

KUNST DES AUSSTELLENS
BEITRÄGE STATEMENTS DISKUSSIONEN

Herausgegeben von
HANS DIETER HUBER
HUBERT LOCHER
KARIN SCHULTE

im Auftrag der



Hatje Cantz Verlag

Oskar Bätschmann
Beatrice von Bismarck
Josephine Bosma
Andreas Burmester
Chris Dercon
Hans Dickel
Diedrich Diederichsen
Charles Esche
Annette Gigon
Justin Hoffmann
Roland Lambrette
Klaus Lehmann
Ulrich Loock
Ekkehard Mai
HG Merz
Frances Morris
Philip Pocock
Andreas Spiegl
Barbara Steiner
Thomas Wagner
Benjamin Weil
Frank Werner
Beat Wyss

KUNST DES AUSSTELLENS
BEITRÄGE STATEMENTS DISKUSSIONEN

2002

Herausgegeben von HANS DIETER HUBER, HUBERT LOCHER, KARIN SCHULTE im Auftrag der



Hatje Cantz Verlag

Andreas Burmester – **DEEP TIME: AUSSTELLEN ALS RISIKO UND NOTWENDIGKEIT**

Auf »Deep time – How Humanity Communicates Across Millennia« des amerikanischen Physikers Gregory Benford aufmerksam geworden,¹ wurde mir wieder einmal ein Konflikt bewusst, der mich seit Jahren umtreibt. Warum gibt es Ausstellungen, die ich auf keinen Fall verpassen will, die ich sehen muss, die mir wichtig wurden – obgleich ich mich immer wieder aus konservatorischen Gründen gegen das Ausstellungsgeschehen wende? Eine auf den ersten Blick wenig verwandte, jedoch ähnlich gelagerte Thematik begegnete mir bei Benford, der sich in »Deep Time« mit einem Zeichen- und Abwehrsystem befasst, das unsere Nachkommen dauerhaft vor Endlagerstätten radioaktiver Abfälle warnen soll. In tiefen Salzstöcken New Mexicos gelagert, harren diese todbringenden Abfälle ihres endgültigen Zerfalls. Zehntausend Jahre Einsamkeit: Erst dann ist ihre Radioaktivität soweit abgeklungen, dass keine Lebensgefahr mehr von ihnen ausgeht. Wie können wir unsere Nachkommen davor warnen, diese versiegelten Endlagerstätten zu öffnen, in dieser Gegend Hotels zu bauen, nach Wasser zu graben, Zeichen- und Warnsysteme als touristische Attraktion zu nutzen, wie können wir Flugzeugabstürze oder Dummejungenstreiche verhindern? Kurz: Was können wir wider das Vergessen tun?

Obgleich ich es nie so genannt hätte, arbeite auch ich an »deep time messages«. Viele Museumsleute leben für das Erinnern. Ihre Konzepte sind langfristige, rational geplante, in sich stimmige, komplexe Maßnahmenbündel, die ich der Einfachheit halber Erinnerungsstrategien nennen will. Doch zehntausend Jahre wären auch für Museumsleute viel Zeit: Die ältesten uns bekann-

¹ Gregory Benford, *Deep Time – How Humanity Communicates Across Millennia*, New York 1999; siehe auch die Besprechung von Frank Schirmacher, »Zehntausend Jahre Einsamkeit. Wie wir unserer Nachkommen vor uns selber schützen wollen – Ein Bericht an den Kongress«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 8. September 2000.

ten Erinnerungsstrategien reichen nicht einmal fünftausend Jahre zurück. Unter ihnen – beliebig ausgewählt – die jüdisch-christliche Religion oder die Pyramiden Ägyptens. Die eine fragil, von Mund zu Mund tradiert, ungebrochen vital. Die andere schwer, von weitem sichtbar, aber nur dank der modernen Archäologie entschlüsselt. Die eine überall, doch kaum fassbar, die andere noch immer »in situ«. Weit jüngere Erinnerungsstrategien sind unsere Museen. In ihnen werden der Bewahrungs- wie der Vermittlungsauftrag durch immer erneute Anstrengungen gepflegt. Konservatorische Anstrengungen im Hinblick auf das Raumklima, Licht- oder Brandschutz, die Vermittlung der Inhalte durch immer wieder neue Führungen, Kataloge oder Ausstellungen. Die allgegenwärtigen Schwierigkeiten der materiellen wie auch der inhaltlichen Überlieferung belegen, wie stark Erinnerungsstrategien an Inhalt und Form, an Präsentation und Erhaltungszustand, an (Ab)Lesbarkeit wie Unversehrtheit geknüpft sind. Erinnern lebt vom materiellen Bestand wie von Inhalten. Doch zehntausend Jahre?

Wie aussichtsreich ist das Unterfangen unserer Museen, Sammlungen, Archive und Bibliotheken, materiellen Bestand und Inhalte über lange Zeiträume zu bringen und sie zugleich gegenwärtig zu halten?

> **1.1:** Unbekannter Fotograf (Edition Alinari), Ansicht aus den Florentiner Uffizien, La Tribuna (Foto in Privatbesitz)

Sind Museen hierfür geeignet, ja wäre eine Zeitkapsel nicht weit besser? Eines der markantesten Beispiele für eine Zeitkapsel ist die der Oglethorpe University in Atlanta, wo im Jahr 1940 zahlreiche mikroverfilmte Bücher, Fotos, Tondokumente, von Menschenhand hergestellte Artefakte der letzten sechs Jahrtausende und ein Ständer Budweiser Bier in einen Raum eingemauert wurden.

> **1.2:** Die Zeitkapsel der Oglethorpe Universität in Atlanta, Georgia aus dem Jahre 1940, Abbildung aus Benford (Anmerkung 1), hier S. 24, Fig. 1.1

Doch wer wird im Jahr 8113, dem vorbestimmten Jahr der Öffnung, noch die Inhalte lesen und verstehen, selbst wenn die Materie überdauert haben sollte? Benford benennt rund zehntausend derartige Zeitkapseln, die weltweit ihrer Öffnung in ferner Zukunft harren. Doch gerade Oglethorpe zeigt das Dilemma in aller seiner Schärfe! Die Vermittlung der Inhalte ist wichtige Stütze unserer »deep time message«, denn sie trägt Inhalte in die Zukunft und entreißt Objekte dem Vergessen, dem Mahlstrom der Zeit.

