

Museum als urbaner Raumknoten

Autor(en): **Dröge, Franz / Müller, Michael**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **84 (1997)**

Heft 12: **Von den Neunzigern in die Siebziger und zurück = Les années soixante-dix aller et retour = A round trip to the nineteen seventies**

PDF erstellt am: **14.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-63681>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Museum zwischen Gewinn und Verlust

Wir sind schon etwas länger Zeugen eines ausserordentlichen und seltsam widersprüchlichen Bedeutungszuwachses der Museen. Dabei wird ihre wahrhaft beeindruckende Vermehrung in den letzten zwanzig Jahren gemeinhin in Verbindung gebracht und auch begründet (Stichwort: Kompensation der Modernisierungsschäden) mit der zunehmenden Beschleunigung sozialer und kultureller Veränderungen und der rapiden Abnahme der «Haltbarkeit» der für den Gebrauch bestimmten Produkte.

Doch das allein erklärt nicht die auffälligen ikonologischen Ambitionen vieler Architekten, unter Zuhilfenahme städtischer Metaphern das Museum selber in eine urbane Raumgrösse zu verwandeln, ihm urbanistischen Charakter mit teilweise kultischer Überhöhung zu verleihen¹.

Im Zuge allgemeiner urbanistischer Restrukturierungsmassnahmen mit dem Ziel der Ästhetisierungen des Stadtraums sind seit den siebziger Jahren Museen, wie Holleins «Abteiberg» in Gladbach, Ungers Architekturmuseum und das Museum für Kunsthandwerk Meiers in Frankfurt/M., das in Groningen oder das Regionalmuseum in Korbach, zur Matrix einer städtischen Idealität geworden. Die Anordnung der Räume und die Wahl der formalen Anspielungen organisieren eine Erfahrung, die die Städte in dieser Dichte nicht bieten können. Unter der Hand wird dabei der Bedeutungszugewinn des Museums auch zu dem der Stadt. Denn das «Museum als Stadt» imaginiert mittels einer bevorzugt vorindustrielle, mittelalterliche und antike Bilder beschwörenden Ikonologie die Stadt als einen vormals *identischen* Ort. Damit holt es sich auf einer neuen Ebene der Bedeutung zurück, was es als Museum durch seine Affirmation an die Stadtmetapher verliert: die Eindeutigkeit durch die räumliche Verwechslung von Innen und Aussen als ein bewusstes Spiel und den Anspruch, auf den realen urbanen Raum verändernd einzuwirken.

Dem kommt zweifellos entgegen, dass Museen schon etwas länger keine fest konturierten Orte mehr sind, ausgestattet mit der Exklusivität ästhetischer Erfahrung. Diese keineswegs nur beklagte, sondern immer häufiger mit Nachdruck auch begrüßte Tatsache beherrscht seit gut zwei Jahrzehnten alle Diskussion über neue Museumsarchitektur, kommunalpolitische Inanspruchnahmen des Museums zugunsten des Standortes einer Stadt, Ausweitung der Verkaufsaktivitäten (Museumsartikel, Cafes, Restaurants, Buchläden, Einspeisung in das Internet usw.) und die Bedeutung eines Medienverbundes für gelungene Ausstellungsstrategien. Die auch auf den urbanen Raum ausstrahlende Trennschärfe zwischen Kommerz und Kultur hat das Museum ebenso verloren wie die Gewissheit einer zur Festlegung seiner Aufgaben unverzichtbaren definierten Öffentlichkeit. Gefragt, für wen man Museums- und Ausstellungsarbeit leistet, zieht man sich auf den nichtssagenden

Verallgemeinerungsterminus des Besuchers zurück, der in den Marketingkonzepten der die Museen beratenden Agenturen auch als Kunde geführt wird, der Dienstleistung erwartet. Tatsächlich ist dem Museum – und hier in besonderer Weise dem Kunstmuseum – seine soziale Trägerschicht, das Bürgertum, ebenso abhanden gekommen, wie es seine Rolle als ästhetische Kirche, Ort nationaler Bindung oder Aufklärungs- und Bildungsinstitution eingebüsst hat.

Dieser Verlust tradierter Bezugsgrössen, die Konstitution und Geschichte des Museums bis in die siebziger Jahre unseres Jahrhunderts wechselhaft begleiteten, hat zu einer Transformation geführt, die mit zwei nur in dem, was sie gemeinsam haben, spektakulären Neugründungen gegenwärtig einen weiteren Höhepunkt erreicht: dem architektonisch bedeutend ausgefallenen Guggenheim-Museum in Bilbao und der bescheidenen Filiale «Deutsche Guggenheim» an dem jedoch bedeutenden Ort Berlin/Unter den Linden/Deutsche Bank. Marketingdenken in globalem Massstab ist hier der treibende Motor einer erfolgsversprechenden Ausstellungsstrategie. An die Stelle *eines* Museums als Ortsgrösse ist das Unternehmen Guggenheim getreten. Sein erster Angestellter, Thomas Krens, erklärt dazu: «Es gibt zwei Museen in New York, die Peggy Guggenheim-Sammlung in Venedig, und seit neuestem auch ein Guggenheim in Bilbao und in Berlin. Wenn man all diese Einrichtungen addiert und als ein einziges Museum betrachtet, dann kommt dabei ein Kunstinstitut heraus, das zufällig fünf verschiedene Örtlichkeiten besitzt»². Dabei dürfte die Gründung in Berlin ganz dem Benetton-Effekt geschuldet sein: Die Plazierung des Produkts im Sinne fast nur schon symbolischer Anwesenheit mit gerademal 400 m² Ausstellungsfläche an zentraler Stelle. Berlin ist denn auch für Krens «ein kulturelles, politisches, ökonomisches und finanzielles Metropolis des 21. Jahrhunderts. Das ist der Platz, an dem man sein muss».

Im Gegensatz zu jenen oben erwähnten Museumsbauten einer ortsbezogenen, massstabsetzenden urbanistischen Prägung ist Gehrys Museumsarchitektur für die baskische Stadt Bilbao wohl nur in den Massstäben einer Globalkultur zu verstehen. Als Ortsgrösse sprengt es die Dimensionen einer Stadt wie Bilbao, weil es räumlich weit über sie hinausweist. Wie umgekehrt das Prestigedenken im Falle Berlins einen – bei Licht besehen – banalen Ort geschaffen hat, der seine ausserordentliche Bedeutung nur dadurch erhält, dass er sich als bescheidene Ortsgrösse seines Platzes im Raum globaler Vernetzung gewiss sein kann. Dass Hugo Boss, Lufthansa, Deutsche Telekom und Deutsche Bank Guggenheim mit Millionenbeträgen unterstützen, das liegt, so Krens, an «unserer globalen Haltung». Sie garantiere «grosse mediale Aufmerksamkeit, ein gutes Profil und Anerkennung auf einem Markt, der für sie interessant ist, z.B. New York City».

1 Vgl. Naredi-Rainer, Paul, «Zur Ikonologie moderner Museumsarchitektur», in: «Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte», Bd. XLIV, Wien/Köln/Weimar 1991, S. 191–204 und S. 291–302.

2 «Frankfurter Rundschau», Nr. 259/7.11.1997.



Museum als Medium

Im Bild vom «Museum als Stadt» oder Dependence eines global operierenden Unternehmens lesen wir die Transformation eines Ortes, die sich auf das Verhältnis dieses Ortes zu seinen Gegenständen und die Menschen, die diese wahrnehmen, gleichermaßen auswirkt. Als Ort bezeichnen wir in diesem Zusammenhang das, was man im Raum als ganzheitliche Struktur von Objekten konstruiert (hier das Museum und seine Gegenstände) und was man alltagsweltlich belebt. Was nun den urbanistischen Charakter der Museen und deren Hineinreichen in den Diskurs der Globalisierung der Kultur angeht, so ist die Belegung dieser Orte eindeutig eine *raumgreifende*. Das aber hält solche Museen, wie etwa Stirlings Staatsgalerie in Stuttgart oder Holleins «Abteiberg», überhaupt nicht davon ab, für die Sammlungsbestände konventionelle Räume einer raumkonzentrierenden Belegung vorzusehen, die in ihrer Wirkung gegenüber jener urbanistischen raumgreifenden Belegung Züge des Privaten annehmen. Und nicht ganz zufällig verweisen solche Raumkonzentrationen in ihren ikonologischen Anspielungen – bei Stirling ist es z.B. Schinkels Altes Museum – auf das 19. Jahrhundert. Darin zeigt sich aber nicht nur die Inkonsistenz der politischen und kulturellen Entscheidungsträger oder das mangelnde Entwurfsvermögen der Architekten, sondern auch etwas, das wir als Leistung des Museums interpretieren können. Trägt es doch einerseits einer Entwicklung zur ortsauffösenden Expansion im Sinne einer in den Raum ausgreifenden Belegung Rechnung, ohne dabei seine ortsidentischen Eigenschaften im Sinne der räumlichen Konzentration gleich aufzugeben. Es wird somit an ein und demselben Ort ein zentraler Widerspruch zur Erfahrung, nämlich der zwischen Urbanität bzw. Öffentlichkeit und Privatheit, den zu artikulieren und zu balancieren dem Museum aber nicht erst heute als Aufgabe zugewachsen ist. Schauen wir uns dazu diesen Ort einmal etwas genauer an.

Ohne das hier näher erläutern zu können, gehen wir davon aus, dass sich die annähernde Übereinstimmung von Ort und Raum Ende des 18. Jahrhunderts im Zuge der Industrialisierung und Kapitalisierung in den Städten in einem sich stetig verschärfenden Prozess der Ausdifferenzierung von Ort und Raum aufzulösen beginnt. Zwischen beiden entsteht das, was wir als Leerstelle bezeichnen: Ein leerer Raum, der darauf wartet, besetzt bzw. ausgefüllt zu werden. Unsere These lautet, dass auch Ästhetisierung in diese Leerstelle eindringt und zunächst im vornehmen Raum- und Ortsbild des Museums gegenständliche Form annimmt. Das Museum in seiner behaupteten Idealität wird somit bereits in seiner Entstehungsphase und spätestens mit Schinkels Altem Museum in Berlin sowohl eine Raum- als auch eine Ortsgrösse.

Es fällt auf, dass *Aura* in Benjamins bekannter Formulierung des Zugleichs von Nähe und Ferne eine *Raumproduktion* ist. Dabei

wäre für das Museum nun folgender Weg nachzuzeichnen: Es ist der Weg vom auratischen und entfremdeten Raum der bürgerlichen Kunstautonomie über den Ästhetizismus bis hin zur versuchten Aufspaltung des kollektiven «Gedächtnisraums» Museum durch die historischen Avantgardebewegungen. Verstärkt kommt hinzu, dass die Kunst selber im Laufe dieses Prozesses den Charakter einer Ortsgrösse einbüsst (etwa durch den Verlust der Zentralperspektive) und zunehmend Züge einer Raumdimension annimmt. Weiter führt der Gedanke zum Phänomen der frei im Raum zirkulierenden Zeichen, das heisst der Raum für Mediatisierung.

