

5. BILDER IN DER STADT

RAFFINIERTER DIALOGINSZENIERUNGEN –
AUSSTELLUNGSKONZEPTE UND KUNSTWELTEN
DER NEUNZIGER JAHRE

Im letzten Kapitel habe ich den Bau von neuen (Kunst-)Museen als Imagestrategie und Teil eines Stadtmarketingkonzepts mittels der drei Fallstudien: Amsterdamer *Museumplein* und Stedelijk Museum, Frankfurter „Museumsufer“ und Museum für Moderne Kunst (MMK) sowie Prager Nationalgalerie und Messepalast vergleichend untersucht. Im Folgenden werde ich die Ausstellungskonzepte der Eröffnungsausstellungen hinsichtlich ihrer Wirkung auf das öffentliche Ansehen des Museums und dessen Beitrag zur Imagebildung der Stadt analysieren. Um Aussagen über die Akzeptanz des Museums unter den jeweiligen Direktoren treffen zu können, wurden die Besucherstatistik, die Berichterstattung in der Presse und die Reaktion der Museumsdirektoren der jeweiligen beiden anderen untersuchten Museen herangezogen.

Die hier in chronologischer Reihenfolge untersuchten Ausstellungskonzepte sind:

- der „Szenenwechsel I“ (1991) von Jean-Christophe Ammann in Frankfurt am Main,
- das „Couplet I“ (1994), eine typische Ausstellung des damals gerade neu eingestellten Museumsdirektors Rudi Fuchs in Amsterdam, wo der Anbau des Stedelijk Museums in den neunziger Jahren noch nicht fertiggestellt war,
- die Eröffnungsausstellung der Modernen Galerie im Messepalast (1995) in Prag und die vorausgegangenen divergierenden Ausstellungskonzepte von Jiří Švestka und Jiří Ševčík.

Für diese Ausstellungen soll der Frage nachgegangen werden, wie „lokale“, „regionale“, „nationale“ und „internationale Kunst“ von den Museumsdirektoren in Relation zueinander gesetzt wurden und wie „international“ jeweils definiert wurde.

Die Kunst, Artefakte in einer Ausstellung so zu arrangieren, dass sie die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich ziehen und ihn zum Staunen oder Nachdenken anregen, hat eine lange Tradition. Aus heutiger Sicht wirkt die folgende Empfehlung von George Salles¹, die er in den dreißiger Jahren des letzten Jahrhunderts äußerte, brandaktuell: „Statt die Vorstellungskraft des Besuchers durch eine systematische, gleichförmige Anordnung einzuschläfern, stören wir sie auf: versuchen wir sie durch unsere Wahl zu reizen, sie mit Überraschungen wachzurütteln. Erhalten wir dem Gegenstand die suggestive Kraft“ (Salles 2001: 63). Er spielte damit jedoch auf die traditionelle Hängung des 19. Jahrhunderts an, welche er gegenüber der damals neuen systematischen Hängung auf weißen oder hellen Wänden bevorzugte. Seit dieser Revolution in der Bildpräsentation hat man immer wieder versucht, neue Präsentationsformen zu finden.²

Signifikant für die aktuelle Ausstellungspraxis ist, dass die Präsentationssprache der Ausstellungen verstärkt die visuelle Rhetorik miteinbeziehen. Ausstellungskuratoren vertrauen gegenüber dem aufklärerischen textbetonten Impetus vieler Ausstellungskonzepte in den siebziger Jahren heute in verstärktem Maße auf die evokativen und „ästhetischen Anmutungsqualitäten“ von Objekten (vgl. Korff/Roth 1990: 23). Korff und Roth nannten als zentrale Kennzeichen der Musealisierung, neben der „Re-Kontextualisierung“ der präsentierten Objekte und der „Faszination des Authentischen“, vor allem die Selektivität der Sammlung aus der Menge der überlieferten Relikte und Artefakte sowie die Auswahl für die Präsentation der Objekte (vgl. ebd.: 17ff.).

Hierzu kommen die neuen räumlichen Situationen, die über die Museumsan- und -neubauten in den neunziger Jahren geschaffen wurden, die Form (Architektur) und Inhalt (Kunst) teilweise in ein neues Verhältnis zueinander setzten. Die imagerächtigen Gebäude konnten im Extremfall die Kunst dominieren. Hier habe ich untersucht, wie das Ver-

- 1 Georges Salles (1889-1966) war als Archäologe 1929 an den Ausgrabungen in Balis-Meskeneh und 1938 in Shapur beteiligt. Er war seit 1932 Konservator für Asiatische Kunst am Louvre, von 1941 bis 1945 Direktor des Musée Guimet und von 1945 bis 1961 Direktor der Musées de France.
- 2 Siehe hierzu das fundierte Überblickswerk von Klüser/Hegewisch 1995: „Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Kunstausstellungen dieses Jahrhunderts“. Für die vergleichende Analyse von Ausstellungsinhalt und Präsentation des Amsterdamer Stedelijk Museums und des Frankfurter Städel nach 1945 siehe auch Puhan-Schulz 1995.

hältnis von Raum und Inhalt von den befragten Museumsdirektoren wahrgenommen wurde.

Der Erfolg der Auswahl der Kunstwerke durch die Museumsdirektoren/Ausstellungsmacher und die ihnen zugrunde liegenden Ausstellungskonzepte war zudem abhängig von den zum Teil divergierenden Diskursen, die innerhalb der „lokalen“ und der „internationalen Kunstwelten“ geführt wurden.

Der Soziologe Howard Becker (1982) hat das Konzept der „art worlds“ eingeführt, um den Mythos des individuellen Künstlers, der ganz für sich alleine produziere, zu dekonstruieren.³ Stattdessen betonte er den Aspekt der kooperativen Aktivität, indem er hervorhob, dass alle Künstler Teil von Kunstwelten seien, die von anderen Künstlern und einer Reihe von Personen, die dieselben Konventionen teilten, bevölkert würden und die „routiniert“ zur aktuellen Produktion der Künstler beitragen (Becker 1982: 1). Zum Netzwerk kooperierender Individuen, aus denen Kunstwelten bestehen, zählte er außer Künstlern vor allem die Galeristen, Kritiker, Sammler und nicht zuletzt die Ausstellungsmacher, welche das Werk eines Künstlers bekannt machen (vgl. ebd.: 13). Beckers Konzept ist damit geeignet, die Museumsdirektoren und ihre Ausstellungskonzepte nicht isoliert von ihrem jeweiligen lokalen und nationalen historischen und institutionellen Kontext zu betrachten. Außerdem werde ich kontrastiv dazu auch den Einfluss der Persönlichkeit und der persönlichen Vorlieben auf die Ausstellungskonzepte untersuchen.

Becker erklärte, dass Kunstwelten unterschiedliche Größen haben können: „from small, local, esoteric groups to large, inclusive, international ones“ (ebd.: 362). Der Aspekt der unterschiedlichen Größe der Kunstwelten, den Becker nicht weiter ausführte, soll im folgenden konkretisiert werden: Ich gehe davon aus, dass die Größe der Kunstwelten von „lokaler“ bis zu „internationaler Kunstwelt“ reicht. Dabei wird durch das Konzept der „lokalen Kunstwelt“ die Auffassung unterstrichen, dass der Ort, an dem etwas geschieht, durch internationale Verbindungen nicht obsolet geworden ist – und durch das Konzept der „internationalen Kunstwelt“ werden die Verbindungen zwischen den

3 Für anthropologische Studien, die mit Beckers Konzept der „art worlds“ gearbeitet haben, siehe Ericson (1988) über Maler in der Stockholmer Kunstwelt, Maruška Svašek (1996a) über Künstler in der tschechischen Kunstwelt. Helena Wulff (1998) verließ die lokale bzw. nationale Ebene, indem sie Beckers Konzept der Kunstwelt auf die transnationale Ebene übertrug und, ausgehend von mehreren Ballettzentren, über die hochmobile transnationale Ballettwelt forschte.

Orten und das Prinzip der Mobilität unterstrichen, die nicht an allen Orten und Positionen gleichermaßen gegeben ist.⁴ Auch muss betont werden, dass zur kooperativen Aktivität der Kunstwelten auch Konkurrenzen und Machtdynamiken innerhalb und zwischen den verschiedenen lokalen und nationalen Kunstwelten gehören.

Wichtige stilbildende Instrumente innerhalb der internationalen Kunstwelt sind dabei internationale Großausstellungen wie die „documenta“ in Kassel, die Biennale in Venedig und die Biennale in Sao Paulo, wobei die „documenta“ für die europäischen Kunstmuseen als Spiegel des Zustands der zeitgenössischen Kunst und als Trendsetter besonders ins Gewicht fällt. Die Teilnahme an solchen Ausstellungen bedeutet für einen Künstler nicht nur die Zunahme an sozialem und Prestige-kapital (vgl. Bourdieu 1989), sondern auch die Stärkung seiner Position innerhalb des internationalen Kunstmarkts.

Abschließend soll die Frage beantwortet werden, ob sich bei den drei untersuchten Ausstellungen so etwas wie ein persönlicher Stil, eine persönliche „Stimme“ der Ausstellungs-dramaturgen herauskristallisieren lässt oder ob die internationalen Verbindungen und Kooperationen innerhalb der Kunstwelten die Vereinheitlichung dessen, wie etwas bzw. was im Museum präsentiert wurde, förderten.

Jean-Christophe Ammann: „Szenenwechsel I“

Am 6. Juni 1991 wurde in Frankfurt am Main das Museum für Moderne Kunst unter dem zwei Jahre zuvor aus Basel abgeworbenen Direktor Jean-Christophe Ammann (*1939) eröffnet. Der Ausgangspunkt der Sammlung war der 1980/81 erworbene Teil der Sammlung des Darmstädter Fabrikanten Karl Ströher, der vornehmlich aus amerikanischer Kunst der sechziger Jahre bestand (67 Werke).⁵ Anstatt die sechziger Jahre „schrittweise in die Gegenwart hinüberzuführen“, was Ammann nicht zuletzt wegen der damaligen Preise auf dem Kunstmarkt schwierig bis unmöglich erschien, entschied er sich, einen zweiten „Brückenkopf“,

- 4 Beispielsweise durch Wanderausstellungen, Reisen und Auslandsaufenthalte von Museumsdirektoren, Galeristen, Journalisten und Künstlern; den Besuch von bzw. die Teilnahme an Verkaufsausstellungen (Kunstmessen), internationalen Großausstellungen und durch die Medien.
- 5 Als weitsichtiger Sammler hatte Ströher hauptsächlich Werkgruppen von Künstlern erworben. So gelangte beispielsweise die Pop Art als „geschlossenes Phänomen“ in die Sammlung (vgl. Ammann 1993: 12).

nämlich „die Gegenwart“ mit Werkkomplexen von Künstlern der mittleren und der jüngeren Generation, aufzubauen (Ammann 1993: 13).⁶ Als Verbindungselement zwischen den beiden „Brückenköpfen“ setzte er sogenannte „Brücken“ ein, das heißt Künstler, deren Schaffen „über einen langen Zeitraum (etwa 25 Jahre) unverändert intensiv geblieben ist [und] eine hohe Verbindlichkeit für die neunziger Jahre besitzt“, wofür er Werkkomplexe von Bernd und Hilla Becher (*1931/1934), On Kawara (*1932) und Gerhard Richter (*1932) wählte (ebd.: 15). Die räumliche Umsetzung sah dann wie folgt aus: Bernd und Hilla Becher, die sich auf Fotoserien von Häusern, Wassertürmen und Industrieanlagen spezialisiert haben, umfassten mit ihren Serien in einem Raum den Zeitraum von 1961 bis 1991, und On Kawaras Raum enthielt „Datums-Bilder“ von 1966 bis 1991, Gerhard Richters Raum mit dem Zyklus „18. Oktober 1977“ (nach Zeitungsfotos gemalte Bilder der RAF-Häftlinge in Stammheim) schloss dagegen an die frühen Werke aus der Sammlung Ströher an (vgl. Ammann 1993: 15).

