

Tagung "Kunst Werte Gesellschaft"

Freitag, 16. Mai 2008, 20.30-22.30 Uhr:

Kunst Spektakel Öffentlichkeit

Podiumsdiskussion mit:

Hortensia Völckers (Vorstand und Künstlerische Direktorin der Kulturstiftung des Bundes, Halle)

Adam Szymczyk (Kurator der 5. berlin biennale für zeitgenössische Kunst und Direktor der Kunsthalle Basel)

Andreas Siekmann (Künstler, Berlin)

Cay Sophie Rabinowitz (bis Mai 2008 Künstlerische Direktorin der Art Basel und der Art Basel Miami Beach)

Stefan Koldehoff (Kulturredakteur beim Deutschlandfunk, Köln)

moderiert von **Regina Wyrwoll** (Generalsekretärin der Kunststiftung NRW)

Regina Wyrwoll:

Guten Abend meine Damen und Herren. Das Thema, das wir hier diskutieren, ist sehr groß und sehr facettenreich, wie wir bereits heute Nachmittag in den Vorträgen hören konnten. Die Überschrift dafür lautet jetzt "Kunst Spektakel Öffentlichkeit". Sie wissen, dass sich die Kunstvereine an die Kulturstiftung des Bundes gewandt haben, um diese Tagung zu veranstalten, und dass es im Kern auch um die Interessen der Kunstvereine geht und um das Verhältnis von öffentlicher und privat veröffentlichter Meinung auf verschiedenen Ebenen. Dann fangen wir gleich mal an, den Stier bei den Hörnern zu packen. Hortensia, warum hat die Kulturstiftung des Bundes die berlin biennale gefördert? Das ist ja die große Ausstellung, die zurzeit in der Stadt ist.

Hortensia Völckers:

Es ist keine zufällige Entscheidung gewesen. Wir haben uns bei der Gründung der Stiftung zusammen mit dem Ministerium, bei dem wir angesiedelt sind, ganz bestimmte Projekte ausgesucht. In Berlin sind das drei Leuchttürme, einer davon ist die berlin biennale. Wir waren der Meinung, dass Berlin so etwas braucht. Da zum einen die Museen und zum anderen auch das, was man Kunsthallen nennen kann, unterfinanziert sind, konnten sie ihre Arbeit nicht richtig machen und haben ein Vakuum hergestellt, was die Produktion und Präsentation zeitgenössischer Kunst anbelangt. Dieser Sektor wurde den Galerien überlassen, es gab kaum einen Gegenspieler dazu. So kam es zum Engagement der Kulturstiftung des Bundes für fünf Jahre - und jetzt für weitere fünf Jahre. Wir finanzieren die berlin biennale mit 2,5 Millionen Euro praktisch zur Gänze. Das bedeutet, dass derjenige, der ausgewählt wird, um hier zu arbeiten, ein perfektes Team in den Kunst-Werken übernimmt, ferner stehen ihm eine Wohnung zur Verfügung und Mittel, die ihn in die Lage versetzen, keine Sponsoren suchen zu müssen - bis auf ein paar kleine i-Tüpfelchen. Es gibt keine Biennale auf der Welt, die so ausgestattet ist. Das ist ein Bekenntnis der Kulturpolitik und auch des Bundes zu sagen, es ist uns wichtig, dass zeitgenössische Kunst, diese Ausnahmebedingungen zum Arbeiten und zum Präsentieren hat. Und Berlin ist ein Platz, aber ein sehr guter Platz, wie wir finden, um das zu machen.

Regina Wyrwoll:

Nun schaut die Öffentlichkeit sehr stark auf Berlin, und Biennalen haben ganz verschiedene Funktionen, zum Beispiel im Rahmen von Standortmarketing, sie sollen Besucher anziehen usw. Gibt es einen Zwang zum Erfolg? Müssen sie

erfolgreich sein?

Adam Szymczyk:

When we were working on the presentation we were not really thinking about the issue of success. Of course, it should be visited by as many people as possible, but we don't care so much. We don't compare this Biennale so much with previous exhibitions and I didn't feel that there was particular pressure on being successful. The success was definitely not defined by visitor figures. We are trying to do an interesting exhibition and provoke a discussion.



Foto: © Hans Joachim Keller

Regina Wyrwoll:

Herr Koldehoff, wie sehen Sie das als Journalist und Beobachter: Muss eine solche Biennale erfolgreich sein? Ist öffentliches Geld dafür da, dass Erfolg produziert wird, oder ist es dafür da, dass gerade kein Erfolg da sein muss? Wie soll man das einschätzen?

Stefan Koldehoff:

Das ist tatsächlich die Frage. Wer beurteilt überhaupt, ob so eine Biennale erfolgreich ist? Es gibt zum Beispiel die veröffentlichte Meinung. Und ich bin - anders als Frau Professorin Bonnet - der Meinung, dass es durchaus Kritiker gibt, die sehr gut begründen können, warum eine Ausstellung oder ein größeres Projekt wie eine Biennale erfolgreich ist: Ob da eine bestimmte These vorhanden ist, ob für diese These die notwendigen Werke da sind, wie präsentiert wird, wie vermittelt wird. Das sind alles formale Kriterien, die tatsächlich wie eine Art Raster über eine Ausstellung gelegt werden können, bevor man dann zu den inhaltlichen Kriterien kommt. Die veröffentlichte Meinung bei der Berlin Biennale war zweigeteilt. Es wird sicherlich in den Gremien, die Mittel zur Verfügung gestellt haben, eine ähnliche Diskussion gegeben haben, ob diese Ausstellung funktioniert hat oder nicht. Dadurch, dass große öffentliche Mittel verwendet wurden, glaube ich schon, dass die Macher einer solchen Ausstellung sich der öffentlichen Diskussion stellen und auch rechtfertigen müssen. Aber wie bemisst man den Erfolg? An den Menschen, die sich die Ausstellung angesehen haben, oder daran, was diese Ausstellung in den Menschen, seien es nun viele oder wenige, auslöst? Welche Impulse vermittelt sie ihnen? Ich wage das nicht zu beurteilen. Deshalb bin ich heilfroh, dass ich eine Einzelmeinung äußern kann, wenn ich mich als Kritiker artikuliere, und nicht in den Gremien sitze, die hinterher entscheiden müssen: Ja, wir haben zu Recht gefördert,

oder nein, zu Unrecht.

Regina Wyrwoll:

Ich bin ja selbst in einem etwas kleinerem Gremium in Nordrhein-Westfalen, und auch wir haben diese Entscheidung immer wieder zu fällen. Natürlich werden wir immer wieder nach der Resonanz gefragt. Eine geteilte Resonanz ist kein Problem, aber eine schlechte Resonanz kann durchaus ein echtes Problem darstellen. Trotzdem bin ich der Meinung, dass öffentliches Geld dazu da ist, um zu schützen.

Stefan Koldehoff:

Zu schützen im Sinne von ermöglichen?

Regina Wyrwoll:

Ja.

Stefan Koldehoff:

Aber Sie werden irgendwann auch vor der Frage stehen: Fördern wir in zwei Jahren erneut, oder in vier Jahren, oder bei der nächsten Ausstellung, die dieses Haus vorbereitet? Dann ist es vielleicht nicht Matisse, sondern eine lokale Größe, die es aber auch ganz dringend nötig hat, Aufmerksamkeit in Form einer großen Ausstellung zu bekommen. Und dann sind die Kriterien - so stelle ich mir das vor - auf einmal nicht mehr so klar. Denn wie wollen Sie prognostizieren, wie aus dem, was war, das wird, was kommt? Diese geschützten Räume existieren ja immer nur ein einziges Mal - und das nächste Mal bauen Sie ganz andere Häuser.

Regina Wyrwoll:

Ist das richtig, Herr Siekmann, dass diese geschützten Räume nur für das eine Mal da sind?

