

Das Neo Mediz. Museum. Meisterwerke der Medienkunst aus der ZKM-Sammlung
Prospekt zur Ausstellung: ZKM (2004)

P

105 K 653



MEISTERWERKE DER MEDIENKUNST AUS DER ZKM SAMMLUNG

(2004)

S. 7-7

Die seit 1989 entstandene Sammlung des ZKM darf heute mit Recht als richtungsweisendes Modell für viele andere, spätere Sammlungen angesehen werden: ein Museum aller Gattungen und Medien, das alle Medien der Kunst gleichberechtigt ausstellt.

Wie viel Zeit muss vergangen sein, um von Meisterwerken sprechen zu können? 100 Jahre, 50 Jahre, 25 Jahre? In unserer schnelllebigen Zeit reichen bereits 15 Jahre aus, denn dass viele der von Heinrich Klotz ab 1989 zusammengetragenen Werke aus der ZKM-Sammlung mittlerweile als Meisterwerke gelten, bestätigen die zahlreichen Ausstellungen und Ehrungen, die den KünstlerInnen der Sammlung in den vergangenen Jahren zuteil wurden. So fand im Frühjahr 2004 eine viel beachtete Retrospektive des Venezianers Fabrizio Plessi im Martin-Gropius-Bau in Berlin statt. Von ihm besitzt das ZKM drei Werke, unter anderem das monumentale Wasserrad *Tempo Liquido*, 1993, welches mittlerweile zu einem Wahrzeichen der Sammlung geworden ist.

Von Bill Viola, der in den letzten Jahren von London bis New York in den bedeutendsten Museen der Welt ausgestellt wurde, besitzt das ZKM ebenfalls drei Installationen, u. a. *Threshold*, ein Werk, das bereits 1992 den beängstigenden Informationsüberfluss thematisierte, welcher drei Jahre später mit dem WorldWideWeb des Internets alle Bereiche menschlichen Handelns durchdrang. Auch von Bruce Nauman, der seit Jahren die internationalen Besten-Listen anführt, besitzt das ZKM zwei Exponate. Zum einen *Raw Material BRRR*, 1990, zum anderen *Good Boy Bad Boy*, 1985 – beide Installationen werden nun wieder gezeigt. Zahlreiche Werke findet man in der ZKM-Sammlung von einer zentralen Figur der Fluxus-Bewegung, dem Global Player Nam June Paik. Die Aufzählung ließe sich mit Namen wie Marina Abramovic und Ulay, Anna und Bernhard Blume,

Impressum

Kuratoren: Barbara Könches und Peter Weibel **Kuratorische Assistenz:** Petra Meyer und Thomas Thiel **Ausstellungsteam:** Maria Seele, Carmen Beckenbach **Logistik/Registrierung:** Marianne Meister **Restaurator:** Thomas Zirlwagen **Technische Leitung:** Martin Häberle **Aufbauleitung:** Mirco Fraas und Gisbert Laaber **Aufbauteam:** Tina Angermeier, Volker Becker, Claudius Böhm, Martin Boukhalfa, Elke Cordell, Oliver Dehn, Silke Fehsenfeld, Reiner Gabler, Gregor Gaissmaier, Ronald Haas, Dirk Heesakker, Daniel Heiss, Christoph Hierholzer, Joachim Hirling, Heiko Hoos, Werner Hutzenlaub, Sebastian Hungerer, Gamma Jianfeng, Oliver Klingel, Hubert Krauth, Karin Lingnau, Marco Preitschopf, Volker Möllenhoff, Christian Nainggolan, Christiane Ostertag, Anna Reiss, Ralf Rose, Monika Scheibe, Jörg Schweizer, Philip Stähle, Manfred Stürmlinger, Iris Tilschler **Gebäudetechnik:** Peter Futterer, Peter Kuhn, Klaus Wirth, Martin Braun, Hartmut Kampe, Christof Menold, Peter Kiefer, Karl Stumm, Matthias Herlan **Besonderen Dank an:** Rainer Hörner, Frank Michel, Daniela Alina Plewe, Jochen Saueracker **Museumskommunikation:** Martina Riedler, Bernhard Serexhe, Marianne Womack **Öffentlichkeitsarbeit:** Andrea Buddensieg, Evelyn Edtmaier, Irina Koutoudis **Website:** Heike Borowski, Silke Altvater **Mediathek/Digitalisierungen:** Jens Lill, Hartmut Jörg, Matthias Fritsch **Broschüre:** Ulrike Havemann, Barbara Könches **Mitarbeit:** Thomas Thiel **Photoredaktion:** Christiane Gerhold **Druck:** Engelhardt & Bauer **Konzept und Gestaltung:** thinc2 kommunikation, köln, Michael Thom, Nicola Kuhn

