

Peter Keller

Jungbrunnen für alte Meister? Interventionen zeitgenössischer Künstler in Museen alter Kunst

Seit etwa zwanzig Jahren laden Museen alter Kunst vermehrt zeitgenössische Künstler/innen zu Interventionen in ihren Räumen ein. Die Künstler/innen gestalten Sonder- oder Dauerausstellungen mit eigenen Werken und/oder Werken aus der Sammlung des Museums. Dieser Aufsatz zeichnet die Entwicklung der Interventionen seit etwa 1960 nach.¹

Zwei Phasen lassen sich in diesem Zeitraum unterscheiden. Bis in die 1990er sind die Eingriffe der Künstler/innen geprägt von zeitgenössischen Strömungen wie Museums- oder Institutionenkritik, Aktivismus und künstlerischer Forschung. Seit 2000 bestimmen das Besuchserlebnis (visitor experience), die Diversifikation des Angebots der Museen sowie der Kunstmarkt stärker die Ausstellungsprogramme und -konzepte.²

Bemerkungen über das Verhältnis von Künstlern und Kuratoren sowie über das Verhältnis von Alt und Neu in den Museen und auf dem Kunstmarkt ergänzen den historischen Überblick.

Alt und Neu: Museen

Der Begriff „modern“ erscheint bekanntermaßen um 1690/1710 in der französischen Literaturtheorie. Werner Busch datiert die Entstehung des modernen „Bewusstsein von der Differenz zur Vergangenheit“ um 1750 und führt als Beispiel William Hogarths „The Battle of Pictures“ (1745) an. Der Kupferstich zeigt Hogarths Gemälde im Kampf gegen „Kopien, Fälschungen, Kopien nach Kopien und Fälschungen nach Kopien“ alter Meister aus Italien.³

Die Unterscheidung von Museen alter und neuer Kunst ist hingegen ein jüngerer Phänomen: Das erste „Museum lebender Künstler“ (Musée des artistes vivants) wurde 1818 in Paris im Palais de Luxembourg eingerichtet. Der erste Museumsbau für zeitgenössische Kunst ist die Neue Pinakothek in München (1853). Sie war nach den Worten ihres Gründers „für Gemälde aus diesen und aus künftigen Jahrhunder-

ten“ gedacht, ihr Name spielte bewusst auf den Gegensatz „Altes“ und „Neues Testament“ an. Das bedeutendste – wenn auch nicht das erste – „Museum moderner Kunst“ ist das Museum of Modern Art in New York (1929). Die Bezeichnung „Institut für zeitgenössische Kunst“ (Institute of Contemporary Art) erschien 1948 gleichzeitig in Boston/USA und London.⁴

Seit 1990 stieg die Zahl öffentlicher Museen moderner Kunst stark und schnell an: Museum des 20. Jahrhunderts (1962) bzw. Museum moderner Kunst in Wien (1991), Museum moderner Kunst in Frankfurt (1991), Tate Modern in London (2000) und Pinakothek der Moderne in München (2002). Im Jahr 2013 waren die meisten neu eröffneten Museen der zeitgenössischen Kunst gewidmet und privat, so das Museum Angerlehner in Wels, das Museo Jumex in Mexico City und das Pérez Art Museum in Miami.

Künstler und Kuratoren

Die Differenzierung der Berufsfelder des Künstlers und des Kurators begann erst um 1900. Die Museumskuratoren oder -leiter des 19. Jahrhunderts waren eher Maler wie Philipp Veit in Frankfurt (1830) oder Julius Schnorr von Carolsfeld in Dresden (1846). Als erster wissenschaftlicher Museumsleiter gilt Gustav Friedrich Waagen in Berlin (1830). Ein Grund dafür ist sicher die langsame und vor allem außerhalb Deutschlands späte Entstehung der Universitätslehrstühle für Kunstgeschichte (Königsberg 1825, Berlin 1844/1875, Lyon 1876, Liverpool 1881). Waagen war noch Historiker.

Der erste Berufsverband für Museumskuratoren war die englische Museums Association, die 1889 gegründet wurde. Noch 1894 hatte, ihrem Vorsitzenden zufolge, ein Kurator eine „eher unbestimmte soziale Stellung und öffentliche Anerkennung“. 1927 richtete die École du Louvre den ersten Lehrstuhl für Museographie ein, seit den 1930er Jahren bot die Museums Association einen Diplomkurs für Kuratoren an.⁵

Trotz der allmählichen Trennung der Funktionen luden Museumsleiter auch im 20. Jahrhundert zeitgenössische Künstler ein, Ausstellungen zu entwickeln und zu gestalten. Alfred Barr arbeitete 1926 am Brooklyn Museum in New York mit Marcel Duchamp zusammen. Alexander Dorner lud 1926-1927 El Lissitzky und 1930 Laszlo Moholy-Nagy ein, im Provinzialmuseum in Hannover ein „Abstraktes Kabinett“ bzw. einen „Raum der Gegenwart“ zu schaffen. Andy Warhol stellte 1969 aus den Sammlungen der Rhode Island School of Design eine Ausstellung unter dem Titel „Raid the Icebox“ zusammen.⁶

