

Ein Lebensraum im Museum*

Ein Museum definiert seine Aufgaben und Möglichkeiten nicht nur durch seine Sammlungstätigkeit, sondern auch dadurch, wie es Räume benennt, bestückt und besetzen läßt. Die Hamburger Kunsthalle hat darin durch das Erbe Philipp Otto Runges eine besondere Verpflichtung und seit dem Amtsantritt von Werner Hofmann eine besonders lebendige Geschichte.

Wir können uns eine Vollendung von Runges „Zeiten“ in einem eigenen sakralen Gebäude nicht vorstellen. Sicher aber ist, sein Gesamtkunstwerk hätte die Funktion eines Kunstmuseums in Hamburg lange vor seiner Gründung in Frage gestellt. Da Runges Ideen als Utopie zum Scheitern angelegt waren, bewahrt die Kunsthalle heute deren Fragmente in ihrem sogenannten Runge-Saal.

Andere Schwerpunkte innerhalb der Sammlung sind hinzugekommen, zuletzt der Raum in der Abteilung zeitgenössischer Kunst im Altbau, in dem Franz Erhard Walther Objekte und Zeichnungen aus zwei Jahrzehnten selbst inszeniert hat und so gestaltend auf das Verständnis seiner Arbeit einwirkt.

Der eigens ausgebaute Raum am Rande der Abteilung „Vom Bild zum Material. Vom Material zum Objekt“ im Sockelgeschoß, den Sigrid Sigurdsson im Mai 1986 bezogen hat, gilt nicht der Vorführung von „Werk“, sondern der Vorläufigkeit künstlerischen Tuns. In den ersten anderthalb Jahren hat Sigrid Sigurdsson ihre Installation „Verschließen und Öffnen“ bereits mehrfach verändert und wird dies auf bisher unbegrenzte Zeit tun. Ihr Raum ist weder Teil der Sammlung, obwohl ihr thematisch verbunden, noch ist er Ausstellung. Er bedeutet nicht mehr und nicht weniger als den Lebensraum, den die Künstlerin aus ihrem „Malraum“ in der Wohnung nun ins Museum verlegt hat, damit Innen und Außen, Privatheit und Öffentlichkeit sich begegnen. Das Museum wird so nicht nachträglich zum Konservator wie für den Merz-Bau von Kurt Schwitters (vielmehr für dessen Rekonstruktion) in Hannover, sondern ist Partner für eine Künstlerin, die sich ständig die Frage nach der Notwendigkeit und Wirkungsmöglichkeit ihrer Arbeit stellt.

Was sich hier in äußerlich bescheidenem Rahmen entwickelt, ist etwas Neues, auch gemessen an der Benennung und Benutzung, die bisher für Räume in der Hamburger Kunsthalle galten.

Rückblickend stellt man fest, daß die Kunsthalle schon früh Räume als Aktions- und Experimentierräume geöffnet hat, gemäß einem Votum von Werner Hofmann, es gelte, Museumskunst nicht festzu-

schreiben, sondern zu überwinden. So haben im Kuppelsaal zwischen 1970 und 1973 Künstler wie Wolf Kahlen, die Gruppe „Haus-Rucker Co.“ mit Ausstellungen und Daniel Spoerri mit seiner Aktion „Abfall – Assemblagen“ Material-, Prozeß- und Inhaltsuntersuchungen oft kritischer Tendenz angestellt.

Es kam einer Absichtserklärung gleich, als der ehrwürdige „Bürgermeistersaal“ am Eingang zur Hamburger Abteilung aus Anlaß einer Demonstration von Jochen Hiltmann und seinen Schülern im „Weihnachtszeitraum“ 1971/72, so Titel der Aktion, in einen „Demonstrationsraum“ umbenannt wurde „zum Sehen, Hören, Diskutieren“. Er wurde zum Ort für thematische, didaktische und wissenschaftliche Dokumentationen, oft Begleitprogramm zu den großen kunsthistorischen Veranstaltungen, und zum Forum für unmuseale Ausstellungen jüngerer Künstler. Alfred Hofkunst baute dort sein fiktives „Atelier“ auf, einen doppelt künstlichen Kunstraum, der nachträglich als ein Gegenmodell zu Sigrid Sigurdssons Werkstattraum erscheint.