Bildrechte

S. 8 © Ulay/Abramovic, VG Bild-Kunst, Bonn 2004; Foto: Steffen Harms © Ulay/Abramovic, VG Bild-Kunst, Bonn 2004 S. 9 © Michael Bielicky; Foto: Franz Wamhof © Anna und Bernhard Johannes Blume © Christian Boltanski, VG Bild-Kunst, Bonn 2004; Foto: Bernhard Schmitt S. 10 © Rudolf Bonvic; Foto: Bernhard Schaub © Jonathan Borofsky; Foto: Franz Wamhof © Klaus vom Bruch, VG Bild-Kunst, Bonn 2004; Foto: Bernhard Schmitt S. 11 © Peter Campus; Foto: Bernhard Schmitt © Olafur Eliasson; Foto: Franz Wamhof S. 12 © Harun Farocki © Ken Feingold © Günther Förg S. 13 © Rudolf Frieling/Dieter Daniels © Walter Giers; Foto: Franz Wamhof © Ingo Günther; Foto: Ingo Günther S. 14 © Andreas Gursky, VG Bild-Kunst, Bonn 2004 © Gottfried Helnwein, VG Bild-Kunst, Bonn 2004 S. 15 © Lynn Herschmann; Foto: Franz Wamhof © Gary Hill; Foto: Franz Wamhof © Teun Hocks; Foto: Marius Klabbers S. 18 © Jenny Holzer, VG Bild-Kunst, Bonn 2004; Foto: Ulrike Havemann © Rebecca Horn, VG Bild-Kunst, Bonn 2004; Foto: ONUK Bernhard Schmitt © Stephan von Huene; Foto: Franz Wamhof S. 19 © Jürgen Klauke, VG Bild-Kunst, Bonn 2004; Foto: Thomas Goldschmidt © Rem Koolhaas; Foto: Steffen Harms S. 20 © Barbara Kruger; Foto: Monika Sprüth Galerie © Shigeto Kubota; Foto: Steffen Harms © Marie-Jo Lafontaine; Foto: Franz Wamhof S. 21 © Bernd Lintermann/Torsten Belschner © Herman Maat; Foto: Franz Wamhof © Gordon Matta Clark, VG Bild-Kunst, Bonn 2004; Courtesy Electronic Arts Intermix, New York; Foto: Franz Wamhof S. 22 © Franziska Megert, VG Bild-Kunst, Bonn 2004; Foto: ZKM © Wolfgang Münch/Kiyoshi Furukawav © Michael Naimark S. 23 © Bruce Nauman, VG Bild-Kunst, Bonn 2004 © Marcel Odenbach, VG Bild-Kunst, Bonn 2004; Foto: Bernhard Schmitt S. 24 © Nam June Paik; Foto: Franz Wamhof © Nam June Paik; Foto: Steffen Harms © Fabrizio Plessi; Foto: Franz Wamhof S. 25 © Fabrizio Plessi; Foto: Franz Wamhof © Daniela Alina Plewe © Sigmar Polke S. 26 © Robert Rauschenberg, VG Bild-Kunst, Bonn 2004; Foto: Bernhard Schmitt © Ulrike Rosenbach, VG Bild-Kunst, Bonn 2004; Foto: Franz Wamhof © Thomas Ruff, VG Bild-Kunst, Bonn 2004 S. 27 © Gregor Schneider, VG Bild-Kunst, Bonn 2004; Foto: Franz Wamhof © Volker Schreiner; Foto: Martin Polttr © Paul Sermon S. 28 © Jeffrey Shaw © Thomas Struth © Rosemarie Trockel, VG Bild-Kunst, Bonn 2004; Foto: ONUK Bernhard Schmitt © Steina Vasulka S. 29 © The Vasulkas, Peter Weibel © Bill Viola; Foto: Bernhard Schmitt S. 30 © Bill Viola © Wolf Vostell, VG Bild-Kunst, Bonn 2004; Foto: Franz Wamhof © Wolf Vostell, VG Bild-Kunst, Bonn 2004; Foto: Bernhard Schmitt S. 31 © Hans H. Diebner/Sebastian Fischer/Lasse Scherffig © Hans H. Diebner; Foto: Ulrike Havemann © Rudi Hinterwaldner, Florian Grond; Foto: Ulrike Havemann S. 32 © The Andy Warhol Museum, Pittsburgh, PA © Laurie Anderson © Otto Piene/Aldo Tambellini, VG Bild-Kunst, Bonn 2004 © Peter Weibel S. 33 © Stan Brakhage © Pipilotti Rist © Chris Cunningham © Guy Debord

