

ZEITGENÖSSISCHE VIDEOKUNST UND DIE KOPRODUKTION DES KUNSTMUSEUMS

Stefanie Stallschus

21: INQUIRIES INTO ART, HISTORY, AND THE VISUAL
#1-2022, S. 211–234

<https://doi.org/10.11588/xxi.2022.1.85732>

ABSTRACT: CONTEMPORARY VIDEO ART AND THE CO- PRODUCTION OF THE ART MUSEUM

The critical examination of the art museum is an important theme in contemporary video art. In contrast to museum films with an educational focus, video art offers a great deal of freedom in the handling, presentation, and reconsideration of collections. Nevertheless, video artists are also fundamentally dependent on constructive cooperation with the institutions, as the realisation is entirely dependant on the support of staff within the house and on the permission to film and publish. This contribution studies contemporary video art by Alexander Glandien, Laure Prouvost, and Marysia Lewandowska. It will discuss how the selected works subvert functional differentiations of art, institutional critique, and museum education by making the art museum its very subject.

KEYWORDS

Videokunst; Videoinstallation; Museumsfilm; Museumspädagogik; künstlerische Zusammenarbeit; Institutionskritik; Alexander Glandien; Landesgalerie Linz; Laure Prouvost; Haus der Kunst München; Marysia Lewandowska; Moderna Museet Stockholm; KODE Art Museums of Bergen.

Wie über das Museum nachgedacht wird, hängt immer auch ein Stück weit vom Medium der Reflexion ab. Die Architektur etwa hat mit dem gebauten Musentempel oder der Kunstfabrik andere ästhetische Reflexionsfiguren für diese Einrichtung geschaffen als die Literatur, die Malerei oder der Spielfilm.¹ Die Videokunst, die sich in ihren Anfängen quer zu den bestehenden Institutionen etablierte, entwickelte erst nach und nach ein Interesse für das Museum. Mittlerweile ist die kritische Auseinandersetzung mit der Institution ein wichtiges Thema der zeitgenössischen Videokunst, wie Hito Steyerls Polemiken gegen die Verstrickungen der Kunstmuseen in die globale Finanzwelt oder Christian Jankowskis Satiren auf deren kulturelle Definitionsmacht belegen, um hier nur zwei prominente Positionen zu nennen.²

Ein wichtiger Bezugspunkt für die Auseinandersetzung der Videokunst mit dem Museum ist bis heute die institutionskritische Praxis von Andrea Fraser, die in *Museum Highlights: A Gallery Talk* (1989) als Museumsführerin das Philadelphia Museum of Art erkundete. Mit der Führung durchs Museum und seine Sammlungen greift die Arbeit eine etablierte Erzählstruktur des Museumsfilms auf, wie ich an späterer Stelle zeigen werde. Allerdings bedient sich Fraser dieser Erzählstruktur nicht im konventionellen Sinne, um dem Publikum die Objekte des Museums näher zu bringen. Das Video, angelegt als Persiflage auf die Museumsführung und damit einer Vermittlungsstrategie, stellt vielmehr die rhetorischen Mittel des Museums zur Produktion von künstlerischen und kulturellen Werten aus.³ Heute haben institutionskritische Perspektiven längst Eingang in die Museumsarbeit gefunden, im kuratorischen Kontext wird diese Institutionalisierung der Institutionskritik auch als „New Institutionalism“ bezeichnet.⁴ Angesichts dieser Entwicklung stellt sich der Forschung die Frage, wie hilfreich der Begriff der Institutionskritik für die Analyse von Kunstwerken heute noch sein kann, verdeckt er doch vieles von dem, was er zu erklären vorgibt.

1

Markus Walz, Musensitz und Mausoleum. Metaphern für und mit Museen, in: ders. (Hg), *Handbuch Museum. Geschichte – Aufgaben – Perspektiven*, Stuttgart 2016, 35–40.

2

Vgl. von Hito Steyerl *Is the Museum a Battlefield?* (2013) und *Guards* (2012) sowie Christian Jankowski *Dienstbesprechung* (2008) sowie seine etwas ältere Arbeit *Galerie der Gegenwart »2097«* (1997). Vgl. zur Museumsreflexion in der aktuellen Videokunst auch den Aufsatz von Daniel Berndt in diesem Heft: ders., Das Museum, virtuelle Räume, Systemfehler und verlorene Welten. Sonda Perrys Videoinstallation *IT'S IN THE GAME '17* (2017), in: *21: Inquiries into Art, History, and the Visual. Beiträge zur Kunstgeschichte und visuellen Kultur* 1, 2022, 235–258, DOI: <http://doi.org/10.11588/xxi.2022.1.85733>.

3

Andrea Fraser entwickelte die Videoarbeit aus ihren Performances und setzte sie fort mit den Videoarbeiten *Welcome to the Wadsworth: A Museum Tour* (1991) und *Little Frank and His Carp* (2001). Zu den parodistischen Mitteln Andrea Frasers und den dadurch erzielten Verfremdungseffekten vgl. Shannon Jackson, *Social Works. Performing Art, Supporting Publics*, New York/London 2011, 117–130.

4

Lucie Kolb und Gabriel Flückiger, New Institutionalism Revisited, in: *OnCurating. (New) Institution(alism)* 21, 2013, 6–17.

Anhand zeitgenössischer Videoarbeiten von Alexander Glandien, Laure Prouvost und Marysia Lewandowska möchte ich zeigen, wie diese ihren Ausgang in Bewegtbildinstallationen nehmen, die in Zusammenarbeit mit einem bestimmten Museum entstehen und dort ihre ortsspezifische Erstpräsentation finden, um anschließend in anderen Kontexten präsentiert zu werden. Das heißt: die Auseinandersetzung mit einem Museum als kritische Bestandsaufnahme der Institution entsteht aus einem gemeinsamen Projekt heraus, dem unterschiedliche Interessen der Beteiligten zugrunde liegen, die es differenziert zu betrachten gilt. Wer intendiert welche Art von Kritik und mit welcher Absicht? Des Weiteren ist der Mobilität der Videokunst besondere Aufmerksamkeit zu schenken. Wird eine Videoarbeit in einem anderen Kontext präsentiert, verändert sich ihr Referenzrahmen, damit werden auch Funktion und Botschaft einer Videoarbeit mehrdeutig. Was im originären Ausstellungskontext als kritische Intervention wahrgenommen wird, kann an einem anderen Ort als Werbung für ein Ausstellungshaus oder museumspädagogische Vermittlung eines Ausstellungsthemas erscheinen – und umgekehrt. Die Auswahl der in diesem Beitrag analysierten Arbeiten folgt der Idee, dass sich an ihnen exemplarisch das Spannungsfeld von Kunst, Kritik und Vermittlung aufzeigen lässt, in dem sich museumskritische Videokunst gegenwärtig bewegt. Ausschlaggebend waren außerdem pragmatische Gründe, nämlich inwieweit die Videos, begleitende kuratorische Texte und Aussagen der Beteiligten für eine Analyse zur Verfügung standen.