Fazit: Wo die tradierte Raum-Ort-Beziehung aufgegeben wird, können beide neu besetzt werden. So weit so gut. Gleichzeitig müssen sie aber auch neu vermittelt werden, wobei es nur noch subjektive Einsichtsmöglichkeiten gibt. Das Gesamte ist nicht mehr darstellbar. Die Vermittlungsleistung bestünde darin, sich zwischen der lokalen Ortsgebundenheit und ihrer Auflösung zu bewegen, zu warnen, etwas zu tun. Eine solche bewusstmachende Vermittlung findet heute tatsächlich im Museum statt, weil es sowohl konkreter Ort als auch imaginärer Raum ist.

Wir gehen also davon aus, dass mit dem Zerfall der Einheit von Raum und Ort historisch die Notwendigkeit ihrer Vermittlung nachwächst. Dabei wird alles, was diese Vermittlung trägt, zu einem Medium, somit auch das Museum, das wir hier rein funktional betrachten.

Das Museum ist im bürgerlichen Bildungs- und Geschichtsverständnis der Ort des kollektiven Gedächtnisses, einer in Artefakten vergegenwärtigten Erinnerung, der gleichzeitig dadurch, dass die Stadt sich als Ortsgrösse zunehmend auflöst, die Gegenstände «gestohlen» werden. Das Museum wird zu einem verdichteten Ort der Erinnerung, die sich hier in der Weise konzentriert,

Ernst Hubeli: Centre Beaubourg – Kunsthaus Bregenz, eine Gegenüberstellung

Das *Centre Beaubourg* von Piano und Rogers kontrastiert in den siebziger Jahren das akademische Architekturverständnis vom Kunsthaus als dem traditionellen *Salon d'automne*, dessen Zugänglichkeit wie bei einem Amtshaus geregelt ist und wo ein bestimmter Habitus der Kunstbetrachter selbstverständlich ist. Beaubourg ist ein urbanes Konzentrat, eine Stadtmachine, die nie zum Stillstand kommt. Ein – im wahrsten Sinn des Wortes – öffentliches Gebäude, das von morgens bis nachts belebt ist.

Der entwerferische Kern des Beaubourg ist im Verhältnis des öffentlichen Gebäudes zur Stadt zu finden: in der Ambivalenz häuslicher Abgrenzung und räumlicher Öffnung, in der Ästhetisierung des Themas in Form der Plastizität und polyfunktionellen Schichtung der Hülle, die mit ihrer ereignishaften Übernutzung urbane Szenarien überlagert, was der «angedockten Kunstkiste» den Kultcharakter gewissermassen verdirbt – zugunsten eines anhaltenden funktionellen Anpassungsvermögens des Ausstellungsbetriebes.

Die stadträumliche Vernetzung säkularisiert nicht nur das Bauwerk, sondern auch Kultur und Kunst, so wie die multifunktionelle Stadtmachine keine Aura, keine gestalterische Identität erzeugt – sie verkörpert die sinnfällige Ungewissheit urbaner Prozesse. Je nach Ereignis und Begebenheiten wird der semantisch neutralisierte Ort «aufgeladen», ohne

dass er die Spannung städtischer Anonymität verliert.

Das *Centre Beaubourg* wird zurzeit – ohne konzeptionelle Änderung – renoviert und repariert.

Seit den achtziger Jahren ist die Bedeutung der Museen in den Städten nicht nur quantitativ angewachsen – die Museen selbst wurden verändert und anderen Rahmenbedingungen unterworfen.

■ Le *Centre Beaubourg* de Piano et Rogers réfutait la compréhension académique du musée d'art rappelant le traditionnel *Salon d'automne*, dont l'accès était réglé comme celui d'un service officiel et où l'on considérait un certain habitus de l'observateur d'art comme allant de soi. Beaubourg est un concentré de ville, une machine urbaine qui ne s'arrête jamais. Au vrai sens du mot, un édifice public animé depuis le matin jusque dans la nuit.

L'essentiel du projet de Beaubourg se trouve dans le rapport entre un édifice public et la ville: dans l'ambivalence entre les limites du bâti et l'ouverture spatiale, dans la mise en esthétique du thème au moyen de la plasticité d'une enveloppe stratifiée polyfonctionnelle dont l'hyperutilisation, riche en événements, interfère avec des scénarios urbains.

Dans une certaine mesure, ceci contrecarre le caractère culturel de l'écran d'art qui s'y amarre, mais favorise durablement une capacité

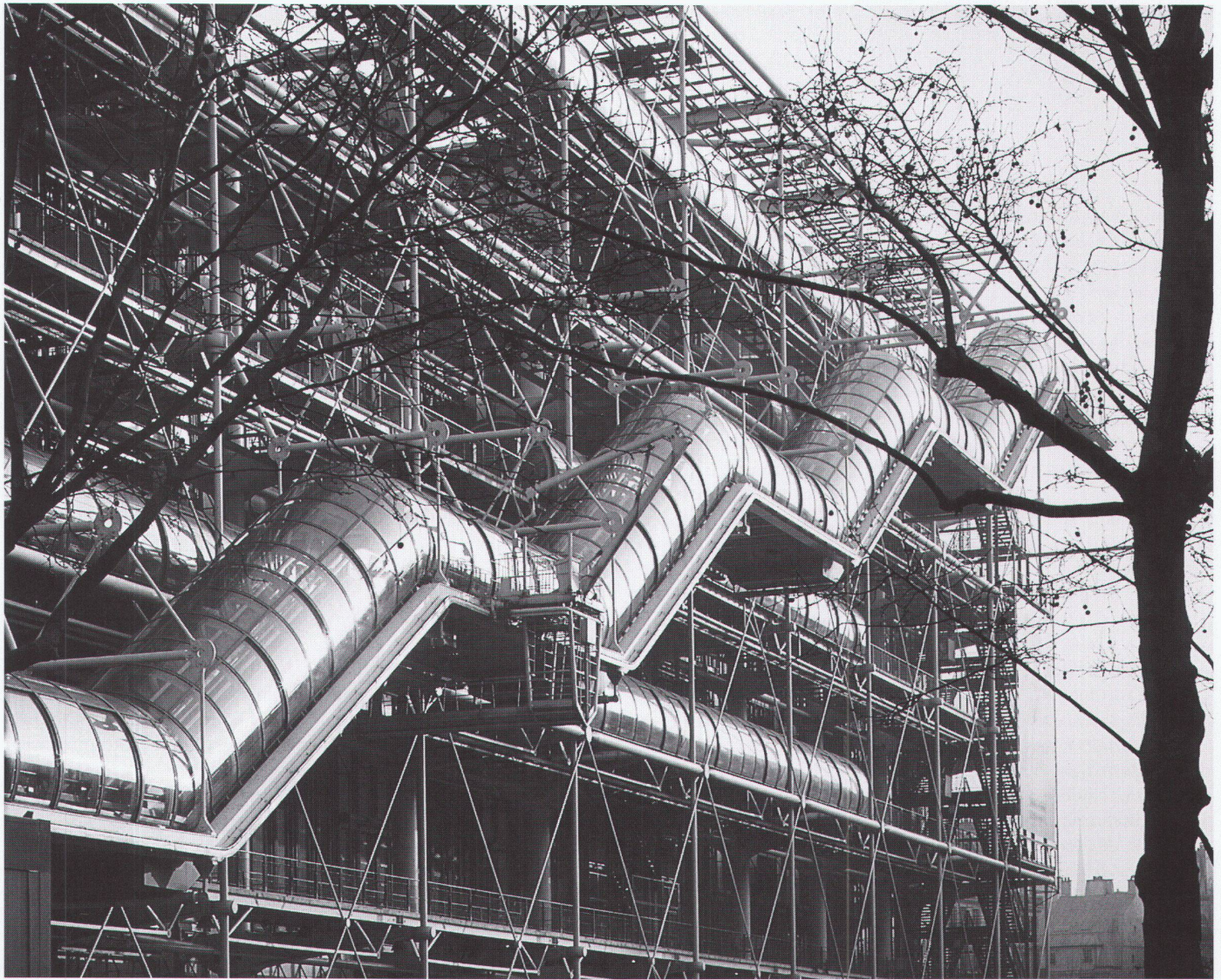


Foto: Michel Denance

d'adaptation fonctionnelle pour l'activité d'exposition.

L'interconnexion à l'espace urbain ne sécularise pas seulement l'ouvrage bâti, mais aussi la culture et l'art, tandis que la machine urbaine multifonctionnelle ne génère ni aura, ni identité esthétique; elle incarne l'incertitude évidente des processus urbains. Selon les événements et les circonstances, ce lieu sémantiquement neutralisé se voit «chargé», sans perdre son potentiel d'anonymat urbain.

Le centre Beaubourg est actuellement en cours de rénovation et de réparation sans modification de conception.

Depuis les années 80, non seulement la place des musées dans la ville s'est quantitativement accrue, mais les musées eux-mêmes se voient modifiés et soumis à d'autres conditions d'encadrement.

■ In the 1970s, the *Centre Beaubourg* by Piano and Rogers presented a contrast to the academic architectural concept of the art museum as the traditional *Salon d'automne*, where visiting hours are regulated and where certain norms of behaviour from the visitors are taken for granted. The Beaubourg is an urban concentration, an urban machine which never rests. A public building, in the true sense of the word, busy from morning till night.

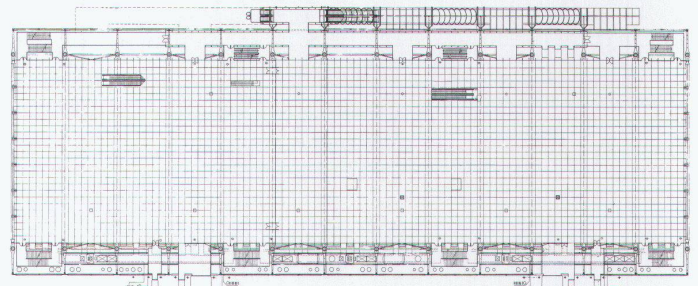
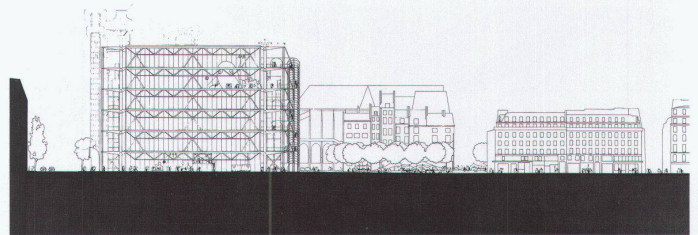
The creative core of the Beaubourg is based on the relationship between its function as a

public building and the city: on the ambiguity between domestic limitations and spatial openness; on the aestheticization of the theme in the form of plasticity and the poly-functional layering of the envelope whose eventful over-utilization eclipses the urban scenario – thereby somewhat spoiling the cultic character of the attached artistic treasure-trove – in favour of the enduring operational adaptability of the building's function as an exhibition centre.

