

---

# KUNST HISTORISCHES MUSEUM WIEN

---



Jeff Koons, Rabbit (1986), ausgestellt im Salon de l'Abondance, Schloss Versailles, 2008

## DAS BUCH, MIT DEM WIR ALLE LESEN LERNEN

---

### ZEITGENÖSSISCHE KÜNSTLER UND IHR PLATZ INNERHALB HISTORISCHER MUSEEN

**von Jasper Sharp**

Adjunct Kurator für moderne und zeitgenössische Kunst, Kunsthistorisches Museum

„Und das, meine Herren von der Presse, werte Kuratoren, Kritiker, Experten usw., ist der Anspruch, den wir Maler in Bezug auf die alten Meister erheben: Sie gehören uns, nicht Ihnen. Ihr Blut fließt in unseren Adern. Wir sind ihre Erben, Testamentvollstrecker, Treuhänder, Sachwalter. Wir sind brave Söhne, aber von nun an sind wir es, die ihre Wünsche deuten und alle Macht haben, diese beiseite zu schieben und durch unsere eigenen Wünsche zu ersetzen, wann und wo immer uns das angebracht erscheint. Sie hätten sich das so gewünscht.“

Walter Sickert (1860–1942)<sup>1</sup>

Der Maler Walter Sickert war jemand, der sich für bestimmte Anliegen starkmachte und zu provozieren verstand, doch die starken Worte der oben zitierten

---

# KUNST HISTORISCHES MUSEUM WIEN

---

Erklärung sind genau betrachtet nicht völlig unbegründet. Die Anwesenheit und das Engagement lebender Künstler in den Sälen und Galerien historischer Sammlungen gelten seit Langem als selbstverständlich, weil viele dieser Museen in erster Linie zu ihrem Nutzen erdacht wurden. Als das Museum Central des Arts, das man heute als Louvre kennt, am 10. August 1793 seine Tore öffnete, tat es das unter der Leitung eines sich aus den Malern Hubert Robert, Fragonard und Vincent, dem Bildhauer Pajou und dem Architekten de Wailly zusammensetzenden Direktoriums. Der Eintritt war frei, doch das Museum wurde an nur drei Tagen der zehntägigen, die Woche ablösenden Dekade des neuen Revolutionskalenders für das allgemeine Publikum geöffnet.

An den übrigen Tagen wurde Künstlern der Vortritt gegeben, die zu Hunderten die Gelegenheit ergriffen, jene Gemälde zu studieren, die vormals in den Privatsammlungen der Familie des Königs von Frankreich und der inzwischen aus dem Land geflohenen Adelligen ihren Blicken entzogen gewesen waren.

Ein Jahrzehnt bevor die ersten Massen den Louvre stürmten, war im Oberen Belvedere in Wien, in dem ehemaligen Gartenpalais des Prinzen Eugen von Savoyen, auf Geheiß von Kaiserin Maria Theresia die kaiserliche Gemäldegalerie eingerichtet worden. Bereits in den ersten Jahren ihres Bestehens wurde nicht nur Schülern der Akademie - und gelegentlich reisenden Adelligen -, sondern auch der Allgemeinheit Zugang zu der Sammlung gewährt, deren Bestände in einem der ersten für die Öffentlichkeit gedachten Kataloge erfasst wurden, die sich an wissenschaftlichen Kriterien orientierten<sup>2</sup>. Im Laufe des folgenden Jahrhunderts wurde ein großes Museum nach dem anderen gegründet, die alle einen Zweck verfolgten: den zeitgenössischen Künstler zu erziehen, zu ermutigen und ihm Anregungen zu bieten. Das Rijksmuseum in Amsterdam (1815), der Prado in Madrid (1819), die National Gallery in London (1824) und das Alte Museum in Berlin (1830) schickten sich allesamt an, Objekte zu sammeln und zu zeigen, die lebende Künstler studieren konnten. Überall in Europa wurden Kunstschüler und praktizierende Künstler

---

# KUNST HISTORISCHES MUSEUM WIEN

---

eingeladen, den sich über Jahrhunderte erstreckenden Dialogen zu lauschen und sich daran zu beteiligen<sup>3</sup>.