Diese Mehrdeutigkeit der Videoarbeiten erscheint weniger ungewöhnlich, wenn man sich frühere Phasen der Nutzung von Bewegtbildmedien durch die Museen und die funktionale Vielschichtigkeit des sogenannten Museumsfilms vergegenwärtigt. Im Kontext dieser Tradition wird deutlich, dass die künstlerischen Videoarbeiten durchaus konventionelle Formen des Museumsfilms aufgreifen, erweitern oder auch unterlaufen. Der Begriff „Museumsfilm“ bezeichnet üblicherweise dokumentarische und semidokumentarische Produktionen über Museen, Ausstellungsthemen, Künstler*innen oder Kunstwerke, die einen didaktischen Anspruch haben und entweder von den Museen, insbesondere von deren Abteilungen für Bildung und Vermittlung, in Auftrag gegeben werden oder in enger Kooperation mit diesen entstehen. Im Vergleich dazu haben künstlerische Videoarbeiten größere Freiheiten in ihrer inhaltlichen Ausrichtung und in ihrer kritischen Auseinandersetzung mit der Institution. Dennoch sind auch sie elementar auf eine konstruktive Zusammenarbeit angewiesen, steht und fällt doch die Realisierung mit der Unterstützung durch Mitarbeiter*innen innerhalb des Hauses und einer Dreh- beziehungsweise Veröffentlichungsgenehmigung. Das Museum als soziales Regelsystem funktioniert nach einer eigenen Logik, die von außen nicht immer einfach zu verstehen ist und einen mehr oder weniger starken Einfluss auf die Produktion ausüben kann. Wie Künstler*innen mit dieser Situation umgehen, wie sie sich gegenüber dem Museum positionieren und sich Freiräume bewahren, sind deshalb zentrale Fragen dieses Beitrags.

Die Film- und Videokunst war lange Zeit ein Nischenphänomen und blieb bis weit in die 1990er Jahre hinein in ihrer institutionellen Zuordnung uneindeutig. Die bisherige Forschung hat deutlich gemacht, dass sowohl Fernsehen als auch Kino in ihrer dispositiven Struktur die Inhalte, Formen und Präsentationsweisen künstlerischer Bewegtbildmedien geprägt haben.⁵ Welche Rolle das Kunstmuseum als Orientierungspunkt der Film- und Videokunst gespielt hat, wurde bislang ausschließlich unter der Perspektive einer Geschichte des Sammelns und Ausstellens von Bewegtbildmedien in den Museen aufgearbeitet.⁶ Nicht untersucht wurde die künstlerische Reflexion von Museums- beziehungsweise Sammlungsordnungen im Sinne eines medialen Dispositivs,⁷ ein Thema, das meiner Meinung nach bereits im surrealistischen Film auftaucht, für die feministische sowie institutionskritische Videokunst von großer Bedeutung war und aktuell wieder an Relevanz gewinnt. Der vorliegende Aufsatz versteht sich als ein erster Beitrag, um auf diese Forschungslücke hinzuweisen.

Die Ausstellungsproduktion unter Beobachtung in *Making of* von Alexander Glandien

Alexander Glandiens Videoarbeit *Making of* (2015)⁸ entstand für eine Ausstellung zeitgenössischer Kunst in der Landesgalerie Linz, die den künstlerischen Schaffensprozessen im Kontext der postindustriellen Arbeitswelt gewidmet war.⁹ Wie der Titel bereits nahelegt zeigte die experimentelle Dokumentation die Entstehung jener Ausstellung, in welcher sie selbst als großformatige Videoinstallation präsentiert wurde [Abb. 1]. Dem Publikum bot sich dadurch die ungewöhnliche Situation, die praktisch-organisatorischen Vorbereitungen der besuchten Ausstellung aus nächster Nähe zu verfol-

5

Vgl. Ursula Frohne, Lilian Haberer und Annette Urban (Hg.), *Display / Dispositiv. Ästhetische Ordnungen*, Paderborn 2019; Katja Hoffmann, *Ausstellungen als Wissensordnungen. Zur Transformation des Kunstbegriffs auf der Documenta 11*, Bielefeld 2013.

6

Yvonne Schweizer, *Flimmern. Bewegtbilder in Kunstaustellungen um 1970*, München 2018; Rudolf Frieling, *Form Follows Format. Zum Spannungsverhältnis von Museum, Medientechnik und Medienkunst*, in: ders. und Dieter Daniels (Hg.), *Medien Kunst Netz*, Bd. 1, Wien/New York 2004, 351–368.

7

Erste Ansätze für eine solche Forschungsperspektive finden sich im Zusammenhang mit der Frage nach der spezifischen Museumsöffentlichkeit bei Maeve Connolly, *The Place of Artists' Cinema. Space, Site and Screen*, Bristol/Chicago 2009, 63–107.

8

Alexander Glandien, *Making of*, 2015, Video HD, Farbe, Ton, 57 Min. Nach Ablauf der Ausstellung wurde eine kürzere Version von 30 Minuten Laufzeit auf Festivals und in Ausstellungen präsentiert, auf die sich meine Analyse bezieht.

9

...An die Arbeit... *Über künstlerisches Produzieren*, Ausstellung Landesgalerie Linz, 18.06.–02.08.2015, kuratiert von Gottfried Hattinger, das Ausst.-Heft ist verfügbar unter <http://www.hattinger.org/bilder/andiarbeit.pdf> (28.08.2019).



[Abb. 1]
Alexander Glandien, Making of (Videostill und Installationsansicht),
2015, HD Video, Farbe, Ton, 57 min © Alexander Glandien.

gen, wobei der Öffentlichkeit Einblicke in Verwaltungsräume, Werkstätten und Depots des Museums gestattet wurden.

Making of charakterisiert das Kunstmuseum als Produktionsort in wechselnden Szenen, die teils in langen Einstellungen in der Halbtotale einen Raum mit seinen spezifischen Aktivitäten zeigen, teils näher an einzelne Mitarbeiter*innen heranrücken, um deren Routinen im Detail zu folgen. Durch diese Gliederung vermittelte sich ein Eindruck von der Vielschichtigkeit der Aufgaben und der differenzierten Arbeitsteilung im Museum. Ein durchgehendes Motiv sind die Verrichtungen in den eigentlichen Galerieräumen, die für die bevorstehende Gruppenausstellung gereinigt und umgebaut werden müssen, während gleichzeitig noch aus einer früheren Einzelausstellung Skulpturen von Stefan Balkenhol zu demontieren sind. Diese Transformation des zentralen Schauplatzes wird unterbrochen durch verschiedene Szenen alltäglicher Routinen im Hintergrund. Scheinbar neutral und mit gleichbleibendem Interesse verfolgt die Kamera die Kommunikations- und Überwachungstätigkeiten in der Pförtnerloge (ab 5:08 min) oder die Verräumarbeiten im Archiv (ab 15:02 min). Es ist die dispositive Ordnung des Museums, die in diesem Ensemble von Funktionsbereichen, gestalteten Umgebungen, Praktiken und einem daran geknüpften Handlungswissen erkennbar wird.

Ungewöhnlich ist die selbstreflexive Form von *Making of*. Der Vorspann zeigt zunächst, wie Kamera- und Tonmann, allein im leeren weißen Galerieraum, sorgfältig ihre Technik einrichten, um dann mit dem Künstler-Regisseur auf Entdeckungstour durch das Museum zu gehen. Von nun an ist das Team in jeder Einstellung sichtbar: Eine zweite Kamera verfolgt die Aufnahmearbeiten der drei Männer, beobachtet deren konzentriertes Vorgehen, ohne dass es jemals zu sozialen Interaktionen zwischen ihnen und den Beschäftigten des Museums kommt. Diese strikt aufrechterhaltene Distanz erscheint zunehmend artifiziell und führt bisweilen zu kuriosen Situationen, etwa wenn im Kreis der Kurator*innen auch über den Fortgang von Glandiens Projekt beraten wird (ab 19:36 min) [Abb. 1]. Worauf diese Sichtbarmachung der Aufzeichnungsanordnung zielt, wird im Vergleich mit Dokumentationen über große Ausstellungshäuser deutlich, wie sie in den letzten Jahren im Kino zu sehen waren. Ein Regisseur wie Frederick Wisemann versteht seine Dokumentation über die National Gallery London (2014) im Stil des *Direct Cinema* als unmittelbaren Blick hinter die Kulissen und suggeriert durch die unkommentierte Beobachtung funktionaler Abläufe einen unverstellten Verismus.¹⁰ Glandien greift einen solchen Ansatz auf und steigert ihn, um auf einer Metaebene die Bedingungen des Dokumentarischen auszustellen. Seine Beobachtung zweiter Ordnung wirft generelle Fragen zum Verhältnis zwischen Aufnahme- und Museumsteam und zu den Voraussetzungen einer solchen Zusammenarbeit auf. Das wird deutlich an einer

10

Vgl. Eva Hohenberger, Frederick Wisemanns Kino des Sozialen. Eine Einleitung, in: dies. (Hg.), *Frederick Wiseman. Kino des Sozialen*, Berlin 2009, 8–22.