The urban network in which it is entangled secularizes not only the building but also its art and culture, for the multi-functional city machine generates no aura and no creative identity but embodies the manifest uncertainty of urban processes. The semantically neutralized place is “charged” according to the specific event and situation – without losing the tension of urban anonymity.

At present, the Centre Beaubourg is undergoing repairs and renovations, which do not, however, include any conceptual alterations.

Ever since the 1980s, the importance of museums in our cities has increased not only in terms of both quality and quantity, the museums themselves having been changed and subjected to different conditions.



wie sie sich im städtischen Raum dissoziiert. Das Museum ist sowohl ein *Speicher*-Medium, indem es die Artefakte des kollektiven Gedächtnisses aufbewahrt; und es ist ein *Vermittlungs*-Medium, weil es in den Artefakten das bürgerlich-kulturelle Selbstbewusstsein mit einem Anspruch auf Verallgemeinerung vermittelt. Und indem es das tut, lassen sich kompensatorische Funktionen an das Museum adressieren.

Der Ort und die Gegenstände definieren sich im Museum gegenseitig. Das ändert sich erst durch die Avantgarden. Zwar bleibt das Museum ein Medium der Vermittlung, doch definieren sich Ort und Gegenstände darin nicht mehr gegenseitig. Das liegt daran, dass die Gegenstände nicht mehr allein als Ortsgrößen definiert werden, sondern sich jetzt in ihnen eine neue Raumdimension repräsentiert. Diese hängt von der Mediatisierung ab, die nicht mehr ausschliesslich im Bild/Artefakt, das zuvor im klassisch-bürgerlichen Museum noch eine Orts- und Raumgrösse war, selber begründet ist. So vermittelt Duchamps *Urinoir* oder sein Flaschentrockner nachwievor eine Ortsgrösse im Museum, doch verweist es gleichzeitig auf die abstrakte Raumgrösse des Warenuniversums.

Im Grund verkörpert sich im Museum als Ortsgrösse jene Seite der Modernität, die Baudelaire im Kunstwerk als das «Ewige und Unabänderliche» fasste. Dagegen ist durch die Raumgrösse, welche die Dimension des Warenuniversums repräsentiert, nun endgültig auch jene andere Hälfte der ästhetischen Produktion in das Museum eingedrungen, in der «das Vorübergehende, das Entschwindende, das Zufällige» (Baudelaire) zum Ausdruck kommt. Der Raum dringt in den Ort des Museums ein; es wird jetzt Ort und Raum, bleibt aber aufgrund seiner Konkretheit vermittelnd. Es beteiligt sich weiterhin, wird Ort der Mediatisierung und muss jetzt die tradierte Funktion der Vermittlung erst richtig leisten (etwa durch Einsatz neuer technischer Medien usw.).

Der Raum des Museums wird durch die Gesamtheit der Warenproduktion einerseits abstrakter. Durch die damit verbundene Profanierung wird der Raum des Museums aber auch konkreter. Konkret war das Museum zuvor in der Gestalt der darin versammelten Kunstwerke; abstrakt war es hingegen aufgrund seiner Pseudoreligiosität, der metaphysischen Seite des ins Museum verlegten Verweises auf eine Idealität und eine andere Wirklichkeit.

Durch die grenzauflösenden Operationen der Avantgarde wird sich das Museum in einen Medienverbund verwandeln, in dem sich weitere und viele Mediatisierungen ereignen. Zuvor war das Museum als «Super-Medium» eine feste Ortsgrösse; diese Exklusivität hat es jetzt verloren, da alles zu einem Medium werden kann. Als Ort kann das Museum seitdem seine bislang klassische Medialität nurmehr noch simulieren, ironisieren usw.

Museum und Aura

Walter Benjamin hat den Aura-Begriff bekanntlich kunsttheoretisch rezipiert und ihn in eine Zentralstelle der zeitgenössischen Ästhetikdiskussion eingerückt. Er charakterisiert für Benjamin sowohl Naturobjekte als auch Kunstwerke. In beiden Fällen sind die auszeichnenden Merkmale die Originalität des Gegenstandes und eine nicht näher gekennzeichnete Haltung dem Objekt gegenüber, die er als ein Zugleich von Ferne und Nähe in der Wahrnehmungsebene bezeichnet und die man deshalb aufgrund dieser widersprüchlichen Wahrnehmung vielleicht am ehesten als eine fraglose Objekthingabe auffassen könnte. Die Aura des Kunstwerks ist nach dieser Bestimmung Benjamins also, vom Wirkungsprozess auf das kunstbetrachtende Individuum her gesehen, in einer zentralen Komponente als eine fiktive Raumproduktion zu begreifen. Diese Komponente kann man amputieren und in andere kulturelle Modelle transferieren.

Eine Ökonomie der Aufmerksamkeit

Museen werden heute vermehrt für die kulturelle Imageaufwertung einer Stadt instrumentalisiert. Dabei steht nicht die wirkliche, bauliche –, sondern die mediale Präsenz im Vordergrund. Das Museum setzt in der globalen Vernetzung ein Zeichen, ein unverwechselbares Signet, mit dem man die Kultur einer Stadt identifiziert.

Eine Museumsarchitektur, die der Ökonomie der Aufmerksamkeit folgt, vollzieht zwangsläufig eine Annäherung an ein Produkt, das heute über seinen Gebrauchswert und die mediale Werbung hinaus mit einer Ästhetik in der Manier der *consuming identity* ausgerüstet wird.

Die Aura

Ihre Reaktualisierung erklärt der Direktor der Kunsthalle Hamburg, Werner Hoffmann, bündig: «Kunst ist, was ins Museum kommt.» In einer Welt unsicherer Werte, erhält die Kunst durch ihren apodiktischen und sicheren Wert die Aura des Unabänderlichen und Ewigen.

Die Aura betrifft auch das Museum selbst –, es geht um «ent-täglichte, ent-naturalisierte» Architekturobjekte (Dröge/Müller), die Funktionalität explizit ausschliessen.

Damit verbindet sich der Doppelcharakter der Kunst: Einerseits soll sie Bewusstsein bilden, mit aufklärerischer Gegenerfahrung zur modernen, rationalisierten Alltagswelt; ander-

seits bewirkt die Auratisierung Entfremdung, eine ohnmächtige Versenkung, welche Gläubigkeit fordert.

Schliesslich sind Museen in einen Wertschöpfungsprozess integriert. Als «Definitionsamt definiert es, was als Kunst gilt und damit an Wert gewinnt» (Dröge/Müller).

Wertschätzung des Trivialen

Die Museen werden für den Massentourismus geöffnet, was gleichzeitig die Legitimationskrise der Hochkultur entschärft, die ihr Spektrum mit einer Wertschätzung des Trivialen erweitert. So entsteht ein weiterer Museumstyp, der die Aura mit einer inszenierten Erlebniswelt vermischt, um so die Grenzen zur Konsumwelt aufzulösen.

Die veränderten Rahmenbedingungen parallelisiert ein rasanter architektonischer Paradigmenwechsel im Museumsbau. Das Centre Beaubourg war noch als Teil der Stadt konzipiert. Auch der «Abteiberg» in Gladbach von Hollein säkularisierte das Museum mit einem hausinternen Boulevard, der durch das Museum führt. Und Stirlings frivole Version zerstückelt die Stuttgarter Nationalgalerie in ein antikes Stadtfiguren-Patchwork, die Ikonologie einer Identität des Ortes beschwörend.

■ Une économie de l'attention

Aujourd'hui, les musées deviennent toujours plus des instruments revalorisant l'image culturelle de la ville. Ce faisant, leur présence média-



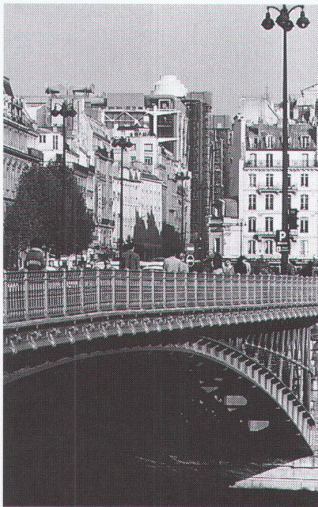


Foto: Tim Street Porter

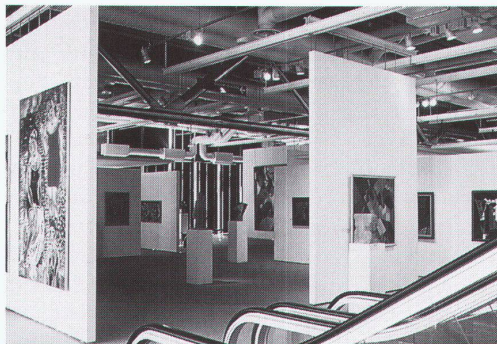


Foto: Tim Street Porter



Foto: Smunti Ishida

tique qui se situe au premier plan et non pas leur matérialité bâtie. Dans l'interconnexion globale, le musée place un signe, un signet bien déterminé grâce auquel on identifie la culture d'une ville.

Une architecture de musée conforme à l'économie d'attirance s'approche nécessairement d'un produit qui, aujourd'hui, au delà de la valeur utile et de l'efficacité médiatique publicitaire, se voit esthétisé à la manière de la *consuming identity*.

L'aura

Sa réactualisation est expliquée laconiquement par Werner Hoffmann, directeur de la Kunsthalle de Hambourg: «L'art est ce qui vient au musée.» Dans un monde aux valeurs incertaines l'art, fort de sa qualité apodictique et indiscutable, acquiert l'aura de l'immuable et de l'éternel. Cette aura concerne aussi le musée lui-même; il s'agit d'objets architecturaux sortis du quotidien, dénaturés (Dröge/Müller) qui excluent explicitement la fonctionnalité.

A cela se rattache le double caractère de l'art: D'une part, il doit former la conscience à l'aide d'une contre-expérience révélatrice par rapport au monde quotidien moderne rationalisé; d'autre part, la présence de l'aura signifie un détournement, une plongée extatique qui implique une croyance.

