

Beziehungsgeschichten

Zur Sozialisierung des autonomen Werkes

Peter Schneemann

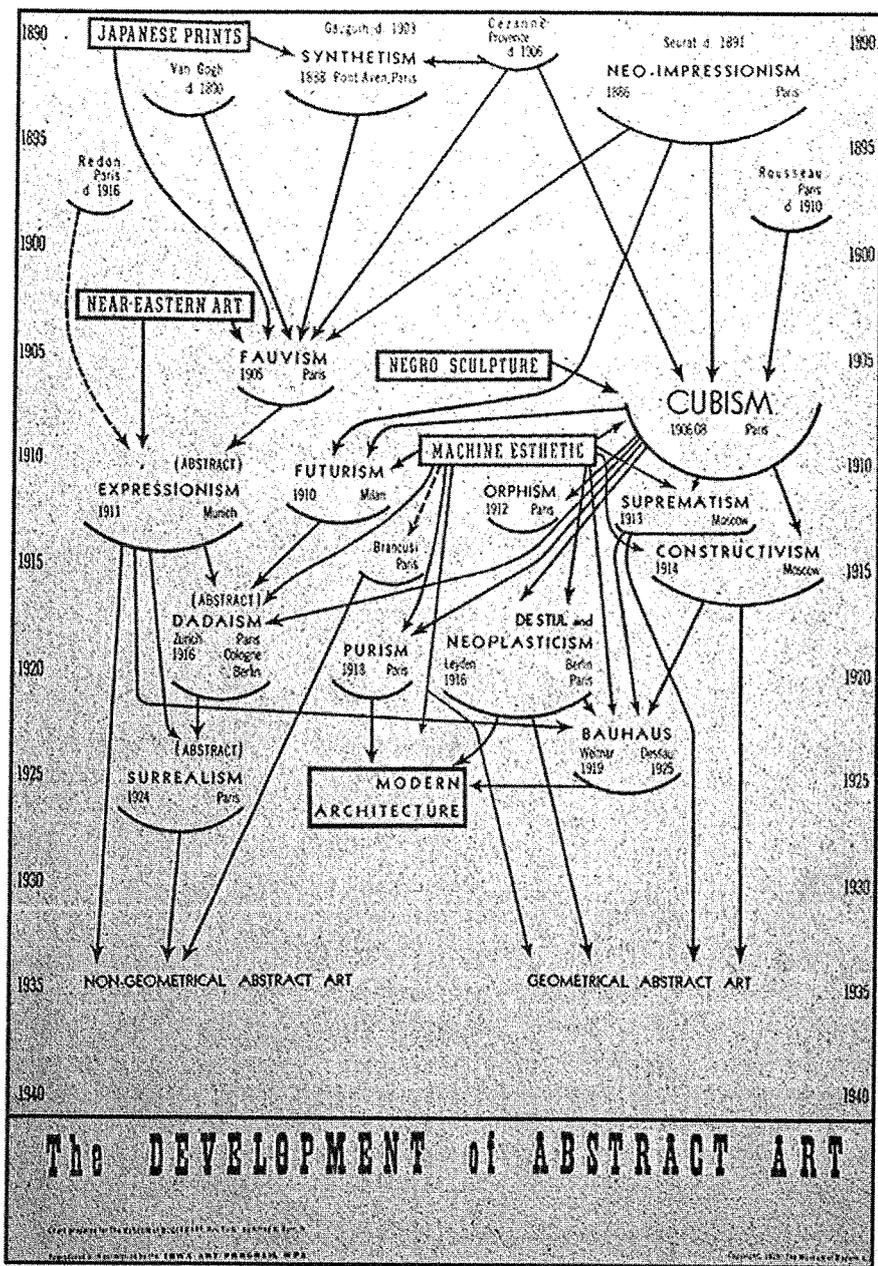
Der verärgerte Künstler

Der alte Herr ist erzürnt. Seine Worte reihen sich zu einer scharfen Polemik. Er wittert Verrat an der Kunst. Es ist ausgerechnet das Kunstmuseum als Schutzraum, das sich in den Augen des Künstlers Frank Stella gegen die ihm anvertrauten Werke richtet.¹ Und es geht um keine geringere Institution als um das Museum of Modern Art. Im Rahmen seines Erweiterungsbaues beschloss das MoMA Ende der neunziger Jahre, in einer Reihe experimenteller Ausstellungen über die Modi seiner Sammlungspräsentation zu reflektieren. Bisher basierte die Anordnung der Kunstwerke auf der berühmten Genealogie der Moderne, die Gründungsdirektor Alfred Barr in den dreißiger Jahren programmatisch in einem Diagramm entworfen hatte, ein Prinzip, das Stella als »heroische Leistung« gegen zeitgenössische Revisionen verteidigt. Als »Väter der Moderne« nahmen bei Barr etwa Cézanne, van Gogh und Gauguin Ehrenplätze ein.² Das Museum visualisierte eine große, chronologisch verlaufende Entwicklungsgeschichte der Kunst im 20. Jahrhundert. In ihrer Linearität vermittelten Diagramm und ideale Sammlungsordnung eine Logik, die als Legitimationsmodell und Erklärungsmuster für die Erscheinungsformen der Moderne in Amerika und Europa größte Erfolge feierte.

