

August Verlag | Open Access Publikation
DOI: <https://doi.org/10.52438/avaa1003>

VOLKER PANTENBURG

AGGREGATZUSTÄNDE BEWEGTER BILDER

August Verlag

INHALT

Das Feste und das Flüssige	9
----------------------------	---

I. Ökonomien von Aufmerksamkeit und Erfahrung

Migrational Aesthetics – Zur Erfahrung in Kino und Museum	21
--	----

Attention, Please – Notizen zur Aufmerksamkeitsökonomie	41
--	----

1970/2010 – Experimentalfilm und Kunsträume	49
---	----

II. Zum Bewegtbild zwischen Kino und Museum

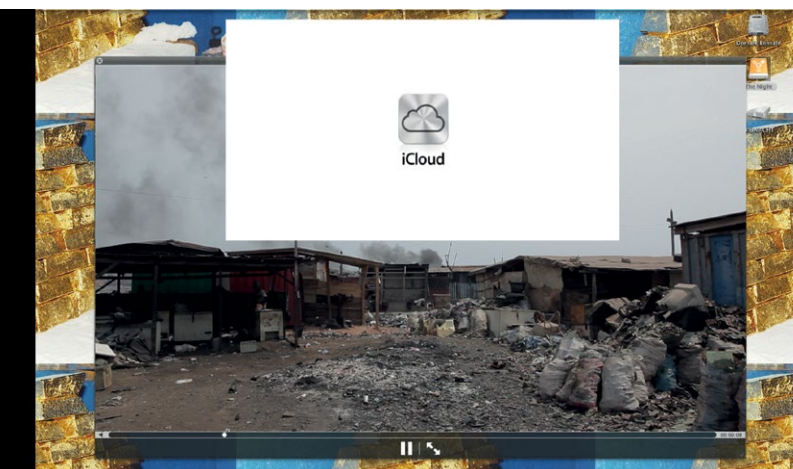
Which Story? Yvonne Rainers filmische Erzählforschung	75
--	----

Sharon Lockhart – Raum, Medium, Dispositiv	91
--	----

Lautsprecher und Flagge – Yael Bartana: Vom Dokument zur Beschwörung	113
---	-----

Unschärfe-Studien – Matthias Müller: <i>While you were out</i>	129
---	-----

Was zu sehen (und zu hören) bleibt – Maya Schweizers Geschichtsforschung	135
„Film“ buchstabieren – Luis Recoders & Sandra Gibsons ABC der Projektion	149
Such Strong Shadows – Hannes Böcks FÜNF SKULPTUREN	165
Promiske Medien – Gerard Byrnes Film- und Videoarbeit	173
Last Exit Utopia – Jean-Luc Godards imaginäres Museum	185
Colored Light – Filme von Robert Beavers in Wien	195
III. Kuratorische Fragen	
Aggregatzustände bewegter Bilder	205
Black Box/White Cube – Kino und zeitgenössische Kunst	217
Film ohne Film	243
Der kuratorische Imperativ	251
Bibliografie	257
Nachweis der Erstveröffentlichung	266
Bildnachweis	268



ALL THAT IS SOLID, 2014, Regie: Louis Henderson

DAS FESTE UND DAS FLÜSSIGE

Bewegte Bilder, das ist im Jahr 2022 keine sonderlich originelle Diagnose, sind in den letzten zwei Jahrzehnten zu einer ebenso allgegenwärtigen wie quecksilbrigen Angelegenheit geworden. Schon vor zehn Jahren charakterisierte Ekkehard Knörer das, was wir „Film“ nennen, als „movable images on portable devices“.¹ Er fasste damit zwei Entwicklungen zusammen, die unter den Begriffen „Remediation“ (Bolter/Grusin) und „Relocation“ (Casetti) ausführlich beschrieben und erforscht worden sind.² Die Ablösung vom medialen Träger Film hin zu diversen digitalen Formaten einerseits, die Multiplikation von Abspielmöglichkeiten andererseits stellen heute den Normalfall des bewegten Bildes dar. 146,7 × 71,5 mm misst das iPhone 13, das im September 2021 auf den Markt kam. Das Gerät verfügt über ein 12-Megapixel-Zwei-Kamera-System (Weitwinkel und Ultra-Weitwinkel), mit dem sich HDR-Videos in Dolby-Vision-Qualität bis zu 4K mit 60 fps aufnehmen und abspielen lassen. Der neue „Kinomodus“ des Geräts wird mit den Worten beworben: „Das iPhone war auf der Filmhochschule. Damit du es nicht musst.“ Zusammen mit der vorinstallierten Schnittsoftware und WLAN-Empfang hat heute in der Hosentasche Platz, was im klassischen Hollywood des Studiozeitalters kapitalintensive Produktions-, Verleih- und Kinokonzerne erforderte. Die Bilder

¹ Ekkehard Knörer, „Movable Images on Portable Devices“, in: Gertrud Koch, Volker Pantenburg und Simon Rothöhler (Hg.), *Screen Dynamics. Mapping the Borders of Cinema*, Wien: Österreichisches Filmmuseum/Synema 2012, S. 169–178.

² Vgl. Jay David Bolter, Richard Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge/MA: MIT Press 1999. Francesco Casetti, *The Lumière Galaxy. 7 Key Words for the Cinema to Come*, New York: Columbia University Press 2015. Vgl. für Ansätze, die die Situation mit dem Begriff „Post-Cinema“ zu beschreiben versuchen, z.B. Shane Denson und Julia Leyda (Hg.), *Post-Cinema: Theorizing 21st-Century Film*, Falmer: REFRAME Books 2016, auch online: <https://reframe.sussex.ac.uk/post-cinema/> [letzter Zugriff: 16.11.2021], sowie mit Blick auf die geografisch-kulturellen Migrationsbewegungen Malte Hagener, Vinzenz Hediger und Alena Strohmaier (Hg.), *The State of Post-Cinema. Tracing the Moving Image in the Age of Digital Dissemination*, London: Palgrave MacMillan 2017.

und die um sie herum angeordneten Infrastrukturen sind ortlos und beliebig skalierbar.³

Hinzu tritt seit den 1960er Jahren die ebenso späte wie überfällige geopolitische Dezentrierung der Bildproduktion. Während sich das Filmdenken in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts weitgehend auf Nationen wie die USA, Frankreich, Deutschland, Italien, die skandinavischen Länder, Großbritannien und die UdSSR beschränkte, machte mit dem Aufkommen des „Dritten Kinos“ ab den 1960er Jahren und im Zuge umfassender Dekolonisierungsbewegungen ein transnationales Filmschaffen auf sich aufmerksam. Aus der eurozentrischen Perspektive heraus sind diese Filme – etwa die Ousmane Sembènes und Med Hondos, aber auch viele andere – lange als marginal abgetan worden, in den letzten Jahrzehnten rücken sie in den Fokus und konfrontieren die Disziplin mit ihren epistemischen und politischen blinden Flecken.⁴ Die Kinematografie von afrikanischen Ländern wie Guinea-Bissau oder Nigeria, die allenfalls partiell durch einen Film wie Chris Markers Essayfilm *SANS SOLEIL* (1982) oder das Phänomen „Nollywood“ wahrgenommen wurden, sind durch Archivprojekte oder durch Initiativen künstlerischer Forschung wie die Arbeiten Filipa César und filmhistorische Bohrungen Didi Cheekas nachdrücklich auf die Agenda gesetzt worden.⁵ Der bisherige Kanon, ohnehin oft genug auf Spielfilme verengt, erfährt eine überfällige Revision und Ausweitung.

