

Kunst, Kritik und Institution

Panel 8

MODERATION
NORMAN L. KLEEBLATT

JULIA VOSS
MISCHA KUBALL
GREGOR H. LERSCH

Kunst und Aktivismus

Julia Voss

Der Ankündigung der Tate Galleries, keine Spenden der Familie Sackler mehr anzunehmen, gingen Proteste voraus, die von der amerikanischen Fotokünstlerin Nan Goldin initiiert worden waren. Ihr Beispiel hat Schule gemacht. Im Jahr 2019 wurden viele weitere Forderungen veröffentlicht, in denen sich Künstlerinnen und Künstler gegen die Zusammenarbeit mit Geldgebern ausgesprochen haben, deren Reichtum sich etwa aus der Herstellung und dem Verkauf von Waffen speist oder daraus, in diese zu investieren. Der Vortrag gibt einen Überblick über diese von Künstlerinnen und Künstlern initiierten Bewegungen und diskutiert die möglichen Folgen. Wie verhält sich der Aktivismus zur Kunstkritik? Handelt es sich um eine weitere Phase der Institutionskritik oder sehen wir uns einem neuen Phänomen gegenüber?

Populismus vs. Demokratie und soziale Medien

Mischa Kuball und Gregor H. Lersch

In ihrem Gespräch analysieren Mischa Kuball und Gregor H. Lersch die zeitgenössischen künstlerischen und kuratorischen Definitionen von öffentlichem Raum, Demokratie und Kunst. In jüngster Zeit stehen diese drei Definitionen im Mittelpunkt der Geschichte und haben sich gegenüber den Interpretationen und Zuschreibungen der 1970er Jahre erheblich verändert. Die aktuellen Diskussionen dienen als Plattform, um über die Projektreihe *public preposition* und die Ausstellung *res.o.nant* von Mischa Kuball die ästhetischen und kuratorischen Implikationen der Auseinandersetzung mit diesen Themen in einem erweiterten soziokulturellen Kontext zu diskutieren. Im Fokus steht die Beziehung zwischen historischen Stätten und ihrem Kontext, unter anderem am Beispiel des Jüdischen Museums in Berlin und Lersch's kuratorischen Ansatzes zu Themen, die die Rolle des Museums über traditionelle Definitionen und Grenzen hinaus erweitern.



Abb. 23: Andrea Fraser, 2016 in Museums, Money, and Politics (Detail), 2018

Julia Voss

Wer »Populismus« sagt, meint damit häufig das rechte Spektrum der politischen Bewegungen. Dieses gilt – mit guten Gründen – als Antagonist der Kunstwelt, auch der Kunstkritik, wie überhaupt der Presse- und Meinungsfreiheit im Allgemeinen. Von den rechten Angriffen auf die Kunstfreiheit ist in diesem Band wiederholt die Rede. In meinem Beitrag soll es mir aber um das gegenteilige Phänomen gehen, auf das die Künstlerin Andrea Fraser in ihrem Buch *2016 in Museums, Money, and Politics* eindringlich hingewiesen hat:

Was nämlich, wenn Populismus und die Kunstwelt auch Verbündete wären? Wenn sich herausstellte, dass die Kunst auf herausragende Weise die Populisten unterstützt, ihnen hilft und schmeichelt, und sie darüber hinaus glorifiziert?

Diese Einschätzung klingt zunächst wenig einleuchtend. Fraser jedoch hat für diese These viele Argumente vorgelegt, die sich in einem Dreischritt zusammenfassen lassen und hier anhand von Zitaten aus ihrer Veröffentlichung nachvollzogen werden sollen:

1) Bei der Neuen Rechten, so Fraser, handele es sich um »Konservative, die als Populisten in den Wahlkampf gezogen seien – um als Plutokraten zu regieren.«¹

2) Der Einfluss des Kapitals auf die Politik sei inzwischen so weitreichend, dass Soziologen, Politologen und andere Beobachter des Systems zu dem Schluss gekommen seien, dass die Regierungsform nicht länger als »Demokratie« gelten könne: »Stattdessen sind die Vereinigten Staaten eine Plutokratie geworden – eine Regierung von Reichen.«²

3) Diese Entwicklung zeige sich insbesondere in der Kunstwelt: »Kunstinstitutionen in den Vereinigten Staaten haben auch von der steigenden Konzentration des Reichtums profitiert. [...] Die 128 Kunstinstitutionen, die Gegenstand dieser Studie sind, setzten mehr als 4,2 Milliarden Dollar im Jahr 2015 um [...]. Obwohl Kunstmuseen gemeinhin als »öffentliche Einrichtungen« gelten, verfügen die meisten über wenige oder gar keine demokratischen Strukturen und staatliche Unterstützung. Stattdessen haben sie sich durch aufsehenerregende Wohltätigkeitsgalas und Spendernamen, die fast jede Wand schmücken, zu Schaufenstern für privaten Reichtum entwickelt, in denen Reichtum mit Großzügigkeit, Kreativität und kulturellen Errungenschaften gleichgesetzt wird.«³

1 Im Original: »[...] conservatives who ran as populists – in order to rule as plutocrats.« Andrea Fraser: *2016 in Museums, Money, and Politics*, Cambridge, Mass. 2018, S. 31.