Finalement, le musée est intégré à un processus de mise en valeur. «Organe de définition, il désigne ce qui est de l'art et par là, il gagne en valeur (Dröge/Müller).»

Valorisation du trivial

Les musées s'ouvrent au tourisme de masse, ce qui désamorce en même temps la crise de légitimation de la haute culture; celle-ci élargit son spectre en valorisant le trivial. C'est ainsi que se constitue un autre type de musée qui, à côté de l'aura, met en scène un monde de l'événement vécu, ce qui efface les limites du monde de la consommation.

Le nouveau cadre de conditions va de pair avec un changement de paradigme brutal dans l'édification des musées. Le Centre Beaubourg était encore conçu comme une partie de la ville. De même, «l'Abteiberg» de Hollein à Gladbach sécularisait le musée avec un boulevard interne qui menait à l'intérieur de l'édifice. En ce qui concerne la version frivole de Stirling, elle morcelle le musée de Stuttgart en un «patchwork» de figures urbaines antiques invoquant l'iconologie d'une identité du lieu.

■ An economy of attentiveness

Nowadays, museums are being used more and more to upgrade the cultural image of the city, whereby it is the medial, rather than the real, architectural presence that is in the foreground. In the global network, the museum offers a symbol, an unmistakable landmark with which the city is identified.

Museum architecture which respects the economy of attentiveness inevitably represents an approximation to a product which is nowadays imbued with an aesthetic, over and beyond its utility value, towards a *consuming identity*.

The aura

Werner Hoffmann, director of the Kunsthalle in Hamburg, has a simple explanation for the resurrection of the aura: "Art is what goes into the museum." In a world of uncertain values, it is art's undisputed, apodictic value which gives it its aura of immutability and eternal worth.

This aura also applies to the museums themselves – they are "de-naturalized, de-trivialized" architectural objects (Dröge/Müller) which explicitly exclude functionality.

This is associated with the dual nature of art: On the one hand, it is supposed to promote awareness by providing an enlightening counter-experience to modern, rationalized life; on the other, its auratization engenders alienation, an impotent contemplative absorption requiring a degree of devotion. After all, museums are part of a net product process. In their "role of instruments of definition, they define what is and what is not art, and thus what gains, or loses, value" (Dröge/Müller).

Value of the trivial

Museums are now open to mass tourism, a fact which also takes the edge off the legitimization crisis of high culture by expanding its spectrum in the direction of triviality. Thus a further type of museum is born, a museum whose aura is mixed with a themed world of experience, thereby dissolving the boundaries between the museum and the consumer world.

The changed conditions are paralleled by the rapid architectural change of paradigms in

museum architecture. At the time of its genesis, the Centre Beaubourg was still conceived as part of the city. Hollein's "Abteiberg" in Gladbach secularizes the museum with an interior boulevard leading through the museum; and Stirling's frivolous version breaks up the Stuttgart National Galerie into an antique city figure patchwork evoking the iconology of an identity of place.

Alte Kunst ist – trotz der Autonomisierung der Künste seit der Renaissance - von der Antike bis zum Spätbarock für ihre jeweilige zeitgenössische Wahrnehmung nicht-auratisch. Sie ist es deshalb nicht, weil der Sinnzusammenhang ihrer Rezeption kontextuell hergestellt wird, in Tempeln, Kirchen, Gebäudeensembles, Palästen usw. Jedes Kunstwerk steht im Verweisungskontext und damit im Sinnzusammenhang anderer Kunstwerke. Dieser Sinnzusammenhang ruht in einer Werkvernetzung durch Ensemblierung, eben in Kontexten. Im Nebeneinander von Werken an einer Museumswand existiert dieser Kontext im Gegensatz hierzu zwischen den Werken nicht. Sie stören sich höchstens gegenseitig oder, um das zu vermeiden, werden stil- und epochengeschichtliche Reihen und sujethafte Typisierungen gebildet.

Autonomisierung ist zwar eine Voraussetzung der Auratisierung. Der Zusammenhang greift aber ganz offensichtlich erst in der nachhandwerklichen Phase der Kunstautonomie, also im Zusammenwirken mit ihrer Genialisierung. Das Zusammenwirken ist zweifellos am engsten im 19. Jahrhundert, in der Ära der bürgerlichen Gesellschaft und ihrer Kultur. Der Aurabegriff kennzeichnet also am ehesten eine historische, eine im weitesten Sinne bürgerliche Kunstauffassung. Aber wie kommt sie in dieser spezifischen Weise zustande?

Zwei historische Entwicklungen fließen zusammen und konstituieren diese Kunstauffassung. Da ist zum einen der lange Prozess der Reduktion der *aisthesis*, der panästhetisch gedachten sinnlichen Erkenntnis, auf Ästhetik, auf die optische Wahrnehmung des Kunstschönen, die mit der Entwicklung der Ästhetik als philosophische Disziplin in der frühbürgerlichen Epoche abgeschlossen ist. Dieser Ästhetik einer hoch spezialisierten Sinnlichkeit entspricht die Kunstentwicklung zur Autonomie, die konsequen-

terweise in der hochbürgerlichen Epoche der Jahrhundertwende zum *l'art pour l'art* führt.

Autonomie und moderne Ästhetik in ihrer Konzentration auf das Auge schliessen andererseits den historischen Prozess der Dekontextualisierung der Kunst ab und machen sie damit für die zweite angesprochene Entwicklung geeignet: für das *Museum*. Das isolierte, autonom bedeutungsvolle Kunstwerk als ästhetisches Objekt kann gesammelt und schliesslich ins Museum gestellt oder gehängt werden. Und sobald der Prozess der Ästhetisierung der Kunst im Museum zu sich selbst gekommen ist, kann er zurückprojiziert werden auf die sogenannten Alten Meister. Aus dieser Perspektive kann das Museum dann als Institution künstlerischer Traditionsbildung, der Kunstgeschichte schlechthin, ja sogar als Institution der Kunstinstitutionalisierung betrachtet werden. Und das geschieht auch in diversen Museumsgeschichten.

In der hier vorgeschlagenen Sichtweise auf die Konstitutionsbedingungen der Aura sind indessen weniger die fürstlichen, mätzenischen Sammlungen, die Kuriositätenkabinette o. ä. Vorläufer des modernen Museums als vielmehr der akademische Kunstsalon gemeint. Dieser repräsentiert die erste Institution autonomer Kunstbedeutung. Und diese ist das aurabildende Element. Das Museum – als Finish der o. a. Ästhetikentwicklung – produziert also massgeblich die Aura des Kunstobjekts mit. «Kunst», so der langjährige Direktor der Hamburger Kunsthalle Werner Hofmann lapidar, «ist, was ins Museum kommt.» Und diese Leistung vollbringt es nicht nur im engeren Bereich der Kunst. In abgestuften Graden überträgt das Museum Aura auf alles, was in ihm ausgestellt wird. Auch Historische- und Gewerbemuseen, klassische hochbürgerliche Museumstypen, ent-alltäglichen, ent-naturalisieren die Objekte und stellen sie mit einem ihre Funktional-



Das Kunsthause in Bregenz von Peter Zumthor ist hingegen ein Museumstyp, welcher die Reaktualisierung der Aura in den Vordergrund rückt. Alle Alltagsfunktionen sind aus dem Blickfeld des Museums gerückt. Bibliothek, Verwaltungsräume, Café, Rezeption sind in einem vom Hauptbau abgesetzten, dumpf-matt-dunkeln, gedungenen Nebengebäude untergebracht. Damit der Besucher in seiner Kunstverankerung ungestört bleibt, wird ihm kein Ausblick auf die Stadt und auf den See gewährt – auch das Flachdach ist nicht als Terrasse ausgebildet.

Das Museum selbst erscheint innerhalb der bestehenden Häuserreihe als punktuelle Setzung eines Objektes von rätselhafter Bedeutung. Die Reinheit des Baukörpers – ohne Sockel, ohne Dachkante, mit einer leicht geschuppten, halbtransparenten gläsernen Haut überzogen, lediglich durch Glashalter «verletzt» – reduziert das Museum auf einen massstablosen, makellosen Gegenstand zeitloser Schönheit.

■ Le *Kunsthause de Bregenz* de Peter Zumthor par contre, est un type de musée qui amène la réactualisation de l'aura au premier plan. Toutes les fonctions quotidiennes sont écartées de l'image du musée. Bibliothèque, locaux administratifs, café, réception sont placés dans un volume secondaire terne, sombre, mat et ramassé, séparé du cube principal. Afin que le visiteur ne soit pas dérangé dans sa contemplation de l'art, le panorama sur la ville et le lac lui est caché; de même, la toiture plate n'est pas aménagée en terrasse.

Parmi les alignements des maisons environnantes, le musée lui-même apparaît comme l'implantation ponctuelle d'un objet à signification énigmatique. La pureté du volume bâti sans socle ni corniche, revêtu d'une peau en verre d'apparence écaillée semitransparente, que «blesse» seulement les points de fixation du verre, réduit le musée à un objet sans échelle, sans défaut, d'une beauté intemporelle.

■ Peter Zumthors *Kunsthause in Bregenz* is, on the other hand, a type of museum which moves the resurrection of the aura into the foreground. All the everyday functions have been removed from the museum's field of vision. Library, administration rooms, cafeteria and reception desk are accommodated in a stocky, dull matt green annex next to the main building. To ensure that visitors are not distracted in their rapid contemplation of art, they are permitted no glimpse of the town and lake, and the flat roof is not conceived as a terrace.

In the context of the existing row of buildings, the museum itself makes the impression of an isolated object of mysterious meaning. The purity of its volume – no base, no roof edge, covered by a somewhat scaly, semi-transparent glass skin broken only by glass supports – reduces the museum to a scaleless, flawless object of timeless beauty.

Fotos: Gaston Wicky



lität, sogar ihre Existenz (z.B. im Naturkundemuseum) transzendierenden Sinn aus.

Die subjektive Haltung dem auratischen Kunstwerk gegenüber reicht im allgemeinen von der Versenkung bis hin zur verehrenden Ohnmacht. Es kann hier nicht die Frage sein, ob solche Haltung vernünftig ist und dem Aufklärungsanspruch der bürgerlichen Gesellschaft entspricht. Da es uns u. a. um die problematische Reaktualisierbarkeit der Aura – z.B. im Faschismus – und um die Beobachtung ihres zwar formverwandelten aber dennoch ungebrochenen Fortwirkens geht, kann sich die Frage nur auf ihre historische Konstitution richten. Hier nun ist einmal auf der Objektseite die dargelegte Entwicklung des Zusammenhangs von musealer Institutionalisierung und Auratisierung anzuführen.