³ Vgl. zur Mobilität zeitgenössischer Bilder Olga Moskatova (Hg.), *Images on the Move. Materiality – Networks – Formats*, Bielefeld: transcript 2021.

⁴ Vgl. den Band Lukas Foerster, Nikolaus Perneczky, Fabian Tietke, Cecilia Valenti (Hg.), *Spuren eines Dritten Kinos. Zu Ästhetik, Politik und Ökonomie des World Cinema*, Bielefeld: transcript 2013, und zu Med Hondo den Band Marie-Hélène Gutberlet und Brigitta Kuster (Hg.), *On The Run. Perspectives on The Cinema of Med Hondo*, Berlin: Arsenal – Institut für Film und Videokunst/Archive Books 2020, sowie die parallel erschienenen Schriften Med Hondos.

⁵ Vgl. Filipa César, Tobias Hering, Carolina Rito (Hg.), *Luta ca caba inda. Time Place Matter Voice 1967–2017*, Berlin: Archive Books 2017, und Didi Cheekas fortlaufendes Projekt, eine nigerianische Filmgeschichte zu schreiben.

Wie lässt sich angesichts so vielfältiger und unterschiedlicher Entgrenzungsbewegungen – medial, geografisch, politisch – produktiv über bewegte Bilder nachdenken? In diesem Buch wird diese Frage anhand der Denkfigur verschiedener Aggregatzustände bewegter Bilder untersucht. Von „Aggregatzuständen“ spreche ich dabei nicht in strenger Adaption der Begriffsverwendung in den Naturwissenschaften. Ich will damit lediglich darauf hinweisen, dass wir es bei bewegten Bildern (und Tönen), so „identisch“ sie dem Inhalt nach sein mögen, mit sehr unterschiedlichen Manifestationen und Implikationen zu tun haben. Wasser, Eis, Dampf – fest, flüssig, gasförmig – sind der chemischen Formel nach gleich, aber unterscheiden sich in ihren Eigenschaften und Verhaltensweisen erheblich. Um den Durst zu löschen, ist der Griff zu einem Glas Wasser ratsamer, als das Gesicht in 100 Grad heißen Dampf zu halten. Vergleichbares gilt für den Allgemeinbegriff Film. Neben der traditionellen, eng gefassten Bedeutung – analoges, fotochemisch entwickeltes und in Form von Filmkopien zirkulierendes Material – hat sich seit langem eine metonymische Ausweitung der Semantik durchgesetzt. Film ist dieser Auffassung nach gleichbedeutend mit „bewegte Bilder und Töne“. Ein kurzer YouTube-Clip auf dem Smartphone und die Projektion der 70-mm-Kopie von Christopher Nolans *INTERSTELLAR* im IMAX; das „not convinced“-GIF der skeptisch schauenden Demokratin Alexandra Ocasio-Cortez in der Anhörung Mark Zuckerbergs vor dem US-Kongress im Oktober 2019 und das Originalnegativ eines Lumière-Films – all das ist auf etwas verwirrende Weise abgedeckt durch den Terminus Film.

Der Normalfall ist dabei immer häufiger die liquide, bewegliche und flexible Datenform, die sich nicht an einem fest adressierbaren Ort befindet; mit anderen Worten: das „verteilte Bild“.⁶ Das verteilte Bild ist dabei eher ein Epiphänomen daten-

⁶ Simon Rothöhler, *Das verteilte Bild. Stream, Archiv, Ambiente*, München: Fink 2018.

förmiger Informationen als deren Träger oder Ursprung. Nicht länger mit Bildern, die Informationen vermitteln, haben wir es in der Mehrzahl zu tun, sondern umgekehrt mit „Informationen, die Bilder haben“ beziehungsweise als Bilder ausgespielt werden können.⁷ Daten sind die *lingua franca* der algorithmischen Kommunikation. Die Bilder hingegen als eine unter vielen möglichen Erscheinungsweisen dieser Daten stellen häufig nur noch eine Höflichkeitsgeste gegenüber den Menschen dar, die geübt darin sind, Bilder zu sehen, als Code zu lesen. Die Fotohistorikerin Estelle Blaschke hat in diesem Zusammenhang von der „Datafizierung der Bilder“ gesprochen, Trevor Paglen auf die paradoxe Unsichtbarkeit der heutigen „Visual Culture“ hingewiesen.⁸ Dass der datenförmige Aggregatzustand zum Apriori immer größerer gesellschaftlicher und politischer Entscheidungsfelder avanciert ist, stellt eine alltägliche Erfahrung dar, die auf die wissenschaftliche Arbeit mit bewegten Bildern zurückwirkt. Eine der Schwierigkeiten: Dem verteilten Bild, so wie es uns auf Streamingplattformen oder YouTube-Kanälen und in Social-Media-Feeds begegnet, sind seine Entstehungskontexte und Rahmenbedingungen in den allermeisten Fällen nicht ohne weiteres anzusehen. Umso notwendiger ist es, immer wieder aufs Neue die materiellen, infrastrukturellen und historischen Rahmenbedingungen von Bildern ausdrücklich in den Blick zu nehmen, ihre vorangegangenen Migrations- und Transformationsbewegungen und Wechsel des Aggregatzustands ausdrücklich mitzudenken und zu kommunizieren. Je alternativloser sich das Digitale als scheinbar immaterielle Größe präsentiert, umso dringlicher der Imperativ, es

⁷ Simon Rothöhler, „Informationen, die Bilder haben. Zur Moderierbarkeit von visuellem Content“, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, Jg. 10, H. 19, (2/2018), S. 85–94.

⁸ Vgl. Estelle Blaschke, *Banking on Images. The Bettmann Archive and Corbis*, Leipzig: Spector 2016. Trevor Paglen, „Invisible Images (Your Pictures Are Looking at You)“, in: *The New Inquiry* (December 8 2016). <https://thenewinquiry.com/invisible-images-your-pictures-are-looking-at-you/> [letzter Zugriff: 16.11.2021].

auf seine materiellen Bedingungen – Ökonomie, Infrastruktur, Geschichte – hin zu befragen.

