

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 56 (2014)
Heft: 343

Artikel: Schauplatz Museum
Autor: Liptay, Fabienne
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-863839>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 31.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



SCHAUPLATZ MUSEUM

Warum die National Gallery nicht um jeden Preis ein Millionenpublikum erreichen will, eine Besichtigung des Louvre länger dauert als 9 Minuten und 43 Sekunden und das Kunsthistorische Museum Wien Insekten, Frösche und Eisbären unter die Lupe nimmt.

von Fabienne Liptay

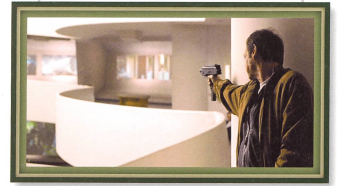
DIE NATIONAL GALLERY: INTERESSE AN KONFLIKTEN

Mike Leighs *MR. TURNER* (2014) erzählt in einer kleinen Anekdote vom grossen Auftrag der Museen: Als ein Industriemagnat an J.M.W. Turner herantritt, um sein Gesamtwerk für den seinerzeit unerschämte hohen Preis von 10 000 Pfund zu kaufen, lehnt der Maler das Angebot ab. Er habe sämtliche Bilder der Nation vermach, damit sie von allen an einem Ort gesehen werden können: gratis. Turners Schenkung fällt in die Zeit der Konsolidierung der National Gallery als öffentliches Museum, das der Allgemeinheit zugänglich machte, was vormals einem erlesenen Zirkel von wohlhabenden Kunstsammlern vorbehalten war. Die National Gallery wurde 1824

mit dem Ankauf der Privatsammlung von John Julius Angerstein, einem russischstämmigen Londoner Bankier, durch die britische Regierung begründet und folgte damit nicht dem Vorbild anderer europäischer Museen, die wie die Alte Pinakothek in München, die Uffizien in Florenz oder der Louvre in Paris bereits im späten 18. Jahrhundert aus der Verstaatlichung einer königlichen oder adligen Kunstsammlung hervorgegangen waren. Sie repräsentiert aber wie diese einen gesellschaftlichen Umbruch, in dessen Zuge das vormals elitäre und exklusive Privileg der Kunstbetrachtung demokratisiert und in den Dienst der Gesellschaft gestellt wird.

Dass Museen ihrem historischen Auftrag entsprechend als gemeinnützige Einrichtungen ohne Gewinnerorientierung geführt werden, weist ihnen eine ökonomische Sonderstellung zu. Aus ihr ergibt sich etwa das Paradox, dass die atemberaubenden Summen, die Kunstwerke auf Auktionen mitunter erzielen, aus dem Umstand resultieren, dass sie aus dem Warenkreislauf herausgehalten werden. Erst vor wenigen Jahren wurde ein Gemälde von Turner, das sich seit über 130 Jahren in Privatbesitz befunden hatte, für einen Rekordpreis von fast 30 Millionen Pfund an das J. Paul Getty Museum in Los Angeles versteigert. Museen tragen gerade dadurch zur Wertsteigerung von Kunstwerken bei, dass sie diese dem Markt auf unbegrenzte Dauer entziehen, um sie an einem geschützten Ort für den Blick aller auszustellen. Die in Geldsummen ausgedrückte Be-

Museumsraub und Vandalismus gehören gewiss zu den beliebtesten und häufigsten Handlungen, mit denen der Film seine Differenz gegenüber dem Museum ausagiert.



deutung von Kunstwerken entspricht, wenn man so will, dem Mass ihrer Unverkäuflichkeit. In der Inszenierung des Kunstraubs kehren Filme wie *TOPKAPI* (1964) oder *THE THOMAS CROWN AFFAIR* (1999) die Arbeit des Museums um, wenn ihre Protagonisten Exponate entwenden, um sie in den Warenkreislauf zurückzuführen. Sie treten dabei als Analytiker des Kunstmarkts auf, dessen Mechanik sie offenlegen, aber auch als Agenten kommerzieller Interessen, die den Bedeutungswert der Kunstwerke mit der Freisetzung des in ihnen gebundenen Kapitals praktisch vernichten. Und wo sie nicht den Bedeutungswert vernichten, da vernichten sie gelegentlich gleich das ganze Kunstwerk, wenn sie es wie in *THE INTERNATIONAL* (2009) im Kugelhagel durchlöchern, nicht bloss aus kalter Zerstörungswut, sondern aus purer Lust an entfesselter Bewegung, an einem Ort, der die Körper im Namen des Kunstgenusses erzieht. Museumsraub und Vandalismus gehören gewiss zu den beliebtesten und häufigsten Handlungen, mit denen der Film seine Differenz gegenüber dem Museum ausagiert.

