovanni Valdarno und im VOGUE Salon in Berlin) zu sehen und wurden bereits mehrfach in Zeitungen und Magazinen veröffentlicht.

Wie sind Sie bei der Auswahl der Protagonistinnen und Protagonisten vorgegangen?

Ich hatte keine Vorgaben und konnte somit ganz intuitiv vorgehen. Ich habe viel beobachtet und mich gefragt, welche Themen für mich und in meinem Umfeld die letzten Monate relevant waren. Über schon bestehende Kontakte kamen dann weitere, neue hinzu. Mir war es besonders wichtig, auch solche Lebensrealitäten zu zeigen, die für gewöhnlich nicht gesehen oder wahrgenommen werden. Letztendlich hatte ich aber durch die Produktionszeit und durch den Umfang des »Stirlings« eine Beschränkung.

Waren die Fotoshootings durch die Corona-Situation anders als vorherige Produktionen?

Ja, auf jeden Fall. Kein einziges Treffen fühlte sich normal an. Ganz abgesehen von den zahlreichen Corona-Tests vor jedem Shooting, schafften die Schutzmaßnahmen natürlich Distanz – so ist das Fotografieren während einer Pandemie zwangsläufig anders. Tatsächlich sehen die Fotos nur so aus, weil wir derzeit in einer Pandemie leben. Ziel war es, verschiedene Menschen in ihren unterschiedlichen Lebenswelten zu porträtieren. Ich fragte also nach den Orten, an denen sie sich gerne aufhalten und wo die Shootings stattfinden sollten. Da aber vieles gerade geschlossen ist, sind die Kulissen natürlich beschränkt auf die eigenen vier Wände, den öffentlichen Raum und viel Natur. Das visualisiert die aktuelle Zeit sehr gut und gibt dennoch einen wunderbaren Einblick in die Lebensrealitäten der Einzelnen.

WIE KOMMT DIE GEGEN- WART INS MUSEUM?

Vom Hort der Kunst zum
Ort der Kultur

Von der Museumsidee der Aufklärung über die Nationalmuseen des 19. Jahrhunderts bis hin zu den musealen Volksbildungsstrategien der Moderne und Antimoderne: Nichts hat sich als weniger museal erwiesen als die Institution Museum. Was aber braucht dieser Hort der Kunst, um auch weiterhin als Ort der Kultur verstanden zu werden?

Als wir im Frühjahr 2020 in unserem ersten Stirling die Frage aufwarfen: »Wem gehört das Museum?«, konnten wir nicht ahnen, wie rasch aus der Staatsgalerie ein Geisterhaus werden sollte. Nur wenige Wochen, nachdem wir die Arbeit an unserem Heft beendet hatten, das so vollmundig bekannte: »Das Museum gehört der Kunst und der Öffentlichkeit«, war von diesem Duo nur noch die Kunst vorhanden. Und während in der erstmals seit ihrer Wiedereröffnung im Jahr 1958 geschlossenen Institution die Ausstellungen »Drucksache Bauhaus« und »Ida Kerkovius« ungeschoren auf ihre Eröffnung harrten, suchte sich die unfreiwillig ausgesperrte Öffentlichkeit neue Wege zur Kunst. Zeitgleich mit dem ersten Lockdown ging die Social-Media-Challenge #tussenkunstenquarantaine an den Start, eine Art »Tableau vivant« im Instagram-Format. Auslöserin des Lockdown-Hypes war kein Museum, sondern die niederländische Filmmacherin Anneloes Officer. Ihre Idee, berühmte Bilder im Kreis der Familie mit drei Alltagsgegenständen nachzustellen, verbreitete sich wie ein Lauffeuer über die eingeschlossene Welt.

»Ich glaube, dass die Krise auch eine kleine Chance für die Kunst sein kann«, verriet sie dem Deutschlandfunk im April 2020, als ihr Account bereits über 200.000 Follower zählte und von Häusern wie dem Louvre und dem Metropolitan Museum of Art empfohlen wurde. »Es gibt viele Museen, die virtuelle Führungen anbieten. Man kriegt Gratiskonzerte von Künstlern aus dem Homeoffice.

NICOLAS FLESSA ist Publizist und Autor. Der studierte Ägyptologe und Religionswissenschaftler arbeitet als Konzepter, Redakteur und Kommunikationsberater für zahlreiche Kulturinstitutionen, darunter die Urania Berlin, das Herder-Institut in Marburg und die Klassik Stiftung Weimar. Für die Kulturstiftung des Bundes kuratierte er zuletzt die multimediale, partizipative Onlinepublikation »sharing bauhaus«.

Und ich hoffe, dass das dann auch so bleibt, wenn die Krise vorbei ist. Wenn die Theater und Museen und Opernhäuser wieder aufmachen. Dass dann wieder mehr konsumiert wird.«¹ Diese vollständig ohne Werbebudgets oder die (Wo-)Manpower etablierter Institutionen angestoßene Aktion, die natürlich nichts mit Tussen-Kunst zu tun hat, sondern schlicht »Zwischen Kunst und Quarantäne« heißt, zeigt eindrucksvoll, mit welcher Wucht sich die Sehnsucht nach Kunst Bahn brechen kann, wenn aus lebendigen Orten der Begegnung mit Kunst auf einmal geschlossene Archive werden.

»Ich glaube, dass die Krise auch eine kleine Chance für die Kunst sein kann.«

(Anneloes Officer,
#tussenkunstenquarantaine)

Welches Potenzial zur Mobilisierung neuer Besucherinnen und Besucher umgekehrt »die Begegnung mit dem Original, das viele bislang nur aus den digitalen Medien kannten« (Christiane Lange), in sich trägt, hat der Coup um Banksy in der Staatsgalerie schon ein Jahr zuvor unter Beweis gestellt. Viele von denen, die »Love is in the Bin« ins Museum lockte, waren zum ersten Mal in der Staatsgalerie – und das, weil sie ihnen ein für sie relevantes Werk zur

persönlichen Inaugenscheinnahme zugänglich machte. Die meisten von ihnen wollten dort vor allem eins: selbst ein Foto erzeugen, um es dann in digitaler Form um die Welt zu jagen und weithin sichtbar zu bekennen: »#wefoundbanksy« oder »Banksy and Me«, wie sie ihre Werke auf Instagram so schlicht wie treffend betitelten. Ob #tussenkunstenquarantaine oder #banksyandme: Längst ist der digitale Raum zu einem wichtigen Ort geworden, der die Institution Museum mit der Gegenwart seines (potenziellen) Publikums konfrontiert.

Umso wichtiger ist es, soziale Medien nicht auf ihre Funktion als digitale Plakatwand zu reduzieren. Gerade ihr interaktiver Charakter lässt sie für Museen zu einem wichtigen Werkzeug digitaler Marktforschung werden. Wenn unter dem Hashtag #banksy auf Instagram mit fast zwei Millionen Bildern mehr Treffer erscheinen als unter den Hashtags #monet (1,1 Millionen), #vandijk (450.000), #kandinsky (225.000) und #rubens (135.000) zusammen, so ist dies auch ein ernst zu nehmendes Urteil über die gegenwärtige Popularität von Künstlern, die mit klassischen kunsthistorischen Kriterien nicht zu ermitteln ist. Im Netz sind es nicht die Bedeutung eines Malers für die Entwicklung seiner Epoche, sein Wert auf dem Kunstmarkt, ja nicht einmal die handwerkliche Qualität, die bestimmen, wie oft seine Werke geteilt, zitiert, kommentiert oder gar nachempfunden werden. In fast allen Fällen ist es neben einer überzeitlichen Themenwahl vor allem die (scheinbare oder reale) Aktualität

eines historischen Motivs, das ein Bild (egal welcher Epoche) noch heute berührend und somit bedeutungsvoll macht.

»Gestern war ich mal wieder in einem Museum. Immer wieder nicht meins.«

(Besucherin der Staatsgalerie auf Instagram)

Wie wichtig es für die Weiterentwicklung des kunsthistorischen Museums ist, die Bedürfnisse und Missverständnisse kennenzulernen, die viele Nichtbesucherinnen und -besucher mit ihrer Institution verbinden, verrät der Kommentar einer Userin, die extra wegen Banksy nach Stuttgart gekommen ist. »Gestern war ich mal wieder in einem Museum«, schreibt sie unter ihrem Posting aus der Staatsgalerie. »Immer wieder nicht meins. So oft finde ich das Gebäude und die Räumlichkeiten so viel beeindruckender als das Zeug, was da so (ab-)hängt. Bei Ikea gibts schönere Bilder, und die verlangen keinen Eintritt. Aber zwischen den ganzen Dingen (sorry, höchst wichtigen Kunstwerken), die dort zu finden sind, gibts dann doch das eine oder andere, was mich beeindruckt. @banksy – den Typ mag ich. Deswegen hier ein Bild mit DEM BILD (oder was eben davon übrig ist) und mir. Das nächste Mal bewundere ich ihn dann wieder an Hauswänden, an den tollsten Orten unserer Welt.«

Die Reduktion des Museums auf eine kostenpflichtige Postergalerie verrät, wie wichtig es für die Zukunft dieser Institution ist, als Ort, an dem Kultur nicht nur gezeigt, sondern aktiv gemacht wird, verstanden zu werden. Ohne diese Fähigkeit von Museen wären die historischen Grabenkämpfe um ihre Ausrichtung gerade in Deutschland wohl kaum zu verstehen – vom Groll des Kaisers gegen Hugo von Tschudis Unterfangen, die »deutsche« Nationalgalerie zum ersten Tempel der Pariser Impressionisten zu machen, über die Zerstörung von Ludwig Justis einzigartigem Museum für zeitgenössische Kunst im Kronprinzenpalais durch die Nationalsozialisten bis hin zum deutsch-deutschen Bilderstreit, den Dieter Honisch durch die Präsentation ostdeutscher Staatskünstler in der Neuen Nationalgalerie kurz nach Wende entfachte. Wir sehen: Auch das Museum der Vergangenheit war immer schon bestimmt durch das Ringen um die Gegenwart.

»Nicht als Versammlung von Objekten, sondern als eine von Menschen – als eine assembly – muss das Museum im 21. Jahrhundert gedacht werden.«

(Impulskonferenz des ZKM am 3.7.2020)

Wie aber holt man die Gegenwart ins Museum? Zunächst stellt sich natürlich die Frage, was man in diesem Zusammenhang unter »Gegenwart« versteht. Mit Sicherheit auszuschließen ist jenes etwa drei Sekunden umfassende Zeitfenster, das wir, physiologischen Experimenten zufolge, als »das Jetzt« wahrnehmen.² Gegenwart im Kontext von Museen ist häufig mit dem Ausstellen »zeitgenössischer Kunst« gleichgesetzt worden. Einmal abgesehen von der höchst fragwürdigen Abgrenzung des »Zeitgenössischen«, das je nach Perspektive (und vielleicht auch nach dem Lebensalter der Betreffenden) in den 1960er-Jahren, 2001 oder nach Schließung der letzten documenta seinen Anfang nimmt, stellt sich die Frage, warum sich »Gegenwart« in »gegenwärtiger Kunst« erschöpfen sollte. Ist Gegenwart im Museum wirklich die Aufgabe der Kunstwerke oder, der Definition von Hörning und Reuter folgend, nicht eher ein Gesamtzusammenhang »für das ›Dickicht‹ der pragmatischen Verwendungsweisen von Kultur: doing gender, doing knowledge, doing identity oder doing ethnicity«³ und Gegenwartskultur damit »jede Form menschlichen Tuns, mit dem eine Kultur sich und ihren aktuellen Zustand zum Objekt reflektierenden bzw. gestaltenden Tuns macht«⁴?

Wer sich daranmacht, Gegenwart ins Museum zu holen, wird dafür zwangsläufig auf die Werke noch lebender Künstlerinnen und Künstler zurückgreifen, und dies, wenn er die Diskurse um Postkolonialismus und gesellschaftliche Diversität ernst nimmt, immer auch mit einer

Wer ist unser Publikum im 21. Jahrhundert?, S. 84 ←

Wer schreibt den Kanon für wen?, S. 68 ←

globalen Perspektive. Doch ebenso wenig, wie Museen zu Hütern eines statischen Kunstkanons werden sollten, wird sie ihre Transformation in Hallen gegenwärtiger Kunstproduktion dem Ziel eines »Museums der Gegenwart« näher bringen. Zu wichtig ist ihre Funktion als Gedächtnisspeicher und Übersetzungsraum gerade jener Kunstproduktion, die ihren Weg eben nicht von selbst in Möbelhäuser oder auf Portale des Gefallens wie Instagram findet. »Liegt uns daran, wenigstens einen Teil des Hauptvermögens unserer Kultur dem breiten Publikum einer modernen Massengesellschaft zugänglich gemacht zu sehen«, fragte George Steiner schon 1971, »oder ist es uns lieber, die Hauptmasse unserer [...] verinnerlichten Geschichte im Museum verwahrt zu wissen?«⁵

Dieses »Publikum« aber stellt die eigentliche Herausforderung des gegenwärtigen Museums dar: In Anbetracht einer sich fortschreitend diversifizierenden Gesellschaft lösen sich verbindende Merkmale eher auf und weichen den kulturellen Codes kleinerer »Zeichengebrauchsgemeinschaften«. Und jede dieser Gemeinschaften bringt neben eigenen (Lebens-)Fragen auch eigenes kulturelles Vorwissen mit ins Museum: »Entstehen personale und kollektive Identitäten, verändert sich schließlich auch ein symbolisches Zeichensystem. Neue Symbole kommen hinzu, ältere Symbole werden nur noch selten verwendet oder ganz vergessen ...«⁶ Wie kann und soll ein Museum auf diese Situation reagieren – und angesichts ganz

unterschiedlicher Kommunikations-erfahrungen und Erwartungshaltungen »Relevanz« entwickeln?

»Zeitgenössische Kunst soll eine andere Präsenz haben. Nicht indem wir irgendwo noch ein zeitgenössisches Werk hinstellen, sondern indem neue Verbindungen und Dialoge hergestellt werden. Zur Kunst der Vergangenheit, zwischen den Kulturen, aber auch mit dem Gebäude.«

(Max Hollein, Direktor des Metropolitan Museum of Art in New York)

Die naheliegende Antwort lautet: durch ein Ausstellungs- und Vermittlungsprogramm, das der Diversität seiner Besucherinnen und Besucher gerecht wird. Erschöpfte sich die Diversität des klassischen Museumsbetriebs lange Zeit in der überschaubaren Kategorisierung von Ticketkategorien (die ihre Besucherinnen und Besucher in Kinder und Jugendliche, Studierende, Erwachsene und Senioren unterteilen), führten

Studien von Lernforschern und Vermittlern in den letzten 15 Jahren zu weit präziseren Clustern von Museumsbesuchern. Zugleich sorgten der Einsatz von Besucherumfragen, aber auch die Erfahrungen, die im Umgang mit außergewöhnlichen Formaten wie »Weekend Warm-ups« oder Mitmachausstellungen (»Play«) gesammelt wurden, zu einem immer realistischeren Bild der unterschiedlichen Erwartungshaltungen, die dem eigenen Haus entgegengebracht werden.

»Die Relevanz eines Museums ist unmittelbar abhängig von der Qualität seiner publikumsorientierten Arbeit.«

(Leitfaden »Bildung und Vermittlung im Museum gestalten« des Deutschen Museumsbundes e.V. aus dem Dezember 2020)

Die Krux mit solchen Evaluationen liegt auf der Hand: Sie geben stets nur ein Feedback auf das, was einem selbst bereits eingefallen ist, und können ein Museum schwerlich zu dem machen, was es neben seiner Funktion als Bühne und Labor herausragender Kunst immer auch sein sollte – »ein Katalysator für Innovationen und die Schaffung neuer Formen kultureller Erfahrungen«, wie Alberto Garlandini, Präsident von ICOM, im Rahmen der digitalen

Debatte anlässlich des Internationalen Museumstags am 18. März 2021 so treffend formulierte.⁷ Ganz zu schweigen von den Bedürfnissen all jener, die noch nie mit einem Museum in Berührung gekommen sind. Wer findet heraus, was sie in ein Museum locken könnte, was dieses in einen Ort verwandelte, den es sich für sie zu besuchen lohnt – weil sie hier ein Angebot vorfinden, das ihnen sonst nirgendwo geboten wird, weder digital noch analog? »Wir werden, egal mit welchem Angebot, nie 100 % einer Bevölkerung erreichen können«, so Christiane Lange, Leiterin der Staatsgalerie. »Aber ich bin fest davon überzeugt, dass wir zumindest jedes Schulkind einmal ins Museum bringen sollten. Denn es hat nichts mit Erziehung oder sozialer Prägung zu tun, auf welche Form von Kunst man anspringt, sondern es ist etwas ganz Individuelles, das man erst im direkten Kontakt mit ihr herausfinden kann.«

Wer wie lange die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter von Museen dabei unterstützen will, Kunst in die Mitte der (zukünftigen) Gesellschaft zu tragen, kommt nicht umhin, sich die manchmal überraschende Binnenperspektive all jener anzuhören, für die ein Museum keine Bedeutung (mehr) hat. »Nur mit diesem Level an Verständnis kann es einer Organisation gelingen, erfolgreich neue Produkte und Dienstleistungen zu entwickeln, die das Publikum tatsächlich einbeziehen und dazu motivieren, sie zu nutzen. Grundsätzlich erfordert dies eine umfassende Designphilosophie, die stets darauf

abzielt, die Bedürfnisse des Publikums in den Mittelpunkt des Entscheidungsprozesses zu stellen.«⁸ Wir sehen: Die Gegenwart ins Museum zu holen, ist ein gesamtheitlicher Prozess, der auch in Bezug auf Arbeitskultur(en) ein deutliches Umdenken erfordert; ein gelungenes Beispiel ist das agile »[ExhibitionLab](#)«, das die Staatsgalerie im vergangenen Jahr eingeführt hat.

»Durch Menschen bewegen sich Ideen fort, während sie in Kunstwerken erstarren und schließlich zurückbleiben.«

(Joseph Beuys)

So neu viele Ansprüche an die Museen der Gegenwart auch scheinen – eines ist seit den ersten Gründungen immer gleich geblieben: die außergewöhnliche Fähigkeit, Kultur nicht nur zu bewahren, sondern aktiv weiterzutragen und für all jene fruchtbar zu machen, die dafür ein offenes Ohr, ein liebendes Auge entwickeln. Wer erinnert sich nicht an seinen ersten Besuch vor großer Kunst und den tiefen Eindruck, den all die darin verschlüsselten Menschen und Geschichten auf ihn oder sie gemacht haben? Wer Kultur(en) vermitteln will, wird nicht umhinkommen, ihre visuellen Codes und Metaphern zu erklären; das »Wie«, nicht das »Ob« wird darüber entscheiden, ob dieser Vorgang als

New Work, S.36 ←

belehrend oder lehrreich erfahren wird. »Trotz der Tatsache, dass Museen immer als Bildungseinrichtungen angesehen wurden [...], haben ihnen die Museumsbesucher einiges voraus: Sie sind besser vernetzt und informiert, sie sind mobiler und möchten Informationen überall und jederzeit erhalten, anstatt passiv zu empfangen.«⁹

»Nicht gelehrter sollen sie die Ausstellung verlassen, sondern gewitzter.«

(Walter Benjamin)

Die entscheidende Lehre, die die digitale Welt für die Transformation von Museen in Räume der Gegenwart bereithält, hat weniger mit technischen Gadgets als mit einem Verständnis ihres Erfolgs zu tun. In einer »Kultur der Simulation« (Sherry Turkle), in der die »Unterscheidung von Künstlichem und Natürlichem, von Bild und Original, Schein und Wirklichkeit immer mehr nivelliert wird«¹⁰, braucht es dringend Räume, um diese Unterscheidung zu trainieren. Aufgrund seiner jahrzehntelangen Erfahrung mit Werken der Imagination ist das Museum der Gegenwart geradezu prädestiniert, ein Ort zu werden, der uns Wirkliches erschließt, der die Flut der Eindrücke vor uns teilt wie Moses das Meer. »Damit die Kunst Teil dieser spannenden gesellschaftlichen Debatten wird, müsste diskutiert statt

belehrt werden. Es müsste möglich sein, Werke und Strategien zu hinterfragen. Die Institutionen sollten nicht nur Kritikern ein eigenes Urteil ermöglichen, sondern sogar befördern. Vor allem aber sollten sie die Positionen ihrer Besucher ernst nehmen, selbst wenn diese den akademischen Diskurs nicht beherrschen.«¹¹

Führt diese auf die Bedürfnisse und Gewohnheiten eines möglichst breiten Publikums fokussierte Transformation des Museums unweigerlich zu seiner »Deformation«, seiner »Umwandlung in einen Amüsierbetrieb«, wie Gottfried Korff die kulturpessimistischen Befürchtungen einmal zusammenfasste? Wie der Museologe und Kulturwissenschaftler betont, sei diese Frage fast so alt wie das Museum selbst – und »Kontakte und Kontraste zur Unterhaltungsindustrie« seien seit jeher Bestandteil einer Auseinandersetzung, »die sich zum Teil äußerst produktiv auf die Tätigkeit des Museums« ausgewirkt habe.¹² Schon Walter Benjamin, der sich Ende der 1920er-Jahre in einer Reihe von Ausstellungsrezensionen mit der Popularisierung von Bildung auseinandersetzte, sprach sich mit »Bildofferten auf der Höhe der Zeit« und dem »In-Aktion-Versetzen des Besuchers«¹³ für multimediale und partizipative Formate aus, die es einer »von der Vergangenheit durchtränkten Institution« erlaubten, als »Orte der Bewusstwerdung unserer Zeit« zu dienen.

