

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 55 (2013)
Heft: 330

Artikel: Der kuratorische Imperativ : Film im Museum
Autor: Pantenburg, Volker
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-864121>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 10.01.2026

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

Der kuratorische Imperativ

Film im Museum

I.

Im Herbst 2011 zeigte Tacita Dean in der Turbine-Hall der Tate Modern ihre Installation **FILM**. Die imposante Halle beherbergte nichts weiter als eine dreizehn Meter hohe Projektionswand im hochkant gekippten Cinemascope-Format und den Projektor. Das meist geometrisch in Einzelfelder geteilte Bild, eingefasst von zwei überlebensgrossen Bahnen von Perforationslöchern, war mal bunt und rechteckig wie ein pulsierend-dynamisierter Mondrian, dann griff es Elemente der Industriearchitektur der Halle auf, zeigte Wasserfälle, Schornsteine oder andere vertikale Motive. Der Titel **FILM** war Programm: Kein Arbeitsschritt im aufwendigen Produktionsprozess des elfminütigen Loops war digital erfolgt, alle Tricks und Manipulationen hatte Dean in der 35mm-Kamera direkt am Filmmaterial vorgenommen, durch Zurückspulen des Magazins, millimetergenaue Maskierungen des Objektivs und Farbfilter. Der Zeitpunkt von Deans Intervention fiel zusammen mit dem Verschwinden analoger Techniken aus dem Kinoalltag; ein Prozess, der heute, weniger als zwei Jahre später, als so gut wie vollzogen gelten kann. Rollfilmhersteller stellen die Produktion ein, Kopierwerke und Labors schliessen, analoge Projektoren werden zugunsten von digitalen ausgemustert. Deans Monolith konnte daher an einen Grabstein oder ein Mahnmal erinnern. Ausgestellt fand sich nicht nur ein 35mm-Loop, sondern zugleich das Wissen um die Handgriffe und Fertigkeiten der Kino-Avantgarden und die Handgriffe analoger Filmproduktion.



Die imposante Halle beherbergte nichts weiter als eine dreizehn Meter hohe Projektionswand im hochkant gekippten Cinemascope-Format und den Projektor. Das meist geometrisch in Einzelfelder geteilte Bild, eingefasst von zwei überlebensgrossen Bahnen von Perforationslöchern, war mal bunt und rechteckig wie ein pulsierend-dynamisierter Mondrian, dann griff es Elemente der Industriearchitektur der Halle auf, zeigte Wasserfälle, Schornsteine oder andere vertikale Motive. Der Titel **FILM** war Programm: Kein Arbeitsschritt im aufwendigen Produktionsprozess des elfminütigen Loops war digital erfolgt, alle Tricks und Manipulationen hatte Dean in der 35mm-Kamera direkt am Filmmaterial vorgenommen, durch Zurückspulen des Magazins, millimetergenaue Maskierungen des Objektivs und Farbfilter. Der Zeitpunkt von Deans Intervention fiel zusammen mit dem Verschwinden analoger Techniken aus dem Kinoalltag; ein Prozess, der heute, weniger als zwei Jahre später, als so gut wie vollzogen gelten kann. Rollfilmhersteller stellen die Produktion ein, Kopierwerke und Labors schliessen, analoge Projektoren werden zugunsten von digitalen ausgemustert. Deans Monolith konnte daher an einen Grabstein oder ein Mahnmal erinnern. Ausgestellt fand sich nicht nur ein 35mm-Loop, sondern zugleich das Wissen um die Handgriffe und Fertigkeiten der Kino-Avantgarden und die Handgriffe analoger Filmproduktion.

II.

