

Vom "Kunsthistorikermuseum" zum "Künstlermuseum" : sind KunsthistorikerInnen im Museum bald überflüssig?

Autor(en): **Zuschlag, Christoph**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Outlines**

Band (Jahr): **1 (2004)**

PDF erstellt am: **17.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-872065>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

CHRISTOPH ZUSCHLAG

Vom «Kunsthistorikermuseum» zum «Künstlermuseum»

Sind KunsthistorikerInnen im Museum bald überflüssig?

I.

Das Museum boomt. Allein in den deutschen Museen wurden 2001 rund 111 Millionen Besuche gezählt, so viel wie nie zuvor. Landauf, landab entstehen kostspielige repräsentative Neu-, Um- oder Erweiterungsbauten von Museen, darunter jüngst die Pinakothek der Moderne in München, das K21 in Düsseldorf und der von Ieoh Ming Pei entworfene Erweiterungsbau des Deutschen Historischen Museums in Berlin.¹ Dessen ungeachtet befindet sich das Museum in einer Krise wie wohl nie zuvor in der rund 200-jährigen Geschichte dieser Institution.

Diese Krise hat verschiedene Hintergründe und Ursachen, ökonomische, gesellschaftliche und technologische. Eine Ursache ist zweifellos die desolante Lage der öffentlichen Haushalte, die den Staat, die Länder und Gemeinden veranlasst, sich zunehmend aus der Finanzierung des Unterhalts der Museen zurückzuziehen. Dies zwingt die Museen dazu, sich zu kommerzialisieren, publikumswirksame «blockbuster»-Ausstellungen und Events durchzuführen und die Zusammenarbeit mit Sponsoren und Privatsammlern zu suchen – ein nicht unproblematischer Weg (Bazon Brock spricht von der «Besetzung der Museen durch Sponsoren»²), ein Weg, der in die Privatisierung und Verselbstständigung der Museen führen kann und mancherorts bereits geführt hat.³ Doch die Krise des Museums hat auch gesellschaftliche Ursachen. Im Zeitalter der Globalisierung, in der Freizeit- und Informationsgesellschaft muss das Museum seinen gesellschaftlichen Ort und seinen Bildungsauftrag neu definieren. Es muss sich neuen Herausforderungen und neuen gesellschaftlichen Erwartungen stellen: «Es sind nicht die Bestände, sondern die Aktivitäten der Museen, welche über die Zukunft der Museen entscheiden.»⁴ Neben den klassischen Aufgaben des Sammelns, Bewahrens, Erforschens und Vermittelns von Kunst wird erwartet, dass sich das Museum zum modernen Dienstleistungszentrum, zu einem Ort verschiedenster Aktivitäten und Attraktionen entwickelt. Zudem hat die Mediengesellschaft die Wahrnehmungsgewohnheiten der Menschen verändert, und darauf muss das Museum mit neuen Präsentationsformen reagieren, will es nicht ins gesellschaftliche Abseits geraten. Als dritter Faktor kommt die technologische Entwicklung hinzu. Sie ist im Begriff, die Museen und die Arbeit der

dort Tätigen ebenso wie das Fach Kunstgeschichte, seine Methoden und Begriffe in einer heute noch nicht absehbaren Weise zu verändern. Derzeit sind viele Museen dabei, ihre Bestände digital zu inventarisieren. Bestandskataloge können so auf elektronischem Weg erstellt, Dienstleistungen wie Fotoaufträge zeit- und kostensparend per Mausklick erledigt werden. Der Einsatz der neuen Medien verändert auch die Präsentation und Vermittlung der Exponate. Die Bedeutung des computergestützten, interaktiven Lernens im Museum wird zunehmen, der Audioguide die klassische Führung mehr und mehr verdrängen. Die Technologie ermöglicht sogar das Museum ohne Originale, was die Idee des Museums eigentlich ad absurdum führt. Im Nibelungen Museum in Worms beispielsweise tritt eine multimediale Inszenierung an die Stelle der nicht vorhandenen Originale. James Beck von der Columbia University in New York prophezeit das Ende von «blockbuster»-Ausstellungen, weil die Technologie bald oder bereits heute in der Lage sei «to create high-quality, exact-scale facsimiles» von Kunstwerken, die anstelle der Originale auf Reisen geschickt werden könnten.⁵ Schliesslich stellt die Medienkunst die Museen für zeitgenössische Kunst vor ganz neue Probleme. Technisch generierte, virtuelle Bildwelten sind an die Haltbarkeit ihres Speichermediums gebunden, ihre dauerhafte Konservierung ist eine der grossen Herausforderungen des Museums der Zukunft.⁶

Die Debatte um das Museum der Zukunft und die Zukunft des Museums ist in vollem Gange.⁷ Welche Zukunftsvisionen haben KunsthistorikerInnen, KuratorInnen und KünstlerInnen entwickelt? Welche Alternativen zu den gängigen musealen Ordnungssystemen und Präsentationsformen gibt es – und welche lassen sich sinnvoll umsetzen? Welche Konsequenzen hat der Umbruch im Museum für das Berufsbild und das Qualifikationsprofil der KuratorInnen? Bei den folgenden Überlegungen konzentriere ich mich, abgesehen von wenigen Seitenblicken, auf das Kunstmuseum. Hierzu möchte ich zunächst die Konzeptionen des Künstlermuseums in Düsseldorf und des MAK, des Österreichischen Museums für angewandte Kunst in Wien, vorstellen.

II.

Am 1. September 2001 wurde das museum kunst palast im Düsseldorfer Ehrenhof eröffnet. Es umfasst das ehemalige Städtische Kunstmuseum – einen Klinkerbau von Wilhelm Kreis aus dem Jahr 1926 – und einen von Oswald Mathias Ungers entworfenen Neubau an der Stelle des alten Kunstpalastes, der, mit Ausnahme der denkmalgeschützten Fassade, abgerissen wurde. Generaldirektor Jean-Hubert Martin liess die permanente Schausammlung des Museums durch zwei in Düsseldorf lebende Künstler, den Maler Thomas Huber und den Bildhauer Bogomir Ecker, neu ordnen. Die Vorgabe Martins an die beiden Künstler lautete, in Zusammenarbeit mit den Kuratoren des Hauses die bisherige, nach gängigen wissenschaftlichen Kriterien wie Chronologie, Gattungsge-

schichte, historische, stilistische, Schul- und Material-Zusammenhänge gegliederte Präsentation des Kunstmuseums durch ein auf drei Jahre angelegtes Künstlermuseum zu ersetzen, eine nach subjektiven Aspekten aufgebaute «Schule des Sehens». Dabei sollte «etwas von der künstlerischen Sichtweise und Kreativität in die Präsentation einfließen».⁸ Martin schwebte ein «Musée des charmes» vor, ein «verzaubertes Museum», das «spielerisch überrascht und emotional berührt, als einen programmatischen Gegensatz zum «Musée docile», dem «gehorsamen Museum», welches nur der kunsthistorischen Lehrmeinung folgt und sie brav illustriert».⁹ Als Künstlermuseum bezeichnet Martin «ein Museum, in dem die Entscheidungen über die Auswahl der Werke und die Art ihrer Präsentation im Wesentlichen von einem oder mehreren Künstlern getroffen werden. [...] Mein Konzept eines Künstlermuseums unterscheidet sich ausdrücklich von wissenschaftsgeschichtlichen, völkerkundlichen, historischen und vor allem Sammlermuseen. Es vertritt die Sicht der Künstler, das heisst in ihm artikuliert sich die fortgeschrittenste Art zeitgenössischen Empfindens, die sich dann auch auf die Vergangenheit ausdehnen kann.»¹⁰ Dementsprechend waren Huber und Ecker für die Auswahl, Zusammenstellung und Hängung der Werke verantwortlich. Dabei ging es den beiden Künstlern «um Verknüpfungen und Verbindungen über alle Zeitepochen hinweg, um grundlegende künstlerische Fragestellungen, die zu allen Zeiten ein Thema waren».¹¹

Wie präsentiert sich das Düsseldorfer Künstlermuseum? Auf 5800 Quadratmetern sind rund 700 Objekte in 21 thematischen Abteilungen zu sehen. Im Erdgeschoss ging es zunächst um die Geschichte und die Präsentationsformen des alten Kunstmuseums sowie um alternative Sammlungskonzepte und museale Ordnungssysteme. Diese Abteilung bestand indes nur bis zum 30. Juni 2002; seither werden die Räume für Sonderausstellungen der Graphischen Abteilung benutzt. In den beiden Obergeschossen sind Hauptthemen «Die Akademie, das Atelier und die Befindlichkeit des Künstlers», der «Blick des Künstlers» und die Frage nach der «Kunst im öffentlichen und sozialen Raum». In der Abteilung «Blick des Künstlers» werden das Sehen und die Blicklenkung als zentrale Gestaltungsaufgaben der Kunst thematisiert. In Raum VI (Abb. 1) sind unter anderem eine ägyptische Moscheetür aus dem 15. Jahrhundert und zwei Gemälde von Josef Albers (*Porta Negra*, 1966) und Eglon Hendrik van der Neer (*Candaules und Gyges*, 1680) ausgestellt. Vergleichende Gegenüberstellungen wie diese sollen den Betrachter auf innerbildliche Kompositionselemente wie Rahmungen und Durchblicke aufmerksam machen und zu strukturellem Sehen animieren. Neben solchen absichtsvollen Zeitsprüngen und kontrastierenden Inszenierungen gibt es im Künstlermuseum aber auch ganz konventionelle, zeitlich und thematisch kohärente Hängungen, wie etwa bei den Genres Landschaft, Stillleben und Porträt sowie bei den Bildern des Expressionismus. Im Eingangsbereich des Nordflügels befindet sich eine «Wagenkoje» (Abb. 2). Mehrere