Um es pathetisch auszudrücken: Wo, wenn nicht im Museum, sollen wir unsere Gesellschaft voranbringen? Gerade weil es unser kulturelles Erbe

beheimatet und erforscht, ist es der ideale Ort, dieses auch kritisch mit den Fragen unserer Gegenwart zu konfrontieren. Dies bedeutet nicht, ahistorische Debatten zu führen und im Sinne einer Kulturrevolution das Kind mit dem Bade auszuschütten. Aber wo sollen Antirassismus, Feminismus oder Inklusion überzeugender verhandelt werden als hier, im Allerheiligsten unserer Kultur? Fortschritt entsteht ja nicht auf dem Reißbrett der Geschichte, sondern ist verdammt dazu, auf jenen Säulen zu ruhen, die ihn für eine Mehrheit der Gesellschaft erforderlich, ja wünschenswert erscheinen lassen. Wie also kommt die Gegenwart ins Museum? Die Beantwortung dieser Frage scheint wie gemacht für einen Diskursraum, der neben Freundinnen der schönen Künste und Kritikern unseres traditionellen Kanons auch all jenen offen steht, denen ein Museum bislang wenig zu geben hat. Wer sie miteinander ins Gespräch bringt, wird zum Motor einer Kultur, die unsere Gegenwart erfordert.

1

Chagall und Klimt im Wohnzimmer nachbauen, Dlf Kultur, 7.4.2020 (deutschlandfunkkultur.de/kunst-in-der-quarantaene-chagall-und-klimt-im-wohzimmer.2165.de.html?dram:article_id=474235).

2

Wittmann, M., Gefühlte Zeit. Kleine Psychologie des Zeitempfindens, München 2012, Kapitel 3.

3

Hörning, K./Reuter, J., Doing Culture: Kultur als Praxis. Neue Positionen zum Verhältnis von Kultur und sozialer Praxis, Bielefeld 2015, 10.

4

Joachimsthaler, J., Die totale Gegenwart. Aktuelle Kultur als methodologisches Problem, in: Gegenwartskultur als methodologische Herausforderung der Kulturwissenschaft(en), Berlin 2015, 268.

5

Steiner, G., In Blaubarts Burg, Anmerkungen zur Neudefinition der Kultur, Berlin 2014, 115.

6

Jetzkowitz J., »Menschheit«, »Sozialität« und »Gesellschaft« als Dimensionen der Soziologie. Anregungen aus der

Nachhaltigkeitsforschung, 2010, in: Albert, G. et al. (Hg.), Dimensionen und Konzeptionen von Solidarität, 263f.

7

Débat en ligne de l'UNESCO »Réflexions sur l'avenir des musées« [Übersetzung durch den Autor], hochgeladen auf YouTube am 19.3.2021 (youtube.com/watch?v=Z4bkPp7rnHc).

8

Sexton, C., Mobile museums: where things stand, in: Museums in the Digital Age, Museum and the Development of Active Citizenship, Berlin 2014, 17 [Übersetzung durch den Autor].

9

Barkova, O. et al., Gamification for Education of the Digitally Native Generation by Means of Virtual Reality, Augmented Reality, Machine Learning, and Brain-Computing Interfaces in Museums, in: Uncommon Culture, Vol. 7, Nr. 1/2 (13/14) (2018), 99 [Übersetzung durch den Autor].

10

Thomas Fuchs, Verteidigung des Menschen, Grundfragen einer verkörperten Anthropologie, Berlin 2020, 121.

11

Adrienne Braun, Schluss mit der Verehrung, in: Stuttgarter Zeitung (7. Dezember 2013).

12

Gottfried Korff, Omnibusprinzip und Schaufensterqualität: Module und Motive der Dynamisierung des Musealen im 20. Jahrhundert, in: Geschichte und Emanzipation, Frankfurt a. M./New York 1999, 750.

13

Walter Benjamin, Jahrmarkt des Essens, in: Gesammelte Schriften, Bd. IV, 2, Frankfurt a. M. 1980, 527.

EIN ORT,



DER NEUGIERDE SCHAFFT

Sandra-Kristin Diefenthaler, Kuratorin für Deutsche und Niederländische Kunst vor 1800 an der Staatsgalerie Stuttgart, lehrt an den Universitäten Augsburg, Tübingen und Stuttgart und war von 2017 bis 2018 für die Museumsberatung beim Landschaftsverband Rheinland in Köln verantwortlich. In der Tradition von #AskACurator haben wir Frau Diefenthaler zu sieben Schlagworten befragt, die uns Besucherinnen und Besucher der Staatsgalerie im Vorfeld genannt haben.

Schlagwort Inspiration: Die Liebe zur Kunst ist Ihnen vermutlich nicht in die Wiege gelegt worden. Wie sind Sie zur Kunsthistorikerin geworden und wie lautet Ihre Strategie, mit der Sie Ihre Leidenschaft für große Kunst auf andere übertragen wollen?

Die Liebe zur Kunst wurde mir tatsächlich in die Wiege gelegt. Meine Großeltern waren Fotografen, daher kommt wohl das Interesse an visueller Kommunikation. Meine Eltern besichtigten mit uns Kirchen, Denkmäler und Ausstellungen; so wusste ich bereits mit 14 Jahren, dass ich Kunstgeschichte studieren möchte. Daraus hat sich dann entwickelt, was es heute ist: Ich brenne für die Alte Kunst. Und ich weiß, meine Faszination und meine Neugierde sind ansteckend.

Schlagwort Generationswechsel: Sie gehören einer neuen, jungen Generation von Kunsthistorikerinnen an. Mit welchen neuen Fragestellungen verändert Ihre Generation die Perspektive traditioneller Kunstmuseen?

Jede Generation hat ihre Herausforderungen, ihre Aufgaben und ihre Fragestellungen. Die Perspektive meiner Generation ist eine globale, die großen Themen sind Diversität und Nachhaltigkeit. Als Kuratorin für Alte Kunst sehe ich die scheinbare Distanz zwischen den Kunstwerken und heutigen Besucherinnen und Besuchern, die fragen: »Was hat das mit mir zu tun?« Meine Aufgabe als Kuratorin ist es hier, die traditionelle, männliche Erzählung der Kunstgeschichte als eine Aneinanderreihung von Höhepunkten aufzubrechen und

neue Zugänge zu den Kunstwerken zu schaffen, denn sie sind es wert, betrachtet zu werden.

Schlagwort Vorbilder: In diesem Jahr eröffnet mit »Becoming Famous« die erste Rubens-Ausstellung der Staatsgalerie. Was fasziniert Sie an Peter Paul Rubens und was können wir heute noch von ihm lernen?

Mich fasziniert die Persönlichkeit Peter Paul Rubens'. Er war klug, gebildet, ehrgeizig, talentiert, leidenschaftlich, sensibel und gerade aufgrund dieser Attribute ein Ausnahmekünstler. Er ließ sich nie von Macht und Einfluss verführen: Die Zeitgenossen beschreiben ihn als höflich und charmant; seine Werkstattmitarbeiter arbeiteten gern für ihn, seine Freundschaften pflegte er bis zum Tod – und er liebte seine Familie.

Schlagwort Diversität: Wie gehen Sie persönlich mit dem Konflikt zwischen dem kunstgeschichtlichen Kanon, der nun mal größtenteils auf den Werken »alter weißer Männer« beruht, und den Forderungen nach einem weiblicheren und multipolaren Museum um?

Es ist ein Fakt: Wenn wir ins Museum gehen, ist dort das weiße Patriarchat vorherrschend. So ist es mir persönlich wichtig, zuzuhören; ich nehme es ernst, wenn sich eine Besucherin oder ein Besucher durch die Betrachtung der Kunstwerke diskriminiert fühlt. Die alten Meister sind Zeugnisse einer vergangenen Gesellschaftsordnung. Als Kuratorin achte ich sehr auf die weiblichen und multipolaren Perspektiven. So sind beispielsweise die weiblichen

Rollen nicht so stereotyp, wie wir es erwarten: Cranachs Judith präsentiert stolz das Schwert und Rubens porträtiert mächtige, selbstbewusste Frauen ganz ohne männliche Pendants.

Schlagwort Netzwerke: Einen elementaren Baustein für Rubens' steilen Aufstieg stellen zweifellos seine guten Verbindungen dar. Welchen Einfluss spielen Netzwerke für die erfolgreiche Arbeit einer Kuratorin?

Ein verlässliches Netzwerk ist unerlässlich für die tägliche Arbeit, nicht nur für die Vorbereitung einer Ausstellung. So hatte ich Prof. Dr. Nils Büttner, einen der führenden Rubens-Experten, zu Beginn meiner Tätigkeit für die Staatsgalerie 2019 eingeladen, gemeinsam mit mir unseren Rubens-Bestand im Depot zu sichten. Ein Jahr später starteten wir bereits ein Forschungsprojekt und weitere eineinhalb Jahre später eröffnen wir gemeinsam die Ausstellung »Becoming Famous«.

Schlagwort Transformation: Welchen Herausforderungen muss das Museum der Zukunft Ihrer Meinung nach begegnen und welche Schritte sind dafür in der Gegenwart nötig?

Für mich ist das Museum der Ort, der Neugierde stillt und Neugierde schafft. Ich fürchte deshalb nicht um die Zukunft des Museums, aber die Institution muss Sorge tragen, nicht selbst museal zu werden. Viel zu oft sind Museen belehrend, betonen die Aura der Objekte und setzen auf Erleuchtung durch Betrachtung. Dieser Vorstellung des 19. Jahrhunderts müssen wir endlich entsagen. Wir sind ein Ort für alle – für die

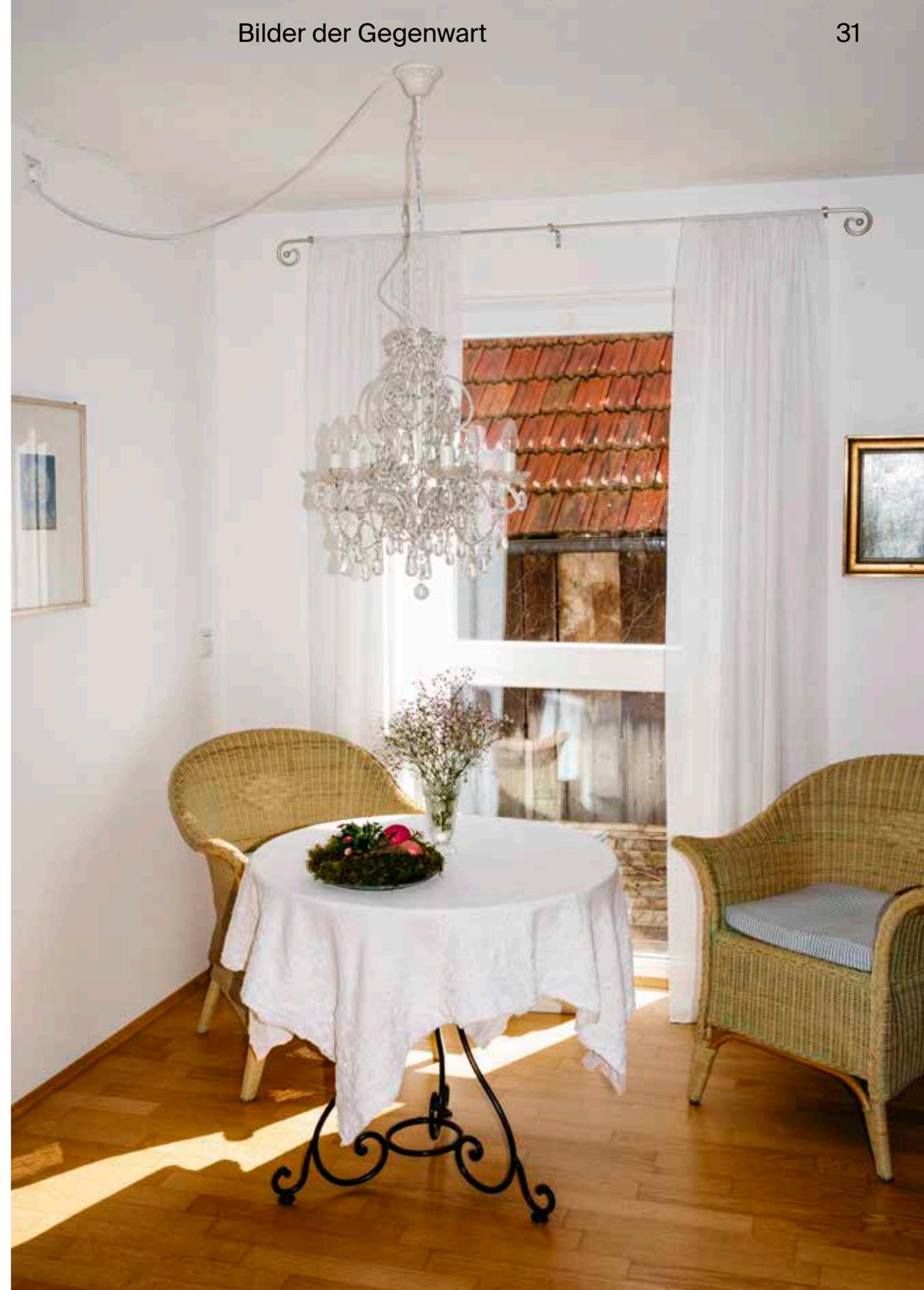
Wissenden und die Fragenden, für die Bewunderer und die Kritiker, für die Lauten und die Leisen.

Stichwort Forschung: Ihre Rubens-Ausstellung beweist, wie wichtig der Baustein wissenschaftlicher Forschung für die Zukunft von Museen ist. Welchen technologischen Entwicklungen sehen Sie in diesem Zusammenhang mit besonderem Interesse entgegen?

Wir forschen im Vorfeld der Ausstellung kunsthistorisch und kunsttechnologisch. So können unsere Restauratorinnen mit ihren Gerätschaften ein Bild praktisch bis auf die Haut, das heißt die Leinwand, »ausziehen«. Die kunsthistorische Forschung erfordert beispielsweise Archivreisen, um Rückschlüsse auf den Entstehungskontext eines Gemäldes zu ziehen. Beide Wissenschaften werden durch die Digitalität einen enormen Wissensgewinn erleben. Es wird Datenbanken mit technischen Angaben zu Werken geben, die man so mühelos miteinander vergleichen kann, und es wird sehr viel Archivmaterial digital zur Verfügung stehen – darauf freue ich mich schon heute.

→ Becoming Famous, S. 80

Quellen heben die Bedeutung von Kunst, S. 82 ←







NEW WORK

Agiles, iteratives Arbeiten als Chance

»ARTIFICATION – KUNST & GAMIFICATION«

Unter diesem Titel wurde das Digitalprojekt beim Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kunst des Landes Baden-Württemberg eingereicht. Der Förderzeitraum umfasst zwei Jahre (2018–2020), in denen aus einem Antrag fünf eigenständige Ideen entstehen, von denen jede Forschungswissen zur Sammlung auf eine spielerische digitale Ebene über setzt, wenn auch mit unterschiedlichen Ansätzen in Form von Serious Game, Virtual Reality, Augmented Reality, künstlicher Intelligenz sowie Live-Performance. Jede dieser Ideen wird als Prototyp entwickelt, drei von ihnen werden final umgesetzt. Dazu zählt die multimediale Live-Performance »Schlemmer X Beats« mit 1.720 Besucherinnen und Besuchern bei der Uraufführung in der Staatsgalerie im Februar 2020. Inmitten der Sammlung in Raum 14 finden sich heute zudem die VR Experience »Art Hunters« und der Wahlomat »K_Al«. Der virtuelle Stadtpaziergang zu Oskar Schlemmer und das Game »Remy« sind noch in Planung.

Das Wesen eines jeden Museums ist das wissenschaftliche Arbeiten mit den historischen Objekten. ICOM, der internationale Verband der Museen, definiert in seinen Statuten das Sammeln, Forschen, Bewahren und Vermitteln als die vier zentralen Aufgabenfelder eines Museums.

Drei von diesen vier Feldern finden hinter verschlossenen Türen in Büros, Depots und Werkstätten statt, zu denen die Öffentlichkeit schon allein aus Gründen der Sicherheit keinen Zugang hat. Auch erfordern diese Aufgabenfelder ein isoliertes, ganz auf das Werk und das Fachwissen ausgerichtetes Arbeiten. Es kann uns somit nicht verwundern, dass die Museumswelt in ihrer Arbeitsorganisation traditionell konservativ aufgestellt und ein sehr in sich geschlossenes System ist.

Ortswechsel: Bahnhofsbuchhandlung, Zeitschriftenregal, Wirtschaft. Hier gibt es kein Entrinnen. Die Gegenwart ist allgegenwärtig mit Begriffen wie New Work, iteratives Projektmanagement, Führen im Team, Homeoffice, Agilität und Flexibilität. Willkommen in der Arbeitswelt 4.0!

Eine Realität, die sich im Pandemiejahr 2020 ganz leise und dennoch unüberhörbar auch in die Museen geschlichen hat: Homeoffice! Ein erster Schritt in eine neue Arbeitswelt. Auch wenn der Kauf von Laptops natürlich längst nicht die Frage beantwortet, wie anschlussfähig das Museum mit seinen linearen Organisationsstrukturen für die neue Arbeitswelt ist – eine Frage, die die Staatsgalerie zur Veröffentlichung ihrer neuen Digitalstrategie bewegt hat, schon etliche

Monate vor dem ersten Lockdown.

Die Veränderungen des 21. Jahrhunderts erfordern ein neues Denken und Handeln, bei dem die Digitalisierung eine zentrale Rolle einnimmt; einmal, um die Öffentlichkeit in ihrer ganzen Diversität zu erreichen, aber auch, um im wissenschaftlichen Netzwerk die Kunstgeschichte der Zukunft mitzugestalten. Auch als Organisation muss die Staatsgalerie digital denken und agieren. Als Ziel wird formuliert, die linearen, traditionellen Arbeitsprozesse durch agiles, integriertes Arbeiten zu ersetzen und damit auch innerhalb der Mitarbeiterschaft mehr Partizipation und Teilhabe zu ermöglichen. Nichts Geringeres als Museumswelt 4.0!

Was bedeutet eine solche Zielsetzung für ein Museum wie die Staatsgalerie? Zunächst einmal erfordert sie ein konsequentes Umdenken und neues Lernen, für die Organisation im Ganzen und jede Mitarbeiterin und jeden Mitarbeiter im Einzelnen. Gemeinsam müssen sie die Anforderung meistern, die Komplexitäten unserer Gegenwart strategisch und operativ zu managen, ohne dabei die bisherige Qualität des musealen Arbeitens zu verlieren.

Sammeln, Forschen, Bewahren und Vermitteln 4.0. Wie kann diese Transformation einer klassisch wissenschaftlichen Institution mit linearen Strukturen in eine lernende Organisation funktionieren?

In der Staatsgalerie ist es ein digitales Pilotprojekt, das unter dem Radar des Alltags erstmals die linearen Arbeitsstrukturen durchbricht. Gefördert vom Land Baden-Württemberg

im Rahmen der Projektförderung »Digitale Wege ins Museum II«, arbeitet ein junges Team aus Kommunikation, Vermittlung, Digitalisierung und Provenienzforschung über zwei Jahre sehr erfolgreich in einem offenen, agilen und iterativen Arbeitsprozess zusammen – und das im Verbund mit der Hochschule der Medien Stuttgart und dem Forschungszentrum Informatik in Karlsruhe.

Was ist anders? Zunächst der Zugang zur Aufgabenstellung. An die Stelle der klaren Festlegung eines fixen Projektziels tritt die Freiheit, offen zu denken. Vorgegeben ist allein die Aufgabe, Ideen für die Vermittlung von Kunst und Kunstgeschichte über digitale Medien zu entwickeln. Zur Orientierung legt man sich auf junge Zielgruppen zwischen 16 und 30 Jahren fest – jene Menschen, die von sich aus nicht selbstverständlich ein Museum wie die Staatsgalerie besuchen.