1973 stellte Werner Hofmann im Hinblick auf die Kuppel fest, Axel Heibel habe mit seiner Ausstellung „Der Teil und das Ganze“ als erster Künstler die Herausforderung des Rundraumes angenommen und sie zu seinem Thema gemacht (Vorwort des Kataloges). Dieser Herausforderung haben sich (nach der Renovierung für den Zyklus „Kunst um 1800“) dann vor allem zwei Künstler gestellt: Klaus Rinke mit der Installation „Meine Plastik ist Zeichnung“ (1978) und Detlef Birgfeld mit seinem „Profilierungskarussell“ (1980), Arbeiten, die mit dem Raum standen und fielen, Kunst auf Zeit, Ausstellungskunst par excellence. Treffend meinte ein Künstler-Kollege über Birgfelds Inszenierung, sie gehöre eigentlich in ein eigenes großes Zelt.

Der „Demonstrationsraum“, dessen Funktion seit 1982 vor allem durch Ausstellungen der Reihe „Standpunkte“ geprägt wurde, bot den Künstlern einen intimeren Rahmen nicht nur für die Präsentation von Werkgruppen, sondern auch für raumbezogenes Arbeiten. Sigrid Sigurdsson konnte hier 1984 erstmals die raum- und körperbezogene Ausstrahlung ihrer großen Papierarbeiten erproben – Vorgeschichte ihrer jetzigen Installation.

Bedeutet diese nun die Zuflucht in den Schutz der „heiligen Hallen“? Die zahlreichen Rauminszenierungen und Malaktionen, die es gerade in Hamburg in den frühen achtziger Jahren gegeben hat – man denke an die Aktivitäten der Galerie „vor Ort“, an Ausstellungen in der Kampnagel-Fabrik und an anderen Orten des „öffentlichen Raumes“ – könnten es nahelegen. Denn was dort aus starkem persönlichem Engagement der Künstler geschah, in historischer Industriearchitektur und in Abbruchgeländen, also in völlig kunstfremder Umgebung, entsprang nicht nur dem Willen zur Selbstbehauptung und dem Eingeständnis der „Vergeblichkeit“. Es entsprang auch dem Wunsch nach einer Auseinandersetzung mit anderer gesellschaftlicher Wirklichkeit und aus Ablehnung des „Musealen“ der Institution Museum.

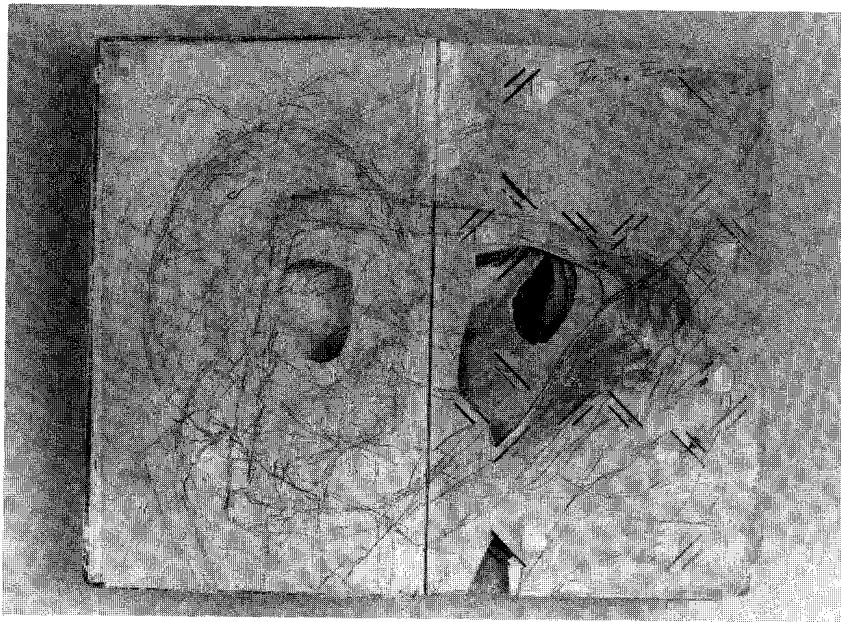


Abb. 58: Sigrid Sigurdsson, Verschließen und Öffnen, Hamburg, Kunsthalle

Bedeutet Sigrid Sigurdssons Installation also Regression? Ich meine, nein; denn nicht nur ist ihr kleiner neutraler Raum in der Kunsthalle dafür konstituierend. Gerade das Museum, das Haus der Tradition ist für sie der Ort, Geschichte nicht losgelöst von Geschichte zu verarbeiten, gemäß einem Satz von Joseph Beuys, nur im Schoße des Alten könne man das Neue erzeugen, in Institutionen mit ihren „Altbeständen“ neue Impulse hineinpflanzen (Notizbuch 3, Berlin 1980, S. 51). So werde das Museum ein Forum der ständigen Begegnung, Befragung und Provokation.

