

Entwicklung und Spezifik relevanter Museumstypen bildender Kunst

Kurze historische Herleitung im Überblick

Ursprung

Museen bildender Kunst entstanden bekanntlich bei der Ausdifferenzierung herrschaftlicher Kunst- und Wunderkammern im Laufe des 18. Jahrhunderts, und zwar in einer Doppelbewegung: zum einen dem Öffentlich-Machen bzw. der Auflösung fürstlicher Sammlungen und Bestände, zum anderen der Aufnahme neu entstehender ort- und funktionslos gewordener Bildwerke in der Moderne.

Spezifik musealer Genese

Das Prinzip Museum als Aufbewahrungs- und Präsentationsort von Sammlungen sowie als Ort des Ordnen und Kategorisierens bestimmte bereits die frühen Kunst- und Naturalien-Kabinette der Renaissance. Samuel Quicchebergs Traktat 'Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi' von 1565 gilt als frühestes Handbuch der Museumskunde. Auch wenn einige Fürsten ihre Sammlungen bereits im Laufe des 18. Jahrhunderts einer bestimmten Öffentlichkeit zugänglich machten, gilt doch das 1793 eröffnete Musée Français im Pariser Louvre als Keimzelle des modernen Kunstmuseums. 1789 hatten die Revolutionäre diesen ehemaligen Herrschaftssitz zum Nationalpalast erklärt und ihn fortan als Bildungsinstitution dem Volk gewidmet. Kunstwerke und Gegenstände aus geplünderten Adelspalästen, aufgelassenen Klöstern und Kirchen wurden z. B. im Musée des Monuments Français gesammelt, das Alexandre Lenoir 1795 gegründet hatte. Die Allgemeinheit sollte am nationalen Erbe Anteil haben, das Napoléon dann bekanntlich durch kriegेरische Beutezüge erweiterte, galt es doch - so die damalige Vorstellung - die besten Kunstwerke der 'Heimat der Freiheit' zu sichern. Das Museum als Ort der Rekontextualisierung dekontextualisierter Bildwerke war geboren und von Anfang an umstritten. Aber dass es der Pflege nationaler Kultur und Identität gewidmet war, erwies sich als zu verführerisch, als dass das Konzept nicht auch und gerade bald in Resteuropa, besonders aber in Deutschland, Nachfolger zeitigte. Indessen hatte bereits 1779, also noch vor dem Louvre, der hessische Landgraf mit dem Bau des Friedericianums in Kassel seine Kunst- und Wunderkammer sowie seine Bibliothek einer begrenzten Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Aber das Pariser Vorbild und die Restitutionsleistungen von 1841 sowie die

sich anbahnende Bildung eines deutschen Nationalstaates sollten bald in Berlin und München zur Gründung von Museen, Nationalgalerien und Pinakotheken führen. Der Genese des Museums haftet also stets ein Moment der Gewalt oder der Funktionalisierung an. In den Sammlungen wurden den Gegenständen und Werken Ordnungsprinzipien auferlegt, die nicht immer ihren ursprünglichen Sinn- und Nutzungszusammenhängen entsprachen, und zur musealen Präsentation der entfremdeten und dislozierten Werke mussten neue Sinnzusammenhänge hergestellt werden. Die Geschichte des Museums lässt sich als eine des Wandels der Ordnungs- und Präsentationssysteme entfremdeter oder ‚autonomer‘ Dinge und Kulturgüter charakterisieren.

