

Stephan Berg

WHERE DO WE GO FROM HERE ?

Kunstvereine im Spannungsfeld zwischen Damals und Heute

Wer sich die Mühe macht, die Archivunterlagen der deutschen Kunstvereine aus dem 19. Jahrhundert miteinander zu vergleichen, wird immer wieder auf ein nur leicht variiertes Gründungsmotiv stoßen:

„Die Liebe für das Schöne“. Das darin anklingende bürgerliche Projekt eines weitgehend unpolitischen Erbauungsvereins, der sich als Kontemplations- und Schutzbund für das „Gute, Wahre und Schöne“ verstand, hat die Rolle der Kunstvereine nicht nur im 19. Jahrhundert, sondern im Grunde noch bis in die 60er Jahre unseres Jahrhunderts hinein bestimmt. Mittlerweile gibt es weit über 200 Kunstvereine mit über 100.000 Mitgliedern und die Tendenz ist nicht zuletzt dank der Wiedervereinigung deutlich steigend.

Ihre historische Leistung, die in der Schaffung eines bis heute beispiellosen Ausstellungs-Netzwerkes für zeitgenössische Kunst besteht, ist nicht nur unbestritten, sondern hat auch maßgeblich dazu beigetragen, im Bewusstsein der Öffentlichkeit ein positives Klima für zeitgenössische Kunst zu etablieren. Aber es ist unverkennbar, dass die Kunstvereine sich schwer damit tun, die drei zentralen Kategorien, die Wulf Herzogenrath zur Charakterisierung der Kunstvereine im 19. Jahrhundert entwickelte, wonach der Kunstverein erstens als Platz zur bürgerlichen Selbstdarstellung und als Beispiel demokratischer Strukturen fungiert, zweitens als Bildungsvermittler zwischen Bürgern und Künstlern, drittens als Stätte der Information über die Kunst der Gegenwart, in ein produktives Spannungsverhältnis zu den Anforderungen des ausgehenden 20. Jahrhunderts zu bringen.

So erscheint die Lage der Kunstvereine in Deutschland paradox. Auf der einen Seite dürfen sie nach wie vor für sich in Anspruch nehmen, eine zentrale Rolle bei der Vermittlung junger, vom Markt noch nicht absorbierter Kunst zu spielen, auf der anderen Seite wird die Bedeutung dieser Aufgabe von der breiten Öffentlichkeit in immer geringerem Maße gesehen, beziehungsweise für notwendig erachtet. Die Gründe für diese schwierige Lage der Kunstvereine sind vielfältig, aber in jedem Fall mit dem allgemein gewandelten Verhältnis zur zeitgenössischen Kunst im Zusammenhang zu sehen, wie es sich seit Ende der 60er Jahre herausbildet.

Bis zu diesem Zeitpunkt war es nahezu ausschließlich den Kunstvereinen vorbehalten, der jungen Kunst Aufmerksamkeit zukommen zu lassen. Das seither stetig (und in den 80er Jahren nachgerade boomartig) wachsende Interesse an der nicht abgesicherten künstlerischen Leistung der Gegenwart hat nicht nur dazu geführt, dass sich das Netz der privaten Galerien explosionsartig erweiterte, sondern auch eine intensive Hinwendung der Museen von ihren traditionellen Aufgaben, der Pflege der großen Heroen in Ausstellungen und der Verdichtung ihrer Sammlungen, zur Auseinandersetzung mit der unmittelbaren Gegenwart bewirkt. Diese für die junge Kunst durchaus positive Steigerung des öffentlichen Interesses, welche über den beschriebenen Verbund aller

privaten und öffentlichen Ausstellungsplätze nicht zuletzt auch die Vitalität der deutschen Kunstszene gefördert hat, zeitigte gleichwohl Folgen, die das Selbstverständnis der Kunstvereine nicht unberührt lassen können. Ging doch die Hinwendung zur aktuellen Kunst einher mit einem für die 80er Jahre typischen Star- und Sensationskult, bei dem die Vermittlung „großer Namen“ und Events deutlich in den Mittelpunkt des Interesses rückte. In beiden Bereichen können die privat organisierten und zumeist finanziell ungenügend ausgestatteten Kunstvereine nicht mithalten, was in den Augen der – vor allem politischen – Öffentlichkeit leicht als Manko ausgelegt wird. Gemessen werden somit Kunstvereine nicht mehr daran, ob sie weiterhin unter den zunehmend erschwerten Bedingungen ihrer ursprünglichen Aufgabe gerecht werden, sondern daran, wie sie in Konkurrenz zu spektakulären Ereignissen bestehen. Dieser Konkurrenzdruck zwingt den Kunstvereinen die Debatte auf, der sie weder Folge leisten können, noch überhaupt sollten – weder in ihrem eigenen Sinne, noch in dem der aktuellen Kunst selbst.