In der ersten Projektphase wird zudem auf eine klare Rollenverteilung im Team verzichtet. Die im Museum übliche Projektführung durch eine Kuratorin oder einen Kurator wird ersetzt durch ein freies Kollektiv, das sich aus Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der Staatsgalerie, der Hochschule der Medien und des Forschungszentrums Informatik bildet. Alle sind gleichberechtigt, ihre Ressourcen und Kompetenzen in das Projekt einzubinden. Erst in der Phase der Umsetzung werden Aufgaben und Verantwortlichkeiten konkret definiert.

Methodisch arbeitet das Team mit Tools des Design-Thinkings. Also

freies Brainstorming für Ideen ohne Wertung sowie das Eintauchen in die Perspektive der Zielgruppe. So verlassen die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter der Staatsgalerie erstmals ihre museale Innenperspektive und versetzten sich in andere, fremde, externe Rollen. Das ermöglichte ein neues Denken abseits der üblichen Pfade.

Aber auch ganz real findet das Projekt in enger Rückkoppelung mit der Zielgruppe statt. Über den gesamten Projektverlauf erfolgen Testings und Befragungen – wiederum eine Neuheit für das Arbeiten im musealen Kontext, in dem die Bedürfnisse des Publikums abseits der jährlichen Besucherumfrage durch das Marketing eher selten abgefragt und eingebunden werden.

Von ganz besonderem Wert ist auch die frühzeitig getroffene Entscheidung, das Projekt über ein agiles, iteratives Arbeiten zu strukturieren. Diese Methodik der Annäherung an die Aufgabenstellung mit der steten Möglichkeit zu Umkehr und Neuausrichtung kommt aus der Softwareentwicklung. Iterativ heißt, sich schrittweise einer exakten Lösung zu nähern, und agil bedeutet, beweglich und wendig zu sein. Für das Team eines Museums ist dieses Vorgehen ungewöhnlich. Aber es stellt sich schnell als sehr hilfreich heraus, dass Annahmen und Entscheidungen revidiert werden können. Überwiegend sind es die Ergebnisse aus den Testings, die zu Verschiebungen und Veränderungen führen. Aber auch das Team selbst lernt dazu und entwickelt neue Perspektiven,

Ansprüche und Kompetenzen, aus denen heraus Kehrtwenden vorgenommen werden.

Über zwei Jahre lief das Projekt abseits der linearen Organisationsstruktur des Hauses. Das war zugegebenermaßen weniger Absicht als Zufall und ist auch dem Vertrauen durch die Direktorin und den kaufmännischen Geschäftsführer zu verdanken. Beide haben das Projekt exklusiv begleitet und kontinuierlich unterstützt.

Aber ist das rückblickend noch wichtig? Der Erfolg des Projektes belohnt den Zufall und lenkt den Blick auf die Möglichkeiten, die eine derart offene Teamstruktur und agile Organisation bieten. Denn alles in allem ist das digitale Projekt ein großer Erfolg, gemessen an der Qualität der Projekte »Art Hunters« und »K_AI«, gemessen an der unglaublichen Besucherzahl von 1.720 Menschen am Abend der »Schlemmer X Beats«, einer digitalen Performance als Club-Event in der Staatsgalerie. Bei allen drei Projekten wird Forschungswissen erstmals in eine ganz neue Form der Vermittlung übersetzt. Und mehr noch: Es wird der Vermittlung und damit dem Publikum eine neue Relevanz zugesprochen, die dem digitalen Wandel entspricht.

Aus diesem ersten agilen Pilotprojekt leitet sich im Frühjahr 2020 das »Exhibition Lab« ab, ein Denkraum für Ausstellungsprojekte, offen im Ergebnis, vielfältig in der Beteiligung von Ressourcen. Design-Thinking und Storytelling sowie agil, iterativ und kollaborativ. Die Arbeitswelt der Staatsgalerie beginnt sich

zu verändern. »Becoming Famous, Peter Paul Rubens« ist die erste große Publikumsausstellung, die im »Exhibition Lab« mit geformt wird.

Die Staatsgalerie als lernende Organisation: Die Digitalisierung macht es ebenso möglich wie nötig.

↑ Becoming Famous, S. 80

DR. HELGA HUSKAMP
promovierte in Kunstgeschichte und arbeitete als strategische Beraterin im Bereich von Marke und Marketingkommunikation für internationale Konzerne und mittelständische Unternehmen. Über das Münchner Dokumentarfilmfestival und das Bauhaus Dessau kehrte sie ins Museum zurück. Seit September 2019 leitet sie in der Staatsgalerie die Abteilung Kommunikation mit der Vermittlung und Digitalisierung. Anfang September 2021 wechselt sie in den Vorstand des ZKM in Karlsruhe.

Es geht nicht

Frau Nappo, unter dem Titel »Angespannte Zustände« haben Sie die Sammlung Gegenwart neu kuratiert. Ist das nun eine Ausstellung oder eine Sammlungspräsentation und wo ist der Unterschied?

In der Tat sind bei »Angespannte Zustände« die Grenzen zwischen Ausstellung und Sammlungspräsentation fließend. Das ist neu für die Staatsgalerie, vielleicht aber eine gute Antwort auf viele gesellschaftlich brisante Fragen, die sich die Museen aktuell stellen. Ausgangspunkt war die Aufgabe, die Sammlung der Gegenwart in der Stirling-Halle neu zu kuratieren – soweit eine klassische museale Aufgabe. Schnell aber entstand die Idee, mit der Sammlung kuratorisch so zu arbeiten, dass ein erzählerischer

Angespannte Zustände

Faden entsteht, der aktuell ist. Darin liegt eigentlich der Unterschied zwischen einer Sammlungspräsentation und einer Ausstellung. Hintergrund ist aber auch, dass Kommunikation und Vermittlung von Anfang an mitgedacht haben. Gemeinsam wollen wir den Besucherinnen und Besuchern eine Sammlungspräsentation bieten, die unmittelbar etwas mit der Gegenwart ihres Lebens zu tun hat. Unser großer Dank gilt Carolin Scharpff-Striebich, die von unserem Konzept sofort begeistert war und uns mit zeitaktuellen Arbeiten aus dem Offenen Depot der Sammlung Scharpff-Striebich großartig unterstützt hat.

Wie kamen Sie auf den Titel »Angespannte Zustände«?

Zeitgenössische Kunst bietet die einmalige Gelegenheit, unser Leben durch die Linse von Künstlerinnen und Künstlern zu sehen, es zu reflektieren. Somit war ich auf der Suche nach einem kuratorischen Konzept, das unsere aktuelle Lebenssituation kurz und bündig beschreiben könnte. Egal ob es um Lockdown, Gewalt, Rassendiskriminierung oder bedrohte Umwelt geht – um nur einige der hier angesprochenen Themen zu nennen –, wir befinden uns in einem Zustand von Anspannung. Ein Thema, das faszinierenderweise aktuell ist für Kunstwerke von den 1960er-Jahren unserer Sammlung bis heute. Die Ausstellung baut wunderbare Bezüge zwischen der Gegenwartskunst des 20. Jahrhunderts und der zeitgenössischen Kunst heute auf. Da sind interessante Dialoge entstanden.

Gibt es mehr Unterschiede oder mehr Gemeinsamkeiten zwischen den künstlerischen Positionen aus dem 20. und dem 21. Jahrhundert?

Unterschied oder Gemeinsamkeit, das sind eigentlich keine Kategorien, die an dieser Stelle relevant sind. Kunst spürt im

Alessandra Nappo fasziniert an der zeitgenössischen Kunst ihre Auseinandersetzung mit dem zeitaktuellen, unserem ganz nahbaren Leben. Die Kunst als Möglichkeit, einen eingehenderen Blick auf das zu werfen, was wir sind und worum es in unserem 21. Jahrhundert geht. Verwirrungen, Herausforderungen und manchmal Unangenehmes eingeschlossen.

um Antworten

Sammlungspräsentation Gegenwart

Voraus die unsichtbaren und unbewussten Kräfte auf, die unsere Gesellschaft durchdringen. Das gilt über alle Jahrhunderte der Kunstgeschichte. Aber natürlich lesen wir Kunst immer aus unserer aktuellen Zeit heraus. Um so interessanter aber ist es, die Werke des 20. Jahrhunderts mit den heutigen Arbeiten gemeinsam zu sehen. Da gibt es so viele Verwandtschaften, und auf einmal gewinnen Werke aus den 1960er- und 1970er-Jahren, wie die von Edward Kienholz, Yoko Ono oder Rebecca Horn, wieder höchste Aktualität.

Welche Künstlerinnen und Künstler sind zu sehen?

Zu sehen sind Werke von Kathryn Andrews, Giovanni Anselmo, Phyllida Barlow, Bernd und Anna Blume, Victor Burgin, Julian

ab 16.3.2021

DR. ALESSANDRA NAPPO studierte Kunstgeschichte an der Università di Milano und promovierte zum Thema »Nachleben der Neuen Sachlichkeit in der deutschen Fotografie der 1960er- und 1970er-Jahre« an der Università Ca' Foscari/IUAV di Venezia. Sie war als kuratorische Assistentin im Museion in Bozen und in der Fotoabteilung des MoMA in New York tätig. Seit Februar 2020 arbeitet sie als Kuratorin für das 20. und 21. Jahrhundert an der Staatsgalerie.

Wir danken der

Sammlung Scharpff-Striebich

für die Unterstützung.

Charrière, Cameron Clayborn, Jesse Darling, Tacita Dean, Mark Dion, Jadé Fadojutimi, Ximena Garrido-Lecca, Jochen Gerz, Asta Gröting, Rebecca Horn, Marguerite Humeau, Sergej Jensen, Rashid Johnson, Edward Kienholz, Kapwani Kiwanga, Jürgen Klauke, Simone Leigh, Zoe Leonard, Teresa Margolles, Hermann Nitsch, Marcel Odenbach, Yoko Ono, Barbara Probst, Arnulf Rainer, Sterling Ruby, Anke Röhrscheid, Katharina Sieverding, Timur Si-Qin, Kiki Smith, Pia Stadtbäumer, Diamond Stingily, Rosemarie Trockel, Anna Uddenberg und Ambera Wellmann.

Gibt die Ausstellung mehr Fragen oder mehr Antworten?

Viele Fragen und keine Antwort. Wir stoßen ständig auf Fragen, auf die wir keine Antwort haben. Deswegen, glaube ich, ist zeitgenössische Kunst so mächtig – insbesondere in Zeiten, die so angespannt und verwirrend sind –, denn sie wirft all diese Fragen auf, spiegelt sie wider. Es geht also nicht darum, Antworten zu geben bzw. zu bekommen. Es geht vielmehr darum, Fragen aufzuwerfen, die unser Alltagsleben prägen.

Was für ein Programm ist zur Ausstellung geplant?

Mit dieser Frage kommen wir an den Anfang des Interviews. Unser Hybrid »Angespannte Zustände« wurde ja früh von der Vermittlung begleitet und ist bereits heute eingebunden in die Formate zur Befragung der Staatsgalerie auf die Gegenwart wie »BILDFUNK«. Diese Radioshow hat in ihrer dritten Ausgabe ausgehend von Rebecca Horns »Messkasten« aus dem Jahr 1979 die Geschlechterdefinition in der Kunst thematisiert. Die Gäste kamen aus der Queer-Community. Im Herbst starten wir zudem mit Künstlergesprächen. Und selbstverständlich werden Führungen angeboten, sobald das wieder möglich ist.

Vielen Dank für das Gespräch!

ES GEHT

NUR MIT

KO-

OPERATION



DIRK RIEKER ist seit 2011 kaufmännischer Geschäftsführer der Staatsgalerie Stuttgart und Mitglied des Vorstands. Der studierte Wirtschaftswissenschaftler verantwortet sämtliche Finanzen der Staatsgalerie und ist Lehrbeauftragter an der Hochschule für Verwaltung und Finanzen in Ludwigsburg.

Was ist Gegenwart für eine Verwaltung im Museum?

Neben der Umstellung und Optimierung von Arbeitsabläufen sind es dringliche Themen wie Digitalisierung, Energie- und Umweltmanagement und Personal. Um ein Beispiel zu nennen: Unsere Vermittlung findet immer öfter digital statt. Wir benötigen also eine Lösung, um 12.000 m² Ausstellungs- und Sammlungsfläche mit WLAN auszustatten. Wohlgermerkt in Altbauten, die teilweise ohne Fenster sind, dicke Wände haben und unter Denkmalschutz stehen. Um es vorwegzunehmen: Noch haben wir diese Lösung nicht. Eigentlich ist Spezialwissen gefordert, ebenso wenn es um Online-Ticketing, digitale Personalakten oder eine digitale Datenbank für die Bibliotheksbestände geht. Für Aufgaben wie diese

müssen wir in der Personalstruktur neu denken. Zum Glück konnten wir mit Unterstützung des Landes im vergangenen Jahr neue Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter für die Digitalisierung einstellen.

Folgen Sie einem Masterplan?

Wir planen schon seit 2015 eine ganzheitliche Digitalisierung der Staatsgalerie, ausgehend von einem modernen Verwaltungsmanagement. Ja, einen Masterplan gibt es dazu – in meiner Schublade. Die Umsetzung geht aber natürlich nicht auf Knopfdruck von heute auf morgen. Dennoch kommen wir jedes Jahr ein kleines Stück weiter vorwärts, und ich bin zuversichtlich, dass wir in etwa fünf Jahren wirklich modern, agil und in einer offenen Struktur eine neue Verwaltungsstruktur umgesetzt haben werden.

Tauschen Sie sich dazu mit anderen Museen aus?

In der Staatsgalerie leben wir das Prinzip der Kooperationen. Es gibt in Baden-Württemberg zwölf Landesmuseen, die im Bereich der Verwaltung überwiegend identische Aufgabenstellungen haben: Finanzen, Controlling, Haushaltsführung, Vergabe und Beschaffung, EDV, Personal, Sicherheit, Datenschutz und vieles weitere. Wir als Staatsgalerie unterstützen schon seit 2012 andere Landesmuseen in der Verwaltung. Zunächst begann es immer als Interimslösung, weil es in den kleineren Häusern Vakanzen gab. Inzwischen sind daraus feste Strukturen gewachsen. So arbeitet der hoch spezialisierte Mitarbeiter für Datenschutz der Staatsgalerie auch für das Naturkundemuseum, das Linden-Museum und das Haus der Geschichte. Auch übernehmen wir die Buchhaltung für das Linden-Museum und das

Archäologische Landesmuseum in Konstanz. Die jüngste Kooperation haben wir mit der Kunsthalle in Baden-Baden, die wir in allen Aufgabenstellungen der Verwaltung unterstützen. Für mich ist das auch ein Solidaritätsprinzip. Die Museen sind ja unterschiedlich groß und finanzstark. Wir großen Häuser sollten die kleineren mit Wissen unterstützen. Es bringt doch niemandem etwas, wenn jedes Landesmuseum sich z. B. immer wieder von Neuem und eigenständig in das ziemlich spezielle Wissen um einen Jahresabschluss einarbeitet oder in die neuesten Verordnungen für die Arbeitssicherheit. Viele Museen haben gar nicht den Personalschlüssel, um die Vielfalt an Aufgaben, Anforderungen sowie Komplexitäten, die in den letzten Jahren auch bei Museen zum Standard geworden sind, zu bewältigen.

Sind Kooperationen also das Modell der Zukunft für die Verwaltung?

Ja, ich bin fest davon überzeugt, dass das kommen wird. Die zunehmende Digitalisierung, die erhöhten Anforderungen an die Museen in Management und ökonomischem Denken sowie auch die demografischen Veränderungen in unserer Gesellschaft werden das von sich aus erzwingen. Vielleicht organisieren wir uns über alle Museen hinweg als kooperative Verwaltung – mit einem digitalen, modernen Verwaltungsmanagement, das den einzelnen Häusern für die inhaltlichen Aufgaben den Rücken frei hält. Wie in Softwaresystemen werden wir in unserer Arbeitskultur, gerade in der Verwaltung, lernen, agiler, offener, flexibler und vernetzter zu agieren – eine schöne Herausforderung, die ich gerne mit meinem Team gestalte.





WIR MÜSSEN

DAS KULTURELLE KASTEN- SYSTEM ...

Der Stirling-Gastbeitrag bietet einen freien Raum für den Blick von außen. Der diesjährige Autor ist Prof. Dr. Thomas Schmidt, der seit vielen Jahren zur Transformation des Theaters forscht und publiziert. Schmidt fordert, das Theater in seinen Grundstrukturen radikal neu zu denken und zu gestalten. Wir haben ihn gebeten, seine Gedanken auf das Museum und die Kunst zu übertragen.

Das Museum gehört uns als Gesellschaft und sollte deshalb den zeitgenössischen Künstlerinnen und Künstlern und Besucherinnen und Besuchern zur Neu-Gestaltung übergeben werden. Nichts von all dem, was ich hier niederschreibe, versucht, Neues zu erfinden, die Kritik ist bekannt. Ich versuche, den Fokus der Betrachtung auf einen Lösungsansatz zu lenken, der einiges von dem vorbringt, was Benjamin und Adorno angerissen, Philip Fisher, Hito Steyerl und andere bereits vorgeschlagen haben. Zudem möchte ich meine Gedanken den Überlegungen von Eike Schmidt (Florenz), Felwine Sarr und Bénédicte Savoy anschmiegen, die neue Wege der Repatriierung von Kunst aufzeigen.

**Lektion 1:
Die viel beschwo-
rene – und selten
erreichte – Inter-
disziplinarität**

Ein Bereich, in dem viel passiert, ist der Bereich der

Interdisziplinarität. So habe ich immer wieder darüber gerätselt, warum es so viele Berührungsängste und Barrieren gibt, bis zwei Institutionen ein echtes interdisziplinäres Projekt etablieren, das eben jene auch als Betriebe miteinander verzahnt. Etwa zwischen einem Museum und einem Theater zum Beispiel, wenn man einer Gruppe junger bildender Künstlerinnen und Künstler das Theater für ein paar Wochen überantwortet – und vice versa, da entsteht etwas völlig Neues und Unerwartetes.

Das Museum verbindet sich mit Künstlerinnen und Künstlern anderer Genres und den Menschen der Community, die das Museum neu denken, es neu bespielen und die Ausstellungsräume temporär oder sukzessive eigenständig übernehmen. Was auch immer dort entsteht, könnte den Kunstbegriff des noch immer behüteten 20. Jahrhunderts weiterentwickeln, der sich immer entlang der Entwicklungslinie der Kunstinstitutionen (Museum, Theater, u. a.) mitbewegt hat, wie es Bourdieu so treffend in den »Regeln der Kunst« beschreibt.

**Lektion 2:
Das unbekannte
Geschlecht in
der Kunst**

Im ersten Experiment einer breit aufgelegten Kunstmarktstudie der Forschergruppe um Renée Adams, Roman Kräussl und Marco Pavone (Adams et al. 2017) wurden 1,5 Millionen Auktionsabwicklungen aus 45 Ländern im Zeitraum zwischen 1970 und 2013 untersucht und einer Preisdifferenz von sage und schreibe 47,6% zwischen den Werken weiblicher Künstlerinnen und männlicher Künstler aufgedeckt. Während Werke von Männern im Mittel 48.212 Dollar erzielten, kamen die von Frauen nur auf 25.262 Dollar je Kunstwerk. Die Studie zeigt die Mechanismen dieses Marktes schonungslos auf: Je wohlhabender und einflussreicher die Käufer sind, desto geringer taxieren sie im Vergleich die Werke weiblicher Künstlerinnen und tragen damit zu einer frauenfeindlichen Marktsplaltung bei (Adams et al. 2017).

In einem weiteren Experiment haben sie 1.000 Menschen unterschiedlicher Herkunft gebeten, das Geschlecht der Künstlerinnen und Künstler von zehn Kunstwerken zu erraten und finanziell zu bewerten. Die Teilnehmerinnen und Teilnehmer waren nicht in der Lage, das Geschlecht richtig zu bestimmen, was die These bestätigt, dass weibliche Künstlerinnen nicht »schlechter« oder »besser« malen als männliche Künstler.

Im dritten Experiment wurde eine Gruppe von 2.000 wohlhabenden und regelmäßig mitbietenden männlichen Auktionsbesuchern gebeten, Bilder finanziell zu taxieren. Diese wurden von

einer Künstlichen Intelligenz geschaffen und die ganz willkürlich mit weiblichen und männlichen Künstlernamen versehen. Die Frauen zugeordneten Bilder wurden deutlich schlechter eingestuft – einmal abgesehen von dem beschämenden Ergebnis, dass die Genese der Bilder, die natürlich keine Kunstwerke sein können, nicht erkannt wurde.

