

Karoline Künkler

»Künstlermuseen – Pro und Contra«

Kommentierter Bericht über eine Podiumsdiskussion im *museum kunst palast*, Düsseldorf (21. Februar 2002)

Um das *Künstlermuseum*, das Anfang September 2001 in Düsseldorf (zusammen mit dem *museum kunst palast* und der Ausstellung *Altäre – Kunst zum Niederknien*) eröffnet worden war, vor Ort zu verhandeln, waren am 21. Februar 2002 zusammengekommen: Dr. Lucius Grisebach (Sprecher der Fachgruppe Kulturhistorische Museen und Kunstmuseen im Deutschen Museumsbund, Direktor *neues museum*, Nürnberg), Jean-Hubert Martin (Generaldirektor *museum kunst palast* Düsseldorf), Dr. Amine Haase (Kölner Stadtanzeiger) und Dr. Thomas Wagner (Frankfurter Allgemeine Zeitung). Die Leitung der von der Stiftung *museum kunst palast* veranstalteten Diskussion hatte Dr. Dieter Scholz (Referent des Generaldirektors *museum kunst palast*, Düsseldorf) übernommen.

I

Der Begriff »Künstlermuseum«, so erläuterte Dieter Scholz zum Auftakt, könne drei verschiedene Phänomene bezeichnen: das dem einzelnen Künstler gewidmete Museum, daneben Werke von Künstlern, die ein Museum darstellten, und – als historisch jüngste, wenn auch keineswegs ganz neue Erscheinung – das von Künstlern arrangierte Museum. Als Beispiel für die letztgenannte Kategorie sei nun das Düsseldorfer *Künstlermuseum* zu diskutieren: die von Thomas Huber und Bogomir Ecker (unter Mitwirkung einiger anderer Düsseldorfer Kollegen) neu eingerichtete ständige Ausstellung der Bestände des alten *Kunstmuseums Düsseldorf*. Leider wurde die Begriffserläuterung zur Einführung des Themas nicht zu dem Hinweis genutzt, daß ebensogut »Künstlerinnenmuseen« in allen drei Erscheinungsformen vorstellbar sind. Vermutlich erübrigte sich diese Geste angesichts des Düsseldorfer Beispiels, das ausschließlich von Männern projektiert und realisiert worden war.

Jean-Hubert Martin sollte wenig später das Düsseldorfer *Künstlermuseum* als Novum darstellen, weil es für eine Laufzeit von immerhin drei Jahren konzipiert ist (im Gegensatz zu einigen kurzzeitigen Sonderausstellungen, die bislang von Künstlern kuratiert wurden). Die verhältnismäßig lange Dauer des neuen Arrangements dürfte wohl als Hauptgrund dafür anzusehen sein, daß sich die öffentliche Diskussion um das Düsseldorfer Stiftungsmodell bald nach Eröffnung des Hauses auf das *Künstlermuseum* fokussierte. Scholz wies in seiner Vorrede nochmals auf diese zuweilen polarisierend geführte Kontroverse hin. Daran hatten sich auch die geladenen Gäste beteiligt: Amine Haase befürwortend, Lucius Grisebach und Thomas Wagner mit kritischen Einwänden. Gerade weil das *Künstlermuseum* im Mittelpunkt der Düsseldorfer Debatte stand, war es umso unverständlicher, daß sich gleich beide »Künstler-Kuratoren« (mit nicht eben überzeugend wirkenden Gründen) durch den Diskussionsleiter entschuldigen ließen. Da half es denn auch wenig, daß sich einer der anderen Mitwirkenden, der Bildhauer Hermann Pitz, zu einem späteren Zeitpunkt (und mehr genötigt als motiviert) der Runde beigesellte.