Andreas Siekmann:

Na ja, was heißt Schutz? Ich glaube, es geht eher um eine Form von Forschertätigkeit. Nehmen wir zum Beispiel die Genesis der berlin biennale. Sie kam von einer Art Ausstellungsbranding, wo es extrem um die Galerieproduktion mit internationalem Anschluss über das DAAD-Programm auf relativ billigem Niveau ging, wobei das meiste Geld in die Kommunikationsagenturen ging. Man wollte mit London und sonst was verglichen werden. Und ich glaube, dass so eine Förderung solch einen Druck erst mal raus nimmt. Dann aber hat sie natürlich das Problem, dass eine berlin biennale sich stadtpolitisch nicht nur in den Räumen niederschlagen muss. Sie muss herausstellen, warum welche Künstler wie eingeladen worden sind und welche Kriterien es bei den Findungsprozessen gab, was die Produktion anbelangt und auch - das wird oft vernachlässigt - was den Erfolg anbelangt. Erfolg ist immer nur das, was zählt, oder auch das, was abgelehnt wird. Für mich kann eine Ausstellung auch erfolgreich sein, die bestimmte gesellschaftspolitische Zustände kritisiert oder eher ablehnt. Das ist aber schwerer zu denken, weil wir natürlich alle in so einer Wachstumseuphorik leben und alle immer das größte Glück der größten Zahl prognostizieren.

Cay Sophie Rabinowitz:

Wie meinen Sie das?

Andreas Siekmann:

Dinge können im Nachgang manchmal viel erfolgreicher sein, wenn sie einen gesellschaftlichen Widerspruch skandieren, also genau das Gegenteil von Erfolg. Es ist also nicht diese MoMANizer-Tour oder die Geschichte des wartenden Volkes vor den großen Quadratmetern, wo versucht wird, einen Expansionsbeweis zu haben und einen Beweis dafür, dass man Kulturhauptstadt inszeniert. Es muss ein Freiraum trotz des politischen oder des ökonomischen Drucks möglich sein. Meistens wird dann dieser Druck zu einem Problem der Kommunikationsagenturen: perpetuierende optische Massagen fordern ein Publikum heraus, was als subversiv in der Stadt verkauft wird. Aber darüber entsteht kein Diskurs oder eine gesellschaftsrelevante Fragestellung, sondern es bleibt im Vokabular des Branding. Berlin ist noch keine Kunststadt, sondern maximal ein Marktplatz.

Stefan Koldehoff:

Da zeigt sich genau der Widerspruch. Die beiden Ausstellungen in der Neuen Nationalgalerie - MoMA in Berlin und Metropolitan in Berlin - sind für mich mit die überflüssigsten Ausstellungen gewesen, die ich in den letzten fünf Jahren gesehen habe. Keine These, nichts Relevantes. Es waren bei der Metropolitan-Ausstellung noch nicht mal die Hauptwerke dabei, die waren nämlich zu dem Zeitpunkt ganz wo anders. Und dennoch war es ein Erfolg. Die Leute sind geströmt, haben die Kassen des Vereins der Freunde der Nationalgalerie, die das organisiert haben, gefüllt - und die Verantwortlichen in der Stadt werden das als Erfolg gesehen haben.

Andreas Siekmann:

Kulturpolitisch war es ein Desaster. Selbst das MoMA hat ja relativ früh Designausstellungen mit in ihre Sammlungen aufgenommen. Aber hier in Berlin wurde das reduziert auf die schönen Künste. Es wurde das gezeigt, was Erfolg darstellt. Aber das ist für mich kein Erfolg, ich finde, da müssen die Medien auch mal andere Begriffe für finden. Das ist vielleicht Abstimmung mit Füßen.

Cay Sophie Rabinowitz:

Die Beispiele MoMA und Guggenheim sind vergleichbar mit der Frage, ob ein Lokalkünstler nun das Geld für ein Jahr bekommt oder nicht. Auf welcher Basis entscheidet man, was zu unterstützen ist? Kann man eine Sammlungsausstellung mit einer kuratierten Ausstellung vergleichen, ist das wirklich auf derselben Basis? Wir wollen diese verschiedenen Blickwinkel und den kritischen Erfolg einer Ausstellung oder einer Installation auf der einen Seite und sehen darin selbstverständlich das Potential der Kunst, die wir alle so sehr schätzen. Aber auf der anderen Seite sprechen wir immer noch von der Zahl der Leute. Man muss hier die verschiedenen Strukturen wahrnehmen.

Regina Wyrwoll:

Die Frage, die sich nach wie vor stellt, ist die nach den Kriterien öffentlicher Förderung. Es gab viele Leute, die beim Gallery Weekend in Berlin waren und danach sagten: Meine Güte, wir brauchen hier doch keine Kunsthalle mehr, die Galerien haben so große und wunderbare Showrooms und können so große Ausstellungen darin machen. Warum muss man überhaupt noch die Öffentlichkeit bemühen? Für mich ist das im Sinne dieser Tagung die Frage: Gibt es andere zeitgemäße Kriterien für öffentliche Förderung? Soll der Staat, wie er sich das auch mal im Grundgesetz vorgeschrieben hat, das fördern, was sich auf dem Markt nicht hält? Wo sind die Orte, an denen man anderes finden kann? Gibt es Kriterien für öffentliche Förderung, die sich den Verhältnissen gegenüber angemessen zeigt, Hortensia?

Hortensia Völckers:

Während Ihr hier diskutiertet, habe ich die ganze Zeit an die documenta gedacht, die ja auch zu einem hohen Prozentsatz von der öffentlichen Hand gefördert wird. Es ist etwas sehr deutsches, dass es erlaubt ist, zunächst einmal die absolute Pleite hinzulegen. Ich war selber bei der documenta 10 dabei, mit uns hat danach einfach keiner mehr geredet. Es hat uns auch niemand mehr begrüßt beim Tag der Eröffnung, und es gab nicht einen einzigen Artikel in der Zeitung, der positiv war. Ich musste lernen, dass sich so etwas mit zeitlichem Abstand auch ändern kann und dass es heute einen anderen Blick auf die documenta 10 gibt. Jetzt habe ich das Gleiche noch einmal erlebt mit der documenta 12. Und trotzdem läuft die Sache weiter, das ist ein Riesenvorteil der öffentlichen Hand. Bei der documenta muss man allerdings auch dazu sagen, dass sie immer zugleich ein Publikumserfolg ist. Die Leute gehen hin. Nur die Medien regen sich auf, und die Kollegen und Fachleute finden es in der Regel absolut indiskutabel, was da passiert. Und dann beruhigt man sich wieder. Bei der documenta 12 habe ich mir gedacht: Wenn nicht bestätigt wird, was man in den Galerien und bei Sammlern sieht, also was der Markt zeigt, dann ist das grundsätzlich erst mal ein Problem. Da wehren sich dann die Museumsleute und sagen: Das bestätigt nicht, was hier gesammelt wird, es ist ein Skandal, der hat sein Privatmuseum gemacht - oder was man da sonst noch alles gehört hat. Und ich bin ja auch gefragt worden: Ist das alles noch normal? Es sind immer wieder neue Politiker, die sich wundern, was das da jetzt soll. Ich musste erklären, dass das Besondere der Freiraum ist, Sachen versuchen zu können, die dann eben auf höchstem Niveau scheitern oder auf Dauer reüssieren. Das genau ist es, was wir wollen: ein Freiraum. Ich bin gewissermaßen ein Gast in diesem Land, ich bin weder hier geboren noch aufgewachsen, aber geliebt, weil es hier extraordinary Arbeitsbedingungen gibt. Es gibt kein Land auf dieser Welt, wo es einen so luxuriösen und privilegierten Umgang mit Kunst und Kultur gibt. Insofern können wir uns hier über Allerlei abregieren, aber das ist natürlich alles sehr relativ. Ich fühle mich verpflichtet, diese Verhältnisse, in denen man hier arbeiten kann, zumindest einmal herauszustellen: Sie sind einmalig auf der Welt und deshalb muss man sie auch beschützen.

Regina Wyrwoll:

Adam Szymczyk, ist das hier wirklich eine luxuriöse Produktions- und Brutstätte für Kunst?

Adam Szymczyk:

Well, I have to commit, it was fairly a comfortable situation to work on the biennale in Berlin. But I also have to say that an exhibition like that, or like that of the documenta, would be impossible only with private funding, because it is enormously difficult to find private sponsors, who dare to support an exhibition without exactly knowing what the agenda of the exhibition is. I understand why the Kulturstiftung des Bundes is supporting the idea of a periodical art exhibition in Berlin. It is not telling the curators, what to do and this is exceptional, and this makes the substantial difference compared to even large art events that I realized with private money. I don't know examples in which private money on this scale would be spent without knowing any details and without advising the curators or institutions what exactly to do. So I guess, one can speak about freedom in the sense of being allowed to experiment in a space, which normally is not very open to experiments, because it is privatized and compartmentalized along the line of interests of private players, who of course do something for public good from time to time. But it is very often - I would say almost always - a part of their marketing strategy. I think the discussion about public or private funding of contemporary art is to a large extent theoretical. It is not really based on interesting and large events funded from the private sector. I don't know anything about such exhibitions, maybe in other fields like dance or theatre it is different. I can only speak about visual arts and about similar institutions like Kunsthalle Basel. In Switzerland it is not that easy to find money. Switzerland is very much built on myths. You might say, Switzerland is a paradise of private Mäzene, but the reality is slightly different.