Simone de Beauvoir weist in ihrem bahnbrechenden Werk »Das andere Geschlecht« deutlich darauf hin, dass die Frau als Frau im Bürgertum allein aufgrund ihres Geschlechtes in allen gesellschaftlichen Bereichen – so auch in Kultur und Kunst – unterdrückt wird. In einem bekannten Bonmot führt sie humorvoll aus: »Die Anatomie weist Unterschiede auf, aber keiner von ihnen stellt einen Vorteil für das männliche Geschlecht dar.« Und schließlich schreibt sie: »Der Frau bleibt kein anderer Ausweg, als an ihrer Befreiung zu arbeiten. Die Befreiung kann nur eine kollektive sein.«

Sie ist – neben Hannah Arendt – eine der Ersten und zu Recht Unduldsamsten, die den richtigen Weg weisen: nicht dulden, nicht akzeptieren, sondern um den angemessenen Platz in der Gesellschaft, um faire Beurteilung und Bezahlung sowie um leitende Stellungen in den Organisationen kämpfen.

Wäre es dann nicht fair, bei Käufen und Verkäufen, Auktionen und in Sammlungen und Ausstellungen auf die Kennzeichnung des Geschlechts der Künstlerinnen und Künstler generell zu verzichten, um die gebotene Neutralität herzustellen? Für ein paar Jahre sollten wir deshalb alle Künstlerinnen und Künstler nur noch beim Nachnamen oder einem Synonym kennen.

Lektion 3: Die unsichtbare Hand

Welche Rolle kann eine Kulturpolitik übernehmen, deren Vertreterinnen und Vertreter sich bislang als nahezu Allmächtige und bis in alle Kulturorganisationen hinein direktiv Gerierende verstehen? Die Politik hat in den Schaltstellen der Kultur konzeptionell nichts zu suchen. Sie fördert, aber darf nicht gestalten. Es obliegt allein Künstlerinnen und Künstlern und Interessierten der Communitys, die Kunstorganisationen strukturell zu entwickeln, als grundlegende Bedingungen für die Produktion, die Verwertung, die Präsentation und die Reflexion von Kunst.

In der Nachkriegszeit hat die Politik die Strukturen jedoch selbst geschaffen und die Stakeholder umgangen, sodass die Kunstschaffenden und die Kultur seitdem an einem strukturellen Tropf hängen. Daraus resultiert eine fortwährende implizite Einflussnahme der Politik auf unerlaubtes Terrain: auf die künstlerische Freiheit.

Zudem findet eine intellektuelle Enteignung der Menschen durch die Schaffung eines elitären Kastenwesens statt, das seinen eigenen Codes und Ritualen folgt. So kann kaum ein Museum in Deutschland heute guten Rechtes behaupten, in der Mitte der Gesellschaft oder zumindest in der Mitte der Stadt und der Community zu stehen. Das kann noch immer geheilt werden, indem Bund und Länder Kunst und Kultur zum Staatsziel machen und die Förderhöhen für diesen wichtigen Bereich der Gesellschaft großzügig in den Haushalten festschreiben.

Vielleicht sollten sich Kulturpolitik und Kulturbürokratie wieder stärker als unsichtbare Hand (1759, Adam Smith) verstehen, die fördert, hilft, unterstützt, berät, empowert, um die Kulturorganisationen und deren Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter in ihrer Arbeit zu befördern – aber sich nicht weiter in Szene setzt. In einem solchen Modell überträgt sie schließlich ihre Rolle als bisherige Sachwalterin der Gesellschaft und der Gegenwart der Künste auf jene, die deren Zukunft authentisch und besser, weil innovativer und zeitgenössischer verantworten werden.

Lektion 4: Das kulturelle Kastensystem spaltet die Gesellschaft

Wie es sich in diesem Text durchaus schon andeutet, leben wir in einem kulturellen Kastensystem. Und wir festigen es jeden Tag in unseren verschiedenen Funktionen. Wir erfreuen uns an Kunst, weil wir Privilegierten mit ihr in unseren kultur- und bildungsbetonten Kontexten groß werden durften. Aber wir haben die Menschen fahrlässig, willentlich und wissentlich ausgegrenzt, die erschwerte oder keine Zugänge zur Kunst haben. Wir haben mit der Kunst eine Zwei-Klassen-Gesellschaft geschaffen, die inzwischen unüberwindbar zu sein scheint – nicht zuletzt aufgrund von Kuratoren, die nur sich selbst als Bezugssystem pflegen, und verstören den Preisen an den Kunstmärkten, die zum Ausschluss auch jener Menschen führen,

die der Mitte der Gesellschaft angehören. Das ist ein riesiger Irrtum!

Wir demütigen die Menschen mit unserer Bildung und Arroganz. Wir haben mit einer enormen zweit- und drittklassigen Unterhaltungsindustrie auf der einen und einem elitären Kunstbetrieb auf der anderen Seite ein kulturelles Kastensystem, einen Kultur-Brahmanismus, geschaffen, toleriert und heimlich goutiert, der eine freundliche Interaktion zwischen kultureller Oberkaste, den »weisen Brahmanen«, und den »edlen Unberührten«, nicht mehr schmerzfrei zulässt – und damit eine Spaltung der Gesellschaft forciert!

Die sozialen Karten sollten zukünftig so gemischt werden, dass die Achsen der Distinktion »Herkunft, Bildung und Kapital« sich in einer Zukunft abgesenkter kultureller Zugangshürden völlig überflüssig machen, um einen erleichterten Zugang aller Künstlerinnen und Künstler und Interessierten zu künstlerischen Produktionsprozessen und Kunstmärkten zu schaffen. Bestehende Zugangshürden und Barrieren müssen dabei eingerissen werden.

Lektion 5: Das Museum ist überall – und doch in der Mitte der Gesellschaft

Aber wie sieht dann die Zukunft aus? Oder besser: Wie könnte sie aussehen, wenn wir alle helfen, die Hürden zwischen uns abzutragen und die Kunstproduktion wieder ins Zentrum der Menschen zu stellen?

Das Kuratieren von Ausstellungen könnte zukünftig Hand in Hand von Künstlerinnen und Künstlern, Expertinnen und Experten der Kunst- und Kulturgeschichte und Expertinnen und Experten des Alltags aus den Gruppen der (Nicht-)Besucherinnen und Besucher stattfinden. Es darf kein hermetischer Prozess mehr sein, sondern ein öffentlicher Vorgang, in den alle Teilgruppen in festen Ritualen einbezogen werden, die wir gewinnen können, daran teilzuhaben.

Der wichtigste Schritt wird es sein, die Ausstellungen aus den Museen herauszuholen, neue Orte zu entdecken und das Museum als Gebilde aus Raum, Kreativität, Entfaltungskraft und Repräsentation neu zu erfinden, es mit den Communitys einer Stadtgemeinschaft zu verknüpfen und mit ihnen feste Bande zu schließen.

Übergebt deshalb das Museum einmal im Jahr den Menschen der Stadt für einen ganzen Monat! Sie sollen aus den Beständen oder aus eigens mitgebrachten Werken partizipierender, bekannter und unbekannter Künstlerinnen und Künstler eine Ausstellung der Menschen der Stadt für die Menschen der Stadt – und des Landes – schaffen.

Lektion 6: Der Begriff der Ausstellung

Der Begriff der Ausstellung entstammt dem Repräsentationszeitalter und einem veralteten Kunstbegriff und sollte neu definiert und geschöpft werden. Die Ausstellung ist nur noch ein kleiner Teil eines vergemeinschafteten künstlerischen Prozesses, dessen

(1) Konzeptions- und (2) Werkphase ebenso wie die (3) Diskurs-, (4) Präsentations- und (5) (wirtschaftliche) Realisierungsphase öffentlich stattfinden.

Nur so können exorbitante Preise sinken, die Verkäufe von Kunstwerken demokratisiert und auch gleichberechtigt Künstlerinnen und natürlich jene Künstlerinnen und Künstler präsentiert werden und auf den Kunstmarkt kommen, die bislang unberührt ausgeschlossen blieben. Bis wir dieses neue Gebilde geschaffen haben, müssen wir nach Übergangslösungen suchen, in denen wir uns in einem ersten Schritt als Community neu erfinden: indem die Museen und die Sammler die Kunstwerke an die Mitglieder der Community ausleihen, gesteuert von einer NPO, die diese Prozesse koordiniert.

Kein Kunstwerk dieser Welt ist wertvoller als das Glück einer Familie oder einzelner Menschen, bei denen über einige Zeit Kunstwerke, gut geschützt und unter besten Bedingungen, hängen oder stehen würden. Was für ein riesiges Fest für die Menschen einer Stadt, die sich gegenseitig besuchen und die Kunstwerke bei ihren Freunden sehen dürfen. Dabei handelt es sich um einen möglichen Weg – den der Vergemeinschaftung von Kunst unter Einbeziehung derer, die bislang ausgeschlossen waren.

Auch der Kunstmarkt würde sich ent-ritualisieren, damit die bislang »Unberührten« unter den Menschen ebenso teilhaben können wie die bislang »Unberücksichtigten« unter den Künstlerinnen und Künstlern, die ihr Leben prekär fristen. Das Ziel der Kunst ist es, Sinn, Gemeinschaft und Zukunft zu stiften, indem

Kunst gemeinschaftlich besessen, diskutiert und veröffentlicht wird. Damit gibt es dem künstlerischen Prozess ein völlig neues Gefäß, das nicht mehr aus Museumswänden, sondern aus den starken Verknüpfungen der Teilhabe einer Community besteht. Wir könnten erstmals wieder leichtherzig über die Erfüllung dieses Menschheitstraumes nachdenken und damit beginnen, die Kunst- und Kulturlandschaft weiterzuentwickeln.

Lektion 7: Der kulturelle Transaktionsraum und der Kodex der Künste

Es gilt, die Frage zu beantworten, wie man den Produktionsprozess in den bildenden Künsten sichtbar machen kann: indem man ein gläsernes Haus der Künste mit großen, nach außen wie innen transparenten Räumen baut, welches das Museum ersetzt und das folgerichtig als ein kultureller Transaktionsraum für jene dient, die Kunst in den acht Phasen des Produktionsprozesses – ähnlich einer gläsernen Fabrik – gemeinsam entwickeln, kreieren und restaurieren, kuratieren, diskutieren, vergemeinschaften und veräußern und schließlich reflektieren und erforschen.

Wir würden damit nicht nur eine künstlerische Hochburg des Schaffens und Kreierens, sondern auch des Schreibens und Reflektierens sowie der künstlerischen Forschung schaffen, die hier weitere interdisziplinäre Bünde schließt.

Der neue, transparente Kunstprozess findet sichtbar für die gesamte Gemeinschaft vor, hinter, über oder neben transparenten Scheiben statt – so niedrigschwellig, dass jede Besucherin und jeder Besucher, jede Bürgerin und jeder Bürger, jede Touristin und jeder Tourist, jede Künstlerin und jeder Künstler die weit geöffneten Pforten bequem passieren/durchqueren und jederzeit Kunst entdecken und sehen, mit anderen über Kunst sprechen, Kunst erschaffen und erwerben lernen kann.

Neben einem ständig sich entwickelnden künstlerischen Prozess, der leibhaftig vor den Augen der Sehenden und Teilhabenden stattfindet, wird dieser Prozess in den anderen gläsernen Lichträumen theoretisch, praktisch, diskursiv und forschend reflektiert. Nicht nur das Theater ist eine Live-Kunst: Kunst ist es immer auch, sie wurde nur viel zu lange hinter hermetischen Wänden betrieben und erst im fertigen Zustand kurzzeitig präsentiert, um dann verkauft und der Gesellschaft entzogen zu werden.

Während Kunst im Zentrum des Kunst-Hauses entsteht, sprechen Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler, Besucherinnen und Besucher, Studentinnen und Studenten und Künstlerinnen und Künstler miteinander und auf Augenhöhe in der hier geschaffenen Corporate Academy of the Arts. Diese ist dem Ebenbild einer platonischen Akademie nachempfunden – nur 3.500 Jahre von dort aus in die Zukunft geworfen. Sie legt sich als ein reflektierender Gürtel um das Zentrum des Schaffens. Wer nicht selbst Kunst kreieren, kuratieren, verkaufen oder erwerben möchte, der nimmt

teil am Reflexionsprozess, in Workshops und Seminaren, in denen Texte über die geschaffenen Kunstwerke oder die großen und wechselnden städtischen Ausstellungen gemeinschaftlich geschaffen, gesehen und gelesen werden und in denen über Kunst oder künstlerisch geforscht wird. Denn: Kunst ist immer Reflexion.

Wir errichten neue kulturelle Transaktionsräume im Zentrum der Gesellschaft. Wir schaffen einen neuen Kunstkodex, um diese zu schützen: Kunst gehört niemals nur einem Menschen und niemals nur einem Betrachtenden. Kunst ist frei und muss frei in einer Gemeinschaft der Menschen zirkulieren dürfen, weil sie der Treibstoff ist für die kulturelle und gesellschaftliche Transformation: Orte der Kunst sind dann Orte der heutigen oder einer zukünftig möglichen Gesellschaft.

PROF. DR.
THOMAS SCHMIDT

ist Wirtschaftswissenschaftler und Romanist. Er war über zehn Jahre als Geschäftsführer, davon ein Jahr als geschäftsführender Intendant, am Nationaltheater in Weimar tätig. Der Leiter des Masterstudiengangs Theater- und Orchestermanagement an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Frankfurt a. M. arbeitet zur Ausbildung von Leitungsnachwuchs für die Theater und Festivals und die Reform des deutschen Theatersystems.

...

HINTER UNS LASSEN!

Subversive Verrücktheit

Joseph Beuys und das Museum

»Meine Arbeit [besteht] ja nicht nur aus diesen Gebilden im Museum oder sonst wo, sondern zum großen Teil aus sprachlicher Aufklärung.« Das erklärte Joseph Beuys 1984 auf die Frage von Journalisten, weshalb seine Kunst so schwer verständlich sei, wenn er doch jeden arbeitenden Menschen damit erreichen wolle. Dass der selbst ernannte Volksaufklärer trotzdem immer wieder in Museen tätig wurde und wie im Falle der Staatsgalerie dort sogar einen ganzen Raum gestaltete, mag daher verwundern. Doch muss es das wirklich? Die Ausstellung »Joseph Beuys. Der Raumkurator« geht diesem Widerspruch am Ort des Geschehens nach – und steckt dabei einen inhaltlichen wie

Joseph Beuys. Der Raumkurator

Beuys und das Museum – wie geht das zusammen? Ging es dem Aktionskünstler und Erfinder der sozialen Plastik nicht eher darum, Gesellschaft zu gestalten, als seinem Werk durch Konservierung so etwas wie eine scheinbare Dauerhaftigkeit zu verleihen? Anlässlich seines 100. Geburtstags beleuchtet eine Ausstellung in der Staatsgalerie das beuysche Verständnis des Museums als eines ganz und gar unmusealen Raums.

zeitlichen Rahmen ab, der weit über die Eröffnung der Neuen Staatsgalerie mit ihrem schon damals legendären Beuys-Raum hinausgeht – von Wilhelms Lehmbrucks »Großer Sinnenden«, der Beuys die geistige Initialzündung für seine plastische Theorie verdankte, bis hin zur Durchpause (Frottage) eines Fettflecks, der bei einer vorherigen Präsentation der Installation »Plastischer Fuß Elastischer Fuß« im damals gerade eröffneten Centre Georges Pompidou in Paris 1977 entstanden ist.

Auf viele wirkt der Raum, den Beuys im Jahr des eingangszitierten Interviews in der Staatsgalerie fast durchgängig mit eigenen Werken bestückte, wie eine Baustelle: verrückte Vitrinen, Gipsbrocken auf Fischgrätparkett, dazu ein behelfsmäßig zusammengestecktes Rohr, das sich gefährlich nach unten zu neigen scheint. Dieser Eindruck hätte dem Künstler wohl gefallen. »Für Beuys sollte das Museum keine Schatzkammer sein, sondern ein lebendiger ›Ort permanenter Konferenz‹«, so Ina Conzen, Abteilungsleiterin und Hauptkonservatorin 20./21. Jahrhundert an der Staatsgalerie und Kuratorin der aktuellen Beuys-Schau.

Über mangelnde Permanenz der beuyschen Werke können sich die Stuttgarter eigentlich nicht beschweren. Seit fast 40 Jahren sind sie schon vor Ort, nicht einmal temporär ausgelagert wurden sie, etwa für Renovierungsarbeiten. Dies geht nicht zuletzt auf den Umstand zurück, dass sie das letzte museale Gesamtwerk des Künstlers überhaupt bilden. Beuys hatte es bewusst als Blick zurück und zugleich als Ausblick auf seine kommende, von Aktionen im öffentlichen Raum bestimmte Schaffensphase konzipiert, wie das Werk »dernier espace avec introspecteur« und der eingemauerte Friedenshase verraten, den der Künstler im Rahmen der documenta 1982 vor Livepublikum aus den Resten einer falschen Zarenkrone goss.

Ist diese permanente Gegenwart auch ein Hinweis darauf, dass Beuys im Gegensatz zu vielen anderen Künstlerinnen und Künstlern den Hauch der Aktualität nie verloren hat? Die Beantwortung dieser Frage wird den Besucherinnen und Besuchern der Ausstellung selbst überlassen – gemäß dem beuyschen Anspruch, das Museum als Arbeitsraum zu begreifen – und nicht etwa als Ort der Belehrung. Und so steht weder die Huldigung des künstlerischen Genies noch die Demontage des »spiritistischen Verkünders eines Öko-Aberglaubens« (Christian Gampert) im Mittelpunkt der Schau, sondern ebenjene »subversive Verrücktheit«, die das beuysche Werk und Denken von jeher so zugänglich wie erratisch erscheinen ließ. Die Ambivalenz seiner Bildsprache war dem von so unterschiedlichen Geistern wie Rudolf Steiner oder Marcel Duchamp beeinflussten Künstler durchaus bewusst. »Beuys wollte, dass seine Arbeiten zum ›Enträtseln‹ auffordern«, so die Kuratorin der Ausstellung, da »erst durch diese Anregung kreatives Denken im Sinne der für ihn so wichtigen geistigen ›Bewegung‹ einsetzt.« Und sie verweist darauf, dass er dazu im Herzen seiner Stuttgarter Installation die beide Pole des »Chaotisch-Willensmäßigen« und des »Gedanklich-Formmäßigen« räumlich inszenierte.

26.3.2021 – 18.7.2021

Dass dieser Ort nun zum Zentrum einer großen Beuys-Ausstellung wird, die den ehemaligen Luftwaffenpiloten anlässlich seines runden Geburtstags als »Raumkurator« ehrt, ist daher wenig überraschend. Wie aber wird diese Schau dem Anspruch des Künstlers gerecht, dass die »Auseinandersetzung mit den Fragen, die die Kunst aufwirft, [...] im Museum möglichst weitergehen« solle? Dazu wird das beuysche Wirken u. a. mit kontemporären Werken konfrontiert – von Nam June Paiks Videoskulptur aus 44 Monitoren, die ein gemeinsames Konzert der beiden Künstler wiedergibt, bis hin zu Lothar Wolleh's Fotoserie über den Aufbau einer Beuys-Retrospektive im Stockholmer Moderna Museet 1971. Herausgekommen ist eine Ausstellung über die typisch beuysche Form des Ausstellens – und ein Werk, das seine Betrachter noch immer zur »Wahrnehmung der Wirklichkeit« provozieren kann – ganz im Sinne eines Künstlers, der im Jahr der Eröffnung seines Raumes in der Staatsgalerie verkündete: »Da gibt es eine Langzeitwirkung. Viele schreiben mir, manche beschimpfen mich. Aber sie kommen immer wieder.«

STREITER

Interview mit Christiane Lange

FÜR EINE

GEMEINSAME

KULTUR

Die Gegenwart ins Museum zu holen, ist sicherlich eine der vornehmsten Aufgaben einer Museumsdirektorin. Visionen für die Zukunft zu entwickeln, Kooperationspartner zu gewinnen und bei allen Transformationen den Kern des Museums, die Kunst, nicht aus den Augen zu verlieren: Das ist das erklärte Ziel von Christiane Lange, Leiterin der Staatsgalerie Stuttgart. Wir haben mit ihr über kulturelle Vielfalt, den Lockdown im Museum und digitale Wissensvermittlung in einer individualisierten Welt gesprochen.

Frau Lange, herzlichen Glückwunsch zur Entfristung Ihrer Stelle! Als Leiterin der Staatsgalerie haben Sie keine Debatte gescheut und sich von Anfang an offen für wichtige Transformationsprozesse an Ihrem Haus gezeigt. Was möchten Sie den vielstimmigen Forderungen, die in dieser Ausgabe des Stirlings zum Thema »Gegenwart im Museum« enthalten sind, hinzufügen, ja vielleicht entgegensetzen?

Dass es am Ende für die Weiterentwicklung des Museums von entscheidender Bedeutung ist, zwischen all den zum Teil widersprüchlichen Ansprüchen zu vermitteln, die Häuser wie das unsere in bester Absicht verwandeln wollen. Und dass sich jede noch so gut gemeinte Utopie schnell in eine Dystopie verwandeln kann. Das haben wir gerade in diesem Land in der Geschichte immer wieder erlebt, und daher müssen wir uns vor Jakobinertum hüten, weil das grundsätzlich bilderfeindlich ist. Als ein Mensch, der die Kunst liebt und in einem Museum arbeitet, habe ich auch den Auftrag, diese zu hüten und zu beschützen. Schützen vor all den Bilderstürmern, die es zu jeder Zeit gab und geben wird. Aber auch vor Menschen, die meinen, dass man Werke der Vergangenheit nicht mit der Gegenwart konfrontieren könnte.