Diese Erkenntnis ist nicht neu. Je reißender der Mahlstrom und je mehr Objekte wir sammeln, desto mehr Ausstellungen stemmen sich wider das Vergessen. In wohl keiner Zeit fanden so viele Ausstellungen wie heute statt und ihre Zahl scheint, analog zur Bevölkerungsexplosion und zur technischen Machbarkeit, zu steigen. In großen Tageszeitungen publizierte Übersichten belegen, dass Ausstellungen zu einem



festen Bestandteil in der Planung lokaler wie nationaler Kulturpolitik geworden sind, ja in einer globalisierten Welt vielleicht als Letztes identitätsstiftend wirken. In der für April 2001 publizierte Ausstellungsübersicht der Frankfurter Allgemeine Zeitung fanden sich rund 430 Ausstellungen aufgelistet. Bei vorsichtig geschätzten dreißig Leihgaben pro Ausstellung dürfen wir somit rund 12 900 Objekte zählen, die zum einen diese Ausstellungen erst ermöglichen und die zum anderen gleichzeitig auf Reisen sind, in Kisten, in Luftblasenfolie, in Kurierkoffern von einem Ort zum anderen. Die genannte Zahl ist mit Sicherheit nur die Spitze des Eisberges: Handel, Kunstauktionen und -messen fehlen, ja das Berliner Institut für Museumskunde nennt 9 218 Sonderausstellungen, die alleine 1999 in Deutschland stattfanden!² Die Belastung einzelner Häuser schlägt sich in den selten und hier auch nur lückenhaft publizierten Zahlen zu temporären und Dauerausleihen nieder.

² »Statistische Gesamterhebung an den Museen der Bundesrepublik Deutschland für das Jahr 1999«, Heft 53 der *Materialien aus dem Institut für Museumskunde, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz*, Berlin 2000, S. 74.

Aus den Jahresberichten der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen München erschlossene Zahlen zu, für Ausstellungen angeforderten und überprüften Objekten, zu de facto temporär ausgeliehenen Objekten und zu Dauerausleihen (– = keine Angabe)

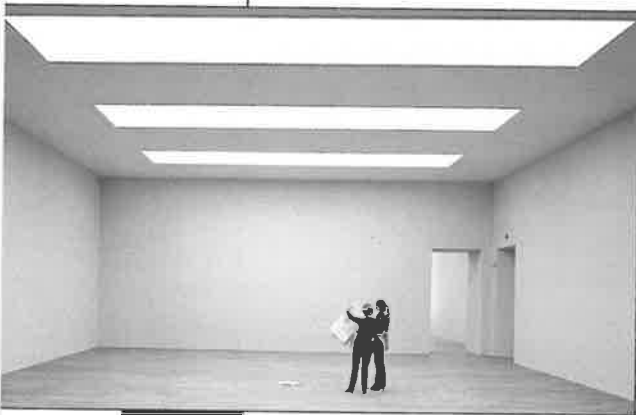
Jahr	Überprüfungen	temporäre Ausleihen	Dauerausleihen
1976	–	147	150
1977	–	181	136
1978	–	207	57
1979	–	280	11
1980	–	494	34
1981	–	150	80
1982	–	103	201
1983	–	139	133
1984	–	191	145
1985	–	261	62
1986	–	398	256
1987	–	–	–
1988	–	–	–
1989	–	–	–
1990	–	–	–
1991	–	139	134
1992	–	154	230
1993	–	102	87
1994	–	212	32
1995	650	–	–
1996	630	324	243
1997	550	193	181
1998	580	415	170
1999 / 2000	–	583	–

Keine Ausstellung ohne Originale. Große Häuser greifen hier weitgehend auf eigene Bestände zurück, Ausstellungsmacher wie das Münchner

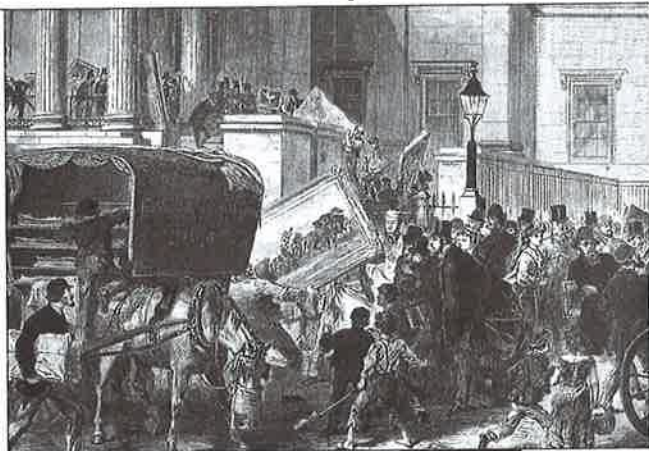
Haus der Kunst, die Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung,

> **I.3:** Ansicht der Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München

die Tübinger Kunsthalle oder die Frankfurter Schirn haben dagegen nur Wände, Sockel, Vitrinen, eine Cafeteria, einen Shop – aber kein einziges Objekt. Ohne dass die Welt ins Haus käme, ohne dass große LKWs Kiste um Kiste immer neue Ladung ausspuckten,



stünden ihre Hallen leer. Ihre Ausstellungen werden erst von selbstbewussten Geldgebern, von willigen Kuratoren, von geschäftstüchtigen Speditionen, Versicherungen und vor allem durch geliehene Kunst ermöglicht. Geliehen von dem, der hat, an den, der nicht hat. Gleich einer unerschöpflichen Blutkonserve sichern große wie kleine öffentliche oder private Sammlungen den genannten Einrichtungen somit die stete Aufmerksamkeit des Publikums und



das Überleben. Tragischerweise verlagern sich dabei die Besucherzahlen nur häufig von den stillen Dauerausstellungen derer, die geben, zu denen, die reißerische Publikumsmagneten in ansonsten leeren Hallen inszenieren.³ Doch die Blutkonserve nährt zugleich auch Speditionen, die eine »Alles-ist-verfügbar-Mentalität« vermitteln: Dem Pferdewagen entwach-

