

Master Thesis

ecm – exhibition and cultural communication management 2006–2008

Zukunft ausstellen

**Bedingungen, Barrieren und Chancen gesellschaftlicher Entwicklung
als Ausstellungsgegenstand unter besonderer Berücksichtigung
der Rolle des Museums**

Dr. Roman Tronner

Wien, Oktober 2008

Betreut von Dr. Monika Sommer-Sieghart und Mag. Beatrice Jaschke

„Allein Mensch zu sein, heißt in gewisser Weise Futurist zu sein, denn die menschliche Freiheit handelt größtenteils davon, sich alternative Zukunftsmöglichkeiten auszudenken und dann unter diesen auszuwählen“

James O'Gylvy (Dixon 2000: 57)

„Ohne neue Vision, die es katapultartig aus der Gegenwart schleudern, wird Europa bleiben, was viele außereuropäische Besucher, die hier herkommen, bereits vorzufinden vermuten: Ein Museum [...]“

Rudolf Maresch (Maresch 2004: 14f.)

Abstract

Das Museum als Ort der Präsentation von oder Auseinandersetzung mit Zukunftsdiskursen steht im Mittelpunkt der vorliegenden Arbeit. Sie analysiert die Bedingungen, Chancen und Barrieren, gesellschaftliche Entwicklung, Fortschritt und sozialen Wandel im Museum auszustellen. Dabei setzt sich die Arbeit eingangs mit der Entwicklung des Fortschrittsbegriffs und seinen gegenwärtigen Bedingungen auseinander und analysiert diese Begriffe in ihrer Bedeutung für das Museum, seine Wesenszüge und seine aktuellen Diskurse. Neben der theoretischen Analyse als Fundament für die Entwicklung einer Vision eines Zukunftsmuseums untersucht die Arbeit drei Fallstudien zu Zukunftsausstellungen in den unterschiedlichen Formaten EXPO 2000 Hannover, Ausstellung „Sieben Hügel“, Ars Electronica und holt die Meinung von Fachleuten des Ausstellungswesens und der Wissenschaftstheorie zu den Möglichkeiten, Zukunft auszustellen, ein.

Die Arbeit argumentiert, dass die Wesenszüge des Museums, seine Konstitution über das Objekt als Zeit- und Wissensspeicher, als wissenschaftliche Einrichtung und Heterotopie, eine gute Voraussetzung sind, den Kern eines institutionellen Arrangements zu bilden, das im Sinne einer Kampagne im Verbund von AkteurInnen der Zivilgesellschaft und des Staates Zukunftsdiskurse zu beleben imstande ist. Das rekursive, kritische, für den Diskurs offene Museum ist dabei jener enzyklopädische Ort – im Sinn eines umfassenden Wissens –, an dem Zukunftsvisionen durch seine Möglichkeiten als Archiv reflektiert und breitenwirksam verhandelt werden können. Gleichzeitig ist es durch seine Funktion als scheinbar zeitloser Ort in der Lage, Raum zu sein für das Innehalten, das nötige Aurtisieren und Imaginieren von Zukunftsvisionen. Es bildet so die Voraussetzung, einer entzauberten, scheinbar fortschrittslosen Zeit sehnsuchtsfähige Bilder einer Zukunft zurückzugeben.

Abstract

The museum as a space for discourse about the future is at the very heart of this thesis. It analyses the conditions and opportunities for and obstacles to exhibiting societal development, progress and social change within the museum. The thesis starts with a discussion of the concept of progress and its meaning for contemporary societies. It also reflects upon these meanings in relation to the essence of the museum and the current discourse about it. In addition to the theoretical analysis as a basis for developing a vision for a museum of the future, the thesis examines three different case studies – the EXPO 2000 Hannover, the exhibition “Sieben Hügel” and the Ars Electronica Festival – and discusses the attitudes of experts towards the opportunities for exhibiting the future.

The thesis argues that the essence of the museum, its constitution as a cache memory of knowledge and time, its role as a scientific institution and heterotopy form the prerequisites that would enable it to serve as the core of an institutional arrangement of agents of civil society that is capable of stimulating discourse about future developments. As long as the museum being an archive of significations is capable of functioning as a critical, reflexive institution it can become a space of encyclopedic dimension that reflects and broadly negotiates visions of the future. At the same time, the museum as a timeless space is able to provide objects with an aura, to offer visitors room to pause and enable them to envision the future. Thus it is able to restore a longing for the future to a disenchanted present that seems to have lost any notion of progress.

Inhaltsverzeichnis

I.	Einleitung und Problemaufriss	6
II.	Zukunft und gesellschaftliche Entwicklung - Eine Begriffsklärung	8
III.	Zukunft ausstellen: Die Rolle des Ausstellungsformats und des Museums	16
	III.1. Über das Wesen des Museums vis à vis der Zukunft	16
	III.2. Aktuelle Museumdiskurse in ihrer Bedeutung für den Gegenstand Zukunft	20
	III.3. Die Zukunft im musealen und außermusealen Ausstellungsbetrieb	23
	III.3.1. Technische Museen – Tecne im Wandel	24
	III.3.2. Science Center – Hand drauf: Unschuldiges Staunen qua Experiment	25
	III.3.3. Weltausstellungen – Bühnen des Fortschrittsglaubens mit wechselhafter Konjunktur	26
IV.	Zukunft ausstellen: Befunde aus der Praxis	29
	IV.1. Der Umgang mit Zukunft in der Ausstellung – Drei Fallbeispiele	29
	IV.1.1. Auswahl und Kriterien der Analyse	29
	IV.1.2. Der Themenpark der EXPO2000 Hannover	31
	IV.1.3. Die Ausstellung „Sieben Hügel“	36
	IV.1.4. Ars Electronica Center – Ein Zukunftsmuseum	40
	IV.2. Die Sicht von Fachleuten	44
V.	Conclusio	48
	V.1. Zukunftsmuseum: Bedingungen einer Möglichkeit	48
	V.2. Eine kleine Zukunftsvision eines Zukunftsmuseums als konzertierte Aktion	52
VI.	Literaturverzeichnis	55
	Lebenslauf	59
	Anhang: Leitfaden für ExpertInnengespräche	60

I. Einleitung und Problemaufriss

Zukunft ausstellen – wofür eigentlich? Zukunft passiert, jederzeit, ubiquitär. Sie wird ausgehandelt, imaginiert, verwaltet, dank wissenschaftlicher Methoden prognostiziert und berechnet. Entwicklungsprozesse auf wirtschaftlicher, gesellschaftlicher, wissenschaftlicher und technologischer Ebene verlaufen gegenwärtig nicht nur rasant, sondern interdependent, komplex und global. Das Medium Ausstellung erscheint vor diesem Hintergrund zu langsam, zu wenig interaktiv, zu träge, und im massenmedialen Sinn zu leise, um diskursive Beiträge zu Entwicklungsprozessen und Wandel liefern zu können.

Gerade aber infolge der Komplexität, der Interdependenzen und weitreichenden Wirkungen werden Entwicklungen unüberschaubar und entrücken den Handlungsmöglichkeiten Einzelner. Manche globalen Entwicklungsfragen sind nachgerade zu existenzieller Bedeutung aufgestiegen, etwa, ob und wie lange Staaten ihr exponentielles Wachstum von Bevölkerungszahl, Ressourcennutzung und Wirtschaftsdynamik aufrecht erhalten können; oder, ob es durch die negativen Rückkopplungen wie etwa den Klimawandel zum zivilisatorischen Crash, wie Dennis Meadows es auf Basis seiner in die Zukunft gerechneten Computersimulationen voraussieht (Meadows et. al, 2007), kommt, oder ob der Mensch durch seinen Erfindungsreichtum und technologische Innovationen gegensteuern kann. Oder, ob zur Lösung solcher Probleme auf die wissenschaftsgläubige Moderne und die durch Heterogenität von Denkansätzen und Reflexivität geprägte Postmoderne in den kommenden Jahrzehnten wieder ein Einbruch der Religion in die Sphäre der Philosophie und Politik folgt.

Auf der einen Seite wird Zukunft sachlich-wissenschaftlich diskutiert, auf der anderen zwischen Vision und Apokalypse verortet. Letzte Variante scheint in den medial geprägten Diskursen die Oberhand zu behalten. Zukünftige Entwicklung rational zu planen, ist daher letztlich auch eine Voraussetzung für das politische Credo einer nachhaltigen Entwicklung. Die Zukunft nicht nur spekulativ oder narrativ zu deuten, sondern sie wissenschaftlich zu erforschen ist mittlerweile zu einer eigenen, wenn auch noch nicht zu einer gänzlich akzeptierten, institutionalisierten Disziplin mit entsprechendem Wissens-Kanon und heuristischem Werkzeugkasten geworden. Unter Zuhilfenahme der mathematischen computergestützten Simulation als dritte Säule der Wissenschaft neben Theorie und Experiment simulieren SystemforscherInnen und WirtschaftswissenschaftlerInnen Entwicklungen, InformatikerInnen berechnen Risiken beispielsweise von Bankgeschäften, VersicherungswissenschaftlerInnen bedienen sich demografischer Entwicklungsmodelle, und Konzerne, so wie Siemens mit seinen Zukunftsstudien „Pictures of the Future“ oder die BMW Group mit der vom Berliner Institut für Mobilität (ifmo) erstellten Studie „Zukunft der Mobilität im Jahr 2025“, in der durch ExpertInnenbefragungen Szenarien für die Mobilität in zwei Dekaden erstellt wurden, blicken in die Zukunft, um strategische Entscheidungen treffen zu können.

Für Museen erscheint Zukunft als ausstellungswürdiger Gegenstand die Ausnahme zu sein. Nun ist es keineswegs so, dass Zukunft nicht ausgestellt wird. Die entsprechende Landschaft ist aber stark

geprägt von speziellen Formaten und drei Merkmalen. Erstens einem Zeitlichen: Das Thema kehrt in Wellen zu bestimmten Anlässen wie Jahrestagen oder Jahrhundertwenden wieder – die Zukunft der Zivilisation war beispielsweise Thema der Berliner Ausstellung „Sieben Hügel – Bilder und Zeichen des 21. Jahrhunderts“ im Jahr 2000; zweitens von der Dominanz der Ausstellung als teilweise institutionalisiertes Format: Dem Wesen von Weltausstellungen ist Fortschritt und Zukunft inhärent, teilweise waren diese ganz explizit dem Thema Zukunft gewidmet, siehe die Weltausstellung 2000 in Hannover, wobei hier auch Merkmal Nummer eins zutrifft; und drittens durch eine thematische Fokussierung, wobei die Darstellung von Zukunft von technologischen Visionen und Entwicklungen geprägt ist. Beispiele sind hier die Science Center und technisch orientierten Ausstellungsinstitutionen des Kulturbetriebs, wie das Ars Electronica Center in Linz (siehe Kap. IV.1.4), oder das Miraikan-Museum in Japan, die sich beide als „Zukunftsmuseum“, bezeichnen¹.

Eine universelle, reflexive, partizipative, prozessorientierte und an die Wissenschaften und ihre Erkenntnisgewinne angebundene Ausstellung von Zukunft im musealen Rahmen ist selten zu finden. Ausnahmen wie das Zukunftsmuseum in Borlänge, Schweden, bestätigen die Regel. Dieses „sich ständig verändernde“ Museum versteht sich als Wissenschaftszentrum, „mit dem Ziel, Wissen und Erkenntnisse lebendig und für jedermann verständlich zu machen“².

Ist das Thema zu spekulativ für den an wissenschaftliche Arbeitsweise gebundenen Museumsbetrieb? Stößt Zukunft auf geringes Publikumsinteresse? Möglicherweise sind es auch das Selbstverständnis musealer Einrichtungen sowie ihre Verantwortung für die ihnen überlassenen Sammlungen als Zeugnisse der Vergangenheit, die einer dauerhaften Beschäftigung mit dem Thema Zukunft im Weg steht.

Die vorliegende Arbeit wirft zunächst einen Blick auf die Definitionen der Untersuchungsgegenstände Zeit/Zukunft, gesellschaftliche Entwicklung sowie Museum und Ausstellung, gibt einen kuratorischen Überblick über Wesenszüge des Museums und dazugehörigen aktuellen Diskursen in ihrer Bedeutung gegenüber dem Gegenstand Zukunft. Aus den Definitionen entwickelt sie ein Raster als Basis der Auswahl von Fallbeispielen, anhand derer die Praxis von Zukunftsausstellungen untersucht wird. Im Zentrum stehen dabei der institutionell-organisatorische Rahmen, die gewählten Perspektiven und Fokussierungen, die Bedeutung von Zeit sowie das kuratorische Konzept und die Vermittlung.

Die Sicht von Fachleuten aus dem Ausstellungswesen und der Wissenschaftskommunikation runden die Schlussfolgerungen zu den Chancen, Barrieren und Bedingungen, Zukunft im musealen Rahmen zu behandeln, ab.

¹ Das National Museum of Emerging Science and Innovation versteht sich als neuer Typ eines Wissenschaftsmuseums, das Menschen das Wissen des 21. Jahrhunderts näher bringen will. Vgl. <http://www.miraikan.jst.go.jp>, 22.10.2008

² http://www.framtidsmuseet.se/popup_ger.html, 22.10.2008

Die Arbeit gipfelt in der Vision eines Zukunftsmuseums, das diesen durch die Analyse identifizierten Herausforderungen begegnet und damit neue Chancen für den Diskurs über unsere Zukunft und ihre Gestaltung eröffnet.

II. Zukunft und gesellschaftliche Entwicklung - Eine Begriffsklärung

Die Begriffe Zukunft und gesellschaftliche Entwicklung stehen semantisch in Zusammenhang und können durchaus synonym verwendet werden. Aus soziologischer Perspektive betrachtet geht es um das dynamische Element von Gesellschaft, geht es um ihren Wandel auf einer Makro- und Mikroebene in der Zukunft, also um sozialen Wandel in der Zeit. Es sind daher nicht oder weniger die physikalischen, sondern vielmehr die soziologisch-philosophischen Betrachtungsweisen von Zeit in ihrer Auswirkung auf das Individuum und die Gesellschaft hier von Interesse, bzw. umgekehrt die Gestaltung von Zeit und die Konstruktion von Zukunft durch Menschen in ihrem sozialen Handeln.

Der Philosoph und Soziologe Norbert Elias bietet hier eine brauchbare erste Annäherung. In seinem Werk „Über die Zeit“ (Elias, 1988) bettet Elias den Umgang mit Zeit und das daraus entstehende Zeitbewusstsein in sein Hauptwerk, die Entstehung von Zivilisierung ein. Die Bestimmung von Zeit ist für Elias eine integrierende Tätigkeit, eine Synthese. Sie hält Gesellschaft zusammen. Für Elias ist Zeit ein komplexes Netzwerk von Beziehungen. War in vergangenen Jahrhunderten diese Bestimmung der Zeit menschenzentriert, der Mensch also das Maß der Zeit, und diese daher eine soziale Zeit, ist die Bestimmung heute eine physikalische. Deren Phänomene sind die präzisen Instrumente der Chronometrie, die heute alle Menschen in den industriell entwickelten Ländern zu ihren Alltagsgegenständen zählen. Elias betont jedoch, dass sich Zeit diesem begrifflichen Dualismus entzieht, da Zeit sowohl die soziale, als auch physikalische Seite in sich vereint. Elias führt noch eine weitere Unterscheidung in der Bestimmung der Zeit ein: Eine passive und eine aktive. Heute ist Zeitbestimmung überwiegend eine aktive: Menschen bestimmen Zeitabläufe, allerdings aus seiner Sicht nicht individuell, sondern durch soziales Handeln in der Gesellschaft. Zeit wird zum Zwang und Ordnungsprinzip des Kollektivs. Menschen strukturieren selbst ihren Alltag und werden gleichzeitig durch Zeit strukturiert. Soziale Interaktionen erfolgen immer in der Zeit, Aktion und Reaktion kann also zu unterschiedlichen Zeitpunkten stattfinden. Zeit als Symbol von Geschehensabläufen, so Elias, stellt dabei einen Bezugsrahmen dar.

Diese Strukturierung beginnt beim privaten und beruflichen Tagesablauf, bis hin zur langfristigen zeitlichen Perspektive, die beispielsweise das Versicherungswesen – etwa die Pensionsversicherung – jeder Person auferlegt. Wir können uns, basierend auf unserer Erwerbsarbeit, heute schon ausrechnen lassen, zu welchem Zeitpunkt in der Zukunft wir unsere Rente genießen können. Die Ausbildung dieses Zeitbewusstseins geht für Elias mit dem Zivilisationsprozess einher.

Elias sieht Zeit also als Orientierungsmittel des Menschen. Zukunft ist dabei ebenso ein Zeitbegriff, der wie die Begriffe Vergangenheit und Gegenwart der Integration und der Synthese dient. Diese Begriffe „bringen die Beziehung einer erlebenden Person oder Gruppe zu einer Wandlungsfolge zum Ausdruck.“ (Elias, 1988: 47). Sie lassen sich aber nicht auf physikalische Ebenen anwenden. Zukunft ist also ein Begriff, der eng mit menschlichen bzw. gesellschaftlichen Ereignissen zu tun hat. In einer zivilisierten, strukturierten und systematisierten Gesellschaft ist Zukunft als Vehikel zu sehen, über die Entwicklung nachzudenken, und Rückschlüsse für die Gegenwart zu erhalten. Zukunft wird so in die Gegenwart integriert, oder auch umgekehrt, die Gegenwart durch die verfolgte Entwicklung eines in der Zukunft liegenden, erwünschten Zustands legitimiert. Nicht unerwähnt bleiben soll in diesem Zusammenhang das auch durch die Soziologie erfasste gegenwärtige Unbehagen mit dem rasanten Tempo der Zeit und ihrer Geschehnisse. Hartmut Rosa etwa attestiert wie Elias der Zeit eine die Gesellschaft und das Individuum bestimmende Kraft, sieht aber für die Gegenwart an die Stelle einer gerichteten Vorwärtsbewegung die Wahrnehmung einer gleichsam bewegungslosen und in sich erstarrten Steigerungsspirale treten. Die befreiende Kraft des sozialen und technologischen Fortschritts der Moderne und sein *Movens* schlagen in der Postmoderne der Gegenwart um in ihr Gegenteil. Für Rosa überholt sich so die Idee des Fortschritts (vgl. Rosa 2005). Rosas Befund klingt plausibel, hebt aber nicht die Tatsache auf, dass dennoch eines passiert, wenn vielleicht auch anders als noch in der Hochzeit der Moderne wahrgenommen: Sozialer Wandel³. Auch wenn dieser nicht auf quantifizierbare Fortschrittsziele oder einfach ein „besseres“ Leben hin orientiert ist, so sind Bewegungsrichtungen der Gesellschaft permanent vorhanden, die sich in Reaktion auf die Rasanz der Gegenwart in der Forderung nach neuen Qualitäten äußern⁴. Die Forderungen nach einer nachhaltigen Entwicklung entsprechen solchen Forderungen. Im Übrigen ist anzunehmen, dass die Verkündung des Endes des Fortschritts und die Diagnose eines rasenden Stillstands auf die westlichen Kulturen bezogene Phänomene sind. Jene Gesellschaften, die im Aufbruch sind, wie etwa die chinesische, haben mit Sicherheit ein anderes Bild von Zukunft, als ein geistig offenbar ausgebranntes Europa (vgl. Maresch 2004: 11ff.)

Die Funktion von vergesellschafteter Zeit in Form von Wandel, Fortschritt und Zukunft führt zu den nächsten beiden wichtigen Bestimmungen: Erstens, warum Menschen überhaupt über Wandel und Zukunft nachdenken, und zweitens, wie sie darüber nachdenken, sprich, welche Darstellungsformen von Zukunft existieren oder schlicht: Was verstehen Menschen unter Zukunft, wenn sie von ihr sprechen, ein Bild der Zukunft malen?

Zunächst zum Warum: In den Begriffen Wandel und Entwicklung, vielmehr noch im Begriff Fortschritt kristallisieren sich die Gründe für das Nachdenken über Zukunft. Bestimmend für die Ge-

³ Ein Eingehen auf die Mechanismen des sozialen Wandels bzw. die Darstellung sozialer Theorie würde den Rahmen der Arbeit sprengen. Verwiesen sei hier aber auf die Arbeiten des Elias-Schülers Anthony Giddens, der mit seiner Strukturationstheorie eine interessante, die Makro- und Mikro-Ebene der Gesellschaft integrierende und auf die Dualität und Rekursivität von Struktur abstellende Theorie des sozialen Wandels vorgelegt hat (vgl. Giddens 1997)

⁴ Dass nicht nur die Vergangenheit mit Blick auf die Gegenwart, sondern auch die Gegenwart mit Blick auf die Zukunft zahlreiche Visionen und Utopien parat hält, stellt in eindrucksvoller Weise der Band Visionen 1900, 2000, 2100 – Eine Chronik der Zukunft unter Beweis (Steinmüller et.al. 1999)

genwart ist jener Fortschrittsbegriff, der sich aus der neuzeitlichen Betonung der exakten Wissenschaften, der Technik und den damit ermöglichten Erfindungen sowie aus dem cartesianischen Weltbild ergibt und dessen Gesetzlichkeit die Ausbreitung von Zivilisation bestimmt. Der antike Gedanke des Fortschritts als organisches Wachstum im Sinne der Vervollkommnung hin auf Ideale der Schönheit und der *tecne* – der griechische Terminus, der sowohl Kunst, als auch Technik umfasst – hält sich zwar in der bildenden Kunst bis ins 19. Jahrhundert, wird aber von diesem zivilisatorischen, technischen und letztlich politischen Fortschrittsbegriff abgelöst (vgl. Gombrich 1978: 9f., 92f.)

Relevant ist hier der teleologisch-zivilisatorische Fortschrittsbegriff, der auf ein bestimmtes Ziel ausgerichtet ist, das sich entweder im Sinne der Hegel'schen Ganzheitsideologie und Fortschrittsphilosophie aus einem vorherrschenden ideologischen, gesellschaftstheoretischen Paradigma – Kommunismus, Sozialismus –, oder aber aus den wirtschaftlichen Entwicklungsmechanismen einer Gesellschaft ableitet, wie sie Markt und Kapitalismus darstellen. Das Paradigma marktwirtschaftlicher Entwicklung ist ungebrochen auch gegenwärtig dominant und spiegelt sich im Ende der 1940er Jahre einsetzenden und bis heute zwar veränderten aber in seinen Kernelementen bestimmenden Diskurs zu Entwicklungspolitik, Wirtschaftswachstum bzw. nachholender Entwicklung wider (Ihne et.al., 2006)⁵.

Zukunft, in der kollektive Ziele oder wirtschaftliche Entwicklungschancen liegen, dient als Vehikel, um das Handeln der Gegenwart daran auszurichten. Fortschritt im Sinne einer kulturoptimistischen Veränderung der Gesellschaft ist damit ein Synonym für die Moderne, deren Kehrseite – die nicht intendierten oder ursprünglich berücksichtigten Folgen des Fortschritts – ebenfalls zum Nachdenken über die Zukunft Anlass geben: Die gesamte Debatte nachhaltiger Entwicklung ist Ausfluss der Kritik an einem eindimensionalen, technikgetriebenem Fortschrittsglauben und hat auf den Diskurs zu Entwicklungspolitik maßgeblich Einfluss genommen. Das Nachdenken über Zukunft hat daher die Funktion von Planung und Steuerung, um gewünschte Entwicklungen zu erzielen und nicht beabsichtigte Entwicklungen korrigieren zu können.

