

Ausstellungen

SZENENBERICHTE, BILDER, REZENSIONEN, STATEMENTS

aus: Kunstforum International Bd 112, März, April 1991
Jürgen Raap

OPEN BOX

»Eine Ausstellung zur Erweiterung des Museumsbegriffs«

Karl-Ernst Osthaus-Museum, Hagen, 19.1. - 10.3.1991

Für die Fahrt nach Hagen hätte ich keine bessere Wahl treffen können als den D-Zug nach Leipzig mit seinem "Mitropa"-Speisewagen, ausgestattet mit taubengrauen Plastikbänken, weißen Zierleisten und nierenförmigen Spiegeln im Stil der fünfziger Jahre. Dieses Design-Erlebnis erschien mir nämlich kurze Zeit später im Museum als zufällige Ouvertüre zum Ausstellungsbesuch, als ich vor der Beuys-Installation "Wirtschaftswerte" (1980) stand. Die Ansammlung blaßbedruckter Mehlkörner und anderer Packungen aus dem einstigen DDR-Konsumalltag als museumswürdiges Gut wirkt rund ein Jahrzehnt später unter den inzwischen veränderten Zeitumständen als Dokumentation nicht real-sozialistischen, sondern real-kapitalistischen

Exotismus. Schließlich krank - Beuys konnte es nicht vorhersehen - die Wirtschaft in den neuen Bundesländern u. a. auch daran, daß die dortigen Konsumenten einheimische Produkte inzwischen weitgehend zugunsten von Dingen westlicher Provenienz verschmähen, während ich gleichzeitig hoffe, man werde die Reichsbahnwaggons nicht verschrotten, sondern in ein Verkehrsmuseum stellen.

Den ideellen wie auch ideologiekritischen Gegenpol zu dieser Arbeit bildet HA Schults Neuauflage der "Zerbrochenen Träume" (1984/91) - eine Anhäufung von Sperrmüll mit Kühlschränken und Möbelteilen, die Aufschluß über den Zeitgeschmack der Versandhauskunden und die Vorgehensweise einer Wegwerfgesellschaft

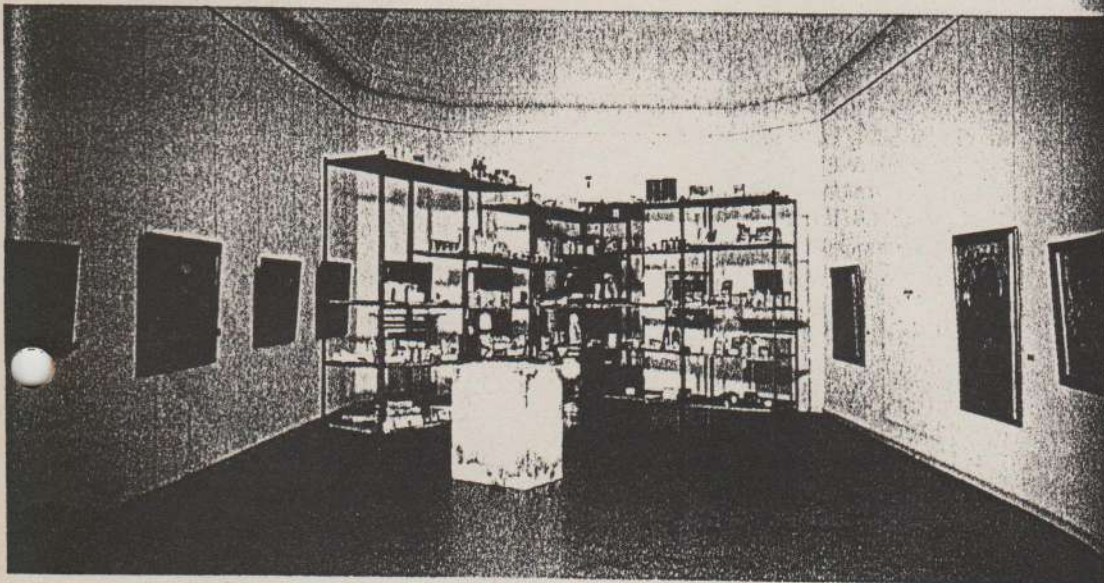
bieten. Daß Schult über dieses Arrangement Berge von Kartoffelchips gestreut hatte, dürfte vor allem die Hager Schulkinder auf den Museumsrundgang fröhlich eingestimmt haben.

Beuys und Schult durften natürlich nicht fehlen, als sich unter dem Titel "open box" rund 50 Beiträge von Künstlermuseen, Sammlungen von Künstlern und von Präsentationsformen, die nicht von Ausstellungsmachern, sondern von Künstlern entwickelt wurden, zu einem munteren Potpourri zusammenfügten.

Museumsdirektor Michael Fehr wollte damit "neue Museumstypen vorstellen" bzw. "anhand von konstruktiven Beispielen Alternativen zum bestehenden Museumsbetrieb" erproben. 1989 hatte er vorgehabt, statt eines millio-

nenschweren Kunstwerks des Wert in Bargeld auszustellen, doch Bundesbank mußte als Leihgeber sein. Immerhin gehört der Briefwechsel über dieses Projekt zu den Exponaten von "open box".

Der Idee einer "open box" als innovationsstilistischer Perestroika waren die eingeladenen Künstler bereitwillig gefolgt: Sie attackierten die Inflationierung von Ewigkeitswerten. B. Timm Ulrichs, der ein Friedhofsgrab beisteuerte mit der Inschrift "Denken Sie immer daran, mich zu vergessen" (1969), oder sie ironisierten das museale Prinzip des Distanzschaffens mit Berührungsverbot und Absperrkordeln: Mit rotem Teppich, Weltkarte an der Wand, Faksimile Osthaus-Siegels und Inventarlisten auf dem Schreibtisch schuf Johannes Geluwe das "Kabinett des Kustoden" mit bewußt übertriebener Feierlichkeit. Der Berliner Förderverein zur neuen plastischen Kunst "Giannozzo" hatte einen Raum im von Heide van de Velde konzipierten Altbau-Museums okkupiert, der völlig leer blieb und dem Publikum nur zu "vergebenen Zeiten" als "Musiksalon" zugänglich war, wenn "situationsbezogene Plastik" dargeboten wurde. Der Revitalisierung des statischen Museums Moments diente auch die "Kunstbühne" für Performances, die konzeptuell eben nicht - wie we- anders - üblich besucherstatistikbesorgende Begleitveranstaltungen, sondern integraler Bestandteil des Museumsprogramms waren. Und wer Bazon Broderick "Besucherschule" (erstmalig auf den "documenta"-Ausstellungen 1972, 1982 erprobt) durchlaufen hatte, stellte sich wohl um so bereitwilliger die diversen Mitmachaktionen: Lichtkarten von fremden Kunstwerken durften mitgebracht und ge- Abbildungen aus dem Museumsinventar ausgetauscht werden; im "Museum der Fragen" lagen Papierblätter zu interrogativen Äußerungen jeglicher Art bereit ("Wie werde Fernsehkoch?" wollte einer wissen und mich beschlich die Ahnung, solcherlei Aktivitätsbemühungen leicht in die Affigkeit von Sackhunden-Spielereien bei Straßenfesten bzw. auf das Niveau von Ferienclique-Animatoren abgleiten können. In die heutigen Museen den Nimbus Elitären, der ihnen immer noch anhaftet, gerne ablegen wollen, ist loblich und notwendig, doch kann nur eine museumspädagogische Service, ni-

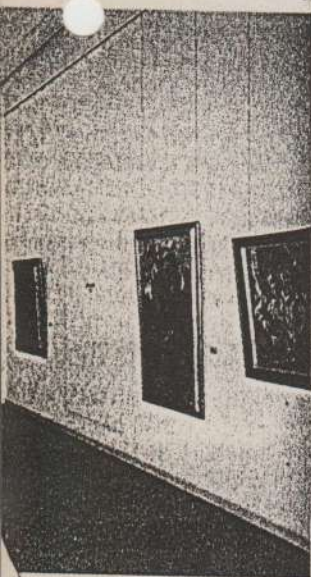


JOSEPH BEUYS, Wirtschaftswerte, 1980, Rauminstallation, 6 Eisenregale, verpackte Grundnahrungsmittel und Gebrauchsgegenstände aus der DDR, Gemälde aus dem 19. bis frühen 20. Jahrhundert, Gipsblock mit Fett, Installationsmaß: 290 x 400 x 265 cm, Gipsblock: 90,5 x 55,5 x 77,5 cm. Alle Fotos in diesem Artikel: Courtesy Karl Ernst Osthaus-Museum, Hagen

ngen

begriffs“
3.1991

en. Daß Schult über dieses Arran-
ent Berge von Kartoffelchips ge-
t hatte, dürfte vor allem die Hage-
Schulkinder auf den Museums-
gang fröhlich eingestimmt haben.
eys und Schult durften natürlich
t fehlen, als sich unter dem Titel
en box" rund 50 Beiträge von
stltermuseen, Sammlungen von
stlern und von Präsentationsfor-
die nicht von Ausstellungsma-
n, sondern von Künstlern entwik-
wurden, zu einem munteren Pot-
tri zusammenfügten.
useumsdirektor Michael Fehr woll-
amit "neue Museumstypen vorstel-
bzw. "anhand von konstruktiven
spielen Alternativen zum bestehen-
Museumsbetrieb" erproben. 1989
er vorgehabt, statt eines millio-



Mittel und Gebrauchsgegenstände
10 x 400 x 265 cm, Gipsblock: 98,5

nenschweren Kunstwerks dessen Wert in Bargeld auszustellen, doch die Bundesbank mußte als Leihgeber passen. Immerhin gehört der Briefwechsel über dieses Projekt zu den Exponaten von "open box".