Szene, in der die Museumsbeschäftigten für eine Vorabpräsentation von Glandiens Arbeit zusammenkommen (17:51–18:22 min) und der Museumsleitung aus ihrer Sicht unzulässige Szenen, sei es persönlich oder institutionell begründet, nennen können (25:20–26:11 min). Der Verlauf der weiteren Diskussion und die daraus resultierenden Änderungen an der Videoarbeit werden nicht wiedergegeben, doch genau diese Aussparung unterstreicht, dass wesentliche soziale Übereinkünfte und Interessen der Beteiligten in der Zusammenarbeit unsichtbar bleiben. So wird indirekt erkennbar, worin der blinde Fleck der dokumentarischen Beobachtung besteht.

Ausgehend von der Videoarbeit stellt sich die Frage der Zusammenarbeit aber noch grundsätzlicher, denn die transparent gemachte Aufzeichnungsanordnung zeigt das Museum nicht als neutralen Ort, sondern vielmehr als Akteur im Prozess der Kunst- und Kulturproduktion. Museen für Gegenwartskunst arbeiten heute selbstverständlich mit freischaffenden Künstler*innen zusammen und treten dabei als auftraggebende, produktionsleitende oder nachproduzierende Organisationen auf. In der Zusammenarbeit verfolgen die Beteiligten ganz unterschiedliche Interessen. Es sei reizvoll gewesen, das Museum als Bühne für die eigene Arbeit nutzen zu können, so die Auskunft des Künstler.¹¹ Glandien sei eingeladen worden, einen Beitrag für die geplante Gruppenausstellung vorzuschlagen. Mit seinem ungewöhnlichen Konzept habe er das Interesse und die Unterstützung der Museumsleiterin gewinnen können, eine wesentliche Voraussetzung für die Annahme des Projekts. Aus der Perspektive des Museums dagegen sind Backstage-Videos eine Möglichkeit, bereits in der kuratorischen Vorbereitung der Ausstellung Aspekte der Vermittlung und des Marketings zu berücksichtigen. Angesichts der damaligen angespannten kulturpolitischen Situation, in der wiederholt eine Zerschlagung der Landesgalerie drohte,¹² bot die Videoarbeit dem Museum wohl einen willkommenen Anlass, sich als offenes und nahbares Haus zu präsentieren. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang die Projektstruktur der Gruppenausstellung, die in Kooperation mit dem „Festival der Regionen“ zum Thema Industriearbeit entstand und durch den freien Kurator und künstlerischen Leiter des Festivals Georg Hattinger verantwortet wurde. Damit liefert die Ausstellung

11

So die Auskünfte des Künstlers in einer E-Mail an die Autorin vom 27.08.2019.

12

Kulturpolitische Einsparungen wurden in Linz bereits 2011 diskutiert, 2017 drohte die Zerschlagung der Landesgalerie, seit 2020 erfolgt die Neuausrichtung innerhalb einer Holding OÖ Landes-Kultur GmbH. Hintergrundinformationen zum Kulturentwicklungsplan und zur damaligen kulturpolitischen Situation finden sich u. a. bei: Thomas Diesenreiter, Interview mit dem ehemaligen Linzer Kulturdirektor Sigi Janko, 13.12.2011, <http://diesenreiter.at/interview-mit-dem-ehemaligen-linzer-kulturdirektor-sigi-janko#more-321> (12.03.2022); o. V., Gerüchte um massiven Umbau der oberösterreichischen Museumslandschaft, in: *Die Presse*, 20.09.2017, <http://www.diepresse.com/5288760/geruechte-um-massiven-umbau-der-oberoesterreichischen-museumslandschaft> (12.03.2022); Peter Grubmüller, Das Museum hat auf das Land vergessen, in: *OÖNachrichten*, 01.04.2020, <http://www.nachrichten.at/kultur/das-museum-hat-auf-das-land-vergessen;art16,3246604> (12.03.2022).

ein Beispiel dafür, wie unter finanziellem beziehungsweise kulturpolitischem Druck die öffentlichen Museen den Erwartungen nach ökonomischem Output entgegenkommen, indem sie sich in der Region am *Place Branding* beteiligen und sich in der Zusammenarbeit mit der freien Szene flexibilisieren.

Dieser lokale kulturpolitische Hintergrund beeinflusst die Rezeption der Videoinstallation vor Ort. Er verliert jedoch an Bedeutung für die gekürzte Fassung der Videoarbeit, wie sie in Paris, Berlin und Luxemburg gezeigt wurde.¹³ Für ein Publikum, das den kulturpolitischen Diskurs in Linz nicht näher kennt, dominiert beim Betrachten des Videos die generische Bedeutung der Landesgalerie als Kunstmuseum.¹⁴ Die Institution mit ihren spezialisierten organisationalen Routinen erscheint nun im Gegenteil – gegenüber der temporären Arbeit und der reagierenden Haltung des Aufnahmeteams – effektiv, beständig und machtvoll. In den Vordergrund tritt der Eindruck, dass es sich bei der Videoarbeit um eine zugespitzte Beschreibung der ungleichen Beziehung zwischen Künstler*in und Kunstmuseum handelt. Erst die ortsunabhängige Präsentation lässt die kritische Ausrichtung der ortsspezifischen Beobachtungsoperation, die in das Innere der Institution vordringt, ohne sie als profilmischen Raum offensiv zu verändern, in ihrer ganzen Dimension erkennbar werden. Glandien entwirft und ästhetisiert einen Zwischenraum, der weder dem Innen noch dem Außen der Institution zugerechnet werden kann. Auf diese Weise unterminiert er nicht nur die eindeutige Unterscheidung zwischen künstlerischer Produktion und kuratorischer Inszenierung, sondern auch zwischen Ausstellung und nachträglicher museumspädagogischer Vermittlung.

Zwischenräume des Museumsfilms

Künstlerische Videoarbeiten über das Museum erleben gegenwärtig zwar einen Boom, auch werden diese Arbeiten immer öfter von den Museen gezielt in Auftrag gegeben – ganz neu ist das Engagement der Museen im Bereich der Bewegtbildmedien jedoch nicht. Historisch betrachtet haben sich die Bewegtbildmedien im Laufe des 20. Jahrhunderts ihren Platz in der Bildungs- und Vermittlungsarbeit der Museen erobert, wobei wichtige Impulse für eine intensivere Mediennutzung häufig von außen kamen. Ein Bei-

¹³

Die gekürzte Version wurde auf dem Festival *Rencontres Internationales Paris/Berlin 2016* und in der Ausstellung *La commedia dell'arte* im Casino Luxembourg 2017 präsentiert.