Unter der Leitung des Kurators John Elderfield und auf Initiative des Direktors Glenn Lowry hin wurde vor drei Jahren ein Zyklus mit dem Obertitel *MoMA 2000* initiiert, der neue Ordnungen in der legendären Sammlung der Moderne erproben sollte.³ Der historiographische Aspekt wurde zurückgedrängt zugunsten von thematischen Schwerpunkten. Die erste Ausstellung, *MoMA Starts*, gruppierte Sammlungsbestände aus den Jahren 1880–1920 um die Begriffe »People«, »Places« und »Things« und band Werke und Installationen zeitgenössischer Künstler in die Präsentation ein. Plötzlich hing die großformatige Aufnahme eines Jungen am Strand der niederländischen Fotografin Rineke Dijkstra von 1993 neben Cézannes Darstellung eines Badenden von 1885.

Stella, dessen Erfolgsgeschichte 1959 mit seinen vier *Black Paintings* in der Ausstellung *Sixteen Americans* des MoMA seinen Anfang nahm, gehört zu den schärfsten Kritikern dieser Experimente.⁴ Sein Vorwurf basiert auf der Beobachtung, dass die Umordnung einer Sammlung, von ihm als »Manipulation« bezeichnet, Konsequenzen für die Wahrnehmung der einzelnen Kunstwerke nach sich zieht. Gegenüber der alten Ordnung sieht er Fragen der Qualität nivelliert.

Die Verärgerung von Stella hat mit der Verschiebung in der Rezeption eines Einzelwerkes parallel zu seiner Replatzierung zu tun. Durch die unmittelbare Nachbarschaft zu anderen Werken, die Einordnung in eine als Entwicklung lesbare Chronologie oder die Konfrontation mit Objekten, die diese Logik brechen und thematische Felder zu bestimmen suchen, wird die Befragung eines Exponates



Alfred Barr, *Cubism and Abstract Art*, 1936, Diagramm und Katalogumschlag für die gleichnamige Ausstellung im Museum of Modern Art, New York

verändert. Diese Problematik ist jedoch nicht neu. Die Bedingung eines Museums, die unterschiedlichsten Artefakte in ein meist nachträglich konstituiertes, ästhetisches und argumentatives Gefüge zu stellen, vermag das Einzelwerk ebenso zu relativieren, wie sinnstiftend auf dieses zurückzuwirken. In der Moderne würden die Bedingungen der Sammlung als diametraler Gegensatz zwischen fremdbestimmtem Kontext und Anspruch auf Autonomie der einzelnen künstlerischen Manifestation problematisiert. Stella sieht in der neuen Bearbeitung dieses Umstandes die Integrität der Künstler verletzt und die kuratorische Idee gegen die Rechte der Künstler gerichtet. Er warnt davor, dass die Inszenierung des Museums mit der Kreativität derjenigen konkurriere, mit deren Werke es sich schmücke. Stella verteidigt überraschend naiv die historische Sammlungsordnung des MoMA nach historiographischem Modell, in welche die Arbeiten der Künstler zur Zeit des Ankaufs hineingestellt wurden, als eine Art von Originalkontext.

»After maintaining necessary physical care, the best way to treat the collection is to leave it alone, to respect its past dispositions. It does not need to be ›enlivened‹ by museological creativity.«⁵

Als Motivation für die Experimente vermutet der polemisierende Künstler eine popularisierende Inszenierung für ein attraktionssüchtiges Publikum, das Kunst als Unterhaltung begreife.

Im Folgenden wird es darum gehen, die Ordnung einer Sammlung in ihren Möglichkeiten und Rückwirkungen zu diskutieren und zu zeigen, dass die Frage nach den Beziehungen zwischen den Werken unmittelbar mit der Ideologie einer idealen Bedingung für die Wirkung des Einzelwerkes im Sinne eines reinen ästhetischen Erlebens verknüpft ist. Die Vermutung liegt nahe, dass der Absolutheitsanspruch des individuellen Künstlers Stella vor allem mit der Kontextualität einer Sammlung hadert, die immer eine zu befragende Konstruktion darstellen muss.⁶ Die formalistische Genealogie der Moderne, die Barr als Leitfaden für die Sammlung entwickelte, reduzierte zwangsweise die Vielfalt von Manifestationsformen zeitgenössischer Kunst, selektierte und grenzte zugunsten eines einheitlichen Entwicklungsbildes aus. Die alte Organisationsform garantierte auch Stellas Werk eine fixe Position in der visualisierten Kunstgeschichte, bewahrte sie vor kritischen Fragen.⁷

