

Wulf Herzogenrath
Knut Hicketier
Wolfgang Ludwig
Peter Pfefferkorn
Lothar C. Poll
Otto Schily
Krista Tebbe

**Früh-
mitglieder
aus dem
Gründungs-
jahr**

mit Zwischenrufen von
Christiane Zieseke

ins Gespräch gebracht
von Rainer Höynck
(Frühmitglied und
Festschriftredakteur)

Erster Teil

des Gesprächs der Frühmitglieder

Pfefferkorn: Karena Niehoff hat den Gedanken gehabt, mich aus dem alten Kunstverein herüberzuretten. Ich bin ja einer von denen, die damals in die Deutsche Gesellschaft für bildende Kunst hingenommen worden sind, in dieses merkwürdig elitäre Gebilde, das aus einem Dutzend Leute bestand. Ich hatte die ungeheure Ehre, von Adolf Arndt berufen zu werden.


Ich kann mich nicht mehr entsinnen, ob damals schon Ausstellungen gemacht worden sind zur Zeit des Adolf-Arndt'schen-Kunstvereins. Es gab außer den eigentlichen Mitgliedern, zu denen ich gehörte, fördernde Mitglieder, einige Hunderte, die wenig zu sagen hatten. Aber dieser Teil ging dann in den Kunstverein über, und der andere Teil wurde ja abgespalten ... Ich bin dann 'übergeholt worden in die NGBK und habe mit großem Vergnügen zur Verfügung gestanden, um ein bißchen den ... Tafelaufsatz zu machen, um die Verbindung zur bürgerlichen Gesellschaft darzustellen.

Ludwig: Ich war nicht Mitglied des alten Kunstvereins, kannte da aber einige Leute in der letzten Phase der Auseinandersetzung, die dann auch zur Auflösung geführt hat. Mir ist dort besonders ein gewisser Hermann Wiesler unangenehm aufgefallen durch seine erkonservative Haltung. Er war gewissermaßen eine Art Promotor des alten Berliner Kunstvereins. Ein Mann übrigens, mit dem ich dann über zwanzig Jahre hinweg, also während meiner gesamten Lehrtätigkeit bis zum Ruhestand hin, heftige Fehden und Auseinandersetzungen geführt habe.

Die Aufforderung, in die Neue Gesellschaft für bildende Kunst einzutreten und sich diese Endphase der Auflösung des alten Vereins mal genau anzuschauen, ging von Dieter Ruckhaberle aus. Er sagte: „Guck Dir das mal genau an, das mußt Du gesehen haben, ein Lehrstück über unsere Gesellschaft geht dahin!“ Ich habe mir das angeschaut und meine Lehren daraus gezogen. Das hat übrigens dann auch dazu geführt, daß ich auf der ersten Sitzung der ersten Hauptversammlung sofort mit einigen anderen Leuten eins der ersten Projekte vorgeschlagen habe. Ich hatte von dem alten Kunstverein so gut wie keine Ahnung, er war mir zu elitär, ich hatte damit nichts am Hut.

Die Neue Gesellschaft mit ihrer doch eminent demokratischen Willenserklärung und guten demokratischen Struktur war mir so angenehm, weil es der erste Versuch war, statt eines elitären Verbandes, wo einige Personen an der Spitze standen und dann eben die Ausstellungen vorschlugen, eine Art von Basisdemokratie einzuführen: mit Arbeitsgruppen, die Projekte vorschlugen, und dann ging das in einen Koordinationsausschuß, dann wurden die Geldmittel herangeschafft und auf der Basis der Selbstbestimmung die Ausstellungen realisiert.

Uns ging es darum, die Grundlagen zu untersuchen, wie Kunst, aber auch benachbarte Gebiete der bildenden Kunst in unserer Gesellschaft fungieren und funktionieren. Die ersten Projekte und die ersten Arbeitsgruppen haben sich meiner Ansicht nach im wesentlichen so verstanden, daß sie eine Art von Grundlagenforschung treiben sollten, wie man denn nun anders verfahren könne und wie man den eingefahrenen Betrieb simpler, ästhetisch orientierter Kunstausstellungen überwinden könne, um den ganzen Bereich der aktuellen bildenden Kunst, aber auch der traditionellen, der tradierten bildenden Kunst in einen größeren Kontext, einen gesellschaftlichen und politischen Kontext zu stellen. Eine Grundlagenorientierung – gewissermaßen im Sinne: „Wir wollen



Peter Pfefferkorn (links) und Rainer Höynck

doch alles, was in der Vergangenheit gemacht worden ist, mal hinterfragen.“ Das war damals auch so ein Modewort – man gebraucht es ja heute noch.

Ich war ziemlich neu an der damaligen Akademie für Grafik, Druck und Werbung, also einer Ausbildungsstätte für Grafiker, und dort waren mit der entsprechenden Zeitverzögerung, wie das an Kunsthochschulen und Akademien damals üblich war, die Studentinnen und Studenten auf eine Reihe von Problemen gestoßen – nicht nur hinsichtlich der Politik, die in Deutschland gemacht worden ist, sondern vor allen Dingen hinsichtlich der Fragen: „Für wen bilden wir eigentlich aus? Für was und für welchen Zweck werden wir ausgebildet? Sind diese Ausbildungsstrukturen eigentlich noch gültig, oder muß man die nicht auch mal zum Problem machen?“ – neudeutsch gesagt: hinterfragen. Und da gab es sehr heftige Auseinandersetzungen, die dann auch ihre politischen Dimensionen hatten; es war damals ja die Zeit der Notstandsgesetze. Da gingen die Wogen hoch; an den Kunsthochschulen weniger, aber vor allem an den sehr praxisorientierten Akademien, die eben doch im wesentlichen für die Werbewirtschaft ausbildeten. Das hat zu Formen geführt, daß fast keiner mehr einen Bleistift in die Hand nehmen wollte, keiner wollte mehr etwas praktisch machen, jeder sagte: „Es dient ja doch nur dem verdammten Kapitalismus!“ Es mündete letztlich in die Fragestellung: Wie sehen denn eigentlich die Kommunikationsstrukturen in dieser Gesellschaft aus, wie wird Kunst konsumiert, wie verbreitet, wie wird sie unterstützt von staatlicher Seite? – also die politischen Dimensionen einer solchen praktischen Tätigkeit.

Wer beherrscht denn die Medien? Wer kann denn senden, und wer empfängt? Kann der Empfänger einer visuellen Botschaft oder einer verbalen Botschaft eigentlich auch senden? – Und man hat immer sehr schnell festgestellt: Er kann es nicht. Er ist nur Empfänger und wird dadurch auch zum Konsum und zu anderen, sagen wir mal, staatlich gewünsch-

ten Verhaltensweisen überredet. Gleichzeitig mit uns an der Akademie für Grafik, Druck und Werbung war Knilli von der Technischen Universität daran, sein ABC für Fernsehzuschauer zu entwickeln, auch eine politisch ausgerichtete Untersuchung. An der HdK war es der damalige Professor Georg Kiefer, der heute in Braunschweig sitzt, der mit seinen Studenten eine aufsehenerregende Ausstellung über die Zigaretten-Werbung gemacht hat. *Ästhetik und Kommunikation* wurde gegründet und so weiter. In der Kunstausbildung in den Schulen waren es Leute wie Gunther Otto, die plötzlich den Kunstunterricht abschaffen wollten und so etwas wie *Visuelle Kommunikation* als Sammelbegriff eingeführt haben.

Hickethier: Es fing doch alles auch noch ein bißchen früher an. Es war eine Art Brodeln in der Gesellschaft; auch in der Kunstpädagogik war einiges in Bewegung geraten.

Ich habe in der Zeit Kunsterziehung studiert an der Grunewaldstraße, das war damals die Abteilung IV, heute ist es der Fachbereich 6. Wir wollten eigentlich Maler werden, wir wollten nicht in die Schule gehen, wir sind durch die bundesdeutschen Lande gereist zu Kunstvereinen nach Hamburg oder nach Stuttgart und haben uns dort Ausstellungen angesehen, und dann gab es natürlich auch hier einen, und der hat auch Ausstellungen gemacht. Ich kann mich auch an verschiedene Kataloge entsinnen. Und wir haben begriffen, daß wir noch sehr wenig wußten, hatten das Bedürfnis, mehr zu erfahren, uns einzumischen. Und es kam der Wunsch auf, alles einmal anders zu machen. Das war der Ansatzpunkt: mehr zu wissen und überall ein bißchen mehr nachzufragen.

