

Museum architekton. Texte und Projekte von Künstlern: hg. von Ruediger Priesner, Edelbert Leitzel, 2000

Peter Weibel

Museen in der postindustriellen Massengesellschaft (2000)

Gegen eine Metaphysik der
Präsenz, für eine Physik
der Massen

S. 120-128

Peter Weibel geboren 1944 in
Odessa, lebt und arbeitet in Wien
und Karlsruhe.

Um Antworten auf den Wandel des Museumsdiskurses und des Gebrauchs von Museen in der postindustriellen Massengesellschaft zu finden, müssen an die Architekten, an die Künstler, an die Kuratoren und an das Publikum Fragen über die Funktion von Kunst und von Ausstellungs- und Sammlungsräumen neu gestellt werden. Wir gehen dabei von der eingeständenermaßen romantischen Idee aus, daß die Künste, das heißt die Architektur und die ausgestellten Kunstwerke, sich gegenseitig erhellen können. Dieses gemeinsame Ziel haben wahrscheinlich alle, die im Museumsbereich arbeiten; zu Differenzen kommt es also nur durch die Fragen, wie dieses Ziel erreicht werden soll. Denn die Auffassungen, wie die Architektur, das Bauwerk, das die Exponate umhüllt, sich zu den Exponaten verhalten soll, gehen weit auseinander, bilden gelegentlich sogar binäre, konträre Pole. Künstler und Kuratoren neigen in der Regel dazu, der Architektur eine dienende Funktion einzuräumen, während die Architekten dazu tendieren, diese Funktion zu verweigern und auf dem Kunstcharakter ihres Bauwerks zu beharren. Finden die Architekten tendenziell die Kunst störend, so finden die Künstler und Kuratoren wiederum oft die Architektur zu aufdringlich und damit störend.

Wir haben es also mit verschiedenen Auffassungen von den Funktionen der Kunst wie der Architektur zu tun. Aus der geschilderten Situation kann man ableiten, daß jede Ausstellung, jede Präsentation, jede Hängung etwas mit Ideologie zu tun hat und daß die schlimmste Ideologie diejenige ist, zu behaupten und zu glauben, sie wäre keine. Es gibt keine neutrale Hängung, sondern auch die neutralste Hängung im sogenannten *weißen Würfel* verrät eine bestimmte Ideologie, eine bestimmte Einstellung zur Funktion von Kunst, zum Beispiel eine neutralisierende. Jede Hängung, jede Präsentation kann verschiedene Aspekte eines Kunstwerkes betonen, kann bestimmte Komponenten neutralisieren und andere emotionale oder kognitive Aspekte hervorheben, ein Kunstwerk auf eine kunstimmanente ästhetische Erfahrung der Schönheit reduzieren oder auch seine soziale und kritische Dimension entfalten. Jede Architektur, jede Präsentation, diktiert bestimmte Formen des Genießens und Erkennens. Diejenige Ideologie, die sich pragmatisch und antiideologisch gibt, gleichsam nach dem Motto *Nagel an die Wand und Bild dran*, reduziert das Kunstwerk auf ein reines Schauobjekt, streift vom Kunstwerk alle anderen Aspekte ab, beraubt im Grunde das Kunstwerk seines Kunstcharakters und wird dadurch erst recht ideologisch, nämlich machtpragmatisch, um bestimmte Privilegien des Genießens von Kunst zu gewähren. Die antiideologische Position der Kunstausstellung ist im Grunde die machtpragmatische Ideologie, der jede andere Ideologie im Weg steht. Daher werden alle anderen Positionen ausgeschlossen.

Genauso wie die Kriterienlosigkeit der Kuratoren von heute deren Omnipotenz garantiert, weil ohne Kriterien ihre individuelle Diktatur, die sich als *Intuition* verkleidet, legitimierbar ist. Ein scheinbarer Pluralismus verhüllt die Tyrannei der subjektiven Auswahl. Ausstellungen und Ausstellungsgebäude sind also das Reich der Ideologien. Ideologische Konflikte prallen dort noch viel unmittelbarer aufeinander als in vielen anderen Bereichen der Gesellschaft. Ideologische Positionen werden dort auch noch viel häufiger gewechselt als woanders.

Anmerkung: Buch ist ~~ist~~ hat eine deutsche und eine
englische Hälfte!

