

Shake it all up

Friktionen von Dauerausstellungen und MoMAs *Modern Starts* (1999-2000) als Revision auf Zeit

Jana August

In Konflikt mit der Dauerausstellung

Museen erzeugen Aufmerksamkeit, wenn sie ihre Sammlungspräsentationen überarbeiten. Die Wiedereröffnung der Art Gallery of New South Wales in Sydney im Jahr 2022 belegt das anschaulich. Das traditionsreiche australische Kunstmuseum präsentierte mit seinem Neubau auch die Sammlungen neu. Dabei wurden die etablierten Ordnungskategorien, die die Dauerausstellung bis dahin in Räumen etwa zu *Aboriginal Art* oder *Asian Art* gliederten, verworfen. Das kuratorische Team rückte stattdessen die indigene Kunst Australiens, Werke von Künstlerinnen und gesellschaftspolitische Fragen in den Mittelpunkt.¹ Die medialen Reaktionen waren ambivalent, sie reichten von begeisterter Wertschätzung bis hin zu vernichtender Kritik.² Für Kunstkritiker:in Sebastian Smee war der Zugang der Kurator:innen, ihr »shake-it-all-up approach«³, symptomatisch. Museen weltweit würden seit

1 Vgl. die Presseerklärung: Art Gallery of New South Wales: *New era begins as Art Gallery of New South Wales expansion opens this Saturday*, 29.11.2022, <https://www.artgallery.nsw.gov.au/media-office/agnsw-expansion-opens-this-saturday/> [Zugriff am 24.10.2023].

2 Vgl. u. a.: Sebastian Smee: »Sydney finally gets the destination museum it deserves«, in: The Washington Post, 14.03.2023, <https://www.washingtonpost.com/arts-entertainment/2023/03/14/sydney-modern-museum-opera-house/> [Zugriff am 24.10.2023]; Maddison Connaughton: »Too cramped? Too big? No name«, in: The Guardian, 15.04.2023, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2023/apr/16/too-cramped-too-big-no-name-sydney-s-newest-art-gallery-weathers-critique-in-its-first-months> [Zugriff am 24.10.2023].

3 Smee: »Sydney finally gets« (Anm. 2), o. S.

einigen Jahren versuchen, die etablierten Ordnungskategorien ihrer Dauerausstellungen zu verwerfen.

Dabei sind häufig jene alten und neuen Spannungslinien zu beobachten, die dem Format der Dauerausstellung innewohnen und die bereits beschrieben worden sind; zum Beispiel die Zeitlichkeit von Dauerausstellungen als diskursive Konstruktion, ihre durchlässigen Grenzen zur Sonderausstellung oder ihr konservativer Charakter im Unterschied zur Dynamik wissenschaftlicher und gesellschaftlicher Debatten.⁴ Gerade vor dem Hintergrund von Globalisierung und Digitalisierung sowie kritischer Museumstheorie nimmt die Transformation von Museen verstärkt seit den 1990er Jahren bezüglich Identität und Auftrag, Format und Publikum zu.⁵ Die Erwartungen an Museen sind vielfältiger geworden, ihre Sammlungen werden neu in den Fokus gerückt.⁶

Auch an Kunstmuseen werden Dauerausstellungen nicht mehr nur aufgrund wechselnder Kurator:innen oder infolge architektonischer Expansionen verändert. Vielmehr werden – mit der gestiegenen Bedeutung von Dekolonisierung, Diversifizierung oder Transkulturalität – Revisionen von Dauerausstellungen zum selbsterklärten Ziel mehrjähriger Forschungsprojekte an Museen, durch politischen Druck mangels ungeklärter Provenienzen herbeigeführt oder durch Kritik an einer historisch einseitigen Ankaufspolitik initiiert.⁷ Die Prüfung der Sammlung und deren Präsentation – ihre Revision im Wortsinn von *revidere* (Wiederhinsehen) – steht vielerorts auf der Agenda der Museen, wird aber noch immer wenig erforscht.

4 Vgl. die Beiträge in: Bettina Habsburg-Lothringen (Hg.): *Dauerausstellungen. Schlaglichter auf ein Format*, Bielefeld: transcript Verlag 2014.

5 Vgl. z. B. Peter Vergo (Hg.): *The New Museology*, London: Reaktion Books 2006 [1989]; Ivan Karp/Steven D. Lavine (Hg.): *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington, D.C.: Smithsonian Inst. Press 1991; Sharon Macdonald/Gordon Fyfe (Hg.): *Theorizing Museums. Representing Identity and Diversity in a Changing World*, Oxford: Blackwell 1996.

6 Vgl. z. B. Martina Griesser-Sternscheg/Nora Sternfeld/Luisa Ziaja (Hg.): *Sich mit Sammlungen anlegen. Gemeinsame Dinge und alternative Archive*, Berlin, Boston: De Gruyter 2020. Vgl. zur Vorreiterrolle ethnologischer Museen: Anke te Heesen: *Theorien des Museums zur Einführung*, 4., überarbeitete Auflage, Hamburg: Junius 2021, S. 195-211.

7 Vgl. etwa im deutschsprachigen Raum: Udo Kittelmann/Gabriele Knapstein (Hg.): *Hello World. Revision einer Sammlung. Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart – Berlin*, München: Hirmer 2018; Thomas Ribi: »Kunsthaus Zürich: Ab Herbst wird die Sammlung Bührle neu präsentiert«, in: Neue Zürcher Zeitung, 14.07.2023, <https://www.nzz.ch/feuilleton/sammlung-buehrle-das-kunsthaus-zuerich-bewegt-sich-ld.1747173> [Zugriff am 27.11.2023].

