

Übereinstimmung geht dabei bis in formale Details, so daß mit Sicherheit gesagt werden kann, daß es sich um eine bewußte Nachahmung handelt (Abb. 7).

Bei Renate Wagner-Rieger²⁶ läßt sich nachlesen, daß dieser plastisch aufgefaßte Kuppeltypus mit dem geschweiften Fuß zu einem Synonym für Fischers Stil wurde und demnach einfach zur „Fischer-Kuppel“ avancierte (dabei wird keine Rücksicht darauf genommen, daß nicht der Vater Bernhard Fischer von Erlach, sondern der Sohn dafür verantwortlich war).

Durch diese Nachschöpfungen erweist sich August Gunolt als fortschrittlicher, aktuellen Tendenzen der Zeit gegenüber aufgeschlossener Architekt. Allerdings übernahm schon 1883/84 der Wiener Karl König diesen Kuppeltypus als Ecklösung beim Philipphof hinter der Oper. Aber auch in Graz entstand kurz vor dem Museumsbau ein Bauwerk mit „Fischer-Kuppeln“ in den Ecken: die Architekten Fellner und Helmer verwendeten sie beim „Neuen Thonethof“ in der Herrengasse, der von 1888 bis 1889 erbaut wurde. Doch erst Gunolt machte die Kuppel zum beherrschenden Zentrum seines Gebäudes. Sie überwölbt den kreisrunden Zentralraum, den Kuppelsaal, der – wie in barocken Schloßarchitekturen – zum Herzstück der Anlage wird. Hier sollen laut Statuten die Landesinsignien der Steiermark, wie z. B. der Steirische Herzogshut, aufgestellt und der Öffentlichkeit zur Besichtigung dargeboten werden.

Das Museumsgebäude in der Neutorgasse repräsentiert die architektonische Auseinandersetzung mit dem Barock im Geiste des Historismus in Graz. Die Entwürfe August Gunolts machten dazu ein für die damalige Zeit aktuelles Phänomen sichtbar: die Wiederentdeckung des Barock und seine Vereinnahmung unter regionalistischen und heimischen Gesichtspunkten.

²⁶ Wagner-Rieger, Renate, Wiens Architektur im 19. Jahrhundert, Wien 1970, S. 256.

BILDNACHWEIS

Alle Fotos: J. Kierein, Bild- und Tonarchiv

Anschrift der Verfasserin:
Mag. Heidrun STOCKER
Dr.-Robert-Graf-Straße 14
A-8010 Graz

LANDESMUSEUM JOANNEUM GRAZ JAHRESBERICHT 1996	NEUE FOLGE 26	S. 35-46	GRAZ, 1997
--	------------------	----------	------------

EIN ZENTRUM FÜR KUNST, WISSENSCHAFT UND TECHNOLOGIE IM ZEITALTER DER GLOBALISIERUNG

Eine Projektstudie für das Kunsthaus Graz

Peter WEIBEL

(1997)

E 47-80

1. Der Ist-Zustand: ein Befund

1.1. Kultureller Städtevergleich

Was ist die kulturelle Situation von Graz im Vergleich zu anderen Städten gleicher Größe in Österreich und in Europa?

1.1.1. ÖSTERREICH

GRAZ ist mit 238.000 Einwohnern die zweitgrößte Stadt Österreichs. Es rangiert also nach der Bundeshauptstadt

Wien (1.592.000 EW)
neben Länderhauptstädten wie
Linz (203.000 EW)
Salzburg (144.000 EW)
Innsbruck (118.000 EW)
St.Pölten (50.000 EW)
Bregenz (27.000 EW)

Diese Städte haben mittlerweile enorme Anstrengungen unternommen, um sich im Wettkampf um Standortqualitäten kulturell zu profilieren.

ST. PÖLTEN hat einen neuen Kulturbezirk gebaut, mit Klangturm, Festspielhaus (Klaus Kada), Ausstellungshalle (Hans Hollein), Kunstmuseum etc..

Gebäudedaten:	
a) Ausstellungshalle (bereits eröffnet)	
Grundstücksgröße (Grundriß des Gebäudes)	1.395 m ²
Bruttogeschossfläche	3.412 m ²
Nettogeschossfläche (1. bis 3. Stock)	1.506 m ²
Nettogeschossfläche (Untergeschoß)	853 m ²
Umbauter Raum	20.140 m ³
Baukosten (inkl. Grundeinrichtung)	80.000.000,- ATS
Ausstellungsfläche:	1200 m ²

b) <i>Museum</i> (noch nicht begonnen)	
Grundstücksgröße (Grundriß des Gebäudes)	4.500 m ²
Bruttogeschosßfläche	18.400 m ²
Umbauter Raum	110.000 m ³
Baukosten (geschätzt)	500.000.000,- ATS

Nicht unweit davon befindet sich KREMS mit einer Einwohnerzahl von 23.000, dessen *Kunsthalle*

eine Ausstellungsfläche von 1600 m² hat, mit der anschließenden *Minoritenkirche* zusätzlich 1000 m², und über ein Depot von 400 m² verfügt. Das jährliche Operationsbudget beträgt ca. 20 Millionen Schilling.

LINZ hat sein *Ars Electronica Center* (Operationsbudget 30 Millionen Schilling). Dazu gibt es noch die *Neue Galerie* mit einer Ausstellungsfläche von ca. 2.000 m² und einem Jahresbudget von 5 Mio. ATS und das *O.Ö. Landesmuseum* als weitere Orte für Gegenwartskunst.

INNSBRUCK hat einen neuen *Kunstraum für Ausstellungen aktueller Kunst* mit 600 m² Ausstellungsfläche, 40 m² Depot und einem Grundbudget von 1,5 Mio. ATS jährlich.

In BREGENZ gibt es eine neue *Kunsthalle* von großer architektonischer Attraktivität.

Zusätzlich gibt es in Bregenz auch den *Vorarlberger Kunstverein*. (Budget 1 Mio. ATS, 280 m² Ausstellungsfläche, 100 m² Depot)

und den *Bregenzer Kunstverein* (Sommerausstellung im Palais Thurn und Taxis, Budget dafür liegt zwischen 600.000,- und 1,5 Mio. ATS, 800 m² Ausstellungsfläche, kein Depot).

GRAZ verfügt über das *Künstlerhaus* (Ausstellungsfläche 290 m², keine Sammlung, kein Depot, Betriebskosten 714.000,- ATS jährlich),

das *Kulturhaus* (Ausstellungsfläche 400 m², keine Sammlung, kein Depot, ca. 2 Mio. Ausstellungsbudget jährlich),

den *Grazer Kunstverein* (Ausstellungsfläche 100 m², keine Sammlung, kein Depot, 1,2 Mio. Ausstellungsbudget jährlich)

und die *Neue Galerie* (Ausstellungsfläche 810 m² Sammlung 567 m² Depot 900 m², davon 200 m² extern, 4 Mio. Ausstellungsbudget jährlich)

als Orte für Gegenwartskunst.

Zusammen ergibt das ca. 2.200 m² Gesamtfläche für moderne Kunst und ca. 6 Mio. ATS Jahresbudget für Gegenwartskunst in Graz.

Wenn wir daran denken, daß die *Kunsthalle Wien* ein Jahresbudget von 25 Mio. ATS hat, die gegenüberliegende *Secession* ein Jahresbudget von 10 Mio. ATS, die *Kunsthalle Krems* ein Jahresbudget von 20 Mio. ATS, dann sehen wir klar, daß Graz rein innerösterreichisch schon auf der untersten Stufe der Leiter steht, um nicht zu reden von außer-österreichischen Vergleichen.

1.1.2. EUROPA

Der beigelegten Liste des Vergleichs mit europäischen Museen in Frankreich, Deutschland, Belgien, Niederlande, Spanien, Schweiz und Italien entnehmen wir, besonders beim Vergleich mit Städten mit einer ähnlichen Einwohnerzahl wie Graz, daß Graz unbedingt eines neuen Kunstmuseums bedarf, um im Standortwettbewerb nicht nur auf nationaler, sondern auch auf internationaler Ebene konkurrieren zu können.

Bei dieser Vergleichsliste interessieren uns vor allem jene Städte mit vergleichbarer Einwohnerzahl wie Graz und einer ähnlichen Position im Städtewettkampf gegenüber der Hauptstadt und den weiteren Großstädten des jeweiligen Landes, z. B.

Genf,
Eindhoven,
Basel,
Gent,

deren Einwohnerzahlen zwischen 180.000 und 225.000 liegen:

In zweiter Linie sind jene Städte für unsere Studie interessant, die zwar eine höhere Einwohnerzahl als Graz haben, aber ansonsten in ihrer Funktion gegenüber der Landeskapitale und den anderen Städten des eigenen Landes bzw. Europas eine ähnliche Position wie Graz haben, z. B.

Bilbao,
Lyon,
Hannover,
Nürnberg,
Valencia,

deren Einwohnerzahlen zwischen 370.000 und 750.000 schwanken.

Der Kern unserer Analyse des Ist-Zustandes bezieht sich auf die folgenden Fakten:

1. Die genannten Städte sind nicht die offiziellen Hauptstädte ihres Staates. Deswegen sind sie zum Teil ökonomisch und kulturpolitisch unterprivilegiert.
2. Die genannten Städte sind Großstädte an der Peripherie. Dennoch sind sie zum Teil privilegiert, entweder durch die geographische Lage, wie zum Beispiel Basel (Verkehrsknotenpunkt), oder durch die lokale Konzentration internationaler Organisationen (Genf), oder durch den lokalen Charme des Ortsbildes (Gent).
3. Aber die meisten der genannten Städte, z. B. Eindhoven, Lyon, Hannover, verfügen über wenige städtebauliche u. a. Pluspunkte und befinden sich vielfältig in einem Defizit gegenüber dem Zentrum bzw. der Metropole (wie z. B. Berlin, Paris, Zürich, Amsterdam, Madrid).

1.2. Die geographische und kulturpolitische Position von Graz

1.2.1. Die geographische Sackgasse

Die Position von Graz im Südosten Österreichs, noch dazu jenseits des Semmerings, ist sicherlich kein Vorteil. Wie jeder Reisende weiß, ist Graz von österreichischen und europäischen Städten aus durch die vorgelagerten Berge mit der Eisenbahn und mit dem Auto schwer zu erreichen. Die Fahrwege nach Graz sind, gemessen an der Distanz per Luftkilometer, länger und unbequemer als nach anderen Städten in Österreich. Die Verbindung mit außerösterreichischen Städten per Flug ist ebenfalls schwierig, da es wenig Direktflüge gibt. Lange Wartezeiten beim Umsteigen, z. B. in Wien, Frankfurt oder Zürich, verlängern die Flugdauer und machen den Flug insgesamt unbequem.

Darüber hinaus hat Graz kein attraktives Hinterland bzw. wenig attraktive Nachbarländer, so daß Touristen nicht einfach so auf dem Weg nach woandershin in Graz vorbeikommen. Graz befindet sich also touristisch gesehen am Ende einer Sackgasse. Es muß daher einen besonderen Grund oder besonderen Anlaß geben, damit jemand nach Graz fahren oder fliegen wird, sei es als Österreicher oder Europäer. Ein Kunstmuseum könnte gerade dieser Grund sein.

1.2.2. Politische Peripherie

Die Steiermark gehört zu jenen Bundesländern, die von der Bundesregierung vernachlässigt werden. Die Steiermark und Graz befinden sich also nicht nur im Wettbewerb mit den anderen Bundeshauptstädten Österreichs, sondern insbesondere auch mit Wien.

Als zweitgrößte Stadt Österreichs ist für Graz der direkte Konkurrent Wien. Noch dazu, wo fast alle Mittel des Bundes für Gegenwartskunst nach Wien fließen.

Graz hat also alle prototypischen Nachteile einer Stadt, die geographisch, kulturpolitisch und finanziell an der Peripherie liegt. Daher sind Städte in Europa mit einer ähnlichen Position für unsere Studie besonders interessant. Also Städte, die kulturell sehr aktiv sind, aber ökonomisch, geographisch und machtpolitisch nicht im Zentrum stehen und dazu verurteilt scheinen, in der zweiten oder dritten Liga zu spielen, Städte wie Gent, das in Konkurrenz zu Brüssel steht.

1.2.3. Positiva

Graz hat aber selbstverständlich nicht nur von außen auferlegte Defizite, sondern auch intern erworbene Positiva.

Die Schönheit der Altstadt, die großen Parkanlagen, die vorhandene moderne Architektur machen Graz zu einem attraktiven Ort.

Zu den für unsere Studie relevanten Positiva gehören die zahlreichen Institutionen, die eine national und international anerkannte Kompetenz aufweisen:

TU Graz
Joanneum Research
Forum Stadtpark
steirischer herbst
Neue Galerie etc.

1.3. Graz als Attraktionspunkt auf der kulturellen und touristischen Kartographie

Die vergleichende Studie zeigt, daß es solchen Städten, die geographisch und machtpolitisch peripher positioniert sind, Städten mit einer ähnlichen Einwohnerzahl und Position wie Graz, dennoch gelingen kann, sich aus ihrer kulturpolitischen Peripherie und machtpolitischen Marginalität zu befreien, wenn sie ihre Investitionen in die Kultur enorm erhöhen. Verglichen mit wirtschaftlichen Impulsen und Anreizen, z. B. die Gründung von Fabriken, die Subvention von Niederlassungen von ausländischen Firmen, Forschungsprogrammen etc., sind die finanziellen Kosten der Steigerung kultureller Aktivitäten und Attraktionen gering. Dennoch gelingt es dadurch, die Städte aus ihrer Peripherie und Provinzialität zu befreien und sie zu überregionalen und internationalen kulturellen und touristischen Zentren zu machen.