Aus Sicht der Gegenwart sind die dem Fortschritt zugrundeliegenden, vor allem in der Moderne wirkenden Axiome – Geschichte als Entwicklung eines linearen Prozesses, der auf ein Ziel ausgerichtet ist, und die Gesellschaft zum Besseren ändert – längst nicht mehr bestimmend, mit gewissen Einschränkungen: Etwa die durch Neuzeit und Moderne geförderte Wissenschaft und Wissenschaftlichkeit sind trotz aller Erosionsprozesse ihrer Glaubwürdigkeit weiterhin diskursbestimmende Elemente. Abgelöst wurden diese, wie Lyotard es ausdrückt, großen Erzählungen (Lyotard, 2006) der Moderne von Reflexion, der parallelen Existenz von Ideen und einem Unbehagen gegenüber Fortschritt und teleologischer Gleichförmigkeit. Die Welt wird nicht auf ein Fortschrittsziel hin betrachtet, sondern vielmehr als pluralistisch, zufällig, und chaotisch angesehen (vgl. auch

⁵ Siehe auch die Entwicklungspolitik der bestimmenden Institutionen wie Weltbank, Währungsfonds oder der Vereinten Nationen und ihrer Millenniumsziele (United Nations, 2007)

Rosa 2005). Ebenso gilt die menschliche Identität als instabil und durch viele, teils disparate, kulturelle Faktoren geprägt, das Primat der Vernunft erodiert in der Postmoderne. Als Paradigma ist diese Postmoderne jedoch keine ausreichende Erklärung mehr für die Entwicklungen der Gegenwart, die vor allem durch die Begriffe der Globalität, des Risikos und der Flexibilität geprägt sind⁶ und für die neben anderen der Begriff der zweiten Moderne in Erscheinung tritt⁷.

Diese Begriffe beherrschen daher das Nachdenken über Zukunft in der Gegenwart: Die Debatte um eine nachhaltige Entwicklung im sozialen, ökologischen und ökonomischen Sinn, entstanden aus dem Unbehagen über die in der Moderne entstandenen, ins prognostizierte Verderben führenden Trajektorien der Entwicklung, formieren sich heute beispielsweise in der Diskussion um die Folgen des Klimawandels, der Entwicklungsgerechtigkeit angesichts einer globalisierten kapitalistischen Wirtschaft oder um die Probleme der Prekarisierung in Arbeitswelt und Gesellschaft. Zukunftsdebatten sind also stärker geprägt von der Reaktion und Reflexion bestehender risikobehafteter Entwicklungen, also von Visionen und großen Erzählungen im Sinn der Moderne.

Dies führt zur zweiten Frage: Wie wird über Zukunft diskutiert? Diese Frage impliziert einerseits die Frage nach der Methode, und andererseits nach den Inhalten und letztlich auch nach dem Grad an Institutionalisierung der Zukunftsdiskussion. Beide, Methode und Inhalt, sind interdependent, wodurch eine scharfe Trennung in der Beschreibung schwer fällt. Zielführender erscheint eine Beantwortung der Frage nach der Art der Deutung bzw. dem Grad an Wissenschaftlichkeit und Objektivität.

Wenn, um auf Elias zurückzugreifen, Zeit ein Ordnungsprinzip des Kollektivs ist, dann unterliegt diese Zeit und damit Zukunft den verschiedenen Deutungen, Einstellungen und Werten der in der Gesellschaft den Diskurs über Zukunft und Entwicklung prägenden Gruppierungen. Dabei wird, und dies ist als die zweite Seite der Medaille zu sehen, dieser Diskurs des Nachdenkens über Zukunft und Entwicklung dominiert vom nach wie vor bestehenden Grundsatz öffentlicher Debatte, der Wissenschaftlichkeit, die zur Überzeugung führt, wie Popper anführt (Popper 1988: 47ff.), die Entwicklung der Welt bis zu einem gewissen Grad objektiv vorhersagen zu können, zumindest bestimmte Trajektorien, da der Gesellschaft und dem Leben Gesetzmäßigkeiten innewohnen, die von der Sozialwissenschaften verstanden und von den Naturwissenschaften erklärt werden. Wissenschaft und Objektivität werden so zur Waffe im Kampf um Deutungshoheit künftiger Entwicklung.

Im Wesentlichen lassen sich damit zwei Pole der Zukunftsdarstellung ausmachen: Auf der einen Seite ist Zukunft der vom Standpunkt der Gegenwart aus auf wissenschaftlicher Basis hochgerechnete Zustand von Entwicklungen mit einem bestimmten Zeithorizont, eine Extrapolation so-

⁶ Diese Begriffe werden zur Charakterisierung gegenwärtiger paradigmatischer Tendenzen u.a. von Ulrich Beck, Anthony Giddens oder Richard Sennett eingeführt.

⁷ Zwar findet sich in der Debatte immer wieder der Begriff der zweiten Moderne, er ist als Paradigma jedoch nicht oder noch nicht unumstritten.

zusagen der Gegenwart. Auf der anderen Seite erfolgt die Darstellung von Zukunft als Imagination. Zukunft ist dort vielfach Vision oder weist klassische Merkmale von Utopien⁸ auf, nämlich die fiktive ideale, und raumzeitlich unausgerichtete Welt als Wunschbild, aus gegenwärtiger und jeweils subjektiver Sicht wohlgemerkt⁹. Allerdings muss es keine utopische Wunsch- oder Idealvorstellung als Orientierungspunkt sein, wenn Zukunft dargestellt wird. Sie ist nur eine Spielvariante der Imagination. Zukunft kann auch die Form der Dystopie oder Apokalypse annehmen. In Verbindung mit der Frage nach den Gründen des Nachdenkens über Zukunft fällt auf, dass die Form der Vision und Utopie nicht ausschließlich, aber doch häufig dort auftritt, wo Teile der Gesellschaft ein krasses Missverhältnis von Denken und Sein, Möglichkeiten und Wirklichkeit empfinden (Maresch 2004: 7) und das „historisch-gesellschaftliche Sein“ verändert werden muss (Mannheim, 1952: 179).

Vorherrschend in Zukunftsdiskursen ist die, kritisch betrachtet als szientistisch zu bezeichnende Annäherung an das Entwicklungsthema, wobei die Produktion von Objektivität gegenüber der subjektiven Imagination nur eine scheinbare ist, da Wissen über Zukunft letztlich nur Vermutungswissen ist, wie Popper es formulierte (Popper 1988: 50).

Der zunehmenden Verwissenschaftlichung entspricht das Hervortreten einer neuen wissenschaftlichen Disziplin, der Zukunftsforschung, die sich ab den 1940er in den USA und später in Europa zu formen beginnt (vgl. Dürr, Kreibich 2004). Das ideologisch oder künstlerisch geprägte visionäre Nachdenken über die Zukunft im späten 19. Jahrhundert und in der Moderne, wie es beispielsweise im Futurismus oder Marxismus vertreten ist und sich zumeist in politischen Manifesten äußert, wird damit zunehmend abgelöst.

Methodisch gesehen umfasst die Zukunftsforschung ein breites Reservoir an Instrumenten: von den auf Modellrechnungen beruhenden Simulationstechniken, die theoretisch-mathematisch ausgeprägt sind – prominentes Beispiel hierfür sind die Prognosen von Dennis L. Meadows über die Grenzen des Wachstums (vgl. Meadows et al. 1972, 2007) –; stärker diskursiv-partizipativen wie das mehrstufige (ExpertInnen)Befragungsinstrument der Delphi-Studie bzw. bestimmte, Modellrechnungen einschließende Szenariotechniken, wie sie im Rahmen des Innovationsdiskurses von der Industrie, etwa vom Siemens-Konzern mit seinen Zukunftsstudien „Pictures of the Future“¹⁰, durchgeführt werden; bis hin zu breitenwirksamen Modellen der Entscheidungsfindung, wie das von Robert Jungk für Laien entwickelte Modell der Zukunftswerkstatt (vgl. Jungk et. al., 1989), dem zahlreiche Modelle partizipativer BürgerInnen-Mitbestimmung folgten¹¹. Mit der Technikfol-

⁸ Hier sei festgehalten, dass der Begriff Utopie, wie ihn Thomas Morus in seinem Roman Utopia verwendete, keineswegs mit Zukunft gleichgesetzt ist. Utopia ist dort ein fiktiver Ort in der Gegenwart.

⁹ Ein beeindruckendes Werk stellt in diesem Zusammenhang die von Arthur Brehmer 1910 in der Verlagsanstalt Bunt-druck Berlin herausgegebene Aufsatzsammlung „Die Welt in hundert Jahren“ dar, in der prominente, renommierte AutorInnen die Visionen der künftigen Welt in verschiedenen gesellschaftlichen Bereichen und Sphären beschreiben.

¹⁰ Siehe die von Siemens Deutschland herausgegebene Zeitschrift „Pictures of the Future – Die Zeitschrift für Forschung und Innovation“

¹¹ Vgl. hierzu die Website <http://www.partizipation.at>, 31.08.2008

genabschätzung ebenso wie mit den vor allem in den USA präsenten Think Tanks für spezielle Politikfelder und der – wissenschaftlich allerdings umstrittenen – Trendforschung bekam die Zukunftsforschung eine starke institutionelle Ausformung. Bei all diesen Methoden geht es somit entweder um die Entwicklung bestimmter Parameter wie beispielsweise die Entwicklung des Ölpreises oder einer bestimmten Technologie, oder aber um einen breiteren Fokus wie etwa die Entwicklung des Verkehrs als solcher. Die Grenzen zwischen wissenschaftlicher Extrapolation und politisch-ideologisch motivierter Imagination sind dabei fließend.

Wenngleich es im Fall der Imagination und der gesellschaftlichen Vision augenscheinlicher ist, beruhen beide Varianten von Zukunftsdarstellung auf einem impliziten Wertekanon bzw. Wertvorstellungen der AutorInnen bzw. DiskutantInnen: Beispielsweise unterliegen auch Modellrechnung einem Filter, da die vom Modell errechneten Parameter zunächst ja festgelegt werden müssen. Beiden Ansätzen zueigen sind aber auch die Antizipation künftiger Zustände, und die Erwartung von Handlungen (vgl. Hege 2000: 140).

Zukunft ist somit Spiegel und Projektionsfläche von Haltungen und Erwartungen, die gegenwärtig bereits wirksam sind. Damit befinden wir uns bei der Frage nach der inhaltlichen Ausgestaltung von Zukunftsdiskursen. Hier lassen sich bestimmte Muster von Einstellungen zu Entwicklung und Wandel im speziellen, aber auch grundlegende elementare Einstellungen gegenüber Natur und Technik unterscheiden. Beide, Natur und Technik, fungieren als Vehikel und Katalysator von Zukunftsdebatten. Diese elementaren Einstellungsmuster zeigen, dass Imagination bzw. Projektion der Zukunft sowohl Erlöser-Vision wie Apokalypse sein können.

Die wohl als Reaktion auf die Moderne zusammengefasste Neubetrachtung von Gesellschaft als Abbild unterschiedlicher Meinungen und grundlegender Werthaltungen im Rahmen dessen, was als „Cultural Turn“ verstanden wird, hat hier hilfreiche Theorien entwickelt, um sich den typischen Argumentationsmustern in Zukunftsdebatten anzunähern. Herausgegriffen sei hier das Werk der Sozialanthropologin Mary Douglas, deren Gedanken von Thompson et. al. zur Cultural Theory verdichtet wurden, deswegen, weil die Konzepte von den AutorInnen auf Debatten über den Umgang des Menschen mit Natur und Technik und deren Interpretation verwandt wurden.

In ihrer Grid-Group-Theorie erstellt Douglas (Douglas 1981, 1989, 1991) Typologien individueller Haltungen, die in späterer Form zu einem Koordinatensystem werden, in deren Quadranten sich diese Typologien finden: Der normgebundene Fatalist, der regelorientierte Hierarchist, der individuell orientierte Unternehmer und der gruppenorientierte Kommunarde. Thompson, Ellis und Wildavsky entwickelten diese Typologie weiter zur Cultural Theory (Thompson et. al, 1990), in deren Zentrum Lebensstiltypen und deren Wahrnehmungsmuster der Welt stehen. Um die soziale Konstruktion von Natur zu beschreiben, ordneten die Autoren auf Basis ihrer Studien fünf Lebensstiltypen den Mythen der Natur, gleichsam Beschreibungen natürlicher Zustände, zu: Der hierarchische entspricht der begrenzt gutmütigen Natur, der egalitäre einer instabilen, der fatalistische

einer zufälligen, beliebigen, der individualistische der gutmütigen und der autonome Lebensstil einer unverwüstlichen Natur (Thompson et. al., 1990: 26.ff.).

Zusammen mit Schwarz wendet Thompson (Thompson, Schwarz, 1989) die Cultural Theory auch auf Technologiedebatten an und folgert, dass die Frage der Risikoeinschätzung von Technologie eng mit den verschiedenen Typen und ihren Haltungen gegenüber Natur korrelieren.

Gerade in Debatten zu neuen Technologien und technologischer Entwicklung treten Muster und Grundeinstellungen, wie sie in der Cultural Theory systematisiert wurden, deutlich zutage. Methoden, die im Sinne des „Cultural Turn“ bzw. der kulturellen und sozialen Konstruktion von Wirklichkeit Einstellungen Fragen technologischer Entwicklung untersuchen, haben längst Eingang in die kommerzielle Marktforschung gefunden¹².

Der Grund für den starken Zusammenhang zwischen Technik, Zukunft und Werthaltung liegt möglicherweise in der Entwicklungscharakteristik der Technik. „Technologische Entwicklungen sind bis zu einem gewissen Grad linear und deshalb leichter prognostizierbar“ vermutet der Zukunftsforscher Matthias Horx (Horx, 2005: 341). Gleichzeitig ist Technik eine geeignete Projektionsfläche sowohl für gesellschaftliche Visionen und Metaerzählungen, als auch für apokalyptische Ängste, die in der Komplexität, der Undurchschaubarkeit und dem inhärenten Risiko begründet sind.

Ähnlich der Grid-Group- und der Cultural Theory teilt etwa Horx die typischen Argumentationsmuster in Zukunftsdebatten in Szenarioquadranten auf (Horx, 2005: 12) und sieht vier Ausprägungen:

- Apokalyptischer Determinismus: Der Human-Gau - Die Menschheit scheitert an ihrem unvollkommenen Selbst.
- Technologische Transzendenz: Technologische Transformation - Technik bildet den Evolutionskern der Zukunft
- Humanistische Immanenz: Techno-Doom - Die Menschheit scheitert an der Technologie.
- Systemische Offenheit: Human-Transformation - Menschen ändern sich in sozialen Systemen

Diese Theorien und Modelle sollen stellvertretend zeigen, dass Debatten über Zukunft von sozialen und kulturellen Implikationen geprägt sind.

Zusammenfassend kann der Gegenstand damit folgendermaßen eingegrenzt werden: Zukunft als Ausdruck eines sozial konstruierten und aktiven Begriffs von Zeit unterliegt den jeweiligen in der Gesellschaft vorherrschenden Paradigmen zu Wandel und Entwicklung. Als Projektionsfläche bil-

¹² Vgl. etwa die Techno-Typen, wie sie vom Meinungsforschungsinstitut GfK Austria in seinen laufenden Lifestyle-Untersuchungen verwendet werden.

det Zukunft die bereits in der Gegenwart und teils in der Vergangenheit vorherrschenden Grundhaltungen und Wertmuster ab, die in Debatten aufeinander treffen, Entwicklungen interpretieren und versuchen, Entwicklung zu definieren. Diese kann einerseits Imagination oder Extrapolation sein, wobei sich die jeweilige Argumentation gegenwärtig zumeist wissenschaftlicher Methodik mit dem Ziel (vermeintlicher) Objektivität bedient, um im Diskurs eine hegemoniale Stellung zu erringen. Natur und Technik sind zentrale Katalysatoren von Zukunftsdebatten. Geprägt sind Debatten über und Bilder der Zukunft gegenwärtig zumeist von befürchteten, risikobehafteten Entwicklungen, wie sie von Technologien, der Globalisierung, und der zu Flexibilität aufgeforderten, sich rasant ändernden, und in ihren Werten teils stark erodierenden Gesellschaft ausgehen. Große Visionen, Merkmal der Moderne, sind selten zu finden. Zukunft ist somit nicht zwangsläufig mit zielgerichtetem Fortschritt gleichzusetzen. Vielmehr ist Fortschritt im Sinn der Moderne eine Ausprägung von Zukunft, die hier im weiteren soziologischen Sinn als sozialer Wandel in der Zeit im Rahmen eines historischen Prozesses betrachtet werden soll. Gleichzeitig ist der aktuelle gesellschaftliche Zustand (zumindest jener wahrnehmbare Europas) mitzudenken. Und hier ist die über die Jahrzehnte gewachsene Skepsis gegenüber Fortschritt, den Möglichkeiten von Technologie, der Rolle von Utopie und der wachsenden geistigen Ermüdung einer Gesellschaft in einem empfundenen rasenden Stillstand der Zeit, schlicht die Krise der Linearität und des Fortschritts hin zum Besseren mit zu berücksichtigen, wenn die Frage nach dem Stellenwert von Ausstellungen und dem Museum als Institution für die Zukunftsdebatte beantwortet werden soll.

Diese Merkmale bilden den Ausgangspunkt, die Herausforderungen, Chancen und Barrieren des Gegenstands Zukunft in der musealen und außermusealen Ausstellung zu diskutieren.

III. Zukunft ausstellen: Die Rolle des Ausstellungsformats und des Museums

III.1. Über das Wesen des Museums vis à vis der Zukunft

Während Ausstellungen ohne Museum auskommen, ist jenes auf Ausstellungen als Vermittlungsformat angewiesen. Gerade aus dem Unterscheidungsmerkmal zwischen bloßer Ausstellung und dem Museum, nämlich seiner Rolle als Sammler bzw. dauerhafter Hort bestehender Sammlungen¹³ und der Archivierung von Objekten unter wissenschaftlicher Bearbeitung, erschließt sich das besondere Verhältnis des Museums zu Zeit und damit zur Zukunft. Die gesammelten und ausgestellten Objekte weisen „Spuren einer verlorenen Zeit auf [...] und [geben] sich so als ‚Zeitspeicher‘ zu erkennen [...]“ (Vedder 2005: 182). Objekte, die es sammelt, entzieht es der Gegenwart und Vergänglichkeit, in dem es diese konserviert. In diesem Entziehen liegt freilich auch die Gefahr, die KritikerInnen des Museums unter dem Aspekt der Tötung der Objekte sehen. Groys etwa spricht vor allem vom Nicht-Kunstmuseum als „ ‚Friedhof der Dinge‘, [...] weil die Exponate ihrer Lebensfunktion beraubt seien“ (Groys, Boris 1997: 9, zit. nach Vedder 2005: 180).

Überspitzt exemplarisch formuliert könnte man den Unterschied des Verhältnisses von Museum und Ausstellung gegenüber Zukunft so darstellen, dass das Museum jene Objekte zu Sammlungsbeständen macht und sie damit dem Zeitkontext entzieht, die beispielsweise im Rahmen einer Weltausstellung für die Zukunft standen. Durch dieses fiktive Beispiel wird der Begriff Zeitspeicher klar. Das Museum steht nicht nur in Verhältnis zum Zeitfluss, der als Vergangenheit, Gegenwart oder Zukunft erscheint, sondern auch zur gespeicherten Zeit: Das Objekt, das gerade noch mit der Zukunft assoziiert war, diese beschrieb, wird, wenn es in den Sammlungsbestand eingegangen ist, zu einem seiner Welt, also der Zukunft oder utopischen Vision beraubten Gegenstand. Während das Museum historische Gegenstände vor dem Verfall und aus der untergegangenen Welt rettet, entzieht es im anderen Fall dem Objekt seine Funktion als Träger von Zukunftsvisionen. Diese sich in ihrer Funktion gewandelten Objekte bezeichnet Pomian als Semiophoren (Pomian 1988: 81), also Zeichenträger, die nun neue Bedeutungen gewinnen können, sobald ihnen ihr Ursprungsnutzen entzogen wurde.

Problematisch wird dieses Eingehen in ein Museum dort, wo das ausgestellte Objekt weiterhin für zukunftsorientierte Entwicklung stehen soll. Die Maschinen oder der Computer, die in einer Ausstellung zukünftige Entwicklung repräsentieren, werden angesichts der Rasanz technologischer Entwicklung rasch von der Entwicklung, für die sie stehen, überholt und der Lächerlichkeit preisgegeben. Insbesondere ausstellende Organisationen, die sich mitunter als Zukunftsmuseen bezeichnen, obwohl sie im engeren Sinn nicht museal arbeiten, lassen sich auf das Risiko solcher

¹³ In diesem Sammeln sieht Pomian im Übrigen den Ursprung und Ausgangspunkt des Museums, also die *conditio sine qua non* (vgl. Pomian 1988)

Objektpräsentation im Rahmen längerfristiger Ausstellungen ein und werden somit ein Widerspruch in sich. Sie übersehen dabei die Chance, die gerade der Wesenszug des Museums als Wissens- und Zeitspeichers eröffnet: Nämlich, über die Visionen und Utopien der Vergangenheit auch noch in der Zukunft reflektieren zu können, weil sich Konnotationen und kulturhistorische Einbettung des Objekts durch seine wissenschaftliche Behandlung beispielsweise auf seine Bedeutung für die Gegenwart und Zukunft hin prüfen lässt. Eine Chance, auf die in der Conclusio und Vision eines Zukunftsmuseums noch eingegangen werden und die beispielsweise im Rahmen der Ars Electronica aufgegriffen wird, wobei das Ars Electronica Center – per Selbstdefinition ein Zukunftsmuseum – dem beschriebenen Risiko auch nicht ganz entkommt (vgl. Fallbeispiel IV.1.4).

Ein weiterer damit verbundener Wesenszug des Museums im Hinblick auf die Zukunft liegt in seiner, wie Foucault dies für das Museums befunden hat, Funktion als Heterotopie (Vedder 2005: 184) und damit Gegenstück zur Utopie, also des Nicht-Ortes, an dem der Gegenentwurf zur Realität angesiedelt ist. Es erfolgt also nicht nur eine Dekontextualisierung der Dinge, sondern auch eine Neuverortung. Das Museum ist ein realer Ort, an dem gerade diese Dekontextualisierung das Aufmachen eines imaginären Raums ermöglicht, womit im Museum Platz für Vision und Imagination geschaffen wird:

[...] ist Novalis Schlafkammer [der zukünftigen Welt, Ergänzung des Verfassers] kein rückwärtsgewandter Hort absterbender Kultur, sondern erscheint als der Ort, wo sich eine ‚zukünftige Welt‘ vorbereitet oder wo die Kunst für eine Zukunft erwacht, mithin als eine Art Traumlabor oder Utopie oder aber, mit Foucault gesprochen, eine Heterotopie, in der sich kulturelle Plazierungen entwerfen, reflektieren und umkehren lassen.“ (Vedder 2005: 184)

In Anlehnung an Foucault spricht Groys von einem heterochronistischen Ort, der nicht nur das Archiv der Vergangenheit, sondern auch der Zukunft darstelle (Groys 2004: 51).

Das Museum ist also ein realer, enzyklopädischer Ort, der in der Lage ist, die Dinge durch Anordnung, Systematisierung, Gruppierung und Konnotationen neu zu kontextualisieren und damit auch Wirklichkeiten neu bzw. Visionen zu konstruieren.

Damit in Verbindung steht ein zentraler Wesenszug: Das Museum als wissenschaftliche Einrichtung. Die Ausstellungen eines Museums sind letztlich das museumsspezifische Medium wissenschaftlicher Arbeit. Während die akademischen Disziplinen sich über Wort und Text artikulieren, drückt sich die Wissenschaft im Museum über die Anordnung von Objekten im Raum im Rahmen seiner Ausstellungen aus. In zunehmenden Maß finden nicht nur die auf den engeren Gegenstand des Museums bezogenen Disziplinen wie etwa die Kunstgeschichte oder die Geschichtswissenschaften, sondern auch andere Disziplinen sich zu einer fächerübergreifenden Arbeit im Museum für Ausstellungen zusammen (Sommer-Sieghart 2008: 3). Diese interdisziplinäre Wissenschaftlichkeit bietet eine gute Voraussetzung für eine universale Sicht der Gegenstände und ihrer Auswirkung für Entwicklung und Wandel der Gesellschaft. Als solcher Kosmos des Wissens, als den sich auch schon die Urform des Museums, die Wunderkammer der Renaissance, empfand, bringt das

Museum grundsätzlich die Basis mit, auf vielfachen Gebieten neue Aspekte in bestehende Diskurse einzubringen.