Der Pendelverkehr zwischen zeitgenössischer Kunst und Kino – teils eher Einbahnstrasse in Richtung Museum – hat in den letzten zwanzig Jahren massiv zugenommen. Bildende Künstler (von Douglas Gordon bis Christian Marclay) recyclen ikonische Momente der Filmgeschichte; Filmmacher (von Harun Farocki bis Agnès Varda) verlassen das Kino und loten die installativen Möglichkeiten der Mehrfachprojektion aus; Installationskünstler wie Steve McQueen – derzeit im Schaulager Basel mit einer grossen Einzelausstellung zu sehen – drehen Kinofilme; Künstlerinnen wie Filipa César (bis Ende Juni im Kunstmuseum St. Gallen) nutzen den Ausstellungsraum, um Stationen einer filmarchivarischen Recherche in Guinea Bissau zu dokumentieren. In den letzten Jahren ist zudem wahrnehmbar, wie nach den Bildarsenalen und Praktiken des Spiel- und Dokumentarfilms auch die Experimentalfilmgeschichte von massgeblichen Institutionen der zeitgenössischen Kunst appropriet wird: George Landow/Owen Land in den Berliner Kunst-Werken, Andy Warhols **SCREEN TESTS** im New Yorker MOMA, Jonas Mekas im Kölner Museum Ludwig und zurzeit in Wien. An der Sorglosigkeit, mit der Filmgeschichte im Kunstmuseum oft präsentiert wird, ist jedoch ablesbar, dass die Standards der Bewegtbild-Präsenta-

tion weiterhin ungeklärt sind. Warhols 16mm-**SCREEN TESTS** begegnete der Besucher als digitalen Loops, so als könnte der hochaufgelöste Scan eines Gemäldes problemlos das Gemälde ersetzen.

III.

Museen sind Orte des Nebeneinanders. Ihr Display ist räumlich und synchron. Zeitökonomisch gewendet: Der Besucher bestimmt die Geschwindigkeit und Dauer seines Besuchs. Er entscheidet, wie viel Zeit und Aufmerksamkeit dem einzelnen Exponat zu widmen ist – sei es eine Skulptur, ein Gemälde, eine Fotografie oder eine zweistündige Videoarbeit. So gleichberechtigt ein Kurator die Werke einer Ausstellung auch arrangieren mag, jeder Museumsbesuch bleibt eine räumliche Variante des Zappings. Wie von benachbarten TV-Kanälen geht von allen Werken einer Ausstellung, die ich gerade nicht betrachte, ein sanfter Sog aus, eine Fliehkraft, die es schwierig macht, die Konzentration auf ein einzelnes Werk für längere Zeit zu binden. Je grösser die Ausstellung, desto drastischer der Konflikt, desto zahlreicher die Konjunktive, was noch zu sehen wäre. Im Kino dagegen ist die Zeit des Zuschauers der des Films nachgeordnet. Mit dem Ticket erwerbe ich die Freiheit, neunzig Minuten lang keine Entscheidung darüber treffen zu müssen, was ich sonst noch tun könnte. Ich kaufe nicht den Film, sondern das Versprechen auf geteilte Zeit mit seinen Tönen und Bildern, einen spezifischen Wahrnehmungsmodus und eine eigentümliche Form der öffentlichen Intimität. Wo der Alltag bis in die feinsten Fasern von Flexibilität, Wahlmöglichkeiten und Alternativangeboten bestimmt ist, wird das Kino in dieser Rigidität zur utopischen Ausnahme.

IV.

Mit den unterschiedlichen Zeitmodi von Museum und Kino ist eine der Differenzen benannt, die neben der Frage des Tons und der des materialen Trägers von Kuratoren und Museen selten ernst genommen werden. Die Sorgfalt, mit der in der Chicagoer Steve-McQueen-Ausstellung (ebenso wie, nehme ich an, in Basel) die Soundarbeiten **GIRLS**, **TRICKY** und **WESTERN DEEP** ausstellungsarchitektonisch von den stummen Loops getrennt sind, ist eine gelungene Ausnahme. Dabei müsste der kuratorische Imperativ, ein Werk in seinen zeitlichen, räumlichen und medialen Anforderungen so angemessen wie möglich zu präsentieren, erst recht jetzt gelten, wo ein Grossteil der Bilder des Kinos im Internet und auf zahllosen mobilen Geräten zirkuliert. In manchen Fällen – so in der ambitionierten Ausstellung «Zelluloid» vor einiger Zeit in der Frankfurter Schirn, die den kreativen Umgang der Filmavantgarden mit dem Filmmaterial feierte und zugleich kein Problem damit hatte, überwiegend DVD-Loops zu projizieren – hiesse das auch, dem Magnetismus des Museums zu widerstehen und die Filme an ihrem angestammten Ort zu zeigen: im Kino.

Volker Pantenburg

Volker Pantenburg lehrt und forscht an der Bauhaus-Universität Weimar