Es war eine höfliche Geste, mit Lucius Grisebach einen der prominentesten Kritiker des *Künstlermuseums* aus dem Lager der Museumsfachleute das erste Wort zu erteilen. Grisebach nahm die Gelegenheit wahr, um das Hauptmotiv seines offenen Briefes zu erläutern, den er als Vertreter des deutschen Museumsbundes noch im Vorfeld der Neueröffnung geschrieben hatte. Ein illustres Beispiel aus dem Museumsalltag diente ihm als Aufhänger – ein belauschtes Gespräch im Nürnberger ›Museums-shop‹ über eine Kaufentscheidung: Das Buch über Beuys, so laut Grisebach eine Museumsbesucherin zu ihrem Begleiter, wolle sie nicht, Beuys sei doch »entartet«, das Bauhaus hingegen sei »modern« und interessiere sie sehr. Durchschnittliche Museumsbesucher, erläuterte Grisebach, verfügten oft nur über diffuse Kunstkenntnisse, und damit habe man umzugehen – kurz, wie er im Fortlauf der Diskussion konstatierte: Das Museum sei eine »Bildungseinrichtung«. Diesem Auftrag jedoch komme das Düsseldorfer *Künstlermuseum* in keinster Weise nach. Indem man auf erläuternde Texttafeln, sachkundige Führungen und dergleichen verzichte, und, so führte Grisebach später aus, das »sich selbst erklärende Museum« propagiere, hänge man einer sicher idealen, nichtsdestotrotz utopischen Vorstellung an. Das Publikum jedoch wolle Erklärungen geliefert bekommen.

Seiner Basisthese vom Bildungsauftrag der Museen fügte Grisebach die Behauptung hinzu, das ›Künstlermuseum‹ sei bereits seit rund hundert Jahren überholt. Der erste Direktor des Düsseldorfer Kunstmuseums etwa sei ein Künstler gewesen (gemeint war damit Wilhelm Lambert Krahe).¹ Nicht umsonst jedoch habe man versucht, wie Grisebach weiter ausführte, das Museum als Institution von Einflüssen freizumachen – zum einen von der Künstler-Lobby, zum anderen von politischen Kräften, Fürsten und anderen Machthabern. Vor diesem Hintergrund stimmt es bedenklich, wenn Martin, der die (kunst-)historische Perspektive ansonsten ablehnt, aus dem Einzelbeispiel Krahe gleich eine »Düsseldorfer Tradition« konstruiert und damit die Bestellung von Huber und Ecker legitimiert.²

Grisebach rief mit seinen Ausführungen Gedanken an den langen Weg zum Kunstmuseum als staatlich gebundene Bildungsinstitution wach. Nachdem sich die für alle zugängliche ›Erziehungseinrichtung‹, wie es zunächst ab Ende des 18. Jahrhunderts hieß, aus frühbürgerlich-aufklärerischem Geist gebildet hatte, orientierte man sich im Laufe des 19. Jahrhunderts zunehmend an demokratischen Bildungsidealen. In dem von der Reformbewegung geprägten Zeitraum um 1900 schließlich machten engagierte Museumsleute wie der Kunsthistoriker und Kunstpädagoge Alfred Lichtwark aus dem ›heiligen Bezirk‹ der Künste eine Einrichtung, die sich als Bildungs- und Vermittlungsinstanz verstand. Die nahezu gleichzeitig, ab etwa 1890 vollzogene Wandlung der Kunstgeschichte zur theoretisch und methodisch fundierten, wissenschaftlichen Disziplin sorgte dafür, daß die neuen Aufgaben zunehmend von kompetenten Museumsleuten erfüllt werden konnten. Diese institutionsgeschichtliche Traditionslinie ließe sich bis in heutige Zeiten fortschreiben. Und es wäre sicher manches erfreuliche Beispiel – nicht zuletzt aus den Jahren des *Kunstmuseums Düsseldorf* vor 2001 – zu nennen, mit dem das generalisierende Verdikt über das ›verstaubte‹, ›verrotende‹ oder ›unsinnliche‹ Museumswesen, das auch nach Meinung der Diskussionsteilnehmerin Amine Haase schlichtweg »ausgedient« hat, korrigiert werden könnte.³