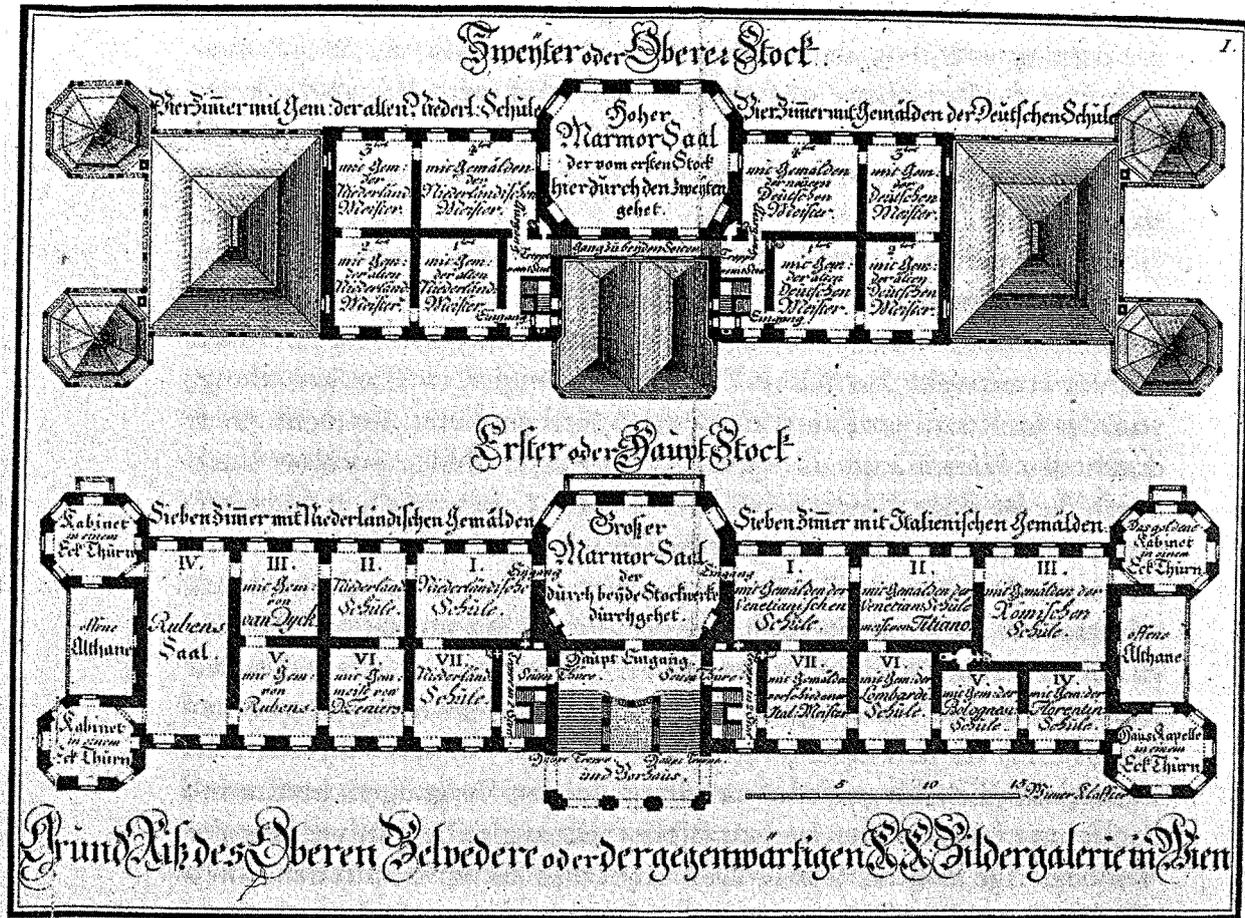
Die Suche nach der absoluten Ordnung

Eine Sammlung von Objekten stellt immer eine neue Sinnkonstruktion dar, die über die Bedeutung des Einzelelementes hinausgeht. Die Geschichte des Sammelns ist geprägt von der Suche nach Prinzipien, in denen das einzelne Objekt in einem übergeordneten Sinnzusammenhang eine feste Rolle übernimmt. Auch die Wunderkammern des 16. und 17. Jahrhunderts, in ihrer scheinbaren Überfüllung und Verschränkung von naturhistorischen und kulturgeschichtlichen Mirabilien, folgten Konstruktionen, die die Welt in ihren diversen Erscheinungsformen lesbar machten.⁸ Gegenüberstellungen von Ars – Natura und der Wettstreit zwischen den Künsten bildeten die Grundlage einer Sammlung als Mikrokosmos bis hin zu kosmologischen Bezügen wie die Demonstration der Auswirkungen der Himmelskörper. Der Begriff der »Wunderkammer« ist für die gegenwärtige Diskussion

um Präsentationsformen zur problematischen Metapher geworden für Sammlungskonzepte, die neue Wahrnehmungsweisen und Bedeutungszuweisungen durch assoziative Zusammenstellungen der Exponate erschließen möchten.⁹ Dabei wird häufig vergessen, dass Wunder- und Kunstkammern höchst rationale Systeme entwarfen.

Die Interessen an der Potenz, die in der geordneten Präsentation von Sammlungsgut liegt, sind so facettenreich wie ihre Modelle.¹⁰ In den dekorativen barocken »Bildtapeten« etwa, die unterschiedliche Themen, Gattungen und Epochen im dicht gedrängten Nebeneinander zeigten, lag nicht nur der Gedanke repräsentativer Funktionen einer herrschaftlichen Sammlung, sondern auch das Element des visuellen Vergleiches.¹¹ Die komplexe Entwicklungsgeschichte hin zum Kunstmuseum, wie es im 18. und 19. Jahrhundert seinen Höhepunkt erlebte, stellt sich dennoch als zunehmende Straffung des Ordnungsgedankens dar. Naturalia und Artificialia fanden ihren separaten Raum, Objektklassen wurden streng isoliert, und auch die fortschreitende Trennung zwischen kunsthandwerklichen Leistungen und Errungenschaften der »freien Kunst« zeitigte eine Reduktion auf immer weniger Bezugskriterien, die sich einem akademischen Kanon und Urteil unterordneten. Als Christian von Mechel für Kaiser Joseph II. die Neuordnung der kaiserlichen Gemäldegalerie im Oberen Belvedere 1781 entwarf, sprach er von einer »sichtbaren Geschichte der Kunst« und sah die Raumfolge als Abfolge von Epöchen, des »Entstehens, des Wachstums und der ganzen Entwicklung des Talents«.¹² Als Funktion der geordneten Sammlung wird hier ausdrücklich der »Unterricht«, die Belehrung verstanden. Das stilgeschichtliche Prinzip fand in dieser Tradition seine Ergänzung in der Unterteilung nach Schulen unter Betonung von nationalen Eigenheiten. Das Bezugssystem, in dem auch die Bildgattungen eine wichtige Rolle spielten, enthielt durch die Aufforderung des Vergleiches zwischen den nationalen Schulen wertende Aspekte.