Erinnerungen an den Anfang



Wolfgang Ludwig

Die Kunsterziehung hatte in der Zeit auch die *Visuelle Kommunikation* entdeckt und bewegte sich – das war der eine Strang – auf die Medien zu. Wir fingen an, uns dafür zu interessieren, was an den anderen Abteilungen der Hochschule gemacht wurde, was Kiefer mit der Semiotik am Steinplatz machte, Foertsch und andere am Einsteinufer. Dann kam die TU dazu, das Institut *Sprache im technischen Zeitalter* mit Knilli, der sich mit Fernsehserien beschäftigte, der Fachbereich Architektur, dort gründeten wir als Studenten irgendein interdisziplinäres Institut, das aber dann nie richtig arbeitete. Es gab eine Fluktuation zwischen den Hochschulen, man ging dorthin, wo etwas Neues entstand. Daß die Partikularisierung aufgehoben wurde, war eine ganz wichtige und neue Erfahrung.

Dann kam es zur Umwälzung des Kunstvereins, mehr aus der Haltung: „Da ist etwas, da muß was jetzt gemacht werden, da gibt es Möglichkeiten, etwas gemeinsam zu realisieren.“ Geld spielte zunächst überhaupt keine Rolle, es ging um die Möglichkeit, etwas zu tun, das über die Hochschulen hinausging. Und ich glaube, das war ein wesentliches Moment, in dem sich verschiedene Interessen und Ansätze getroffen haben: Es ging auch darum, wie man Wissenschaft und Kunst miteinander verbinden kann, was man davon auch visuell umsetzen kann. Es war für mich damals ganz wichtig, nicht nur eine Theorie zu entwickeln und sie aufzuschreiben, sondern zu sagen: „Ja, wir versuchen es mal bildnerisch auszuprobieren, zu erfahren, ob es funktioniert.“ Das war der Impuls, sich dem Problem Kunstverein zuzuwenden, denn solch ein Versuch schien dort vielleicht möglich. Für den Kunstverein hätte sich sonst kein Mensch interessiert – denn er war eine elitäre Vereinigung; erst als es darum ging: „Jetzt können wir dort auch etwas machen“, war ein entscheidender Punkt gegeben.

Wie es sich dann organisiert hat, war eine zweite Sache – da mußte man schon sehr viel Durchhaltevermögen haben

und sehr viel Motivation. Aber daß dieser Impuls überhaupt erst einmal kam!

Herzogenrath: Ich war nur drei Semester in Berlin – 1965/66 – und ging dann wieder nach Bonn, um zu promovieren. Ich habe das alles mehr aus der Ferne, aus dem Provinzdorf Bonn, erlebt, in dem es übrigens in der Zeit keinen Kunstverein gab; der wurde erst vor zwölf Jahren oder so gegründet. Ich arbeitete über's Bauhaus, wo die Studenten ein erstaunliches Mitspracherecht hatten und wo natürlich schon Kooperation naheliegt, auch die Frage der Zusammenarbeit von Studierenden und Lehrern. Ich war 25, 26, fand sehr aufregend, wie man eine neue Form von Ausstellungsmachen versuchte; die anderen, sagen wir mal, gesellschaftlichen Fragestellungen drumherum habe ich gar nicht so sehr mitbekommen.

1967 wurde der erste Kunstmarkt in Köln gegründet und dann 1968/69 sozusagen der Versuch gemacht, „Alternativen“ zu finden. In Köln hieß es *Neumarkt der Künste*, bei dem die ausgeschlossenen Galerien oder aber die Künstler, die sich dafür organisierten, teilnahmen. Alles übrigens hervorgerufen von Ingo Kümmel, der gerade verstorben ist – eine Vermittlungsfigur, alternativ zu den vorhandenen Strukturen. Nachdem sich auf dem Kunstmarkt die Galerien so als Vermittlungsinstitution zusammenschlossen, entstand die Frage: Wie kann man denn andere neue, experimentellere, der Kunst und dem Künstler dienende Formen finden, auch gegen die alte Institution Museum und die relativ ähnlich gewordene Institution Kunstverein gesetzt – was kann da anderes passieren?

Die erste Ausstellung, „Funktionen der bildenden Kunst“, war in dem ganzen Vorfeld für mich sehr spannend, gerade wenn man über's Bauhaus arbeitet und sagt: „Was ist denn überhaupt geblieben?“ (In derselben Zeit, 1968, wurde die Ulmer Hochschule aus politischen, kulturpolitischen Gründen geschlossen.) Da wird man gefragt: „Mann, du mußt Dich irgendwo ja auch mal engagieren! Die

Historisierung derselben Ideen, die Du sozusagen historisch bearbeitest, kann nicht das einzige sein, sondern Du mußt auch die Fortsetzung sehen!“ Wie kann diese Fortsetzung aber aussehen?

Ich will mal gleich etwas provokativ sagen: Ich hatte eigentlich gehofft, daß diese Ausstellung eine Alternative bieten könnte. Doch diese erste Ausstellung war ein grandioses Scheitern. Großartig war, daß sie gemacht wurde, und dafür war ich sehr und reiste nach Berlin. Daß sie dann so scheiterte, war – von heute aus gesehen – eigentlich auch fast wieder vorauszusehen. Aber es ist ja wichtig, daß bestimmte Dinge auch einmal gemacht werden. Von daher erfüllte diese neue Form einen ganz wichtigen Schritt innerhalb des – ja, vielleicht Schachspiels von Kunstvermittlungsformen, von Kunstvermittlungsmöglichkeiten um 1970. Das war für mich einfach die Motivation, als kleiner Student von Bonn aus schnell mit informiert zu werden und dann auch natürlich die Ausstellung in Berlin gleich anzugucken. Ich erinnere mich natürlich an Bubeniks Gestaltung, aber nach der vierten Tafel resignierte ich, ging wieder raus und habe mir den Katalog mitgenommen, der sehr schön Bubeniks Graphik und dann unglaublich viel Text und Trockenes zeigt. Aber dann habe ich, ehrlich gesagt, auch nicht mehr viel begriffen und auch nicht mehr viel begreifen wollen – und das ging vielen anderen so.

Es hat ja im Grunde keinen Sinn, wenn der große Kritiker im Lehnstuhl sitzt und sagt, das ist alles schrecklich, wenn er dann nicht auch sagt, wie es besser oder anders sein könnte. Noch 'mal betone ich gerne das völlige Scheitern dieser Ausstellungskonzeption, sozusagen über ein Lese-Schriftbild, so schön es auch gestaltet ist, einen Inhalt visuell vermitteln zu wollen, heißt: Ausstellung und Buch miteinander zu verwechseln. Das war notwendig, und es war gut, daß es mal so passierte, eine Chance, in etwas Neues hineinzugehen.

Poll: Ich war Ausstellungsleiter bei der Künstlerelbsthilfegruppe Großgörschen,

dem Vorläufer der Galerie Großgörschen, die eine ganz andere Konzeption hatte. Da tat sich schon etwas, auch bei den Kunsterziehern in der Grunewaldstraße, im Gegensatz zum Steinplatz. Die Dinge an den Hochschulen, FU und TU, waren schon viel weiter fortgeschritten; bei den Künstlern war erstmal Ruhe, da tat sich nichts. Dann kam der Gründungsvorschlag von Westberliner Honoratioren – anders kann man es nicht bezeichnen – für eine Gesellschaft für bildende Kunst. Da hatte Heinz Ohff irgendwann in seiner immer so liebevoll-anständigen, aber auch etwas zögernden Hin-und-Her-Beurteilung gesagt: „Naja, also einen Kunstverein braucht man in Berlin eigentlich nicht, hat's ja nie gegeben. Ein Kunstverein soll ja was fördern. Und in Berlin hat es auch im 19. Jahrhundert ja nie einen Kunstverein gegeben; hier gab es Museen und Hunderte von Galerien.“ Das war seine Art Signal, daß man sich das Ding mal ein bißchen genauer ansehen sollte. Mir ging es ähnlich.

Ruckhaberle machte damals die Freie Galerie in der Kurfürstenstraße, wo heute das Wegert-Haus steht, daher kannten wir uns. René Block war Hiwi bei Dieter Ruckhaberle.