Der Idee einer "open box" als inszenierungsstilistischer Perestroika waren die eingeladenen Künstler bereitwillig gefolgt: Sie attackierten die Mumifizierung von Ewigkeitswerten, z. B. *Timm Ulrichs*, der ein Friedhofsgrab beisteuerte mit der Inschrift "Denken Sie immer daran, mich zu vergessen" (1969), oder sie ironisierten das museale Prinzip des Distanzschaffens mit Berührungsverbot und Absperrkordeln: Mit rotem Teppich, Weltkarte an der Wand, Faksimile des Osthaus-Siegels und Inventarlisten auf dem Schreibtisch schuf *Johan van Geluwe* das "Kabinett des Kustoden" mit bewußt übertriebener Feierlichkeit. Der Berliner Förderverein zur aktuellen plastischen Kunst "Giannozzo" hatte einen Raum im von *Henry van de Velde* konzipierten Altbau des Museums okkupiert, der völlig leer blieb und dem Publikum nur zu "angegebenen Zeiten" als "Musiksalon" zugänglich war, wenn "situationsbezogene Plastik" dargeboten wurde. Einer Revitalisierung des statischen Museentempel-Moments diente auch eine "Kunstbühne" für Performances etc., die konzeptuell eben nicht - wie woanders - üblich besucherstatistikbeschönigende Begleitveranstaltungen, sondern integraler Bestandteil des Programms waren. Und wer *Bazon Brocks* "Besucherschule" (erstmalig auf den "documenta"-Ausstellungen 1972 und 1982 erprobt) durchlaufen hatte, stürzte sich wohl um so bereitwilliger auf die diversen Mitmachaktionen: Ansichtskarten von fremden Kunstwerken durften mitgebracht und gegen Abbildungen aus dem Museumsinventar ausgetauscht werden; im "Museum der Fragen" lagen Papier und Stift zu interrogativen Äußerungen jeglicher Art bereit ("Wie werde ich Fernsehkoch?" wollte einer wissen), und mich beschlich die Ahnung, daß solcherlei Aktivitätsbemühungen sehr leicht in die Affigkeit von Sackhüpfen-Spielereien bei Straßenfesten bzw. auf das Niveau von Ferienclub-Animatoren abgleiten können. Daß die heutigen Museen den Nimbus des Elitären, der ihnen immer noch anhaftet, gerne ablegen wollen, ist löblich und notwendig, doch kann nur der museumspädagogische Service, nicht



TIMM ULRICHS, Denken Sie immer daran, mich zu vergessen, 1969

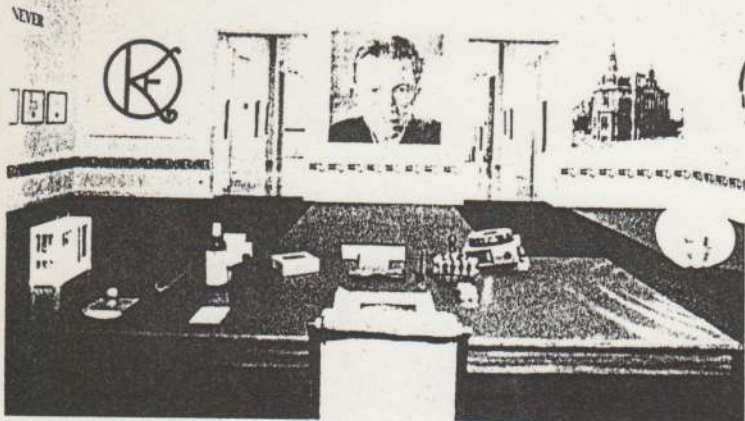
jedoch die diesem vorausgehende kustodische Arbeit sich die Volkshochschulen zum Vorbild nehmen.

An der Fluxus-Installation "Musikladen von Joe Jones", wo man per Knopfdruck verschiedene Musikinstrumente hinter einer Schaufensterscheibe erklingen lassen könnte, war dieses In-Betrieb-Setzen seitens des Publikums dem Werk inhärent. Johan van Geluwe legte aber mit dem Schild "Es ist strengstens verboten, die Gegenstände zu berühren - bitte berühren Sie die Gegenstände" den Finger auf den wunden Punkt, wie restauratorisch-konservatorische Notwendigkeiten einerseits, didaktische Modelle andererseits auseinanderklaffen und dazwischen nur harmlose Spielwiesen übrigbleiben.

Direktor Fehr ging das Risiko ein, "sich einige trojanische Pferde ins Haus geholt" zu haben, doch diese waren eher zu brav als zu radikal. Eine "Form der Selbstuntersuchung" über die "dem Museum eigenen Möglichkeiten seiner Mittel und Funktionsweisen" kann sicherlich nicht darin

münden, daß ein Großteil der Eingeladenen sich damit begnügt, für seine Schubladen und Kästchen ein günstiges Eckchen gefunden zu haben, aber so ist das nun einmal bei Gruppenausstellungen.

Gleichwohl garantierte die Bandbreite der Beiträge, daß der Betrachter sich einer Gegenüberstellung von Extrempositionen ausgesetzt sah: Da war z. B. auf der einen Seite die Düsseldorf Gruppe *Büro Bert* als "Gestalter des Alltags": U. a. hatte Werbepapst *Michael Schirner* das Originalplakat einer Wurstreklame abgeliefert, *Edgar Hurtenbach* präsentierte seine Ideen zur Einrichtung von China-Restaurants (Pagodendach an der Fassade, was sonst!) oder *Rainer Preißmann* den Grundrißentwurf eines Golfplatzes als Teppichmuster-Design. Und da war auf der anderen Seite der Raum von *Jochen Gerz* mit fahlem Licht und Dokumentationstafeln auf dem Boden sowie mit klobigen Tischen und Stühlen, die an eine Verhörzelle gemahnen, an denen man in Alben blättern könn-



JOHAN VAN GELUWE, Büro des Konservators, Installation im Rahmen der Ausstellung "open box". Foto: F. Rosenstiel

te: Mit diesem "Dachau-Projekt" (1972) reflektierte Gerz nicht über das KZ selbst, sondern dessen spätere Umfunktionierung zur museumsähnlichen Gedächtnisstätte. Als eine Art Kuriositätenkabinett, weniger als "echtes" Kriminalmuseum, empfand ich das vom Berliner Künstler *Andreas Seltzer* zusammengestellte Material aus der erkennungsdienstlichen Abteilung der Chicagoer Polizei. Dieses "Bureau of Investigation" zeigt eine Verbrecherkartei aus den Jahren 1900 - 1930. Wie würden wohl die Datenschützer reagieren, bäte man das Bundeskriminalamt um aktuelle Unterlagen für solch eine Ausstellung? Seltzers Exponate sind historisch, und sie geben zu Überlegungen Anlaß, wo der Auftrag eines Museums zur Dokumentation von Zeitgeschichte an seine Grenzen stößt (der Gipfel dieses Projekts wäre gewesen, wenn Michael Fehr es geschafft hätte, die Stasi-Akten ausstellen zu dürfen).

Jürgen O. Olbrich zeigte Fotomaterial mit geringerer inhaltlicher Belastung, in rund zehn Jahren trug er etwa 80 000 Familienfotos mit Baby- und Hochzeitsfeiern zusammen, Amateurbilder von Weihnachtsfesten und aus dem Bundeswehralltag, von Kneipengelagen und Campingurlaub. Sie konterkarieren das um wissenschaftliche Objektivität bemühte Vorgehen des klassischen Museums mit dem Hinweis, welche Höhepunkte in der Autobiographie aus absolut subjektiver Sicht als erinnerungswürdig erachtet werden.

Eine eigenwillige persönliche Systematik bietet auch der "Blaue Raum" von *Iris Hohmann* als Auflistung von

Farbpigmenten und künstlerischem Umgang mit ihnen und das "earth museum" von *Herman de Vries* (1978 - 90) mit Steinchen, Erdbrocken, Sand und Ackerkrümeln aus allen Kontinenten, in Tütchen abgepackt und minutiös beschriftet. Es scheint, als ob die interdisziplinäre Vorgehensweise der künstlerischen "Spurensicherung" in den siebziger Jahren neue Aktualität zu gewinnen vermag. Ohnehin pocht Fehr in seinem Inszenierungskonzept darauf, daß die disziplinären Spezialisierungen der überlieferten Museumsinstitute so nicht länger haltbar sind: Unbekümmert mischt sich Volkskundliches mit Avantgardistischem und Kunstgewerblichem. Vom Ausstellungsmacher-Team bewußt intendiert drängen sich in diese Wechselausstellung auch Dinge, die man der Dauerausstellung zurechnet und die vielleicht sogar in gezielter Auswahl aus dem Depot geholt wurden - *Ernst Ludwig Kirchner* im Raum mit den Beuysschen "Wirtschaftswerten", im Treppenabgang zur letzten Station des Rundgangs *Christian Rohlf's*, und dann in unmittelbarer Nähe zu *Marcel Duchamps* "Boite-en-Valise" (1941/68) Geschirr-Design von Henry van de Velde und Werkbunddokumente sowie ethnologische Beispiele über die Vorläufer des Münzgeldes in außereuropäischen Kulturen. Da treffen museale und künstlerische Prinzipien des Sammelns aufeinander, und wer vielleicht nicht das Glück hatte, einem erläuternden Bazon-Brock-Auftritt beizuwohnen, möchte sich irritiert gefragt haben: Gehört das tatsächlich zur "open box"? sollen wir uns das auch

noch ansehen, oder lenkt es uns ab?

Diese Auslotung eines erweiterten Museumsbegriffs kam nicht umhin, (kunst-)historische Kontinuität berücksichtigen zu müssen, um Brüche in der künstlerischen Vorgehensweise und im Rezeptionsverhalten aufzeigen zu können. So waren denn auch mit einer gewissen Überzeugungskraft alte Niederländer, historische Museumsschränke, *Joseph Cornells* Fluxus-vorbereitende "Box construction" (1954/55) und *Georg Herolds* "Museumsschrank" (1987) in engem räumlichen Bezug und in gegenseitigem Verweis präsentiert: Kunstgeschichtliche Forschung nach Epochen-einteilungen wäre heute unsinnig.