Daran schließt sich ein wichtiger Aspekt an: Jener des Museums als physischer Raum. Immer wieder wurde dieser in seiner architektonischen Ausformung ebenso wie das Verhältnis von Museumsraum zum Exponat, vor allem zum Kunstwerk, in Frage gestellt und erneuert. Prominentes Zeugnis dieser Diskurse sind die Konzepte des White Cube oder des mobilen Museums. Diese Diskussion geht hin bis zur Forderung, das Museum auf den urbanen Raum hin auszudehnen und die Mauern des Museums zu verlassen, wie beispielsweise der Ansatz der „lieux de mémoire“ (vgl. Vedder 2005: 186). Die dem Zeitablauf entzogene Innenwelt des Museums soll also ausgedehnt und der Außenwelt übergestülpt werden. In Bezug auf Orte vergangener Ereignisse ist dieses Konzept plausibel, vor allem, wenn Orte, die in eine Alltagswelt eingebettet werden sollen, gänzlich andere Funktionen haben. Gibt es aber auch die Möglichkeit, dass ein Museum „lieux d’avenir“ oder „lieux visionnaires“ schafft? Um auf die Ausführungen in Kap. II zurückzugreifen: Wenn der Ausgangspunkt der Betrachtung sozialer Wandel in der Zeit als eine erst zu verhandelnde Sache betrachtet wird, der im Spiel der diskursiven Kräfte sowohl die Zukunft, wie auch die Vergangenheit deutet und damit die Richtung des Fortschritt bestimmt, dann ist auch dies vorstellbar. Nützt man die Kraft des Museums als Heterotopie, ist ein Hinausgehen allerdings gar nicht nötig, die Vision kann auch im Bauch des herkömmlichen Museums verhandelt und gestaltet werden. Gerade angesichts aktueller gesellschaftlicher Wahrnehmungsmuster von Zeit als ein fixe Bezugspunkte verlierender rasender Stillstand, oder wie Rosa (Rosa 2005) es sieht, Zeit als erstarrte Steigerungsspirale, die den vorwärtsgerichteten Fortschritt ad absurdum führt, bietet sich gerade das Museum als ein sich dem Zeitablauf entziehender Ort an, Stätte eines Innehaltens zu werden. Erst durch das Innehalten und durch den Blick auf die Objekte der Vergangenheit als Basis von Zukunftsentwicklungen kann die Sicht auf neue Visionen und Entwicklungstrajektorien wieder frei werden. Das bedingt aber einerseits, dass sich das Museum selbst als solcher Ort versteht, und andererseits, dass es eine Grenzüberschreitung schafft: Die Dynamik und Mechanismen des sozialen Wandels darzustellen, zu reflektieren und als Aushandlungsort von Zukunftsdebatten aufzutreten.

Wie eingangs dargestellt, ist es das Wesen des Museum, sich über seine Funktion als Zeit- und Wissensspeicher physisch vorhandener Objekte zu definieren. Wie aber kann sich das auf seine Sammlungen und physischen Objekte ausgerichtete Museum tatsächlich als Heterotopie in sozialen Wandel bzw. Zukunftsdebatten einbringen? Entwicklungen in der Zukunft sind, vereinfacht gesagt, das Produkt jener Prozesse, die sich im Rahmen des sozialen Wandels abspielen. Die Entwicklungen entsprechen also den Deutungsschemata der Welt derjenigen Akteure, die sich im diskursiven Prozess durchsetzen und die Vorherrschaft gewinnen. Die in diese Prozesse eingebrachten Ideen über die Zukunft, vorgetragen über Argumente bzw. zu „story lines“ verknüpften Argumentationsmustern, über die Akteure in „discourse coalitions“ zueinander finden (vgl. dazu den diskursanalytischen Ansatz von Hajer 1995) müssen erst zu einer tragfähigen Vision gerinnen.

Natürlich sind die Bezugspunkte dieser story lines konkrete Bilder der in der Gegenwart ausgedachten Zukunft, Zukunftsbilder also, die in der Gegenwart existieren, und damit auch in Form von Objekten materialisiert. Objekte, die sich ja ohne weiteres ausstellen lassen.

Wie aber ließe sich dieser in einem Diskursraum stattfindende Prozess des Verhandeln über die Zukunft – also der sozialen Wandel – in ein Museum übertragen? Zwar ist trotz ihrer Funktion, Objekte aus dem Zeitfluss heraus zu nehmen, um sie vor dem Untergang zu retten, die Erzähltechnik von Ausstellungen, die die gesammelten Objekte verwenden, eine teleologische, auf die Gegenwart, bzw. auf vergangene Zeitpunkte als Zukunft gerichtete (Vedder 2005: 183). Und auch, wenn bestimmte Objekte der Gegenwart, die für zukünftige Entwicklung stehen, gezeigt werden, können sie Diskurse niemals in ihrem Facettenreichtum, vollständig und vor allem in ihrer Dynamik abbilden. Dazu kommt eine praktische Überlegung: Ausstellungen sind zeit- und ressourcenintensive Medien und können mit der Geschwindigkeit mancher diskursiver Prozesse gar nicht mithalten. Diese Herausforderung führt zur Frage, ob es denn auch ein Museum geben kann, das ohne seine gesammelten Objekte auskommt und mit anderen Formen und Medien nicht nur die materialisierten Ergebnisse des Diskurses, sondern seine Prozesse und deren Mechanismen abbildet? Die Ausstellung „Sieben Hügel“ (siehe Kapitel IV.1.3.), versuchte, diese Diskurse zur Zukunft der Menschheit im 21. Jahrhundert über den Ansatz der Wunderkammer zu lösen, in dessen Kosmos zahlreiche Ideen aus verschiedenen Epochen Platz finden und miteinander in Beziehung treten. Künstlerische Visualisierung war im Rahmen dieser Ausstellung der Weg, Ideen und Wissen sichtbar zu machen. Die Objekte, eingebettet in ein von Szenographie dominiertem Display, sollten als Bilder und Zeichen die jeweiligen Deutungen darstellen. Aber auch dieser Ansatz kommt nicht vorbei am Umstand, dass die Ausstellung in der gewählten Form nur eine eingefrorene Momentaufnahme eines Zukunftsdiskurses sein kann. Visualisierung, und als jüngster Trend, die computergestützte Simulation bieten zwar interessante neue Möglichkeiten der Vermittlung, Interaktion, und Abbildung systemischer Prozesse. Diese neuen Medien stoßen aber nach wie vor an zahlreiche Grenzen, beginnend bei den technischen Problemen der Wartung, bis hin zum Problem der sozialen Konstruiertheit seiner Inhalte und Programmierung. (vgl. hierzu die Arbeit von Barbara Rosenegger-Bernard 2008) Sicher: Mit der Ausstellung „Sieben Hügel“ wurden Positionen formuliert, Standpunkte vertreten. Aber, salopp gesagt, gibt es dafür nicht andere Instrumente, als solche, die gleich mehrere Millionen Euro an Kosten verschlingen (vgl. Kap. IV.1.3). Die Abbildung der Dynamik diskursiver Prozesse hat (bislang noch) zielführendere Formate: Kaum eine Ausstellung, egal ob sie sich der Zukunft oder anderen Themen widmen, findet heute ohne begleitende diskursive Vermittlungsarbeit statt, seien es Führungen, oder Symposien und Konferenzen oder die breitenwirksamen Möglichkeiten des Internets. Aber sind dies schon integrative Elemente eines Museums, entsprechen sie dem Wesenskern des Museums? Fragen, die im Zuge der jüngeren museologischen Debatte aufgeworfen werden.

III.2. Aktuelle Museumsdiskurse in ihrer Bedeutung für den Gegenstand Zukunft

Die oben beschriebenen Wesenszüge des Museums verweisen auf einen Museumsbegriff, der gegenwärtig de facto längst aufgebrochen, und in seinem Aufbruch sich auch teilweise bereits selbst wieder überholt hat. Das Museum im 20. Jahrhundert war laufend Kritik ausgesetzt, der Reformen entgegengesetzt wurde. In Bezug auf sein Verhältnis zu Fortschritt kritisierte etwa der Futurist Marinetti das Museum als Friedhof und Ausdruck eines antimodernen, ästhetisierenden Kults der Vergangenheit (Vedder 2005: 174).

Zu den bedeutenden kritischen Tendenzen, die bis in die Gegenwart des Museums wirken, können jene die Institution kritisierenden Beiträgen in den 1960er Jahren, verankert überwiegend in der Kunstgeschichte, gesehen werden. Eine weitere Phase einer kritischen Debatte, angeführt von den Kulturwissenschaften im angloamerikanischen Raum, setzte in den späten 1980 Jahren ein. Sie reflektierte die Funktion des Museums in der Gesellschaft. Die Debatte verstand sich als Antwort auf die stark auf das operative Geschäft des Museums bezogenen Diskurse zu Normen und Methoden der damaligen Zeit. Verwiesen sei hier auf das Werk „New Museology“ (Vergo, 1989), das diesen „reflexive turn“ einleitete und das Museum einer kritischen kulturwissenschaftlichen Betrachtung unterzog. Kritisch unter die Lupe genommen wurde nicht nur das Museum als Institution selbst, sondern auch die kuratorischen Praktiken, die von ihr ausgingen. Diese Institutionskritik des Museums bzw. die Betrachtung des Museums in seiner gesellschaftlichen Dimension aus unterschiedlichen Perspektiven wirkt bis heute. Das Museum wurde zum Gegenstand einer breiteren akademischen Debatte weit über die Museologie oder Kunstgeschichte hinaus. Sharon MacDonald, bezeichnenderweise Sozialanthropologin, bringt diese neue Perspektive als Ausdruck zeitgenössischer Museum Studies auf den Punkt:

[...] museums are thoroughly part of society, culture and politics. As such, they are sites in which we can see wider social, cultural and political battles played out. They are not, however, simply sites, battlegrounds, terrains, zones or spaces. Museum displays are also agencies for defining scientific knowledge for the public, and for harnessing science and technology to tell culturally authoritative stories about race, nation, progress and modernity. (MacDonald 1998 :19)

Diese Sicht des Museums stellt auch das Verhältnis der Institution Museum zu Zukunftsdiskursen und den sich dabei abspielenden Prozessen sozialen Wandels in ein neues Licht. Das Museum wird, zumindest in der wissenschaftlichen Debatte, zum Mitspieler breiter gesellschaftlicher Diskurse. In Reaktion auf diese Wellen an Institutionskritik hat sich das Museum einer Reflektion und Neuorientierung unterworfen, der unter dem Begriff des New Institutionalism zusammengefasst werden kann. Im Wesentlichen ging es den Museen darum, sich hin zur breiten Öffentlichkeit zu öffnen, diese einzubeziehen, gesellschaftspolitische Verantwortung zu übernehmen, und im demokratischen Prozess nicht nur Konsens, sondern auch Dissens abzubilden. Dass sich damit das Museum Auseinandersetzungen und Aufgaben aussetzt, die weit über seine Grenzen und vielleicht auch Ressourcen hinausgeht, zeigen eindrucksvoll die Erfahrungen des Museums für zeitgenössische Kunst Barcelona, kurz MACBA (vgl. Ribalta 2004). Im Zuge seiner Neugründung 1995 in

einem sensiblen, im Umbruch befindlichen Bezirk Barcelonas machte das Museum die Arbeit mit der lokalen Bevölkerung im Umfeld mittels Kunst und Diskurs zu einem integrativen Bestandteil seiner Mission. Das Beispiel zeigt, dass diese Neudefinition des Museums sich nicht nur auf die Institution selbst, sondern auch auf seine kuratorischen Praktiken bezieht.

Das Museum im Rahmen des New Institutionalism wird das Museum zum Ort der aktiven Kritik und gesellschaftspolitischen Stellungnahme und im Idealfall, ein weiterhin kritisiert und sich selbst kritisierender Ort. Dass Letzteres nicht immer eingelöst wurde, rief im übrigen die KritikerInnen des New Institutionalism auf den Plan, die darin bloß eine Strategie sahen, sich geschickt der Kritik an der Institution Museum durch die Einladung kritischer KünstlerInnen zu entziehen. Die Verhaltensform eines sich aktiv in den gesellschaftspolitischen Diskurs einbringenden Museums als Ort von Kritik und Selbstkritik zugleich, der sich mit Irit Rogoffs Begriff von *criticality* vergleichen lässt (vgl. Rogoff 2006), stößt bald auf die Leistbarkeit einer Institution mit ihren kollektiven und organisationalen Zwängen und Beschränkungen. Der Vollständigkeit halber sei hier erwähnt, dass die Demokratisierung und Öffnung hin zu einer breiten Öffentlichkeit keine Erfindung des New Institutionalism ist. Schon Otto Neurath beispielsweise propagierte in den 1920er Jahren einen Museumstyp neuer Art, der aufklärt und über die Isotypie, eine neue Darstellungsform, vor allem die Arbeiterschaft befähigt, Zusammenhänge von Wirtschaft und Gesellschaft im Sinne eines *empowerments* zu durchschauen, ohne dabei einem bürgerlichem Verständnis von enzyklopädischem Wissen anzuhängen. Im Wiener Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum, von Neurath 1925 gegründet, lebt diese Idee fort. Allerdings war Neuraths Ansatz als paternalistisch und zentralistisch kritisiert und es wurde ihm vorgeworfen, den eigenen Anspruch demokratischer Teilhabe nicht einzulösen (vgl. Lepenies 2003: 115).

Die Öffnung des Museums hin zur Öffentlichkeit, hin zur Reflexivität bei gleichzeitiger Änderung der Rolle der Kunst bzw. des Objekts und seiner Anordnung im Museum hat ab den 1980er Jahren bis in die Gegenwart hinein aber auch eine andere Entwicklungslinie hervorgebracht: Im Versuch, sich vor der zunehmenden Bedeutungslosigkeit zu retten, rückten Museen die universale szenographische Inszenierung publikumswirksamer Themen in den Vordergrund und realisierten Ausstellungen zu Meta-Gegenständen oft historischer Ausrichtung mit an die Alltagswelt angelehnten Erzähltechniken, um Massenwirkung zu erzielen und auf den Zug des Infotainments und der Eventkultur aufzuspringen (vgl. Vedder 2005: 179; Sommer-Sieghart 2008). Eine weitere nennenswerte Entwicklung in diesem Zusammenhang ist der Boom an Museumsneubauten ab den 1980er Jahren.

Gerade die Tendenz hin zu Event und szenographischer Gestaltung ist relevant im Rahmen des Zukunftsdiskurses: Das Museum nähert sich mit diesem Konzept jenen Ausstellungsformaten an, die beispielsweise von den Weltausstellungen perfektioniert wurden, um Visionen und Zukunftseuphorie zu verkaufen. Die Ähnlichkeiten werden beispielsweise bei der in Kapitel IV beschriebenen, im gleichen Jahr abgehaltenen EXPO 2000 und der Ausstellung „Sieben Hügel“ ersichtlich.

Gegenwärtig ist das Museum stärker als je zuvor Gegenstand von Diskursen in verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen und Feldern. Unter dem Sammelbegriff der Museum Studies (für aktuelle Beiträge vgl. MacDonald 2006) als interdisziplinäres Arbeitsfeld wird die Rolle des Museums kritisch hinterfragt, wobei hier der im Kapitel II beschriebene Cultural Turn und damit in Verbindung die Kulturwissenschaften und andere neue Blickwinkel auf das Museum eröffnet haben.

Wie sehr diese Diskurse in den Sphären der Kunst und der Wissenschaft, vor allem der Academia, auf das Wesen und Selbstverständnis der Museen eingewirkt hat, zeigt im übrigen eindrucksvoll der Wandel der Definition Museum, wie sie vom International Council of Museums ICOM bestimmt wird (vgl. Vedder 2005: 179): 1956 noch sollten Museen „objects and specimen of cultural value“ sammeln, während schon 1961 diese Passage in „objects of cultural or scientific significance“ geändert und damit der Aufwertung der Wissenschaft im Museum Rechnung getragen wird. 1974 wird diese Passage abermals geändert in „material evidence of man an his environment“, um dann 1989 die Form „material evidence of people and their environment“ anzunehmen. Relevant im Zusammenhang mit der Rolle des Museums vis à vis von Zukunft und sozialem Wandel ist die 1974 erfolgte Ergänzung der Aufgabe des nun „non-profit making“ Museums als „in the service of society and its development“. Die aktuelle Fassung lautet:

Art. 3. Section 1. Museum. A museum is a non-profit, permanent institution in the service of society and its development, open to the public, which acquires, conserves, researches, communicates and exhibits the tangible and intangible heritage of humanity and its environment for the purposes of education, study and enjoyment.¹⁴

Angesichts aktueller Diskurse ist die für das Verhältnis des Museums gegenüber Zukunftsdebatten entscheidende Frage nicht, ob sich das Museum dort einbringt, sondern wie: Entweder, indem es sich in die öffentliche Debatte einbringt und Position bezieht (und damit auch angreifbar wird), oder ob es sich als Arena für den diskursiven Prozess gesellschaftspolitischer Wandlungsprozesse zur Verfügung stellt, also die Infrastruktur ist, die Raum und Techniken der Vermittlung und Moderation vermittelt der Präsentation zeitgenössischen künstlerischen Schaffens und entsprechender Ausstellungen bietet. Während beispielsweise Möntmann (Möntmann 2007) den New Institutionalism für die Kunstmuseen bereits wieder im Abstieg begriffen sieht, ist das Thema einer nicht nur reflexiven, sondern auch aktiven Rolle in der Gesellschaft gerade eben auf der Agenda eines breiten Spektrums von Museen, wie die für November 2008 angesetzte Konferenz „The Museum as an Agent of Social Change“ in Großbritannien¹⁵ bezeugt.

¹⁴ vgl. <http://icom.museum/statutes.html>, 08.10.2008

¹⁵ <http://www.heritage365.com/conferences/the-museum-as-an-agent-of-social-change.asp>, 13.10.2008

III.3. Die Zukunft im musealen und außermusealen Ausstellungsbetrieb

Zukunft als expliziter Gegenstand von Ausstellungen im und außerhalb des Museums hat vor allem im industriellen Zeitalter ab dem 19. Jahrhundert ihre Formate gefunden: Seien es die Technischen Museen, oder die Weltausstellungen, oder die im 20. Jahrhundert auftretenden, am Experiment und an der Wissenschaftsvermittlung orientierten Science Center.

Die Auseinandersetzung mit der in die Zukunft gerichteten gesellschaftlichen Entwicklung findet selbstverständlich auch in Kunstmuseen oder geschichtlichen Museen statt. Hier aber spielt Technik und Wissenschaft eine andere Rolle, jedenfalls nicht die, unhinterfragter Träger des Fortschritts zu sein. Die geschichtliche Entwicklung des Verhältnisses von Kunst zu Fortschritt und Wissenschaft ist Teil der Erklärung dieser Situation. Im 18. Jahrhundert noch galt Fortschritt in der Kunst als Verfall. Das klassische Ideal des Fortschritts, dass Kunst sich hin zur Vollkommenheit und Schönheit entwickeln soll, war bis in das 19. Jahrhundert hinein eine Auffassung weiter Verbreitung, auch wenn die Neuzeit den Aufstieg von Wissenschaft und Technik und damit die Ablösung des klassischen Fortschrittsideal brachten (Gombrich 1978: 76, 79, 92). Aber selbst mit dieser Ablösung hatte Fortschritt in der Kunst oft noch keine gesellschaftspolitische Dimension, sondern war etwa auf den Kampf um die Vorherrschaft neuer künstlerischer Epochen konzentriert (vgl. Vedder 2005: 176f.). Erst das 20. Jahrhundert sieht eine Dominanz der Verknüpfung von gesellschaftlichen Fortschrittsparadigmen und Kunst, die sich nun über ihre Positionen in der Kritik bzw. Mitgestaltung gesellschaftlicher Prozesse – siehe das MACBA-Beispiel – engagiert.

Wissenschaft und Technologie hingegen eignen sich als Vehikel des Fortschrittsglaubens und seiner Visionen viel besser. Seit der Neuzeit und ihrer Hinwendung zu einem wissenschaftlichen, cartesianischen Weltbilds des Messens, Vermessens und Quantifizierens stehen technologische Innovationen für Fortschritt, sind sie das Vehikel, um gesellschaftlichen Fortschritt und Wohlstand zu erreichen. Der lineare Charakter dieser Form von Fortschritt gab zudem den Industriegesellschaften, in der Information und Kommunikation in ihrer Bedeutung zunahmen, die passenden Inhalte, um die Fortschrittsgeschichte simpel und zielorientiert erzählen zu können. Auch wenn dieses lineare Weltbild der Skepsis an der Technik in Verbindung mit einem differenzierteren, komplexeren Bild der Welt weicht, so nimmt die Wissenschaft immer noch eine hegemoniale Rolle ein. Darin liegen die Gründe für den starken Konnex zwischen Fortschritt, Zukunft und Technologie bzw. Wissenschaft.

Im Folgenden sollen jene Formate näher beschrieben werden, die sich explizit dem Thema Fortschritt, Wissenschaft, und Zukunftsvision auf ihre Fahnen geheftet haben: Technische Museen, Science Center und Weltausstellungen.

III.3.1. Technische Museen – Tecne im Wandel

Technische Museen haben ihren Ursprung im 19. Jahrhundert. In ihrer Konzeption zielten sie auf die Förderung der Technik und der Industrie sowie des Bewusstseins ihrer gesellschaftlich-wirtschaftlichen Bedeutung, hatten also stark technik- und wissenschaftsaffirmativen Charakter (Werner 1996: 33).

Befüllt waren die technischen Museen in ihrer Ursprungszeit mit jenen Objekten, die zum Zweck der Anschauung, Lehre oder Demonstration technischer Neuerungen gesammelt wurden. Diese Sammlungen dienten einerseits Lehrzwecken für angehende Ingenieure (vgl. Mende 1995), andererseits aber auch dazu, die Leistungsfähigkeit der Industrie und des Gewerbes unter Beweis zu stellen und einer breiteren Öffentlichkeit zu präsentieren. Ein Blick auf die Leitsätze des Wiener Technischen Museums zeigt diese Funktionen auf: So war ursprünglich festgehalten, dass „dort die technische Entwicklung von Industrie und Gewerbe anschaulich dargestellt werden sollte. Einerseits sollten die Hauptepochen in der Entwicklung von Industrie und Gewerbe im 19. Jahrhundert in einer auch für Laien verständlichen Form dargestellt werden, andererseits auch die jeweils neuesten Errungenschaften in den einzelnen Gebieten Aufnahme finden“ (Werner 1996: 13).

Auch heute noch finden sich in den Mission Statements renommierter Technischer Museen Spuren dieser Epoche, wie etwa am Beispiel des Deutschen Museum München zu sehen ist. Dort heißt es:

§2 Zweck und Aufgabe: 2.1. Das Deutsche Museum verfolgt den Zweck, die historische Entwicklung der Naturwissenschaft, der Technik und der Industrie zu erforschen, deren Wechselwirkung und kulturelle Bedeutung zu zeigen und ihre wichtigsten Stufen durch belehrende und anregende Darstellungen, insbesondere aber durch hervorragende und typische Meisterwerke, zu veranschaulichen und zu dokumentieren¹⁶.