MoMA2000 – Ein Sammlungslabor

Das New Yorker Museum of Modern Art (MoMA) liefert facettenreiche Indikatoren für Konflikte um Museumssammlungen und ähnelt darin einem Lackmustest für Kunstmuseen westlicher Prägung. Das Museum erneuerte seine Dauerausstellung zuletzt 2004 und 2019. Doch bereits 1999 eröffnete die in der Forschung selten erwähnte Ausstellung *Modern Starts* (07.10.1999–14.03.2000).⁸ Damit wollte das Museum seine Sammlungen neu präsentieren. Doch diese Revision auf Probe erzeugte auf der Produktions- wie Rezeptionsseite tiefgreifende Friktionen.⁹ Warum haben gerade Sammlungsausstellungen dieses Potenzial und welche Effekte können damit verbunden sein? Im Unterschied zu anderen Formaten stehen Dauerausstellungen in einem komplexen Abhängigkeitsverhältnis, etwa zur Sammlung des Museums und ihrer Geschichte, zur Ausstellungstradition des Hauses, zu epistemischen Strukturen und Organisationsstrukturen ebenso wie zur Museumsarchitektur oder zur Öffentlichkeit. Daher ist die Revision einer Dauerausstellung herausfordernd. Sie erzeugt innerhalb wie außerhalb des Museums Reibungen, Spannungen oder Widerstände und kann eine Institution wie auch deren Selbstverständnis erschüttern oder verändern. So bezeichneten die Kurator:innen auch *Modern Starts* als »a long and an extraordinarily complex project«.¹⁰

Seit den frühen 1990er Jahren gab es am MoMA anlässlich architektonischer Expansionspläne Diskussionen um den Status als Kunstmuseum der Moderne und dessen zukünftiger gesellschaftlicher Verantwortung.¹¹ 2002

8 Vgl. John Elderfield/Peter Reed/Mary Chan/Maria del Carmen González (Hg.): *Modern Starts. People, Places, Things. The Museum of Modern Art, New York*, New York, NY: Abrams 1999.

9 Der Begriff der Friktion stammt vom lat. Begriff *frictio* (Reibung). Er wurde seit den 2000er Jahren v. a. mit Fokus auf die Differenzen, die Globalisierungsprozesse produzieren, und die damit verbundenen Herausforderungen, z. B. auch für Museen, konzeptualisiert. Vgl. Anna Lowenhaupt Tsing: *Friction: An Ethnography of Global Connection*, Princeton, NJ, Oxford: Princeton University Press 2005; Ivan Karp/Corinne Kratz u. a. (Hg.): *Museum Frictions. Public Cultures/Global Transformations*, Durham, London: Duke University Press 2006.

10 John Elderfield/Peter Reed/Mary Chan/Maria del Carmen González: »Acknowledgements«, in: dies. (Hg.): *Modern Starts. People, Places, Things. The Museum of Modern Art, New York*, New York, NY: Abrams 1999, S. 13.

11 Vgl. John Elderfield (Hg.): *Imagining the Future of the Museum of Modern Art*, New York, NY: Abrams 1998.

wurde das Museum in Manhattan wegen des geplanten Neubaus vollständig geschlossen, bevor es 2004 wiedereröffnete. Mit Aussicht auf Neubau und Millennium initiierte die Museumsleitung das Projekt *MoMA2000*. Wesen und Bedeutung moderner Kunst sollten überdacht, die Museumssammlungen erstmals umfassend geprüft und deren Präsentation erneuert werden.¹²

Ergebnis dieses Projektes waren drei Sonderausstellungen, die das Museum von 1999 bis 2001 nacheinander eröffnete und die ausschließlich Werke der museumseigenen Sammlungen zeigten. Der Zyklus folgte einer groben Chronologie: *Modern Starts* widmete sich der Kunst von 1880 bis 1920, *Making Choices*, die zweite Ausstellung, behandelte die Kunst von 1920 bis 1960 und die Kunst der Zeit ab 1960 zeigte die dritte Ausstellung *Open Ends*. Von dieser Temporalisierung versprach sich das Museum, möglichst viele, auch unbekanntere Werke seiner umfangreichen Sammlungen kurz vor Schließung in neuem Licht zu sehen. Zu den Prämissen zählte auch Intermedialität, daher arbeiteten die Kurator:innen der sechs medienspezifischen Sammlungen erstmals kollaborativ.¹³ Es sollte eine Laborsituation entstehen, um neuartige Ausstellungsweisen der Sammlung für das 21. Jahrhundert zu erproben. Eine Pressemeldung versprach: »Conceived as a preliminary laboratory for the reinstallation of the Museum's collection after the completion of our new building project, it offers fresh interpretations of the premises, meanings, and diversity of modern art.«¹⁴

¹² Vgl. Glenn D. Lowry: »Foreword«, in: John Elderfield/Peter Reed/Mary Chan/Maria del Carmen González (Hg.): *Modern Starts. People, Places, Things. The Museum of Modern Art*, New York, New York, NY: Abrams 1999, S. 8-9.

¹³ Vgl. ebd., S. 10. John Elderfield, damals MoMAs *Chief Curator at Large*, entwickelte *Modern Starts* führend mit Peter Reed, Kurator der Architektur- und Designabteilung, mit der kuratorischen Assistentin der Grafikabteilung, Mary Chan, und mit Maria del Carmen González aus der Vermittlungsabteilung. Vgl. Elderfield u. a.: »Acknowledgements« (Anm. 10), S. 11-13.

¹⁴ The Museum of Modern Art, New York: *MoMA Explores the Diverse Representation of Places in Early Modernism*, 87/1998, S. 7, https://assets.moma.org/documents/moma_press-release_386989.pdf?_ga=2.16385462.1401790777.1701469235-329858333.1698925000 [Zugriff am 27.11.2023].