Seit der Gründung solcher Museen haben lebende Künstler immer aus ihnen Nutzen gezogen. Die Sammlungen haben zumindest Antworten auf die Frage gegeben, wie Künstler der Vergangenheit bestimmte Probleme gelöst haben. Sir Herbert Read hat in seinem Vortrag *The Museum and the Artist* im Jahr 1954 eine Reihe von Fällen aufgelistet, in denen Museen und ihre Bestände die Entwicklung der zeitgenössischen Kunst geprägt haben: Er nennt hier den Einfluss der japanischen Drucke auf Whistler und Gauguin, der persischen Miniaturen auf Matisse, der nicht-abendländischen Skulptur auf Picasso – „alles fruchtbare Einflüsse, die von Museen ausgingen“<sup>4</sup>. Diese Einflüsse wurden allerdings häufig durch Widerstände abgeschwächt. Cézanne bezeichnete den Louvre in einer berühmt gewordenen Äußerung als „das Buch, mit dem wir lesen lernten“, aber die folgende, weniger oft zitierte Passage ist vielleicht sogar aufschlussreicher: „Wir dürfen uns [...] nicht damit zufrieden geben, die schönen Formeln unserer erlauchten Vorgänger beizubehalten. Machen wir uns doch frei davon und studieren wir die schöne Natur, versuchen wir ihren Geist herauszuheben, suchen wir uns doch so auszudrücken, wie es unserem persönlichen Temperament entspricht.“<sup>5</sup>

Sein Zeitgenosse Pissarro ging weiter: Er beschrieb den Louvre als Friedhof der Kunst und wollte ihn bis auf die Grundmauern niedergebrannt sehen. Hätte er lange genug gelebt, um die italienischen Futuristen kennenzulernen, wären diese ihm bei der Suche nach Brennstoff freudig zur Seite gestanden. Ob Pissarro es ernst meinte oder nicht, seine Haltung steht nur als Beispiel für die zahlreichen wiederholten Versuche von Künstlern, die Tradition zu zerschlagen und das niederzureißen, was sie als Kult der Vergangenheit ansahen. Die alten Meister waren, wie der im 18. Jahrhundert tätige Maler Sir Joshua Reynolds gesagt haben soll, sowohl „Vorbilder, die man imitierte, [...] als auch Rivalen, mit denen man im Wettstreit lag“<sup>6</sup>.

---

# KUNST HISTORISCHES MUSEUM WIEN

---

In einem Aufsatz für einen Katalog der National Gallery mit dem Titel Remembrance of Art Past hat Robert Rosenblum diesen Gedanken zu erklären versucht: „Von den dauerhaften Mythen über moderne Kunst will uns einer der hartnäckigsten glauben machen, dass sich die Künstler der letzten zweihundert Jahre in der Hoffnung, sich ein für allemal die Geschichte aus den Augen zu reiben, unablässig der Vergangenheit entledigt haben. Wie viele großartige Verallgemeinerungen ist auch diese zugleich wahr und falsch und etwas dazwischen. Geht man davon aus, dass die Geschichte der modernen Kunst mit solchen Meistern wie David und Goya beginnt, die, im 18. Jahrhundert geboren, auf die unumkehrbaren Umwälzungen reagierten, welche die kommenden revolutionären Jahrzehnte prägen sollten, ist es genau das prekäre Gleichgewicht zwischen Achtung und Zerstörung der Tradition, das den Kern unseres Erbes ausmacht.“<sup>7</sup>

Einige der größten Künstler des 20. Jahrhunderts begnügten sich damit, historische Museen zu verhöhnen, während sie gleichzeitig mit ironischer Distanz und einer gewissen promiskuitiven Ausgelassenheit Dinge von ihnen aufnahmen und sich einverleibten. Doch, wie Rosenblum anmerkt, waren die Revolutionen der modernen Kunst gleichermaßen der Vergangenheit wie der Zukunft zugewandt: „Picasso, für uns einst Wegbereiter von allem, was im 20. Jahrhundert neu war, wandelt sich in unseren Augen allmählich zu einem Wächter der Vergangenheit, weil uns klar wird, dass seine terroristischen Angriffe auf die Tradition eine Form waren, unser Erbe wiederzubeleben und nicht zu zerstören und sogar die Hierarchie der Bildgegenstände zu bewahren: ehrgeizige Figurenbilder, ideale Akte, Porträts, Landschaften, Stillleben.“<sup>8</sup>