¹⁴

Im kuratorischen Begleittext zur Ausstellung in Luxemburg, die von Bettina Heldenstein kuratiert wurde, heißt es, die ausgewählten Arbeiten „posent un regard sur le milieu de l'art, mais aussi sur leur propre activité en tant qu'artistes. Ils montrent ce que l'on ne montre pas d'habitude : les coulisses et le fonctionnement des administrations de musées ainsi qu'un discours stéréotypé autour de l'art.“ Die Arbeit wird also losgelöst vom spezifischen Museum wahrgenommen, zum Bezugspunkt der Aussage wird „die Kunstwelt“ allgemein. Das Zitat stammt von der Webseite des Casino Luxembourg, <http://casino-luxembourg.lu/fr/agenda/la-commedia-dellarte-lart-en-tant-que-masquerade> (30.03.2022).

spiel dafür ist das Videostudio des Museum Folkwang in Essen, das 1969 vor dem Hintergrund bildungspolitischer Debatten um eine gesellschaftliche Öffnung der Museen eingerichtet wurde. Einmalig war die technisch avancierte Ausstattung mit der neuesten, damals noch sehr kostspieligen Videotechnik. Der Kurator Wulf Herzogenrath, als ehemaliger Mitarbeiter am Haus, erinnert sich im Interview, dass die Industrie mit der Idee des Studios auf die Museen in der Region zukam und allein Paul Vogt, der damalige Direktor des Folkwang, Interesse an der Schenkung zeigte.¹⁵ Zum Aufgabenbereich des Videostudios gehörte bald die Dokumentation von Ausstellungen, die Vermittlung der museumseigenen Sammlungen sowie die Begegnung mit jungen Künstler*innen, die ins Studio zur Produktion künstlerischer Videoarbeiten eingeladen wurden.¹⁶ Die Erneuerung der Vermittlungsarbeit war in diesem Fall also technisch und personell eng mit den künstlerischen Neuerungen im Bereich der Videokunst verknüpft.

Auch die Entstehung des Museumsfilms um 1920 verdankt sich in Deutschland einem Engagement von außen. 1919 trat Hans Cürllis mit seinem Institut für Kulturforschung an die Berliner Museen heran, um für ein Filmprojekt die Geschichte der Skulptur quer durch die Sammlungen europäischer und außereuropäischer Kunst zu verfolgen, was vom Publikum begeisterter aufgenommen wurde als von den damaligen Leitern der Berliner Museen.¹⁷ Obwohl einzelne Museumsleiter und die Fachpresse in den Folgejahren das Thema weiter verfolgten, setzte erst die nationalsozialistische Kulturpolitik einen strategischen Ausbau des Kultur- und Museumsfilms im Dienst politischer Propaganda durch.¹⁸ Im Unterschied zu dieser Vereinnahmung des Mediums durch den Staat begann das Metropolitan Museum New York Mitte der 1920er Jahre aus eigener Initiative damit, Museumsfilme zu produzieren, aufzuführen und eine hauseigene Filmbibliothek aufzubauen.¹⁹

Die Filmwissenschaftlerin Haydee Wasson hat in ihrer Analyse der frühen New Yorker Museumsfilme konstatiert, dass die Forschung viel zu lange von einem Oppositionsverhältnis des Muse-

15

Wulf Herzogenrath. Berlin 13. Juni 2016, in: Franziska Leuthäuser (Hg.), *Café Deutschland. Im Gespräch mit der ersten Kunstszene der BRD*, Bd. 1, Heidelberg/Berlin 2018, 633–668, hier 637.

16

Vogt engagierte sich außerdem für den Aufbau eines europäischen Verleihsystems zwischen Kunstmuseen und Kulturinstituten, siehe Stephanie Lauke, *Medialisierte Kunsterfahrungen. Die Phänomenalität von Bewegtbildinstallationen in Fernsehen und Internet*, Oberhausen 2019, 16–17.

17

Bénédictte Savoy, „Vom Faustkeil zur Handgranate.“ *Filmpropaganda für die Berliner Museen 1934–1939*, Köln/Wien/Weimar 2014, 23–30, hier 29.

18

Ebd., 32, 38–46.

19

Haidee Wasson, Big, Fast Museums/Small, Slow Movies. Film, Scale, and the Art Museum, in: Charles R. Acland (Hg.), *Useful Cinema*, Durham 2011, 178–204.

ums zu den Medien ausgegangen sei, anstatt die konkrete historische Mediennutzung zu untersuchen. Sie argumentiert, dass die Museen langwierige und komplizierte Beziehungsgeschichten zu einer Vielzahl von Medien aufweisen, die die Museumsarbeit nachhaltig beeinflusst, verändert und erweitert haben.²⁰ Deshalb spricht sie vom modernen Museum als einem „elastischen Museum“, das mit Hilfe der technischen Medien seinen Einflussbereich über den physischen Ort und die Materialität der Objekte hinaus ausgeweitet habe.²¹ Im Hinblick auf den frühen dokumentarischen Museumsfilm unterscheidet Wasson zwei wesentliche Funktionsbereiche: Zum einen wurden die Museumssammlungen mit Hilfe der Filme *außerhalb* des Museums bekannt gemacht, indem sie an Schulen und Bibliotheken ausgeliehen wurden. Das Museum wurde gewissermaßen auf Reisen geschickt, um auch an entlegenen Orten einen „virtuellen Besuch“ zu ermöglichen.²² Zum anderen wurden die Filme *innerhalb* des Museums präsentiert, um den Besuch von Ausstellungen und Sammlungen didaktisch anzuleiten. Einer der ersten Filme des Metropolitan Museum New York ist – wie andere Filme aus dieser Zeit auch – als Führung durch die Waffen- und Rüstsammlung angelegt, um in eigens inszenierten Szenen den Gebrauch der Sammlungsobjekte vorzuführen.²³ Die filmische Darstellung, durch Mittel wie zum Beispiel Montage, Zeitraffer, Einstellungsgrößen, ergänzt um eingblendete Texte des Museumsführers, gab dem Publikum eine Auswahl von Informationen vor und verdichtete diese zu einer kuratorischen Botschaft. Laut Wasson beeinflusste dies in der Folge auch die Entwicklung didaktischer Präsentationsformen in den Sammlungen.²⁴ Die Museumsführung ist also ein altes Erzählmuster, an das die Videokunst anknüpft, aber – so darf vorausgesetzt werden – als ein bereits etabliertes und bekanntes Erzählmuster der Museumsvermittlung, wie die Videoarbeiten von Andrea Fraser verdeutlichen.

Die Differenzierung der Funktion nach Aufführungskontext innerhalb und außerhalb des Museums erscheint mir auch für die zeitgenössische Videokunst instruktiv. Der Zusammenarbeit von Museumsmitarbeiter*innen auf der einen Seite und Künstler*innen auf der anderen Seite liegen unterschiedliche Interessen zugrunde,

20

Haydee Wasson, *The Elastic Museum. Cinema within and beyond*, in: Michelle Henning (Hg.), *The International Handbook of Museum Studies. Museum Media*, Hoboken 2015, 603–627, hier 604.

21

Ebd., 605.

22

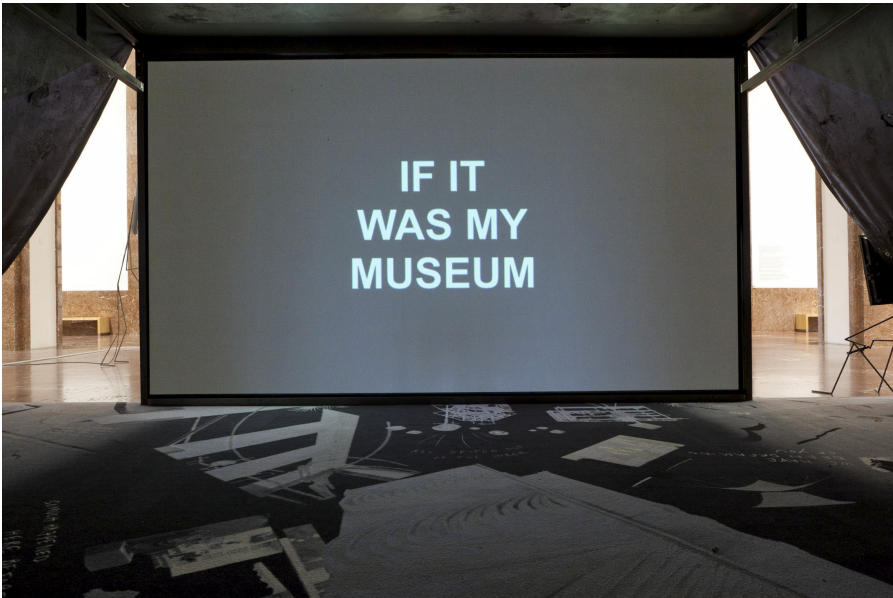
Ebd., 605–613.