Museum und Entfremdung

Auf der subjektiven Seite fügt sich Auratisierung in die Bewegung dessen, was der philosophischen Selbstreflexion der bürgerlichen Gesellschaft am problematischsten erschien: in die *Entfremdung*. Dies zu akzeptieren, fällt nicht leicht, da ja gerade die Annahme, Kunst bzw. ästhetische Erfahrung ereigne sich in einem dem Prozess anhaltender Entfremdung gegenüber autonomem Raum, eben dies widerlegen möchte. Der Doppelcharakter der Kunstautonomie kann gleichwohl nicht verdecken, dass sie sich der Entfremdung verdankt und nicht aufhört, ihre Spuren zu tragen.

Von der Entfremdungsformel Fichtes vom Verlust der Freiheit, «von der Entfremdung und anscheinenden, täuschenden Selbständigkeit und Übermacht des von uns Erzeugten» – in der Formulierung Arnold Gehlens – über den jungen Marx bis hin noch zu Simmels Überwältigung des subjektiven durch den objektiven Geist wird Produktion als Projektion der subjektiven Potenzen begriffen, die den Subjekten in ihren Produkten als objektive Macht entgegentritt. In der Aura des Kunstwerks sind es die verselbständigten geistigen Potenzen, die dem Betrachter als genialisierte *Übermacht* des Geistes entgegentreten³. Er kann deshalb nicht im Rezeptionsakt den künstlerischen Prozess kommunikativ vollenden, wie es moderne Rezeptionsästhetik annimmt, sondern er wird sich dieser Übermacht letztlich nicht entziehen können und sie akzeptieren. Aura selbst ist also eine Form kultureller Entfremdung⁴.

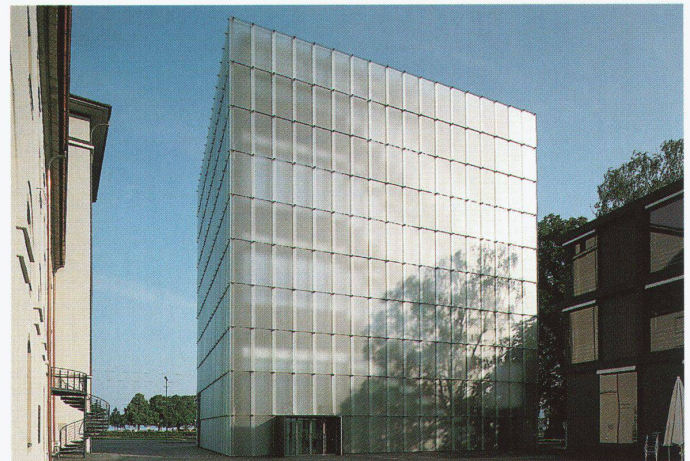
Damit ist sie aber als subjektive Potenz auch noch mehr. Entkontextualisierte, autonome Kunst wird – in einem doppelten Sinne – wertvoll: in einem weitgehend durch Zuschreibung erfolgten *kunstimmanenten* und in einem *ökonomischen* Sinne. Beides zusammen, die Koinzidenz beider Sinndimensionen des Kunstwerks ist abhängig von Originalität, einem Definitionsmerkmal von Kunstautonomie, das zugleich die Aura ausformt. Und auch hieran ist das Museum konstitutiv beteiligt, denn der Zusammenhang zwischen Museum und Geld springt ins Auge: Das Museum

ist am Wertschöpfungsprozess der Kunst – in beiden Sinndimensionen – massgeblich und unmittelbar beteiligt. Zum einen sortiert es durch Sammelentscheidungen das Universum der Kunstobjekte in eine Werthierarchie und macht sie damit pekuniär einschätzbar; zum anderen: Je neuer die Kunst ist, desto stärker fungiert das Museum als Definitionsamt dessen, was als Kunst zu gelten und damit Wert zu gewinnen hat. Die Kategorie der Ästhetik wird jetzt nicht mehr ex post wirksam wie in der Vergangenheit, was auch kaum noch möglich wäre, weil das Universum dessen, was aus dem Vergangenheitsfundus als Kunst attribuiert werden kann, bis auf Exotika und seltene Zufallsfunde weitgehend abgegrast und eingelagert ist, sondern sie funktioniert als Zuschreibungskriterium fürderhin typischerweise ex ante.

Im Wertschöpfungsprozess wird Kunst – wie das Geld auch – eine *Form* der allgemeinen Äquivalenz. Sie wird geeignet zum Wertaustausch und zur Schatzbildung. Das geschieht im Museum, in privaten Sammlungen und im Horten als gutverzinsliche Wertanlage. Die Aura wird im Museum geboren und vom *Kunstwert*, dem sie sich neben *Museum* und *Entfremdung* als drittem Konstitutionsfaktor verdankt, wieder herausgetragen. Dieser macht sie lauffähig, woraufhin sie sich vor den Bummlern und Gaffern zumeist in Sammlungen, Tresoren und Klimakellern von Banken und Versicherungen flüchtet. Heutzutage nimmt sie freilich auch andere Wege, worauf wir noch zurückkommen werden.

Museum und Bewusstseinsbildung

Nach den bisherigen Darlegungen kann unsere Feststellung nicht überraschen, dass das Museum eine grundlegende Institutionalisierung bürgerlichen Bewusstseins ist. Sie ist beileibe nicht seine einzige Institutionalisierung, denn es ist nichts Monolithi-



³ In der Kunstgeschichtsschreibung ist auffallend, dass die Autonomie des Kunstwerks auf die Künstlerpersönlichkeit bezogen wird. Die Künstlermonografie ist der wissenschaftliche Prototyp hierfür. Das bedeutet dann zugleich auch, dass die Aura an das Genie des Künstlers gebunden wird, die so zum eigentlichen Original des Werkoriginals wird. Gombrich

sagt: «Es gibt keine Kunst, es gibt nur Künstler.»

⁴ Entfremdung ist hier ein changierender Begriff. Er hat einerseits die kritische – und damit im empirischen Sinne auch die kulturkritische – Dimension, wie sie bei Fichte, Hegel oder Marx zu finden ist. Andererseits folgen wir Simmel, für den in der Moderne Freiheit nicht ohne Entfrem-

dung zu denken ist. Die solipsistische Versunkenheit der auratischen Haltung markiert demnach die Freiheit des gebildeten bürgerlichen Individuums von den weltlichen Externalitäten des ästhetischen Erlebens; es markiert diese Freiheit damit aber zugleich auch als eine asoziale Haltung all den Verpflichtungen und normativen Ansprüchen gegenüber, die in diesen

Externalitäten aufgehoben sind und die dem gemeinen Manne vorbehalten bleiben.

Fotos: Gaston Wicky



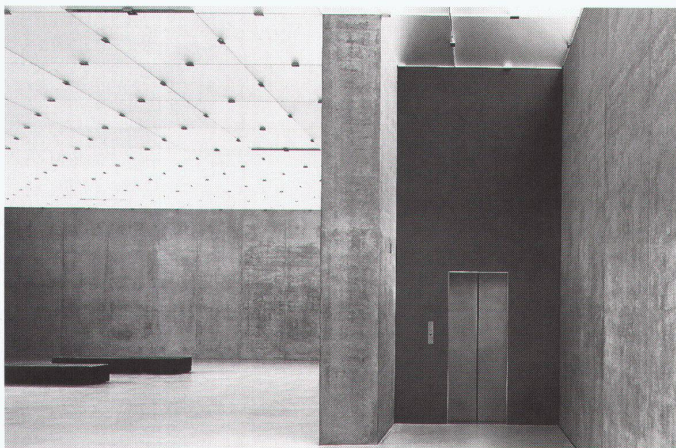
K u n s t h a u s

sches, kein eindimensionaler Block, sondern eine durchaus reich facettierte Angelegenheit. Es manifestiert sich z.B. auch, und dies ist die in den Sozialwissenschaften am häufigsten abgehandelte Seite, in einer Subjektkonstitution, die etwa Schumpeter als Unternehmer oder Sombart (1913) als Bourgeois beschrieben hat und wie sie in verallgemeinernder Weise Max Weber mit der protestantischen Ethik in Beziehung gesetzt hat. Im Zentrum dieses Bewusstseinsaspekts steht die nüchterne «Kalkulation» (Sombart), Rechenhaftigkeit bzw. «Berechenbarkeit» aller Handlungsvollzüge, wie Weber es nennt, die geldbezogene Bilanzierung der Aktivitäten. Diese Seite des bürgerlichen Bewusstseins, das für sich genommen älter ist als der Kapitalismus, institutionalisiert sich in der modernen «betriebskapitalistischen» (Weber) Wirtschaft, die sich ihrerseits im Zuge ihrer zeitgenössischen Globalisierung institutionell wieder transformiert. Deutlich sehen wir die Korrespondenzen zwischen der ökonomischen und der musealen Institutionalisierung von Facetten bürgerlichen Bewusstseins. Sie liegen in der Subjektformierung: wirtschaftliche Autonomie und Selbstbestimmung im ökonomischen Bereich, Innerlichkeit und Reflexivität als spezifische Subjektqualität im Museum (wie auch im Theater oder im bürgerlichen Musikwesen).

Neben dieser Korrespondenz in den Bewusstseinsstrukturen, die die auratische Haltung wie auch die erforderlichen Antriebsdistanzierungen in der kapitalistischen Geldwirtschaft tarieren, gibt es noch weitere, mehr äusserliche Korrespondenzen. Wir hatten oben festgestellt, dass, ist der historische Prozess der Ästhetisierung des Kunstwerks im Museum zu Höhepunkt und Abschluss gekommen, von hier aus eine Rückprojektion Kunstgeschichte als materiale Voraussetzung ihrer selbst konstruiert. Wir betrachten nun nicht nur das Kunstmuseum, sondern das Museum generell in

all seinen ausdifferenzierten Erscheinungsweisen eben als institutionalisierte Bewusstseinsform. Neben den klassischen Typen des Kunst-, Naturkunde-, Gewerbe- und Historischen Museums, die alle im 19. Jahrhundert entstanden sind, hat in Deutschland heutzutage nahezu jedes Produkt in einigen tausend Museen seine Präsentationsform gefunden. Jedes grössere Dorf hat sein Brot-, Korken-, Spielzeug-, Häkel- oder Biermuseum, sein Museum für Gipsabdrücke oder Blumengebinde. Jedes dokumentiert nicht nur seinen Gegenstand systematisch und historisch, sondern stimmt auch stets eine Siegeshymne darauf an. Der Chor dieser Jubellieder fügt sich zu einer allgemeinen Fortschrittsoper der menschlichen, vor allem der abendländischen Kultur. Das ist aber nur möglich – wir wiesen bereits darauf hin – weil hier das Gedächtnis für die Vor- und Entwicklungsstufen gespeichert, gewissermassen die Generalkarte für den Weg zurück und nach vorn, in die aufbewahrte Vergangenheit und die offene und kontingente Zukunft aufbewahrt wird.