Das Kunstmuseum - erste Ordnungsprinzipien

Während die Bild- und Kunstwerke ursprünglich in einem bestimmten Auftrags- und Gebrauchszusammenhang entstanden waren und erlebt wurden, mussten neue Kategorien geschaffen werden. Die ersten Präsentationen innerhalb fürstlicher Sammlungen waren vornehmlich dekorativen barocken Prinzipien gefolgt; nach Beginn der öffentlichen Musealisierungen wurden dann jedoch neue Ordnungssysteme entwickelt, um z. B. die Geschichte der Malerei in einem Raum-Zeit Kontinuum begehbar zu machen. Mit dieser Aufgabe ist im Übrigen die Entstehung der wissenschaftlichen Kunstgeschichte nicht wenig verbunden. Wenn es gilt, Art und Qualität museographischer Ordnungssysteme zu bewerten, kann festgehalten werden, dass man sich bereits im 3. Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts, also schon vor dem Louvre, etwa im Wiener Schloss Belvedere um wissenschaftliche Kriterien zur Präsentation der Kuriositäten bemüht und dort bereits um 1780 die Bildwerke nach Schulzusammenhängen gehängt hatte, um Fortschritte und Entwicklungen zu suggerieren: Christian von Mechels Hängung nach ‚Schulen‘ der kaiserlichen Gemäldegalerie im Belvedere für den Aufklärer Kaiser Joseph II. gilt als erster museologischer Akt, der bald europaweit Nachahmung fand (Sommer, 2013, 15).

Insbesondere ältere Bildwerke in sog. 'Museen mittelalterlicher Kunst' büßen wesentliche Momente ihrer spezifischen Qualitäten ein, sind es doch mehrheitlich Bilder und Gegenstände aus kultischen Zusammenhängen, die dann nach stilistischen Kriterien vornehmlich zeitlich und landschaftlich zugeordnet werden. Auch ein religiöses Werk von Rubens war zunächst ein Altarbild, bevor es zum Inbegriff einer bestimmten Vorstellung von Barock wurde! Seit der

Renaissance und der Entstehung des westlichen Kunstbegriffs wurden Bildwerke entwickelt, deren ästhetische Verfasstheit zunehmend auch als Qualität *sui generis* gewürdigt wurde und wird. Mit der historischen Moderne (ab. ca. 1800) entstanden, vorbereitet durch die Spezialisierung der Bildenden Künste in und mit den Kunstakademien, seit Ende der Renaissance sog. 'autonome', d. h. ohne Auftrag geschaffene, Kunstwerke, deren öffentliche Wirksamkeit sich in einer spezifischen Öffentlichkeit, der sog. 'Kunstwelt', entfaltete. Mit dem 'Salon', einer temporären Kunstaussstellung, entstand ein neues Wirkungsfeld für Bildwerke und eine neuartige kritische Öffentlichkeit. Ab 1737 fand im Salon Carré du Louvre auf Wunsch des Königs eine öffentliche Präsentation der besten Werke der Akademie statt. Neben den Akademiemitgliedern und dem Hofe nahm die entstehende Schicht bürgerlicher Intellektueller regen Anteil, und es begann auch die Kunstkritik, die dann zum Genre der Ausstellungsbesprechung ‚Salon‘ führte. Diese neue Öffentlichkeit und das Format ‚Ausstellung‘ sollten sich entscheidend auf die weitere Entwicklung des Kunstmuseums auswirken. Auch in England veranstalteten z. B. seit den 1760er Jahren sowohl die Royal Academy als auch die Society of Arts Verkaufsausstellungen, die zur Etablierung einer erweiterten Öffentlichkeit beitrugen. Neben dem Ordnen des Überlieferten und Vorhandenen galt es immer wieder, neue Kriterien zu entwickeln; denn es entstanden Spannungen zwischen nationalen und internationalen Perspektiven, dann zwischen den ursprünglich enzyklopädischen Ausrichtungen der Sammlungen und deren zunehmenden Spezialisierungen und nicht zuletzt zwischen dem Bedarf für antiquarische Bewahrung und gegenwartsbezogener Ausstellungspraxis. Insbesondere im Bereich Bildender Künste gab es nicht nur die Problematik angemessener Präsentation historischer Bildwerke, die aus unterschiedlichsten Gebrauchszusammenhängen stammten, sondern es erhob sich auch bald die Frage nach dem Ort für die Bildenden Künste der Gegenwart. Welches ist der angemessene Ort für moderne autonome Kunstwerke, deren ‚natürliches Milieu‘ Ausstellungen und Sammlungen wurden? Die Ortlosigkeit frei entstehender Kunst führte dazu sie zunächst zumeist in vermeintlich neutralen Räumen, die man als ‚weiße Zelle‘ bzw. ‚White Cube‘ bezeichnet (O’Doherty, 1996) zu präsentieren.