Deutlich wurde auch, daß Sammlertätigkeit in der "freien Wildbahn" oft aus räumlichen Zwängen einer Tendenz zur Minimalisierung und Komprimierung folgen muß, und dies führt gelegentlich zu weitaus skurrileren Ergebnissen als das Zusammentragen von Großformaten. Herbert Distel hatte Anfang der siebziger Jahre von 500 Künstlern Beiträge für sein Schubladenmuseum angefordert, jede Box umfaßt nur etwa 50 Kubikzentimeter. Ähnlich verfuhr der Sammler Westermann, der Künstler um die Gestaltung von Postkarten und Objekt-Assemblagen für Kästchen in ähnlicher Größe bat. Inge Broska und Marianne Pitzten arrangierten Werke von 100 rheinischen Künstlerinnen in einem "Kunstschrein" in den Ausmaßen einer Fernsehtruhe - mehr Raum hatten auch die mittelalterlichen Künstler nicht gebraucht, um die 11 000 Jungfrauen, die die Hl. Ursula in ihrem Gefolge hatte, angemessen zu verewigen. Der Reigen schließt sich von solch einer postmodernen Domschatzkammer zu den Idolreliquien von Maik Mucha über den Showstar David Bowie, wie sie Fanclubs liebevoll horten: Poster, Schallplattencover, Tickets zum Konzerteintritt etc. Da hätten eigentlich in der "open box" nur noch Claes Oldenburgs "Mouse Museum" und Daniel Spoerris "musée sentimentale" gefehlt, aber man kann ja nicht alles haben. Fluxus-Anhänger dürften wohl am meisten über die in der Öffentlichkeit bislang selten gezeigten Stücke aus der Sammlung Sahm begeistert gewesen sein.

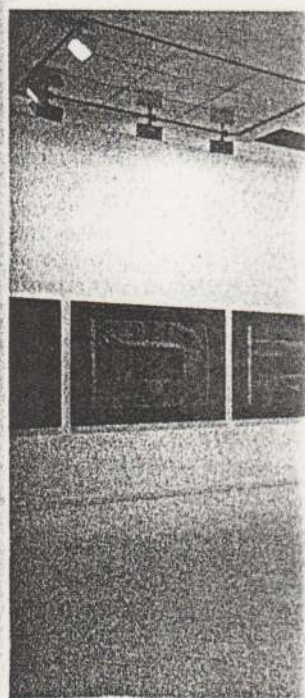
Zur Ausstellung ist ein Katalog in der Publikationsreihe "Museum der Mussen" in Vorbereitung. Subskriptionspreis 26 DM.

Naakte Sch

Museum van
Städtische

Naakte Schönheit": Künstler in München stellen in Antwerpen aus. "Paradoxe des Alltags": Künstler aus Antwerpen stellen in München aus. Wie immer bei derartigen Tauschveranstaltungen, seien sie städtischer oder nationaler Art, drängt sich grundsätzliche kritische Frage auf: Wird hier Kunst kulturpolitischer etwa zum Zweck städtischer Selbstdarstellung, funktionalisiert? Oder ist die gemeinsame Herkunftsort der Künstler bereits ein tragfähiges Ausstellungskonzept? Dominieren nicht internationale Verflechtungen über regionale Traditionen?

Antwort auf die Frage nach dem Verhältnis von Regionalität und Internationalität geben nicht zuletzt die Führungen des für Antwerpen und München gemeinsamen Kataloges. So in Helmut Friedels als auch Rita Pères Aufsatz über die jeweils lokalen Kunstereignisse wird Internationalität



BADER/TANTERL, Winklelemente,

Westf. Rundschau vom 13.2.1991
Amtliche Bekanntmachungen

**„Open box“: Führung
durch die Ausstellung**

Eine öffentliche Führung durch „open box – eine Ausstellung zur Erweiterung des Museumsbegriffs“ findet am Donnerstag, 14. Februar, um 18 Uhr im Karl-Ernst-Osthaus-Museum statt. Die Führung übernimmt Heinke Liere.

Ähnliches läßt sich auch für die beiden Arbeiten von Timm Ulrichs sagen: „Grabstein“ von 1969 mit der Aufschrift „Denken Sie immer daran, mich zu vergessen“ oder „Kunst-Urne“ mit scheinbar verbrannten Kunstwer-

Ohne Visionen

HANDELSBLATT, Montag, 4.2.1991

HAGEN. Etwas zu wollen ist bekanntermaßen eine, etwas zu vermitteln ist eine andere Sache. Kurzum, es geht um die Ausstellung im Hagener Karl Ernst Osthaus-Museum mit dem Titel „open box — eine Ausstellung zur Erweiterung des Museumsbegriffs“. Diese vor allem an theoretischen Phänomenen interessierte Exposition beschäftigt sich mit der Erweiterung und Dynamisierung des Kunstgeschehens. Damit verbunden ist zwangsläufig, sowohl die Funktion der Kunst wie ihren Werkbegriff zur Disposition zu stellen.

Den Ausstellungsanfang macht eine Sperrmüllsammmlung, ein Werk des Katastrophen-Künstlers H.A. Schult. Das Museum als Müllablageplatz. Was auf den ersten Blick als milde Provokation erscheint, führt nicht nur in den ersten Stock des Hagener Museums, sondern auch hin zum Kern der Ausstellungsidee. Sicher ist das Museum immer ein Spiegel der Kultur und wenn als Gegenentwurf unseres Seins oder als Vorausahnung kommender Existenz. Doch muß das Museum schlicht Ort einer bürgerlichen Schaukultur zur Vorführung von Kunstbesitz oder kann — wir sprechen vom Kunstmuseum — es auch ein Ort der Auseinandersetzung gesellschaftlich relevanter Fragen, etwa der Einübung demokratischer Tugenden sein? Auf welche Weise ist der Besucher über die passive Rezeption hinaus im Museumsgefüge zu aktivieren?

Antworten geben die gezeigten Ausstellungsgegenstände nur sehr beschränkt. Natürlich wundert es nicht, daß es die Künstler sind, die mit ihren Werken hier Perspektiven suchen und eventuell auch geben. Zwar finden sich wenig Visionen oder neue Dimensionen nicht schon bekannter Besucherintegration. Ja der Künstler Werke selbst werden zu oder sind kleine Museen, manchmal sogar kontrapunktische Inszenierungen des Museumsbegriffs. Ob es auch Erweiterungen eines solchen sind, steht dahin.

Michael Badura schuf 1970 ein „Klumpenmuseum“: die fotografische Wiedergabe eines Dreckstückes aus unterschiedlichen Positionen und sein „Bleiprobennuseum“, Gußvariationen des Metalls in Nußhülsen. Den Museumsbegriff durch miniaturierte Werkansammlungen wörtlich nehmende Kollektionen, wie etwa Marcel Duchamps „Boite-en-Valise“, 1941/1968, Herbert Distels „Schubladenmuseum“, 1970, oder Günter Westermanns „Künstlerpostkarten“, 1988 ff, eine Ansammlung von Werkstücken in ebensolchem Format, belegen zwar eine Beschäftigung mit dem Werk- und Museumsbegriff. Doch letztlich kreieren sie eine Sammlungsform, die sich vorwiegend der Darstellungsmittel des alten Museums im Kleinen bedient.

ken. In ihnen geht es letztlich um Fragen zum Werkbegriff. Doch welche Form sie auch immer haben, ihnen bleibt der Anspruch des Kunst-Stücks.

Erst über die Definition des Werkbegriffs selbst nämlich erschließt sich eine mögliche andere Präsentationsform. Auch Josef Beuys' „Wirtschaftswerte“-Ensemble, 1980, eine Sammlung von DDR-Nahrungsmittelverpackungen, kommt ohne das Museum nicht aus. In Hagen wird es dem Expressionismus konfrontiert. Da, so wollte es Beuys, spürt man den über eine Museumskultur hinausgehenden gesellschaftlichen Ansatz.

Ausgestellte Privatsammlungen, etwa die eines David Bowie-Fans, wie auch der „Altar“ Enno Neumanns, 1991, weisen auf eine intim-private „Museums-Kultur“ hin. Damit illustrieren sie fast nachvollziehbar den Ausstellungsanspruch des Zeigens bisher noch nicht öffentlich gemachter Museumsarbeit. Wer kennt sie nicht, die „Hausaltäre“, ob als Sideboard-Dekoration oder als Wohnzimmer-schrankschmuck, wenngleich auch diese Darstellung problematisch ist. Haben private Kollektionen nicht genau ihren Reiz, ihre Aufgabe als Gegenpol einer verallgemeinernden Öffentlichkeit, auch der Museen?

Was der Ausstellung fehlt, sind Visionen. Zwar will Museumsleiter Michael Fehr sogar „langfristig von der Ausstellung ganz wegkommen“, doch hält man auch in Hagen am Werkgedanken fest. Nicht beantwortet wurde die Frage des Gebrauchs, der Rezeption bisheriger, alter, allein auf das passive Sehen hin konzipierter Kunst.

Wenn eine Erweiterung des Museums- und damit wohl des Kulturbegriffs erreicht werden soll, das schließlich wird in der Hagener Ausstellung deutlich, dann wird es wohl nur über eine veränderte Kunst gehen. Eine Kunst, die nicht vom akademischen Künstler allein, sondern in Zusammenarbeit mit dem Besucher entsteht. Wollen wir ein solches Museum, eine solche Kunst? Zum Trost, auch sie wird Darstellungsräume brauchen. Vielleicht wird sie den Charakter haben wie Bernhard Sandforts „Museum der Fragen“, 1977/91, mit vom Publikum zu beantwortenden Sätzen: „Wie würde unsere Gesellschaft aussehen, wenn Zweifel offener zugegen würden?“ (Bis 10. März. Der Katalog wird voraussichtlich im Juni erscheinen)

WERNER ALBERG

KUNST

Newsletter
Nr. 29 / Seite 8

Schweizer Privatmann, entwickelt, daß er nach Ablauf der Ausstellung mit einer großzügigen Schenkung der Sammlung rechnen kann. Es handelt sich um rund 300 Gemälde und über 100 Arbeiten auf Papier. Geschätzter Wert: 50 Millionen Mark. Fritz Winter (gestorben 1976), der allzeit sein Plädoyer für die ungegenständliche Kunst gehalten hat, müßte dann in der Stuttgarter Sammlung die Gegenposition zu Otto Dix darstellen, ebenfalls gut vertreten.