In jüngerer Zeit sind vermehrt die Verwischungen dieser Differenz in den Blick getreten. Sie lassen sich vor allem dort beobachten, wo das Museum seinen historischen Auftrag gegen jene Entwicklungen zu verteidigen hat, die ihm ganze Infrastrukturen von Souvenirshops und Restaurants eingebracht haben und seine Aufgaben im Vokabular des Eventmanagements und Produktmar-

tings beschreiben. Das Museum orientiert sich in der Bewältigung dieser Herausforderungen am Modell des Films, wenn es hohe Budgets in temporäre Sonderausstellungen investiert, um ein grosses Publikum zu erreichen. Die Abläufe der Ausstellungsproduktion entsprechen denen der Filmproduktion dabei insofern, als sie arbeitsteilig und hierarchisch organisiert sind, wobei dem Kurator oder künstlerischen Leiter die Rolle eines Regisseurs zukommt, der das Ergebnis der kollektiven Anstrengung namentlich verantwortet. In ökonomischer Hinsicht handelt es sich in beiden Fällen um die Herstellung kultureller Produkte zur Massendistribution innerhalb eines vorgegebenen Zeitfensters.

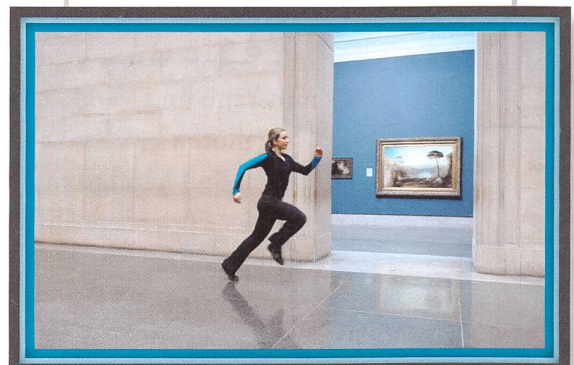
Wenn das Museum eine Black Box ist, in der die Aushandlung widerstreitender Interessen dem Blick der Öffentlichkeit entzogen ist, dann ist es ein Verdienst *Frederick Wisemans*, Einblick in diesen nicht einsehbaren Raum zu geben. *NATIONAL GALLERY* (2014) entstand im Umfeld grosser Ausstellungen zu Turner und Tizian sowie zu Leonardo da Vinci, einem veritablen Blockbuster, der bereits innerhalb der ersten zehn Tage über dreihunderttausend Besucher anlockte und als bislang grösster Publikumerfolg der National Gallery gelten darf. In diesem Kontext steht das Selbstverständnis des Museums unter anderem in einer Szene zur Debatte, die eine Unterredung zwischen dem Direktor Nicholas Penny und der Leiterin der Abteilung Kommunikation Jill Preston eröffnet. Prestons Argu-



3 |



4 |



5 |

mentation für eine stärkere Berücksichtigung der Besucherbedürfnisse, für eine Aufwertung der öffentlichen gegenüber den kuratorischen Interessen stößt dabei auf die Zurückhaltung Pennys, der sich einer Anpassung des Museums an den allgemeinen Publikumsgeschmack verwehrt. Später, bei einem Personalmeeting, werden diese widerstreitenden Positionen noch einmal verhandelt, als man die Möglichkeit der Bereitstellung des Säulengangs für eine wohlthätige Sportveranstaltung diskutiert. Was aus der Perspektive der Öffentlichkeitsarbeit als willkommener Anlass erscheint, um an einem Grossereignis teilzuhaben, das über seine Fernsehübertragung 18 Millionen Zuschauer erreicht, droht aus der Perspektive der Museumsdirektion den ungewollten Eindruck zu wecken, dass die National Gallery verzweifelt um öffentliche Aufmerksamkeit ringt. Wisemans Film beobachtet diese Prozesse, in denen die Grenzen zwischen Öffentlichkeitsarbeit und Marketing, zwischen der Vermittlung und der Bewerbung von Kunst nicht mehr scharf zu ziehen sind.