> **I.4:** Detail aus Mason Jackson, *Taking in the Pictures at the Royal Academy* (richtigerweise die National Gallery London), Holzschnitt (?) aus den *Illustrated London News* vom 21. April 1886, S. 381, Abbildung entnommen Mervin Richard, Marion F. Mecklenburg und Ross M. Merrill (Hrsg.), *Art in Transit/Handbook for Packing and Transporting Paintings*, Washington 1991

kam ihr Erfolg mit dem LKW und dem Flugzeug, mit neuen Verpackungsmaterialien und einer weltweit durchgängigen Logistik. Mit am Tropf hängen ebenso die Versicherungen, die so genannte Kulturschäden diskret regulieren. Und mit am Tropf hängt manch ein Ausstellungskurator oder Verfasser von Katalogbeiträgen, denn ohne Ausstellung kein Katalog, ohne Katalog kein Beitrag, ohne Beitrag kein Honorar und keine Karriere. Auch mit am Tropf hängen Ausstellungsarchitekten, Werbeagenturen, Fotografen, Reproanstalten, Druckereien, Verlage, Journalisten und Restauratoren ... – sie alle wären ohne den Ausstellungszirkus um viele Aufträge ärmer.

Die Quantität dieser Bemühungen rechtfertigt das Ergebnis alleine nicht, denn die überbordende Anzahl von Ausstellungen geht in der Regel zu Lasten der Qualität. Der flüchtigen Aufmerksamkeit des Publikums begegnet eine Vielzahl von Objekten, platziert zwischen Museumsshop und Café. Zwischen

3 Siehe hierzu auch Georg Imdahl, »Das Geld und das Gewissen. Der Pyrrhussieg des Museums: Eine aktuelle Debatte«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 20. November 1998.

diesen beiden Polen nistet die Hoffnung, dass sich die Kosten für die kostspielige Präsentation decken lassen, dass sich der schwergewichtige Katalog verkaufen lässt – der häufig am Bildungshorizont des Publikums und den Interessen des Besuchers vorbeigeht –, dass sich in die Ausstellung eingebundene »Events« wie Konzerte, Lesungen oder Führungen tragen.⁴ Es ist auch die Hoffnung auf Werbung für das eigene Haus und für den Sponsor, auf die Gunst der Ministerialen und Politiker, ebenso wie die Hoffnung auf erhöhten Umsatz des Museumsshops. Die Zielgruppe ist ein möglichst zahlreiches und vor allem zahlendes Publikum, dem – so die Hoffnung – unsere Ausstellungen Genuss bereiten und dessen Kennerschaft manchmal sogar wächst. Nützliche Seiteneffekte sind manch ansonsten unterbliebene wissenschaftliche Auseinandersetzung und manche Konservierungs- oder Restaurierungsmaßnahme, wobei allerdings häufig restauriert und konserviert wird, um die Stücke überhaupt transportfähig und präsentabel zu machen.

Es ist in Fachkreisen kein Geheimnis, dass die momentane Ausstellungspraxis vor allem eine Übernutzung der Inkunabeln – also der Hauptstützen einer langfristigen Erinnerungsstrategie – bedeutet. Denn es sind gerade diese Inkunabeln, die immer wieder angefordert werden: Wer wird schon ein viertklassiges Bild aus Depotbeständen anfordern? Man muss kein Schwarzmalers sein, um vorauszusagen, dass, wenn sich das große Karussell der Ausstellungen so weiter dreht, die Vergangenheit deshalb in wenigen Generationen ihrer wichtigsten Zeugen und zugleich unsere Museen ihrer Zukunft beraubt sein werden. Unwiederbringlich auf dem Altar der »Spaßgesellschaft« geopfert, gilt für Kulturgüter weder das Prinzip der Nachhaltigkeit – denn das Verlorene wächst nicht nach – noch lässt sich Kunst aus Zellfragmenten genetisch reproduzieren – ein im Bereich gefährdeter Tiere und Pflanzen immer wieder beschwichtigend vorgebrachtes Argument. Unsere »deep time message« richtet sich derzeit selber!

Alle Klagen über diese Zustände gehen im Rausch der Erfolgsmeldungen unter. Die Klagen erreichen die Öffentlichkeit selten, was jedoch weniger an fehlenden Schadensfällen, sondern an der Tatsache liegt, dass eindeutig definierte Hierarchien in manchen Museen dafür sorgen, dass Kritiker nicht an die Presse treten. Ein tabuisiertes Thema: So erfolgreich tabuisiert, dass selbst der gebildete Laie überrascht ist, dass hier überhaupt

⁴ Herwig Guratzsch, »Die Qualität ist das Ereignis. Zwischen Substanz und Event: Die Inflation unserer Museen«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 19. Februar 2001.

ein Problem liegt. Die Klagen sind zudem nichts Neues. Goethes »An Bildern schleppt ihr hin und her / Verlorne und Erworbnies, / Und bei dem Senden kreuz und quer / Was bleibt uns denn? – Verdorbnes!« aus dem Jahr 1827 ist hinlänglich bekannt. Weniger bekannt ist eine Äußerung aus dem Jahr 1931 »Depuis quelques années les Expositions rétrospectives se multiplient. A peine l' une a-t-elle fermé ses portes qu' une autre est inaugurée. De tous les coins du monde les œuvres d' art les plus rares, les plus précieuses sont emballées, expédiées, et les chemins de fer, les grands bateaux se chargent de les faire parvenir à bon port.«⁵ Aber auch diese Kritik verhalte, ebenso wie alle Klagen der jüngeren Zeit.⁶

Und ein Gegenmittel scheint nicht in Sicht: Am Wirksamsten wäre eine Selbstbeschränkung der Beteiligten.⁷ Eine Podiumsdiskussion des Münchner Zentralinstitutes für Kunstgeschichte befasste sich im Jahr 2000 mit »Kunst auf Reisen – Reisen zur Kunst«. Interessanterweise blieb die nahe liegende Frage aus dem Publikum, welche Ausstellungen denn wichtig seien und auf welche man getrost verzichten könne, nicht einmal unbeantwortet, sondern wurde von Walter Grasskamp und Christoph Vitali mit einer Litanei von Ausstellungstypen beantwortet, die – zu lang, um sie zu wiederholen – am Ende eigentlich alle denkbaren Fälle einschloss. Diese Reaktion spiegelt zum einen die gegenwärtige Interessenlage und zum anderen die Tatsache wieder, dass die, die geben – also im Wesentlichen die Museen – der turbulenten Spaßgesellschaft – deren Teil auch Kunst- und Ausstellungshallen sind – wenig an entschlossenen Konzepten entgegenstellen. Diese Konturlosigkeit und Ambivalenz der Museen, die vielerorts auf das Karussell aufgesprungen sind, richtet unsere »deep time message«.