Wie zunächst die Kunst-, später dann auch Geschichts- und Universal Museen konnten sich jedoch auch die Technischen Museen nicht der Kritik am Museumswesen in den vergangenen Jahrzehnten (vgl. Kap. III.2) entziehen. So hat sich beispielsweise das Technische Museum Wien mit der Neuausrichtung Mitte der 1990er Jahre einem neuen erweiterten und stärker reflexivem Selbstverständnis verschrieben: Technik als Bindeglied zwischen Mensch und Natur zu begreifen, BesucherInnen die Verantwortlichkeit in dieser Beziehung gegenüber Natur zu vermitteln, die sich in der Anwendung von und Entscheidung über Technik ausdrückt. (Werner 1996: 34). Zusätzlich wurde der Blick auf die Geschichte der Technik kulturhistorisch ausgeweitet. Zukunft bzw. die künftige Entwicklung von Technologien wird dabei nur implizit angesprochen, und zwar dort, wo auf die Gestaltung bzw. Gestaltungsprozesse von Technik verwiesen wird.

Expliziter Gegenstand oder Leitbild ist zukünftige Entwicklung jedoch nicht, obwohl gegenüber

¹⁶ <http://www.deutsches-museum.de/information/wir-ueber-uns/organisation/satzung/#c2202> (02.09.2008)

den Science Centern gerade die technischen Museen aufgrund ihrer Sammlungen, historischen Exponate und wissenschaftlich-kulturhistorischen Beschäftigung mit Technik die größere Chance hätten, beruhend auf der Vergangenheit und Gegenwart diskursive Beiträge zur Zukunft zu liefern. Wo dies geschieht, ist der Blick zumeist ein eindimensionaler, auf die technisch-wissenschaftlichen Aspekte neuer Technologien und ihrer Anwendungsmöglichkeiten zur Lösung von Problemstellungen – Stichwort Mobilität oder klimafreundliche Energiesysteme – bezogen. Der Grund, nicht explizit auf Zukunft einzugehen, liegt wohl darin, dass Zukunft und Fortschritt ohnehin ein impliziter Wesenszug von (Natur-)wissenschaft und Technik ist. Schließlich wurden technische Museen gerade deswegen gegründet, weil sie den technischen Fortschritt dokumentieren und eine breite Bevölkerung dafür begeistern sollten. Erst mit dem sich ab den 1980er Jahren wandelnden Selbstverständnis der Museen öffnen auch die Technischen Museen Raum für eine reflexivere und kritischere Betrachtung von Technologie, ohne dabei die Kernbotschaft zu verlieren, dass Technik bzw. Technologie jenes Feld ist, auf dem Innovation und damit ein Fortschreiten von Wirtschaft und Gesellschaft passiert und sich dokumentiert.

Bei allen konzeptionellen Refokussierungen sind Technische Museen in der Vermittlung von Technik letztlich immer an ihre Sammlungen gebunden, was angesichts des gerade in diesem Sektor rasanten Entwicklungsfortschritts natürlich eine große Herausforderung darstellt, sollen der „Stand der Technik“ oder gar die Technologien von morgen vermittelt werden. Objekte einer Sammlung sind zudem konservatorischen Bedingungen unterworfen und schränken so die Vermittlungsmöglichkeiten naturwissenschaftlicher Gesetze und Phänomene ein. Science Center haben diese Restriktionen nicht, wie im nächsten Kapitel zu sehen ist. Dort sind das Erleben mit allen, auch haptischen Sinnen, das Experimentieren und das eigene Erfahren, wie es das Labor ermöglicht, erwünscht. Aus diesem Grund sind die für das Science Center typischen Hands-on-Konzepte immer öfter auch in Technischen Museen teils sogar als eigene Abteilungen anzutreffen, wenn es darum geht, Menschen für Wissenschaft und Technologie als Treiber des Fortschritts zu begeistern und ihr Verständnis zu fördern (Schaper-Rinkel et.al. 2001 :10f.).

III.3.2. Science Center – Hand drauf: Unschuldiges Staunen qua Experiment

Das Science Center enthistorisierte im Gegensatz zu den Technikmuseen den Umgang mit Technik und Wissenschaft und konzentriert sich auf die banalisierte Darstellung von Funktionalitäten und physikalischen Gesetzen (Werner 1996: 33). Aus Sicht der Gegenwart sind sie „ein Instrument im Rahmen von Public Understanding of Science und ein Mittel, naturwissenschaftliches Interesse zu fördern“ (Schaper-Rinkel et.al. 2001: 1). Einen Konnex zur Zukunft weisen auch sie nur implizit vermittels der Eigenschaften von Wissenschaft, Forschung und Technologie als treibende Kräfte der Entwicklung von Wirtschaft, Gesellschaft und Wohlstand auf.

Zwar lassen sich die Anfänge der Science Center bis in das 19. Jahrhundert zurückverfolgen – die

in diesem Zusammenhang viel zitierte Berliner Urania wäre ein Beispiel dafür –, die Referenzprojekte gegenwärtiger Science Center liegen jedoch in den 1960er Jahren und damit in einer Zeit, als es galt, der zunehmenden Technikskepsis der Bevölkerung Maßnahmen entgegen zu setzen. In diesem Zusammenhang ist der Inbegriff des Science Centers, das Exploratorium in San Francisco, zu sehen. Scharf abgegrenzt gegen die Vergangenheits- und Sammlungsorientierung der Technischen Museen verstanden und verstehen sich die Science als banalisierende Vermittler von Naturwissenschaft und ihren Gesetzen per se in Form von Experimentierstationen, die zum Ausprobieren und Anfassen einladen. Dieser Umstand trägt den Science Centers bis heute aus der Museumsszene und damit befassten Wissenschaft den Vorwurf ein, sämtliche gesellschaftliche Dimensionen von Wissenschaft und Technik zu vernachlässigen, ja zu leugnen.

Mittlerweile verschwimmen die strikten Trennungen zwischen Museum und Science Center in der Vermittlung von Wissenschaft. Mischformen bilden sich heraus und auch die Science Center selbst erweitern das Spektrum der Wissenschaftsdarstellung um die Humanities, also die Geistes- und Sozialwissenschaften (vgl. (Schaper-Rinkel et.al. 2001: 3ff., Quin 1994).

Während sich Science Center dem Ansatz der Vermittlung von Wissenschaft und Technik an die Gesellschaft im Rahmen des „Public Understanding of Science & Technology“ verpflichtet fühlen und demgemäß – in teils erstaunlich unschuldiger Art – auf Staunen, das Entertainment und die Begeisterung für Wissenschaft setzen, scheinen avanciertere Ansätze zur Vermittlung zwischen Wissenschaft und Gesellschaft, wie es das „Public Understanding of Science and Humanities“, oder gar die stärker auf Dialog und die Integration der Laien abstellenden Konzepte „Science & Society“ oder „Civic Science“ tun, tendenziell besser im Museum aufgehoben (vgl. Seltz et.al 2001). Gerade ihre Einbettung in soziokulturelle Kontexte und ihre Fähigkeit zur Reflexion gemäß ihrer oben beschriebenen Wesenszüge sind gute Voraussetzungen, zur Umsetzung moderner Ansätze – und hier befindet sich die Brücke zum Gegenstand Zukunft, Entwicklung, sozialer Wandel – beizutragen. Ansätze, die darauf abzielen, Menschen zu befähigen, mit Wissenschaft und Technologie unbefangener umzugehen, Bedenken aber auch Anregungen der Nicht-ExpertInnen ernst zu nehmen und so die Rolle von Wissenschaft und Technologie als Motoren der Entwicklung kritisch zu reflektieren und auf ihre soziale, gesellschaftliche Robustheit abzuklopfen; darauf also einzugehen, was Helga Nowotny als Modus 2 der Wissensproduktion formuliert hat (Gibbons et al. 1994, Nowotny et al. 2001).

III.3.3. Weltausstellungen – Bühnen des Fortschrittsglaubens mit wechselhafter Konjunktur

Wenn es eine Institution gibt, die den Glauben an Fortschritt, Wachstum und zukünftige Entwicklung verdichtet, ja zelebriert, dann sind es die Weltausstellungen. Vor allem „die Weltausstellungen des 19. und 20. Jahrhunderts waren Feste des Fortschritts und pompöse Inszenierungen des Siegeszuges von Industrie und Technik.“ (Kretschmer 1999: 10). Gerade wegen ihres lange Zeit

unreflektierten Glaubens an Fortschritt, der auf Wissen, Technik und industrieller Produktion beruht, sind sie auch heute noch Objekt der Kritik, die sich beispielweise in der von Walter Benjamin stammenden spöttischen Bemerkung „Wallfahrtsstätten zum Fetisch Ware“ (Kretschmer 1999: 7) manifestiert. Und dennoch hat auch die zunehmende Skepsis gegenüber Technik und wirtschaftlicher Fortschrittsgläubigkeit nicht Halt gemacht, wie die Krise des Weltausstellungsformats in den 1980er und 1990er Jahren sowie als Antwort darauf das reflexive Konzept der EXPO 2000 in Hannover zeigt. Mit dem Ausstellungsteil „Planet of Visions“ eröffnete die Weltausstellung den Blick auf Leitbilder und die Zukunftsvisionen der Vergangenheit (vgl. Kretschmer 1999: 9), um allerdings selbst auch einen Blick in das künftige Paradies zu inszenieren.

Entstanden aus den erstmals in Frankreich zwischen 1798 und 1849 organisierten nationalen Industrieschauen, waren die Weltausstellungen deren Fortsetzung mit internationaler Beteiligung. (Kretschmer 1999: 21). Das Motiv war sozusagen, den aufstrebenden Industrien und industriellen Gewerben eine internationale Auslage zu bieten, um den Fortschritt der vom Bürgertum dominierten Wirtschaft im Rahmen der Nationalstaaten zu zelebrieren und damit den Gedanken des Wirtschaftsliberalismus zu fördern, wobei freilich auch die Demonstration nationaler Stärke im wirtschaftlichen und technologischen Wettstreit eine Rolle spielte. Wie die erste Weltausstellung 1851 im Londoner Hyde Park zeigt, war der Gedanke des auf Zivilisierung, Nutzbarmachung von Natur und Wissen beruhende Fortschritts von Wirtschaft und Gesellschaft dem Konzept von Beginn an inhärent: „Die Ausstellung des Jahres 1851 soll uns ein treues Zeugnis und lebendiges Bild von demjenigen Standpunkte der Entwicklung, zu welchem die ganze Menschheit in diesem großen Werke gelangt ist, und einen neuen Höhepunkt, von welchem aus alle Völker ihre ferneren Bestrebungen in gewisse Richtungen zu bringen vermögen, geben“ (Kretschmer 1999: 26, zit. n. Amtlicher Bericht 1852: 6).

In den 1930er Jahren traten die Weltausstellungen, quasi am Höhepunkt der Moderne, in eine neue Ära grenzenloser Zukunfts- und Fortschrittsgläubigkeit. Meilensteine sind dabei die Ausstellungen in Chicago 1933 und New York 1939: „Gespielt wurde nicht mehr die Oper vom Wettstreit der Nationen, sondern die Symphonie des modernen Kapitalismus. Konzerne betraten nun als gleichgewichtige Partner der Nationen die Bühne [...]“ (Kretschmer 1999: 185). Ein weiterer neuer Aspekt war der zunehmende, beispielsweise auf der Weltausstellung 1937 in Paris ausgetragene Konkurrenzkampf der gesellschaftsideologischen Systeme Kapitalismus, Kommunismus, Faschismus. (Kretschmer 1999: 197). Insgesamt war diese Epoche der Weltausstellungen wohl auch jene, die deren Charakter als Zukunftsausstellungen prägte. So wollte die Weltausstellung 1939 in New York „nicht bei einer Bestandsaufnahme des Fortschritts stehen [bleiben, Ergänzung des Verfassers], sondern war durchdrungen von dem Willen, ein Bild der Welt von morgen zu *entwerfen*.“ (Kretschmer, 1999: 205). Zukunft wurde als gestaltbar begriffen, sie war eine „bessere Zukunft“, und sie gehörte den Menschen, bzw. Amerika.

Inbegriff der zur Ikone gewordenen Zukunftsausstellung war das auf der New Yorker EXPO von

General Motors gebaute Futurama, das die Vision des Konzerns von der Welt von morgen zeigte. Die Show inszenierte einen imaginären Flug über die USA des Jahres 1960, den 27 Millionen BesucherInnen [sic!] miterlebten und am Ende mit einem Badge „I have seen the future“ aus der Ausstellung gingen. (Kretschmer 1999: 213).

Die 1950er und 1960er Jahre versuchten, den Technikenthusiasmus weiterzutragen, wie etwa die Weltausstellung 1958 in Brüssel zum Thema Atomzeitalter oder die Ausstellungen 1962 in Seattle und New York 1964 zum den Generalthemen Weltraum. „Abermals feierten sich Wissenschaft und Technik als Heilsbringer der Menschheit“ (Kretschmer 1999: 231). General Motors baute 1964 erneut sein Futurama. Aber die Ausstellungen der 1960er Jahre wurde bereits mit einem wachsenden Skeptizismus gegenüber technologischer Entwicklung konfrontiert, wofür diese Ausstellungsinstitution auch aufgrund ihrer starken Betonung von Technik und Wissenschaft besonders anfällig war. Aus diesem Grund verfolgte die EXPO 1967 in Montreal einen reflexiveren Ansatz, bei der der Mensch wieder stärker in den Mittelpunkt gerückt wurde (Kretschmer 1999: 242), ohne die Zukunft aus den Augen zu verlieren.

Das Format der universellen Weltausstellung schlitterte danach in eine Krise und wurde erst 1992 in Sevilla wieder aufgegriffen, zwischenzeitlich gab es nur thematische Weltausstellungen. Die Probleme fußten im Funktionsverlust vor dem Hintergrund der sich verändernder Kommunikationstechniken und –verhalten, Umsetzungsproblemen und auch dem Verlust an Visionen. Beginnend mit den Atombombenabwürfen im 2. Weltkrieg, technische Katastrophen, insbesondere der Atomtechnologie, aber auch der chemischen Industrie, die ökologischen global spürbaren Auswirkungen industrieller Produktion sowie auch die strukturellen Veränderung der Industriesysteme führten zu einer nachhaltigen Erschütterung des Fortschrittsglauben und gaben den Veranstaltern keine positiven Zukunftsvisionen mehr an die Hand. Das Bild industriellen Fortschritts als Wohlstandsgarant kam gehörig ins Wanken (Kretschmer 1999: 256). Ein weiterer Grund kann wohl auch in der eindimensionalen Vermittlung der Inhalte gesehen werden, die auf Information und Begeisterung, nicht aber auf Dialog bzw. Diskurs ausgelegt sind. Was ausgestellt ist, ist vorgegeben, ohne weiter hinterfragt zu werden.

Neuen Auftrieb bekam das Weltausstellungskonzept wieder mit der EXPO 2000 in Hannover, die sich als Universalausstellung dem Thema künftiger Entwicklung unter dem Eindruck nachhaltiger Entwicklung, Globalität und kritischer Reflexivität gegenüber Wissenschaft und Technik anders und neu näherte. (Für eine detaillierte Darstellung des Konzepts siehe Seite 31, Kapitel IV.1.2.)

Aufbauend auf den theoretischen Überlegungen zum Wesen des Museums und der Ausstellung in Verbindung mit den Themen Zukunft-Fortschritt-sozialer Wandel sowie den aktuellen Strömungen museumsbezogener Diskurse und Charakteristika klassischer Formate von „Zukunftsausstellungen“ soll die Beschreibung der praktischen Umsetzung die Basis für die Vision eines Zukunftsmuseums abrunden.

IV. Zukunft ausstellen: Befunde aus der Praxis

IV.1. Der Umgang mit Zukunft in der Ausstellung – Drei Fallbeispiele

IV.1.1. Auswahl und Kriterien der Analyse

Drei Fallbeispiele sollen im Folgenden den praktischen Umgang mit Zukunft in der Ausstellung analysieren.

Die Auswahl der Fallbeispiele folgt den gegenwärtigen Ausformungen von Ausstellungs- und Museumstypen, die sich mit Zukunftsvisionen, Fortschritt und Wandel im Allgemeinen oder im Speziellen beschäftigen. Die Herausforderung, die sich dabei stellt, ist die Unschärfe der Definition darüber, was ein modernes Museum, und insbesondere, was eine Ausstellung ausmacht. Als Bezugsrahmen für die Definition des Museums kann die von den meisten Museen geteilte ICOM-Definition herangezogen werden. Dies wirft aber das Problem auf, dass Formate, die nicht nur Ausstellung sind, aber nach der ICOM-Definition auch keine Museen im engeren Sinn, etwa aufgrund fehlender Sammlungen, so nicht erfasst werden können. Gerade aber auf dem Feld der Beschäftigung mit wissenschaftlich-technologischen Entwicklungen gibt es zahlreiche Formate, die einen hohen Grad an Institutionalisierung erreicht haben. Zu denken ist hier an Weltausstellungen, die über das seit 1928 bestehenden Bureau International des Expositions in Paris eine eigene, dauerhafte organisatorische Plattform besitzen; oder an Science Center, die sich als Bewegung verstehen und in ihrem jeweiligen physischen Ausformungen Institutionen des Kultur- und Wissenschaftsbetriebs sind¹⁷; oder aber solche Formen, die Mark Rectanus als „Meta-Museum“ bezeichnet: Organisationen, die Diskurse von einzelnen Museen und Institutionen durch vernetzte Communities repräsentieren und vermitteln und zweitens jene Technologien adaptieren, die sie ausstellen (Rectanus 2006: 394) Als Beispiel führt Rectanus die Ars Electronica (vgl. Kap. IV.1.4.) an, die sich dem Diskurs im Spannungsfeld Technologie-Gesellschaft-Kunst verschrieben haben und eben verschiedene Communities zusammenführt.

Kanonisierte Definitionen sind daher nur unzureichende Referenzrahmen gerade in einem Bereich, der wie das Museum bzw. das Feld der kulturellen Auseinandersetzung mit Gesellschaft, Wissenschaft oder Technologie dynamisch agiert, experimentiert und neue Formen der Vermittlung und Auseinandersetzung hervorbringt, die epistemologisch noch nicht erfasst sind oder sich auch gar nicht erfassen lassen.

Die Auswahl der drei Fallstudien folgt daher folgenden Kriterien:

¹⁷ für Österreich besteht bspw. das Science-Center-Netzwerk, eine lose Plattform, die den Gedanken der Science Center in Österreich vorantreibt, siehe <http://www.science-center-net.at/>

- Erstens, institutionalisierten Ausstellungsformaten, die entweder unter die ICOM-Definition fallen oder über diese hinausgehen und neue Formen eines kulturellen Betriebs bilden, wie etwa periodische Festivals.
- Zweitens, dem Ausmaß an Fokussierung auf bestimmte fortschritts- oder zukunftsorientierte Themenstellungen und Gegenstände.
- Drittens sollen die Beispiele in der gegenwärtigen Dekade angesiedelt sein.

Daraus ergibt sich nachstehende Matrix:

	Universaler Zugang	Spezifischer Zugang
Institutionalisiertes Ausstellungsformat	Weltausstellung EXPO 2000 Hannover	---
Dem Museum ähnliche, aber über die ICOM-Definition hinausgehende Form	---	Ars Electronica (als Meta-Museum)
Museales Ausstellungsformat	Ausstellung „Sieben Hügel“ im Martin Gropius-Bau der Berliner Festspiele	---

Die Analyse der Fallstudien greift diese Kriterien auf und orientiert sich an den in Kapitel III.1 und 2 skizzierten Wesenszügen und Diskursen des Museums sowie an der in Kapitel II skizzierten Art und Weise, in der Zukunftsdiskurse geführt werden. Die drei Beispiele werden nach folgenden Aspekten betrachtet:

- Wie ist das **organisatorische Setting** beschaffen: Damit ist nicht nur die institutionelle Basis oder Verankerung gemeint, sondern die Art, in der die Ausstellung oder das Format organisiert ist, welche Akteure und Netzwerke in die Gestaltung einbezogen sind und auf welche Ressourcen in der Organisation zurückgegriffen wird.
- **Inhaltliche Fokussierung:** Dieser Aspekt geht der Frage nach, wie weit oder eng die Grenzen der der behandelten Themen gezogen werden. Wird der gewählte Gegenstand breit angelegt, oder besteht ein inhaltlich enger Fokus? Wird zukünftige Entwicklung beispielsweise nur auf einem gesellschaftlichen Teilgebiet untersucht oder ist der Ansatz umfassend, systemisch und holistisch?

- **Perspektivische Fokussierung:** Das Thema Globalisierung von Kultur, Wirtschaft und Gesellschaft hat sowohl im musealen wie auch im außermusealen Ausstellungsbetrieb starke Resonanz gefunden (vgl. Rectanus 2006). Dieser Aspekt fragt daher, mit welchem Blick und welcher Autorenschaft die Themen behandelt werden. Ist es ein multiperspektivischer, ein multikultureller, und die unterschiedlichen Zugänge und vielleicht auch abweichenden Lösungsangebote reflektierender Blick? Bezieht sich zukünftige Entwicklung – unausgesprochen – auf westliche Industriegesellschaften oder auf die gesamte Welt?
- **Zeitliche Fokussierung:** Hier geht es um die Sicht von Zukunft: Entspricht sie einem modernen Fortschrittsparadigma oder eher einer kosmischen Sicht von Entwicklung? Welche Rolle spielt die Vergangenheit für die Darstellung der Zukunft? Wie wird die Deutung der Zukunft vorgenommen: Ist es eine „gegenwärtige Zukunft“, die extrapoliert und Prognosen stellt, oder eine „zukünftige Gegenwart“ in Form utopischer Gegenentwürfe oder imaginierter Visionen?
- **Kuratorisches Konzept und Vermittlung:** Der letzte Aspekt nimmt den kuratorischen Zugang unter die Lupe und analysiert, welche Medien eingesetzt werden, wie die Vermittlung der Inhalte erfolgt und wie reflexiv das Konzept ist.

IV.1.2. Der Themenpark der EXPO2000 Hannover

Die EXPO in Hannover im Jahr 2000 vom 1. Juni bis zum 31. Oktober war als universelle Weltausstellung konzipiert und trug den Titel „Mensch-Natur-Technik“. Angesiedelt an der Wende zum 21. Jahrhundert wurden an die EXPO Hannover besondere Maßstäbe herangetragen einerseits, weil mit dem Blick in das neue Jahrtausend die Erwartung einer visionären Perspektive verbunden war, zum anderen, weil die Tradition universeller Weltausstellung neu belebt werden sollte. Diese wurde zwar 1992 bereits mit Sevilla aufgegriffen, war aber davor für mehr als zwei Jahrzehnte – Zeit der tiefen Krise des Weltausstellungsformats – ausgesetzt (vgl. Kretschmer 1999).

Neben den traditionellen Pavillons von rund 180 ausstellenden Nationen¹⁸ bildete den Kern der EXPO der Themenpark¹⁹. Eine Ausstellung also, die Perspektiven und Diskurse zu den gewählten Themenstellungen Mensch, Natur und Technik aufmacht (für die nachstehende Darstellung der EXPO 2000 vgl. Roth et. al. 2000a, 2000b). Die Leitidee, die den Maßstab für das Konzept bildete, war die einer nachhaltigen Entwicklung im umfassenden Sinn, also eine Entwicklung, die die Balance von Ökologie, Wirtschaft und der sozialen Sphäre sucht. Die Agenda 21 der Vereinten Nationen bildete den Referenzrahmen. Dementsprechend war den Gestaltern wichtig, möglichst global unter dem Einbezug von NGOs, staatlichen Institutionen und auch der Wirtschaft auf glei-

¹⁸ <http://www.expo2000.de/expo2000/geschichte/detail>, 02.10.2008

¹⁹ In den Bewerbungsunterlagen aus 1988 wurde anstelle von Themenpark noch die Bezeichnung „Internationales Populärwissenschaftliches Zukunftszentrum“ verwendet (Roth et. al. 2000: 002)

cher Augenhöhe das Konzept zu entwickeln. Der Themenpark wurde als Spiegel der Zivilgesellschaft unter Einbezug von Akteuren aller Ebenen verstanden. Konkret bedeutete dies beispielsweise, New Governance-Ansätze umzusetzen und das Modell von Public-Private-Partnership auf die Finanzierung und Konzeption anzuwenden. Unternehmen sollten nicht als Sponsoren, sondern konzeptive Mitgestalter eingebunden sein und damit Verantwortung für das Gezeigte übernehmen.