Die Protagonisten der *Museumsrevolution* der 60er Jahre, in denen das Museum gesprengt werden und der Unterschied zwischen Kunst und Leben fallen sollte, verdrehten ihre Attitüde in den 80er Jahren in das Gegenteil und verlangten nach einem Museum als Schutz der Kunst.¹ In den 60er Jahren fühlte sich die Kunst durch das Museum eingengt, das Museum wurde als Gefängnis apostrophiert. In den 80er Jahren wurde direkt für das Museum produziert. Die Musealisierung der Kunst wurde nicht mehr wie in den 60er Jahren angefeindet, sondern im Gegenteil angestrebt, und die Ausstellungs-Kuratoren machten diesen Wechsel mit.²

Galt es früher als progressiv, die Kunst aus dem Museum zu befreien, geht es heute vielen darum, das Museum von der Kunst zu befreien und durch etwas anderes zu ersetzen. Der Boom der *ereignishaften Ausstellungen* der 80er Jahre hat diesen Substitutionsprozeß veranschaulicht. Die widersprüchlichen Auffassungen von der Funktion eines Museums, einer Ausstellung und von der Kunst, wie sie im Wechsel von der Museumsrevolution der 60er Jahre zum Museumsboom der 80er Jahre zum Ausdruck kommen, meist von denselben Personen proklamiert, demonstrieren den radikalen Wandel des Museumsdiskurses. Sie zeigen aber auch, daß es bei Räumen für Kunst und bei Ausstellungen von Kunst in Museen um mehr geht als nur um Kunst, und es auch nie allein darum gegangen ist. Ob ein Museum ein Gefängnis oder ein Schutzbau für die Kunst ist, hängt von der Auffassung ab, was Kunst sei. Ob ein Museum ein Repräsentationsgebäude oder eine schlichte multifunktionale Halle ist, hängt von der Funktion ab, die man der Kunst zuschreibt. Wie Räume für Kunst ausschauen, hängt davon ab, ob man mit der Kunst die Gesellschaft und das Leben verändern will oder nicht. Bei Räumen für Kunst und bei Kunstausstellungen geht es also um mehr als bloß um eine Architektur-Debatte: Wenn Kunst eine Instanz der Selbstbeobachtung der Gesellschaft ist, dann geht es im Grunde beim Museumsdiskurs um die Funktionsweise und Struktur der Gesellschaft selbst.

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. Von Nietzsche bis Baudrillard gibt es Versuche, die Wechselbeziehungen zwischen der Macht der Massenmedien, der Funktion der Kultur in der modernen Massengesellschaft und den Verhaltens- und Wertnormen der Massen zu erhellen.³ 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 gestaltet. Die Angst vor der Massenkultur, vor dem Verlust der Autonomie der Kunst, vor dem Verlust an hochkultureller Tradition, die einen Anflug von Antiquiertheit im postmodernen Horizont hat, wurde von der postmodernen Architektur durch ihren spielerischen Umgang mit verschiedenen Codes der Populär- und Elite-Kultur gemildert. Der historische Unterschied zwischen hoher Kunst und sogenannter Massenkultur wurde in der Postmoderne verwischt. Daraus entstanden mehrere Problemfelder und Lösungsvorschläge.⁴

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. Zu dieser Logik der Kultur im Spätkapitalismus, der ein multinationaler, auf elektronischer Produktion aufgebauter Kapitalismus ist, gehört die universale Ausdehnung von Kultur (alles wird Kunst, jeder wird Künstler) und die universale Verwandlung von allem in Ware, auch der Kunstwerke. Das Odium der Massenkultur, eine Konsumkultur zu sein, ist daher eine Herausforderung, der sich kritisch zu stellen ist.

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 Postmoderne-Diskussion 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 Elite-Positionen und Konsumerismus) bestimmt. Dieser kulturelle Wandel hat insbesondere die klassische Museumsarchitektur und Ausstellungskultur zu weitreichenden Veränderungen gezwungen.⁵ Jene Veränderungen zu arbeiten, würde bedeuten, im neuen »Mainland« (Gilbert Seldes, 1936), in der postindustriellen Massengesellschaft, das Recht der Massen auf Kultur sowie die daraus entstehenden Transformationen des Kulturbegriffs zu akzeptieren, wie zum Beispiel die Verwischung des Unterschieds zwischen hoher Kunst und Massenkunst, aber dennoch nicht gleichzeitig alle modernen Positionen einer kritischen Negativität über Bord zu werfen. Statt der klassischen Museumsarchitektur, die sich an ein älteres Elitepublikum adressierte, haben wir es heute mit Museen zu tun, die Teil der Tourismus-Industrie 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