[2005]

S

B

Christian Boltanski, Klaus vom Bruch, Olafur Eliasson, Harun Farocki, Günther Förg, Andreas Gursky, Lynn Hershman, Gary Hill, Candida Höfer, Rebecca Horn, Stephan von Huene, Jürgen Klauke, Barbara Kruger, Marie Jo Lafontaine, Gordon Matta-Clark, Olaf Metzger, Marcel Odenbach, Sigmar Polke, Robert Rauschenberg, Ulrike Rosenbach, Thomas Ruff, Jeffrey Shaw, Thomas Struth, Steina und Woody Vasulka oder Wolf Vostell beliebig fortsetzen.

Ende der 1980er Jahre stellte sich Heinrich Klotz der großen Herausforderung, ein Museum aller Gattungen aufzubauen, in dem, typisch für die von ihm so genannte »zweite Moderne«, die stillen Bilder der Kontemplation gleichberechtigt neben den bewegten Bildern der Monitore und Projektionsflächen¹ stehen. Was heutzutage als Regel für zeitgenössische Ausstellungen gilt, stellte sich zunächst als gewagt dar: Die von Gotthold Ephraim Lessing in seiner Schrift *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, 1766, aufgestellte Unterscheidung von Raumkunst und Zeitkunst zu negieren und beides gleichwertig zu behandeln. Parallel vollzog sich ein zweiter bedeutender Wandel im Ausstellungswesen von der Werkästhetik hin zur Rezeptionsästhetik, das heißt hin zu dem von Umberto Eco so genannten »offenen Kunstwerk«, das zu seiner Vollendung der kreativen Mitarbeit und Interpretation des Zuschauers bedarf. Diesem Richtungswechsel folgt die Neuaufstellung der Sammlung konsequent. Darüber hinaus wird das Konzept erweitert: neben Fotografie und Video werden auch interaktive Installationen in die Ausstellung integriert. Somit ist es gelungen, erstmals den Begriff des »demokratischen Museums« in seiner historischen und ästhetischen Bandbreite zu realisieren.