1 museum kunst palast, Düsseldorf, Künstlermuseum, 1. Obergeschoss Nord (Raum VI): Blick auf eine Moscheetür (Ägypten, 15. Jahrhundert), links Bilder von Josef Albers und Eglon Hendrik van der Neer

grossformatige Gemälde der Düsseldorfer Malerschule stehen Rücken an Rücken auf Rollwägen. Huber und Ecker machten aus der Not eine Tugend: Weil die Bilder keinen Platz in der neuen Konzeption fanden, wegen der zu kleinen Türen aber auch nicht abtransportiert werden konnten, wurde aus ihnen eine Art mobiles Depot gebildet, das als Archiv innerhalb des Archivs Museum auf dessen Funktionen verweisen soll.

Das Düsseldorfer Experiment – als solches möchte Martin das Künstlermuseum ausdrücklich verstanden wissen – löste in Presse, Öffentlichkeit und Fachwelt eine heftige Debatte aus. Bereits vor Eröffnung meldete die Fachgruppe kulturhistorische Museen und Kunstmuseen im Deutschen Museumsbund in einem Brief an den Oberbürgermeister der Stadt Düsseldorf «sehr ernste Bedenken» an und warnte davor, dass sich das Museum «in sein vorwissenschaftliches Stadium» zurückbegebe und Gefahr laufe, «sich in unverbindlicher Unterhaltung aufzulösen».¹² Thomas Wagner kritisierte in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, Martin huldige einem veralteten Künstlerbegriff. Programmatisch lasse sich «für eine Erneuerung des Museums [...] kaum Gewinn aus einer bloss empfundenen Kunstgeschichte schlagen». Amine Haase hingegen lobte im *Kölner Stadtanzeiger* die «fast poetische Dimension» des Unternehmens und titelte «Mut zum Experiment ist besser als Grabesruhe». Während Uwe Schneede in der *Zeit* «ein sprach- und begriffloses Spezialmuseum für Künstler und Kenner» diagnostizierte, befand Harald Fricke in der *taz*, «die Dekonstruktion der Bezüge und Quellen» funktioniere «hervorragend», im «Zusammenprall der Exponate» gelinge eine «Meta-Erzählung, bei der die unzähligen Varianten einer durch Bilder geordneten Welt wieder lebendig werden – das Museum als begehbarer Erinnerungsatlas, frei nach Aby Warburg». Unter der Überschrift «Das die der museum kunst palast in Düsseldorf – Fortgeschritten oder Weggetreten?»

2 museum kunst palast, Düsseldorf,
Künstlermuseum, 2. Obergeschoss
Nord (Raum XVII): Wagenkoje



vergleicht Helmut Börsch-Supan in der *Kunstchronik* das «Künstlermuseum» mit einer «Geisterbahn» und einem «Jahrmarkt». Das neue Arrangement, «unbelastet von Wissen um Geschichte und Ikonographie», gebe sich «populär» und sei doch «elitär». ¹³ Ralf Beil bezeichnet das Düsseldorfer Künstlermuseum im Berner Ausstellungskatalog *Zeitmaschine – Oder: Das Museum in Bewegung* als «oft inspirierend», es sei «aber letztlich in den Werkkombinationen zu formal ausgerichtet: eine stellenweise überraschend didaktische Schule des vergleichenden Sehens mit Wunderkammer-Anmutung». ¹⁴

Welcher Meinung man sich auch anschliessen mag, eines gibt es ohne Zweifel: ein Vermittlungsproblem. Da Huber und Ecker die Werke möglichst «rein» zur Geltung kommen lassen wollen, gab es in der Ausstellung ursprünglich keinerlei Kommentierung, keinerlei Beschriftung, nur Nummern an den Exponaten und einen Kurzführer (*Künstlermuseum – Verzeichnis der Werke*). Mittlerweile ist ein ausführlicher Katalog erschienen, und die Nummern wurden durch konventionelle Schildchen neben den Exponaten ersetzt. Diesen Massnahmen sowie dem umfangreichen Führungsangebot liegt wohl auch die Einsicht der Museumsleitung zugrunde, dass sich die Intentionen der Künstler-Kuratoren ohne Vermittlung nur schwerlich nachvollziehen lassen.

Auch wenn Jean-Hubert Martin erklärt: «Das Künstlermuseum soll die Wissenschaft nicht abschaffen, sondern ergänzen», ¹⁵ so erhält das Düsseldorfer Beispiel vor dem Hintergrund der eingangs erwähnten Krise des Museums doch eine gewisse Brisanz. Kündigt sich hier möglicherweise ein neuer Typ von Museum an? Falls ja, welche Konsequenzen hat dies für die Arbeit von Kunsthistorikerinnen und Kunsthistorikern im Museum? Werden die WissenschaftlerInnen am Ende gar ganz aus dem Museum verdrängt?



3 MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Wien, Schau-
raum Barock Rokoko Klassizismus,
Entwurf: Donald Judd

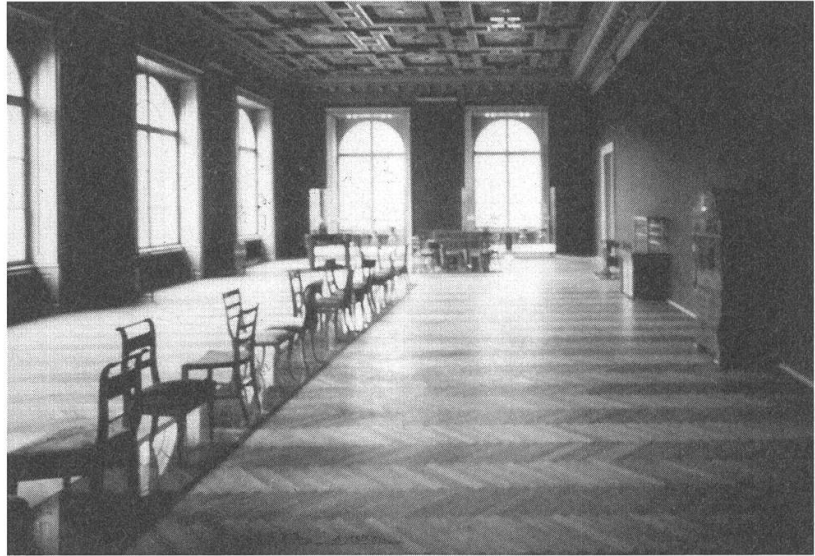
III.

Bereits Anfang der 1990er-Jahre engagierte das MAK, das Österreichische Museum für angewandte Kunst in Wien, zehn Künstler als Mit-Kuratoren, darunter Barbara Bloom, Günther Förg, Jenny Holzer, Donald Judd und Heimo Zobernig. Ein Künstler und ein wissenschaftlicher Kurator erarbeiteten gemeinsam jeweils einen Epochenraum der permanenten Schausammlung, wobei der Kurator für die Objektauswahl und der Künstler für die Raumgestaltung, die Präsentation und die Inszenierung der Objekte verantwortlich war. So entwarf Donald Judd den Barock-Rokoko-Klassizismus-Raum (Abb. 3) und Jenny Holzer den Empire-Biedermeier-Raum (Abb. 4). Interessant ist die durchaus selbstkritische Äusserung Donald Judds über seine Tätigkeit im Museum:

«Ich hatte Zweifel an der Idee, Künstler Installationen aus Objekten früherer Zeiten machen zu lassen; ich habe sie noch immer. Dies sollte die Aufgabe der für die Objekte verantwortlichen Kuratoren sein, trotz meiner kontinuierlichen Kritik an der allgemein künstlichen Art, in der Objekte präsentiert werden. Künstler mit diesen Installationen zu beauftragen, ist wahrscheinlich ein Weg, mit der fragwürdigen Form der Präsentation fortzufahren. Ich akzeptierte die Aufgabe aus Wohlwollen dem Museum gegenüber unter der Voraussetzung, dass ich der Beurteilung des verantwortlichen Kurators, Christian Witt-Döring, nicht widersprechen würde.»¹⁶

Im Unterschied zu Düsseldorf handelt es sich in Wien nicht um ein Kunstmuseum, sondern um ein Museum für angewandte Kunst (dessen Direktor, Peter Noever, ein Designer ist). Ausserdem waren die Künstler in Wien nur für die Raumgestaltung und die Präsentationsform der Objekte zuständig – also für Böden, Farben, Licht, Textgestaltungen, Vitrinen, Podeste usw. –, während sie in Düsseldorf auch die Auswahl der Exponate

4 MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Wien, Schau-sammlung Empire Biedermeier, Entwurf: Jenny Holzer



besorgten. Ein entscheidender Unterschied ist zudem, dass in Wien die traditionelle chronologische Epochengliederung des Museums beibehalten wurde.