Unsere zentrale Frage ist also: Wie kann es solchen peripheren Städten gelingen, sich

1. gegenüber der nationalen Metropole,
2. gegenüber anderen Großstädten im eigenen Land,
3. gegenüber vergleichbaren Großstädten in anderen Ländern zu profilieren?

Die Antwort ist aus der Liste des Städtevergleichs abzulesen: durch erhöhte kulturelle Anstrengungen.

Die genannten Städte versuchen, ihre vielfältigen geographischen, verkehrsmäßigen, ökonomischen und machtpolitischen Defizite auszugleichen, indem sie sich durch intensivierete Ausgaben im Bereich der Kultur ein überregionales Profil geben.

Gent mit seinen 225.000 Einwohnern stellt allein dem Museum für Gegenwartskunst über 10.000 m² zur Verfügung.

Das MAMCO in Genf verfügt über ca. 5000 m² Kunstfläche.

Das Stedelijk-Van-Abbe-Museum in Eindhoven über 3000 m².

Allein das Kunstmuseum in Basel hat 3000 m² Kunstfläche.

Zusammen mit dem Kunstmuseum und dem Museum für Gegenwartskunst verfügt Basel mit seinen 200.000 Einwohnern über die Gesamtfläche von ca. 10.000 m² für Gegenwartskunst.

Das jährliche Operationsbudget, das in diesen Museen für Ausstellungen der Gegenwartskunst zur Verfügung steht, schwankt zwischen 10 und 30 Millionen Schilling.

Die der Gegenwartskunst zur Verfügung gestellte Fläche in Museen der nächsten Städtegruppe (Bilbao, Lyon, Hannover, Nürnberg, Valencia) schwankt zwischen 3000 und 23.000 m².

Das jährliche Operationsbudget in diesen Museen schwankt zwischen 7 und 30 Millionen Schilling, in Ausnahmefällen, wie dem Guggenheim-Museum (von Frank Gehry) in Bilbao, geht es weit darüber.

Eindhoven mit 195.000 Einwohnern gibt pro Kopf für den Betrieb seines Stedelijk-Van-Abbe-Museums, mit ca. 3000 m² Fläche für Gegenwartskunst, ca. 162 ATS jährlich aus. Das macht insgesamt ca. 31,590.000 ATS.

Auf Graz umgelegt würde das bedeuten, daß der neue Museumskomplex im Jahr ca. 38,400.000 ATS an Operationsbudget erhalten sollte.

Besonders kleine Städte, wie Aarau in der Schweiz und Weil am Rhein in Deutschland, mit Einwohnerzahlen zwischen 20.000 und 25.000, die vergleichbar mit Krems in Österreich mit seinen 23.000 Einwohnern sind, haben auffallend hohe Operationsbudgets und Ausstellungsflächen für Gegenwartskunst. Die durchschnittliche Ausstellungsfläche beträgt 3000 m².

Das jährliche Operationsbudget für Gegenwartskunst in diesen Kleinstädten beträgt 20 bis 30 Millionen Schilling.

Um mit den großen umliegenden Städten, wie Zürich, Basel und Wien, konkurrieren zu können, investieren diese kleinen Städte um ein Mehrfaches pro capita an kulturellem Kapital. Mit auffallenden Museumsbauten (z. B. von Zaha Hadid, Vitra Museum in Weil Rhein, oder von Adolf Krischanitz, Kunsthalle Krems) und großen Ausstellungsbudgets gelingt es diesen Kleinstädten, sich ähnlich wie Tübingen überregional bekannt zu machen und auch für die ortsansässige Gastronomie, Hotellerie etc. starke Impulse zu setzen.

Graz ist wie die genannten Kleinstädte keine Metropole, keine Kapitale. Graz ist typisch für jene Städte, die als zweite in direkter Konkurrenz mit der nationalen Kapitale stehen. Gleichzeitig haben solche Städte die Chance, als bedeutender und attraktiver kultureller Standort neben der zentralen Hauptstadt zu gelten.

So eine Stadt muß den Kampf an zwei Fronten führen:

1. Muß Graz seine Position gegenüber den anderen Landeshauptstädten, welche ebenfalls die zweite Position nach Wien anstreben, verteidigen.
2. Muß die Länderhauptstadt immer einen Kampf gegen die Bundeshauptstadt führen, damit der Abstand nicht zu groß wird.

Graz muß sich also gegen Wien und gegen St. Pölten, Linz, Salzburg etc., aber auch gegen Aarau, Winterthur, Eindhoven, Basel, Gent etc. verteidigen, positionieren, differenzieren.

So ein Kampf ist wirtschaftlich und machtpolitisch kaum oder schwer zu gewinnen, aber durchaus kulturell. Durch eine einzigartige kulturelle Attraktivität könnte Graz für lange Zeit eine außerordentliche Position im österreichischen und europäischen Städte-wettkampf einnehmen. Und sogar die „geheime kulturelle Hauptstadt“ werden, wie sie es ja schon einmal für die deutschsprachige Literatur war.

Ein Ergebnis unserer vergleichenden Studie ist über alle Maßen klar:

In europäischen Ländern können Städte mit vergleichbaren Einwohnerzahlen und einer vergleichbaren peripheren Position wie Graz fast nur durch exklusive Museumsbauten und Kunstsammlungen bzw. -ausstellungen an erhöhter Aufmerksamkeit und Attraktivität gewinnen und dadurch ihre sonstigen Defizite ausgleichen.

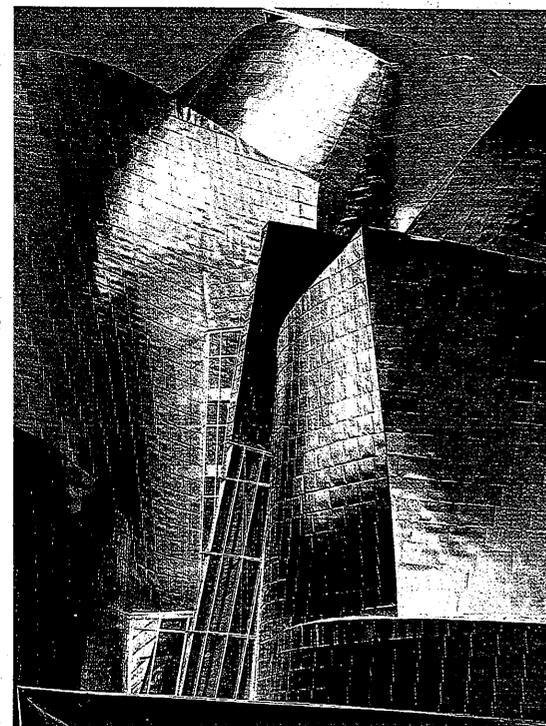


Abb. 1: Frank O. Gehry, Guggenheim Museum, Bilbao, 1997

Ein architektonisch besonders attraktives Museum, wie z. B. das Frank-Gehry-Museum in Bilbao, ein besonders attraktiver Ort wie der Schloßberg, eine besonders attraktive und neuartige Sammlung würden die kulturelle und touristische Attraktivität von Graz und sein Profil im Standortwettbewerb enorm erhöhen. Der Ausbau der Neuen Galerie in Richtung Schloßberg, nach dem im folgenden beschriebenen Konzept, würde exakt so einen Attraktionspunkt darstellen.

Aus den angeführten Gründen muß der neue Museumskomplex in Graz also nicht nur eine fachliche Kompetenz für die Insider aufweisen, sondern darüber hinaus ein touristischer Anziehungspunkt sein. Der magische und malerische Ort des Schloßberges, bereits jetzt einer der attraktivsten Schauplätze des Graz-Tourismus, würde durch den Erweiterungsbau des Palais Herberstein eine architektonische und museologische Sensation werden können, die nicht nur den Vergleich mit Wiener Museen, sondern auch den Vergleich mit Museen in europäischen Städten wie Frankfurt, Bilbao, Gent, Basel nicht zu scheuen braucht. Der einzigartige Naturschauplatz des Schloßberges in Kombination mit einem futuristischen Architekturgebilde und einem neuartigen Museumskonzept würde Graz an eine der vorderen Stellen auf der Kartographie der Kultur positionieren.

Die Vorzüge des natürlich gegebenen Schauplatzes wie auch des Museumskonzepts würden auch die Voraussetzung für eine ökonomisch günstige Lösung bieten.

2. Genealogie des Museums

2.1. Nationalmuseen und Privatsammlungen

Im späten 18. Jahrhundert, im Zeitalter der Aufklärung und der Verkündung der Menschenrechte, wurden öffentlich zugängliche Museen gefordert und gegründet (British Museum 1753/59, Herzog-Anton-Ulrich-Museum in Braunschweig, als erstes der Öffentlichkeit zugängliche Museum in Deutschland 1754, Louvre 1793).

Das Museum ist also einerseits eine Geburt der Aufklärung, andererseits des aufstrebenden Bürgertums, das die soziale Position und Funktion des Adels übernimmt. Daher haben auch die meisten gegenwärtigen Museen als Leittyp immer noch die Privatsammlung eines Adligen oder reichen Bürgers. Das Prunk- und Geltungsbedürfnis von Privatleuten wurde auf nationale staatliche Ebene übertragen. Deswegen sind auch heute noch die meisten sogenannten öffentlichen Museen Stiftungen von Privatsammlern (Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Leopold-Museum Privatstiftung Wien, Sammlung Marx in der Nationalgalerie Berlin usw.).

Das Museum ist also in vielen Fällen gar keine öffentliche Sammlung, d. h. eine nach Kriterien der Öffentlichkeit vom Staat zusammengetragene Sammlung, sondern eine öffentlich zugängliche Privatsammlung, deren Konservierung, Deponierung und Zurschaustellung von der öffentlichen Hand subventioniert wird. Der Einfluß privater Interessen von Sammlern und Galerien ist daher im öffentlichen Raum sehr groß und führt dazu, daß in vielen europäischen Museen die gleichen KünstlerInnen ausgestellt werden.

Hingegen wurde der zweite ursprüngliche Impuls, der zur Gründung von Museen führte, das Projekt der Aufklärung, vernachlässigt. Dieser Impuls wird daher zu einem

wichtigen Ausgangspunkt für unsere Überlegungen zu einem neuen Museumstypus, damit das Grazer Museum sich von anderen öffentlichen Museen unterscheiden kann.

200 Jahre Museum als Typus einer öffentlichen Sammlung, welche dem Leittyp der Privatsammlung folgt, kann ja keineswegs das Ziel der Kunstproduktion und der Kunstgeschichte sein.

Museen, wie wir sie heute kennen, widerspiegeln nur eine äußerst kurze Phase innerhalb der Kunstgeschichte. Noch dazu sind ihre Formen der Vermittlung sehr reduziert, da sie auf historische Formen der Kunst abgestimmt sind, auf Bilder und Objekte, die in musealen Räumen leicht ausstellbar sind. Das Museum als Ort der Vermittlung der kulturellen Produktion ist also historisch determiniert und muß neue Überlegungen zu seiner Funktionsweise anstellen:

Ein Museum muß heute nicht nur baulich, sondern auch von seiner sozialen Funktion her und in seinen Beziehungen zu allen Kunstformen neu durchdacht werden. Es muß auf pluralistischen und historischen Kriterien statt auf „Qualitätskriterien“ aufgebaut sein, die ja allzuoft nur subjektive Geschmackskriterien sind.

2.2. Museion als Ursprungskonzept

„Museion“ im ursprünglichen alexandrinischen Sinn bedeutet soviel wie Bibliothek, Forschungsinstitut, Sammlungen aus den verschiedensten Wissensgebieten.

Seit Beginn des 20. Jahrhunderts gibt es viele künstlerische Formen und Bewegungen, welche gegen eine Verengung der Kunst auf eine museale Kultur rebellieren. Von dadaistischen Aktionen über die Kunst des bewegten Bildes (Film) bis zu sozialen Strategien der Partizipation hat sich eine Vielfalt neuer Formen und Funktionen der Kunst entwickelt. Diese Funktionenvielfalt der modernen Kunst und der ursprüngliche Gedanke des „Museion“ sind es, denen ein gegenwärtiges Museum gerecht werden muß. Das Museum muß sich von der Gegenwartskunst infizieren lassen und mit ihm mitwachsen.

Die ersten Museen moderner Kunst haben sich daher genau an diese Aufgabe gehalten. Das erste Museum moderner Kunst wurde nämlich von Künstlern gegründet:

1920 ein Museum moderner Kunst unter dem Titel „Société Anonyme. Museum of Modern Art: 1920“ von Marcel Duchamp, Man Ray, Katherine Dreier.

Das Museion-Konzept bedeutet:

- * Sammlung
- * Forschung
- * Wissen
- * Produktion

Das Museion ist also nicht nur ein Ort der Sammlung von Kunst, sondern auch der Forschung über Kunst und der Produktion von Kunst, aber vor allem wird Kunst verstanden als Wissen. Das Museum ist ein Zentrum der Sammlung von Information, Dokumentation etc.

Daraus ergibt sich die Notwendigkeit,

- * daß über die Sammlung als bloße Zurschaustellung von visuellen Objekten hinausgegangen wird,
- * daß Beziehungen zu anderen Wissensgebieten hergestellt werden,

- * daß ideengeschichtliche, kulturgeschichtliche und mentalitätsgeschichtliche Forschungen, Ausstellungen und Sammlungen ebenso dazugehören wie Symposien, Konferenzen, Diskurse, Publikationen.