In der Mitte des zitierten Satzes steckt ein Wort, das die komplexe Beziehung zwischen lebenden Künstlern und der Kunstgeschichte benennt: Tradition – das, was von einer Generation an die nächste und, sollte es als weiterhin relevant eingeschätzt werden, an nachkommende Generationen weitergegeben wird. Es liegt im Allgemeinen in der menschlichen Natur,

---

# KUNST HISTORISCHES MUSEUM WIEN

---

gegenüber dem, was man zu bewundern gelehrt wurde, eine gewisse Abneigung zu entwickeln. Als der amerikanische Maler R. B. Kitaj in einer Ausstellung im Jahr 1980 einige seiner Lieblingswerke aus der Sammlung der National Gallery in London präsentierte, fand er es in seinem Vorwort zum Katalog angebracht, zu erklären, warum seine Auswahl mehrere postimpressionistische Werke aus den Beständen des Museums umfasste: „Mag sein, dass genau die Frische der Darstellung jener Männer um 1890 zu viele Millionen Menschen zu sehr in ihren Bann gezogen hat, als dass unsere Kunst das hätte verkraften können. Wir sind dazu erzogen worden, die Umsetzung des uns Eigenen hochzuhalten, und die Ideologen haben auf den Vorrang des Einen gegenüber dem Vielen gepocht.“<sup>9</sup> Kitaj war ein Bewunderer des Dichters T. S. Eliot, dessen Gedanken zu diesem Thema sich in einem 1919 entstandenen Aufsatz mit dem Titel Tradition und individuelle Begabung finden. Eliot unterstreicht darin die Unabdingbarkeit der Tradition, auch wenn er die dieser inhärente Beschwerlichkeit nicht negiert<sup>10</sup>.

Viele Künstler haben sich im Lauf der Geschichte gegen die Tradition - also die Kunst der Vergangenheit - ausgesprochen. Oft betont wurde der Unterschied zwischen jenen, die sich mit der Vergangenheit auseinandersetzten und sie abschütteln mussten, um zu neuen Ausdrucksmöglichkeiten zu finden, und jenen, die sich weigerten oder daran scheiterten, aus der Vergangenheit zu lernen und daher Gefahr liefen, diese einfach zu wiederholen oder sich in Formen des hohlen Protests zu ergehen. In bestimmten Fällen handelt es sich eher um eine semantische Frage: Es haben sich Künstler gegen die Tradition ausgesprochen, die den Akademismus und dessen leblose, unvermeidliche Absehbarkeit angreifen wollten. In einem vor Kurzem in der Kunstzeitschrift frieze erschienenen Artikel hat Vivian Rehberg die Stigmatisierung der Tradition zu entwirren versucht: „Trotz der gegenwärtigen, gut belegten Begeisterung der zeitgenössischen Kunst für Geschichte und die kunstgeschichtliche Vergangenheit hat man den Begriff der Tradition - der für einen Stil und Werte konservativen Gepräges, wenn nicht gar für die Bedrohung durch ‚herkömmliche Darstellungsweisen‘

---

# KUNST HISTORISCHES MUSEUM WIEN

---

steht - aus der Praxis und dem Diskurs von heute fast vollständig eskamotiert. [...] Es ist eine Binsenweisheit, dass es nichts Neues unter der Sonne, in der Kunst oder sonst wo gibt (das Wort ‚neu‘ ist ebenso aus der Mode gekommen wie das Wort ‚Tradition‘), doch was hat es für einen Zweck, in der Vergangenheit zu graben, wenn nicht den, herauszufinden, was uns diese Wichtiges und möglicherweise Nützliches über die Gegenwart zu sagen vermag, und es uns zu ermöglichen, unsere Rolle als Subjekte in ihr zu begreifen? Darin besteht die Dringlichkeit der historischen Arbeit von Künstlern wie Historikern.“<sup>11</sup>