Wenn Grisebach postulierte, das Modell ›Künstlermuseum‹ sei seit Anfang des 20. Jahrhunderts überholt, dann bezog er sich, wie sein nächstes Beispiel zeigte, in erster Linie auf die Formen institutioneller Mitwirkung Kunstschaffender, die eine Allianz mit politischen Machtinstanzen voraussetzen. So erinnerte Grisebach an den prominenten Fall Hugo von Tschudis, der 1908 aus seinem Direktorenamt an der Berliner *Nationalgalerie* vertrieben worden war. Von Tschudis Pläne, Werke des französischen Impressionismus anzukaufen, waren bekanntermaßen den nationalistischen Vorstellungen Kaiser Wilhelms II. zuwidergelaufen – und den Interessen des Malers Anton von Werner, der als Inhaber verschiedener Ämter zu den wichtigsten Vertretern der Wilhelminischen Kulturpolitik gehörte.

Grisebach attestierte dem Direktor des *museum kunst palast*, mit dem *Künstlermuseum* lediglich eine »privatistische« Sammlung »kundiger Leute mit gutem Geschmack« realisiert zu haben. Wer dächte bei dieser Formulierung nicht an die Vorläufer der Museen, die fürstlichen Kunstsammlungen, Kabinette, Kunst- und Wunderkammern feudalistischer Zeiten, zu deren wichtigsten Merkmalen die soziale Exklusivität gehörte? Und die kursierende Rede vom ›Musentempel‹ im Ohr, fragt man sich, welche Alternative ein *Künstlermuseum* bietet, wenn es, auf den abgehalfterten Mythos vom ›reinen Sehen‹ vertrauend, am Ende ausschließend wirkt – wie einst die privaten Sammlungen: nicht auf der faktischen, aber auf der geistigen Ebene, indem es die Kenntnis individueller Blickwinkel voraussetzt?⁴

Abschließend faßte Grisebach seine Einwände zusammen: Im *Künstlermuseum* habe man die wissenschaftlich argumentierende zugunsten einer assoziativen Ordnung aufgegeben, eine historisch gewachsene Sammlung »zerschlagen« und die einzelnen Exponate zu »Requisiten« degradiert. Mit seiner Kritik wende er sich ausdrücklich nicht gegen die beiden Künstler, die lediglich ihrem Auftrag gemäß gehandelt hätten. Vielmehr erhob Grisebach Vorwürfe gegen die hiesige Kulturpolitik, die statt einer dauerhaften Kulturinstitution die »show« fordere, und gegen Martin, der diesen Vorstellungen entgegenkomme und damit seiner Kollegenschaft in den Rücken falle.

Zum zweiten statement aufgerufen, erläuterte Jean-Hubert Martin die beiden Ideen, von denen er sich bei seinem Vorhaben, der Düsseldorfer Sammlung ein »neues, attraktives Gesicht« zu verleihen, habe leiten lassen:⁵

Anstatt der bisherigen Ordnungskriterien – chronologische Folge oder Materialien –⁶ habe er inhaltliche Gesichtspunkte gewählt. Martin berief sich dabei auf die »geisteswissenschaftliche Kritik« an »linearen Sichtweisen«, ohne freilich diese Kritik näher zu verorten oder argumentativ zu präzisieren. Er erteilte den bisherigen musealen Präsentationsformen, die er als Versuche zur »Wiederherstellung der Vergangenheit« bezeichnete, eine Absage. Für ihn, so Martin, sei alles nur aus der Gegenwart heraus verständlich, daher gälte es heute, im Museum die Fragestellung konzeptionell umzusetzen: Warum ist etwas wichtig für uns? Daneben, so leitete Martin zur zweiten Idee über, strebe er mehr »Einheitlichkeit« durch Zusammenarbeit an, insbesondere wolle er »künstlerische Kreativität« in den musealen Bereich einfließen lassen. Nicht um die Abschaffung, sondern um die »Ergänzung« der Wissenschaft im Hause sei es ihm gegangen, wenn er Huber und Ecker um Mitwirkung gebeten habe.