Die Gestalter der EXPO lehnten sich mit dem Konzept eines Themenparks an die in den USA verbreiteten informativen und zugleich unterhaltsamen Ausstellungsformate an, die ein breites Publikum ansprechen. Entgegen der Theme Parks war das Konzept der EXPO trotz Millenniumseuphorie und zeitlicher Positionierung am Eingang in ein neues Jahrhundert nicht auf die Darstellung einer fernen Zukunft ausgerichtet, sondern auf die Gegenwart und das nahe Morgen gerichtet, dafür aber im globalen Kontext.

Das kuratorische Konzept folgte in Anlehnung an das von der Disney-Corporation als theme park entwickelte EPCOT-Center in Florida den sogenannten drei E: Education, Entertainment, Empowerment. Information und Unterhaltung waren dabei kein Widerspruch, gleichzeitig wurden die Ausstellung in der Bewerbung als Kritik am technisch-industriellen Fortschrittsparadigma (Kretschmer 1999: 264) und als Angebot zum reflexiven Diskurs gesehen und nicht, wie bei den technikenthusiastischen EXPOs in der Vergangenheit als unreflektierte Inhalte, die zum bloßen Staunen verleiten sollten. „Eine megalomane Technikshow zu verhindern, und statt dessen neue technische, wissenschaftliche, soziale und kulturelle Entwicklungen so zu präsentieren, daß jeder einzelne Ausstellungsbesucher ein authentisches Ausstellungserlebnis haben kann“ (Roth et. al. 2000a, 003), war das Ziel. Die EXPO sollte über ihre räumlichen und zeitlichen Grenzen hinaus Diskursprozesse anstoßen, war also in allen Aspekten am Leitgedanken nachhaltiger Entwicklung und seinen operativen Materialisierungen orientiert.

Die EXPO in Hannover war von Anfang an „darauf ausgelegt, ein Laborversuch, ein Experimentierfeld für neue Ideen zu sein und Lösungsmodelle für Konflikte zu bieten“ (Roth et. al. 2000a, 001). Maßstab des Ordnungsprinzips der Ausstellung sollte dabei der Mensch sein. Daraus entwickelten die Gestalter der EXPO 2000 die Subthemen. Die Komplexität des menschlichen Körpers bildete die Grundmetapher für die Gestaltung der Zukunft der Menschheit, woraus zukünftige Lebens- und Alltagswelten konstruiert wurden.

Für die inhaltliche Gestaltung des Themenparks zogen die Gestaltungsverantwortlichen die Zeitachse als strukturierendes Element herangezogen: Als Prolog ein Rückblick auf das ausklingende Millennium und seine Visionen unter dem Titel „Planet of Visions“, danach die unter dem Leitgedanken einer nachhaltigen Entwicklung gestalteten thematischen Darstellungen von Zukunftsvisionen zu verschiedenen Aspekten des Lebens – Mensch, Umwelt, Basic Needs, Ernährung, Gesundheit, Energie, Wissen-Information-Kommunikation, Zukunft der Arbeit, Mobilität –, und als Epilog „Das 21. Jahrhundert“.

Im Rahmen seines partizipativen Ansatzes wurden rund 40 im Rahmen eines Wettbewerbs ausgewählte und von deutschen BürgerInnen eingereichte Ideen Bestandteil des Konzepts. Diesem ersten Schritt folgte ein Diskursverfahren zur Integration von Fachbeiträgen aus Verbänden, Ministerien und NGOs in die Ausstellungsplanung. Für jedes Thema wurden internationale Arbeitsgruppen etabliert. Das Ende des Diskussionsprozesses bildeten öffentliche Symposien pro Thema, die zur Gestaltung der Ausstellung überleiteten und den Anstoß für den weiteren öffentlichen Diskurs geben sollten, ein Ansinnen, das auf interne Kritik der EXPO Betreiber stieß.

Neben dem Themenpark als verortetes Projekt der EXPO 2000 war die Weltausstellung auch ein globales Projekt, das weltweit NGOs und Verbände in die Konzeptgestaltung einbezog. Diese „externen Projekte“ stellten ein Novum in der Geschichte der EXPOs dar und sollten der Globalität gesellschaftlicher Entwicklungen Rechnung tragen. Darüber hinaus fanden während der EXPO der „Global Dialogue“ via Internet statt.

Die Verankerung in der Region – Ausfluss des Nachhaltigkeitsparadigmas – fand ihren Ausdruck in der Entscheidung, die Detailplanung und den Aufbau der Architektur einem Konsortium aus mittelständischen Handwerksbetrieben anstelle internationaler Produzenten zu überlassen.

Das Ergebnis dieses Prozesses ist ein Bild aus zahlreichen Elementen, die im Rahmen des diskursiven Gestaltungsprozesses von verschiedenen Seiten und gesellschaftlichen Domänen eingebracht wurden. Die EXPO 2000 verstand sich somit auch als Abbild der Zivilgesellschaft zur Jahrtausendwende: „Eine Ausstellung in Echtzeit und unter Realbedingungen entstanden, das heißt, die Realität wird zum Ausstellungsobjekt deklariert, die Zukunftsentwürfe werden auf die heutige Realität projiziert“ (Roth et.al. 2000a, 005)

Mit dem partizipativen, die Technik kritisch reflektierenden Ansatz waren aber Spannungen und Reibungsflächen vorprogrammiert, was sich zum einem im zähen Ringen um Konzepte, und zum anderen bei der Umsetzung des Konzeptes in die räumliche Gestaltung äußerte. Allerdings sind Auseinandersetzungen zwischen Wissenschaft und Szenographie als kreativ-künstlerischer Technik nicht nur bei Weltausstellungen vor. An seine Grenzen kam der integrativ-partizipative Ansatz der Konzeption dort, wo Partialinteressen nicht mehr ausreichend abgebildet und berücksichtigt werden konnten. Beispielsweise sprang die NGO Greenpeace nach anfänglicher Beteiligung und das Industrieunternehmen Volkswagen infolge umweltpolitischer Bedenken im einen und paralleler Aktivitäten – Aufbau der konzerneigenen Ausstellung in Wolfsburg – wieder ab. Die Industrie stand dem Konzept anfangs kritisch gegenüber, da diese Technik verkaufen, aber nicht hinterfragt sehen wollte. Ebenso winkten einige deutsche Umweltverbände von Beginn an ab mit der Begründung, dass eine Weltausstellung per se nicht nachhaltig sein könne. Zahlreiche Projekte von weltweiten Umweltverbänden kamen aber über das externe EXPO-Projekt wieder über die Hintertür in die Ausstellungen. Mit Ausnahme der Max-Planck- und der Fraunhofer-Gesellschaft waren Wissenschaft und Forschung bei der EXPO-Konzeption nicht präsent. Neben Umweltorganisationen gab es eine starke Gegenbewegung bis hin zu militanten Protesten gab es aus den Reihen

von Dritte-Welt-Gruppen und linksautonomen Kräften, die das Format Weltausstellung an sich als Ausdruck eines kapitalistischen Systems ablehnten (Kretschmer 1999: 263).

Folgt man den Ausführungen von Kretschmer (Kretschmer 1999: 268), war die Umsetzung des Themenparks in Form einer inhaltlichen Mitarbeit der Wirtschaft sowie eines Interessensausgleichs mit allen Akteuren letztlich nicht so erfolgreich, wie geplant. So wurden letztlich doch Flächen des Themenparks an Unternehmen einfach verkauft und damit Einfluss auf die Gestaltung abgegeben.

Aus Sicht der im vorhergehenden Kapitel dargestellten Analyse von Zukunftsausstellungen und -museen lässt sich die EXPO 2000 folgendermaßen darstellen:

Organisatorisches Setting: Über das Konzept universeller Weltausstellungen hinaus war die EXPO 2000 Hannover bemüht, die Konzeption und Organisation in einen neuen Rahmen zu stellen: Neben dem Novum des weltweiten Einbezugs von Akteuren, der ein über die engen lokalen bzw. regionalen Grenzen hinausgehendes Denken im Sinn globaler Entwicklung ermöglichte, liegt die Besonderheit der EXPO in ihrem diskursiv-partizipativen Gestaltungsprozess, der sich dem Paradigma nachhaltiger Entwicklung in Gleichberechtigung von staatlichen Institutionen, Zivilgesellschaft und Wirtschaft verschrieb. Der Vorteil: Zukunft bzw. die Entwicklung der Gesellschaft wird Gegenstand eines reflektierten Prozesses, der sich an der Realität orientiert und technikenthusiastische Visionen vermeiden hilft. Der Nachteil: Die eingeschränkte Steuerbarkeit dieses Prozesses, der infolge der geforderten Offenheit leicht zu einer Spielwiese machtpolitischer Interessen wird.

Inhaltliche Fokussierung: Als universelle Weltausstellung behandelte die EXPO 2000, insbesondere der Themenpark als Herzstück, naturgemäß ein sehr breites Themenspektrum, das alle relevanten Entwicklungsfelder der Menschheit behandelte. Die Metathemen boten Raum, die jeweiligen Gegenstände breit darzustellen. Konkretisiert wurden diese Themen über die Szenographie, die sie anschaulich machte, sowie über die Antworten auf die aufgeworfenen Fragen, etwa in Form technologischer Lösungsangebote.

Perspektivische Fokussierung: Charakteristikum der EXPO 2000 war ihre globale Ausrichtung bei Konzeption und Diskussion während der Ausstellung. Als universelle EXPO war auch ihr Konzept universalistisch: Die im Themenpark behandelten Themen nahmen die Entwicklung der gesamten Menschheit in den Fokus, repräsentiert durch zahlreiche Projektpräsentationen von NGOs, Verbänden und Organisationen aus anderen Ländern bzw. internationalem Format, wodurch nicht nur unterschiedliche soziale, sondern auch verschiedene kulturelle Perspektiven ermöglicht wurden.

Zeitliche Fokussierung: Gerade hinsichtlich der Darstellung von Zukunft ist die EXPO 2000 ein interessantes Fallbeispiel, da diese aus mehreren Perspektiven betrachtet werden konnte. Zeitliche Linearität und eindimensionaler Fortschritts Glaube wurden damit aufgebrochen:

Zum einen bot der Ausstellungsteil „Planet of Visions“ die Möglichkeit, über Utopien der Vergangenheit über eine bessere Welt zu reflektieren. Die thematischen Ausstellungsblöcke Umwelt, Energie, etc. boten die Gelegenheit, nachhaltige, quasi in der unmittelbaren Zukunft realisierbare Lösungen für Probleme der Gegenwart kennen zu lernen. Zum anderen konnten die BesucherInnen im Ausstellungsteil „Das 21. Jahrhundert“ (vgl. Loriers 2000: 053ff.) einen Blick in die Gegenwart aus der Zukunft – dem Jahr 2100 – werfen, d.h. die Zukunft war der Ausgangspunkt für eine archäologische Reise bis in die Gegenwart, die an bestimmten Zeitpunkten und Orten halt machte, und Rückschlüsse auf den Alltag zu bestimmten Zeitpunkten und an bestimmten Orten ermöglichte. Begleitet wurden die BesucherInnen von einer fiktiven Journalistin, die im Verlauf an Alter abnahm. An den archäologischen Fundorten wurden die BesucherInnen über den Zustand der Welt zum jeweiligen Zeitpunkt informiert.

Die EXPO 2000 war damit ein Konzept aus verschiedenen Darstellungsformen von Zukunft, die sowohl Vision, Imagination wie auch Extrapolation bestehenden Wissens umfasste. Sie war gegenwärtige Zukunft und zugleich zukünftige Gegenwart.

Kuratorisches Konzept und Vermittlung: Zentrales gestalterisches Element des Themenparks war die „(Re-)Konstruktion [von] menschlichen Lebenswelten unter Einbeziehung von Zukunftsszenarien“ (Roth 2000a: 002), die sich an sozialanthropologischen Modellen orientieren. Damit waren sowohl durch den Menschen selbstverantwortlich bestimmbare Lebenswelten, wie Mobilität, Arbeit oder Wissen, als auch solche, die veränderbar, aber nicht bestimmbar sind, umfasst. Insgesamt lässt sich das kuratorische Konzept stark von den Prinzipien und Instrumenten nachhaltiger Entwicklung leiten, zeigt also Zukunft als gestaltbar, Entwicklung als steuerbar im Sinn einer Selbstorganisation des Menschen. Zukunft ist dabei nicht Science Fiction, sondern Vision aus dem Blickwinkel von Menschen und ihren Lebensrealitäten. Als Weltausstellung überwiegt aber auch in Hannover ein stark szenographischer Ansatz, der den Besuchenden vorgibt, und weniger zur Diskussion stellt. Die ist dem Rahmenprogramm sowie dem über das Internet geführten „Global Dialogue“ als eigene Schiene vorbehalten.

IV.1.3. Die Ausstellung „Sieben Hügel“

Im selben Jahr 2000, in dem die Weltausstellung in Hannover über die Bühne ging, zeigten die Berliner Festspiele als Beitrag der deutschen Hauptstadt zu den zahlreichen weltweiten Millenniumsaktivitäten die Ausstellung „Sieben Hügel – Bilder und Zeichen des 21. Jahrhunderts“. Sie will einen Ausblick geben auf eine Welt von morgen, Aufklärung und Orientierung bieten. Das Medium dabei sind Visualisierungen.

Das Selbstverständnis der im Martin-Gropius-Bau gezeigten Ausstellung war ein anderes als jenes der EXPO 2000: „Kaleidoskop aus Kultur, Wissenschaft, Hightech und Sciencefiction“, oder „Wunderkammer des Wissens“ sind Beschreibungen, die der damals regierende Bürgermeister von Berlin in seinem Vorwort des Katalogs findet (Sievernich et.al. 2000: 009). Bewusst zur gleichen Zeit, Mai bis Oktober, wie die Weltausstellung angesetzt, will „Sieben Hügel“ einen Kontrapunkt zur EXPO setzen (Eckhardt 2000: 010). Finanziert wurde „Sieben Hügel“ von der deutschen Lotto-stiftung, der öffentlichen Hand sowie unter Mitwirkung von Unternehmen mit einem großzügig bemessenen Budget von rund 14 Mio. Euro.

Eckhardt, Intendant der Berliner Festspiele, sieht in seinem Beitrag zum Ausstellungskatalog im Zentrum des Ausstellungskonzepts die Frage „Was ist der Mensch?“, gestellt von einer Allianz aus Wissenschaft und Kunst. Die Ausstellung sollte „das Wissen der Epoche zur Anschauung bringen, Bilder und Zeichen vermitteln, die uns in das 21. Jahrhundert begleiten werden, und soll ein Beitrag zur Gestaltung künftiger Lebensbedingungen des Menschen sein“ (Eckhardt 2000: 010). Oder anders formuliert: Gegenstand der Ausstellung sind visualisierte und inszenierte Entwicklungstrends des 21. Jahrhunderts aus einer wissenschaftlich-technologischen Perspektive des Jahres 2000.

Das Ausstellungskonzept umfasst sieben Teile, quasi Ausstellungen in der Ausstellung: Dschungel, Kosmos, Zivilisation, Glauben, Wissen und Traum sind die Titel dieser Teile, die durch den Ausstellungsteil „Kern“ zusammen gehalten werden. Im Kern werden die zentralen Zukunftsperspektiven gezeigt. Die Bühnenbildnerische Konstruktion von Ken Adam, der durch seine Engagements für James Bond-Filme bekannt gewordene Szenenbildner, ist gleichsam eine Metapher für die Zukunft, deren Deutungen immer nur Konstrukt sind. Über diese Metaebenen erzählt die Ausstellung moderne Technologie und wissenschaftliche Möglichkeiten, von der Gentechnologie bis zur Robotik und künstlichen Intelligenz, von der subatomaren Teilchenforschung bis zur Weltraumfahrt, und der Informationstechnologie zur Bewältigung des Wissenszuwachses bis zur Hirnforschung.

Bewusst dem Konzept des Edutainment und des Themenparks entgegen gestellt, wurde „Sieben Hügel“ von den Veranstaltern als Wunderkammer verstanden, in der, wie Eckhardt es weiter formuliert, wissenschaftliche Erkenntnisse den Visionen der Künste gegenüber gestellt werden. Das kuratorische Konzept zielt auf die Erzeugung von Spannung, die aus der Konfrontation von Polen

entsteht: Tradition und Innovation, Alltägliches und Metaphysisches, Körperliches und Virtuelles, usf. In der Wissenschaftstradition Berlins steht die Rolle von Wissenschaft für die Themen der Ausstellung: Sie soll Orientierungswissen in einer immer komplexer und unverständlicher werdenden Umgebung sein: „Wissenschaft als Archäologie der Zukunft“, formuliert ein Rezensent (Baumunk 2001: 186). Gleichzeitig beleuchtet die Ausstellung die Rolle der Religion und Metaphysik für die Frage nach der Zukunft.

Ähnlich wie die EXPO 2000 nähert sich auch „Sieben Hügel“ dem Thema Fortschritt und Technik skeptisch an, ohne sich jedoch dezidiert einem Nachhaltigkeitsparadigma zu unterwerfen, oder fertige Rezepturen und Heilslehren für die Zukunft anzubieten. Die Ausstellung positioniert sich bewusst als intellektuelle Schau, die bei der Gestaltung von Zukunfts- und Entwicklungsfragen die Rolle der Wissenschaft betont und versucht, abstraktes wissenschaftliches Denken über die Ästhetik der Kunst zu vermitteln.

Konzipiert wurde „Sieben Hügel“ von einem Team internationaler WissenschaftlerInnen und KuratorInnen, in Allianz mit renommierten KünstlerInnen, die die Gestaltung übernahmen. Wie beim Themenpark in Hannover setzt „Sieben Hügel“ in Berlin stark auf die Szenographie. Die visuelle Vermittlung der Inhalte – über die Inszenierung und multimediale Mittel – stellt aus Sicht der KuratorInnen die Klammer von Wissenschaft und Kunst dar. Sie bauen damit auf der Annahme auf, dass das 21. Jahrhundert ein visuell bestimmtes sein wird: Erst durch die Visualisierung werden Erkenntnisse der Wissenschaft nachvollziehbar und verständlich. Gleichzeitig ist Visualisierung künstlerische Ausdruckform. Die Metapher der Wunderkammer sollte verdeutlichen, welche Auffassung des Zusammenwirkens von Wissenschaft und Kunst die Ausstellung vertritt (vgl. Sievernich et.al. 2000: 013).

Jeder Ausstellungsteil wurde dementsprechend von einem eigenen Künstler gestaltet und erhielt damit sein eigenes Gesicht. Obwohl sich „Sieben Hügel“ in der Umsetzung des Konzepts zahlreicher, aus verschiedenen Museen und Sammlungen entliehenen Objekte bediente, treten diese hinter das szenographische Konzept zurück, wirken willkürlich im Raum angeordnet und verlieren ihre potenzielle Erzähkraft. Die bildliche Vermittlung ist dabei vorrangig vor der textlichen Vermittlung. Dort, wo Informationen sich über Inszenierte nicht erschließen, setzte die Ausstellung auf multimediale, interaktive Inhaltsvermittlung. Ein Zugang, der auf starke Kritik stieß, weil er den Besuchenden zu stark im Unklaren über die Ziele der Schau und ihren Perspektiven für das 21. Jahrhundert lässt²⁰.

Um die Zukunft darstellbar zu machen, greift auch das Konzept von „Sieben Hügel“ zunächst auf die Vergangenheit zurück, zeigt bspw. wie Menschen im Altertum mit Prophezeiungen umgegangen sind. Der Blick in die Zukunft ist dominiert von den auf Wissenschaft aufbauenden technologi-

²⁰ Vgl. <http://www.morgenwelt.de/kultur/000612-siebenhuegel.htm>, 04.10.2008, weiters: http://www.cyberday.de/news/ausgabe_100009.htm, 04.10.2008; <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,77856,00.html> 04.10.2008

schen Möglichkeiten, der, so kritische Stimmen, szientistisch und wenig reflektiert ausfällt, ja bis zum Vorwurf der Wissenschaftsreligion geht²¹. Der Ausstellung geht es also sowohl um die Menschheitsfrage des „Woher“, als auch um das „Wohin“. Die Antworten auf die Fragen versucht die Ausstellung im zentralen Ausstellungsteil „Kern“ zu geben.

Die Besuchenden werden aufgefordert, das, was sie in der Ausstellung sehen, danach weiterzudenken. Nach den kritischen Kommentaren der Presse zu schließen, dürfte dies jedoch durch den Umstand der geringen Verständlichkeit und – ganz nach Art einer Wunderkammer – zumindest scheinbaren Beliebigkeit des Gezeigten erschwert werden. Das Staunen und das sinnliche Erfahren scheinen in der Ausstellung über die diskursiven Formen des Deutens oder Verhandeln gestellt worden zu sein. Insgesamt hat „Sieben Hügel“ jedoch nicht nur kritische Stimmen, sondern auch zahlreiche enthusiastische Zustimmung seitens der Presse hervorgerufen und insgesamt stark polarisiert, „von der ‚Enzyklopädie der Berliner Republik‘ bis zum ‚psychedelischen Zukunftsglamour‘“ (Baumunk 2001: 184).

Organisatorisches Setting: „Sieben Hügel“ als thematische Ausstellung wurde nicht von einem Museum, sondern mit den Berliner Festspielen von einem Ausstellungshaus ohne Sammlung getragen. Durch ihre thematische Ungebundenheit und ihr Raumangebot waren die Festspiele mit dem Martin-Gropius-Bau der ideale Veranstaltungsort für die gezeigte Form von thematischen Großausstellungen, die ab den 1980er Jahren bis nach dem Millennium boomen und auf dem wachsenden kulturgeschichtlichen Interesse breiter Schichten der Bevölkerung sowie auf dem Trend hin zu Event-Kultur aufbauen (vgl. Baumunk 2001: 182). Für die Ausstellung wurde ein Team externer KuratorInnen, je eine/r pro Ausstellungsteil, WissenschaftlerInnen und KünstlerInnen engagiert und Objekte sowie Kunstwerke weltweit aus Museen und Sammlungen entliehen. Zusätzlich wurde Unternehmen die Möglichkeit geboten, eigene Entwicklungen zu präsentieren, bspw. Die Konzerne Honda und Sony mit Robotikprodukten. Die Dimension der Ausstellung – rund 8000m², 14 Mio. Euro Budget – wurde durch eine gemeinsame Finanzierung von öffentlicher Hand, hier der Spezialfall der deutschen Lottostiftung, und Unternehmen ermöglicht.

Inhaltliche Fokussierung: Fast esoterisch mutet es an, wenn mit der Wahl von sieben Themen, die für die Entwicklungen der Menschheit im 21. Jahrhundert maßgeblich sein sollen, auf die „Sieben Säulen der Weisheit“ referiert wird. Die Ausstellung weist einen sehr stark universalen Charakter auf. Die häufig geäußerte Kritik der Beliebigkeit deutet drauf hin, dass diese weder thematisch, formal noch über bestimmte Medien fassbar war. Das Konzept zielte letztlich auf eine Art Weltharmonie, die weder zeitliche, räumliche noch inhaltliche Strukturierungen vornehmen will und sich in Allianz von Kunst und Wissenschaft an der Wunderkammer orientiert, und gerade mit einem visuell-künstlerischen, leicht esoterischen Zugang den Menschen die Wissenschaften näher bringen und – frei interpretiert – damit letztlich ein cartesianisches Weltbild retten will.