Ruckhaberle sagte: „Guck Dir das mal an, das ist was Exemplarisches, da geht's nicht nur darum, daß ein Kunstverein gemacht werden soll, wie der Ohff das schrieb. Natürlich, weil es in Berlin war, mußte es nicht ein Verein wie jeder andere werden, sondern eine 'Deutsche Gesellschaft', gleich über allen anderen westdeutschen, jahrzehntealten, zum Teil über hundert Jahre alten, die Tradition besaßen, zur Förderung und zur Ver-



Lothar Poll

breitung der bildenden Künste. Guck Dir das mal an, das ist exemplarisch.“ Und das haben wir uns dann auch sehr genau angesehen. Zu der Zeit gab es auf meine Anregung hin eine Ausstellung in Großgörschen, „Hommage an Axel Springer“; das war angesichts dieser politischen Dinge, die sich in der Öffentlichkeit taten, der Versuch einer Antwort – und ebenfalls grandios gescheitert, weil man sich da vorstellte, daß die Freunde, die Künstler unmittelbar angeregt würden, in diese Debatte mit ihren Mitteln einzugreifen. Einige Springer-Zeitungen hatten Arnold Zweig einen Brief angefälscht, und Günter Grass nahm vehement in der *Zeit* dazu Stellung, und überall in den meinungsprägenden und bildenden Zeitungen außerhalb West-Berlins wurden dazu Äußerungen gemacht. Nur hier passierte gar nichts. Es war einfach ganz ruhig, man diskutierte allenfalls darüber, daß sich die Künstler beim Transparentemachen an der FU beteiligen sollten. Da hieß es bei der Großgörschen-Truppe mit Recht: Nichts für uns!

In diese Zeit fiel die Gründung der Deutschen Gesellschaft, die im nachhinein als so eine Art – na, nennen wir's mal nach heutigen Begriffen – Waschanlage öffentlicher Gelder im positiven Sinne dienen sollte, weil die öffentliche Hand damit nichts zu tun haben wollte. Sie wollte natürlich doch, sie hatte sich ja das richtige Personal dazu ausgesucht. Mit großen Veranstaltungen ist der Verein nicht hervorgetreten, aber doch mit sehr interessanten Vorträgen, Adolf Arndt bürgte eben dafür. Es waren hervorragende Vorträge, die er auch durch seine Kenntnisse und seine persönlichen Bekanntschaften mit Referenten vermittelte. Aber als da schon die ersten Proteste auftraten von draußen, auch in den Leserbriefspalten der Zeitungen, waren die Leute, die das machten – und dazu gehörten eben Adolf Arndt und Eberhard Roters –, sehr schnell auch offen, Dinge zu ändern. Aber nicht schnell genug; die Entwicklung ging einfach darüber hinweg. Die fördernden Mitglieder konnten mit bestimmten Prozentsätzen

einbezogen werden. Es gab also nicht mehr nur dieses elitäre kleine Grüppchen, aber es ist bezeichnend, daß es für uns heute noch so in Erinnerung ist. Die haben eine Menge gemacht, auch in den Verhandlungen mit dem Senat, der eigentlich nur eine lästige Last loswerden wollte und sagte: „Ärgert Ihr Euch doch mit diesem ganzen Künstlervolk 'rum!“ Das war das ...

Hickethier: ... das Seniorentreffen. (Lachen)

Hickethier: Die Opposition gegen den alten Kunstverein wurde auch von einem moralischen Impuls getragen: Es war eben nicht nur ein Kunstverein, sondern es war eine gesellschaftliche Institution, die einen Anspruch erhob. Und man fragte nun: „Mit welcher Legitimation arbeitet dieser Kunstverein? Wenn Mitglieder ein Mitspracherecht haben, dann müssen die auch bestimmen können! Und warum können sie das nicht?“ Der moralische Impuls lag im Anspruch, der Gesellschaft zu sagen: Wir sind eine demokratische Gesellschaft, auch in unseren Institutionen – und die Mitglieder der Institutionen müssen sich in diesen artikulieren können.

Poll: Es war der Wille, an öffentlichen Geldern zu partizipieren. Das war eigentlich der Stachel im Fleische, daß eben die Künstler unmittelbar daran teilhaben wollten und nicht über den Umweg einer von der öffentlichen Hand ausgewählten Vergabetruppe.

Tebbe: 1969 – da war ich halb so alt, 19 oder 20. Wir hatten heftige Curriculum-Debatten an der Hochschule der Künste (damals HfBK) und flüchteten zwischendurch immer an die FU, weil die HdK unser Theorie-Bedürfnis nicht erfüllt hat. Mit der Studentenbewegung wurde die Motivation, wirklich zu malen, von der Frage nach der gesellschaftlichen Rolle der Kunst verdrängt. Wir holten uns die Professoren, die wir brauchten, von der FU – in meinem Fall war das Wolfgang Fritz Haug –, für die Arbeit in einer Gruppe von Studenten des Steinplatzes (freie Kunst), der Kunstpädagogik am Kleistpark, wo ich inzwischen war, der

Hochschule für Musik und der TU. Wir entdeckten Marx und haben parallel dazu gemeinsam kulturpolitische Aktionen geplant, oft als Happenings – diese Theorie-Praxis-Verbindung schien uns ganz selbstverständlich. So ist auch „diese seltsame Ausstellung“ entstanden – wir wollten das „Kapital visualisieren“ und die Basis-Überbau-Frage klären. Die Idee, für solche Projekte einen linken Kunstverein zu gründen – und auch den Berufsverband bildender Künstler, der damals als reaktionär galt, durch Aufnahme vieler junger Künstler zu verändern –, kam von Dieter Ruckhaberle. Nach meiner Erinnerung haben wir vor „Funktionen bildender Kunst“ die John-Heartfield-Ausstellung gezeigt – als Neuentdeckung politischer Kunst. Natürlich nicht nur als Ausstellung, sondern mit der stadtweiten Plakatierung einer Serie von Heartfield-Plakaten. Darunter war eins über die Nazi-Justiz: Schlangen in Paragraphenform, auf dem Kopf ein Käppi mit dem Hakenkreuz. Die Verkehrsverwaltung ließ sie gleich überkleben, weil ja Nazisymbole nicht veröffentlicht werden durften. Wir haben das Hakenkreuz herauskopiert, und die Plakate waren vollkommen aktuell. Es gab einen neuen Skandal – genau das, was wir wollten. Das alles zur Zeit der „Handgranatengesetze“. Später war die NGBK nicht selten Ersatzarbeitsplatz für arbeitslose Kunsthistoriker – damals (mit vielen Studenten und Künstlern in den Arbeitsgruppen) eher ein Forum für politische Kunst.

Schily: Das war die Zeit, in der die große Studentenbewegung schon ein Jahr quasi hinter sich hatte. Ich kannte auch eine Reihe von Künstlern. Und meine ganz eigene Vorstellung war eigentlich weniger, gegen dieses etwas überständig gewordene Konzept der alten Gesellschaft anzugehen, als so eine Überlegung: Die Kunst muß zum Volke kommen! Etwas naiv wahrscheinlich gedacht. Und ich war ja nun nicht so jemand, der in diesen marxistischen Gruppen zu Hause war. Ich hatte zwar Kontakte zum SDS und natürlich zu einer

Reihe von Künstlern. Aber ich war nicht etwa in den Schulungskursen „Kapital“ und „Kapital“. Trotzdem gab es deutliche Sympathie zu linken Gruppierungen.

Dieses ganze Unterfangen „Neue Gesellschaft für bildende Kunst“ war ja deutlich links akzentuiert, um nicht zu sagen marxistisch oder neo-marxistisch,



so daß sich auch nachher eine Struktur herausgebildet hat, die im wesentlichen versucht hat, gesellschaftliche Hintergründe, gesellschaftliche Zusammenhänge von Kunst zu untersuchen. Wenn hier gerade die Rede davon war, es sei auch darum gegangen, die Gelder anders zu kanalisieren, dann mag das eine Rolle gespielt haben – aber eher in dem Sinne, daß man nicht die alten Finanzierungsmodelle für Künstler fortzuschreiben wollte; die Künstler, die anfangs beteiligt waren, haben sehr eifersüchtig darüber gewacht, daß sich nun nicht auf einem anderen Niveau eine Finanzierung Berliner Künstler sozusagen rekapituliert. Das hat sogar zu einer gewissen Blockade geführt, in dem Sinne, daß dann die lebende Kunst eigentlich sehr zu kurz kam und die Neue Gesellschaft in ein gesellschaftssoziologisches Fahrwasser, ins Fahrwasser einer Kunstsoziologie oder Kunstgeschichte, und das Feld der Gegen gründung überlassen hat, dem Neuen Berliner Kunstverein von Lucie Schauer,

Knut Hickethier

die sich dann sehr wacker der lebenden Künstler angenommen hat. Auch viele Künstler, die ursprünglich mit ziemlicher Verve bei der Neuen Gesellschaft für bildende Kunst engagiert waren, haben sich dann abgewandt und gesagt: „Also, hier für die lebenden Künstler tut Ihr nichts! Ihr wollt ja nur Ideologie fabrizieren!“

An die Ausstellung in der TU kann ich mich auch noch sehr deutlich erinnern. Die hatte unter heutigen Verhältnissen eine gewisse Komik – muß ich schon sagen! –, denn es war sozusagen eine marxistische Didaktik, in künstlerische Formen gebracht. Unser Signum ist ja eine Verkörperung von Vorstellungen von Basisdemokratie, die heute vielleicht auch etwas kritisch zu betrachten ist.