Im Museum als Museion wird also nicht nur Kunst in Form visueller Objekte ausgestellt, sondern wird Kunst auch produziert, wird über Kunst diskutiert, und nicht nur über Kunst alleine, sondern auch über benachbarte, die Kunst beeinflussende Wissensgebiete. Das Museion ist also nicht nur ein Ort der Vermittlung von anderswo produzierter Kunst, sondern auch der Produktion von Kunst vor Ort. Das Museion produziert also nicht nur Kunst als eine Form des Wissens, sondern ist als Diskursforum durch Workshops, Seminare, Vorträge auch der Ort der Produktion der Diskursformen anderer Wissensgebiete. Das Museion ist also ein multidisziplinäres bis postdisziplinäres Forum für kulturelle Manifestationen und Aktivitäten (Ausstellungshalle) und dergleichen für entsprechende Sammlungen (Museum). Ohne Archiv und Sammlung gibt es keine Forschung. Ohne Forschung gibt es keine Direktiven für die Sammlung. Ohne theoretischen Diskurs verelenden Ausstellungstätigkeit und Sammlung, ohne Ausstellungen und Sammlung verliert der Diskurs seinen Bezug zur Realität. Das Museion ist also dem Gedanken der

- * Funktionsvielfalt
- * Multidisziplinarität (Inter- bis Postdisziplinarität)
- * Multimedialität
- * Produktivität

verpflichtet.

Daher ist von einem Zentrum die Rede, und nicht von einem Museum, um zu betonen, daß Produktion, Manifestation, Animation ebenso wichtig sind wie Sammeln und Archivieren, die klassische Aufgabe des Museums.

2.3. Museologische Leitmodelle

2.3.1. Das Museum of Modern Art in New York (1929)

Das Museum of Modern Art wurde 1929 von Alfred Barr in New York gegründet. Dieses Museum ist nicht nur noch immer das wichtigste Leitbild aller Museen der Welt, sondern auch der zentrale Ausgangspunkt unserer Überlegungen. Die Konzeption dieses Museums geht auf mehrere zeitgenössische Kunstbewegungen zurück, in der Hauptsache auf

- * De Stijl,
- * Bauhaus
- * und Konstruktivismus.

All diese Kunstbewegungen zeichnen sich durch eine universale Sprache ihrer künstlerischen Produktion aus. Der Gestaltungswille von De Stijl bezog sich nicht nur auf Gemälde und Skulpturen, sondern auch auf Möbel und Häuser. Das visuelle Vokabular des Bauhauses war ebenso universal, bezog aber darüber hinaus auch die neuen Medien, wie Fotografie und Film, in seine Ausbildung und Produktion mit ein und stellte sich vor allem der Aufgabe, durch seine Gestaltungsprinzipien und Herstellungsmethoden eine künstlerische Antwort auf das neue Zeitalter der industriellen Massenpro-

duktion zu finden. Der Konstruktivismus bildete die radikalste Avantgarde und Summe dieser neuen universalen Kunstsprache.

Diese Bewegungen bestärkten Alfred Barr in seiner Auffassung, daß ein Museum moderner Kunst nicht nur Malerei und Skulptur innerhalb seiner Mauern zeigen sollte, sondern auch alle anderen Kunstformen, wie Architektur, Design, Film, Fotografie, Typografie etc. Das heißt, ein Gemälde von Picasso sollte ebenso gesammelt werden wie das experimentelle Werk eines bis dato Unbekannten oder das Radio eines anonymen Designers. Das Museum of Modern Art ist also deswegen so erfolgreich, weil es eben nicht nur ein Museum für Malerei und Skulptur ist, sondern wie sein voller Titel lautet:

Ein Museum für

Malerei,
Skulptur,
Zeichnung,
Druck,
Fotografie,
Typografie,
Design,
Architektur,
Möbel,
Bühnenbild,
Film.

Ein Museum moderner Kunst muß also über die engen Grenzen historischer Kunstformen hinausgehen und in der Tat alle gegenwärtigen Praktiken und Formen der Kunst aufnehmen können. Es muß mit der Entwicklung der Kunst mitwachsen.

2.3.1.1. Das MOMA als multimediales Museum

Erstaunlicherweise ist dieser Grundgedanke der Multidisziplinarität und Multimedialität von vielen anderen europäischen Neugründungen moderner Kunstmuseen vergessen worden. Daher zeigen fast alle anderen Museen der Welt in der Hauptsache nur Gemälde und Skulpturen. Die weltweit einzigartige legitimierende Kraft des Museum of Modern Art (MOMA) kommt also nicht allein von der Macht des Ortes, der Weltstadt New York, von der Qualität der Einzel- und Gruppenausstellungen, sondern auch davon, daß das Museum of Modern Art sich eben in allen kreativen Bereichen zu Wort melden kann. Die diversen Abteilungen für Film, Video, Architektur etc. veranstalten parallel oder nacheinander größere oder kleinere Ausstellungen zu aktuellen oder historischen Themen. Daher können Ausstellungen zur Architektur genauso einflußreich sein wie Ausstellungen zur Malerei.

2.3.1.2. Das MOMA als Kunsthalle und Kunstmuseum

Der zweite wichtige Gedanke, den wir vom MOMA lernen können, ist die Verbindung von Kunsthalle, welche die zeitgenössische Kunst in Wechselausstellungen ausstellt, und Kunstmuseum, welches eine ständige Sammlung aufbaut. Dieses Zusammenspiel von Wechselausstellungen und Sammlung ist ein zweiter mächtiger Faktor für

die legitimierende Kraft des MOMA. Denn einerseits haben Wechselausstellungen auf dem Rücken einer bedeutenden Sammlung viel mehr Gewicht, und andererseits wird das Museum durch die ständige Aktualisierung mit Hilfe der Wechselausstellungen nicht zu einem Friedhof der Geschichte.

2.3.1.3. Das MOMA als Ort, wo Kunstgeschichte konstruiert wird

Drittens können wir vom MOMA lernen, daß ein Museum sich dem Modell der Genealogie und der Geschichte beim Aufbau seiner Sammlung verpflichtet fühlen sollte. Deswegen hat Alfred Barr auf dem Umschlag seines wohl wichtigsten Werkes „Cubism and Abstract Art“ (1936) eine Skizze über die Entwicklung von moderner Kunst von 1890 bis 1935 abgebildet.

Diese Skizze zeigt, daß ein Museum Kunstgeschichte selbst mitkonstruiert.

Das Museum ist nämlich imstande, durch eine sorgfältige, durchdachte innovative Strategie bei der Auswahl seiner Ausstellungen in der Kunsthalle und bei der Auswahl seiner Sammlungsobjekte im Kunstmuseum selbst an der sozialen Konstruktion von Kunst mitzuwirken. Indem nämlich ein Museum von großer legitimierender Kraft zuerst Künstler und Kunstwerke zu einer Ausstellung auswählt und dann für die Geschichte in seiner Sammlung archiviert, ist es nämlich auf geradezu exklusive Art die Institution, welche die Geschichte und die Genealogie erst herstellt, produziert und konstruiert. Ein Museum bildet nicht nur die Geschichte ab, sondern kreiert sie auch. Ein Museum ist geschichtsbildend, wenn es die kognitive Fähigkeit hat, Strömungen zu erkennen.

Dieser Prozeß der Vergeschichtlichung und Sozialisierung sollte aber nicht wie bisher dem Typus der Privatsammlung angelehnt sein, also elitär, von ausgewählten Individuen erfolgen, sondern sich durchaus einem öffentlichen Diskurs verpflichten. Gerade wegen dieses Aspektes der Konstruktion von Geschichte durch das Museum sind

- * Archiv,
- * Depot,
- * Diskursforum
- * Manifestation

von zentraler Bedeutung für ein künftiges Museum, das den demokratischen Ansprüchen der Massengesellschaft im postindustriellen Zeitalter gewachsen sein will.

Diese Aufgabe kann natürlich ein Museum heute nicht mehr allein lokal lösen, sondern nur durch globale Vernetzung auf technologischer On-Line-Basis.

2.3.2. Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, 1973

Auch das zweite erfolgreiche Museum der Welt, das Centre Georges Pompidou in Paris, kombiniert Kunsthalle und Kunstmuseum, d. h. Sammlung und Wechselausstellungen, und widmet sich ebenfalls allen Kunstformen zwischen Film und Architektur,

Malerei und Design in eigens dafür geschaffenen Zentren und Räumen. Darüber hinaus ist es auch

öffentliche Bibliothek,
Wartesaal,
Gastronomie,
Aussichtsort etc.

Es nähert sich also dem Gedanken des „Museum“.

2.3.3. Moderna Museet Stockholm, 1959

Der erste Leiter und Gründungsdirektor des Centre Pompidou war übrigens Pontus Hulten, vormals Direktor des Modernen Museums in Stockholm.

Dieses Museum verfolgte seit seiner Gründung 1959 eine ähnliche Linie wie das Museum of Modern Art in New York. Es ist Ausstellungshalle wie Kunstmuseum in einem. Es positionierte sich durch monographische Ausstellungen zu einem frühen Zeitpunkt von später weltbekannten Künstlern, aber vor allem durch große Themenausstellungen. Diese Themenausstellungen bezogen sich aber nicht nur auf kunstimmanente Themen, wie z. B. die kinetische Kunst 1961, sondern auch auf soziale Themen, wie die Hundertjahrfeier der Pariser Commune („Utopier och visioner“ 1971), oder auch auf wissenschaftliche Themen (Sichtbar – Unsichtbar, 1973, eine Ausstellung über naturwissenschaftliche Bilder in Astronomie, Physik Medizin).

2.3.4. Stedelijk-Museum Amsterdam

Das Vorbild für Pontus Hulten war Willem Sandberg, Direktor des Stedelijk-Museum in Amsterdam von 1945 bis 1962, das in diesem Zeitraum das bedeutendste Museum in Europa war. Sandberg hatte eine typographische Ausbildung am Bauhaus erhalten und verfolgte daher in seiner Ausstellungs- und Sammlungspraxis ähnliche Leitlinien wie das MOMA in New York.

2.3.5. ZKM – Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe

Das 1997 eröffnete ZKM in Karlsruhe besteht aus einer Hochschule, einem Institut für Bildmedien, einem Institut für elektronische Musik, einem Medienmuseum, einem Museum für Gegenwartskunst und einer Mediathek. Auf ca. 20.000 m² Fläche zeigt es nicht nur Meisterwerke der Gegenwartskunst (von Baselitz bis Förg), sondern auch der Medienkunst (von Bruce Naumann bis Bill Viola). Es ist das erste Museum der Welt, das so konzentriert klassische Bildkunst mit Medienkunst mischt.

Darüber hinaus setzt es auf Produktion sowohl im elektronischen Bild- wie im Musikbereich.

Zusammenfassend können wir sagen, daß die erfolgreichsten und einflußreichsten Museumsmodelle in Europa und den USA sich dadurch auszeichnen,

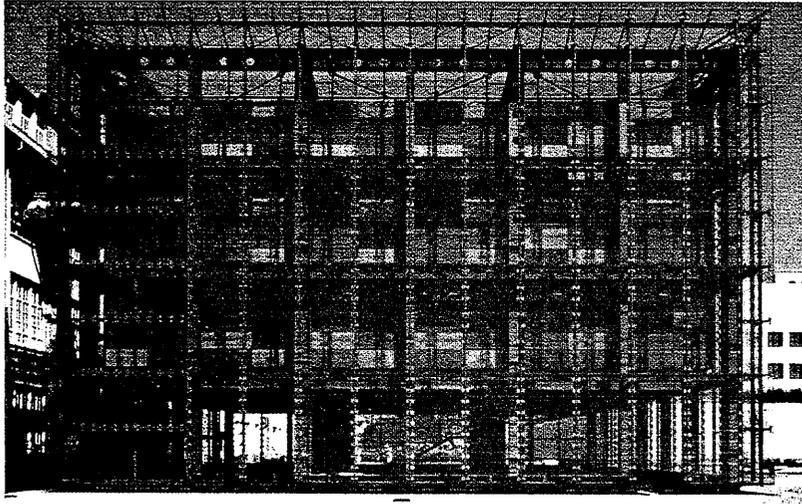


Abb. 2: ZKM – Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, 1997
(Neubau für das Musik- und Tonstudio)



Abb. 3: ZKM – Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, 1997 (Blick in einen Lichthof)

- * daß erstens ein wahres Museum moderner Kunst nicht zwischen Hochkultur und angewandter Kunst unterscheidet, sondern alle Formen der künstlerischen Produktion betreut,
- * daß zweitens ein wahres Museum moderner Kunst nicht nur kunstimmanent interdisziplinär ist, also zwischen allen Kunstformen (vom Theater zum Film, von der Architektur zur Skulptur etc.) Beziehungen herstellt,
- * daß drittens Wechslerausstellungen und die ständige Sammlung, also die Funktion von Kunsthalle und Kunstmuseum, in einem Gebäudekomplex stattfinden müssen,
- * viertens, daß ein wahres Museum moderner Kunst auch multidisziplinär ist und Beziehungen zu den anderen verschiedensten Wissensgebieten herstellt,
- * fünftens ein wahres Museum moderner Kunst sich auch den neuen Technologien, neuen Medien öffnet und
- * sechstens auch ein Ort von Produktion ist.

Nicht nur ein erweiterter Kunstbegriff und eine erweiterte Auffassung von visueller Kultur, sondern auch ein erweiterter Wissenschaftsbegriff müssen der Ausgangspunkt für Überlegungen zu einem neuen Museum sein.

Multifunktionale Vielfalt (Ausstellung / Sammlung / Archiv / Bibliothek / Forschungsinstitut / Diskursforum / Restaurant / Sozialisationsraum / Erlebnisraum / Museumsshop),

Multidisziplinarität (alle Kunstformen von Architektur bis Zapping, Beziehungen zwischen den Künsten und den anderen Wissenschaftsdisziplinen)

Multimedialität und Multikulturalität (alle Medien von der Malerei bis zum Computer sind zugelassen)

sind also Kennzeichen erfolgreicher Museumskonzepte.

2.4. Kritik der museologischen Leitmodelle

An den angeführten museologischen Leitbildern lassen sich jedoch auch kritische Momente verdichten, in der Hauptsache dahin gehend, daß diese Museen ihren Ansprüchen nicht gerecht werden bzw. ihre Ansprüche nicht radikal genug verwirklichen.