Vor dem Hintergrund der hier nur knapp umrissenen Transformation dessen, was Bilder sind – oder waren, denn es ist keineswegs sicher, dass der Bildbegriff vor dem Hintergrund der Datafizierung weiterhin angemessen ist –, rücken die Texte in diesem Buch eine spezifische Konstellation ins Zentrum. Ihr Thema ist der Pendelverkehr zwischen dem Kino als traditionellem Dispositiv des bewegten Bilds und dem Museum mit seiner spezifischen, immer wieder neu auszuhandelnden Konfiguration von Zeit und Raum. Hier die Black Box mit ihrem Protokoll von festen Anfangszeiten, Sitzreihen und kollektiver Erfahrung,⁹ dort der White Cube, in dem die Besucherinnen Leinwänden, Projektionen, bewegten Bildern in räumlich und zeitlich ungebundenen installativen Arrangements begegnen. Welche Effekte haben die räumlichen Anordnungen und Dispositive auf unsere Wahrnehmung bewegter Bilder? Wie modulieren sie die Aufmerksamkeit der Besucherinnen und Besucher? Welche Konsequenzen haben die immer stärkere Mobilität der Bilder und ihre Verfügbarkeit für den kuratorischen Umgang mit ihnen? Wo könnten Gesten des Widerstands gegen die von Antoinette Rouvroy beschriebene „algorithmic governmentality“ zu finden sein?¹⁰

In den Aufsätzen dieses Buchs werden diese Fragen teils explizit, teils implizit gestellt und mit tentativen Antworten versehen. Da es sich (mit einigen Ausnahmen) um wiederveröffent-

⁹ Vgl. dazu den Aufsatz „Sharon Lockhart. Raum, Medium, Dispositiv“ in diesem Band.

¹⁰ Vgl. etwa Antoinette Rouvroy, Bernard Stiegler, „The Digital Regime of Truth: From the Algorithmic Governmentality to a New Rule of Law“, in: *La Deleuziana – Online Journal of Philosophy* 3 (2016) („Life and Number“), translated by Anaïs Nony and Benoît Dillet, http://www.ladeleuziana.org/wp-content/uploads/2016/12/Rouvroy-Stiegler_eng.pdf [letzter Zugriff: 16.11.2021].

lichte Texte handelt, die überwiegend in den Jahren 2006 bis 2016 entstanden sind, werden manche Argumente und Beobachtungen mehrfach erprobt und mit Blick auf unterschiedliche Künstlerinnen und Werke entwickelt. Für die Publikation in diesem Rahmen wurden die Aufsätze behutsam überarbeitet, ohne dadurch ihren historischen Charakter kaschieren zu wollen. Zwischen Jean-Luc Godards polemischer Appropriation der Räume des Pariser Centre Pompidou im Sommer 2006 und Kevin B. Lee's virtueller Ausstellung *The Art Institute of Chicago Film & Video Collection as Found on YouTube* (2014) spannt sich ein weites Spektrum von Reaktionsweisen auf die digitale Expansion des Bildes auf:¹¹ Bei Godard der Versuch, den Präsentationsmodus „Museum“ mit einer offensiven Miniaturisierung und Fragmentierung seiner eigenen filmhistorischen Vergangenheit zu konfrontieren und so die Differenz zwischen Ausstellungsort und Kinoraum zu markieren und mitauszustellen; bei Lee der Impuls, dem „Threat of Reproducibility“, mit dem Museen, Sammler und Galerien sich konfrontiert sehen, den „Promise of Reproducibility“ entgegenzustellen, indem er die im Magazin des Art Institute of Chicago verborgenen Schätze der Videokunst auf YouTube aufspürt und zugänglich macht.¹² Die enorm unterschiedlichen Positionen Yael Bartanas, Gerard Byrnes oder Sharon Lockharts werden einerseits in ihren spezifischen Verfahren analysiert, aber immer zugleich als konkrete Reaktionen auf die Gegebenheiten von Kino und/oder Museum interpretiert.

Eine der Fluchtlinien, die in diesem Buch eher angedeutet als ausgeführt sind, lässt sich erkennen, wenn man Künstlerinnen

¹¹ Siehe die Aufsätze „Last Exit Utopia. Jean-Luc Godards imaginäres Museum“ und „Aggregatzustände bewegter Bilder“ in diesem Band.

¹² Vgl. zu den Versprechen und Bedrohungen der Reproduzierbarkeit das erste Kapitel in Erika Balsom, *After Uniqueness: A History of Film and Video Art in Circulation*, New York: Columbia University Press 2017.

und Künstler ins Auge fasst, die Anfang der 1980er Jahre geboren sind. In Arbeiten von Ed Atkins, Ryan Trecartin oder Cecile B. Evans, für die bisweilen das Attribut „post-cinema“ in Anschlag gebracht wird, tritt das bewegte Bild, bei allen Unterschieden der ästhetischen Verfahren, als gänzlich verflüssigte, skalierbare und modulierbare Größe auf. Ähnliches gilt für Louis Hendersons 15-minütiges Video *ALL THAT IS SOLID* von 2014. Die Arbeit bringt die hier besprochenen Probleme und Aggregatzustände in einer Desktop-Arbeit zusammen, indem sie den illegalen Goldabbau in Ghana mit dem dort deponierten Computer- und Handyschrott sowie den Cloud-Utopien von Google, Apple und anderen zusammendenkt und im Bild buchstäblich übereinanderlegt. Wie bei anderen Formen des Desktop-Criticism der letzten fünf Jahre (von Kevin B. Lee oder Chloé Galibert-Lainé) sind hier die Fliehkräfte des bewegten Bildes ebenso zu beobachten wie ihre forensische Zusammenschau und Montage auf der Benutzeroberfläche des Computers; eine der Pointen von Hendersons Arbeit ist, dass das vermeintlich immaterielle „verteilte Bild“ in der Cloud, deren Vorzüge Steve Jobs bereits 1997 in fast religiösen Termini beschwor, auf seine materiellen Voraussetzungen (vom kolonialistischen Extraktivismus in den Ländern des Globalen Südens bis zur heutigen Entsorgung des Elektroschrotts auf der Elektronikschrottdeponie in Agbogbloshe) zurückgeführt wird.

Tritt man zwei Schritte zurück, erkennt man, dass an der Grenze zwischen den Institutionen, Diskursen und Dispositiven, die sich mit den Orten Kino und Museum verbinden, die Frage der Objekthaftigkeit auskristallisiert und Entscheidungen über den ontologischen Status des bewegten Bildes getroffen werden. Halten wir die bewegten Bilder für Inhalte und Informationen, die rückstandslos in Daten konvertiert und beliebig skaliert werden können? Oder liegt uns an den materiellen Eigenschaften und sozialen Praktiken der jeweiligen

Medien und Dispositive? Wenn ja, wie wären diese Praktiken im Ausstellungsraum zu reproduzieren oder adäquat zu simulieren? Eine Black Box im White Cube auf- (und aus-)zustellen reicht sicherlich nicht aus. Es ergibt wenig Sinn, das Kino und Museum gegeneinander auszuspielen, aber die Differenzen zu erkennen und ihre jeweiligen Implikationen einschätzen zu können, scheint mir elementar. Wenn eine Ausstellung sich „Zelluloid“ nennt und fast ausnahmslos auf digitale Projektionen setzt, ist dies entweder ein Zeichen von mangelndem Unterscheidungsvermögen oder ein Symptom kuratorischer Schizophrenie.¹³

Die etwas freie Übersetzung „All that is solid melts into air“, titelgebend für Louis Hendersons Arbeit, ist inzwischen geläufiger als die Stelle im Kommunistischen Manifest, die ihr zugrunde liegt. „Die fortwährende Umwälzung der Produktion, die ununterbrochene Erschütterung aller gesellschaftlichen Zustände, die ewige Unsicherheit und Bewegung zeichnet die Bourgeoisepoche vor allen anderen aus“, schrieben Marx und Engels 1848 vor dem Hintergrund rasanter Industrialisierungsprozesse: „Alle festen eingerosteten Verhältnisse mit ihrem Gefolge von altehrwürdigen Vorstellungen und Anschauungen werden aufgelöst, alle neugebildeten veralten, ehe sie verknöchern können. Alles Ständische und Stehende verdampft, alles Heilige wird entweiht, und die Menschen sind endlich gezwungen, ihre Lebensstellung, ihre gegenseitigen Beziehungen mit nüchternen Augen anzusehen.“¹⁴

Marx' Klassenanalyse lässt sich sicher nicht ohne weiteres auf die Klassengesellschaft der Bilder übertragen, auch wenn Hito Steyerls Vorschlag im Text „In Defense of the Poor Image“

¹³ Vgl. den Aufsatz „Film ohne Film“ in diesem Band.