1 Harald Szeemann schrieb im Katalog seiner einflußreichen Ausstellung: *Wenn Attitüden Norm werden*, Kunsthalle Bern, 22.3. – 24.4. 1969: »Zugleich ist der Wunsch spürbar, das »Dreieck, in dem Kunst sich abspielt« – Atelier, Galerie, Museum – zu sprengen.« Im gleichen Katalog schreibt Scott Burton: »This exhibition reveals how that distinction between art and life is fading.«

2 In Archiv, Nr. 3, 1988, S. 9, sagt Harald Szeemann in einem Gespräch mit Rob de Graaf und Antje von Graevenitz: »Die Kunst ist fragil, eine Alternative zu allem, was in unserer Gesellschaft zu Konsumption und Reproduktion geneigt ist. Daher muß Kunst geschützt werden, und das Museum ist ein geeigneter Ort dafür.«

3 Norbert Krenzlín (Hg.), *Zwischen Angstmetapher und Terminus. Theorien der Massenkultur seit Nietzsche*, Berlin: Akademie Verlag 1992.

4 Fredric Jameson, *Postmoderne – Zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus*, in: A. Hyssen, K. R. Scherpe (Hg.), *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*, Hamburg: Rowohlt 1986.

5 Als besonders erhellende Analysen von gegensätzlichen Standpunkten aus wären in diesem Zusammenhang zu empfehlen: Umberto Eco, *Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur*, Frankfurt/M: Fischer 1986. Rosalind Krauss, *Die kulturelle Logik des spätkapitalistischen Museums*, in: *Texte zur Kunst*, Nr. 6/Juni, Köln 1992.

spielerischen Kreativität, einem Kurs-Erlebnis am Wochenende wird, neue Räume zu schaffen, das heißt veränderte Räume für ein verändertes kulturelles Verhalten. Dabei ist besonders eine Hauptrichtung zu beobachten, an der ArchitektInnen, KuratorInnen wie KünstlerInnen gleichzeitig und in die gleiche Richtung arbeiten, obwohl sie jede(r) für sich glauben, aus anderen Gründen anders zu handeln, nur weil sie dabei auf Interessenkonflikte stoßen. Der Trend geht nämlich zur Schau-Stellung. Nur weil alle bei dieser Zurschaustellung in der vordersten Linie sein möchten, treten sie sich gegenseitig auf die Füße. Die Ansprüche der Massen haben eine massenmediale Unterhaltungsindustrie erzeugt, von der auch die Kunst ein Teil geworden ist. Die Museumsarchitektur hat nun 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 Mehrfach-Codierung 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. Bei diesem Buhlen um Publikum, bei diesem Kampf um die *pole position* der öffentlichen Aufmerksamkeit kommt es natürlich zu Konflikten zwischen Architekt, Kurator, Künstler.

Peter Eisenman spricht für viele Architekten, wenn er anlässlich seines 1982–89 erbauten Wexner Center for the Visual Arts in Columbus, Ohio, sagt: Wir wollen hier Kunst ausstellen, aber müssen wir das unbedingt so tun, wie es herkömmlicherweise getan wird, vor neutralem Hintergrund? Mit anderen Worten, soll die Architektur Hintergrund für die Kunst sein? Muß deshalb die Architektur der Kunst dienen? Ich antworte darauf: Auf keinen Fall. Architektur sollte die Kunst herausfordern. Wir müssen dieses Verständnis von Architektur als dienender Profession verdrängen. Sobald man die Gewohnheiten in Frage stellt, in der Weise, wie Museumskuratoren Kunstwerke ausstellen oder Kunstkritiker über Werke in den Museen schreiben, stört man das Gleichgewicht. Die Kunstkritiker verabscheuen meinen Bau, die Kuratoren auch. Warum? Weil er sie zwingt, erneut über das Verhältnis von Gemälde und Raum nachzudenken. In Museen möchten selbst die radikalsten Künstler, daß die Architektur klein beigibt und als Sockel oder Staffelei fungiert.⁶