Die Ordnung des Kunstmuseums unter entwicklungsgeschichtlichen Gesichtspunkten avancierte im 20. Jahrhundert zum entscheidenden Legitimations- und Beurteilungsinstrumentarium für die Avantgarden. Unmittelbare Musealisierung der Gegenwart und Geschichtsschreibung gingen eine folgenschwere Allianz ein. In der Historiographie des Abstrakten Expressionismus lässt sich deutlich nachvollziehen, wie die Einschreibung eines Werkes in die museale Ordnung als Wertfrage von der zeitgenössischen Kunst bereits während der Produktion wahrgenommen wurde.¹³ Ein Künstler wie Barnett Newman wusste um die Macht der Geschichte als urteilende Instanz und wollte ihr gerade deshalb vorgreifen. Die Argumente reduzierten sich auf die eindimensionale Avantgardefrage nach dem ersten Erfinder gegenüber dem nachahmenden Epigonen einer kompositionellen Lösung. Die künstlerische und gesellschaftliche Definition von Kunst operierte mit den Kriterien der Weiterführung des Vorhergehenden einerseits und mit der Behauptung eines radikalen Bruches andererseits. Der Glaube an eine absolute Ordnung, die sich auf die verbindliche Position eines Werkes in der kunsthistorischen Raumfolge stützen könnte, führte zu einem spannungsvollen Paradox. Die vorgenommene Festschreibung leistete eine Bewertung, die dem Einzelobjekt eine zeitlose Würdigung garantierte und es einer komplexeren Geschichte der Entstehungs- und Rezeptionsbedingungen ent hob. Die Vorstellung einer der Kunst innewohnenden Gesetzmäßigkeit der Entwicklung betont das



Grundriß des Oberen Belvedere oder der gegenwärtigen Bildergalerie in Wien

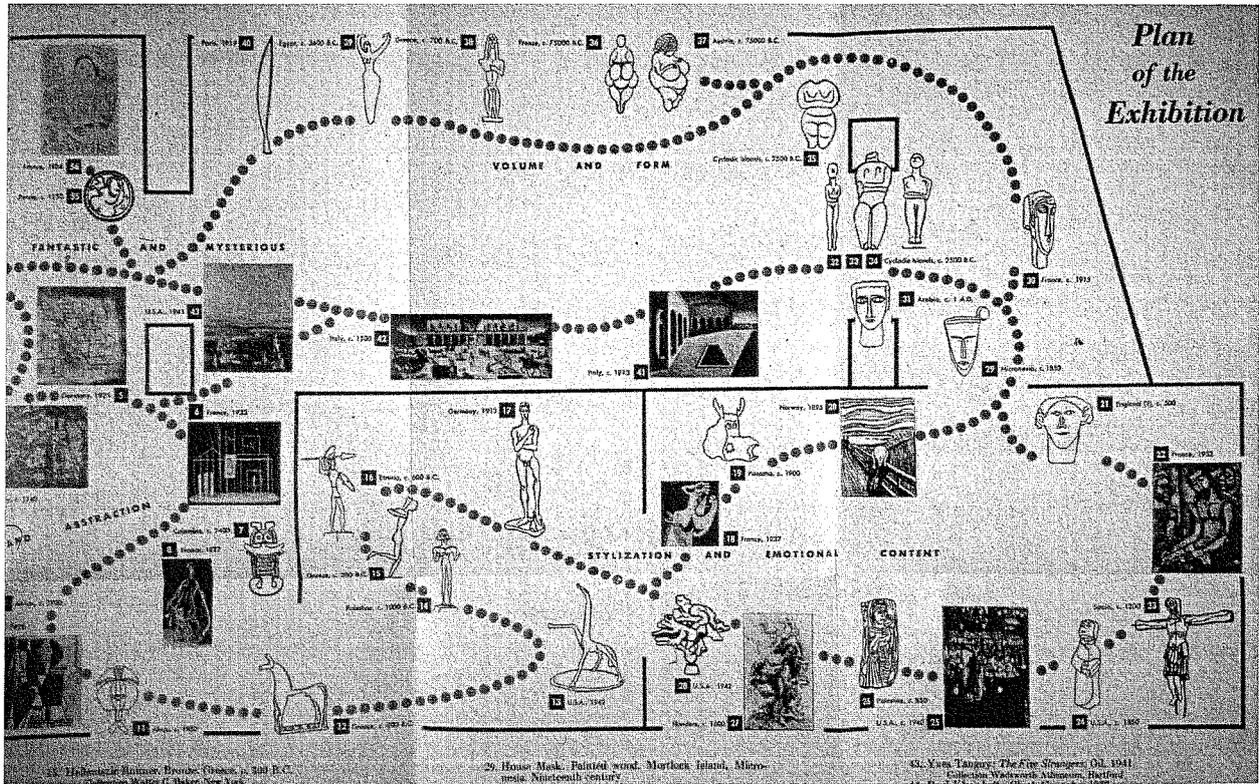
Christian von Mechel, Neuordnung der kaiserlichen Gemäldegalerie im Oberen Belvedere, Grundriß von Erd- und Obergeschoss, Wien 1781