23

A Visit to the Armor Galleries of the Metropolitan Museum of Art, 1924, 16mm, sw, o. T., 30 min. Der Film ist online auf der Seite des Museums zugänglich unter <http://www.metmuseum.org/metmedia/video/collections/aa/visit-to-armor-galleries> (01.01.2022).

24

Wasson, *Elastic Museum*, 613–620.



[Abb. 2]
Laure Prouvost, *If It Was* (Installationsansicht), 2015, als Teil der Ausstellung *We will be floating away from the dirty past*, 27.11.2015-18.09.2016, Haus der Kunst München © VG Bild-Kunst, Bonn 2022.

die auch als solche benannt werden sollten. Künstlerische Videoarbeiten haben nicht den didaktischen Anspruch konventioneller Museumsfilme, schließen aber durchaus an etablierte Formen der audiovisuellen Vermittlung an, um diese neu zu interpretieren, zu verfremden und häufig auch zu persiflieren. Dahinter steht ein grundsätzlicher Wandel im Selbstverständnis der Vermittlungsarbeit im Museum. Aktuelle kunstpädagogische Ansätze sehen Vermittler*innen nicht mehr affirmativ in der Rolle des Sprachrohrs einer Institution, ihnen biete sich ein eigenverantwortlicher Zwischenraum zwischen Institution und Gesellschaft, der das Potenzial zur kritischen Praxis besitze und durch partizipative Formate eine transformative Wirkung nach innen entfalten könne.²⁵ Wesentliche Impulse für diese Neubestimmung der Vermittlung gehen zurück auf die künstlerische Arbeit mit Gruppen und die Berücksichtigung institutionskritischer Ansätze.²⁶ Die künstlerischen Videoarbeiten über das Museum scheinen in eine ähnliche Richtung zu weisen, da auch sie temporäre Zwischenräume der Vermittlung kreieren, in denen die einfache Unterscheidung von Innen und Außen zeitweise ausgesetzt ist. Diese Zwischenräume der Videokunst möchte ich in den beiden folgenden Unterkapiteln noch ausführlicher betrachten.

Das Museum, ein Fluss, in *If It Was* von Laure Prouvost

2015 wurde Laure Prouvost vom Haus der Kunst München eingeladen, eine Installation für die Mittelhalle des monumentalen Gebäudes zu entwickeln.²⁷ Unter dem Titel *We Would be Floating Away from the Dirty Past* thematisierte die Künstlerin die wechselvolle Vergangenheit des Ausstellungshauses und entwarf ihre Vision einer besseren Zukunft. Anthropomorphe Metallskulpturen mit integrierten Screens, darunter eine Reinigungskraft ausgestattet mit einem Wischmopp, leiteten das Publikum in den Raum hinein, dessen roter Marmorboden sich durch einen illusionistischen Eingriff aufzuwölben schien, um darunter eine Art Höhle freizugeben. Auf einem bedruckten Teppich innerhalb der Höhle traten unter einer dicken Staubschicht ausgediente Alltagsgegenstände, Dokumente zu vergangenen Ausstellungen und Fotografien historischer Ereignisse zutage [Abb. 2]. Damit erinnerte die Installation an die proble-

25

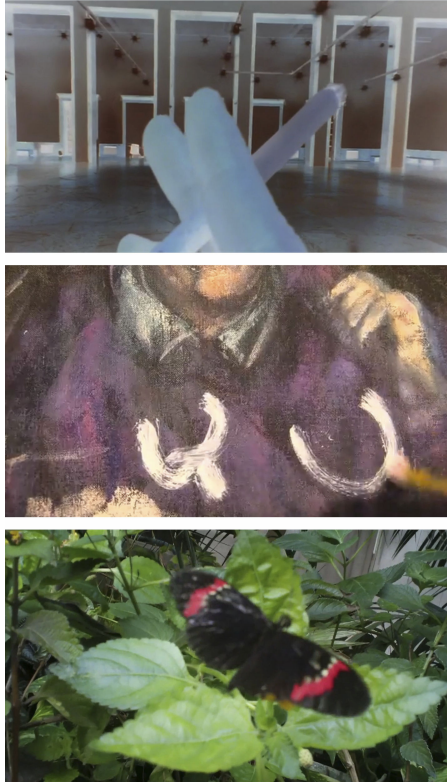
Beatrice Jaschke und Nora Sternfeld, Zwischen/Räume der Partizipation, in: *Räume der Kunstgeschichte. 17. Tagung des Verbandes österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker*, 2015, 168–182, http://www.kunsthistoriker.at/sites/default/files/downloads/tagungsbaende/VOEKK_Raeume_der_Kunstgeschichte_Tagungsband_17.pdf (11.08.2020); Beatrice Jaschke und Nora Sternfeld, Einleitung. Ein educational turn in der Vermittlung, in: dies. (Hg.), *Educational turn. Handlungsräume der Kunst- und Kulturvermittlung*, Wien 2012, 13–26.

26

Jaschke und Sternfeld, *Zwischen/Räume*, 168.

27

Die Installation war Teil einer Ausstellungsreihe und lief unter dem Titel *Der Öffentlichkeit – Von den Freunden Haus der Kunst: Laure Prouvost*, 27.11.2015–18.09.2016, Haus der Kunst München.



[Abb. 3]

Laure Prouvost, *If It Was* (Standbilder), 2015, HD Video, Farbe, Ton, 08:52 min.
Courtesy of the artist, and Galerie Nathalie Obadia (Paris and Brussels), Carlier |
Gebauer (Berlin and Madrid), and Lisson Gallery (London, New York and Shanghai).

matische Vergangenheit des Gebäudes, das 1937 von den Nationalsozialisten als betont imposantes Ausstellungshaus eröffnet wurde, um das nationalsozialistische Kulturverständnis zu propagieren. Nach Ende des Kriegs wurde es zunächst von den Alliierten genutzt, die auftrumpfende Innenarchitektur wurde in den 1950er Jahren hinter Einbauten und einem weißen Anstrich verborgen, bis im Jahr 2000 der sogenannte kritische Rückbau eingeleitet wurde, um eine offene Auseinandersetzung mit dieser Geschichte zu suchen.

Im Unterschied dazu bezieht sich die Videoarbeit *If It Was*, die in der Höhle auf einer großen Leinwand präsentiert wurde, auf Gegenwart und Zukunft des Ausstellungshauses.²⁸ Dafür greift die Künstlerin im ersten Teil des Videos die konventionelle Erzählform der Museumsführung auf, aktualisiert und verfremdet diese jedoch. In der Ego-Perspektive eines Computerspiels schweift der Blick durch die Halle, um anschließend das Haus zu erkunden. Bei dieser ersten Einstellung handelt es sich um ein invertiertes Bild im Negativ, wodurch bereits deutlich wird, dass es sich um eine subversive Erzählung handelt, in welcher die Normen und Regeln des Kunstmuseums ins Gegenteil verkehrt werden [Abb. 3]. „If it was my museum“, hebt eine weibliche Stimme aus dem Off an und wendet sich dann vertraulich ans Publikum: Alle Mitarbeitenden würden Dich persönlich mit einem Lächeln, mit Tanz und Gesang begrüßen; Du dürftest alles anfassen und sogar anlecken; Dir würde Dein Rücken massiert; Dir würden Himbeeren gereicht; Du wärest aufgerufen, die ausgestellte Kunst im Hause zu verbessern – und dazu passend zeigt die Kamera, wie auf einem Gemälde von Francis Bacon der Papst übermalt und zur weiblichen Figur umgedeutet wird [Abb. 3]. Diese Erzählung eines „verkehrten Museums“ mag etwas sonderbar, bisweilen auch absurd-komisch wirken. Doch der anhaltende Monolog in Kombination mit Detailaufnahmen von Gesten, Körpern, Dingen veranschaulicht die Idee eines Museums, das sein Publikum in den Mittelpunkt stellt und es körperlich mit allen Sinnen anspricht. Dem überschwänglichen Sorgen, Nähren und Beschützen auf inhaltlicher Ebene korrespondiert die affektive Ansprache des Publikums durch die sonore Stimme und der rhythmische Strom anschwellender und abebbender Bilder. Anne Ring Petersen hat in einem anderen Zusammenhang treffend von einer Strategie der Künstlerin gesprochen, das Publikum auf den eigenen Körper zurückzuwerfen.²⁹

Im zweiten Teil des Videos entwirft die Stimme aus dem Off die Fiktion, dass ein Fluss – benachbart zum Ausstellungshaus liegt die künstlich stehende Eisbachwelle der Isar, die zum Surfen einlädt – ins Gebäude umgeleitet würde (ab 04:52 min). Mit dem Fluss kommt die große Welle, die alles überschwemmt und mit sich fortträgt.