In der Kritik: Die lineare Dauerausstellung

Der Neuordnungsversuch von MoMA2000 stellte das Modell zur Debatte, nachdem die Sammlungen bis dato ausgestellt worden waren. Der Grundriss von 1996 zeigt die Bedeutung von Chronologie und Klassifikation als organisierende Prinzipien (Abb. 1). Während Zeichnung und Fotografie in voneinander getrennten Räumen verortet waren, dominierten Malerei und Skulptur die Dauerausstellung in der ersten von zwei Etagen. Deren Dramaturgie entwickelte sich entlang aufsteigend nummerierter Räume mit vor gegebenem Anfang und Ende; vom Postimpressionismus des späten 19. Jahrhunderts über die russischen Konstruktivisten bis zu Max Beckmann und José Clemente Orozco. Einzelne Räume waren den verschiedenen Avantgardestilen wie Futurismus oder Kubismus gewidmet und Werke von Künstlern wie Henri Matisse erschienen herausgehoben. Auf der nächsten Etage setzte sich die Dauerausstellung fort mit der Kunst der 1940er Jahre über Pop Art bis hin zu zeitgenössischer Kunst. Damit repräsentiert der Grundriss das am MoMA kanonisierte kunsthistoriografische Narrativ einer Fortschrittsgeschichte der Kunst, die seit dem späten 19. Jahrhundert als formalistisch motiviert, zugleich chronologisch und linear organisiert erschien und für welche der Anspruch eines historischen Überblickes mithilfe sogenannter ›Meisterwerke‹ zentral war.¹⁵

¹⁵ Vgl. zur Geschichte der Sammlungspräsentationen: John Elderfield: »The Front Door to Understanding«, in: ders. (Hg.): *Modern Painting and Sculpture. 1880 to the Present at the Museum of Modern Art*, New York, NY: The Museum of Modern Art 2004, S. 39-59. Vgl. methodisch: Maria Bremer: »Kunsthistoriografische Ausstellungsanalyse. Zum Anteil von Ausstellungen an der Kunstgeschichtsschreibung«, in: Luise Reitstätter/Carla-Marinka Schorr (Hg.): *Methoden der Ausstellungsanalyse* [in Vorbereitung].

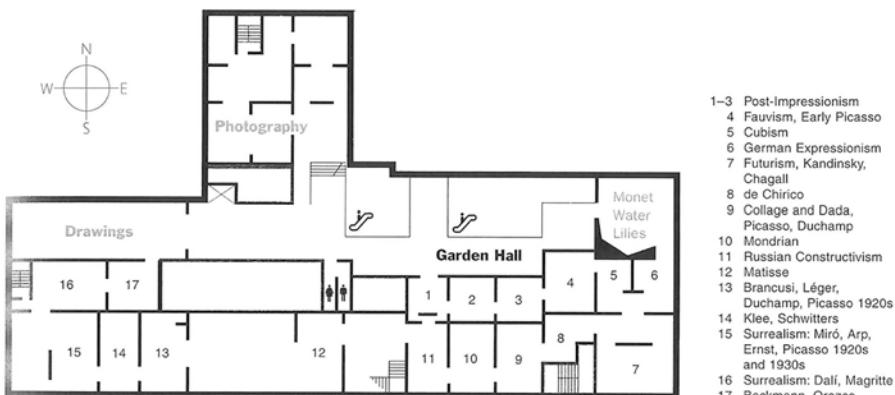


Abb. 1: Grundriss der Sammlungsausstellung des MoMA auf der ersten von zwei Etagen während der kuratorischen Leitung der Gemälde- und Skulpturenabteilung durch Kirk Varnedoe, 1996.¹⁶

Auf dieser modernistischen Erzählung baute im 20. Jahrhundert das Selbstverständnis des MoMA auf. Zugeschrieben wird sie häufig Alfred H. Barr, Gründungsdirektor und erster Leiter der Gemälde- und Skulpturensammlung des MoMA. 1936 hatte Barr *Cubism and Abstract Art* kuratiert, mit der er eine Geschichte der abstrakten Kunst erstmals in einem Diagramm visualisierte (Abb. 2).¹⁷ Es nahm als Titelbild des Kataloges und als Plakat in der Ausstellung eine besondere Rolle für deren Rezeption ein.¹⁸ Zugleich zeigt es bereits einige wesentliche Elemente der modernistischen Erzählung der späteren MoMA-Dauerausstellungen. Indem beispielsweise der Name Paul Cézannes oben mittig im Diagramm positioniert erschien, den Barr in Katalogtexten wiederholt als Quelle oder Urvater beschrieben hatte und von dem aus Pfeile auf jüngere Avantgardegruppen weisen, wurde genealogisches Denken kunsthistoriografisch wirkmächtig anschaulich gemacht.¹⁹

16 Vgl. Elderfield: »The Front Door« (Anm. 15), S. 53.

17 Vgl. Astrid Schmidt-Burkhardt: *Stammbäume der Kunst. Zur Genealogie der Avantgarde*, Berlin: Akademie Verlag 2005, S. 120ff.

18 Vgl. allg. zur Bedeutung von Ausstellungsgrafik: Jona Piehl: *Graphic Design in Museum Exhibitions. Display, Identity and Narrative*, Abingdon, Oxon/New York, NY: Routledge 2021.

19 Alfred H. Barr: »Introduction«, in: The Museum of Modern Art (Hg.): *Cubism and Abstract Art*, New York, NY: The Museum of Modern Art 1936, S. 19.