2.4.1. Fehlende Interdisziplinarität

Es gibt zwar glücklicherweise die diversen Abteilungen für Film, Architektur, Design, Malerei, Skulptur etc., aber sowohl die Sammlungen wie auch die Ausstellungen finden nicht interdisziplinär statt.

Die Ausstellungen finden nacheinander und nebeneinander statt anstelle von miteinander. Die einzelnen Abteilungen arbeiten selten zusammen.

Auch die ständige Schausammlung ist eher konventionell und konservativ, da sie nur die Geschichte der Malerei und Skulptur zeigt, aber nicht gleichzeitig und in den gleichen Räumen die Geschichte des bewegten Bildes oder der Fotografie.

2.4.2. Fehlende Multifunktionalität

Die Ausstellungs- und Sammlungspraxis reduziert sich im wesentlichen auf Vermittlung von anderswo produzierter Kunst. Die genannten Museen sind keine Orte der Produktion, weder von Kunst noch von Diskursen. Trotz einer Reihe von Vorträgen und Symposien sind diese Museen keine wichtigen Zentren, von denen Impulse für Forschung und neue Diskursformen ausgehen.

2.4.3. Fehlende Multimedialität

Durch ihre Größe haben diese Häuser eine gewisse Schwerfälligkeit entwickelt und haben Schwierigkeiten, neue Praktiken der kulturellen Produktion, insbesondere anti-museale und prozessuale, aufzunehmen. Dadurch geraten sie langsam aber sicher in eine konservative Ecke.

Besonders bei der Promotion neuester Medienkünste erweisen sich diese Häuser, mit Ausnahme des Centre George Pompidou, als konservativ.

Insgesamt könnte man diesen Museen der Moderne den Vorwurf machen, daß sie trotz aller Anstrengungen nicht wirklich modern sind (siehe den Titel des Buches von Bruno Latour, „Wir sind nie modern gewesen – Versuch einer symmetrischen Anthropologie“ 1995).

2.5. Konsequenz der Kritik

2.5.1. Radikalisierung der Moderne

Es geht also darum, die Ansätze der museologischen Leitmodelle zu radikalieren und die aufklärerischen Motive der modernen Museen nicht zu vernachlässigen, sondern zu verwirklichen.

Aus dieser Vernachlässigung der Ansätze der Moderne durch die moderne Kunst selbst und deren Schlachtschiffe, die Museen moderner Kunst, ist bekanntlich die Debatte um die Postmoderne entstanden. Diese Postmoderne kann auf zweifache Weise als Redigierung der Moderne betrachtet werden.

Es gibt die konservative Kritik der Moderne innerhalb der Postmoderne, welche die Geschichte der Kunst als Quelle für einen pluralistischen und eklektischen Stil-Mix benützt, z. B. die postmoderne Architektur.

Demgegenüber gibt es die progressive Kritik der Moderne, welche die Ansätze der Moderne radikalieren und die fehlgeschlagenen Versuche der modernistischen Ideale in gewandelter Form verwirklichen möchte.

Unsere Position ist die Radikalisierung der Moderne.

Aus der Kritik der Ansätze der museologischen Leitbilder lassen sich daher neue Ziele für ein Museum der Moderne gewinnen.

* *Das Museum als Labor*

Erstens muß ein wirkliches Museum der Moderne in seiner ständigen Sammlung und bei der Darstellung der Entwicklung der Kunst auch die neuen Kunstformen des

Bildes, wie Fotografie, Film, Video etc., berücksichtigen. Es muß möglich sein, neben den Ölgemälden der 20er Jahre auch die Kunstfilme der 20er Jahre zu sehen. Es muß möglich sein, die fotografische Darstellung des Bewegungsproblems durch E. J. Marey (1880) in der Nachbarschaft der malerischen Darstellung des Bewegungsproblems durch Duchamp, Futurismus etc. zu sehen. Das neue Museum muß auch ein Museum der Immaterialien sein, ein Museum der Medien: Nicht nur die Geschichte der Kunst, sondern auch die Zukunft der Kunst müssen in das Museum einziehen. Die Vorhersage, die Utopie, das Experiment müssen als Denkmodelle in neuen Museen erprobt und elaboriert werden können. Dadurch wird das Museum nicht nur ein Ausstellungsort von historischen Kunstwerken, sondern durch seine Struktur als Laborfeld und Archiv eine lebendige Informationsmaschine. Wenn man avancierte Formen der Bildproduktion ausläßt, wie es bisher der Fall war, läuft man Gefahr, das Publikum beim Verstehen der Entwicklung moderner Kunst zu behindern.

* *Das Museum als interaktive Maschine*

Zweitens ist als begleitende Maßnahme daran zu denken, ideengeschichtliche und wissenschaftliche Experimente (beispielsweise zum Bewegungsproblem) in gesonderten Räumen anzubieten. Das Publikum hat dadurch die Möglichkeit, zwischen verschiedenen Formen der Vermittlung zu wählen. Zum einen kann es ein primäres Kunsterlebnis genießen, zum zweiten hat es auch Zugang zu Sekundärmaterial, von dem dieses Kunsterlebnis abstammt. Es muß also durch den Display, die Präsentation der Kunstwerke, möglich sein, aber ebenso durch die architektonische Strukturierung, daß ein Besucher einerseits auf die herkömmliche Weise Kunst erfahren kann, wie zum Beispiel im Louvre, ungetrüb durch Vermittlungsmaterial, andererseits muß aber der interessierte Besucher auch die Möglichkeit haben, in gesonderten Räumen seine Kenntnisse über die von ihm favorisierten Kunstwerke durch Vermittlungsmaterial zu vertiefen. Hochentwickelte Ausstellungstechniken und ein spezifisches Kommunikationsdesign erweitern das Erfahrungsspektrum des Besuches. Die Besucher werden Interaktion und Animation benutzen. Den Besuchern ist erlaubt, alles anzugreifen, etwas zu bewegen, mit den Dingen zu spielen. Solche Museen funktionieren nicht ohne den Besucher, der alles mögliche in Gang setzt. Sie brauchen also den Besucher wirklich. Er erst sorgt dafür, daß die Museumsmaschine etwas produziert.

* *Museum der Kulturen jenseits des Weißen Würfels*

Drittens müssen die modernen Museen ihren eigenen eurozentristischen Standpunkt überwinden und die „Weiße Zelle“, den „Weißen Würfel“ des Museumsraumes auch für außereuropäische Kunstvorstellungen öffnen. Im Zeichen der Globalisierung, die für das 21. Jahrhundert kennzeichnend sein wird, ist nicht nur eine neue Dialektik von Absenz und Präsenz, sondern auch von lokaler Kunst und globaler Kunst notwendig. Ein neues Museum muß also zu einem Museum der Kulturen tendieren.

* *Das Museum als Manifestation, als Aufführungsort*

Viertens muß das heutige Museum eine Kultur schaffen, die mit Partituren für Videoinstallationen, Performances oder ähnlichen Ausstellungs- und Aufführungspraktiken umgehen kann. Aufzeichnungen allein nützen gar nichts, solange nicht auch das Personal für Wiederaufführungen herangebildet wird – im Sinne einer Kulturarbeit auf breiter Basis. Genauso wie die Oper, die Musik den enormen Aufwand einer jahrelangen Ausbildung von Musikern, Sängern, Dirigenten braucht, um

kulturell am Leben erhalten zu werden, so auch die neue Kunst des Immateriellen. Wie sonst könnte die Kultur der Vergangenheit im Gedächtnis der Gegenwart behalten werden als durch das Sammeln von Partituren, Projekten und durch Wiederauführungen. In diese Richtung muß Kulturarbeit gehen, und in diese Richtung muß sich die visuelle Kunst bewegen. Die bewegten Bildformen müssen gespeichert werden. Ein *Medien-Museum*. Die Gebäude müssen zu Schnittstellen des elektronischen Spektrums werden.

Wie wir also sehen, sind erfolgreiche Museumskonzepte mehr als nur ein Ausstellungsort für Malerei und Skulptur, sondern sie sind erstens Kunsthalle und Kunstmuseum, zweitens interdisziplinär, drittens multimedial, viertens multifunktional. Sie bieten ein weitgefächertes Angebot. Diese Ansätze müssen folgerichtig radikalisiert werden.

2.5.2. Das imaginäre Museum

1947 bereits hat André Malraux in seinem Buch „Le musée imaginaire“ das Ende des traditionellen Museums beschrieben. Durch die Technik der Reproduktion finden die Kunstwerke eine ubiquitäre Verbreitung zu einer neuen Gemeinschaft von Werken jenseits der Museumsmauern. Seine Vision des Museums war also ein „museum without walls“, ein „Lernzimmer ohne Wände“ (M. McLuhan), also die Zukunft des telematischen Museums, das vernetzt und online arbeitet. Das imaginäre Museum bedachte schon die ästhetischen Konsequenzen für die Kunst im digitalen Zeitalter.

3. Das Museum und die Massen

Die Transformationen der postindustriellen und informationsbasierten Gesellschaft haben am Ende des 20. Jahrhunderts auf entscheidende Weise auch das kulturelle Verhalten und das Verhältnis von Kunst und Gesellschaft geprägt. Die Herausforderungen der modernen Massengesellschaft haben insbesondere die Kultur vor neue Aufgaben gestellt. Die Moderne und die Massen bilden im 20. Jahrhundert ein wechselndes und dramatisches Kapitel. Von der Ablehnung der Massen und einer Definition der Kunst als letzte Bastion der Elite bis zur Umarmung von Hochkultur und populärer Kultur reicht das Spektrum.

Die Postmoderne-Diskussion hat die Massenkultur als Agent provocateur benutzt und bestimmte Vorurteile gegenüber der Massenkultur abgebaut. Insbesondere die Architektur hat bei der postmodernen Zuwendung zur Massenkultur eine große Rolle gespielt (siehe „Lernen von Las Vegas“ von Venturi). Sie hat Verständnis für die sozialen Umbrüche und deren kulturelle Folgewirkungen gezeigt. Ihre Entwicklung eines „mehrsprachigen Codes“, der populäre und elitäre Formen koppelt, hat eine differenzierte Wahrnehmung der Phänomene der Massenkultur gestattet. Der historische Unterschied zwischen hoher Kunst und sogenannter Massenkultur wurde in der Postmoderne verwischt. Daraus entstanden mehrere Problemfelder und Lösungsvorschläge.

Beim Verschwinden des Unterschieds zwischen hoher Kunst und Massenkultur ist natürlich zu Recht die Preisgabe der kritischen Distanz, der Negativität und der Subjektivität zu befürchten, die einst Markenzeichen der modernen Kunst waren. Insofern steht die Massenkultur im Verdacht, eine reine Konsumkultur zu sein.

Andererseits ist der Zusammenhang zwischen Klassengesellschaft und der Teilung der Kunst in hohe Kunst (für privilegierte Klassen) und niedrige Kunst (für die Massen) nicht zu übersehen. Das Heraufkommen der industrialisierten Massengesellschaft hat also eine Aufhebung dieser Teilung erzwungen. Die diversen Revolutionen der Massenkommunikation haben diese Aufhebung verstärkt. Der Übergang von der Klassen- zur Massengesellschaft, von der Klassen-(E-) zur Massen-(U-)Kultur ist daher historisch unausweichlich und zeigt vor allem, daß die Postmoderndiskussion nicht nur ästhetische, sondern vor allem auch politische Akzente hat. Der beklagte Verlust der Autonomie der Kunst etc. ist daher in vielen Fällen nur die Klage über den Verlust von Privilegien (einer bestimmten Klasse). Der radikale Wandel des Museumsdiskurses ist also wesentlich von der Diskussion um die Postmoderne und dem veränderten kulturellen Verhalten in der Massengesellschaft (zwischen historischen Elitepositionen und Konsumerismus) bestimmt. Dieser kulturelle Wandel hat insbesondere die klassische Museumsarchitektur und Ausstellungskultur zu weitreichenden Veränderungen gezwungen.

Statt der klassischen Museumsarchitektur, die sich an ein älteres Elitepublikum adressierte, haben wir es heute mit Museen zu tun, die Teil der Tourismusindustrie geworden sind. Der Boom an Museumsbauten, der in den 80er Jahren begann, hat versucht, für dieses neue kulturelle Verhalten der Massen, wo Kunst auch zu einer Form der Unterhaltung, zu einer Form der Freizeitgestaltung und spielerischen Kreativität wird, neue Räume zu schaffen, das heißt veränderte Räume für ein verändertes kulturelles Verhalten. Die Museumsarchitektur hat versucht, aus einem demokratischen Bewußtsein heraus dieses gesteigerte Interesse der Öffentlichkeit, das heißt der Massen und der Massenmedien, an der Kunst als Teil des Freizeitangebotes der Massengesellschaft aufzufangen und zu unterstützen, indem sie den Unterhaltungswert bzw. die postmoderne Mehrfachcodierung der Architektur verstärkte. Diese Tendenz führte zu einem neuen Stil der Schauräume, die den Erlebnischarakter betonen. In diesen neuen inszenierten Schauräumen wurden dazu auch Großausstellungen für Massenbesuche eigens inszeniert. Die Ausstellungen wurden zu Schaustellungen. Diese neuen Schauräume und Schaustellungen, diese Verkoppelung von inszenierter Museumsarchitektur und Ausstellungsarchitektur haben wesentlich zu einem gesteigerten Besucherstrom beigetragen. Erlebnisbetonte Ausstellungen und inszenierte Schauräume sind primär der Versuch, die Ansprüche zwischen Kunst und Massen zu versöhnen. Die neuen Räume für Kunst und die neuen Präsentationsformen von Kunst haben insgesamt eine gemeinsame Tendenz hin zu erlebnisbetonten Ausstellungen und inszenierten Schauräumen. Architekt und Kurator schaffen in der Regel gemeinsam das neue Museum als Erlebnispark und Ereigniszone, als Teil der Freizeit-, Tourismus- und Unterhaltungsindustrie. Der Streit zwischen Architekt und Kurator, ob die Kunst der Architektur oder die Architektur der Kunst dienen soll, verdeckt meist, daß sie beide Diener einer Sache sind, nämlich der Ereigniskultur. Die postmodernen Inszenierungen haben unleugbare Erfolge in der Annäherung von Moderne und Massen, von Kunst und Unterhaltungsindustrie geleistet. Dennoch ist zu fragen, welche Verluste diese Erfolge mit sich gebracht haben, und zweitens, ob damit schon alle Möglichkeiten ausgeschöpft sind. Zu fragen ist, kommt das Massenpublikum in den postmodernen Museen überhaupt noch zur Erfahrung der Kunst oder wird dort nicht dem Kunstwerk durch die „neutrale“ Präsentation alles Potential der Kritik, der Negativität, der Distanz, der Autonomie geraubt? Zu fragen ist, ob die spektakuläre erlebnisbetonte, repräsentative Bauweise, welche die ahi-

stischen erlebnisbetonten Ausstellungen unterstützt, noch in der Lage ist, die Bedeutung, die Signifikation eines Kunstwerkes um- und freizusetzen, zu konstituieren; oder ist sie nicht eher dazu geeignet, sie zu nivellieren und zu löschen? Werden dort noch Referenzen, Kontexte geschaffen, die den Werken eine genuine Bedeutung verleihen, aus denen sich unser kulturelles Kapital, unser Wissen, zusammensetzt? Wird dort noch kulturelle Kompetenz erzeugt oder ertrinkt alles im Rausch des Erlebens? Die legitime Transformation des Kulturbegriffes durch die Postmoderne und die Massenzivilisation ist die Ausdehnung des Kunstbegriffes.