Foto: © Hans Joachim Keller

Andreas Siekmann:

Ich wollte etwas zu den Kriterien sagen. Ich glaube, die öffentliche Hand hat - da muss man erst mal ganz fordistisch bleiben - eine kulturelle Grundversorgung zu garantieren. Wenn ich das alles einer Privatwirtschaft überlasse, dann gäbe es nur noch die Zentren wie bei jeder anderen Privatisierung auch. Ich finde, sowohl der Markt, der sich laut Josef Ackermann nicht selbst regulieren kann, als auch der Kunstmarkt sind nicht schon deshalb innovativ, nur weil es viele Quadratmeter Ausstellungsfläche gibt. Natürlich kann eine öffentliche Förderung Innovation unter den Subjekten fördern, meistens ist es dann die erste oder zweite Generation danach, die diese Innovationen dann verramscht oder veräußert und in den Markt gibt. Es sind meistens noch nicht einmal dieselben Leute oder dasselbe Klientel, die das machen. Aber wie kriegt man Innovationen hin - zumal der wirtschaftliche Druck auf die Subjekte immer größer wird und deshalb Freiräume an sich verhindert werden? Die andere Frage ist natürlich die nach dem Erfolg. Ein extremes Problem bei der documenta sind die Medien, die mit ihrem schrägen konservativistischen Ansatz - von wegen das Neue ist das Konservative - versuchen, die Form der Förderung von bürgerlicher Öffentlichkeit zu zurichten. Das kann jeder nachvollziehen, der mal eine Pressemitteilung geschrieben hat. Man denkt der Text muss drei Zeilen kürzer sein, um gelesen zu werden - das kann dann aber kein Mensch mehr verstehen. Man denkt immer, man müsste den Anspruch senken, eine zehnzeilige Pressemitteilung würde keinen Sinn machen. Ich finde, da passiert etwas wie eine ungewollte Selbstzensur: Jeder denkt, wenn er da nicht mitmacht, wird er in den Medien nicht erscheinen und dann existiert er nicht und dann gibt es keine Förderung mehr. Das ist die wirkliche Macht: dieser herbei visionierte Kommunikationswert. Den kann man sich auch immer mehr kaufen, das ist eine Situation, wo ich denke, es muss andere Kriterien geben, nach denen sich Öffentlichkeit bildet. Öffentlichkeit bildet sich da, wo sich etwas entzündet und einen Dissenz produziert. Das Problem ist, dass jeder denkt: Halt, warum soll ich mir hier den Arsch aufreißen, wenn es sowieso nicht vermittelt wird. Man muss also a) einen inneren Widerstand überwinden und b) den Kampf gegen die Form der medialen Präsenz über das, was eben Kunst sein soll, gewinnen und schauen, dass man das über Jahre anlegt. Deswegen ist auch eine Förderung der Grundversorgung wichtig.

Regina Wyrwoll:

Wir haben jetzt immer noch zwei Antagonisten, zum einen die öffentliche Förderung, die scheinbar eine Vielfalt garantiert, und dann den Markt, der Vielfalt verengt oder das Angebot reduziert, statt Vielfalt zu fördern. Dazwischen sitzen die Medien. Nun ist es aber so, dass wir zum Beispiel im Rheinland relativ langsam gewachsene Strukturen haben,

die sich zusammen mit den Künstlern und dem Kunstmarkt entwickelt haben, und wo gleichzeitig auch Museen gegründet wurden bzw. Orte, wo Dinge sich darstellen konnten. Es ist mittlerweile zu einer sehr prekären Situation geworden, wenn beispielsweise ein Museumsleiter sagt: "Ich bin jetzt mutig, ich traue mich jetzt mal gegen den Strom und gegen meine Stadtpolitiker zu schwimmen und ziehe drei Jahre ein Programm durch." Denn der öffentliche Sektor zieht sich mehr und mehr aus der Verantwortung zurück und erzeugt damit Druck auf die Museen, Öffentlichkeit herzustellen. Darüber hinaus wird zunehmend per se unterstellt, dass die Kuratoren und Museumsleute an einem Publikum gar nicht interessiert seien. Damit verschwindet der eigentliche Auftrag aus dem Blickfeld.

Andreas Siekmann:

Wenn ich frech wäre, würde ich sagen, dass das an der bundesrepublikanischen Normalisierungsdebatte liegt. Dass Kunst heute überhaupt so gefördert wird, hat natürlich etwas mit dem Faschismus zu tun. In der Nachkriegszeit musste Kunst unangepasst sein, weil unangepasste Kunst vorher verfolgt worden war. Das Natürliche dieser Normalisierungsdebatten spielt eine extreme Rolle, die wir ja auch an der Flick-Collection und ähnlichem nachvollziehen konnten: Die Kriterien gehen komplett flöten und als Gegenüber gilt, wer der lauteste Marktschreier ist oder das meiste Geld investiert. Obwohl - eigentlich stimmt das nicht ganz, wenn ich an autoritäre Regime denke - die Spiegelbilder in Moskau, Shanghai und Dubai -, die jetzt mittlerweile auch alle mit Kunst als Insignien der Macht dealen. Dort muss extrem viel neue Politizität aufgestellt werden. Das geht natürlich auch an die Adresse der Künstler, die bei den Frameconditions reflektieren müssen, warum was geht oder eben auch nicht.

Cay Sophie Rabinowitz:

Man kann nicht so einfach die Zeit der Luftbrücke, in die auch die Entstehung der DAAD-Stipendien fällt, mit der jetzigen politischen Situation vergleichen. Ich glaube, diese Vereinfachung ist problematisch.

Andreas Siekmann:

Ich habe gesagt, der Umstand, warum in öffentlichen Institutionen und auch in der Politik Kunstförderung als selbstverständlich angesehen wurde, hat etwas mit der Faschismusbewältigung zu tun. Das ist heute nicht mehr gegeben. Heute gilt das größte Glück der größten Zahl. Mach also Ausstellungen, die erfolgreich sind, die sich selbst tragen und streich am besten in den Museen die Archivstellen, die brauchen wir nicht mehr. Museen bzw. Kommunen beauftragen dann üblicherweise Beraterfirmen, die ihnen die Blockbuster-Ausstellungen optimieren; alles andere ist Experiment - Blümchenwiese. Das ist der Punkt. Und der Politiker eröffnet das dann so wie Herr Neumann auf der documenta, wo er mit 25 Mäusen vorgefahren kommt und denkt, er würde auf den G8-Gipfel fahren.

Stefan Koldehoff:

Ich würde den Leuten, die heute für das Präsentieren von Kunst in den Kunstvereinen und Museen verantwortlich sind, durchaus zutrauen, dass sie genug Gründe finden, die nicht mehr vor allem in der deutschen Geschichte begründet liegen.

Andreas Siekmann:

Es ging mir nur darum zu zeigen, dass im Hintergrund der damaligen Debatte, was als ein schützenswertes Gut zu gelten habe, die Ermordung von verschiedenen Künstlern stand.

Stefan Koldehoff:

Der Rückgang der öffentlichen Förderung hat nicht unbedingt mit einer Normalitätsdebatte im Hinblick auf die deutsche Vergangenheit zu tun, ich glaube, dafür gibt es inzwischen andere Gründe. Es hieß vorhin in einem Publikumsbeitrag entsetzt, dass ein Museum hier in Berlin noch nicht einmal mehr einen Ankaufsetat habe. Aber das ist ja inzwischen die Normalität in den Museen. Es gibt kaum mehr Museen, die operative Ausstellungsetats oder Ankaufsetats haben. Der Direktor des Wallraff-Richards Museums - eines der ältesten Museen, das wir in Deutschland haben - Andreas Blüm, hat über den Kölner Stadtanzeiger die Stadtverwaltung auffordern müssen, nach anderthalb Jahren doch endlich mal wieder die Fenster putzen zu lassen, da diese inzwischen so grün angelaufen seien, dass keiner mehr in das Museum reinkommen wolle.