*Galerie der Stadt Stuttgart,
Schloßplatz 2,
7000 Stuttgart 1,
Tel. 0711/293808*

Kunstlandschaft Europa

Nach der aufwendigen "Kunstlandschaft Bundesrepublik", 1984 realisiert, bemüht sich die Arbeitsgemeinschaft deutscher Kunstvereine in diesem Jahr um die Kunstlandschaft Europa. Rund 70 Kunstvereine wollen im Sommer, wie schon kurz berichtet, Kunst aus 18 Ländern zeigen. Die vorläufige Planung: Benelux im KV Wuppertal, Kunstverein Bochum, KV Wesel, Dinslaken, KV für die Rheinlande und Westfalen, Xanten, Krefeld; CSSR: Lingen, Braunschweig; neue Bundesländer: Ludwigshafen, Saarbrücken, Speyer, Eisenturm Mainz; Frankreich: Böblinger KV, Ludwigsburg, Günder KV Schw.-Gmünd, Ulm, Württembergischer KV, Hohenloher KV, Heilbronn, Heidenheim, Kirchheim unter Teck, Tübingen, Hans-Thoma-Gesellschaft Reutlingen; Griechenland: NBK Berlin; Großbritannien: KV Friedrichshafen, Heidelberger KV, Kunstverein Kirchzarten, KV Weil, KV Schwetzingen, Konstanz, Badischer KV, Mannheimer KV, KV Pforzheim, KV Freiburg; Island: Kölner KV; Italien: Nassauischer KV Wiesbaden, Kasseler KV, Frankfurter KV, Marburger KV, KV Darmstadt; Jugoslawien: KV Siegen, KV Gummersbach; Österreich: Elmshorn, Hamburg, Schenefeld, Ahrensburg, Overbeck-Gesellschaft Lübeck, Flensburg, Schleswig-Holstein. KV Kiel; Polen: Brühler KV, Bonner KV; Schweiz: Westfälischer KV Münster, KV Kreis Gütersloh, KV Amsberg, Herforder KV, KV Ahlen, KV Dortmund, Bielefelder KV; Skandinavien: KV Bayreuth, Coburg, KV München; Spanien: NGBK Berlin; UdSSR: Oldenburg, Hannover, Ganderkesee, Springhornhof Neuenkirchen, Wilhelmshaven, Meppener Kunstkreis; Ungarn: KV Bremen, GAK Bremen.

*Arbeitsgemeinschaft deutscher Kunstvereine,
Josef-Haubrich-Hof 1,
5000 Köln 1,
Tel. 0221/217021*

Frischer Wind in Hagen

Mit dem Projekt "open box - eine Ausstellung zur Erweiterung des Museumsbegriffs" kommt im Karl Ernst Osthaus-Museum in Hagen frischer Wind auf. Museumsdirektor Michael Fehr hat die ungewöhnliche Ausstellung (bis 10. März) mit Studenten des Kunsthistorischen Instituts der Ruhr-Universität Bochum vorbereitet. "Daß wir uns dabei einige trojanische Pferde ins Haus geholt haben", räumt Fehr ein, "ahnen wir." Freilich machen solche Überraschungen "den Reiz des

*Karl Ernst Osthaus-
Museum, Hochstraße 73,
5800 Hagen 1,
Tel. 02331/207576,
Fax: 02331/16149*

KUNST

Newsletter
Nr. 29 / Seite 9

Unternehmens aus". "open box" ist eine Schau von Künstlermuseen, Sammlungen von Künstlern und der Versuch, neue Präsentationsformen zu etablieren. Beteiligt sind beispielsweise: Michael Badura, Christian Boltanski, Wibke von Bonin, Bazon Brock, Marcel Broodthaers, Marcel Duchamp, Frauenmuseum Bonn, Jochen Gerz, Kunstverein Giannozzo, Georg Herold, Joe Jones, die Kunstbühne, Piero Manzoni, Raffael Rheinsberg, Dieter Roth, HA Schult, Timm Ulrichs, Herman de Vries, Günter Westermann. Außerdem: "Im Rahmen der Ausstellung 'open box' gibt das Museum den Besuchern die Möglichkeit, ihr Lieblingskunstwerk auszustellen. Einzige Bedingung ist die Abbildung des Kunstwerks auf einer Postkarte."

Pressespiegel

Der Kandidat hat hundert Punkte, Pluspunkte, versteht sich. Toll, was die Kollegen aus dem eher verstaubten Ressort "Bilder und Zeiten" den Lesern der "Frankfurter Allgemeinen Zeitung" zugemutet haben. Auf zwölf Seiten wurden die Pläne von zwölf Architekten vorgestellt: "Berlin morgen - das Herz einer großen Stadt". Michael Mönninger und Vittorio Magnago Lampugnani haben die Texte geschrieben - und gezeigt, wie eine konzertierte Aktion aussehen kann. Das spannende Projekt mit architektonischen Beiträgen von Aldo Rossi, Norman Foster, Giorgio Grassi, Josef Paul Kleihues, Oswald Mathias Ungers, Jacques Herzog, Pierre de Meuron, Remy Zaugg, Hans Kollhoff, Coop Himmelblau, Jean Nouvel, Manuel de Solà-Morales, Denise Scott Brown, Robert Venturi und Mario Bellini stammt aus der Kooperation FAZ/Architekturmuseum. Von Ende Januar an sollen sämtliche Entwürfe in der Ausstellung "Berlin morgen" im Deutschen Architekturmuseum in Frankfurt gezeigt werden.

Immer gut, wenn die Kontakte von Haus zu Haus vorhanden sind. Während der Münchner "art"-Korrespondent Joachim Hauschild in der Januar-Ausgabe dieser Zeitschrift ein Interview mit dem vorzeitig zurückgetretenen Museums-General Falkner von Sonnenburg liefert (Sonnenburg: "Auch auf Telefonterror wird nicht verzichtet"), befragt "Abendzeitung"-Redakteur Peter M. Bode, nebenbei ebenfalls "art"-Mitarbeiter, das Umfeld des "amoklaufenden Autisten Falkner von Sonnenburg" (Dietrich Wildung). Völkerkundemuseumsleiter Walter Raunig, stellvertretend für die Fraktion der Sonnenburg-Kritiker: "Solche Ungeheuerlichkeiten an Behauptungen, Verdächtigungen, Andeutungen und Vermutungen können und müssen mit Hinweis auf die wahren Verhältnisse ... mit unmißverständlicher Härte und Schärfe zurückgewiesen werden." Siehe dazu auch Newsletter Nr. 24, Seite 5. Ein traumhaftes Foto von Michael Dannemann: Die Brüder van der Grinten, Hans und Franz Joseph, die beiden Beuys-Hüter, ganz einträchtig - und gesprächig. Ein kurzer, informativer Beitrag von Peter Sager im "Zeitmagazin".

"Frankfurter Allgemeine Zeitung", 5. Januar 1991

"art", Januar-Ausgabe, Seite 18

"Abendzeitung", 28. Dezember 1990, Seite 12

"Zeitmagazin", 4. Januar 1991, Seite 14



KONSERVATORS heißt diese Installation von Johan van Geluwe in der Hager Ausstellung.

Blick in den Kasten

Hagen: Karl Ernst Osthaus-Museum zeigt „Black Box“

Das Modell der „Black Box“ ist ein beliebtes Spielzeug der Wissenschaftler. Sie betrachten, was sie eingeben, messen, was herauskommt – und was dazwischen passiert, soll keinen etwas angehen. Auf das Museum übertragen würde das bedeuten: Bild hinein, kräftiges Rumoren, und heraus kommt ein Publikumslied. Doch was macht das scheinbar Veredelnde der Institution Museum aus? Die Ausstellung „Open Box“ will Licht in dieses Dunkel bringen.

Mit den Schachteln hatte es schon Marcel Duchamp, der ein Profi im Verteilen von Fußtritten an den etablierten Kunstbegriff war. Eine seiner „Boîte-en-valise“ (Schachtel im Koffer) darf natürlich auch in der Schau des Hager Karl Ernst-Osthaus Museums nicht fehlen. Duchamp unterläuft den Begriff des Originals, der für die Aufnahme in die Heiligen Hallen so entscheidend ist und gerne wie ein Gütesiegel gehandelt wird. Denn wie ein Musterkoffer enthält seine „Boîte“ Reproduktionen aus dem eigenen Gesamtwerk. Diese Koffer entstanden gleich in Serien.

Herbert Distel schrumpft die Bildwelt der Museen auf einen einzigen Schubladenschrank. Vor dem Sammler sind sie alle gleich: Da finden sich in 500 völlig identischen Fächern u. a. kleine Werke von Picasso, Warhol und Moore. Und keiner darf der Größte sein!

Einen ironischen Kommentar zu den Wurzeln des Museums, das sich ursprünglich auf das Sammeln von Unbekanntem häufig in Form des Seltsa-

men und Abnormen ausrichtete, bildet Andreas Seltzers „Bureau of Identification“. Seltzer kombiniert 51 Fahndungsfotos des Raubdezernats der Chicagoer Polizei mit Tatwerkzeugen. Die Kamera gibt die Blickrichtung vor, unwillkürlich versucht aber auch der Betrachter, Menschen die mögliche Kriminalität aus dem Gesicht abzulesen.