1980 begann die National Gallery in London eine Ausstellungsreihe „Artist's Eye“, für die jeweils ein/e Künstler/in Gemälde aus dem Bestand des Museums auswählte. Direktor Michael Levy erhoffte sich davon einen für Besucher und Kuratoren „wirklich anregenden Blick auf die Sammlung“. Zu den Künstler/innen zählten Ronald B. Kitaj (1980), Francis Bacon (1985), Lucian Freud (1987) und Bridget Riley (1989). Kitaj begründete seine Rolle mit einem polemischen Zitat nach Walter Sickert: „Dies, meine Herren der Presse, Kuratoren, Kritiker, Experten und andere, ist der Anspruch, den wir Maler an die alten Meister stellen: Sie gehören uns, nicht Ihnen. [...] Wir sind ihre Erben, Vollstrecker, Bevollmächtigten, Sachwalter [...] mit der ganzen Befugnis, sie beiseite zu legen und durch unsere eigene [Kunst] zu ersetzen [...]. Sie hätten es so gewollt“.⁷

Seit 1988 lud das Museum Boijmans van Beuningen in Rotterdam Gäste ein, Ausstellungen zu gestalten, beginnend mit dem Kurator Harald Szeeman (1988) über die Regisseure Peter Greenaway (1991) und Robert Wilson (1993) bis zum Künstler Hans Haacke (1996). 1992 bat das Brooklyn Museum Joseph Kosuth, eine Installation mit Objekten aus der Sammlung zu schaffen. John Cage hingegen ersuchte für das Ausstellungsprojekt „Museum Circle“ verschiedene Museen vor Ort um Leihgaben und überließ es den Verantwortlichen der einzelnen Häuser, Objekte vorzuschlagen; Auswahl und Hängung erfolgten zufällig (1991 u.ö.).⁸

Einen Tiefpunkt erreichte das Verhältnis von Künstlern und Kunsthistorikern in Museen mit dem Projekt „Künstlermuseum“ 2001 in Düsseldorf (Abb. 1). Direktor Hubert Martin hatte die Künstler Bogomir Ecker



Abb. 1: Bogomir Ecker/Thomas Huber *Künstlermuseum*, Kunstmuseum, Düsseldorf, 2001.



Abb. 2: Daniel Buren, *A partir de là*, Mönchengladbach, Städtisches Museum, 1975.

und Thomas Huber eingeladen, die Dauerausstellung des Kunstmuseums neu einzurichten. Martin meinte, „die angeblich 'objektive' Sichtweise der Kunstgeschichte [sei] nur eine von vielen Möglichkeiten der Annäherung an die Kunst“, und suchte andere Blickwinkel einzubeziehen. Er zitierte die Forderung des französischen Künstlers Jean Dupuy: „Überlassen wir es den Künstlern, das Museum zu beseelen!“ (1997).

Die Reaktionen der Medien auf die Ausstellung waren positiv, die der Kuratoren und Kunsthistoriker negativ. Der Deutsche Museumsbund kritisierte in einem offenen Brief, dass „die künstlerische Inspiration [...] an Stelle der wissenschaftlichen Argumentation“ trete und das „Museum als demokratische Institution [...] in Frage gestellt“ werde. Christoph Zuschlag überschrieb einen Aufsatz: „Sind KunsthistorikerInnen im Museum bald überflüssig?“ Die „Welt“ titelte: „Die

Angst des Kunsthistorikers vor dem Künstler“. Beide Seiten warfen einander Lobbyismus vor.

Die Auseinandersetzung drehte sich um die Deutungshoheit im Museum, um kulturpolitische Macht und letztlich auch um Arbeitsplätze. Hubert Martin legte in einem im Nachhinein erschienenen Aufsatz seine Argumente ausführlich dar und schilderte die Geschichte der Interventionen von Künstlern in Museen. Er griff die Institutionenkritik der 1970er Jahre auf, sein Ansatz war provokativ. Der deutsche Museumsbund spielte die Rolle der Interessenvertretung des Berufsstands der Wissenschaftler an Museen. Er verschloss sich der Kritik an der Institution und versuchte, die Ansprüche der Künstler zurückzuweisen.⁹

Interventionen in Museen

1960er-1990er: Institutionenkritik, Aktivismus, künstlerische Forschung

Während in den 1920er-1930er Jahren El Lissitzky und Moholy-Nagy in Hannover Entwicklungsmodelle der Kunstgeschichte in Frage stellten, setzten sich die Künstler seit dem Ende der 1960er Jahre kritisch mit dem Museum als solchem auseinander. Am Anfang stehen Marcel Broodthaers Installation „Musée d'Art Moderne. Département des Aigles“ (1968) und die schon erwähnte Ausstellung Andy Warhols, „Raid the Icebox“ (1969). Warhols Auswahl aus den Beständen der School of Design war höchst eigenwillig, er zeigte alle Schuhe der Sammlung in Schränken wie in einem Depot, aber nur ein einziges Gemälde. Sein Ansatz war weniger kritisch als „ironisch und parodistisch“ (Robins), ähnlich Cages „Museum Circle“.¹⁰