Der Architekt möchte also selbst Künstler mit allen seinen Privilegien wie kritische Negativität, Autonomie etc. sein. Der Architekt möchte sich wie der moderne Künstler der Umgebung, der Gesellschaft, dem Leben nicht anpassen, sondern die Gesellschaft und auch die Kunst kritisieren können. Diese Kritik der Architektur an der Kunst zielt aber selten auf kognitive Defizite der Kunstwerke selbst, sondern

meist nur auf die Schau- und Erlebniswerte der Kunst. Die Kunst wird in der »Gesellschaft des Spektakels« (Guy Debord) zum Rivalen der Architektur im Kampf um visuelle Attraktivität, im Kampf um die Gunst der Massen. Der Architekt, der nach außen, im äußeren Baukörper, postmodern vorgeht, zieht sich im Kampf gegen die Kunst, im Inneren des Baukörpers, auf moderne Positionen der Autonomie und Negativität zurück. Fungiert das Museum nach außen als einebnender, Unterschiede verwischender Dialog, so geriert es sich nach innen autonom. Museumsarchitektur ist daher ein Spezialfall der Architektur als Raumgestaltung, weil die sonst übliche Einheit des Baukörpers von Außenraum und Innenraum im Zeitalter der Postmoderne zu Konflikten mit der Kunst im Kampf um Schauwerte führen kann. Der Außenraum der Architektur als künstlerische Skulptur ist selbstverständlich legitim, auch in seiner postmodernen inszenierten, die Schauwerte steigernden Fassung. Aber wenn der Innenraum der Architektur zu sehr autonomes Kunstwerk sein möchte, das gleichzeitig in den Schauräumen selbst dem gesteigerten postmodernen Bedürfnis nach Inszenierung Genüge leistet, besteht die Gefahr, daß der Ausstellungsraum und die ausgestellten Kunstwerke in Konkurrenz treten.

Der Anspruch der Architektur, selbst Kunst zu sein, Baukunst, kann daher mit den Ansprüchen der ausgestellten Kunstwerke aus zwei Gründen in heftigen Widerstreit treten. Erstens, weil die Kunstwerke in Ruhe gelassen werden möchten und nur im neutralen weißen Würfel funktionieren, also selbst einer spezifischen Ideologie der Moderne dienen. Zweitens, weil die Kunstwerke selbst postmodern auftreten und mit dem Stil der Schauräume und der Schaustellung konkurrieren. Die neuen Räume für Kunst und die neuen Präsentationsnormen von Kunst haben aber insgesamt eine gemeinsame Tendenz hin zu erlebnisbetonten Ausstellungen und inszenierten Schauräumen. Architekt und Kurator schaffen in der Regel gemeinsam das neue Museum im *Mainland*: das Museum, die Kunsthalle, die Ausstellung 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.

Peter Eisenman beschreibt daher das gemeinsame Credo der Architekten wie der Ausstellungsmacher: Die Zeit der Realität ist nicht mehr die Zeit der Stagnation, die Zeit der Geschichte, die Zeit dieses Raumes. Es geht um eine andere Zeit, die Zeit des Ereignisses.⁷

Die meisten Ausstellungsmacher haben nämlich willentlich oder *nolens volens*, bewußt oder unbewußt, die gleiche Antwort wie die Architekten auf die Herausforderung der Moderne durch die Massenkultur gegeben, nämlich die Betonung des Ereignis- und Erlebnischarakters einer Ausstellung. Nur hat diese veränderte massenkulturelle Repräsentation und Rezeption von Kunst im Ausstellungsdiskurs andere spezifische Formen entwickelt als im Museumsarchitektur-Diskurs. Die neuen erlebnisbetonten Schaustellungen der Kunst in besonderen Schauräumen haben insbesondere zu einem neuen Ausstellungs-Typus und zu neuen Ausstellungs-Strategien geführt, welche die klassischen Rezepte der Präsentation und Rezeption von Kunst wie Genealogie, Chronologie und stilistische Entwicklung vollkommen veränderten und zerstörten.

⁶ Vgl.: Peter Eisenman, Schwache Form, in: Peter Noever (Hg.), Architektur im Aufbruch. Neue Positionen zum Dekonstruktivismus, München: Prestel 1991, S. 39ff.

⁷ *ibid.*, S. 37.