Das allerdings fällt schwer nachzuvollziehen. Immerhin hatten die beiden Künstler mit der Neuordnung der gesamten Museumsbestände für drei Jahre eine

der Hauptaufgaben des wissenschaftlichen Personals übernommen. Dieses wiederum wurden allenfalls zu Rate gezogen – wohl nicht allzu oft oder nicht intensiv genug, wie zumindest die sachlichen Fehlleistungen der ›Künstler-Kuratoren‹ nahelegen. Daß es zu manchen »Kalauern«, wie Grisebach später monieren sollte, hatte kommen können, wundert allerdings auch deshalb nicht, weil die (Kunst-)Wissenschaft in den Augen Martins nicht viel gilt: Eine »Bereicherung durch Gefühle« im Museum tue not, schließlich seien wissenschaftliche Einschätzungen auch nichts anderes als »schein-objektive Geschmacksurteile«.

Empört reagierte Thomas Wagner auf diese Bewertung, ebenso auf Martins (andernorts aufgestellte) Behauptung, Künstler verfügten über die angemessenste Sichtweise von der Kunst.⁷ Wagner dagegen bezeichnete »den Kunsthistoriker« als den wirklichen »Anwalt der Kunst«. Offenbar war er von der grundsätzlichen Parteilichkeit der Kunstschaffenden überzeugt und (wie Grisebach) um die Folgen besorgt, wenn Künstler, wie er es formuliert, »machtvoll« ins Museum »drängen« und bestimmen würden, »wer präsentiert wird und wer nicht«.

Dem sei hinzugefügt: Vermutlich würden sich eher männliche Künstler so »eroberungslustig gebärden« und hierfür auch eher Unterstützung finden, während sich wohl viele Künstlerinnen sowie Vertreter und Vertreterinnen der »leiseren« Künste und Töne noch mehr zurückgedrängt sehen müßten.

So milde wie Grisebach wollte Wagner jedenfalls mit den Arrangeuren des *Künstlermuseums*, Huber und Ecker, offensichtlich nicht verfahren. Er nahm die Verantwortung der arrivierten Kunstschaffenden, die das »neue Gesicht« der ehrwürdigen Sammlung entworfen haben und das Kunstleben in Düsseldorf und darüber hinaus mitprägen, ernst – auch wenn das Hubers programmatischer Neigung zum »Spielerischen«⁸ nicht so recht entgegenkommen mag. So brachte Wagner, erklärtermaßen erbost über die Abwesenheit der beiden Künstler, Hubers »kulturpolitische Kehrtwende« in Erinnerung: Habe der Künstler vor nicht allzu langer Zeit mit ihm auf dem Podium gesessen und sich gegen das Stiftungsmodell ausgesprochen, mache er sich nun als ›Kurator‹ zu seinem Wortführer, noch dazu ohne dafür eine Erklärung geliefert zu haben. Diese Erklärung blieb Huber auch am 21. Februar schuldig – nicht nur dem verärgerten Feuilleton-Redakteur.

Mit dem *Künstlermuseum* sei die »Geste des Werbegags« verbunden und daher, so prognostizierte Wagner, werde von diesem Modell keine wesentliche Veränderung ausgehen. Ähnlich wie Grisebach sprach sich Wagner für langfristige Konzepte und eine Kontextualisierung der Exponate aus.