Noch Anfang der 90er Jahre konnte man die Situation der meisten Kunstvereine durchaus als dramatisch bezeichnen. Akut betraf das zunächst ihre finanzielle Ausstattung, die angesichts der rezessiven Situation der Kommunen von so einschneidenden Kürzungen betroffen war, dass die Schließung einzelner Häuser als unvermeidliche Folge erschien. Dies umso mehr, als die Möglichkeiten der Kunstvereine über Privat-Sponsoren diese Lücken zu schließen nicht nur aufgrund ihres im allgemeinen experimentellen und daher meist nicht besonders werbewirksamen Ausstellungsprogramms minimal waren und sind.

Jenseits finanzieller Pressionen standen die Kunstvereine zudem vor der womöglich noch schwierigeren Aufgabe, für sich selbst auch ein neues Selbstverständnis zu entwickeln, das einer gesellschaftlich und politisch veränderten Situation am Ausgang unseres Jahrtausends Rechnung trägt. Einer der damit zentral verknüpften Punkte betraf die Frage, inwieweit die im 19. Jahrhundert entwickelte Idee des Mitgliedervereins noch genügend Substanz bot, um sich im permanent expandierenden Kunstbetrieb produktiv positionieren zu können. Gegenüber den meisten Kunsthallen, Museen und den verstärkt seit den 70er Jahren gegründeten großen Städtischen Galerien erschienen die Kunstvereine mit ihren ehrenamtlichen Debattier-Gremien und ihrer meist massiv überalterten Mitgliederstruktur seltsam behäbig und historisch überholt. Dieses Bild verstärkt sich noch, wenn man sich die räumliche Situation der meisten Vereine vor Augen hält. Zumeist in schönen, aber für den heutigen “High-Tech”-Ausstellungsbetrieb nur mangelhaft ausgerüsteten Gebäuden untergebracht, transportieren die Bürgervillen, Kirchen, Gewölbekeller, all die umgenutzten Provisorien, mit denen das Gros der kleinen und mittleren Kunstvereine ausgestattet ist, mit ihren grauen Nadelfilz-Böden und knarrenden Stiegen zwar durchaus Charme, aber einen, der sich eher mit dem Bild vergangener Jahrhunderte verknüpft. Vom glitzernden Chic cooler White Cube-Galerien und nach neuesten Ausstellungs-Erkenntnissen gestalteter Kunst-Tempel sind diese Räume ebenso weit entfernt, wie vom gesellschaftlichen Trend-Image, das Gegenwartskunst zuallererst mit champagnerbestückten Vernissagen schwarzgekleideter Kunst-Schickeria assoziiert. Als satisfaktionsfähig im gesellschaftlichen Sinne und vorzeigbar im internationalen Betriebssystem Kunst gelten bei rechtem Licht betrachtet eigentlich nur die zumeist in Großstädten situierten Vereine, die dank eigener Häuser, festangestellter Mitarbeiter und

Budgets, die zumindest in Ansätzen die selbständige Realisierung eigener Produktionen erlauben, so etwas wie programmatische Identität und Profil entwickeln können.

Unter den über 200 deutschen Kunstvereinen sind das nicht mehr als etwa fünfunddreißig.

So sehr also die einmalige Qualität dieser Institution in ihrer breiten Streuung liegt, die vom dörflichen Kleinstverein mit 50 Mitgliedern bis zum kunsthallenähnlichen international operierenden Ausstellungshaus mit 6-8000 Mitgliedern wie in Düsseldorf oder Stuttgart reicht, und von regional orientierter, ehrenamtlicher Basis-Arbeit bis zu einer aufwändig kuratierten Ausstellungspolitik, die sich an der Debatte zwischen New York und London orientiert, sowenig darf man sich darüber täuschen, dass im Bewusstsein der Medien letztlich nur die Großstadtvereine verankert sind. Gerade diese geraten mehr und mehr in das Dilemma, einerseits ihre Internationalität durch entsprechende Großprojekte beweisen zu müssen, und andererseits ihre Identität als Kunstverein nicht restlos aus den Augen zu verlieren.

Vor diesem Hintergrund scheint es unerlässlich, gerade diese Kunstvereine an ihre bereits in den Gründungsprogrammen aus dem 19. Jahrhundert festgelegte Verpflichtung auf eine junge „experimentelle“ Kunst zu erinnern. Jenseits ehrgeiziger internationaler Großprojekte (Warhol, Gilbert & George etc.), mit denen Kunstvereine punktuell an die Programme von Museen und großen Kunsthallen anzuknüpfen suchen, ohne über die notwendigen personellen und finanziellen Ressourcen zu verfügen, um diese Linie kontinuierlich durchhalten zu können, liegt hier das Terrain, auf dem Kunstvereinsarbeit nach wie vor sinnvoll, ja unerlässlich ist.