Zweiter Teil

des Gesprächs der Frühmitglieder

Schily: Zunächst einmal ganz prinzipiell: Die Vorstellung, Kunst zu demokratisieren, halte ich schon vom Grundsatz her für falsch. Eine ganz andere Frage ist – was meine naive Vorstellung ursprünglich war –, inwieweit man Kunst zum Volk bringt. Aber Kunst läßt sich eben gar nicht demokratisieren. Das gilt natürlich auch für einen Verein wie die Neue Gesellschaft für bildende Kunst, die versucht, Kunst gesellschaftlich unterzubringen. In der Realität hat sich das dann auch erwiesen. Wie nannten wir die Versammlungen? Hauptversammlung – Hauptversammlung Wiener Aktiengesellschaft! Vielleicht ist der Ausdruck ganz treffend gewählt, weil: Es gab Fraktionen, die sich nachher auch in gewissem Umfange im Präsidium wiederfanden. Wie haben diese Fraktionen sich miteinander verständigt? Bei einer relativ stabilen Mitgliederstruktur funktionierte das einigermaßen, für eine Weile, aber nachher hing es dann doch sehr von wechselnden Mehrheiten ab, und auch davon, wer an einem bestimmten Finanztopf in welcher Weise interessiert war – so daß diese demokratische Struktur eigentlich in gewissem Umfange zu einer Illusion wurde.

Ich gehe auch so weit zu sagen, daß das Schicksal oder die Qualität dessen, was die Neue Gesellschaft gemacht hat, im wesentlichen von der Güte der Generalsekretärin oder des Generalsekretärs abhing und – in der Tat – allerdings auch von den Arbeitsgruppen. Dieses Arbeitsgruppen-Modell, denke ich, hat sich zeitweise sehr bewährt. Die Erfolge der Neuen Gesellschaft hängen sicherlich damit zusammen, daß in diesen Arbeitsgruppen sehr, sehr gute Arbeit geleistet worden ist. Viele aus diesen Arbeitsgruppen sind ja dann auch später in Positionen gelangt – Krista Tebbe, Ruckhaberle und andere –, die große gesellschaftliche Beachtung in der Kulturszene finden. Ich glaube, daß diese dezentrale, am Projekt angehängte Arbeit durchaus ihre Erfolge aufzuweisen hatte.

Hickethier: Es ging doch auch – jedenfalls war es mein Impuls – um Grenzbe-

reiche von Kunst. Es ging weniger um das, was im traditionellen Sinne Kunst war, sondern: Die künstlerische Entwicklung hatte sich ausgeweitet, hatte bestehende Grenzen gesprengt. Das fing mit der Pop-Art an, zu deren Ausstellungen wir hingereist sind. Das waren keine Bilder mehr, sondern Assemblagen. Alles schien plötzlich möglich zu sein, und wir wollten mehr ausprobieren. Daß man nachher zuwenig erprobt und ausprobiert hat, ist eine Erkenntnis im nachhinein...

Schily: Das Experimentelle ist in der NGBK nicht so hervorgetreten.

Hickethier: Zugleich wurde die Verknüpfung von Gesellschaft und von Realitätsvermittlung in der Kunst das große Thema, das, was sich nachher als Experiment dargestellt hat. Aber, das ist festzuhalten, es ging auch um Grenzbereiche von Kunst, diese Geschichten um Kunst und Werbung, Kunst und Semiotik, Kunst und Politik.

Herzogenrath: Ich habe 16 Jahre auch einen Kunstverein geleitet. Daß da ein einzelner sagt, wie es ist, und so läuft's dann auch – dieses Schreckbild des bösen Kunstvereins ist ja nicht der Antipode zu dem Basisdemokratischen. Der normale Kunstverein besteht doch darin, daß es in der Mitgliederversammlung plus/minus hundert Leute gibt, die immerhin interessiert sind, die aber nicht selber Partei sind, außer daß sie vielleicht bestimmte Einzelprojekte im Kopf haben. Dann gibt es zum Beispiel in Köln den „Ausschuß“, eine Mittelform, mit 35 Leuten, die von der Mitgliederversammlung gewählt werden. Diese 35 Leute sind natürlich schon ein Filter. Aus diesem Filter gibt es den Vorstand, das sind 15 Leute, und die bestimmen den engeren Vorstand mit vier Leuten. Ich halte diese wenn auch uralte Form (seit 1839!), ehrlich gesagt, nach der ganzen Erfahrung für eine sehr positive Form. Obwohl man dasselbe sagen kann wie Herr Schily. Da sind bestimmte Cliquen mit ihren Mehrheiten, und es wird letztlich schon das gemacht, was mehr oder weniger vorher abgesprochen war. Nur, daß hier für

35 unterschiedliche Leute die Möglichkeit ist, einzugreifen; und wenn es bestimmten anderen Gruppierungen falsch scheint, dann können sie doch das Rad anders drehen.

Ich wollte das deshalb eingeben, weil ich gerne aufgreife, was Otto Schily gerade sagte: Letztlich geht es um die Intelligenz der koordinierenden Person bzw. Arbeitsgruppe. Denn was ich, ehrlich gesagt, ab 1970 erwartet hätte von der NGBK, kam erstaunlicherweise nicht von ihr, sondern von den eher traditionell strukturierten Kunstvereinen – nehmen wir Karlsruhe oder Frankfurt als Beispiel, wo Michael Schwarz oder Georg Bussmann waren. Dort ist das Thema Kunst und Politik wirklich in einer scharfen Ausstellung präsentiert worden, nicht in der NGBK. Die Faschismus-Ausstellung ist von Bussmann in Frankfurt, wie wir ja alle wissen, unter unglaublichen Wehen und Schmerzen geboren worden – aber dort. Hier, wo von der Struktur her wirklich das Thema hätte bearbeitet werden können, wurde es nicht angegriffen.

Und was mich damals auch interessiert hat, der Grenzbereich zwischen Kunst und Unterhaltungsmedien, ist hier in der NGBK ebenfalls nie aufgegriffen worden.

Poli: Aber später, nicht?

Herzogenrath: Sehr viel später, aber nicht in den siebziger oder frühen achtziger Jahren.

Schily: Aber zur Guttuso-Ausstellung gibt es doch einen sehr guten, materialreichen Band zum Faschismus ...

Herzogenrath: Es gibt dieses Weg-von-der-aktuellen-lebenden-Kunst, eher hin zur mexikanischen Wandmalerei. Da hat man wunderbare, große Publikationen gemacht. Abgesehen von der kleinen Reihe von Einzelausstellungen des Realismusstudios, das plötzlich an die lebende Kunst herankam, waren wir für mich immer in einer Theorie-Wolke, wo mal sehr interessante Ausstellungen rauskamen von fast kunsthistorischem Wert, aber meist abgehoben vom Aktualitätsgrad der Fragen, die die Künstler

und das am Aktuellen interessierte Publikum wirklich interessieren. Das fand eben eher, sagen wir ruhig, in Karlsruhe, Frankfurt, vielleicht auch in Köln statt.

Poli: An diesem kleinen Beispiel Realismusstudio haben ja nun interessanterweise die berühmt-berüchtigten Berliner Realisten überwiegend nicht teilgenommen; die stellten eher in den Galerien aus. Am Anfang jedenfalls war es eher so eine Art parteilichkeits-überzogene Veranstaltung. In den achtziger Jahren stellten dann die Moritzplatz-Leute dort aus, obwohl das mit Realismus eigentlich sehr wenig zu tun hatte ...

Herzogenrath: In den frühen achtziger Jahren machte das Barbara Straka, von Volker Tannert bis hin zu Marcel Odenbach und Klaus von Bruch. Bis dahin war das Realismusstudio eine sehr trockene Sache – dann wurde es lebendig, strahlte über Berlin hinaus und informierte aktuell über Dinge, die außerhalb Berlins passierten. Ich möchte das noch mal unterstreichen: Es hat immer doch mit Personen und mit Personenstrukturen zu tun, das heißt, nicht mit Einzelpersonen, sondern mit Personenstrukturen, die miteinander lebendig arbeiten, die zuhören können, was vielleicht gerade jetzt wichtig ist. Ich

glaube nicht – das ist ja jetzt die Grundfrage –, daß die basisdemokratische Gruppierung an sich zeitnäher oder zeitgeistnäher ist, um das schrecklich berlinische Wort zu gebrauchen, dem echten Zeitgeist näher ist die Basisdemokratie. Sondern bestimmte Einzelmenschen sind bereit, Verantwortung zu übernehmen und mit ihrem Namen, mit ihrem Gesicht,

Lust und Leid der Basisdemokratie



Wulf Herzogenrath

mit ihrer Kritikfähigkeit dann dafür geradezustehen – und auch abgewählt zu werden nach einer gewissen Zeit.