Lästige Bedenkenträger

Trotz abertausender von Kunstobjekten, die also hin- und hergeschafft werden, klagen manche Ausstellungsmacher immer noch über Sand im Getriebe: »Es ist schwierig, Kunst mobil zu halten« und »ein Kunstwerk könne auch sterben,

5 A. Bredius, »Les dangers de transport des œuvres d' art«, in: *Mouseion* 5 (1931), Bd. 13–14, S. 75–76. 1 6 (a) Helmut Börsch-Supan, »Museen und Ausstellungen als politisches Instrument: Gedanken aus gegebenem Anlaß«, in: *Weltkunst*, 56. Jg., Januar 1986, (b) Heinz Althöfer, »Tod auf Reisen – Transport von Kunstwerken«, in: *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung*, 5. Jg., 1991, Heft 2, S. 231–235, (c) Ekkehard Mai, »Wanderzirkus und/oder hohe Kunst – Zum Thema Ausstellungen«, in: *Kölner Museums-Bulletin* 4/1998, S. 64–71. 1 7 Derartige Ansätze zur Selbstbeschränkung gab es immer wieder, die jedoch samt und sonders ohne spürbare Breitenwirkung blieben. Siehe hierzu (a) Doris Schmidt, »Für die Vereinigten Staaten zu teuer. Geplante Berliner Leihgaben-Ausstellung findet 1986 nicht statt«, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 19. Februar 1986, (b) Eduard Beaucamp, »Ohne uns?«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 21. März 1989, (c) Hedy Grolig, »Kein Tourismus der Bilder. Gipfeltreffen der Museumsdirektoren in Wien«, in: *Stuttgarter Zeitung* vom 1. Juli 1989 oder Eduard Beaucamp, »Mehr Enthaltsamkeit«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 13. November 1998.

so wie wir alle sterben müssten«. Den Alltag des »do ut des« stören »lästige Bedenkenträger«, die den langfristigen Erhalt höher schätzen als die Flüchtigkeit von Gastspielen an fremden Orten.⁸ Die Fronten verlaufen dabei durch alle fachlichen Lager. Immer wieder vorgebrachte Argumente gegen eine Ausleihe und schlechte Erfahrungen auf Transporten stoßen beim Publikum in Anbetracht der »schönen« Ausstellungen auf Unverständnis. Und natürlich ist die Problematik komplex: Denn selbst »lästige Bedenkenträger« sehen, dass erst aus Bewahrung und aus Vermittlung dauerhaft tragfähige Erinnerungsstrategien werden.

Doch was heißt Bewahren? In Anbetracht einer jungen Generation von Ausstellungsmachern, denen die globale Verfügbarkeit bereits in ihren genetischen Code eingewurzelt ist, bedarf dies der Erläuterung. Bewahren vor dem natürlichen Zerfall, bewahren vor Verschleiß, vor Verbrauch, vor Ausstellungsmachern, auch vor manchen, nicht jedoch allen Restauratoren und so genannten Konservatoren. Gleich dem physikalisch genau definierten Zerfall jener radioaktiven Isotope tief in den Salzstöcken New Mexicos ist alles, was uns umgibt, einer chemisch-physikalisch bedingten Alterung des materiellen Bestandes ausgesetzt. Diese Alterung ist irreversibel. Bereits ohne unser Zutun zerfallen Objekte – stark vereinfacht – wie Isotope und selbst größte konservatorische Bemühungen können dies nur verlangsamen. Überschwemmungen, Feuer, kriminelle Akte, tierische Schädlinge, chemische Schadstoffe, elektromagnetische Strahlung, Einwirkung physikalischer Kräfte wie Schwerkraft, inkorrekte Temperaturen oder schwankende relative Feuchte und vor allem menschliche Versäumnisse und Pflichtvergessenheit sind dauerhafte Risiken. Einzig der Schutz vor dem menschlichen Faktor könnte die Zeitkapsel rechtfertigen. Alle anderen Faktoren werden auch in der Zeitkapsel unaufhaltsame Veränderungen der Struktur und der Oberflächen nach sich ziehen.

Da unsere Wahrnehmung primär an Oberflächen gebunden ist, nehmen wir korrodierte anders als unkorrodierte Oberflächen wahr. Zu keiner Zeit haben wir nun größeren Aufwand als heute betrieben, um den Zerfall aufzuhalten. Restauratoren und Konservierungswissenschaftler stemmen sich in Ausstellung, Depot und Atelier gegen dieses unaufhaltsame Altern, gegen eine strukturelle Schwächung von komplexen Materialgefügen, gegen einen Verlust von Oberfläche und Ablesbarkeit. Jener

⁸ Die Zitate entstammen einem Interview mit Christoph Vitali in: *Frankfurter Allgemeine Magazin*, Heft 933 vom 16. Januar 1998, S. 44–45. Siehe hierzu auch Andreas Burmester, »Das schwitzende Bild unter dem heißen Glasdach«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 25. April 1998. Inhaltlich ähnlich äußerte sich Vitali in einem Artikel in: *Die Welt* vom 27. Januar 1999 sowie auf der Podiumsdiskussion »Kunst auf Reisen – Reisen zur Kunst: Kunstausstellungen heute und morgen« im Münchner Zentralinstitut für Kunstgeschichte am 11. September 2000.

Personenkreis wird somit eine tragende Säule unserer Erinnerungsstrategie. Doch alleine damit ist noch nichts vermittelt, auch Inhalte gehen schleichend verloren.