¹⁴ Karl Marx, Friedrich Engels, *Manifest der Kommunistischen Partei*, 53. Auflage, Berlin: Dietz 1986, S. 49.

(2009) suggestiv ist,¹⁵ auf die „armen“ Bilder als Lumpenproletariat der Bildgesellschaft zu setzen. Inspirieren lassen kann man sich aber durchaus davon, angesichts der mannigfachen Verflüssigungs- und Entmaterialisierungsprozesse im Reich des Visuellen die Beziehungen der Bilder mit nüchternen Augen anzusehen.

Danken möchte ich allen, die durch Vortragseinladungen oder Publikationsanlässe zur Entstehung der hier versammelten Texte beigetragen haben. Im Einzelnen sind dies Stefanie Diekmann, Bernhard Groß und Thomas Morsch, Ursula Frohne sowie Lilian Haberer und Annette Urban. Darüber hinaus haben mich Sabine Weier (*Camera Austria*), Sven Beckstette (*Texte zur Kunst*), Isabella Reicher (*kolik.film*), Marius Babias (*neuer berliner kunstverein*), Melissa Gronlund (*afterall*), Lisa Heller (*Filmbulletin*), Vinzenz Hediger (*montage AV*) und Barbara Engelbach (*Museum Ludwig*) zu einigen der hier erneut abgedruckten Texte verleitet. Mit Unterstützung, Materialien und Hinweisen bei der Recherche halfen Hannes Böck, Sharon Lockhart, Maya Schweizer, Robert Beavers und Gerard Byrne. Beim August Verlag möchte ich mich insbesondere bei Morten Paul für die angenehme und immer verbindliche Zusammenarbeit bedanken. Diliara Frühauf hat mit großer Sorgfalt und Genauigkeit die Einrichtung der Texte für den Wiederabdruck besorgt, Linda Waack bei letzten Korrekturen geholfen.

Zürich, Mai 2022

¹⁵ Hito Steyerl, „In Defense of the Poor Image“, in: *e-flux magazine* 10 (November 2009), <https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/> [letzter Zugriff: 31.5.2022].

I. ÖKONOMIEN VON AUFMERKSAMKEIT UND ERFAHRUNG



Michael Snow, *So Is This*, Ausstellungsansicht 2009

MIGRATIONAL AESTHETICS ZUR ERFAHRUNG IN KINO UND MUSEUM

„Sie wissen von Ihrer Arbeit, daß ein Film nicht ein Film ist. Der eine Film ist wie ein Brötchen, der andere Film ist wie ein Krokodil, der nächste ist vielleicht eine Katatonie, für den übernächsten fehlt einem vielleicht gänzlich das Wort.“¹ Was Harun Farocki 1979 nach dem Kinostart seines Films *ZWISCHEN ZWEI KRIEGEN* einigen Filmkritikern entgegenhält, gilt auch 30 Jahre später. Und es gilt doppelt, weil nicht nur auf der Ebene der Filme die Diversifizierung zugenommen hat, sondern auch die Zusammenhänge und Erfahrungsmodi vielfältig sind, in denen Filme wahrgenommen werden. Den einen Film sehe ich häppchenweise im 10 × 7 cm großen Bildfenster zuhause auf *You Tube*, *vimeo*, dem „Ubuweb“ oder im Streamingportal von „The Auteurs“ (inzwischen: *mubi.com*), den anderen vormittags in einer Pressevorführung, den darauffolgenden gemeinsam mit ein paar Freunden im Multiplexkino und einen nochmals anderen im Dämmerzustand zwischen den Zeitzonen, 11.000 Meter über dem Indischen Ozean.²

Wer über die Filmerfahrung im Singular sprechen möchte, steht auf sandigem Boden; es gibt sie ebenso wenig wie es „das Kino“ gibt. Film begegnet uns an den unterschiedlichsten Orten, in mehr oder weniger unscharfen Konturen, in allen Abstufungen zwischen privaten und öffentlichen Präsentati-

¹ Harun Farocki, „Prozeß & Progreß“, Vortrag, gehalten am 16.9.1979 im Kino ‚Arsenal‘, Berlin-West, auf der Tagung der Arbeitsgemeinschaft der Filmjournalisten, in: *Filmkritik* 11 (1979), S. 527–535.

² Zum damit verbundenen Problem von Maßstab und Größe vgl. Mary Ann Doane, „The Location of the Image: Cinematic Projection and Scale in Modernity“, in: Stan Douglas, Christopher Eamon (Hg.), *The Art of Projection*, Ostfildern: Hatje Cantz 2009, S. 151–166.

onsformen. Es kommt hinzu, dass in die Filmerfahrung ganz unterschiedliche indirekte Eindrücke eingehen, auf die Victor Burgin in seinem Konzept des „Remembered Film“³ hingewiesen hat: Selbst einen Film, den ich noch nicht gesehen habe – so das geläufige Phänomen, das Burgins Gedächtniskonzept zugrunde liegt –, kann ich durch Plakate, Trailer, Gespräche, Texte längst partiell „erfahren“ haben, bevor ich die Kinokarte kaufe, den Kanal im Bordentertainment wähle oder den entsprechenden Link anklicke.

Kulturpessimisten bemühen in diesem Zusammenhang die Metapher der Bilderflut. Sie rücken das Phänomen in die Nähe einer Naturkatastrophe, gegen die man sich schützen muss. Treffender – buchstäblich und im übertragenen Sinne – ist es, von den zeitgenössischen Migrationsbewegungen des Films als Strömen zu sprechen: Distributionskanäle und Datenströme, Übertragungsmedien für Texte und Debatten spielen in diesem Feld gleichermaßen eine Rolle. Sie beschleunigen und verlangsamen den Bildtransport, lenken und begrenzen die Kapazitäten, modulieren die Grenze zwischen öffentlich und privat.

Es gibt Orte und Diskurse, an denen sich diese Bilderströme verdichten und Knotenpunkte bilden. Zwei davon möchte ich hier in den Mittelpunkt stellen und näher zusammenrücken, als dies üblicherweise geschieht. Der eine der beiden wird wahlweise durch die Bereiche „Kunst“ und „Film“ oder durch die Institutionen „Museum“ und „Kino“ bezeichnet. Gemeint ist die seit den 1990er Jahren unübersehbare Konjunktur von installativen Formen in Kunsträumen, die sich – anders als weite Teile der klassischen Videokunst und des Experimentalfilms – emphatisch auf narrative Formen und Bildregimes des Kinos beziehen. Mit den Begriffen „Entre-Image“,⁴ „Cinéma

³ Victor Burgin, *The Remembered Film*, London: Reaktion Books 2004.

