

## Vorbemerkung

---

### Das Thema

Im Mai 2003 eröffnete in Basel eine neue Institution für Gegenwartskunst: das *Schaulager*, eine Kombination aus Kunstdepot und Ausstellungshalle. Gebaut nach den Plänen des Architektenduos Herzog & de Meuron beherbergt es auf mehreren Stockwerken die Kunstsammlung der Emanuel-Hoffmann-Stiftung. Hierbei handelt es sich um eine herausragende Kollektion von Werken zeitgenössischer Kunst, die aufgrund ihrer empfindlichen Materialität und ihrer außergewöhnlichen Formate größtenteils nur selten in öffentlichen Museen präsentiert werden können.<sup>1</sup> Mit den umfangreichen Räumlichkeiten des Schaulagers<sup>2</sup> wurde nun ein Ort geschaffen, an dem diese schwer ausstellbaren zeitgenössischen Kunstwerke zumindest zum Teil zugänglich sind: Die Kunstwerke sind jeweils in 15 Quadratmeter großen, beleuchtbaren und klimatisierten Kojen aufbewahrt, wo sie nach Voranmeldung oder in Zeiten öffentlicher Ausstellungen besichtigt werden können.<sup>3</sup>

- 
- 1 Die Gründer der Stiftung sammelten gezielt „zukunftsgerichtete Kunst“, die aus außergewöhnlichen Materialien besteht. „Die Emanuel Hoffmann-Stiftung sammelt Werke von Künstlern, die sich neuer, in die Zukunft weisender, von der jeweiligen Gegenwart nicht allgemein verstandener Ausdrucksmittel bedient.“ (<http://www.schaulager.org>).
  - 2 Insgesamt stehen rund 9000 m<sup>2</sup> Lagerfläche zur Verfügung, ein Drittel davon steht für die Aufbewahrung zukünftiger Ankäufe noch leer. Die Ausstellungsfläche beträgt zusätzliche 4000 m<sup>2</sup>. Zum Aufbau des Schaulagers vgl. Peine 2003.
  - 3 Die „Erfinderin“ des Schaulagers, Maja Oeri, unterstreicht, dass sie in Basel kein weiteres Museum für Gegenwartskunst, sondern ein verselbstständigtes, aktiviertes Kunstdepot etablieren will, das besonders der Forschung dienen soll.

Das Schaulager in Basel ist in vielerlei Hinsicht eine bemerkenswerte Einrichtung. Es nimmt die Lösung eines grundlegenden Problems des Kunstmuseums für moderne und zeitgenössische Kunst in Angriff: die Musealisierung von nicht-ausstellbarer Kunst. Im 20. Jahrhundert werden Museen zunehmend mit Kunstwerken konfrontiert, deren Bewahrung und Präsentation aufgrund der Vergänglichkeit ihres Materials oder ihrer enormen Ausmaße auf herkömmliche Weise schwierig bis unmöglich werden. So stellte z.B. 1970 der damalige Direktor der Staatsgalerie Stuttgart, Peter Beye, fest: „Für zahlreiche in jüngerer Zeit entwickelte Durchdringungs- und Mischformen von Malerei bietet das Museum in seiner bisherigen Form nur selten räumlich befriedigende Möglichkeiten der Darbietung an.“ (Beye 1970, 18).

Die Probleme für das Museum beim Umgang mit neuen Kunstformen liegen jedoch nicht allein in ihrer räumlichen Beschränktheit oder in konservatorischen Schwierigkeiten. Es scheint vielmehr, dass sich ein beträchtlicher Teil der Kunst im 20. Jahrhundert der Musealisierung entzieht. So bemerkt der Kunsttheoretiker Christian Kravagna in einem Beitrag zur Diskussion des Museums für Gegenwartskunst:

„Das Kunstwerk verschwindet immer mehr. Zumindest in der avantgardistischen Kunstproduktion [...] werden zunehmend weniger handgreifliche Gegenstände hervorgebracht. Aber auch dann, wenn diese hervorgebracht werden, sind sie immer weniger dazu bestimmt, museale Tauglichkeit zu haben oder auch nur als Gegenstände zu überdauern [...]“ (Noever 2001a, 7).

Der Philosoph Arthur C. Danto behauptet sogar, dass das Museum im 20. Jahrhundert seine Rolle als grundlegende ästhetische Institution eingebüßt hat, da sich die Kunst vollkommen von ihm wegentwickelt. „Man kann durchaus davon ausgehen, dass die Zeit jener Kunst, welche das Museum definiert, vorüber ist ...“ (Danto 2000, 241).