28

Die Videoarbeit wurde später unabhängig von der Installation als Einkanal-Version auf Festivals gezeigt. Meine Analyse basiert auf dieser Version. Laure Prouvost, *If It Was*, 2015, HD Video, Farbe, Ton, 08:52 min.

29

Anne Ring Petersen, *Installation Art. Between Image and Stage*, Kopenhagen 2015, 348.

Das Motiv verknüpft die Idee des Großreinemachens mit der Überwindung der Vergangenheit durch eine Zerstörung der alten Ordnung. Es greift die im faschistischen Weltbild verbreitete Angst vor einem alles verschlingenden, weiblich konnotierten Strom auf,³⁰ um das Motiv ins Positive zu wenden. Denn auf die Überschwemmung folgt ein paradiesischer Zustand (ab 05:17 min), die Natur hält Einzug, es wachsen Palmen in den Himmel und Tiere vermehren sich [Abb. 3]. Diese Fantasie des Wachsens, der Fruchtbarkeit und der Prokreation steigert sich schließlich zu einer ekstatischen Szene, in welcher sich die von Milch überfließenden Brüste, Münder, Körper in reine Intensitäten aufzulösen scheinen (ab 06:38 min). „We would be floating away from the dirty past“, wir wären befreit von der schmutzigen Vergangenheit heißt es gegen Ende aus dem Off (ab 08:31 min).

Im Zusammenspiel von Installation und Videoarbeit entsteht die Vision eines anderen Museums, das aus der Tradition der feministischen Kunst und Kunsttheorie heraus vom Publikum eine aktive Erkundung des Raums mit allen Sinnen und dem Körper verlangt. Die feministische Ausstellungspraxis experimentierte ausgehend von einer Kritik an der vermeintlich neutralen Präsentationsform des White Cube in den 1970er Jahren mit alternativen Raumordnungen, indem die hierarchische Unterscheidung zwischen Öffentlichkeit und Privatsphäre aufgelöst und das Publikum partizipativ einbezogen wurde.³¹ Auch die Videoarbeit von Prouvost erinnert in ihrer affektiven Ansprache des Publikums durch fragmentierte Körperansichten und Detailaufnahmen an feministische Videoarbeiten von Friederike Pezold oder Pipilotti Rist, wendet diese Bildsprache der Intensität aber explizit auf eine öffentliche Einrichtung und deren gemeinnützige Aufgaben an. Auf diese Weise regt die Künstlerin dazu an, gründlicher über das Erbe faschistischer Konzepte hegemonialer Männlichkeit und ihren Einfluss auf die Museumsarbeit vor Ort nachzudenken: Ist es heute noch angemessen, dass sich das Haus der Kunst als „führendes Zentrum für zeitgenössische Kunst“³² versteht? Wie kommt es, dass das Programm europäischer Ausstellungshäuser ohne eigene Sammlungen vor allem von arrivierten männlichen Künstler-Unternehmern dominiert wird?³³ Wie soll man mit immer noch wirksamen, geschlechtlich kodierten Definitionen des öffentlichen Raums in der konkreten Vermittlungsarbeit umgehen?

30

Klaus Theweleit, *Männerphantasien*, erw. Neuausg., Berlin 2019, 306–353.

31

Monika Kaiser, *Neubesetzungen des Kunst-Raumes. Feministische Kunstaustellungen und ihre Räume, 1972–1987*, Bielefeld 2013, 277–285.

32

Vgl. dazu das Leitbild auf der Webseite: <http://hausderkunst.de/leitbild> (20.08.2021).

33

Tom Holert, When history is just too hard to hear. Über Theaster Gates' Ausstellung *Amalgam* im Palais de Tokyo, in: *Cargo* 42, 2019, 42–47, hier 43.

Prouvosts Videoarbeit hat zudem den Anspruch, eine neue Reflexionsfigur für das Museum zu entwerfen: nicht als Tempel, Schatzkammer, Friedhof oder Geisterhaus, so die gängigen (männlichen) Beschreibungen in Literatur, Theater und Spielfilm,³⁴ sondern als nährender Lebensstrom erscheint es hier. Wenn die große Welle zuerst für Zerstörung und dann für neues Leben sorgt, wenn imaginär die umgebende Stadtnatur und der Kulturraum zusammenwachsen, dann wird auch die Grenzziehung zwischen innen und außen hinfällig. Das Museum selbst wird dann zu einem kreativen, lebendigen Raum des Übergangs und der Transformation, der keine museumspädagogische Vermittlung mehr braucht, weil er selbst ein Zwischenraum der Vermittlung ist. Prouvosts Museumsutopie wirft die grundsätzliche Frage auf, wie eine emanzipatorische Museumskultur heute aussehen und worin das schöpferische Potenzial der Museumsidee in Zukunft liegen könnte. Aufgenommen wird diese Dimension der Arbeit im Ausstellungskatalog allerdings nicht. Weder der Museumsleiter Okwui Enwezor noch die Kuratorin Julienne Lorz thematisieren die kritische Perspektive der Videoinstallation auf die Architektur und die Geschichte des Ausstellungshauses als Dokument der Ideologie hegemonialer Männlichkeit, die nach Geschlechterkodierungen des öffentlichen Raums und die daraus zu ziehenden Konsequenzen für das Museum und seine Ausstellungspraxis heute fragt. Stattdessen fixieren sich beide Katalogbeiträge auf den ursprünglichen Auftrag an die Künstlerin, nämlich im Rahmen der Programmreihe „res publica – Öffentlichkeit der Kunst und des Museums“ die problematische Geschichte des Ausstellungshauses zu thematisieren.³⁵ Dies geschieht zu einem Zeitpunkt als die Sanierungsplanung durch David Chipperfield in der öffentlichen Debatte war, weil sich der Architekt für eine Rekonstruktion des Originalzustands der nationalsozialistischen Architektur eingesetzt hatte. Von Seiten des Museums erscheint deshalb die Installation in ihrer geschichtskritischen Stoßrichtung und als Beitrag zur Erinnerungsarbeit wichtiger als das Kernthema des eigentlichen Videos. Erst die Herauslösung aus dem ortsspezifischen Kontext und die autonome Präsentation auf verschiedenen Festivals ermöglichte eine andere Perspektive auf die Videoarbeit, so dass sie als ein „witziges, sinnliches und durchaus weibliches Musée imaginaire“ gewürdigt werden konnte.³⁶

34

Walz, Musensitz und Mausoleum, 35–38.

35

Vgl. Laure Prouvost. *We would be floating away from the dirty past* (Ausst.-Kat. München, Haus der Kunst), hg. von Julienne Lorz, Köln 2016.

36

So die Begründung der Jury für die Prämierung auf den 62. Internationalen Kurzfilmtagen Oberhausen 2016, <http://camera-austria.at/2016/05/preistrager-und-bilanz-der-62-internationalen-kurzfilmtage-oberhausen> (01.08.2020).