Insofern ist das Centre Pompidou, das nicht nur Museum ist, sondern auch Kino, Bibliothek, Bahnhof, Theater, Drugstore, Zoo, Archiv, noch immer das postmoderne Museum schlechthin, ein Ort der Aufklärung und der Zerstreung. Es zeigt nämlich sowohl architektonisch wie funktionell die Künstlichkeit und Konstruierbarkeit von Kultur. Es gibt keinen sakralen weißen Würfel, aber dennoch keine ahistorischen Ausstellungen; es gibt eine Architektur, die ihre Transparenz überinszeniert, aber dennoch wissenschaftlich kompetenten Umgang mit der Kunst ermöglicht. In einer postmodernen Hülle, die eben mehrere Funktionen zugleich erfüllt (von Bibliothek bis Aussichtsturm), ist die Produktion von Ausstellungen möglich, die postmoderne Massen anziehen und dennoch die klassischen Erfordernisse der Moderne, wie Analyse, Genealogie, erfüllen. Eine Ausstellungs- und Museumstypologie, welche mehr auf Experiment und Labor als auf Repräsentation und Ereignishaftigkeit, mehr auf die Telematik der Medien als auf die Metaphysik des Ortes setzt, kann neue Antworten auf die Transformationen der Kultur durch die Massenzivilisation liefern.

4. Das Museum und die Medien

4.1. Die neue Dialektik von Ort und Ortlosigkeit

Die größte Herausforderung für die zweihundertjährige Geschichte des Museums als Ort der Kunst bilden die neuen technischen Medien. Zwischen Museen und Medien entsteht per se eine Opposition.

Das Museum ist nämlich ein Diskurs des Ortes, der Präsenz, der Lokation, die Medien hingegen sind ein Diskurs der Ortlosigkeit, der Absenz und der Dislokation.

Das Museum ist vor allem ein Ort, wie das Wort Sammlung schon ausdrückt, eine Ansammlung von Gütern, ein Ort, wo man hinget, weil etwas da ist, das man woanders nicht findet, ein besonderer Ort. In einem Museum sind besondere Werke versammelt, die normalerweise weit verstreut sind. Diese Besonderheit des Ortes wird nicht nur durch die besonderen und exklusiven höchst seltenen Kunstwerke definiert, die dort versammelt und angesammelt sind, sondern auch klarerweise durch die Besonderheit der Architektur, in der diese Werke versammelt sind. Das Museum ist also ein zentraler Diskurs der Präsenz, weil dort etwas ist, das woanders nicht ist. Weil ich dort etwas finde, was es woanders nicht gibt. Das ist der Sinn einer Sammlung. Anzusammeln und zu versammeln, was sonst verstreut ist, disloziert. Ein Museum ist daher vor allem ein Ort, ein Ort der Kunst, unterstützt von einer Architektur, die diesen Ort noch besonders spektakulär und einzigartig macht. Das Museum dient einer Metaphysik der Präsenz. Es sammelt und bewahrt, was sonst in Raum und Zeit vergeht, was sonst von der Zeit zerstört wird und im Raum verlorengeht. Als Ort ist daher für ein Museum das Wichtigste neben

der Schausammlung das Archiv und das Depot. Archiv und Depot sind aber zu verstehen als physikalische und materielle Orte. Das Museum als Archiv ist ein physikalischer Ort, das physikalische Werke, das physikalische Objekte sammelt. Denn warum sollte ich in ein Museum gehen, wenn es nicht ein Ort wäre, an dem ich diese Objekte vorfinde, die ich ansonsten woanders nicht finde.

Demgegenüber sind die Medien kein Ort. Es gibt in den Medien keine Distanzen. Wenn ich telefoniere, sind alle Orte der Welt gleich weit entfernt. Ob ich von Graz nach New York oder nach Laibach telefoniere ist nur finanziell unterschiedlich, aber es dauert gleich lang, und daher sind diese Orte gleich weit entfernt. Auf der Landkarte der Medien sind alle Orte gleich weit voneinander entfernt. Die Medien sind also ein Diskurs der Dislokation, der Ortlosigkeit, der Absenz; sie dezentralisieren. Ihr Archiv ist nicht ortsgebunden und auch nicht auf materiellen, physikalischen Objekten aufgebaut. Mediale Archive sind immateriell. Sie sammeln Information, sie sind Knoten in einem Informationsnetz, sie sind Informationspools. Die Medien sind Depots von immateriellen Informationen. Der Begriff „Informationsmuseum“ ist daher irreführend. Weil ein Museum ist ein Gebäude, eine Anstalt, ein Ort, während die Medien Knoten in Netzen sind, die als zentrale Operation die Fernanwesenheit bewirken. Auf Grund der Medien ist es eben nicht notwendig, an einen bestimmten Ort zu gehen, sondern ich kann an meinem Ort bleiben, wo ich ohnehin schon bin, und mich per Telefon oder Internet an einen anderen Ort begeben. Die Medien heben also die Metaphysik der Präsenz auf. Sie stellen insofern eine Metaphysik der Absenz dar. Die Medien verhindern geradezu, daß ich ein Museum besuche, weil wenn ich mich mit dem informationellen Aspekt eines Werkes zufriedengebe, kann ich mir diese Information über das Netz in einen Computerbildschirm in meine eigenen vier Wände holen: Die Medien ermöglichen mir also ein Museum ohne Mauern und ohne Ort.

Es gibt also eine neue Dialektik zwischen Präsenz und Absenz bei der Konstellation eines neuen Museums der Moderne zu beachten. Diese neue Dialektik, geformt vom Auftauchen der technischen Medien, hat sowohl den Bildbegriff wie auch den Raum-begriff verändert, und sowohl die Kunst wie auch die Architektur haben darauf reagiert.

4.2. Wirkung der Medien auf die Bildkunst:

Eine Extension und Transformation des Visuellen

Das Auge wurde zum dominierenden Sinnesorgan im 20. Jahrhundert. Die Vereinzelung und Verabsolutierung des Auges über alle anderen Sinnesorgane geschah mit Hilfe von Maschinen und Medien und eröffnete einen unendlichen Horizont des Visuellen. In den letzten 150 Jahren hat als Mediatisierung und Mechanisierung des Bildes (vom Fotoapparat bis zum Computer) eine entscheidende technische Transformation des Bildes stattgefunden. Diese Evolution der maschinengestützten Erzeugung und Übertragung von Bildern kann vorläufig in sieben Stufen eingeteilt werden:

1. Die erste Station des technischen Bildes war bekanntlich die maschinenunterstützte Bildproduktion der Fotografie (1839). Das Bild stellte sich selbst her, ohne die Hand des Künstlers, deren Aufgabe eine selbständige Maschine, ein Bildautomat (auto-selbst) übernahm.

2. Die Bildübertragung über lange Distanzen durch das Scanning-Prinzip, d. h. die Zerlegung eines zweidimensionalen Bildes in eine lineare Folge von Punkten in der Zeit, erfolgte etwa in der gleichen Epoche. Telegrafie, Telefon, Telekopie, „elektronisches Teleskop“ (TV-System von Paul Nipkow, 1884) stellen maschinengestützte Übertragungssysteme von Ton, von statischem und bewegtem Bild dar. Auf die maschinengestützte Bilderzeugung folgte die maschinengestützte Bildübertragung. Die Entdeckung elektromagnetischer Wellen (Maxwell 1873, Hertz 1887) stellte den Beginn neuer Bildwelten dar.
3. Auf das Verschwinden der Realität (d. h. des realen, sinnlichen, körperlich erfahrbaren Raumes) folgte die Simulation von Realität. Die Simulation der Bewegung war ein wesentlicher Schritt in der Simulation der Realität. Durch die maschinenbewegten Bilder, die maschinengestützte Illusion des bewegten Bildes, folgte auf die Raumform des Bildes (Malerei) die Zeitform des Bildes: der Film. Lessings Laokoon-Doktrin (1776) wurde aufgehoben. Das Bild wurde von einem Medium des Raumes zu einem Medium der Zeit (wie die Sprache und die Musik).
4. Die Entdeckung des Elektrons und der Kathodenstrahlröhre (beide 1897) lieferten die Voraussetzungen für die elektronische Bilderzeugung und -übertragung (Fernsehen). Die magnetische Aufzeichnung von Bildsignalen (statt von Tonsignalen wie seit ca. 1900) mittels eines Videorecorders (1951) mischte Film, Radio und Fernsehen (Bildspeicherung und Bildausstrahlung) im neuen Medium Video.
5. Transistor, integrierte Schaltkreise, Chips und die Halbleitertechnik revolutionierten seit Mitte des 20. Jahrhunderts die Technologie der Informationsverarbeitung und führten zum vollkommen maschinenerrechneten Bild des Computers. Der multimediale Computer vereinigt in sich nicht nur alle historischen Möglichkeiten der maschinenerstützten Generierung und Übertragung von Bildern, Tönen, Texten, sondern eröffnet auch vollkommen neue Perspektiven maschinengesteuerter interaktiver Bildwelten. Diese weisen fundamental neue Eigenschaften auf: Virtualität, Variabilität, Viabilität, mit denen Interaktivität zwischen Bild und Betrachter möglich wird.
6. Die interaktive computerterminale Datenfernübertragungstechnologie ermöglicht Kunst im Netzwerk, Televirtualität, rein immaterielle Kunst im Datenraum, Telepräsenz, Telerobotik, Kabel-TV, interaktives Fernsehen und digitale Netzwerke, die global gespannt sind, bilden die elektronische Superautobahn, die „electronic super highways“ (Nam June Paik, 1974). Mit Teleskopie, Telefon, Television, Telefax, drahtloser Telegrafie, Radio etc. entstanden die Grundlagen einer telematischen Kultur, die gekennzeichnet ist durch die Trennung von Bote und Botschaft, von Körper und Botschaft. Das Trägermaterial des Codes wird vernachlässigbar. Materiellose Zeichen reisen durch Raum und Zeit, Wellen breiten sich aus, körperlose Kommunikation wird möglich. Das Reich der immateriellen Zeichen schlägt in der telematischen Zivilisation seine Zelte auf. Das postindustrielle informations- und codebasierte Zeitalter beginnt.
7. Doch auch der übernächste Schritt, bisher noch ins Reich der Science Fiction verdrängt, beginnt im Bereich der Interfaceforschung und avancierten Sensorenteknologie schon Realität zu werden. Findet man aktuell in interaktiven Medieninstallationen nur externe „brain-wave“ oder „eye-tracke“-Sensoren, so ist die Entwicklungsrichtung dennoch evident. Unter Umgehung der klassischen elektronischen Schnittstellen möchte man mit „brain-chips“ oder „neuro-chips“ arbeiten, um die

Gehirne möglichst verlustfrei und direkt an die digitalen Welten zu koppeln. Stimulation des Gehirns zur Erzeugung künstlicher Bildwelten statt Simulation (von künstlichen und natürlichen Welten).

Es gibt also neue Orte und Medien des Bildes bzw. Visuellen. Das Bild selbst ist nicht mehr allein das gemalte Bild, das Tafelbild, sondern das Bild kann also auch ein technisches Bild sein, ein Fotobild, ein Filmbild, ein TV-Bild, ein Videobild, ein Computerbild. Der Ort des Bildes ist also nicht allein das Tafelbild. Und die Malerei ist nicht mehr das einzige Medium des Bildes. Das Bild hat eine lange Geschichte wechselnder technischer Trägermedien. Das Bild war einmal auf Felsen gemalt und einmal auf Holz. Seit ca. 500 Jahren dominiert das technische Trägermedium Öl auf Leinwand oder Wasserfarbe auf Papier. Mittlerweile gibt es aber viele neue technische Trägermedien für das Bild. Das Visuelle trennte sich vom Bild (Tafelbild).