Sigrid Sigurdsson Installation „Verschließen und Öffnen“ (Abb. 58–60) ist ein solcher Ort der „Gedankenanzahlungen“, wie sie sie nennt, Gedankenanzahlungen für sich und für andere, wobei sie Gedanken als plastisch, als „Gedankenkörper“ versteht. Ihr Raum existiert nicht ohne die Künstlerin selbst, aber ebenso wenig ohne die Besucher. Prozeßhaft wie das Leben, ist er auf ständige Kreativität und ständiges inneres Wachsen und Wuchern angelegt.

Schon in einem frühen Buch, als Versuch der Selbsterfahrung beschrieben, bezeichnet, bekritzelt, nennt Sigrid Sigurdsson ein „Endweghäuschen“ als ihr Ziel, als Ort der Identifikation, der Verge-
wässerung von Wirklichsein. Da sie zugleich den Menschen als „Ortschaft“ erfährt, vermag der Raum der Ort der Begegnung von Außen und Innen zu werden. In drei Stufen hat sie ihn bisher als Gehäuse

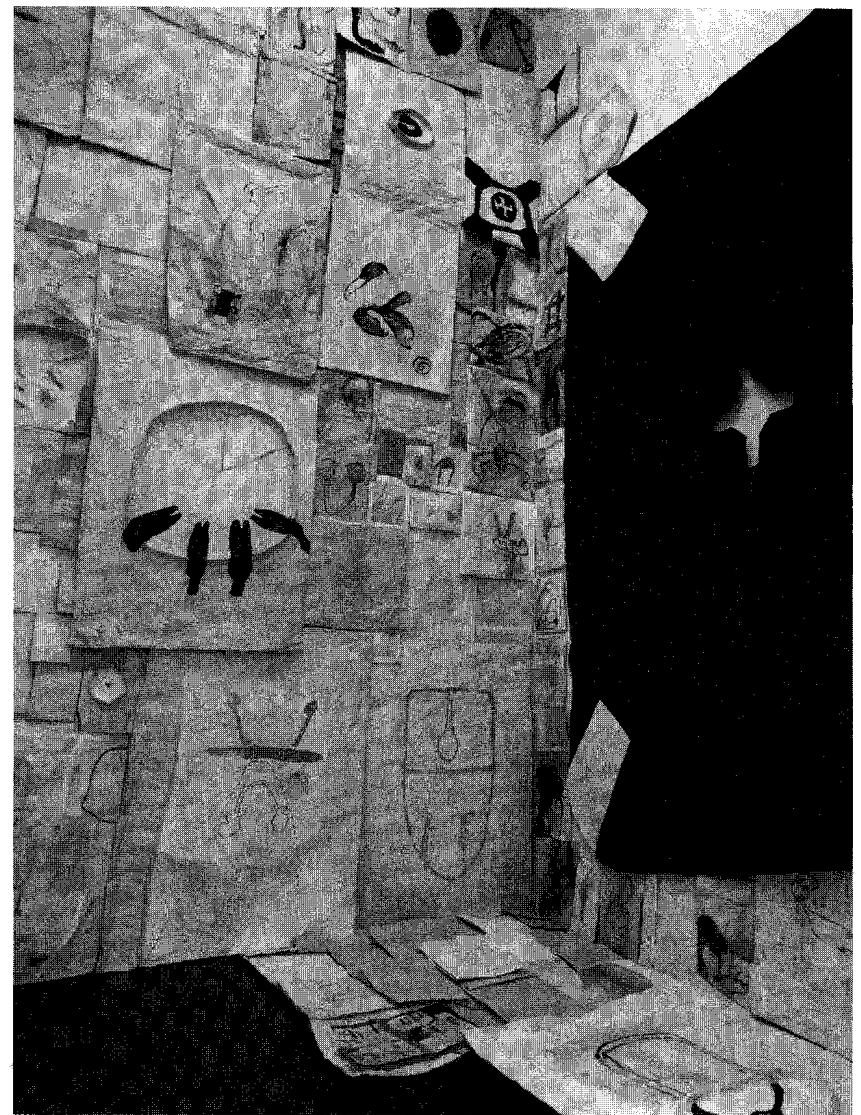


Abb. 59: Sigrid Sigurdsson, Verschließen und Öffnen, Hamburg, Kunsthalle

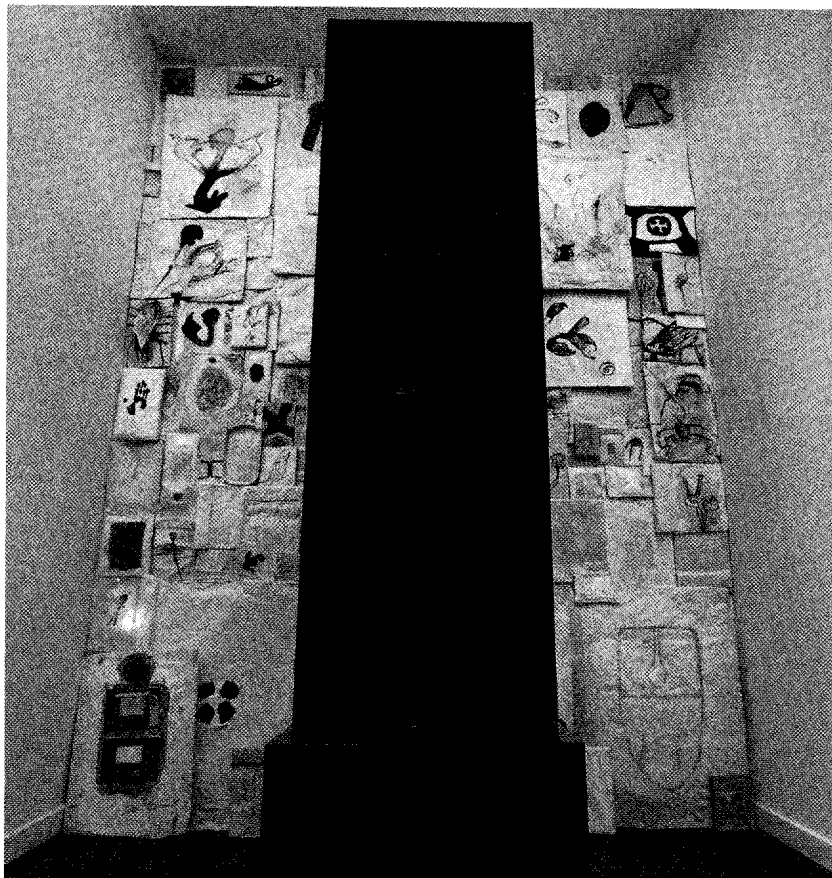


Abb. 60: Sigrid Sigurdsson, Verschließen und Öffnen, Hamburg, Kunsthalle

und Atelier für sich bewohnbar gemacht, sich selbst darin bewohnbar gemacht, in der Folge für das Publikum begehbar und in einem neuen Schritt benutzbar. Durch eine skulpturale Zelle, die durch Öffnungen Blicke nach außen und innen zulässt, hat sie einen Raum im Raum geschaffen, in dem Buch auf Buch den Benutzer auffordert, mit der Künstlerin an einem „Dritten“ – wie sie es selbst nennt – als einer gemeinsamen Aufgabe schreibend und zeichnend mitzuwirken: einen Raum als Möglichkeit der Konzentration und als Erfahrung der Bedrängnis im Selbst und durch den anderen. Der körperlich erfahrbare Raum wird zum psychischen Raum, in dem die Künstlerin ihre Spuren hinterläßt und, wie sie meint, ebenso jeder Benutzer. Die ersten Eintragungen in ihr neuartiges „Besucherbuch“, in dem sie mit Fragen, Appellen, Fotos von gegenwärtiger und erinnelter Geschich-

te die Themen angibt, nehmen den Anspruch auf, den sie vorgibt, und zeugen von betroffener Reaktion.