⁴ Raymond Bellour, *L'Entre-images, Photo, cinéma, vidéo*, Paris: La Différence 1990.

d'Exposition“,⁵ „Kinematographische Installation“,⁶ „Gallery Films“⁷ oder „Artists' Cinema“⁸ sind immer wieder Gattungsbezeichnungen vorgeschlagen worden, um dem heterogenen Feld einen gemeinsamen Namen zu geben. Mit Stan Douglas, Steve McQueen, Douglas Gordon, Eija Liisa Ahtila, Doug Aitken, Pipilotti Rist, Mark Lewis, Pierre Huyghe, Philippe Parreno oder Shirin Neshat haben sich längst Klassiker im Feld etabliert, von denen einige inzwischen auch Kinofilme gedreht haben.⁹ Auch Victor Burgin und Harun Farocki haben zu diesem Feld mit Installationen beigetragen, die eng auf das Kino bezogen sind.

Die zweite Variante der „Entgrenzung des Kinos“ beschreibt die Zweit-, Dritt- und Viertverwertung und Loslösung filmischer Formen vom Dispositiv Kino und die Migration in Privaträume. Sie setzt historisch mit dem Fernsehen ein, verstärkt sich mit der Durchsetzung der VHS-Kassetten und gewinnt unter digitalen Vorzeichen mit DVD, Video-on-demand und mobilen Abspielgeräten wie dem iPhone rasant an Dynamik.¹⁰ Die beiden skizzierten Phänomene – museale „Black Box“ und

⁵ Jean Christophe Royoux, „Pour un cinéma d'exposition, retour sur quelques jalons historiques“, in: *Omnibus*, H. 20 (1997), S. 11–15.

⁶ Juliane Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003.

⁷ Catherine Fowler, „Room for experiment: Gallery films and vertical time from Maya Deren to Eija Liisa Ahtila“, in: *Screen* 45,4 (2004), S. 324–343.

⁸ Maeve Connolly, *The Place of Artists' Cinema. Space, Site and Screen*, Bristol: Intellect 2009.

⁹ So Philippe Parrenos und Douglas Gordons ZIDANE, UN PORTRAIT DU 21E SIÈCLE (F/IS 2006) oder Steve McQueens HUNGER (GB/IE 2008) und Pipilotti Rists PEPPERMINTA (AT/CH 2009). Die genannten Künstler sind ausnahmslos in den 60er Jahren geboren, aber um diesen Nukleus herum zeichnet sich ab, dass auch die zehn Jahre Jüngeren routiniert mit filmischen Formen und Kinotraditionen umgehen. Um auch hier einige Namen und Herkunft zu nennen, die zugleich deutlich machen, dass die „Gallery Filmmakers“ des letzten Jahrzehnts, anders als die vorige Generation von Künstlern, aus ganz unterschiedlichen Ländern und Kontexten kommen: Clemens von Wedemeyer (* 1974, D), Laura Horelli (* 1976, FN), Anri Sala (* 1974, ALB), Rosa Barba (* 1972, D), Yang Fudong (* 1971, VCH), Omer Fast (* 1972, ISR).

¹⁰ Vgl. Barbara Klinger, *Beyond the Multiplex: Cinema, New Technologies and the Home*, Berkeley: University of California Press 2006; Pelle Snickars, Patrick Vonderau (Hg.), *The YouTube-Reader*, London: Wallflower 2009.

kommerzielles „cinema without walls“¹¹ – werden meist isoliert voneinander wahrgenommen und in unterschiedlichen Kontexten besprochen. Über installative Formen erfährt man in kuratorischen Vorworten und kunstkritischen Zeitschriften,¹² über den Film als „intertextual commodity“ in filmökonomischen und medienwissenschaftlichen Zusammenhängen.

Mit der diskursiven Arbeitsteilung gehen normative Positionierungen einher. Den Kunsträumen steht die Kulturindustrie gegenüber, der ästhetischen Erfahrung das unterhaltsame Entertainment, der Reflexion des Besuchers die Berieselung des Zuschauers, der konzentrierten Wahrnehmung die zerstreuten Blicke. Mein Beitrag soll diesen Dichotomien den Gedanken entgegensetzen, dass die Transfers zwischen „Kino“ und „Museum“ präziser beschrieben werden können, wenn man über die beiden Phänomene hinausgeht und die Kommodifizierungs- und Erfahrungsformen berücksichtigt, die den Hintergrund für Kino- und Ausstellungsbesuch bilden. Ausgangspunkt meiner Überlegungen ist, dass die Musealisierung und Kommerzialisierung mehr miteinander zu tun haben, als die säuberliche Trennung suggeriert. In der Gegenüberstellung von Kino und Museum fehlt häufig die Reflexion darauf, inwieweit beide Seiten der Unterscheidung auf eine gemeinsame Geschichte der Diffusion von Filmen bezogen sind, die seit der Verbreitung von Videorecordern in den Siebzigern auch eine Geschichte der Ware „Film“ ist. Drei Etappen in der Kunst/Kino-Geschichte werden in meinem kursorischen Durchgang im Vordergrund stehen: (1) Das „Expanded Cinema“, (2) das Museum als Erfahrungsraum und (3) die Figur des Flaneurs als Prototyp des Museumsbesuchers. Die drei Etappen sollen deut-

¹¹ Timothy Corrigan, *A Cinema without Walls. Movies and Culture after Vietnam*, New Brunswick: Rutgers University Press 1991.

¹² Und mit einiger Verzögerung in filmwissenschaftlichen Kontexten, wie die regelmäßigen Beiträge zum Thema in der Zeitschrift *Screen* zeigen (vgl. Fowler, *Room*, S. 324–343, und Elisabeth Cowie, „On documentary sounds and images in the gallery“, in: *Screen* 50,1 (2009), S. 124–134).

lich machen, dass die Frage nach der Filmerfahrung auf ganz verschiedenen Analyseebenen ansetzen kann. Ist mit dem „Expanded Cinema“ eine *Gruppe* von Künstlern, Positionen und Arbeiten angesprochen, die mit ihrer kritischen Bezugnahme auf das Kino mindestens implizit auch eine Erfahrungsutopie verbinden, so steht mit dem Museum ein möglicher institutioneller *Ort* mit einer spezifischen Zeitlichkeit im Zentrum. Der *Typus* des Flaneurs schließlich weist darauf hin, dass in der Rekonstruktion der Filmerfahrung stets das Problem statischer oder dynamischer Verhältnisse zwischen Zuschauer und Kunstwerk mitthematisiert ist. Es hängt nicht nur mit diesen unterschiedlichen Ebenen des Gegenstands, sondern auch mit dem proteischen Charakter des Dispositivs „Installation“ insgesamt zusammen, dass ein synthetisierender, auf „Kunst“ allgemein bezogener Erfahrungsbegriff, wie ihn etwa John Dewey entwirft, hier nicht greift. Aussichtsreicher erscheint mir deshalb, einige Beschreibungen und Bewertungen auf ihre erfahrungstheoretischen Implikationen hin zu untersuchen.