Die Idee des Visuellen ist vom malerischen Tafelbild ausgewandert und hat sich neue Gastmedien gesucht und ist in andere Medien weitergewandert. Orte des Visuellen sind heute nicht nur das Tafelbild, sondern auch die Kinoleinwand und der Bildschirm. Ein Museum moderner Kunst muß sich diesen neuen Orten des Visuellen, diesen neuen technischen Trägermedien des Bildes öffnen. Ein solches Museum wird daher ein Ort der visuellen Kultur, und nicht nur der Malerei sein. Es wird seinen Bildbegriff nicht allein auf das malerische Tafelbild beschränken, sondern auch die technischen Bildmedien sammeln und ausstellen und somit das neue Universum der visuellen Kultur zeigen.

Es ist daher ein ganz natürlicher und logischer Gedanke, daß ein wirkliches Museum für moderne Kunst auch moderne Bildmedien und antikünstlerische, grenzgängeri-sche und immaterielle Kunstformen des 20. Jahrhunderts in seine Kommunikationskanäle und -formen miteinzuschließen weiß.

Ein Museum darf also nicht nur ein Ort von Beständen sein, sondern muß zu einer Zeitpassage werden, wo durch neue, hochentwickelte Aufführungs- und Ausstellungstechniken visuelle und akustische Schauplätze und Schaustücke entstehen, Studios, Arbeitszimmer, Kleinfabriken der Datenindustrie, in denen der Mensch lernt, durch die Kunst die Welt zu verstehen.

Dieser Labor- und Studiocharakter des Museums, das Museum als produktives Arbeitszimmer, verlangt natürlich, daß ein Museum mehr bietet als nur Schaustücke. Das Museum muß Werkzeuge zur Verfügung stellen, mit denen der Museumsbesucher lokal und global arbeiten kann.

Wie viele andere Museen erfaßt jetzt z. B. das Centre Pompidou seine gesamten Bestände (ca. 40.000 Objekte); jedes Objekt wird fotografiert und mit seinen Daten im Computer gespeichert. Auf vielleicht zwei oder drei kleinen Disketten wird dann das ganze Museum verfügbar sein. Jeder kann sich das ganze Museum einstecken. Ein Taschenmuseum.

Da wir seit hundert Jahren auch bewegte Bilder haben, also eine zeitbegründete Kunst, muß man die Beziehungen zu anderen zeitbegründeten Aufführungsformen der Künste sehen – zur Musik schlechthin, zum Gesang, zur Oper, auch zum Theater.

Zu beachten ist allerdings, daß, wie schon erwähnt, diese Erweiterung des Visuellen vom Tafelbild zum Bildschirm eine maschinengestützte ist. Man kann sogar sagen, nicht die Malerei, sondern die technischen maschinengestützten Medien sind heute die dominierenden Medien des Bildes und des Blicks. Die extreme Vermehrung des Visuellen, wie wir sie heute tagtäglich durch die Flut der Bilder in Printmedien, auf Plakaten, Werbeflächen, in Filmen, im Fernsehen und im Kino erleben, ist nur möglich geworden

durch Maschinen, durch die von Maschinen erzeugten künstlichen Bilder. Verglichen mit dem 19. Jahrhundert ist das Angebot an optischen Reizen in der heutigen alltäglichen Umgebung in unserer technischen Zivilisation exponentiell angestiegen. Dieses Primat des Visuellen ist die Folge der technischen Entwicklung des Bildes. Wir sehen mehr Bilder denn je, und die Mehrzahl dieser Bilder bedient sich bei ihrer Erzeugung, bei ihrer Verbreitung und bei ihrer Rezeption der Hilfe von Maschinen, die Steigerung unseres Sehvermögens, unserer Schaulust und unserer Visualität durch die Maschinen ist der entscheidende Faktor beim Übergang vom zwanzigsten zum einundzwanzigsten Jahrhundert. Wir haben es daher sowohl mit Sehmaschinen und maschinellem Sehen zu tun, d. h. mit dem maschinengestützten Verstehen von Bildern, wie auch mit der maschinengestützten Darstellung und Erzeugung von Bildern, wie zum Beispiel der Computergrafik. Das Auge triumphiert mit Hilfe der Maschinen. Darauf muß ein Museum als Ort des Visuellen reagieren. Denn auch diese maschinengestützte Wahrnehmung hat einen Diskurs der Dislokation eröffnet und hat vor allem eine neue, im Alltag erprobte Wahrnehmungslogik und Wahrnehmungsweise erzeugt. Im zivilisatorischen Prozeß der Vermehrung des Visuellen steigt der Grad der Komplexität. Von dieser Komplexität ist auch unsere alltägliche Wahrnehmung im technischen Zeitalter betroffen. Das Subjekt als erkennende Instanz ist beim Akt der maschinengestützten Wahrnehmung und der maschinengestützten Erzeugung von Bildern wichtiger denn je. In der alltäglichen Erprobung der neuen Wahrnehmungsweise im technischen Universum der Bilder lernt das Subjekt mehr und genauer als bisher die Zeichen zu interpretieren.

Das Museum muß die neue Wahrnehmungslogik, die der Besucher im Alltag unserer hochtechnischen Zivilisation erworben hat, aufnehmen und die Kunst dem Besucher in einer Weise präsentieren, welche dieser Wahrnehmungslogik entspricht.

4.3. Wirkung der Medien auf die Baukunst: Extension und Transformation des Raumes

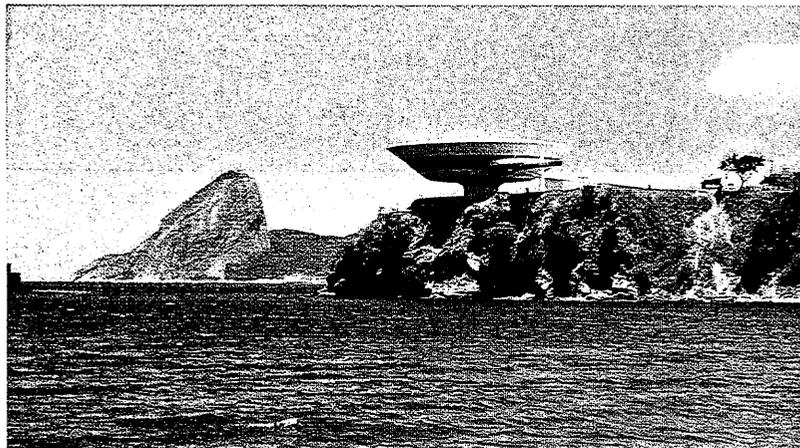


Abb. 4: Oskar Niemeyer, Museum moderner Kunst, De Niterói (Brasilien), 1996

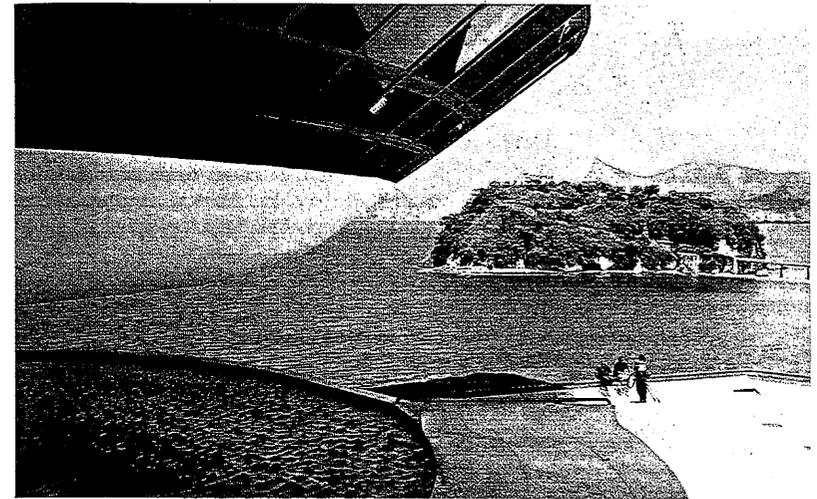


Abb. 5: Oskar Niemeyer, Museum moderner Kunst, De Niterói (Brasilien), 1996, Detailsicht

Von der Entwicklung der technischen Bildmedien sind aber nicht nur die Bildkünste, sondern auch die Raumkünste erfaßt. Die Architektur steht schon lange unter dem gleichen Druck wie die Malerei, ihr Vokabular und ihre Technologie auf Grund der industriellen maschinenbasierten und postindustriellen informationsbasierten Revolutionen zu erneuern. Der Einfluß der Medien auf die Architektur beginnt mit Fotografie und geht über das Kino bis zum Computer. Nicht nur die klassische Architektur benötigt heute den Einsatz zahlreicher Computer, sondern der Computer dient heute vor allem dazu, neue architektonische Lösungen zu finden.

Die Filmarchitektur ist das erste entscheidende Kapitel in der Beziehung zwischen Architektur und Medien. Durch die filmische zweidimensionale Wahrnehmung des Raumes wird die dreidimensionale Baukunst tendenziell in eine zweidimensionale Bildform verwandelt. Dadurch werden fiktive visuelle Architekturformen jenseits der Gravitation und jenseits von Kosten-Nutzen-Rechnungen möglich. Diese Aufhebung der materiellen Baukunst in den immateriellen Medien wirkt aber natürlich auch auf die reale Architektur zurück. Le Corbusier schrieb daher: „Kino und Architektur sind die einzigen Kunstarten der Moderne“, und Louis Bunuel sagt 1925: „Das Kino wird den kühnsten Träumen der Architekten als Interpret dienen.“

Im zweiten Kapitel der Beeinflussung der Architektur durch die Medien geht es um die maschinenzentrierte bzw. medienzentrierte Raumerfahrung und Wahrnehmung des Raumes anstelle der bisherig dominierenden körperzentrierten Raumerfahrung. Die Architekten „hören auf, nur in Materialien zu denken“, wie Hans Hollein 1968 in einem Manifest formulierte, und beginnen, ihre Baumaterialien in Zweifel zu ziehen. Die Telemedien, wie Fernseher, Video, Fax etc., wo die Botschaften ohne Körper reisen, lösen eine Krise der physikalischen Materialität aus. Aus der Begegnung von Medien und Architektur entsteht eine Ablöse der Architektur vom Körper als exklusives Modell und Modul der Baukunst. An die Stelle des Körpers treten in der modernen Architektur die

Maschinen, die Systeme und die Medien als Leitmotive und Vorbilder. Auf dieser Grundlage entsteht eine Architektur mit intelligentem Material und intelligenten Strukturen, deren Fassaden zum Beispiel von technischen Sensoren kontrolliert und von technischen Medien gesteuert werden. Auch das Innere dieser neuen Gebäude rüstet sich immer mehr mit Informationstechnologie, z. B. mit vernetzter Computertechnologie, auf, und immer mehr kontrolliert die künstliche Intelligenz des Computers die Prozesse im physikalischen Gebäude. Der japanische Architekt Toyo Ito nennt daher seine Architektur Medienschiffe, und der Architekturtheoretiker Mark C. Taylor spricht daher von „Elektrotektur“ statt von „Architektur“. Die Architektur des 19. Jahrhunderts war von der industriellen Bautechnologie geprägt, die Architektur des 21. Jahrhunderts wird von der Kommunikationstechnologie geprägt sein. Das moderne Gebäude wird zu einem dynamischen System mit stabilen physikalischen Baustrukturen, einer optischen Instabilität mit Hilfe flexibler Fassaden und Wände und mit einer variablen telematischen Informationstechnologie. Wie beim Sehen wird dieses Gebäude extrem maschinen- und mediengestützt sein. Einer der wichtigsten Architekten der Gegenwart, Peter Eisenman, sagt in einem Interview: „Der Computer gibt der Architektur die Möglichkeit, sich von einigen ihrer früheren Einschränkungen zu lösen. Zweitens eröffnet der Computer Möglichkeiten, die die Leistungsfähigkeit der heutigen Technologie in der Baubranche bei weitem übertreffen.“

In seinem Essay „Von der Entfaltung des Visuellen: Architektur im Zeitalter der elektronischen Medien“ (1992) schreibt er daher: „Man könnte sagen, daß die Architektur die Problematik des Sehens nie richtig durchdachte, weil sie im Konzept des Subjekts und der vier Wände verharrte.“ Der Einfluß der elektronischen Medien auf die Architektur hat nicht nur zur Auflösung der Materialität, zur Krise der Baumaterialien beigetragen, sondern vor allem zur Krise des Grundbegriffs, nämlich des Raumes selbst. Der Raum, der physikalische Ort, war bisher selbstverständlich das absolute Paradigma der Architektur, die sich ja selber als Raumkunst definierte. Die Architektur war der eigentliche Diskurs des Ortes, die eigentliche Kunst des Ortes und bildete daher das ideale Medium für das klassische Museum, einen weiteren Diskurs des Ortes. Die Architektur nähert sich aber unter dem Einfluß der elektronischen Medien dem Paradigma der Dislokation, der Auflösung der Distanzen im Datennetz. Nicht mehr nur die physikalische Präsenz bildet das Zentrum der Architektur, sondern unter dem Einfluß der telematischen Informationsmedien, welche den Raum überwinden, öffnet sich die Architektur selbst der telematischen Technologie, dem Diskurs der Dislokation, der Aufhebung des Ortes, d. h. des geschlossenen Raumes, der vier Wände. Dies ist der Sinn des Satzes der österreichischen Architektengruppe Coop Himmelblau: „Architektur beginnt jenseits des Raumes.“ Physikalische Baumaterialien und elektronische immaterielle Kommunikationstechnologien finden sich in einer neuen Form der Architektur. Diese Architektur ist für ein neues Museum erforderlich.