Die Hager Schau, in Zusammenarbeit mit Studenten des Kunsthistorischen Insti-

Fragen zum Golf-Krieg

tuts der Bochumer Ruhr-Universität erarbeitet, versucht, den Dialog um die Erweiterung des Museumsberiffs mit dem Besucher offen zu gestalten. Dazu gehören Kunstpostkarten-Tauschaktionen oder Bernhard Sandforts „Museum der Fragen“.

Wenn Besucher ihrer Hilflosigkeit zum Thema Golfkrieg durch schriftliche Fragen Ausdruck verleihen, dann steht das für den Bedarf nach einem Kommunikationsraum

Museum. Wenn allerdings viele in Hagen vorgestellte Konzepte das Publikum überfordern, dann wird einmal mehr die unglaubliche Entfernung von Künstlern an dem wattierten Untergrund der Selbstzweck-Institution Museum deutlich.

Natürlich dürfen in der Ausstellung Arbeiten von Joseph Beuys („Wirtschaftswerte“) und Timm Ulrichs („Gralstein“, „Kunst-Urne“) nicht fehlen, haben doch sie besonders radikal gegen den bestehenden Kunstbegriff gearbeitet. „Unterschwellig“ scheinen ein Liebaugeln mit den wilden 60er und 70er Jahren spürbar. Also olle Kamellen?

Keineswegs. Wenn das Publikum sich heute noch vor den Sperrmüll-Bergen H. Schults im Foyer des Osthaus Museums irritieren lässt, steckt die Diskussion um Sinn und Unsinn von Museen wohl erst in den Kinderschuhen.

MICHAEL VAUPE

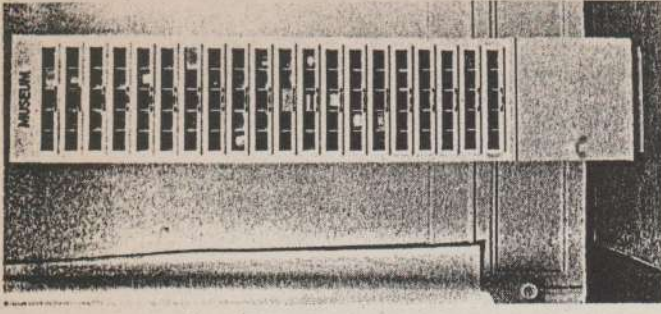
Bis 10. 3. Geöffnet di bis 11 – 18, do bis 22, so bis 1 Uhr. Ein Katalog als eigenständige Publikation ist Vorbereitung

Zur Erweiterung des Museumsbegriffs

Bevor die Vernissage der Ausstellung 'Open Box' das Karl Ernst Osthaus - Museum in Hagen betreten konnten, mussten sie zunächst im Eingangsbereich anstehen, denn ähnlich wie bei einem Neujahrsempfang begrüßte Hausherr Michael Fehr mit seiner Frau die Besucher persönlich. Langsam einschreitend konnte man sich gelassen auf die Thematik einstellen lassen durch die chaotische Installation 'Zerbrochene Träume', 1984, von H. A. Schult im Foyerbereich, glücklich, diese für tot geglaubte Kunstform der Unordnung - zahllos angehäufte Sperrmüllmöbel, mit Kartoffelchips garniert - doch noch einmal live erleben zu dürfen. Es bleibt jedoch offen, wessen Träume zerbrochen sind, die des Künstlers vom Museum, die des Museums vom Künstler oder die des Publikums von beiden gleichermassen? Das Zeremoniell mit Blick auf die überall verstreuten Chips gaben der Einstimmung etwas partyhaft Feierliches. Gegenüber der Kasse erscheint gleich die zweite Installation, eine Videoarbeit. Auf dem Bildschirm ein monotoner schwarz-weißer Blick in das Gemäldemagazin des Museums, eine Liveschaltung, die den Besucher unmittelbar desillusioniert mit dem trostlosen Schicksal von Bildern. Was macht ein Museum mit angesammelten Beständen, wie kann die Kunst, die sich durch intelligente Auseinandersetzung mit den Themen einer bestimmten Epoche ausgedrückt hat und dies zu einem gültigen bildnerischen Werk gebracht hat - deshalb befindet sich Kunst im Museum - wie kann das, was wir Kultur nennen, als solche stimulierend ermittelt werden? Alle Fragen drängen sich auf.

Michael Fehr hat bereits durch eine Reihe von Ausstellungen in Hagen den Funktionsmechanismus des Museums innerhalb des heutigen Ausstellungsbetriebs in unserer Mediengesellschaft untersucht, so dass 'Open Box', eine Ausstellung zur Erweiterung des Museumsbegriffs, die in Zusammenarbeit mit einer Arbeitsgruppe des Instituts für Kunstgeschichte der Universität Bochum entstand, die Fortsetzung seiner Definition des Museums als Ort der lebendigen Kommunikation ist. 'Open Box' ist eine Anthropologie über das Museum selbst, eine Ausstellung über das Sammeln, Archivieren, Musealisieren und Magazinieren von Dingen, denen erst durch den Sammlungszusammenhang Bedeutung zuwächst. Im Gegensatz zu dem assozi-

HERRBERT DISTEL. Das Schubladenmuseum. 1970-1977. Kunsthhaus Zürich

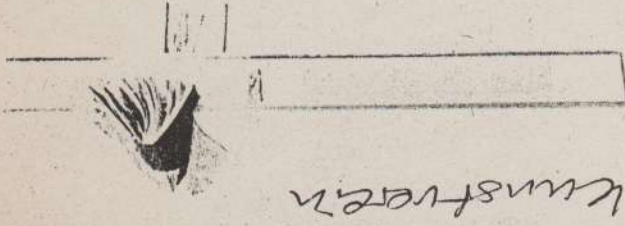


Am einleuchtendsten ist Latham dieser Transformationsakt, der auch die Zersplitterung der zur Herstellung von Weltganzheit untauglichen, weil trennend, hierarchisch und linear funktionierenden Sprache und auf den Aufbau neuer Kommunikationssysteme zielte, in seiner berühmten Aktion 'Still and Chew' (Destillieren und Kauen) aus dem Jahre 1966 gelungen. Damals entlieh Latham, der zu dieser Zeit Lehrer an der Londoner 'St. Martin's School of Art' war, aus der Bibliothek die berühmte Essaysammlung 'Art and Culture' des amerikanischen Kunstkritikers Clement Greenberg, verkaufte mit eingeladenen Gästen die einzelnen Seiten des Bandes, destillierte aus dem Brei mit Hilfe von Schwefelsäure, Natriumkarbonat und Hefe eine Lösung und brachte das Ganze, fein säuberlich etikettiert in einer Flasche in die Bibliothek zurück. Am nächsten Tag folgte die Kündigung.

Diese Aktion machte ihn damals auf einen Schlag berühmt. So richtig verstanden, worum es Latham eigentlich ging, hatten allerdings nur die wenigsten. Die meisten nahmen an, Latham hätte auf diese Weise nur seine Abneigung gegen den kunstmananten, rein selbstbezüglichen Avantgardebegriff Greenbergs formuliert. Der innere Zusammenhang dieser Aktion mit seinen vorigen Arbeiten wurde dagegen weitgehend übersehen. Dieses Schicksal, nicht oder nur unvollständig verstanden zu werden, das freilich nicht zuletzt aus der hermetisch eigenbrödlischen Komplexität seiner visuell nicht durchweg befriedigend übersetzten Theoriebildung resultiert, verfolgt Latham im Grunde bis heute und erklärt zum Teil auch die, im Verhältnis zu seiner Bedeutung, nur wenigen grösseren Ausstellungsangebote, die er im letzten Jahrzehnt erhalten hat.

Offensichtlich zutiefst frustriert von der spärlichen Resonanz auf seinen Ansatz zur Weltwiederganzwerdung, hat Latham in jüngster Zeit versucht, die in seinen Augen offensichtlich nicht mehr ausreichende Erklärungskraft seiner künstlerischen Realisationen durch ausufernde schriftliche Erläuterungsdiskurse zu kompensieren und bringt damit die Glaubwürdigkeit seiner ganzen Kosmologien in Gefahr, da die Sprache ja, wie er selber in Theorie und Praxis dargelegt hat, als Instrument für die Herstellung einer umfassend gegenwärtigen Welttotalität völlig unbrauchbar ist. Im Volksmund nennt man so etwas: den Teufel mit Beelzebub austreiben.