Das Baseler Schaulager macht ganz den Eindruck als könnte es mit seinem großzügigen Konzept die Bedenken der zitierten Kunstexperten zerstreuen: Hier scheint das Unmögliche zu gelingen. Die enormen räumlichen Ausmaße und die aufwendige technische Ausstattung machen es möglich, Werke auszustellen, die sich bislang einer Präsentation widersetzen.<sup>4</sup> Das Schaulager hat, so scheint es, auch die widerspenstigste Kunst des 20. Jahrhunderts in den Schoß der musealen Präsentation zurückgeholt.<sup>5</sup> Ist damit das Problem des musealen Umgangs mit zeitgenössischer Kunst gelöst? Ist es also eine

---

4 Z.B. Werke von Katharina Fritsch und Robert Gober, die jeden anderen Museumsraum sprengen würden.

5 Als Eröffnungsausstellung zeigte das Schaulager eine Retrospektive des Werkes Diter Roths, für dessen künstlerische Arbeit Flüchtigkeit und Verfall von herausragender Bedeutung sind.

Frage des technischen bzw. architektonischen Aufwandes, ob ein Kunstmuseum der Kunst des 20. Jahrhunderts gewachsen ist oder nicht?<sup>6</sup>

Es besteht kein Zweifel, dass das Schaulager überzeugende Lösungen hinsichtlich Bewahrung und Vermittlung zeitgenössischer Kunst anbietet. Allerdings geht die Institution mit ihrer Konzeption auf die grundsätzlichen Fragen, wie sie Danto, Kravagna oder Beye aufwerfen, nicht ein: Diese beschäftigt nämlich weniger die Frage nach der technischen Machbarkeit von Ausstellungen bestimmter Kunstwerke. Ihre Fragestellung reicht tiefer: Sie gehen von einer prinzipiellen Unvereinbarkeit von Kunst und Museum im 20. Jahrhundert aus. Diesem grundsätzlichen Problem kann freilich nicht technisch oder konservatorisch, also durch eine Perfektionierung der traditionellen musealen Strategien begegnet werden, sondern nur durch eine differenzierte theoretische Erörterung des Verhältnisses des Kunstmuseums zum Kunstwerk im 20. und 21. Jahrhundert. Genau dieser Aufgabe stellt sich die folgende Untersuchung.

## Einige Begriffsklärungen

Das Forschungsfeld ist die deutschsprachige Museumslandschaft. Unter „Kunstmuseen“ sollen diejenigen Museen verstanden werden, deren Bestand primär aus Exponaten besteht, die von Fachleuten der Kunst zugeordnet werden.<sup>7</sup> Es wird sich im Laufe der Untersuchung zeigen, dass der Begriff des Kunstmuseums inhaltlich nicht eindeutig eingeschränkt werden kann. Je nach Problemkontext, besonders bei der Analyse der gegenwärtigen Situation, wird es nötig sein, über ein engeres Museumsverständnis hinauszugehen und bei der Diskussion auch andere museumsnahe Ausstellungsinstitutionen, etwa Ausstellungshallen oder Kunstvereine zu berücksichtigen. Im Text wird bisweilen das Präfix „Kunst-“, weggelassen und nur von „Museum“ die Rede sein. Hier sei mit „Museum“ immer „Kunstmuseum“ gemeint.<sup>8</sup>

---

6 Die gigantischen Formate der jüngsten Museumsbauten wie der Tate Modern, London oder auch der Pinakothek der Moderne, München könnte man als Ausdruck dieser Überzeugung sehen.

7 Diese tautologische Abgrenzung mag hier genügen. Eine genauere, theoretisch fundierte Unterscheidung von anderen, etwa technischen oder historischen Museen kann hier nicht erfolgen. Dies wäre mit einer Erörterung über die Besonderheiten von Exponaten aus dem künstlerischen Bereich gegenüber dem nicht-künstlerischen, d.h. der Unterscheidung von Kunst und Nicht-Kunst verbunden, was hier nicht geleistet werden kann. (Vgl. hierzu Goodman 1993, ders. 1998, Danto 1991).

8 Die Abgrenzung von Kunstmuseum und anderen Museumsformen wird nur aufgegeben, wenn, wie etwa in der Frühzeit des Museums, eine Unterscheidung entweder nicht möglich ist oder nicht sinnvoll erscheint.

## Zielsetzung

Das Ziel dieser Arbeit besteht darin, eine Diskussionsgrundlage für die Entwicklung von Präsentations- und Vermittlungskonzepten im Museum für Gegenwartskunst zu erarbeiten. Sie analysiert das sich verändernde Verhältnis von Kunstmuseum und Kunst im Laufe seiner Geschichte und diskutiert die Konsequenzen dieses Wandels für die moderne Museumsinstitution. Es wird also die Frage verfolgt, wie das Kunstmuseum auf die grundlegenden Veränderungen, die sein Sammlungsgegenstand im Laufe der Jahrhunderte erfährt, reagiert und was dies für den musealen Umgang mit Kunst bedeutet. Es ist zu unterstreichen, dass die folgende Arbeit sich nicht das Ziel setzt, Alternativen zum konventionellen Museum zu erarbeiten. Sie kann und will keine verbindlichen Lösungsvorschläge formulieren.

