

Der im Zuge der Proteste und der intellektuellen Debatten um 1968 erfolgende sogenannte Marsch durch die Bildungsinstitutionen machte vor dem Museum nicht Halt.¹ Museen wurden als Teil eines hierarchischen, exklusiven und partiellen Interesses folgenden Machtgefüges entlarvt. Einem sich als divers und demokratisch verstehenden Kulturbetrieb der BRD schien Struktur und Vermittlungsanspruch einer solchen Institution dringend reformbedürftig. Noch bis in die 1960er Jahre hatten sich avancierte Häuser – wie Kristina Kratz-Kesemeiers Beitrag in diesem Band zeigt – auf die Fortsetzung des Paradigmas «Ästhetischer Bildung» berufen können. Die damit einhergehende kontemplative und auf überzeitliche Gültigkeit zielende Inszenierung solitärer Meisterwerke wurde in den späten 1960er Jahren jedoch durch andere Konzepte ersetzt. So galt es stattdessen, das Museum als einen keineswegs neutralen Ort der Hervorbringung von Kunst auszuweisen. An die Stelle des Ideals überzeitlicher Gültigkeit sollten Museen gerade die historischen, politischen und sozialen Bedingungen des Zeigens und Vermittelns von Kunst reflektieren. Im Museum sollte über die gesellschaftliche Hervorbringung von Kunst und deren Potential zur Veränderung der Gesellschaft reflektiert werden können. Jene Befragung der Produktion, Vermittlung und gesellschaftlichen Relevanz von Kunstinstitutionen schlug sich in Displays nieder, die das Museum anders, nämlich als «progressive Bildungseinrichtung»² inszenieren konnten. Als eine besonders fortschrittliche Methode der Publikumsansprache wurden didaktische Vermittlungswerkzeuge erprobt: Neben den heutzutage als klassische Instrumente musealer Vermittlungsarbeit etablierten Wandtafeln waren dies illustrierte Handzettel und Filme, Dia- und Videoprojektionen sowie Tonbandaufnahmen.³

Diese Forderungen richteten sich nicht zufällig in einer Zeit an das Museum, als mit dem Video eine neue Medientechnologie den Kulturbetrieb erreichte. Video begann wie der künstlerische Film um 1970 in der BRD erstmals ein Teil des institutionalisierten Kunstbetriebs zu werden.⁴ Museumsdirektoren wie Paul Vogt für das Essener Folkwang Museum oder Wulf Herzogenrath – zunächst als Wissenschaftlicher Assistent im Museum Folkwang, später als Leiter des Kölnischen Kunstvereins – setzten sich schon bald nach der Einführung der ersten Videogeräte für den Heimgebrauch in der BRD ab 1968 für deren Nutzung im Kunstbetrieb ein.⁵ Mit der Integration des Videos verband sich der Wunsch nach Erneuerung der Institution Museum. Video haftete der Ruch des Zeitgenössischen und des «Authentischen» an, das seine Gültigkeit durch instantane Benutzung erhielt.⁶ Video wurde nach 1968 zu einem Mittel «emanzipatorischer» Medienpraxis erklärt – obschon zeitgleich Bedenken gegen seine Indienstnahme als Überwachungsinstrument vorgebracht wurden.⁷ Politische Videogruppen sowie die sogenannte alternative Medienarbeit reklamierten es als Medium des selbsttätigen Produzierens und Distribuierens

fernab der Einflussnahme des öffentlich-rechtlichen Fernsehens. Der Schriftsteller Hans-Magnus Enzensberger sowie der Sozialphilosoph Oskar Negt und der Filmmacher Alexander Kluge lieferten das entsprechende theoretische Rüstzeug.⁸ Dass auch der Medienaktivismus von Videogruppen wie V. A. M. futurekids und telewissen ein Teil von Ausstellungsprojekten wurde, weist auf die um 1970 einsetzende Bedeutung des Museums als einem neuen Schauplatz politischer Bildungsarbeit hin.

Es stellt sich nun die Frage, wie sich die Zusammenführung von technologischem und museologischem Diskurs im Anspruch einer politischen und didaktischen Neuausrichtung der Institution Museum auch in neuen räumlichen Konzepten niederschlug. Ich werde dieser Frage anhand eines Novums dieser Zeit, dem mit technischem Equipment ausgestatteten Videostudio, nachgehen. Das Studio-Modell vereinte verschiedene Vorstellungen, die das Verhältnis von BesucherInnen und Institution neu austarierte: Das Museum wandelte sich erstens zu einem multimedialen Informationszentrum, das die Kunstrezeption um vielseitige didaktische Lehrmittel ergänzte. Es wurde zweitens verstanden als Werkstatt, die an der Stelle der Präsentation überzeitlich gültiger Meisterwerke die Produktionsprozesse künstlerischen Arbeitens nachvollziehbar machte. Dadurch wohnte das Publikum der Herstellung von Kunst bei oder führte diese gar selbst aus. Und nicht zuletzt inszenierte die Institution im Studio ihre strukturelle Öffnung: Museum wurde gemeinsam gemacht.