Andreas Siekmann:

Da sind wir jetzt aber bei einer Geldfrage und bevor wir solche Geldfragen einführen, möchte ich sagen, dass die Museen oder öffentlichen Institutionen auch oftmals zu langsam sind und erst dann kaufen, wenn es zu teuer ist. Weil sie denken, das ist ein gesicherter Wert. Man kann damit auch schon viel früher anfangen und sich produktiver einmischen und nicht nur verwalten. Das wäre eine Möglichkeit. Es geht nicht nur um Geld. Ich finde diese Geldforderung immer etwas schwierig, weil es dann ja immer auf public private partnership hinausläuft. Zum Beispiel die Flick-Collection in Berlin: Da produziert Geld eine Subalternität im Kunstbetrieb, der man sich total unterwirft. Eigentlich ist diese Sammlung so subjektiv auf eine Person zugeschnitten, dass sie gar nicht museumstauglich ist. Wir können also maximal Teile heraus nehmen und diese präsentieren. Dass man sich dieser Sammlung auch öffentlich so unterwirft, trotz des Widerstandes von der Kunstseite, ist eine Bankrotterklärung.

Stefan Koldehoff:

Aber dann verstehe ich Ihre grundsätzliche Medienkritik nicht. Denn genau was Sie sagen, habe ich nach der Eröffnung der Flick-Collection in zahlreichen Medien gelesen: Die Kritik, dass hier ein Sammler gefeiert wird und nicht mehr die Kunst; die Kritik, dass hier Kriterien nicht vorhanden waren und dass so etwas tatsächlich in der ganzen Breite gezeigt wird. Zum Teil hieß es ja, das sei ein öffentlicher Showroom, aus dem heraus verkauft werde.

Andreas Siekmann:

Was auch passiert ist.

Stefan Koldehoff:

Die Kritik ist ja vorhanden. Mir geht es aber um die Frage, ob bei denen, die in den Kommunen und Ländern fördern, das Bewusstsein noch da ist, dass die Kultur ein originäres Existenzrecht hat und förderungswert ist. Das Museum war mal der geheiligte Schutzort der Museen. Irgendwann haben sich die Verantwortlichen in den Museen und vielleicht auch in den Kunstvereinen einreden lassen, sie seien vor allen Dingen Wirtschaftsunternehmen und müssten nach Möglichkeit kostendeckend arbeiten. Für mich ist ein Museum als Ausstellungsort immer ein Zuschussbetrieb, und das muss bitte auch so bleiben. Gewinne erwirtschaften geht sowieso nicht, noch nicht einmal kostendeckendes Arbeiten wäre für mich eine Forderung, die ich an solche Einrichtungen stellen würde. Da darf gerne Geld nach bestimmten Kriterien und Notwendigkeiten rein fließen. Ich habe das Gefühl, dass dieses Bewusstsein bei den Entscheidungsträgern einfach nicht mehr vorhanden ist.

Cay Sophie Rabinowitz:

Soll das Geld nur von den Steuergeldern des Staates da rein fließen? Oder soll auch die Industrie teilnehmen, Privatleute, Galeristen oder sogar die Künstler, wenn sie reich sind? Wie soll man das Geld zusammen kriegen?

Stefan Koldehoff:

Ich habe nichts gegen eine Mischfinanzierung. Ich als Kölner bezahle für eine völlig überflüssige U-Bahn im Wert von 1,2 Milliarden Euro und für die Bundeswehr und für dies und das und auch für sinnvolle Dinge wie Krankenhäuser und Schulen mit meinen Steuern - warum dann nicht auch für die Kultur? Der Kulturetat der Stadt Köln ist inzwischen unverschämte gering. Vorhin hieß es, in den Schulen fällt als erstes der Sport-, der Musik- und der Kunstunterricht aus. In den öffentlichen Haushalten wird sehr schnell immer an der Kultur gespart. Ich weiß, dass ich jetzt sehr populistisch argumentiere, aber wenn ich höre, dass Stadtkämmerer sich zunehmend dafür feiern lassen, dass sie public private partnerships eingehen, muss ich doch fragen: Was tun zum gleichen Zeitpunkt die Kommunen? Also: Mischfinanzierung ja, aber bitte nicht die öffentliche Hand aus der Pflicht entlassen.

Regina Wyrwoll:

Wir kommen aus einem Bundesland, wo nach wie vor Museen gegründet werden wie verrückt. Zuletzt hatten wir das Max-Ernst-Museum in Brühl, das zwar zum Erfolg geworden ist, aber auch ein Schreckensmoment war. Im Zuge der Ruhr.2010 gibt es schon wieder eine ganze Reihe von Neu- bzw. Umbauten, weil die Häuser nicht mehr nach ihrer Sinnhaftigkeit befragt werden, sondern nach ihrem Wählerpotential. Ein wunderbarer Kulturstaatssekretär wie Herr Grosse-Brockhoff trat sein Amt mit dem Programm an, dass wir hier Bestandserhalt machen müssen und auf keinen Fall Neubauten durchsetzen werden. Drei Jahre später sitzt man zwischen lauter Neugründungen, die er sogar öffentlich begründen muss. Da kann man sehen, dass die politischen Prozesse die eigentliche Motivation sind, sich mit dem Thema auseinander zu setzen. Die Sinnhaftigkeit der Institution selbst ist vollkommen außer Frage gestellt.

Stefan Koldehoff:

Da sind wir wieder bei der Frage, was sind die Kriterien, nach denen über öffentliche Kulturförderung entschieden wird? Ich nehme an, dass die Kulturstiftung des Bundes ein Fachgremium hat, das eingehende Anträge vorsichtet und dann entscheidet, ob das schützenswerte Räume sein können, die man unterstützt. Ist das so?

Hortensia Völckers:

Ja, wir ersticken in Gremien.

Stefan Koldehoff:

Haben Sie Politiker in diesen Gremien?

Hortensia Völckers:

Wir haben einen Stiftungsrat, das sind unsere Chefs, und das sind praktisch nur Politiker. Die Entscheidungen über die Projekte führen aber Fachleute, und die werden alle drei Jahre ausgewechselt. Wir selber, also der Vorstand, haben überhaupt kein Geld - was super ist. Aber noch mal zurück zu Berlin. Ich bin ein großer Gegner des Bauens einer neuen Kunsthalle, denn die braucht es überhaupt nicht. Typisch ist, dass es plötzlich ein Programm des regierenden Oberbürgermeisters ist, eine Kunsthalle hinterlassen zu wollen und mit diesem Versprechen punkten zu wollen. Es gibt genug Orte, die man einfach nur personell und finanziell richtig ausstatten müsste, dann könnten die die Aufgaben einer

Kunsthalle übernehmen. Es wäre besser, man hätte weniger Institutionen, könnte dafür aber vernünftig dort arbeiten. Aber darum geht es ja leider nicht. Es ist ein Riesenproblem, dass Politik über Kunst soviel Aufmerksamkeit bekommen kann. Mich beunruhigt es, wenn Politiker heute sagen, sie könnten gegenüber dem Wähler nicht mehr legitimieren, dass wir mehr Geld für Kultur ausgeben. Wir haben - und das finde ich einen wichtigen Punkt - einen Bildungsauftrag, und zwar gegenüber jedem einzelnen Bürger. Es ist ein Staatsauftrag - nicht nur für Eliten oder Exzellenzcluster.

Regina Wyrwoll:

Kommen wir doch noch einmal auf das Verhältnis von öffentlich und privat zurück. Die Großausstellungen oder andere Aktivitäten der öffentlichen Hand im Bereich der jungen Kunst sehen sich mehr und mehr dem Vorwurf ausgesetzt, dass sie nur noch dafür gemacht werden, dass der Markt zugreift und die Künstler rauskauft. Herr Siekmann, das Verhältnis von öffentlich und privat ist eine Medaille mit zwei Seiten, eines geht doch ohne das andere nicht, oder?