In bewährter Arbeitsmethode hat Wiseman 12 Wochen gedreht und 13 Monate geschnitten, um aus 170 Stunden Rohmaterial einen Film von insgesamt 181 Minuten entstehen zu lassen. Sein Vorgehen lässt sich dabei als das einer Exploration beschreiben, die von vagen Vorannahmen, nicht aber von vorgefassten Drehabsichten geleitet ist. Ihre argumentative Struktur erhalten seine Filme erst

im Verlauf einer ungewöhnlich langen Schnittphase, innerhalb der sich die Beobachtungen zu Aussagen über die Institution verdichten. NATIONAL GALLERY steht dabei in einer Reihe von Dokumentarfilmen, in denen Wiseman speziell die Prozesse künstlerischer Produktion hinter den Kulissen des New Yorker American Ballet Theatre (BALLET, 1995), der Opéra Garnier und ihres Ballettensembles (LA DANSE, 2009) oder des Pariser Kabarett Crazy Horse (CRAZY HORSE, 2011) begleitet. Diese Institutionenfilme verbindet das Interesse an Konflikten, die sich dort ergeben, wo sich kulturelle und ökonomische Interessen ineinander verstricken. Das ist freilich etwas anderes als eine Kritik an der Kommerzialisierung des Kulturbetriebs oder eine Aufdeckung des intimen Verhältnisses zwischen Kunst und Geld. Vielmehr geht es darum, die Dynamiken widerstreitender Aufgaben und Anforderungen zunächst einmal zu beobachten, um auf diesem Weg zu einem komplexeren Bild der jeweiligen Institution und ihrer Muster sozialer Interaktion zu gelangen.

Indirekt thematisiert der Film auch seine eigene Verstrickung in die Handlungsabläufe des Museumsalltags, wenn er andere Drehteams bei der Arbeit zeigt, zum Beispiel für die auf BBC Four ausgestrahlte Dokumentation TURNER'S THAMES: Schnell schreibt der Kunstkritiker Matthew Collings noch seinen Sprechertext um, bevor er vor Turners «The Fighting Temeraire» tritt, um das gemalte Licht vor laufender Kamera zu beschreiben. Wisemans Film



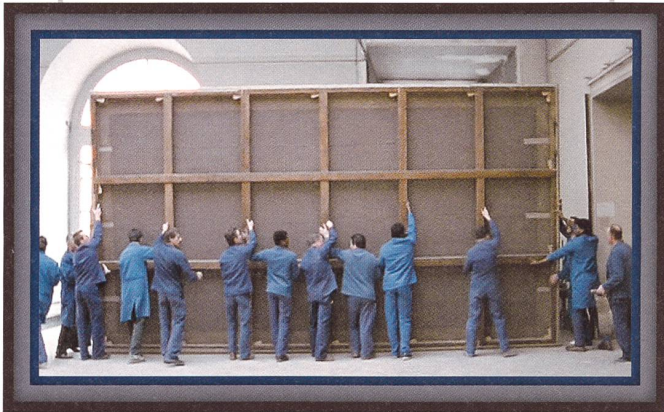
Philibert zeigt die verborgene Seite
des Grand Louvre,
wenn er mit seinem Film
all den namenlosen Arbeitern
ein Denkmal setzt.



deckt unterdessen auf, dass der Film mehr ist als ein Medium, über welches das Museum mit der Öffentlichkeit kommuniziert. Es ist vielmehr das Modell, das die Formen dieser Kommunikation selbst bestimmt. Dabei ist es der Dienst an den Interessen der Öffentlichkeit, der das Museum in den Verbund mit populären Formen der Adressierung und Aktivierung des Publikums zwingt und ihm ein mediengerechtes Verhalten abverlangt. Wie die Kinoerzähler zu Zeiten des Stummfilms erläutern die Museumspädagogen die Gemälde für wechselnde Besuchergruppen, verwandeln sie durch reichen Wortzauber in belebte Szenen, während die Kamera ihren Rapport in einführenden Nahaufnahmen auf das Bildgeschehen unterstützt. Einmal schlägt eine Museumspädagogin sogar vor, die Malerei als eine frühe Form des Unterhaltungskinos zu betrachten, die dessen Erzählverfahren präfiguriert. Noch im selben Atemzug erinnert sie an die Ambivalenz der Gemälde, an ihre Fähigkeit, sich unter den Augen des Betrachters ständig zu verwandeln. Es ist der spürbare Erwartungsdruck, die Malerei einem breiten Publikum zugänglich machen zu müssen, und das ihm widerstehende Bekenntnis zu unergründlicher Vieldeutigkeit, die hierbei zum Ausdruck kommt. Aufmerksam beobachtet die Kamera dieses virtuose Ringen um eine Publikumsansprache, die nur unter der Voraussetzung als Edutainment zu bezeichnen wäre, dass der Konflikt zwischen Wissensvermittlung und Unterhaltung in ihr niemals gänzlich gelöst ist.