²¹ <http://www.heise.de/tp/r4/artikel/3/3535/1.html>, 04.10.2008

Perspektivische Fokussierung: „Sieben Hügel“ ist nicht nur thematisch gesehen eine Universalausstellung, sondern auch ihr Bezugspunkt ist die gesamte Welt, die gesamte Menschheit. Der globale Zugang wurde durch die Wahl von KünstlerInnen aus verschiedenen Erdteilen realisiert (wenngleich hier bestimmte Regionen wie Afrika oder China ausgespart blieben), die Ausstellung selbst machte diese unterschiedlichen kulturellen Zugänge aber nicht sichtbar. Im Fall der „Sieben Hügel“ fragt sich jedoch, ob der universale Zugang, der Zuschnitt auf die Frage danach, was der Mensch sei, nicht doch den kulturellen Bias westlicher Gesellschaftsformen in sich trägt.

Zeitliche Fokussierung: Baumunk, Co-Kurator der Ausstellung, sieht den konzeptiven Ansatz der tendenziellen Entgrenzung auch auf die Zeitdimension erstreckt. Wenngleich „Sieben Hügel“ als Zukunfts-Ausstellung aufgefasst wurde, sollte Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft als Ausprägungen zeitlicher Dimension in ihrer Einheitlichkeit und Omnipräsenz verstanden werden. Auch bei der Zeit geht es um ein Verschwimmen von Illusion und Realität (vgl. Baumunk 2001: 186f.) Antike Statuen wie jene Athena aus der pergamesischen Bibliothek waren ebenso präsent, wie der Roboterhund von Sony, virtuelle Modelle von Städten ebenso wie Kunstwerke vergangener Epochen. Baumunk selbst bezeichnete die Ausstellung als Millenniumsausstellung (Experteninterview Baumunk). Die Zukunft wurde in der Ausstellung „Sieben Hügel“ damit nur gedeutet, nicht aber extrapoliert, und schon gar nicht in Visionen festgemacht. Baumunk gab auf die Frage, warum „Sieben Hügel“ keine Zukunftsausstellung sein sollte, die Antwort: „Der Gott des Orakels von Delphi verbirgt nichts und verspricht nichts, aber er gibt Zeichen. [...] entsprechend [...] war ja [...] auch der Untertitel der Ausstellung formuliert: ‚Bilder und Zeichen des 21. Jahrhunderts‘“ (Experten-Interview Baumunk, 12.05.2008).

Kuratorisches Konzept und Vermittlung: „Sieben Hügel“ einzuordnen in ein Schema von Ausstellungstypen, fällt schwer. Die Schau war von Szenographie als Display für die Exponate dominiert. Obwohl sie zahlreiche Objekte aus der Wissenschaftsgeschichte zeigte und Technologie multimedial veranschaulichte, lässt sie nicht dennoch nicht als Science Center bezeichnen, und trotz der vielen Kunstwerke schon gar nicht als Kunstaussstellung. „Sieben Hügel“ war jedoch auch keine (Gegen-)EXPO im Kleinformat, trotz der Demonstration von Produktinnovationen aus Großkonzernen der Wirtschaft. Wenngleich die Wunderkammer der Renaissance und des Barock oft als Referenz genannt war, hielt sich die Ausstellungsgestaltung nur teilweise an die Prinzipien der vormodernen Wissensspeicher und Sammlungen. Im Grunde war „Sieben Hügel“ alles in einem, in gewisser Weise eine (postmoderne) Mixtur aus unterschiedlichen kuratorischen Praxen und Gestaltungsformen, bei der die inhaltliche Vermittlung stark über das Visuelle, Assoziative, Allegorische, Sinnliche ablief. Dass Grenzen in der Ausstellung verschwammen, zumindest in einer gesamthaften Betrachtung, war durchaus gewollt. Ein Spannungsverhältnis aus Illusion und Realität sollte entstehen und die Ausstellung zu einem Gedanken-Spiel machen, das zur Auseinandersetzung mit Wissenschaft einlädt (Baumunk 2001: 192). In der Vermittlung der Inhalte an die Besuchenden überwogen demnach die Szenographie, die Visualisierung und das Objekt, für die Informationen via Text sind zum einem großen audiovisuelle Medien eingesetzt.

IV.1.4. Ars Electronica Center – Ein Zukunftsmuseum

„Seit 1979 ist Ars Electronica eine in ihrer spezifischen Ausrichtung und langjährigen Kontinuität weltweit einmalige Plattform für digitale Kunst und Medienkultur, die von vier Säulen getragen wird“²²: Dem Festival Ars Electronica, dem Prix Ars Electronica, dem Ars Electronica Center (AEC) und dem Ars Electronica FutureLab. Träger ist die Ars Electronica Linz GmbH, die zur Unternehmensgruppe der Stadt Linz gehört.

Die Ars Electronica²³ wurde 1979 als jährliches Festival für Kunst, Technologie und Gesellschaft in Linz ins Leben gerufen. Zu Beginn noch ein Nebenprodukt des Brucknerfestivals, wofür die Linzer Klangwolke mitentwickelt wurde, emanzipierte sich die Ars Electronica rasch als eigenständiges Festival. Jährlich steht ein thematischer wissenschaftlicher, gesellschaftspolitischer oder kunstspezifischer Schwerpunkt im Fokus. Mission des Festivals ist es, mit dem Thema in den öffentlichen Raum zu gehen und publikumswirksam zu vermitteln. 1987 wurde die Ars Electronica um den gleichnamigen Prix erweitert. Verliehen im Rahmen des Festivals ist er Wettbewerb für Cyber-Art und vereint MedienkünstlerInnen aus aller Welt in Linz zur Präsentation ihrer Innovationen und künstlerischen Leistungen. Durch seinen mittlerweile hohen Stellenwert im internationalen Kulturbetrieb ist der Prix zum Trendbarometer für die Entwicklung der Neuen Medien bzw. der Kommunikationstechnologie geworden. Sein Archiv bietet einen profunden Überblick über die Entwicklung dieser Technologie. Das FutureLab ist ein Medienkunstlabor in Linz, das gleichsam die Entsprechung des Ars Electronica Anspruchs in Form eines Entwicklungslabors darstellt: Im Spannungsfeld von Kunst, Gesellschaft und Technologie zu agieren. Seit 1996 forscht und entwickelt es, arbeitet für Unternehmen, Forschungseinrichtungen und Kulturinstitutionen, erarbeitet New-Media-Anwendungen für die Architektur, im Information-Design, realisiert Ausstellungen, und verbindet im Atelier-Labor Musik und Computertechnologie. Aktiv war das FutureLab bspw. für die Ausstellung im Londoner Millenniums Dome, für Visualisierungen von Musik, und erarbeitete den Cage, den virtuellen Raum, der im Ars Electronica Center zu begehen ist.

Näher dargestellt werden soll hier nur das Ars Electronica Center, seinem Selbstverständnis nach ein Zukunftsmuseum, und das Ars Electronica Festival 2004 „Timeshift –The World in Twenty Five Years“. Allerdings entsprechen die Wechselwirkungen zwischen den vier Säulen dem Wesen der Ars Electronica, wodurch eine komplette Abgrenzung nicht möglich, und auch nicht gewünscht ist, stellt doch die Konstruktion der Ars Electronica ein interessantes Modell eines umfassenden, in zahlreiche Felder der Gesellschaft hineinwirkenden Kulturbetriebs auf dem Gebiet der Entwicklung und Anwendung zukunftsweisender Neuer Medien dar.

²² <http://www.aec.at/de/about/index.asp>, 05.10.2008

²³ Für die Darstellung der ars electronica: <http://www.aec.at/de>, 05.10.2008

Das 1996 eröffnete AEC bezeichnet sich als „Tor zur Welt der digitalen Interaktion“ (AEC 2004), sowie als „Prototyp eines ‚Museums der Zukunft‘“²⁴. Es bereitet Informations- und Kommunikationstechnologien, kurz IKT, für ein breites Publikum auf und zeigt ihre Auswirkungen auf Kunst, Arbeitswelt und Freizeit. Alle Ausstellungen sind gemäß der Natur der IKT interaktiv ausgelegt und laden BesucherInnen ein, sich mit den gezeigten Technologien einzulassen. Damit setzt das AEC stark auf die Wirkung von Hands-on in der Vermittlung der Inhalte. Interessanterweise fehlt in der Selbstdarstellung die Bezeichnung Science Center, obwohl das AEC viele Merkmale von Science Centern trägt (vgl. die Definition der Science Center in Kap. III).

Seinen Ursprung hat das AEC im Ars Electronica Festival und im Prix Ars Electronica. Es entstand aus dem Wissen, dass mit der Gegenwart zukunftsorientiert umgegangen werden muss (Die nachfolgende Beschreibung ist einem Artikel seines Direktor, Gerfried Stocker entnommen. Stocker 1996). Das AEC ist damit gleichsam die verortete, dauerhafte Institutionalisierung des Festivals und Prix, das in Verbindung mit dem FutureLab nicht nur vermittelt, sondern permanent entwickelt, forscht und mediale Lebensräume gestaltet. Gerfried Stocker, seit Beginn Geschäftsführer des Centers und Mitglied des Festival Direktoriums, sieht die Bestimmung des AEC im „künstlerischen Engagement als Leitbild für die Navigation durch die in einer Mediamorphose begriffenen Welt; als Motor für die gesellschaftliche Konfrontation mit den neuen Rahmenbedingungen unserer Zeit; als Ressource für die anstehende Gestaltung und Akulturation der neuen medialen Lebensräume.“ (Stocker 1996: 46)

Seine Funktion sieht Stocker als Infrastruktur, Impulsgeber und kulturellen Kompetenzträger, sowie als ein Projekt der Kunst der Kultur als Techno-Evolution. Um der Falle kurzlebiger Technomodern und Hypes zu entgehen, ist das AEC „work in progress“. Seine Exponate sind Resultate einer auch vor Ort stattfindenden künstlerischen Herangehensweise an IKT. Es soll Kreative, TechnikerInnen und MedienkünstlerInnen nach Linz ziehen, damit diese dort in offener, nicht konzeptiv gesteuerter Atmosphäre im gegenseitigen Austausch arbeiten können. Über das AEC sollen sie und ihre Arbeit in Interaktion mit der Öffentlichkeit treten. Das AEC – in Verbindung mit dem FutureLab – ist daher zugleich Produktions- und Präsentationsraum. Im Rahmen des Ars Electronica-Ansatzes der Auseinandersetzung mit dem Sphären Kunst, Technologie und Gesellschaft sieht sich das AEC auch als Ort des Diskurses rund um die Bedeutung der IKT bzw. der digitalen Medien für die Gesellschaft und ihre Entwicklung hin zu einem Informationszeitalter.

Das Center mit über 2500m² Fläche weist Wechsel- und Dauerausstellungen wie bspw. den Cave auf und bietet zahlreiche Vermittlungsangebote für verschiedene Altersgruppen, wobei Jugendliche und SchülerInnen einen Schwerpunkt bilden. Derzeit wird das AEC um einen Zubau erweitert, der mit Jahresbeginn 2009 zum Start des Kulturhauptstadtjahres Linz eröffnet werden soll. Die Fläche wird damit um 4000m² wachsen, womit auch das FutureLab neue Räumlichkeiten bekommt. Geplant ist, das FutureLab noch stärker in das AEC zu integrieren, um so den Wechselwir-

²⁴ <http://www.aec.at/de/about/index.asp>, 08.10.2008

kungen zwischen Lab und Center mehr Raum zu geben und Ausstellungen damit noch stärker an Innovation und technologische Diskurse anbinden zu können²⁵. Mit dem Zubau wird es daher vermutlich zu einer Neuaufstellung der bestehenden Ausstellungen kommen, wodurch neuen Entwicklungen Raum gegeben werden kann. Das Problem, mit dem die dauerhaften Ausstellungsteile des AEC kämpfen, ist die rasante Entwicklung ihres Gegenstands, der digitalen IKT. Manche der Exponate wie etwa der Cave muten nach wenigen Jahren bereits überholt an, haben den Glanz als Innovation verloren und wandeln ihren Charakter vom Zeugnis des Fortschritts hin zum musealen Gegenstand, der einen kulturgeschichtlichen Blick ermöglicht. Wenngleich dies wohl nicht intendiert ist und sich das AEC dieser Gefahren bewusst ist, liegt aber vielleicht gerade in dieser für die Besuchenden leicht zu erlebenden Bedeutungstransformation der Exponate der Reiz des „Museums der Zukunft“.

Zu seinem 25-jährigen Bestehen widmete sich 2004 das Festival unter dem visionären Titel „Timeshift – die Welt in 25 Jahren“ der Zukunft. Demgemäß war sein Programm von Zeitenwandel und Umbruch geprägt. Timeshift war gleichzeitig Rück- und Vorschau, wobei die in 25 vorhergehenden Festivals angesammelten Erfahrungen und künstlerisch-technologischen Entwicklungen ein Archiv bildeten, aus dem sich leichter ein Ausblick auf die Zukunft wagen lässt. So sah der Katalog des Festivals die 25 Jahre „als Zeitraum, in dem die Ars Electronica zum Logbuch der Entwicklungen neuer Kunstformen, neuer künstlerischer Praktiken und damit einhergehender Grenzüberschreitungen wurde“ (Stocker et.al. 2004: 11). Mit diesem Archiv im Hintergrund stellte sich das siebentägige Festival im Symposium, Konferenzen, Ausstellungen und anderen Formaten Fragen nach dem Umgang der Gesellschaft mit neuen, teils konvergierenden Technologien sowie umgekehrt die Prägung der Gesellschaft durch die Technologie im nächsten Vierteljahrhundert.

Organisatorisches Setting: Das AEC zusammen mit dem FutureLab kann als die räumliche Entsprechung und das organisatorische Fundament des Ars Electronica Festivals gesehen werden. Es ist quasi die permanente Verankerung des Festivals in der Stadt Linz und zur Bevölkerung hin. Das AEC versteht sich Prototyp des Museums der Zukunft, wobei es keine Sammlung im engeren Sinn aufweist. Zwar erfüllt das AEC eine Reihe der Definitionskriterien von ICOM, ist aber beispielsweise nicht Mitglied des Österreichischen Museumsbundes. Ohne selbst den Begriff zu verwenden, ist die Konzeption des AEC jener eines Science Centers näher, erfüllt aber in Verbindung mit dem Festival wiederum jene Charaktereigenschaft, die Museen für sich in Anspruch nehmen, nämlich das soziokulturelle Umfeld von Technologie zu beleuchten. Wie eingangs beschrieben, entspricht die Institution Ars Electronica dem von Rectanus formulierten Begriff des „Meta-Museum“ (Rectanus 2006: 394).

Das Festival selbst kann nach 29 Auflagen als institutionalisierte Form eines Zukunftsdiskurses betrachtet werden, der seine Form gefunden hat und von dem starke Impulse für die jeweiligen Themenstellungen ausgehen. Zu beachten ist, dass das Gebäude Ars Electronica auf den vier Säulen

²⁵ Vgl. www.aec.at/de/center/, 06.10.2008

len Festival, Prix Center und FutureLab ruht und starke Interdependenzen bestehen, wobei es im Rahmen einer detaillierteren Analyse allerdings interessant wäre, zu sehen, welche Säule tragender als die anderen sind.

Inhaltliche Fokussierung: Erst durch den klaren Fokus auf digitale Informations- und Kommunikationstechnologien, neue Medien, als Vehikel und ein klares strategisches Konzept in Form der Auseinandersetzung mit den Wechselwirkungen zwischen Kunst, Technologie und Gesellschaft wird ein universeller Zugang zum Thema, der in der Lage ist, unterschiedliche und zunächst vermeintlich abstrakte Aspekte zu konkretisieren, erst ermöglicht. Aus der Kombination der angesprochenen Sphären, des Gegenstandes und der unterschiedlichen Formate der Vermittlung und des Diskurses werden zahlreiche Spielvarianten und Perspektiven eröffnet. Darin liegt aber das Risiko: Der Überdehnung, der Beliebigkeit, der Festivalisierung, der Unschärfe auf Kosten der Qualität²⁶. Darüber hinaus wird ein Konzept, das auf eine Gleichberechtigung von Technologie und Kunst im Umgang miteinander setzt, leicht angreifbar, da offenbar noch nicht ausdiskutiert und festgelegt ist, wo die Kunst endet und die Technologie beginnt, bzw. ob nicht Kunst, die Technologie lediglich verbrämt, vorgeschoben wird, um Fortschritt zu verkaufen²⁷.

Perspektivische Fokussierung: „Interdisziplinarität und die offene Begegnung internationaler Experten aus Kunst und Wissenschaft mit einem breiten interessierten Publikum charakterisieren das international renommierte Festival Ars Electronica.“²⁸ So lautet die Selbstdarstellung der Ars Electronica, deren internationale, globale Ausrichtung integrativer Bestandteil des Konzepts ist. Im Grunde genommen könnte die Ars Electronica, also Festival und Center, ebenso an anderen Orten der Welt verankert sein.

Zeitliche Fokussierung: Vor allem das Festival 2004 zum 25-jährigen Jubiläum der Ars Electronica verdeutlicht den Umgang mit Zukunft und Entwicklung. Auf Basis seiner umfangreichen Erfahrungen der vorhergehenden Festivals, einem Archiv gleich, sollen im Rückgriff auf diese Vergangenheit frühere Utopien und Entwicklungen ebenso wie Fehlentwicklungen analysiert werden, um darauf Strategien für die Zukunft aufzubauen. Der Rückgriff auf die Vergangenheit war bewusst gewählt: „Eine weitere Erkenntnis war, dass Geschichte für den Diskurs über Zukunft wichtig ist, Sentimentalität hingegen nicht“ (Naimark 2004: 15) Gleichzeitig war es den Veranstaltern wichtig, unterschiedliche Perspektiven zuzulassen, da Entwicklungen abhängig von persönlicher Situation und Generationenzugehörigkeit unterschiedlich wahrgenommen werden. Umgesetzt wurde dieser Ansatz durch die Einladung sowohl arrivierter, älterer Pioniere digitaler Kunst, die über Zukunft sprachen, als auch junger Kommentatoren, die die Vergangenheit, insbesondere der Ars Electronica, beleuchteten. Es geht also bei der Darstellung von Zukunft um beides: Um Prognose

²⁶ Vgl. etwa die Kritiken zum Ars Electronica Festival 2008 in der Tageszeitung Die Presse, <http://diepresse.com/home/kultur/medien/412055/index.do>, 08.10.2008, und zum Festival 2001 in der Online-Zeitschrift Telepolis, <http://www.heise.de/tp/r4/artikel/9/9506/1.html>, 08.10.2008

²⁷ Vgl. <http://user.uni-frankfurt.de/~kerscher/ae96.html>, 08.10.2008

²⁸ Vgl. <http://www.aec.at/de/about/index.asp>, 08.10.2008

und Vision unter Rückgriff auf die Vergangenheit als Ausgangspunkt, wobei die künstlerisch-technologischen Beiträge per se grenz- und erfahrungserweiternd sind und Fortschritt in sich tragen.

Kuratorisches Konzept und Vermittlung: Durch die Exposition bestimmter ausgewählter Entwicklungen im Rahmen der AEC-Dauerausstellung erfahren diese Objekte eine Auratisierung, wie etwa der Cave, trotzdem oder vielleicht gerade weil die Technologie keine Novität mehr darstellt und vielfach Verwendung in der Praxis findet. In dieser raumzeitlichen Fixierung des Festivals liegt aber auch die Gefahr, dass die aufgrund der hohen Entwicklungsgeschwindigkeit flüchtigen digitalen Technologien kontraproduktiv zu den Zielen des Festivals werden, sobald sie im Center als Museum „abgestellt“ sind. Gleichzeitig ist es eine große Herausforderung, mit der Präsentation von Exponaten dem Anspruch des Festivals gerecht zu werden, die Sphären Kunst, Technologie und Gesellschaft zu verbinden, da in der Ausstellung eher die Technologie, das Objekt im Vordergrund steht, als der Diskurs, in den die technologischen Entwicklungen im Rahmen des Festivals über Symposien, Workshops usf. stärker eingebunden sind.

Daran schließt die Stärke des Festivals an: Es entspricht der Festival- und Eventkultur gegenwärtiger Gesellschaften und erzeugt so hohe mediale Aufmerksamkeit zu wiederkehrenden bestimmten Zeitpunkten. Ebenso kann es dem inhärenten Anspruch an Novität und Innovation besser gerecht werden, leichter auf aktuelle Trends und Strömungen reagieren und über aktuelle aufsehenerregende technologische Entwicklungen, wie 2008 jene des sogenannten Image Fulgurators des deutschen Medienkünstlers Julius von Bismarck, leicht an gesellschaftspolitische Diskurse mit starker Zukunftsrelevanz andocken.

IV.2. Die Sicht von Fachleuten

Der Befund der Praxis wurde um die Meinung und Sicht von Fachleuten ergänzt. Befragt wurden die folgenden ExpertInnen: Renate Goebel, Vermittlerin und Museumsberaterin, Bodo Baumunk, vor allem in Deutschland tätiger Kurator, Christian Rapp, Kurator und Ulrike Felt, die eine Professur für Wissenschaftstheorie hält und sich mit Wissenschaftskommunikation auseinandersetzt²⁹.

Gibt es ein Zukunftsmuseum oder zumindest den Begriff? Die Haltungen der befragten Fachleute zu dieser Frage entsprechen ihrem Naheverhältnis zum Museum: Wo die berufliche Tätigkeit über das Kuratieren dem Museum nahe steht, dieses von innen gekannt wird, ist die Skepsis groß und geht zu Aussagen, wie „Zukunftsmuseum ist bestenfalls ein Marketing-Vokabel“ oder „eine vermessene Idee“, da das Museum nicht nur sehr viele wissenschaftliche Disziplinen beherrschen,

²⁹ Die Interviews wurden als Experteninterviews auf Basis eines vorgegebenen Leitfadens geführt. Die Zusammenstellung des Leitfadens basiert auf dem desk research, der der Arbeit voranging. Der Leitfaden der Gespräche findet sich im Anhang.

sondern auch über das Zukunft-Know-how verfügen müsste. Die Hürde, die einem solchen Konzept im Weg steht, wird u.a. in der Zeitdimension gesehen: Alles im Museum ist gegenwärtig, seine Themen Vergangenheit, da sie dann, wenn sie das Museum aufgreift, bereits zuvor formuliert oder konzipiert wurden. Weiters sei es eine Frage der Zieldefinition des Museums, so eine der Positionen: Wenn es seine Aufgabe in der Veränderung von Lebensbedingungen, der Gesellschaft sieht, dann könnte dieser Begriff Zukunftsmuseum vorstellbar sein. Hier sei allerdings zu bedenken, dass die dazu nötige Prognostik mit dem Visualisieren steht und fällt. Eine Einrichtung, die jedoch nicht mit mehreren Sinnen wahrnehmbar ist, in der nicht das Artefakt in verschiedene Beziehungen gesetzt werden kann, sollte nicht in den Museumskontext gestellt werden. Zu bedenken ist auch, dass Aktualität für ein Museum infolge langer Realisierungszeiten einer Ausstellung schwierig einzuhalten ist. Seine Aufgabe liege daher, über das Ausgestellte Relationen herzustellen und für Gegenwarts- und Zukunftsdebatten neue Perspektiven anzubieten.