Moment der Gemeinsamkeit zwischen den Einzelmanifestationen. In der formalen Betrachtungsweise der modernen Kunst konnte suggestiv bewiesen werden, dass Picasso oder Pollock nicht anders zu betrachten seien als die Formqualitäten vergangener Epochen. So operierte René d'Harnoncourt mit dem Wertbegriff einer zeitlosen Dimension der Abstraktion. 1948 basierte die Ausstellung *Timeless Aspects of Modern Art* auf der pädagogischen Gegenüberstellung von moderner Kunst mit etruskischer Kunst und Objekten der Inuit.¹⁴ Mit der Idee einer Zeitlosigkeit wurde ein Absolutheitsanspruch erhoben, der sich einer historischen Relativierung ebenso vehement widersetzte wie auch den Spannungen eines synchronen Bezuges. Die nivellierende Macht dieses Anspruches wird deutlich im Dilemma vor Augen geführt, dass sich die Auswahlkriterien der Museen einander angleichen. Bestimmte Werkgruppen und Künstler gelten als notwendige Repräsentanten, während andere ausgeschlossen werden müssen, weil sie »Kanon und Konsens« zuwiderlaufen.¹⁵ Kaum ein Museum der Moderne, in dem ein Iglu von Mario Merz fehlen dürfte oder die Dominanz der Abstraktion durch Verweise auf die gleichzeitigen Entwicklungen in der Figuration gestört würde. Das Nebeneinander des Unähnlichen wurde ebenso vermieden wie Bezüge zum sozialen oder politischen Umfeld.¹⁶

Die Diskussionen der Postmoderne um die Erweiterung der Meistererzählung im Singular »Geschichte« in die Pluralität von Geschichten ließen fragen, ob die moderne Linearität der Sammlungspräsentation nicht aufgebrochen werden müsste.¹⁷ Die Tate Modern verzichtete unter der Leitung von Nicholas Serota¹⁸ und Lars Nittve auf die chronologische Ordnung und suchte nach thematischen Gruppen, die wie eine Erweiterung der klassischen Gattungsbegriffe erscheinen: Landschaft (erweitert mit den Begriffen Matter und Environment), Stillleben (Object, Real Life), Historie (Memory, Society). Die alte Gattung des Genre ging in den anderen Gruppen auf und wurde ersetzt durch eine Abteilung, die dem Körper gewidmet ist. Die Reaktionen auf diesen neuen Ordnungsvorschlag fielen nicht minder scharf aus als die Polemik Stellas gegenüber dem MoMA: »Tate Modern may give a creepily distorted view of twentieth-century art.«¹⁹ Von der Institution Museum wird eine Verbindlichkeit erwartet, die die neuen Ordnungsversuche nicht mehr einlösen wollen. Stellas Vorwurf der Beliebigkeit betrachtet das Aufgeben der Utopie einer zeitlosen, absoluten Ordnung, in der Kunstwerke ihre Ruhe durch eindeutige Gültigkeit finden können, als Verrat an ihren Erschaffern.

Das einsame Werk

Die Zuspitzung auf formalistische genealogische Reihungen wie sie das MoMA in den fünfziger Jahren für die Sammlung entwickelte, hatte unmittelbare Folgen für die Idee einer idealen Präsentations- und Rezeptionsgestaltung.²⁰ Schwerpunkte, Zentren, Gegenüberstellungen, Parallelisierungen wurden zugunsten einer idealen Linie auf Augenhöhe mit immer gleichen, großen Abständen zurückgedrängt. Die absolute Ordnung korrespondierte mit der Suche nach einem reinen Raum, der keine Ablenkung bieten würde und dem autonomen Kunstwerk einen möglichst neutralen Rahmen garantiere.²¹



Timeless Aspects of Modern Art, 1948, Raumplan der gleichnamigen Ausstellung im Museum of Modern Art, New York

Diese Utopie, die nach der intensiven, schweigenden Zwiesprache zwischen dem vereinsamten Werk und dem konzentrierten Einzelbesucher verlangte, prägte mehrere Jahrzehnte die amerikanische und europäische Museumslandschaft. Dies kann exemplarisch an der Diskussion um das Kunstmuseum Bern nachvollzogen werden.

In den siebziger Jahren reifte in Bern der Entschluss, das alte Kunstmuseum des 19. Jahrhunderts mit dem Bau des Atelier 5 zu erweitern. Der Künstler Rémy Zaugg, der zusammen mit dem Lichtingenieur Christian Bartenbach maßgeblich an der Gestaltung der neuen Räumlichkeiten, ihren Dimensionen, ihrer Farbigkeit und ihrer Öffnungen mitwirkte, publizierte zur Eröffnung 1983 die programmatische Dokumentation einer Suche nach einem Idealraum *Für das Kunstwerk*.²²

Mit moralisch aufgeladenem Vokabular wird hier die Verteidigung des Kunstwerkes mit dem Postulat der Bedingungen eines »optimalen Kunsterlebnis« verbunden. Für das absolut gesetzte Kunstwerk erscheint eine mehrstufige »Entrahmung« zwingend. Die alten, teils historischen, goldenen Bilderahmen werden dabei durch schmale, »anspruchlose« Halterungen ersetzt. Auch die Einbindung eines Exponates in einen Wirkungsraum mit seinen eigenen Bedingungen und Wechselwirkungen gilt es, für dieses Ziel zu minimieren, wenn nicht zu negieren. Kontraste und Konturen sollen in Lichtführung und Farbgebung vermieden werden. Die intensiven Experimente mit der Nichtfarbe Grau erscheinen als Metapher für ein Raumverständnis, das von einem zeitlosen, unsichtbaren Hintergrund spricht.