Zeitgenossenschaft und Teilhabe: Museumsreformen nach 1968

Die 1968 erkämpften gesellschaftlichen Umbrüche erreichten erst allmählich und in den folgenden Jahren die Kunstinstitutionen. Eine Reform der Kunstinstitutionen in thematischer und struktureller Hinsicht voranzubringen, bestimmte für die folgenden Jahre die Agenden von Kunstbetrieb, Interessensvertretungen sowie Kulturpolitik gleichermaßen. Einen Einblick in die Debatten um das Museum in der Folge von 1968 mag der von Museumsdirektor Gerhard Bott herausgegebene Sammelband anlässlich des 150-jährigen Jubiläums des Hessischen Landesmuseums mit dem Titel *Das Museum der Zukunft* vermitteln. Die insgesamt 43 Beiträge – allesamt übrigens von Männern – stammen aus der Feder von Künstlern, Museumsdirektoren, Ausstellungsmachern, Stadtplanern, Architekten, Kunstkritikern. Da sowohl Titel als auch thematischer Zuschnitt der Publikation sehr weit waren, fallen die Beiträge heterogen aus. Jedoch lassen sich zwei Hauptlinien ausmachen, die die damaligen Diskurse zum Museum dominierten und die stellvertretend im einleitenden Beitrag von Bott skizziert sind.⁹ Ein Hauptthema der Zeit galt der Aufnahme zeitgenössischer Kunst in bestehende Sammlungen sowie der Frage, wie diese Integration das Museum verändere. Die Aufnahme aktueller Kunst in Museen war zwar nach den in den 1920er Jahren erfolgten Updates von Sammlungsbeständen keine Novität mehr. Neu war jedoch das daraus abgeleitete Versprechen, zeitgenössische Kunst fördere eine kritische Teilhabe an der Gesellschaft, bilde also zur Zeitgenossenschaft aus. Das Museum eröffne über deren Integration einen Diskursraum über gesellschaftspolitische Fragen. Es wurde zu einem zentralen Wirkraum für politische Einflussnahme erklärt, in dem die Künste direkt auf die Gesellschaft einwirken und diese auch verändern konnten. Das Museum – so die zweite, zentrale Forderung Botts – solle folgerichtig nicht einem exklusiven, kunstaffinen Publikum vorbehalten bleiben. Zeitgenossenschaft und Teilhabe des

Publikums – diese beiden Kompetenzbereiche des Museums beruhten auf Vorstellungen von den Aufgaben eines Museums, über die Ende der 1960er Jahre in verschiedenen Arbeitsgruppen, auf Kongressen, in den Institutionen selbst debattiert wurde. Eine in Frankfurt und Bonn tätige AG aus Mitgliedern des Ulmer Vereins verfasste etwa für den 1972 in Konstanz stattfindenden Kunsthistoriker-Kongress eine Stellungnahme zur Reform und künftigen Aufgabe der Museen.¹⁰ Das im ersten Jahrgang der *kritischen berichte* publizierte Papier kritisierte die öffentlichen Kunstinstitutionen als sichtbare Zeichen der Machtdemonstration der alten Eliten und als «systemstabilisierende» Faktoren.¹¹ Deshalb lautete der konkrete Vorschlag, durch kontextualisierende Ausstellungspraktiken und im bis dato wenig verbreiteten Medium der Thementausstellung die politische Funktionalisierung der Künste durch die «herrschende Klasse» zuallererst aufzudecken. Doch sollte es nicht beim theoretischen und weitgehend folgenlosen Enthüllen bleiben, sondern die Reflexion vielmehr in konkretes Handeln umschlagen. Einem diverseren Besucherkreis wurde ein Mitspracherecht darüber in Aussicht gestellt, was und wer im Museum eine Stimme haben sollte.¹² Ein Schulterschluss mit «Interessenten aus VHS, Schulen, Gewerkschaften, Betriebsgruppen und Fachverbänden» für Workshops in Museen war einer der konkreten Vorschläge für die neu und gezielt auf diverse Publikumsinteressen sich ausrichtenden Institutionen. Inwiefern «die Öffentlichkeit Einfluss auf das Museum nehmen kann» – und ich füge hinzu: und soll – war eine vieldiskutierte Schlüsselfrage.¹³

Die agitatorisch zugespitzten Forderungen der AG fanden schließlich Eingang in kulturpolitische Programme, bezeichnenderweise erneut in Frankfurt, wo ab 1970 Hilmar Hoffmann als Kulturdezernent tätig war. Bei einer Tagung, die von Mitgliedern des UV organisiert worden war und deren Ergebnisse 1976 im Sammelband *Das Museum. Lernort contra Musentempel* veröffentlicht wurden, trat Hoffmann als Sprecher auf. Gestützt auf Theorien von Herbert Marcuse und Bertolt Brecht setzte er sich für ein inklusives Museum unter den Stichwörtern «Kultur für Alle» sowie das «Demokratische Museum» ein.¹⁴ Hoffmanns Kulturbegriff war denkbar weit angelegt: Neben den bildenden und darstellenden Künsten umfasste er auch die Medienproduktion, also Film, Fernsehen, Kino sowie die Arbeit von Medienzentren. Gerade von der übergreifenden Zusammenarbeit der kommunalen Medienzentren mit Museen versprach sich Hoffmann die Erhöhung des Geltungsbereichs der Institution: «Die üblicherweise nur einem kleinen Kreis zugänglichen Kunstschätze des Museums werden vom Medienzentrum in einen Kontext gestellt, der ein für die Kunstbetrachtung wenig oder gar nicht aufgeschlossenes Publikum anspricht.»¹⁵ Doch die bloß projektbezogene Zusammenarbeit zwischen Museen und benachbarten Medienzentren – etwa im Rahmen von Thementausstellungen – hätte an der hegemonialen Struktur und auratischen Monumentalität der gescholtenen Institution Museum nicht gerüttelt. Das Medienzentrum musste vielmehr einen Teil der Ausstellungsfläche einnehmen.