IV.

Das Künstlermuseum in Düsseldorf ist in dieser Form einmalig, aber neu ist sein Präsentationskonzept der thematischen Gliederung und der epochenübergreifenden Querbezüge nicht. Vielmehr steht es in einem umfassenden institutionengeschichtlichen, kunsthistorischen und geistesgeschichtlichen Kontext. Auf den institutionengeschichtlichen Aspekt verweist auch Jean-Hubert Martin, demzufolge Ecker und Huber an eine Düsseldorfer Tradition anknüpften, da der erste Direktor der Kunstakademie, der Künstler Wilhelm Lambert Krahe, zugleich Leiter der Kurfürstlichen Sammlungen war.¹⁷ Tatsächlich wurden die feudalen und öffentlichen Kunstsammlungen anfänglich generell von Künstlern verwaltet, während sich das moderne «Wissenschaftlermuseum», so wie wir es kennen, erst im 19. Jahrhundert herausbildete, parallel zur Etablierung der Kunstgeschichte als akademischer Disziplin. 1830 wurde mit Gustav Friedrich Waagen erstmals ein Wissenschaftler Leiter eines Museums. In jenem Jahr wurde Waagen zum Gründungsdirektor der Königlichen Gemäldegalerie in Berlin berufen.¹⁸ Der erste kunsthistorische Lehrstuhl in Deutschland wurde 1860 an der Universität Bonn eingerichtet und mit Anton Springer besetzt.¹⁹ Im Kaiserreich und vor allem in der Weimarer Republik experimentierten progressive Museumsleiter wie etwa Georg Swarzenski, Direktor des Frankfurter Städel von 1906 bis 1937, in den Schausammlungen mit epochenübergreifenden Dialogen von Kunstwerken.²⁰ Eine progressive Museumspolitik

vertrat auch Alexander Dorner, ab 1923 Kustos und von 1925 bis 1936 Direktor des Provinzialmuseums Hannover. «Seine Auffassung von einem ‹aktiven Museum›, das die neuen Medien einbezog, brach mit den das Museum betreffenden Konventionen, mit dem herkömmlichen Kunstbegriff, und veränderte nachhaltig die Museumsgestaltung.»²¹ Dorner entwickelte sein richtungsweisendes Museumskonzept in enger Zusammenarbeit mit zeitgenössischen Künstlern. So beauftragte er El Lissitzky mit dem Entwurf eines «Abstrakten Kabinetts» und László Moholy-Nagy mit dem eines «Raums der Gegenwart», wobei die Tätigkeit der Künstler die architektonische Gestaltung und die Auswahl der Werke und Objekte umfasste.

Während es in Hannover zu einer Zusammenarbeit zwischen Wissenschaftler und Künstler kam, haben Künstler zugleich früh begonnen, sich kritisch mit der Institution Museum auseinander zu setzen und ihre Funktionsweise zu hinterfragen. Die Avantgardebewegungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts reklamierten für sich einen Bruch mit der Tradition. Von einer vermeintlichen Tabula-rasa-Situation aus sollte dann der Aufbruch zu einer neuen Ästhetik, zu einer Erneuerung der Künste und der Gesellschaft erfolgen. Dies ging einher mit einer Kritik an den traditionellen Kunstinstitutionen, wie sie besonders scharf und polemisch von den Futuristen formuliert wurde. Berühmt geworden sind die Worte des italienischen Schriftstellers Filippo Tommaso Marinetti im ersten futuristischen Manifest, das am 20. Februar 1909 im Pariser *Figaro* erschien. Darin heisst es:

«Wir erklären, daß sich die Herrlichkeit der Welt um eine neue Schönheit bereichert hat: die Schönheit der Geschwindigkeit. Ein Rennwagen, dessen Karosserie große Rohre schmücken, die Schlangen mit explosivem Atem gleichen ... ein aufheulendes Auto, das auf Kartätschen zu laufen scheint, ist schöner als die ‹Nike von Samothrake›. [...]

Wir wollen die Museen, die Bibliotheken und die Akademien jeder Art zerstören [...]. Schon zu lange ist Italien ein Markt von Trödlern. Wir wollen es von den unzähligen Museen befreien, die es wie zahllose Friedhöfe über und über bedecken.

Museen: Friedhöfe! [...] Museen: öffentliche Schlafsäle, in denen man für immer neben verhaßten oder unbekanntem Wesen schläft! Museen: absurde Schlachthöfe der Maler und Bildhauer, die sich gegenseitig, wild mit Farben und Linien entlang der umkämpften Ausstellungswände abschlachten! [...]»²²

Seit den späten 1960er- und frühen 1970er-Jahren und erneut in den 1990er-Jahren gewann das Museum in der Kunst zunehmend an Bedeutung. Künstler erfinden Museen, sie betätigen sich als Kuratoren temporärer Ausstellungen (im Gegensatz zu dem auf Dauer angelegten «Künstlermuseum» in Düsseldorf), und sie machen das Museum zur Arena, zum Ort und Gegenstand künstlerischer Intervention und Reflexion. Einige Beispiele sollen das veranschaulichen. Dabei werde ich jeweils eine Position aus den

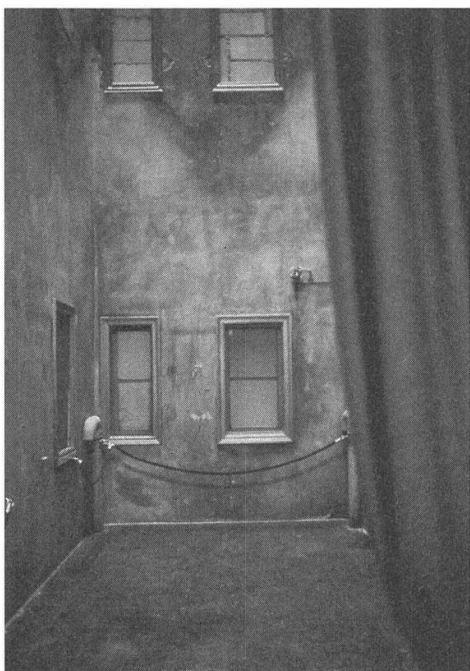


5 Marcel Broodthaers, «Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures (Der Adler vom Oligozän bis heute)», Städtische Kunsthalle Düsseldorf, 1972

1960er- beziehungsweise 1970er-Jahren mit einer Position aus den 1990er-Jahren konfrontieren.

V.

1968 gründete Marcel Broodthaers in Brüssel das «Musée d'Art Moderne, Département des Aigles», das er bis 1972 in mehreren Etappen und Abteilungen realisierte.²³ Die aufwendigste Abteilung war die «Section des Figures (Der Adler vom Oligozän bis heute)» in der Kunsthalle Düsseldorf 1972, eine Art Kunst- und Wunderkammer, für die der Künstler gemeinsam mit den beiden Leitern der Kunsthalle, Karl Ruhrberg und Jürgen Harten, in über einjähriger Vorbereitungszeit 282 Objekte mit Adlermotiven aus 43 Museen, Institutionen und Privatsammlungen im In- und Ausland zusammentrug (Abb. 5). Das Spektrum umfasste antike Ausgrabungsstücke, liturgische Gewänder, diverse Objekte aus Militär, Kitsch und Werbung, bis hin zu Werken von Böcklin, Magritte, Polke und Richter. Das Neuartige am Unterfangen von Marcel Broodthaers war, dass er als Künstler nach eigenen Gesichtspunkten eine thematische Ausstellung aus verschiedenartigen Museumsbeständen aufbaute, sich gleichsam als Konservator eines fiktionalen Museums betätigte. Jedes Exponat war mit einem Schildchen versehen, auf dem der Satz «Dies ist kein Kunstwerk» stand – eine eigenartige Paradoxie. Denn durch die Auswahl des Künstlers und die Präsentation im Rahmen der Ausstellung wurden die Objekte zum



6 Susanne Weirich, «Die Sammlung des Parrhasios – 30 illusionistische Gemälde mit Draperien – Eine Ausstellung», 1992, Installation im Lichtschacht der Galerie Vorsetzen Hamburg

Kunstwerk erklärt und musealisiert, zugleich wurde der Kunststatus durch die Beschriftung negiert.