Die grundierende Figur vor allem in diesen neuesten Museumstypen ist also die Historisierung der Objekte. Das ist in einer Epoche, in der das Bewusstsein ihres Gewordenseins durch die temporale Verdichtung und die räumliche Entgrenzung all dessen, was in ihr geschieht und darüber hinaus durch die tendenziell ausschliessliche Geldfixiertheit zunehmend aller menschlichen Lebensvollzüge immer schneller schwindet, von nicht zu unterschätzender Sinnhaftigkeit. Andererseits birgt es auch merkwürdige Paradoxien. Nehmen wir den verhältnismässig neuen Typus von Museen für spezielle Technologien – etwa Bergbau (Dortmund), Flussschiffahrt (Schiffshebewerk Henrichenburg) usw. – und die zugehörigen sozialen Lebensformen – Stahlarbeitersiedlung Eisenheim (Oberhausen), Bergarbeitersiedlungen in Dortmund und



Zwischen dem geschlossenen Betongebäude und der Glasverkleidung liegt ein Zwischenraum, der teilweise der Erschliessung dient. Der Abstand zwischen Beton- und Glaswand bewirkt den Eindruck einer leichten, textilen und mehrschichtigen Hülle (ohne dass der Baukörper allerdings entmaterialisiert würde).

Diese bekannten, architektonischen Mittel zielen in ihrer Bündelung auf einen einzigen Effekt – auf ein Standbild, das von technischem Beiwerk und alltagsästhetischen Kontaminationen gereinigt ist.

Die historischen Vorbilder, welche die Aura noch auf den Innenraum beschränken, werden so durch die extrovertierte Auratisierung übertroffen, in dem ein Bild der (Kunst-)Welt auch den öffentlichen Raum beansprucht.

Im geschlossenen Betonkörper, dem eigentlichen Museum, herrscht Klarheit, Kargheit und Überblick. Das sofort lesbare Zirkulationsmuster besteht in einer tangentialen Wegführung, die Tempo, Rhythmus und Sehrichtung bestimmt. Vom hohen Eingangsgeschoss gelangt man in zwei niedrige Geschosse, dann wieder in ein hohes.

■ Entre la construction en béton fermée et l'enveloppe de verre se crée un interespace servant en partie à la desserte. Cette couche entre la paroi en béton et celle en verre donne l'impression d'une enveloppe légère en textile et à plusieurs épaisseurs (sans pour autant que le volume bâti en soit dématérialisé).

Agissant de concert, ces moyens architecturaux connus ont pour but d'aboutir à un volume plastique épuré de tout détail technique et décontaminé de l'esthétique quotidienne. Les

modèles historiques qui limitaient encore l'aura au volume intérieur se voient ici dépassés avec l'extraversion de l'aura par laquelle une image du monde de l'art revendique aussi l'espace public.

L'intérieur du musée proprement dit, un corps bâti en béton fermé, est clair, sobre et limpide. Le modèle de circulation directement lisible consiste en cheminements implantés latéralement qui définissent tempo, rythme et orientation du regard. Depuis un rez-de-chaussée d'entrée de grande hauteur, on accède à deux étages bas surmontés d'un volume de nouveau plus haut.

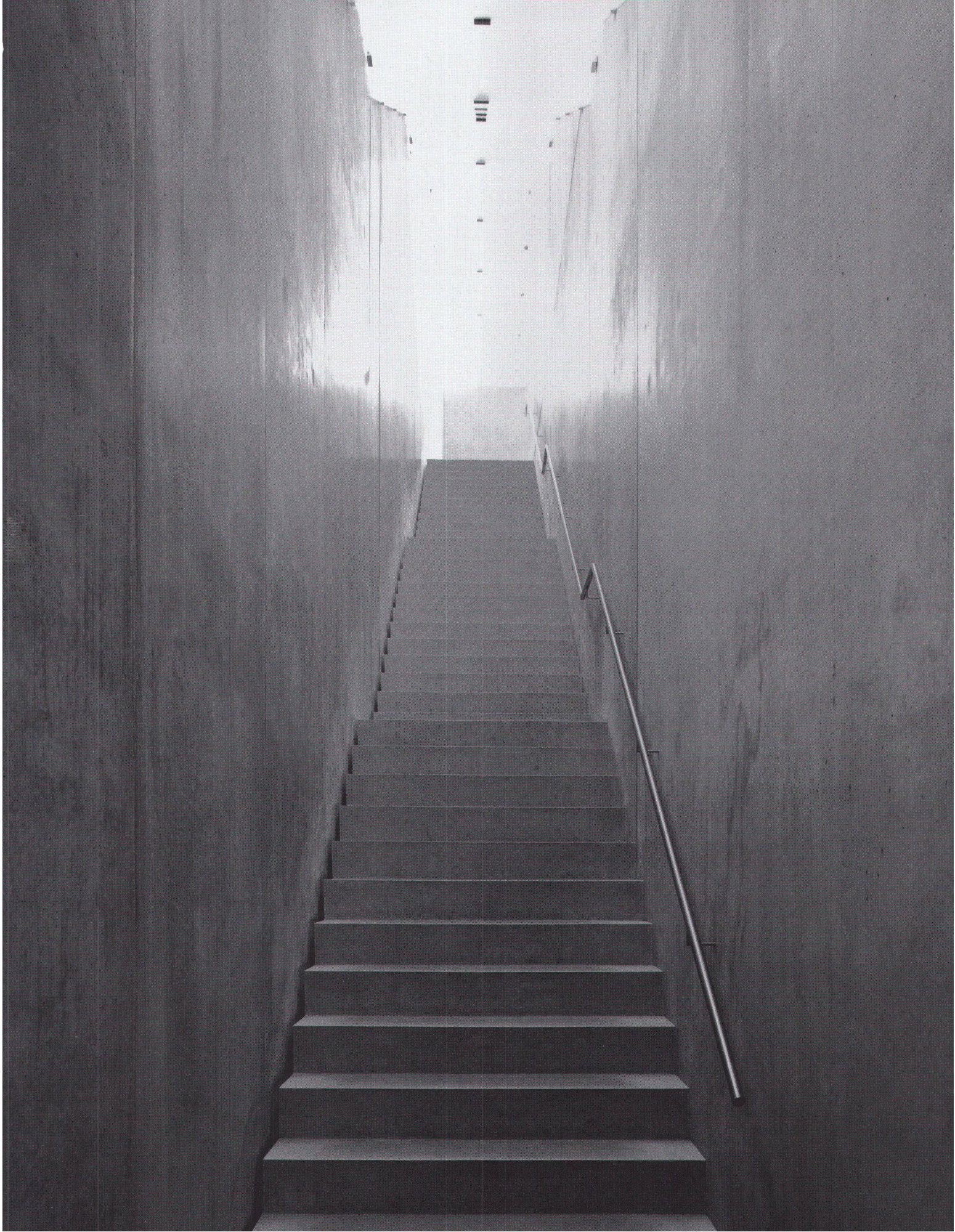
■ There is an intermediate space which is partly used for services between the solid concrete building and the glass facing. The space between the concrete and the glass walls triggers the impression of a light, multi-layered fabric envelope – without, however, seeming to de-materialize the building.

The concentration of these well-known architectural resources aim at one single effect – at a frozen architectural image cleansed of all technical encumbrances and contaminations by commonplace aesthetics.

Thus the historical models which restrict the aura to the building's interior are eclipsed by an extroverted auratisation, by an image of the (art) world addressed to public space.

Inside the solid concrete volume of the actual museum, clarity, sparseness and transparency prevail. The immediately legible circulation pattern consists of a tangential route which determines tempo, rhythm and direction of vision.

From the high-ceilinged entrance floor, the visitor moves on to two lower storeys, and then on to another high one.



Essen – so werden diese Museen zumeist erst eingerichtet, wenn die Technologie am Ende, die Sozialform ausgestorben ist. Sie sind mit anderen Worten geronnene, eingeglaste Erinnerung. Damit artikulieren sie aber zugleich – sofern diese Erinnerung nicht überhaupt tot ist, was u. a. vom Modus der Musealisierung abhängt – ein Über-sich-Hinaus, ein technisches Jenseits-ihrer-Selbst. Indem sie Erinnerungsstücke geworden sind, verweisen sie auf das technologische Fortschreiten in der Gesellschaft. Hier gibt es aber keine Kontinuitäten. Man sieht die Brüche der Technikentwicklung lebhaft, Brüche ohne Anknüpfungen – zumeist handelt es sich ja um Technologien im primären Sektor: Landwirtschaft, Bergbau, Rohstoffförderung; extraktive Technologien und in Verkehrstechnik. Indem diese Techniken in ihren Museen über sich hinaus verweisen, werden sie zu Welten in einer eigenen, abgeschlossenen Vergangenheit. (Man kann sagen: Technikmuseen sind in ihrer Doppelfunktion als Gedächtnis und Verweisung auf Zukunftskontingenzen paradoxe Institute.)

Das ist kein Plädoyer gegen solche Museen. Im Gegenteil: Alle Länder unterhalten aus gutem Grund und zu hohen Kosten ja auch Archive zur Gesellschaftsgeschichte. Aber gerade die spezifische Art, in der hier Fortschritt durch seine Abwesenheit thematisiert wird, vermag den oben besprochenen Zusammenhang von Museum und Gesellschaft zu lösen. Das sollte man bei der Einrichtung solcher Museen berücksichtigen, um dieser Geistesbewegung entgegenzuwirken.

Museum und Bewusstseinsverallgemeinerung

Die Museen in ihrer Gesamtheit inkorporieren also kulturell die bürgerliche Fortschrittserzählung und überwürzen sie zugleich mit auratischer Erhabenheit. Die Erzählung selbst wird jedoch materiell gehalten, und hier noch einmal ideologisch, d. h. in der Form von Politik- und Systembegründungen flankiert, von der Ökonomie, der Sozialstruktur – vor allem in der sie herausbildenden, polar verteilten gesamtgesellschaftlichen Reichtumsentwicklung – und, vielleicht am mächtigsten, von der Technik. Die historische Entwicklung dieser Faktorenfelder differenziert also zwangsläufig die Museumstypologie weiter aus und zieht endlos neue Museumsgründungen nach sich.