»Das Werk steht im Dienste von nichts, und ich sage es deutlich, von nichts. Es ist für sich selbst. Es ist für das, was es ausdrückt, und damit Punktum. Deshalb unterscheidet sich das Kunstmuseum, das die Werke unter Achtung ihrer rechtmäßigen Ausdrucksautonomie ausstellt und wahrzunehmen gibt, von allen anderen Museen, die ihrerseits die präsentierten Gegenstände gezwungenermaßen auf die Stufe von Zeugen, Belegen und pädagogischen Mitteln herabwürdigen. [...] Was verlangt eine Malerei? Recht wenig: Einen einfachen rechteckigen Saal mit guten Mauern [...] wo sich das Werk ungezwungen ausdrücken und der Wahrnehmende betrachten, wahrnehmen und sich in aller Ruhe mit dem Werk aussprechen kann. In Wirklichkeit also beinahe nichts. Aber ein Nichts, aus dem anscheinend nur schwer etwas zu machen ist.«²³

Auch wenn diese Diskussion bis heute nicht beendet ist, die Skepsis stieg mit den Jahren, ob das Werk, dem die Beziehung zu seinem Umfeld verboten wurde, in der Vereinsamung nicht abstarb, statt an Stärke zu gewinnen.

Die sich selbst negierende institutionelle und ästhetische Rahmung des Kunstwerkes in einem Ort der Kunstgeschichte mit den Postulaten der Reinheit und Zeitlosigkeit erweckte nicht zuletzt bei konzeptuell arbeitenden Künstlerinnen und Künstlern Misstrauen. Denn die ausgerufene Ordnung und Neutralität ließ nach dem forschen, was im Prozess der Musealisierung der Gegenwart ausgegrenzt wurde, welche Rezeptionsregeln verdeckt zur Anwendung kamen.

Die Künstler sind heute gefordert, gegenüber den alten Werten des Museums dezidiert Position zu beziehen. Während die einen selbst den idealen Ort für Ihre Werke bestimmen wollen und den Gedanken der Abgrenzung umsetzen, suchen andere nach der Interaktion ihrer Werke mit der fremd-

bestimmten Umgebung.²⁴ Künstlerische Manifestationen befragen radikal die Idee des autonomen Einzelwerkes. Wird der in sich abgeschlossene Werkbegriff gesprengt und verlangen großformatige Installationen nach eigenem Umraum und Beziehungsgeflecht, dann stellt sich auch die Problematik der Museumssammlung neu.²⁵

Angela Bulloch stellte im Rahmen der Ausstellung *Einräumen* große Klapptafeln in die Sammlung der Hamburger Kunsthalle, auf denen die klassischen Verhaltensregeln für das Publikum vergrößert wurden.²⁶ Ein rundes Loch lud zum Hindurchschauen ein, die Wahrnehmung der Kunst wurde nun gerahmt vom Kodex, den wir alle befolgen: Wir rauchen nicht vor den Werken, berühren sie nicht und vermeiden auch laute Gespräche. Dieser ästhetische Raum wurde zunehmend von Künstlern als Einladung verstanden, seine gesellschaftliche Konstitution und Inszenierung in Form von »Interventionen« selbst offenzulegen.

Bereits Aktionen eines Künstlers wie Hans Haacke, der ab den sechziger Jahren nach der Identität von Sammlern und Besuchern fragt, nach politischer Überzeugung und Verantwortung, sind als institutionelle Kritik am Wertesystem Museum zu verstehen.²⁷ Die Fragen der Selbstdefinition des gesellschaftlich sanktionierten Ortes der Kunst machen deutlich, dass seine mit ethischem Pathos beschworene Bestimmung nicht ausreichend als Schutz des Werkes vor dem Kontext zu beschreiben ist. Eine Sammlung muss sich der Verantwortung stellen, als rahmende Institution an der Wandlung von Objekten und Werten teilzuhaben.²⁸

Die inszenierte Nachbarschaft

Eine bewusste Einbeziehung der Interaktion von Kunstwerken untereinander, zwischen ihnen und dem Raum, zwischen Bedingungen der Ausstellung und möglichen Wahrnehmungsmodi fand parallel zu den Idealentwürfen des Museums vor allem in Ausstellungen statt.²⁹ Im temporären Experiment trafen sich kuratorische Interessen, nach neuen Präsentationsformen suchend und künstlerische Ansätze, das Museum als Bezugssystem auslotend. Die Idee, das Museum als große Installation zu begreifen, eröffnete Möglichkeiten, die in der Präsentation einer Werkgruppierung verborgenen Implikationen offenzulegen und neu zu befragen. Die Besucher sollten in thesenhaften Zusammenstellungen mit Alternativen zur absoluten Reihe konfrontiert werden. Anstelle stiller Zwiesprache forderten Ausstellungsmacher und Künstler innovative, spielerische und selbstkritische Reflexionen über die Kunstgeschichte und ihre Institutionen. Feste Erfahrungsmuster eines Museumsbesuches wurden in der Inszenierung einer visuellen These gebrochen. Der Konstruktion historischer und ästhetischer Querbezüge galt in gleicher Weise das Interesse wie den Rahmenbedingungen.³⁰

Künstler wie Heimo Zobernig stehen für die Auseinandersetzung mit den Mitteln der Inszenierung, den Rahmungen. Das Wiener Museum für angewandte Kunst nahm Anfang der neunziger Jahre eine Pionierrolle ein, als es etwa Donald Judd, Zobernig und Jenny Holzer einlud, die Abteilungen mit kunsthandwerklichen Objekten als Installation zu begreifen. Es entstand ein faszinierendes Spiel mit den äs-

thetischen Wertigkeiten der Objekte. Das Museum befreit sich dabei von der Idee, einer rein beschreibenden, dokumentierenden Reihung und Präsentation und organisiert Ausstellungen zeitgenössischer Künstler, die in die Sammlung hineinwirken.³¹ So stehen plötzlich die Sitzgelegenheiten und Objekte von Franz West im Gebäude und laden explizit dazu ein, Platz zu nehmen, benutzt zu werden.