In seinem Adlermuseum geht es Marcel Broodthaers um eine kritische Untersuchung der Institution Museum, ihrer Strukturen und Mechanismen und ihrer gesellschaftlichen Funktion. Broodthaers sympathisierte leidenschaftlich mit der Studentenbewegung vom Mai 1968. Es ist nur konsequent, dass deren Kritik an den Traditionen, an den etablierten politischen, sozioökonomischen und kulturellen Machtstrukturen und am autoritären Erziehungssystem auf der Seite der Künstler zu einer Kritik der hierarchisch strukturierten Kunstinstitutionen führte. Als Zielscheibe der künstlerischen Angriffe bot sich das Museum an, etabliert es doch Klassifizierungsschemata und Wertesysteme. Mehr noch: Das Museum definiert und bestimmt, was Kunst ist. Eben dies stellt Marcel Broodthaers' Museumsprojekt grundsätzlich in Frage.

Die «Section Publicité» seines «Musée d'Art Moderne, Département des Aigles» richtete Broodthaers ebenfalls 1972 ein, auf der Documenta 5 in Kassel.²⁴ Sie war dort Bestandteil einer ganzen Sektion mit dem Titel «Museen von Künstlern».

Weiterhin waren dort zu sehen: Marcel Duchamps *Boîte-en-valise*, Herbert Distels *Schubladenmuseum für moderne Kunst im 20. Jahrhundert*, Claes Oldenburgs *Maus Museum* sowie Ben Vautiers *Schrank*.

Während Broodthaers sich als Konservator eines von ihm gegründeten fiktionalen Adlermuseums betätigt, schlüpft die Berliner Künstlerin Susanne Weirich in die Rolle der Kustodin einer imaginären Privatsammlung. 1992 zeigte sie im Lichtschacht der Galerie Vorsetzen in Hamburg die Rauminstallation *Die Sammlung des Parrhasios – Dreissig illusionistische Gemälde mit Draperien – Eine Ausstellung*, eine imaginäre Sammlung bekannter Gemälde aus der Kunstgeschichte, die eines gemeinsam hatten: das Motiv des Trompe-l'Œil-Vorhangs. Weirich inszenierte den Raum als Kunstkabinett (Abb. 6). Vor dem Eingang hing ein roter, zur Seite geraffter Brokatvorhang. Die im Schacht vorhandenen Fensterrahmen wurden goldfarben übermalt, sodass sie wie kostbare Bilderrahmen aussahen. Weitere museumstypische Gegenstände kamen hinzu: Beschriftungstäfelchen, Hygrometer, Absperrkordeln, Überwachungskamera, Ausstellungskatalog. Ausserdem gab es festgelegte Führungen; wenn man zu diesen Zeiten den Raum betrat, hörte man eine Führung von einem Rekorder. Dem Ausstellungsbesucher bot sich ein

perfekt inszenierter Museumsraum dar, dem nur eines fehlte: die Bilder, die Audioguide und Katalog zufolge ausgestellt sein sollten. Der Hörer des Audioguide und der Leser des Katalogs war mit ausführlichen Würdigungen der Gemälde konfrontiert, doch er sah im Lichtschacht lediglich die «gerahmten» Fenster und im Katalog Abbildungen dieser «gerahmten» Fenster.

Als Ausgangspunkt der Installation diente der Künstlerin der von Plinius überlieferte Wettstreit zwischen den Malern Zeuxis und Parrhasios um die grössere illusionistische Täuschungskraft ihrer Werke. Der Legende nach malte Zeuxis Trauben so täuschend echt, dass Vögel herbeiflogen und an den vermeintlichen Früchten pickten. Daraufhin liess Parrhasios Zeuxis in seine Werkstatt kommen, um zu beweisen, dass auch er zu solcher Kunst fähig sei. In der Werkstatt des Parrhasios bat Zeuxis diesen, den Vorhang, der das Bild verdeckte, beiseite zu schieben – doch der Vorhang war gemalt. Nun erkannte Zeuxis die Überlegenheit des Parrhasios an. Diese berühmte Anekdote lag den besonders in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts beliebten Trompe-l'Œil-Vorhängen zugrunde, die die Illusion vermitteln, einen Teil des Bildes zu verdecken. Eben solche Gemälde, so die dem Projekt von Susanne Weirich zugrunde liegende Fiktion, habe Parrhasios dann in einer Sammlung zusammengetragen.

Susanne Weirichs Installation *Die Sammlung des Parrhasios* ist eine Reflexion über Illusion und Täuschung, Realität und Imagination, innere und äussere Bilder, Anwesenheit und Abwesenheit sowie über die Rolle des Künstlers. Sie hinterfragt die Funktionsweisen und Wirkungsmechanismen der Institution Museum und demonstriert die Macht der Inszenierung. Denn was bestimmt letztlich das Bild als Bild? Der Ort des Museums oder der Galerie? Oder der Rahmen? Oder die kunsthistorische Würdigung? Oder die Imagination des Betrachters? Ist das Museum ein Ort der Fiktion oder gar umgekehrt nur die Fiktion Ort des Museums, eben eines imaginären Museums? Diese Überlegungen verknüpft Weirich mit solchen über die eigene Rolle als bildende Künstlerin. Die perfekte Naturnachahmung als höchstes Ziel der Kunst hat seit der Moderne ausgedient, ist als Fundament künstlerischer Sinnstiftung obsolet geworden. Parrhasios hat das vorausgesehen. Im Moment seines Triumphes, so Weirichs Gedankenspiel, gab er die Kunst auf und wurde zum Sammler – und die Künstlerin Susanne Weirich zur Kustodin der Sammlung.

1969 wurde Andy Warhol auf Anregung von Dominique und John de Menil vom Museum of Art der Rhode Island School of Design in Providence eingeladen, eine Ausstellung aus den Depotbeständen des Museums zusammenzustellen (Abb. 7).²⁵ Das Provokante an der Ausstellung «Raid the Icebox I with Andy Warhol – An Exhibition selected from the storage vaults of the Museum of Art, Rhode Island School of Design», die in Houston, New Orleans und Providence gezeigt wurde, war, dass Warhol bei seiner Aus-



7 Andy Warhol, «Raid the Icebox I with Andy Warhol – An Exhibition selected from the storage vaults of the Museum of Art, Rhode Island School of Design», Ausstellung, zusammengestellt aus den Museumsdepots des Museum of Art, Rhode Island School of Design, Providence, Rhode Island, 1970

wahl und Inszenierung weder Rücksicht auf die üblichen kunsthistorischen Kategorien noch auf Qualität, Wert und Erhaltungszustand der Objekte nahm. Bilder und Stühle, Skulpturen und ausgediente Vitrinen, Tapeten und mit Schuhen und Schirmen gefüllte Schränke – alles war für Warhol gleichwertig, und so unterschiedslos wurde es auch präsentiert, allen musealen Gepflogenheiten zum Trotz. Und noch etwas verblüffte: Warhol verwandelte die Ausstellungsräume kurzerhand in Depots, indem er die dortigen Aufbewahrungsvorrichtungen – Vitrinen, Gestelle, Regale, Schränke – übernahm. Warhol war vermutlich der erste Künstler, der im Auftrag eines Museums eine Sonderausstellung aus den Sammlungsbeständen zusammenstellte. Seither geschieht das immer wieder und an verschiedensten Orten.

So war im Frühjahr 2002 im Museum Wiesbaden die Sonderausstellung «Wiesbader Gemälde des 19. Jahrhunderts – präsentiert durch Gotthard Graubner» zu sehen (Abb. 8).²⁶ Die Idee war während der Vorbereitungen zur Graubner-Ausstellung im Museum Wiesbaden entstanden, die im Oktober 2001 eröffnet worden war. Der Düsseldorfer Maler Gotthard Graubner, der bereits auf der Museumsinsel Hombroich als Ausstellungskurator tätig war, wählte aus den Depots des Museums Wiesbaden rund sechzig Gemälde aus, vorwiegend aus dem 19. Jahrhundert, bekannte und unbekannt. Er traf

die Auswahl rein intuitiv, nicht nach Inhalten, sondern nur nach malerischen Qualitäten. Auch die Präsentationsweise der Bilder ging auf Graubner zurück. Sie hingen in vier Räumen, die Abfolge der Räume folgte in etwa der Chronologie. Es ging Graubner um das Moment des Malerischen, er wollte die Besucher zu einem neuen, ganzheitlichen Sehen der Bilder verführen und neue Dialoge zwischen den Bildern stiften. So nannte der Künstler selbst die Ausstellung «Aus dem Fundus des Museums – durch ein Malerauge neu zum Dialog gebracht». Graubner liess alle Bilder aus den alten, teilweise wuchtigen Goldrahmen nehmen und diese durch schmale Naturholzprofile mit einer winzigen Schattenfuge hin zum Keilrahmen ersetzen. Damit wollte er den Bildern etwas von ihrer Schwere nehmen, aber auch von ihrer gegenseitigen Abgrenzung. Zudem liess Graubner die Exponate ungewohnt niedrig hängen (auch seine eigenen Kissenbilder und Farbraumkörper hängt er stets auffallend niedrig). Dadurch sollte man mehrere Bilder gleichzeitig wahrnehmen können. Die Wahrnehmung der Bilder wurde nicht durch Beschriftungen oder andere didaktische Massnahmen beeinträchtigt, bei den Exponaten befanden sich, wie anfangs im «Künstlermuseum» Düsseldorf, lediglich kleine Nummern, mit Hilfe derer man die Angaben zu Künstler, Titel und Datierung auf einem Handzettel und auf einer Tafel im Raum finden konnte.