III

Dispute über Fragen der Umsetzung (wie können Kontextualisierungen aussehen, wie die Mischung verschiedener Gattungen und Epochen, mit welchen Vor- und Nachteilen wäre jeweils zu rechnen?) mündeten in eine Diskussion über die künftige Rolle der Kunstgeschichte als *wissenschaftliche Disziplin* im Bereich der Kunstmuseen: Martin, Organisator der gefeierten Ausstellung *Magiciens de la terre* 1989 im *Centre Georges Pompidou*, legte ein Bekenntnis zur »Weltbetrachtung« ab, die zuvorderst mit den Kategorien »Raum« und »Geographie« zu operieren habe. Wenn der Direktor des *museums kunst palast* dann hinzufügte, die Kunstgeschichte hinge-

gen interessiere ihn nicht, so wunderte das kaum. Die Historie, so konnte man schon verschiedentlich vernehmen, lehnt Martin als überholt ab. In ein paar Jahren, so versicherte er nun in dieser Runde, werde die Kunstgeschichte neu, vor allem »nicht-westlich«, geschrieben.

Wie aber ist eine ›Weltbetrachtung‹ vorzustellen, die ohne den Faktor ›Zeit‹ auskommen will? Wie kann eine Auseinandersetzung mit der Kunst und anderen kulturellen Hervorbringungen außerhalb des westlichen Kulturkreises stattfinden, wenn man zum Beispiel nichts wissen will von der weit zurückreichenden *Geschichte* des Kolonialismus, aus der andernorts und hierzulande die sogenannte Gegenwart entstanden ist? Martins rückhaltloses Eintreten für das ›Hier und Jetzt‹ als archimedischer Punkt der Kunst- beziehungsweise Weltbetrachtung wurde von Wagner als »arrogante Gegenwartsbetonung« gescholten. Diese läßt aber nicht nur, wie Wagner mutmaßte, zu aleatorischen Kunstarrangements ein. Auf lange Sicht dürfte der zweidimensionale Perspektivismus des ›Warum ist etwas heute wichtig für uns?‹ (sic!) nur neue Selbstbezüglichkeiten, Mißverständnisse und Stereotypen produzieren. Die Eröffnungsausstellung *Altäre – Kunst zum Niederknien*⁹ ließ einiges in dieser Richtung ahnen. Kontextarm dargeboten, bildeten die inselgleichen Arrangements und Installationen ein buntes patchwork, das sicher zum sogenannten ›Augenschmaus‹ verlockte. Wie es das Konzept der Mischung beabsichtigt, erzeugte das unverbundene Nebeneinander lockere Verbindungen und ›Lücken‹ – vermeintlich ein Unterpfand fürs ›Mitdenken‹, auch für Amine Haase, die gerade das *Künstlermuseum* dafür lobte. Was aber, wenn dieses von Wissen – über ›Zeiten‹ und *selbstverständlich auch* ›Räume‹ – entbundene Assoziieren in eine sachlich falsche Richtung abdriftet?

Genügend Beispiele für Freiräume zum (Ver-)Irren bietet das *Künstlermuseum* allemal, darüber war man sich in Fachkreisen bald einig.¹⁰ Grisebach bemerkte in diesem Zusammenhang, schon allein das Nebeneinander holländischer und deutscher Landschaftsmalerei sei problematisch, denn es reproduziere den (von der Kunstgeschichte längst überholten) Irrtum Wilhelm von Bodes, der die sinnbildlich aufgeladenen Gemälde etwa eines Gerard Terborch dem Naturalismus zugeschlagen hatte. Dem versuchte Martin mit der relativistischen These »Alle Interpretationen können eine gewisse Wahrheit haben« zu begegnen, und mutmaßte keck, Hubers und Eckers »Wahrheiten« würden vielleicht in einigen Jahren Bestätigung finden. Durch diese Antworten nicht zufriedengestellt, insistierte Grisebach: Der museale Umgang mit Kunst erfordere »Genauigkeit« und die Künstler, da sie sich nun einmal als Kuratoren gerierten, müßten sich mit entsprechenden Maßstäben messen lassen. Und er setzte hinzu: Das Kunstmuseum sei kein »Spielball«, mit dem man nach den »Gesetzen der Unterhaltungsindustrie« umspringen könne. Daraufhin meldete sich, merklich gereizt, Düsseldorfs Kulturdezernent Hans-Heinrich Grosse-Brockhoff, zu Wort. Er warf Grisebach vor, Genauigkeit mit »Enge« zu verwechseln, und versuchte (ebensowenig überzeugend wie Martin) die Kritik an den kuratorischen Fehlleistungen mit der Behauptung zurückzuweisen, die beiden Künstler seien nicht an kunsthistorischer Richtigkeit interessiert gewesen.