DER LOUVRE: BILDERSTÜRMEREI DES KINOS

Wie kein anderes Museum repräsentiert der Louvre die aus der bürgerlichen Revolution geborene Idee, dass die Kunst allen gehöre. Bis heute erinnert eine Inschrift über der von Louis XIV. errichteten Apollongalerie daran, dass das im ehemaligen Königspalast untergebrachte Museum seine Pforten im Jahre 1793 öffnete, infolge eines Dekrets der französischen Nationalversammlung, das die königliche Kunstsammlung im Interesse des Volks verstaatlichte. Umso schwerer angesichts dieser Geschichte wiegt der Vorwurf, den Jean-Luc Godard in *ÉLOGE DE L'AMOUR* (2001) in den Mund des Kunstsammlers Rosenthal legt, der das Museum verdächtigt, dem Volk die Kunst zu stehlen: Der Direktor des Louvre wolle die «Nike von Samothrake» nicht lediglich schützen, sondern der Autor dieses Schutzes sein. Von hier aus rückblickend, mag Godard seine Protagonisten in *BANDE À PART* (1964) aus dem Grund in den Louvre geschickt haben, um dessen Kunstbestände ohne Drehgenehmigung in einer bilderstürmerischen Geste zurückzuerobern. Um den Weltrekord eines gewissen Jimmy Johnson aus San Francisco zu brechen, rennen Franz, Arthur und Odile in nur 9 Minuten und 43 Sekunden durch den gesamten Louvre – eine Zeit, die von den Protagonisten in Bernardo Bertoluccis *THE DREAMERS* (2003) nochmals unterboten wird. In seiner Videoarbeit *A BRIEF HISTORY OF JIMMIE JOHNSON'S LEGACY* (2007) präsentiert der mexikani-

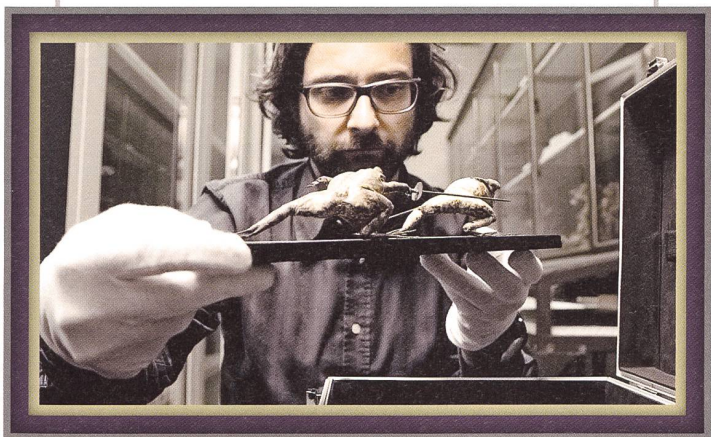


sche Künstler Mario García Torres ein Reenactment dieser Szene im Museu Nacional de Arte in Mexico City. Und in *WORK NO. 850* (2008) nimmt Martin Creed die Bilderstürmerei des Kinos noch einmal in einer Museumsaktion auf, bei der er freiwillige Sprinter nacheinander über den 86 Meter langen Weg durch die neoklassizistische Skulpturensammlung der Tate Britain schickte, und zwar alle dreissig Sekunden während der Öffnungszeiten, über den Zeitraum von viereinhalb Monaten.