Nachdem bislang von fiktionalen Museen von Künstlern und vom Künstler als Ausstellungskurator die Rede war, sollen nun abschliessend zwei künstlerische Arbeiten vorgestellt werden, in denen das Museum als Arena, als Ort und Medium künstlerischer Intervention und Reflexion fungiert. Der französische Konzeptkünstler Daniel Buren zeigte 1975 im Städtischen Museum Mönchengladbach die Ausstellung «A partir de là ...» (Abb. 9). Dabei verhängte der Künstler die Wände mit gestreiften Stoffbahnen und sparte aus diesen die Formate von Bildern aus, die während verschiedener Sonderausstellungen des Museums in den zurückliegenden Jahren von Museumsleiter Johannes Cladders an genau diesen Stellen präsentiert worden waren. Während üblicherweise der Museumsleiter eine Retrospektive des Künstlers organisiert, liess in diesem Fall der

8 «Wiesbadener Gemälde des 19. Jahrhunderts – präsentiert durch Gotthard Graubner», Ausstellung im Museum Wiesbaden 2002





9 Daniel Buren, «A partir de là ...», 1975, Installation im Städtischen Museum Mönchengladbach

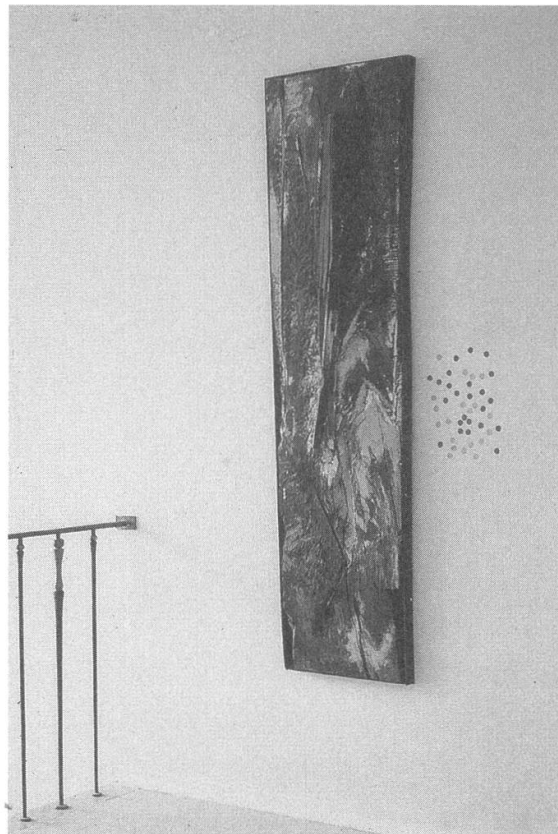
Künstler die Ausstellungstätigkeit des Museumsleiters Revue passieren. Typisch für Buren sind die Verwendung der seriell angeordneten vertikalen Streifen, die Ortsbezogenheit und das Temporäre seiner Kunst sowie das Infragestellen der Institution Museum.

Daniel Buren konfrontierte den Besucher mit einem Paradoxon und warf ihn so auf seine Wahrnehmungsgewohnheiten zurück: statt auf Augenhöhe Kunstwerke bewundern zu können, wurden ihm von Buren lediglich weisse Flächen dargeboten, durch Spots illuminierte Negativformen. Da die Kunstwerke ja offensichtlich abhanden gekommen waren, stellte sich die Frage, was hier eigentlich ausgestellt wurde. Die Stoffbahnen mit den alternierenden Streifen, die die Wände monoton wie Tapeten überzogen, konnten es wohl nicht sein – hatten sie doch nichts gemein mit einem Kunstwerk, wie man es eben im Museum erwartete. Andererseits waren es die Streifenbahnen, die die Bildorte erst durch ihre Aussparung erzeugten. Mit der Provokation solcher Überlegungen setzte Burens «visuelles Werkzeug», als das er seine Streifen versteht, den Reflexionsprozess des Betrachters in Gang. Dieser konnte erkennen, dass hier die Museums- und die Ausstellungstätigkeit generell zur Diskussion standen.

Zum Abschluss nochmals ein Beispiel aus jüngster Zeit. 1998–99 fand in der Pfalz-galerie Kaiserslautern die von Leonhard Emmerling kuratierte Ausstellungsreihe «1. Liga!» statt. Mehrere Künstlerinnen und Künstler wurden zu Interventionen in die ständige Sammlung eingeladen, die das Museum selbst, seinen Ort, seine Funktionen und Legitimationen, Chancen und Möglichkeiten behandelten. Während die meisten der eingeladenen Künstlerinnen und Künstler eigene Werke in die ständige Sammlung integrierten, gab das junge Künstlerduo Myriam Holme (geb. 1971) und Michael Volkmer (geb. 1966) die Möglichkeit der Intervention an die Museumsbesucher weiter. Ausgestattet mit drei roten und drei blauen Klebepunkten waren sie aufgerufen, die Werke der

Ausstellung zu markieren, die ihnen am besten oder am wenigsten gefielen (Abb. 10). Am Ende des Projekts wurden die Punkte gezählt, das beliebteste Kunstwerk (Erik Levines *Transportation Cell* von 1996) mit einer Messingtafel ausgezeichnet und das am wenigsten geschätzte Werk (Georg Baselitz' *Zöpfe* von 1991) abgehängt und bis zum Ende der Ausstellungsreihe ins Depot der Pfalzgalerie verbannt. Dabei ging es den Künstlern nicht um die Umsetzung einer «populistischen [...] Museumsarbeit [...], die dem Diktat der breiten Masse folge», vielmehr erhofften sich Holme und Volkmer «eine Aktivierung der Besucher [...], eine Schärfung des [...] Wahrnehmungsvermögens und eine Überprüfung der Urteilkriterien».²⁷ Zugleich trugen die Besucher durch das Kleben ihrer roten und blauen Punkte zur Schaffung eines neuen, anonymen Gemeinschaftswerks bei. Aus den Rezipienten wurden Produzenten, deren ungeordnet wuchernde Bilder die geordnete Hängung im Museum konterkarierten.

Broodthaers, Warhol und Buren entwickelten ihre Projekte in einer Zeit, in der «der offizielle Kunstbetrieb mit seinen ästhetischen Konventionen, seinem ideologischen Rahmen und seinen institutionellen Abhängigkeiten selbst zum Thema künstlerischer Auseinandersetzungen geworden war».²⁸ Hierzu schreibt Peggy Gale in ihrer Einführung zur Anthologie *Museums by Artists*: «Much of the art of the late Sixties and Seventies, reductive and often language-based, questioned the roles of museum, dealer, collector, public, often rejecting the object-centered assumptions of construction and sale of works and the attendant requirements of exhibition/collection, power and hierarchy.»²⁹ In den 1990er-Jahren knüpfen Künstlerinnen und Künstler an die konzeptuellen, institutionenkritischen Positionen der späten 1960er- und der 1970er-Jahre an. Das Thema Museumskritik wird erneut virulent. Begriffe wie «Institutional Critique» (Benjamin H. D. Buchloh), «Betriebssystem Kunst» (Thomas Wulffen) und «Kontext Kunst» (Peter Weibel) bezeichnen ein breites Spektrum künstlerischer Strategien, die das räumliche, institu-



10 Myriam Holme und Michael Volkmer, «Jeder Punkt zählt», 1999, Intervention in der Pfalzgalerie Kaiserslautern: Erwin Wortelkamp, *Gelbes Relief*, 1983

tionelle und gesellschaftliche Umfeld von Kunst thematisieren, also die Bedingungen ihrer Produktion, Distribution, Präsentation und Rezeption. In diesem Zusammenhang stehen die Arbeiten von Susanne Weirich und dem Künstlerduo Holme und Volkmer. Die kritische Untersuchung der Funktionsweisen und Mechanismen des Museums mittels temporärer, ortsbezogener Arbeiten verbindet sie mit Broodthaers und Buren, es fehlt jedoch die generelle, radikale Infragestellung der Institution, die bei Broodthaers und Buren nicht zuletzt aus der zeitlichen und ideologischen Nähe zur 68er-Bewegung resultierte. Auch Warhols Ansatz ist radikal. Indem er das Museumsdepot buchstäblich plündert, alles Vorgefundene unterschiedslos in seine Ausstellung aufnimmt und diese wie ein Depot inszeniert, unterläuft er ironisch die musealen Prinzipien der Auswahl, der Hierarchisierung, der didaktischen Präsentation, führt er die Kustodentätigkeit ad absurdum. Graubner sind solche institutionskritischen Ambitionen fern. Ihm geht es um elementare künstlerische Themen, um die Malerei und die Bedingungen ihrer Wahrnehmung.