2 Im Original: »Instead, the United States has become a plutocracy – government by the wealthy.« Ebd., S. 13.

3 Im Original: »Art organizations in the United States also have benefited from increasing concentrations of wealth. [...] The 128 arts organizations included in this study had combined total revenues of over \$ 4.2 billion in 2015. [...] Despite the common identification of many art museums as »public« institutions, most operate with little or no democratic input, oversight, or recognition of government support. Instead, with well-publicized fundraising galas and donor recognition on nearly every wall, many art museums have become prominent showcases for highly concentrated private wealth, identifying that wealth with generosity, creativity, and cultural accomplishment.« Ebd.

Kurzum: Aus Kunstmuseen sind Orte geworden, an denen die plutokratischen Verhältnisse medienwirksam verherrlicht werden, die nach Meinung vieler Analysten dem Populismus den Nährboden bieten.

Als Frasers Buch veröffentlicht wurde, lieferte die Künstlerin durch ihre umfassenden Recherchen zum ersten Mal Zahlen und Statistiken, um diese Entwicklung auf einer breiten Grundlage nachzuvollziehen. Gleichzeitig fand sie sich in Gesellschaft von weiteren Künstlerinnen und Künstlern, die ebenfalls die Verwandlung des Kunstmuseums in ein plutokratisches Machtinstrument mit Sorge betrachteten und gegen die Verhältnisse mit performativen Eingriffen vorgegangen sind. Um diese Aktivisten und die erstaunlichen Erfolge, die sie in den vergangenen Jahren verzeichnen konnten, soll es mir im Folgenden gehen. Dabei soll am Beginn ein Rückblick stehen, der uns fast ein halbes Jahrhundert zurückträgt, hinein in das 20. Jahrhundert, als das Machtgefüge noch eindeutig schien:

Als Hans Haacke 1971 die Nachricht erreichte, dass seine Ausstellung im Guggenheim Museum abgesagt worden sei und ihr Kurator gefeuert, konnte er nicht ahnen, dass er dafür berühmt werden würde. Erst mit vielen Jahren Abstand trat der unwahrscheinlichste aller Fälle ein. Haacke stieg zu dem Künstler auf, den nachfolgende Generationen auch für das verehrten, was er nicht gezeigt hatte. Seine Installation *Shapolsky et al Manhattan Real Estate Holdings, A Real Time Social System as of May 1, 1971*, die von den Machenschaften eines New Yorker Immobilienspekulanten handelte und zur Absage seiner Schau im Solomon R. Guggenheim Museum geführt hatte, verwandelte sich in eine Art Reliquie des Aktivismus, Haacke in ihren Märtyrer.

Es sollte aber trotzdem fast ein halbes Jahrhundert dauern, bis der Spieß umgedreht wurde: Erst als die Londoner National Portrait Gallery Nan Goldin 2019 einlud, ihr Werk in einer großen Retrospektive zu zeigen, drohte die Künstlerin dem Museum mit einer Absage. Falls die Institution die Million Pfund annehmen würde, die der Sackler Trust zu spenden angekündigt hatte, würde sie, so Goldin, die geplante Ausstellung zurückziehen. Die National Portrait Gallery schlug daraufhin das Geld aus, die Tate Gallery, das Metropolitan Museum und der Louvre schlossen sich an. Der Familie Sackler wird vorgeworfen, mit dem Unternehmen Purdue Pharma mehrere Milliarden an der Opioidkrise verdient zu haben, die in den Vereinigten Staaten die Ausmaße einer Epidemie angenommen hat.

Und Nan Goldin war 2019 nicht die einzige Künstlerin, die sich dafür einsetzte, den großen Magen der Museumswelt genauer zu untersuchen: Im Juli musste Warren Kanders zurücktreten, Mitglied im Vorstand des Whitney Museums, dessen Firma Safariland Tränengas herstellt, das an der mexikanischen Grenze gegen Migranten eingesetzt wird. Aus Protest hatten zuvor Künstlerinnen und Künstler ihre Teilnahme an der Whitney Biennale abgesagt, darunter Michael Rakowitz, Nicole Eisenman und Forensic Architecture.