Kunst auf Reisen

Gegen den Verlust von Inhalten hilft einzig der Aufbau einer 1:1-Beziehung zwischen Bearbeiter und Objekt – sprich wissenschaftliche Auseinandersetzung – und der Aufbau von 1:n Beziehungen – sprich Öffentlichkeit. Dies wiederum bedeutet, Kunst auf Reisen zu schicken, was zusätzliche Risiken mit sich bringt. Zu den bereits genannten, oft nur mit großer Sorgfalt oder in vielen Fällen auch gar nicht vermeidbaren Grundrisiken kommen auf Transporten noch das Bewegen und das Handling des Objektes, Autounfälle, Schwingungen, veränderte Feuchten oder Temperaturen, Änderung des Luftdrucks, ein Herunterfallen von Kisten, das Ein- und Auspacken, das Herunterfallen des Objektes selber oder und vor allem menschliche Versäumnisse und Pflichtvergessenheit. Manch einem wird dies weit zu abstrakt sein. Konkreter heißt dies, auf den Brand des Münchner Glaspalastes im Jahr 1931 zu verweisen, dem eine Sonderausstellung bedeutender deutscher Romantiker zum Opfer fällt, den hydraulischen Lift zu benennen, der beim Lampenwechsel eine Stellwand mit drei Gemälden umstößt, den Container anzuführen, der auf dem Flugfeld gleich mit zwölf Kisten von der Palette rutscht, den Riss in einem Gemälde nicht zu verschweigen, der auf die Ermüdung der Leinwand während eines langen Flugtransportes zurückzuführen ist, vom Fall zu berichten, wo ein zu schweres Bild an einen zu leichten Haken gehängt wurde, wo bei der Ausrichtung der Kunstlichtleuchten eine Leiter verschoben wurde, die einen langen Kratzer in ein bislang unberührtes Bild macht, wo das Messer des Packers nicht nur die Luftblasenfolie eines sorgsam verpackten Bildes durchschneidet, sondern auch die Leinwand. In gleicher Weise wäre zu berichten vom tiefen, langen Kratzer in der Schutzverglasung eines Bildes, Ursache unbekannt, oder vom schweren Metalldeckel, der in die Kiste zurückfiel und die Leinwand eines gerade von einer Ausstellung zurückkehrenden Bildes zerriss⁹ oder gar vom Zinken eines Gabelstaplers, der Kiste und das in ihr verpackte Gemälde in gleicher Weise mühelos durchstieß. Wir wissen von einem Fall, wo über zehn Prozent der Leihgaben mit protokollierten Zustandsverschlechterungen zurückkamen. Total-

⁹ Helmut Börsch-Supan, »Kein Einzelfall: Friedrichs ›Mönch am Meer‹ wurde beschädigt. Tod auf Reisen«, in: *Die Zeit* vom 18. Oktober 1985.

verluste bei Flugzeugabstürzen sind selten, menschliche Versäumnisse und Pflichtvergessenheit dagegen die Regel: So gehen die Aufbauarbeiten in einer Ausstellung hektisch ihrem Ende entgegen, alle Kisten werden über eine Treppe entsorgt, Kisten der Eile und Einfachheit halber über die Stufen hinab gezogen. Durch ein Poltern alarmiert, fand sich in einer auffallend schweren Kiste noch eine Rüstung, die vergessen wurde. Oder: Beim Hängen fällt dem immer ungeduldigen Ausstellungsleiter hoch von der Leiter ein schwerer böhmischer Kristalleuchter aus der Hand und zerschellt in tausende von Stücken. Betretenes Schweigen. Das Publikum des Stuttgarter Symposiums, zu dem dieser Band vorgelegt wird, reagierte mit Lachen. Allerdings: Wieder betreten, konfrontiert mit dem eigenen Tun. Und man könnte diese Liste noch um rund hundert Schadensfälle pro Jahr verlängern, von denen alleine einer der großen Sachversicherer Deutschlands spricht.¹⁰ Doch genug, reden wir hier doch einzig von sichtbaren Schäden. Dabei sind glücklicherweise Flugzeugabstürze selten, kleine und kaum sichtbare Farbausbrüche an den Rändern von Gemälden des 20. Jahrhunderts häufig, verlorene Transportkisten selten, jedoch ein Ablösen von Farbschichten, Blasenbildungen oder Deformationen an den Rändern textiler Bildträger weit öfter zu verzeichnen.¹¹ Und dies, obgleich Kisten wie Transportabläufe optimiert, das Personal geschult und keine Anstrengung zu viel ist, um die Objekte zu schützen.

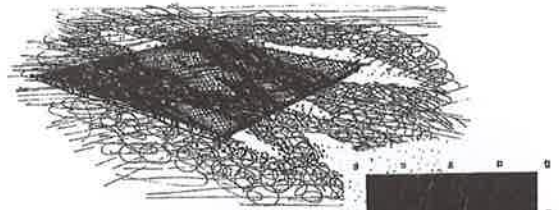
Deep Time

Schlagen wir an dieser Stelle den Bogen zurück zu »Deep Time«. Benford kommt zu dem Schluss, dass keine einzige der ins Auge gefassten Erinnerungsstrategien verspricht, mit absoluter Sicherheit für die nächsten zehntausend Jahre vor radioaktiven Endlagerstätten zu warnen. Die Gründe hierfür sind vielfältig: In unserem Zusammenhang wesentlich ist, dass keine der Erinnerungsstrategien auf dauerhafte Ablesbarkeit setzen kann. Benford befürchtet, dass die Botschaft nicht mehr verstanden wird, selbst wenn der materielle Bestand überdauern sollte.

10 Angaben aus Ira Mazzoni, »Fragiles Frachtgut Kunst: Die Verpackung mindert kaum die Risiken internationaler Ausstellungsmobilität«, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 12. Januar 1993. Weiteren Einblick in die Problematik geben (a) Hannelore Schubert, »Die Kunst, Kunst reisen zu lassen«, in: *Frankfurter Allgemeine Magazin* Heft 323 vom 9. Mai 1986, (b) ah., »Disneylandisierung geht an keinem Museum vorbei: Wertvolle Gemälde bekommen auf Reisen Polizeischutz. Fotos ersetzen die fremdgegangenen Bilder«, in: *Hannoversche Allgemeine Zeitung* vom 17. Januar 1990. | **11** (a) Andreas Burmester und William Wei, »All Good Paintings Crack: Non-destructive Analysis of Transport Damage of Paintings Using Digital Image Processing«, in: *Proceedings of the 4th International Congress on Non-Destructive Testing of Works of Art* (1994), S. 114–126. (b) David Saunders, Andreas Burmester, John Cupitt und Lars Raffelt, »Recent applications of digital imaging in painting conservation: transportation, colour change and infrared reflectographic studies«, in: Ashok Roy und Perry Smith (Hrsg.), *Tradition and Innovation: Advances in Conservation, Proceedings of the 18th IIC Congress Melbourne 2000*, S. 170–176 und dort angeführte Literatur.