Man kann diese objektspezifische Ausdifferenzierung des Museums auch als eine Form seiner Auflösung betrachten. Dafür könnte auch ein häufiges Motiv des gegenwärtigen Museumsbooms sprechen, der die Gründungsleidenschaft des vorigen Jahrhunderts bei weitem übertrifft: Die lokale Tourismuswerbung, keineswegs mehr der Geist bürgerlicher Bildung und bürgerlichen Stolzes, der das 19. Jahrhundert umtrieb. Vor allem aber reduzieren die klassischen Museumstypen ihre Gegenstände nicht auf eine einzige Objektklasse: auf Korken, Kartoffeln, auf Häkeleien oder

Bierseidel. Zwar isolieren sie ihre Gegenstände und autonomisieren sie dadurch in ihrem künstlerischen oder allgemein gegenständlichen Sinngehalt. Sie versuchen aber, ihre Ausstellungsstücke als Repräsentanten einer Allgemeinheit: der *Kunst*, der *Natur*, der *Naturbearbeitung* oder der *Vielfalt des Gewerbefleißes* einzurichten, nicht der Zerstretheit, der Diffusion, der Betonung des Besonderen, der Abwesenheit jeder Allgemeinheit. Spräche man in diesem Zusammenhang tatsächlich von Auflösung, dann meinte man die Trivialisierung einer immer nur idealisiert gedachten Museumskonzeption durch ihre Vervielfältigung an banalen Alltagsobjekten. In der Tat fließen in dieser Entwicklung zwei Bewegungen zusammen: Der Legitimitätsschwund der bürgerlichen Hochkultur führt zu einer neuen Wertschätzung des Banalen der Dinge des alltäglichen Lebens, in denen noch die Nostalgie untergegangener Volkskulturen nachzittert. Der Tourismus wird weltweit zu einer der expansivsten Service-Industrien. Beide Bewegungen verschränken sich bedingt in einer wachsenden *heritage industry*, deren Teil diese neuen Museumstypen sind und in der sie eine stilbildende, normative Rolle übernehmen. Sie schmieden ausserdem dem Historismus dieser Industrie ein wirkliches historisches Unterfutter. Man kann sie in dieser Rolle in einer direkten Parallele zu den neu entstehenden Design-Museen-Sammlungen und -Ausstellungen in den etablierten Instituten sehen, die ebenfalls einen normativen Konnex zur steigenden gesellschaftlichen Wertschätzung des Designs der Gegenstände des täglichen Bedarfs bilden.

Das mag peripher, sogar komisch erscheinen, ist aber im Moment ein sehr fundamentaler Vorgang in der Gegenwart. Das Bewusstsein, dessen ästhetische Institutionalisierung einmal das

Die Ausstellungsräume entsprechen einem phänomenologischen Reduktionsakt: fugenloser Terrazzoboden in Grautönen, glatte Betonwände und Lichtdecke. Die natürlichen, seitlichen Aufhellungen strukturieren den Raum in Rand- und Mittelzonen; zudem in die Erschliessungszone, wo das Licht vertikal einfällt.

Die ästhetische Reduktion ist eine traditionelle Rhetorik der Aura. In diesem Museum ist die Absicht aber offensichtlich so wie die architektonische Vermittlung augenfällig ist. Die Architektur der Aura ist so nicht Hintergrund, sondern verdinglicht.

Diese Eindeutigkeiten – die Stimmigkeit von verhindernder Ablenkung und ausgrenzender Alltäglichkeiten – kann als aufdringliche Wahrnehmungspädagogik empfunden werden, so wie die allgegenwärtige Präsenz der Anonymität öffentlicher Gebäude vereinbaren lässt. Insofern vergegenständlicht das Kunsthaus in Bregezen den Widerspruch von Aura und Stadt.

Der Widerspruch hat nicht zuletzt funktionelle Konsequenzen. Die ästhetische Überdetermination des Museums verhindert ein offenes Ausstellungskonzept: «Jede Ausstellung, die über eine konventionelle Bild-Sockel-Regal-Objekt-Figur der achtziger Jahre hinausgeht, wird eigentlich als Haus-im-Haus neu gebaut werden müssen. So wie die prinzipielle Unvereinbarkeit von Ansprüchen der Kunst-Architektur mit dem Bedürfnis von Gegenwartskunst unbewusst dargestellt ist, beleuchtet das Haus auch die Ungereimtheiten der konservativen Kulturpolitik Vorarlbergs.» (Georg Schöllhammer).

Nach den Experimenten für die Säkularisie-

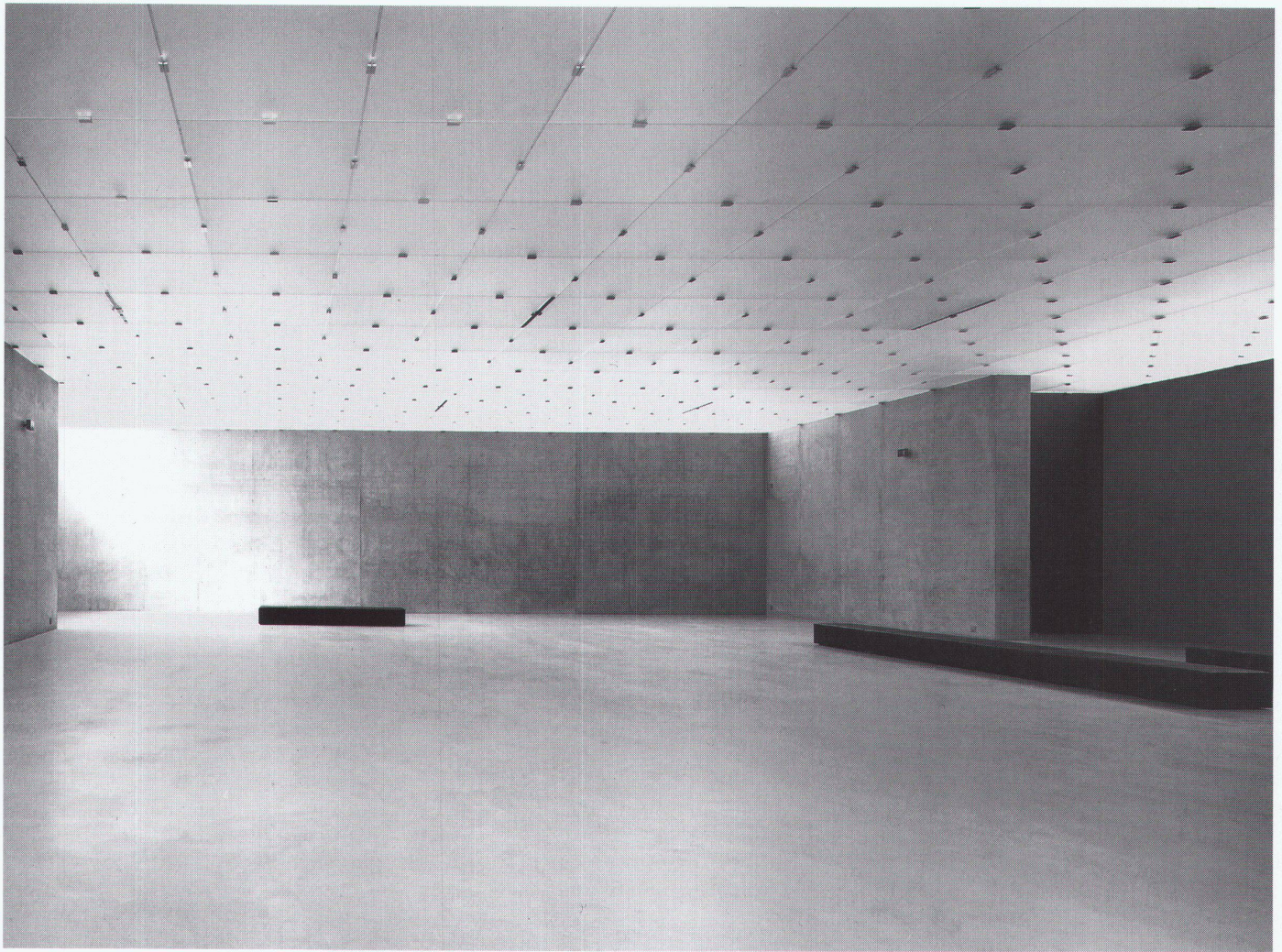
rung des Kunstbetriebes von Szeemann und Beuys fragt man sich erneut, ob Kunstvermittlung eben auch ein architektonisches Konzept erfordert, das auf die komplexen Überlagerungen von unterschiedlichsten Themen antwortet – auf die wechselnde Bedeutung von Kunst und Geschichte in der Gegenwart wie auf das Verhältnis von Kunsthaus, Öffentlichkeit und Stadt.

Gälte es hingegen die Kunstvermittlung als Frage architektonischer Handschriften zu intimisieren, so wäre an jenen intelligenten und feinsinnigen Vorschlag zu erinnern, den Venturi bereits in den siebziger Jahren für Frankfurt unterbreitet hat: ein Museum aus Wohnstuben. E. H.

■ Les salles d'exposition correspondent à un acte de réduction phénoménologique: Sols en terrazzo sans joints aux tons gris, murs en béton lisses et plafonds lumineux. Les entrées latérales de lumière naturelle structurent l'espace à sa périphérie et dans la zone centrale, ainsi que dans la couche de desserte où la lumière tombe zénithalement.

La réduction esthétique est une rhétorique traditionnelle de l'aura. Mais dans ce musée, l'intention est aussi manifeste que l'expression architecturale est évidente. L'architecture de l'aura n'est donc plus un arrière-plan, mais elle est objectivée.

Ces certitudes, l'impossibilité d'être distrait s'accordant à l'élimination du quotidien, peuvent être ressenties comme une importune pédagogie de perception; de même, l'écriture omniprésente de l'auteur est difficilement conciliable avec l'anonymat d'un édifice public. En ce sens, le Kunsthaus de Bregezen matérialise la contradiction entre aura et ville.



Cela a notamment des conséquences fonctionnelles. La surdétermination esthétique du musée interdit tout concept d'exposition ouvert: «Toute exposition qui va au-delà de l'image-socle-appui-objet-figure des années quatre-vingt devra en fait être rebâtie comme maison dans la maison. Tout comme se voit ici inconsciemment illustrée l'incompatibilité de l'architecture-art avec les besoins de l'art contemporain, l'édifice éclaire aussi les incohérences de la politique culturelle conservatrice du Vorarlberg.» (Georg Schöllhammer).

Après que Szeemann et Beuys aient expérimenté sur la sécularisation de l'activité artistique, on se demande de nouveau si la transmission de l'art exige aussi un concept architectural qui réponde à la superposition complexe de thèmes différents, à la signification changeante de l'art et de l'histoire à notre époque, ainsi qu'au rapport entre musée, domaine public et ville. Si l'on voulait pourtant considérer la transmission de l'art comme une question intimiste d'écritures architecturales, on pourrait se remémorer la solution intelligente et subtile que Venturi proposa dans les années 70 pour Francfort: un musée fait de pièces d'appartements. E. H.