Die erzieherische akademische Rolle, die historischen Museen von ihren Gründern zugewiesen wurde, sowie der Charakter der Beziehung zwischen diesen Museen und lebenden Künstlern sind mit dem allmählichen Rückzug der Institutionen und ihrer Sammlungen von der Gegenwart im Lauf der Zeit zusehends uneindeutiger geworden. Die Zeitpunkte, an denen ihre Sammlungen unvermittelt aufhören (zum Beispiel 1848 im Fall des Louvre oder 1900 im Fall der National Gallery in London), rücken mit jedem Jahr, das verstreicht, weiter in die Ferne. Museen, die keine Arbeiten gegenwärtig tätiger Künstler sammeln und eigentlich auch die Werke der Generationen davor nicht mehr im Blick haben, stünde es an, ihr Verhältnis zu lebenden Künstlern zu überdenken.

Der direkteste und am klarsten auf Konfrontation ausgerichtete Weg, einen visuellen Dialog zwischen der Kunst verschiedener Epochen in Gang zu setzen, ist wohl der, den man in den letzten Jahren im Château de Versailles eingeschlagen hat. Unter der Leitung Jean-Jacques Aillagons hat man ein wahres Protestgeschrei seitens einer „konservativen Minderheit“ - wie man die Stimmen abtut - ausgelöst, indem man in den ehemaligen königlichen Räumen und Gärten große skulpturale Werke gefeierter internationaler zeitgenössischer Künstler aufgestellt hat. Zwei der ersten Künstler, für die man sich entschied, Jeff Koons und Takashi Murakami, gehören zu den bestvermarkteten und medial präsentesten ihrer

---

# KUNST HISTORISCHES MUSEUM WIEN

---

Generation. „Die Anwesenheit zeitgenössischer Kunstwerke in einer historischen Umgebung weckt“, so argumentiert Aillagon, „den Blick des durch die königlichen Gemächer wandelnden Besuchers. Sie lässt ihn über die Unablässigkeit künstlerischen Experimentierens, über das Verhältnis heutiger Künstler zu Künstlern der Vergangenheit nachdenken. Sie gibt dem Besucher auch die Möglichkeit, sich mehr auf das einzulassen, was er sieht, und jenem schrecklichen Leiden aus dem Weg zu gehen, das einen in Museen und an historischen Schauplätzen oft überfällt: der Lethargie des Blicks.“<sup>12</sup> Im Fall Murakamis war die Presse eindeutig anderer Meinung und löste einen Schwall vernichtender Kritik aus. Der Künstler zog sich eiligst auf eine höhere Ebene zurück und meinte, dass zeitgenössische Kunst eben „für Besucher, denen es an Wissen und Bezügen fehlt, schwierig zu entziffern ist“<sup>13</sup>.

Ob nun von einem Versagen seitens der Besucher, des Schlosses oder der Künstler und ihrer Fähigkeit, sich auf die historische Umgebung einzulassen, die Rede sein kann, die Ausstellungen haben mit Erfolg zwei Dinge sichergestellt, die heute für jede kulturelle Einrichtung wertvoll sind: Aufmerksamkeit und Besucher. Mehr als eine viertel Million sollen Koons Ausstellung in den ersten beiden Monaten gesehen haben, was im Vergleich zu den üblichen Zahlen eine enorme Steigerung bedeutet. Ein ähnliches Emporschnellen der Besucherzahlen verzeichnete man im Amsterdamer Rijksmuseum und in jüngerer Zeit im Palazzo Vecchio in Florenz anlässlich der ähnlich sensationellen Präsentationen des diamantenbesetzten Schädels von Damien Hirst mit dem Titel For the Love of God. So gut es viele alte Meister verstanden, aus schockierenden Darstellungen Kapital zu schlagen, so sehr ist das Mittel des Schocks in bestimmten Fällen zu einem wesentlichen strategischen Element geworden, wenn es darum geht, eine Verbindung zwischen der Kunst der Vergangenheit und der Gegenwart herzustellen.