Was im Anfangsstadium die Wände und den Fußboden beschichtete, zur Zeit die Wände bestückt, sind körperhaft ausgeschnittene und geformte Papiere, aus Schichten aufgebaute Objekte, es sind Bücher, verklebt, verleimt, versiegelt: alte Notenbücher der Eltern, überstrichen, neu benutzt als Tagebücher, alte Poesie-Alben, Bündel von Familienbriefen und Fotos aus der Kindheit und der eigenen neuen Familie; Notizen zur Zeitgeschichte, Zeitungsausschnitte, ein für allemal verschlossen. Dieses Verschließen, Verschweigen bedeutet kein Verdrängen, sondern ein Bewahren und im wahren Sinne Verarbeiten von Geschichte. Muten ihre Oberflächen wie Haut an, so die Objekte selbst wie Körper, die das Innere verschließen und zugleich hautnah, körpernah ahnbar machen. Zwar wäre jedes für sich als einzelnes Kunstwerk gültig, aber im Ensemble wird darüber hinaus das Ganze mehr als die Summe seiner Teile: Aus „Gedankenkörpern“ entsteht ein Gedankenraum, Schichten und psychische Schichtungen werden zum anschaulichen Begriff von Geschichte als Überlagerung wie Häutung, als konkret gewordene „Erblast“ und als Möglichkeit der Bewältigung in der Gegenwart.

Die Künstlerin denkt Geschichte nicht als Menschheitsgeschichte, sondern als „Menschenzeit“, als erlebte Geschichte von Tagen, Monaten, Jahren. Dabei geht sie von der Einsicht aus, daß private Geschichte, die Chronik ihrer Familie, die sie in Briefen und Dokumenten erforscht, geprägt ist von politischer Geschichte – eine schicksalhafte Erfahrung, die von Anfang an ihre künstlerische Praxis geprägt hat.

Zwei Notizen in dem erwähnten Buch der Zwanzigjährigen sprechen das schon aus. In einem Diagramm zeichnet sie dort „Malend + schreibend/Leben –/Strecke/Aus“ – ein Zeichen für die innere Notwendigkeit ihres Tuns. Die andere lapidare Eintragung lautet: „Die Wunde bleibt“ – ein Bekenntnis zur Verletzung, die ihr Leben bestimmt hat und ihre künstlerische Intensität stets neu provoziert.

Dies erklärt die Kerben, Male, Narben, die die Oberflächen und Schichten ihrer Papiere prägen. Es sind scheinbar „primitive“ Zeichen, Zeichen für Existenz und Bedrohung, Zeichen für das Verschließen und Sichöffnen, für versuchten Dialog und für den Wunsch nach einer Synthese von Körper und Geist. Keineswegs bedeuten sie einen Rückzug ins Vorsprachliche, obwohl sie auch Vorsprachliches ausdrücken. Vielmehr wagen sie eine archaische Ursprünglichkeit, die elementare Erfahrungen und Hoffnungen als Bilder der Gegenwart zum Vorschein bringt. Ein Blick auf sehr frühe Arbeiten erweist zudem, daß Sigrid Sigurdsson durchaus mit naturalistisch abbildenden Mitteln zu malen und zeichnen verstand, bevor sie schrittweise ihre eigene metaphorische Zeichensprache fand.

Auffallend ist die betonte Abwesenheit von Farbe, so daß die weiß verstrichenen Objekte fast wie mumifiziert anmuten, im Ensemble an Motivwände erinnern könnten – auch dies ein Hinweis auf ein Arbeiten in der Gegenwart zwischen Leben und Tod, ein Arbeiten gegen Tod und Vergessen.

Sigrid Sigurdssons Absicht ist nicht ein unmittelbarer Eingriff von Kunst ins Leben. Aber durch das Leben in ihrem Raum, dem stets neues Leben hinzukommen soll, hofft sie auf einen Strukturwandel von Bewußtsein; sie hofft auf Kräfte einwirken zu können, die tatsächlich wirksam werden können für das Leben. Diese Vorstellung entspringt nicht einer Theorie, sondern eigener Lebenserfahrung und langjähriger Praxis in sozialen Aufgaben. Vielleicht würde sie in einem neuen Verständnis sogar den Satz Runges unterschreiben: „Ich wollte, es wäre nicht nötig, daß ich die Kunst betreibe.“ Kunst ist für sie nicht Ziel oder gar Selbstzweck, obwohl ihr Ergebnis, sondern ein Instrument. Denn wer nur an Kunst denkt, kann wenig tun für die Kunst – und noch weniger für das Leben.