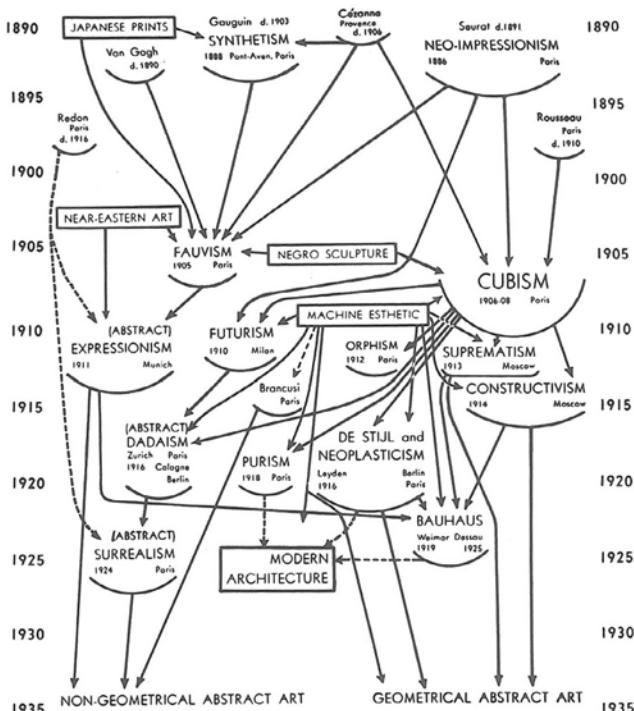


Abb. 2: S/W-Fassung des Diagramms zur Ausstellung Cubism and Abstract Art von 1936, ursprünglich nach einer Handzeichnung von Alfred H. Barr, für den Beitrag »Making Modern Starts« im Ausstellungskatalog zu Modern Starts, 1999.²⁰

Dabei lieferte das Diagramm weder eine kohärente Erzählung moderner Kunst noch den Grundriss für Barrs spätere Dauerausstellung. Dieser hatte eine erste Dauerausstellung mit konzeptionell deutlich anderen Akzenten erst 1964 mit Dorothy C. Miller erarbeitet. Doch erschien 1966 der Wiederabdruck des Ausstellungskataloges von 1936 mit unverändertem Diagramm. Die Erzählung der Moderne als Geschichte vor allem der Abstraktion, in welcher zum Beispiel der Postimpressionismus mit Cézannes Gemälde den An-

²⁰ Vgl. John Elderfield: »Making Modern Starts«, in: John Elderfield/Peter Reed/Mary Chan/Maria del Carmen González (Hg.): *Modern Starts. People, Places, Things. The Museum of Modern Art, New York*, New York, NY: Abrams 1999, S. 20.

fang der linearen Dauerausstellung markierte, haben seit den 1960er Jahren vor allem Barrs Nachfolger am MoMA kanonisiert und nur leicht variiert.²¹ Trotz der Kritik an der kunstimmmanenten, patriarchalen wie eurozentristischen Konzeption des Wissensbildes war es lange eine Referenz am MoMA und an anderen Museen.²² Die Kurator:innen von *Modern Starts* forderte es 1999 zu einem Gegenentwurf heraus.

Modern Starts: Fiktionen einhegen und produzieren

Im Oktober und November 1999 eröffnete *Modern Starts* sukzessive mit den drei Ausstellungsbereichen *People*, *Places* und *Things*. Statt wie bisher die *eine* Geschichte moderner Kunst zu präsentieren, wurde nach den »multiple histories«²³ gesucht. Die Kurator:innen unternahmen eine Revision der gesamten Museumssammlung erstmals entlang verbindender Bildmotive. Folglich bot *Modern Starts* mit dem Fokus auf figürliche Repräsentationen (*People*), Darstellung von Land und Stadt (*Places*) sowie die Idee des Objektes (*Things*) mindestens drei inhaltlich unterschiedliche Zugänge zur Kunst der Zeit 1880 bis 1920. Die drei Bereiche definierten die Kurator:innen in Anlehnung an das traditionelle System der Bildgattungen. Insbesondere die Gattungen des Porträts bzw. des Aktes, der Landschaft und des Stilllebens im Blick, entwickelten sie die neutraler wirkenden, generischen Begriffe *People*, *Places* und *Things*.²⁴ Doch erscheint der Zugriff auf die Gattungslogik motivisch verkürzt. Auch in den Avantgardekünsten finden sich noch Dar-

21 Vgl. dazu sowie zu Barrs Sammlungsausstellungen im Vergleich zu denen seiner Nachfolger wie William Rubin: Sandra Zalman: »Unpacking the MoMA Myth: Modernism under Revision«, in: *Modernism/modernity* 29 (2022) 2, S. 283-306, insbesondere S. 296f.; Elderfield: »The Front Door« (Anm. 15), S. 39-59, 47-49.

22 Vgl. zur Rezeption des Diagramms als »Barr-Modell« und zu frühen wissenschaftlichen wie künstlerischen Kommentaren und Kritiken v. a.: Schmidt-Burkhardt: *Stammbäume der Kunst* (Anm. 18), S. 155-184. Vgl. auch Iwona Blazwick/Frances Morris: »Showing the Twentieth Century«, in: Iwona Blazwick/Simon Wilson (Hg.): *Tate Modern. The Handbook*, London: Tate Gallery Publ 2000, S. 31f.; Hank Willis Thomas/Sarah Meister: *Hank Willis Thomas's Colonialism and Abstract Art*, in: MoMA Magazine, 15.09.2020, <https://www.moma.org/magazine/articles/421> [Zugriff am 27.11.2023].

23 Vgl. Elderfield: »Making Modern Starts« (Anm. 20), S. 18.

24 Vgl. ebd., S. 17-18, 26-28.

stellungen von Menschen, Orten und Dingen, wie es die Kurator:innen konstatierten.²⁵ Jedoch gilt das Gattungssystem im Sinne eines umfänglichen Regelsystems zur Steuerung der Produktion, Distribution und Rezeption von Kunst spätestens seit dem späten 19. Jahrhundert als überholt. Speziell den Avantgarden wurde dabei weniger die Rolle der Progression – wie es die Kurator:innen im Katalog ausführen – als die der Transgression dieses Systems zugeschrieben.²⁶ Dennoch wurde mit dem Fokus auf Themen und Motive letztlich die Gattung und damit die Suche nach Repräsentationen – statt wie zuvor Stile und die Suche nach Formprozessen – das ordnungsstiftende Prinzip der Ausstellung. Dieser Zugang war ein radikaler Bruch mit den bisherigen Dauerausstellungen des MoMA und erzeugte unterschiedliche Fiktionen.