Nicolas Philiberts *LA VILLE LOUVRE* (1990) teilt das Interesse am Museum als einem Schauplatz machtpolitischer Gesten, aber er räumt dem Studium dieser Gesten eine wesentlich längere Zeit ein. Eine regelrechte Ewigkeit scheint der Gang einer Archäologin zu dauern, die ein winziges Tongefäss von einem Ort des Museums zum anderen bringt. Die Kamera folgt ihr durch die schier endlosen Kellergänge des Louvre, während jeder ihrer Schritte die verschiedenen Böden in ihrer jeweiligen Materialität zum Klingen bringt. Es ist eine jener inszenierten Szenen, die sich Philibert innerhalb seines Dokumentarfilms erlaubt, um seine Beobachtungen zu pointieren, wobei es ihm in diesem Fall darum ging, einen komischen Kontrast zwischen der Länge des Wegs und der Grösse des transportierten Objekts zu erzeugen. Sein Porträt ist das des Louvre als sozialen Körpers, von dessen Dimensionen eine Schrifttafel am Ende des Films zeugt: Er beherbergt 1200 Angestellte, darunter 275 Museums-

aufsichten und 54 Konservatoren verteilt auf 7 Abteilungen; 105 Arbeiter und Vorarbeiter, darunter Installateure, Elektriker, Steinmetze, Heizungsmonteur, Maler, Schlosser, Installateure, Schreiner; sowie Restauratoren, Physiker und Chemiker, Akustiker und Köche, Reinigungskräfte, Uhrmacher, Fotografen, Ärzte, eine Sozialarbeiterin, 21 Feuerwehrmänner und einen Gärtner; 300 000 Kunstwerke, 15 Kilometer unterirdische Gänge, 30 000 Quadratmeter Ausstellungsfläche, 2410 Fenster, 3000 Türschlösser und 10 000 Treppenstufen.

Die Besucher, deren Bedürfnissen Wisemans *NATIONAL GALLERY* im laufenden Museumsbetrieb geduldig nachspürt, sind in dieser Aufzählung signifikant abwesend. Über die gesamte Dauer des Films gilt der Blick der Kamera ausschliesslich dem Museumspersonal, das seine Arbeiten für den exklusiven Blick der Filmzuschauer verrichtet, wenn es den «Sterbenden Seneca» auf einem Gabelstapler transportiert oder das Schutzglas der «Mona Lisa» putzt, einen ärztlichen Noteinsatz in der ägyptischen Sammlung übt oder die Akustik durch das Abfeuern von Platzpatronen im Saal der Karyatiden testet, die neuen Uniformen von Yves Saint Laurent probiert oder das Labyrinth der unterirdischen Wege auf Rollschuhen durchquert. Diese dokumentarischen Fundstücke verdanken sich den Bedingungen der Dreharbeiten, die während der Erweiterung des Museums zum Grand Louvre unter der Ägide François Mitte-



DAS GROSSE MUSEUM
behauptet, dass das Museum sogar noch
die in ihm arbeitenden Menschen
konserviert.

rands stattfanden. Im Umfeld dieses gigantischen Bauprojekts hatte die Museumsverwaltung Philibert beauftragt, die Exhumierung einiger monumentaler Gemälde des Hofmalers Charles Le Brun zu dokumentieren, die seit dem Zweiten Weltkrieg im Depot auf Holzzyklindern lagerten und nun wie kostbare Meterware auf dem Boden ausgerollt werden. Nach diesem einzigen gewährten Drehtag kehrte Philibert auf eigene Initiative über einen Zeitraum von acht Monaten immer wieder in den Louvre zurück, um den Baubetrieb, wie er sagte, zu filmen, wie man ein Ballett filmt: als eine Choreografie der Körper in einer hierarchisch organisierten Produktion. Wiederholt reissen Kamera und Schnitt die Grenzen zwischen Kunst und Arbeit ein, wenn sie die Gesten des Museumspersonals und die Gesten des Bildpersonals vorübergehend zur Übereinstimmung bringen.

In subtiler Weise setzt der Film dieses Geschehen in den Kontext der politischen Kontroverse, die das Prestigeprojekt Mitterrands seinerzeit begleitete und dem Staatspräsidenten den unrühmlichen Vergleich mit einem Monarchen einbrachte, der in Alleinherrschaft über das Museum regiere, weil er auf eine öffentliche Ausschreibung verzichtet und den Auftrag für den Bau der Glaspypamide direkt an den Architekten Ieoh Ming Pei erteilt hatte. Philibert zeigt die verborgene Seite des Bauprojekts, wenn er mit seinem Film all den namenlosen Arbeitern ein Denkmal setzt, denen sich die Errichtung des Grand Louvre verdankt. In der Schlusssequenz räumt

er ihnen sogar einen Platz in den Galerien des Louvre ein, wenn er sie, den Gemälden gleich, in stolzer Pose porträtiert – während die erhabene Stille allmählich dem vielstimmigen Gemurmel der Besuchermenge weicht, die sich vor den Türen bereits ankündigt. Damit wird nicht zuletzt die Gründungsszene des Louvre noch einmal zur Aufführung gebracht: die Öffnung der Museumspforten für die Besucher, die vor der Kunst alle gleich sind.