Das Tragische an diesem Prozeß ist, daß diejenigen Ausstellungsmacher, die im Namen der modernen Kunst einen Kampf gegen die postmoderne Architektur führen, in Wirklichkeit die moderne Kunst durch ihre Ausstellungsstrategien viel wesentlicher verraten als die postmoderne Architektur. Sie haben sich nämlich in diesem Kultur-Disput zu Fundamentalisten entwickelt. Der neue Ausstellungstypus, mit dem die Fundamentalisten unter den Ausstellungsmachern auf die Anforderungen der Massengesellschaft an die Kultur reagieren, sind Inszenierungen, die nicht die Hardware, sondern die Software betreffen, die Art und Weise wie Kunstwerke zueinander in Beziehung gesetzt werden. Die Inszenierung ist in eine mentale Phase getreten. Der physikalische Postmodernismus der Architektur, der auf Erlebnisbetonung zielt, konvergiert mit einem mentalen Postmodernismus der Ausstellungsmacher, der ebenfalls auf Erlebnisbetonung zielt, und zwar durch eine Metaphysik der Präsenz. Diese Metaphysik schneidet das Band der Geschichte, der Chronologie, der Genealogie, der Kausalität, der Evolution durch. Ausstellungen werden nicht mehr nach solchen genannten Kriterien der Zeit zusammengestellt, denn wenn die Zeit nur mehr eine Zeit des Ereignisses ist, dann ist auch die Ausstellung nur mehr ein Ereignis und kein Fenster in die Zeit. Ein Nahverhältnis zur Gegenwart wird gesucht, das auf Unmittelbarkeit, Sinnlichkeit, Reinheit, Ursprünglichkeit pocht. Korrespondenzen, Konstellationen, Affinitäten, Interferenzen, Resonanzen werden rein subjektiv, intuitiv hergestellt. Sie ersetzen die historischen Kategorien der Genealogie, der Entwicklung, der Chronologie. In den Museen des *Mainland* herrscht ewiges Jetzt. Der neue postmoderne Ausstellungstypus (von Rudi Fuchs bis Harald Szeemann), der sich in Selbstverblendung als modernistisch versteht, in Wahrheit aber ein postmoderner Fundamentalismus ist, ist ahistorisch.⁸ Dieser ahistorische Ausstellungstyp ermöglicht die Steigerung der bloßen Schaulust, die Reduktion des Kunstwerkes auf die bloß sinnliche Erlebnisform, die scheinbar dem Konsumbedürfnis der Massen entgegenkommt und gleichzeitig das Elite-Bewußtsein der Experten und Ausstellungsmacher befriedigt.

Der ahistorische Ausstellungstyp, der scheinbar alles nebeneinander zeigt, einen Querschnitt des Jetzt, der Ereignisse im universalen Jetzt-Raum, ködert die Massen mit falschen Versprechen der Moderne. Denn die Errungenschaften der Moderne wie Genealogie, Evolution, Originalität, Autonomie werden in ahistorischen Ausstellungen tiefer preisgegeben als in einer inszenierten Architektur bzw. Ausstellungsarchitektur. Traditionelle chronologische, stilistische genealogische, evolutive Arrangements werden durch einfühlsame Mischungen und Gegenüberstellungen ersetzt, die auf nichts anderem beruhen als dem subjektiven Geschmack und Weltbild der Kuratoren, und damit Ausdruck von deren subjektiver Tyrannei im Namen der Empfindsamkeit sind.⁹

Das pluralistische Potpourri der subjektiven emphatischen Auswahl, die Querschnitte durch das Jetzt, durch die Geographie, die subjektive Willkür der Korrespondenzen, Kombinatorik und Affinitäten, welche Vergleich, Beobachtung, Ableitung, Analyse ersetzen, bereiten den Boden für eine Ereignis- und Erlebniskultur, auf die sich die