Die vielschichtigste Intervention dieser ersten Phase war Daniel Burens „À partir de là“ im Städtischen Museum Mönchengladbach (1975, Abb. 2). Buren ließ alle Gemälde aus dem Museum nehmen, bedeckte die Wände mit einem Streifenmuster und fügte an Stelle der Gemälde weiße Rechtecke ein. Diese „Leerstellen“ kehrten das Verhältnis von Wand und Objekt um und warfen Fragen nach Auswahl und Funktion der Objekte auf. Die Aktion „erforscht die Beziehungen zwischen Museums- und Galeriearchitektur und der darin ausgestellten Kunst“ (Goldberg), sie bewegt sich zwischen Performance, Installation und Institutionenkritik. Sie spiegelt Burens komplexes Verständnis des Museums wieder, das der Institution eine dreifa-



Abb. 3: Fred Wilson, *Tischlerei in Baltimore zwischen 1820 und 1960*, aus: *Mining the Museum: An Installation by Fred Wilson*, The Contemporary and Maryland Historical Society, Baltimore, 1992–1993. Von links: Pfahl für Auspeitschungen, Datum und Hersteller unbekannt; Lehnstuhl, um 1896, Hersteller unbekannt; Sessel mit dem Logo der Baltimore Equitable Society, um 1820–40, Hersteller unbekannt; Lehnstuhl, um 1855, von J. H. Belter; Sessel, um 1840–60, Hersteller unbekannt. Photograph courtesy the artist and Pace Gallery

che Rolle zuschreibt: eine ästhetische als Rahmen für ein Werk, eine ökonomische durch Beimessung eines Werts und eine mystische durch Verleihung eines Status (1973).¹¹

Mehr noch als Buren setzte sich Hans Haacke mit den politischen und sozialen Funktionen des Museums auseinander. Das „Manet Projekt“, das 1974 in Köln verwirklicht und 1994 in Berlin rekonstruiert wurde, dokumentierte die teils jüdischen Vorbesitzer eines Stillebens Edouard Manets im Wallraf-Richartz-Museum und legte die Provenienz des Gemäldes offen, lange bevor das Thema auf die politische Tagesordnung kam. „Give & Take. Mixed Messages“ in der Serpentine Gallery in London (2001) hinterfragte die „ideologischen Ursprünge“ des Victoria & Albert Museums und die britische Kolonialgeschichte. „Viewing Matters/AnsichtsSachen“ (1996) stellte Objekte aus den Sammlungen des Museum Boijmans van Beuningen sowohl unter politischen und historischen als auch unter ästhetischen Gesichtspunkten zusammen. Haacke scheute sich nicht, heikle Fragen anzusprechen, weshalb das Manet Projekt auch aus dem Museum in den Kunstverein ausweichen musste.¹²

Eine der wichtigsten Interventionen dieser ersten Phase war Fred Wilsons „Mining the Museum“ in der Maryland Historic Society in Baltimore (1992-1993, Abb. 3). Wilson hatte als Vermittler im American Museum of Natural History, im Metropolitan Museum und

im American Crafts Museum gearbeitet, bevor er als Kurator eine Galerie in der Bronx betrieb. In Baltimore führte er zunächst Interviews mit den Museumsmitarbeiter/innen durch, traf eine Auswahl aus den Depots und fügte diese Objekte dann in die Dauerausstellung ein. So kamen die Fesseln eines Sklaven neben Silberkannen des 18.-19. Jahrhunderts zu liegen, um die Quellen des Reichtums Neuenglands aufzuzeigen. Ein Pfahl, an dem bis 1950 Sklaven ausgepeitscht wurden, stand historischen Polstersesseln gegenüber. Wilson griff auf diese Weise die „vorherrschende Geschichtsschreibung im Museum“ (Kent) an. Er kritisierte, die Kuratoren gingen „manipulativ“ mit den Objekten um, die Objekte seien „Geiseln der Institution“ und die Depots „Verliese“.¹³

Andrea Frasers Interventionen in Museen zielen hingegen weniger auf Ausstellungs- als auf Vermittlungstätigkeiten und dahinter verborgene Geschlechterrollen. Ihre bekannteste Aktion, „Little Frank and his Carp“ (2001), ironisierte die Sprache und die Inhalte des Audioguides des Guggenheim Museums in Bilbao, indem sie auf die Beschreibung des Gebäudes Frank Gehrys mit sexuellen Gesten reagierte. „Museum Highlights. A Gallery Talk“ im Philadelphia Museum of Art (1989) verspottete die Führungen ehrenamtlicher Vermittlerinnen, deren naive Begeisterung größer war als deren wissenschaftliche Bildung oder kritischer Anspruch. Fraser meinte, die öffentliche Aufgabe des Museums sei es, „die populäre Identifikation mit bürgerlicher Privatheit“ zu fördern. Ihre Aktionen wirken im Vergleich zu Interventionen anderer Künstler eher zynisch.¹⁴