Andere historische Museen haben sich für eine nuanciertere Variante der Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Kunst entschieden. Vor heute mehr

---

# KUNST HISTORISCHES MUSEUM WIEN

---

als dreißig Jahren hat die National Gallery in London unter dem Titel *The Artist's Eye* eine Reihe von Ausstellungen zu zeigen begonnen, in deren Rahmen bekannte Künstler wie David Hockney, Lucian Freud, Bridget Riley oder Francis Bacon die übliche historische Präsentation der Gemälde der Galerie vorübergehend durchbrachen, indem sie eine Auswahl von Werken zusammenstellten und diese ihren Vorstellungen entsprechend hängten, also wenn man so will, eine kleine, aus dem großen Bestand des Museums stammende „persönliche“ Sammlung zeigten. Das Format lehnte sich an Andy Warhols *Raid the Icebox*, ein früheres kuratorisches Experiment, an. Das von Dominique de Menil konzipierte Warhol-Projekt hatte in den Jahren 1969 und 1970 in Museen dreier verschiedener Städte der Vereinigten Staaten eine eklektische und typisch respektlose Auswahl von durch Warhol handverlesenen Objekten aus den Depots des Museum of Art der Rhode Island School of Design vorgestellt<sup>14</sup>.

Beide Projekte waren insofern erfolgreich, als sie überkommene Methoden der historischen Präsentation durchbrachen und die unterschiedliche Bewertung von Objekten in Frage stellten. Der Künstler wurde als Kurator und Kritiker in das Vorhaben einbezogen. Die neue Positionierung und der unterschiedliche Kontext ließen nicht nur unvertraute Aspekte vertrauter Objekte sichtbar werden, sondern warfen auch ein Licht auf die Arbeit des Künstlers, der die Auswahl traf, sowie auf die Gedanken und Entscheidungen dahinter. In diesem Fall liegt die Herausforderung für den Betrachter darin, sich auf die jeweilige Blickweise einzulassen und die Überlegungen hinter bestimmten Entscheidungen zu verstehen. Von aufgeräumten und vertrauten kuratorischen Strukturen wird zugunsten einer persönlicheren Interpretation der Vergangenheit, einer Form des historischen Arguments Abstand genommen, das die Werke des Museums als Zeugnisse aufgreift und auf diesem Wege zu unserer Lektüre und unserem Verständnis dieser Werke beiträgt<sup>15</sup>.

Die Rolle des Künstlers als Kurator wurde vor kurzem durch den holländischen Künstler Willem de Rooij in



---

# KUNST HISTORISCHES MUSEUM WIEN

---

einer Ausstellung in der Neuen Nationalgalerie Berlin hinterfragt. De Rooij befasst sich in seinem Werk vor allem mit Fragen der Darstellung sowie der Verwendung und Verbindung von Bildern aus oft unterschiedlichen Medien, um Konventionen institutioneller Praxis zu untersuchen. Intolerance, so hieß seine Auftragsarbeit für Berlin, verband eine Gruppe von Vogeldarstellungen des 17. Jahrhunderts aus der Hand des niederländischen Malers Melchior de Hondecoeter mit einer Sammlung hawaiianischer Federobjekte des 18. und 19. Jahrhunderts zu einer Arbeit, die in den Presseunterlagen des Museums als „räumliche Collage“ bezeichnet wurde. Wenn man durch die Ausstellung ging, war man sich nicht sicher, ob man eine kuratierte Auswahl von Werken anderer Künstler oder eine große Arbeit von de Rooij selbst vor sich hatte. „Was mich am meisten beeindruckt hat“, schrieb die Kuratorin Elena Filipovic in einer Besprechung der Ausstellung, „war, wie das Projekt den ideologischen Unterbau ‚der Ausstellung‘ implizit in Frage gestellt hat. Worin – so fragte man sich – liegt überhaupt der Unterschied zwischen einem (autonomen) Kunstwerk und einer aus Werken anderer bestehenden Ausstellung. Auch wenn Künstler, wie wir wissen, seit Langem als Kuratoren fungieren, haben sie selten ihre Ausstellung so explizit wie in diesem Fall als ihr signiertes Werk präsentiert“<sup>16</sup>.