Ammanns Arbeitsweise entsprach der vom Gründungsdirektor Peter Iden vertretenen Konzeption, den Schwerpunkt auf Installationen zu legen, wobei Ammann Installationen als „raumbezogene Arbeiten von Künstlern, die mehrheitlich nur in temporären Ausstellungen zu sehen sind“ definierte (Ammann 1993: 13). Durch die Installationen sollte der zeitgenössische Schwerpunkt des neuen Museums unterstrichen werden, den Ammann wie folgt hervorhob: „Das ist ein Museum der zeitgenössischen Kunst, auch wenn es Museum für Moderne Kunst heißt. [...] Ein Museum der zeitgenössischen Kunst besteht weniger aus Bildern, sondern aus räumlichen Installationen“ (I.12). Für diese „Installationen“ bediente sich Ammann der Medien Fotografie, Video, Zeichnung, Graphik, Skulptur und Environment. Insbesondere experimentierte er mit der Präsentation von Videoinstallation und Environments und orientierte sich

6 In seinem Buch „Bewegung im Kopf“ gab er als noch ausbaufähiges Fundament der mittleren Generation zunächst folgende Künstler an: Anna und Bernhard Blume (*1937/*1937), Siah Armajani (*1939), Jeff Wall (*1946), Nam June Paik (*1932), Christian Boltanski (*1944), Rémy Zaugg (*1943), Peter Roehr (*1944), Charlotte Posenske (*1930), Bruce Naumann (*1941), James Turrell (*1943), Lothar Baumgarten (*1944), Mario Merz (*1925) und Alighiero e Boetti (*1940/*1940). Für die jüngere Generation nannte er vorerst Katharina Fritsch (*1956), Bill Viola (*1951), Reinhard Mucha (*1950), Stephan Balkenhol (*1957), Rosemarie Trockel (*1952), Axel Kasseböhmer (*1952), Francesco Clemente (*1952), Julian Schnabel (*1951), Thomas Ruff (*1958), Günther Förg (*1952) und den 1957 geborenen Manfred Stumpf (vgl. Ammann 1993: 15f.).

damit am von der „documenta“ vorgegebenen Zeitstil der neunziger Jahre.⁷

Die Ausgangssituation für Ammanns Präsentationskonzept bestand in der durch Hollein entworfenen räumlichen Struktur des Museums (siehe Kap. 4). Die 4.150 qm Ausstellungsfläche ist in überschaubare kleinere und größere, sehr unterschiedlich geschnittene Räume aufgeteilt, die weder eine chronologische noch eine hierarchische Anordnung der Kunst erlauben, sondern den Ereignischarakter der einzelnen Räume hervorheben, die dafür prädestiniert scheinen, das Schaffen einzelner Künstler aufzunehmen. Ammann reagierte auf diese räumliche Situation in zweierlei Hinsicht: Zum einen setzte er an Holleins Raumgestaltung kleine „Eingriffe“ durch, um Räume „aus der Sicht der Praktikabilität und der Anforderungen der Künstler zu definieren“ (Amman 1993: 13). Zum anderen überlegte er sich ein flexibles Ausstellungskonzept, nach welchem acht bis zehn Räume des Museums zweimal jährlich, alle sechs Monate, neu „einzurichten“ sind. Diese immer neuen Kombinationen von Werkkomplexen und Einzelwerken bezeichnete Ammann als „Szenenwechsel“, wovon die Eröffnungsausstellung den Auftakt bildete (vgl. ebd.: 8). Dieses Rotationsprinzip sah vor, dass die einzelnen Werke der Sammlung, nachdem sie einmal gezeigt worden waren, nicht im Depot verschwinden, sondern in immer neuen Konstellationen wieder auftauchen.

Nachdem Ammann festgelegt hatte, welche Künstler und Kunstwerke im Museum präsentiert werden sollten, mussten nur noch die Räume und die Werke zugeordnet werden. Er ging dabei generell davon aus, „dass Kunstwerke Wesen sind, deren Dialogfähigkeit quer durch die Jahrhunderte funktioniert“. Die Dialogfähigkeit, auf die er sich bei der Auswahl bezog, beruhte, wie er schrieb, weniger auf einer „Assoziationsfähigkeit“, sondern auf einer „inhaltliche[n] Stringenz“ (ebd.: 45).

Auffällig an Ammanns Auswahl der Künstler ist, dass Kunst aus Dritte Welt-Ländern, aber auch aus Osteuropa ausgeklammert blieb. Er arbeitete mit Künstlern aus den „Hochtechnologiestaaten im Westen [Europa, Amerika] und im Osten, sprich Japan“ (I.12). Ausgehend von der Feststellung, dass die Metropolen ihre stilbildende Funktion verloren hätten und dem Globalisierungsgedanken, dass „Wissen“ allgegenwärtig geworden sei, argumentierte Ammann, dass sich „zündende Ideen“ in

7 1991, also im gleichen Jahr wie die Eröffnung des Frankfurter MMK, konzipierte Jan Hoet die „documenta IX“ mit einer befremdlich anmutenden Videoinstallation des amerikanischen Künstlers Bruce Nauman (*1941) im zentralen Eingangsbereich des Friedericianums (siehe Hoet 1991; Greverus 1995b: 5ff.).

der Kunst überall ereignen könnten, also auch in der Region (vgl. Ammann 1993: 29). Gegenüber der Idee des Künstlers als internationalem Wesen hob er dessen regionale Verankerung hervor:

„Die globale Sicht der Welt beruht heute auf Telekommunikation, der Elektronik und der Wirtschaft [...]. Natürlich hat die Kunst ihre Wurzeln und Quellen immer in der Region. Eine Kunst ohne Wurzeln oder Quellen gibt es nicht. Natürlich ist der Künstler kein internationales Wesen. Er kam an einem bestimmten Ort zur Welt, wuchs in einer bestimmten Region auf und hat eine Vergangenheit [...]. Die Kunst ist immer regional, doch sie ist es in Bezug auf ihre internationale Bedeutung. Regional heißt ja nicht provinziell!“ (Ammann, in: Zaugg 1994: 189f.)⁸

Diese regionale Verankerung bildet seiner Meinung nach gerade eine Chance für jedes Museum, sich ein eigenes Profil zu schaffen. Entsprechend befinden sich im Frankfurter Museum einige Werkgruppen von Künstlern, die in Frankfurt leben, wobei Ammann hier insbesondere auf Künstler der jüngeren Generation setzte bzw. diese gezielt aufbaute (vgl. Ammann 1993: 28f.)⁹

Bei der Auswahl der Künstler setzte Ammann auf Themen, die seiner Meinung nach „uns alle täglich beschäftigen“ und somit eine gewisse Allgemeingültigkeit haben: „eben Zeit, Angst, Tod, Sexualität; und dann Ordnung und Unordnung, die sich verhalten wie Zufall und Notwendigkeit oder Gesetzmäßigkeit, [...] und das Ähnliche und das Verschiedene“ (I.12; vgl. auch Ammann 1993: 7). Danach befragt, ob er einen bestimmten Künstlertypus bevorzuge, wollte sich Ammann auf keine bestimmte Richtung wie z.B. Konzeptkunst, expressive oder sinnliche Malerei festlegen lassen, er sagte: „Mich haben immer einzelne Künstlerpositionen wo auch immer interessiert“ (I.12).¹⁰

8 Ähnlich formulierte er mir gegenüber über die „Regionalisierung“ der Kunst vor Ort, die unterscheidbar machen könne: „Ich muss [mich als Künstler] vielleicht mal fragen: ‚Was ist denn das, der tägliche Fischgeruch im Hafen von Toulon oder der tägliche Ölgeruch? [...] Was unterscheidet mich eigentlich an dem Ort, an dem ich wohne?‘“ (I.12).

9 In seinem Buch werden insbesondere die Werkgruppen von Barbara Klemm (*1939), Peter Rösel (*1966), Udo Koch (*1958) und Manfred Stumpf (*1957) angesprochen (siehe Ammann 1993).

10 Rémy Zaugg konnte allerdings ausmachen, dass Ammann „Traditionalisten“ oder „Formalisten“ kaum interessierten. In diesem Zusammenhang nannte Zaugg die Künstler Carl André, Robert Mangold, Sol Le Witt, Robert Ryman und Donald Judd (vgl. Zaugg 1994: 164f.).

Zu Ammanns Konzept gehörte die Vermittlung durch seine persönlichen Führungen, in denen er gerne die Rolle des Geschichtenerzählers übernahm und so relativ schnell eine lokale, von seinem Stil begeisterte Gemeinde um sich versammelte.¹¹ Bis zu seiner Pensionierung hielt Ammann immer am eintrittsfreien Mittwoch um 18 Uhr Führungen ab, und es wurde zudem ein Künstlerfilm aus der hauseigenen Videothek gezeigt. Über die mündliche Vermittlung sagte Ammann: „Die Leute von der Notwendigkeit einer Sache zu überzeugen, das bereitet mir großes Vergnügen. Das ist der Grund, wieso ich Führungen mache. Ich tu’s nicht aus Höflichkeit oder Verpflichtung“ (Ammann, in: Zaugg 1994: 121). Im Vergleich zu Amsterdam, Prag oder anderen europäischen Museen stellte die öffentliche Führung durch den Museumsleiter eine große Ausnahme dar. Die persönlichen Führungen wirkten sich zudem förderlich auf die Akzeptanz seiner Arbeit durch die lokale Kunstwelt aus.



Abb. 17: MMK, Frankfurt am Main, Raum 1.08, „Die Tischgesellschaft“, 1988 von Katharina Fritsch sowie Werke von Anna und Bernhard Blume und Hanne Darboven

11 Zudem boten seine Mitarbeiter zahlreiche künstler- oder themenspezifische Führungen an, die in der Regel ebenfalls gut besucht waren.

Ammann erwies sich aufgeschlossen und geschickt in Bezug auf die Zusammenarbeit mit Sponsoren. Er rief den Verein der Freunde des MMK ins Leben und öffnete das Museum für größere und kleinere Events wie Modenschows und „Tischgesellschaften“¹², womit er auf die Zwangslage reagierte, keinen Etat für Ankäufe und die „Szenenwechsel“ zur Verfügung zu haben. Soweit zum Konzept und persönlichen Stil des Museumsdirektors.

Welche Hinweise auf das öffentliche Ansehen des Museums ließen sich nun beim MMK ausmachen? Als ein Hinweis können hier die Besucherzahlen fungieren: Abgesehen vom Novitätsbonus (100.000 Besucher binnen der ersten drei Monate), konnte Ammann noch zweieinhalb Jahre nach der Eröffnung mit einigem Stolz einen auf die Woche gerechneten Tagesdurchschnitt von 300 bis 400 Besuchern verkünden, was viel ist für ein Museum, das eigentlich über keinen Bereich für Sonderausstellungen verfügte (vgl. ebd.: 20 u. 27).¹³ Auch dass das MMK als erstes Museum der Stadt Frankfurt seit dem 14. Mai 1992 Eintritt erhob, zeigt keine negativen Auswirkungen auf dessen Popularität.

Ein anderer Hinweis auf die Akzeptanz ergibt sich aus der überregionalen Berichterstattung der Presse. Die Eröffnung des MMK erhielt eine auffallend breite Resonanz, sowohl in den einschlägigen deutschen und schweizer Tages- und Wochenzeitungen als auch in kleinen Regionalzeitungen vom *Buxtehuder Tagblatt* bis zur *Tagespost Speyer*. Die Berichte fielen dem Gesamttenor nach positiv aus und konzentrierten sich vor allem auf die Erlebnisqualität der Architektur, insbesondere der Innenraumgestaltung. Diesbezüglich schrieb beispielsweise Mathias Schreiber in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*:

„Doch innen ist es [das Gebäude] gewaltig, teilweise sogar monumental, mit opulenten Festsäulen und intimen Gebetsnischen, mit tiefen Schluchten, hohen Brücken, kolossalen Treppen, mit überraschenden Durchgängen, präntösen Aufgängen und katakombischen Geheimgängen. Keine Gefahr, hier irgendwo einzuschlafen, nein, der Benutzer bleibt wach, wo auch immer er geht oder steht“ (*Frankfurter Allgemeine Zeitung* 08.06.1991).

Ammann war sich durchaus der Schwierigkeit bewusst, angesichts der eigenwilligen Räumlichkeiten das Gleichgewicht zwischen Kunst und

12 Die „Tischgesellschaft“ war ein wiederholt an der gleichnamigen Skulptur (1988) von Katharina Fritsch abgehaltenes Dinner für Sponsoren.

13 Ammann erhielt erst im Dezember 1999 mit dem Hauptzollamt die von Anfang an geforderte Ausstellungshalle in Ergänzung zum MMK.

Architektur herzustellen. Er erklärte: „Es war zum einen extrem wichtig, dass man die Architektur über die Kunst wahrnimmt und die Kunst über die Architektur und zum anderen, dass die Kunst sich nicht gegen die Architektur wehren durfte und umgekehrt die Architektur die Kunst nicht bedrängen durfte“ (I.12).

Signifikant für die Bestückung des Museums durch Ammann war, dass fast jedem Künstler ein eigener Raum zur Verfügung stand.¹⁴ Die Ausstellungsfläche verlief über drei Ebenen mit zusätzlich eingeschobenen Räumen, auf denen die Werke von knapp fünfzig Künstlern präsentiert wurden.