Nachdem 1997, zur Zeit der ersten umfassenden Präsentation der Sammlung im neu eröffneten ZKM-Hallenbau, in weiten Kreisen die Frage erörtert wurde, ob die Kunst nicht schon längst tot sei², setzte anschließend eine breite Diskussion über Sinn, Nutzen und Aufgaben der Institution Museum ein. *Museum 2000 – Erlebnispark oder Bildungsstätte?* betitelt Uwe M. Schneede, Direktor der Hamburger Kunsthalle, einen Sammelband, in dem Kuratoren, Museumsdirektoren und Kunsthistoriker über die Zukunft der Museen im 21. Jahrhundert nachdachten. Genau dieser mutige Schritt wird mit der neuen Präsentation der ZKM_Sammlung vollzogen:

ein Museum, das sowohl der visuellen als auch der akustischen Lebenserfahrung des Besuchers Rechnung trägt. Ein Museum, das dem Künstlersubjekt ebenso Platz einräumt wie dem Teamgeist der Medienkunst. Ein Museum, das der klassischen kontemplativen Haltung ebenso bedarf wie der aktiven Teilnahme. Ein Museum, das als »work in progress« an den Entwicklungen der Forschungsabteilungen des ZKM teilnimmt, indem die Institute für Grundlagenforschung, für Musik und Akustik sowie für Bildmedien aktuelle Arbeiten vorstellen, die den Stand der Wissenschaft und der Kunst widerspiegeln. Ein Museum, welches das historische Erbe repräsentiert und gleichzeitig in der kunsthistorischen Topographie situiert ist.

Durch drei große Datenbankinstallationen (»Medienkunstnetz«³, »Mediathek Workstations« und »Eigenwelt der Apparatewelt«) werden die audiovisuellen Schätze, die bisher in der Mediathek des ZKM in erster Linie zu Forschungszwecken verfügbar waren, mittels neu entwickelter Schnittstellen-Technologien nun auch einem breiten Publikum zugänglich. Ein Museum, das sich nicht selbst genügt, sondern zum Kommentar auffordert.

»Im Museum der Zukunft«, so die Hoffnung von Nicholas Serota, Leiter der Londoner Tate Gallery, »wird jeder von uns, Direktor wie Besucher, bereit sein müssen, selbst seinen Weg zu finden und die Landkarte der modernen Kunst neu zu zeichnen, statt einem vom Museumsleiter starr vorgegebenen Pfad zu folgen.«⁴ Demgemäß öffnen sich Sichtachsen innerhalb der ZKM-Ausstellung, die thematische Schwerpunkte kennzeichnen und wie selbstverständlich alle Gattungen interdisziplinär verbinden.

Die grundlegende Frage nach dem Körper des Menschen im medialen Zeitalter wird von Jonathan Borofsky mit *Heartlight*, 1991, in Form einer Medienskulptur beantwortet, die visuell und akustisch den Herzschlag des Künstlers abbildet, während Gary Hill in *Suspension of Disbelief (for Marine)*, 1991/92, eine Methode der zeitbasierten Collage anwendet, bei der er auf dreißig Monitoren Bilder zweier nackter Körper aufblitzen lässt. Bruce Nauman evoziert in seiner nach kurzer Zeit als schmerzhaft empfundenen Videoinstallation *Raw material BRRR*, 1990, die Gefangenschaft des Körpers zwischen Sprache und existentieller Bedingtheit als sozial konditioniert. Rosemarie Trockel greift in ihrer Installation *A Lady at her Toilet*, 1991, auf das kunsthistorische Erbe zurück. Berühmte

¹ Heinrich Klotz, »Das Museum für Neue Kunst«, in: *Festivalmagazin*, Multimediale 5 zur Eröffnung des ZKM 18.10.-9.11.1997, S. 20-25.

² Vgl. dazu den Essay von Horst Bredekamp, »Metaphern des Endes im Zeitalter des Bildes«, in: *Kunst der Gegenwart*, Heinrich Klotz (Hg.), Prestel, München, New York 1997, S. 32-38.

³ Vgl. <http://www.medienkunstnetz.de/>

⁴ Nicholas Serota, »Werkerlebnis oder Interpretation? Die Präsentation des Werks«, in: Uwe M. Schneede (Hg.), *Museum 2000 – Erlebnispark oder Bildungsstätte?*, DuMont, Köln 2000, S. 97. Siehe auch Nicholas Serota, *Experience or Interpretation. The Dilemma of Museums of Modern Art*, Thames & Hudson, London 1997.