Schon allein der Umstand, daß sich der Kulturdezernent an dieser Stelle einschaltete, genügte, um eine Wendung des Gesprächs auszulösen. Man kam nun auf einen Faktor zu sprechen, den die KombattantInnen allenfalls gestreift hatten: das Geld. Auch wenn diese Dispute am Ende keine nennenswerten Ergebnisse zeigten, so wurde doch klar, daß die sachliche Ausgangslage der Podiumsdiskussion von vornherein maßgeblich durch den Geldmangel im Kulturbereich generell bestimmt war.

Es wäre illusionär zu glauben, Grundsatzstreitigkeiten wie die am 21. Februar in Düsseldorf seien zuerst im Museumsbereich selbst aufgetreten. Auslöser sind, hier wie anderswo, die schwierige bis desolante Finanzlage der öffentlichen Kassen und eine Kulturpolitik, die sich zunehmend als primär ökonomisch interessiertes Kulturmanagement versteht. Unerfreulich, aber wenig überraschend ist, daß diese Situation zu immer rückhaltloseren Verteilungskämpfen um Ressourcen und Machtpositionen genutzt wird. Noch unerfreulicher und nicht hinzunehmen ist jedoch, daß so manche Veränderung, so manches ›hype‹ Projekt wie eine sachlich-fachlich begründete ›Innovation‹ daherkommt, tatsächlich jedoch nur eine pseudo-progressiv verbrämte Kahlschlagmaßnahme ist. Daraus könnte man folgern: Es ist bitter nötig, aus kunsthistorischer und museumspädagogischer Sicht systematische Überlegungen zu fachwissenschaftlich vertretbaren Vermittlungsstrategien und Finanzierungsmöglichkeiten anzustellen.

Seinem Debüt nach zu urteilen, scheint das *museum kunst palast* jedenfalls keine zukunftssträchtige Richtung zu weisen. Wie Grisebach und Wagner unisono konstatierten, geht es speziell mit dem *Künstlermuseum* ›rückwärts‹. Institutionsgeschichtlich betrachtet: Man könnte sogar hinter das zurückfallen, was seit Ende des 18. Jahrhunderts erreicht worden ist – der museale Bildungsauftrag, in den letzten drei Jahrzehnten (zu Recht) einer kritischen Sichtung unterzogen, aber etwas voreilig für überholt befunden. Blicke zu hoffen, daß man in Düsseldorf das ›Spielerische‹ nicht weiterhin mißverstehet und unwiederbringliches Gut ›verzockt‹.

Anmerkungen

- 1 Krahe wurde 1755 oder 1756 zum Leiter der Kurfürstlichen Sammlungen und etwa zwanzig Jahre später zum Direktor der Düsseldorfer Kunstakademie ernannt (Heinz Peters: »Wilhelm Lambert Krahe und die Gründung der Kunstakademie in Düsseldorf«, in: Eduard Trier (Hg.): *Zweihundert Jahre Kunstakademie Düsseldorf*, Festschrift, Düsseldorf 1973, S. 1-30).
- 2 Jean-Hubert Martin: »Das Künstlermuseum im *museum kunst palast*«, Vorwort zu: *künstlermuseum, verzeichnis der werke, museum kunst palast*, Düsseldorf 2001 [o. Pag.].
- 3 Einige wenige Beispiele aus dem ehemaligen *Kunstmuseum Düsseldorf* seien hier (in chronologischer Folge) genannt: die Ausstellungsserie *Treibhaus* 1 bis 6 in den Jahren 1981 bis 1994, mit der Stephan von Wiese als Organisator jungen, teils noch unbekanntem Kunstschaaffenden ein Forum geboten hat; die Ausstellung *Die Galerie der Starken Frauen. Die Heldin in der französischen und italienischen Kunst des 17. Jahrhunderts*, 10. September – 12. November 1995 (danach im *Hessischen Landesmuseum Darmstadt*), organisiert von Bettina Baumgärtel und Sylvia Neysters; Bettina