Im Oktober 2019 erhielt außerdem das Museum of Modern Art einen offenen Brief, adressiert an Larry Fink, CEO der Unternehmensverwaltung BlackRock und Trustee des Museums. Fink wird darin aufgefordert, nicht weiter in private Gefängnisunternehmen zu investieren; zu den Unterzeichnern des Briefs gehörten Hito Steyerl und Andrea Fraser.

Noch ein letztes Beispiel: New Yorker Kulturschaffende, die sich unter dem Gruppennamen »Bad Barcode« versammelten, gelang es kürzlich, gegen die Pläne von Amazon vorzugehen, im Stadtteil Queens ein Hauptquartier einzurichten. Der Protest ging durch alle Klassen: Der Künstler Andreas Petrossiants, einer der Organisatoren, legte in einem

Interview kürzlich Wert darauf, dass sämtliche »cultural workers« zusammenarbeiten – von der Künstlerin bis zum Mann an der Museumskasse.⁴

Wo aber blieb bei diesen Aktivitäten die Kunstkritik? Mit Ausnahme der Kunstzeitschrift *Hyperallergic*, die online erscheint und den Kunstaktivismus mit einer ausführlichen Berichterstattung begleitet, haben sich bisher vergleichsweise wenige Kunstkritikerinnen oder -kritiker zu Wort gemeldet. Auch die Kunstgeschichte, die akademische Schwester der Kunstkritik, ist eine Auseinandersetzung mit den Verhältnissen, in denen Kunst entsteht und gezeigt wird, weitestgehend schuldig geblieben. Das Schweigen ist umso erstaunlicher, als kein Renaissanceforscher auf die Idee käme, über die Kunstproduktion im Italien des 15. Jahrhunderts zu schreiben, ohne gleichzeitig auch die politische Situation in den Blick zu nehmen, die Auftraggeber, ihre Absichten und Ziele. Je näher jedoch die Kunst zeitlich rückt, desto weniger wird ihr Kontext einbezogen. Die meisten Beiträge, die sich mit zeitgenössischer oder auch moderner Kunst befassen, begnügen sich damit, ein Gemälde, eine Skulptur, Installation oder einen Film formal zu analysieren, und historische Werke zum Vergleich heranzuziehen. Meiner Ansicht nach fallen Kunstkritik und Kunstgeschichte damit hinter die Standards ihres Handwerks zurück.⁵

Der Künstleraktivismus jedoch kann sich auch im Jahr 2020 auf eine alte Tradition berufen. »Keine wohltätige Spende ist groß genug«, hieß es bereits vor mehr als hundert Jahren, »um das Fehlverhalten wiedergutzumachen, mit dem der Reichtum erworben wurde.« Wer das gesagt hat? Theodore Roosevelt, der 26. Präsident der Vereinigten Staaten.⁶

4 Vgl. »Andreas Petrossiants and Vanessa Thill in Conversation on the Cultural Work in Anti-Displacement Struggles«, *AAD*, 28.10.2019, <https://aad.nyc/blog/2019/10/28/andreas-petrossiants-and-vanessa-thill-in-conversation-on-the-cultural-work-in-anti-displacement-struggle/> (07.11.2020).

5 Ausführlicher dazu vgl. Julia Voss u. Philipp Deines: *Hinter weißen Wänden/Behind the White Cube*, Berlin 2015, S. 129.

6 Fraser 2016, S. 23.



Abb. 24: Mischa Kuball, *res.o.nant*, 2017

Moderiert von Norman L. Kleeblatt

Norman L. Kleeblatt

Wir werden uns heute mit Mischa Kuballs Projekt im Jüdischen Museum in Berlin, *res.o.nant*, befassen, das gemeinsam mit Gregor H. Lersch entwickelt wurde und die Frage stellt: Was ist öffentliche Kunst? Gregor ist Leiter der Wechsellausstellungen des Jüdischen Museums Berlin und Kurator von *res.o.nant*, und Mischa ist ein Künstler, der lange Zeit im Bereich öffentliche Kunst gearbeitet hat, und zugleich Professor für öffentliche Kunst an der Kunsthochschule für Medien Köln. Ich möchte Mischa bitten, mit einer Vorstellung des Projekts zu beginnen.