Es soll hier nicht auf alle Ammann'schen Attraktionen und Rauminszenierungen eingegangen werden. Vielmehr sollen stellvertretend für die vielen Reize und Raumerlebnisse zwei Beispiele fungieren, die in der Presse wiederholt als besonders gelungene bzw. misslungene Korrespondenz zwischen Architektur und Kunst aufgegriffen wurden. Holleins präventive und beeindruckende Innenraumgestaltung konnte sowohl Ausdruck und energetische Kraft der Kunstwerke noch potenzieren, als auch zur Depotenzenierung der ausgestellten Kunst beitragen: So gab z.B. Nicola Kuhn im Berliner *Tagesspiegel* als Beispiel einer Situation, wo die Architektur der Kunst die Show stehle, den Beuys-Raum mit „Blitzschlag mit Lichtschein auf Hirsch“ an, sie schrieb: „Die zum Betrachter hin leicht ansteigende Decke, in der die Trapezform als Beleuchtungsfläche erneut betont wird, gibt dem gesamten Raum eine solche Dynamik, dass die verhaltene Eindringlichkeit des Beuys'schen Ensembles empfindlich gestört wird“. Dafür sah sie die Unterbringung eines Kunstwerks in der gegenüberliegenden spitzwinkligen Ecke als „ingeniös gelöst“ an: „Dort haben 32 völlig gleiche Männer an einem schmalen Holztisch Platz genommen, der sich ins Unendliche fortzusetzen scheint. Die auf einen Punkt zulaufenden Raumfluchten unterstreichen das Stereotype dieser geklonten ‚Tischgesellschaft‘ von Katharina Fritsch“ (*Der Tagesspiegel* 07.06.1991).

Dem Bau wurde wegen seiner außergewöhnlichen Architektur in der Presse eine „weltstädtische Atmosphäre“ zugeschrieben (Andreas Skipis, in *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 07.06.1991) und auf der Wirkungs-

14 Diese Konzentration auf die Künstlerpersönlichkeit entsprach auch der Reihe der Publikationen, die sich jeweils auf eine bestimmte Werkgruppe bezogen. Zur Eröffnung erschien ein Katalog über die Sammlung Ströher (Ammann/Präger 1991), derweil die einzelnen Szenenwechsel lediglich über Faltpfeile dokumentiert wurden.

ebene eine durchaus zeitgemäße „Rauminszenierung für synästhetische Erlebnisse“ (*Frankfurter Allgemeine Zeitung* 08.06.1991).

Eine ganz andere Ebene der Akzeptanz ließ sich im Gespräch mit den Direktoren der Prager Modernen Galerie und des Amsterdamer Stedelijk Museums ausmachen: Jiří Ševčík, der erste Direktor der Prager Modernen Galerie, äußerte sich generell enttäuscht über Ammanns Leistung im MMK und dessen Konfrontationen der Werke, er sagte: „Mit diesem Museum müsste er etwas mehr auf die Reihe bekommen als Wechselausstellungen – das ist sehr einfach, das ist sehr beliebig“ (I.22).¹⁵ Die von Ammann eingeforderte inhaltlichen Stringenz wurde also nicht immer als eine solche wahrgenommen. Auch gab Ševčík an, gegenüber dem „internationalen Brei“ stärker „national orientierte Konzepte“ zu bevorzugen (I.22). Ein solches „national orientiertes Konzept“ war er dann auch bemüht, für die Eröffnungsausstellung der Prager Modernen Galerie im Messepalast durchzusetzen.

Rudi Fuchs, der Leiter des Amsterdamer Stedelijk Museums, äußerte sich nicht direkt zu Ammanns Konzept, aber Ammann erzählte, dass Rudi Fuchs ihm bereits in den siebziger Jahren Verrat vorgeworfen habe, nämlich dass er neben den in den zwanziger bzw. dreißiger Jahren geborenen europäischen Konzept-Künstlern der *Arte Povera*¹⁶ plötzlich auch Künstler zeige, die figurativ malten, oder dass er sich zu wenig für den amerikanischen Minimalisten Donald Judd (*1928) einsetze (I.12). Fuchs legte in seinem Ausstellungskonzept, wie wir gleich sehen werden, andere Schwerpunkte an als Ammann.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die Arbeit Ammanns im Frankfurter MMK von konkurrierenden Museumsdirektoren eher kritisch zur Kenntnis genommen wurde, derweil sie vor Ort primär positiv wahrgenommen wurde. Interessant ist die Tatsache, dass Ammann im Frankfurter MMK primär auf den „Dialog“ zwischen bereits anerkannten „internationalen“ Künstlern aus den Hochtechnologiestaaten USA, Europa und Japan setzte, aber auch einige Frankfurter (lokale) Künstler wiederholt präsentierte und somit für den internationalen Kunstmarkt aufbaute. Frankfurt, welches von seinen Stadtoberhäuptern gerne zur europäischen Kulturmetropole stilisiert wurde, holte sich mit Ammann einen Schweizer als Museumsdirektoren, der kaum ein Interesse daran haben konnte, deutsche Künstler als „nationale“ Künstler zu präsentie-

15 Ševčík bevorzugte deswegen den Besuch im Portikus, im Kunstverein oder im Deutschen Architekturmuseums (I.22).

16 Wie z.B. Mario Merz (*1925) oder Jannis Kounellis (*1936).

ren, sondern diese stattdessen als „regionale“ in Bezug auf ihre internationale Bedeutung kontextualisierte. Mit seiner raumbezogene Präsentation von Videokunstwerken und Environments, mit der Tischgesellschaft, den Fotoserien von Häusern und Industrieanlagen, den Datumbildern, schuf er Rauminszenierungen, die nach innen und außen signalisierten, dass das Museum und die Stadt, in der es steht, am Puls des Zeitgeschehens sind. Denn ähnlich wie Ammann im Frankfurter MMK setzten auch die Leiter der „documenta“ seit den neunziger Jahren zunehmend auf Videokunstwerke und Installationen zur Schaffung „synästhetischer Raumerlebnisse“. In Frankfurt konnte der spektakuläre Bau und dessen zeitgenössischer Inhalt dazu beitragen, Frankfurts lokalen Bedeutungsüberschuss zu unterstreichen, wobei die Form (die Architektur) teilweise den Inhalt (die Kunst) dominierte, was wiederum auf die Auswahl von Hollein als kapriziösem Architekten zurückzuführen war.

Rudi Fuchs: „Couplet I“

Als Rudi Fuchs (*1942) im Februar 1993 den Direktorenposten im Amsterdamer Stedelijk Museum übernahm, traf er auf eine gänzlich andere Ausgangssituation als Ammann wenige Jahre zuvor in Frankfurt: Für die permanente Ausstellung und Wechselausstellungen standen Fuchs 14.500 qm Ausstellungsfläche in einer Architektur zur Verfügung, deren schlichte, rechteckig und quadratisch geschnittenen Räume gegenüber der Kunst zurückhaltend auftraten. Fuchs übernahm mit dem Stedelijk im Unterschied zum Frankfurter MMK einen Großbetrieb mit einer renommierten Präsenzbibliothek, einem Buchladen, eigenem Verlag, einem verpachteten Café und einer gewachsenen Sammlung mit insgesamt 55.000 Werken, davon 5.000 Gemälden und Skulpturen.¹⁷ Zum Ausbau dieser Sammlung standen ihm jährlich stolze zwei Millionen Gulden zur Verfügung, während Ammanns Ankaufsbudget von einer halbe Millionen Mark kurze Zeit nach der Eröffnung des MMK gestrichen worden war.¹⁸ Im Stedelijk Museum gab es zudem eine über vierzigjährige Tradition, Konzerte zeitgenössischer Musik, Lesungen und Symposien zu veranstalten, und die Zahl der Sonderausstellungen war seit 1945 konti-

17 Siehe den Bestandskatalog der Sammlung (Pieters 1989). Außer Gemälden und Skulpturen gab es noch die großen Sammlungsschwerpunkte: Graphik, Zeichnung, Fotografie und angewandte Kunst.

18 Auch beschäftigte das Museum 13 Kustoden, also gut vier Mal soviel, wie das MMK zu Beginn hatte (vgl. Schweighöfer 1993: 53f.).

nuierlich gestiegen – so waren unter seinem Vorgänger Wim Beeren (1985-93) jährlich zwischen 35 und 45 Sonderausstellungen präsentiert worden. Fuchs formulierte seine erste Zielsetzung, wieder stärker mit der umfangreichen Sammlung zu arbeiten, besonders pointiert in der *Süd-deutschen Zeitung*: „International gesehen haben wir noch die beste und größte Kollektion, nur wurde die nie gezeigt. Das Stedelijk muss wieder die leitende Rolle übernehmen, die es einmal gehabt hat“ (Fuchs, zitiert nach *Süddeutsche Zeitung* 19./20.03.1994).¹⁹

Anders als Ammann, der in Frankfurt ganz neu beginnen konnte, wollte sich Fuchs mit seinem Ausstellungskonzept vom Programm seines Vorgängers Beeren absetzen. Inhaltlich wollte er mit der „Front der franko-amerikanischen Ästhetik brechen“ (Fuchs, zitiert nach Schweighöfer 1993: 55) und den Schwerpunkt der Ausstellungstätigkeit wieder stärker auf die „europäische Kunst“ legen, die er auch innerhalb der Entwicklung der „documenta“ gegenüber der amerikanischen unterrepräsentiert sah, wie er mir gegenüber in einem Expertengespräch erklärte (I.9). Seine Favoriten unter den Künstlern kamen mit Ausnahme des Konzeptualisten Lawrence Weiner (*1940) und des Minimalisten Donald Judd (*1928) – den er besonders schätzte, so dass er sein Büro mit dessen Möbeln einrichten ließ – aus den Niederlanden, Deutschland, Österreich, Italien und England. Fuchs setzte den Ausgangspunkt für sein Interesse an Künstlerpositionen ganz entschieden innerhalb seiner eigenen Generation an.²⁰

Fuchs betonte den traditionsbedingten nationalen Aspekt seiner Künstlerauswahl, als er in einem Zeitungsinterview äußerte, verstärkt auch einheimischen Malern Ausstellungen widmen zu wollen, da das Stedelijk nicht nur international ausgerichtet, sondern auch ein „nationales Museum für die zeitgenössische Kunst“ sei (vgl. Fuchs, zitiert nach *Süddeutsche Zeitung* 19./20.03.1994). Diese Äußerung stand im Wider-

19 Mit dieser Äußerung spielte Fuchs auf die Åra Sandberg (1945-62) an, die maßgeblich zum Aufbau des internationalen Renommées des Museums beigetragen hatte (siehe van Galen/Schreurs 1995: 93ff.; Puhan-Schulz 1995: 88-96).

20 Jan Dibbets (*1941), Markus Lüpertz (*1941), Anselm Kiefer (*1945), Georg Baselitz (*1938), Jannis Kounellis (*1936), Mario Merz (*1925), Luciano Fabro (*1936) und das 1943 geborene Künstlerpaar Gilbert und George (I.9; vgl. auch Simons 1992: 27; van Galen/Schreurs 1995: 228). Diese Parteilichkeit bei der Auswahl der Künstler wurde ihm teilweise zum Vorwurf gemacht: „Die Künstler, die er ankauft und ausstellt, sind seine Freunde“, schrieb Simons (Simons 1992: 27; vgl. van Galen/Schreurs 1995: 230). Außerdem nahm Fuchs, der u.a. über eine eigene Kunst-Rubrik im *NRC-Handelsblad* verfügte, jede Möglichkeit wahr, seine favorisierten Künstler öffentlich zu promoten.

sprach zu dem, was er mir gegenüber herausstellte, nämlich dass es ihm bei der Auswahl der Künstler gerade nicht auf den „nationalen“ Kontext ankomme: „Ich denke nicht in Begriffen wie deutsche Kunst oder französische Kunst. Ich denke, dass die europäische Kunst sehr reich ist und sich schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts offen für Veränderungen gezeigt hat“ (I.9). Ein niederländischer Museumsdirektor zeigte also einheimische Künstler als nationale und als europäische internationale zugleich.

Dabei konzentrierte er sich im Unterschied zu Ammann vor allem auf das Medium der Malerei und überließ seinen jüngeren Kollegen bzw. seinen Kollegen im „Bureau Amsterdam“, einer 1993 in der Innenstadt eröffneten Dependence des Stedelijk, die Präsentation von Medienkunst und anderen neueren Strömungen (vgl. van Galen/Schreurs 1995: 230).²¹

Fuchs' Konzept sah jährlich vier „Couplets“ vor. Pro Quartal stellte er hierfür eine Mischung aus Teilen der Sammlung und wechselnden Einzelausstellungen zusammen. Der Begriff „Couplet“ stammt ursprünglich aus dem Genre der Literatur. Für seine Auslegung des Begriffs zitiere ich hier aus einem Interview mit der Kunstkritikerin Amine Haase: „„Couplet“ meint in der Poesie ein zusammenhängendes Gebilde von Wörtern, Begriffen, Atmosphären und Fabeln, die zusammen eine Einheit bilden. Dahin soll auch die Kunst-Präsentation führen“ (Fuchs, zitiert nach Haase 1994). Um diese „Einheit“ zu erreichen, bedurfte es einer besonderen Form des Dialogs der Werke untereinander. Fuchs ging davon aus, dass die Dialogfähigkeit der Kunstwerke quer durch die Jahrhunderte funktioniere. Nach seiner Auffassung einer „longue durée“ präsentierte Fuchs jeweils ausgewählte zeitgenössische Werke europäischer Künstler in einem Raum gemeinsam mit Werken der klassischen Moderne²², wobei er die Kunstwerke mit Menschen verglich, „die einander vom Sehen kennen und nun versuchen, miteinander ins Gespräch zu kommen“ (Fuchs, zitiert nach Depondt 1993: 193).