Das Museum und die Moderne bzw. das moderne Museum

Die Anfänge

Was die öffentlichen Orte der Kunst vor der Geburt des Museums betrifft, gab es neben

Palästen und Kirchen seit dem ausgehenden Mittelalter auch schon einen Kunstmarkt. Auf den Jahrmärkten wurde Graphik verkauft, und seit der Renaissance präsentierten Künstler an bestimmten Tagen des Jahres in Farbhandlungen oder in Klosterhöfen, z. B. in Rom, ihre Werke auf der Suche nach Auftraggebern. Kunsttheoretische Traktate und Debatten in den Akademien bildeten ebenfalls eine gewisse spezialisierte Öffentlichkeit. Dabei wurde vornehmlich über akademische Positionen debattiert, und es ist ein Symptom der Moderne, dass eine nachwachsende Generation gegen akademische Diktate rebellierte und nach alternativen Öffentlichkeiten suchte. Zumeist ist dies mit der Bildung einer Sezession oder eines Kollektivs verbunden, deren Funktion vor allem darin bestand, einen Ort zur öffentlichen Präsentation zu finden. In diesem Sinne sind die Nazarener, die sich um 1808 gegen die Kunstvorstellungen der Wiener Akademie zum Lukasbund zusammenschlossen, und Gustave Courbets berühmter Pavillon ‚Le Réalisme‘ von 1855 erste Eckdaten der historischen Moderne, die das Museum als Panthéon fortan herausfordern sollte. Gleichwohl hatte es bereits seit 1750, also vor Entstehung des Louvre, im Palais du Luxembourg eine öffentliche Präsentation bester Werke der königlichen Sammlungen gegeben, seit 1784 im Palais Royal einen Salon des Arts und seit ca. 1776 das von einer Loge gegründete Musée de Paris, die zeitgenössische Werke im Colisée ausstellten, einem großen Festsaal im Westen der Champs Elysées. Die Salons und dieses rege Kunstleben führten bald zur Debatte darüber, ab wann die zeitgenössischen Kunst ins Museum einziehen könne. Mit dem Anwachsen einer zeitgenössischen Kunstwelt und entsprechenden Öffentlichkeiten (Künstler, Kritiker, Sammler, Galerien, Kunsthandlungen, Publikum) im Zeitalter großer Weltausstellungen wurden Fragen nach neuen adäquaten Formen des Sammelns und Präsentierens aktuell. 1818 entstand das erste ‚Musée des Artistes Vivants‘ (‚Museum lebender Künstler‘) mit Werken von Delacroix, David, Ingres und Girodet, und zwar im Musée du Luxembourg, das 1780 wieder geschlossen worden war, nun aber wieder eröffnet wurde. Diese Idee hatte rasch Auswirkungen auf Resteuropa: In England öffnete 1824 in einem Stadthotel in Pall Mall eine erste National Gallery ihre Pforten, und in Deutschland 1876 auf der Berliner Museumsinsel die Nationalgalerie, nachdem in München bereits 1864 die Neue Pinakothek der Kunst ab 1780 gewidmet worden war. In Deutschland dienten damals jedoch bereits Kunstvereine und Kunsthallen der Pflege moderner und zeitgenössischer Kunst. Die Bezeichnung ‚Museum lebender Künstler‘ offenbart das intrinsische Problem, dass ein ‚Museum der Gegenwart‘ ein Oxymoron ist.