Diese Demonstrationen, dass die Tempel der Kunst mit Kulissen und dramaturgischen Effekten arbeiten, sei es, um die Atmosphäre einer ästhetischen Reinheit zu erlangen, sei es, um durch die Beleuchtung dramatische Wirkung zu betonen, sei es auf die Grenze zwischen Museumserfahrung und Alltagserfahrung zu verweisen, erscheint für ein reines Kunstmuseum problematischer. Bei Tischen, Stühlen oder Geschirr wird in der Inszenierung keine künstlerische Intention verletzt. Die Einbettung von Kunstwerken in einen eigenständigen, reflektierten Kontext lässt dagegen verstärkt nach den Protagonisten fragen. Indem die Konventionen gebrochen werden, müssen sich die Regisseure neu legitimieren. Der von Stella genussvoll zitierte Verweis des Direktors vom MoMA auf die Konkurrenz des Museums innerhalb einer Unterhaltungsgesellschaft mag wenig befriedigen.

Mit einer experimentellen Kontextualisierung des Einzelwerkes durch Objekte anderer Epochen, Länder, Gattungen und Bestimmungen sollen Betrachtungsweisen angeboten werden, die über die Bezüge der akademischen Kunstgeschichte und des Formalismus hinausführen. Die Skepsis Stellas gegen den hier einsetzenden Missbrauch eines Werkes für Zwecke der Illustration einer externen These stellt sich für die klassische Ordnung in ähnlicher Weise wie für Neuhängungen. Der Unterschied besteht darin, dass die historische Einreihung die Orientierung an einem der Kunst innewohnenden Prinzip impliziert: »chronology is not a tool of art-historical interpretation which can be used at one moment, discarded at another. It's an objective reality, built into the fabric of the work. And into the artist's awareness.«³² Zu welch überraschenden Lösungen aber selbst eine solche Argumentation führen kann, zeigt ein Blick auf eine der berühmtesten Privatsammlungen, die sich ganz einer Schulung des Sehens und der Demonstration universeller Entwicklungslinien der Moderne verschrieben hatte. Der Pharmakologe Albert C. Barnes entwickelte zusammen mit dem Philosophen John Dewey ein eigenes Konzept für die Präsentation seiner Sammlung im Rahmen der 1922 in der Nähe von Philadelphia von ihm gegründeten Kunstschule.³³ Seine Hängung mit Meisterwerken von Cézanne, Matisse und Renoir konfrontierte in symmetrisch geordneten Einheiten mittelalterliche Werke mit modernen, Werke von Ost und West, europäische Kunst mit afrikanischen Artefakten. Schmiede- und Möbelkunst wurden ebenfalls in die pädagogische Wand- und Raumgestaltung aufgenommen, um eine rhythmische Gliederung zu erzielen.

Mit einer Gegenüberstellung von altem Meisterwerk und aktuellem Kunstschaffen versuchte auch die Londoner National Gallery eine wechselseitige Erhellung zu beweisen.³⁴ Für die Ausstellung *Encounters* lud sie vor zwei Jahren 24 zeitgenössische Künstler ein, auf Meisterwerke der Tradition zu reagieren. Das Ergebnis erwies sich als anachronistische Selbstdefinition des Museums als Inspirationsfundus für das Schaffen der Gegenwart. Der Hort der Tradition, aus dem die Kunst sich gemäß der alten These weiterentwickle, sollte bestätigt werden; die »Reaktionen« auf ausgewählte Meisterwerke beschränkten sich auf formale Anleihen und widerlegten in ihrer Schwäche die Ausgangsthese.



Konfrontation mittelalterlicher Werke sowie afrikanischer Artefakte mit Meisterwerken von Cézanne, Matisse, Modigliani und Renoir in der 1922 von Albert C. Barnes gegründeten Barnes Foundation, Merion, Pennsylvania

Die Problematik, die hier deutlich wird, liegt im legitimatorischen, Hilfe suchenden Blick auf die aktuelle Kunstszene. Der Umgang mit der alten Sammlung wird vom Museum als Aufgabe an die Künstlerschaft delegiert, sie soll eine Wiederbelebung leisten, eine Aktualität beweisen. Es ist inzwischen zum klassischen Kunstgriff der Kuratoren geworden, die Künstler in die Sammlung einzuladen und sie als Regisseure walten zu lassen. So wurde die alte Sammlung des Düsseldorfer Museums, als »museum kunst palast«, zu einem »Künstlermuseum« umbenannt. Die beiden Künstler Thomas Huber und Bogomir Ecker ordneten die etwa 7000 Werke umfassende Sammlung vom Mittelalter bis zur Moderne in kunsthistorisch unorthodoxer Weise. Der Kritiker Beaucamp kommentierte die Abkehr vom geordneten Kunstgeschichtsmuseum als Rückschritt hinter das »aufklärerische Modell«, das die bedeutenden Kunstwerke zu »Kuriositäten« werden ließe.³⁵