Gemälde wie *La Toilette* von Antoine Watteau werden als Dia auf die Rückwand eines geöffneten Zelttes projiziert, als ob die Damen dank der Transparenz des Zeltstoffes bei diesem intimen Vorgang beobachtet würden. Damit entzieht Trockel den Bildern die voyeuristische Note und verleiht ihnen den Charme des zufälligen Blickes. Sie korrigiert die patriarchalische Ordnung und proklamiert die Emanzipation der Kunst, befreit sie von Herrschaftsgesten.

Ende der 1960er Jahre erlaubten die neuen Medien es erstmals, dass Frauen wie Männer auf Bilder zurückgriffen, die nicht von vornherein dem alten Kanon der christlichen oder mystischen Ikonologie unterlagen. Dennoch war es möglich, auf das überlieferte Kulturgut mit neuen visuellen Eindrücken zu reagieren, wie es z. B. Franziska Megert mit der Arbeit *Arachne-Vanitas*, 1991, tat oder Ulrike Rosenbach mit *Or-Phelia*, 1987.

Einerseits schaffen neue technische Verfahren und visuelle Apparate die Voraussetzung für veränderte inhaltliche Problemstellungen, andererseits greifen sie traditionelle Themen auf und aktualisieren sie. Wenn Wolf Vostell in seinen Skulpturen *Depression Endogène*, 1984, oder *Beton-TV-Paris*, 1974, nicht müde wird, den Massenkonsum des willfährigen Fernsehzuschauers anzuklagen und damit medienimmanent eine kritische Haltung einfordert, so affirmiert ein anderer großer Pionier der Videokunst, Nam June Paik, in Arbeiten wie *Passage*, 1986, den integralen Charakter der bewegten Filmsequenzen zwischen Ton, Schrift und Bild. Der *Buddha*, 1989, des koreanischen Künstlers verweist auf Fernsehen als Ersatzreligion. Wie immer man diese Frage beantworten mag, die rhetorische Kraft der bewegten Bilder wird keiner in Abrede stellen. Sorgte die Homiletik, die Lehre der Predigt, einst für volle Kirchenhäuser, so ist es heute die Bildsprache der täglichen Fernsehnachrichten, des Kinos oder der Bildreportage, welche die Massen erreicht und Sinn zwischen Tod und Leben, Gut und Böse suggeriert. Eben auf dieses profane Bildmaterial greift der Amerikaner Bill Viola in seiner Installation *The City of Man*, 1989, zurück, um das zeitgenössische menschliche Schicksal einem Altar gleich zwischen Paradies und Hölle darzustellen. Christian Boltanski bezieht sich mit seinem *Réliquaire*, 1990, ebenfalls auf eine altchristliche Tradition, die er mit banalen Materialien wie Keksdosen und Metallschubladen neu konfiguriert und neu interpretiert, denn im Gegensatz zu den altherwürdigen Reliquienschreinen

des als dunkel verschrienen Mittelalters wird hier nicht einem einzelnen Heiligen oder Helden gedacht, sondern die Andacht gilt all den Gesichtslosen, Namenlosen, Identitätslosen, den Opfern des finsternen 20. Jahrhunderts.

Einen weiteren wichtigen Themenblock, der die ZKM_Sammlung historisch in den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts verankert, stellt die Politik dar. Bereits 1980 sprach die Gründerin des Allensbacher Meinungsforschungsinstituts Elisabeth Noelle-Neumann von einer Fernsehdemokratie.⁵ Ingo Günther reflektiert *Im Bereich der West-Wind-Welt*, 1991, die Beziehungen zwischen »dem Fundus der Propagandaretorik und dem Bildrepertoire der kapitalistisch orientierten Massenmedien«⁶, deren Symbole auf zwei im Wind wehenden Flaggen projiziert werden. Marcel Odenbach nahm die Debatte um die Neue Wache in Berlin zum Ausgangspunkt seiner Überlegung über nationale Identität: *Wenn die Wand an den Tisch rückt*, 1990. *Radarregal*, 1991, betitelt Klaus vom Bruch eine Arbeit, die von der militärischen Aufklärungstechnik Radar handelt und die Stätten deutscher Kultur verschleiern.