Das Dilemma des Kunstmuseums der Moderne und der Gegenwart

In der Tat war es Aufgabe des Museums, im Laufe der Zeit Angehäuftes zu bewahren, zu ordnen und zu erforschen, also gleichsam Tradition und Geschichte zu konstituieren. Wie kann es nun aber der rasch vergehenden Gegenwart gerecht werden? Dieser Problematik wurde man bald bewusst, war doch das 'Museum lebender Künstler' ein sog. ‚Musée de Passage‘ (Lorente, 2009, 52), und debattiert wurde darüber, wieviele Jahre nach dem Tode eines Künstlers dessen Werke ins 'Pantheon der Künste', den Louvre, einziehen sollten. Auch nach dem Fall Napoléons und dem Scheitern der Revolution wurden Bedeutung und Funktion des Louvre und der Museen nie in Frage gestellt, im Gegenteil: Die nachfolgenden Regierungen bemühten sich darum, ihre Fortschrittlichkeit unter Beweis zu stellen, und die Eröffnung des Luxembourg galt, wenngleich dies einer 'Rückeroberung durch die Bourbonen' gleichkam, als Ausweis von Modernität (Lorente, 2009, 45). Museen moderner Kunst waren gleichsam ‚Vorzimmer‘ zum wahren Kunstmuseum, und die Kontroversen über die Abgrenzungen zwischen ‚alter‘ und ‚moderner‘ sowie zwischen ‚moderner‘ und ‚zeitgenössischer‘ Kunst bilden eine eigene Geschichte. Wenig überraschend wurde das erste als solches konzipierte Museum der Moderne, das Museum of Modern Art in New York, 1929 von seinem Gründer Alfred Barr *in nuce* als ‚Torpedo‘, ein sich auf der Zeitachse voran bewegendes Gehäuse, entworfen. Es ist Schicksal eines jeden Museums zeitgenössischer Kunst, im Laufe der Zeit zu einem historischen Museum zu mutieren, da ja ‚jede Kunst mal modern gewesen ist‘.

Das Museum entwickelte sich nicht nur zu einer Agentur sondern auch zu einem Symbol der Moderne. Pedro Lorente bezeichnete es als eine ‚Kathedrale der urbanen Moderne‘ (Lorente, 1998) und zeigte, dass zu Beginn der historischen Moderne mit der Etablierung der neuen bürgerlichen, industriellen, kapitalistischen Gesellschaftsform spezifische repräsentative Orte geschaffen wurden, in denen sich die neuen sozialen Eliten gleichsam feiern bzw. deren Umgangsformen zum Ausdruck kommen konnten: der Bahnhof, die Oper und das Museum. Das Museum stellt Zeugnisse einer Kultur nicht nur aus sondern definiert sie und etabliert anhand komplexer In- und Exklusionsprozesse Kriterien und Wertvorstellungen.

Spezifische Aufgaben und Problematik des Museums bildender Kunst

Das Kunstmuseum stand von Beginn an als Ausweis kulturellen Verständnisses und von Fortschrittlichkeit im Fokus der Aufmerksamkeit. Obwohl Museen parallel zu und zeitgleich

mit den ersten modernen Kunstimpulsen entstanden, dienten sie diesen gleichsam als Repoussoir, vertraten sie doch zunächst den offiziellen Kunstgeschmack der Herrschenden bzw. der Akademien. Die europäische Musealisierung der Moderne begann in Deutschland, als in den 1920er und 1930er Jahren engagierte Museumsdirektoren sehr früh für den Einzug moderner und zeitgenössischer Kunst in ihre Häuser sorgten, und das New Yorker MoMA wäre ohne diese deutsche Vorgeschichte nicht denkbar. Umso fataler, dass ausgerechnet in Deutschland der Moderne der Garaus gemacht wurde! Dieser historische Bruch erzeugte bekanntlich eine eigene Dynamik für die Vorstellungen von und die Konzepte der Rolle und Orte moderner Kunst in Resteuropa und Nordamerika.

Welche Moderne erzählt das Kunstmuseum wie?