Das Freud Museum in London lädt seit 1994 zeitgenössische Künstler/innen ein, Werke in dem Haus zu realisieren, in dem der Psychoanalytiker lebte und arbeitete. Den Anfang machte Susan Hillers „After the Freud Museum“ (1994), ihr folgten unter anderem Sophie Calle („Appointment“, 1999), Tim Noble und Sue Webster („Polymorphous Perverse“, 2007) sowie Marcel Odenbach („Probeliegen“, 2011). Die Interventionen sind wohl am besten als künstlerische Forschung zu bezeichnen. Sie halten sich eng an das Thema Psychoanalyse und fügen sich sorgfältig in die Räume ein. Die Reihe ist die dauerhafteste und schlüssigste dieser Art.

Das Dommuseum zu Salzburg stellt seit 2003 einen der barocken Schränke in der Kunst- und Wunderkammer zeitgenössischen Künstler/innen für eine Intervention zur Verfügung. Die Ausstellung soll zu einer Kunst- und Wunderkammer in Beziehung stehen und sich auf einen Kasten beschränken. Bislang waren unter anderem Jonathan Meese (2004), Bethan Huws (2007) und Latifa Echakhch (2014) zu sehen.

2000er-2010er: Besuchererlebnis, Angebotsdiversifikation, Kunstmarkt

Seit der Jahrtausendwende verändert sich der Charakter der Interventionen von der Kritik zum Erlebnis, vom Rationalen zum Emotionalen. Die Museen versuchen, ihr Angebot zu diversifizieren. Der Kunstmarkt beeinflusst stärker die kuratorischen Entscheidungen. Im Hintergrund spielt die „Eventisierung“ des Kulturbetriebs ebenso eine Rolle wie die zunehmende Bedeutung der Vermittlung („audience development“), gefördert durch Programme wie „Renaissance in the Regions“ in Großbritannien (2001) oder „Kinder zum Olymp“ in Deutschland (seit 2004).¹⁵

Die Neugestaltung der Dauerausstellung des Museums für Angewandte Kunst in Wien durch Donald Judd, Jenny Holzer und andere (1989-1993) ging dieser Entwicklung voran. Direktor Peter Noever lud die Künstler/innen ein, zusammen mit Kurator/inn/en des Museums die Räume einzurichten. Das Konzept war damals bahnbrechend. Der wissenschaftliche Charakter blieb nichtsdestoweniger gewahrt.

Bogomir Eckers und Thomas Hubers neue Dauerausstellung des Kunstmuseums in Düsseldorf (2001, s.o., Abb. 1) verfolgte einen kritischeren Ansatz. Sie sollte „den Besuchern“ nicht nur „Kunstgeschichte beibringen“, sondern „die Sinnlichkeit in den Mittelpunkt stellen und die vorhandenen Werke in ein neues Licht rücken“. Jean-Hubert Martin wünschte ausdrücklich, „Gefühle in einem Museum [zu] vermitteln“. Eckers und Hubers Ausstellungskonzept hat dementsprechend etwas Subjektives, Intuitives und Emotionales. Die Reaktionen waren, so gesehen, adäquat.

Eine der umfassendsten künstlerischen Intervention dieser Phase war Pipilotti Rists „Close my dress, thank you“ (2010) im Museum Langmatt in Baden. Das Museum zeigt Malerei des Rokoko und des Impressionismus in einer Villa der ersten Hälfte des 20.

Jahrhunderts, es verbindet klassisch moderne Kunst und bürgerliche Wohnkultur. Seit 2006 führt es die Reihe „Summer Guests“ durch. Pipilotti Rist legte farbige Projektionen, die die Angestellten bei der Arbeit in Haus und Garten zeigten, über die Interieurs. Sie bedeckte die Fenster mit Folien, die das eintretende Licht bunt färbten, und vervollständigte das Besuchererlebnis durch einen Soundtrack.

Die Interventionen der Gruppe Wildworks sind mehr Vermittlungs- als Kunstprojekte, mehr darstellende als bildende Kunst. Die Gruppe entwickelt aus eingehenden, vorbereitenden Forschungen poetische Ausstellungen, die sowohl Installationen als auch Projektionen, Klanglandschaften und Auftritte von Schauspielern einschließen. „Enchanted Palace“ (2010-2012) erzählte von den Prinzessinnen, die in Kensington Palace lebten, darunter Victoria und Diana. „Once upon a Castle“ in Gaasbeek bei Brüssel (2014-2016, Abb. 4) will das Schloss zum Sprechen bringen.¹⁶