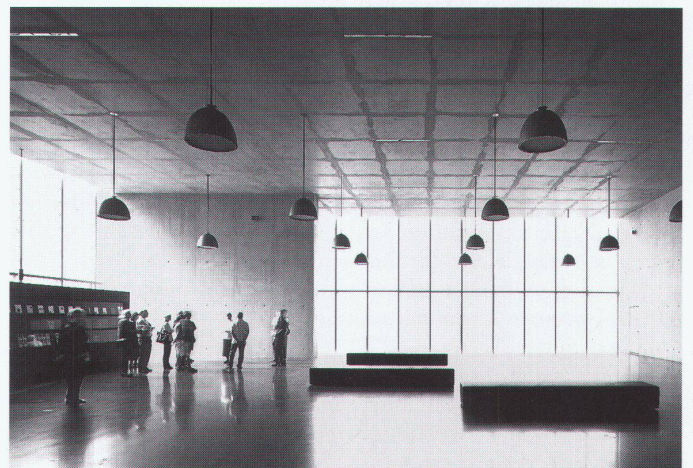
■ The exhibition rooms represent a phenomenological act of reduction: jointless terrazzo floors in shades of grey, smooth concrete walls and bright, translucent ceilings. The natural lateral lighting divides and structures the space into middle and peripheral areas and into access zones where the light falls vertically.

Aesthetic reduction is a traditional aspect of the rhetoric of aura. In this museum, however, the intention is as clear as the architectural message. The architecture of the aura is thus not background, but materialization.

This explicitness – a harmony between preventive distraction and delimiting mundanity – may sometimes be experienced as an importunate lesson in perception, for example in the way the ubiquitous handwriting of the architect is hard to reconcile with the anonymity of a public building. In this respect, the art museum in Bregenz is a manifestation of the contradiction between aura and city.

Among other things, this contradiction has functional consequences. The aesthetic over-definition of the museum is an impediment to an open exhibition concept: "Every exhibition which goes beyond the conventional picture-base-shelf-object-figure concept of the 1980s will have to be constructed anew in a building-within-a-building. Just as it involuntarily expresses the basic incompatibility between the claims of art-architecture and the requirements of contemporary art, the building also spotlights the inconsistencies in conservative cultural policy of Vorarlberg." (Georg Schöllhammer).

Following experiments in the secularization of the art establishment by Szeemann and Beuys, we may once again ask whether the presentation of art also requires an architectural concept that provides an answer to the complex overlapping of art and history in the present, as well as to the relationship between the art gallery, public life and the city. Yet assuming the intention to intimate the presentation of art as an issue of architectural handwriting were correct, we would do well to remember the intelligent and sensitive proposal made by Venturi for Frankfurt in the 1970s: a museum made up of living rooms. E. H.



Fotos: Gaston Wicky

Museum war, löst sich auf. Es löst sich auf, weil die sozialen Strukturveränderungen in der Folge der wirtschaftlichen Dynamiken, die heutzutage unter dem Begriff der Globalisierung zusammengefasst werden, seine Trägerschaft, das in der oben beschriebenen Weise qualifizierte Bürgertum, tendenziell beseitigt und die Qualifizierungen diffundiert und transformiert hat.

Auflösung bedeutet indessen nicht Untergang. So mag es konservativer Kulturkritik zwar bisweilen erscheinen. Es bedeutet vielmehr Transformation, in unserem Zusammenhang speziell: Verallgemeinerung, was indessen Formverwandlung nicht nur nicht ausschliesst, sondern durch sie nur möglich wird. Grundlage dieser Verallgemeinerung ist zum einen die schon angesprochene Veränderung in den wirtschaftlichen und in den sozialen Zusammenhängen der Gesellschaft. Die traditionellen Strukturmerkmale der hochbürgerlichen Ära und ihrer fordistischen Nachfolger Stand, Klasse, Schicht – greifen in den strukturellen Dauerumwälzungen seit den siebziger Jahren nicht mehr voll. Neue Bestimmungsversuche wie «Erlebnisgesellschaft» oder «Milieu» greifen noch nicht. Offenkundig überlagern sich ältere und neue Strukturierungsprinzipien noch sehr stark und differenzieren ein ganzes Feld sozialer und kultureller Zwischen- und Gemengelagen aus. Dies ist das weitgesteckte Feld sozialer und kultureller Distinktionen, aber auch künstlerischer oder allgemeiner: kultureller Formen und Lebenszusammenhänge.

Ebenso massgeblich sind aber auch Veränderungen und Entwicklungen in den gesellschaftlich angewendeten Technologien, denen sich im 19. Jahrhundert einmal die Absentierung der musealen Bewusstseinsform verdankt hatte, deren Weiterentwicklung – vor allem in den Medientechnologien und ihren informations- und fernmeldetechnischen Basiselementen – jedoch seit den zwanziger Jahren und heute mit verschärftem Tempo diesen selbstidentischen Solipsismus einer ausgehaltenen Musse-schicht als Stoff in sich selbst aufnimmt, transformiert und verallgemeinert.

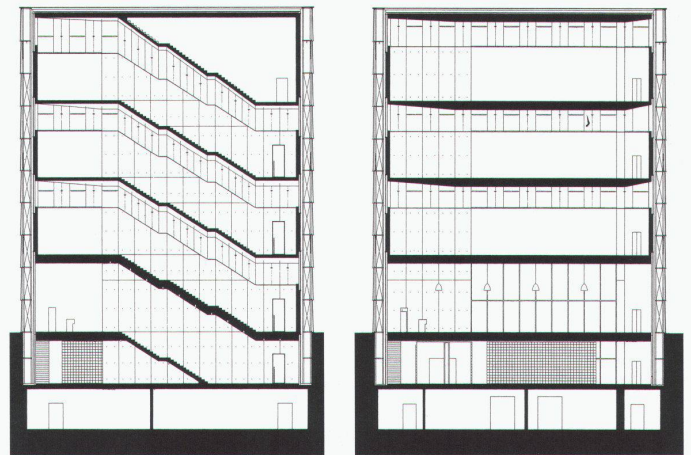
Museum als Stadt

Wir bezeichnen diese Verallgemeinerung als *Musealisierung*. Musealisierung ist mithin der Prozess der Verallgemeinerung der ästhetischen Formbestimmung des bürgerlichen Bewusstseins. Als solche ist sie zugleich aber auch eine Strategie, in der die Interessen von (kommunaler) Politik und Ökonomie zusammenfliessen und insbesondere Strukturierung und Ausgestaltung der urbanen Räume regulieren.

Vielleicht am avanciertesten tritt die Musealisierung an der Shopping Mall in Erscheinung. Sie ist nämlich nicht nur ein, je nach Grösse und Konzeption, mehr oder weniger stark gegliederter Konsum- und Freizeitpark, sondern immer auch ein in Glas,

Beton und Begrünung aufgezogenes Museum der idealen Stadt, die allerdings funktional auf Konsum und Freizeit reduziert worden ist.

Bei aller Formverwandlung und trotz des tiefreichenden Bruchs des geschichtlichen Bewusstseins, das mit der erforderlichen Ablösung für die Auflösung verbunden ist, kann der Bezug auf die transformierten Bestände nicht ganz gekappt werden. Das wird funktional darin deutlich, dass die Form der Verallgemeinerung eine ästhetische bleibt, wie ihr Ausgangsmaterial, das museale Bewusstsein. Stofflich bedeutet es, dass ihm stets ein Moment von Historismus anhaftet. So kann die heute vielbeschworene Urbanität nur in diversen Vergangenheitsmodellen simuliert werden, sowohl literarisch als auch in den verschiedenen Projekten der Stadtverschönerung oder der Stadtsimulationen im «Netz der Netze». Wenn Historismus aus einer bestimmten Perspektive eine wichtige Komponente postmoderner Architektur ist, dann sehen wir auch in ihr ein Element dieser Verallgemeinerung. Das Sprawling gilt als neue Urbanisierung der Stadt am Stadtrand, als wucherndes, landschaftsfressendes Krebsgeschwür an der Stadt. Und aus der Perspektive herkömmlicher urbaner Strukturen ist es zweifellos richtig. Übersieht man aber einmal die Missgeburten randstädtischer Industrie- und Gewerbeansiedlungen bis zum Ende der achtziger Jahre und richtet sein Augenmerk auf die jüngsten Bebauungen, so zeigt sich, dass hier sowohl in reinen Gewerbegebieten wie auch in gemischten Bebauungen eine traditionelle Ensemblebildung mit dem inzwischen gesunkenen Kulturgut postmoderner Architekturformen gerade im Gewerbebau vorherrschend wird. Das ändert an dem Befund urbaner Entstrukturie-



rung sehr wahrscheinlich nichts, zeigt aber: Auch hier setzt sich allmählich die Musealisierung mit ihren ästhetischen Strategien durch.

Kehren wir zur Musealisierung als formativer Verallgemeinerung einer Bewusstseinsform zurück. In der Wahrnehmung, die eine solche Bestimmung nahelegt, wird man sagen können: Das Subjekt, diese Errungenschaft der bürgerlichen (idealistischen) Subjektphilosophie, dessen ästhetisches Selbstbewusstsein im Museum inkorporiert war und partiell noch immer ist, stirbt nicht sondern durchläuft einen analogen Prozess zur Musealisierung. Es löst sich in seinen Phänomenen auf, man könnte auch sagen: Es verallgemeinert sich in ihnen. Beide Prozesse sind aufeinander abgebildet, denn diese Auflösung ist die subjektive Bewegung, die die Musealisierung als ästhetische Strategie sozial trägt. Danach ist Simmels Problem des Verhältnisses von objektiver und subjektiver Kultur heutzutage dahingehend zu reformulieren, als dass das Subjekt in seiner Museumsbewusstseinsform sich zur Objektwelt nur sehr begrenzt im Simmelschen (normativen) Verständnis einer aufgipfelnden Aneignung verhält. Es geht vielmehr in der Phänomenwelt der objektiven Kultur auf. Es geht aber keineswegs darin unter: Die Gegenstände, als Singularitäten wie auch als Objektklassen, fungieren als Projektionsflächen eines kulturell Allgemeinen. Dies mag, wie häufig behauptet wird, eine *consuming identity* produzieren, also ein Bewusstseins-Patchwork, eine hochfluide, der Mode unterworfenen Konfiguration sein. Das wird die weitere Analyse zeigen müssen. Wir werden vorerst sagen und diese Redeweise zu begründen versuchen, dass das Subjekt «mediatisiert» wird.

F. D./M. M.