Die Staatsgalerie ist eines von über 600 Kunstmuseen in Deutschland. Wie kann diese Vielfalt dabei helfen, das Thema »Kunst in einer globalen Perspektive« einzulösen, das heute immer drängender wird? Alle Häuser werden kaum alles zeigen können.

Im Idealfall bedeutet eine so große Anzahl von Museen, dass durch sie 600 verschiedene Antworten auf eine einzige Frage gefunden werden können. Schlechtestenfalls sind wir uns so ähnlich, dass wir 600-mal die gleiche Antwort geben. Dann würde aber ein einziges Museum für alle reichen. Ich bin sehr dafür, dass wir die Vielfältigkeit unserer Fragestellungen bewahren und sie durch die Verortung der jeweiligen Sammlung noch stärker herauszuschälen, um unsere Gesellschaft vor eindimensionalen Antworten zu bewahren.

Gibt es eigentlich Gremien oder andere Formen der Zusammenarbeit von Kunstmuseen, um sich in diesem Sinne programmatisch und länderübergreifend abzusprechen?

Solche Absprachen gab es gerade im Bereich des globalen Sammelns, etwa durch eine Initiative der Kulturstiftung des Bundes, an der Museen in Düsseldorf, Frankfurt und München teilgenommen haben. Solche Projekte werden in Zukunft sicher noch dringender. Viele

Seit der Pandemiebekämpfung finden auf jeden Fall mehr Absprachen statt als in der Zeit davor, wo man sich eher als Konkurrenten denn als Streiter für die gemeinsame Kultur verstanden hat.

Absprachen passieren aber auch auf informellen Wegen, etwa durch Freundschaften zwischen den Leiterinnen und Leitern von Häusern. Die Ergebnisse solcher Gespräche hängen natürlich vom Profil des jeweiligen Hauses ab. Wenn ich mit dem Direktor der Glyptothek befreundet bin, dann wird sich das nicht wirklich auf das Programm der Staatsgalerie auswirken, weil wir hier keine Antiken haben. Anders sieht es mit Kunstmuseen aus, die über ähnliche Sammlungen verfügen. Mit Häusern in Berlin oder Hamburg kann man ähnliche Strategien fahren, da wir uns geografisch nicht in die Quere kommen, während es im Umgang mit Häusern in München oder Zürich immer auch einen gewissen Wettbewerb geben wird.

Haben sich die Pandemie und der Lockdown auf diesen Wettbewerb der Museen ausgewirkt?

Seit der Pandemiebekämpfung finden auf jeden Fall mehr Absprachen statt als in der Zeit davor, wo man sich eher als Konkurrenten denn als Streiter für die gemeinsame Kultur verstanden hat. Das mitzunehmen und zu bewahren ist etwas, das ich mir als ein positives Ergebnis der Corona-Phase für die Zukunft der Kulturwelt wünschen würde, weil es letztlich nicht nur uns, sondern auch unseren Besucherinnen und Besuchern zugutekommen wird.

Apropos Besucherinnen: Museen müssen vermitteln, dürfen aber nicht zu belehrend auftreten. Ist das ein unauflöslicher Widerspruch?

Das ist in der Tat eine Schwierigkeit, auf die wir ja auch in unserem [Leitartikel](#) eingegangen sind. Wie erreichen wir Menschen, bei denen jede Erklärung Langeweile auslöst, aber für die ein Museum auch deshalb nichts ist, weil sich ihnen die darin befindliche Kunst nicht von selbst erschließt? Darüber mache ich mir viele Gedanken. Ich denke, dass wir um eine Diversifizierung der Vermittlung nicht herumkommen. Mein Ideal ist das Museum, in dem alle Schilder neben der Kunst entfernt sind. Für diejenigen, die sich darauf einlassen wollen, schaffe ich den perfekten Rahmen, das perfekte Licht, die perfekten Dialoge. Da gehe ich rein und bade in der Kunst – ein durch und durch sinnliches Erlebnis. Und für alle anderen gibt es die Möglichkeit, über QR-Codes neben den Werken mit einem mobilen Endgerät auf unsere Datenbank zuzugreifen und in einem Menü selbst auszuwählen, was einen wirklich interessiert: Ist es der Künstler, die Technik, die Ikonografie, der kulturelle Zusammenhang, die damalige Zeit oder doch etwas ganz anderes? Hier können wir auch berechnete kritische Fragestellungen unserer eigenen Zeit an die

Wie kommt die Gegenwart ins Museum, S.16 ←

Kunst unterbringen, etwa warum Frauen so oft nackt dargestellt werden oder Schwarze als Sklaven. Das ist unerschöpflich. Und diese Unererschöpflichkeit ist für jeden anders. Ich glaube, das ist der einzige Weg, wie wir dieser heterogenen und individualisierten Welt gerecht werden können.

Woran ist die Umsetzung dieses vielversprechenden Ansatzes bislang gescheitert?

An zwei Dingen: Zum einen daran, dass wir gar kein WLAN haben, um das Abrufen von QR-Codes zum jetzigen Zeitpunkt zu einer befriedigenden Lösung zu machen. Zum anderen an den Kosten für die Bereitstellung all dieser Informationen: Um die rund 600 Werke, die zeitgleich ausgestellt werden, mit einer solchen Vielfalt an möglichen Antworten zu versehen, braucht es mehrere Mitarbeiter und viele Jahre Textarbeit. Dafür fehlt uns derzeit das Budget. Aber wir bemühen uns um Sondermittel und sind immer offen für mögliche Sponsoren.

Als Sie 2013 die Leitung der Staatsgalerie übernahmen, waren Sie die erste Frau in diesem Amt. Die Sammlung ist in diesen Jahren zwar nicht weiblicher geworden, sehr wohl aber die Mitarbeiterschaft Ihres Hauses, und das in allen Bereichen. Wann zieht das Ausstellungsprogramm nach und eröffnet uns die Welten weiblicher Künstlerinnen?

Ich muss ja von der Sammlung her denken und an das anknüpfen, was es in unseren Beständen gibt. Und hier gibts leider verdammt wenig Frauen. Als ich in meinem ersten Jahr vorschlug, eine Ausstellung zu Cindy Sherman zu machen, weil wir wirklich tolle Fotos von ihr haben, kam mir damals die Schau »Untitled Horrors« im Kunsthaus Zürich in die Quere. Jetzt holen wir das endlich nach, im Jahr 2023 wird es bei uns eine große Cindy-Sherman-Ausstellung geben.

Gegenwart in Stuttgart, das ist, wie man an dem spannenden Fotoessay von Julia Nguyen so wunderbar sehen kann, auch kulturelle Vielfalt. Wieso sind Museen wie die Staatsgalerie in den letzten Jahren zwar weiblicher, aber kaum internationaler geworden?

Ich hätte liebend gerne mehr Kunsthistorikerinnen mit Migrationshintergrund bei uns im Haus. Die Wahrheit lautet aber: Ich kann sie mir nicht backen. Solange sie sich nicht bewerben, kann ich sie auch nicht einstellen. Letztes Jahr haben mit [Frau Nappo](#) eine wunderbare Kollegin aus Italien gewinnen können, die eine fantastische Bereicherung für unser Team darstellt. Aber es ist leider nicht so, dass bei jeder Bewerbungsrunde auch Kandidatinnen und Kandidaten aus ganz Europa dabei sind.

Und obwohl in Stuttgart Angehörige aus rund 150 Nationen leben, erreichen uns auch von hier nur wenige Bewerbungen mit Migrationshintergrund. Wenn sich das in Zukunft ändern würde, wäre viel gewonnen, denn eine Filterblase tut niemandem gut, erst recht nicht in der Kultur.

Apropos Stuttgart: Welche Rolle spielen andere Häuser und Protagonisten der Stadt für die gelebte kulturelle Vielfalt der Staatsgalerie?

Ich liebe Kooperationen mit Musikern. Live-Musik nicht in einem Konzertsaal, sondern in einem Museumssaal: Dieser Dreiklang aus Musik, Publikum und bildender Kunst schafft ein wirklich besonderes Erlebnis. Daneben arbeiten wir auch mit Tänzerinnen und Tänzern, aber auch mit Schauspielerinnen und Schauspielern zusammen, etwa im Rahmen einer digitalen Kunstreihe, in der die Interaktion mit den Räumen und Werken der Staatsgalerie filmisch dokumentiert und im Netz veröffentlicht wird.

Im Editorial schreiben Sie ganz am Schluss: Wir sind aufgebrochen. Ist das eine Reise von wenigen Jahren, oder ist das ein Transformationsprozess, dessen Ende Sie selbst vielleicht gar nicht mehr miterleben werden?

Wir sind erneut aufgebrochen und ich glaube, das Museum bricht ununterbrochen auf. Wir sind eigentlich wie die Argonauten und ständig auf See. Ohne zu wissen, wohin es geht, lassen wir uns vom Wind der gegenwärtigen Diskurse treiben und versuchen, immer hart am Wind zu segeln. Eines steht fest: Es wird immer weitergehen. Denn das Meer ist unendlich.

PROF. DR.

CHRISTIANE LANGE

ist seit 2013 Direktorin der Staatsgalerie. Zuvor war die promovierte Kunsthistorikerin Leiterin der Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung in München und lehrte dort auch an der Akademie der Bildenden Künste, wofür ihr eine Honorarprofessur verliehen wurde.

→ Angespante Zustände, S.40





DIE

KÜNSTE

GEHÖREN

AUF DIE

COUCH

Der zarte Beginn einer großen Debatte

Eine etwas wackelige Angelegenheit, diese quadratische Lampe auf dem dünnen Gestell. Aber es ist immer wieder von größter Coolness, wenn Christian Müller sie vom Mischpult aus anknipst. Denn dann ist BILDFUNK on air, live aus der Sammlung im Freien Radio Stuttgart. Beim ersten Mal saßen Christian Müller und Thomas Milz mit einem schnöden Tisch, Mischpult und ebendieser Lampe vor Banksys Schredderbild »Girl with balloon«, um 60 Minuten über die Nahbarkeit von Kunst zu philosophieren. Mit dabei ein Live-Publikum von etwa 90 Menschen, die gebannt im Stehen zuhörten. Radioperformance, so nannte es sich damals. Am Ende wurde daraus Milz & Müller, Müller & Milz.

Szenenwechsel, zehn Monate später: »Die Staatsgalerie ist rassistisch!« WUMS, das saß! Ein kurzer Satz, schnell und prägnant ausgesprochen an einem lauen Sommerabend beim Small Talk. Einmal durchatmen! Und jetzt? Nachfragen, wie das gemeint ist? Aha, na gut, nein, nicht gut. Klarer Vorwurf, sehr ernst gemeint. Auf einen Vorwurf wie diesen, ausgesprochen von einem Besucher, muss reagiert werden. Nicht mit Gegenwehr, sondern mit Ehrlichkeit und Ernsthaftigkeit. Es folgten Gespräche im Team, mit der Direktorin, mit Christian Müller und Thomas Milz. Schnell waren wir uns einig, dass wir unsere Sammlung auf die gesellschaftlichen Themen der Gegenwart befragen müssen: Rassismus, Sexismus, Gendergerechtigkeit, Klimaschutz, Demokratie. Was können Bilder dazu sagen, wofür steht die Sammlung der Staatsgalerie, was bedeutet Gegenwart heute für ein Museum mit einer westlichen, männlich geprägten Sammlung? »BILDFUNK. Müller & Milz im Gespräch mit ...« hatte eine neue Aufgabe bekommen: den Beginn einer »Paartherapie« zwischen Staatsgalerie und Stadtgesellschaft.

CHRISTIAN MÜLLER

studierte Theaterwissenschaft und Kulturwissenschaften an der Universität Leipzig. Neben Regiearbeiten, u. a. für das Junge Ensemble Stuttgart, die Württembergische Landesbühne Esslingen und das Stadttheater Bremerhaven, wechselt er gelegentlich in die Dramaturgie. Mit dem Citizen.KANE Kollektiv verwirklicht er freie Theaterprojekte.

THOMAS MILZ

studierte Germanistik und Religionswissenschaft. Nach Tätigkeiten in den unterschiedlichsten Berufsfeldern – vom Konditorei-gehilfen über den Dramaturgen bis hin zum Redakteur – arbeitet er seit 2002 als Aufsicht in der Staatsgalerie. Nebenbei entstehen weiterhin eigene Texte und Radio-sendungen.

Müller und Milz, was für eine Idee steckt hinter BILDFUNK?

Bei BILDFUNK geht es darum, mit Menschen ins Gespräch zu kommen, die nicht zum Stammpublikum der Staatsgalerie gehören und die nicht in der Sammlung repräsentiert sind.

Wir wollen Kunstwerke über Themen vermitteln. Die Themen und Perspektiven unserer Gäste von außen sind für die Staatsgalerie eine Herausforderung. Sie können unseren Blick auf die Kunst produktiv verändern, was den Bildern ebenso gutut wie dem Publikum. Ziel ist, durch Ästhetik hindurch eine Tiefenschärfe für die Geschichte und Gegenwart aufzubauen. »So habe ich ein Kunstwerk noch nie gesehen.«

Ihr ladet also Menschen mit ihren Themen in die Staatsgalerie ein?

Die Staatsgalerie ist ja etwas elitär im Sinne von selbstbezogen. Kunst wird gesammelt und die Diskurse sind zumeist wissenschaftlich und nicht gesellschaftlich geprägt. Das Potenzial des Museums als Ort der Debatte zu Kunst und Gesellschaft liegt brach.

Jedes Publikum blickt ja aus seiner Gegenwart. Und Kunst ist ja nicht nur zum Bewundern da, sondern hat immer auch etwas zu den Konflikten und Themen unserer Zeit zu sagen. Das Museum ist der Ort, um eine historische Tiefe zu gewinnen, die einen nicht in der Vergangenheit versinken lässt, sondern die ganz im Gegenteil die gegenwärtigen Themen durch den historischen Kontext in neue Schwingungen versetzt.

Was ist für euch Gesellschaft?

Alle. Alle in einer Stadt, in einem Land. Jene, die an aktiver Teilnahme gehindert werden und illegalisiert an den Rändern leben. Es ist ein Begriff, der wirklich alle meint.

Ein immer gefährdetes Gut. Gesellschaft produziert Spannung und muss Spannung aushalten. Das kann aber auch lustvoll sein.

Und wo trifft man diese Gesellschaft?

Wir versuchen, möglichst viele über Kommunikation zu erreichen, daher arbeiten wir mit dem Citizen.KANE Kollektiv nicht oft im Theater, sondern lieber in öffentlichen, städtischen Räumen. Das kann eine Kneipe sein, ein soziokultureller Ort oder auch die Staatsgalerie.

Überall, wo Nähe herrscht, im Kiez, in der Kneipe. Konflikte gibt es da auch, aber je kleiner die Einheit, desto diskutierbarer werden sie. Gesellschaft – anders als Gemeinschaft – muss aber auch Distanz gewährleisten können!

Im Museum trifft man sie also nicht?

Es ist nicht einfach, Museum und Gesellschaft zusammenzubringen. Denn die Museen arbeiten eigentlich nur mit den Etablierten.

In den 1970er-Jahren haben sich die Bildungsinstitutionen angestrengt, bildungsferne Bürgerinnen und Bürger zu erreichen. Das war in der Kunst zugleich eine spannungsreiche Zeit zwischen Hoch- und Popkultur. Ein Anspruch, der sich heute verfliegen hat.

Welche Therapie verschreiben Sie dem »Museum auf der Couch«?

Hierarchiefreier zu arbeiten, Privilegien abzugeben und Bündnisse einzugehen, damit sollte das Museum beginnen.

Die intensive und direkte Auseinandersetzung mit vor allem jungen Menschen und ihren Themen regt die Fantasie an.

Das waren die 1970er.

Und heute?

Das Kunstwerk als sakrosankt und fehlerlos auszustellen, geht jedenfalls nicht mehr. Wir müssen die Fehler und Stereotypen aus der Zeit der Entstehung der Werke erkennen und benennen.

In einem Museum sollte auch das Gefühl entstehen, dass man sich angenommen fühlt, auf

einmal dazugehört, wie es zum Beispiel unsere Gesprächspartnerin Muhterem Aras aus ihrer Jugend berichtet hat.

Was haben Müller und Milz beim Machen von BILDFUNK gelernt? Heute?

Ich habe entdeckt, dass auch ich einen strukturellen Rassismus in mir trage, den ich verlernen muss. Gelernt habe ich, wie viele schwarze Künstlerinnen und Künstler in der Sammlung vertreten sind. Es sind genau null.

Die Kunst steht nicht mehr für die Bildung und das Erhabene. Im Gegenteil, sie will befreit werden von der unaufgearbeiteten Last, die sie in sich trägt. Ganz nach Walter Benjamin: »Die Vergangenheit darf erwarten, dass sie von einer bestimmten Gegenwart erlöst wird.« Die Künste gehören auf die Couch, zu unser aller Vorteil! Sie will besprochen sein.

WER

SCHREIBT DEN KANON

FÜR WEN?

Ein Plädoyer für mehr Transparenz und
Partizipation in der Arbeit mit dem Kanon

VERANSTALTUNGSTIPP

Ab Juli lädt die Staatsgalerie zu einer neuen Gesprächsreihe ein, in deren Fokus der Kanon in all seiner Vielfalt steht. Die Idee ist, die wissenschaftlichen Perspektiven mit den Erwartungen des Publikums an einem Tisch zusammenzuführen.

Alle Termine, Gäste und Themen finden Sie unter www.staatsgalerie.de

Was versteht die Kunstgeschichte unter Kanon? In der Kunstgeschichte steht der Begriff des Kanons für die Grundregeln der historischen Erzählung. Über die Auswahl von Epochen, Künstlerinnen und Künstlern, Werken und über die Kontextualisierung dieser Kunst entsteht eine spezifische Art der Erzählung zu Kunst und Kunstgeschichte. Vor allem auch durch das Auslassen von Werken und Epochen.

Der Kanon (von griechisch kanon = Regel, Maßstab, Richtschnur) hat in seinem landläufigen Verständnis mit Bildung zu tun, mit der Vorstellung, dass es ein verbindliches Grundwissen der Kulturgeschichte eines Landes oder – in heutiger globaler Perspektive – der ganzen Welt gibt. »Klassiker«, »Top 100« oder eben »Kanon«: Hinter diesen Labeln verbirgt sich die Vorstellung, dass man ein Buch »gelesen haben« oder ein Kunstwerk »gesehen haben« muss. Ein Kanon wird von Autoritäten gemacht. Und das nicht erst, seit Marcel Reich-Ranicki seinen »Kanon« der Literatur veröffentlicht hat.

Mit der Autorität einher geht das Vertrauen der Kulturrezipienten in den Kanon: Expertinnen und Experten für Literatur, Musik, Film oder Kunstgeschichte haben für andere entschieden, welches Werk es verdient, unbedingt gelesen, gehört oder

gesehen zu werden. So zumindest war es in der Vergangenheit. Denn in einer »Gesellschaft der Singularitäten« (Andreas Reckwitz) erodiert das Vertrauen in Autoritäten. Und die Wertschätzung für das Allgemeine und Standardisierte – beides auch Aspekte des Kanons. Gefeierte wird das Einzigartige, Individuelle. Vor diesem Hintergrund stellt sich eine Reihe von Fragen: Kann es überhaupt noch den einen Kanon der Literatur, des Films oder eben der Kunst geben? Und wer entscheidet eigentlich, welche Literatinnen und Literaten, Filmemacherinnen und Filmemacher oder Künstlerinnen und Künstler in den Kanon aufgenommen werden – oder eben nicht. Und auf Grundlage welcher Entscheidungsprämissen? Längstens können wir von einer Vertrauenskrise sprechen, was den Kanon anbetrifft. Es werden Rufe nach dem »anderen Kanon« laut, nach Kanonpluralität. Und nach Transparenz.

Paul Riegel benennt einen zentralen Grund für die Vertrauenskrise: mangelnde Transparenz. Jede Entscheidung produziert Einschlüsse und

»Jeder Kanon bleibt verdächtig, wenn nicht die Auswahl begründet, d. h. die Theorie des Kanons mitgeliefert wird.«¹

(Paul Riegel, Herausgeber der dtv-Literaturgeschichte)

zwangsläufig auch Ausschlüsse. Soll sie nicht willkürlich erscheinen, muss sie begründet werden. Längst steht auch in der Kunstwelt der westlich zentrierte Kanon in den Sammlungen und Ausstellungsprogrammen der Museen zur Diskussion. Wer entscheidet im Museum, was die Besucherinnen und Besucher an Kunst sehen, und was auch nicht?