Das Konzept führte bereits in der Entstehungsphase zu Spannungen; beispielsweise im Hinblick auf die Integration abstrakter Kunst. Anfangs planten die Kurator:innen die Entstehung der Abstraktion noch als vierten Bereich. Doch widersprach diese Idee der Gattungsordnung und ihrem Versuch einer kohärenten Gesamtstruktur der Ausstellung. Daher integrierten sie auch der Abstraktion oder sogar Konzeptkunst zugeordnete Werke in die drei Ausstellungsbereiche.²⁷ Dies führte zu produktiven, aber das Publikum auch irritierenden Neupositionierungen, wenn etwa Werke von Piet Mondrian oder Sol Le Witt figürlich-repräsentativ umgedeutet wurden (Abb. 3).²⁸

²⁵ Vgl. ebd., S. 27f.

²⁶ Vgl. ebd. Vgl. zur Transgression der Gattungen durch die Avantgarden z. B. Gottfried Boehm: »Das bildnerische Kontinuum. Gattung und Bild in der Moderne«, in: ders. (Hg.): *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, 3. Auflage, Berlin/Köln: Berlin Univ. Press 2010, S. 167–179, insbesondere S. 172. Für die Möglichkeit zur Diskussion der Ausstellung auf dem Workshop »Gattungen, Genres und die Avantgardisierung der Kunst« am 15.–16.12.2023 an der Bauhaus-Universität Weimar danke ich Jan von Brevern, Tobias Vogt und allen Teilnehmenden.

²⁷ Vgl. Elderfield: „Making Modern Starts“ (Anm. 20), S. 25–26, 29.

²⁸ Vgl. Hilton Kramer: »MoMA's Modern Starts Slights Abstract Art«, in: *The New York Observer*, 16.01.2000, <https://observer.com/2000/01/momas-modern-starts-slights-abstract-art/> [Zugriff am 27.11.2023].



Abb. 3: Ausstellungsansicht des Eingangsbereiches zu *People* in der Ausstellung *Modern Starts, 07.10.1999-01.02.2000 u. a. mit Sol Le Witts Wandzeichnung »On black walls«, 1975/2000 (Photographic Archive. The Museum of Modern Art Archives, New York. IN1836H.3. Photograph by Kate Keller, 2024 © Photo Scala, Florence).*

Auch der intermediale Zugang erzeugte neue Konstellationen von Objekten. So hing im Bereich *People* das Gemälde *Der Badende* von Cézanne unmittelbar neben einer Fotografie von Rineke Dijkstra, die eine jugendliche Person in Badehose am Schwarzen Meer porträtiert hatte (Abb. 4). Die Kurator:innen interessierten die Unterschiede der Bilder von Badenden.²⁹ Dabei galt das Gemälde am MoMA als repräsentatives »Meisterwerk« und hatte bis in die 1990er Jahre den Auftakt der Dauerausstellung markiert; isoliert von anderen Werken und in zentraler Blickachse.³⁰ Neben der zeitgenössischen Fotografie in *Modern Starts* war es nicht länger der Beginn einer genealogischen Erzählung, in welcher der Postimpressionismus als historischer Anfang moderner Malerei exponiert wurde. 1999 konnte diese Hängung provozieren und Teile des Publikums erschüttern.³¹

29 Vgl. John Elderfield: »Actors, Dancers, Bathers«, in: John Elderfield/Peter Reed/Mary Chan/Maria del Carmen González (Hg.): *Modern Starts. People, Places, Things. The Museum of Modern Art, New York*, New York, NY: Abrams 1999, S. 144-145.

30 Vgl. Elderfield: »The Front Door« (Anm. 15), S. 12.

31 Vgl. Sarah Boxer: »Snubbing Chronology As a Guiding Force in Art«, in: The New York Times, 02.09.2000, <https://www.nytimes.com/2000/09/02/arts/snubbing-chronology-as-a-guiding-force-in-art.html> [Zugriff am 27.11.2023].



Abb. 4: Ausstellungsansicht im Raum »Actors, Dancers, Bathers« im Bereich People in der Ausstellung Modern Starts, 07.10.1999–01.02.2000, 2000 (Photographic Archive. The Museum of Modern Art Archives, New York. IN1836F.17A. Photograph by Kate Keller, 2024 © Photo Scala, Florence).

Auch entfiel durch den Verzicht auf die Linearität, die die bisherige Chronologie mit sich gebracht hatte, ein vorgegebener Rundweg und damit das kuratorisch determinierte, entwicklungsgeschichtliche Narrativ der bisherigen Dauerausstellungen. Die Besuchenden sollten die drei Themenbereiche auf unterschiedlichsten Routen und damit neue, überraschende Erzählungen der Kunstgeschichte von 1880 bis 1920 erleben.³² Eine *Orientation Gallery* bot farbig codierte Grundrisse der drei Ausstellungsbereiche mit ihren zahlreichen Unterbereichen, um Besuchenden die Vielfalt der möglichen, eigenständig zu wählenden Wege durch die Ausstellung aufzuzeigen. Doch wurden die Grundrisse als Orientierungshilfe als ebenso herausfordernd beschrieben wie die visuellen Ausstellungskonzepte im Katalog.³³

32 Bis zu 20 verschiedene Routen sollen möglich gewesen sein. Vgl. Elderfield: »Making Modern Starts« (Anm. 20), S. 17, 21.