DAS KUNSTHISTORISCHE MUSEUM WIEN:
CHOREOGRAFIE EINES RITUALS

Johannes Holzhausens *DAS GROSSE MUSEUM* (2014) ist ein Kuriositätenkabinett des Museumsalltags: Unter einem weissen Leinentuch wird der Kopf von Kaiserin Sissis Eisbärenfell aufgedeckt, um mit medizinischen Handschuhen und Mundschutz inspiziert zu werden. Fechtende Frösche werden dem prüfenden Blick durch Brillenglas unterzogen. Insekten werden aus den Grablöchern der Gemälde mit der Pinzette geborgen und unter dem Mikroskop betrachtet. Motten werden in der Wagenburg schachtelweise gezählt und inventarisiert. Der Kopf der Büste von Pompeo Leoni wird abgenommen und sorgsam auf ein weisses Kissen gebettet. Wenn die National Gallery bei Wiseman ein Ort der Kommunikation und der Louvre bei Philibert ein Ort der Arbeit ist, so ist das Kunsthistori-

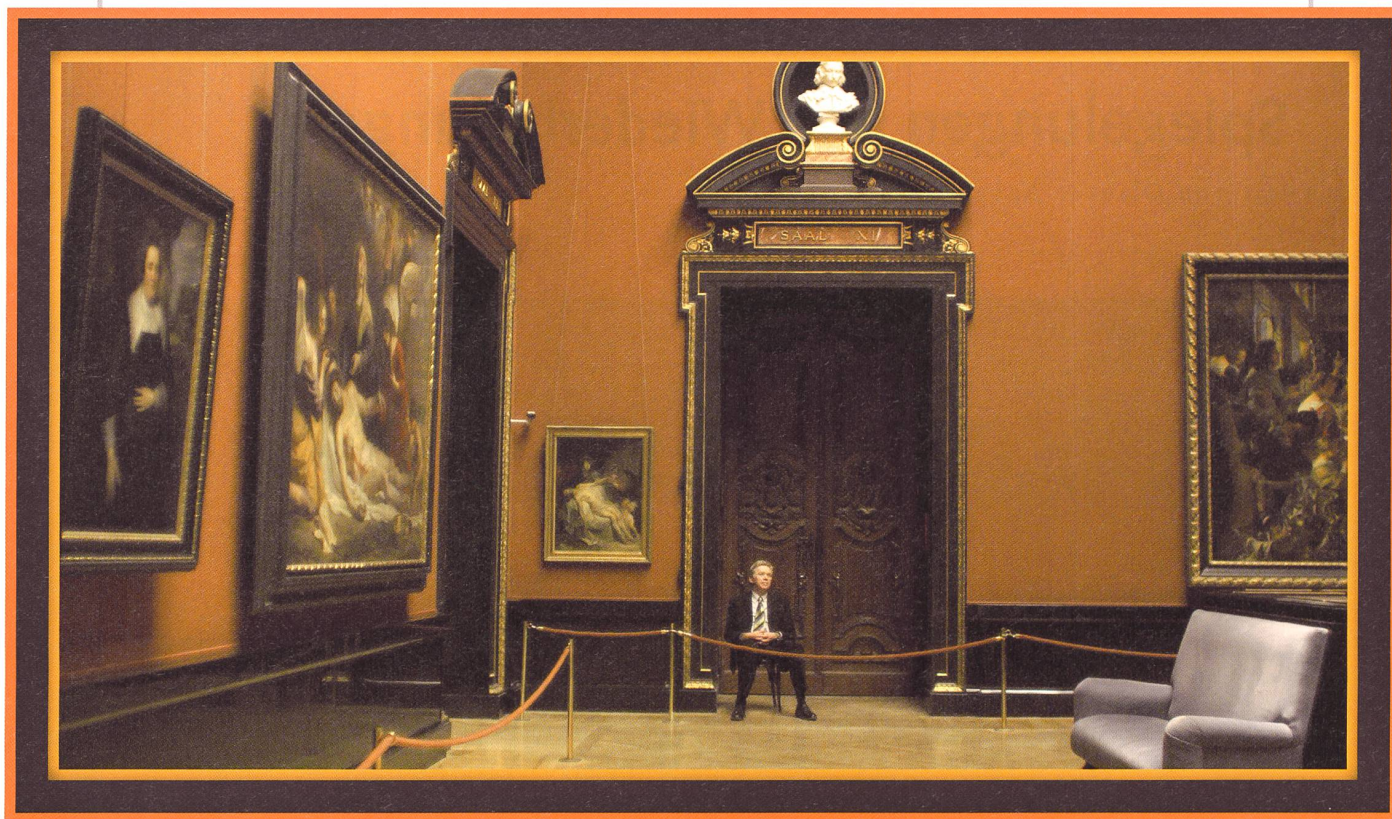


sche Museum Wien bei Holzhausen ein Ort des Konservierens. Damit ist die Bewahrung und Pflege von Kunstwerken gemeint, aber auch ihre Verwandlung in lebende Tote, die in dauerhafte Starre versetzt werden, um sie in der Zeit einzufrieren. Der Film behauptet, dass das Museum sogar noch die in ihm arbeitenden Menschen konserviert, wenn er zeigt, wie die Personalakte des in den Ruhestand versetzten Direktors der Hofjagd- und Rüstkammer im Museumskeller archiviert wird, und anschliessend eine Reihe von Büsten abfährt, die im Depot wie in einer Grabkammer aufgebahrt liegen.

Das Kunsthistorische Museum Wien will die Dinge für die Ewigkeit bewahren, es will aber auch mit der Zeit gehen, wenn es einen umfassenden Renovierungsprozess durchläuft. Holzhausen hat die Vorbereitungen zur Wiedereröffnung der Kunstammer begleitet, die elf Jahre lang zur Sanierung und Erweiterung geschlossen war. Dabei