Seit der Jahrtausendwende sind auch die großen Museen auf den Zug zur zeitgenössischen Kunst aufgesprungen. Der Louvre begann 2004 eine Ausstellungsreihe unter dem Titel „Contrepoint“ (Kontrapunkt). Im gleichen Jahr stellte er eine eigene Kuratorin für zeitgenössische Kunst an. Seit 2009 trägt die Reihe den einfachen Titel „Art Contemporain“. Ziel ist es, den eigenen Worten zufolge, sich der zeitgenössischen Kunst zu „öffnen“ und „den Dialog zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart wiederherzustellen“ - obwohl die Gegenwart bis dahin nie zum Aufgabengebiet des Louvre gehörte. Die Auswahl der Künstler ist konservativ und marktorientiert. Anselm Kiefer und Tony Cragg zählen dazu, mit Gerhard Richter auch der bestbezahlte lebende Maler. Frauen kommen kaum vor.¹⁷

Das Belvedere in Wien lädt in der Reihe „Intervention“ seit 2007 „zeitgenössische österreichische Künstler ein [...], ihre Arbeit in Bezug zum Haus und zur Sammlung des Belvedere zu setzen. Für die Besucher ergeben sich durch diese Interventionen neue und ungewöhnliche Einblicke in die ständige Sammlung des Hauses [...].“ 2010 kam eine zweite Reihe, „Weihnachtsbaum“, hinzu, für die die Künstler in der Weihnachtszeit eine Installation in der Eingangshalle des barocken Palais' schaffen. Das Belvedere zielt damit nicht nur auf Besuchererlebnis und Sammlungserwei-



Abb. 4: Wildworks, *Angels and Demons*, Kasteel van Gaasbeek, 2014.

terung, sondern es verfolgt seit 2007 eine klare Wachstums- und Diversifikationsstrategie. 2011 eröffnete es das ehemalige „Zwanzigerhaus“ als Ausstellungsort für zeitgenössische österreichische Kunst. Seit 2013 gehört auch das Winterpalais des Prinz Eugen zu den Ausstellungshäusern des Belvedere und beherbergt Werke lebender Künstler/innen.

Der zunehmende Einfluss des Kunstmarkts auf die Interventionen in Museen zeigt sich am deutlichsten an den Ausstellungen Jeff Koons' (2008) und Takashi Murakamis (2010) in Versailles. Direktor Jean Jacques Aillagon argumentierte mit der Modernisierung des Museums: „Jedes Museum muss Altes und Modernes gegenüberstellen. Nur so entgeht man den Gewissheiten und Gewohnheiten, die geschmacks- und denkfaul machen“ (2008). Er leitete aber, bevor er nach Versailles kam, den Palazzo Grassi in Venedig, der dem Sammler und Unternehmer François Pinault gehört. Pinault liess Versailles sechs Koons-Skulpturen, trug die Hälfte der Kosten und stellte die Kuratorin der Ausstellung. Murakami gestaltete Handtaschen der Firma Louis Vuitton, die zum Konzern Pinaults gehört. „Libération“ hielt Aillagon zugute, dass die Koons-Ausstellung ein jüngeres Publikum anspreche, das „Art Magazin“ meinte, sie sei ein „marktstrategisches“ Manöver für den Künstler und den Sammler.¹⁸

Alt und Neu: Kunstmarkt

Ebenso wie in den Museen geraten seit 1990/2000 auch auf dem Kunstmarkt die alten Meister ins Hintertreffen. Die Kunstmesse TEFAF in Maastricht/Niederlande wurde 1975 als Messe für Malerei alter Meister und mittelalterliche Skulpturen gegründet. 1991 rich-

tete sie eine Sektion für moderne und zeitgenössische Malerei ein, 2005 eine Abteilung für Design. Auch im Salon du Dessin in Paris lässt sich ein zunehmendes Angebot zeitgenössischer und moderne Werke beobachten.¹⁹

Die höchsten Preise für Werke alter Kunst erzielten 2002 ein Gemälde Peter Paul Rubens' („Kindermord von Bethlehem“, 1609/1611, € 77 Mio.) sowie 2012 eine Zeichnung Raffaels („Apostelkopf“, 1519/1520, €37 Mio.). Ihre Preise liegen deutlich unter jenen für moderne und zeitgenössische Kunst. In der Liste der zehn teuersten Kunstwerke stehen ausschließlich Meister des 20. Jahrhunderts: Picasso (3 x), Klimt (2 x), Pollock, de Kooning, Warhol, Munch und Bacon. Teuerstes Kunstwerk ist seit 2013 Francis Bacons „Drei Studien von Lucian Freud“ (€ 105 Mio.). Teuerster lebender Künstler ist Jeff Koons, seitdem seine Skulptur „Balloon Dog (Orange)“ 2013 € 39 Mio. erzielte. Koons löste damit Gerhard Richter ab, der bis dahin an der Spitze stand. Der Wechsel war zweifellos eine Folge der Ausstellung in Versailles. Koons' Skulptur wurde zudem im Auktionshaus Christie's versteigert, das zum Konzern Pinaults gehört.²⁰

Fragen

Das Kunsthistorische Museum in Wien startete 2012 eine Offensive auf dem Feld der zeitgenössischen Kunst. Das Museum stellte einen Kurator für das Fachgebiet an, begann eine Ausstellungsreihe im Theseustempel im Volksgarten, ließ Ed Ruscha eine Ausstellung gestalten und lud Jeff Koons zu einem Künstlergespräch ein. Eine weitere Ausstellungsreihe, „moderne Meister“, begann 2013 mit Lucian Freud. Sie soll gemeinsam mit dem Louvre und der Eremitage fortgeführt werden.