33 Vgl. Charles Stuckey: »Modern Starts: Raising the Barr?«, in: *Art in America* (2000) Mai, S. 53, 57.

Diagramme als Instrumente kuratorischer Praxis

Der Bruch mit dem über Jahrzehnte dominanten, linearen Ausstellungsmodell war auf dem Papier vor- und nachbereitet worden. Während des komplexen Prozesses aus Sammlungssichtung und Ausstellungskonzeption begannen die Kurator:innen zu zeichnen.³⁴ Schließlich entstanden Diagramme, in denen sie die Struktur eines jeden der drei Ausstellungsbereiche mithilfe von Unterthemen sowie deren Beziehungen zueinander schematisch ausarbeiteten (Abb. 5 & 6).³⁵ Diagramme können aufgrund ihrer Eigenschaften – zum Beispiel Relationen räumlich zu organisieren – als prädestinierte Instrumente kuratorischer Praxis gelten.³⁶ Mit ihnen konnten die Kurator:innen die zukünftige Ausstellung auf dem Papier gleichermaßen konkretisieren wie abstrahieren und kunsthistorisches Wissen sowie kuratorisches Handeln erproben.³⁷

Die Handzeichnungen publizierten sie im Katalog in einer frühen und in einer finalen Fassung als Reinzeichnung.³⁸ Damit wurde einerseits der kuratorische Prozess transparenter und angreifbarer gemacht. Andererseits demonstrierten die Kurator:innen unmittelbar den mit *Modern Starts* vollzogenen Gegenentwurf zum linearen Modell durch den direkten visuellen Vergleich mit dem *Cubism-and-Abstract-Art*-Diagramm (Abb. 2).

Mit den Diagrammen wurde eine Bildpraxis aufgegriffen, die am MoMA seit dessen Anfängen immer auch mit dem Anspruch von Objektivität und Deutungshoheit verbunden worden war.³⁹ Doch während das Diagramm von

34 Vgl. zur Bedeutung der Handzeichnung für Kurator:innen: Michelle Elligott: *René d'Harnoncourt and the Art of Installation*, New York, NY: The Museum of Modern Art 2018.

35 Vgl. Elderfield: »Making Modern Starts« (Anm. 20), S. 24-25. Zu den Friktionen des Entwurfsprozesses vgl. ebd., S. 29.

36 Vgl. Manuel Fontán del Junco: »The Diagrammatic Eye and the Curatorial Imagination«, in: Manuel Fontán del Junco/José Lebrero Stals/María Zozaya Álvarez (Hg.): *Genealogies of Art or the History of Art as Visual Art. Museo Picasso Málaga/Fundación Juan March*, Madrid: Editorial de Arte y Ciencia S. A. 2019, S. 26.

37 Vgl. zu Diagrammen in Erkenntnisprozessen einführend z. B.: Birgit Schneider: »Diagrammatics«, in: Horst Bredekamp/Vera Dünkel/dies. (Hg.): *The Technical Image. A History of Styles in Scientific Imagery*, Chicago, IL: University of Chicago Press 2015, S. 152-156; Sybille Krämer: *Figuration, Anschauung, Erkenntnis. Grundlinien einer Diagrammatologie*, Berlin: Suhrkamp Verlag 2016.

38 Vgl. Elderfield: »Making Modern Starts« (Anm. 20), S. 24, 27, 28.

39 Vgl. zur Bedeutung dieser Bildpraxis auch für die frühe Sammlungsgeschichte: Kirk Varney: »The Evolving Torpedo. Changing Ideas of the Collection of Painting and Sculpture of

1936 als Flussdiagramm oder Stammbaum interpretiert worden ist, ähneln die Diagramme von 1999 Netzwerken.⁴⁰ Im Diagramm *Places* beispielsweise erscheint das Thema des Ortes in der Kunst in der Opposition von natürlicher Landschaft und industrialisierter Großstadt (Abb. 6).⁴¹ Indem es weder eine Zeitachse noch Pfeile besitzt, lassen sich die durch Linien repräsentierten Beziehungen nicht in Ursachen und Wirkungen oder historische Narrative überführen. Analog zur Gesamtstruktur der Ausstellung bietet die Offenheit der Netzform weniger Orientierung, eröffnet darin aber größeren Raum für die Interpretationsfreiheit der Betrachtenden.⁴²

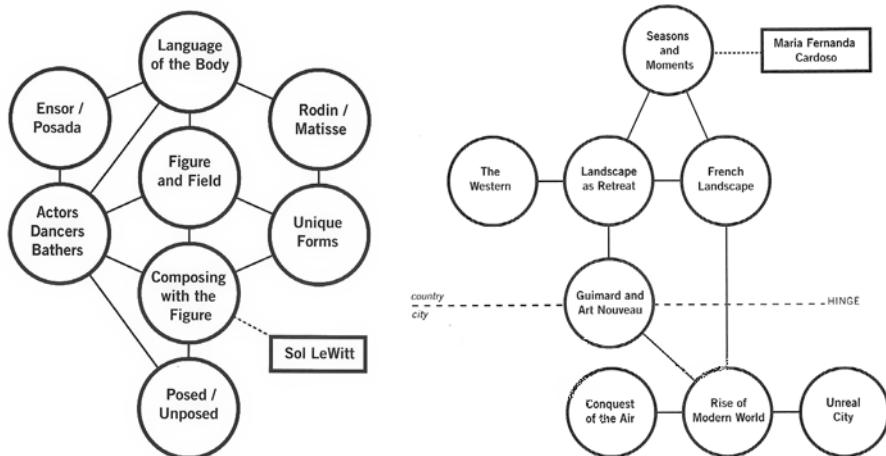


Abb. 5 & 6: Diagramm zu People (links) und zu Places (rechts) in der jeweils finalen Fassung für den Beitrag »Making Modern Starts« im Ausstellungskatalog zu Modern Starts, 1999.⁴³

the Museum of Modern Art», in: John Elderfield (Hg.): *The Museum of Modern Art at Mid-Century. Continuity and Change*, New York, NY: Abrams 1995, S. 12-73; Jana August: *Das MoMA als Torpedo. Zur Bildpolitik des modernen Museums*, Berlin: De Gruyter [in Vorbereitung].