Der externe Blick fällt weniger skeptisch aus: gerade Museen seien Orte, wo gut über Zukunft nachgedacht werden könnte, wobei eine solche Funktion mit anderen Vermittlungsformen als den üblichen der Ausstellung verbunden wird. Das Vehikel eines Zukunftsdiskurses müsste Werkstattcharakter haben. Der Wert des Museums für diese Zukunftsdiskurse liege darin, dass aus der Darstellung vergangener Zukunft für gegenwärtige gelernt werden kann, etwa am Beispiel ausgestellter Sammlungsobjekte.

Dort, wo der museale oder außermuseale Ausstellungsbetrieb sich mit Zukunft beschäftigt, fallen Unterschiede in der Vermittlungsart auf. Die die Entwicklungen der Gegenwart extrapolierende Zukunftsprognose, die mit wissenschaftlichem ExpertInnen-tum verbunden ist, wird kritisch betrachtet, da sich das Museum infolge des hohen Risikos falscher Prognostik auch leicht angreifbar macht. Die Darstellung von Zukunft als Vision, oder als Deutung in Form von Zeichen und Bildern scheint die adäquatere Methode zu sein, Zukunft darzustellen.

Damit in Verbindung steht auch die Skepsis gegenüber wissenschaftlichen Simulationstechniken, vor allem dann, wenn sie, wie in vielen Fällen, mittels digitaler Medien wie dem Computer vermittelt werden. Zukunftsdarstellung also ja, aber dergestalt, dass sie der Expertise des Museums entspricht: Über Szenographie, Story-line, Zeichen, schlicht eine „kulinarisch“ visuelle Aufbereitung von Vision.

Schlecht bewertet werden Simulationstechniken, die eins zu eins aus der Wissenschaft ins Museum übernommen werden, erstens, weil sie zumeist zu eindimensional, die Welt aber multiparametrig ist und sich schwer im ganzen vorhersagen lässt, zweitens, weil es immer abweichende Meinungen gibt, und daher alle Simulationsmodell ausgestellt sein müssten. Simulationen dieser Art seien jedoch für die Retrospektive interessant. Wo aber Szenarien oder Varianten bildreich und plastisch aufgezeigt werden, die den Menschen Antworten auf Verhaltensweisen und damit verbunden Handlungsoptionen aufzeigen, könnten sie dazu beitragen, die Besuchenden einzubeziehen und ein Nachdenken anzuregen. Als gelungenes Beispiel wird die szenographische Arbeit

von Hélène Robert (vgl. Loriers 2000: 053ff.) im Ausstellungsteil „Das 21. Jahrhundert“ auf der EXPO 2000 in Hannover angeführt, solange solche Simulationen frei von erkennbaren Partialinteressen wie beispielweise von Konzernen sind, ein Ansatz, der für Weltausstellungen kennzeichnend ist, man denke an die Futuramen. Wenn Museen simulieren, sollte dies nicht über den Computer passieren: „Das Museum muss sich immer überlegen, was biete ich, was der Computer nicht bieten kann, ich brauch also nicht Sin-City zu wiederholen, das kann ja auch der Computer“, so einer der Befragten.

An die Frage der Simulation schließt die Art der Vermittlung in einem Zukunftsmuseum an. Die Antworten fallen hiezu unterschiedlich aus: Von der gänzlichen Ablehnung diskursiver Elemente eines Museums als Laboratorium – „diese Metapher finde ich sagenhaft ausgezehrt“ oder „was hinter dem ‚diskursiven Ausverhandeln‘ steckt ist oft genug das genaue Gegenteil eines streng angelegten und danach evaluierten Experiments im Laboratorium – nämlich ein uferloses Palaver“; über ein Plädoyer für objektbezogene Vermittlung und einen Diskurs mithilfe interaktiver Hands-on oder Objekten, „die im Jahr 2004 im Hinblick auf die Entwicklung der nächsten 10 Jahre entstehen, dann im Jahre 2040 mit aktuellen Fragestellungen konfrontiert werden“; bis hin zum Befürworten von Rollenspielen im Museum, um den eigenen Beitrag des jeweiligen individuellen Verhaltens zur Gestaltung von Zukunft aufzuzeigen. Vermittlung brauche aber geschultes, professionelles Personal oder aber ExpertInnen selbst: „Da gab es [in den Niederlanden, Ergänzung des Verfassers], ein Museum, das wie ein Kabinett funktioniert hat wo Topwissenschaftler sich nicht zu schade waren dort mit den Exponaten mit Kindergruppen zu arbeiten“. Gewarnt wird gleichzeitig aber vor dem hohen Kosten- und Personalaufwand diskursiver Vermittlung. Eine der Befragten erachtet es aber auch als wichtig, sich ein Museum und seine Inhalte selbst für sich alleine zu erschließen.

Daran schließt sich die Rolle des Exponats an: Wie in den Antworten zu anderen Fragestellungen bereits durchklingt, kommt dem Objekt für die Vermittlung und für die Fragestellungen in Verbindung mit Zukunftsthemen ein großer Stellenwert zu, und zwar über seine Bedeutung als Zeichenträger vergangener Visionen, als Demonstrationsobjekt in der Vermittlung, als Geschichtenerzähler, als haptisch-sinnliches Erlebnis gegenüber den virtuellen digitalen Welten des Internets oder Fernsehens, als Archiv und Vergangenheitsspiegel von Zukunftsvisionen, oder als Auslöser von Phantasien – „ich ‚kontextualisiere‘ nicht auf dem Display sondern im Kopf. Dort läuft der Film oder die Erzählung ab und genau das ist die Kunst der Ausstellung, ob mit oder ohne Medien.“ Im Objekt und seinen Möglichkeiten wird die Stärke des Museums verortet, wobei dieses gezielt und nicht überbordend eingesetzt werden sollte.

Den Abschluss der Gespräche bildete die Bitte, eine Vision eines Zukunftsmuseums darzustellen. Die Antworten zeigen vier verschiedene Richtungen auf:

- Das Museum als Darstellung vergangener Prognosen, wobei Zukunftsvisionen als Imagination von Wünschen und nicht voraussichtlicher Realitäten abgebildet werden;

- Das Museum als universelles Archiv von Zukunftsvorstellungen zu Einzelaspekten, die über die Zeit zu einem Bild der Zukunft zusammengewoben werden;
- Das Museum als realer und symbolischer Raum und Ort der Interaktion oder individuellen Auseinandersetzung von Menschen, die hinsichtlich von Zukunftsvisionen ihre Erfahrungsressourcen einbringen und damit individuelle Entscheidungen, bspw. zu technologischen Fragen, reflektieren;
- Das Museum, das in einer Ausstellung mehrere Zukunftsszenarien, bspw. mit dem Zeithorizont 2050, zu Lebensbereichen über fiktive Biografien aus allen Teilen der Welt erzählt.

V. Conclusio

V.1. Zukunftsmuseum: Bedingungen einer Möglichkeit

Zukunft als Vision und Diskurs ist expliziter und impliziter Gegenstand von außermusealen und musealen Ausstellungen. Sind dabei vorhandene thematische oder universelle Museen im Sinn der ICOM-Definition geeigneter, Zukunftsinstitutionen zu werden, oder sollte das Feld Ausstellungshäusern, den Weltausstellungen oder Festivalformaten wie der Ars Electronica überlassen werden? Baumunk sieht die Lösung darin, dass sich beide „als Pole verstehen, zwischen denen sich Gestaltung jeweils realisiert – ruhige konservative Form und eine gewisse Robustheit einerseits, ungewöhnliche Arrangements, spielerisches Erproben und die Chance größerer Leichtigkeit, die im Vorübergehenden liegt, andererseits (Baumunk 2001: 183).

In die Institution Museum ist in den vergangenen Jahrzehnten ein starkes Moment der Veränderung, der Re-Orientierung und Reflexion eingekehrt. Für seine Weiterentwicklung braucht das Museum laufend Impulse von außen, Impulse aus der kritischen Reflexion aus Wissenschaft und Kunst, um unbefangen von den organisationalen Hemmnissen in den Museen neue Perspektiven zu erschließen.

Die theoretischen Auseinandersetzungen und die Meinungen von Fachleuten zeigen dabei die Vorteile des Museums als Hort der Auseinandersetzung mit Zukunftsfragen auf: Eine klare Schlussfolgerung ist hier, dass die Institution Museum als *conditio sine qua non* mit dem Artefakt, dem gesammelten Objekt als Exponat verbunden ist und eine Ausweitung seiner Funktion ohne (Sammlungs-)Objekt nicht auskommt. Gerade im ausgestellten Objekt als Bedeutungs- und Zeichenträger liegt die Chance des Museums für Zukunftsdiskurse: Sein Schatz, die Sammlungsstücke, sind jenes Vehikel, das es dem Museum gegenüber anderen dauerhaften oder zeitlich begrenzten Ausstellungsformaten wie keiner anderen Institution ermöglicht, gegenwärtigen Zukunftsdiskursen den Spiegel der Vergangenheit vorzuhalten, diesen damit gleichsam den Ausgangs- bzw. Referenzpunkt zu geben und so eine Analyse zu ermöglichen, aus welchen Gründen ähnlich gelagerte Zukunftsvisionen scheitern oder erfolgreich sind.

Dieser Zugang des Museums zu Wirklichkeit kommt dem Umstand entgegen, dass Zukunft Ausdruck eines sozial konstruierten und aktiven Begriffs von Zeit den jeweiligen in der Gesellschaft vorherrschenden Paradigmen zu Wandel und Entwicklung unterliegt. Objekte als Semiophoren ermöglichen damit die Deutungen und Konstruktionen von Fortschritt, Wandel und Entwicklung, in dem sie diskursive Prozesse in Vergangenheit und Gegenwart offenlegen und so den Ausgangspunkt für neue Visionen und Diskurse über Entwicklungstrajektorien bilden.

Das Museum als Heterotopie und heterochroner Ort ist damit in der Lage, sich in Zukunftsdebatten als Archiv vergangener Zukunftsdeutungen einzubringen. Als realer, enzyklopädischer Ort ist es in der Lage, die Dinge durch Anordnung, Systematisierung, Gruppierung und Konnotationen neu zu kontextualisieren und damit auch Wirklichkeiten neu bzw. Visionen zu konstruieren.

Praktische Aspekte dürfen dabei nicht übersehen werden. Denn was das Museums auszeichnet, kann gleichzeitig eine Funktion als Ort von Zukunftsdebatten behindern: institutionelle Zwänge, die sich aus der Bindung von Ressourcen durch die Sammlungspflege und eine etwaig damit verbundene Eindimensionalität ihrer wissenschaftlichen Aufbereitung ergeben. Dies könnte verhindern, Zukunftsthemen publikumswirksam aufzubereiten, von der verbreiteten Konnotation des Museums mit Vergangenheit einmal abgesehen.

Öffnet sich das Museum aber neuen Forschungsrichtungen – vielleicht auch solchen, die wie die Zukunftsforschung³⁰ einen jungen noch unscharfen Wissens – und Methodenkanon aufweisen, sowie einem inter- und transdisziplinären Diskurs³¹, wird das Museum als Akteur und Arena vor allem für jene Diskurse relevant, die im Spannungsfeld von Gesellschaft und Wissenschaft angesiedelt sind. Gerade hier liegt ein Feld vor, dessen Gegenstände implizit Zukunftsfragen aufwirft und verhandelt, seien es Fragen technologischer, medizinischer, sozio-ökonomischer oder anderer Entwicklung. Hier kann das Museum ein Ort des Lernens, des Diskurses und der Vermittlung zwischen „Laien“ und „ExpertInnen“ sein und damit im Sinne des Modus zwei der Wissensproduktion beitragen, sozial robustes Wissen, wie es Helga Nowotny formulierte (Gibbons et.al. 1994, Nowotny et.al. 2001), zu produzieren. Mit anderen Worten: Perspektiven von Forschung, Wissenschaft und Technologie, die in Einklang mit den Wünschen, Bedürfnissen und auch Bedenken der Bevölkerung stehen, zu produzieren und demokratisch getragene Zukunftslösungen für diverse Lebensbereiche anbieten. Damit bekäme das Museum auch eine Funktion in systemischen Innovationsprozessen, die über das Zusammenwirken von Staat, Wirtschaft und Wissenschaft einer demokratischen Absicherung bedürfen.

Das Museum als symbolischer und realer Diskursraum für Zukunftsdebatten muss dann aber darauf achten, sich den Partialinteressen des Staates, der Wirtschaft und der Wissenschaft entgegen zu setzen und diese zu moderieren. Kein leichtes Unterfangen freilich angesichts der vielerorts angespannten Finanzierungssituation. Kritik und Selbstkritik im Sinne einer Reflexion jener Kräfte, die Zukunftsdeutungen zu hegemonialen Zukunftsbildern machen wollen, sind dabei gefragt.

Von großer Wichtigkeit ist dabei auch die räumlich-kulturelle Frage: Ein Zukunftsmuseum muss, um einen kulturellen Bias zu vermeiden, eine im globalen Sinn multikulturelle Position einneh-

³⁰ Unter Zukunftsforschung ist hier eine reflexive zur Entscheidung befähigende Forschung gemeint, die sich beispielsweise rekursiver Techniken der Selbstbefragung danach, wie wir sein könnten und wo hin Entwicklungen führen sollen, bedient und damit Komplexität reduziert (vgl. Horx 2005: 354)

³¹ eine Entwicklung, die nach Monika Sommer-Sieghart für die gesellschaftlichen Zukunfts- und Entwicklungsfragen nahestehenden universal- bzw. historischen Museen in der jüngeren Vergangenheit zu beobachten ist (Sommer Sieghart 2008)

men. Als Gebot einer thematischen Offenheit muss es Perspektiven aus verschiedenen Kulturen und Regionen der Welt reflektieren und in die Diskussion einfließen lassen. Ein analoges Beispiel wäre hier das auf weltweiten Beiträgen beruhende Reader-Projekt von Georg Schöllhammer für die documenta 12. Dort wurden zwar Metathemen gleichsam aus einer Einzelposition vorgegeben, die Antworten darauf fielen aber nicht nur unterschiedlich aus, sondern die Metathemen selbst wurden in ihrer Relevanz für die jeweiligen AutorInnen unterschiedlich gewichtet. Ein anderes Beispiel sind die weltweiten externen Projekte und der „Global Dialogue“ im Rahmen der EXPO 2000.

Der zentrale Beitrag, den ein Museum als erprobtes Instrument zu Zukunftsdebatten leisten kann, ist die Ausstellung. In ihr drückt sich die wissenschaftliche Arbeit aus, in ihr wird die Projektion, Visualisierung und Inszenierung von Zukunftsvision und Szenario möglich. Der Vermittlungsarbeit kommt dabei natürlich große Bedeutung zu. Es als bloßen Diskursraum zu sehen, oder als Raum reiner wissenschaftsbasierter Simulationsdarstellung, würde das Format überdehnen. Dazu sind andere Formate sicher geeigneter. Wo aber Vermittlung am Objekt als Wissensspeicher ansetzt, kann das Museum Raum für neue Formen partizipativer Vermittlung sein, das andere Institutionen einlädt, an dieser Vermittlungsarbeit teilzunehmen, etwa Schulen, Bildungseinrichtungen, kulturelle Einrichtungen oder KünstlerInnen.

Eine der entscheidenden Fragen ist damit, in welcher Weise sich das Museum in Zukunftsdebatten einbringen soll: Als Arena und Moderator oder als Akteur, der Zeichen setzt und Position bezieht? Wandel und Fortschritt braucht letztlich konsensfähige, zielgerichtete Visionen, um sein Momentum nicht zu verlieren und als Ferment von Gesellschaft zu fungieren. Andererseits birgt gerade dieser Umstand die Gefahr einer totalitären, Dissens überdeckenden Vermittlung von Vision. Die Aufgabe des Museums könnte sein, hier für Balance zu sorgen: Einerseits über diskursive Vermittlung Visionen zu reflektieren, ihr in demokratischem Sinn abweichende Visionen, Gegenvisionen oder schlicht Kritik gegenüberzustellen, damit aber Visionen mit visuellen und szenographischen Mitteln gleichzeitig eine emotionale Bühne zu geben.

Bringt sich das Museum über seine oben beschriebenen zentralen Wesenszüge in Zukunftsdiskurse ein, kann es damit zur Modernisierung seiner Institution im Sinne einer Selbstbefähigung des Individuums beitragen und an Bedeutung und gesellschaftlichem Ansehen gewinnen, ohne sich dafür, wie in den vergangenen Jahren geschehen, zu sehr auf Festivalisierung und Kommerzialisierung im Rahmen einer Freizeit- und Konsumgesellschaft einlassen zu müssen. Die Voraussetzung dafür ist freilich auch, dass seitens der Zivilgesellschaft wie der öffentlichen Hand die Bereitschaft zur Finanzierung solcher Zukunftsdiskurse besteht.

Bestehende Museen tragen also durchaus die Möglichkeit in sich, Repräsentanten von Zukunftsdebatten zu sein und damit als Zukunftsmuseen aufzutreten. In der Realisierung einer solchen Reorientierung gilt es jedoch, das Handeln an Prinzipien auszurichten, die der geforderten Offenheit von Diskursen über zukünftige Entwicklung und der Kritikalität ihrer Akteure entsprechen.

Karl Heinrich Pohls Grundprinzipien musealer Repräsentation erscheinen hier als brauchbarer Rahmen. Seine Prinzipien adressierte Pohl zwar an kulturhistorische Museen, entwickelte seine Prinzipien aber als Folge seiner Forderung der Rechenschaftspflicht der Geschichtswissenschaft gegenüber der Gesellschaft, die [Geschichte, Anm. des Verfassers] „untrennbar mit den Bedingungen der Gegenwart verbunden sind, immer auch mit den Vorstellungen und Wünschen für die Zukunft“ (Pohl 2006: 275f.). Betrachtet man Zukunft im Rahmen eines zeitlichen Kontinuums, verbunden mit der Vergangenheit und Gegenwart, auf deren Analyse die Zukunftsdiskurse aufbauen müssen – wofür sich gerade das Museum als Archiv eignet, so lassen sich Pohls Grundprinzipien ebenso als Handlungsanleitungen für Zukunftsmuseen verstehen und formulieren, die sich wie folgt darstellen:

- Die eindeutige Deklaration der Fragestellung der Ausstellung bzw. Museumsaktivität in Verbindung mit Zukunftsdiskursen verbunden mit dem Hinweis der Möglichkeit abweichender Fragestellungen;
- Ein Museum oder eine Ausstellung darf keine scheinbar endgültigen Wahrheiten, Prognosen oder Visionen über die Zukunft postulieren, viel mehr muss es ein offenes Bild der Zukunft vermitteln;
- Da in Museen und Ausstellungen meistens mit „authentischen“ Objekten operiert wird, muss auch deren „Verführungskraft“ reflektiert und der Konstruktionscharakter von Vergangenheit, vergangener oder gegenwärtiger Zukunftsvisionen dechiffriert werden;
- Dem Publikum muss die Kontroversität der Interpretationen der Zukunft verdeutlicht werden;
- Die Multiperspektivität auf Ereignisse der Zukunft sollte in jedem Museum, in jeder Ausstellung gewährleistet sein;
- Das Museum muss auf einen belehrenden Gestus verzichten. Viel mehr gilt es, das Publikum zu eigenständigen Bewertungen anzuregen. Die auch emotional-sinnliche Präsentation von Zukunftsszenarien und –visionen soll aber möglich sein;
- Der Fragehorizont des Publikums sollte die in Museen und Ausstellungen gezeigten Themen leiten, allerdings unter Bedachtnahme darauf, dass gerade bei Zukunfts- und Entwicklungsthemen Fragehorizonte eines Frontier-research, also einer an den Grenzen des Wissens forschenden Wissenschaft und jener der Bevölkerung durchaus auseinanderklaffen können;
- Trotz des wichtigen und notwendigen Expertenwissens sollte das Publikum nicht von Ausstellungen überwältigt werden, sollte Kritik noch evoziert werden.

V.2. Eine kleine Zukunftsvision eines Zukunftsmuseums als konzertierte Aktion

Innovationen können inkrementell sein oder radikal. Neuerungen können entweder auf Bestehendem aufbauen und Ergebnis eines nachhaltigen organischen Wachstums sein, oder Altes gänzlich verwerfen und unterschiedliche Konzepte realisieren. Vision und Utopie entsprechen dieser Radikalität. Sie schaffen einen Gegenentwurf zu Bestehendem.

Als Abschluss der Arbeit sei eine kleine Zukunftsvision eines Zukunftsmuseums erlaubt, die sowohl auf vorhandenen Elementen aufbaut, als auch diese radikal umgruppiert und manchen LeserInnen damit vielleicht schon als Utopie erscheint.

Im Grunde sind alle nötigen Ressourcen, Ideen, Konzepte und Formate da, um den Diskurs über Zukunft zu beleben und dem Museum darin eine aktive, bestimmende Rolle zu geben. Es muss diese Neukonfiguration nur geschehen, um neue Wege in Zukunftsdebatten zu beschreiten und um der Vormachtstellung von Technologie und Ökonomie in der Zukunftsdebatte ein Modell entgegen zu stellen, das den Diskurs oder die Diskurse verbreitert.

Das Museum allein wird aus realistischer Sicht nicht in der Lage sein, diese Aufgabe zu bewältigen. Wie die Erfahrungen der Weltausstellungen oder beispielsweise der Ars Electronica zeigen, sind solche institutionellen Arrangements erfolgreich, die Kräfte, Ressourcen und Formate bündeln und damit die in der Medien- und Informationsgesellschaft wichtigen kritischen Massen der Sichtbarkeit und der Funktion als Leuchttürme zu schaffen in der Lage sind. Es hätte auch keinen Sinn, eine einzelne Institution wie das Museum mit neuen Aufgaben und Instrumenten zu überdehnen. Zielführender erscheint, die für die jeweiligen Aufgaben eines zu belebenden, auf breiter Beteiligung der Zivilgesellschaft beruhenden Zukunftsdiskurses geeigneten Formate und Organisationen zu einem Verbund zu konfigurieren, Steuerungsmechanismen zu schaffen und für die nötige Abstimmung und Dramaturgie zu sorgen. Schlicht, den Aktivitäten Kampagnencharakter zu geben.

Dem Beispiel der Ars Electronica bzw. dem Ars Electronica Festival „Timeshift“ im Jahr 2004, das Perspektiven für die Zukunft aus seinem Archiv vergangener Erfahrungen mit digitalen IKT entwickelte, folgend könnten die Säulen, auf denen der Zukunftsdiskurs ruht, sein: Ein Museumsverbund, der seine wissenschaftlichen Ressourcen und Möglichkeiten der Vermittlung für Ausstellungen zur Verfügung stellt, die relevante Zukunftsthemen aufgreifen und damit den Ausgangspunkt für eine breit angelegte Debatte bilden. Ausstellungen als dauerhaftes Element könnten mit kurzfristigen, aber medienwirksamen Aktivitäten, wie Festivals oder breitenwirksamen Veranstaltungsformaten gekoppelt werden. Eine Einbindung von TV und Printmedien wäre zur Erregung der Aufmerksamkeit und Vermittlung von Themen und Inhalten wichtig (siehe das Format „Lange Nacht der Museen“).

Für eine breit angelegte wissenschaftliche Auseinandersetzung, bzw. für die Einspeisung wissenschaftlichen Wissens in den Zukunftsdiskurs wäre das Museum als wissenschaftliche Einrichtung

zuständig, mit der Idee, jene Kräfte und Akteure im und außerhalb des Museums zu bündeln, die letztlich eine Think-tank- und Vordenkerfunktion entfalten. Deren Wissen ist Quelle des genannten Ausstellungsprogramms, das als Koppelung mit „Laien“ fungiert und für die nötige Reflexion sorgt.

Mit der Ausstellung als Kern könnten jene Museum, die sich an einem Verbund beteiligen, weitere Aktivitäten diskursiver Natur anbinden, wobei an eine breite Palette an Instrumenten gedacht werden kann: Von der BürgerInnen-Konferenz, über innovative Formate (etwa ein auf Zukunftsfragen adaptierter Schwarzmarkt des Wissens) bis hin zu Rollenspielen und Round-Tables.