Das Museum als Informationszentrum

Ein solches Medienzentrum im und als integraler Teil des Museums baute das Essener Folkwang Museum unter der Leitung von Paul Vogt seit Ende 1968 auf. Dabei war die Idee, Bewegtbilder im Museum als didaktische Mittel vorzuführen, keineswegs neu, wenn auch in der BRD der 1960er Jahre noch nicht allzu verbreitet. Bereits in den 1910er Jahren hatten sich zumindest in den USA laut der Filmwissenschaftlerin

Haidee Wasson Museumskinos etabliert.¹⁶ Die KustodInnen zeigten filmische Dokumentationen ihrer Sammlungen, die sie auch an Schulen zu verleihen begannen. Die ersten Filme in Museen wurden damit parallel zur Entwicklung des neuen Architekturtypus 'Lichtspieltheater' vorgeführt. Die Museumsfilme hatten vielfach eine regulatorische Funktion: Den MuseumsbesucherInnen wurde ein kontrolliertes, museologisches Verhalten antrainiert, während die Filme inhaltlich einen Einblick in die unsichtbaren Operationen hinter den Kulissen boten.¹⁷ So fungierte Alexander Shaws 1949 für das Victoria and Albert Museum produzierte Film *Looking at Sculptures* als 'Schule des Sehens', die dem ziellosen Flanieren im Museum entgegenstand.¹⁸ Tatsächlich war das Zeigen von Filmen im Folkwang Museum bereits seit Eröffnung des Neubaus 1960 gängige Praxis, wie Vogt auf dem UNESCO-Symposium *Film im Museum* 1966 referierte.¹⁹ Im Vortragssaal des Museums wurden experimentelle Kunst- und Dokumentarfilme vorgeführt, die häufig nur abseits der kommerziellen Strukturen der Lichtspieltheater existieren konnten. Im selben Text erläutert Vogt auch die Pläne für die Zukunft, die Filmarbeit des Museums mehr noch auf didaktische Programme auszudehnen. Damit hatte er den Grundstein für das Folkwang Museum als Modellfall eines multimedialen «Informationszentrums» für die Öffentlichkeit gelegt.²⁰ Museen sollten künftig 1. Werbefilme, 2. Lehrfilme, 3. Filmische Berichterstattung über Kunstdaten aus aller Welt, 4. Filme über die Bestände zur Entlastung für das Führungspersonal selbst herstellen können.²¹ Bis zu dieser Zeit – so Vogt – waren jedoch solche Eigenproduktionen unter anderem an den hohen Kosten, an technischen und an juristischen Herausforderungen des Verleihs gescheitert.

Die für Amateure leichter handhabbare Videotechnologie schuf hier schließlich Abhilfe. Der zunächst als «elektronische Dokumentationsanlage»,²² später als «elektronisches Studio»²³ betitelte Raum verfolgte einen vergleichbaren didaktischen Zweck, wie er zuvor an den Museumsfilm herangetragen worden war. Das von Herstellerfirmen mit Kameras, Recordern und Monitoren ausgestattete Studio diente der Produktion von Lehrmaterial, das später auch in Museum und Schule gleichermaßen zum Einsatz kam.²⁴ Mit der Anlage vermittelte das Museum zielgruppenspezifisch aufbereitete Inhalte und historische Kontextinformationen zu den Beständen. Die videografischen Eigenproduktionen ergänzten als museumsdidaktische Instrumente die spärlichen Rahmendaten der ausgestellten Kunstwerke auf den Museumslabellen. Sie liefen zu festen Zeiten auf Monitoren in einem Vorführraum.²⁵