Tebbe: Ich würde Strukturen niemals verabsolutieren wollen. Ich hatte den Eindruck, daß die NGBK am Anfang – das ist leider ein sehr militärischer Ausdruck – so etwas wie ein Schnellboot sein könnte, das sich aber leider sehr schnell zum Tanker entwickelt hat. Der Dilettantismus, der in solchen Strukturen steckt, war ja auch ein Vorteil, relativ schnell auf gesellschaftliche, auf „Zeitgeist“-Fragen zu reagieren. Das waren im wesentlichen nicht die Fragen von Künstlern – die aktuelle Kunst in Berlin war wirklich ausgeschlossen. Den Schwerpunkt bildeten, wenn es schlecht ging, (bloß) kunst- und kulturhistorische Ausstellungen, und wenn es gut ging, Projekte mit interdisziplinären Fragestellungen: Welche Funktion haben Kunst und Kultur in unterschiedlichen Gesellschaften? Wie kann man Kulturvermittlung im Sinne von Demokratisierung betreiben? Nicht traditionelle Vermittlung von Kunst, eher Kultur als Reflexionsebene auch außerhalb der engen Kulturszene. Ich habe es damals



Krista Tebbe

so empfunden, daß diese Aktionsmöglichkeiten für alle möglichen Gruppen am Anfang sehr gut waren. Da war man viel spontaner als traditionelle Institutionen, wo alles durch tausend Filter geht. Das hat sich aber sehr schnell verfestigt in Fraktiongruppen und in immer mehr Riesenprojekten mit jahrelanger Vorbereitung und unglaublichem Finanzaufwand. Die standen auf den Mitgliederversammlungen nicht mehr zur Diskussion, sondern es gab den Eindruck, daß man sich gegenseitig das Geld zuteilte.

Schily: Bis hin zu Beschäftigungsprogrammen!

Tebbe: ... bis hin zu Beschäftigungsprogrammen, während es ganz am Anfang darum ging – ohne Honorar –, ein Forum für das zu haben, was man zeigen und zur Diskussion stellen wollte.

Hickethier: Zwei Ebenen sind auseinanderzuhalten. Die eine ist der Dilettantismus: Aus den Erfahrungen der frühen Projekte wurde nicht gelernt. Jede Arbeitsgruppe hat wieder ganz am Anfang angefangen und hat sich furchtbar mit grundsätzlichen Organisationsfragen und ausstellungsdidaktischen Problemen rumgeschlagen. Und gerade im Realismusstudio mit seiner Kontinuität funktionierte es dann nach einer gewissen Weile, weil hier die gleichen Leute an verschiedenen Projekten nacheinander gearbeitet haben und sich Erfahrung akkumuliert hat. Das ist das eine Problem: Daß bis zur Penetranz die gleichen Fehler immer wieder gemacht wurden.

Herzogenrath: Aber verdammt nochmal: Für jeden Ausstellungsmacher oder Museumsmacher oder was auch immer ist das genau so eine Profession wie Künstler-Sein. Ich kann nicht auch mal so nebenbei abends sagen: „Es wäre ja auch toll, wen ich mich jetzt doch mal künstlerisch äußere.“ Ein Mindestmaß an Professionalisierung erwarte ich zumindest in einem Kunstverein in einer Großstadt.

Hickethier: Das Modell der NGBK ging aber von einer anderen Vorstellung aus – nur funktionierte die nicht. Ich will aber noch auf den zweiten Punkt kommen: die Struktur der Hauptversammlung. Also, die war ja eigentlich so gedacht, daß sich alle gemeinsam über die weiteren Projekte verständigen und das Beste auswählen; das war die Idealvorstellung. Doch die Hauptversammlung zerfiel relativ rasch in Fraktionen, und dann ging es nur über diese unsäglichen Abstimmungsmechanismen, welche Quoren existierten, ob man die erreichte, ob man noch abstimmungsfähig war, ob die Versammlung sich vertagen mußte. Und dann war es schon zwölf Uhr. Man saß eben den ganzen Abend in der Hauptversammlung über solchen Fragen und weniger über den Themen und Inhalten.

Und beim nächsten mal kam natürlich nur noch die Hälfte ...

Schily: ... Ruckhaberle ...

Hickethier: Ja, es waren vor allem die Ruckhaberleschen Methoden, die mich irgendwann auch aus dieser Hauptversammlung gedrängt haben, weil: Es war nutzlos versessene Zeit, und nichts kam dabei heraus.

Ludwig: Ich möchte etwas sagen zu dem, was Herr Herzogenrath kritisch angemerkt hat: zu diesem doch deutlichen Mangel an Professionalität. Man wird in der Kartei nachlesen können: Sehr viele Mitglieder dieser NGBK am Anfang waren ganz junge Leute. Die kamen von den Hochschulen, die kamen von der Freien Universität, die kamen aus der Grunewaldstraße – aus der Ausbildungsstätte für Kunsterzieher, weniger aus den Traditionsbereichen der HdK –, die kamen aber auch aus unserem Bereich der ehemaligen Akademie für Graphik, Druck und Werbung. Es waren eine ganze Menge Sozialwissenschaftler dabei, auch Historiker, die gerade ihr Diplom gemacht hatten oder ihr Staatsexamen oder die über ihrer Doktorarbeit saßen. Viele junge Leute, die überhaupt keine Praxis hatten, wie man Ausstellungen macht, aber sie wollten etwas machen. Gut, ich habe damals meine eigenen Arbeiten sehr viel im Ausland ausgestellt – nicht in Deutschland komischerweise. Wobei mir hier die kleine Marginalie gestattet ist, daß unter den ersten Mitgliedern einige Neo-Konstruktivisten waren, die ein sehr starkes politisches Bewußtsein hatten. Das kam nicht so sehr aus dem Bereich der Kritischen Realisten!

Wir alle haben diese neugegründete NGBK mit ihren basisdemokratischen Willenserklärungen und Strukturen gewissermaßen als einen Projektionschirm gesehen für die eigenen Intentionen und das eigene Wollen im Hinblick auf Kunst und Gesellschaft, weil man sie dort in Form von Arbeitsgruppen realisieren konnte – an den Hochschulen war das vollkommen unmöglich! Es war kein Geld dafür da! Da sind die Kunsthoch-

schulen eigentlich noch konservativer und haben ein größeres Beharrungsvermögen als manche Senatsverwaltungs-bürokratie.

Und gerade, daß sehr viele unerfahrene Leute in den Arbeitsgruppen aufzufinden waren, war auch ein Grund auf der einen Seite für die Euphorie, etwas machen zu können, aber auch für diese mangelnde Professionalität. Wenn man die frühen Ausstellungen vergleicht, sind sehr wohl Projekte enthalten, die Bekanntes – ich denke an die Heartfield-Ausstellung – in einen völlig neuen Kontext stellen und damit der Bevölkerung klarmachen wollten: So kann man es auch sehen, oder so sollte man es vielleicht sehen.

Poll: Professionalität war ja nun auch nicht das Hauptziel – weder des Vereins noch seiner Mitglieder noch der Arbeitsgruppen. Was in den siebziger und achtziger Jahren in Köln, im Rheinland an professionellen großen Ausstellungen gemacht worden ist, das hat auch wieder im Entgegengesetzten andere Probleme aufgeworfen.

Gerade die Nicht-Professionalität, die damit verbundene Erarbeitung und die Notwendigkeit, immer wieder – wie Sie sagen, Herr Hickethier –, immer wieder von vorne anzufangen: Das war ja nun gerade dieser basisdemokratische Impetus. Das machte aber auch letztlich die Glaubwürdigkeit aus – wenn man mal von diesem Geldgerangel absieht, was eher eine Sichtweise von außen war, oder von reinen Insidern. Daß sich da jemand was unter'n Nagel gerissen hat, davon, glaube ich, war auch niemals, selbst in Vorwürfen nicht, die Rede. Viele Künstler, auch die Kritischen Realisten, hatten sich sehr schnell ausgeklinkt. Auch Hermann Albert oder Peter Sorge. Die Frage, Kunst zu demokratisieren, stellte sich für die nicht; sie haben aus dieser Arbeit selber nichts ziehen können. Knochenharte und vielleicht auch eiskalte Theoretiker haben sich hineingemischt. Aber da gab es eine Menge interessanter Ausstellungen.