Auch werden museumspraktische Probleme, die sich für das Museum im Zusammenhang mit neuer Kunst ergeben, etwa diejenigen der Konservierung bzw. der Archivierung, also der Bewahrung von Kunst, nicht oder nur am Rande behandelt. Ebenso wenig werden konkrete Präsentationsschwierigkeiten, die z.B. von einer bestimmten Materialität bzw. von ungewöhnlichen Formaten zeitgenössischer Arbeiten herrühren, erörtert. Wenn hier von musealer Präsentation von Kunst die Rede ist, geht es um prinzipielle Fragestellungen hinsichtlich der Funktionsweise und Struktur der Institution in ihrem Verhältnis zu neuartigen künstlerischen Phänomenen. Bewusst ausgeschlossen wird in dieser Untersuchung weitgehend der Bereich der Neuen Medien sowohl als künstlerisches Mittel als auch als Instrument der Musealisierung. Die Zusammenhänge von Museum, Neuer Kunst und Digitalen Medien wurden vor allem in den 1990er Jahren ausführlich diskutiert und wissenschaftlich aufgearbeitet.<sup>9</sup>

Das Anliegen dieser Untersuchung ist es außerdem, auf die enge und hochkomplexe Bezogenheit von Museum und Kunstbegriff hinzuweisen, von der aus erst jede Grundsatzdiskussion über Qualität von Präsentation und Bewahrung bzw. Sinn und Unsinn des Museums, ihre Kontur und Richtung erhält. Die Studie fragt, um mit den Worten Immanuel Kants zu sprechen, nach der Bedingung der Möglichkeit des Kunstmuseums der Gegenwart.

---

9 Besonders intensiv wurde und wird bis heute die Forschung auf diesem Feld am ZKM in Karlsruhe betrieben, wo z.B. 1998 eine Forschungsgruppe „Virtuelle Museen“ eingerichtet wurde. Wichtige Ergebnisse dieser Gruppe wurden von Annette Hünnekens in ihrer äußerst lesenswerten Dissertation „Expanded Museum“ aufgearbeitet (Hünnekens 2002).

## **These der Untersuchung**

Die vorliegende Untersuchung vertritt die These, dass die Institution des Kunstmuseums durch wesentliche Veränderungen der Kunst im 20. Jahrhundert in eine grundlegende Krise geraten ist, die nur durch einen fundamentalen Wandel des Selbstverständnisses des Kunstmuseums überwunden werden kann. Grundlage der Argumentation ist die Annahme, dass Museumsbegriff und Kunstbegriff einander unmittelbar bedingen. Das Kunstmuseum, sein Selbstbild, seine Funktionsmechanismen und Präsentationsstrategien sind immer direkt von einer bestimmten Auffassung von Kunst abhängig. Aus dieser Abhängigkeit vom Kunstverständnis ergeben sich dann auch ab dem ausgehenden 19. Jahrhundert die Probleme des Museums mit der Kunst bzw. der Kunst mit dem Museum. Es entwickelt sich nämlich hier ein Kunstbegriff, der weit über den des Museums hinausgeht. Mit den Entwicklungen und Entwicklungen, die sich hieraus ergeben, beschäftigt sich diese Untersuchung.

Es liegt auf der Hand, dass die Beschäftigung mit dem Problem des „unmöglichen Museums“ eine zentrale Aufgabe des Kulturmanagements darstellt, da hier nicht nur die Zukunft des Museums, sondern auch die Zukunft des Museumsmanagements diskutiert wird. Effizientes Kulturmanagement ist bei dem Einsatz seiner Instrumente darauf angewiesen, seinen Wirkungsbereich sowie dessen Funktionen und Struktur genau zu kennen und ggf. auf Fehlfunktionen und Krisensituationen einzugehen. Wenn sich erweisen sollte, dass sich das Kunstmuseum im 20. Jahrhundert in der Tat in einer grundlegenden Krise befindet, betrifft dies demnach auch Kernaufgaben des Museumsmanagements. Im Interesse eines sinnvollen und langfristig wirksamen managerialen Handelns ist es unerlässlich, der Frage der „Unmöglichkeit des Museums“ nachzugehen. An den Ergebnissen der Untersuchung dieses Fragenkomplexes sind dann bestehende Managementkonzepte zu überprüfen und für zukünftige Strategien angemessen weiterzuentwickeln.

In diesem Sinne ist diese Arbeit nicht nur als Beitrag zur Museologie, sondern auch zur Forschung im Bereich des Kulturmanagements zu verstehen, obwohl Fragestellungen, die für das Fach typisch sind, etwa nach Finanzierung, betrieblicher Führung oder Marketing, nicht behandelt werden. Die Argumentation baut auf museumstheoretischen Überlegungen auf und wählt somit einen Weg, der von der Fachliteratur im Bereich des Museumsmanagements bisher noch nicht eingeschlagen wurde.