Die Argumente des Museums klingen vertraut: „Die bekannte historische Präsentation des Museums wird vorübergehend aufgebrochen, um durch eine Veränderung von Position und Zusammenhang der Objekte unvertraute Aspekte vertrauter Werke zu beleuchten.“ Die Fragen, die der „Standard“ daraufhin in einem Interview der Direktorin Sabine Haag stellte, machen deutlich, wo die strategischen Probleme liegen, wenn ein Museum alter Kunst zeitgenössische Künstler zu Interventionen einlädt:²¹

- Wollen Sie das Museum auch im begehrten Segment zeitgenössischer Kunst positionieren?
- Ist Ihre Kernkompetenz – alte Meister – zu verstaubt?
- Widerspricht es nicht einer klaren Profilierung und Aufgabenteilung, wenn alle Museen alles zeigen?

Endnoten

1. Der Aufsatz unternimmt keine Begriffsbestimmung. Im Englischen stammt „Intervention“ aus der Militär- und Medizinsprache, im Französischen meint der Begriff auch einen Eingriff in einen Prozess, z. B. eine Debatte. In der Kunst wird er zwar oft verwendet, aber im Gegensatz zu „Installation“ oder „Performance“ selten definiert, s. Susanne Titz, Architektonische Intervention, in: DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, 2006, S. 18-22; Frauke Elßel, Handlung, Setzung, Intervention. Künstlerisches Agieren mit dem öffentlichen Raum, in: Urbanografien. Stadtforschung in Kunst, Architektur und Theorie, hg. von Elke Krasny und Irene Nierhaus, Berlin 2008, S. 125-134; Carroll La Khadija, Object to project. Artists' interventions in museum collections, in: Sculpture and the museum, hg. von Christopher R. Marshall, 2011, S. 217-239. Gleiches gilt von dem Ausdruck „alte Meister“, der nur in einem Kunstlexikon und in wikipedia definiert wird: Peter Wulf Hartmann, Kunstlexikon, Maria Enzersdorf 1996, S. 63; http://de.wikipedia.org/wiki/Alte_Meister, 9. Jan. 2014.
2. Das Museum als Arena. Institutionskritische Texte von KünstlerInnen, hg. von Christian Kravagna, Köln 2001; Johannes Meinhardt, Institutionskritik, in: DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, Köln 2006, S. 126-130; Stephan Geene, Interventionismus und Aktivismus, in: DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, Köln 2006, S. 138-141; But is it art?. The spirit of art as activism, hg. von Nina Felshin, Seattle/Wash. 2006; Avantgarden und Politik. Künstlerischer Aktivismus von Dada bis zur Postmoderne, hg. von Lutz Hieber und Stephan Moebius, Bielefeld 2009; Artistic research (Lier en boog. Series of Philosophy of Art and Art Theory 18), hg. von Annette W. Balkema, Amsterdam 2004; Kunst und künstlerische Forschung (= Zürcher Jahrbuch der Künste 6, 2009), hg. von Corina Caduff, Zürich 2010; The Routledge companion to research in the arts, hg. von Michael Biggs und Henrik Karlsson, London 2011.
3. Anne-Marie Lecoq (ed.), La Querelle des anciens et des modernes. XVIIe - XVIIIe siècles, Paris 2001; Werner Busch, Das sentimentale Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne, München 1993, S. 13, 250-252. Die Unterscheidung zwischen „alter“ und „neuer“ oder „zeitgenössischer Kunst“ gab es meines Erachtens immer schon, andernfalls hätte Suger den Chor von Saint-Denis nach 1140 nicht durch einen Neubau ersetzt, s. Dieter Kimpel und Robert Suckale, Die gotische Architektur in Frankreich 1130 - 1270, München 1985, S. 86-92.
4. Jesús Pedro Lorente, The museums of contemporary art. Notion and development, Farnham 2011. Es geht daraus nicht klar hervor, ob die „Galleria d'Arte Moderna“ in Turin (1860), das „Musée Moderne“ in Brüssel (um 1880) und das „Museo de Arte Moderno“ in Madrid (1895) im Moment ihrer Eröffnung so hießen. Das Musée National d'Art Moderne in Paris wurde seit 1925 geplant und 1937 eröffnet.
5. Im Deutschen bezeichnet „Kurator“ eher einen Ausstellungsmacher, „Kustos“ den Betreuer einer Museumssammlung. Im Englischen besteht der Unterschied nicht. Im Französischen heißt der Sammlungsbetreuer „conservateur“. Germain Bazin, Histoire de l'histoire de l'art de Vasari à nos jours, Paris 1986, S. 523; Wolfgang Brassat, Methoden-Reader Kunstgeschichte. Texte zur Methodik und Geschichte der Kunstwissenschaft, Köln 2003; Regine Prange, Geschichte des Faches Kunstgeschichte. II. Von der Romantik zur Wiener Schule, in: Kunsthistorische Arbeitsblätter, 2004, H. 7/8, S. 59-70; www.ecoledulouvre.fr/ecole-louvre/histoire, 31. Juli 2014; Geraldine Kendall, History Lessons, in: Museums Journal 2014, Mai, S. 20-23.