Gleichzeitig bilden die Museen so jenen Raum, der nötig ist, auch einmal öffentlich über die Mechanismen der Zukunftsdebatte zu reden, d.h. nicht nur bspw. darüber, welche Technologie oder Lebensstile die nächsten Jahrzehnte bestimmen wird, sondern wie eine Gesellschaft mit der Bewertung und Steuerung von sozio-ökonomischen und technologischen Entwicklungen überhaupt umgehen möchte. Den Auftakt könnte also eine Ausstellung bilden, die einen Blick auf die Mechanismen und Zugänge zu Fortschritts- und Entwicklungsgestaltung wirft, und daraus die Erfordernisse für Gegenwart und Zukunft ableitet.

Es geht also um eine Analyse der Mechanismen und eine Abstimmung darüber, wie wir etwas wollen, und nicht nur darüber, ob wir etwas wollen. Vor dem Hintergrund einer solchen kulturwissenschaftlichen, soziologischen Annäherung an sozialen Wandel und an die bestimmten Grundmustern unterliegenden Deutung von Technik und Fortschritt (vgl. hierzu die in Kapitel II vorgestellten Arbeiten von Mary Douglas) können sich thematische Fragestellungen ranken, etwa, wie sich angesichts bestehender ökologischer Herausforderungen, vorherrschender politischer und ökonomischer Machtmechanismen und bestehenden Konsumverhaltens und Werthaltungen gegenüber dem Thema Wohlstand und privatem Eigentum das Energiesystem in den nächsten 30 Jahren entwickeln wird oder aber das Finanzsystem, der Handel, die Wirtschaft und Formen der Arbeit.

Die Aktivitäten des Museumsverbunds ermöglicht ein interministerielles Programm, das in Zusammenspiel bottom-up (Zivilgesellschaft) und top-down definiert wird und damit politische und staatliche Akteure einbindet, deren Interessen in den Diskurs einfließen können, jedoch moderiert werden. Einreichende Konsortien aus Museen, Kultureinrichtungen, usf. bündeln dabei ihre Ressourcen und bilden dabei ein zivilgesellschaftliches Spektrum ab, das nicht nur die für Zukunftsdiskurse nötige Vielschichtigkeit aufweist, sondern auch leichter der Anspruch an Globalität einlösen kann, etwa, wenn Projektpartner bspw. Museen oder kulturelle Einrichtungen aus anderen Ländern stammen.

Denkbar – allerdings für Österreich eher unwahrscheinlich – ist auch das Modell eines Fonds oder eines Stiftungsverbandes, wie in Deutschland üblich, oder einer Plattform wie Science et Cité in der Schweiz, die im Feld der Wissenschaftsvermittlung im Sinn einer civic Science tätig ist.

Universalmuseen, technische Museen, kultur- und naturhistorische Museen und andere Museen könnten jeweils Beiträge zu entweder zentral angesiedelten oder dezentral wanderenden Ausstellungen liefern und das Museum insgesamt zu einem enzyklopädischen Ereignisraum machen, in den die „Welt“ eintritt und ihre Zukunft verhandelt. Zu den vorhandenen, für die Ausstellungen als Zeit- und Wissensspeicher genutzten Objekten, tritt das Wissen hinzu, das im Verlauf der so arrangierten Zukunftsdiskurse in den einzelnen Formaten entsteht. Das Museum wird damit zu einem Archiv nicht nur bestehender Objekte, sondern zu einem Archiv an Zukunftsbildern, -optionen und -perspektiven, das dieses anwachsende Wissen als Referenzpunkte für künftige Diskurse zur Verfügung stellt, um neues Wissen immer wieder und erneut auf den Prüfstand zu stellen, zu verwerfen, zu testen. Durch seine Sammlungsobjekte, Schriften, etc. ermöglicht das Museum damit einen Rückgriff auf die Vergangenheit, um sichtbar zu machen, welche Kontinuitäten und Brüche es in der Zukunftsdebatte gibt, und um anhand der Objekte den Wandel in den Deutungen aufzuzeigen.

Das Museum bildet in diesem Arrangement von Zukunftsdiskursen somit jenen institutionellen Kern, der letztlich Akteur im gesellschaftlich-zivilisatorischen Innovationsprozess wird und als Transmissionseinrichtung zwischen Wissenschaft, Wirtschaft, Staat und Öffentlichkeit fungiert.

Bei allem Engagement für offene, auf Gegenwartsanalyse aufbauenden reflexiven Zukunftsdiskursen darf das Museum aber nicht seine Funktion als Ort des Innehaltens und seine Fähigkeit zur Auratisierung und deutenden Imagination, beispielsweise wie es die Ausstellung „Sieben Hügel“ erfolgreich verfolgte, vergessen. Denn ein Grund des vielerorts empfundenen „rasenden Stillstandes“ der Gegenwart ist die Entzauberung des Fortschritts durch seine Risiken, Komplexitäten und die Reflexion selbst. Eine sinnlich-emotionale Vermittlung von richtungsgebenden Zukunftsvisionen und damit verbundener Sehnsüchte darf angesichts der geforderten Offenheit nicht verloren gehen, da der Diskurs sonst rasch zu erlahmen und das beschriebene Arrangement in Bürokratie zu versinken droht.

Thematisch gesehen gäbe Europa und seine Entwicklung gerade jetzt in einer Zeit der Krise und Skepsis gegenüber dem Europäischen Gedanken, in einer Zeit der Krise des Marktes und der Kritik am neoliberalen Paradigma als seine Software, einen guten, weil polarisierenden und greifbaren Gegenstand ab. Mit Europa als Rahmen ließen sich zahlreiche Subthemen diskutieren.

Am Beginn der Aktivitäten aber sollte die Frage stehen, warum es heute keine sichtbaren, mehrheitsfähigen Visionen gibt, warum es an Stelle eines klaren Blicks auf gesellschaftliche Ziele diesen rasenden Stillstand gibt, einen Strudel, der Gesellschaften davon abhält, neue Ziele demokratisch zu diskutieren, zu definieren und sich auf den Weg dorthin zu begeben. Mit einer Ausstellung zu diesem Thema könnte das Museum helfen, den Diskurs über die Zukunft neu zu beleben, und angesichts des eingangs angeführten Zitats von Rudolf Maresch helfen, nicht nur Europa neue Visionen zu geben, sondern sich selbst das Bild einer zukunftsorientierten Einrichtung zu schenken.

VI. Literaturverzeichnis

Ars Electronica Center, Museum of the Future – Ars Electronica Center, Presseinformation vom 06.10.2004

Baumunk, Bodo-Michael: Dauerausstellung und Wechselausstellung – Sieben Hügel. Bilder und Zeichen des 21. Jahrhunderts, in: Ulrich Schwarz, Philipp Teufel, Museografie und Ausstellungs-gestaltung, Ludwigsburg 2001, S. 181-192

Dixon, Max, Uns gehört die Welt – aber wie werden wir sie gestalten? in: Martin Roth, [Hrsg.] Der Themenpark der EXPO 2000, Bd. 1, Springer, S. 057-063

Douglas, Mary, Rituale, Tabu und Körpersymbolik, Frankfurt/Main 1981

Douglas, Mary, A Typology of Cultures, in: Max Haller et. al., Kultur und Gesellschaft, Verhandlungen des 24. Deutschen, des 11. Österreichischen und des 8. Schweizer Soziologentages in Zürich, Frankfurt/Main, 1989

Douglas, Mary, Wie Institutionen denken, Frankfurt/Main, 1991

Dürr, Hans-Peter, Kreibich, Rolf (Hrsg.), Zukunftsforschung im Spannungsfeld von Visionen und Alltagshandeln, Berlin 2004

Eckhardt, Ulrich, Vorwort, in: Gereon Sievernich, Peter Bexte [Hrsg.], 7 Hügel - Bilder und Zeichen des 21. Jahrhunderts (-1) Kern, Berliner Festspiele GmbH, Berlin 2000

Elias, Norbert, Über die Zeit, Frankfurt/Main 1988

Gibbons, Michael, et. al., The new production of knowledge: the dynamics of science and research in contemporary societies, London 1994

Giddens, Anthony, Die Konstitution der Gesellschaft: Grundzüge einer Theorie der Strukturierung, Frankfurt/Main 1997, 3. Auflage

Gombrich, Ernst, Kunst und Fortschritt. Wirkung und Wandlung einer Idee, Köln 1978

Groys, Boris, Logik der Sammlung: Das Ende des musealen Zeitalters, München 1997

Groys, Boris, Archiv der Zukunft. Das Museum nach seinem Tod, in: Ulrich Borsdorf, Heinrich Theodor Grütter, Jörn Rüsen (Hrsg.), Die Aneignung der Vergangenheit. Musealisierung und Geschichte, Bielefeld 2004, S. 39–52

Hajer, Marteen, *The Politics of Environmental Discourse. Ecological Modernization and the Policy Process*, Oxford, New York 1995

Hege, Hans-Christian, *virtuelle Experimente, Simulation und virtuelle Realität in der Forschung*, in: Gereon Sievernich, Peter Bexte [Hrsg.], *7 Hügel - Bilder und Zeichen des 21. Jahrhunderts -1*) Kern, Berliner Festspiele GmbH, Berlin 2000

Horx, Matthias, *Wie wir leben werden*, Frankfurt/Main, 2005

Ihne, Hartmut, Wilhelm, Jürgen (Hrsg.), *Einführung in die Entwicklungspolitik*, Münster-Hamburg, 2006

Jungk, Robert, Müllert, Norbert R., *Zukunftswerkstätten. Mit Phantasie gegen Routine und Resignation*, München 1989

Kretschmer, Winfried, *Geschichte der Weltausstellungen*, Frankfurt/Main, New York 1999, S. 260-270

Leary, Timothy, *Die Macht des Individuums durch elektronische Wirklichkeiten erweitern*, in: *Kunstforum*, Bd. 110, Nov./Dez. 1990, S. 104-105

Lepenes, Annette, *Wissen vermitteln im Museum*, *Schriften des deutschen Hygiene Museums*, Bd. 1, Dresden 2003

Loriers, Marie-Christine, *Rendezvous mit dem Wahrscheinlichen – Zur Szenographie von Hélène Robert*, in: Roth, Martin [Hrsg.] *Der Themenpark der EXPO 2000*, Bd. 1, Wien 2000

Lutz Niethammer, *Das Museum als Gedächtnis. Fragen für ein RuhrMuseum jenseits von Rostalgie*, in: Ulrich Borsdorf, Heinrich Theodor Grütter, Jörn Rüsen (Hrsg.), *Die Aneignung der Vergangenheit. Musealisierung und Geschichte*, Bielefeld 2004, S. 53–79

Liotard, Francois, *Das Postmoderne Wissen*, Wien 2006

Macdonald, Sharon, *Exhibitions of power and powers of exhibition: an introduction to the politics of display*, in: dies. (Hrsg.), *The Politics of Display. Museums, Science, Culture*, London, New York 1998, S. 1–24

MacDonald, Sharon (Hrsg.), *A Companion to Museums Studies*, Oxford 2006

Mannheim, Karl, *Ideologie und Utopie*, Frankfurt/Main 1952, zitiert nach: Maresch, Rudolf, 2004

Maresch, Rudolf, *Zeit für Utopien*, in: *Renaissance der Utopie – Zukunftsfiguren des 21. Jahrhunderts*, ders., Florian Rötzer (Hrsg.), Frankfurt/Main 2004, S. 7-20

Meadows Dennis, Meadows Donella, Zahn, Erich, *Grenzen des Wachstums*, Club of Rome. Bericht des Club of Rome zur Lage der Menschheit, Stuttgart 1972

Meadows Donella, Randers Jorgen, Meadows Dennis, Grenzen des Wachstums. Das 30-Jahre-Update. Signal zum Kurswechsel, Stuttgart 2007

Mende, Michael, Technische Sammlungen und industrielle Entwicklung, in: Thomas Werner (Hrsg.), Das k. k. National-Fabriksprodukten-Kabinett - Technik und Design des Biedermeier, München 1995, S. 15-27

Möntmann, Nina, Aufstieg und Fall des New Institutionalism. Perspektiven einer möglichen Zukunft, in: transversal – progressive institutions, 04/2007, <http://eipcp.net/transversal/0407/moentmann/de>, 11.10.2008

Naimark, Michael, Addressing Time, in: Ars Electronica 2004 – Festival für Kunst, Technologie und Gesellschaft, Festivalkatalog, Ostfildern-Ruit 2004, S. 15-17

Nowotny, Helga, Scott, Peter, Gibbons, Michael, Re-Thinking Science: Knowledge and the Public in an Age of Uncertainty, London 2001

Pohl, Karl Heinrich, Wann ist ein Museum „historisch korrekt“? „Offenes Geschichtsbild“, Kontroversität, Multiperspektivität und „Überwältigungsverbot“ als Grundprinzipien musealer Geschichtspräsentation, in: Olaf Hartung (Hrsg.), Museum und Geschichtskultur, Bielefeld 2006, S. 273-286

Pomian, Krzysztof, Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln, Berlin 1998

Popper, Karl R., Konrad Lorenz, Die Zukunft ist offen, München 1988

Quin, Melanie, Aims, strengths and weaknesses of the European science centre movement, in: Rogers Miles, Lauro Zavala (Hrsg.), Towards the Museum of the Future: New European Perspectives, New York 1994

Rectanus, Mark W., Globalization: Incorporating the Museum, in: Sharon MacDonald (Hrsg.), A Companion to Museums Studies, Oxford 2006, S. 381-397

Ribalta, Jorge, Mediation und Herstellung von Öffentlichkeiten. Die MACBA Erfahrung, in: Republicart, 04/2004, http://www.republicart.net/disc/institution/ribalta01_de.htm, 11.10.2008

Rogoff, Irit, Vom Kritizismus über die Kritik zur Kritikalität, in: transversal – critique, 08/2006, <http://transform.eipcp.net/transversal/0806/rogoff1/de>, 11.10.2008

Rosa, Hartmut, Beschleunigung - Die Veränderung der Zeitstruktur in der Moderne, Frankfurt/Main 2005

Rosenegger-Bernard, Barbara, Interaktion als Werkzeug der Vermittlung – ein Definitionsangebot, Master Thesis ecm-Lehrgang, Universität für angewandte Kunst Wien 2008

Roth, Martin, Kraftwerk der Ideen – Kathedrale der Zukunft, in: ders. [Hrsg.] Der Themenpark der EXPO 2000, Bd. 1, Wien 2000

Roth, Martin, Kultur und Kommerz – Eine neue Form des Ausstellungsmachens, in: ders. [Hrsg.] Der Themenpark der EXPO 2000, Bd. 2, Wien 2000

Rötzer, Florian, Die Digitalisierung der Erfahrung, in: Kunstforum, Bd. 110, Nov./Dez. 1990, S. 92-95

Seltz, Rüdiger, Sieglerschmidt, Jörn, Public Understanding of Science and Humanities (PUSH): Neue Herausforderungen für das Museum des 21. Jahrhunderts? in: Marc-Denis Weitze (Hrsg.), Public Understanding of Science im deutschsprachigen Raum: Die Rolle der Museen, Deutsches Museum, München 2001, S. 32-48.

Schaper-Rinkel, Giesecke, Susanne, Bieber, Daniel, Science Center – Studie im Auftrag des BMBF, Innovations- und Technikanalysen Nr. 1/2001, herausgegeben von VDI/VDE-Technologiezentrum Informationstechnik GmbH, Teltow 2001

Sievernich, Gereon, Bexte, Peter (Hrsg.), 7 Hügel - Bilder und Zeichen des 21. Jahrhunderts -1) Kern, Berliner Festspiele GmbH, Berlin 2000

Sommer-Sieghart, Monika, (Kultur-)Historische Museen als gegenwartsrelevante Diskursräume, in: schnittpunkt – Charlotte Martinz-Turek, Monika Sommer-Sieghart (Hrsg.), Storyline. Narrationen im Museum (ausstellungstheorie & praxis 2), Wien 2008 (im Erscheinen)

Steinmüller, Angela, Steinmüller Karlheinz, Visionen 1900, 2000, 2100 – Eine Chronik der Zukunft, Hamburg 1999

Stocker, Gerfried, Vektor im offenen Raum, in: Ars Electronica Center Linz, Museum of the Future – Museum der Zukunft, Linz 1996, S. 46-54

Stocker, Gerfried, Schöpf, Christine, Timeshift – Die Welt in 25 Jahren, in: Ars Electronica 2004 – Festival für Kunst, Technologie und Gesellschaft, Festivalkatalog, Ostfildern-Ruit 2004, S. 11-12

Thompson, Michael, Ellis, Richard, Wildavsky, Aaron, Cultural Theory – Political Cultures, Boulder 1990

Thompson, Michael, Schwarz, Michiel, Divided We Stand - Redefining Politics, Technology and Social Choice: Housing and Federal Policy, Philadelphia 1990

United Nations, The Millennium Development Goals Report, New York 2007

Vedder, Ulrike, Museum/Ausstellung, in: Barck, Karlheinz et.al., Ästhetische Grundbegriffe, Bd. 7, Stuttgart, Weimar 2005, S. 148-190

Vergo, Peter, The New Museology, London 1989

Werner, Thomas (Hrsg.), Technisches Museum Wien – Projekt. Weg. Ziel. Im Auftrag des Bundesministeriums für Unterricht und kulturelle Angelegenheiten, Wien 1996

Lebenslauf

Mag. Dr. Roman Tronner

Roman Tronner, geboren 1967 in Wien, maturierte an der Stiftung thesesianische Akademie, studierte Soziologie und Kommunikationswissenschaft an der Universität Wien und absolvierte den Hochschullehrgang für Öffentlichkeitsarbeit der Universität Wien, Institut für Publizistik. Er promovierte 2004 an der Universität Wien (Institut für Soziologie und ÖIIP) mit einer diskursanalytischen Arbeit zu Klimaschutz in Österreich.

Roman Tronner vereint langjähriges Know-how aus der Kommunikationsbranche als PR-Berater mit der Erfahrung des internationalen Forschungsbetriebs aus zahlreichen nationalen und EU-finanzierten Forschungsprojekten mit den Schwerpunkten Umwelt-, Technologie- und Verkehrsforschung als wissenschaftlicher Mitarbeiter am Interdisciplinary Centre for Comparative Research in the Social Sciences – ICCR, sowie als Evaluator von EU-Projekten für die Europäische Kommission.

Als Inhaber des Kommunikationsbüros TronnCom berät Roman Tronner als selbständiger, akademisch-geprüfter PR-Berater seit März 2004 in Fragen der Öffentlichkeitsarbeit Kunden aus den Bereichen Wissenschaft, Forschung und Technologie. In der Arbeitsgemeinschaft doppio espresso – partner für kommunikation arbeitet er mit Dr. Johannes Steiner an PR-Projekten für forschende und forschungsfördernde Einrichtungen sowie an Projekten der Wissenschaftskommunikation. Davor war Roman Tronner als Senior Berater in der Wiener PR-Agentur communication matters tätig. Er verfasste mehrere wissenschaftliche und praxisorientierte Publikationen.

Anhang

Leitfaden für ExpertInnengespräche

1. **ZUKUNFTSMUSEEN?** Gibt es für die Sie die Kategorie „Zukunftsmuseum“?
Wenn ja, welche Beispiele von Zukunftsmuseen oder Ausstellungen fallen Ihnen dabei spontan ein?

Wenn nein, aus welchen Gründen?

2. **DEFINITION:** Legt man die ICOM-Richtlinien der Definition von Museum zugrunde (Art.2, Abs. 1), unterstützt diese Ausstellungen zum Thema Zukunft (...Gesellschaft und ihrer Entwicklung dient...), andererseits behindert es solche durch die Bedingung zur Sammlung materieller Zeugnisse. Sind Museen eigentlich ungeeignete Institutionen, Zukunft auszustellen? Wie sehen Sie diesen Umstand?

(Museum als *"eine gemeinnützige ständige Einrichtung, die der Gesellschaft und ihrer Entwicklung dient, der Öffentlichkeit zugänglich ist und materielle Zeugnisse des Menschen und seiner Umwelt für Studien-, Bildungs- und Unterhaltungszwecke sammelt, bewahrt, erforscht, vermittelt und ausstellt"*)

3. **ZUKUNFT:** Zukunft lässt sich darstellen als „gegenwärtige Zukunft“. Also eine extrapolierende Planung, Hochrechnung vorliegender Daten, die erfahrungswissenschaftlich vorausberechnet werden; oder als eine „zukünftige Gegenwart“, d.h. Imagination oder utopische Gegenentwürfe. Zukunftsausstellungen, in denen Technologie dominiert, wählen zumeist den ersten Ansatz. Woran liegt es, dass gesellschaftliche Utopien und Gegenentwürfe im Museum nur selten zu finden sind, und diese Aufgabe eher befristete Ausstellungen wie „Sieben Hügel“, oder der Themenpark der EXPO Hannover 2000 übernehmen?
4. **TECHNIK:** Sieht man sich an, welche Kultureinrichtungen sich als „Zukunftsmuseum“ etikettieren, sind es eher Laboratorien oder Science Center mit starker technologischer Ausrichtung. Auch die großen Plattformen von Zukunftsvisionen, die Weltausstellungen, sind getrieben von technologischen Entwicklungen und den dahinter stehenden industriellen Interessen. Warum spielt Ihrer Meinung nach Technik bei der Darstellung künftiger gesellschaftlicher Entwicklungen eine so große Rolle?
5. **SIMULATION:** Welchen Stellenwert räumen Sie der Simulation als dritte Säule wissenschaftlichen Erkenntnisgewinns bei der Darstellung von Zukunft in Ausstellungen ein? Welche Stärken / welche Schwächen sehen Sie, auch unter dem Aspekt der Vermittlung?

6. **VERMITTLUNG:** In der museologischen Debatte wurde das Museum auch immer wieder über die Funktion eines Laboratorium diskutiert. Gerade Ausstellungen über Zukunft sind prädestiniert, in ihre kuratorischen und Vermittlungskonzepte das Element des diskursiven Ausverhandelns einzubauen. Sehen Sie aus heutiger Sicht eine Chance, dass dies das Museum leistet, oder bräuchte es dazu andere institutionelle Settings?
7. Zum Thema **Zukunft Ausverhandeln:** Welche Erfahrungen haben Sie als Kurator bzw. Ausstellungsmacher mit diskursiven Elementen und Formen der Vermittlung in Ausstellungen?
 - a) Wie reagieren die BesucherInnen, welche Form ist dabei effektiv?
 - b) sind Spiele oder Rollenspiele dabei für Sie zielführend?
8. **FOKUS:** Welchen Fokus würden Sie für eine Ausstellung über gesellschaftliche Zukunft wählen: Einen thematisch universellen und damit oberflächlicheren, oder einen profunderen, aber dafür stärker fokussierten? Was sind die Stärken/Schwächen der beiden Ansätze?
9. **EXPONAT:** Welche Rolle kommt für Sie dem Exponat in einer Zukunftsausstellung zu: Physische Objekte stammen ja aus der Vergangenheit bzw. Gegenwart, sind konnotiert und werden im Display kontextualisiert. Wie muss ihrer Meinung eine Zukunftsausstellung mit dem Thema Display und Objekt umgehen?
10. **ZEITACHSE:** Welche Rolle spielt für Sie die Vergangenheit und Gegenwart bei der Darstellung von Zukunft im Kontext einer Ausstellung? Wie weit würden Sie auf der Zeitachse zurückgreifen, um Bilder der Zukunft zu projizieren?
11. **Abschließende Frage:** Wenn Sie eine für Sie namhafte Größenordnung an finanziellen Mitteln zur Verfügung gestellt bekommen, wie würden Sie eine Ausstellung über die Zukunft gestalten?