Mischa Kuball

Im Sommer 2017 erhielt ich eine Einladung von der Programmdirektorin des Jüdischen Museums, Léontine Meijer-van Mensch, mir zusammen mit Gregor H. Lersch und Klaus Teuschler diesen Raum anzusehen, der als die sogenannte »Bildungsakademie« der Öffentlichkeit gewidmet ist. Das Museum hatte darüber nachgedacht, wie man diesen Raum auf eine neue Art und Weise nutzen könnte. Die Einladung traf am Montag ein. Am Dienstag führten Gregor und ich ein Telefongespräch, und das Projekt begann am nächsten Tag. Ich kam an jenem Mittwoch hier an, und wir beendeten das Projekt am 1. September 2017. Das war vor zwei Jahren. Wir wollten uns den Raum unter dem Aspekt ansehen, dass Daniel Libeskind's Bauweise sehr starken Nachdruck auf die Frage legt, wie wir mit der Erinnerung an das Unausprechliche und das Unvorstellbare umgehen können. Das ist ein sehr schwieriger Ausgangspunkt. Mein erster Impuls war, die Architektur in Ruhe zu lassen – oder sie wieder zu ihrer ursprünglichen Kraft und Wucht zurückzubringen, während man sie gleichzeitig zugänglicher für das Publikum macht. Deshalb waren die Eingriffe eher subtil.

Es gibt verschiedene Formen des Aktivismus. Was können Museen tun? Diese Frage brachte uns auf die Idee, zwei Mindmaps zu machen: eine innerhalb des Museums und eine zweite, welche das Museum mit der Stadt verbindet. Die erste radikalste Sache, die Sie bis jetzt nicht gedruckt über das Projekt finden werden, ist der Open Call. Warum ist der Open Call interessant und, wie ich sagen würde, politisch? Weil alles im Museum vom Kurator, von der Institution und deren vorgegebenen Maßstäben kontrolliert wird. Die Ausschreibung lud Musiker und Musikerinnen aus der ganzen Welt dazu ein, einen Beitrag zu *res.o.nant* zu leisten. Wir begutachteten und besprachen jede Einsendung, die wir erhielten – insgesamt 250. Das war, glaube ich, der radikalste unsichtbare Aspekt des Projekts. Eine große Vielfalt von Audioformaten wurde vorgeschlagen: elektronische, akustische, auf dem gesprochenen Wort oder a capella basierende – um nur ein paar Beispiele zu nennen. Und wir machten das in einem sehr besonderen Moment, in dem Musik und Ton, besonders in Berlin, nicht mehr auf unschuldige Weise wahrgenommen wurden – aber vielleicht kommen wir später auf diesen Punkt zu sprechen.

Gregor H. Lersch

Ich möchte an das Thema anknüpfen, wie Museen auch im öffentlichen Raum wirken können. Vor allem für das Jüdische Museum Berlin stellt das eine besondere Herausforderung dar: Ich denke, die meisten von Ihnen kennen das Gebäude und die urbane Situation des Jüdischen Museums hier in Berlin mit seinen großen unterirdischen Flächen,

der Ästhetik von Beton und Metall, der Bewachung durch die Polizei. Die Folge ist, dass das Museum auf den ersten Blick überhaupt nicht einladend für die Öffentlichkeit wirkt und keine direkte Interaktion mit dem öffentlichen Raum zulässt. Mit *res.o.nant* wollten Mischa – als Künstler – und ich – als Kurator – jedoch unbedingt eine Öffentlichkeit ansprechen und am Konzept beteiligen. Dies sollte zunächst durch die Einbeziehung von Dutzenden von Musikern und Künstlern erreicht werden, die wir in Form von persönlichen Ansprachen und einem öffentlichen Open Call ansprachen. Die Musiker steuerten Audio-Tracks bei, die dann in die Installation integriert wurden. Wir kreierten eine Art der Öffentlichkeit im digitalen Raum und holten diese in den geschützten Museumsraum.

Mit *res.o.nant*, einem bewusst experimentellen Format, verließen wir jedoch später auch diesen sicheren Raum des Museums, um in den tatsächlichen öffentlichen



Abb. 25: Mischa Kuball, *res.o.nant*, 2017, mit dem Gedicht von Paul Celan
»Oranienstrasse 1«