I. Aus dem Kino/Expanded Cinema

Zur kanonischen Vorgeschichte der Durchmischung von Kunst und Kino gehören die heterogenen Impulse, die unter dem Namen „Expanded Cinema“ zusammengefasst wurden.¹³ Zum ersten Mal erfolgte zwischen 1960 und 1975 auf dem Boden der Kunst der mehr als nur punktuelle Versuch, mit alternativen Räumen und multiplen Leinwänden zu arbeiten oder das Konzept „Film“ ganz von Raum und Medium zu lösen.¹⁴ „Expanded

¹³ Vgl. Tanya Leighton, „Introduction“, in: dies., *Art and the Moving Image. A Critical Reader*, London: Tate/Afterall 2008, S. 7–40.

¹⁴ Das bekannteste Beispiel ist wahrscheinlich Valie Export's TAPP UND TASTKINO, ein um Export's Oberkörper geschnalltes „Kino“, in dem die Hände des Benutzers die Brüste der Künstlerin betasteten. Scheugl und Schmidt nennen in ihrem Eintrag aber auch „die Utopie von Pillenfilmen und Wolkenprojektionen“ (Hans Scheugl, Ernst jr.

Cinema ist der Versuch, die Grenzen der Filmleinwand zu sprengen und Film wieder auf seinen Wert als Medium zurückzuführen, befreit von jenem Sprachcharakter, den er im Laufe seiner Entwicklung angenommen hat“, definieren Hans Scheugl und Ernst Schmidt jr. 1974.¹⁵ Zwei Bewegungen fallen zusammen: Dem Schritt weg von der Leinwand – und damit von der festen Anordnung zwischen Projektor, Leinwand und Zuschauer – entspricht komplementär die Gegenbewegung nach innen, hin zur materialistisch/modernistischen Untersuchung des Mediums Film. Scheugls und Schmidts Definition ist erkennbar aus dem Blickwinkel der Wiener Avantgarde formuliert. Exponenten wie Peter Kubelka mit der Reduktion auf einzelne Filmkader einerseits, Peter Weibel und Valie Export mit den aufgrund ihrer Drastik oft nur theoretisch formulierbaren Angriffen auf den Kinozuschauer¹⁶ stellen Extrempositionen des Spektrums dar.

In den Wiener Attacken war die Zuschauererfahrung vor allem als kathartischer, teils körperlicher Schmerz vorgesehen. Andere Ziele verfolgten die amerikanischen Gruppierungen, die Gene Youngblood 1970 in seinem gleichnamigen Buch als „Expanded Cinema“ kanonisiert hat. Auf das Kino bezogen sind die meisten dieser Arbeiten vor allem darin, dass sie das Prinzip der Projektion in andere Räume verlegen (auf Performance-Bühnen, in Kirchen, auf Open-Air-Gelände oder in Konzertsäle) und die Zahl der Projektionen vervielfachen.¹⁷ Sel-

Schmidt, *Eine Subgeschichte des Films. Lexikon des Avantgarde-, Experimental- und Undergroundfilms*, 2 Bde., Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974, S. 253).

¹⁵ Scheugl/Schmidt, *Eine Subgeschichte des Films*, S. 253.

¹⁶ Einen Grenzfall der körperlichen Attacken stellen Weibels und Exports Aktionen im Rahmen der 1969 durch Deutschland und die Schweiz tourenden *Underground Explosion* dar, bei denen Weibel einen Wasserwerfer ins Publikum richtete und Valie Export in die Zuschauerreihen hineinpeitschte. Weibels Projekt *Lasermesser* (1969), bei dem den Zuschauern die Augenbrauen mit Lasern weggebrannt werden sollten, wurde nur noch theoretisch formuliert (vgl. Birgit Hein, *Film im Underground. Von seinen Anfängen bis zum Unabhängigen Kino*, Frankfurt a.M.: Ullstein 1971, S. 158).

¹⁷ Die Technik der Bildprojektion bildet regelmäßig die Vergleichsebene, auf der Kunst und Kino miteinander in Beziehung gesetzt werden: Vgl. beispielsweise Chris-

tener als auf die ideologiekritische Stoßrichtung dieser Kinokritik wird auf die Erfahrungsutopie des Expanded Cinema hingewiesen, die der Filmmacher und Theoretiker Stan VanDerBeek bereits seit Mitte der 60er Jahre formulierte. Die kollektive Erfahrung mit Bildern müsse globalisiert und von der Vorherrschaft des gesprochenen oder geschriebenen Wortes befreit werden.¹⁸ Räumliche Voraussetzung ist für VanDerBeek eine immersive Kuppelarchitektur, die er „Movie-Drome“ nennt. „The ‚movie-drome‘ would operate as follows: In a spherical dome, simultaneous images of all sorts would be projected on the entire dome-screen. The audience lies down at the outer edge of the dome, feet towards the centre; thus almost the complete field of view is taken up by the dome-screen. Thousands of images would be projected on this screen.“¹⁹ VanDerBeeks Kopplung von immersiver Architektur und edukativen Bildinhalten – er selbst nennt das Movie-Drome auch „experience machine“ – versucht eine Kopplung von somatischer Überwältigung und intellektueller Adressierung des Zuschauers, die im Rahmen des Entertainments auf das IMAX, im Rahmen der Medienkunst auf die Arbeiten Jeffrey Shaws vorausweist.

Am Horizont von VanDerBeeks Utopie, darauf kommt es mir an, stehen ursprünglich jedoch nicht die Galerie oder das Museum, sondern die Hoffnung auf ein neues kommunikationstheoretisches Paradigma. Die Idee einer entgrenzten und immersiven Architektur hätte im Dienst einer vernetzenden,

sie Iles, *Into the Light. The Projected Image in American Art 1964–1977*, New York: Whitney Museum of American Art 1977; Annette Hüsch, Joachim Jäger, Gabriele Knapstein, *Jenseits des Kinos. Die Kunst der Projektion*, Ostfildern: Hatje Cantz 2006; Douglas, Eamon, *Art of Projection*.

¹⁸ Was diesen Punkt angeht, steht VanDerBeek in einer langen theoriehistorischen Linie, die von Béla Balázs' Hoffnungen zu Beginn von *Der sichtbare Mensch* (Béla Balázs, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* [1924], Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001, S. 16) bis zu den zahllosen Klagen Godards führt, dass die Sprache das Bild zu Unrecht dominiere.