The Mora High Ground, 1988



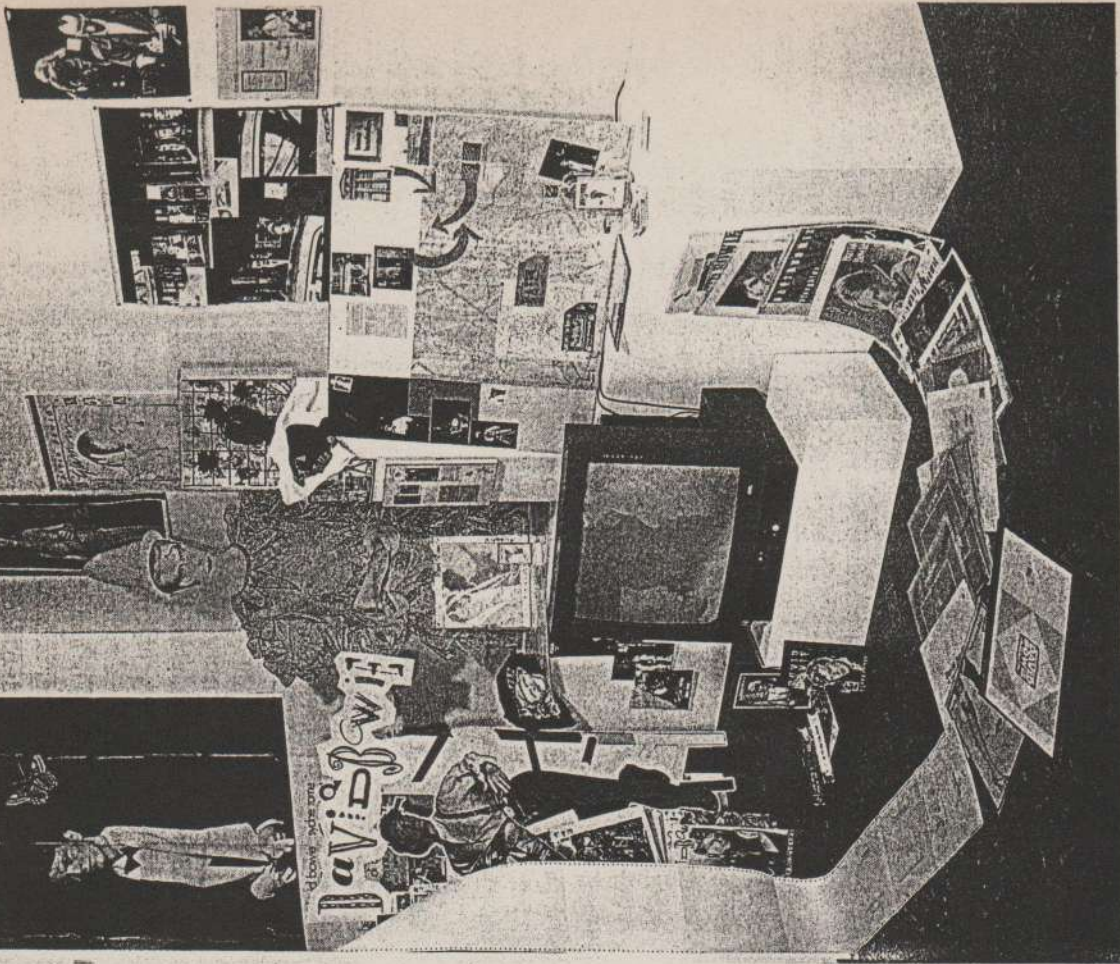
Aus: Kunst - Bielefeld
Bd. 4, April 1991
Hrsg. von Schweizerischen Kunstvereinen

Das Karl Ernst Osthaus Museum in Hagen setzt unter dem Titel 'Open Box' eine Ausstellungsreihe fort, welche die Funktion des Museums neu reflektiert. Dr. Michael Fehr, der Direktor des Karl Ernst Osthaus Museums, sieht seine Aufgabe darin, spezialistische Leistungen von Künstlern, von Wissenschaftlern aber auch aus als apokryph geltenden Bereichen aufeinander zu beziehen, Einzelleistungen zu einem Dialog zu bringen, um daraus Synthesen zu ermöglichen. 'Das heisst, das Museum wird tätig als Dokumentationsort und als Ort der Produktion', so Fehr. 'Open Box' thematisiert die Bedeutung des bildnerischen Gedächtnisses am Beispiel von Kunstersammlungen und Kunstmuseen, ausgehend von der Überlegung, dass den institutionalisierten Museen immer eine Künstleridee vorausging. 'Open Box' bringt ca. 50 Künstlerbeiträge zusammen, die durch das Sammeln und Zusammentragen, das Archivieren und Strukturieren als künstlerische Arbeitsmethode charakterisiert sind. Mit dieser Konzeption seiner Museumsarbeit bezieht sich Michael Fehr auf den Namenspatron seines Hauses. Denn Karl Ernst Osthaus war der Gründer des Museums Folkwang, das von 1902-1922 in Hagen als privates Institut bestand. Dieses Museum Folkwang wurde von

ierten Ausstellungstitel 'Open Mind', Gent 1989, von Jan Hoet, wo es um die Konzeption ausgewählter wie ungewöhnlicher Bilder ging, also eine Fortsetzung des 'Bilderstreit' - Gedankens, will 'Open Box' den Ort des Geschehens zum Bewusstsein bringen. Konsequenterweise wurde im Hauptraum des Museums eine offene Kastenform installiert, in der Performances stattfanden. Eva Schmidt verdanke ich den Hinweis auf die Serie von Aufsätzen in 'Artforum' von Brian O'Doherty, die unter dem Titel 'Inside the White Cube' in den siebziger Jahren der Fragestellung von Kunst und Museumskontext vorangegangen ist.

Die Auseinandersetzung mit dem Museum als Ort der Definition von Kunst begann aus der Sicht der Künstler mit Marcel Duchamp und seinen Werk 'La Boîte-en Valise', die in der Ausstellung in Hagen zu sehen war. 1935, im Alter von 48 Jahren, beschliesst Marcel Duchamp sein künstlerisches Gesamtwerk zusammenzustellen, von 1936 bis 1940 arbeitet er an der Reproduktion seiner Werke in Gestalt verkleinerter Objekte, die in einer 'Schachtel im Koffer' ihren Platz finden sollen. Im Sprachbild des Koffers als Titel der Arbeit, mag man heute eine Frühform der landauf landab umherirrenden Wanderausstellungen erkennen, das transportable Museum von Marcel Duchamp, das mit Konzept und Witz - 'Boîte-en valise' wäre auch als Bauchladen zu bezeichnen - nimmt jedenfalls viele Eigenarten heutiger Kunstkonzepte und Ausstellungspraktiken vorweg. Übrigens hatte Duchamp bereits 1918 durch das Aufschneiden von Badkappen für sich ein Werk geschaffen mit dem Titel 'sculpture de voyage' (Molderings, 'Duchamp', Frankfurt/Main 1987, S. 45). Das Miniaturmuseum hatte entsprechend einem wichtigen Platz in der Abteilung Kunstmuseen, die Harald Szeemann 1972 während der documenta 5 in Kassel eingerichtet hatte.

Aus dieser Zeit stammt ebenso ein Miniaturmuseum anderer Art, das in Hagen zu sehen ist, jedoch von einer anderen Konzeption ausgeht, das Schubladenmuseum von Herbert Distel, das sich im Kunstmuseum Zürich befindet. Es ist ein ausgedienter Nähseidenkasten mit 500 kleinen Fächern, verteilt auf 20 Schubladen. In jedem dieser 'Ausstellungsräume' ist das Original eines Künstlers präsentiert. 1972, während der documenta 5, war dieses Museum noch 'work in progress' und zählte ca. 140 Werke in seinen Beständen, seit 1977 ist die Sammlung vollendet.



Das Schubladenmuseum geht nicht von der Miniaturisierung eines Werkes aus, wie Duchamp es intendierte. Distel verkleinerte auch die Vorstellung musealer Räume und schafft damit ein Museum, das in sich wieder kommuniziert. Das Museum und seine Werke sind gleich-

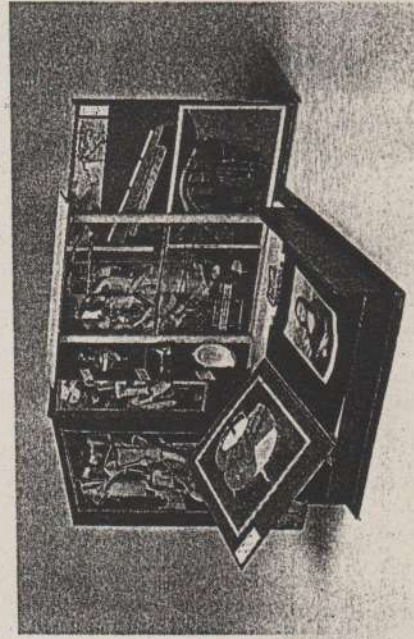
MAIK MUCHA, David Bowie
Sammlung begonnen 1964.
Privatbesitz

chen Masstabs, nur der Besucher passt nicht in dieses Museum. Darin liegt die izvolle Enttäuschung dieses Werks.

Eine Synthese der Konzepte von Duchamp und Distel unternimmt der Enkel Duchamps und Schüler Sigmar Polkes, Georg Herold. Er überträgt den Museumsgedanken auf den öffentlichen Stadtraum. Herold, der 1987 zur Skulptur-Projekt-Ausstellung in Münster eingeladen war, hatte im Museum mit Virinen ein Werk geschaffen mit dem Titel <Wir richten uns ein>. Kommoden von Sperrmüll zeigten in einzelnen Fächern auf Holzklotze aufgezugene Fotografien, die bestimmte Ansichten der Skulpturen des städtischen Aussenraumes abbildeten. Georg Herold persiflierte sinnfällig die Möblierung der Stadt mit Kunstwerken, die kleins rgerliche Kommode wurde zum Behältnis der Souvenirs öffentlicher Kulturpolitik.

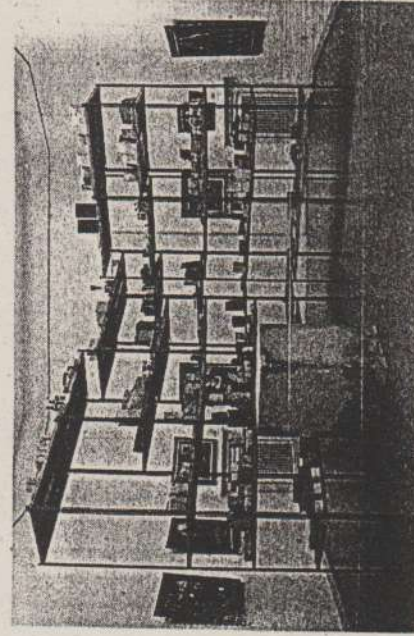
Der inzwischen musealisierte Beitrag von Herold wird in der Ausstellung in Hagen seinerseits konterkariert, indem das Werk in den Zusammenhang mit einem Schattenschrank von 1720 aus dem Besitz der Stadt Lünen gestellt wird. Kunstvolle Intarsien geben Dekor ab, und der Schattenschrank stellt die Urform der Schatz- und Wunderschr nke dar. Davor schliesslich <Box> von 1954/55 von Joseph Cornell, der amerikanische Künstler, der Duchamp von 1942-46 bei der Herstellung der Schachteln behilflich war, sodass Duchamp auch hier heimlich durch die Hintertür eindringt, zumal alle drei Objekte in Hagen zusammen hinter einem grossen Glas stehen. Hier macht Bilderstreit wieder Spass.