Kriterien gibt es viele: Die Qualität eines Kunstwerks wird heute häufig genannt, wenn man Expertinnen und Experten nach ihren Auswahlprämissen befragt. Wobei dieses Kriterium selbst zunächst vage ist: Qualität kann sich auf das Handwerkliche einer Arbeit beziehen oder auf die Innovation, den Neuheitswert einer künstlerischen Position oder auf die Komplexität, das heißt die Dichte in Form und Inhalt des Werks. Die Kriterien sind dabei nicht statisch: In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist es in der bildenden Kunst der von der Antike und der italienischen Renaissance hergeleitete Begriff von »Schönheit«, der eine Auswahl begründet. Ab der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert ist es hingegen der innovative Gehalt der Kunst, der die Ankaufspolitik wesentlich mitbestimmt: Die Avantgarden halten Einzug in die Museen. Nach dem Zweiten Weltkrieg steht programmatisch die Förderung und das Sichtbarmachen der Künstlerinnen und Künstler im Vordergrund, die während des Nationalsozialismus verfolgt wurden und deren Ästhetik als entartet galt. Damit einher geht eine Ausrichtung des Kanons in Richtung Amerika: Die politische Westbindung spiegelt sich auch in

deutschen Museumssammlungen. Seit den 1960er- und 1970er- und vor allem seit den 2000er-Jahren ist die gesellschaftspolitische Relevanz von Kunst ein neu hinzukommendes Kriterium ebenso werden Positionen gesammelt und ausgestellt, die den Kunstbegriff und das Institutionenverständnis des Kunstbetriebs kritisch hinterfragen. Mit der weiteren Öffnung des Kanons in Richtung Gesellschaft spielen Fragen einer globalisierten Welt und einer Diversifizierung unserer Gesellschaft eine immer größere Rolle.

Damit rückt eine zweite Vertrauenskrise in Bezug auf den Kanon in die Aufmerksamkeit. Sie hängt mit dem erstmals in den 1970er-Jahren formulierten – bis heute vielfach nicht eingelösten – Anspruch von Theatern, Museen und Veranstaltern zusammen, Kultur für alle anzubieten. Angebote richten sich seither nicht mehr nur an ein vergleichsweise homogenes »Bildungsbürgertum«, das ein verbindliches westliches, christlich-humanistisches Werteverständnis und auch eine entsprechende Bildungsbiografie eint, angesprochen ist vielmehr ein pluralistisches, diverses und zunehmend global denkendes Publikum, das sich aus einer sich immer dynamischer entwickelnden Gesellschaft heraus formt.

Dieser Anspruch umfassender kultureller Teilhabe hat Konsequenzen für den Kanon, denen sich die Museen noch nicht immer vollumfänglich stellen. Immanente Qualitätskriterien, um eine Auswahl zu begründen, genügen heute beispielsweise nicht mehr; es muss mitgedacht werden,

an wen sich der Kanon überhaupt wendet. Denn die entscheidende Frage aus Sicht des Publikums ist: Komme ich mit meinen Themen, Wertvorstellungen, mit meinem Bildungshintergrund in der getroffenen Auswahl überhaupt vor? Je vielstimmiger die Erwartungshaltungen – entsprechend einem pluralistischen Gesellschaftsbild – gegenüber der Kultur und damit auch den Museen werden, desto weniger kann man die Vorstellung von einem Kanon mit allgemeiner Gültigkeit aufrechterhalten. An die Stelle des universellen Kanons tritt eine »Kanonpluralität« oder der »Gruppenkanon«, der für eine bestimmte soziale Gruppe, etwa eine Gendergruppe, Herkunftsgruppe oder auch Altersgruppe seine Bedeutung hat.

Und nicht nur das: Ein Kanon ist so betrachtet auch nicht mehr überzeitlich zu denken, sondern im Gegenteil, zeitgebunden. Und streng genommen war er das auch immer schon. Für Ausstellungen und Sammlungspräsentationen stellt diese Vorstellung weniger ein Problem dar, da sie einen ephemeren Charakter besitzen. Für das Sammeln, also das »Bewahren« von Kunst für alle Zeiten, jedoch schon: Hier bedeutet die Vorstellung eines zeitgebundenen, pluralistischen Kanons einen Paradigmenwechsel. Kunstmuseen müssen sich von der Vorstellung verabschieden, dass die immanente Qualität eines Werks die Bedeutung für die Zukunft sicherstellt. Vielmehr tritt die Geschichte der Aneignung der Kunst stärker in den Fokus, also die Frage, warum gesellschaftliche Gruppen zu einer

bestimmten Zeit bestimmte Kunstwerke als relevant erachten. Sammeln heißt auch, Rezeptionsgeschichte zu bewahren.

Wie kann nun aber der Weg zu mehr Kanonpluralität in den Museen aussehen? Museen müssten in ihren Entscheidungsprozessen neben der Expertenperspektive die Sichtweisen anderer Akteure der Gesellschaft auf Kunst zulassen. Damit ist nicht gesagt, dass Museen und ihre Expertinnen und Experten die Entscheidung über Ankäufe, Sammlungspräsentationen oder Ausstellungsprogramme aus der Hand geben sollen. Vielmehr geht es darum, die Erarbeitung von Entscheidungsprämissen partizipativer anzulegen. Dafür sollte ein Forum geschaffen werden, das in regelmäßigen Abständen die Sammlungs- und Ausstellungsstrategie der jeweiligen Institution überprüft – und damit die Kriterien, wonach entschieden wird. Die Zusammensetzung eines solchen Forums muss die Gesellschaft in ihrer Pluralität und Heterogenität widerspiegeln.

1

Riegel, P., Lesen und lesen lassen. Wie man es mit dem literarischen Kanon hält, und was davon zu halten ist, in: Literatur für Leser, München 1989, S. 2; zitiert nach: Leisch-Kiesl, M., Kanon, in: Kunstforum, Bd. 162: Über das Kanonische, 2002, S. 64–81.

STEFFEN EGLE

ist Kunsthistoriker. Er absolvierte nach dem Studienabschluss ein Museumsvolontariat und leitet innerhalb der Abteilung Kommunikation und Vermittlung der Staatsgalerie Stuttgart seit 2014 den Bereich Vermittlung.





MIT DEM BLICK

DER GEGENWART

Staatsgalerie Stuttgart trifft auf
Kunsthalle Baden-Baden

Die Staatliche Kunsthalle Baden-Baden gilt seit ihrer Eröffnung 1909 als Schaufenster für klassische, moderne und zeitgenössische Kunst. Seit 2020 hat sie ein neues Führungsduo: Çağla İlk und Misal Adnan Yıldız. Gemeinsam mit Susanne Kaufmann, Kuratorin für das 20./21. Jahrhundert an der Staatsgalerie Stuttgart, gehen sie der unterschiedlichen Geschichte ihrer Häuser, der Gegenwart von Kunst und der Zukunft ihrer Vermittlung nach.

Frau İlk, Frau Kaufmann, Herr Yıldız, mit unserem Heft versuchen wir, auszuloten, wie die Gegenwart ins Museum kommt. Welches Verständnis von Gegenwart haben Sie? Was bildet Gegenwart in der Kunst für Sie ab?

Kaufmann (Staatsgalerie Stuttgart): Aus meiner Sicht kann es in einem Museum nie zu viel Gegenwart geben, sondern nur zu wenig. Die Gegenwart ist unser Jetzt, sie könnte demnach nicht relevanter sein für ein Museum. Unsere Besucherinnen und Besucher schauen immer mit dem Blick der Gegenwart auf unsere Ausstellungen und die Sammlung, auch wenn sie gerade vor einem Gemälde aus dem Bereich der alten Meister stehen. Dementsprechend wichtig ist es aus meiner Sicht, dass wir uns als Museum gleichzeitig als ein Ort des Bewahrens von Historie und einer Auseinandersetzung mit aktuellen Fragestellungen verstehen. Selbstverständlich richten wir mit unserer historisch gewachsenen Sammlung den Blick in die Vergangenheit, sollten die Geschichten der Künstlerinnen und Künstler und ihrer Werke jedoch aus einer Perspektive der Gegenwart und insbesondere der Zukunft erzählen. Unsere derzeitige Ausstellung »Angespannte Zustände« verfolgt diese Herangehensweise und zeigt sehr deutlich, wie unmittelbar historische Positionen auf aktuelle Fragestellungen reagieren können.

Ilk (Kunsthalle Baden-Baden): Wenn ich über Gegenwart nachdenke, dann verstehe ich die Gegenwart als etwas, das bereits geschehen ist. Denn in dem Moment, wo wir uns auf die Gegenwart mit einer künstlerischen Produktion beziehen oder sie

in den Ausstellungskontext übertragen wollen, ist sie auch schon Vergangenheit geworden. Daher denke ich, dass dieser Zeitpunkt nicht dafür geeignet ist, um über Gegenwart nachzudenken. Das ist für uns auch die Kritik am Gegenwartsbegriff. Das ist der Grund, warum wir uns in unseren Gesprächen als Kuratorinnen und Kuratoren dazu entschieden haben, entweder in die Vergangenheit zu blicken oder in die Zukunft.

Ihre Häuser könnten unterschiedlicher nicht sein: hier eine umfangreiche Sammlung mit großer Tiefe in der Geschichte, dort ein Haus, das aller Geschichte zum Trotz völlig frei von eigenen Beständen agiert. Worin liegen die jeweiligen Stärken und Schwächen Ihrer eigenen Institution in Bezug auf die Arbeit mit der Kunst der Gegenwart?

Ilk: Die zeitgenössische Kunst ist mit der Idee des Sammeln und Zeigens ja erst entstanden. Ich sehe es als eine positive Bewegung der Kunsthallen und Kunstvereine, die nicht länger die eigene Sammlung, sondern den Zeitgeist zeigen wollten. Dass die Kunsthalle wie ein Ausstellungshaus funktioniert und nicht als Museum geplant war, zeigt sich auch in ihrer Architektur. Deshalb hat die Kunsthalle diesen Grundriss, deshalb hat sie kein Lager, deshalb ist es eine zurückhaltende Architektur, die sehr minimal ausgestattet ist und seit 120 Jahren einen guten Ausstellungsparcours ermöglicht hat. Wenn ein Architekt die Sammlung und den gesamten Sammelbereich hätte mitdenken sollen, könnte dieses Haus nicht in dieser Kompaktheit bis heute genutzt werden. Heute stehen wir nicht wie vor 120 Jahren vor der Frage,

wie eine Sammlung entstehen soll. Deshalb finden wir neue Sammlungsfragen besonders interessant im Hinblick auf die Geschichte und die Zusammenarbeit mit unseren Nachbarinstitutionen. Was in den Ausstellungen der Kunsthalle Baden-Baden passierte, ist schon mal in der Sammlung von Burda gelandet. Zwei Werke, die in unserem Haus installiert sind, gehören offiziell der Stuttgarter Staatsgalerie.

Kaufmann: Die Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart, die Kunst vom Mittelalter bis in die Gegenwart umfasst und seit dem 19. Jahrhundert kontinuierlich wächst, ist das Fundament unserer Arbeit. So findet jede Beschäftigung mit der Gegenwartskunst, sei es der Ankauf einer aktuellen Arbeit oder die Erarbeitung eines Ausstellungskonzeptes, in konzeptuellem Abgleich mit unserer Sammlung statt. Die Sammlung bildet sozusagen den Rahmen unserer Überlegungen und fungiert in ihrer inhaltlichen Vielfalt oft auch als Ideengeberin. Dabei sehe ich unsere Sammlung nie als Begrenzung aus Sicht der Gegenwartskunst, sondern vielmehr als große Möglichkeit, um historische Werke in ihrer Gegenüberstellung mit neuen Perspektiven und Fragestellungen herauszufordern und immer wieder neu zu verstehen. Natürlich bringt unsere Sammlung auch umfangreiche Aufgaben mit sich – vom Bewahren bis zum Erforschen der über 200.000 Objekte – und richtet damit den Blick unseres Museums oft weg von der Gegenwart in die Geschichte unserer Institution und unserer Sammlungsbestände. Essenziell ist es daher aus meiner Sicht, dass es uns gelingt, die Geschichten unserer musealen Sammlung

aus einer gegenwärtigen, globalen Perspektive und der sich rapide verändernden gesellschaftlichen Realität immer wieder neu zu denken. Der Gegenwartskunst und den Überlegungen von Künstlerinnen und Künstlern kommt dabei eine entscheidende Bedeutung zu, ohne die es uns nicht gelingen kann, unsere Sammlung und unser Museum als Institution in die Zukunft zu denken.

Frau İlk, Herr Yıldız, Sie haben im vergangenen Jahr die Leitung der Kunsthalle Baden-Baden übernommen. Dabei kommen Sie beide aus Umfeldern mit einem offenen Kunstbegriff. Wie spiegelt sich das in Ihrer Arbeit wider?

Yıldız (Kunsthalle Baden-Baden): Das ist für uns eine grundlegende Frage.

Ilk: Die Antwort liegt schon in der Form, also darin, dass es nicht nur einen Direktor gibt, sondern zwei.

Yıldız: Und nicht nur eine Sprache, sondern mehrere Sprachen.

Ilk: Dabei lehnen wir die Formulierung »Ko-« auf Direktionsebene ab. Wenn wir gefragt werden, wer den Hut aufhat, antworten wir: »Es gibt keinen Hut, weil du einen Hut nicht zweiteilen kannst.« Es gibt eine Beziehung, und die kann zu zweit sein, zu dritt, zu viert ... mit vielen. Die Einzelleitungsaufgabe lehnen wir ab, alle Entscheidungen werden gemeinsam getroffen. Wir teilen die Aufgaben nicht auf. Dafür brauchen wir auch eine strukturelle Offenheit. Wir sind dabei, ein neues Organigramm aufzubauen. Wir wollen zum Beispiel das Kuratieren nicht nur delegieren, sondern auch selbst ausüben. Deshalb haben wir auch eine künstlerische Produktionsleitung in unser Team geholt,

um kuratorische Aufgaben zu verteilen. Auch variieren unsere Programmformate, sind nicht bloß nacheinander folgende Ausstellungen. Während der Corona-Situation ist es nicht immer realisierbar, aber es sollte auch die Möglichkeit geben, in den Abendzeiten Kunst zu zeigen, damit Besucherinnen und Besucher sie besuchen können. Gerade das Performative lebt davon. Wir möchten für eine fluide Programmgestaltung offen sein. Als Erstes liegt es an uns, ein Team aufzubauen, um so ein Format umzusetzen. Anders als in anderen Institutionen laden wir auch Künstlerinnen und Künstler ein, für ihre künstlerische Forschung und Recherche Teil der Belegschaft zu werden. Sie werden in der Kunsthalle angestellt. Damit definieren wir unseren neuen Kunstbegriff – so wie wir ihn in der Kunsthalle etablieren wollen.

Frau Kaufmann, die Staatsgalerie ist ein sehr renommiertes Museum mit einem starken Fokus auf die klassische Moderne und einen westlichen, meist männlichen Kunstkanon. Wie gehen Sie mit den gesellschaftlichen Forderungen nach mehr Diversität um?

Kaufmann: Die veränderten Erwartungen an unsere Institution nehmen wir sehr ernst. Und es ist uns schmerzlich bewusst, dass wir gerade hinsichtlich der kritischen Aufarbeitung und diversifizierten Erweiterung unserer Sammlung noch ganz am Anfang stehen. Ein offensichtliches und zu Recht kritisiertes Defizit – die Unterrepräsentation von Künstlerinnen in unserer über Jahrhunderte gewachsenen Sammlung – gehen wir aktuell an, indem wir den Fokus unserer Sammlungstätigkeit für die nächsten Jahre auf

Wer ist unser Publikum im 21. Jahrhundert, S. 84

ÇAĞLA İLK und MISAL ADNAN YILDIZ

leiten seit Mai 2020 gemeinsam die Staatliche Kunsthalle Baden-Baden. İlk arbeitet kuratorisch an der Schnittstelle von Architektur, bildender Kunst und Performance, Yıldız ist international als Kurator tätig. Für den Sommer und Herbst 2021 planen sie »State and Nature«, eine Ausstellung, die sich zwischen den Ausstellungsräumen und der unmittelbaren Umgebung der Kunsthalle bewegt.

DR. SUSANNE KAUFMANN leitet an der Staatsgalerie die Abteilung Fachdienste und ist Kuratorin für das 20./21. Jahrhundert. Unter dem Titel »Schlemmer on Stage« erarbeitet sie derzeit eine Ausstellung für 2022, die im Jahr des 100-jährigen Jubiläums der Uraufführung von Oskar Schlemmers »Triadischem Ballett« nach dessen Bedeutung in der Gegenwart fragt.

weibliche Positionen legen. Gleichzeitig offenbart unsere Sammlung große Lücken hinsichtlich einer globalen gesellschaftlichen Perspektive auf die Kunstgeschichte und auch in Hinblick auf die aktuelle Kunstproduktion. Es ist unser Anspruch, diese Lücken mit Blick auf unsere Sammlungsgeschichte transparent offenzulegen und zu entscheiden, welche Leerstellen wir auf welche Weise füllen wollen und wie dies umsetzbar ist. Zudem sehen wir eine große Dringlichkeit in der kritischen und reflektierten Vermittlung unserer Sammlung. Was vor einhundert Jahren im Entstehungskontext eines Kunstwerkes galt, ist heute oftmals problematisch und teilweise sogar unverständlich geworden. Und so sehen wir unsere Aufgabe auch darin, verlorene und veränderte Kontexte aufzuarbeiten und für die Gegenwart zugänglich zu machen. Entscheidend für die Weiterentwicklung unserer Institution wird meiner Meinung nach sein, dass eine Aufarbeitung mit dem kritischen, diskursiven, partizipativen Blick der Gegenwart auf die Sammlung stattfindet, der bereits jetzt zu Recht eingefordert wird.

Wie stoßen Sie auf Themen, die Sie als Kuratorinnen und Kuratoren in ihrem Haus bearbeiten?

Yıldız: Im Rahmen eines Denkens zu »trans-epistemic« versuchen wir, neue Disziplinen für die Kunsthalle zu finden und zu etablieren. In unserer Arbeit als Direktion für die Kunsthalle beschäftigen wir uns mit der Frage, wie man ein Kollektiv sein und als Kollektiv arbeiten kann. Wir haben außerdem über »institutional distancing« unter Covid-19-Bedingungen gesprochen und darüber, welche

Konversationsformen wir über Solo- und Gruppenausstellungen hinaus etablieren wollen.

Kaufmann: Wie bereits erwähnt, ist oftmals unsere Sammlung Ideengeberin für unsere Ausstellungen. So auch für das Projekt, das wir für das kommende Jahr vorbereiten. Oskar Schlemmers legendäre Uraufführung des »Triadischen Balletts«, dessen Originalkostüme zu einem der Highlights unserer Sammlung gehören, feiert 2022 ihr 100-jähriges Jubiläum. Wir nehmen dies zum Anlass, um gemeinsam mit zeitgenössischen Künstlerinnen und Künstlern Schlemmers Ideen aus den 1920er-Jahren nach ihrer Relevanz in der Gegenwart zu befragen. Es ist dabei eine bewusste Entscheidung, den Schwerpunkt der Auseinandersetzung mit dem »Triadischen Ballett« nicht auf eine erneute Aufarbeitung aus historischer Sicht zu legen, sondern dieses Projekt aus der Perspektive einer kritischen Sicht der Gegenwartskunst anzugehen. Selbstverständlich gehen unsere Ideen für Themen oftmals aber auch über die Sammlung hinaus und ergeben sich zum Beispiel aus Gesprächen mit Besucherinnen und Besuchern, Künstlerinnen und Künstlern, Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern oder gehen aus Diskussionen innerhalb unseres Museumsteams hervor.

Sie arbeiten alle drei an Ausstellungen zur performativen Kunst für Ihre jeweiligen Institutionen. Wann in der kuratorischen Praxis kommen Sie auf diese künstlerische Ausdrucksform zurück?

Kaufmann: Das Performative hat für die Gegenwartskunst selbstverständlich eine große Relevanz und wurde insbesondere seit den 1960er-Jahren intensiv und aus

verschiedenen Perspektiven bearbeitet. Wenn wir uns mit dem Kontext des »Triadischen Balletts« von Oskar Schlemmer beschäftigen, übernimmt das Performative ganz automatisch eine entscheidende Rolle. Denn dieser Ansatz ist schon im Werk von Schlemmer selbst angelegt, der bereits in den 1920er-Jahren die menschliche Figur in Bewegung im Bühnenkontext erprobte und gerade aus diesem Grund oft als Vordenker gesehen wird. So ist es nur konsequent, dass sich auch in der aktuellen Rezeption seines Werks alles um den Körper als künstlerisches Medium dreht.