Die Zukunft der Kunstmuseen in Arbeiten von Marysia Lewandowska

Es ist aufschlussreich, im Vergleich dazu zwei Videoarbeiten von Marysia Lewandowska zu betrachten, die ebenfalls zunächst vor Ort Resonanz gefunden, aber anschließend unabhängig vom konkreten Sammlungskontext weitaus mehr Aufmerksamkeit auf sich gezogen haben. Obwohl sich die Videoarbeiten mit spezifischen Museumssammlungen auseinandersetzen, wurden sie vielerorts zum Anlass genommen, sich grundsätzlicher über die Weiterentwicklung der Museumsidee zu verständigen. Die erste dieser Videoarbeiten entstand anlässlich des 50-jährigen Jubiläums des Moderna Museet Stockholm im Jahr 2008. Gemeinsam mit Neil Cummings war die Künstlerin von Lars Nittve, dem damaligen Museumsleiter, beauftragt worden, sich an einer „kritischen Autobiografie“ des Museums zu beteiligen.³⁷ Diese Publikation sollte den Abschluss eines vierjährigen Forschungsprojekts zur Geschichte und Zukunft des Ausstellungshauses bilden.³⁸ Auf der Grundlage des dafür verfassten Textes, der ein Zukunftsszenario für das Museum skizziert, realisierten Lewandowska und Cummings die Videoarbeit *Museum futures: Distributed* (2008),³⁹ die zunächst in der Sammlung gezeigt und dann auch auf der Abschlusskonferenz des Forschungsprojekts im Oktober 2008 aufgeführt wurde.

Das Video inszeniert ein Experteninterview, auch das eine konventionelle Form des Museumsfilms, verfremdet diese Vermittlungsform aber durch die Verlegung in eine fiktive Zukunft, um über die künftige Rolle von Museen in der Wissensgesellschaft des 21. Jahrhunderts zu spekulieren. Dafür wird das Rad der Zeit noch einmal fünfzig Jahre weitergedreht. Im Jahr 2058 wird Ayan Linquist, die Direktorin eines nun global operierenden Kunstmuseums Moderna v3.0, in einem klinisch wirkenden, halbvirtuellen Empfangsraum zur Museumsarbeit befragt [Abb. 4]. Sie erläutert, wie es gelernt habe, sich in Konkurrenz zu den Global Playern eines expandierenden Kunstmarkts zu behaupten. So betreibe es zahlreiche Dependancen in anderen Teilen der Welt. Es setze nicht mehr auf eine Ausstellungspraxis „based around art-artefacts, spectacle and consumption“,⁴⁰ sondern habe sich in der Zusammenarbeit mit Künstler*innen und Besucher*innen zum kreativen Koproduzenten entwickelt, der intelligente Verbundstoffe ebenso wie lokale Sozialstrukturen produziere. Der gesellschaftliche Auftrag des Museums

³⁷

Lars Nittve, o. T., in: *Artforum* 48, 2010, 320–322, hier 322.

³⁸

Anna Tellgren (Hg.), *The History Book. On Moderna Museet 1958–2008*, Göttingen 2008.

³⁹

Neil Cummings und Marysia Lewandowska, *Museum futures: Distributed*, 2008, HD Video, Farbe, Ton, 32 min.

⁴⁰

Vgl. das Interviewskript in: Tellgren, *The History Book*, o. P. [blaues Insert, 17].



[Abb. 4]
Neil Cummings and Marysia Lewandowska, *Museum Futures: Distributed* (Standbilder),
2008, HD Video, Farbe, Ton, 32 min. © Neil Cummings, Marysia Lewandowska.



[Abb. 5]
Marysia Lewandowska, Rehearsing the Museum (Video-
stills), 2018, HD Video, Farbe, Ton, 29:44 min.

bestehe künftig in der Verbreitung der frei nutzbaren Wissensbestände der Gesellschaft, die über den engeren Bereich der Kultur hinaus auch das Wissen für Biotechnologieprodukte auf pflanzlicher, tierischer oder menschlicher Basis umfasse.⁴¹ Diese schöne neue Welt des globalen freien Wissensaustausch wirkt latent dystopisch, weil unklar bleibt, wie weit die Zuständigkeit einer solchen mächtigen Wissens- und Bildungsorganisation reichen würde und welcher politischen Kontrolle sie als globales Netzwerk unterworfen wäre. Damit reflektieren Lewandowska und Cummings mögliche Entwicklungen einer kritischen, kollaborativen und sozial experimentierenden Kunstpraxis – die letztlich auch die ihre ist –, sollte diese Praxis institutionalisiert und zum Geschäftsmodell eines expandierenden Museumsgeflechts werden. Dass dieses Zukunftsszenario im Jahr 2008 unter dem Eindruck der Weltfinanzkrise einen Nerv der Zeit traf, zeigt sich an den zahlreichen Aufführungen der Videoarbeit im Rahmen von Festivals, Ausstellungen und Konferenzen in und außerhalb Europas.⁴²

Eine Fortsetzung fanden diese Überlegungen zur Zukunft des Museums durch eine Videoarbeit von Marysia Lewandowska, die sie zehn Jahre später auf Initiative der Leiterin des künstlerischen Projektraums *Entrée* in Bergen, Randi Grov Berger, realisierte. Für *Rehearsing the Museum*⁴³ vermittelte Berger der Künstlerin den Kontakt zum kunstgewerblichen Museum, das zum Verbund der KODE Art Museums Bergen gehört. Die dortige asiatische Sammlung mit ihrer transkulturellen Geschichte wurde zum Ausgangspunkt der Videoarbeit, erweitert um Interviews, Archivrecherchen und Filmaufnahmen der Künstlerin in Honkong, Shanghai und Beijing. Erneut wird die Form des fiktiven Gesprächs gewählt: Eine potenzielle Museumsgründerin und eine Projektentwicklerin diskutieren über den globalen Museumsboom sowie die dahinterstehenden finanziellen Interessen von Investoren anhand des Beispiels von Museumseröffnungen in Yinchuan, Ordos und Shanghai [Abb. 5]. Gegenstand des Gesprächs sind auch die sieben Säulenbasen aus Marmor (von insgesamt einundzwanzig), die das Bergener Museum 2014 zurück nach Beijing an die Universität gab – allerdings erst, nachdem der chinesische Immobilien-Tycoon und Museumsgründer Huang Nubo eine Millionensumme an das Museum gespendet hatte. Die beiden Frauen im Video fangen an zu recherchieren und bringen in Erfahrung, dass die Säulen nach der Zerstörung des Alten Sommerpalasts im 19. Jahrhundert durch englische und französische Truppen geraubt worden und über den norwegischen Sammler Johan W. N. Munthe nach Norwegen

41

Ebd., o. P. [blaues Insert, 19].

42

Vgl. die Angaben auf der Webseite von Neil Cummings unter <http://neilcummings.com/node/332> (02.09.2020).

43

Marysia Lewandowska, *Rehearsing the Museum*, 2018, HD Video, Farbe, Ton, 30 min. Das Skript entstand in Zusammenarbeit mit dem aus Taiwan stammenden Kurator Zian Chen.

gekommen waren. Munthes Schenkung an das Bergener Museum erfolgte nicht aus selbstlosen Gründen, sondern sollte den Wert seiner übrigen Sammlung für den Verkauf an das Los Angeles County Museum of Art steigern. Die Erkenntnis, dass Museums-schenkungen – damals wie heute, in Europa wie in Asien – der Logik der Finanzspekulation gehorchen, führt zur Frage, welche alternativen und gemeinwohlorientierten Museumsmodelle für die Zukunft denkbar sind, worauf die Frauen unterschiedliche Antworten geben. Die Art und Weise, wie die Kamera begleitend dazu Museumsräume, ihre städtischen Umgebungen und deren Nutzung erkundet, unterstreicht den Beitrag, den einzelne Besucherinnen und Besucher für die Produktion des Museums als öffentlichem Raum und für die Einlösung des Versprechens auf Gemeinnützigkeit leisten. Das Video beginnt damit, dass sich ein Vorhang öffnet und es endet damit, dass der Vorhang sich wieder schließt – dazwischen entwirft die Künstlerin einen provisorischen „Proberaum“ für ein alternatives Museum.