Fuchs sieht das „Museum“ als Theater und ließ für seine Ausstellung(en) Eingriffe in der Beleuchtung vornehmen und Wände farbig anstreichen. Zu seinen Ausstellungsinszenierungen gehörten blaugraue,

21 Fuchs erläuterte, dass er Videos insofern furchtbar findet, weil sie häufig ähnlich aufgebaut seien und eine permanente Geräuschkulisse mitlieferten, die er bei der Betrachtung von Kunstwerken als störend empfindet (I.9).

22 Zudem kooperiere er, wie er selbst sagte, mit dem Rijksmuseum, um unabhängig von den „Couplets“ für einen jeweils begrenzten Zeitraum ein noch älteres Kunstwerk in die Ausstellung zu integrieren (I.9).

zartrosa oder zartgelbe Wände. Außerdem ließ er das gläserne Dach der zentralen Halle weiß kalkan und erklärte diesen Eingriff unter einem wahrnehmungspsychologischen Aspekt: „Vom Dunklen ins Helle zu gehen ist angenehmer als vom Hellen ins Dunkle“ (Fuchs, in *Het Parool* 01.03.1993).

Fuchs' Couplets orientierten sich einerseits an einem internationalen Publikum, dem er wenigstens einige Highlights der Sammlung präsentieren wollte, und andererseits ging er von einem aufgeschlossenen lokalen Publikum aus, das nicht nur einmal ins Museum kommt. Generell implizierte Fuchs' Konzept einen „intimen“ Umgang mit der Kunst, er sagte: „Ich mache Ausstellungen [...] niemals für die ‚Masse‘, Kunst und ein großes Publikum schließen einander aus“ (Fuchs, zitiert nach Simons 1992: 29).²³ Er unterstrich die ideale Grundhaltung, mit der das Publikum den Werken begegnen sollte, die „konzentrierte Empfindsamkeit“, indem er bei den „Couplets“ auch Gedichte zwischen die Bilder hängen ließ (vgl. van Galen/Schreurs 1995: 228).

Genau ein Jahr nachdem er die Leitung des Museums übernommen hatte, präsentierte Fuchs das „Couplet I“ vom 05.02. – 04.04.1994 mit Einzelausstellungen des Italieners Mario Merz (*1925), der Österreicherin Maria Lassnig (*1919) und des jungen Niederländers Berend Strik (*1960). Deren Werken wurden Werke der Sammlung – von van Gogh bis Gilbert & George – gegenübergestellt.²⁴ Sigi Weidemann gab in der *Süddeutschen Zeitung* Beispiele dafür an, wie Fuchs den Dialog der Werke für das „Couplet I“ in Szene setzte:

„Fuchs konfrontierte ein dreifarbiges, rechteckiges Aluminium-Objekt von Donald Judd mit einer Version des ‚Saint Victoire‘ von Paul Cézanne; Cézannes ‚Stilleben mit Flaschen und Pfirsichen‘ mit der neuen Merz-Arbeit ‚Blitz in der Tasse‘; er kombinierte Anselm Kiefer mit Vincent van Gogh, James

23 In dem Gespräch eineinhalb Jahre nach seinem Amtsantritt betonte er mir gegenüber nochmals den ökonomischen Druck, unter dem er stehe, ein möglichst großes Publikum ins Museum zu holen, was seiner Auffassung der konzentrierten Kunstbetrachtung diametral entgegenstand: (I.9).

24 Aus der Sammlung wurden außerdem Werke von Giovanni Segantini, Pinot Gallizio, Lucio Fontana, Karel Appel, Markus Lüpertz, Donald Judd, Arnulf Rainer, Constant, Pablo Picasso, Marc Chagall, Kazimir Malevich, Joseph Beuys, Anton Heyboer, Anselm Kiefer und Ettore Sottsass präsentiert. Für die „Couplets“ gab es, wie zu Ammanns „Szenenwechseln“, keine umfassenden Kataloge, sondern solche, die sich auf einzelne Künstlerpersönlichkeiten konzentrierten. Zum „Couplet I“ erschienen Kataloge über Berend Strik und Maria Lassnig (Stedelijk Museum, Amsterdam 1994a; Stedelijk Museum, Amsterdam 1994b).

Ensor mit Georgio de Chirico. ‚Den Kiefer habe ich neben van Gogh gehängt, erstens weil wir den van Gogh besitzen, zum anderen, weil Kiefer von allen jungen deutschen Malern der französische ist‘, erläutert Fuchs“ (*Süddeutsche Zeitung* 19./20.03.1994).

Anders als im Frankfurter MMK, wo es fast ausschließlich die „Szenenwechsel“ gab, führte das Stedelijk Museum unter Fuchs neben den „Couplets“ ein umfangreiches Ausstellungsprogramm durch, das qua Anzahl mit dem seines Vorgängers Beeren durchaus Schritt hielt. Auch hier zeigte sich Fuchs’ auf westeuropäische Kunst zentrierter Blick: Kunst aus den osteuropäischen Ländern bzw. der ehemaligen UdSSR gehörte nicht zu seinen Interessengebieten.²⁵ Und Ausstellungen mit Kunst aus anderen Kontinenten, wie z.B. die Ausstellung „Zuiderkruis“ (Stedelijk Museum, Amsterdam 1993/94), die Fuchs von der Biennale in Venedig übernahm und in der Positionen südafrikanischer Kunst gezeigt wurden, sind als Randphänomen innerhalb der Fuchs’schen Ausstellungspolitik zu werten.

Zu seinem Ausstellungskonzept, den sehr individuellen Zusammenstellungen in den „Couplets“, gehörte, anders als bei Ammanns „Szenenwechseln“, nicht zwangsläufig der Aspekt der persönlichen Vermittlung. Fuchs suchte lieber den Kontakt zu den Künstlern, als das Publikum persönlich von seinen Arrangements zu überzeugen. Fuchs, der an den Bildungsauftrag des Museums glaubte, stand für die Vermittlung und die Betreuung von Schulklassen eine gut ausgestattete PR- und Öffentlichkeitsabteilung („Communicatie“) zur Verfügung, die auch Empfänge für Großsponsoren organisierte.

Welche Hinweise auf das öffentliche Ansehen des Museums unter Fuchs ließen sich beim Stedelijk Museum ausmachen?

Zunächst zur Besucherstatistik: Unter seinem Vorgänger Beeren schwankten die Besucherzahlen im Stedelijk zwischen 450.000 und 500.000, wobei er zuletzt (1992) 516.000 Besucher vorweisen konnte (Het Amsterdamse Bureau voor Onderzoek en Statistiek 1993, 164). Unter Fuchs gingen dann die Besucherzahlen in den ersten beiden Jahren deutlich zurück und lagen auch in den folgenden Jahren niedriger als un-

25 Sein Vorgänger Beeren hatte Anfang der neunziger Jahre zwei Übersichtsausstellungen sowjetischer Kunst im Stedelijk gezeigt: Im Jahre 1990 „In de USSR en erbuiten“ („Innerhalb und außerhalb der UdSSR“) und im Jahr 1992 „De Grote Utopie“ („Die große Utopie“). Zudem waren in der Ausstellung mit dem deutschen Titel „Wanderlieder“ (1991/92) auch Künstlerpositionen aus Osteuropa gezeigt worden (vgl. van Galen/Schreurs 1995: 201f.).

ter Beeren.²⁶ Seine ablehnende Haltung gegenüber Themenausstellungen für ein konsumierendes „Massenpublikum“ zeigte also durchaus eine Wirkung.

Die neue Ausstellungspraxis von Fuchs wurde von der Presse auch international, insbesondere in Deutschland und Frankreich, mit Interesse zur Kenntnis genommen. Die Hauptkritik der lokalen Presse an Fuchs' sehr persönlicher Kombination der Werke fassten John van Galen und Huib Schreurs in ihrem Buch zum hundertjährigen Jubiläum des Stedelijk darin zusammen, dass die „Verbindungen, Assoziationen und Konfrontationen, die er zwischen den Werken legte“ ebenso „fesselnd“ wie „unverbindlich oder quasi-tiefsinnig“ sein konnten (van Galen/Schreurs 1995: 228). Auch wurde kritisch angemerkt, dass Fuchs bei der Einrichtung der Räume gewissermaßen als „Dirigent“ auftrat, „der das Tempo vorgab, womit das Publikum die Werke in sich aufnahm“ (ebd.). Dennoch zeigte sich die lokale Kunstwelt in der Regel sehr angetan von seinen innovativen Ausstellungsinszenierungen, da sie es ermöglichten, an den eigentlich bekannten Werken der Sammlung neue Aspekte zu entdecken. So äußerte beispielsweise die renommierte Amsterdamer Galeristin Henrieke Swart über Fuchs' neue Präsentationsform im Vergleich zu der monographischen Hängung der Bilder Willem de Koonings (1904-97) in den siebziger Jahren:

„Ich finde es von Fuchs gut, was er mit der Sammlung macht. Ich hätte mir nie im Leben vorstellen können, einen Baselit zu de Kooning zu hängen. Die hängen dann auch sehr überraschend beieinander. Und dann kommt man in den nächsten Raum und denkt: Das ist weniger gut gelungen, aber man sieht wieder sehr genau hin [...]. Man denkt, dass man so ein Bild im Kopf hat, aber man merkt erst, dass man auch wieder neue Aspekte in so einem Bild sieht, wenn es in einem ganz anderen Kontext gezeigt wird. Darin ist er [Fuchs] wirklich unübertrefflich“ (I.8).

Von kunstpädagogischer Seite wurden die eigenwilligen Inszenierungen von Fuchs sogar als „konzeptuelle Ausstellungskunst“ gewertet, und es wurde hervorgehoben, dass der Betrachter durch die ungewöhnlichen Kombinationen verstärkt dazu herausgefordert werde, über die Kunst-

26 Die Besucherzahlen des Stedelijk entwickelten sich zwischen 1993 und 2000 wie folgt: 427.000, 429.000, 506.000, 486.000, 404.000, 464.000, 395.000 und 382.000 (Het Amsterdams Bureau voor Onderzoek en Statistiek 1998 und 2001). Milco Aarts schrieb in einem Artikel in *De Telegraaf*, dass sich auch die Besucherzahlen im Haags Gemeentemuseum verringert hätten, als Fuchs dort Direktor war (vgl. *De Telegraaf* 11.03.1993).

werke zu reflektieren: „Man schob sich nicht nur die Wände entlang und betrachtete das Objekt, sondern man ließ den Blick wieder hin und herwandern. Man wurde wieder wahnsinnig aktiv und fragte sich, warum gerade dieses und warum gerade jenes – ja warum auch nicht!“ (I.2).

Die Direktoren der Prager Modernen Galerie und des Frankfurter MMK zeigten unterschiedliche Ebenen der Akzeptanz des Fuchs'schen Konzepts der Konfrontationen. Während Jiří Ševčík diese gegenüber den Arrangements von Ammann in Frankfurter MMK als gelungen ansah: „Ich glaube schon, dass da eine persönliche Passion vorhanden ist – Überzeugung, Kraft – und ich glaube nicht, dass die Dinge beliebig sind“ (I.22), äußerte Ammann vor allem Kritik an der Ausgangsposition des durch Fuchs inszenierten Dialogs. Die Arbeit von Fuchs basierte auf einem hierarchischen Prinzip, das sich an seinem Qualitätsbegriff festmachte. Qualität beschrieb Fuchs 1987 als „starke moralische Autorität, der unverwechselbar eigene Charakter, Intelligenz, das Königliche, das absolut Intelligente, das einsame Abenteuer, pure Perfektion und Präsenz – kurzum das ‚Überlegene‘“ (Fuchs zitiert nach Simons 1992: 27). Gegen diesen Elitismus und den Gedanken, dass Meisterwerke immer miteinander kommunizieren können, wandte sich Ammann entschieden:

„Ich habe zwei hochkarätige Nobelpreisträger, setze die an den Tisch und die haben sich nichts zu sagen – weil die eben auch aus Angst und Sexualität und Schweißgeruch und Mundgeruch bestehen und ich weiß nicht was – oder weil der eine ein Pottekel ist und der andere ein ganz charismatischer Mensch [...]. So, dann sage ich: Jetzt müssen wir mal rausfinden, wer denn mit wem wirklich einen Dialog eingehen möchte, und das muss man wirklich so wie ein Heiratsvermittler machen“ (I.12).