Einen Solitär in der Sammlung stellen die *TischTänzer*, 1988, von Stephan von Huene dar. Ihm gelingt es, eine Vielzahl unterschiedlicher Disziplinen zusammenzubringen: Kinetik, Sprachanalyse, Mechanik, Zeichnung und bewegte Skulptur, Interaktivität und Musik. Inhaltlich fügen sich die *TischTänzer* ebenso in das weite Spektrum der Körperdarstellungen ein, wie sie die politische Rede thematisieren. Eine Werkgruppe thematisiert die Bedingungen des Museums selbst. Bei diesem Durchgang trifft man auf die *Lichtwelle*, 2001, von Olafur Eliasson, die für einen kurzen Moment jeden Besucher hell illuminiert, oder auf die menschenleeren Fotografien von Candida Höfer, die mit ihrer Kamera die unbemerkten Schattenseiten musealer Repräsentanz fokussiert. Einen anderen Zugang bietet Jeffrey Shaw, der mit seinem *Virtuellen Museum*, 1991, die autoritäre Darbietungsgeste bürgerlicher Museen ad absurdum führt und das Publikum zu einer Entdeckungsreise durch die Welt der virtuellen Zeichen und Formen einlädt.

Auf den Zwiespalt des Museums zwischen bürgerlicher Institution und der radikal avantgardistischen Forderung nach der Einheit von Kunst und Leben wies Benjamin H.D. Buchloh

⁵ Elisabeth Noelle-Neumann, *Wahlentscheidung in der Fernsehdemokratie. Mit einer Einleitung von Hans Maier: Demoskopie und Geschichte*, Würzburg 1980.

⁶ Ursula Frohne, in: *Kunst der Gegenwart*, Heinrich Klotz (Hg.), Prestel, München, New York 1997, S. 106.

⁷ Sabine Breiwieser (Hg.), *Sammlung – Archiv – Kommunikation: Bedingungen heute – Überlegungen für morgen*, König, Wien, Köln 1999.

⁸ Benjamin H.D. Buchloh, in: ebd., S. 45-57.

⁹ Ebd., S. 52.

¹⁰ Ebd., S. 55.

¹¹ Boris Groys, *Logik der Sammlung: am Ende des musealen Zeitalters*, Hanser, München, Wien 1997, S. 13.

¹² Ebd., S. 45.

angesichts einer Vortragsreihe hin, die das Thema »Sammlung, Archiv und Kommunikation«⁷ behandelte. Während die bürgerliche Institution darauf bedacht ist, Gedächtnis zu konstruieren, ist die Avantgarde seit den 1960er Jahren bestrebt, just dieses Gedächtnis zu zerstören.⁸ Buchloh verhehlt nicht seine anfängliche Sympathie für die revolutionären Ansätze der jüngeren Kunst, mittlerweile jedoch nähert er sich wissentlich einer anderen Position: »Das Gegenteil – das digitale Museum, die absolute Auflösung des substantiellen Kunstbegriffs, die absolute Eliminierung des Subjekts, die Zerstörung der Identität, die uns in vielen Modellen ja auch vorgehalten und vorgeschlagen und als eine reale historische Antizipation, als eine reale historische Verwandlung vorgeführt wird, scheint mir ebenso problematisch zu sein, wenn nicht gar problematischer.«⁹ Dennoch konstatiert der in New York lehrende Kunstwissenschaftler: »[...] die spezifische Differenz zwischen ästhetischen ProduzentInnen und kritischen RezipientInnen hat sich historisch radikal verändert. Nicht zuletzt als ein großartiges Resultat der Avantgarde Kultur. Und wir leben in einer historischen Phase, in der wir dieses Erbe der radikalen Veränderung zwischen ästhetischer Subjektivität und Rezipiententum einlösen.«¹⁰