In den letzten Jahren hat eine Reihe historischer Museen zeitgenössische Künstler gebeten, ihre Ideen zu Ausstellungsarchitektur und Sammlungspräsentation einzubringen. Das Los Angeles County Museum of Art hat etwa mit Künstlern wie Franz West, Jorge Pardo oder Robert Irwin zusammengearbeitet. Ging es mit Franz West um die Präsentation einer Sammlung jüngst erworbener Kunstwerke aus dem pazifischen Raum, wirkte Jorge Pardo an der Ausstellungsarchitektur der präkolumbischen Galerien des Museums mit; Robert Irwins Gestaltung des Palmengartens des Museums ist noch nicht abgeschlossen. Der Louvre hat sich ebenfalls auf ein solches Wagnis eingelassen und ist mit seiner Reihe permanenter Interventionen in den historischen Gebäuden des Museums sogar noch einen Schritt weitergegangen. In vergangenen Jahrhunderten haben Maler wie Charles Le Brun, Eugène Delacroix und

---

# KUNST HISTORISCHES MUSEUM WIEN

---

Jean-Auguste-Dominique Ingres zu Lebzeiten zur künstlerischen Ausgestaltung der Architektur des Museums beigetragen. Aufgrund einer gewissen froideur lebenden Künstlern gegenüber, die im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert um sich griff, zeigte man sich dann jedoch nicht gerade willig, weitere Einladungen auszusprechen. Als Inbegriff dafür steht der Umgang des Museums mit Picasso, der seit Langem seine Werke in der Grande Galerie aufhängen wollte, was man ihm schließlich 1947 zugestand – und zwar für die Dauer eines einzigen Dienstags, an dem das Gebäude für das Publikum geschlossen war, und nur unter der Bedingung, dass er seine Werke bis Mittwoch wieder entfernte.

Unter der Leitung Henri Loyrettes hat man in jüngster Zeit wieder andere Wege zu beschreiten und Auftragsarbeiten an Künstler wie Anselm Kiefer, François Morellet und vor Kurzem an Cy Twombly zu vergeben begonnen, dessen riesiges Deckengemälde in der Salle des Bronzes 2010 enthüllt wurde. „Wir fahren mit der Erneuerung der Geschichte fort“, so Loyrette. „Der Louvre ist lebenden Künstlern stets eine Heimstatt gewesen [...]. Ich sage immer, dass es in den Genen des Louvre liegt, sich ständig weiterentwickeln zu müssen [...]. Für mich ist ein Museum, das nicht zu zeitgenössischem Schaffen anregt, ein sterbendes Museum. Ein Museum, das das zeitgenössische Auge nicht mehr anregt, nicht mehr von Zeitgenossen in Frage gestellt wird und ausschließlich seinem eigenen Erbe, seiner eigenen Vergangenheit zugewandt ist.“<sup>18</sup> Heute setzt sich der Louvre auch im Rahmen seines Sonderausstellungsprogramms aktiv mit zeitgenössischen Künstlern auseinander. In diesem Bereich könne man, wie Loyrette einräumt, „mehr Kühnheit zulassen, mehr Risiken eingehen – und dabei auch Fehler machen, weil es sich ja um temporäre Projekte handelt“<sup>19</sup>.