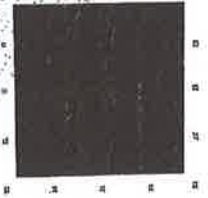
- > **I.5:** Beispiel für ein, über einer radioaktiven Endlagerstätte errichtetes Mahn(!)mal. Mag sich in diesem Fall der materielle Bestand und somit die Funktionalität auch über zehntausend Jahre erhalten, könnte jedoch das Wissen um die Tatsache, dass darunter lebensbedrohende radioaktive Abfälle lagern, verloren gehen. Abbildung aus Benford (Anmerkung 1), hier S. 69, Fig. 1.4

Es ist das Beispiel der Pyramiden. Aber auch die andere Variante macht Benford deutlich: Bei Verlust des materiellen Bestandes kollabiert der Inhalt der »deep time message«.



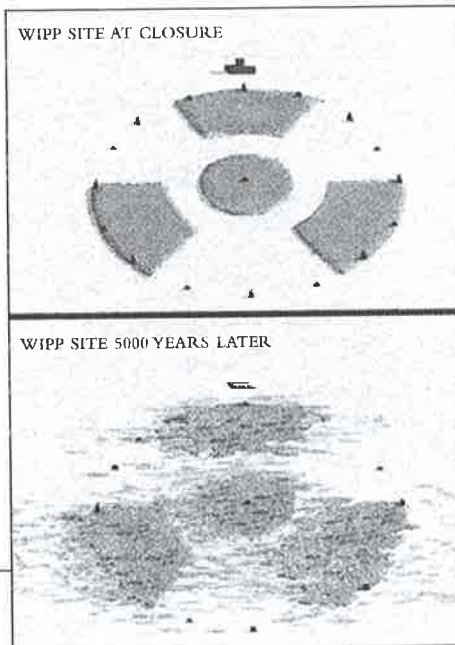
BLACK HOLE

- black dyed concrete or granite
- incredibly hot from sun absorption
- black hole, "nowhere," ominous
- uninhabitable, can't plant or build
- crazy-quilt pattern of expansion joints, like parched, cracked earth



- > **I.6:** Weiteres Beispiel für ein, über einer radioaktiven Endlagerstätte errichtetes Mahn(!)mal. Mag in diesem Fall das Piktogramm das Wissen um die Tatsache, dass darunter lebensbedrohende radioaktive Abfälle lagern, wachhalten, so könnte über die Zeit der materielle Bestand gefährdet sein. Abbildung aus Benford (Anmerkung 1), hier S. 80, Fig. 1.14

Kurz: Unser heutiges Tun, sei es die Endlagerung radioaktiver Abfälle in New Mexico oder auch in Gorleben, sei es unser Umgang mit Kulturgut, wird sich somit gegen unsere fernen Nachfahren richten. Einmal gemachte Fehler sind nicht mehr gut zu machen, sorgsam aufgebaute Erinnerungsstrategien kollabieren.



Aus dieser simplen Erkenntnis ergeben sich für unsere Thematik zumindest drei Konsequenzen.

Die Erste: Nur Ausstellungen, die sich einer übergeordneten Erinnerungsstrategie verpflichten, haben Berechtigung. Im Vordergrund steht dabei die Vermittlung von Inhalten, ohne die unsere Erinnerungsstrategie zum Scheitern verurteilt wäre. Zeitkapseln der geschilderten Art können nicht die Antwort sein. Wir können auf der

einen Seite auf eine Präsentation der Originale nicht verzichten, dürfen aber getrost auf der anderen Seite manche Ausstellung als gänzlich überflüssig streichen.¹² Da sich die Wahrnehmung wandelt, werden immer neue Anstrengungen notwendig sein, um Inhalte langfristig zu sichern. Aber auch nicht mehr als dies – Wiederholung schadet.

Die Zweite: Doch wie verhindern wir, dass die Vermittlung unsere Erinnerungsstrategie durch den Verschleiß des materiellen Bestandes ad absurdum führt? Wie können wir uns davor schützen, dass wir dank scheinbar unbeschränkter Ressourcen die für kommende Generationen so wichtigen Kulturgüter verbrauchen? Wie verhindern wir, dass in der Verantwortung Stehende die ihnen anvertrauten Kunstobjekte um des Geschäftes, ihres eigenen Ruhmes oder persönlichen Fortkommens willen opfern, verschleiben, verbrauchen? Wie verhindern wir, dass unsere Nachfahren plötzlich vor dem Faktum stehen, dass die Objekte ihren Inhalt nicht mehr erkennen lassen? Wie können wir die ächten, die die Risiken für die Objekte erhöhen, statt ihren Beitrag dazu zu leisten, die Grundrisiken zu minimieren?¹³ Wie können wir die ächten, für die das Sterben der Kunst hingenommener Teil des Geschäftes ist? Wie setzen wir das »Bis hierhin und nicht weiter« durch? Die Lösung kann nur darin liegen, dass Ausstellungen, ja für den Umgang mit Erinnerungsträgern Bewahrungsstrategien bindend verpflichtet werden.