VI.

Die Liste der Künstlerinnen und Künstler, die sich mit den Institutionen Ausstellung und Museum auseinander gesetzt haben und auseinander setzen, ist lang.³⁰ John Armleder, Christian Boltanski, Silvia Breitwieser, John Cage, Marcel Duchamp, Peter Greenaway, Hans Haacke, Martin Kippenberger, Joseph Kosuth, Barbara Kruger, Louise Lawler, Via Lewandowsky, Allan McCollum, Daniel Spoerri, Rosemarie Trockel, Robert Wilson, Rémy Zaugg und viele andere sind hier zu nennen. Aber es gibt nicht nur den Künstler als Kurator, sondern auch umgekehrt den Kurator als Künstler. Der vielleicht prominenteste Vertreter ist der Schweizer Ausstellungsmacher Harald Szeemann, Leiter der Documenta 5 im Jahr 1972, der in einer autobiografischen Textsammlung seine Ausstellungen und Publikationen unter dem Begriff «Werkverzeichnis» auflistet und der für seine Arbeit den Begriff des «Museums der Obsessionen» geprägt hat.³¹ In diesem Zusammenhang äußerst aufschlussreich ist der kritische, im Hinblick auf das heutige Ausstellungswesen und den «Starkuratoren»-Kult geradezu prophetische Beitrag Daniel Burens zum Katalog der Documenta 5. Unter der Überschrift «Ausstellung einer Ausstellung» schreibt Buren: «Immer mehr neigen Ausstellungen dazu, nicht mehr Ausstellungen von Kunstwerken zu sein, sondern sich selbst als Kunstwerk auszustellen. Im Falle der documenta ist es ein Team unter Harald Szeemann, das ausstellt (die Werke) und sich selbst darstellt (vor der Kritik). Die ausgestellten Werke sind die sorgfältig gewählten Farbtupfen eines Bildes, das jeweils durch das Ensemble einer Abteilung (Sektion) zustandekommt. Diese Farben gehorchen einem bestimmten Ordnungsprinzip, weil sie im Hinblick auf das Konzept der jeweiligen Sektion (Selektion), in der sie sich ausbreiten und darbieten, bestimmt wur-

den. Diese Sektionen (Kastrationen) – selbst erneut sorgfältig ausgewählte Farbtupfen im Werk, das nun die ganze Ausstellung und ihr Prinzip bedeutet – erscheinen hier nur unter dem Schutz des Organisators. Er ist es, der die Kunst erneut vereint, indem er sie im Bildschirmkästchen, das er für sie vorgesehen hat, über einen Leisten schlägt. Für eventuelle Widersprüche steht er gerade, er deckt sie zu. *So ist es klar, dass sich die Ausstellung selbst als Gegenstand und das Thema als Kunstwerk anbietet.* Die Ausstellung ist zwar der Ort, wo Kunst als Kunst bestätigt und aufgewertet, aber auch vernichtet wird [...].»³²

Wie der Documenta-Gründer Arnold Bode, so begannen auch manche der heutigen wissenschaftlichen Kuratoren als Künstler oder verstehen sich zumindest als Künstler. Und natürlich inspirieren Künstler auch Kunsthistoriker. So kam Michael Fehr, Direktor des Karl Ernst Osthaus-Museums in Hagen, einmal «auf die einfache und extrem kostengünstige Idee, unter dem Titel SILENCE den Versuch zu machen, John Cages Stück 4'33" [1952] in den Bereich der Bildenden Künste und ihre Institution, das Museum, zu transponieren, also buchstäblich gar nichts auszustellen».³³

VII.

Die thematische Gliederung, für die sich Thomas Huber und Bogomir Ecker im Düsseldorfer Künstlermuseum anstelle von Chronologie, Gattungsgeschichte und stilistischen Zusammenhängen entschieden haben, weist etliche Parallelen zu der zeitgenössischen Museumspraxis auf. Um nur auf drei Beispiele hinzuweisen: Die Queen höchstselbst eröffnete am 11. Mai 2000 die Tate Modern, eine Dependence der Tate Gallery in London. Sie ist in einem wuchtigen Industriebacksteinbau am Südufer der Themse untergebracht, den die Schweizer Architekten Jacques Herzog und Pierre de Meuron zum weltgrößten Museum moderner und zeitgenössischer Kunst umgebaut haben. Die Tate Modern präsentiert die Kunst nicht chronologisch, sondern thematisch, in fünf freilich denkbar weit gefassten Themen wie etwa «Akt, Aktion, Körper» und «Geschichte, Erinnerung, Gesellschaft».

Am 27. März 2003 eröffnete der neue Direktor der Städtischen Kunsthalle Mannheim, Rolf Lauter, die Neupräsentation der ständigen Sammlung unter dem Titel «Die Neue Kunsthalle». Sie war bis September 2003, also für die Dauer von sechs Monaten, zu sehen. Lauter liess im Neubau der Kunsthalle Umbauten vornehmen und die Beleuchtung ändern. Zudem löste er die bisherige Ordnung nach Chronologie und Gattungen partiell auf und ordnete die Bestände, ergänzt durch zahlreiche Leihgaben, neu nach verschiedenen Themenkomplexen wie etwa «Mensch/Natur/Kosmos», «Angst/Krieg» und «New York-Ansichten». In den einzelnen thematischen Abteilungen treten Werke unterschiedlicher Epochen, Gattungen und Kulturkreise in Dialog miteinander.

Am 12. April 2003 eröffnete der neue Leiter der Kunsthalle zu Kiel, Dirk Luckow, die für ein Jahr geplante Ausstellung «SEE history 2003 – Eine Sammlung wird ausgestellt». Auch in Kiel gibt es eine thematische Ordnung mit epochenübergreifenden Dialogen von Kunstwerken nach den inhaltlichen Aspekten «Brüche», «Inszenierungen», «Porträts», «Stadt – Landschaft», «Expressionismus und Expression».³⁴ In der Kieler Presseankündigung heisst es: «Darüber hinaus wird jedes Jahr die Sammlung neu positioniert, wobei aktuelle Zusammenhänge und zeitgenössische Strömungen in den Blick genommen werden. Ein solcher Umgang mit einer über die Jahrzehnte gewachsenen Sammlung wird als Beitrag zu einem allgemeinen Diskurs über das Sammlungswesen verstanden. Er verleiht darüber hinaus dem Wunsch und der Notwendigkeit Ausdruck, zwischen Institution und Publikum einen lebendigen Austausch zu erreichen.» Diese Aussage ist interessant, weil hier die Umwandlung der traditionell starren musealen Sammlungsstruktur in eine jährlich wechselnde Ausstellung angekündigt wird – ein neues, ein dynamisches Museumsmodell, das bereits Jean-Christophe Ammann in den 1990er-Jahren als Direktor des Museums für Moderne Kunst in Frankfurt am Main mit halbjährlichen «Szenenwechseln» praktiziert hatte. Das scheint mir ein Schritt in die richtige Richtung, weil er die übliche Unterscheidung von (temporärer) Wechselausstellung und (dauerhafter) Präsentation der Sammlung tendenziell aufhebt und die Sammlung als Wechselausstellung definiert. Wird in den Museen nicht häufig die Erforschung und Ausstellung des Sammlungsbestandes zugunsten von Sonderausstellungen vernachlässigt (was sich nicht zuletzt darin zeigt, dass viele Häuser fleissig *Ausstellungskataloge*, nicht aber *Bestandskataloge* produzieren)? Es braucht nicht unbedingt spektakuläre Leihgaben, um Museen für das Publikum attraktiv zu halten. Wechselnde Präsentationen des eigenen Sammlungsbestandes – unter Umständen ergänzt durch Leihgaben wie derzeit in der Städtischen Kunsthalle Mannheim – können diese Funktion ebenso erfüllen.

VIII.

Das Düsseldorfer Künstlermuseum ist ein interessanter Versuch, das Museum zu vitalisieren, und ein inspirierender Beitrag zur Debatte um die Zukunft des Museums. Als Modell für das Museum der Zukunft taugt es hingegen gewiss nicht. Die spezifischen Düsseldorfer Gegebenheiten, die das Projekt ermöglichten, lassen sich nicht übertragen. Und vor allem: Emotion, Assoziation und künstlerische Inspiration tun dem Museum sicher gut, aber sie allein machen noch kein Museum. Auch wenn wir einsehen, dass es *die eine richtige* Rekonstruktion von (Kunst-)Geschichte im Museum nicht geben *kann*, sondern lediglich verschiedene Konstruktionen und Entwürfe von (Kunst-)Geschichte, so scheint mir die Einbringung einer (kunst)historischen Perspektive und die Berücksichtigung eines (kunst)historischen Kontextes doch von ganz elementarer Bedeutung.