In einem wesentlichen Punkt übertraf Vogts Videoraum jedoch den museumspädagogischen Anspruch seiner filmischen Vorläufer. Der regulatorischen Nutzung von Bewegtbildern in Museen ab 1910 stand um 1970 das Ideal einer Multiplikation der Stimmen entgegen. In den neuen Museums-Formaten des Folkwang sollten nicht mehr nur die KustodInnen sich zu Kunst äußern dürfen. Statt Unidirektionalität wünschte man sich eine neue Öffentlichkeitsarbeit für das Museum: Eine mehrkanalige Kommunikationsform, die auch Erfahrungen aus dem Publikum zurückspeiegeln konnte. Das Video bot hier die Möglichkeit, BesucherInnenstimmen zu dokumentieren und die Aufzeichnungen in das System einzuspeisen. So fungierte das Museum als Verstärker des Diskurses. Der Begriff Informationszentrum umfasste insofern mehr als nur den Aspekt der Aufbereitung und Bereitstellung historischer Rahmendaten zu Beständen. Im Folkwang Museum liefen wie in einer Schaltzentrale die Leitungen zusammen – das mit elektronischen Apparaturen ausgestattete Studio mag hierfür ein zeitgemäßes Bild abgegeben haben. Schlüsselbegriffe dieses neuen demokratischen Museumskonzeptes waren 'Öffnung', För-

derung von individueller «Kreativität» und das Museum als «Kooperationspartner».²⁶ Der Kurator der 1972 eröffneten Ausstellung *Szene Rhein-Ruhr* Dieter Honisch fasste die Anstrengungen des Folkwang zusammen, das Museum neu zu denken:

Das Museum Folkwang [...] ist dabei, von der reinen Präsentation internationaler Spitzenkunst überzugehen zu einer Produktionsform, in welcher Künstler und Museum gemeinsam etwas in und mit der Öffentlichkeit realisieren, was, gleichzeitig durch Video aufgezeichnet, dokumentiert wird und verfügbar bleibt. [...] «Folkwang», Halle des Volkes, in dieser uneingeschränkten Öffentlichkeit will das Museum seine Vermittlerrolle überprüfen. Das Museum öffnet sich nach zwei Seiten, einmal zum Künstler hin, mit dem es auf neue Weise zu kooperieren versucht, zum anderen auf eine Bevölkerungsschicht zu, die an kreativen Vorgängen bisher kaum oder nur unzulänglich Anteil genommen hat.²⁷

Jene neue Funktion des Museums als einer den vielkanaligen Diskurs bündelnden Informationsanstalt konnte durch das neue Ideal der Beteiligung erfüllt werden.

Insenzierte Öffnung: Das Studio als Werkstatt

In einigen progressiven Einrichtungen für zeitgenössische Kunstproduktion traten Museumsdirektoren um 1970 ihren Platz deshalb an KünstlerInnen für Ausstellungsprojekte *auf Zeit* ab. Diese realisierten häufig erst im Ausstellungsraum die künstlerischen Arbeiten. In Essen nannte man solche Kollaborationen dann bezeichnenderweise «studioähnliche Ausstellungen».²⁸ Die so sich darstellende Situation einer werkstattartigen Arbeitsatmosphäre verschob die Repräsentationsfunktion der Ausstellung von den Objekten auf die AkteurInnen: Die Produktionsbedingungen von Kunst waren in diesem Modell selbst ausstellungswürdig geworden. Bald fingen KünstlerInnen auch im Folkwang an, Tapes zu produzieren. Doch blieb das Essener Video-Studio in erster Linie ein funktionaler Ort.

Die tatsächlich realisierte Ausstellung eines Studios wurde erst in einer späteren, von Wulf Herzogenrath organisierten Schau aufgegriffen. Die mehrteilige Ausstellung *Projekt '74. Kunst bleibt Kunst. Aspekte internationaler Kunst am Anfang der 70er Jahre* fand von Juli bis September 1974 und aus Anlass des 150-jährigen Bestehens des Wallraf-Richartz-Museum in mehreren Kunstinstitutionen Kölns statt. Neben zeitgenössischen Beispielen der statischen Medien Skulptur und Malerei umfasste sie Environments, Video, Film.²⁹ Herzstück war ein Studio für «Video-Aktivitäten», in dem KünstlerInnen live während der Ausstellung Tapes realisieren und die BesucherInnen diesem Prozess beiwohnen konnten.³⁰ Heutzutage international bekannte Größen wie Vito Acconci, Joan Jonas, Dan Graham, Ulrike Rosenbach und VALIE EXPORT entwickelten videografische Projekte, die nach einem im Ausstellungsführer veröffentlichten Zeitplan produziert wurden.³¹ Eine Auswahl der Tapes wurde sodann als Editions Ausgabe unter dem Namen «Videokatalog» im Format U-Matic zum Verkauf angeboten.³² Um diese technisch aufwändige Aufgabe zu bewerkstelligen, kooperierte der Kunstvereins-Direktor Wulf Herzogenrath mit dem Rotterdamer Videokollektiv Lijnbaan Centrum. Als Teil der Ausstellung bot das Studio den BesucherInnen die Möglichkeit, den Produktionsprozessen künstlerischer Praxis beizuwohnen. (Abb. 1) Das Videostudio war hier nicht mehr nur als ein funktionaler Produktionsort am Rande des Ausstellungsrundganges platziert. Vielmehr befand es sich inmitten des Rundgangs. Es war damit selbst zum Ausstellungsgegenstand avanciert. Dort waren die Schritte und Werkzeuge ausgestellt, die zur Herstellung eines Bildes führten. Dafür wurde das technische Equipment – Kameras, Lampen, Monitore, Gestelle – bewusst sichtbar gehalten. Indem das