6. Monika Flacke-Knoch, Museumskonzeptionen in der Weimarer Republik. Die Tätigkeit Alexander Dorners im Provinzialmuseum Hannover (= Kulturwissenschaftliche Reihe Bd. 3 = Diss., Universität Hamburg, 1984), Marburg 1985.
7. London, National Gallery, The artist's eye. An exhibition selected by R. B. Kitaj at the National Gallery London, London 1980; ebd., The artist's eye. Francis Bacon, London 1985; ebd., The artist's eye. Patrick Caulfield, London 1986; ebd., The artist's eye. Lucian Freud, London 1987; ebd., The artist's eye. Bridget Riley, London 1989; ebd., The artist's eye. Victor Pasmore, London 1990.
8. The play of the unmentionable. An installation by Joseph Kosuth at the Brooklyn Museum, London 1992; Akademie der Künste Berlin und Museum der Moderne Salzburg, John Cage und ... Bildender Künstler - Einflüsse, Anregungen, hg. von Wulf Herzogenrath, Köln 2012.
9. Bogomir Ecker/Thomas Huber, Künstlermuseum. Eine Neupräsentation der Sammlung des museum kunst palast, Düsseldorf, hg. von Jean-Hubert Martin, Barbara Til und Andreas Zeising, Düsseldorf 2002, bes. S. 7-9, 26; Christoph Zuschlag, Vom „Kunsthistorikermuseum“ zum „Künstlermuseum“. Sind KunsthistorikerInnen im Museum bald überflüssig?, in: Visions of a future, hg. von Hans-Jörg Heusser und Kornelia Imesch, Zürich 2004, S. 43-64; Marion Leske, Die Angst des Kunsthistorikers vor dem Künstler, in: Die Welt 2001, 24. Juli.
10. Claire Robins, Curious Lessons in the Museum. The pedagogical Potential of Artists' Interventions, Farnham 2013, S. 74-75, 85.
11. Daniel Buren, Funktion des Museums (Function of the Museum, Oxford 1973), in: Kravagna 2001, S. 43-46; Daniel Buren, Erinnerungsfotos 1965-1988, Basel 1989, Abb. 123-125; Staatsgalerie Stuttgart, Daniel Buren, Stuttgart 2000, S. 17; RoseLee Goldberg, Performance art. From futurism to the present, London 2001, S. 154; Annette Tietenberg, Performance, in: Kunsthistorische Arbeitsblätter 2002, 9, 31-38; Performative Installation, hg. von Angelika Nollert, Köln 2003; Philine Helas, Theatralität und Performanz, in: Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe, hg. von Ulrich Pfisterer, Stuttgart 2003, 22011, S. 437-440.
12. http://de.wikipedia.org/wiki/Washingtoner_Erklärung; Hans Haacke, Ansichtssachen/ViewingMatters, Düsseldorf 1999; Hans Haacke, Bemerkungen zur kulturellen Macht (Art into Society – Society into Art. Seven German Artists, London 1974) und Museen. Manager des Bewußtseins (Canberra 1983), in: Kravagna 2001, S. 82-83, 138-148; Walter Grasskamp, Molly Nesbit und Jon Bird, Hans Haacke, London 2004; Deichtorhallen Hamburg, Hans Haacke - wirklich. Werke 1959 - 2006, hg. von Robert Fleck und Mathias Flügge, Berlin 2006, bes. S. 117-123, 225-227, 228-231; Gabriele Hoffmann, Hans Haacke. art into society - society into art, Weimar 2011; Miranda Stearn, Re-making utopia in the museum: artists as curators, in: Museological Review 17, 2013, January, S. 36-47.
13. Fred Wilson, Die museale Aufbereitung des Spektakels kultureller Produktion (Artpapers 17, 1993, S. 2-9), in: Kravagna 2001, S. 119-125; Fred Wilson. A Critical Reader, London 2011, hg. von Doro Globus, bes. Rachel Kent, Subtle and Subversive. Fred Wilson's Museum Interventions, ebd., S. 105-112. Ähnliche Vorwürfe finden sich bei Museumskritikern von Quatremère bis Adorno, s. James J. Sheehan, Von der fürstlichen Kunstkammer zur modernen Sammlung. Zur Geschichte des deutschen Kunstmuseums, in: Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800, hg. von Andreas Grote, Opladen 1994, S. 855-874.
14. Andrea Fraser, Anmerkungen zur öffentlichen Wirkung des Museums (Lusitania 1, 1990, p. 49-53), in: Kravagna 2001, S. 149-151; Andrea Fraser. Works 1984 to 2003, hg. von Yilmaz Dziewior, Köln 2003.
15. www.museumsassociation.org/download?id=12190, www.kinderzumolymp.de
16. <http://www.hrp.org.uk/NewsAndMedia/kpresources/enchanted-palacepressrelease>, <http://wildworks.biz/projects/the-enchanted-palace>, <http://wildworks.biz/projects/once-upon-a-castle>, 29. Juli 2014; vgl. Catching the spirit. Theatrical Assets of Historic Houses and their Approaches in Reinventing the Past, hg. von Werner van Hoof, Antwerpen 2012, http://demhist.icom.museum/shop/data/container/Catching_the_spirit.pdf
17. <http://www.louvre.fr/expositions/contrepont-2de-lobjet-dart-la-sculpture?ltype=archives>, <http://www.louvre.fr/expositions/contrepont?ltype=archives> u.ö., 3. April 2013; <http://www.augsburger-allgemeine.de/kultur/Kunstkompass-2014-Gerhard-Richter-weiter-Nummer-eins-id29270602.html>, 29. Juli 2014
18. Johannes Willms, Jeff Koons in Versailles, in: Süddeutsche Zeitung, 17. Mai 2010, <http://www.sueddeutsche.de/kultur/jeff-koons-in-versailles-viel-laerm-um-ein-souffle-1.687540>; Johannes Wetzel, Jeff Koons ärgert die Franzosen in Versailles, in: Die Welt, 12. Sept. 2008, www.welt.de/kultur/article2430432; Heinz Peter Schwerfel, Viel Lärm um nichts, in: art, 18. Sept. 2008, <http://www.art-magazin.de/kunst/10568.html>; Murakami-Taschen unter <http://www.paperblog.fr/2199215/louis-vuitton-takashi-murakami-une-histoire-exemplaire>, 26. Febr. 2014; Vincent Noce, Aillagon, Versailles lui est compté, in: Libération 20 Febr. 2010, www.liberation.fr/culture/2010/02/20/aillagon-versailles-lui-est-compte_611044, 31. Juli 2014.
19. <http://www.tefam.com/DesktopDefault.aspx?tabid=33>; Bettina Wohlfarth, Willkommen in der Gegenwart. Nicht ganz freiwillig öffnet sich der Pariser ‚Salon du Dessin‘ der Moderne, in: FAZ 13. April 2013, S. 40.
20. http://de.wikipedia.org/wiki/Kindermord_in_Betelehem#Der_betelehemitische_Kindermord_.28Rubens.29; Die teuersten Kunstwerke in deutschen Auktionen 2013, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung 21. Dez. 2013, S. 37; Die teuersten Kunstwerke in internationalen Auktionen 2013, ebd. 28. Dez. 2013, S. 37.
21. <http://www.khm.at/besuchen/moderne-zeitgenoessische-kunst/ausstellungsformate/>, 3. April 2013; Sabine Haag, Museen sollen nicht nur Bestände verwalten. Interview, in: Der Standard, 28. Dezember 2013, <http://derstandard.at/1385172217667/Sabine-Haag-Museen-sollen-nicht-nur-Bestaende-verwalten>.