Die ersten Sammlungen moderner Kunst bemühten sich darum, eine Genealogie bzw. Chronologie in der Nachfolge historischer Positionen zu entwickeln. Inspiriert waren sie z. B. in Deutschland von großen Ausstellungen wie der „Jahrhundertausstellung deutscher Kunst 1887-1875“ von 1906 in der Berliner Nationalgalerie (Beneke, 1999) oder der Kölner Sonderbundausstellung von 1912, in denen die innovativen Leistungen des Impressionismus' z. B. auf Goya zurück geführt wurden. Es sind Ausstellungen, von denen die noch zu verfassende Geschichte der modernen Kunst geschrieben wurde; deren museale Darstellung indessen stellt eine Herausforderung *sui generis* dar. Eine Geschichte moderner Kunst zu erzählen, ist deshalb schwierig, weil die meisten modernen Ismen international waren, die nationalen Zuordnungen nicht mehr griffen. Zusätzlich wurde das überkommene teleologische Narrativ mit seinen Epochen, Landschaften oder Schulen durch Stilpluralismus erschwert, bei dem sich gleichzeitig völlig gegensätzliche Richtungen entwickelten, die zudem vom offiziell akkreditierten akademischen Kunstgeschmack abwichen. Die modernen Debatten wurden zunächst vornehmlich anhand der Malerei geführt, und die Aufnahme z. B. von Werken Cézannes oder Manets in Frankreich oder jener der Expressionisten in Deutschland in museale Sammlungen verlief weder folgerichtig noch homogen. Ab der sog. 'Klassischen Moderne' in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts verschärfte sich die Problematik noch, nämlich mit der Erweiterung des Werkbegriffs und des Bereichs möglicher Materialien sowie dem Beginn künstlerischer Institutionskritik z. B. mit Marcel Duchamp. Nach dem Zweiten Weltkrieg implodierte die Möglichkeit einer großen Erzählung geradezu; angesichts der allein in den 1960er Jahren weltweit entstandenen über 40 neue Kunst-ismen stellen sich Fragen nach Konzept und

Kriterien des Sammelns und Ausstellens völlig neu.

Das Kunstmuseum und die Kunstwelt

Auch außerhalb des Museums und neben ihm gibt es in Form von Ausstellungen, Privatgalerien, Medien, Kunstvereine, Kunsthallen, Kunstmärkte und Auktionen für die moderne und zeitgenössische Kunst zahlreiche Schnittstellen zur Öffentlichkeit, die für eine Ausdifferenzierung sorgen. Diese Orte und Institutionen sammeln zwar nicht, bestimmen jedoch in hohem Maße die Diskurse und die Wertzuweisungen künstlerischer Dinge.

Das Kunstmuseum im Wandel der Zeit

Nach 1945 entwickelten die Bildenden Künste als Antwort auf das historische Geschehen und die sich wandelnde Welt eine ungeheure Dynamik. In den 1960er und 1970er Jahren entstanden eine Bewegung zur Demokratisierung, von der die Zugangsschwelle zum Kunstmuseum gesenkt werden sollte, sowie ein immer breiteres Interesse für und Präsenz von zeitgenössischer Kunst, die auch eine Bewegung der Jugend war.

In den 1970er Jahren wurde das Kunstmuseum transparent und zugänglich; es entstanden zahlreiche neue Museen wie z. B. das Centre Pompidou in Paris und das Sprengel Museum in Hannover. 1972 fanden der erste Kunstmarkt in Köln statt, ursprünglich als Instanz der Partizipation und Demokratisierungen gedacht, und große Ausstellungen wie die documenta 5, die sich als 'Museum der 100 Tage' verstand; so gewann zeitgenössische Kunst immer stärkere soziale Präsenz, und seit den ausgehenden 1970er Jahren führte diese Dynamik zu einem regelrechten Museums- und Ausstellungsboom.

Die 1980er Jahre waren geprägt vom Entstehen zahlreicher neuer Kunstmuseen, mehrheitlich moderner Kunst, die nicht selten mit spektakulärer, ihrerseits zu Konflikten und Diskursen führender Architektur aufwarteten: Wie funktional und dienend muss ein Museumsbau sein? Zugleich wurden Kunstmuseen als Wirtschafts- und Standortfaktoren entdeckt und vielfach diskutiert; deren Inhalte bzw. kunsthistorische Bedeutung wurde dabei selten reflektiert. Exemplarisch seien das sog. ‚Guggenheim‘-Prinzip (Hoffmann, 1999) und das Phänomen Saatchi erwähnt: Ein vermögender britischer Werbemagnat vermochte eine ganze Kunstrichtung (Young British Artists) zu lancieren und eine private Sammlung anzulegen, die zur Dynamis-

ierung der bis dato wenig relevanten britischen Kunstszenen führte. Eine Reflexion der Folgen sog. 'Gentrifizierung' sowie der Bedeutung und der Konsequenzen für eine Kunstgeschichtsschreibung der Moderne und entsprechenden Sammlungs- und Museumspolitik steht noch weitgehend aus.