Ausstellungssetting zugleich Bühne und Backstage-Raum vereinte, erweckte das Display den Eindruck, dass die BesucherInnen einen Blick hinter die Kulissen der Kunstproduktion erhaschen konnten.³³ Die Kunstpräsentation wich einer produktiven Arbeitsatmosphäre. Hierin manifestierte sich eine strategisch gewünschte Öffnung des Museums, wofür die Projekte der beiden Videogruppen telewissen und V. A. M. futurekids programmatisch stehen: Über aktive Kontaktaufnahme mit dem Publikum erprobten sie im Studio an je vier Tagen eine kollaborative Kunstproduktion, in der die gesellschaftliche und politische Bedeutung des Museums verhandelt wurde. Es bleibt jedoch zu fragen, inwieweit es die aufgerufenen didaktischen und demokratischen Ideale auch einlösen konnte.

«Zeigt, was ihr seht. Sagt, was ihr meint. Macht Euer Fernsehen selbst.»³⁴ Mit diesem Slogan läutete die Darmstädter Gruppe telewissen ihre Projektbeschreibung im Ausstellungskatalog ein. Einem größeren Publikum war das Kollektiv bereits durch dessen Beteiligung an der *documenta 5* bekannt. Ihr Beitrag *documenta der Leute*, der die Stimmen der BesucherInnen einfiel, reichte jedoch weit über Themen des Kunstfeldes hinaus. Mit dieser Aktion führten telewissen Besucherbefragungen zu politischen, sozialen und weiteren gesellschaftlich relevanten Fragen durch. Einen VW-Bus hatte die Gruppe zu einem vollausgestatteten mobilen Studio umgebaut, aus dem heraus sie die Wortmeldungen der Kasseler BürgerInnen aufzeichnen oder ihnen die zuvor aufgenommenen Befragungen auf Fernsehmonitoren vorführen konnten – um weitere Diskussionen anzuregen.³⁵ Die Idee eines solchen eigenproduzierten, politischen Bürgerfernsehens fand auf den Stufen zum Kasseler Museum Fridericianum statt – die Institution war als Alternativort zum öffentlich-rechtlichen Rundfunk als Kulisse in den entstandenen Videos präsent. Doch inszenierte diese Aktion programmatisch den Weg aus dem Museum sowie Kunstproduktion als Tätigkeit an der Gesellschaft. Auch die Initiative für *Projekt '74* zitierte bereits in ihrem Aufbau soziokulturelle Begegnungsstätten. (Abb. 2) In einem Ausstellungssetting mit Stuhlhalbkreis wurden die BesucherInnen zur kommunikativen Beteiligung animiert. Die Videogruppe versprach «Hilfe», «Möglichkeiten», «Assistenz», «Einladungen» – Angebote der Teilhabe, die von den KünstlerInnen formuliert wurden.³⁶

Ähnliche Angebote äußerte die Videogruppe V. A. M. futurekids, ein 1968 in West-Berlin von Michael Geißler gegründetes Kollektiv in wechselnder Besetzung. Die AkteurInnen richteten im Studio einen sogenannten Speaker's Corner ein und regten das Publikum mit Videospiele zu Beteiligung an. Teil der viertägigen Aktion waren wandhohe, provisorisch angebrachte Schaubilder (Abb. 3), die man dazumal aus Erziehungs- und Bildungsanstalten oder Kreativschmieden kannte. Kunst als praktische kommunale Sozialarbeit, KünstlerInnen oder VideografInnen als FürsorgerInnen, die die BesucherInnen mit niedrigschwelligen Angeboten abholten – mehrfach wird im Begleittext zur Aktion von telewissen betont, wie einfach die neue Technologie funktioniere. Doch sah die Realität zumindest um 1970 anders aus: kaum ein Haushalt konnte sich die Anschaffung der vergleichsweise teuren Geräte leisten, diese bewegten sich bis zur Einführung von VHS-Massenware gegen Ende der 1970er Jahre im Luxussegment. Auch die KünstlerInnen waren für die Produktion von Tapes auf institutionelle Unterstützung angewiesen, weshalb das Museums- und Ausstellungs-Studio allen strategischen Überlegungen, didaktischen Forderungen und demokratischen Idealen zum Trotz auch einen ganz pragmatischen Nutzen erfüllte. Das Medium Video blieb damit zunächst in der Hand einiger



1 Ausstellungsstudio unter der Leitung des Lijnbaancentrum Rotterdam, *Projekt '74*, Kölischer Kunstverein 1974.



2 Videogruppe telewissen, Ausstellungsbeteiligung an *Projekt '74*, Kölischer Kunstverein 1974.



3 Videogruppe V. A. M. futurekids, Ausstellungsbeteiligung an *Projekt '74*, Kölischer Kunstverein 1974.

WortführerInnen. Das Museum als Verstärker des herrschaftsfreien Diskurses und das Studio als dessen zentrale Schaltstelle erwies sich somit bereits um 1970 als Utopie.