Abbildungen

Abb. 1: © Bildrecht, Wien, 2015.

Abb. 2: © Bildrecht, Wien, 2015.

Abb. 3: © Fred Wilson, courtesy Pace Gallery.

Abb. 4: Photography Steve Tanner.

Zusammenfassung

For almost twenty years now, museums of old masters invite contemporary artists to intervene in their rooms. The artists arrange special or permanent exhibitions using their own works and/or works from the collections of the museum. This paper traces the development of these interventions since ca. 1960.

The period in question can be divided in two phases. Until the 1990s, contemporary movements such as institutional or museum critique, activism and artistic research shaped the interventions. Since 2000, the visitor experience, the diversification of the offer of the museums and the art market influence the programs and concepts of exhibitions.

Three chapters about the relationship between “old” and “new” in museums and on the market and about the relationship between artists and curators complete the historic description.

Autor

Peter Keller studierte Kunstgeschichte in Wien, Bonn und Köln sowie Museumskunde in Paris. Er arbeitete unter anderem an den Staatlichen Museen zu Berlin. Seit 2002 leitet er das Dommuseum zu Salzburg. Nach verschiedenen Funktionen in regionalen, nationalen und internationalen Fachgruppen und Jurys ist er seit kurzem Schatzmeister des internationalen Museumsbunds ICOM.

Titel

Peter Keller, Jungbrunnen für alte Meister? Interventionen zeitgenössischer Künstler in Museen alter Kunst, in: kunsttexte.de,

Nr. 3, 2015 (8 Seiten), www.kunsttexte.de.