In den 1990er und 2000er Jahren wurde diese Neu-/An-/Umbau-Welle der Kunstmuseen fortgeführt, genährt durch zunehmende Verquickung mit einer zunächst florierenden Wirtschaft und begleitet von einer Inflation an Grossausstellungen, bedeutenden Kunstmessen und -auktionen. Neben städtischen und staatlichen Sammlungen und Museen entstanden auch einige Privatemuseen finanzstarker Sammler bzw. erfolgreicher Künstler.

„Das“ Kunstmuseum - verschiedene Modelle

Das Kunstmuseum ist ein empfindlicher Seismograph kultureller Verfasstheit. Auch in der bisher meinungsbildenden westlichen Welt haben Museen keineswegs eine einheitliche Genese und Funktion: Während in Europa die meisten Kunstmuseen im öffentlichen Auftrag entstanden, waren z. B. in Nordamerika wohlhabende Mäzene/Trustees die Gründer. Und in England werden sie z. B. nicht als 'Museum' sondern als 'Gallery' bezeichnet.

Das Kunstmuseum und die Globalisierung

Seit den ausgehenden 1990er Jahren gerieten im Zuge der Dekolonialisierung und der Restitution der zu Unrecht in ihren Sammlungen befindlichen Werke Museen und ihre Deutungsmacht zunehmend auch international in die Kritik. Insbesondere sog. 'Museen der Moderne' erleben im Sog des sich erweiternden internationalen Ausstellungs- und Kunstmarktgeschehens eine Identitäts- bzw. Legitimationskrise. Trotz postkolonialen Bewusstseinswandels bestimmen zurzeit noch vorwiegend nordamerikanische und europäische Kunst- und Kunstmarktinstitutionen die Standards internationaler Kunst. Bei aller Internationalität moderner Kunst seit ihren Anfängen zu Beginn des 20. Jahrhunderts werden die nationalen und kulturell unterschiedlichen musealen Sammlungs- und Präsentationstraditionen (Display) immer bewusster reflektiert; angesichts der wachsenden Zahl neuer Museen nicht-westlicher Kulturen verstärkt sich dieser Trend noch.

Das Museum heute - neue Konfliktfelder und Akteurgruppen

Seitdem die kulturellen Konsequenzen der wirtschaftlichen und politischen Globalisierung

allgemein bewusst geworden sind, nimmt die Kritik an eurozentrischen Denkkonventionen zu. Als 'ureuropäische' Institution und Agentur westlicher Vorstellungen von Kultur und Moderne geriet insbesondere das Museum ins Kreuzfeuer. Im Rahmen der sog. 'New Museology' (Desvallées, 1980, Vergo, 1989, Macdonald, 2006) wurde die Institution 'Museum' und deren Funktion einer kritischen Revision unterzogen. Hinterfragt wurden die Konzepte des Museums als Tempel, als kulturelles Archiv einer Gesellschaft, als Inbild der Aufklärung ebenso wie auch die gängigen Objekt- und Werkkategorien. Museen gelten nicht mehr als objektive historische Instanzen sondern als „Teil eines kulturellen Systems der Produktion von Sichtbarkeit, Wissen und Identität“ (Sommer, 2013, 14). Die Einbeziehung nicht-westlicher Kulturgüter in kulturhistorische oder ethnologische Museen statt in Kunstmuseen ist Thema zahlreicher Kontroversen bis hin zum Zweifel an der Existenzberechtigung ethnographischer Sammlungen. Das ‚Gewalt-Moment‘, das mit jeder musealen Gründung verbunden war, potenzierte sich im Kontext kolonialer Aneignung kultureller Ausdrucksträger verschiedener Herkunft. Bereits bei den ersten Museen wurde deutlich, dass es nicht nur darum ging, kostbare Objekte bzw. Werke zu sammeln und aufschlussreich zu präsentieren, sondern auch darum, kulturelle Wertvorstellungen zu etablieren und zu tradieren. Nachdem das Museum als Ort der Bildung und als Speicher eines kollektiven Bewusstseins lange von einem positiven Vorurteil profitiert hat, wird inzwischen vielfach sein Status als Macht-, Wert- und Normierungsinstanz befragt. Statt es als Autorität zu akzeptieren, werden neue Denkmodelle entwickelt, in denen es als Forum, als Ort der Partizipation, des Austausches und des Diskurses zwischen den verschiedenen Agenten/Teilhabern gedacht wird.