4.4. Die Dialektik von Vermittlung und Produktion Gastkünstler, Gastkuratoren, Gastwissenschaftler

Die technischen Medien, insbesondere die elektronischen Medien, haben also nicht nur den Bildbegriff und die Bildkunst verwandelt und eine neue maschinengestützte Wahrnehmungslogik erzeugt, sondern sie haben auch den Raumbegriff und die Baukunst

enorm verwandelt und eine neue maschinengestützte Bauweise produziert. Es ist also nur logisch, daß ein neues Museum diesen beiden Entwicklungen Rechnung tragen muß. Dieses neue Museum muß also eine neue Dialektik von Präsenz und Abwesenheit entwickeln, zwischen dem Diskurs der Lokation, der klassischen Funktion des Museums, und dem Diskurs der Dislokation, der klassischen Funktion der Medien, eine neue Gleichung finden. Es wird nämlich niemand ins Museum gehen, um dort mit dem PC zu spielen, weil ja gerade der Computer das Instrument ist, das ihm erlaubt, zu Hause zu bleiben und eben telematisch mit der Welt zu kommunizieren. Es muß also das Museum noch immer etwas bieten, das der Besucher zu Hause mit seinem Computer nicht erreichen kann, z. B. Cyberspace-Installationen von Künstlern. Dennoch muß aber auch eine zweite Gefahr vermieden werden, daß damit das Museum herabsinkt zu einem Technologie-, Erlebnispark. Die neue Dialektik von Ort und Ortlosigkeit, die durch die Begegnung von Medien und Museen erzwungen wird, verlangt im Grunde ein Umdenken. Es müssen im Museum der Zukunft beide Diskurse (des Ortes und der Ortlosigkeit) extrem verschärft und radikalisiert werden. Auch im Sinne der multiplen Funktionen, wie wir sie am Beispiel des MOMA und Centre Pompidou diskutiert haben. Das Museum muß weiterhin ein besonderer Ort bleiben, gestützt auch durch seine besondere Architektur und vor allem durch seine Sammlung. Diese Sammlung muß aber nach den beschriebenen neuen Gesichtspunkten des Visuellen zusammengestellt sein, weil dies der im Alltag erprobten und im täglichen Umgang mit den technischen Bildern ausgebildeten neuen Wahrnehmungslogik der verschiedenen Formen des Sehens, Erkennens und Erfahrens entspricht. Gleichzeitig muß das Museum die extremen Möglichkeiten der Dislokation dem Besucher vor Augen führen, also nicht nur Sammlung und Ansammlung sein, sondern auch Streuung und Fernanwesenheit (Telepräsenz). Es muß nicht nur dem lokalen Besucher etwas bieten, sondern auch dem nicht lokalen Besucher. Telematische Besucher können genauso gezählt werden wie lokale Besucher. Zur Steigerung der Telepräsenz wird also das Museum sich weniger als Bauwerk und mehr als soziale Institution, als Diskurs formen und als Archiv von Informationen darstellen. Das Museum wird also auch eine eigene Art und eine neue Form des Informationsraumes, und nicht nur des Sehraumes ausbilden. Das Museum wird schließlich, und das ist seine radikalste Verwandlung, unter dem Einfluß des medialen Diskurses der Dislokation von einem Ort der Rezeption, Vermittlung und Darstellung von Kunstgeschichte zu einem Ort der Produktion, Erzeugung von Information und Kunst. Aus der Klammer der Dialektik von Präsenz und Abwesenheit entkommt das Museum durch eine radikale Ergänzung. Das Museum als Ort wird weiterhin sich mit Besucherzahlen legitimieren, d. h. durch das Maß der Frequenz, durch die Anzahl der Leute, die an diesen Ort kommen. Didaktik, Rezeption, Vermittlung als Funktion des Museums sind besucherorientiert, genauer gesagt konsumorientiert. Es ist eine merkwürdige Auffassung von Demokratie, daß ein Museum glaubt, seine Funktion zu erfüllen, wenn es sich im Grunde in seiner Funktion mit einem Kaufhaus gleichschaltet. Denn auch das Kaufhaus operiert mit Besucherzahlen. Je mehr Eintrittskarten gelöst werden bzw. je mehr Ware gekauft wird, umso erfolgreicher ist das Museum bzw. das Kaufhaus. Die Kunstwerke werden also im Grunde als Waren behandelt, die Käufer in Form von Besuchern anlocken sollen. Die telematischen Medien erzwingen aber ein Umdenken, das Museum wird nicht nur ein besonderer Ort der Rezeption und Konsumption sein, sondern zusätzlich zu einem besonderen Ort der Produktion werden. Zu einem Labor, zu einem Ort der Recherche, der Forschung, zu einem Ort neuer sozialer Praktiken. Das Museum wird selbstverständlich weiterhin ein besonderer Ort des Schau-

ens sein, aber es wird zusätzlich eine legitimierende Kraft als Label erhalten, als Forum, wo neue Dinge und neue Begriffe produziert werden, wo neue Impulse für die Gesellschaft ausgehen. Dislokation bedeutet also nicht Aufhebung des Ortes, sondern Verstreuung dessen, was an einem Ort passiert und produziert wird, in alle Welt. Das Museum wird also zum einen ein besonderer Ort der Vermittlung bleiben, gleichzeitig aber auch zu einem besonderen Ort der Produktion werden. Die Menschen werden lokal und nicht lokal zum Ort des Museums kommen, nicht nur, um dort etwas zu sehen und zu erleben, sondern um dort auch etwas zu lernen und zu produzieren. Das Museum als „Museum“ wird teilweise zu jener umfassenden Renovierung der Gesellschaft von einer bloßen Arbeitsgesellschaft zu einer Gesellschaft des lebensbegleitenden Lernens beitragen. Diese Produktionsform des Museums wird praktisch so ausschauen, daß es erstens Künstler geben wird, die dort vor Ort arbeiten werden, unterrichtet von Kunsttheoretikern, Künstlern und Kritikern (vergleiche das eminent erfolgreiche Whitney Study Program in New York), daß es zweitens eine Kuratorschule geben wird, die zur Ausbildung von Kunsthistorikern, Kuratoren etc. beitragen wird, und daß es drittens Wissenschaftler gibt, die vor Ort arbeiten werden (siehe das erfolgreiche Wissenschaftskolleg in Berlin und das Institut für die Wissenschaften von Menschen in Wien). Selbstverständlich werden diese Arbeitsbereiche von einzelnen Abteilungen im Museum organisiert werden und werden diese Abteilungen mit anderen Grazer Institutionen kooperieren, wie z. B. mit dem Forum Stadtpark, mit der Technischen Universität u. a.

Zusammenfassend können wir sagen, daß es sich bei dem von uns vorgestellten bevorzugten Museumsmodell um einen erweiterten Museumsbegriff handelt, der allerdings zum einen der Logik der Kunstgeschichte selbst folgt und zum anderen der Logik der sozialen Entwicklung.

5. GMM – Das Grazer Museumsmodell bzw. Grazer Museum der Moderne

Die vorangehenden Analysen und Ausführungen geben fast zwangsläufig, zumindest logisch, die Richtlinien vor, auf denen ein Museum von überregionaler Bedeutung in der gegenwärtigen Situation errichtet werden kann.

5.1. Verbindung von Kunsthalle und Kunstmuseum

Normalerweise übernimmt ein Museum die Aufgabe der permanenten Sammlung und die Kunsthalle die Aufgabe der Wechselausstellungen.

Wir haben gesehen, für das erfolgreiche Funktionieren eines Museums ist die Zusammengehörigkeit von Sammlung und Wechselausstellungen notwendig. Für diese Kombination ist die Situation der Neuen Galerie (NG) am Schloßberg ideal.

Die NG befindet sich im Zentrum von Graz, in der historischen Altstadt, eine der großen Sehenswürdigkeiten von Graz. Der Schloßberg selbst ist innerhalb der Altstadt wahrscheinlich die größte Sehenswürdigkeit. Wenn die NG, das Palais Herberstein, um ca. 200 Mio. ATS renoviert wird, wird nicht nur die Nutzungsfläche verdoppelt, sondern vor allem auch das Palais selbst zu einem für Touristen sehenswürdigem Ort. Der

Umbau der NG zusammen mit dem Kunsthaus am Schloßberg wäre daher eine ideale Zusammenführung von kulturellen und geographischen Wahrzeichen. Der Bau am Schloßberg wäre die Kunsthalle, der Ort für Wechselausstellungen, die NG wäre das Kunstmuseum, der Ort der ständigen Sammlung.

Die Besucher hätten durch Verbindung von NG und Kunstmuseum am Berg eine großzügige Museumsanlage in einer geographischen Toplage. Gerade die Anknüpfung eines neuen Wahrzeichens, das neue Kunsthaus am Berg, an eines der ältesten Wahrzeichen von Graz, den Schloßberg, würde einen großartigen Effekt ergeben. Kunsthalle (am Berg) und Kunstmuseum (NG) unter einem Dach vereint wären aber nicht nur topographisch sensationell, sondern entspräche auch inhaltlichen Erfordernissen. Wie unsere Beispiele gezeigt haben, ist ein Museum nur erfolgreich, wenn es Wechselausstellungen und Sammlung in einem Gebäude verknüpft. Die Kunsthalle braucht eine Sammlung, und das Museum braucht Wechselausstellungen. Beide Häuser, das neue Gebäude am Berg und das alte Palais Herberstein, würden sich ideal ergänzen. Also ist die Verbindung von Palais Herberstein und Schloßberg nicht nur äußerlich attraktiv, eine touristische Attraktion, sondern inhaltlich folgerichtig. Die durch die Zusammenlegung von NG und dem Museum am Berg entstehende Fläche für Ausstellungen würde nach dem Ausbau des Palais Herberstein ca. 5.500 m² betragen. Diese Fläche ist ökonomisch bewirtschaftbar und groß genug, um ein attraktives Programm zu gestalten.

Die NG an einem Ort und das neue Kunsthaus an einem anderen Ort wäre auf mehrfache Weise schlecht, vor allem, weil dadurch eine Trennung zwischen den Wechselausstellungen und der Sammlung stattfände.

Nur die Kombination von Ausstellungshalle und Sammlungsmuseum setzt einerseits die Voraussetzungen für Publikumsanziehung und andererseits die Voraussetzungen für die interne Logik der Kunst selbst.

5.2. Der Museumsbau

Unsere Untersuchung hat gezeigt, daß Städte, die an der geographischen und machtpolitischen Peripherie liegen, extraordinäre Museumsbauten brauchen, um sich profilieren zu können.

Eine glamouröse Stadt wie Madrid, mit dem Prado etc., kann auch ein großangelegtes Krankenhaus in ein Museum umwandeln, wie es beim Nationalmuseum Reina Sofia der Fall ist. Die zahlreichen Paläste und historischen Bauten und der Prado genügen, um die Massen nach Madrid zu locken, so daß es für das Museum genügt, ein hochwertiges Programm zu machen, vorausgesetzt es hat enorm viel Platz.

Städte wie Graz hingegen brauchen besonders attraktive Museen, wie z. B. das Frank-Gehry-Museum in Bilbao.

Inhaltlich muß das Gebäude der Funktionsvielfalt, der Multidisziplinarität und Multimedialität des geplanten Museums entgegenkommen. Es muß den in Punkt IV. skizzierten Veränderungen des Visuellen und des Raumes verpflichtet sein: Es muß also sowohl die Sprache des lokalen Raumes wie auch den Diskurs der Dislokation ausdrücken können. Physikalische Baumaterialien und elektronische immaterielle Kommunikationstechnologien müssen zueinanderfinden. Es muß sowohl ein Ort für die physikalische Präsenz der Objekte und der lokalen Besucher sein, wie auch ein Ort für den nichtlokalen Besucher per Internet und die immaterielle Präsenz von Daten. Der

Museumsbau muß also nicht nur den klassischen Anforderungen von Vermittlung sensueller Objekte genügen, sondern auch den Einstieg in Datenarchive und in die Produktion von materiellen und immateriellen Werken ermöglichen.

Der Museumsbau muß also ein intelligentes Gebäude sein, auf dem neuesten Stand elektronischer Technologie.

5.3. Die Inhalte

Das GMM folgt in seiner Konzeption dem ursprünglichen Gedanken des Museions und den radikalisierten museologischen Leitmodellen, aber auch den postmodernen Erfahrungen der Massengesellschaft.

5.3.1. Multidisziplinäres Museum

Das GMM wird gekennzeichnet sein von Multidisziplinarität.

Sammlung, Forschung, Wissen werden sich nicht nur auf die bildende Kunst beziehen, sondern auch auf die neuen Medien und die mit ihnen verbundenen Wissenschaftsdisziplinen.

Das GMM wird verschiedene Abteilungen enthalten,

z. B. für	Malerei,
	Skulptur,
	Zeichnung,
	Fotografie,
	Architektur,
	Film,
	Video,
	Computer,
	Telematik,
	Informatik
	etc.

Diese Abteilungen werden die Objekte ihrer jeweiligen Disziplinen für die Sammlung auswählen oder für Ausstellungen zusammenstellen. Es wird also eine Sammlung von Fotografien, von Videos, Architekturmodellen etc. angelegt werden. Über diese Sammlungstätigkeit hinaus ist es aber wichtig und neuartig, daß die ständige Schausammlung selbst diese multimediale Multidisziplinarität aufzeigt. In der ständigen Schausammlung des GMM werden daher die verschiedenen Medien Malerei, Skulptur, Fotografie, Film etc. auf eine problemgeschichtlich orientierte neue Weise vernetzt sein, wie es bisher in keinem Museum der Welt der Fall war. Die Abteilungen sammeln also nicht unabhängig voneinander, sondern folgen einem verbindenden genealogischen und problemgeschichtlichen thematischen Leitgedanken. Dadurch entsteht eine kohärente Sammlung, wie noch nie zuvor auf der Welt. Die Einzelausstellungen der verschiedenen Abteilungen werden daher häufig strikte disziplinentorientierte Ausstellungen sein, z. B. zur Architektur der Gegenwart, aber gelegentlich werden die einzelnen Abteilungen auch bei Wechselausstellungen thematisch kohärent zusammenarbeiten.

5.3.2. Multimediales Museum

Das GMM wird also im eigentlichen Sinne multimedial sein, nämlich alle klassischen und neuen Medien versammeln.