Die Dritte: Unser Alltag ist weit von diesem Konzept entfernt. Vielmehr erscheint der Interessenkonflikt zwischen denjenigen, die Ausstellungen machen, und denen, die sich der unbedingten Bewahrung der Objekte verpflichten, derzeit unüberbrückbar. Hierbei werden offenkundig Parallelen zum Umweltbereich und zur Gentechnik erkennbar: Dort wie hier sind moralische Strategien gefragt, die Inhalt wie materiellen Bestand in gleicher Weise fördern, pflegen und schützen und somit einer langfristigen Erinnerungsstrategie verpflichtet sind. Dabei wäre es sträflich, die Durchsetzung moralischer Forderungen denen zu überlassen, die vom »do ut des« heutiger Tage auf kurze Sicht profitieren: Ausstellungsmacher, Spediteure, Versicherungen, Politiker ... Hier ist neben den Eigentümern oder Besitzern der Objekte auch und vor allem die Öffentlichkeit gefordert, die wahrnehmen muss, dass Verzicht gut täte. Eine Öffentlichkeit, die wahrnehmen muss, dass ohne die Vermittlung und Pflege des Inhaltes, aber zugleich auch ohne die Bewahrung des materiellen Bestandes,

12 Aus der Vielzahl von Beispielen seien zwei aktuelle angeführt (a) *Claude Monet und die Moderne* besprochen von Brita Sachs: »Die Zukunft steckt in den Seerosen, Funkenflug eines impressionistischen Flächenbrandes: Monet und seine Folgen für die Moderne in der Münchner Hypo-Kunsthalle«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 22. Dezember 2000 und (b) *Krieg und Frieden – Eine deutsche Zarin in Schloß Pawlowsk* besprochen von Renate Schostack: »Die Zarin! Die Zarin!, Anarchismus der Ausstellungsarchitektur: Das Münchner Haus der Kunst legt ein Schloß in Stücke«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 31. Dezember 2000. **13** Siehe auch Helmut Börsch-Supan, »Wenn Fachleute von der Bild-Ausleihe abrateten«, Leserbrief in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 24. Juli 1998.

dass ohne diese beiden ehernen Stützen unserer Erinnerung sowohl der Blick zurück wie auch der nach vorne leer wird.

DISKUSSION

PANEL I

HUBERT LOCHER _Vielen Dank für diesen Vortrag, Herr Burmester. Ich glaube, vieles, was Sie jetzt erwähnt haben, musste wirklich einmal deutlich gesagt werden. Aber es ist doch sehr merkwürdig: Während Sie vorgetragen haben, diese Schreckensbeispiele geschildert haben, haben wir wirklich alle gelacht. Und man kann sich sehr gut einen Slapstickfilm vorstellen, wo solche unglaublichen Situationen vorkommen. **ANDREAS BURMESTER** _Bean zum Beispiel. **HUBERT LOCHER** _Ja, zum Beispiel Mr. Bean als Restaurator oder noch schlimmer als Kurator. Sonderbar ist, dass es trotzdem lustig wäre, obwohl da natürlich ein Kulturverlust produziert wird. Aber Sie haben nach Ihrem streckenweise sehr amüsanten Beitrag dann doch am Schluss einige Verbotstafeln oder Verkehrsschilder hoch gehalten, die den Kunstbetrieb regulieren würden. Man kann Ihnen jetzt schlecht widersprechen, sonst würde man hier der allgemeinen Ächtung verfallen. Aber Sie haben etwas nicht angesprochen oder ausgeklammert, was für eine Kunstakademie von zentraler Bedeutung ist, nämlich das Problem der ästhetischen Erfahrung, die möglicherweise mit den übergeordneten Erinnerungsstrategien nichts zu tun hat oder ihnen vielleicht widerspricht. **ANDREAS BURMESTER** _Die ästhetische Erfahrung wandelt sich ja durch die Zeit. Auch die Rezeption ändert sich sehr stark, vor allem, da die ästhetische Wahrnehmung natürlich ganz stark an die Oberfläche geknüpft ist. Und wenn die Oberfläche verloren gegangen ist, dann ist die ästhetische Wahrnehmung eine andere, hat aber eigentlich nichts mehr mit dem Original zu tun. Das ist ein sehr komplexes Geflecht. **HUBERT LOCHER** _Es ist ein reiches Feld. Ich kann Ihnen nicht viel Zeit offerieren. Aber ich möchte doch nachfragen, ob sich hier jemand dazu äußern möchte. **OSKAR BÄTTSCHMANN** _Wie verhalten Sie sich mit dieser Strategie gegenüber Kunstwerken, die von ihren Urhebern auf Zerfall angelegt sind,

und zwar auf eine Halbwertszeit von zwölfeinhalb Jahren, also Schrottkunstwerke, aus Lebensmitteln und so weiter. **ANDREAS BURMESTER:** Ja sicher, das sind die Stichworte »Schaumstoff« oder »Eat Art«. Wir stehen hier vor einer schwierigen Entscheidung: Nutzen wir die vorhandenen Ressourcen zum Erhalt dieser transitorischen oder gar auf Zerfall angelegten Objekte oder verlagern wir die Ressourcen in Bereiche, wo wir wirklich bewahren können, wo wir sagen, hier können wir einen Zerfall verhindern? Ich kann Ihnen eigentlich keine Antwort auf Ihre Frage geben. Da gibt es keine Antwort. **EKKEHARD MAI** _Herr Burmester, Herr Bättschmann, das ist die Beliebtheitsfrage nach der Modernen Kunst und ihrem Zerfall und warum dann ausgerechnet Restauratoren hingehen und diese Mehlwürmer in der Schokolade unbedingt konservieren wollen. Es hat einfach etwas damit zu tun, dass da ein Dokument mit öffentlichen Mitteln gekauft wurde, das inventarisiert wird, das pflichtgemäß zu erhalten ist als Dokument. Wir sind ja nicht nur in ästhetischer Anschauung unterwegs, wir sind auch ein Archiv. Und dahinter stecken öffentliche Mittel, die gerechtfertigt sein müssen. Da gibt es auch einen haushaltsrechtlichen Hintergrund für solche Dinge beispielsweise. Mit Ankäufen ist das auch so. Wir sind verpflichtet. Wir haben ja auch Schrott in den Museen und auch abgetakelte Leinwände, die zu nichts mehr taugen. Wir heben sie auf. Sie sind Zeugnis. Sie haben Geschichte. Sie sind Beleg. Und das hat etwas mit der Dichte der Erinnerungsmöglichkeiten und Dinge zu tun.