Raum in Berlin einzugreifen. Dazu orientierten wir uns am architektonischen Entwurf und am urbanen Raumkonzept von Daniel Libeskind, das durch ein Raster von Linien, die aus dem Museum herausführen, mit spezifischen Orten im Berliner Stadtraum verbunden ist. Die Enden der Linien führen zu verschiedenen »lieux de mémoire« in der Stadtlandschaft, die sich auf Ereignisse in der deutsch-jüdischen Geschichte beziehen, etwa der Ort, an dem Rosa Luxemburg 1919 ermordet wurde. Für die Intervention von *res.o.nant* wählte der Künstler die Linie aus, die an der Oranienstraße 1 in Berlin-Kreuzberg endete. Libeskind hatte diesen Ort an der sehr belebten Ecke Oranienstraße/Manteuffelstraße befindet, in das urbane Konzept eingefügt, indem er sich auf das 1967 entstandene Gedicht *Oranienstraße 1* von Paul Celan bezog. Das beunruhigende und rätselhafte Gedicht bezieht sich auf den Tod von Carl von Ossietzky, einem deutschen Pazifisten, der 1938 bei der Verhaftung durch die Nazis starb. Heute befindet sich an der Adresse Oranienstraße 1 eine Brache ohne Gebäude, umgeben von großen Werbetafeln. Fasziniert von dieser Situation beschlossen wir, die Plakatwände zu mieten und den Gedichttext dort gut sichtbar zu präsentieren.

Nachdem das Gedicht dort zwei Tage lang zu sehen gewesen war, passierte etwas Unvorhergesehenes, denn auf der Werbewand war ein Ausdruck mit Text hinzugefügt worden. Im ersten Moment sah es fast wie Vandalismus aus, aber das Gegenteil war der Fall: Eine anonyme Person, höchstwahrscheinlich ein Nachbar oder eine Nachbarin, war wohl von dem Gedichttext fasziniert gewesen und hatte eine Interpretation des Gedichts hinzugefügt, die im Internet verfügbar ist. Im Poster-Format ausgedruckt ergänzte diese nun den Gedichttext und gab den Passanten erweiterte Informationen und die Anregung zur Auseinandersetzung.

Norman L. Kleeblatt

Mischa, Sie haben das Gebäude von Libeskind erwähnt: das schwere, beeindruckende Bauwerk aus Beton. Libeskind hat allerdings auch mit der Unsichtbarkeit gespielt, z.B. mit den kubischen leeren Räumen, den »Voids«. Meiner Meinung nach ist dies etwas, mit dem wir es innerhalb der Kunstwelt zu tun haben, wie Julia Voss sagte: Dinge, die nicht ausgesprochen werden, die als selbstverständlich vorausgesetzt werden. Wie bringen wir sie in die Öffentlichkeit? Wie machen wir sie zu einem Teil des allgemeinen Bewusstseins? Ein Beispiel aus den Vereinigten Staaten ist unsere große Diskussion über Denkmäler, die dem Bund der Südstaaten die Ehre erweisen. Diese Diskussion ist nicht abgeschlossen, aber es ist wichtig, dass die Gespräche im öffentlichen Raum stattfinden. Der andere Aspekt ist, dass *res.o.nant* zu einer Zeit stattfand, als dringlich diskutiert wurde, was das Jüdische Museum als Institution tun sollte, und über den Fall einer parallel laufenden Ausstellung im Jüdischen Museum – darüber, woran diese, in angemessener oder unangemessener Weise, beteiligt war. Wie hat *res.o.nant*, das sich irgendwo zwischen innen und außen anzusiedeln versuchte, innerhalb dieses Diskurses funktioniert?

Gregor H. Lersch

res.o.nant fand in gewisser Weise im Auge des Sturms statt, da das Projekt gleichzeitig zur kontrovers diskutierten Ausstellung *Welcome to Jerusalem* gezeigt wurde. Die Diskussionen führten zu einer umfassenden Kritik des Programms des Jüdischen

Museums und letztlich zum Rücktritt des Direktors. Kuratorische Prozesse in einem Jüdischen Museum in Deutschland sind immer besonders heikel. Und so mussten auch wir im Prozess der Konzeption von *res.o.nant* sorgfältig abwägen, was passieren könnte, wenn wir eine große Gruppe von Unbekannten – in unserem Fall die potentiellen Beantworter unseres Open Calls – aktivieren und einladen. Die Themen Antisemitismus und BDS standen ganz tagesaktuell im Raum und wir diskutierten dies sehr offen zwischen Institution, Kurator und Künstler. Um nicht in eine Art von Selbstzensur zu geraten, entschlossen wir uns schließlich, den Open Call ohne Einschränkungen umzusetzen und alle eingehenden Audiotracks und Musiker in die Installation aufzunehmen.