1968/2018

Doch verlor der um 1970 geprägte Slogan des Museums als einer Medienanstalt für BürgerInnen in den Folgejahren keineswegs an Bedeutung. Vielmehr schien das in den 1970er Jahren noch mit Kontroversen verbundene Projekt des Museums als eines didaktischen Informationszentrums in den 1980er Jahren zum Standardreper-

toire für Museumsneukonzeptionen avanciert zu sein, so dass selbst die Gründung eines eigenständigen Medienmuseums möglich wurde. So legte in den 1980er Jahren eine Kerngruppe den Grundstein für den Bau des Karlsruher Zentrum für Kunst- und Medientechnologie (ZKM). Das im Konzeptpapier formulierte Programm schloss an die zentralen Schlüsselbegriffe der Diskurse aus den 1970er Jahren an: Der Bereich «Medien für den Bürger» umfasste die Kernideen «Präsentation, Information, Interaktion und Bildung für den Bürger», das Gründungsdokument setzte auf «aktive Beteiligung» der BesucherInnen – und selbstverständlich war auch ein «Lehrstudio» integraler Teil der didaktischen Medienarbeit der zukünftigen Institution.³⁷ Auf die auch heute noch eingeforderte Relevanz der in den 1970er Jahren etablierten Topoi deutet schließlich die Kernbotschaft der vom Museumsdirektor und Medienkünstler Peter Weibel kuratierten und bis 2019 im ZKM zu sehenden Ausstellung *open codes. Leben in digitalen Welten* hin:

Das Museum wird zum Ort von BürgerInnenbildung, in dem die Aneignung von Wissen nicht nur lohnenswert ist, sondern auch belohnt wird. Denn die eigentliche Botschaft des digitalen Wandels lautet: Die Gesellschaft von morgen wird sich von einer Arbeits- zu einer Wissensgesellschaft wandeln (müssen). Daher fordern wir für das 21. Jahrhundert bezahlte BürgerInnenbildung! Wir brauchen in Zukunft kulturell kompetente BürgerInnen, um die Demokratie verteidigen zu können.³⁸

Trotz veränderter Parameter scheinen die seit 1970 an das Museum gerichteten Utopien und Hoffnungen – das Museum als demokratischer Verstärker – auch weiterhin ihre Gültigkeit behaupten zu können. Doch wirkt die Rhetorik vom mündigen Bürger mit Blick auf die Start-Up-Messestände, auf die an Firmenarchitekturen erinnernden Lounges und auf die «Maker- und Co-Working-Space-Atmosphäre» der Ausstellung *open codes. Leben in digitalen Welten* dann doch seltsam anachronistisch.³⁹