So weit einige wenige Beispiele für die zahlreichen unterschiedlichen Ansätze, die gegenwärtig von historischen Museen in ihrer Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Kunst und ihren Schöpfern verfolgt werden. Widmet man sich den Methoden dieser

---

# KUNST HISTORISCHES MUSEUM WIEN

---

Auseinandersetzung, ist es auch aufschlussreich, die Beweggründe einer näheren Betrachtung zu unterziehen. Einer der am häufigsten genannten Gründe für die Präsentation von Projekten mit zeitgenössischen Künstlern ist die Absicht, die Besucherzahlen zu steigern, und das vor allem durch die Erschließung jüngerer, eher der Gegenwart zugewandter Publikumsschichten, ohne dabei die konservativeren Teile des traditionellen Museumspublikums übermäßig vor den Kopf zu stoßen. Jenseits der Steigerung der Besucherzahlen und des damit meist einhergehenden größeren Presseechos gibt es allerdings wesentlichere, grundsätzlichere Gründe für historische Museen, sich mit lebenden Künstlern zu beschäftigen - Gründe, die uns zu den Anfängen der Museen und dem Geist der Aufklärung zurückführen, der ihr ideologisches Fundament abgab.

Ein Hauptziel solcher Museen besteht darin, den Besuchern zu zeigen, wo sie innerhalb der umfassenderen Entwicklung der Menschheit in Zeit und Raum stehen. Die große Kunst der Vergangenheit ist genau deshalb groß, weil es ihr gelingt, uns auf eine Weise anzusprechen, die von ihrer Zeit unabhängig ist, die Zeit durchbricht. „Es hat immer gute Malerei und schlechte Malerei gegeben“, schrieb Xien He im 6. Jahrhundert, „doch in der Kunst haben die Begriffe alt und modern kein Heimatrecht“<sup>20</sup>. Mit der Vergangenheit Zwiesprache halten und 17 eine natürliche Kontinuität suchen zu können, auch wenn diese vorerst unwahrscheinlich oder gar unabsehbar erscheinen mag, setzt Schlichtheit wie Raffinement voraus. Das Vorhaben kann zu endlosen Debatten führen und schließt die Gefahr des Scheiterns ein, erweist sich jedoch unter Umständen auch als sehr lohnend. T. S. Eliot zufolge stellen die vorhandenen Denkmäler, wie er sagt, „untereinander eine ideale Ordnung dar, die dadurch, daß ein neues (ein wirklich neues) Kunstwerk sich ihnen zugesellt, eine gewisse Veränderung erfährt. Die bis dahin gültige Ordnung ist gleichsam abgeschlossen, bevor das neue Werk auftaucht. Damit sie auch nach dessen Erscheinen fortbestehe, muß die ganze bestehende Ordnung einen, sei es auch noch so unmerklichen, Wandel erfahren; und so werden die Beziehungen, Verhältnisse, Werte

---

# KUNST HISTORISCHES MUSEUM WIEN

---

jedes einzelnen Kunstwerkes dem Ganzen gegenüber wieder in ihr rechtes Verhältnis gesetzt; so erst entsprechen das Alte und das Neue einander. Hat man sich einmal diese Idee der Ordnung [...] zu eigen gemacht, so wird man in der Behauptung nichts Widersinniges erblicken, daß das Vergangene durch das Gegenwärtige eine genau so große Umwandlung erfährt, wie das Gegenwärtige seine Richtlinien von dem Vergangenen her empfängt.“<sup>21</sup>

---

1 Walter Sickert, zit. in: Ausstellungskatalog *The Artist's Eye: An Exhibition Selected by R. B. Kitaj at the National Gallery, London, London* (The National Gallery) 1980.

2 1891 wurde die Sammlung mit anderen kaiserlichen Beständen in dem gerade fertiggestellten Kunsthistorischen Museum an der Wiener Ringstraße untergebracht.

3 Die Bildungsfunktion solcher Museen war nicht auf die Schönen Künste beschränkt. In dem 1852 in London gegründeten Victoria and Albert Museum sollten Entwürfe verwahrt werden, die man kopieren und den Zwecken der modernen Industrie anpassen konnte.

4 Herbert Read, *The Museum and the Artist*, in: *College Art Journal*, Bd. 13, Nr. 4, Sommer 1954, 289-294.

5 Paul Cézanne, zit. nach Read 1954 (zit. Anm. 4), 289-294.

6 Sir Joshua Reynolds, zit. in: James Hall, *A Sublime Roller Coaster Ride Through Art History*, in: *Tate Etc*, Nr. 17, Herbst 2009.