Diese Form der Offenheit führte auch dazu, dass sich selbst einige der Pioniere der elektronischen Musik aus Detroit am Projekt beteiligten und live in der Installation auftraten. Einige meiner Museumskollegen sahen dies zunächst sehr kritisch, denn auf den ersten Blick könnte elektronische Musik im Kontext des Jüdischen Berlins unangekommen erscheinen: Wie können Techno und Holocaust-Gedenken zusammenpassen? Die musikalischen Performances zeigten allerdings, dass die Künstler, wie etwa Mike Banks oder Monika Werkstatt, sehr sensibel vorgingen und sich musikalisch sehr anregend in *res.o.nant* und die emblematischen »Voids« von Daniel Libeskind einpassten. Letztlich wurde *res.o.nant* also nicht in die heftige Kritik an der Programmgestaltung des Museums eingeschlossen. Diese konzentrierte sich sehr stark auf zwei Dinge: die bereits erwähnte Ausstellung über Jerusalem und das Programm der Akademie des Museums. Dennoch wurde das Projekt mit Mischa Kuball in einer sehr konfliktgeladenen Atmosphäre umgesetzt, und jeder Schritt musste sorgfältig abgewogen werden.

Mischa Kuball

Ich würde gerne noch eine sehr persönliche Bemerkung anschließen. Es gibt zwei Sachen, an die ich mich von meiner Zusammenarbeit mit dem Künstler Mike Banks erinnere. Wir warteten auf ihn, als er anrief und sagte: »Mischa, ich kann nicht zu euch reinkommen, weil hier draußen so viele Polizisten stehen.« Ich hatte nie in Erwägung gezogen, wie es für einen Auswärtigen sein könnte, eingeladen zu werden, zum Jüdischen Museum zu kommen, und dann sofort mit der Polizei konfrontiert zu werden. Die zweite Erinnerung betrifft den Moment, als Banks mit dem Aufbau seiner äußerst eindrucksvollen Installation fertig war. Er rief seine Mutter in Detroit an, und sie weinte und sagte: »Ich bin so stolz darauf, dass du, ein Angehöriger der Schwarzen jüdischen Gemeinde in Detroit, im Jüdischen Museum in Berlin ausstellst.« Bevor es dazu kam, hatten wir nicht über all diese komplexen Identitäten nachgedacht. Es ist nicht *schwarz* und *weiß*, es ist nicht mal schwarz, weiß und grau. Es ist so verschiedenartig. Jeder Künstler, den wir eingeladen hatten, zog das Gewicht des Raums in Betracht und war eingeschüchtert von diesem speziellen Teil der deutschen Geschichte. Aber vielleicht ist es nicht nur ein Augenblick des Schweigens, sondern die Art, wie wir unsere Meinung sagen und wie wir verschiedene Stimmen präsentieren.

Publikationen sind ein weiteres Hilfsmittel, mit dem man das Interesse der Öffentlichkeit außerhalb der Institution wecken kann. Wir haben achtzehn Autoren unterschiedlicher Herkunft eingeladen, einen Beitrag zu unserer Publikation zu leisten. Das ist eine weitere Möglichkeit, eine einseitige Sichtweise zu vermeiden. Was die Frage der

Bewegung »Boycott, Desinvestitionen und Sanktionen« (BDS) betrifft, so besteht die Gefahr, dass die Leute sagen: Dies ist ein Unterstützer von BDS, also muss dieser Mensch kritisiert oder zurückgewiesen werden. Das geschieht im Moment mit Walid Raad, der für den Kunstpreis Aachen nominiert ist. Er ist ein aktivistischer Künstler, und das wussten wir. Wenn man Hans Haacke zu sich ins Museum einlädt, kann man nicht überrascht sein, wenn die Institution kritisiert wird. Ich bin voller Bewunderung für die Entscheidung, die Léontine Meijer-van Mensch und Gregor Lersch getroffen haben: Künstler einzuladen, ohne im Voraus zu wissen, wie die Ergebnisse aussehen würden. Die Leute haben dem Museum vorgeworfen, es wäre kein jüdisches Museum, haben sogar davon geredet, es wäre anti-jüdisch. Beispielsweise hat Benjamin Netanjahu das Museum kritisiert. Ich halte es für mutig, dass wir der Verpflichtung treu bleiben, die wir gegenüber dem Projekt eingegangen sind. Meiner Ansicht nach geht es hier darum, dass Künstler, Kuratoren, Museumsdirektoren und Kunstkritiker eine gemeinsame Front gegen diese populistischen Versuche bilden.