40 Vgl. zur Baum- und Flussanalogie: Schmidt-Burkhardt: *Stammbäume der Kunst* (Anm. 17), S. 114-127.

41 Vgl. Elderfield: »Making Modern Starts« (Anm. 22), S. 25ff.

42 Vgl. zu dieser Funktion von Netzformen: Astrit Schmidt-Burkhardt: *Die Kunst der Diagrammatik. Perspektiven eines neuen bildwissenschaftlichen Paradigmas*, 2., überarbeitete Auflage, Bielefeld: transcript Verlag 2017, S. 32.

43 Vgl. Elderfield: »Making Modern Starts« (Anm. 20), S. 24, 27.

Ausstellungskritik

John Elderfield bezeichnete die Reaktionen auf *Modern Starts* als einen Mix aus Vergnügen und Bestürzung.⁴⁴ Unter Kritiker:innen galt die Ausstellung als »most ambitious project ever attempted at the Museum of Modern Art«.⁴⁵ Sie urteilten ambivalent; »a marvelous exhibition«, »intellectual humbug«, »hopeless muddle«.⁴⁶ Für Teile des Publikums war die Ausstellung mehr als nur herausfordernd, obgleich sie aufwendig didaktisiert erschien. Der Verzicht auf die chronologische Erzählung forderte ein an der linearen Dauerausstellung geschultes Publikum heraus. »A little war against time has begun.«⁴⁷

Rhetorisch derart aufgerüstet kommentierte die *New York Times* den am MoMA mit *Modern Starts* erprobten Wechsel von der chronologischen zur thematischen Hängung. Dabei war die Ausstellung mehr als ein Experiment. Sie markierte auch einen Paradigmenwechsel postmoderner Kunstmuseen in den 2000er Jahren. Auf der Suche nach Sammlungspräsentationen, die deutungsoffener und inklusiver als das lineare Modell sind, setzten auch Museen wie die Londoner Tate Modern auf thematisch geordnete, simultane Sammlungspräsentationen.⁴⁸ Obwohl Simultanität auch als künstlerisches Prinzip der Avantgarden gilt, hatte *Modern Starts* im Rückgriff auf das mit den Avantgarden als überwunden bewertete Gattungssystem einen unerfüllbaren, rückwärtsgewandten Zug. Daher zeigen die kuratorischen Diagramme letztlich auch eine kaum operationalisierbare Klassifikation. Doch lässt sich an ihnen lernen, wie in Dauerausstellungen nicht nur historische Wissensbestände, sondern auch spezifische Denkstile, Wissensbilder und epistemische Strukturen beharren.

44 Vgl. Elderfield: »The Front Door« (Anm. 15), S. 55.

45 Stuckey: »Raising the Barr?« (Anm. 33), S. 51.

46 Kramer: »Modern Starts Slights« (Anm. 28), o. S. Vgl. auch Hal Foster: »Museum Tales of Twentieth-Century Art«, in: *Studies in the History of Art* 74 (2009), S. 358.

47 Boxer: »Snubbing Chronology« (Anm. 31), o. S.

48 Vgl. Nick Prior: »Postmodern Restructurings«, in: Sharon J. Macdonald (Hg.): *A Companion to Museum Studies*, Malden, MA: Blackwell 2011, S. 516; Claire Bishop: *Radical Museology or, What's Contemporary in Museums of Contemporary Art?*, 2., überarbeitete Auflage, London: Koenig Books 2014, S. 24; Blazwick/Morris: »Showing« (Anm. 22), S. 35. Vgl. die frühe Kritik am postmodernen Museum: Rosalind Krauss: »The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum«, in: *October* (1990) 54, S. 3-17.



Abb. 7: Grundriss der Sammlungspräsentation des MoMA auf der fünften Etage des Neubaus von Yoshio Taniguchi und unter der kuratorischen Leitung der Gemälde- und Skulpturenabteilung durch John Elderfield, 2004.⁴⁹

Als radikales Ausstellungsexperiment mit der Sammlung war *Modern Starts* dennoch produktiv: Mithilfe interdisziplinärer Arbeitsstrukturen unterbrach es die Routinen, die mit tradierten Abteilungsgrenzen und -hierarchien einhergingen. Es bot durch Intermedialität und Temporalisierung kuratorische Strategien für zukünftige Sammlungsausstellungen. Es vermochte die kanonisierte Erzählung des Museums und dessen Deutungshoheit im Medium der Ausstellung und des Diagramms aufzubrechen. Es erzeugte Widerstände im Publikum und bei Kritiker:innen und erschütterte die Beziehung zwischen Museum und Teilen der Öffentlichkeit. In dem 2004 eröffneten Neubau des

49 Vgl. Elderfield: »The Front Door« (Anm. 15), S. 58. Die Präsentation begann in der fünften Etage des Neubaus erneut mit den Postimpressionisten, um in der vierten Etage chronologisch fortzufahren. Vgl. ebd., S. 55-59.

MoMA mit fast verdoppelter Ausstellungsfläche wurden die Neuerungen von *Modern Starts* jedoch nur vorsichtig in die Dauerausstellung integriert. Punktuell wurden Werke anderer Abteilungen in der erneut von Gemälden und Skulpturen dominierten, grob chronologisch organisierten Überblicksausstellung gezeigt (Abb. 7). Regelmäßige Neuhängungen ausgewählter Ausstellungsräume sollten die Dauerausstellung stärker dynamisieren.⁵⁰ Doch mit der Neupräsentation von 2004 setzte das Museum auf die Kontinuität des alten Modells: »Barr's old aim remains: the exhibited collection must offer a continuously present, visible demonstration of what the Museum stands for.«⁵¹ Auf das radikale Experiment folgte ein *backlash*, der den konservativen Charakter des Formats der Dauerausstellung unterstreicht. Damit wurden die lineare Fortschrittserzählung, die Repräsentationsansprüche und traditionelle Museumsstrukturen vorerst neu stabilisiert.⁵²