entstehen Lärm und Dreck: Tapete wird von den Wänden gerissen und mit der Spitzhacke ins alte Parkett geschlagen. Aber es wird auch in andächtiger Stille geputzt: gesaugt, gewiebert und mit feinen Pinseln über den roten Samt der Vitrinen gebürstet. Und man verständigt sich über die Marke, die man nach aussen kommunizieren will: in Vorstandssitzungen, Personalschulungen, Budgetplanungen und Pressegesprächen. Holzhausen zeigt das Museum als Hüterin der Geschichte, die das Erbe der Habsburger mit geradezu imperialistischem Habitus verwaltet, aber auch

als ein sich modernisierendes Unternehmen, das dieses Erbe für den Wettbewerb der Kulturindustrie gewinnbringend zu nutzen glaubt. Es wappnet sich, in den Worten des kaufmännischen Geschäftsführers, für die Verteilungskämpfe auf allen Marktsegmenten der Republik Österreich. Zur Feier der Wiedereröffnung soll die Kunstammer daher fortan Kaiserliche Kunstammer heissen – weil das Kaiserliche, wie eine Evaluierung ergeben hat, die Touristen anlockt. Überall scheint die Kommunikation von der Sprache der Werbung durchdrungen zu sein: Der «Dreier» im Preis für die neue Jahreskarte muss geändert werden, weil er zu «bissig» aussieht. Das Museumslogo will «gediegen, stilvoll und elegant» wirken. Die Mitarbeiter sollen «kultiviert im Umgang mit anderen, kompetent im jeweiligen Bereich, leidenschaftlich in ihrem Tun, mutig im Zugehen auf die Zukunft» sein. Auf die Frage der kaufmännischen Leitung, wie der Besucherdienst die neuen Markenattribute im direkten Kontakt mit den Menschen umzusetzen gedenkt, weiss eine Mitarbeiterin lediglich zu entgegnen, dass sie sich wünscht, nach elf Jahren ihrer Diensttätigkeit endlich einmal den Mitarbeitern der anderen Abteilungen vorgestellt zu werden.