Norman L. Kleeblatt

Ich würde gern einen weiteren Aspekt zu dem Problem beisteuern. Im Anschluss an Julias Vortrag über Aktivismus und die politische und wirtschaftliche Macht, die durch Museen gelenkt wird, ist nicht zu leugnen, dass zumindest wir in den Vereinigten Staaten unter einem gewaltigen Druck stehen, Museen zu diversifizieren, Programme zu diversifizieren, Sammlungen zu diversifizieren und unsere Zielgruppen zu diversifizieren. Und das steht im direkten Gegensatz zur üblichen Förderung von Museen. Also handelt es sich um zwei unterschiedliche Ziele, die einander in entgegengesetzte Richtungen ziehen. Und wie kann man angesichts der absoluten Machtstruktur der Museen und Galerien als Institutionen eine Diversifikation auch nur rechtfertigen?

Julia Voss

Die Frage lautet: Wer übt den Druck aus? Ich finde, wenn wir uns Deutschland anschauen, haben wir es mit einer Entwicklung zu tun, wo öffentliche Förderung zunehmend durch private Geldgeber ersetzt wird. Darüber hinaus gibt es eine explosionsartige Vermehrung von Institutionen, und diese müssen alle, wenn sie überleben wollen, mit privaten Geldgebern zusammenarbeiten, was nicht unbedingt schlecht ist – aber es gibt mit Sicherheit eine Entwicklung dahin, dass die Arbeitsweise im Inneren dieser Institutionen weniger transparent gemacht wird. Und die Steuern sind hier auch ein großes Problem. In Deutschland sagen wir »unter Geheimhaltung« – das darf nicht an die Öffentlichkeit. Es gibt eine Menge Sachen, nach denen wir uns nicht einmal öffentlich erkundigen dürfen, weil sie gesetzlich geschützt sind. Deshalb wissen wir nicht immer Bescheid darüber, wo das Geld herkommt oder wie viel es überhaupt ist. Meiner Ansicht nach gibt es alle möglichen Fluchtwege, über welche man mehr oder weniger eine Art formale Erweiterung vornimmt, während Museen privatisiert werden. Was wir wirklich brauchen, ist ein Vorzeigemodell eines demokratischen Museums. Ich warte immer noch auf die Art Direktor*in oder Gruppe von Aktivist*innen oder wen auch immer, die diese Art von Modell-Institution auf die Beine stellt und sagt: Hört mal, wir können das anders machen, und wir werden euch zeigen, wie wir es anders machen können.

Gregor H. Lersch

Ja, ich kann dem nur zustimmen und, wenn Sie sich auf das Museum als Institution beziehen, dann ist es entscheidend, die Diskussionen um die Definition von ICOM und die Einbeziehung von Communitys zu erwähnen. Dies führt auch zu der Frage, was passiert, wenn eine Community eine Haltung von einem Museum einfordert, welche dieses – als eine liberal ausgerichtete Institution – nicht teilen oder gar fördern möchte. Dies stellt neue Fragen an den im Museumsbereich omnipräsenten Begriff der Partizipation im Kontext von multiplen Populismen.

So wurde beispielsweise die Kritik, der wir uns im Jüdischen Museum konfrontiert sahen, von ganz unterschiedlichen Akteuren mit sehr unterschiedlichen politischen Agenden geäußert und via Social Media in einen permanent anhaltenden Druck verwandelt. Dies geschah aus politisch konservativen wie linken Kreisen, aus jüdischer wie nichtjüdischer Perspektive. Alle arbeiteten mit Werkzeugen, die auch von populistischen Bewegungen genutzt werden. Vielen ist das im deutschen Kontext noch nicht klar: Die Idee des Populismus, das ist nicht nur die AfD, das ist keine ausschließlich rechte Angelegenheit. Das ist etwas, das überall passiert. Es ist eine Tendenz, es ist eine Haltung, eine Art des Diskurses. Es ist etwas, das wir überall spüren können.

Norman L. Kleeblatt

Ich möchte auf Julias Vorstellung einer demokratischen Institution eingehen. Ich bin der Ansicht, dass Marcia Tucker das New Museum of Contemporary Art in New York ungeheuer demokratisch machen wollte, als sie es gründete. Alle Angestellten bekamen dasselbe Gehalt, egal ob es sich um Pförtner, Sekretärinnen, Kuratoren und Kuratorinnen oder Direktorinnen handelte. Und ich halte es für paradox, dass es mittlerweile ein echtes Problem mit einer Gewerkschaft am New Museum gibt, in der die Arbeiter sich organisieren, um besser bezahlt zu werden. Das ist nur ein Beispiel.