- Baumgärtels *Retrospektive Angelika Kauffmann*, 15. November 1998 – 24. Januar 1999 (danach im *Haus der Kunst*, München, sowie im *Bündner Kunstmuseum* in Chur); die erste umfassende Buthe-Schau *Michael Buthe. Michel de la Sainte Beauté*, 15. Mai – 01. August 1999, kuratiert von Stephan von Wiese und Sylvia Martin.
- 4 In dieser Hinsicht kann man Helmut Börsch-Supan beipflichten, der im *Künstlermuseum* ein Arrangement erkennt, »das sich, unbelastet von Wissen um Geschichte und Ikonographie, populär gibt und doch elitär ist, ...« (Helmut Börsch-Supan: »Das die der museum kunst palast in Düsseldorf – Fortgeschritten oder Weggetreten?«, in: *Kunstchronik*, 55. Jahrgang, Januar 2002, Heft 1, S. 1-3, hier: S. 2).
- 5 Im wesentlichen wiederholte Martin hier seine Aussagen, die er im knappen Vorwort zum bereits erwähnten *verzeichnis der werke* getroffen hatte. Dabei handelt es sich um ein schmales Heftchen mit Kurzbeschreibungen der einundzwanzig Abteilungen und rudimentären Angaben zu den 708 durchnummerierten Exponaten des *Künstlermuseums*. Das *verzeichnis der werke* wird den BesucherInnen zur Orientierung mit auf den Weg gegeben.
- 6 Siehe Martin: Vorwort zu *verzeichnis der werke* 2001.
- 7 Wagner bezog sich hier auf ein Interview, das Martin für *Oh: cet écho*, das *museum kunst palast magazin*, gegeben hatte.
- 8 Siehe dazu: Thomas Huber: »Hier wird ein Machtkampf inszeniert«. Wider das Interpretationsmonopol der Kunstwissenschaft: Die Düsseldorfer Künstler antworten ihren Kritikern«, in: *Die Welt*, 18.08.2001.
- 9 *museum kunst palast*, 02. September 2001 – 06. Januar 2002.
- 10 Die Farbe Blau sollte der gemeinsame Nenner sein, als Huber und Ecker »Brasilianische Landschaft« (1669) von Frans Post mit Yves Kleins »Schwammrelief« von 1960 kombinierten – nicht wissend, daß die bläuliche Färbung des niederländischen Gemäldes keineswegs künstlerisch beabsichtigt, sondern durch eine chemische Veränderung des Malmaterials bewirkt worden war. Auf dieses Beispiel bezogen sich: Sebastian Preuss (»Das Ende der Kunstgeschichte. Nun eben ›museum kunst palast‹: Wie Düsseldorf seinen Sammlungen die Historie austreibt«, in: *Berliner Zeitung*, 31.08.01) sowie zwei Kunsthistoriker: Hans Körner (»Alt-Bestände ›diffamiert‹«, in: *Rheinische Post*, 16.11.01) und Helmut Börsch-Supan (»Das die der museum kunst palast in Düsseldorf – Fortgeschritten oder Weggetreten?«, in: *Kunstchronik*, 55. Jahrgang, Januar 2002, Heft 1, S. 1-3).