Das GMM wird also nicht nur ein reines Bild-Museum sein, sondern ein Museum für visuelle Kultur.

Das GMM wird aber auch nicht nur ein Museum für Kunst sein, sondern in einem allgemeinen Sinne für Kultur sozusagen ein „Museum der Kulturen“ und deswegen auch unsichtbare Kulturformen, wie einige Formalwissenschaften (Logik, Philosophie, Mathematik etc.), beinhalten.

Das GMM wird aber nicht nur den gesamten Bereich der visuellen Kultur erfassen, sondern auch das visuelle Denken.

Das visuelle Denken und das visuelle Bilden werden in aller ihrer Vielfalt im Zentrum des GMM stehen.

5.3.3. Sammlungs- und Ausstellungsschwerpunkte

Die vielfältigen Formen der internationalen Kunst des 20. Jhs. sind der Ausgangspunkt der Sammlungs- und Ausstellungsaktivität des GMM. Aber um sich von den vorhandenen Museumstypologien (siehe 1. 1.) zu unterscheiden, wo überall mehr oder minder das gleiche gezeigt wird, sollen charakteristische Schwerpunkte gesetzt werden.

Diese Schwerpunkte können als lokale und globale Öffnung bezeichnet werden.

Unter lokaler Öffnung verstehen wir

- die Eingliederung der Grazer und steirischen Szene in die internationale Chronologie und Genealogie, sowohl bei den Wechselausstellungen wie auch vor allem bei der ständigen Schausammlung;
- die Eingliederung bestimmter österreichischer Kunstbewegungen in die ständige Schausammlung, die in Wien vernachlässigt wird. Die Wiener Sammlungen sind gekennzeichnet durch das Scheitern der Moderne (siehe das Buch „Politik der Präsentation. Museum und Ausstellung in Österreich 1918–1945“ Wien 1996). Wien ist ein erstklassiger Präsentationsort für die Kunst der Jahrhundertwende. Das Bild der Zwischenkriegszeit ist schon diffus gezeichnet und unterdrückt schon einige steirische Beiträge. Österreichs Beiträge zur Moderne sind in Wien weder in den Sammlungen noch in den Ausstellungen adäquat vertreten.

In Graz könnte also „das andere Österreich“, das moderne Österreich, das Österreich der Wiener Gruppe und der Grazer Gruppe als Schwerpunkt gezeigt werden. Wenn also jemand die moderne, die wirklich moderne österreichische Kunst kennenlernen möchte, müßte er nach Graz fahren

Unter globaler Öffnung verstehen wir

die Erweiterung des weißen Würfels der europäischen Kunst auf außereuropäische Kulturen. Im Zeitalter der Globalisierung ist es unzeitgemäß, ausschließlich lokale und nationale Kunstproduktion zu zeigen. Einerseits muß diese nationale Kunst, wie oben betont, gezeigt werden, aber andererseits ist es nur sinnvoll, wenn dies in einem

globalen Vergleich geschieht. Die Ausstellungstätigkeit und Sammlung würde daher auch präzise ausgewählte Beispiele von globaler Kunstproduktion zeigen. Das hätte für Graz den Vorteil, auf der globalen Kartographie der Kultur als wichtiger Knoten positioniert und anerkannt zu werden. Künstler, die aus aller Welt nach Graz kämen, würden auf ihrer Rückreise aller Welt von Graz erzählen – ein Multiplikatoreffekt.

5.3.4. Forschungsinstitut/Produktionsort

Im GMM wird es neben Wechselausstellungen zur Gegenwartskunst und der Sammlung von bildender Kunst auch ein Forschungsinstitut geben.

Das GMM wird nicht nur Kunst als physikalische Objekte zur Schau stellen und vermitteln, sondern auch ein Ort der Produktion von Kunst, von Daten und Diskursen über Kunst sein. Diese Produktion kann lokal und telematisch geschehen.

Als Forschungsinstitut wird es Beziehungen von der Kunst zu anderen Wissensgebieten herstellen. Neben den klassischen Aufgaben und Funktionen, wie monographische Wechselausstellungen von KünstlerInnen und den Aufbau einer Sammlung, wird dieses Museum neue Funktionen ausüben, nämlich die ideengeschichtliche, kulturgeschichtliche Forschung und Produktion.

Das GMM wird auch Abteilungen enthalten für das Datenarchiv und für Publikationen, Symposien und ein Diskursforum.

Das GMM wird neben den Verwaltungsräumen, den Sammlungs- und Ausstellungsräumen eine öffentliche Bibliothek enthalten, Studienräume, Seminar- und Werkstatträume, Räume für Artists, Curators and Scientists in Residence, Labors.

Das GMM wird also nicht nur ein Zentrum für Gegenwartskunst, sondern auch ein Wissenschafts- und Medienzentrum.

Das GMM wird Ausbildungsstätte sein für Kuratoren, also Kurse für Kuratoren anbieten.

Das GMM wird auch wie das Studies Programm des Whitney-Museums in New York Kurse für Künstler unter der Leitung anerkannter internationaler Künstler und Theoretiker anbieten.

Dadurch etabliert sich das GMM im internationalen Netz des Betriebssystems Kunst auf höchster Ebene. Kuratoren, Kritiker und Künstler werden als Multiplikatoren eingesetzt, die durch ihre Arbeit in Graz vor Ort das internationale Profil von Graz weltweit übertragen werden.

5.3.5. Funktionenvielfalt in Kooperation mit anderen Institutionen

Diese Funktionenvielfalt wird das GMM aber nicht alleine übernehmen, sondern in Übereinstimmung und Kooperation mit bereits vorhandenen Grazer Institutionen.

Architekturausstellungen bzw. die Architektursammlung wird gemeinsam mit dem H.d.A. (Haus der Architektur) betreut. Fotografieausstellungen bzw. fotografische Sammlung wird gemeinsam mit der Camera Austria betreut.

Wissenschaftliche und künstlerische Forschung wird gemeinsam mit dem Forum Stadtpark betrieben.

Spezifische wissenschaftliche Agenda werden gemeinsam mit Joanneum Research oder Institutionen der Grazer Universität betreut. Es gibt hierzu schon einige sehr positive Gespräche und Zusagen.

Das Museum wird zu einem Kollektivsubjekt; das über die Intelligenz von mehr als einer Person (z. B. des Leiters) verfügt und viele Gesichtspunkte vertritt.

5.3.6. Erlebnisraum

Das GMM wird bestimmte hochtechnologische Erlebnisräume enthalten und einen gastronomischen Betrieb, von dem aus man über die Dächer der Stadt Graz blicken kann.

Es wird gemäß der postmodernen Erfahrung der Massengesellschaft Bibliothek und Café, Kino und Theater, Museum und Konferenzraum sein. Die Akzentverschiebung vom Objekt zur Handlung, zur kulturellen Animation wird entscheidend sein. Das Museum wird ein Zentrum vielfältiger, mit Kunst verbundener Aktivitäten sein.

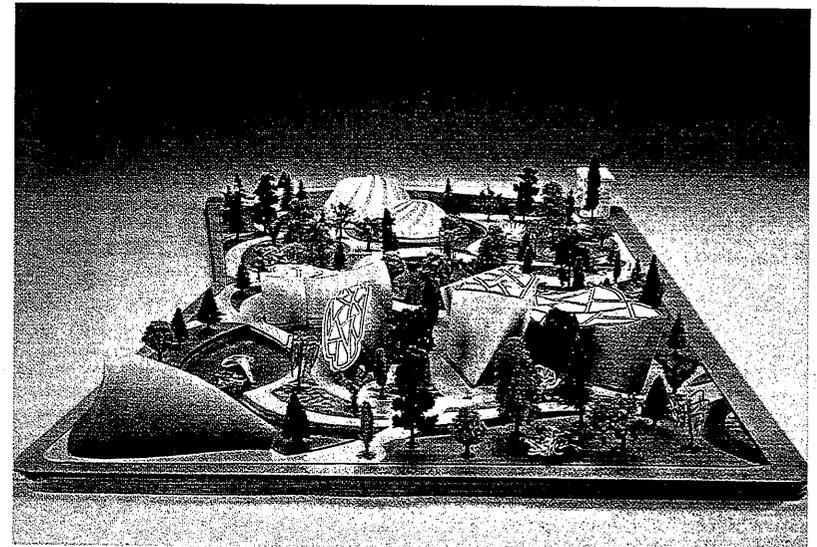


Abb. 6: Frank Stella, Kunsthalle Dresden (Modell), 1992.

5.4. Depot/Archiv

Zentral für die Idee der Moderne ist das Archiv. Nur durch die Kenntnis der Geschichte kann gemessen werden, wann eine Künstlerproduktion innovativ ist. Die Größe und die Qualität des Archivs verleiht einer Institution ihre legitimierende Kraft. Das Archiv ist einerseits die Speicherung von physikalischen Objekten (Sammlung und

Depot), andererseits die Speicherung von immateriellen Daten (Bibliothek, Videothek, CD-Roms etc.). Zusammen bilden sie die Geschichte. Erst mit Kenntnis der Geschichte kann eine Genealogie der Kunstentwicklung hergestellt werden. Auf der Grundlage des Archivs konstruiert gleichsam das Archiv selbst die Geschichte und somit die Genealogie. Je besser, je umfangreicher, je präziser, je differenzierter das Archiv, umso größer ist die Macht eines Museums. Im Wettstreit der Museen werden diejenigen an vorderster Front stehen, die einen Informationsvorteil haben, die ein Datenzentrum sind bzw. ein Sammlungszentrum von Objekten, an das sich alle Welt wenden wird, wenn es um Ausstellungen und Informationen geht, die die anderen Institutionen nicht haben. Die Größe des immateriellen Datenarchivs und des materiellen Objektdepots ist daher von zentraler Bedeutung für das GMM.

Dadurch wird das Museum nicht gleich dem Markt, sondern ein Korrektiv des Marktes, ein Korrektiv der Fehlfunktion des Kunstmarktes. Die ästhetische Erfahrung wird nicht von der geschichtlichen Erfahrung abgekoppelt.

BILDNACHWEIS

Archiv Neue Galerie

Anschrift des Verfassers:

Prof. Peter WEIBEL
Steiermärkisches Landesmuseum Joanneum
Neue Galerie
Sackstraße 16/II
A-8010 Graz

LANDESMUSEUM JOANNEUM GRAZ JAHRESBERICHT 1996	NEUE FOLGE 26	S. 47-80	GRAZ, 1997
--	------------------	----------	------------

DAS ARTIST-IN-RESIDENCE-PROGRAMM DER NEUEN GALERIE

Christa STEINLE

I. Zielsetzung und Rückblick

Seit 1993 hat die Neue Galerie Graz ein Artist-in-Residence-Programm eingerichtet, das internationale und österreichische KünstlerInnen nach Graz bringt und umgekehrt für Grazer KünstlerInnen Kontakte ins Ausland ermöglichen soll. Wir stellen also einerseits den KünstlerInnen spezifische Arbeitsbedingungen zur Verfügung, versuchen aber auch andererseits, die Vernetzung der Grazer Kunstszene und der Neuen Galerie mit der internationalen Kunstwelt zu unterstützen. Dieses Programm stellt natürlich im Vergleich zu anderen Institutionen im Ausland, wie z. B. das DAAD-Stipendium Berlin, ein sehr bescheidenes Modell dar. Auf Grund der zur Verfügung stehenden finanziellen Mittel (ca. ATS 200.000,-) können nur drei Künstler pro Jahr auf vier bis sechs Wochen zum Arbeiten, zum Forschen, zum Experimentieren nach Graz eingeladen werden.

Wir verstehen unser Artist-in-Residence-Programm gleichsam als eine Art Forschungslabor, in dem avancierte Kunst der Gegenwart in allen ihren Medien und Ausdrucksformen werkstatthaft und exemplarisch im Prozeß gezeigt werden kann. Immerhin erschien es uns aber als ein effizienteres und zeitgemäßeres Modell eines Künstlerförderungsprogramms, als die seit 1966 von der Neuen Galerie veranstalteten „Internationalen Malerwochen in der Steiermark“, die dadurch abgelöst wurden. Unser Artist-in-Residence-Programm versteht sich also als Reformierungsidee eines fast drei Jahrzehnte lang währenden kulturpolitischen Konzepts des Landes Steiermark bzw. der Neuen Galerie. Zu diesen Malerwochen waren ausschließlich Künstler aus Italien, Ex-Jugoslawien und Österreich, ab 1973 auch aus Ungarn eingeladen worden, sieht man von einigen Ausnahmen ab. Diese territoriale Beschränkung spiegelt die kulturpolitische Zielsetzung des Landes Steiermark seit den frühen 60er Jahren bis in die späten 80er Jahre hinein wider, als sich auf dramatische Weise die politischen Verhältnisse in Jugoslawien und den anderen Ostblockländern veränderten.

Die Initiative der Malerwochen bildete einen weiteren Schritt in der Entwicklung der sogenannten „Trigon-Idee“, die sich auf der kulturellen Kontinuität der Nachfolgeländer des ehemaligen Herzogtums Innerösterreich mit seiner Hauptstadt Graz begründete, in dem sich die Steiermark, Kärnten, Slowenien, Triest und Friaulisch-Venetien vereint hatten und das erst 1749 unter Kaiserin Maria Theresia in einer Reichsreform offiziell an Österreich gebunden wurde. Diese gemeinsamen Wurzeln des österreichischen, des slowenischen und italienischen Teiles des ehemaligen Habsburgerreiches nahm man in der Steiermark als Grundidee auf, um eine geistig-kulturelle Begegnung zwischen den durch politische Grenzen und unterschiedliche Gesellschaftssysteme gekennzeichneten Ländern in Graz, als einem alten und neuen Vorort, zu ermöglichen. Man gründete zunächst im Jahre 1963 die Dreiländerbiennale „Trigon“, die ein Forum für zeitgenössische bildende Künstler darstellte,