Hickethier: Nur, ich meine, die man-

gelnde Professionalität bezog sich doch zum Beispiel auf solche Sachen: Wie regelt man Versicherungsfragen? Wie macht man das mit dem Raum? Wie hängt man Bilder? Oder ganz schlichte organisatorische Fragen. Es ging gar nicht so sehr um inhaltliche Fragen, sondern wirklich um solche scheinbar primitiven Sachen, die aber die Arbeit ungemein belastet haben. Ich kann mich an Sitzungen des KOA (Koordinationsausschusses) erinnern, wo die Frage der Professionalität endlos hin- und herdiskutiert wurde und die Gesellschaft keine Struktur gefunden hat, wie sie die in der Arbeit gewonnenen Erfahrungen in neue Arbeitsgruppen transformieren könnte.

Pfefferkorn: Zur Frage des Basisdemokratischen wollte ich zwei Anmerkungen machen. Professionalität hin oder her – eigentlich haben wir doch ein großes Vergnügen an der Spontaneität gehabt und an der Aufbruchsstimmung und an den unendlich vielen Ideen – manchmal gestört durch etwas viel Taktieren von Ruckhaberle und anderen auch, aber normalerweise mit großem Schwung und großem Vergnügen.

Entsinnen kann ich mich an die Plakate von Heartfield, und daß sie quasi 1 Meter 20 mal 1 Meter für eine Mark verkauft worden sind – ich finde das fabelhaft! Ich habe die alle noch zu Hause liegen, die ganze Serie – und bin stolz darauf! Es waren wirklich schöne Dinger!

Meine andere Anmerkung ist eine Lanze für Adolf Arndt. Es würde mir leid tun, wenn wir das jetzt nicht schaffen würden. Was mag der Grund gewesen sein, warum Adolf Arndt einen Kunstverein mit wenigen festen Mitgliedern gegründet hat, die sich durch Kooption ergänzen? Ich meine, das Wort Geldwaschanlage ist sicherlich richtig im Effekt – aber es ist so böse, daß ich es gerne durch ein etwas freundlicheres Wort ersetzt hätte, vielleicht „Transparenzkommission“. So schlecht ist die Begleitung durch den Kunstverein dem Einkauf von Kunst damals nicht bekommen.

Poll: Herr Pfefferkorn, es ging da auch demokratischer zu als im Verein „Freunde der Nationalgalerie“, wo jetzt ebenfalls eingekauft wird. Adolf Arndt hatte da wirklich andere Vorstellungen.

Tebbe: Das Thema der schwierigen Mischung oder Dialektik zwischen Professionalität und Dilettantismus, um die Spontaneität beibehalten zu können, die es in großen Institutionen oft so nicht gibt, bleibt aber aktuell: Ich sehe es an der TU bei der Ausbildung von Kulturarbeitern. Kulturvermittlung als interdisziplinäres Fach braucht die Integration von Theorie und Praxis schon in der Ausbildung. Oder bei der Studienberatung an der FU. Irgendwann nach acht oder zehn Semestern kommen die Kunsthistoriker darauf, zu fragen: Wie sieht denn nun die Praxis aus? Ich empfehle ihnen zum Beispiel – dann ist es leider schon viel zu spät –, schon während des Studiums in Vereinen wie der NGBK mitzuarbeiten, damit sie möglichst früh bestimmte Praxisanteile lernen.

Dritter Teil

des Gesprächs der Frühmitglieder

Tebbe: Wie kann man Arbeitsgruppen bilden, bei denen ein Kern von Professionalität enthalten ist? Das wäre übrigens auch weniger teuer. Wie kann man bestimmte Funktionen in der Geschäftsstelle verstärken, bestimmte Aufgaben mit Profis besetzen und dann aber doch diesen ständigen Fluktuationsprozeß an Ideen aufnehmen? Ich fände es nicht so schlimm, wenn das Programm sich weniger auf die neue Kunstszene bezieht, sondern auf ganz spezifische NGBK-Projekte, die andere – wie der NBK oder die privaten Galerien – nicht übernehmen können.

Schily: Wenn man das mal von der Satzungsstruktur her sieht, ist zu überlegen, ob man nicht tatsächlich die Hauptversammlung schlicht auf ganz wenige Fragen beschränkt, satzungsrechtlicher oder sonstiger Vereinsfinanzierungsart, und die Arbeit, wie es eigentlich auch der Realität entspricht, im wesentlichen den Arbeitsgruppen und dem Koordinationsausschuß beläßt, der eine wichtige Funktion ausübt. Letzten Endes hängt es aber davon ab, welche Menschen sich mit der NGBK-Form identifizieren und sie als ein Instrument nutzen, im Sinne des Zugangs zur Kunst. Denn eine Gesellschaft für bildende Kunst ist ja nicht selber kunstproduktiv, sondern sozusagen eine Schleuse oder ein Weg, ein Zugang aus der Gesellschaft raus zur Kunst – neben den Galerien.

Ich finde – da bleibe ich bei meinem naiven Ansatz von damals –, daß ein enormer Abstand klafft zwischen der Trivialekunst, die man im Kaufhaus erwirbt und die durch die verschiedensten Warenformen in die Wohnzimmer vordringt, und dem sehr artifizierten und elitären Kunstbereich, den wir alle kennen, die wir hier sitzen. Ich glaube, da ist Engagement notwendig, das zu überbrücken – ohne daß ich die Vorstellung habe, daß das einfach durch Vervielfältigung oder ähnliches erreicht werden kann, oder durch bessere Kunstpädagogik – obwohl die Kunstpädagogik sicher eine große Rolle spielt. Es gibt ja so etwas wie eine ästhetische Umweltverschmutzung, und die ist

nicht nur im akustischen Bereich besonders vehement, sondern auch im visuellen Bereich. Und ich könnte mir vorstellen, eine Neue Gesellschaft für bildende Kunst könnte in Zukunft eine Institution sein – wenn sie richtig angenommen wird und die richtigen Menschen findet –, die genau dieser ästhetischen Umweltverschmutzung entgegenwirkt.

Ludwig: Obwohl ich ein nicht so fleißiger Teilnehmer an Hauptversammlungen bin, ist mir aufgefallen, daß sich in den achtziger Jahren eine Tendenz durchgesetzt hat, die ich mit großer Besorgnis und mit Erschrecken wahrgenommen habe. Ich beziehe mich jetzt mal auf einen konkreten Fall: Die Durchsetzung des – fast hätte ich gesagt: gigantomanischen – großen Projektes „Mythos Berlin“ in der NGBK und die Methoden, die dort evident wurden, haben mich sehr an die Durchsetzungspraxis kapitalistischer Pressure Groups erinnert. Ich kann nur hoffen, daß solche Methoden in Zukunft nicht wieder greifen. Wie dort mit persönlichen Verunglimpfungen, mit Herabsetzung und Diffamierung Andersdenkender oder von Vertretern anderer Arbeitsgruppen, die auch ihre legitimen Ansprüche geltend machen wollten, umgegangen worden ist – das fand ich so erschreckend, daß ich mich dann ein, zwei Jahre um die NGBK überhaupt nicht mehr gekümmert habe! Wenn man das nicht abstellt – aber ich habe jetzt den Eindruck, diese schreckliche Phase ist überwunden –, dann sehe ich wirklich schwarz für die NGBK.

Damals trafen eine ganze Reihe von Problemen aufeinander: das 750-Jahr-Fest dieser Stadt und gewisse politische Gruppierungen, die der SPD nahestanden und die NGBK gewissermaßen – so war jedenfalls mein Eindruck – benutzt haben, ziemlich rigoros ihre Ziele und finanziellen Forderungen durchzusetzen. Man muß wissen, daß sie damit einen Löwenanteil der jährlichen Zuwendungen der NGBK buchstäblich besetzt haben.

Hickethier: Ich habe als Vertreter die

des Projektes eine Zeitlang im KOA gesessen. Ich habe auch im Projekt mitgearbeitet. Ich kann natürlich nicht sagen, daß ich über die Methoden, mit denen damals in der Hauptversammlung über das Projekt gestritten wurde, glücklich gewesen wäre. Ich fand das Verfahren der Durchsetzung wie des Widerspruches nicht gut - fand auch die ökonomische Dimension, mit der es in die NGBK eingegangen ist, zu groß. Ich habe aber in dieser Auseinandersetzung vor allem eine Fortsetzung der alten Diskussionen der vergangenen Jahre gesehen. „Mythos Berlin“ vorausgegangen war ja 1982 die „SBahn“-Ausstellung, die kleiner war und die Alltagskultur, Ökonomie, Politik und Technik zusammenband. In dieser Tradition stand für mich „Mythos Berlin“. Nur hat es diese Linie dann sehr bald verlassen. Da muß man wirklich andere Entscheidungswege finden, auch wie das finanziert wird, auch welchen ökonomischen Umfang ein Projekt hat. Das kann nicht auf Hauptversammlungen diskutiert werden, da muß man tatsächlich mal nachrechnen, da muß man kalkulieren. Ich denke, das muß anders funktionieren.