Die Spannweite des <erweiterten Museumsbegriffs> wurde in Hagen in andere Interpretationsrichtungen ge-



MARCEL DUCHAMP. La Bo te-en-Valise. 1968; 7. Serie. Westfälisches Landesmuseum, Münster

lenkt durch die Rauminstallation <Wirtschaftswerte> von Joseph Beuys dem Jahre 1980, eine Leihgabe des Museums voor Hedendaagse Kunst in Gent. Hier ist dem Wortsinn getreu von einer Raum-Installation zu sprechen, weil Beuys seiner Konzeption die Idee des Sammelns und Bewahrens von Kunstwerken, damit die Aufgaben des Museums, mitkalkuliert. Grundnahrungsmittel und Haushaltswaren aus der ehemaligen DDR werden auf Regalen präsentiert, gelagert und gehortet. Die Regale befinden sich in jenem Raum des Museums, in dem die eigenen Best nde des 19. und 20. Jahrhunderts gezeigt werden. Die ästhetischen Werte werden dem Kunstbegriff von Joseph Beuys folgend mit Symbolen der gesellschaftlich-wirtschaftlichen Wertvorstellungen konfrontiert. Das Museum wird angesichts dieser Installation als Ort interdisziplinärer Denkprozesse definiert. Die Installation <Wirtschaftswerte> in Hagen erfährt in zweifacher Weise eine besondere Aktualität. Bezogen auf die jüngsten Ereignisse der politischen Geschichte sind die DDR - Produkte heute tatsächlich von musealem Wert. Beuys, der diese <Wirtschaftswerte> - vielleicht eine beuysche Ironie im Hinblick auf die heutige Wertlosigkeit der Produkte - zu einer Zeit sammelte, als niemand in ihnen Bewahrenswertes erkannte, suchte darin auch seine Utopie der Überwindung der Ost-West-Barrieren Ausdruck zu verleihen. Heute, nachdem sich diese Vision, die ihm niemals jemand glaubte, eingelöst hat, stellen die einzelnen Details das Abbild einer spezifischen Geschichte und Wirklichkeit dar, die plötzlich nicht mehr existiert. Im Hinblick auf Hagen als Stadt, in der diese Arbeit jetzt im Kontext der Sammlung ihrer expressionistischen Gemälde gezeigt wird, reflektiert



JOSEPH BEUYS. Wirtschaftswerte. 1980. Museum voor Hedendaagse Kunst, Gent



sie den Zusammenhang zu den wirtschaftlichen Bedingungen einer vergangenen Blütezeit dieser Stadt, als der Sammler Karl Ernst Osthaus eben jene Werte zusammengetragen hat, die Hagen heute den Ruhm einbringen. Ein Grossteil der Folkwang-Sammlung kam nach dem Tod Osthaus' 1921 nach Essen.

Hier gibt 'Open Box' und die dort gezeigte Installation 'Wirtschaftswerte' Anlass, darüber nachzudenken, in welcher Weise Städte und ihre Museen heute konkurrieren, nicht so sehr um die Gunst des Publikums, als vielmehr um den wirtschaftlichen Profit, der ganz im Sinne des beuys'schen Kunst = Kapital-Begriffs, das Ausstellungsweisen der Museen und die Strategien der Kulturpolitik bestimmt.

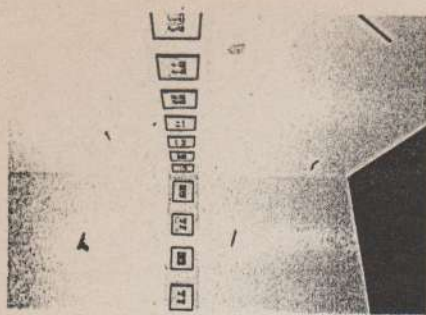
Dieses sind die zentralen Werke der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts, welche die Vorstellung des Sammelns, Bewahrens, Dokumentierens und Ausstellens zum Thema erheben, um darin die Institution Museum zu reflektieren. Die praktischen wissenschaftlichen Methoden sind zugleich auch die künstlerischen Strategien, mit denen das Kunstwerk bedacht wird. Das Sammeln stellt vorrangig eine Methode dar, um künstlerische Konzepte darauf basierend zu entwickeln. Neben den erwähnten Werken entsprechen die Arbeiten von Hermann de Vries, Raffael Rheinsberg und Christian Boltanski diesem Ansatz.

Mit der Sammlung Günther Westermann, die aufgrund ihres Umfangs nur ausschnitthaft dargestellt werden kann, traf der Besucher auf die Aktivität eines Nicht-Künstlers, der im Sinne der mail-art Künstler aufgefördert hat, ihm nach Vorgabe formaler Bedingungen Kunstwerke in miniature zu schicken. Günther Westermann verschickte von 1980 an vorgefertigte Holzkästchen an Künstler mit der Bitte, sie zu gestalten im Sinne ihrer jeweiligen künstlerischen Formensprache. Dieses Museum ist nicht retrospek-

tiv angelegt, wie 'Boite-en valise' von Duchamp, noch systematisch wie jenes Schublademuseum von Distel, es handelt sich eher um eine 'Kleinkunstsammlung', die aus dem originellen Freizeitvergnügen eines leidenschaftlichen Sammlers hervorgegangen ist und im Kontext der hohen Kunst eben diese Vorstellungen des Kapitalkräftigen unterläuft. Kunst ist hier Kommunikation, Austausch persönlicher Haltungen.

Dieses Phänomen wurde in Hagen erweitert durch die Präsentation eines Lebensambientes, wie man es sicherlich in den alten Kuriositätensammlungen, den eigentlichen Vorläufern des heutigen Museums, gerne gesehen hätte. Ein gewisser Maik Mucha - Name vom Museum nicht geändert! - aus Gelsenkirchen sammelt alles, was mit David Bowie zu tun hat, eine von zahllosen Fansammlungen, die das Lebensgefühl vieler ausdrückt. Der in der zeitgenössischen Kunst bewanderte Flaneur (Duchamp again!) genießt hier im heiteren Arrangement der Fantomphäen ein zufriedenes Schmunzeln. Man wird den Organisatoren der Ausstellung unterstellen dürfen, dass der Sammler dieser Objekte namens Mucha durchaus symbolträchtig-assoziativ und hinterlistig in die Ausstellung integriert wurde, mit Blick auf die Archivierungsstrategien und konzeptuellen Installationen zum Thema Ausstellung von Reinhard Mucha, der in Hagen nicht mit einer Arbeit vertreten ist.

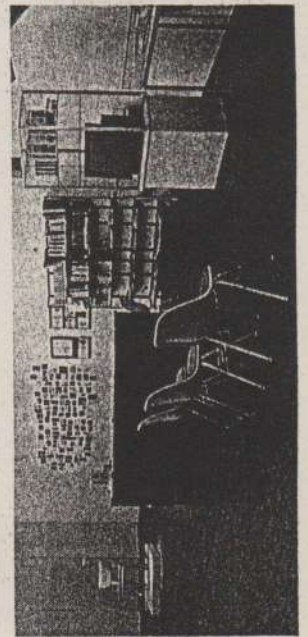
Aspekte, die so allmählich differenziert werden, stehen in der 'Open Box'-Ausstellung in Hagen unmittelbar nebeneinander. Das gesamte Museum war Teil der Konzeption, wie umgekehrt jeder Beitrag in der Spezifikation seiner Präsentationsintention ein Museum für sich darstellt. Die Idee der Veranstalter ging von der Überlegung aus, den 'erweiterten Museumsbegriff' auch im Hinblick auf unser Medienzeitalter zu reflektieren. Insofern finden die Besucher konsequenterweise ein Museum eigener Art vor, das sicherlich heute das populärste ist, mit höchsten Zuschauerzahlen. Gemeint ist die Sendereihe des Westdeutschen Rundfunks Köln '1000 Meisterwerke', in der regelmässig die Hauptwerke der Kunstgeschichte in zehnmintütigen Monographien besprochen und vorgestellt werden. Dieser öffentlich-rechtliche Bilderdienst bringt die Museen der Welt per Abendprogramm in die Wohnzimmer und verdeutlicht anschaulich, dass die Vermittlung von Bildern heute neuen Medien unterworfen ist. Macht die



ANDREAS SELZER. Bureau of identification. 1990-91. 51 Kartekarten mit Fahndungsfotos aus der Zeit von 1900-1930, die der Künstler aus der Fotosammlung eines Chicagoer Polizisten erworben hat, werden zusammen mit Deliktwerkzeugen gezeigt. Es geht Selzer um eine Kategorie der Portraitografie, die bisher wenig beachtet wurde, die Erfassung des Gesichts durch die Bürokratie.

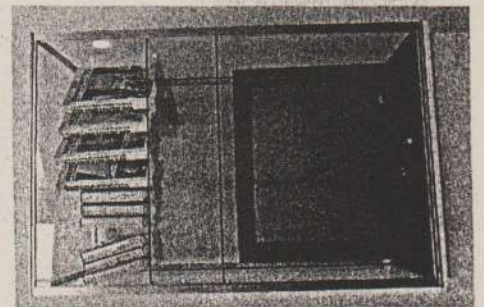
Videothek und die sie begleitende Bibliothek – wobei zu fragen ist, warum nicht das eine oder das andere – den Museumsbesuch überflüssig? In Hagen war dies nicht der Fall. Zwar fehlten einige wichtige Beispiele, die diese Anthologie bereichert hätten, wie das Mouse-Museum von Claes Oldenburg, das Adlarmuseum von Marcel Broodthaers oder das Kolonialmuseum von Walter Grasskamp, das 1977 im Westfälischen Kunstverein in Münster vorgestellt wurde. Aber die Ausstellung vergegenwärtigte sinnfällig, in welcher Vielfalt sich die Vorstellungen vom Museum als Ort der Ansammlung von Objekten und als Forum der Kommunikation über diese Werke ausbreiten. Die Ausstellung in Hagen war sicherlich nicht innovativ, was ihre Konzeption betrifft. Sie belebt aber erneut jene Kunstformen, die in den zurückliegenden Dekaden der letzten Avantgarde immer auf Zeit angelegt waren und somit entweder langjähriger Dauer des Sammelns oder einer Vergänglichkeit unterworfen sind, wie beispielsweise die Aktion von Timm Ulrichs, der sich 1964 erstmals in einer Glasvitrine sitzend, als lebendes Kunstwerk selbst ausstellt hat. Jetzt sass Timm Ulrichs während der Eröffnung in Hagen wieder live als Kunstwerk in einer Glasvitrine und für einen ganz kurzen Moment überfiel einen der Zweifel, ob er wohl schon immer, all die Jahre hindurch, dort gesessen hat. Das kann eigentlich nicht sein, auch wenn Timm Ulrichs sich selbst als Totalkünstler bezeichnet.