Anmerkungen

- 1 Vgl. Manfred Kittel, *Marsch durch die Institutionen? Politik und Kultur in Frankfurt nach 1968*, München 2011.
- 2 Hilmar Hoffmann, «Das demokratische Museum», in: Ders., *Kultur für alle*, Frankfurt am Main 1979, S. 108–119, hier S. 111. Drei historische Momente der Vermittlung unterscheidet Elke Krasny, «Über Vermittlung. Vom Verhältnis zwischen Museum und Öffentlichkeit», in: *Critical Studies. Kultur- und Sozialtheorie im Kunstfeld*, hg. v. Elke Gaugele u. Jens Kastner, Wiesbaden 2016, 339–355.
- 3 Hoffmann 1979a (wie Anm. 2), S. 113.
- 4 Vgl. die von der Videogalerie schum 1971 veröffentlichte Übersicht über die Museen in der BRD, die Videos der Galerie angekauft hatten. Genannt werden die Kunsthäuser in Krefeld und Mönchengladbach sowie die Museen in Stuttgart, Nürnberg, Amsterdam und Eindhoven. Vgl. Galerie Schum, *Information on the Videosystem*, 15. Oktober 1971, Typoskript, 4 Bl., Venedig, Biennale Archiv, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, Fondo Storico, Arti Visive, b. 202. Vgl. zur Integration von Video und Film in Kunstausstellungen Yvonne Schweizer, *Flimmern. Bewegtbilder in Kunstausstellungen um 1970*, München 2018.
- 5 Christoph Blase, «Willkommen im Maschinen-Labyrinth. Vom Bandlauf der Videoformate zwischen 1960 und 1980», in: *RECORD > Again! 40jahrevideokunst.de. Teil 2*, hg. von dems. u. Peter Weibel, Ostfildern 2010, Ausst.-Kat., Karlsruhe, Zentrum für Kunst und Medientechnologie u. a., 2009, S. 328–347, hier S. 331.
- 6 Wulf Herzogenrath, «Video als künstlerisches Medium», in: *Projekt '74. Kunst bleibt Kunst*, dok. v. Marlies Grüterich, Ausst.-Kat. Köln, Kölnerischer Kunstverein u. Kunsthalle, 1974, S. 38–42, hier S. 39.
- 7 Hans Magnus Enzensberger, «Baukasten zu einer Theorie der Medien», in: *Kursbuch 20*, 1970, S. 159–186.
- 8 Oskar Negt u. Alexander Kluge, *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*, Frankfurt am Main 1972. Vgl. dazu auch Joachim Paech, «Anmerkungen zur VIDEOgeschichte von Gegenöffentlichkeit», in: *Alternative Medienarbeit. Videogruppen in der Bundesrepublik*, hg. v. Margret Köhler, Opladen 1980, S. 19–22, hier S. 21. Dass die zwei Bereiche Kunstbetrieb und politische Videogruppen nicht unabhängig voneinander existierten, sondern sich teils überschneiden, zeigen die Aktivitäten der US-amerikanischen Videokollektive Raindance Corporation, Videofreex oder Global Village sowie die auch im deutschsprachigen Kunstbetrieb verbreitete Zeitschrift *Radical Software*. Dazu David Joselit, *Feedback. Television against Democracy*, Cambridge, MA/London 2007, S. 86–107.
- 9 Für dieses und die folgenden Zitate Gerhard Bott, «Solange es Museen gibt, wandeln sie sich», in: *Das Museum der Zukunft. 43 Beiträge zur Diskussion über die Zukunft des Museums*, hg. v. dems., Köln 1970, S. 7–9.
- 10 Adam C. Oellers danke ich für die Hinweise auf die Tätigkeit der AG.
- 11 Arbeitskreis Kunsthistorische Institute Bonn und Frankfurt, Zusammenfassung von Siegfried Schwarz, «Zur Kritik der herrschenden Museumspraxis. Perspektiven für die Zukunft?», in: *kritische berichte*, 1973, Jg. 1, Heft 1, S. 56–57.
- 12 Dies ging einher mit einer personellen Umstrukturierung vieler Museen – Stichwort Kollegialprinzip statt Direktorialprinzip.
- 13 Hartmut Krohm u. Hans-Georg Severin, «Fragen der Personalstruktur am Museum», in: *kritische berichte*, 1973, Jg. 1, Heft 1, S. 57–58, hier S. 58.
- 14 Hilmar Hoffmann, *Kultur für Alle. Perspektiven und Modelle*, Frankfurt am Main 1979 sowie Hilmar Hoffmann, «Das demokratische Museum. Anmerkungen und Beispiele», in: *Plädoyer für eine neue Kulturpolitik*, hg. v. Olaf Schwencke, Klaus H. Revermann u. Alfons Spielhoff, München 1974, S. 155–168.
- 15 Hoffmann 1979b (wie Anm. 14), S. 225.
- 16 Haidee Wasson, *Museum Movies. The Museum of Modern Art and the Birth of Art Cinema*, Berkeley/Los Angeles 2005.
- 17 Haidee Wasson, «Big, Fast Museums. Small, Slow Movies. Film, Scale, and the Art Museum», in: *Useful Cinema*, hg. v. Charles R. Acland u. dems., Durham/London 2011, S. 178–204, hier S. 191–196.
- 18 Vgl. Hilmar Hoffmann, «Kunst und Künstler im Film. Grenzen, Möglichkeiten», in: *Film im Museum. Bericht über ein Seminar, das von der Deutschen UNESCO-Kommission vom 11. bis 14. Oktober 1966 im Museum Folkwang Essen veranstaltet wurde*, hg. v. Deutsche UNESCO-Kommission, Köln 1967, S. 16–41, hier S. 38. Hoffmann gibt einen Überblick über die Geschichte des Kunst- und Museumsfilms und listet paradigmatische Beispiele auf. Vgl. zum Verhältnis von Film und Kunstgeschichte Barbara Schrödl, «Die Kunstgeschichte und ihre Bildmedien. Der Einsatz von Fotografie und Film zur Repräsentation von Kunst und die Etablierung einer jungen akademischen Disziplin», in: *Sichtbarkeit und Medium. Austausch, Verknüpfung und Differenz von naturwissenschaftlichen und ästhetischen Bildstrategien*, hg. v. Anja Zimmermann, Hamburg 2005, S. 151–168.
- 19 Vgl. Paul Vogt, «Film im Museum», in: *Film im Museum. Bericht über ein Seminar, das von der Deutschen UNESCO-Kommission vom 11. bis 14.*