Schily: Es hängt nach meiner Einschätzung auch ein wenig damit zusammen, daß zeitbedingt diese Hauptversammlungen weitgehend von ideologisch geschlossenen Gruppen, also Fraktionen mit einem bestimmten politisch-ideologischen Hintergrund, bestimmt wurden. Was übrigens dazu geführt hat, daß ein großer Teil von, sagen wir mal, ungebundenen Geistern, die in der Anfangsphase dabei waren, sich allmählich aus der Hauptversammlung herausgezogen hat. Diese Fraktionen haben in der allerneuesten Zeit, glaube ich, auch nicht mehr die Kohärenz, die sie vormalig hatten, so daß die Hoffnung vorhanden ist, daß es diese Art von Konfrontationen nicht mehr geben wird.

Hickethier: Es bilden sich immer wieder neue Gruppierungen. Es sind Verteilungskämpfe, die stattfinden!

Schily: Eine gewisse Konkurrenz in verschiedenen Projekten muß ja auch

sein, sonst wird die ganze Sache furchtbar unlebendig. Da habe ich eigentlich nichts dagegen, es kann sogar relativ polemisch zugehen, das wäre vielleicht sogar Theater, das die Leute wieder anlockt! Aber eben nicht so ideologiegebunden, wo sozusagen der Fraktionszwang, der innerliche, mitwirkt!

Poll: Ich wollte auf diese Umweltverschmutzung, die ästhetische, die Otto Schily erwähnte, zurückkommen. Ich glaube, das ist ein Begriff, der auch in anderen Bereichen der medialen Kultur eine große Rolle spielt, im Informationsbereich ja genauso. Was erwartet man also von einer Neuen Gesellschaft in der Zukunft - im Kontrast zum mehr traditionell strukturierten Kunstverein? Da muß man feststellen, daß diese traditionell strukturierten Kunstvereine viel eher Aufgaben der Galerien übernehmen, nämlich die traditionelle Aufgabe der Galerien, Pfadfinder zu sein, als erste unmittelbar mit dem Künstler oder mit dem Macher in Kontakt zu treten und diese Dinge als erste zu fördern.

Zum Neuen Berliner Kunstverein könnte man anmerken, daß - was man damals bei der Spaltung eigentlich nicht wollte - nun Kunsthändler im Vorstand beziehungsweise in den Entscheidungsgremien des Neuen Berliner Kunstvereins tätig sind - was eigentlich nicht geht!

Aber zurück zur NGBK. Da könnte ich mir vorstellen, in der Flut dessen, was ansteht, der glaubwürdige Auswähler, der glaubwürdige Informant zu sein, zusammenfassende Ausstellungen zu bringen, natürlich mit den historischen Ansätzen. Und daß konkurriert wird unter den Projekten. Aber doch aus basisdemokratischen Impetus heraus, weil nur dann eine Vielzahl von Interessen eine gewisse Pluralität ergeben. Und da wäre sicherlich mal so eine Art empirische Erforschung der verschiedenen Arbeitsgruppen und was daraus geworden ist von Interesse, vielleicht beim 22. Jubiläum. Eine ganze Reihe der Menschen, die im traditionellen Kunstbetrieb, auch im Museumsbetrieb, aktiv geworden sind, haben ihre Anfänge in

diesen Arbeitsgruppen gemacht. So könnte ich mir vorstellen, daß diese Neue Gesellschaft, im Gegensatz zu dem mehr traditionellen Kunstverein, doch eher dieses Zusammenfassende, die glaubwürdige Information, das Objektive in den Mittelpunkt bringt und das Subjektive eher in den Hintergrund stellt.

Herzogenrath: Die Schwierigkeit ist: Auf der einen Seite spricht man konkret zur Berliner Situation. Was ist die Funktion einer städtischen, hochsubventionierten Kunsthalle? Was ist die Funktion eines, sagen wir, privat-bürgerlichen Kunstvereins? Und was ist die Funktion einer, sagen wir, themenaufgreifenden, basisdemokratischen Gruppierung?

An sich ideal, ein wunderbares Dreieck, wenn man jetzt mal Museen, Künstlerverbände, Galerien und die anderen Teile des Kunstbetriebs herausläßt. Nur,

da die anderen auch nicht auf ihre Weise ihr Ideal erfüllen, ist vielleicht gerade die Chance für eine NGBK relativ größer, bestimmte Felder einfach durch ihre beweglichere – oder scheinbar beweglichere – Struktur zu besetzen und zu nutzen. Und da ist für mich die Frage: Warum passiert das eigentlich nicht? Da scheint mir, daß die basisdemokratische Struktur fast noch verhärteter ist als

die anderen Strukturen. Wie kann man das aufbrechen?

Ich kann das jetzt nur abstrakt sagen, und mir leuchtete eigentlich ein, was die Vorredner gesagt haben, daß man die Grundstruktur beläßt, mit gewisser Konzentration auf einen Koordinationsausschuß, der Mut macht für neue, aktuelle künstlerische Projekte. Es gibt sicherlich Themen, auch außerhalb der traditionellen NGBK-Themen, die ein breiteres Publi-

kum und eine breitere Basis erreichen: optische Umweltverschmutzung, bis hin zum Thema „E und UKunst“, wie eben gesagt wurde. Die Überkommerzialisierung – wenn man es jetzt mal übertreiben will – oder die Überinszenierung bei Großausstellungen, das sind ja alles Angriffspunkte, die hier thematisiert, aufgegriffen, karikiert und in eigenen Formen dargestellt werden könnten, weil auch die Künstler dies thematisieren. Ich sehe so verdammt wenig davon und frage mich: Liegt das vielleicht daran, daß die, die es machen könnten, gar nicht den Weg in diese Basis hineinfinden, weil sie schon wissen, daß sie eigentlich kein Schlupfloch finden?

Wie kann ein Vorstand, ein Präsidium, ein Koordinationsausschuß diese Sogwirkung haben? Verdammt noch 'mal, ihr habt hier Themenbereiche und Löcher, ihr könntet es machen! Wie kriegt man das hin? Das weiß ich auch nicht; aber das wäre meine Bitte oder meine Hoffnung, die darauf hinzielt, daß so eine Struktur vielleicht doch anders ist als – natürlich zum Glück – die einer Nationalgalerie oder einer Kunsthalle oder eines traditionellen Kunstvereins.

Poll: Wir machen ja alle nicht mehr mit in diesen Gruppen, nicht? Wir reden hier klug...

Hickethier: Es gibt doch einen Generationswechsel, der auch irgendwann mal greifen muß ...

Poll: Na gut, aber dennoch! Man hat nun gar keine Lust, auf Hauptversammlungen zu gehen. Das gilt natürlich nicht nur für Aktiengesellschaften, sondern auch für das da!

Tebbe: Vielleicht wird's ja Zeit, wieder einen neuen Kunstverein zu gründen, der wirklich flexibel ist. Denn es sind ja nicht so sehr die objektiven Strukturen, sondern subjektive: Welche Fragen und Aussagen brauchen ein Artikulationsforum, und welche Personen sind da, um das zu tragen? Wenn der Kunstverein nicht das Ventil ist für Spontaneität, für Dialoge und für interdisziplinäre Fragestellungen, sondern nur Finanzierungsquelle für Projekte, die man anderswo



Otto Schily

nicht unterbringen kann, oder für die Profilneurose, die sich austoben muß in einem besonders teuren Projekt – dann erfüllt er natürlich nicht mehr die Funktionen, die er eigentlich haben sollte.

Hickethier: Eine Qualität der NGBK ist es immer gewesen, Zusammenhänge zu stiften zwischen zum Teil ganz disparaten Bereichen. Das muß festgehalten werden, da muß man weitermachen – nur muß man inzwischen auch auf andere, neue Zusammenhänge kommen.

Ein Aspekt in Richtung der angesprochenen ästhetischen Umweltverschmutzung ist die Veränderung unserer Wahrnehmungsweisen. Es geht nicht so sehr um Verschmutzung, sondern es verändert sich alles grundlegend, einerseits mit der Elektronisierung vieler Bereiche, andererseits mit der Auflösung traditioneller Bildformen, dem Entstehen unterschiedlicher neuer Mischungsformen.