Das Kunstmuseum in Kritik und Forschung

Das Museum ist heute als Dispositiv erkannt, als Ort, an dem die Objekte als Schnittstellen zahlreicher Diskurse fungieren. Die Rhetorik ihrer Präsentation ist zum Gegenstand vielfacher kulturwissenschaftlicher und kunsthistorischer Zugriffe geworden. Dass bei der Gestaltung musealer Präsentationen verschiedene Gruppen von Akteuren wie z. B. Sammler, Konservatoren, Kuratoren, Ausstellungsarchitekten, Vermittler und nicht zuletzt die Betrachter/Nutzer wirksam werden, ist der Forschung inzwischen weit gehend bewusst. Das Museum ist als ‚*contact zone*‘ (Pratt, 1992, Clifford, 1997) präsent, d. h. als Ort, an dem Objekte, Diskurse und Menschen unterschiedlicher kultureller und ästhetischer Kodierung aufeinander treffen und zirkulieren. Die Rolle von Ausstellungen (Dauer-/Wechselausstellungen) als Instanzen

der Bedeutungszuweisung und deren Einfluss auf die Vorstellungen moderner und zeitgenössischer Kunst und die Sammlungen öffentlicher Kunstmuseen ist bisher weitgehend wissenschaftlich unerforscht. Das Kunstmuseum als Kommunikations- und Vermittlungsinstitution, von der Bedeutung und Funktion Bildender Kunst in der Gesellschaft bestimmt werden, muss in seiner Interaktion mit der Kunstgeschichte neu bedacht werden. Der Erkenntnisstand museumstheoretischer und museologischer Reflexion einerseits und die Möglichkeiten sowie die reale Praxis der Kunstmuseen andererseits klaffen jedoch noch weit auseinander.

Stichworte:

Akademie

Agentur der Moderne

Ausstellung (Dauer-/Wechsel-)

contact zone

Dispositiv

Display

Erbe

De- und /Re-Kontextualisierung

Deutungsmacht

Galerie

Guggenheim-Prinzip

Inklusion/Exklusion

Kunst- und Wunderkammer

Kunstkritik

Musealisierung

Museum Lebender Künstler

Musée de Passage

New Museology

Präsentation (Hängung/Ordnungssysteme)

Sammler/Sammlung

Salon

Torpedo

Auswahlbibliographie:

ARGE schnittpunkt, (Hg.), Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis,
Wien/Köln/Weimar, 2013

Clifford, James, Museums as Contact Zones, in: James Clifford, Routes, Travel and Translation in the Late Twentieth Century, Harvard University Press: Cambridge 1997, S. 188-219

Desvallées, André, (Hg.), L'Écomusée: Rêve ou Réalité, Publics & Musées 17-18 (2009, Lyon 2002

Hoffmann, Hilmar, Das Guggenheim Prinzip, Köln, 1999

Lorente, Pedro J., Cathedrals of Urban Modernity, the First Museums of Contemporary Art, 1800-1930, Ashgate, 1998

Lorente, Pedro J., Les musées d' art moderne et contemporain: une exploration conceptuelle et historique, Paris, 2009

Macdonald, Sharon, (Hg.), The Politics of Display, Museum.Science. Culture, London/New York, 2001

O'Doherty, Brian, Inside the White Cube. In der weißen Zelle. Berlin, 1996

Pratt, Mary Louise, Imperial Eyes, Travel Writing and Transculturation, New York, 2008

Sommer, Monika, Museums- und Ausstellungsgeschichte(n), in: ARGE schnittpunkt,

(Hg.), Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis, Wien/Köln/Weimar, 2013, S.13-21

te Heesen, Anke, Theorien des Museums zur Einführung, Hamburg, 2012

Vergo, Peter, The New Museology, London, 1989

Weibel, Peter, (Hg.), Inklusion: Exklusion. Versuch einer neuen Kartographie der Kunst im Zeitalter von Postkolonialismus und globaler Migration, Köln, 1997