- Oktober 1966 im Museum Folkwang Essen veranstaltet wurde, hg. v. Deutsche UNESCO-Kommission, Köln 1967, S. 8–15, hier S. 10. Die von der UNESCO veröffentlichte Publikation ließ VertreterInnen aus Deutschland, Kanada, Polen, der Schweiz, Österreich sowie den Niederlanden zu Wort kommen. Bereits 1958 hatte es in Rio de Janeiro, 1963 in Ottawa und 1965 in Krakau Veranstaltungen mit vergleichbarem Schwerpunkt gegeben.
- 20** Hoffmann 1979a (wie Anm. 2), S. 113.
- 21** Vogt 1967 (wie Anm. 19), S. 9–13.
- 22** Paul Vogt, «Museum Folkwang Essen», in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 1969, Bd. 31, S. 313–315, S. 315.
- 23** Paul Vogt, «Museum Folkwang Essen. Die Planung für die kommenden Jahre», in: Bott 1970 (wie Anm. 9), S. 274–278, hier S. 276.
- 24** Die Zusammenarbeit mit Sponsoren erwähnt Wulf Herzogenrath, «Videokunst und die Institutionen: Die ersten 15 Jahre», in: *40jahrevideokunst.de. Teil 1. Digitales Erbe: Videokunst in Deutschland von 1963 bis heute*, hg. v. Rudolf Frieeling u. ders., Ostfildern 2006, Ausst.-Kat. Düsseldorf, K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen u. a., 2006, S. 20–33, hier S. 27. Dass die neue Technologie als schöpferische Kraft gefeiert wurde und in die Zusammenarbeit mit Filmstudios und Wirtschaftsfirmen mündete, erwähnt auch Douglas Davis in seiner zuerst 1972 veröffentlichten Monografie *Vom Experiment zur Idee*, Köln 1975, S. 95.
- 25** Vogt 1970 (wie Anm. 23), S. 277.
- 26** Zu Genese und Fortleben des Topos «Offenes Museum» vgl. Wolfgang Ullrich, «The Idea of the Open Museum. History and Problems», in: *New Museums. Intentions, Expectations, Challenges*, hg. v. Katharina Beisiegel, München 2017, Ausst.-Kat. Basel, Art Centre, 2017, S. 163–170 (auf Deutsch online verfügbar unter <https://ideenfreiheit.files.wordpress.com/2017/07/das-offene-museum.pdf>, Zugriff am 4. April 2018). Zum Diskursfeld Kreativität vgl. Andreas Reckwitz, *Kreativität und soziale Praxis. Studien zur Sozial- und Gesellschaftstheorie*, Bielefeld 2016.
- 27** Dieter Honisch, «Zur Ausstellung», in: *Szene Rhein-Ruhr*, bearb. v. Dieter Honisch, Essen 1972, Ausst.-Kat. Essen, Museum Folkwang, 1972, o. P. Als Ausstellungsassistentz wird Wulf Herzogenrath genannt.
- 28** Vogt 1970 (wie Anm. 23), S. 276.
- 29** Für eine Übersicht über Genese und Zchnitt der Ausstellung, die beteiligten OrganisatorInnen sowie KünstlerInnen vgl. *Projekt '74. Kunst bleibt Kunst. Aspekte internationaler Kunst am Anfang der 70er Jahre. Katalog, Dokumentation*, red. v. Albert Schug, Ausst.-Kat. Köln, Kölnischer Kunstverein u. Kunsthalle 1974. Der Videoteil findet sich auf den Seiten 405–428.
- 30** Ausst.-Kat. Köln 1974a (wie Anm. 6), S. 47.
- 31** Ausst.-Kat. Köln 1974a (wie Anm. 6), S. 49. Einige Timeslots blieben frei, um auch regionalen KünstlerInnen die Möglichkeit der ad hoc-Realisation von Tapes zu ermöglichen.
- 32** Ausst.-Kat. Köln 1974b (wie Anm. 29), S. 405.
- 33** Zur Szenografie und dem Konzept der Ausstellung ausführlicher Schweizer 2018 (wie Anm. 4), S. 139–145. Ein in dieser Hinsicht paradigmatisches Konzept ist die Depotausstellung, die ebenfalls um 1970 zu einem vieldiskutierten Modell progressiver Museumsarbeit avancierte. Dazu Thomas Thiemeyer, «Depotausstellungen. Die Erfindung eines Ausstellungsformats aus dem Geist der Institutionenkritik», in: *Historische Anthropologie*, 2017, Jg. 25, Heft 2, S. 168–187.
- 34** Ausst.-Kat. Köln 1974b (wie Anm. 29), S. 423.
- 35** Vgl. die Dokumentation zur Restaurierung des Videos unter http://www.40jahrevideokunst.de/templates/website/_downloads/Telewissen_dokuEng.pdf, hier S. 3.
- 36** Ausst.-Kat. Köln 1974b (wie Anm. 29), S. 423. Zu den verschiedenen Figuren der Ansprache sowie historischen Formen der Ermächtigung des Publikums Peter J. Schneemann, «Entwürfe einer Referenzfigur und ihrer Rollen. Die Adressierung des Rezipienten zwischen Einladung und Anweisung», in: *Paradigmen der Kunstbetrachtung. Aktuelle Positionen der Rezeptionsästhetik und Museumspädagogik*, hg. v. dems., Bern 2015, 13–24.
- 37** Dabei soll hier nur mit einem Satz auf die mögliche Mediatorenrolle des späteren Gründungsdirektors Heinrich Klotz, zur Zeit der Ausarbeitung des Konzeptpapiers amtierender Direktor des Architekturmuseums Frankfurt, hingewiesen werden. Er fungierte als Mitglied der Karlsruher Konzeptgruppe und kannte selbstverständlich die zentralen Begriffe der Kulturpolitik Hilmar Hoffmanns. Vgl. Kulturreferat der Stadt Karlsruhe, *Konzept '88*, 1988, S. 25 und 27, https://zkm.de/media/file/de/konzept_88.pdf, Zugriff am 4. April 2018.
- 38** Peter Weibel, «Editorial», Homepage der Ausstellung *open codes – Leben in digitalen Welten*, <https://open-codes.zkm.de/de/editorial>, Zugriff am 4. April 2018.
- 39** Ebd.