Insgesamt gesehen wurde die Arbeit von Fuchs im Amsterdamer Stedelijk Museum sowohl vor Ort, als auch von der internationalen Fachwelt positiv wahrgenommen. Fuchs konzentrierte sich auf die Präsentation europäischer Künstler seiner Generation, mit denen er zugleich befreundet ist. Er zeigte eine Vorliebe für die deutschen Künstler Markus Lüpertz, Anselm Kiefer, Georg Baselitz und Arnulf Rainer und deren Thematisierung der deutschen Geschichte, germanisch-nordischer Mythologien sowie gestischer Malerei. Er inszenierte in seinen „Couplets“ einen Dialog zwischen international anerkannter „europäischer Kunst“ und junger niederländischer Kunst und Meisterwerke der klassischen Moderne, wofür er aus dem reichen Bestand des Museums wählen konnte. Dabei diente ihm als Auswahlkriterium sein sehr hierarchisch struk-

turiertes Qualitätsprinzip.²⁷ Als Niederländer zeigte er in Amsterdam niederländische Künstler als nationale und europäische zugleich.

Demgegenüber spielte der Aspekt der „nationalen Kunst“ in den „Szenenwechseln“ des vom Schweizer Ammann geleiteten Frankfurter MMK keine Rolle. Dieser hatte schließlich als Schweizer auch keinen Anlass, den Nationalstolz der Deutschen zu fördern. Im Ammann'schen Dialog wurden „internationale Kunst“ und einige „lokale“ – „regionale Kunst“ – in Dialog zueinander gesetzt.

Fuchs, der in den neunziger Jahren die Leitung eines Museums übernahm, das bereits in der Nachkriegszeit zu den innovativsten und internationalsten Einrichtungen Europas gehört hatte, und kontinuierlich die internationale Kunstentwicklung dokumentiert hatte, konnte sich in den neunziger Jahren einen eigenwilligen Präsentationsstil erlauben: Er setzte sich einerseits mit der Fokussierung auf die Malerei und auf europäische Künstler seiner Generation produktiv von der durch die „documenta“ forcierten Präsentation von Videokunstwerken und Environments ab. Andererseits schuf er durch seine Dialoge der Kunstwerke mehrerer Künstlergenerationen und über die Jahrhunderte hinweg im Zusammenspiel mit den Gedichten und farbigen Wänden sehr individuell geprägte Raumin szenierungen.

So konnte Amsterdam mit Fuchs' inszenatorischer Ausstellungspraxis nach innen und außen signalisieren, am Puls des Zeitgeschehens zu sein, und gleichzeitig über die Präsentation der Sammlung in dem vergleichsweise historischen Gebäude dazu beitragen, Amsterdams nationalen Bedeutungsüberschuss als „Kulturhauptstadt“ des Landes zu unterstreichen. In diesem Sinne könnte auch der geplante Anbau ermöglichen, in Zukunft noch stärker mit der internationalen Sammlung zu brillieren.

27 Mir gegenüber erklärte er dieses Qualitätsprinzip am Beispiel von kubistischen Künstlern: „Es gibt einfach Menschen, bei denen sich alles bündelt und die sich durch besondere Qualität hervortun, so z.B. Picasso: Erst kommt Picasso – dann kommt lange Zeit nichts, dann Braque und Lèger“ (I.9).

Divergierende Konzepte für die Eröffnungsausstellung im Messepalast

„Die Tatsache, dass die tschechische Nation niemals die Möglichkeit hatte, die eigene moderne Kunst zu sehen, verzerrt jede Betrachtung der Situation“ (Lindaurová 1993: 20).

Dieser Kommentar der Kunstkritikerin Lenka Lindaurová verweist nochmals auf die besondere Situation, in der sich die Prager Kunstwelt nach 1989 befand. Nachdem eine „nationale“ Kunstentwicklung, die an die amerikanische und europäische Entwicklung anknüpfte, über beinahe fünf Jahrzehnte hinweg nur im Untergrund oder in der sogenannten „grauen Zone“ hatte stattfinden können, hatte Prag nach 1989 zunächst einmal das aufzuarbeiten, was auf den internationalen „documentas“ seit 1955 gezeigt worden war, bzw. was ein international tonangebendes Museum, wie das Amsterdamer Stedelijk Museum, präsentiert hatte.

Diese Nachholarbeit zu bewerkstelligen unterlag zunächst Václav Erben, dem stellvertretenden Leiter der Modernen Galerie im Messepalast, die am 15. Februar 1995 eröffnet wurde. Erben war damit für die inhaltliche Koordination der Eröffnungsausstellungen verantwortlich, und Jiří Gregor war als kommissarischer Leiter hauptsächlich für die Verwaltung des Gebäudes zuständig. Anders als in Frankfurt, wo Ammann für das MMK zum Ausbau der Sammlung und der Erarbeitung eines Konzepts eine zweieinhalbjährige Vorbereitungszeit eingeräumt wurde, blieb Erben gerade ein halbes Jahr, um die verschiedenen Sammlungsteile bzw. zeitlichen Abschnitte, die von unterschiedlichen Fachleuten aus der Nationalgalerie, der Prager Universität und anderen Prager Museen vorbereitet wurden, zu koordinieren.

Im Vorfeld hatte es einen mehrjährigen Aushandlungsprozess innerhalb der lokalen Kunstwelt gegeben, welche Kunst im Messepalast präsentiert werden sollte. Für die Moderne Galerie gab es vor allem zwei divergierende Konzepte: Das von Jiří Švestka, den der damalige Kulturminister Milan Uhde 1992 vom Düsseldorfer Kunstverein für die Position des Direktors der Modernen Galerie abgeworben hatte, und das von Jiří Ševčík²⁸, der die Position im Juli 1994 auch tatsächlich bekam. Beide „Direktoren“ waren sich dessen bewusst, dass, gleich für welche Präsentation der tschechischen Kunst von der Nachkriegszeit bis zur

28 Ševčík hatte sich mit seiner Galerie MXM gezielt für die junge tschechische Künstlergeneration eingesetzt und zuvor als Leiter der Sammlungen der Galerie der Hauptstadt Prag gearbeitet (vgl. Svašek 1996a: 163).

Gegenwart sie sich entschieden, eine bewertende Dualisierung zwischen Ostkunst und Westkunst²⁹, wie sie die internationale Kunstwelt vorgab, schwerlich zu umgehen war. Das Bild, das prägend für den „westlichen Blick“ auf die Kunstproduktion der osteuropäischen Länder war, war das des „Sozialistischen Realismus“.³⁰ Dabei wurde häufig übersehen, dass die Kunstproduktion in den Ländern Osteuropas im Untergrund bzw. in der „grauen Zone“ die westeuropäischen und amerikanischen Entwicklungen in der Kunst parallel durchlaufen hatte.³¹ In Prag waren in den vergangenen vierzig Jahren mit einer kurzen Unterbrechung in den sechziger Jahren weder die zeitgenössische Kunst aus Westeuropa und den USA gezeigt worden, noch waren die verschiedenen Stile, die sich im eigenen Land entwickelt hatten, einem breiten Publikum zugänglich gemacht worden. Für die „Direktoren“ der tschechischen Modernen Galerie stellte sich damit die Frage, was man hier zuerst nachholen sollte.

Wie sich herausstellte, war ihr Erfolg dann auch in starkem Maße daran geknüpft, wie sie „Nachholen“ in dem neuen kulturpolitischen Kontext begriffen, das heißt, ob der Fokus auf einer nachholenden Präsentation der Kunstentwicklung lag, die in der Zwischenzeit im „Westen“ gelaufen war, oder darauf, die „nationale“ zu präsentieren, die in den vergangenen 40 Jahren nicht gezeigt werden durfte.

Jiří Švestka (*1945) hatte noch ohne Vertrag ein Konzept ausgearbeitet, das sich vor allem auf den für Prag angenommenen Nachholbedarf

29 „Westkunst“ hieß die große Übersichtsausstellung über moderne Kunst, die 1981 in Köln gezeigt wurde. Dort wurde wieder einmal ausschließlich Kunst aus Westeuropa und Nordamerika gezeigt (Glozer 1981; vgl. Ludwig 1995: 79).

30 Bei den eigenen Recherchen ist man auch nicht frei von solchen Wertungen. So ging ich beispielweise selbst mit der Vorstellung in den Messepalast, Kunst des „Sozialistischen Realismus“ als Widerspiegelung der Sammlungspolitik dort in irgendeiner Art und Weise repräsentiert zu sehen. Ich wurde von der damaligen stellvertretenden Direktorin Hana Rousová schnell darüber informiert, dass die Kunstproduktion in der Tschechoslowakei wesentlich „undogmatischer“ verlaufen sei, als dies z.B. in der DDR der Fall gewesen wäre (I.28). Thomas Strauss unterstrich nochmals in dem Buch „Westkunst-Ostkunst“ die Überschätzung der Ausstrahlungskraft des „Sozialistischen Realismus“ in Polen, Jugoslawien und der Tschechoslowakei von Seiten „westliche[r] Kommentatoren“ (vgl. Strauss 1991: 10).

31 Die tschechische Kunsthistorikerin Pavla Pecincova stellte diesbezüglich fest: „Tendencies which had been sequential in world developments occurred in Czechoslovakia simultaneously: action painting and abstraction, lettrisme, kineticism, op-art, pop-art, new figurative styles, photorealism, happenings and neo-dada, all were interpreted in unison as a manifestation of the spirit of the age“ (Pecincova 1993: 7).

der Präsentation der westeuropäischen und amerikanischen Kunstentwicklung bezog. Entsprechend hatte er nur eine von vier Ausstellungsetagen für die dauerhafte Präsentation der Sammlung angesetzt, wo er die „Highlights“, das heißt die „französische Sammlung“³² und „internationale tschechische“ Sammlung zeigen wollte (I.24). Zudem wollte er in der kleinen Halle in Anlehnung an Kotalíks ursprüngliches Konzept tschechisches Kunstgewerbe des 20. Jahrhunderts zeigen. Um „das zu zeigen, woran hier Nachholbedarf ist“, plante er Sammlungen aus dem Ausland für einen begrenzten Zeitraum auszuleihen. Jüngere Kunst sollte nach einem Rotationsprinzip ausgestellt werden: In zwölf bis dreizehn gleich großen Räumen sollten Künstler „von Minimal-Art bis heute“ monatlich versetzt jeweils für ein Jahr einen Raum einrichten. Als Beispiele gab Švestka drei international angesehene Künstler an: den Installationskünstler Christian Boltanski (*1944), die Medienkünstlerin Chantal Akerman (*1950) und Anselm Kiefer (*1945). Gemäß dem in Westeuropa praktizierten Trend zu „Dialog-Inszenierungen“ konnte er sich vorstellen, diese tschechischen Künstlern gegenüberzustellen und so die tschechische zeitgenössische Kunst in neue Kontexte zu bringen (I.24). Schließlich plante er noch Wechsellausstellungen mit Ereignischarakter, die ergänzend zur Dauerausstellung gedacht waren, und in denen z.B. die tschechische kubistische Kunst publikumswirksam inszeniert werden könnte (I.24).

Rückblickend formulierte Švestka die Hauptkritik der Prager Kunstwelt an seinem Konzept: „Das ist mir immer vorgeworfen worden, dass ich viel zu wenig Raum für die tschechische Kunst gebe“ (I.24). Der in Prag lebende Publizist Christoph Bartmann problematisierte in Bezug auf Švestkas letztendliches Scheitern zudem die Abneigung der Tschechen gegen heimgekehrte Emigranten, denen einige „den Erfolg, ihre

32 Die französische Sammlung umfasst französische Kunst des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts von Eugène Delacroix (1798-1863) bis Marc Chagall (1887-1985). Ihr Herzstück besteht aus dreißig Hauptwerken der auf die Malerei des französischen Kubismus fokussierten Sammlung von Vincenc Kramář (†1960), darunter Werke von Pablo Picasso aus den Jahren 1907-1913 sowie von Georges Braque und A. Derain aus den Jahren 1907-1913. Werner Spies hat in einem Artikel in der *FAZ* darauf aufmerksam gemacht, dass die Übergabe der Werke an den tschechoslowakischen Staat nicht ganz freiwillig erfolgt war. Diese sollten nämlich eine Sondersteuer abgeben, die der Staat für den Verkauf eines Picassos durch Kramář an das Prager Museum erhoben hatte. Die Erben von Kramář hatten nach 1989 dieses Vorgehen angefochten, aber den Rechtsstreit mit der Nationalgalerie verloren (vgl. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 17.02.2001).