Weniger zuversichtlich in Bezug auf die historische Fortentwicklung und die Veränderungsmöglichkeiten des Museums ist der Medientheoretiker Boris Groys, der die Kunst der Avantgarde ausschließlich innerhalb des Museums verortet, da sie »das Leben selbst als großes Nichts, als den leeren Raum der Imagination deutet.«¹¹ Seiner »Logik der Sammlung« gemäß löst das Museum Kirche und Kloster ab, indem es ständig bemüht ist, die Grenze zwischen dem geschützten Innenraum des Museums und dem Außen aufzuheben. So entsteht ein entropisierter Raum in der Bestrebung, den Tod gewahr werden zu lassen und ihn zugleich überwinden zu wollen. Daher übernimmt das Museum die Aufgabe, die eigentlich jedem einzelnen darin versammelten Kunstwerk zukommen sollte: »Der entropische Raum der Kollektion ist das größte und, wenn man will, das einzige Kunstwerk der Moderne. Die Gestaltung des Raumes vollzieht sich durch die kollektive Arbeit der Erweiterung und Veränderung der Sammlung, an der sich sowohl Künstler wie auch Kuratoren, private Sammler, Galeristen und Kritiker gleichermaßen beteiligen.«¹²

Das Museum aller Gattungen nimmt es auf sich, beide kontradiktorischen Ansätze zu vereinen, denn es ist kein lineares Museum, das autoritär auf seine Erinnerungs- und Gedächtnisleistung pocht, es ist aber auch keines, das notwendig der Illusion eines anderen Erfahrungshorizonts bedarf, dafür nämlich sind die Grenzen zwischen Innen und Außen in der Medienkunst zu fließend.

Der Medientheoretiker Friedrich Kittler wies darauf hin, dass die für die Medienkunst so charakterisierende Simulation nicht ein irgendwie an die Wirklichkeit rückgekoppeltes System sei, sondern vielmehr als eine Technik der Einbildungskraft, die »ästhetische Räume reiner Irrealität«¹³ ermöglicht und damit dem Begriff der Ästhetik nahe kommt, den das griechische *aisthēsis*, Wahrnehmung, nahe legt. Folgerichtig schließt er auf das Verhältnis zwischen Medien und Künsten: »Statt immer zu fragen, was die Heraufkunft von Medien den Künsten bringt, wäre umgekehrt zu untersuchen, ob nicht die Medien selber zu Künsten einer technischen Zeit geworden sind und ihren Stellenwert übernommen haben.«¹⁴ Damit einhergehend konstatiert Kittler eine bislang zu wenig beachtete Aufgabenstellung der Kunst: »Auch Künste sind, allen Museen und Bibliotheken zum Trotz, nicht nur Techniken der Speicherung, sondern auch der Übertragung gewesen.«¹⁵

Eine der wichtigsten Aufgaben für das Museum des 21. Jahrhunderts dürfte es sein, einen Metaraum für neue Speicher- und Übertragungstechniken bereitzustellen und als Supportsystem der Medienkünste dafür zu sorgen, dass das digitale Erbe nicht verschwindet. Das ZKM ist also nicht nur als Mekka der Medienkünste, sondern in vielerlei Hinsicht ein richtungsweisendes museologisches Leitmodell.

Barbara Könches und Peter Weibel

¹³ Friedrich Kittler, »Synergie von Mensch und Maschine«, in: Florian Rötzer, Sara Rogenhofer (Hg.), *Kunst machen? Gespräche über Produktion von Bildern*, Reclam, Leipzig 1993, S. 99.

¹⁴ Ebd., S. 88.

¹⁵ Ebd., S. 102.