Dies um so mehr als die in den 80er Jahren gepflegte Tradition der spektakulären Großereignisse Grundfragen nach der Bedeutung des Experimentes Kultur völlig überschattet hat. Die gegenwärtige Debatte um Kulturetats zeigt in erschreckendem Maße, in welcher Weise das Spektakuläre, d. h. Publikumsträchtige zum Argument der Kämmerer avanciert ist, um dem nicht für Publikumsströme geeigneten Experiment die Förderungswürdigkeit, d. h. Existenznotwendigkeit abzusprechen. Die sachliche Würdigung der Basisarbeit von Kunstvereinen seit den 60er Jahren, ihre Entdeckungsleistung für eine dann wachsende Öffentlichkeit würde erkennbar machen, in welchem Maße geistige Vitalität, die jetzt kulturell und in der Folge zwangsläufig politisch bedroht ist, gerade von der historischen Leistung der Kunstvereine im Verbund mit anderen experimentellen Foren gesichert werden kann und muss.

Als umso erfreulicher muss es bewertet werden, dass sich etwa seit Mitte der 90er Jahre ein wiedererwachtes Interesse an der Arbeit der Kunstvereine beobachten lässt, das sowohl die Wahrnehmung durch die Medien, wie auch die internen Strukturen des Kunstbetriebs betrifft. Ein signifikantes Signal für die neue Attraktivität der Vereine ist nicht zuletzt die große Gruppe junger Kuratoren, die unter expliziter Berufung auf Grundperspektiven der Kunstvereinsarbeit neue Kunstvereine gegründet, beziehungsweise bestehende Vereine programmatisch neu ausgerichtet hat. Die „halle für kunst“ in Lüneburg ist dabei nur ein Beispiel für den ebenso ambitionierten, wie erfolgreichen Versuch, Ehrenamtlichkeit mit professionell vernetzter, international ausgerichteter

Ausstellungspolitik zu verbinden und komplexe Themenhorizonte unter kommunikativer Einbeziehung von Mitgliedern anzubieten. Ein Symposium in Lüneburg zur Situation der Kunstvereine im Jahr 1999 zeigte dabei den Elan einer neuen Generation von Kunstvereinsleitern ebenso wie die Ernsthaftigkeit, mit der über die Mitgliederstruktur der Vereine als modellhafte Grundlage für eine zeitgemäße, bewegliche kuratorische Praxis diskutiert wurde. Von Aachen bis Wolfsburg, von Nürnberg bis Münster, von Ludwigshafen bis Heilbronn wird ein frischer Wind spürbar, der sich ganz offensichtlich keinen Deut um irgendwelches Krisengerede schert. Im Gegenteil: Offensichtlich wird gerade die Schnittstellenstruktur der Kunstvereine, ihre buchstäblich zwischen allen Stühlen befindliche Existenzform als brauchbares Instrument gesehen. Anders als die großen Apparate der Museen und Großinstitutionen mit ihrem Hang zu institutioneller Erstarrung und auf das bürgerliche Repräsentanz-Bedürfnis gerichteten Großprojekten, fordert der Kunstverein zwar das permanente Improvisieren als Existenzgrundlage, bietet dafür aber auch eine sonst nirgendwo gegebene Flexibilität, eine sozusagen auf alle Eventualfälle hin modifizierbare Selbst-Verfassung. Angesichts einer Kunst, die jeden Ansatz ihrer eigenen Dogmatisierung stets durch neue Volten unterläuft und ein spielerisches Vergnügen dabei entwickelt, sich permanent neu zu verflüssigen, aufzulösen, um sich in überraschenden Aggregatformen temporär wieder zu kontextualisieren, erscheint das Bricolage-Prinzip, dem die meisten Kunstvereine durch ihre ökonomisch wie personell defizitäre Fundamentierung unterliegen, nicht - oder jedenfalls nicht ausschließlich - als Limitierung, sondern auch als Chance, der Kunst mit einer Struktur zu begegnen, die dem tastend-pluralen, notwendigerweise stets uneindeutigen Charakter heutiger Kunstprozesse ähnlich ist.

Dies ist - natürlich - ein Plädoyer für Basis- und Kärnerarbeit und bedeutet in der direkten Konsequenz zunächst, dass die Kunstvereine noch stärker als bisher in den Schatten der internationalen Museen und kommerziell erfolgreichen Galerien treten könnten. Vor dem Hintergrund allgemein schrumpfender Etats und einem sich allmählich andeutenden Bewusstseinswandel, der inhaltliche, auch schwierige Debatten wieder vermehrt zulässt, ja sogar fordert, könnte sich dieser scheinbare Rückzug aber bald als zukunftssträchtige Chance herausstellen. In jedem Fall aber wäre damit ein Arbeitsfeld definiert, das sich mit den schlanken und deshalb beweglichen personellen Infrastrukturen der Kunstvereine und ihrer unkomplizierten Logistik am adäquatesten verbinden ließe.

Dr. Stephan Berg ist Direktor des Kunstvereins Hannover und Vorstandsmitglied der AdKV.

Erschienen in: 201 Positionen zur Kunst. Kunstvereine in Deutschland, ADKV 2001, S. 2-12.