Weltläufigkeit und ihre Leinenanzüge“ neideten: „Es darf einer in Prag nichts werden, der nicht den örtlichen Größen seinen Tribut entrichtet. Švestka hatte nicht nur den Fehler begangen, öffentlich die Qualität der aktuellen tschechischen Kunst in Zweifel zu ziehen“ (Bartmann 1994: 35)³³, er hatte sich auch mit seinem inszenatorischen Konzept und den vorgeschlagenen Installations- und Medienkünstlern zu sehr an der aktuellen westeuropäischen Präsentationspraxis orientiert. Vor diesem Hintergrund ist es nicht verwunderlich, dass, als Švestkas wichtigster Fürsprecher Uhde Ende Juni 1992 als Kulturminister abgewählt wurde, Švestkas Forderung, nämlich die organisatorische und ökonomische Selbständigkeit des Messepalasts von der Nationalgalerie, nicht nachgegeben wurde. Stattdessen setzte der neue Kulturminister Jindřich Kabát mit Jiří Ševčík gezielt auf einen Insider der tschechischen Kunstszene.

Jiří Ševčík (*1940) ging davon aus, dass man in erster Linie die tschechische Öffentlichkeit befriedigen müsse: „Die Aufgabe war hier ein bisschen anders gestellt: Die Aufgabe war es, zu zeigen, was verschwiegen war, dem Publikum die tschechische moderne Kunst, die 25 Jahre nicht gezeigt wurde, vom Kubismus bis heute“ öffentlich zu machen (I.22). Die tschechische klassische Moderne wollte er wie Švestka zusammen mit der französischen Sammlung zeigen. Im Unterschied zu Švestka wollte er jedoch die Bedeutung der mittleren Künstlergeneration in der Zeit des „Untergrund“ durch seine Ausstellung tschechischer Kunst der sechziger bis neunziger Jahre unterstreichen, und dort auch sparsam einige der jüngeren Generation zeigen. Zweitens wollte Ševčík mit der Whitney-Biennale „Weltkunst“, die er mit „amerikanischer Kunst“ gleichsetzte, ins Haus holen. Aus der Erfahrung seiner Generation heraus, interessierte er sich besonders für „subversive“ Kunst, er erklärte: „Ich träumte von einer Whitney-Biennale, die hochpolitisch war – da waren die Genderfragen und die Rassenfragen angesprochen, und ich wollte bewusst soziale Kunst hierher bringen“ (I.22). Da er sich über die Schwierigkeit im Klaren war, nicht nachträglich einkaufen zu können,

33 Beispielweise hatte Švestka in der Kunstzeitschrift *Ateliér* einen offenen Brief an Milan Knížák veröffentlicht, in dem er die Meinung äußerte, es wäre doch viel besser, wenn man tschechische und ausländische zeitgenössische Kunst nebeneinander sehen könne. Also z.B. die Fluxus-Arbeiten von Milan Knížák an der besten Fluxus-Sammlung, der „Collection Silvermann“ aus Detroit zu spiegeln, um die Stellung von Knížáks Werken im Rahmen von Fluxus neu beurteilen zu können (vgl. Švestka 1993). Milan Knížák war damals als Leiter der Prager Kunsthochschule in einer einflussreichen Position und wurde im Juni 1999 Direktor der Prager Nationalgalerie.

„was z.B. in den deutschen Museen seit den sechziger Jahren gekauft worden war“, wollte er drittens auf einer der umlaufenden Galerien anhand von Ankäufen³⁴ und Leihgaben³⁵ auch zeitgenössische Kunst aus westeuropäischen Ländern präsentieren (I.22).

Ševčík konnte gerade mal ein knappes Jahr an der Vorbereitung seiner Ausstellungen arbeiten. Ein Konflikt mit dem damaligen Direktor der Nationalgalerie, Martin Zlatohlávek, über die Fertigstellung des Gebäudes führte zu seiner vorzeitigen Kündigung im April 1995.³⁶

Sein Nachfolger Václav Erben setzte für die Eröffnungsausstellungen noch stärker auf die Präsentation tschechischer Kunst. Auch sah Erben seinen angenommenen Bildungsauftrag am besten in einer klassischen chronologischen Hängung repräsentiert und orientierte sich damit – im Gegensatz zu Švestkas „Rotationsprinzip“ und vergleichbaren aktuellen inszenatorischen Ausstellungskonzepten in Amsterdam und Frankfurt – an der Präsentation von Bildern und Skulpturen, wie sie auf der „documenta I“ im Jahr 1955 praktiziert worden war (vgl. documenta I 1955). Hinzu kamen die Raumvorgaben des Messepalastes, der ja ursprünglich nicht als Museum, sondern zur Demonstration der ökonomischen Potenz der 1. Tschechoslowakischen Republik erbaut worden war: Die Einförmigkeit der langgestreckten Räume bot zunächst einmal ein neutrales Ausstellungsumfeld. Schließlich konnten aus Kostengründen³⁷ von den über vier Etagen verteilten 20.000 qm an Ausstellungsfläche zur Eröffnung nur drei Etagen mit den folgenden Ausstellungen bespielt werden:

In der III. Etage wurde die Entwicklung der tschechischen Kunst vom Sezessionssymbolismus über den Expressionismus und Kubismus bis zu den fünfziger Jahren gezeigt. Zudem war auf der Galerie des kleinen Innenhofs eine Auswahl tschechischer Skulpturen aus den vierziger bis frühen neunziger Jahren zu sehen.

34 Hier nannte er Michelangelo Pistoletto (*1933), Heimo Zobernig (*1958) und den 1944 geborenen Medienkünstler Peter Weibel (I.22).

35 In diesem Zusammenhang fielen die Namen Herbert Brandl (*1959) aus Österreich und Martin Kippenberger (1953-97) aus Deutschland (I.22).

36 Ševčík wollte den Bau in zwei Phasen abschließen: zunächst den Ausstellungsteil und dann die gewerblich genutzten Räume. Dagegen wollte Zlatohlávek – schon aus finanziellen Gründen – das gesamte Gebäude im Dezember 1995 eröffnen (vgl. Blažková 1995: 17).

37 Die Direktion der Nationalgalerie dachte damals über die Vermietung der 4. Etage nach, um mehr Geld zur Deckung der Betriebskosten zur Verfügung zu haben.



Abb. 18: II. Etage im Messepalast, Blick in die Dauerausstellung

Auf der II. Etage wurde die tschechische Kunst nach 1960 ausgestellt, welche in drei Abschnitte unterteilt war: (1) die Malerei und Bildhauerei bis 1985, (2) zeitgenössische Tendenzen in der Kunst seit 1985 und (3) die Aktionskunst der sechziger und siebziger Jahre. Außerdem war dort, wie von Švestka und Ševčík angeregt, im Westflügel die Sammlung der französischen Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts installiert, sowie im Südflügel eine kleine Auswahl „Europäischer Kunst“ des 20. Jahrhunderts (vgl. Erben, in *Denní Telegraf* 15.12.1995).

Auf der I. Etage wurde eine kleine Sonderausstellung über die Geschichte des Gebäudes gezeigt und die große Retrospektive des bildhauerischen Werks Otto Gutfreunds (1889-1927), die kurzerhand die Whitney-Biennale ersetzt hatte. Diesen Wechsel begründete Erben mit der Verfügbarkeit der Werke und deren Rang innerhalb der europäischen Kunst – er wertete Gutfreund selbst als „eine der bedeutendsten Persönlichkeiten europäischer Kunst“ (Erben, zitiert nach *Denní Telegraf* 15.12.1995). Eine Äußerung des damaligen Direktors Zlatohlávek legt den Schluss nahe, dass man damals ganz bewusst zur Eröffnung den Blick auf einen auch international renommierten tschechischen Künstler lenken wollte: „Wir sind die Nationalgalerie und zur Eröffnung vom Messepalast erwartete man eine breite Öffentlichkeit. Die Whitney-Bien-

nale zu präsentieren ist etwas Spezifisches und provokant – aber Otto Gutfreund ist ein Vertreter der klassischen Moderne und er ist ein tschechischer Künstler“ (I.27).³⁸

Signifikant für den Stil des Messepalastes, bezogen auf die Eröffnungsausstellung, war, dass im Unterschied zu den beiden anderen untersuchten Museen nicht der leitende Direktor ein Konzept vorgab, sondern dass viele „Köpfe“ das Endresultat bestimmten. Für den Bereich der zeitgenössischen Kunst war von früheren Konzepten Abstand genommen worden, Kunst aus Tschechien mit zeitgleich entstandener Kunst aus Westeuropa oder den USA zu konfrontieren und den Personen, die die hierfür notwendigen internationalen Kontakte aufgebaut hatten, war gekündigt worden. Der innovative Gehalt der Präsentation lag weniger in einer ungewöhnlichen Kombination der Kunstwerke, sondern im inneren Aufbau der Werke.

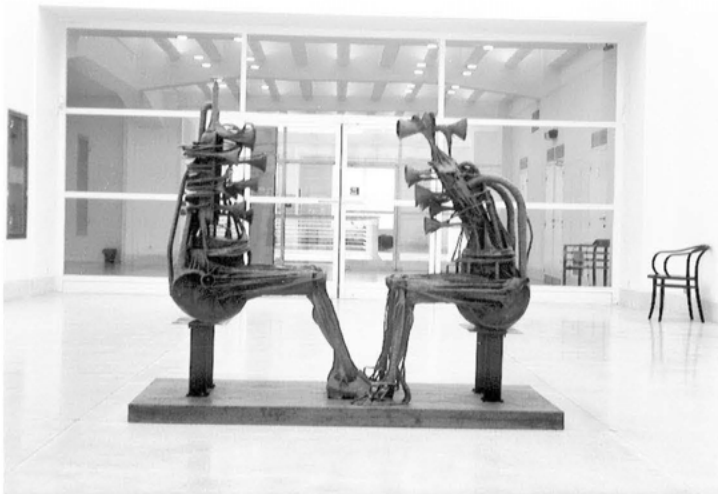


Abb. 19: Karel Nepraš, „Großer Dialog“, 1966

So können z.B. die kubistischen Bilder Kubištas und Fillas oder die surrealistischen Bilder Štyskýs und Toyens ebenso wie die Skulpturen von Karel Nepraš als Rauminstallationen gelesen werden. Bezeichnend für

38 Zur Eröffnung erschien ein Katalog in englischer und tschechischer Ausgabe, der die tschechische moderne Kunst zwischen 1900 und 1960 umfasste (Bydžovská/Lahoda/Srp 1995). Außerdem erschienen Kataloge zu den Sonderausstellungen (Nationalgalerie Prag 1995a und 1995c).

das Konzept der Eröffnungsausstellungen war auch die Abwesenheit von Künstlern des „Sozialistischen Realismus“.

Für die Vermittlung der bis dato nicht öffentlich zugänglichen Kunst stand der Nationalgalerie und damit auch dem Messepalast zwar eine eigene Abteilung zur Verfügung, aber anders als im Frankfurter MMK zeigten die Kuratoren kein Interesse daran, selbst Führungen zu geben.³⁹

Die auch nach der Eröffnung beinahe jährlich wechselnden Direktoren des Messepalasts arbeiteten in den folgenden Jahren wie in den meisten westeuropäischen Museen verstärkt mit Sponsoren zusammen und reagierten damit auf die Zwangslage, keinen Etat für Ankäufe und Wechelausstellungen zur Verfügung zu haben. In Prag wirkte sich der schnelle Wechsel der Direktoren verständlicherweise besonders ungünstig auf den Auf- und Ausbau eines Kreises von Förderern aus. So wurden im Prager Messepalast mit ca. 10 Sonderausstellungen im Jahr deutlich weniger abgehalten, als im in Größe und personeller Ausstattung vergleichbaren Amsterdamer Stedelijk Museum, das jährlich mit 35-45 Ausstellungen aufwarten konnte.

Welche Hinweise auf das öffentliche Ansehen des Museums ließen sich bei der Modernen Galerie im Messepalast ausmachen? Geht man nach der Besucherstatistik, so war die Akzeptanz des Messepalasts in den ersten Monaten seiner Eröffnung deutlich geringer als die des Frankfurter Museums für Moderne Kunst. Der kommissarische Direktor Gregor klagte im *Tagesspiegel* über nur 8.000 Besucher in den ersten zweieinhalb Monaten – das MMK hatte 100.000 Besucher binnen der ersten drei Monate (vgl. Gregor, in *Der Tagesspiegel* 25.02.1996).⁴⁰ So stand die Größe der Räume in einem eigenartigen Kontrast zu der Besucherzahl. Die großen Touristenströme führten, hauptsächlich bedingt durch die abseitige Lage, nicht in den „Palast“, und auch das tschechische Publikum zeigte nur verhaltenes Interesse, was wohl vor allem mit dem für tschechische Verhältnisse hohen Eintrittspreis zusammenhing. So ermöglichte der „leere“ Messepalast im Unterschied zu den in der

39 Zlatohlávek bemängelte auch, dass es noch zu wenig auf bestimmte Zielgruppen wie „Kunststudenten, Berufsschüler, Frauen, alte Leute, wohlhabende Leute“ zugeschnittene Programme gäbe (I.27).