Bedeutsam und wichtig wird die Ausstellung «Open Box» dadurch, dass sie erneut in unserer Zeit mit dem intellektuellen Rüstzeug der siebziger Jahre den Versuch unternimmt, den in Grossprojekten erstarrten Museumsbetrieb wieder zu einem Laboratorium des Sehens werden zu lassen, in dem abseits aller medialen Vermittlung eine visuell sinnliche Erlebniswelt aufgebaut wird, um eben die vielfältigen Sinneseindrücke, die Kunst ermöglicht, zu kultivieren. Eben darin besteht die Aufgabe des Museums.



WIEBE VON BONIN. Das Museum der 1000 Meisterwerke

Blick in das Foyer mit «1000 Meisterwerke», WDR, im Hintergrund Vitrine TIMM ULRICHs «Selbstaussstellung des ersten lebenden Kunstwerks», 18.1.1991



Lucia Coray

Man weiss, dass Bildstörungen am Fernsehen zu kleinen Nervenkrämpfen führen können. In einer reizüberfluteten Zeit lösen Abweichungen vom Normalreiz paradoxerweise Angst und Hilflosigkeit aus, das vernunftbegabte Wesen Mensch hat das Gleichgewicht zwischen Wahrnehmungangebot und Aufnahmefähigkeit augenscheinlich verloren.

Die Zeichnerin und Malerin Lucia Coray hat diese furchteinflössenden, ungeborenen Wahrnehmungen zum Thema ihres Schaffens gemacht. Seit zehn Jahren leistet Lucia Coray «Kopfarbeit» im doppelten Sinne des Wortes. Sie reiht hunderte von Köpfen und stilisierten Konterfeis aneinander. Fernab von den üblichen Sehgewohnheiten bilden die aus Oval-Rechteck- und Gefässformen zusammengefügt Köpfe einen irritierenden visuellen Ordnungsraster. Das Vibrieren und Irisieren der Unzahl von nur einige Millimeter Raum einnehmenden Kopfformen lässt an die Erkenntnislehre des deutschen Philosophen Leibniz denken. Leibniz ortete in der Irrationalität der «petites perceptions», der kleinen, vordergründig unbedeutenden Wahrnehmungen eine besondere Form der Wahrheit. Ähnlich dem phantasiestiftenden Blenden des Sonnenlichts macht Lucia Coray diese kleinen Wahrnehmungsrealitäten visuell greifbar. Im Medien-Fernseh- und Videozeitalter kommt den flimmernden, filigranen Zeichnungen und Bildern ein mahnendes Korrektivprinzip zu. Lucia Corays Kunst liegt nicht im «Mainstream» des gegenwärtigen Stildiktats, aber sie liegt überraschenderweise, gerade im formalen Bereich, im nach und nach Allgemein-gut gewordenen Erkennen einer kollektiven Wahrnehmungstörung richtig in der Zeit. So gesehen liefert die Künstlerin in ihren «Kopfarbeiten» eine Art pädagogisches Grundmaterial im Kampf gegen eine neue, nämlich die visuelle Form des Alphabetentums.

Die reduzierten Kopf- und Denkgefässformen, die das ikonographische Ausgangsmaterial der Bilder darstellen, sind gleichzeitig die kleinsten existentiellen Orientierungsparameter. Da liegt natürlich der Gedanke an die informelle Kunst der 50er Jahre nahe: tatsächlich erinnern manche der flebrigen Tafeln an die Werke von intelligenten Tüflern der intuitiv abstrakten Malerei wie beispielsweise Piero Dorazio. Auf den figurativen Erkenntniswert verzichtet

CONRADIN WOLF

Lucia Coray, geboren 1957 in Zürich
1976–79 F+F, Schule für experimentelle Gestaltung, Zürich

EINZELAUSSTELLUNGEN

1983 Galerie für Zeitgenössische Kunst, Bonstetten
1984 Binz 39, Zürich
1986 Galerie Susann Mäusli, Zürich
1987 Galerie für Zeitgenössische Kunst, Bonstetten
1989 Galerie Susann Mäusli, Zürich, Galerie Rehbock, Stein am Rhein
1991 Galerie Susann Mäusli, Zürich

GRUPPEN-AUSSTELLUNGEN

1982 Galerie A16, Zürich
1984 Kunstgrenzen, Bellevue Kreuzlingen
1986 Spectrum Zürich, Mercer Union, Toronto
(Katalog) Strauhof, Zürich (Katalog)
1987 Galerie Benkert, Küssnacht
Galerie Susann Mäusli, Zürich
1989 Trudelhaus, Baden, Galerie A16, Zürich
1990 Aktuell 90, Lothringstrasse, München (Katalog)
1991 Galerie «Les Contemporains», Brüssel



„Open box“ – Johan van Geluwe's Installation „Büro des Konservators“ im Hagener Osthaus-Museum.
Foto: F. Rosenstiel

Ausstellung „open box“ wird in Hagen gezeigt Museum mit Fragezeichen

Von NRZ-Mitarbeiterin SYBILLE MUELLER

HAGEN. Die Idee ist akademisch, das Ergebnis aber äußerst anschaulich. Michael Fehr, Direktor des Karl Ernst Osthaus-Museums in Hagen, experimentiert schon seit längerer Zeit mit Projekten, die das Museum als Kunst-Schaukasten in Frage stellen. Diesmal hat er sein ganzes Haus mit Variationen zum Thema gefüllt: „open box“ ist eine Ausstellung zur Erweiterung des Museumsbegriffs, und sie entpuppt sich als großangelegtes Spiel mit Erwartungen und Entdeckungen.

Der Essener HA Schult zählt zu den Langweiligeren. Sein gesammelter Sperrmüll, bis zur Eingangstür aufgehäuft und mit einer feinen Schicht Chips bedeckt, ist von der Idee her in der Tat museumsreif. Die in Dosen verpackte „merde d'artiste“ von Piero Manzoni (1961) läßt ebenfalls Zweifel am Glauben an das Künstlerisch-Wertvolle aufkommen. Michael Badura variiert das Thema auf einer Reihe von Fotogrammen eines Dreackklumpens, „Klumpenmuseum“ (1970) genannt.

Eine ganze Reihe von privat angelegten Sammlungen stellt nicht den Museumsbegriff in Frage, sondern verkleinert ihn nur „auf Taschenformat“. Im „Schubladenmuseum“ von Herbert Distel (1977) finden sich 500 Kunstwerke in kleinen Garnrollenkästchen und zwingen zum genauen Hinsehen. Der Sammler Günther Westermann hat zeitgenössischen Künstlern ebenfalls nur winzige kleine Boxen zur Verfügung gestellt, um Kunst-Räume zu produzieren. Größe ist schließlich keine Frage von Zentimetern.

Aggressiv oder gar destruktiv

setzen sich die wenigsten mit dem Museums-Thema auseinander. Jochen Gerz mit seinem „Dachau-Projekt“ (1975), das die zweifelhafte Musealisierung historischer Schrecken vorführt, stellt hier die grundsätzlichste Frage und zeigt, wie ein Museum beliebige Objekte konsumierbar macht.

Die repräsentative Institution Museum hat Johan van Geluwe aufs Korn genommen. „Das Büro des Konservators“ bezieht

Die Ausstellung ist noch bis zum 17. März geöffnet, Di.-Sa. 11 bis 18 Uhr, Do. 11 bis 22 Uhr, So. 11 bis 16 Uhr.

sich durchaus auf den Ausstellungsort. Karl Ernst Osthaus schaut hier von der Wand auf den Direktoren-Schreibtisch, auf dem Stempel und Kataloge als Insignien der Macht stehen. Das Museum stellt hier immer nur sich selbst aus.

Sammlungen von Kunst-Werkzeugen (Monika Günther), vormünzlichen Zahlungsmitteln (Helmut Jung) oder Farbnuancen und Theorien (Iris Hohmann, „Blau“) haben die Faszination der Sammler-Lei-

enschaften und unterscheiden sich wenig von privaten Besessenheiten wie die David-Bowie-Reliquiensammlung eines Fans.

Timm Ulrichs hat einen eigenen Weg gefunden, sich aus dem Museum zu schleichen, indem er nur Urnen verbrannter Kunstwerke, leere Stühle oder Grabsteine zum Gedenken hinterläßt – das eigentlich Ausstellungswerte wird nur behauptet, ist aber nicht sichtbar.

Ratlose Besucher, denen der Museums-Sinn nach den vielfältigen Brechungen nicht mehr einleuchtet, sind bei Bernhard Sandforts „Fragenmuseum“ gut aufgehoben: Bei ihm dürfen sie fragen, werden damit ausgestellt und können sicher sein, nie eine Antwort zu bekommen. Ähnliches widerfährt der „open box“ – einen neuen Museumsbegriff stellt sie nicht her.

Sie wirft Fragen auf. Doch spöttisch, nachdenklich oder provokativ sind die Projekte immer in Bezug auf die althergebrachte Vorstellung vom Museum. Aber die wird dafür aufs Neue wachgeküßt.