inszenierende postmoderne Architektur draufsetzt, bereiten auch den Boden vor für eine von aufgerutschten Emotionen beherrschte Gesellschaft, die nach rechts driftet. Ein erlebnistrunkenes Wandern von Schauraum zu Schauraum ist das Ergebnis einer fundamentalistischen Metaphysik der Präsenz der Ausstellungsmacher und der postmodernen Inszenierung der Ausstellungsarchitektur, weil sie sich nur scheinbar widerstreiten, in Wahrheit Hand in Hand arbeiten. Beide zusammen 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, ob das Erlebnismuseum, das Museum als Zoo, nicht eigentlich die Kunst genauso den Massen opfert und die Massen der Manipulation, wie dies in der NS-Zeit geschehen ist, nur auf veränderte, demokratisch legitimierte Weise. Kommt das Massenpublikum in den Museen im *Mainland*, in den Ausstellungen im *Mainstream* 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 ahistorischen 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? Ist nicht das dekonstruktivistische Spiel mit der Tektonik und der Schwerkraft die letzte Drehung in der Spirale der Schaulust, wo das Kunstwerk zum Objekt der Schaulust, zum reinen Schauwert verkommt? Eine legitime Transformation des Kulturbegriffes durch die Postmoderne und die Massenzivilisation war 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 historischen 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. So wird vermieden, das im Namen des Jetzt als universal auszugeben, was bloß persönliche Empfindungen sind. Die Simultaneität der multikulturellen Bedürfnisse und künstlerischen Produktionsweisen muß nicht zwangsläufig in historischen Erlebnis- und Ereignis-Ausstellungen enden, sondern kann im Gegenteil die Bedingungen ihres Entstehens preisgeben.

⁸ Deborah Meijers, *The museum and the "ahistorical" Exhibit*, in: Ine Gevers (Hg.), *Place, Position, Presentation, Public*, Jan van Eyck Academie, 1993.

⁹ Siehe zum Beispiel die Ausstellung *Ahistorische Klänge* (Ahistorische Klänge) von H. Szeemann, 1988 im Boymans-van Beuningen Museum in Rotterdam, und die *documenta IX* in Kassel 1992 von Jan Hoet.

Erstabdruck in:
Weibel, Peter
(Hg.): Quantum
Daemon. Institu-
tionen der Kunst-
gemeinschaft,
Wien: Passagen
1996, S. 23-33.
Mit freundlicher
Abdruckge-
nehmigung des
Passagen-Verlags.

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 Jetzt setzen würde, könnte neue Antworten auf die Transformationen der Kultur durch die Massenzivilisation liefern. Sie zeichnete, bildete zumindest die offenen Formen der Zukunft vor.

Peter Wigglesworth geboren 1945
in Witney, Oxfordshire, England,
lebt und arbeitet seit 1983 in Zürich.

Peter Wigglesworth Projekt für Bregenz

1988

Peter Wigglesworth geht in seiner Arbeit von einem umfassenden Ansatz aus, in dem er Formen schaffen will für Leben, Arbeit und Kunst. Künstlerische Arbeiten, Architektur und umgebende Landschaft sollen eine Synthese eingehen. Wigglesworth ging in seinen architektonischen Überlegungen von der Entwicklung seiner flachen, wandbezogenen Arbeiten («Flat works») aus. Diesem Ansatz folgend hat er für die Ausstellung »Räume der Kunst« des Kunsthhauses Bregenz 1998 zwei Modelle sowie acht Skizzen angefertigt.

Das Modell *Bregenz I* zeigt zwei Baukörper aus Beton, die wieder sowohl künstlerische Arbeiten als auch Ausstellungsräume sein können. Sie stehen in geringem Abstand voneinander. Wigglesworth verwendet in diesen Arbeiten, in denen er eine Synthese von Raum und Architektur anstrebt, erstmals auch Glas.

Reale Ausmaße: Baukörper I: 3,3 x 4,3 x 9,1 m, mit zwei zentralen Eingängen und vier Innenwänden für bemalte Wandflächen, jeweils 3 x 4 m. Baukörper II: 3,3 x 4,3 x 9,1 m, vier Eingänge und zwei Innenwände für bemalte Wandflächen, je 3 x 7 m

Das Modell *Bregenz II* besteht aus vier einzelnen Bauten: alternierend zwei Wohn- und Arbeitsräume und zwei künstlerische Arbeiten aus Beton, die auch architektonische Räume sein können. Darin ausgestellte Kunstwerke bilden eine Einheit mit diesen Räumen.

Reale Ausmaße: Gebäude für Wohn- und Arbeitsraum: 3,3 x 12,45 x 6,3 m, künstlerische Arbeiten: je 3,3 x 12,3 x 3,15 m, darin jeweils zwei gegenüberliegende Wände je 3,3 x 12 m

Gebäude und künstlerische Arbeiten stehen in einer Reihe innerhalb einer Bepflanzung von 15 Bäumen auf einem Raster von 20 x 20 m, womit der Bezug zur umgebenden Landschaft hergestellt werden soll.