40 Eine Kuratorin, die im Messepalast arbeitet, gab mir gegenüber 1997 eine ungleich höhere Zahl an, nämlich, dass die Besucherzahlen an dem monatlichen eintrittsfreien Freitag mit 4.000-5.000 Besuchern weit über dem Besucherdurchschnitt an Werktagen von 500 Besuchern liege. Aus technischen Gründen seien dagegen maximal 3.000 Besucher pro Tag zulässig (I.17). Statistisch verlässlicheres Material ließ sich nicht ermitteln.

Regel belebten Museen MMK und Stedelijk ein beinahe „historisch“ zu nennendes Museumserlebnis, nämlich die ungestörte kontemplative Annäherung an die Kunstwerke.

Die Eröffnung der Modernen Galerie erhielt als nationales Ereignis eine breite Resonanz in den tschechischen Tages- und Wochenzeitungen. Tendenziell dominierte die Freude darüber, dass die tschechische moderne Kunst endlich öffentlich zugänglich gemacht wurde, über einzelne Kritikpunkte, die Auswahl und Präsentation der Künstler sowie den Eintrittspreis betrafen.

Stellvertretend für die von konkurrierenden Persönlichkeiten aus der lokalen Kunstwelt⁴¹ vielfach geäußerte Kritik zu den Eröffnungsausstellungen soll hier auf einen Artikel von Marie Judlová, einer Kuratorin aus der Galerie der Hauptstadt Prag, in der Zeitschrift *Respekt* eingegangen werden. Judlová machte wie viele andere Kuratoren auf die Diskrepanz der beiden Ausstellungen „Tschechische Moderne Kunst 1900-1960“ und „Tschechische Kunst 1960-1995“ aufmerksam: Während die erstgenannte Ausstellung gut gehängt wäre und die Auswahl auf die Avantgarde und wenige Künstler beschränkt bliebe, wäre in zweitgenannter Ausstellung das Gegenteil der Fall: Hier sei man zu sehr in die Breite gegangen, auch stießen einige expressiv-farbige Bilder der „neuen Figurativen“ sehr unvorteilhaft aufeinander (vgl. Judlová 1996: 18f.). Eine ähnliche Wertung über die Präsentation der tschechischen Kunst nach dem Krieg äußerte Švestka, der kritisierte, dass zu viele Künstler gezeigt würden und einzelne Künstler nicht monographisch, sondern auseinandergezogen an verschiedenen Plätzen hingen (I.24).⁴²

Auch in der westeuropäischen Presse wurde das Ereignis, wenn auch mit etwas Verspätung, zur Kenntnis genommen. Stellvertretend für die

41 Da die Eröffnung des Messepalasts erst nach den Gesprächen mit den Direktoren des Frankfurter MMK und des Amsterdamer Stedelijk erfolgte, konnten von ihnen keine Aussagen über den Messepalast in die Interpretation miteingebracht werden.

42 Von Seiten einiger Künstler, darunter auch ehemals „inoffizieller“, kam ein weiterer Kritikpunkt an der Ausstellung, die hauptsächlich frühe symbolistische, kubistische und surrealistische Werke von Künstlern berücksichtigte, die an inoffiziellen Kunstszene der fünfziger, sechziger und achtziger Jahre beteiligt waren bzw. von Künstlern, die in den sechziger Jahren bekannt wurden: Wie Maruška Svašek in ihrer Studie über die tschechische Kunstwelt ausführte, kritisierten sie, dass die Ausstellung quasi als Kopie ähnlicher Ausstellungen in westlichen Kunstmuseen aufgesetzt worden sei, während Entwicklungen, die typisch tschechisch gewesen wären, ausgelassen worden wären (vgl. Svašek 1996a).

Berichterstattung in Westeuropa sollen hier zwei ganzseitige Artikel aus dem *NRC Handelsblad* und dem Berliner *Tagespiegel* auf Anzeichen der Akzeptanz hin analysiert werden. Auffällig an der Berichterstattung war, dass deutlich positiver über das Ereignis berichtet wurde als von konkurrierenden Persönlichkeiten aus der Prager Kunstwelt. Zunächst wurde staunend bis lobend die Größe und die ungewöhnliche funktionalistische Architektur hervorgehoben, wobei insbesondere der Effekt der lichtdurchfluteten „kleinen Halle“ mit Faszination wahrgenommen wurde. Die Einförmigkeit der langgestreckten Ausstellungsräume wurde insofern positiv bewertet, als dass diese Architektur gegenüber der Kunst zurückhaltend aufträte (vgl. *NRC Handelsblad* 26.01.1996; *Der Tagespiegel* 25.02.1996).

Zudem wurde die inhaltliche Gewichtung interessiert zur Kenntnis genommen: Susanne Kippenberger hob im *Tagespiegel* lobend hervor, dass man sich nun anhand von 850 Kunstwerken einen Überblick über die tschechische Kunst machen könne und sowohl die kubistischen Klassiker wie Emil Filla (1882-1953), Bohumil Kubišta (1884-1918) und Josef Čapek (1887-1945) als auch die Surrealistin Toyen (1902-1980) oder den Collagisten Jiří Kolář (*1914-2002) kennen lernen könne. Sie bemängelte allerdings insbesondere für die Kunst nach '45, dass Zusammenhänge und Hintergründe nicht erklärt würden (vgl. *Der Tagespiegel* 25.02.1996). Ihr niederländischer Kollege Bernhard Hulsman wies auf die auffällige Abwesenheit von Werken des „Sozialistischen Realismus“ hin und kam zu dem Schluss, wobei er sich der Sprache des kalten Krieges bediente: „Das Museum für Moderne Kunst ist eine harte Abrechnung mit der Vergangenheit. Die Kunstwerke, die im neuen Museum zu sehen sind, saßen 25 Jahre hinter Schloss und Riegel.“ Andererseits problematisierte er die ungebrochene Kontinuität der Kunstentwicklung, die in der Ausstellung suggeriert werde, wenn für die Zeit nach '45 surrealistische und kosmische Landschaften präsentiert würden, eine Kunst, die in Wirklichkeit in den Untergrund gegangen sei (vgl. *NRC Handelsblad* 26.01.1996).

Für die Eröffnungsausstellungen der Modernen Galerie im Prager Messepalast lässt sich festhalten: Der Akzent der Präsentation lag auf „nationaler“ Kunst, das heißt Kunst aus der tschechischen Republik. Der Eröffnungsdirektor der Modernen Galerie sah seinen Bildungsauftrag darin, die Entwicklungsgeschichte der Kunst seit 1945 nachzuholen, wobei es die „political correctness“ erforderte, zunächst einmal Werke von zahlreichen Künstlern aus dem Untergrund zu zeigen, die über lange Jahre hinweg öffentlich nicht ausstellen durften. Dabei wurde zunächst

die spannende Gegenüberstellung von Werken aus dem Untergrund mit solchen des „Sozialistischen Realismus“ bzw. zeitgleich entstandenen Werken aus Westeuropa und den USA zugunsten eines geglätteten Geschichtsverständnisses unterlassen. Der nachfolgende Direktor Jiří Anděl, ein Exiltscheche aus New York, der von Juli 1996 bis 1998 die Prager Moderne Galerie leitete, orientierte sich mit seiner auf einem Rotationsprinzip basierenden Ausstellungsreihe „Jitro kouzelníků“ (Der Morgen des Zauberers) an der inszenatorischen Experimentierfreudigkeit, die zu der damaligen Zeit im Westen herrschte. Dafür, dass er gewissermaßen mit seinen individualistisch geprägten „Dialog-Inszenierungen“ den Zeitverlust, den die Moderne Galerie nachzuholen hatte, übersprang, ist er aufs Schärfste kritisiert worden, was in der Konsequenz mit zu seiner frühzeitigen Absetzung führte. Jiří Švestka erklärte zu „Jitro kouzelníků I“: „Das ist eine Ausstellung, die man irgendwo in einem alternativen Raum machen kann [...]. Im Prager Kontext führt diese Ausstellung nur dazu, dass sich die Leute von der zeitgenössischen Kunst abwenden, weil sie das nicht verstehen“ (I.24).

Die Auseinandersetzung darüber, welche Kunst nach '89 gezeigt werden sollte, wurde dann auch auf der Ebene der Besetzungspolitik der Position des Direktors geführt, wobei sich der schnelle Wechsel der Direktoren negativ auf die Arbeit und den Ruf der Modernen Galerie auswirkte. Hinzu kamen strukturelle Nachteile: Die Arbeit des Direktors der Modernen Galerie wurde durch die finanzielle und zum Teil auch inhaltliche Abhängigkeit von der Direktion der Nationalgalerie erschwert. Dadurch stand der Direktor unter doppeltem Konkurrenzdruck: Zum einen konkurrierte er mit den Leitern der anderen Sammlungsbereiche der Nationalgalerie um die Verteilung der begrenzten Gelder, zum anderen konkurrierte er mit anderen Prager Kunsteinrichtungen zentraler Lage⁴³ um die Gunst der potentiellen Sponsoren und Besucher. Zusammengekommen verwundert es also nicht, dass die Moderne Galerie mit dem funktionalistischen Bau und der dort präsentierten Sammlung nicht in dem Maße, wie das ihre Initiatoren und Förderer gehofft hatten, zum Image Prags als „Kulturhauptstadt“ des Landes beizutragen in der Lage war.

43 Gemeint sind hier insbesondere die Galerie der Hauptstadt Prag und das Tschechische Museum der Bildenden Künste, die über umfangreiche Sammlungen verfügen, sowie die Ausstellungshalle Galerie Rudolphinum. Kooperationen unter den einzelnen Instituten entwickelten sich ähnlich wie in den Städten Frankfurt und Amsterdam erst allmählich und als Reaktion auf die finanziell angespannte Situation der Museen.

Für die Zukunft sollte deshalb ein Modell gefunden werden, worin die Moderne Galerie autonomer gegenüber der Großorganisation Nationalgalerie dasteht und auch für eine finanziell bessere Ausstattung gesorgt wird.⁴⁴

Wie stark die Ausstellungspräsentationen in Prag von der Personalpolitik und den finanziellen Mitteln abhängig war, verdeutlicht weiterhin die Entwicklung der Modernen Galerie nach ihrer Eröffnung: Ein mit dem Kulturjahr verbundener Zuschuss ermöglichte es, im Jahr 2000 die Dauerausstellung der tschechischen Kunst im II. Stockwerk, die jetzt den Zeitraum 1930 bis 2000 umfasste, unter dem energischen Direktor der Nationalgalerie Milan Knížák in überarbeiteter Form zu präsentieren.⁴⁵ Hierbei wurde auf die unterschiedlichen Kritikpunkte reagiert, indem:

- die „Geschichtsentsorgung“ rückgängig gemacht wurde, das heißt, dass zumindest ein durch Stellwände relativ abgegrenzter „Bereich“ mit Kunst des „Sozialistischen Realismus“ eingerichtet und in den Rundgang integriert wurde;
- die disparate und torsohafte Sammlung der Malerei und Bildhauerei des 20. Jahrhunderts aus Westeuropa und den USA unter dem Signum „Internationale Kunst“ mit zwei „Bereichen“ in den Rundgang integriert wurde⁴⁶;
- einzelne besonders herausragende Persönlichkeiten monographisch in separaten „Bereichen“ präsentiert wurden.

Schließlich wurde gemäß Kotalíks ursprünglichem Konzept Kunstgewerbe, Architektur und Film in die Präsentation mit aufgenommen. Da-

44 Um auch bei schlechter Finanzlage überleben zu können, müsste der Direktor der Modernen Galerie, ähnlich wie Ammann und Fuchs, ein erfahrener Marketingstratege sein und über gute internationale Kontakte verfügen.

45 Das Arrangieren der Werke übernahm größtenteils Knížáks Künstlerkollege, der Bildhauer Stanislav Kolibal.

46 Auch wurde ein Raum mit Werken deutscher Künstler der Sammlung *Pro Lidice* (Für Lidice) auf der Basis einer Leihgabe bestückt. Der Galerist René Block hatte im Jahr 1967 in Erinnerung an den nach dem Heydrich-Attentat von der Gestapo 1942 ausgelöschten Ort Lidice 21 Arbeiten von u.a. Joseph Beuys, Wolf Vostell und Gerhard Richter nach Prag „geschmuggelt“. Die Sammlung, die zum Bestand des Tschechischen Museums der Bildenden Künste gehört, wurde in den neunziger Jahren um Werke von z.B. Rosemarie Trockel, Thomas Ruff und Imi Knoebel ergänzt und soll den Grundstock für ein künftiges Museum in Lidice bilden.

mit ist die überarbeitete Präsentation auch die bisher für das Publikum ansprechendste.

Exemplarische Ausstellungskonzepte im Vergleich

Mein Ausgangspunkt war die Frage, ob sich bei den drei Ausstellungen so etwas wie ein persönlicher Stil, eine persönliche „Stimme“ der Ausstellungsdraturgen herauskristallisieren lässt oder ob die internationalen Verbindungen und Kooperationen innerhalb der Kunstwelten die Vereinheitlichung dessen fördert, wie etwas bzw. was im Museum präsentiert wurde.