Dennoch funktioniert das Künstlermuseum in meinen Augen durchaus – als Kunstwerk. Thomas Huber sagte in einem Interview: «Ein Kunsthistoriker versucht über das Wissen, das er sich angeeignet hat, einen der Historie gemässen Zusammenhang herzustellen. Wir haben eher ein «Bild» gemacht. Wir sind [...] von der realen Gegenwart dieser Gegenstände ausgegangen und haben sie über ihre visuelle Prägnanz organisiert.»³⁵

Thomas Krens, Direktor des Guggenheim-Museums in New York, das weltweit über Dependancen verfügt, definiert die Komponenten für ein «erfolgreiches Museum des 21. Jahrhunderts» wie folgt: «Grossartige Sammlungen, grossartige Architektur, eine grossartige Sonderausstellung, eine grossartige zweite Ausstellung, zwei Möglichkeiten zum Einkaufen, zwei Möglichkeiten zum Essen, eine High-Tech-Schnittstelle über das Internet und die Einsparungen durch billige Übernahmen über den Weg eines globalen Netzwerkes.»³⁶ Krens repräsentiert wie kein anderer den Typus des Museumsmanagers: «In mancher Hinsicht ist, was ich jetzt mache, dass ich eine Marke manage und diese Marke ist das Guggenheim.»³⁷

Krens öffnete sein Museum für Ausstellungen von Motorrädern und Designermode. Doch die Kommerzialisierung und die Globalisierung des Museumsbetriebs bergen auch erhebliche Gefahren. Als nach dem 11. September 2001 die Aktienmärkte einbrachen, die Spendenbereitschaft sank und die Besucherzahlen zurückgingen, geriet das Guggenheim, das sich zu wesentlichen Teilen über die Eintrittsgelder und die Börse finanziert, in eine tiefe Krise.³⁸

«McGuggenheim» als Modell für das Museum der Zukunft? Hoffentlich nicht. Eines ist indes sicher: Fundraising, Marketing, Public Relations und Vernetzung sind bereits heute unverzichtbare Aufgaben der Museumsleitung, und dies wird künftig eine immer grössere Rolle spielen. Wenn aber Managerkompetenzen und Marketingexperten im Museum der Zukunft gefragt sind, verändern sich das Berufsbild und das Qualifikationsprofil der Kunsthistorikerin und des Kunsthistorikers im Museum gravierend. Darauf müssen sich die Kunsthistorischen Institute an den Universitäten und die Ausbildungsprogramme für Volontäre in den Museen einstellen.

Abschliessend komme ich auf die im Titel des Aufsatzes gestellte Frage zurück: Sind KunsthistorikerInnen im Museum bald überflüssig? Und behaupte: Sie sind wichtiger denn je. Denn nur die KunsthistorikerInnen können die wissenschaftliche Fundierung der Museumsarbeit leisten, die entscheidende Mittlerfunktion zwischen Kunst und Publikum erfüllen und damit den Bildungsauftrag des Museums erfüllen. Die oben angedeuteten veränderten und sich ständig weiter verändernden gesellschaftlichen Rahmenbedingungen machen es erforderlich, Visionen für das Museum der Zukunft zu entwickeln und neue Wege zu beschreiten. In diesem schwierigen Prozess sollten wir KünstlerInnen und ManagerInnen als Partner sehen, nicht als Konkurrenten oder Gegner.

- 1 Siehe Gerhard Mack, *Kunstmuseen. Auf dem Weg ins 21. Jahrhundert*, Basel/Berlin/Boston 1999; Frank Maier-Soljk, *Die neuen Museen*, Köln 2002.
- 2 Bazon Brock, «Gott und Müll – Museen sind Schöpfer von Zeit», in: Peter Noever (Hrsg.), *Das diskursive Museum*, erschienen anlässlich des gleichnamigen Symposiums im Museum für angewandte Kunst, Wien, März–Mai 2001, Ostfildern-Ruit 2001, S. 25–31, hier S. 30.
- 3 So etwa geschehen in den Niederlanden und in Hamburg. Siehe die Beiträge von Andries Mulder und Uwe M. Schneede in: Uwe M. Schneede (Hrsg.), *Museum 2000 – Erlebnis-park oder Bildungsstätte?*, Köln 2000.
- 4 Hans Belting, «Orte der Reflexion oder Orte der Sensation», in: Noever 2001 (wie Anm. 2), S. 82–94, hier S. 93.
- 5 James Beck, «The End of Blockbuster Exhibitions?», in: *Source* 20 (2001), Nr. 3, S. 1–4, hier S. 3.
- 6 Siehe Oliver Grau, *Virtuelle Kunst in Geschichte und Gegenwart. Visuelle Strategien*, Berlin 2001.
- 7 Siehe Harald Krämer / Hartmut John (Hrsg.), *Zum Bedeutungswandel der Kunstmuseen. Positionen und Visionen zu Inszenierung, Dokumentation, Vermittlung*, Nürnberg 1998 (Landschaftsverband Rheinland. Rheinisches Archiv- und Museumsamt. Publikationen der Abteilung Museumsberatung 4); Ekkehard Mai (Hrsg.), *Die Zukunft der Alten Meister. Perspektiven und Konzepte für das Kunstmuseum von heute*, Köln/Weimar/Wien 2001; Noever 2001 (wie Anm. 2); Schneede 2000 (wie Anm. 3). Aus museumspädagogischer Sicht: Thomas Dominik Meier / Hans Rudolf Reust (Hrsg.), *Medium Museum. Kommunikation und Vermittlung in Museen für Kunst und Geschichte*, Bern/Stuttgart/Wien 2000.
- 8 Jean-Hubert Martin, «Das Künstlermuseum im museum kunst palast», in: *Künstlermuseum. Verzeichnis der Werke*, [Düsseldorf] 2001, o. S.
- 9 Jean-Hubert Martin, «Musée des charmes», in: ders. (Hrsg.), *Künstlermuseum. Bogomir Ecker – Thomas Huber. Eine Neupräsentation der Sammlung des museum kunst palast, Düsseldorf*, Düsseldorf 2002, S. 7–40, hier S. 7.
- 10 Jean-Hubert Martin, in: *oh! cet écho!*, 2001, Nr. 2, S. 38.
- 11 Bogomir Ecker, zit. nach: Roland Gross, «Gen Himmel schweben», in: *Westfälischer Anzeiger*, 20.7.2001.
- 12 Brief der Fachgruppe kulturhistorische Museen und Kunstmuseen im Deutschen Museumsbund an den Oberbürgermeister der Stadt Düsseldorf vom 2.7.2001, zit. nach: «Dokumentation zur Diskussion über das Künstlermuseum», in: Martin 2002 (wie Anm. 9), S. 185–205, hier S. 186–187. In dieser Dokumentation finden sich auch Auszüge der meisten Zeitungsartikel, aus denen ich im Folgenden zitiere: Thomas Wagner, «Künstler an die Macht», in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 22.8.2001; Amine Haase, «Mut zum Experiment ist besser als Grabesruhe», in: *Kölner Stadtanzeiger*, 29.8.2001; Uwe Schneede, «Besinnungslose Experimente», in: *Die Zeit*, 13.12.2001; Harald Fricke, «Glaube versetzt Kunst», in: *die tageszeitung*, 5.9.2001. Einen Pressespiegel sowie weitere Auskünfte über das Künstlermuseum verdanke ich Dieter Scholz, Stiftung museum kunst palast, Düsseldorf. Siehe zur Debatte um das Künstlermuseum auch Karoline Künkler, «(Künstlermuseen – Pro und Contra). Kommentierter Bericht über eine Podiumsdiskussion im museum kunst palast, Düsseldorf (21. Februar 2002)» in: *kritische berichte* 30 (2002), Heft 3, S. 55–61. Das Heft ist dem Thema «Museen im Zeitalter der Globalisierung» gewidmet.
- 13 Helmut Börsch-Supan, «Das die der museum kunst palast in Düsseldorf – Fortgeschritten oder Weggetreten?», in: *Kunstchronik* 55 (2002), Heft 1, S. 1–3.
- 14 Ralf Beil, «Zeitmaschinenzeit», in: ders. (Hrsg.), *Zeitmaschine – Oder: Das Museum in Bewegung*, Ausst.kat. Kunstmuseum Bern 2002, S. 17–30, hier S. 27.
- 15 Wie Anm. 8.
- 16 Donald Judd, in: Peter Noever (Hrsg.), *MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst Wien*, München 1993, S. 32.
- 17 Wie Anm. 8.
- 18 Siehe zu Waagen Gabriele Bickendorf, *Der Beginn der Kunstgeschichtsschreibung unter dem Paradigma «Geschichte»*. *Gustav Friedrich Waagens Frühschrift «Über Hubert und Johann van Eyck»*, Worms 1985 (Heidelberger