¹⁹ Stan VanDerBeek, „Culture: Intercom and Expanded Cinema: A Proposal and Manifesto“, in: *The Tulane Drama Review* 11,1 (1966), S. 43.

globalen *lingua franca* der Bilder stehen sollen, die dezidiert als Ausdruck eines anti-institutionellen, selbstbestimmten Kontexts gedacht ist. VanDerBeek spricht von einer „picture-language based on motion pictures“²⁰ und verortet seine Ziele im Schnittfeld von Kunst und Erziehung. Es gehe darum, so die aus der historischen Distanz etwas krude anmutende Mischung aus technischem Machbarkeitsglauben, psychologischen Annahmen eines „ozeanischen Bewusstseins“ und Hoffnung in die Globalisierung, „to reach for the emotional denominator of all men, the non-verbal basis of human life“.²¹ Es ist leicht, diese Vorstellungen als naiven Ausdruck des emanzipatorisch-esoterischen Zeitgeistes der 60er Jahre zu disqualifizieren. Entscheidend ist, dass VanDerBeek die Ideen, die zunächst noch an eine immersive Kuppelarchitektur im Stil Buckminster Fullers gebunden sind, schon wenig später statt auf einen kino-ähnlichen Raum auf die technischen Medien Computer und TV bezieht. In einem Dokumentarfilm formuliert er das 1972 so: „Quite clearly, with channel television and cable television, and other systems all these ideas will become part of our life. By telephone, you’ll be able to reach out and get into a computer. Your children, 14, 15 years old, will be able work with this in probably three or four years. Art schools will teach programming as much as they teach live drawing. There’s a new whole definition of communications which are now in our hands – if we can get our hands on them.“²²

If we can get our hands on them: Wie allen emanzipatorisch orientierten Medienutopisten (etwa Brechts „Radiotheorie“ oder Enzensbergers „Baukasten zu einer Theorie der Medien“ von 1970) schwebt VanDerBeek ein Modell vor, in dem der Rezipient zum Produzenten wird und der Empfänger zum Sender. „Expanded Cinema“ meint daher mehr als die Ablösung der

²⁰ VanDerBeek, *Culture*, S. 41.

²¹ Ebd., S. 47.

²² Stan VanDerBeek, in: *THE COMPUTER GENERATION* (USA 1972), Regie: John Musilli.

klassischen Kino-Situation, der zeitgleich zu den pragmatischen Bemühungen der Expanded-Cinema-Vertreter theoretisch in der Apparatustheorie der Prozess gemacht wurde. Festzuhalten ist, dass mit Computer und Fernsehen zu diesem Zeitpunkt zwei Medien die stärkste Anziehungskraft ausüben, deren emanzipatorischer Charakter im Falle des Fernsehens schnell verloren ging und im Falle des Computers in den 90er Jahren unter den Bedingungen des Netzes als kommunikative, kaum jedoch als ästhetische Utopie wieder neu belebt wurde. Mit dem Phänomen der Musealisierung sind VanDerBeeks Bemühungen unvereinbar; nicht um die Festlegung auf ein institutionelles Feld mit eigenen Regeln und räumlichen Parametern ist es ihm zu tun, sondern um die möglichst weite Streuung und Ausbreitung eines Umgangs mit Bildern, der sich gerade nicht an institutionelle oder diskursive Einhegungen hält. Wer die Konfrontation mit dem Kino um 1970 als Schritt in Richtung Museum und Galerie interpretiert, erkennt insofern den anti-institutionellen Impuls der Bewegung.

II. Ins Museum/Centre Pompidou

Aus einem institutionellen Impuls dagegen – als staatliches Prestigeprojekt – entsteht in den 1970er Jahren in Paris eines der Museen, das seit 1990 immer wieder mit Einzel- und Gruppenausstellungen zur Konjunktur des Ausstellungskinos beigetragen hat. Auf die Eröffnung des Centre Culturel Georges Pompidou, von den Parisern kurz „Beaubourg“ genannt, reagiert Jean Baudrillard mit einem aggressiven Manifest, das den architektonisch und vom Ausstellungsdisplay implementierten Erfahrungsmodus des Centre Pompidou als „Effet Beaubourg“ kritisiert. Über die Museumsbesucher heißt es dort: „Flowing through the transparent space they are, to be sure, converted into pure movement; [...] They are summoned to par-

ticipate, to interact, to simulate, to play with the models ... and they do it well. They interact and manipulate so well that they eradicate all the meaning imputed to this operation and threaten even the infrastructure of this building.²³ Das abschätzige „they“ in Baudrillards Darstellung könnte nicht weiter entfernt sein von VanDerBeeks selbstbewusstem „we“, das die Produktionsmittel selbst in die Hände nimmt. Zielte VanDerBeeks Computer- und TV-Utopie auf eine kollektive Erfahrung ab, die auf Bildern statt auf Sprache basiert und sich der appropriierten technischen Medien bedient, spricht Baudrillard ausdrücklich von den amorphen „Massen“, die bei ihm eher als Objekt denn als Subjekt der Erfahrung in Betracht kommen. In der postmodernen Zuspitzung zur Kenntlichkeit entstellt, begegnet der Leser einer vertrauten Denkfigur der kritischen Theorie. In seinem Text „Kult der Zerstreuung“ hatte Siegfried Kracauer die „zerstreute“ Erfahrung allerdings als Effekt der architektonischen und inhaltlichen Disposition der großen Berliner Kinopaläste gefasst. Die Massen, denen Baudrillards Geringschätzung sicher ist, konnten bei Kracauer zudem noch als mögliche Agenten einer nichtbürgerlichen, alternativen Öffentlichkeit fungieren. Baudrillards Suada zielt auf das „Supermarketing“ von Kunst und Kultur, in dem Ideal wie Partizipation und Interaktion nur noch als warenförmige und verdinglichte Schwundstufen ihrer emanzipatorischen Vorbilder vorkommen.²⁴

Mit Installationen und bewegten Bildern im Museumskontext hat dieser Angriff nur implizit zu tun. Baudrillards Text

²³ Jean Baudrillard, „The Beaubourg-Effect: Implosion and Deterrence [1977]“, in: *October*, H. 20 (1982), S. 7.

²⁴ Der gleiche Gedanke findet sich, spielerischer, in Kidlat Tahimiks Film MABABAG-NONG BANGUNGOT (DER PARFÜRMIERTE ALPTRAUM; PHI 1977, R: Kidlat Tahimik). Immer wenn der nach Frankreich ausgewanderte Protagonist nach einer kurzen Reise zurückkehrt nach Paris, kommentiert er die Bauarbeiten am Centre Pompidou mit den Worten, die Arbeiten am großen Supermarkt nebenan seien wieder ein Stück fortgeschritten.

zielt auf das Museumsdispositiv als Ganzes ab, er hat weder konkrete Ausstellungen noch Kunstwerke im Auge. Sein Generalverdikt berührt aber – für meinen Zusammenhang wichtig – die zentrale Frage, auf welchen Gegenstand die ästhetische Erfahrung sich im Ausstellungskontext eigentlich richtet: auf das einzelne Werk? Auf die kuratorische Verknüpfung? Oder auf die Ausstellung als ganze, wie Nicolas Bourriaud vorgeschlagen hat?²⁵ Wäre die „Migrational Aesthetic“ des umherwandelnden Museumsbesuchers auf der Ebene des Rezipienten das Gegenstück zu den „Relational Aesthetics“ von Künstler und Kurator?