Revision auf Dauer

Mit dem kuratorischen Großprojekt *Modern Starts* war zu Beginn des 21. Jahrhunderts deutlich geworden, dass den MoMA-Sammlungen auch Werke fehlen, um mit einer Revision im Sinne der vom Museum proklamierten ›diversity of modern art‹ zu überzeugen.⁵³ Damit stand nicht nur die Geschichte und Bedeutung der Museumssammlung zur Diskussion, sondern auch die mit ihr entstandenen epistemischen Strukturen und institutionellen Praktiken. Dieses allgemeine Problem resümierte Stefan Heidenreich in Bezug auf die Sonderausstellung *Hello World* des Hamburger Bahnhofs Berlin wie folgt:

Wann immer wir etwas sammeln, gibt es zwei Arten von Dingen, die uns fehlen. Einmal das, was wir gern hätten, aber nicht bekommen. Und dann noch all das, was uns gar nicht erst interessiert. Schwierig wird die Lage, wenn wir

⁵⁰ Vgl. Elderfield: »The Front Door« (Anm. 15), S. 56–57.

⁵¹ Ebd., S. 57.

⁵² John Elderfield, der *Modern Starts* noch mit einem abteilungsübergreifenden Team kuratiert hatte, verantwortete in neuer Leitungsposition der Malerei- und Skulpturenabteilung die Dauerausstellung mit einem Team nur dieser Abteilung. Vgl. Foster: »Museum Tales« (Anm. 46), S. 357f.

⁵³ Vgl. Stuckey: »Raising the Barr?« (Anm. 33), S. 53, 55.

feststellen, dass uns gerade Letzteres doch hätte interessieren sollen. Das heißt nämlich, dass uns nicht nur ein paar Dinge fehlen, sondern dass vielleicht mit der ganzen Sammlung etwas nicht stimmt.⁵⁴

Modern Starts und die MoMA-Dauerausstellung von 2004 blieben hinter den museumskritischen, kunstwissenschaftlichen Debatten der 1990er Jahre noch zurück.⁵⁵ Eine auch repräsentationskritische Revision im Sinne einer stärkeren Diversifizierung der Sammlungen begann erst Ann Temkin, die seit 2008 die Gemälde- und Skulpturenabteilung des MoMA leitet. Mit der neuen Dauerausstellung 2019 forcierte sie zudem kuratorische Strategien, die *Modern Starts* getestet hatte, wie etwa Temporalisierung und Intermedialität.⁵⁶

Sonderausstellungen mit Sammlungen eröffnen Museen Raum für kuratorisches und transformatorisches Explorieren. Als temporäre Interventionen laufen sie jedoch Gefahr, zum rhetorischen Deckmantel für aufgeschobene oder ausbleibende, Museen und deren Machtverhältnisse nachhaltig verändernde Revisionen zu werden. Kritische Revisionen von Dauerausstellungen gleichen daher weniger abschließbaren Projekten als vielmehr langen, widerständigen Prozessen, die alle Bereiche des Museums involvieren. »Shake it all

54 Stefan Heidenreich: »Die falsche Spur«, in: der Freitag (Ausgabe 19/2018), 29.05.2018, <https://www.freitag.de/autoren/stefan-heidenreich/die-falsche-spur> [Zugriff am 27.11.2023].

55 Vgl. zur Bedeutung der Entstehung der *global contemporary art* oder der Rezeption des Konzeptes der *multiple modernities*: Nanne Buurman/Sarah Dornhof/Birgit Hopfener/Barbara Lutz: »Situating Global Art. An Introduction«, in: dies. (Hg.): *Situating Global Art. Topologies, Temporalities, Trajectories*, Bielefeld: transcript Verlag 2018, S. 11-32; Charles Green/Anthony Gardner: *Biennals, Triennials, and documenta. The Exhibitions that Created Contemporary Art*, Oxford: Wiley-Blackwell 2016, insbesondere S. 2-9, 182-206.

56 In der Folge wurden deutlich mehr Werke von Künstlerinnen, von afroamerikanischen als auch von Künstler:innen außerhalb Nordamerikas und Westeuropas erworben bzw. gezeigt. Auch wechseln die Werke der Dauerausstellung häufiger. Vgl. Jerry Saltz: *What the Hell was Modernism? The Museum of Modern Art tries to open itself up*, in: *Vulture* (2019), <https://www.vulture.com/2019/10/jerry-saltz-new-moma-modernism.html> [Zugriff am 27.11.2023]. Vgl. zur Kritik an einer inklusiveren Sammlungspolitik als folgenlose Rhetorik: Claire Bishop/Nikki Columbus: »Free Your Mind. A Speculative Review of #NewMoMA«, in: *schnittpunkt*/Joachim Baur (Hg.): *Das Museum der Zukunft. 43 neue Beiträge zur Diskussion über die Zukunft des Museums*, Bielefeld: transcript Verlag 2020, S. 76.

up« gilt längst für sichtbare Dauerausstellungen, deponierte Museumssammlungen und intransparente Organisationsstrukturen.⁵⁷

⁵⁷ Vgl. in dem Sinne die Vorschläge zu einer stärkeren Demokratisierung des MoMA: Bishop/Columbus: »Free Your Mind« (Anm. 56), S. 76-78. Eine Reihe von Protesten unter dem Hashtag #StrikeMoMA kritisierte 2021 das Finanzierungsmodell des MoMA und einzelne Mitglieder seines Board of Trustees. Vgl. z. B. Hakim Bishara: *Artist Coalition Announces 10-week >Strike< Against MoMA*, in: Hyperallergic (2021), <https://hyperallergic.com/631041/artist-coalition-announces-10-week-strike-against-moma/> [Zugriff am 27.11.2023].