Hier müßten von der NGBK mehr Impulse ausgehen, um Hintergründe und Zusammenhänge sichtbar zu machen. Vieles davon wird inzwischen von anderen Institutionen übernommen, doch werden dabei häufig nur Produkte präsentiert, wird der Attraktionswert ausgebeutet. Die NGBK hat hier die Möglichkeit, Zusammenhänge grundlegender sichtbar zu machen.

Leute, die Ideen produzieren und die Ansätze in dieser Richtung verfolgen, mußte man einfach mal ansprechen, statt darauf zu warten, daß irgendwo eine Basis sich bildet. Man muß umgekehrt fragen: „Wäre das nicht etwas, was Ihr auch hier in der NGBK realisieren könntet?“

Tebbe: Einer der Vorteile der NGBK war doch, daß nicht die einen Konzepte machen und die anderen sie ausführen. Das ist ja ein Alltagsproblem in anderen kulturellen Institutionen. Was nützt es, wenn ich ein schönes Konzept habe, aber mir jemanden suchen muß, der es ausführt. Der macht dann oft etwas völlig anderes. Diese Identität von Wollen und Machen – die ist eigentlich ganz schön. Es mag aber sein, daß die NGBK inzwischen so sehr ein Closed Shop geworden

ist, daß viele, die sie als Artikulationsmöglichkeit gebrauchen könnten, gar nicht darauf kommen, es da zu machen.

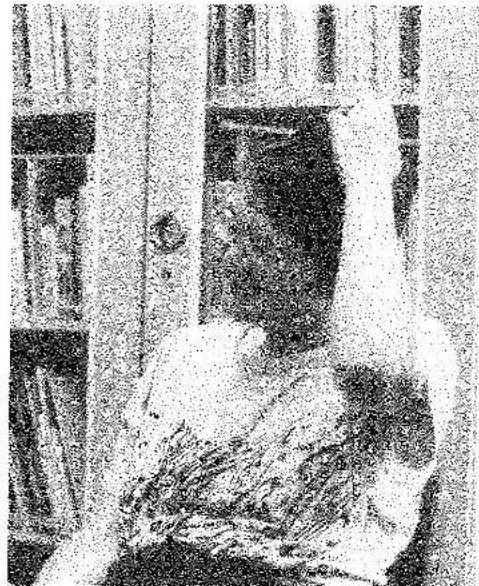
Herzogenrath: Na ja, aber trotzdem müßte eine gewisse professionelle Struktur sein, die so wach ist: „Mensch, so ein Thema wie optische Umweltverschmutzung oder 'E und U' oder Elektrifizierung des Bewußtseins oder was auch immer – warum kommt Ihr nicht damit?“ – in einer Stadt, in der ja Gruppen für alle Bereiche vorhanden sind. Das heißt, es muß eine professionelle – also auch gut bezahlte und ausgestattete – Spitze da sein, ob eine Einzelperson oder ein Koordinationsteam, aber eine verantwortliche Gruppierung, die dann auch Entscheidungen bereit ist zu tragen und anzuregen, eine mitdenkende Spitze, die korrigierend eingreifen kann. Das kann nur aus der Erkenntnis der vorhandenen anderen Strukturen in der Stadt passieren.

Tebbe: ... und sehr viel interdisziplinärer als bisher. Es muß über diese Kunstgeschichte hinausgehen!

Zieseke: Jetzt sind wir ziemlich am Punkt. Was Krista gesagt hat, stimmt nicht mehr – das stimmte vor fünf Jahren noch: daß die NGBK wirklich im eigenen Saft schmorte. Das ist nicht mehr so! Das

Problem ist eher, daß wir völlig neue Leute haben, aber sie kommen zum Teil mit Themen, die wir jetzt nicht brauchen. Irgendwoher kommt eine Gruppe, die hat irgendein Interesse. Die Frage, wie kommen wir eigentlich zu den Themen, ist wirklich die spannende Fragestellung! Das ist hier nicht organisiert.

Schily: Wenn ich mal ein sicherlich nicht ganz als Analogie anzunehmendes Vergleichsbeispiel wagen darf, dann,



Christiane Zieseke

glaube ich, ist das ähnlich wie bei einem Verlag. Da gibt es ja bestimmte Experimente hier in dieser Stadt, und es hat sich herausgestellt, daß die Lebendigkeit eines Verlages und seines Programmes weitgehend von der Persönlichkeit abhängt, die diesen Verlag trägt. Es können auch mal zwei sein. Aber es ist eben eine Persönlichkeitsfrage- und nicht eine Institutionen-Frage, in der irgendein Gremium, ein graues Gremium, irgendwelche Beschlüsse faßt. Es hängt von der Individualität oder den Individualitäten ab.

Deshalb, glaube ich, wird auch eine Struktur in der Neuen Gesellschaft gebraucht, in der die Individualität eine größere Rolle spielt und sich dann mit dem verbindet, was aus der großen pulsierenden Kunstszene in Berlin aufgenommen werden kann. Sonst verdämmt diese Neue Gesellschaft; dann wird sie eine Institution sein – eine Adresse, wie man so sagt. Die beim Lotto, die kennen die und sagen: „Oh, solide Arbeit! Die Abrechnungen stimmen auch einigermaßen“, und so, die kriegt ja auch ihre Gelder weiter, und die eine oder andere Ausstellung wird auch in irgendwelchen Feuilletons ordentlich gewürdigt, macht was her – ist aber nicht mehr was sehr Lebendiges! Das zweite ist, daß womöglich das Image inzwischen so ist, daß manche jungen Leute von der HdK oder aus der freien Kunstszene den Weg hierher nicht finden! Ich glaube schon, daß das inzwischen eine Barriere ist. Vielleicht ist deshalb die Überlegung tatsächlich nicht falsch, daß dann eben eine dritte Generation 'ranmuß.

Ludwig: Für künftige Inhalte und Probleme, denen sich die NGBK widmen muß- im Anschluß an das, was Christiane Zieseke sagte –, sehe ich noch mal die Frage der Indienstnahme von bildender Kunst heute. Im Vergleich zu dem doch etwas archaischen Hintergrund der späten sechziger Jahre stellen sich diese Fragen natürlich heute ganz anders.

So gibt es auf der einen Seite Möglichkeiten, die die Industrie benutzt in Form von Corporate Identity und die ganze Metropolen benutzen, um sich kulturell

zu schmücken und zu repräsentieren, und viele andere Funktionen oder Indienstnahmen andererseits.

Schily: Entschuldigung, ist solch ein Zusammenhang so schlimm? Die Medici haben ja auch auf diese Weise große Kunst benutzt ...

Ludwig: ... ja, weil ich der Auffassung bin, daß alle diese Bestrebungen Einfluß auf die Inhalte und auf die Formen der bildenden Kunst haben. Das ließe sich im einzelnen nachweisen, oder man könnte mal den Versuch starten, es nachzuweisen.

Herzogenrath: Aber das wäre die einzig legitime Aufgabe der NGBK; denn die hat genau so gearbeitet. Sie hat die Kunst in Anspruch genommen, um eine politische Meinung wirklich breiter ...

Zieseke: Da würde ich Ihnen heftig widersprechen!

Herzogenrath: Nein! Wunderbar! Das fand ich ja auch toll damals: „Funktionen der bildenden Kunst“ – und Kunst kam überhaupt nicht in der Ausstellung vor! Es kam wirklich nur die Funktionalisierung der Gedanken in Schriftform vor ...

Ludwig: Was hat man polemisiert gegen die NGBK; das war ganz fürchterlich! Nun war das selbst Ideologie, und zwar finsterste Ideologie! „Kunstfreier Raum“, „Kunst spricht für sich“, „da wird den Leuten vorgeschrieben, wie sie Bilder sehen müssen!“ – Was hat man gewettert gegen didaktische Ausstellungen! Die sind nun leider aus der Mode gekommen. Ich bedaure das!

Ich wollte noch auf ein ganz wichtiges Problem eingehen, auf das Herr Hicethier schon hingewiesen hat: nämlich die totale Mediatisierung unserer sozialen Wirklichkeit, die immer weiter um sich greift. Da sehe ich einen großen Nachholbedarf für die NGBK, weil ich nicht glauben mag, daß sich andere Institutionen – zum Teil eben auch Kunstwissenschaftler, Philosophen, Sozialwissenschaftler – besser um diese Fragen kümmern können und um diese Fragen kümmern sollten. Ich glaube, das wäre ein ganz wichtiges zukünftiges Arbeitsfeld der NGBK.