Innerhalb dieser Bestandsaufnahme musealer Arbeit bildet die feierliche Eröffnung der Schatzkammer den dramaturgischen Höhepunkt. Ihre Vorbereitung erfordert mehr als bloss die Einrichtung der Vitrinen mit den herausgeputzten Exponaten: der Öster-



| 1 | NATIONAL GALLERY, Regie:
Frederick Wiseman

| 2 | THE INTERNATIONAL, Regie: Tom Tykwer

| 3 | THE DREAMERS, Regie: Bernardo

Bertolucci | 4 | THE THOMAS CROWN AFFAIR, Regie:

John McTiernan | 5 | WORK NR. 850,

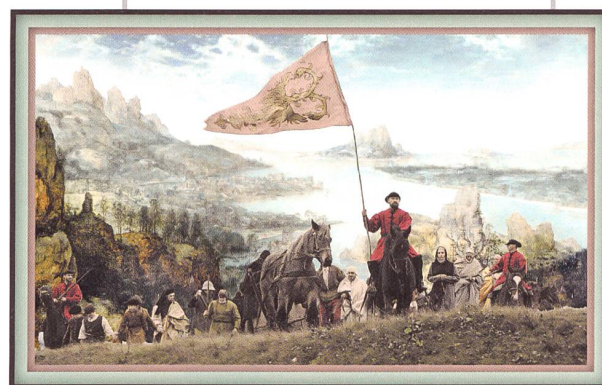
Regie: Martin Creed | 6 | LA VILLE LOUVRE, Regie: Nicolas Philibert

| 7 | DAS GROSSE MUSEUM, Regie: Johannes

Holzhausen | 8 | MUSEUM HOURS, Regie: Jem Cohen

| 9 | DIE MÜHLE UND DAS KREUZ,

Regie: Lech Majewski



9|

reichischen Kaiserkrone, dem Krönungsevangeliar, der Saliera von Cellini. Es erfordert die Choreografie eines Rituals, in der sich die Republik Österreich ihrer Identität versichert. Eine Mitarbeiterin der Abteilung Kommunikation und Marketing informiert das Lenkungs-komitee über die Programmabfolge, die in geradezu verwirrender Genauigkeit vorgibt, wer den Herrn Bundespräsidenten begrüßen, seine Ansprache anmoderieren, sich in welcher Reihenfolge in das Gästebuch eintragen, die Treppe herunterschreiten, das Band beim Ertönen der Fanfaren durchschneiden wird. Dabei wird nicht nur der Ablauf des Programms, sondern vielmehr die Rangfolge der Personen festgelegt, denen innerhalb dieser Choreografie eine staatstragende Funktion zukommt. Der Film zeigt nicht nur, wie das Museum seinen Aufgaben der Bewahrung, Erforschung und Ausstellung nachkommt, sondern wie es diese Aufgaben mit kulturpolitischem und kaufmännischem Kalkül repräsentiert.

Für die Kunstwerke als solche bringt die Kamera nur wenig Interesse auf. Dies fällt umso mehr ins Auge, wenn man DAS GROSSE MUSEUM mit Lech Majewskis DIE MÜHLE UND DAS KREUZ (2011) oder Jem Cohens MUSEUM HOURS (2012) vergleicht. In beiden Filmen stiftet das Kunsthistorische Museum Wien den Anlass einer Auseinandersetzung mit der Malerei Pieter Bruegels d. Ä., dessen weltgrößte Sammlung das Museum beherbergt. Und hier wie dort ist es das kompositorische Arrangement der Gemälde und die in

ihm entfaltete Erzählung, von der aus Majewski und Cohen zu unterschiedlichen Reflexionen über die Weisen des Betrachtens von Bildern gelangen. Der Blick ihrer Kamera schult sich gewissermaßen an Bruegels Malerei, um zu alternativen Formen der Gestaltung von visueller Erfahrung zu gelangen. Immer geht es dabei auch um Blickregime, in denen das Verhältnis zwischen dem Zentrum und der Peripherie, dem Grossen und dem Kleinen, dem Wichtigem und dem Unwichtigen neu ausgehandelt wird. In DAS GROSSE MUSEUM taucht der Blick der Kamera lediglich ein einziges Mal in ein Gemälde ein, um den Film mit einer Fahrt über Bruegels «Grossen Turmbau zu Babel» zu beschliessen. Sie beginnt links unten, bei der Ankunft des Königs, vor dem sich einige Arbeiter niederwerfen, um von dort aus aufwärts die gigantische Turmbaustelle zu erschliessen, die sich spiralförmig in den Himmel schraubt. Unzählige Arbeiter sind dort mit dem Projekt der Selbstüberhebung beschäftigt, dem, so will es das Alte Testament, der Fluch der Sprachverwirrung ein Ende setzte. Dies ist ein vielsagender Abschluss für einen Film, der das Bauprojekt eines grossen Museums begleitet, aber auch die Prozesse der babylonischen Verständigung, die dieses Projekt in ständiger Bewegung halten.