Andreas Siekmann:

Ich würde sagen, bei beiden ist symptomatisch, dass sie sich aus der Geschichte rausziehen. Der privatwirtschaftliche Bereich wird immer mehr kanonisiert. Ich nenne mal ein illustratives Beispiel. Vor 15 Jahren wurde ein Slominski-Fahrrad vom Museum Moderner Kunst Frankfurt gekauft, was damals noch relativ stark diskutiert wurde. Heute hängt es als Gemälde von Tim Eitel in der Kunsthalle in Tübingen und man denkt, es ist in den letzten 15 Jahren gar nichts passiert. Es scheint nur noch die Sammlerinteressen zu geben, nach denen eine öffentliche Institution erobert wird, damit ein Werk als öffentlich relevant dargestellt werden kann - als Teil des Wertbildungsprozesses. Da könnte die öffentliche Institution viel mehr mitregulieren, befürchtet aber, dass sie aus dem Kommunikationssystem Kunst rausfliegt, wenn sie sich solchen Prozessen widersetzt.

Regina Wyrwoll:

Wie könnte das aussehen?

Andreas Siekmann:

Indem man sagt, das ist mir jetzt zu oberflächlich. Oder indem man diese Privatinteressen teuer dafür bezahlen lässt. In solchen Fällen muss man öffentlich klar machen: Dieses Geld nehmen wir, um danach eine richtig gute Ausstellung zu machen. Natürlich kann man das nur zweimal machen, und danach ist Schluss. Die Sammler heute sind extrem vorsichtig, sie sammeln alle dasselbe: ein bisschen Eliasson, ein bisschen neunziger Jahre Kunst, Kippenberger, und dann hört es doch schon auf. Das Problem ist, dass sie sich extrem einschränken, und dass die sieben IWF-Länder sich als globaler Markt darstellen, den es aber gar nicht gibt. Wie viele afrikanische Positionen von welchen documenten sind in welchen Galerien vertreten? Gar keine. Dieser Markt ist immer mehr eine Erinnerung an sich selbst. Und dann kommt noch das Zeilenhonorar der Journalisten hinzu, 60 Cent. Wo soll da Qualität herkommen?

Stefan Koldehoff:

Bei den Zeitungen - nicht bei den ganz großen Blättern, aber bei den Regional- und Lokalzeitungen - leistet man sich immer weniger Fachleute für Kunst. Ich höre von immer mehr Zeitungen vom Kaliber einer Rheinischen Post oder eines Westfälischen Anzeigers, dass da inzwischen die Leute, die den Kaninchenzüchterverein machen müssen, übermorgen auch in die Ausstellung gehen dürfen. Man merkt das dann daran, dass auf den Pressekonferenzen, nachdem die Statements abgegeben wurden, 22jährige blondbezopfte Damen im grauen Kostüm aufstehen - Entschuldigung, das ist jetzt nicht so chauvinistisch gemeint, wie es klingt - und in der Regel drei Fragen stellen: Wie hoch ist die

Versicherungssumme, wie teuer ist der Katalog - und könnten Sie noch einmal Surrealismus in zwei Sätzen erklären? Entsprechend sehen die Artikel aus. Es werden einfach keine Kriterien mehr vermittelt. Das liegt vielleicht auch ein bisschen daran, dass es vor einigen Jahren einen Artikel von Diedrich Diedrichsen gab - ich glaube, es war in "Texte zur Kunst" - in dem er ganz vehement forderte, dass man die Grenzen aufheben müsse: Künstler müssten auch Kritiker sein, Kritiker auch Kuratoren und Kuratoren auch Künstler.

Andreas Siekmann:

Das produziert aber nicht Dilletantismus, das ist nicht wahr. Ich zum Beispiel schreibe auch und mache auch Ausstellungen. Ich glaube, dass ein Perspektivwechsel mehr Möglichkeiten bietet. Ich würde vielen Künstlern empfehlen: Mach deine Presseerklärung selber, um zu kapieren, wer dein Gegenüber ist. Man sollte nicht denken, man sei Teil eines Industrieprozesses, der um einen herum macht, und selber sei man nur ein Tamagochi. Gerade der Wechsel erweitert den Horizont und schafft mehr Möglichkeiten, darin eine Stimme zu haben.

Stefan Koldehoff:

Ich bin nach wie vor für die Trennung. Ich bekomme regelmäßig Anfragen, ob ich nicht Katalogbeiträge schreiben könnte oder Ausstellungen kuratieren. Ich will das nicht, das ist nicht meine Aufgabe. Ich bin für die Einhaltung klarer Grenzen - und eine Pressemitteilung ist keine Kritik.

Andreas Siekmann:

Klar, aber ich finde es trotzdem extrem wichtig, dass man sich in solche Prozesse einmischt und eine Meinung abbildet und dadurch eine Stimme erhebt. Ansonsten wird das einfach delegiert.



Foto: © Hans Joachim Keller

Regina Wyrwoll:

Könnte es nicht sein, dass das alles sowieso existiert, aber einfach nur nicht wahrgenommen wird? Wenn ich an Ihre Kuratorentätigkeit zum Beispiel für "EX Argentina" denke, dann ist das ja nicht etwas, was eine sehr große Öffentlichkeit gefunden hat, es hat eine erstaunte Öffentlichkeit gefunden, in Köln.

Andreas Siekmann:

Also marktpolitisch war das eine Nicaragua-Ausstellung.

Regina Wyrwoll:

Könnte es sein, dass von allem alles da ist, aber die Aufmerksamkeit gelenkt wird? Man kann ja nicht sagen, dass kritische politische Kunst bei uns nicht existiert oder darüber nicht geschrieben wird. Es stellt sich eher die Frage, wohin es gelenkt wird. Ich würde gerne mal unsere nicht-deutschen Vertreter fragen, ob wir hier eine sehr deutsche Diskussion führen.

Adam Szymczyk:

I don't know much about German cultural politics. But when we landed in Berlin to work on the biennale, we realized that we are in the middle of a discussion about the Kunsthalle. That's why we attempted to organize a part of the Berlin biennale in the Neue Nationalgalerie, because we think that the Glashalle is the perfect space to do contemporary shows with young contemporary artists. So we tried to go back to the original premise, when it was built in the late sixties and tried out, if it is still working - and it worked wonderful. I guess, there must be some other agenda behind this discussion, behind the real need, that this institution has to exist. But it is really hard for me to judge about the situation in Berlin. I can only speak about the Kunsthalle in Basel, where the program of public private partnership is working very well. The Kunsthalle is based on three main sources of funding. One is the public funding that comes directly from the Baseler Stadt and this is around 30% of the budget. Then there is the direct funding from the members, we have 2000 members in the Baseler Kunstverein. They don't pay much, but it is still very important to have this direct support, because it gives you the feeling that you are doing something relevant. And the members support what you are doing by their individual choice and this is a fine example, how someone can participate in this public sphere and not only be the recipient of blockbuster exhibitions.

Cay Sophie Rabinowitz:

Als Amerikanerin, die seit 1990 in Berlin einen Wohnsitz gehabt hat und seit einem halben Jahr in der Schweiz wohnt, kann ich nur sagen, dass das Einzige, was sehr deutsch ist, die Tendenz ist, etwas in eine Polarisierung zu stellen, in dieses Entweder-Oder. Hier setze ich meine Grenze. Wenn Adam erzählt, es gibt drei Funding-Gruppen, die in die Kunsthalle Basel investieren, sehe ich das als eine sehr gesunde Situation an, wo Verschiedene die Möglichkeiten und das Potential haben, es aus verschiedenen Gründen zu unterstützen. Da sind auch welche dabei, die Marktwerte verstärken, es gibt immer Gründe, warum man investiert. Aber ich möchte noch einmal nachfragen, was Sie vorhin mit Nicaragua meinten.

Andreas Siekmann:

Nicaragua ist so ein Klischee des Alternativen. Es gab zum Beispiel hier in Berlin eine Ausstellung über Buenos Aires, die Partnerstadt von Berlin ist. Die Ausstellung wurde in den ehemaligen Schlachthöfen gezeigt, weil es eben um Argentinien ging. Deshalb wurde sie nicht in der Kunsthalle oder etwas Ähnlichem gezeigt. Das ist immer wieder derselbe Umgang und ich finde, das ist das Problem. Ich habe im Kölner Museum Ludwig diese Ausstellung über Argentinien kuratiert, und sie war marktpolitisch gesehen maximal eine Soli-Ausstellung in der Mentalität von Nicaragua, weil sie vielen Leuten marktpolitisch eben ganz weit weg erschien.

Cay Sophie Rabinowitz:

Da kann man nur hoffen, dass ein paar blond bezopfte Damen - wie Herr Koldehoff eben sagte - gekommen sind. Ich finde die Ironie auf diesem Podium heute Abend ein bisschen komisch.