7 Robert Rosenblum, *Remembrance of Art Past*, in: Ausstellungskatalog *Encounters: New Art From Old*, London (The National Gallery) 2000, 8.

8 Rosenblum 2000 (zit. Anm. 7), 13.

9 R. B. Kitaj, Einleitung zu *AK London 1980* (zit. Anm. 1).

10 T. S. Eliot, *Tradition und individuelle Begabung* (1919) (*Tradition and the Individual Talent*), übers. von Hans Hennecke, in: *Ausgewählte Essays 1917-1947*, Berlin - Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1950, 95-112.

---

# KUNST HISTORISCHES MUSEUM WIEN

---

11 Vivian Rehberg, Shock of the Old, in: frieze, Nr. 134, Oktober 2010.

12 Jean-Jacques Aillagon, zit. nach: The Q&A: Jean-Jacques Aillagon, provocateur, The Economist Prospero blog (25. November 2010), [www.economist.com/blogs/prospero/2010/11/takashi\\_murakami\\_versailles](http://www.economist.com/blogs/prospero/2010/11/takashi_murakami_versailles)

13 Takashi Murakami, zit. nach: International News Digest, Artforum.com blog (5. Oktober 2010), <http://artforum.com.cn/archive/3107>

14 Nach ihrer Präsentation am Institute for the Arts der Rice University in Houston, Texas (29. Oktober 1969 - 4. Januar 1970) war die Schau Raid the Icebox I am Isaac Delgado Museum, New Orleans (17. Januar - 15. Februar 1970) und am Museum of Art der Rhode Island School of Design, Providence, Rhode Island (23. April - 30. Juni 1970), zu sehen.

15 In den letzten Jahren hat die National Gallery weitere Schritte gesetzt, um zeitgenössische Künstler in die Aktivitäten des Museums einzubinden. So gehört etwa dem Vorstand des Museums stets zumindest ein Künstler an, dessen Einschätzung bei wichtigen strategischen oder die Führung des Hauses betreffenden Entscheidungen großes Gewicht beigemessen wird. 1990 hat das Museum auch ein Artist-in-Residence-Programm ins Leben gerufen, durch das Künstler wie Paula Rego, Peter Blake, Ron Mueck und zuletzt Michael Landy die Gelegenheit erhalten haben, jeweils zwei Jahre lang im Museum zu arbeiten. Ein ähnliches Programm läuft seit 1992 im Isabella Stewart Gardner Museum in Boston.

16 Elena Filipovic, zit. in: Looking Back, Looking Forward, in: frieze, Nr. 136 (Januar - Februar 2011). Auch die jüngst am Museum of Modern Art in New York initiierte Ausstellungsreihe „Artist's Choice“ ist in diesem Zusammenhang zu erwähnen.

17 Im 19. Jahrhundert war es für die belgischen Könige üblich, dem Werk lebender Künstler im Königspalast Raum zu geben. Diese Tradition fand mit Leopold II. 1909 ein Ende, ist jedoch von Königin Paola mit der Auftragsarbeit für Jan Fabre wiederbelebt worden. Heaven of Delight entstand unter Mithilfe von 29 künstlerischen Assistenten und besteht aus 1,6 Millionen Prachtkäfer-Deckflügeln.

---

KUNST  
HISTORISCHES  
MUSEUM  
WIEN

---

18 Henri Loyrette, zit. in: Hitting the Louvre Ceiling, in: Los Angeles Times, 27. März 2010.

19 Ebenda.

20 Der auch als Xie He bekannte Hsieh Ho war ein chinesischer Autor, Kunsthistoriker und Kritiker, der sechs Grundsätze der chinesischen Malerei festlegte; aus seinen Erläuterungen dazu stammt auch die angeführte Feststellung. Weitere Informationen finden sich auf: [http://en.wikipedia.org/wiki/Six\\_principles\\_of\\_Chinese\\_painting](http://en.wikipedia.org/wiki/Six_principles_of_Chinese_painting)

21 Eliot 1950 (zit. Anm. 10), 98 f.