Henry Meyric Hughes

Als Antwort auf Julias spezifische Forderung nach einer neuen Art von Museum möchte ich Ihre Aufmerksamkeit auf ein Buch von Piotr Piotrowski richten, seine letzte Veröffentlichung, es heißt *From Museum Critique to the Critical Museum*. Darin stellt er sich eine neue Art Museum vor, das sich direkt an die Öffentlichkeit wendet und gegen diese populistischen Tendenzen ankämpft. Ich möchte es empfehlen.

Jamie Keesling

Ich begrüße es, dass dieses Panel damit begonnen hat, die Widersprüche zu beschreiben, die mit dem Begriff des Populismus verbunden sind. Was meinen wir, wenn wir vom Erfolg aktivistischer Kunst sprechen? Diese Frage ist im Moment von besonderer Bedeutung, wenn wir an die Museums-Proteste denken, zu denen es gerade in New York kommt. In jüngster Zeit wurde der Rücktritt von Warren Kanders aus dem Vorstand des Whitney Museums von Demonstranten weithin als Erfolg gefeiert. Als Kunstkritiker sollten wir trotzdem fragen, wie die endgültigen Ziele dieser Demonstrationen aussehen. In einer Zeit, in der Museen und andere Kunstinstitutionen immer stärker von privatem Mäzenatentum abhängig werden, scheint die Forderung zu lauten, Vorstandsmitglieder, deren

Millionen sich unmoralischen Mitteln verdanken, entweder durch wohlhabende Leute auszutauschen, die ihren Reichtum durch moralisch korrekte Mittel angesammelt haben, oder durch nicht wohlhabende Leute, wodurch es zu einem Widerspruch kommt. Als Kunstkritiker könnten wir die Frage stellen – und ich bin gespannt, wie Sie darüber denken –, was die endgültigen politischen Ziele der aktivistischen Künstler sind oder wie Kunstkritik veranschaulichen kann, wie diese Möglichkeiten aussehen, wenn künstlerischer Aktivismus diese nicht richtig erfassen kann oder unzureichend bleibt.

Julia Voss

Das ist eine sehr wichtige Frage, und ich wünschte, ich hätte eine Antwort darauf zur Hand. In den Vereinigten Staaten gibt es eine große Diskussion darüber, was als »Philanthro-Kapitalismus« bezeichnet wird. Durch steuerliche Vergünstigungen, die in den 1990er Jahren eingeführt wurden, kam es zu einer großen Umverteilung von öffentlichen Geldern in den privaten Sektor. Das ist auch ein großes Problem in Deutschland, obwohl die Menschen hier sich dieses Sachverhalts weniger bewusst sind. All diese wundervollen Institutionen sind auf die Großzügigkeit privater Geldgeber angewiesen. Mittlerweile erhalten die Geldgeber Vergünstigungen für ihre Zuwendungen. Es war tatsächlich Bill Clinton, der die Idee hatte, dass diese Unternehmer, die erfolgreiche Firmen leiteten, Vorbilder für die Reformierung des Sozialstaats sein könnten. Das ist eindeutig gescheitert. Und das ist der Grund, warum ich für diese Art des Aktivismus, den wir in den Vereinigten Staaten haben, auch so dankbar bin, weil er so gut informiert ist. Das ist nicht nur eine kühne Behauptung. Wenn Sie die offenen Briefe lesen, wenn Sie die Bücher über den Philanthro-Kapitalismus und so weiter lesen, dann sehen Sie, dass wir es inzwischen mit einem Aktivismus zu tun haben, der sehr gut informiert ist.

Liam Kelly

Wie ist das Jüdische Museum finanziert? Unterscheidet es sich von den Beispielen, die Julia Voss angeführt hat, und den Problemen, mit denen diese es zu tun haben?

Mischa Kuball

Als staatliches Museum in Deutschland wird es zum größten Teil öffentlich von Bundesmitteln unterstützt. Es gibt einen kleineren, aber wichtigen Anteil von privaten, vornehmlich Unternehmensgeldern in Museen. Aber ich muss sagen, dass wir eine »Sackler-Treppe« haben. Sie hat nicht offiziell diesen Namen, aber sie ist von Sackler finanziert worden. Als das Museum eröffnet wurde, hatten wir einen deutsch-jüdisch-amerikanischen Direktor, und deshalb ist das Museum sehr amerikanisch organisiert.

Wir haben eine Abteilung für Entwicklung, wir haben eine Menge von privaten Zuschüssen bekommen, obwohl wir eine öffentliche Einrichtung sind.

Norman L. Kleeblatt

Ich danke Ihnen für Ihre Aufmerksamkeit. Vielen Dank Julia, Mischa, Gregor und allen Anwesenden.



Abb. 26: Mischa Kuball, *res.o.nant*, 2017