Andreas Siekmann:

Ich wollte zeigen, wie begrenzt ein Markt hier vorgeht, weil er maximal für die sieben IWF Länder spricht und dabei denkt, er sei international. Es gibt ja jetzt so ein bisschen den indischen oder den chinesischen Markt, wo dieser Markt eine Konterkarierung erfährt, aber einen osteuropäischen Markt zum Beispiel kennen wir nicht.

Cay Sophie Rabinowitz:

Es gibt Kunstmärkte, die außerhalb unserer Welt existieren. Wir verstehen alles nur aus unserer Welt und sehen sie als die einzige. Genau wie man Kunst schätzt, die verschiedene Blicke, Meinungen und Interpretationen hat, sollte man auch verstehen, wie wir existieren. Da gibt es nicht nur uns, das informierte Publikum, weil wir alle in irgendeiner Weise daran interessiert sind. Warum wir also einen Künstler oder eine Ausstellung nicht nur mit unserem Geld, sondern auch mit unserem Konsens unterstützen, spielt auch eine große Rolle. Wenn man über privates oder öffentliches Geld redet, muss man auch die Gesamtstruktur unserer Welt bedenken.

Regina Wyrwoll:

Heute Nachmittag sind ja verschiedene Vorträge gehalten worden, die das sehr genau auseinander gezogen haben, vor allem der Vortrag von Stephan Schmidt-Wulffen. Was mir wichtig erscheint, ist folgende Frage: Wir sagen, es gibt einen Konsens über den Markt und über die Kunst, die darin eine Rolle spielt - aber ist das wirklich noch so? Sind wir alle noch so wie früher in den sechziger, siebziger Jahren felsenfest davon überzeugt, dass das, was wir vertreten, das Richtige ist? Hat sich das durch die Globalisierung nicht sehr fragmentiert und aufgesplittert? Das ist ja einer der Gründe, warum sich die Rolle der Kunstvereine in den letzten Jahren scheinbar stark geändert hat. Die Kunstvereine stehen an einer Nahtstelle zwischen Kunst und Markt, die sie unverzichtbar macht. Aber wie verhält man sich, wenn man zum Beispiel ein kleines Institut vertritt, das personell und finanziell sehr schlecht ausgestattet ist? Wie argumentiert man vor seinen Mitgliedern, wenn man zum Gallery Weekend fährt und sprachlos vor dem steht, was sich hier abspielt? Das ist keine so leichte Aufgabe, nehme ich an. Herr Szymczyk, haben Sie ihre Mitglieder aus Basel hierher geholt?

Adam Szymczyk:

Of course, this is an important part of our Verein. You mentioned that the way the Kunstvereine work changed, but I'm not so sure. For instance, when you look at the catalogues of exhibitions of the Baseler Kunstverein in the beginning of the twentieth century or a little bit later, you have the list of prices of the works, which were exhibited. It was surprising for me, that they were basically institutions, where the local collectors could buy art. This was the original reason, why artists worked together to set up this initiative, because they needed a vent to offer their products in times of lack of commercial galleries and other forms of dealing with art. There is always a trace of something commercial in every art institution. I'm tempted to go back to the history of the Basel Art Fair, which began as strange exhibition that took place three times in the Kanton Lausanne in the sixties. This show is not very often mentioned now. There was an exhibition project in the museum in Lausanne, which was called "Salon international des galleries pilotes", which is to translate in "International Salon of the leading Galleries". This show was first set up in 1963 by the curator of the museum and then repeated three times, the last salon took place in 1970. This was a quite strange exhibition: A museum invited galleries and not artists. There was a certain utopia of showing the contemporary artwork and using galleries as mediators, all in the context of a

museum. It is a construction, which is quite unlikely to be repeated now. I guess, the fair in Basel realized that there is a certain niche in the market and the niche is called contemporary art. I think there is something quite interesting in the strangely mixed origins of the market that are somehow overlapping with the museum, an institution, which is supposed to be free of the constraints of commerce.

Regina Wyrwoll:

Das ist eine sehr wichtige und interessante Frage, wie es zu diesem Auseinanderdividieren von Markt und öffentlich geförderten Häusern gekommen ist. Die Kunstvereine hatten, als sie sich im 19. Jahrhundert gründeten, keine Berührungängste mit dem Verkaufen. Im Gegenteil: Sie wollten verkaufen. Innerhalb von zehn, zwanzig Jahren haben sich in enormer Schnelligkeit Kunstvereine gegründet und Netzwerke gebildet, sie haben kommuniziert und ihre Ausstellungen weitergegeben, die Sammler haben gekauft, und es wurden Transportmittel gefunden. Warum ist der Gegensatz heute so groß geworden? Welches Vertrauen ist verloren gegangen? Oder liegt es an den Vertretern der öffentlichen Hand, dass sie nicht selbstbewusst genug ihre Positionen vertreten haben? Woher stammt diese ideologische Trennung? Sie steht im Widerspruch zur Realität der Zusammenarbeit zwischen den einzelnen Segmenten.

Stefan Koldehoff:

Ich überlege, ob ich da überhaupt so eine scharfe Trennlinie sehe. Ich kann für mich nur sagen, mir ist es egal, wo ich interessante Kunstwelten entdecke. Ob das in einem Kunstverein, in einer Galerie oder im Museum ist, spielt für mich keine Rolle. Aber ich gestehe ein, dass ich - da komme ich wieder auf Herrn Siekmanns Pressemitteilung zu sprechen - aus einer gewissen Betriebsblindheit heraus eine Einladung aus einem Museum anders lese als eine, die aus dem Kunstverein oder von dem Künstler direkt kommt. Weil sich in den letzten Jahrzehnten einfach durchgesetzt hat, dass das, was im Museum zu sehen ist, in irgendeiner Weise kanonisiert ist, wohin gegen das, was sich in den Kunstvereinen abspielt, oft das noch Ungeprüfte, das noch nicht Abgesegnete ist. Unsere Kultursendung auf Deutschlandfunk läuft täglich abends von fünf nach halb sechs bis sechs Uhr, wir haben täglich vier Sendeplätze, wenn ich Glück habe bekomme ich jeden Tag ein Kunstthema durch gegen die Kollegen für Theater und Kulturpolitik. Wir senden 364 Mal im Jahr, wenn wir also Glück haben, sind es 364 Kunstbeiträge im Jahr. Wenn ich jetzt statistisch denke, wie viel davon in Museen, in Kunstvereinen oder anderen Orten wie Galerien stattfindet, wäre das ein Missverhältnis von Siebzig-Zwanzig-Zehn. 70 Prozent Museen, 20 Prozent Kunstvereine oder Stiftungen - wie zum Beispiel die Ursula Blickle Stiftung in Kreischtal, die ein gutes Programm macht - und 10 Prozent kommerzielle Galerien. Woher das kommt, weiß ich nicht. Ich glaube, dass es nicht an unserer Ignoranz liegt. Es hat zum Teil mit einer gewissen Chronistenpflicht zu tun. Wenn die große Mark Rothko Ausstellung in München ist, dann müssen wir sie als Deutschlandfunk einfach bringen, diese Verpflichtung haben wir unseren Hörern gegenüber. Wenn es dann aber die spannende progressive Avantgarde-Ausstellung in einem kleineren Institut gibt, dann will ich den Freiraum haben, auch darüber etwas machen zu können. Vielleicht bin ich unbewusst bereit, den Museen das höhere Gewicht beizumessen - das wäre dann ein Fehler.

Regina Wyrwoll:

Normalerweise reflektiert man darüber ja gar nicht, wie sich das in anderen Medien abbildet.

Andreas Siekmann:

Ich glaube, ein Großteil ist gar kein Gegensatz. Wenn ich zum Beispiel an "Monopol" oder andere Zeitschriften denke, dann geht es darum, möglichst breit gesellschaftlich zu streuen und darin praktisch eine Art von Verankerung zu sehen. Ich sehe eher ein Problem darin, dass das von Produzentenseite aus als Gegensatz gesehen wird. Es geht nach wie vor

auch immer um die Verhandlung, was Freiräume sind oder was freie Meinungsäußerung anbelangt. Also public private partnership finde ich prima, zum Beispiel in Basel, wenn ich mir dort dann auch eine Ausstellung gegen Hoffmann LaRoche leisten kann, wo die Produktion von Generika der AIDS-Medizin durch den Patentschutz verboten wird, so dass sich diese Medizin in Afrika niemand leisten kann. Wenn mir solche Möglichkeiten garantiert werden, habe ich nichts dagegen. Als Produzent muss ich gerade diese Freiräume immer wieder herausfordern, ansonsten schläft so eine Form bürgerlicher Gesellschaft ein. Man geht immer so selbstverständlich davon aus, dass im kulturellen Fluidum immer irgendwie etwas entsteht. Das wird aber in Wahrheit immer zwischen konkreten Subjekten ausgehandelt und entsteht, indem es sich an Öffentlichkeit reibt und Öffentlichkeit bildet. Das geht nur in einem idiosynkratischen Verhältnis, mit so einer Art Hassliebe sowohl zum Kunstbereich wie auch gegenüber einem Publikum.