Aber ich wollte an Herrn Burmester die Frage stellen: Es gibt das Art-Loss-Register der Versicherungen. Gibt es eigentlich ein solches der Restauratoren mit Rückbezug auf die Geschichte? Denn wir haben große tragische Unglücksfälle der Kunstgeschichte in der Vergangenheit auch mit riesigen Verlusten. Das heißt, wir haben immer auch mit Verlusten leben müssen. Es gab ganz natürliche Selektionsprozesse. Und die hat niemand historisch aufgearbeitet. Aber, wenn ich mir allein die Produktion – es ist ja kaum mehr etwas da – der deutschen Malerei des 17. Jahrhunderts anschau, die war immens größer. Der Dreißigjährige Krieg hat wahnsinnig viel vernichtet. Und dann die ganzen Vandalismen beziehungsweise politisch gesteuerten Vernichtungsaktionen von Kunst, mit all dem leben wir über viele hundert Jahre. Und die Frage ist, in welchen Relationen steht dies alles? Stehen wir nicht dann letzten Endes mit den Möglichkeiten, die wir heute haben, auch technisch, auch gerade mit Ihrer Arbeit viel besser da als in der Vergangenheit, im Erinnerungs-

schutz sozusagen, auf die Zukunft projiziert? Unbestritten bleibt eines und da bin ich völlig mit Ihnen d' accord: Unsinn und Missbrauch von Ausstellungen; dieser ganze Schrott, der teilweise wandert, und jeder muss noch eine Ausstellung machen, unbestritten. Aber die Frage ist: Wie viel Ausstellungen müssen wir uns leisten? Und sind wir heute nicht eigentlich in einem viel besseren Zustand der Bewahrung auf die Zukunft hin als in vergangenen Zeiten? **ANDREAS**

BURMESTER _ Ihre Frage zielt auf eine Dokumentation der Verluste, zum Beispiel in Form einer bereits von mir einmal in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung angeregten anonymisierten Datenbank. Das wäre bereits ein wichtiger Schritt. Aber da ist bislang nichts passiert. Sie können sich fragen, warum da wohl nichts passiert ist? Zwar habe ich eine Menge Telefonanrufe bekommen, aber so etwas ist immer unverbindlich. In dem Moment, wo ich etwas irgendwo verbindlich melde und gar in einer Datenbank abspeichere, gibt es Kollegen, die eine Menge Schwierigkeiten bekommen. Das Thema wird einfach tabuisiert. Diese Tabuisierung ist geradezu tragisch in einem Bereich, wo über die Verluste gesprochen werden müsste. Und es ist selbst so, dass die Rezeption dann doch bekannt werdender Verluste sehr unterschiedlich ist. Die Presse interessiert sich für die von mir gezeigten kleinen Ausbrüche überhaupt nicht. Ausstellungsmacher haben mir gesagt: »Ist doch überhaupt kein Problem für diesen Franz Marc, zehn kleine Retuschen und es ist alles wieder in Ordnung.« **HANS DIETER HUBER**

[PUBLIKUM] _ Sie haben gerade das Stichwort Tabuisierung angesprochen. Das ist ein wichtiges Thema in unserer Gesellschaft. Wir haben ja auch andere Bereiche der Tabuisierung. Und – soweit ich mich erinnern kann – hat eine gezielte Enttabuisierung oder auch eine Diskussion tabuisierter Sachverhalte immer dazu beigetragen, dass sich unsere Gesellschaft weiterentwickelt hat. Und ich würde auch hier dafür plädieren, den Versuch zu machen, durch eine Enttabuisierung dieser Bereiche weiterzukommen.

KARL-WERNER BACHMANN [PUBLIKUM] _ Ich befasse mich mit diesen Fragen auch, weil ich an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart die Gemälderestauratoren ausbilde. Und die Zustände, die uns Herr Burmester geschildert hat, sind eigentlich schon ganz alte Probleme. Es sind immer die gleichen Dinge, die sich wiederholen. Und wenn man mit den einzelnen Veranstaltern spricht und sie hinweist auf die Gefahren oder auch auf die Unglücksfälle, die passiert sind, dann hat man eine völlige Übereinstimmung in deren Verurteilung. Und man denkt, jetzt

hat man es geschafft. Aber es geht immer wieder weiter so. Ja, man kann sagen, die Restauratoren spielen ungewollt mit. Denn wenn lädierte Bilder in die Werkstatt kommen, werden sie hergerichtet. Niemand sieht mehr etwas. Manchmal sehen sie sogar besser aus als vorher. Man begnügt sich mit der wiederhergestellten Oberfläche. Auch wenn sie zufrieden stellend ist, ist sie doch nur Kosmetik. Die Verletzung bleibt – wenn auch nicht mehr sichtbar – vollständig bestehen. Wir haben zwar heute auch Möglichkeiten so etwas zu dokumentieren, doch da muss man sich fragen, ob das immer geschieht? Selbst wenn man nichts sieht und das Stück vielleicht sogar noch etwas perfekter wirkt, als vorher, ist eine bleibende Wertminderung da. Ein beschädigtes Werk, das so restauriert ist, hat, um das einmal ganz banal zu sagen, an Wert verloren und zwar in künstlerischer Hinsicht ebenso, wie als kunstgeschichtliches Dokument. **HUBERT LOCHER** _ Vielen Dank, Herr Bachmann. Um im Zeitplan zu bleiben, müssen wir jetzt abbrechen. Ich gebe zu bedenken, dass wir das Thema sowieso nicht ausdiskutieren können und auch nicht wollten. Was Sie so suggestiv angesprochen haben, würde es verdienen, auf einem eigenen Symposium in drei Tagen diskutiert zu werden. Dennoch, die Sache mit Erinnerungsstrategie als Forderung an Ausstellungen ist interessant, aber ich glaube, Ausstellungen können das nicht allein erledigen. Vielleicht ist es einfach Tradierung, auch literarische Tradierung, auch wissenschaftliche Tradierung, die die »deep Message« gewährleistet. **ANDREAS BURMESTER** _ Die Ausstellung war nur ein Beispiel. Es gibt viele Formen der Erinnerungsstrategien. **HUBERT LOCHER** _ Solange es Menschen gibt, die von der Radioaktivität wissen, braucht man wohl kein ewiges Zeichen. Das wäre eine Möglichkeit, aus diesem Dilemma vielleicht herauszukommen.