Yıldız: Die Kunsthalle steht für eine bestimmte Ausstellungsform, die vielleicht mit Basel, Bern oder Mannheim vergleichbar ist. Es sind also nicht alle Institutionen gleich strukturiert. Als die Staatsgalerie begann, ihre Sammlungen zu zeigen und sich zu öffnen, war der Raum, der ihr zur Verfügung stand, um zu kuratieren, ganz anders als etwa die Bedingungen in der Kunsthalle. In einer Kunsthalle kann man leichter andere, weniger traditionelle Ausstellungsformen umsetzen als in einer Staatsgalerie, die eher wie im britischen Sinn vor der Herausforderung steht, wie heute noch Bewahren und Präsentieren aussehen können.

Die Kunst des

Peter Paul Rubens gilt als der erfolgreichste Maler des Barock. Seine Werke zeichnet eine dramatische, sinnliche und farbenprächtige Bildsprache mit hohem Wiedererkennungswert aus. Zum ersten Mal in ihrer Geschichte widmet die Staatsgalerie Stuttgart dem »König der Maler« eine eigene Ausstellung. Sie wird zeigen, wie strategisch Rubens als junger Mann das Fundament für seinen späteren Erfolg gelegt hat.

Becoming Famous

Im Zentrum unserer Ausstellung »Becoming Famous. Peter Paul Rubens« werden wir einen eher unbekannteren Lebensabschnitt des in Siegen geborenen Künstlers beleuchten: Mit 23 Jahren reiste Rubens von Antwerpen nach Italien. Dort blieb er acht Jahre und studierte nicht nur die Kunst der Antike und Renaissance, sondern auch die Werke seiner Zeitgenossen wie Caravaggio. Sein herausragendes Talent und seine vornehme Erziehung öffneten ihm die Türen der einflussreichsten Familien Norditaliens. Er wurde Hofkünstler der Gonzaga in Mantua, arbeitete aber auch für prominente Auftraggeber in Rom und Genua. Kontinuierlich erweiterte er in diesen Jahren sein Netzwerk, bestehend aus einflussreichen Adligen, Gelehrten und Diplomaten, die ihm als Förderer renommierte Aufträge mit breiter Strahlkraft verschafften.

Mit dem Doppelbildnis der »Alten Dame mit jungem Mädchen« besitzen wir eines der seltenen Porträts, die Rubens während seines Italienaufenthaltes im Auftrag der mächtigen Familien Genuas fertigte. 1965 wurde das Gemälde für die Staatsgalerie erworben. Zur gleichen Zeit kaufte die Kunsthalle Karlsruhe das Bildnis der »Marchesa Veronica Spinola Doria«. Nach fast 60 Jahren wird es im Rahmen unserer Ausstellung zu einer erneuten Familienzusammenführung der beiden Bildnisse

Aufstiegs

Vom Lehrling zum König der Maler

kommen, deren Ziel es war, die Macht und den Einfluss der porträtierten Frauen zu offenbaren. Diese besondere Aufgabe löste Rubens, indem er das lebensgroße Format wählte, was zu Beginn des 17. Jahrhunderts für weibliche Bildnisse äußerst unüblich war. Dabei gelangen ihm trotz des zur Schau gestellten Reichtums, der prunkvollen Palastarchitektur und der exklusiven Gewänder gewissermaßen intime Porträts. Sie werden es in der Ausstellung selbst erfahren: Wir können uns den neugierigen, stolzen Blicken dieser Frauen bis heute nicht entziehen.

22.10.2021 – 20.2.2022

Bislang galt das Doppelbildnis der »Alten Dame mit jungem Mädchen« als Rubens' einziges Werk im Besitz der Staatsgalerie. Was kaum jemand weiß: In unserem Bestand befinden sich zwölf weitere Gemälde – eine weibliche Kopfstudie und eine Serie von elf römischen Kaiserbildnissen –, die mit Rubens in Verbindung stehen. Offen ist die Zuschreibung an Rubens, weshalb die Gemälde seit mehreren Jahrzehnten nicht mehr ausgestellt wurden. Um herauszufinden, ob es sich hier nicht doch um Werke von Rubens handelt, geht der Ausstellung eine einjährige Forschungskampagne voraus. Zwei Restauratorinnen untersuchen, gefördert durch die Wüstenrot Stiftung, die Beschaffenheit, das Alter und die Entstehungskontexte der dreizehn Gemälde. Begleitet wird diese kunsttechnologische Analyse durch die internationale Rubensforschung. So gehört der bekannte Rubensspezialist Professor Dr. Nils Büttner von der Akademie der Bildenden Künste in Stuttgart zum Kuratorenteam. Und so viel sei an dieser Stelle verraten: Die Staatsgalerie Stuttgart hat mehr Werke von Peter Paul Rubens als bislang bekannt.

Neben den erwähnten Gemälden werden Ihnen auch andere, zum Teil internationale Leihgaben eindrucksvoll vor Augen führen, wie Rubens mit viel Ehrgeiz, Talent und einem Netzwerk einflussreicher Förderer in kürzester Zeit zum »König der Maler« aufstieg.

**DR. SANDRA-KRISTIN
DIEFENTHALER**

ist Kunsthistorikerin und Kuratorin für Deutsche und Niederländische Kunst vor 1800 an der Staatsgalerie Stuttgart. Sie lehrt zudem an den Universitäten Augsburg, Tübingen und Stuttgart und war von 2017 bis 2018 für die Museumsberatung beim Landschaftsverband Rheinland in Köln verantwortlich.

QUELLEN

HEBEN DIE BEDEUTUNG VON KUNST

In den Sammlungsarchiven
mit Elke Allgaier

Das Kunstarchiv der Staatsgalerie ist außerhalb der Fachwelt nur wenig bekannt. Was umfasst es?

Leider ist es richtig, dass die Öffentlichkeit unser Kunstarchiv eigentlich nicht kennt, weil es natürlich in erster Linie ein Quellenarchiv zu Kunst und Kunstgeschichte ist. Das Archiv umfasst zum einen drei wichtige Nachlässe zur Kunst der Moderne. Neben dem Nachlass des Kunsthistorikers Willi Grohmann sind dies Teile aus dem Nachlass von Adolf Hölzl und vor allem von Oskar Schlemmer. Seine Witwe Tut Schlemmer hat der Staatsgalerie einen großen Anteil des persönlichen Archivs mit Briefen und Tagebüchern überlassen.

Weltweit fast einzigartig ist das Archiv Sohm als Archiv für die 1960er- und 1970er-Jahre mit künstlerischen Positionen zu Fluxus, konkrete Poesie und dem Wiener Aktionismus, also zur intermediären und performativen Kunst. Nur noch die Tate in London und die Silbermann Collection im MoMA hat vergleichbare Archivalien und Werke dieser Kunstrichtung.

Sie bewahren also Quellen auf, die von der künstlerischen Gegenwart in der historischen Vergangenheit erzählen. Wie verstehen Sie das Archiv? Ist es ein Aufbewahrungsort unserer Vergangenheit oder können Archivalien auch etwas zur Gegenwart im Museum beitragen?

Archive sind spannende Orte, die Historisches, Brisantes und Alltägliches beherbergen. Es müssen nicht immer ikonische Meisterwerke von hohem monetärem Wert sein. Auch archivalische Quellen können einen beträchtlichen Mehrwert für ein Museum, für das Ausstellen und die

Vermittlung von Kunst und Kunstgeschichte in unserer Gegenwart darstellen. Gut strukturiert und in Kontexte gesetzt, heben die archivalischen Quellen die Bedeutung der Kunst.

Sie verantworten die wissenschaftliche Dokumentation. Wie können wir uns Ihre Arbeit vorstellen?

Neben der grundlegenden Bestanderhaltung vor Ort im Archiv beschäftigen wir uns vor allem damit, ausgewählte Bestände online zugänglich zu machen. Da konnten wir in den vergangenen fünf Jahren etliche Maßnahmen umsetzen. Beispielsweise ist der Kernbestand des Archivs Oskar Schlemmer inzwischen im Open Access 24/7 zugänglich und recherchierbar.

Unser Ziel ist es, die Qualitätsanforderungen im digitalen Bereich dahingehend anzupassen, dass wir unser Wissen in nationale und internationale Kontexte einbinden können. Hierzu zählen neben den Kulturportalen auch die im Aufbau befindlichen neuen Forschungsdateninfrastrukturen.

Für unser Haus ist dies ein wichtiger Schritt. Wir verbessern kontinuierlich die Datenqualität. Im Sinne des Netzwerkgedankens kommt dies neben den Kolleginnen und Kollegen im Museum auch der ganzen Forschungscommunity zugute.

Aktuell laufen die Vorbereitungen für das 100-jährige Jubiläum des »Triadischen Balletts« von Oskar Schlemmer im Jahr 2022. Welchen Beitrag leistet hier das Kunstarchiv?

Zurzeit kreisen unsere Gedanken um den 100. Jahrestag der Erstaufführung des »Triadischen Balletts«. Am 30. September 1922 hatten Oskar Schlemmer, Elsa Hötzel

und Albert Burger – die Erschaffer dieses Werks – ihren großen Auftritt am Württembergischen Landestheater. Die Entstehung dieses progressiv utopischen Balletts kann anhand des vorhandenen Quellenmaterials etappenweise nachvollzogen werden.

Was treibt Sie persönlich an, wenn es um das Arbeiten mit den Archivalien geht?

Immer wieder ist es faszinierend, aus verschiedenen Blickwinkeln heraus historisches Quellenmaterial zu bewerten. Bei der Erforschung der Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte des »Triadischen Balletts« durchbrechen Autorinnen und Autoren durch die neue Aufbereitung der Archivalien immer wieder Narrative, die als Kontinuum über Jahre hinweg existierten. So wird das Werk von Oskar Schlemmer aktuell zum Beispiel neben der Kunstgeschichte auch theater- und populärwissenschaftlich multiperspektivisch analysiert und hinterfragt. Das geht nur mit Archivalien und ist sehr spannend. Über die Neuinterpretation der Künstlerquellen entstehen auch neue Ideen für die Vermittlung von Oskar Schlemmer. Das Historische als Grundlage der Gegenwart – das fasziniert mich an meiner Arbeit.

DR. ELKE ALLGAIER ist Kunsthistorikerin und leitet an der Staatsgalerie die Archivverwaltung. Von 2014 bis 2020 leitete sie die Generalinventur, die 70 Jahre nach Verlust der Inventarbücher den Gesamtbestand der Staatsgalerie Stuttgart digital erschlossen hat.

SPEZIALISTEN FÜR KUNST UND KUNST- GESCHICHTE

Eine Mitschrift zur Transformation des Museums

Die Staatsgalerie steht still. Scheinbar. Denn während im winterlichen Lockdown 2020/21 die Sammlung viereinhalb Monate für das Publikum geschlossen ist, wird hinter den Kulissen mit den Anforderungen von Gegenwart und Zukunft gerungen. Wie in allen Museen tobt auch in der Staatsgalerie eine lebendige Debatte zur gegenwärtigen Relevanz des Sammlungskanons und zum Selbstverständnis des Museums. Christiane Lange hat als Direktorin ihr Team eingeladen, um über eine mögliche Frauenquote beim Ankauf neuer Kunst zu sprechen. Eine gute Idee, so kommt es einem sofort in den Sinn. Aber das folgende Protokoll hält fest, wie facettenreich die Argumente in einem Haus wie der Staatsgalerie sind, dessen Sammlung Kunst vom Mittelalter bis in die Gegenwart umfasst. Gemeinsam suchen alle nach Wegen zur Öffnung.

»Dass die Sammlung in ihrem Kanon eurozentrisch und männlich dominiert ist, steht für alle außer Frage. Aber auch ist jedem klar, dass der Anspruch, eine paritätische Sammlung aufzubauen, in der die Geschlechter- und Herkunftsfrage ausgemittelt ist, für die vergangenen acht Jahrhunderte Kunstgeschichte nicht realistisch ist. Allein für die Gegenwartskunst ab den 1960ern ist dies möglich, wenn auch aus vielen Gründen immer noch schwierig.«

»Aber für alle geht es heute auch um die Zukunft der Staatsgalerie: Soll 2021 einen deutlichen Wendepunkt markieren, an dem klar wird: Wir haben uns auch dank einer Quote dazu entschlossen, zeitgenössischer zu sammeln, denn in diesem Bereich ist es nun mal einfacher, hochqualitätsvolle weibliche oder nicht männliche Positionen zu finden, und es ist auch leichter, innerhalb dieser Quote globaler zu sammeln. Und wenn wir diese Frage mit Ja beantworten, woran wollen wir unsere Quote festmachen? An der Menge der Objekte, die erworben werden, oder an der Menge der Finanzmittel pro Jahr?«

»Generell finde ich es schon gut, wenn wir uns dazu bekennen, dass wir nun mit einem Fokus auf weibliche und globale Künstlerinnen sammeln. Das mit der Quote sehe ich aber kritisch, weil uns ja Beweglichkeit und Spontaneität beim Sammeln wichtig sind.«

»Womit ich größere Probleme habe, ist die Quote männlich/weiblich. Uns kann nicht daran gelegen sein, die Kunstgeschichte umzuschreiben. Es wird in der alten und älteren Kunst einfach nicht möglich sein, auf dem Qualitätsniveau, auf dem wir agieren, paritätisch einzukaufen. Aber im Bereich der zeitgenössischen Kunst ist eine Quote durchaus zu verfolgen. Von daher würde ich vorschlagen, dass man da noch mal differenziert und dass man bei Kunst der letzten Jahrhunderte einfach darauf schaut, dass unsere Sammlung sinnvoll ergänzt wird und man sich da nicht allzu sehr mit Quoten einengt.«

»Dass wir diese historische Sammlung haben, ist ja gerade unsere unwahrscheinlich große Chance. Und aus der heraus sollten wir parallel zur Weiterentwicklung der Gesellschaft das Museum weiterentwickeln. Das heißt aber nicht, dass wir den Fokus nun komplett auf neue Dinge oder internationale Biografien setzen sollten, sondern dass wir die Gegenwart mit unserer gewachsenen, historischen Sammlung vom 14. Jahrhundert bis heute in Verbindung setzen und aus dieser Verbindung heraus neue Ideen entwickeln.«

»Ich finde, wir sollten den Fokus auf die Gegenwartskunst legen. Um es vielleicht mal konkreter zu machen, indem wir sagen: Es ist eine riesige Anstrengung für zeitgenössische Künstler und Künstlerinnen derzeit in der Coronakrise. Vielleicht kann man so den inhaltlichen Weg finden und sagen, wir konzentrieren uns mal zwei Jahre auf die Gegenwartskunst.«

»Wenn wir jetzt einen Altmeister auf hohem Niveau angeboten bekommen, der perfekt zur Sammlung passt, dann haben wir natürlich das Problem, dass der wesentlich teurer sein wird und in der Regel zu 90% ein Mann.«

»Jede Quote schränkt natürlich ein. Aber ohne Quote, und so selbstkritisch sollten wir sein, verlieren wir das Ziel aus den Augen, vermehrt weibliche Positionen anzukaufen. Das haben die vergangenen Jahre doch gezeigt.«

»Wir sind ja Spezialisten für Kunst und Kunstgeschichte und sammeln keine Trophäen, sondern ringen bei jedem Ankauf gemeinsam darum, ob ein Werk stark genug ist, um es in der ständigen Sammlung zu zeigen. Platt gesagt: Wir sammeln ja nicht mit den Ohren, sondern mit den Augen. So haben wir Maria Lassnig vor zwei Jahren ja vor allem gekauft, weil sie mit ihrem Werk in unsere Sammlung passt, und nicht, weil sie eine Frau ist.«

»Sammeln wir nur in die Schwächen oder auch in die Stärken? Müssen wir darüber nicht noch genereller sprechen? Ich halte es für legitim, eine Lösung für die nächsten zwei, drei Jahre zu suchen, aber wie soll es danach weitergehen?«

»Muss diese Diskussion nicht auch vom Ausstellen gedacht werden. Sammeln wir nach ästhetischen, visuellen Kriterien oder sammeln wir gesellschaftspolitisch? Das ist für mich noch nicht ausgemacht. Wir sammeln doch, um auszustellen, das Vermitteln ist unser Auftrag.«

»Wenn man sich die zeitgenössische Kunst anschaut, kann man sagen: Ich interessiere mich für internationale Biografien – das könnte so ein Sammlungskriterium sein. Die Diversifizierung unseres Publikums ist das oberste Ziel von Vermittlung. Dieses Publikum, das ich immer diverser betrachte, will sich natürlich in so einer Sammlung wiederfinden, sonst sind wir unter Umständen uninteressant.«

»Unser Publikum verändert sich rapide. Eine Stadt wie Stuttgart hat mehr Einwohner mit Migrationshintergrund als ohne internationalen Hintergrund, und das wird noch zunehmen. Wenn wir uns ein neues Publikum erarbeiten wollen – was wir aus meiner Sicht müssen –, sollten wir darüber nachdenken, wie

wir das, was wir als Sammlung geerbt haben, also das, was unsere Grundlage ist, im Sinne eines vielfältigeren Publikums weiterentwickeln. Meine Beobachtung ist, dass die Lebenswelt der heutigen Stuttgarter eine andere ist als meine, die ich in der Bundesrepublik Deutschland in den 1980er-Jahren aufgewachsen bin. Aber das ist nur meine Kommunikationsperspektive und keine Sammeln-Bewahren-Forschen-Perspektive.«

»Unter den von Ihnen genannten Prämissen, die ich alle teile, ist es keine Selbstverständlichkeit, dass wir als reines Kunstmuseum vom Land weiter mit so hohen Mitteln finanziert werden. So, wie sich Bibliotheken als dritter Ort etablieren konnten, weil sie für sich die Funktion als »Co-Working-Space« entdeckt haben, sollten wir uns als das bezeichnen, was wir am besten können, nämlich als Ort des visuellen Lernens. Ich sehe die Notwendigkeit des visuellen Lernens in einer bilderüberfluteten Zeit als notwendiger denn je an.«

»Wir sind auch die Bewahrer eines kulturellen Erbes, so abgedroschen sich das auch anhören mag. Und jeder, der bei uns in die Schule geht, lernt hier auch etwas über Identitäten. Das heißt: Unsere Aufgabe ist es, in der Vermittlung diese Sammlung so zu setzen, dass sie auch Impulsgeber für die Gegenwart sein kann, durch die Rückwärtsschau, durch die Gelegenheit, aus der Vergangenheit zu lernen und selbst zu erfahren, woher man oder so etwas kommt.«

»Wenn wir jetzt noch mal die »Bewahren-Brille« aufsetzen, dann sind wir jetzt alle in der Rolle zu entscheiden, was es wert ist, für die Zukunft bewahrt zu werden. Dies ist gar nicht so einfach – und das wissen wir alle. Uns fehlt gewissermaßen die Distanzbrille. Doch die Gründe, warum heute etwas als bewahrungswürdig gilt, haben sich gegenüber der Museumsgründung deutlich verschoben. Damals war es Ästhetik, Schönheit – das kann man rückwirkend sagen. Auf dieser Grundlage hat man im 19. Jahrhundert ganz viel ziehen lassen – und daraus sollten wir in der Gegenwart lernen. Uns zu fragen, nach welchem Kriterium wir heute sammeln müssen, negiert überhaupt nicht die Vergangenheit, sondern ist vielmehr die logische Weiterentwicklung. Das, was ich hier vorschlage, ist eine evolutionäre Angelegenheit, keine revolutionäre. Und deswegen habe ich auch meine Bauchschmerzen mit der Quote, die dann doch irgendwo eine Zäsur setzt.«

»Dem möchte ich widersprechen. 1848 wurde eben nicht qualitativ gesammelt, sondern, um bei meinem Bild von vorhin zu

bleiben, mit den Ohren und nicht mit den Augen. Man hat die berühmten Namen gesammelt und nicht geschaut, ob das wirklich gute Werke sind. Deswegen sind die heute auch mehrheitlich im Depot, weil sie unseren qualitativollen vergleichenden Standards nicht mehr genügen. Und genau diesen Fehler aus unseren Anfangsjahren sollten wir jetzt in der Gegenwart nicht wiederholen. Wir sollten also weder, wie damals, einfach die großen Namen sammeln, noch sagen: Es muss halt jemand mit Migrationshintergrund sein. Wir sollten jeden Ankauf, egal ob ein alter Meister oder eine Gegenwartskünstlerin, dahingehend prüfen, ob er wirklich in unser Raster passt. Sonst werden wir in hundert Jahren genauso belächelt werden wie wir jetzt die ersten Ankäufe der Staatsgalerie belächeln.«

»Ich bin dringend dafür, dass wir es trotz allem für eine limitierte Zeit probieren. Ob das jetzt zwei oder drei Jahre sind, das spielt für mich gar keine große Rolle. Viel wichtiger ist, dass man nach diesem Zeitraum ehrlich prüft, wozu das geführt hat und wer möglicherweise die Verlierer einer solchen Quote sind.«