Hortensia Völckers:

Mir ist das ein bisschen zu polarisierend. Ich habe mir jetzt die ganzen Kunstvereine, mit denen wir zusammen arbeiten, durch den Kopf gehen lassen, und es ist natürlich unglaublich unterschiedlich von Fall zu Fall. Es gibt Kunstvereine wie zum Beispiel in Stuttgart, die arbeiten sehr gut, übernehmen aber plötzlich die Aufgabe von Museen. Da brauchen sie dann auch viel mehr Gelder und klagen, dass sie nicht genug haben. Sie machen eigentlich nicht das, was Kunstvereine normalerweise tun sollten. Kunstvereine sind eine erste Station für junge Künstler, die sich bewähren sollen - genauso wie die Leiter - um dann durch den Markt, durch die Sammler, durch die Galerien entdeckt zu werden und anschließend möglicherweise in die Museen zu gehen. Zumindest war so in den letzten Jahrzehnten der Weg. Man macht nicht in einem Kunstverein eine Retrospektive von Stan Douglas.

Regina Wyrwoll:

Kunstvereine sind private Vereine, und wenn der jeweilige Vorstand ein solches Programm genehmigt, dann ist das okay. Außerdem war das eine Kooperation mit der Staatsgalerie Stuttgart.

Hortensia Völckers:

Ja, aber die Initiative kam vom Kunstverein, der auch den größten Part übernommen hat. Dadurch verschieben sich die Ebenen. Es gibt auch viele Kunstvereine, die mit unglaublich wenig Geld zurecht kommen, wo aktive Leiter da sind, die an die Politiker herangehen. Das ist ein Punkt, der sehr wichtig ist. Mir fällt bei meiner Arbeit auf, dass bei vielen Kollegen die Bereitschaft, auf Geldgeber zuzugehen, gering ist. Man muss aber penetrant und vermittlungsbesessen sein, ansonsten funktioniert es nicht. Man muss die irgendwie gewinnen, es bleibt gar nichts anderes übrig. Ich selbst muss mich ja auch rechtfertigen, wenn eine Veranstaltung nur schlechte Kritiken bekommt oder keiner hingehht. Da muss ich dann auch den Politikern erklären, warum das so ist und warum wir da trotzdem weitermachen. In Universitäten oder Schulen ist das vielleicht nicht so, aber im Kulturbereich gehört es einfach dazu. Es ist Teil unseres Jobs, unsere Arbeit an die Besucher und an die Geldgeber zu vermitteln. Politiker kennen sich da nicht aus, man muss ihnen helfen, sonst sind sie nur aus den Medien informiert. Manche Kunstvereinsleiter können das, weil sie eben kommunikativ und insistent sind, andere können es nicht - dann geht es schief. Dass aber ein großer Kunstverein in einer wichtigen Stadt wie Köln nur 40.000 Euro im Jahr bekommt, womit er gerade mal die Honorare von drei Personen zahlen kann, und der Leiter dieses Kunstvereins dann ausschließlich damit beschäftigt ist, Gelder zu akquirieren - das ist einfach too much! So kann man nicht arbeiten. Und die Menschen, die sich unter solchen Bedingungen professionalisieren, sind auch ein Problem, weil sie für ihre spätere Arbeit - wenn sie beispielsweise mal in ein Museum kommen - einen falschen Ansatz mitbringen. Das finde ich richtig gefährlich, und das muss sich ändern.



Foto: © Hans Joachim Keller

Regina Wyrwoll:

Um noch einmal auf die Kriterien von öffentlicher Förderung zurück zu kommen: Muss man in den öffentlichen Institutionen mehr Widerständigkeit an den Tag legen? Wäre das eine Forderung an uns alle, sich wieder mehr auf sich selbst zu beziehen? Oder soll man stärker in die Städte hinein kommunizieren? Ich habe den Eindruck, dass diese Art von Widerständigkeit in der öffentlichen Kunstlandschaft nicht mehr möglich ist oder nicht mehr gemacht wird. Man weicht auf ein stromlinienförmiges Programm aus, so dass man zumindest noch drei Ausstellungen in Folge eröffnen kann und irgendwo ein Publikum erreicht. Das ist ja auch eine Methode, mit der Sache umzugehen. Herr Siekmann, was erwarten Sie von den Leitern - mehr Beharrlichkeit oder mehr Mut?

Andreas Siekmann:

In erster Linie mehr Freiraum, mehr Zutrauen, dass man solche Dinge auch selbst stemmen kann. Ich plädiere für eine Form von selbstorganisierter Praxis. Das bedeutet nicht, dass man selbst das Geld organisieren kann, sondern dass man die ganzen Prozesse, die es für eine Ausstellung braucht, mit erfindet und darin auch eine Poesie denkt, weil es um diese geht. Was Sie eben als Vermittlung bezeichnet haben, ist eben auch eine Aufgabe der Kunst, nicht nur eine der Pädagogik oder der Didaktik.

Regina Wyrwoll:

Ich würde gerne Adam Szymczyk bitten, noch ein paar Worte über Foksal in Warschau zu sprechen. Das ist ja auch eine Institution, die sich aus ganz besonderen Gründen gegründet hat und die eine sehr große Ausstrahlung gewonnen hat.

Adam Szymczyk:

I used to collaborate with the Foksal Gallery Foundation in Warsaw. This institution was established in 1997 as a kind of support for the Foksal Gallery, which is a tiny exhibition space in Warsaw, founded in 1966 during the communist time by a group of artists and art critics. After 1989, when I and two colleagues of mine started to work with the Foksal Gallery, we realized that in the changing conditions of the new economy in Poland it was getting more difficult to get funding for exhibitions, publications and other projects. Therefore, we established the foundation. Quickly it became clear,

that this model didn't work, because of differing opinions concerning the program of the gallery between the director and us. So we decided to leave the gallery and open a new office in a new space. Basically, it is a small institution, which is now operating since ten years. Its aim is not so much to represent polish contemporary artist but to enable them to produce work. The foundation is also involved in publications, organizing conferences in the field of contemporary art and recently, one of the major projects initiated by the Foksal Gallery Foundation was the so called Institute of Avantgarde. This is a small pavilion built on top of an apartment block, where an artist, Edward Krasinski, had his studio, which he shared with another artist. After his death the studio - which is full of artworks by Krasinski - remained unused and the foundation decided to preserve it and also to turn it into a research centre. This is an example of a self-organized institution established by a group of people, who wanted to have their own institutional format in addition to the existing ones.

Regina Wyrwoll:

Von wem wird es gefördert?

Adam Szymczyk:

The funding is mixed. At a certain point the foundation started to represent a group of polish contemporary artists exclusively by taking part in selected art fairs. This business part is limited to a section of the international art market. And contrary to many newly established commercial galleries in Warschau the foundation is not commercially active in Poland. So the money, which is made through the sales in the international art market, is reinvested in various projects in Poland. There is still no sufficient public funding in Poland for contemporary art.

Cay Sophie Rabinowitz:

I'm curious - is it true that the foundation was established from money from the Sorros-Foundation? What was the start-up money?

Adam Szymczyk:

There was almost no start-up money, and definitely not from the Sorros-Foundation.

Cay Sophie Rabinowitz:

As a foundation, which is a business model essentially - and I don't say that this is a bad or a good thing, it's just a model - why is the Foksal Foundation called a small institution and not a gallery?