Deutlich wird, dass mit den Neuhängungen eine alte Diskussion aufbricht.³⁶ Sie trifft in das Zentrum der Frage nach der Aufgabe des bewahrenden Ortes. Eine Sammlungspräsentation kann sich nur schwerlich an »ursprünglichen Intentionen« der Künstler oder den Funktionen des einzelnen Werkes orientieren. Denn eine Sammlung ist ihrer Eigenart nach immer eine Zusammenstellung nach zu definierenden Kriterien und damit geprägt von immer neuen Aktualisierungsbemühungen. Potenz und Gefahr eines Museums liegen im selektiven Zusammentragen verschiedener künstlerischer Manifestationen, die zu einer Neukontextualisierung führt, die über das historisch-rekonstruierende zwingend hinausgeht. Diese Kontextualisierung muss über die wechselnden, zeitgenössisch geprägten Fragestellungen reflektieren, sie offen legen.

Die neuen Auseinandersetzungen mit der Sammlung als historisch gewachsene Einheit und als Dokument wie auch Instrument der Rezeptionsgeschichte vermögen sich nicht mehr unter rein ästhetischen Gesichtspunkten zu legitimieren. Es gilt, die Bedingungen und Operationen für die vergleichenden Gegenüberstellungen präziser zu definieren. Eine allgemeine Suche nach dem vermeintlichen gemeinsamen Nenner von Kunstwerken muss einer Diskussion der Kategorien des Nebeneinanders weichen. Werden Fragen nach Funktionen, nach Wirkungsmodi und Referenzen zur Differenzierung der Möglichkeiten von Analogie und Abweichung genutzt, können die Beziehungsgeschichten ihre ganze Spannung entwickeln. Das moderne Museum ist ein Ort des Diskurses³⁷ über seine Bedingungen geworden, und nur wenn dieser eingebunden und vermittelt wird, kann dem Verdacht Stellas gegenüber beliebigen postmodernen Spielchen glaubwürdig widersprochen werden.

- 1 Stella 2001.
- 2 Vgl. Schmidt-Burkhardt 2000.
- 3 New York 1999, es folgten die ähnlichen Zyklen *Making Choices* (New York 2000) und *Open Ends* (New York 2001). Stellas Werk wurde in der heftig umstrittenen Serie von Ausstellungen, aus denen sich *Open Ends* zusammensetzte, in verschiedene Themenblöcke, »One Thing After Another« und »Architecture Hot and Cold« integriert.
- 4 Stella 2001. Stella wurde 1987 vom MoMA durch eine große Retrospektive geehrt; vgl. zur kritischen Analyse seines Werdeganges Kimball 1987.
- 5 Stella 2001.
- 6 Vgl. zu dieser Diskussion auch Groys 1997.
- 7 Kimball 1987.
- 8 Vgl. Minges 1998.
- 9 Vgl. etwa das »Museum der Dinge« in Berlin. Das Werkbundarchiv, Museum der Alltagskultur des 20. Jahrhunderts – 1973 als gemeinnütziger Verein gegründet –, erforscht und dokumentiert die Geschichte des 1907 gegründeten Deutschen Werkbundes und die Geschichte der Alltagskultur des 20. Jahrhunderts.
- 10 Findlen 1994.
- 11 Adam 1997, besonders der Beitrag von B. Welzel, S. 495–504.
- 12 Vgl. auch den ersten Galeriekatalog Mechel 1783.
- 13 Schneemann 1998 und Groys 1997.
- 14 New York 1948. Zur Ausstellung erschien ein Faltblatt mit einem Plan der Ausstellung, welcher die Besucher in einem gewundenen Weg durch die verschiedenen Ausdrucksformen führte; Genauer 1948, vgl. auch eine Publikation wie Goldscheider 1952.
- 15 Beaucamp 2000.
- 16 Crimp 1993.
- 17 Lyotard 1986.
- 18 Serota 1996.
- 19 Jed Perl, »Tate Modern and the Crisis of the Museum. Welcome to the Funhouse«, *The New Republic*, 8.6. 2000, vgl. auch David Sylvester, »Mayhem at Millbank«, in: *The London Review of Books*, Bd. 22, Nr. 10, 18. Mai 2000.
- 20 Staniszewski 1998.
- 21 Serota 1996, Groys 1997.
- 22 Zaugg 1983.
- 23 Zaugg, 1983, vgl. auch die Positionen von Baselitz (1979) und Fritsch (1995).
- 24 Vgl. zu dieser Problematik die von Künstlern wie Serra selbst eingerichteten Räume in der Galerie der Gegenwart der Hamburger Kunsthalle.
- 25 Fehr 1998; Kravagna 2001.
- 26 Hamburg 2000, S. 48.
- 27 Vgl. die Aktion von Hans Haacke, *MoMA Poll*, 1970, Putnam 2001, S. 29.
- 28 Grasskamp 1981; Groys 1997.
- 29 Vgl. etwa Wien 1993.
- 30 Vgl. Fehr 1998; Stoelting 2000; Schubert 2000; Putnam 2001.
- 31 MAK 1999.
- 32 David Sylvester, »Mayhem at Millbank«, in: *The London Review of Books*, Bd. 22, Nr. 10, 18. Mai 2000.
- 33 Barnes Foundation 1993.
- 34 London 2000.
- 35 Beaucamp 2001.
- 36 Vgl. Themenheft Kunstforum International, Bd. 111, 1991.
- 37 Noever 2001.