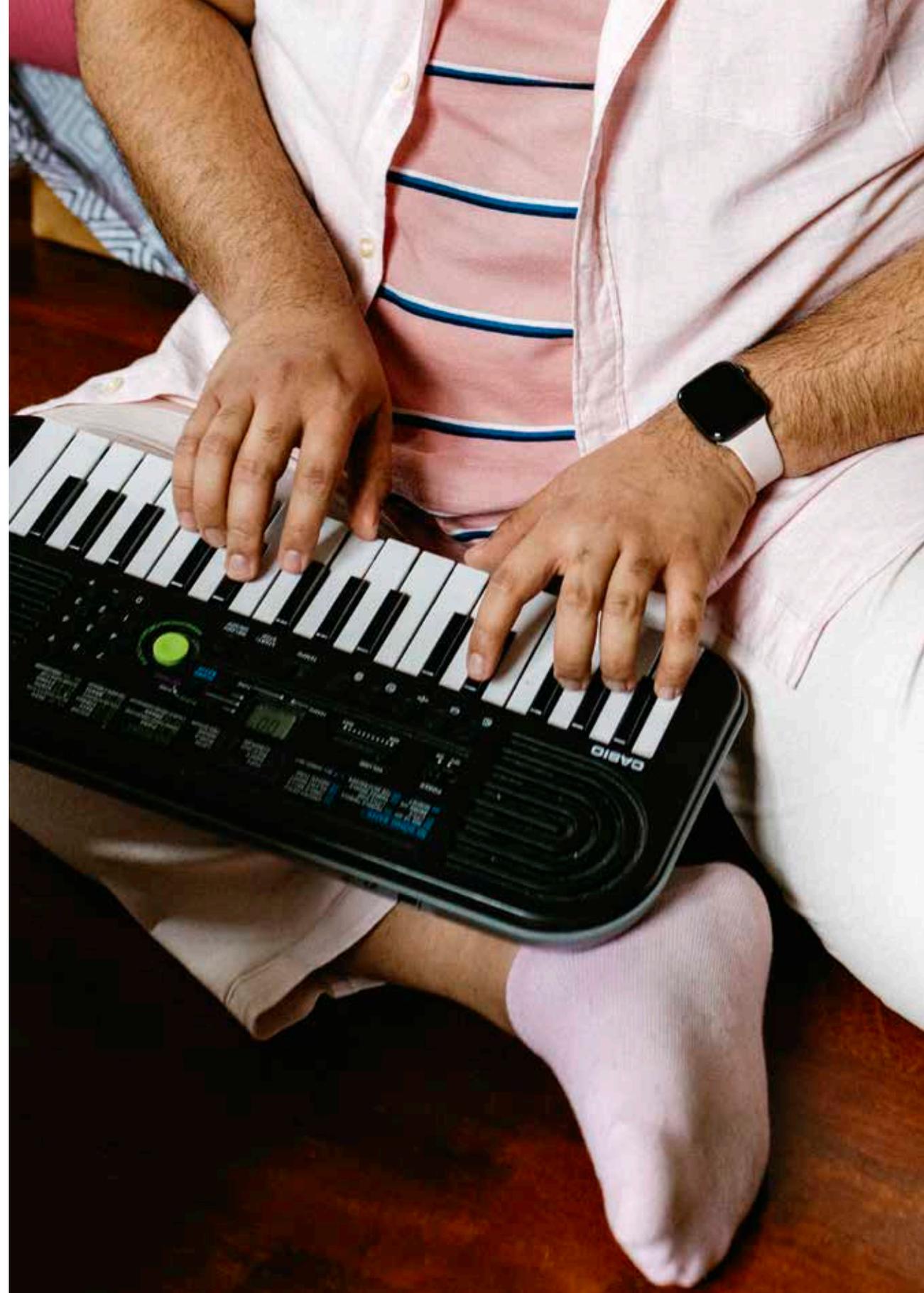
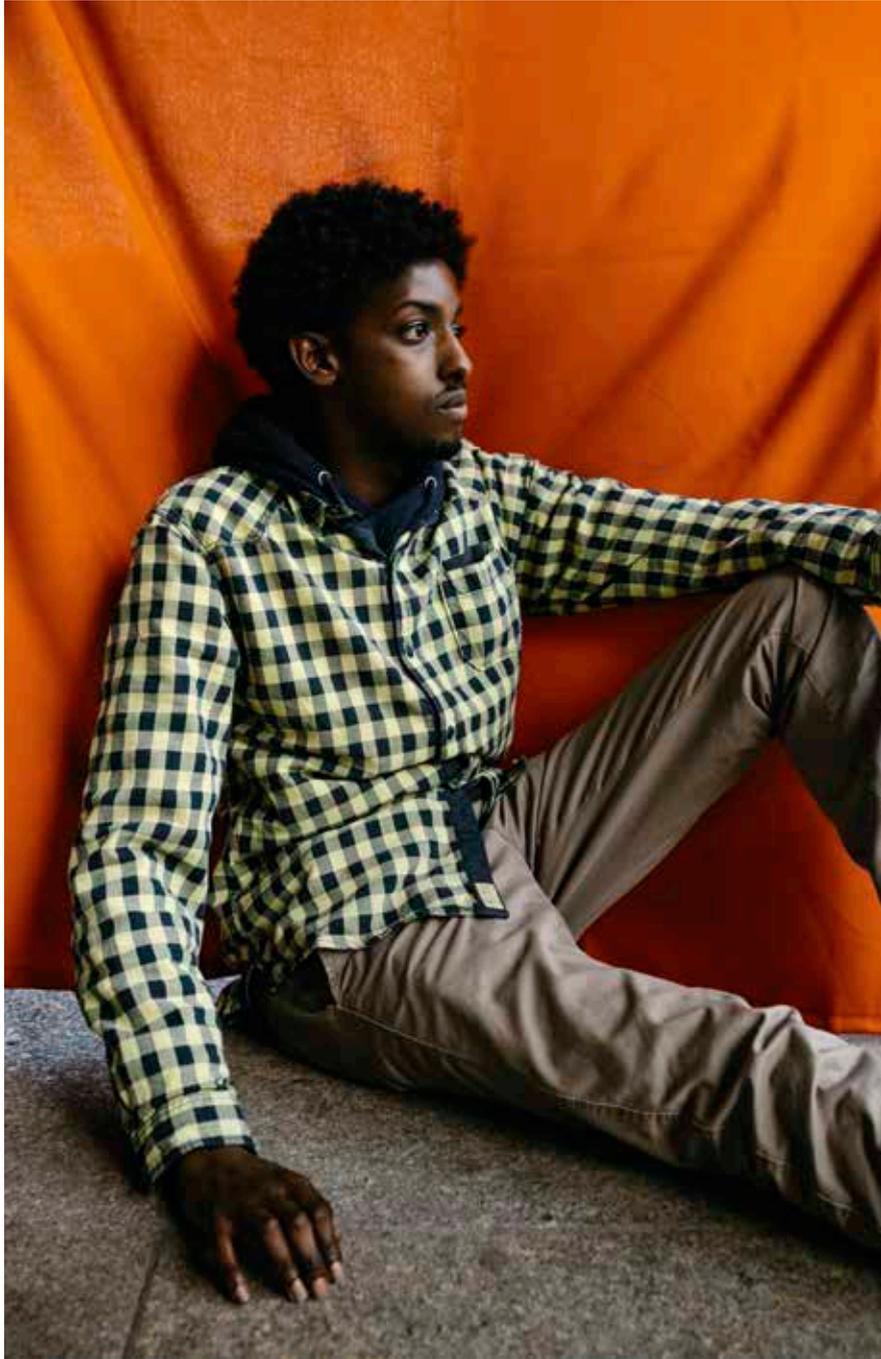
CUT

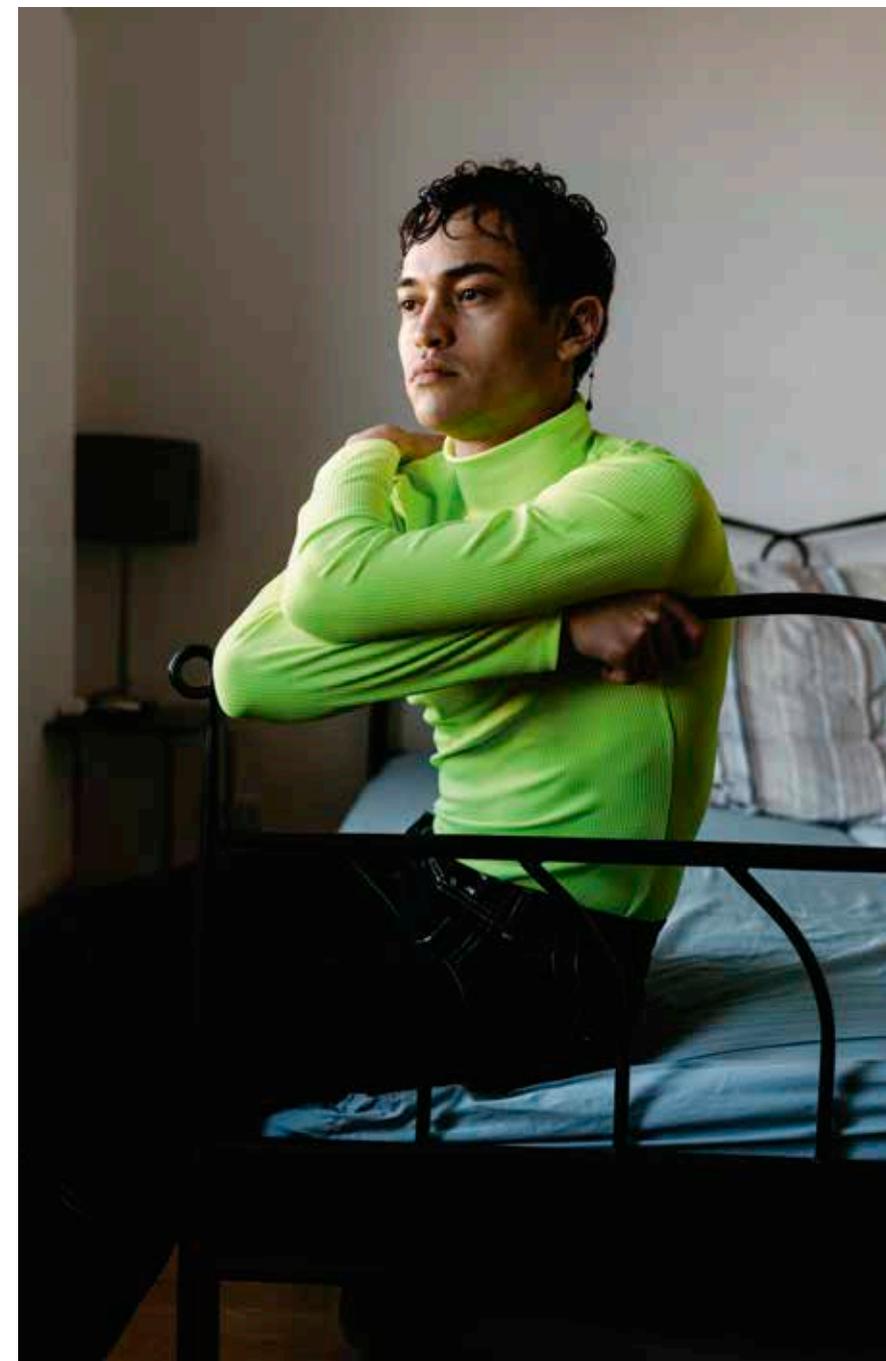
Eine Debatte mit einer Vielfalt an Argumenten für und wider eine Quote, wobei die dahinter verborgenen Fragen viel tiefer liegen. Sie werden die Museen in den kommenden Jahren noch stark beschäftigen.

Selbstverpflichtung Februar 2021

Die Abteilung der Wissenschaft in der Staatsgalerie hat inzwischen folgende Selbstverpflichtung für die Stärkung der zeitgenössischen Kunst und der weiblichen Positionen erarbeitet:

»Wir verpflichten uns, die Zentralfondsmittel in den kommenden drei Jahren ausschließlich für den Ankauf zeitgenössischer Kunst zu verwenden und setzen hierbei eine Quote von mindestens 50% für weibliche Positionen fest. Diese Quote gilt auch für die Restmittel des MWK zur Erwerbung zeitgenössischer Kunst mit BaWü-Bezug.«







DIVERSER, GLOBALER UND WEIBLICHER

Vom Sammeln künstlerischer Auseinandersetzungen mit den Erfahrungen unserer Zeit

Sie haben von Ihren Eltern Rudolf und Ute Scharpff die Leitung einer der größten deutschen Kunstsammlungen des 20. Jahrhunderts übernommen. Wie kamen Sie zur Kunst?

Meine Eltern kamen aus großbürgerlichen Familien, aus einer Welt, in der noch Ahnenporträts hingen. Beide interessierten sich aber schon immer mehr für die Gegenwart, und mein Vater begann früh, zeitgenössische Kunst zu sammeln. Erst in Darmstadt, seit den 1970ern dann in Stuttgart, das damals bereits eine lebendige Kunst- und Galerieszene hatte. Heute wird allerdings die Malerei der 1990er-Jahre mit der Sammlung Scharpff verbunden.

Schon als Kinder wurden meine Schwester und ich immer in Museen, Galerien, Kunsthallen und zur Dokumentation mitgenommen. Wir haben also früh Sehen geübt. Ja, diese Schule des Sehens war es, die uns bis heute prägt. Nach wie vor ziehen uns Museen mit zeitgenössischer Kunst magisch an, das scheint bei uns in der Familie zu liegen.

Wann wurde Ihnen bewusst, dass Sie für sich einen eigenen Zugang zur Kunst entwickeln?

Wie mein Vater bin auch ich Betriebswirtin. Als meinen Eltern die organisatorische Betreuung ihrer Sammlung zu aufwendig wurde, bin ich 2003 eingestiegen. Anfangs lag meine Aufgabe allein in der Verwaltung und ich habe mich um Leihanfragen, das Lager sowie die Erstellung und Pflege des Archivs gekümmert.

Dann aber mit Anfang 40 entdeckte ich in einer Galerie ein Werk, das mich sofort faszinierte. Ich empfand es als Glücksmoment, wie diese Kunst den Resonanzraum meiner Seele erreichte. Nachdem ich

es gekauft hatte, war mein Vater alles andere als begeistert. Gleich am nächsten Tag kam er nach Köln, ging mit mir in die Galerie und fragte nach besagtem Werk. Er betrachtete die Arbeit, drehte sich zu mir um und kommentierte kurz und knapp: »Gut, was du machst. Mach weiter.«

Seitdem haben wir auf Augenhöhe zusammengearbeitet. Bis ins hohe Alter von 89 Jahren blieb mein Vater offen für meine Gedankenwelt. Das habe ich sehr an ihm geschätzt.

War das auch der Gründungsmoment für die Sammlung Carolin Scharpff-Striebich?

Nein, das dauerte noch einige Jahre. Etwa 2008 habe ich mich entschieden, dass aus meinen bisherigen Kunstankäufen eine eigene Sammlung entstehen soll. Die Verbindung zur Sammlung meiner Eltern ist zwar die Malerei, nur war ihr Fokus in den 1990ern eindeutig westlich und vornehmlich männlich geprägt. Demgegenüber folge ich einem Blick, der diverser, globaler und weiblicher ist sowie plastische und installative Arbeiten mit zeitkritischem Bezug einschließt.

Darüber hinaus verstehen und verwenden junge Künstlerinnen und Künstler Malerei heute anders. Ambera Wellmann zum Beispiel fragmentiert menschliche Körper und setzt sie gegen alle Gesetze der Physik wieder zusammen. Oder Jadé Fadojutimi, die inmitten in ihren abstrakten Landschaften eine Möglichkeit sieht, inmitten einer fragwürdigen Gegenwart eine eigene Identität zu formulieren. Die Verletzlichkeit und Unabgeschlossenheit in beiden Arbeiten sind zugleich ihre Stärke.

Mir geht es um die künstlerische Auseinandersetzung mit den Gefühlen und Erfahrungen unserer Zeit. Intuitiv und emotional folge ich einem inneren gedanklichen Mosaik.

Die Familiensammlung gilt es zu bewahren und zu verwalten, während Sie mit der eigenen Sammlung arbeiten, sie entwickeln und inhaltlich aktualisieren?

Ja, und in beiden Sammlungen kommen Vergangenheit und Gegenwart zusammen. Meine Eltern sammelten ebenso wie ich heute Gegenwart. Beide Sammlungen sind ein Spiegel ihrer Zeit und stehen den kooperierenden Museen zur Verfügung, die jederzeit Werke aus dem »Offenen Depot« nehmen und damit ihre Sammlungen aktualisieren können. So ist eine Möglichkeit geschaffen, mit der die Museen die Kunst der Jetztzeit in Bezug auf ihre Sammlungen überprüfen können. Das ist mir wichtig.

Wie viel Gegenwart braucht ein Museum heute?

Unsere Gesellschaft wandelt sich aktuell in einer so immensen Geschwindigkeit, dass gerade die Museen gefordert sind, Gegenwartspositionen zu zeigen, damit Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zusammenfinden. Kunst hat die Kraft, uns mitzunehmen. Dieses Potenzial sollten wir unbedingt nutzen.

CAROLIN

SCHARPFF-STRIEBICH

ist Betriebswirtin, Sammlerin und Leiterin der Sammlung Scharpff. Durch ihre Initiative entstand 2008 das sogenannte »Offene Depot«, in dem die Werke der Sammlung zusammengefasst sind und aufgrund von Kooperationsverträgen öffentlichen Museen in Deutschland zur Verfügung gestellt werden.

Und nun Sie, liebe Besucherinnen und Besucher!

Wieder möchten wir Ihnen die Gelegenheit geben, mit uns ins Gespräch zu kommen zu all dem, was das Museum und die Staatsgalerie in der Gegenwart betrifft. Welche Gedanken, Erwartungen und Ideen treiben Sie nach der Lektüre unseres Stirlings um? Sollte alles so bleiben, wie es ist, oder sollte sich die Staatsgalerie weiteren Veränderungen öffnen?

Lassen Sie uns an Ihren Gedanken teilhaben, indem Sie uns bis spätestens zum 30. August 2021 an stirling@staatsgalerie-stuttgart.de schreiben. Wenn Sie möchten, beantworten Sie uns im Anschluss auch folgende fünf Fragen – wir freuen uns auf Ihre Meinung!



Was ist Ihre Motivation, ins Museum zu gehen?

Welche Kunst, Künstlerinnen und Künstler sehen Sie am liebsten?

Gibt es Kunst, Künstlerinnen und Künstler, die Ihnen vielleicht fehlen?

Möchten Sie auch digitale Kunst und Angebote in der Staatsgalerie?

Erwarten Sie gesellschaftliche Debatten in der Staatsgalerie?

Unter allen Teilnehmerinnen und Teilnehmern verlosen wir die Teilnahme an einer öffentlichen Debatte zu Kunst, Kanon, Museum und Gegenwart im September 2021.

Herausgeber

Staatsgalerie Stuttgart
Abteilung Kommunikation und Vermittlung
Konrad-Adenauer-Straße 30–32
70173 Stuttgart

V.i.S.d.P.

Prof. Dr. Christiane Lange,
Direktorin Staatsgalerie

Idee und Konzept

Dr. Helga Huskamp,
Leitung Kommunikation und Vermittlung Staatsgalerie

Chefredaktion

Nicolas Flessa, Berlin

Redaktion

Dr. Helga Huskamp

Autoren

Kristina Buckel
Dr. Sandra-Kristin Diefenthaler
Steffen Egle
Nicolas Flessa
Dr. Helga Huskamp
Prof. Dr. Thomas Schmidt

Lektorat

Dr. Hans Theissen, Berlin

Fotoessay

Julia Sang Nguyen, Stuttgart

Cover

Oliver Kröning, Stuttgart

Gestaltungskonzept

Stan Hema, Berlin

Layout

Claudius Hog, Stuttgart

Projektmanagement

Kristina Buckel

Druck und Verarbeitung

Designpress, Renningen

Protagonisten Fotoessay:

S. 6: Heidi Voigt; S. 9: Justyna Koeke; S. 10/ 42: Gitti Scherer; S. 12/ 60: Mandy Hildebrandt und Jessica Wagner;
S. 26/ 93: – Jim Teltschik; S. 32: Reem Wahba, Ina Dering und Natali Kaminski; S. 34: Sebastian Voigt und
Julia Nguyen; S. 35: Toshiyuki Kusuda; S. 44: Melissa Cagatay; S. 45: Richard Parmentier; S. 61/ 89: Charles Sy;
S. 62: Lukas Voigt und Ranhilde Tabita Karschnick; S. 73: Jessica Stahlbaum; S. 75: Jim und Zora Teltschick;
S. 88: Faisal Osman; S. 91: Adhonay Soares da Silva; S. 92: Edda und Zora Teltschick; S. 96: Anja Haas



Staatsgalerie