Ich habe gezeigt, dass das Frankfurter MMK, das Amsterdamer Stedelijk und die Prager Moderne Galerie ein sehr eigenes Profil haben, das heißt, dass jeweils „lokale“ oder „nationale Kunst“ zusammen mit „internationaler Kunst“ – in der Regel zu Werkgruppen verdichtet – präsentiert wurde. Dabei wurde „international“ von den verschiedenen Direktoren jeweils unterschiedlich mit Inhalt gefüllt:

Ammann arbeitete mit Künstlern vornehmlich aus Westeuropa, aber auch aus Amerika und Japan. „Lokale“ bzw. in seiner Terminologie „regionale“ Künstler suchte er sich in Bezug auf deren in seinen Augen internationale Bedeutung aus.

Fuchs legte den Schwerpunkt seiner Ausstellungstätigkeit auf Künstler aus Westeuropa, und zwar unter Bevorzugung von Künstlern seiner eigenen Generation.

Bei Erben und Knížák wird „internationale Kunst“ mit Kunst aus vornehmlich Westeuropa repräsentiert und im hauseigenen Museumsfolder unter dem Begriff „Kunst des Auslands“ zusammengefasst (vgl. Nationalgalerie 2000).⁴⁷

Während in Ammanns Ausstellungskonzept für das MMK die nationale Wertungsebene der Kunst ganz ausgeblendet wurde, war sie im Fuchsschen Ausstellungskonzept für das Stedelijk ein integraler Bestandteil und dominierte im Konzept der Eröffnungsausstellung der Prager Modernen Galerie.

47 Der von den westlichen Kunstdiskursen geprägte Exiltscheche Švestka bezeichnete die tschechische Kunst der zwanziger und dreißiger Jahre, das heißt die herausragenden Künstler des Kubismus und Surrealismus, als „internationale tschechische“ und rekurrierte damit auf die internationalen Avantgarden zu Beginn des letzten Jahrhunderts.

Sowohl Ammann im Frankfurter MMK als auch Fuchs im Stedelijk setzten das Zentrum der Kunst weniger in Amerika als in Westeuropa an. In der Prager Modernen Galerie zeigte sich eine andere Gewichtung, hier wurde die tschechische Kunst ins Zentrum gesetzt.

Begründen lassen sich diese Unterschiede in der Wertungsebene der „nationalen“ Kunst wie folgt: Ammann konnte als Schweizer in einer deutschen Stadt, die von ihren Stadtoberhäuptern unter vermarktungstechnischen Gesichtspunkten als europäische Kulturstadt stilisiert wurde, kaum ein Interesse daran haben, deutsche Künstler als „nationale“ zu präsentieren. Demgegenüber zeigte Fuchs als Niederländer in der kulturellen Hauptstadt seines Landes niederländische Künstler als „nationale“ und europäische zugleich und betonte damit den internationalen Anstrich, den die Stadtoberhäupter für ihre Stadt zu verbreiten suchten. Der Tscheche Erben sah in der Prager Modernen Galerie, die als Tochterinstitut der Nationalgalerie ausdrücklich einen nationalen Sammlungsauftrag verfolgte, seinen Bildungsauftrag darin, die tschechische („nationale“) Kunst erstmals einem breiten Publikum öffentlich zugänglich zu machen.

Auf der Rezeptionsebene dagegen wurde die tschechische Kunst von der internationalen Fachwelt zwar mit Interesse, aber mit einer anderen Gewichtung zur Kenntnis genommen als die westeuropäische zeitgenössische Kunst. Hier zeigte sich eine ähnliche Gewichtung, wie sie die „documenta“ als repräsentativste internationale Großausstellung der Avantgarden vorgab.⁴⁸ Ob sich an dieser Gewichtung nach der „D 11“ (2002), in der Okwui Enwezor Künstler aus möglichst vielen Ländern der Welt teilnehmen ließ, etwas ändern wird oder ob diese „documenta“ im Nachhinein als Ausnahme innerhalb deren Ausstellungspolitik gewertet werden kann, wird sich frühestens in einer Dekade zeigen.⁴⁹

48 Thomas Strauss zählte z.B. bis zur „d 8“ elf „documenta“-Teilnehmer aus der CŠSR gegenüber 76 Teilnehmern aus dem nach Einwohnern und Größe kleineren Nachbarland Österreich. Demnach wäre Österreich künstlerisch sieben mal gewichtiger als die CŠSR (vgl. Strauss 1991: 4f.).

49 Auffällig an dem Konzept der „D 11“ (ausgehend von den „typosophischen“ Recherchen des Künstlers Ecke Bonk, *1953, wurde die „Documenta 11“ erstmalig mit einem großen D geschrieben) war der hohe Anteil an Video-Kunstwerken mit häufig sozialkritischen und politischen Inhalten. Stilistisch handelte es sich dabei oft um einen Grenzgang zwischen dem Künstlerisch-Ästhetischen und dem Dokumentarischen. Diese „Documenta“ erforderte vom Betrachter deutlich mehr Zeit als die vorherigen und wieder einmal eine ganz andere Art des Sehens.

In Anlehnung an aktuelle Positionen innerhalb der Globalisierungsdebatte aus den Sozial- und Kulturwissenschaften, die dem Modernisierungsszenario einer zur Einheitskultur homogenisierenden Welt die Prognose einer spannungsreichen Gegenläufigkeit von Differenzierung und Vereinheitlichung entgegenstellten (siehe Appadurai 1990, 1991; Hannerz 1992, 1996, 1998; Clifford 1988, 1997; George Marcus 1995), konnte in dieser empirischen Untersuchung nachgewiesen werden, dass der intensive Austausch und Vergleich der Institutionen untereinander, sowohl homogenisierende als auch heterogenisierende, Lokalität fördernde Auswirkungen auf den Kunstbetrieb hat.

Insgesamt gesehen ließ sich in den drei untersuchten Museen keine Vereinheitlichung dessen, was präsentiert wurde, feststellen. Jeweils abhängig von äußeren Rahmenbedingungen wie der finanziellen und personellen Ausstattung, der vorgefundenen räumlichen Situation, den vorhandenen und nach Interessenschwerpunkten ausgebauten Sammlungen, aber nicht zuletzt auch von den persönlichen Vorlieben der Direktoren, gab es in den neunziger Jahren des letzten Jahrhunderts sehr unterschiedliche Lösungen, wie ein Museumsdirektor seine Ausstellungen gestaltete.

Ähnlich war dagegen die Herangehensweise der Museumsdirektoren an die Installationsform, die wiederum vor dem Hintergrund eines internationalen Diskurses anhand der Entwicklung der Kunstpräsentation auf den „documentas“ gesehen werden muss: In den neunziger Jahren findet sich sowohl bei Fuchs als auch bei Ammann der Trend zum individualistischen Ausstellungsmacher, der sich selbst zum Künstler erennt. Ihre „Szenenwechsel“ und „Couplets“ verfahren nach dem Prinzip der Leidenschaftlichkeit, wobei der Betrachter die Bezüge zwischen den Werken in der Regel selber herstellen soll bzw. am inneren Dialog der Werke aktiv teilnehmen soll. Die von ihnen inszenierten Ausstellungen überzeugen dann auch durch ihre parteiliche Position und durch ihr Einfühlungsvermögen. In diesem Sinne handelt es sich um „Autorenausstellungen“.⁵⁰ Gleichzeitig kommt für die untersuchte aktuelle Ausstellungs-

50 Der Begriff orientiert sich an Marie-Louise von Plessens Definition des „Autoren-museums“, welches sie dadurch charakterisiert sieht, dass es sich eben nicht um eine didaktisch aufgebaute, nach gattungsgeschichtlichen Kriterien geordnete Sammlung handelt, sondern gerade durch die subjektive Auswahl der Objekte sollen Begegnungen mit Bild- und Dingwelten ermöglicht werden. Für das „Autoren-museum“ führt sie vor allem Beispiele aus dem 18. Jahrhundert an, die sich nicht ausschließlich auf Kunstsammlungen beziehen (vgl. von Plessen 1990: 181ff.).

praxis dem aus dem Theaterleben übernommenen Begriff der „Inszenierung“⁵¹ mehr Gewicht zu. Der flexible Umgang mit Licht, Ton, Farbe, Symbolen, Bildern und Texten rückt die Ausstellungen in die Nähe zur Bühnenbilderei. Das In-Dialog-Setzen der verschiedenen Kunstwerke zueinander und mit der sie umgebenden Architektur wird als Installation eingesetzt, wobei sich insbesondere in Frankfurt eine Bevorzugung von Kunst, die raumbildend wirkt, wie Medienkunst und Environments, feststellen ließ. In Prag wiederum konnten die kubistischen und surrealistischen Bilder und Skulpturen durch ihren inneren Aufbau als Rauminstallationen gelesen werden.

Bei dem für die neunziger Jahre analysierten Trend der Ausstellungsinszenierungen kam der Architektur der Museumsräume ein neuer, gewichtiger Stellenwert zu. Eine präziöse Architektur, wie die von Holleins Frankfurter MMK ist geeignet, die Blicke der Betrachter zu lenken und wirkte sich, wie ich zeigen konnte, teilweise unterstützend auf innovative Rauminstallationen aus. Beim historischen Amsterdamer Stedelijk Museum und der funktionalistischen Prager Modernen Galerie bot die Architektur dagegen einen zurückhaltenden Rahmen für das Arrangement und die Wirkung der Kunstwerke und Rauminstallationen.

Für die „Zukunftsvermarktung“ der Museen und mit ihnen auch der Städte, in denen sie sich befinden, geht es in zunehmendem Maße darum, welcher Ausstellungsmacher für sein Museum oder seine Ausstellung das die Sinne am meisten ansprechende Angebot macht.

So gesehen sind Ammanns Raum-Installationen, die sich notgedrungen auf die vorgefundene Architektur beziehen, und die Fuchs'schen Dialog-Inszenierungen zwischen den Werken der Sammlung und Werken ausgewählter Künstler vordergründig avancierter als die stärker chronologische Installation der tschechischen modernen und zeitgenössischen Kunst in der Modernen Galerie, die zugleich durch die dort mögliche Raumerfahrung der „Leere“ überraschte.

51 Inzwischen gibt es erste Studien, die Ausstellungsinszenierungen hinsichtlich ihrer intendierten und faktischen Wirkung auf ihre Besucher untersuchen. Dabei wurden bezogen auf Historische und Technik-Museen drei Inszenierungstypen unterschieden: der „dekorative Typus“, der „rekonstruierende Typus“ und der „symbolisierende Typus“. Das Phänomen der Inszenierung an sich wurde dabei von den Untersuchern eher mit Skepsis betrachtet, da diese vom Publikum angeblich häufig überhaupt nicht wahrgenommen oder missverstanden wurde, was in meiner Untersuchung so nicht bestätigt werden konnte (vgl. Klein 2000: 153; Klein/Wüsthoff-Schäfer 1990).

In Prag handelte es sich allerdings auch um eine zeitgeschichtlich bedingte Sondersituation: die Präsentation der Kunst seit 1945, wie sie auf der „documenta“ und in westeuropäischen Museen gezeigt worden war, nachzuholen. Als Vergleich für die Ausstellungspraxis sollte in diesem Fall dann auch die „documenta I“ von 1955 dienen, bei der ihr Leiter Arnold Bode seinen Bildungsauftrag eher in einer klassischen Präsentationsform gewährleistet sah, als in raffinierten dialogischen Gegenüberstellungen von Kunstwerken unterschiedlicher Jahrhunderte. Eine Überwindung des „Zeitverlusts“, wie ihn Anděl mit seinem inszenatorischen Ausstellungskonzept Ende der neunziger Jahre versuchte, traf dann auch auf Unverständnis beim Publikum und wurde von der Prager Kunstwelt als unpassend bewertet. In Prag wurde gemäß der Größe des Museums und der Bedeutung der Sammlungen zunächst eine Dauerausstellung nach dem klassischen Bildungsauftrags-Modell konzipiert.

Abschließend lässt sich für die untersuchten postmodernen Ausstellungskonzepte der neunziger Jahre in Amsterdam und Frankfurt festhalten, dass es ein neues interessantes Spannungsverhältnis zwischen Museumsfassade, Museumsinnenräumen und Museumsinhalt gibt, das sich in Dialog-Installationen und Raumkunstwerken niederschlägt. Diese Installationen können mit den neu eingerichteten Museumsshops, den Sponsorenveranstaltungen und den multimedialen Museumsrundgängen als Anpassung an die „Strategie der permanenten Innovation“ und damit auch als Überlebensmerkmal im Zeitalter der Flexibilisierung gewertet werden (Piore/Sable 1984). Präzise Architekturen und raffinierte Dialog-Inszenierungen machen den Museumsbesuch von Museen moderner Kunst heute mehr denn je zu einem vermarktbareren Ereignis – zugleich aber auch zu einer anspruchsvollen, ästhetischen Herausforderung.