- kunstgeschichtliche Abhandlungen; Neue Folge 18). Siehe zur Geschichte des Kunstmuseums jüngst James J. Sheehan, *Geschichte der deutschen Kunstmuseen. Von der fürstlichen Kunstkammer zur modernen Sammlung*, München 2002.
- 19 Freundlicher Hinweis von Ulrich Rehm.
- 20 Siehe Markus Kersting, «(Stete Intensivierung) – Sammlungsideen im Städtelschen Kunstinstitut», in: Klaus Gallwitz (Hrsg.), *ReVision – Die Moderne im Städel 1906–1937*, Ausst.kat. Städtische Galerie im Städtelschen Kunstinstitut Frankfurt am Main 1991–92, S. 11–30, hier S. 18.
- 21 Sabine Lange, «Der (Raum der Gegenwart) von Laszlo Moholy-Nagy», in: *Museum der Gegenwart – Kunst in öffentlichen Sammlungen bis 1937*, Ausst.kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 1987, S. 59–69, hier S. 59. Siehe zu Dorner Monika Flacke-Knoch, *Museumskonzeptionen der Weimarer Republik. Die Tätigkeit Alexander Dorners im Provinzialmuseum Hannover*, Marburg 1985, sowie jüngst Hans-Ulrich Obrist, «Das Museum als Kraftwerk – Alexander Dorner revisited», in: Joachim Jäger / Peter-Klaus Schuster (Hrsg.), *Das Ende des XX. Jahrhunderts. Standpunkte zur Kunst in Deutschland*, Köln 2000, S. 171–183. Siehe ferner Dirk Luckow, «Museum und Moderne. Politische und geistesgeschichtliche Voraussetzungen von Museumskonzeptionen in der Weimarer Republik», in: Düsseldorf 1987 (wie oben), S. 33–45. Wie weit Dorner seiner Zeit voraus war, macht folgende Episode deutlich: «In einer Rede vor der Leipziger Kunstgesellschaft am 29. Oktober 1928 berichtete Dorner über seine Absichten, Lautsprecher und Plattenspieler in seinen Räumen zu installieren. Das Abspielen dieser Platten würde Führungen möglich machen, ohne dass Personal benötigt würde» (Samuel Cauman, *Das lebende Museum. Erfahrungen eines Kunsthistorikers und Museumsdirektors – Alexander Dorner*, Hannover 1960, S. 102).
- 22 Zitiert nach dem Wiederabdruck der deutschen Übersetzung von Christa Baumgarth in: Wolfgang Asholt / Walter Fähnders (Hrsg.), *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938)*, Stuttgart/Weimar 1995, S. 4–7, hier S. 5.
- 23 Siehe zu den im Folgenden besprochenen Werken von Marcel Broodthaers, Daniel Buren und Susanne Weirich meine Habilitationsschrift «Metakunst – Kunst über Kunst seit 1960» (Druck in Vorbereitung).
- 24 Sie wurde 1997 auf der Documenta 10 erneut gezeigt und 1999 von der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen in Düsseldorf erworben. Sie ist derzeit im K21 zu sehen.
- 25 Siehe Mark Francis, «Kein dort dort oder Horror Vacui. Andy Warhols Installationen», in: Martin Schwander (Hrsg.): *Andy Warhol. Paintings 1960–1986*, Ausst.kat. Kunstmuseum Luzern 1995, S. 54–64, 78–79, hier S. 60–62.
- 26 Ein Katalog erschien nicht. Siehe Constanze Crüwell, «Die Menschen wieder zum Sehen bringen. Ein Künstler als Kurator: Gotthard Graubner inszeniert Malerei des 19. Jahrhunderts im Museum Wiesbaden», in: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*, 31.3.2002.
- 27 Leonhard Emmerling, in: Britta E. Buhlmann (Hrsg.), *1. Liga!*, Ausst.kat. Pfalzgalerie Kaiserslautern 1998–99, S. 54–55.
- 28 Jürgen Harten, *Der Adler vom Oligozän bis heute*, Düsseldorf 1972. Musée d'Art Moderne, Département des Aigles: Section des Figures», in: Bernd Klüser / Katharina Hegewisch (Hrsg.), *Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreissig exemplarischer Kunstausstellungen dieses Jahrhunderts*, Frankfurt a. M./Leipzig 1991, S. 220–229, hier S. 227.
- 29 Peggy Gale, «Introduction», in: AA Bronson / Peggy Gale (Hrsg.), *Museums by Artists*, Toronto 1983, S. 8–11, hier S. 8.
- 30 Siehe Michael Fehr (Hrsg.), *Open Box. Künstlerische und wissenschaftliche Reflexionen des Museumsbegriffs*, Köln 1998 (Museum der Museen 5); Christian Kravagna (Hrsg.), *Das Museum als Arena. Institutionskritische Texte von KünstlerInnen*, Köln 2001; Kynaston McShine, *The Museum as Muse. Artists Reflect*, Ausst.kat. The Museum of Modern Art New York 1999; Johannes Meinhardt, «Eine andere Moderne. Die künstlerische Kritik des Museums und der gesellschaftlichen Institution Kunst», in: *Kunstforum International* 123 (1993), S. 160–191; James Putnam, *Art and Artifact. The Museum as Medium*,

- London 2001.
- 31 Siehe Harald Szeemann, *Museum der Obsessionen. Von/über/zu/mit Harald Szeemann*, Berlin 1981, S. 233–237.
- 32 Daniel Buren, in: *documenta 5*, Ausst.kat. Kassel 1972, Sektion 17, S. 29. Wiederabdruck in: Gerti Fietzek / Gudrun Inboden (Hrsg.), *Daniel Buren. Achtung! Texte 1967–1991*, Dresden/Basel 1995, S. 181–183 (Hervorhebung im Original).
- 33 Michael Fehr, «Text und Kontext. Die Entwicklung eines Museums aus der Reflexion seiner Geschichte», Manuskript auf der Website des Karl Ernst Osthaus-Museums, abrufbar unter: http://www.keom.de/kuenstler/texte/text_kontext.html (letzter Zugriff: 24. Juli 2004).
- 34 Siehe Dirk Luckow, *SEE history 2003. Eine Sammlung wird ausgestellt*, Ausst.kat. Kunsthalle zu Kiel der Christian-Albrechts-Universität; Schleswig-Holsteinischer Kunstverein Hamburg, 2003–04.
- 35 «Es ging auch um Schönheit. Thomas Huber, mit Bogomir Becker Gestalter des neuen «Künstlermuseums» am Ehrenhof, stellt sich der kritischen Diskussion», in: *Rheinische Post*, 17.11.2001.
- 36 Thomas Krens, zit. nach: James Cuno, «Gegen das diskursive Museum», in: Noever 2001 (wie Anm. 2), S. 48–65, hier S. 49.
- 37 Ebd., S. 62. Siehe auch Hilmar Hoffmann (Hrsg.), *Das Guggenheim-Prinzip*, Köln 1999.
- 38 Siehe Joachim Gärtner, «Kampf der Giganten: «McGuggenheim» gegen MoMA oder Wo liegt die Zukunft des Museums im 21. Jahrhundert?», in: *Kulturweltspiegel*, 30.6.2002. Freundlicher Hinweis von Kornelia Imesch, der ich für Anmerkungen zum Manuskript herzlich danke.

From the 'museum by art historians' to the 'museum by artists' – will art historians soon become superfluous at museums?

The essay takes for its topic the visions of the future developed by art historians, curators and artists with regard to the institution of the museum, which is currently in a profound state of crisis. First, there is a presentation of the central ideas of the 'Künstlermuseum', the Artists' Museum, in Düsseldorf, where two artists were responsible for the choice and form of presentation of the exhibits, and of the MAK, the Austrian Museum for Applied Arts in Vienna, where several artists were involved in designing the period rooms. Following this is a brief overview of the context in terms of institutional history, art history and the history of ideas, within which the Artists' Museum in Düsseldorf with its thematic structure and trans-period cross-referencing is situated. It is shown how the museum becomes a topic, medium and object of reflection for art, how artists invent museums, operating as curators of temporary exhibitions and turning the museum into an arena, a place and an object for artistic intervention and reflection. The fact that thematic structures and trans-period, trans-cultural cross-referencing is clearly a trend in current museum practice is confirmed by a glance at today's new presentations in London, Mannheim and Kiel. Finally, the Düsseldorf Artists' Museum is acknowledged as an inspiring contribution to the debate on the future of museums, but without any potential to serve as a model. Neither is the 'Guggenheim treatment', i.e. the commercialisation and globalisation of the museum world, seen as the future for museums, although fund-raising, marketing, public relations and networking will probably play an increasingly large role in the future, changing, to a very large extent, the demands made on art historians in museums. The author, an art historian, pleads in favour of developing visions for the museum of tomorrow in collaboration with both artists and marketing experts.