Auch diese Videoarbeit kann als ein Angebot der Künstlerin verstanden werden, das Gespräch über die zukünftige Ausrichtung von Kunstmuseen, ihr Selbstverständnis und ihre institutionelle Verantwortung zu suchen, um damit eine politische Öffentlichkeit für dieses wichtige Thema zu schaffen. Die Museums-idee hat sich längst über den europäischen Kontext hinaus global verbreitet,⁴⁴ folglich verbinden sich an verschiedenen Orten sehr unterschiedliche Erwartungen mit der Institution, wie die Diskussionen um die Aufführungen der Videoarbeiten deutlich machen. In Bergen ging es der initiiierenden Kuratorin Randi Grov Berger darum, eine Debatte darüber anzustoßen, welche Herausforderungen auf die norwegischen Kunstmuseen im globalen Kontext zukommen und was das für die kuratorische Arbeit bedeutet.⁴⁵ In Hongkong dagegen interessierte sich das junge akademische Publikum bei der Aufführung vor allem für die Freiräume, die ein privates Kunstmuseum in autoritären Gesellschaften bieten kann.⁴⁶ Insofern zeigt dieses Beispiel, wie mit den künstlerischen Videoarbeiten Zwischenräume der Kommunikation entstehen können, die unabhängig von ihrer konkreten Präsentation im Museum eine allgemeinere Öffentlichkeit erreichen.

44

Karen van den Berg, Das ausgestellte Museum. Von Abu Dhabi nach Teshima, in: *Paragrana* 26, 2017, 57–72, DOI: <http://doi.org/10.1515/para-2017-0005>.

45

Vgl. die Aufzeichnung einer Diskussion kurz vor der Premiere in Bergen: [Nina Strand], Rehearsing the Museum, in: *Objektiv*, 28.08.2018, <http://www.objektiv.no/journal/2018/8/28/rehearsing-the-museum> (30.03.2021).

46

Vgl. die Videoaufzeichnung der Veranstaltung am 24.05.2019 in Tai Kwun Center for Heritage and Arts Hongkong unter: <http://aaa.org.hk/en/programmes/programmes/screening-and-talk-rehearsing-the-museum> (15.04.2021).

Das Kunstmuseum in der Produktion

Die Analyse der ausgewählten Arbeiten verdeutlicht, wie die zeitgenössische Videokunst funktionale Differenzierungen von Kunst, Institutionskritik und Museumsvermittlung unterläuft, indem sie das Kunstmuseum zu ihrem Thema macht. Obwohl Videoinstallationen von Seiten der Museen und von der Kunstkritik vor Ort häufig als ein alternatives Vermittlungsangebot aufgefasst werden, ist es den Künstler*innen im Produktions- und Rezeptionsprozess möglich, Zwischenräume zu kreieren und unabhängig vom ursprünglichen Auftrag im engeren Sinne weitere überraschende Einsichten und Erkenntnisse zu ermöglichen. Die eigentliche künstlerische Freiheit liegt darin, das Museum als einen Schauplatz und Handlungsraum für die Kamera zu entwerfen und es dadurch im Prozess der Realisierung neu zu interpretieren. Diese Museumsinterpretation kann vom Publikum aufgegriffen und dadurch gesellschaftlich wirksam werden. Insofern handelt es sich bei einer künstlerischen Videoarbeit um ein alternatives Modell des Museums, gewissermaßen um ein „Museum auf Probe“, wie es bei Marysia Lewandowska heißt. Die Verständigung aller Beteiligten über das Museum ist ein sozialer Aushandlungsprozess, der kleinere oder größere Veränderungen auch innerhalb der Organisation nach sich ziehen kann. Sofern die künstlerischen Impulse von kuratorischer Seite aufgegriffen und vor Ort kommunikativ begleitet werden, ist eine transformative Wirkung von den Arbeiten ausgehend in das Museum hinein also durchaus möglich. Die Koproduktion des Museums meint in Bezug auf künstlerische Videoarbeiten also zwei unterschiedliche Dinge: Einerseits werden die konkreten Museen zu Koproduzenten der Kunst und stellen für die Realisierung der Arbeit die notwendige Infrastruktur, Ressourcen und Logistik bereit; andererseits werden die Künstler*innen zu Koproduzent*innen des Museums, insofern sie das Museum und seine Sammlungen neu interpretieren und dadurch die Wahrnehmung der Institution verändern und weiterentwickeln.

Mit Blick auf die konkreten Videoarbeiten fällt das Ungleichgewicht in der Zusammenarbeit zwischen Künstler*innen und Museen auf. Wie am Beispiel der Videoinstallation von Laure Prouvost gezeigt werden konnte, haben die Akteur*innen in den Museen häufig sehr spezifische Interessen, die sie zur Zusammenarbeit mit den Künstler*innen motivieren. Während der Präsentation vor Ort wird die inhaltliche Wahrnehmung und Interpretation der Videoarbeiten im Sinne der Institution gelenkt, die durch ihre Pressearbeit, die Begleitveranstaltungen und in Katalogen die Agenda setzt. Von einer gleichberechtigten Zusammenarbeit kann keine Rede sein. Mittelfristig aber kehrt sich dieses Verhältnis um, sobald die Videoarbeiten den ortsspezifischen Kontext verlassen und außerhalb des Museums präsentiert werden. Abstrahiert vom konkreten Entstehungskontext treten durch die Verallgemeinerung des Inhalts kritische Aspekte in den Vordergrund, die vor Ort weniger bedeutsam erscheinen.

Gemeinsam ist allen Videoarbeiten, dass sie das Kunstmuseum als einen Ort der Produktion beschreiben, der seinen eigenen Regeln folgt und in seiner Spezialisierung bisweilen skurril erscheint, sich insgesamt aber als vital erweist. Andreas Huyssen hat im Rückblick auf den Museumsboom der 1980er Jahre und die postmodernen Debatten um ein verändertes Geschichtsverständnis bereits vor Jahrzehnten das Museum als ein neues Modell kultureller Produktivität, als ein „key paradigm of contemporary cultural activities“,⁴⁷ beschrieben, das innerhalb eines Netzwerks von anderen Kultur- und Bildungseinrichtungen sowie einer Vielzahl von Medien agiert. Während Huyssen mit seiner Diagnose noch auf das Fernsehen zielte, sind es heute vor allem die digitalen Technologien und das Social Web, die eine Hybridisierung des Museums und seine Transformation zur Plattform partizipativer Kulturproduktion vorantreiben. Die Realisierung künstlerischer Videoarbeiten als kooperative Projekte zeugt von dieser Umbruchssituation, in der sich die Kunstmuseen für Mitsprache und Teilhabe in der Produktion allmählich öffnen.

Stefanie Stallschus (info@stefaniestallschus.de): Studium der Kunstgeschichte, Geschichte und Soziologie in Hamburg und Berlin; 2010 Dissertation über Experimentalfilme der Pop Art an der Freien Universität Berlin; 2005–2012 wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Kunsthochschule für Medien Köln; 2013–2018 wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Technischen Universität Berlin; seither freie Kunstwissenschaftlerin mit Lehraufträgen in Zürich und Berlin; Forschungsschwerpunkte: Geschichte der Gegenwartskunst, insbesondere Fotografie, Film- und Videokunst, Produktionsästhetik.

⁴⁷

Andreas Huyssen, *Twilight Memories. Marking Time in a Culture of Amnesia*, New York/London 1995, 13–36, hier 14.