Adam Szymczyk:

For me, a foundation is not a business model. Of course, it is an institution, which has to spend money according to the statutes. It sets its own limitations in regard to how the money is spent. The money is not serving for the well-being of the founders as it is in other business models. When you set up commercial activity you make money, I suppose, and you spend the money in the way you want: The money is partly invested in your firm and partly spent for luxurious goods. Here, the foundation is set up to support important art projects and research in Poland and abroad. The result is, that a number of exhibitions, where younger polish artists participated in recent years in German museums or other institutions, were funded or co-funded by the foundation or at least co-organized in certain ways. It's a kind of paradox because the money, which is coming from the global art market, is returned to the countries of origin in form of a support for

institutional exhibition projects.

Cay Sophie Rabinowitz:

Ist es öffentlich oder privat?

Regina Wyrwoll:

Weder noch.

Adam Szymczyk:

It is private in the sense that it is an initiative of a group of people, who decided to invent a specific organisational form - not a business model - with the aim to realize certain goals.

Cay Sophie Rabinowitz:

Warum ist ein business model etwas Negatives? Es funktioniert.

Regina Wyrwoll:

Ich würde diese Diskussion hier gerne abbrechen. Wichtig an dem Beispiel ist, dass hier eine Interessengemeinschaft zwischen Künstlern und Kuratoren etwas auf die Beine gestellt hat und - weil es zum richtigen Moment war - damit an den öffentlichen Institutionen einfach vorbeiziehen konnte. Es geht ja hier immer noch um Kriterien, einige haben wir auf dem Podium erarbeitet oder zum Vorschein gebracht. Ich fände es natürlich super, wenn diese Tagung am Ende drei oder vier wunderbare Sätze formulieren könnte, warum die öffentliche Hand zeitgenössische Kunst fördern muss. Die letzte Frage für das heutige Podium: Sind Kunstvereine oder vergleichbare Institutionen durch die Medienwelt, die veröffentlichte Meinung, die Großereignisse und den Markt eigentlich bedroht? Herr Siekmann, Sie stellen demnächst wieder in einem Kunstverein aus...

Andreas Siekmann:

Also klar ist, dass die Kunstvereine ein Scharnier sind. Ich würde mir von Kunstvereinen viel mehr autonomes Programm wünschen und untereinander auch viel mehr Unterschiede, und dass sie in dem Punkt auch richtig einseitig sind - weil sie sich das nämlich leisten könnten. Ich finde wichtig zu verstehen, dass die Mitglieder auch mal eine Berliner Position haben wollen und am gesellschaftlichen Glamour teilnehmen möchten, oder was auch immer da mitproduziert wird. Auf der anderen Seite hat ein Kunstverein auch immer die Gelegenheit, durch ein sehr spezifisches Programm Position zu beziehen, das vermisse ich oft. Langfristig ist solch eine extreme Positionierung viel effektiver. Aber Kunstvereine sind in dem Punkt vielleicht genauso kurzfristig wie Politiker.

Stefan Koldehoff:

Ich verstehe Kunstvereine eigentlich genau wie Museen primär als regionale oder lokale Einrichtungen und glaube, dass es das Publikum ist, auf das sich Kunstvereine und auch Museen in erster Linie konzentrieren sollten. Sie müssen nicht den Anspruch haben, bundesweit Ausstrahlungskraft zu entfalten. Wenn sie dadurch gefährdet wären, dass sie in den großen Medien nicht vorkommen, dann würde etwas falsch laufen.

Cay Sophie Rabinowitz:

Für mich geht es immer wieder auf verschiedene Polarisierungen zurück, welche Beschreibung oder welche Form von Institution man mehr schätzt: Kunstverein versus Museum oder eine Pressemitteilung eines Künstlers versus die eines Kurators oder eine Foundation versus ein kommerzieller Konzern. Letztlich sollte der Schwerpunkt wieder mehr auf die Kunst gelegt werden und auf die Umstände ihrer Produktion. Das ist nämlich eine große umständliche Sache, Kunst zu produzieren. Wir können eine Sprache entwickeln, um diese unterschiedlichen Kontexte und Kräfte klar zu machen: öffentlich oder privat, kommerziell oder eine andere Form von Produktion. Für mich geht es um die Qualität des Inhalts, und man kann Resonanz bekommen, wenn die Qualität gut ist. Ich sehe ganz viele verschiedene Arten und Weisen, wie man das machen kann.

Hortensia Völckers:

Was die Kunstvereine angeht, so wünsche ich mir, dass sie so radikal wie möglich bleiben. Und da gebe ich Herrn Koldehoff Recht: Oft übernimmt man sich in dem Versuch, internationale Ausstellungen in einem Kunstverein zu zeigen. Bei manchen geht es, bei manchen nicht. Wir als Kulturstiftung freuen uns über alles, was wir für die Kunstvereine tun können. Vor zwei, drei Jahren haben wir ein Programm entwickelt, wo die Arbeitsgemeinschaft deutscher Kunstvereine eine größere Summe bekommen hatte - ich glaube, es waren über 400.000 Euro - die dann auf die Kunstvereine verteilt wurde, die gerne mitmachen wollten. Die Kunstvereine sollten mit Kunstakademien in anderen Ländern zusammenarbeiten. Das sind schöne Programme, die eine Öffnung bringen. Ein Grund zur Schande aber ist es für Jemanden wie mich, die für die öffentliche Hand arbeitet - und nun gebe ich das Beispiel, das alle kennen, die in Berlin leben - wenn eine Ausstellung wie die zur RAF von der öffentlichen Hand nicht verantwortet wird, weil man Angst hat, dass das Thema zu heiß ist. Wenn man solche Fälle der privaten Finanzierung überträgt, dann ist der Effekt, dass es nicht genug Ausstattung und Zeit gibt, eine solche Ausstellung richtig zu bearbeiten - was bitter nötig gewesen wäre. Es ist eine Katastrophe, wenn so etwas passiert, und ein Riesensproblem, was wir dann haben. Man muss unglaublich gepanzert sein, um diese Überzeugung bei Projekten durchzuhalten, und da spreche ich dir, Andreas, sicher aus dem Herzen, vor allem wenn die Projekte kritisch werden, wenn sie gegen den Staat gehen oder gegen die Politik. Dann ist plötzlich ein Bild aus dem Baader-Meinhoff-Zyklus von Richter ein Grund, diese Ausstellung nicht mehr mit öffentlichen Geldern zu machen. Das ist bitter. Beim RAF-Beispiel war es besonders schwierig, weil es dadurch zu einer Ausstellung gekommen ist, die dieses Thema nicht verdient hat. Offenbar gibt es einen Bedarf, sich damit auseinanderzusetzen, vor allem bei den jungen Leuten. Die kamen von überall her angereist und haben sich das mit großer Faszination für das Thema angeguckt. Nur wurde es bei dieser Ausstellung nicht richtig und nicht kritisch vermittelt. Das ist zwar schwierig, aber ich würde es als eine der großen Hürden bezeichnen, die man einfach nehmen muss. Ansonsten hat die öffentliche Hand ihr Mandat komplett verfehlt.

Adam Szymczyk:

We will have a Mitgliederversammlung in about a month and this is something that always makes me think, that it is still quite relevant and very interesting to work for an institution, which is based on voluntary participation of different members of the community and it is not comparable with other models such as a museum, which always has to serve different political or economical agendas. A Kunstverein only works as long as the people as the living body of the Kunstverein are still there. You cannot run a Kunstverein against the local community, which I think is a sort of answer to the question of social relevance of certain art projects. I don't think that there is a recipe, how to make a socially relevant exhibition. For instance, I don't believe that an exhibition that raises political subjects must be necessarily a socially relevant one. Relevance is quickly proofed by the degree of participation of the cities or areas in the project. In that sense, one can say, running a Kunstverein is like running a state, it's like a model state, because you have to make politics to convince your citizens, that they still should support you. The uniqueness of these institutions is that the

individuals still have the opportunity to influence the course of events. It is very difficult to keep the format of Kunstverein when you make it fully dependent on money coming for instance from one huge pharmaceutical company - which could be very easy in Basel. In this case, the civic liberty to associate in order to achieve something - first building the Kunsthalle and then having exhibitions there - is still more or less similar to the initial moment, when the Kunstverein was founded in 1869. It's a quite resistant organisational form, which is quite unique.

Regina Wyrwoll:

Das ist ein schönes Schlusswort. Ich hoffe, dass Sie alle sich so auf ihre Mitglieder verlassen können, wie das Adam Szymczyk kann. Wir wünschen Ihnen, dass diese Tagung sehr gut läuft, und wir wünschen Ihnen die Nähe zur Kunst und den Künstlern. Dankeschön.