Stets mit der Frage befaßt, was Bilder zu leisten vermögen, ist Sigrid Sigurdsson sich doch sicher, daß ihre Bilder, ihre Spuren mehr wirken als ihre Person.

Deshalb erfüllt sich ihre Installation im stummen Dialog. Das geöffnete Besucherbuch richtet sich an den Betrachter, der sich mitverantwortlich fühlt für Geschichte. Zeichnen und Schreiben werden so weniger Mittel zum Darstellen als vielmehr eine Aufforderung an andere, sich darzustellen.

P.S. Inzwischen plant Sigrid Sigurdsson weiter. In logischer Konsequenz erstrebt sie einen künstlerischen Lebensraum im sozialen und politischen Raum. Sie hofft, als ersten Schritt im Wohnlager Berceusstraße in Hamburg-Rothenburgsort eine Wohnung „besetzen“ und mit den Bewohnern installieren zu können, indem sie deren Geschichte malend, zeichnend, schreibend gemeinsam mit ihnen verarbeitet. Ein Museumsraum würde damit zur Keimzelle weitergreifender Wirksamkeiten.

*Wiederabdruck aus: Kunst um 1800 und die Folgen. Werner Hofmann zu Ehren. Hrsg. von Christian Beutler, Peter-Klaus Schützer und Martin Warnke, München (Prestel-Verlag) 1988.

Vom Trümmerfeld ins Wirtschaftswunderland

Die Tagung „Geschichte – Bild – Museum“ fand inmitten einer Ausstellung statt, die das Karl Ernst Osthaus-Museum vom Stadtarchiv Bochum übernommen hatte. Auf diese Weise hatten die Tagungsteilnehmer ständig einen möglichen Weg der Präsentation von Geschichte im Museum vor Augen. Im folgenden Gespräch unterhielt sich Stefan Grohé mit Enno Neumann, der diese Ausstellung entworfen hatte, über die Möglichkeiten, eine Archivausstellung möglichst attraktiv zu gestalten und dabei dennoch historisch korrekt darzustellen.

Grohé: Herr Dr. Neumann, die von Ihnen entworfene Ausstellung „Vom Trümmerfeld ins Wirtschaftswunderland“, die im Hagener Karl Ernst Osthaus-Museum im Frühjahr 1988 gezeigt wurde, hatte den Untertitel „Ein Stück Nachkriegsgeschichte. Bochum 1945–55“. Können Sie mir bitte erklären, wie es zu dem Titel kam: warum Bochum und wie zeigt man Geschichte „am Stück“?

Neumann: Diese Ausstellung ist ursprünglich für das Stadtarchiv in Bochum produziert und dort auch über ein halbes Jahr lang gezeigt worden, und zwar von Dezember 1986 an. Nun, „Stück“ ist ja ein ambivalentes Wort; hier meinte es nicht allein eine charakteristische Zeitspanne, von der sogenannten Stunde Null ausgehend, vielmehr sah es die Ausstellung als Veranstaltung wie ein Theaterstück. Übrigens habe ich die Ausstellung nicht nur konzipiert, sondern war Autor des Stückes, Regisseur und Bühnenbildner in einem.

Grohé: Das klingt recht ungewöhnlich. Im Zusammenhang mit dem Theater ist mir die Kombination Autor/Regisseur ja geläufig, bei Ausstellungen ist aber doch meistens von Organisatoren oder „Machern“ die Rede. Es hat ja besonders in den letzten Jahren diverse Ausstellungen zur Nachkriegsgeschichte gegeben – auch hier im Ruhrgebiet. Was zeichnet diesen „Autor/Regisseur“ aus und wie verstehen Sie seine Aufgabenstellung, kurz: was hat der zu leisten?

Neumann: Ja, was hat der zu leisten? Er hat sich um Story, Materialsammlung, Dokumentenauswahl, Architektur, Objektbeschaffung, Gestaltung, Endredaktion, Layout, Organisation, Durchführung, eben um alles zu kümmern. Orientierungshilfen gibt es da kaum. Es kam eher erschwerend hinzu, daß Nachbarstädte wie Bonn, Dortmund, Düsseldorf usw. das Thema längst abgehandelt hatten und die Bonner Ausstellung sogar im Museum Bochum gastierte, insofern erschwerend, weil Wiederholungen in der Natur der Sache lagen.