Das hier angesprochene Problem betrifft die Zeitökonomie und das damit verbundene Verhältnis zwischen Besucher und Kunstwerk. Während die Zeitspanne der Erfahrung im Kino durch die Länge des Films klar definiert ist, wird dieses Verhältnis im Museum stets neu ausgehandelt. Ein Konflikt entsteht, da eine Vielzahl von Arbeiten um die Aufmerksamkeit des Besuchers konkurriert. Peter Osborne charakterisiert die Museumserfahrung in diesem Zusammenhang als „distracted reception“ und beschreibt die Grundsituation des Besuchers so: „Other works ‚gaze‘ at the viewer behind his or her back, making their own claims on his or her time, providing the reassurance of possible distraction.“²⁶ Was als prinzipielle Offenheit der Museumssituation interpretiert werden kann, gerät hier im Sinne interner Konkurrenzen innerhalb einer Ausstellung in den Blick. Flexibilität heißt, immer auch etwas anderes sehen zu können. Die Modalität der Ausstellung ist deshalb der Kon-

²⁵ Nach Bourriauds Auffassung ist bei den „relational“ operierenden Künstlern, unter denen viele auch mit Film arbeiten (Douglas Gordon, Pierre Huyghe, Philippe Parreno), nicht mehr das einzelne Werk, sondern die Ausstellung die „basic unit“ der Kunsterfahrung (Nicholas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Dijon: Les presses du réel 1998, S. 71–72). Die Metapher, die nach Bourriaud am geeignetsten sei, um diese Entwicklung zu fassen, sei die des „Filmset“, durch das sich der Besucher bewege.

²⁶ Peter Osborne, „Distracted Reception: Time, Art and Technology“, in: Jessica Morgan (Hg.), *Time Zones. Recent Film and Video*, London: Tate Publishing 2004, S. 66–75, hier S. 69.

junktiv, während die Kinosituation alle denkbaren Alternativen durch diverse räumliche und textuelle Rahmungen für die Dauer des Films abschattet (Anfangszeit, Schließen der Tür, Herunterdimmen der Saalbeleuchtung, Werbung, Logos der Produktionsfirmen, Vorspann). Die Filmerfahrung, so könnte man sagen, ist eine Erfahrung im Indikativ.²⁷

Für Kracauer und Walter Benjamin stellten Architektur und – vor allem – Kino den maßgeblichen Bezugspunkt für die Theoretisierung der „Zerstreuung“ in den 30er Jahren dar. Gegen das bürgerliche Ideal der Kontemplation und Sammlung brachten sie einen ambivalenten, zwischen „aktiv“ und „passiv“ oszillierenden Erfahrungsmodus in Stellung,²⁸ der dem modernen, großstädtischen Kontext angemessener sei und dessen politische Implikationen noch nicht festlagen. In den Jahrzehnten nach Benjamins und Kracaueers Einschätzungen wurden weitere mediale Teststrecken für das Verhältnis von Zerstreuung und Aufmerksamkeit erfunden. Zog in den 1960er Jahren das Fernsehen den Vorwurf auf sich, lediglich oberflächliche und zerstreute Rezeptionsformen zuzulassen, ist diese Einschätzung inzwischen auf den Computer und das World Wide Web umgeschwenkt. In aufmerksamkeitsökonomischer Hinsicht müsse aber, so Osborne, auch der Ausstellungsbesuch in die Reihe zeigenössischer Zerstreuung aufgenommen werden: „This need for distraction is readily fulfilled by the gallery: by the sounds and movements and sight of other

²⁷ An anderer Stelle habe ich die Zeitmodi von Kino und Museum ausführlicher zueinander in Beziehung gesetzt und den Ausstellungsbesuch als „verräumlichte“ Form des Zapping beschrieben (vgl. Volker Pantenburg, „Sharon Lockhart. Raum, Medium, Dispositiv“, in: Ursula Frohne, Lilian Haberer (Hg.), *Kinematographische Räume. Installationsästhetik in Film und Kunst*, München: Fink 2012). Erneut abgedruckt in diesem Band.

²⁸ Vgl. hierzu Martin Jays Rekonstruktion von Walter Benjamins Erfahrungskonzept: „[A] more complicated process was needed, which combined passive and active moments and would acknowledge the traumatic shocks of modern life and find a way to salvage them for a future realization of experience at its most redemptive“ (Martin Jay, *Songs of Experience. Modern American and European Variations on a Universal Theme*, Berkeley: University of California Press 2005, S. 337).

viewers, by the beguiling architecture of gallery-space, the view out of the window, the curatorial information cards, the attendants, and by other works.²⁹ In ihrer Eigenschaft als *zeitbasierte* Formen bringen insbesondere installative Filmarbeiten in Ausstellungen die prekäre Dialektik von Aufmerksamkeit und Zerstreuung auf den Punkt: Einerseits sind Zeit und Dauer das strukturgebende Merkmal der filmischen Artikulation. Andererseits ist durch die Variablen der Ausstellungssituation ein oft wenig produktiver Zusammenstoß mit der Zeitlichkeit des Besuchers vorprogrammiert. Formen wie der Loop oder der kurze Clip formulieren mögliche Antworten auf dieses Problem, aber diese Antworten bleiben unbefriedigend, weil sie das Register filmischer Arbeit erheblich einschränken. Nicht zuletzt darin liegt die Unverbundenheit zwischen einem Teil der Avantgardepraktiken der 1970er Jahre und dem „[m]ainstreaming of film and video installation in the 1990s as a gallery-based form“³⁰ begründet. Das Paradigma der Freiheit, um es pathetisch auszudrücken, ist umgeschlagen in das der Unverbindlichkeit oder der zeitökonomischen Restriktion, in dem eine Zeiterfahrung zwar möglich, aber in den tatsächlichen Museumsbesuch schwer zu integrieren ist – es sei denn, der Künstler fasst sich kurz und kalkuliert die Werk/Aufmerksamkeits-Ratio auf geschickte Weise mit in seine Arbeit ein. Für einen Filmmacher wie Malcolm Le Grice, der durch seine frühe Hinwendung zu Computerfilmen und die Arbeiten mit Mehrfachprojektionen eine der zentralen Figuren der britischen Variante des „Expanded Cinema“ war, stellt die implizite Zerstreuung des Galerieraumes daher ein wichtiges Argument gegen installative Produktionen dar: „However I have largely rejected this form because of the transience of the viewers’

²⁹ Osborne, *Distracted Reception*, S. 68.

³⁰ Jeffrey Skoller, „Coda: Notes on History and the Postcinema Condition“, in: ders., *Shadows, Specters, Shards. Making History in Avant-Garde Film*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2005, S. 176.

engagement and consequent lack of depth in time-based art in the gallery. This lack of sustained attention and duration veers work towards concept and idea rather than engaged experience.“³¹

III. Flaneur revisited

Die Figur des Flaneurs wird gern als kulturgeschichtliche Blaupause für die derart streunende Aufmerksamkeit des Ausstellungsbesuchers herangezogen. Dominique Païni, in der ersten Hälfte der 2000er Jahre als Kurator für transdisziplinäre Ausstellungen am Centre Pompidou, spricht in diesem Zusammenhang von einer „Rückkehr des Flaneurs“.³² „Das Flanieren erzeugt Fiktion und lässt einen an einer wundersamen Bestimmung der Kinovorstellung teilhaben, die bislang eine einzige Leinwand und die frontale Fesselung des unbeweglichen Zuschauers implizierte. Durch die Befreiung aus dem Kinosessel sorgt das Flanieren des Zuschauers für die Verwirklichung und Montage der Fiktion.“³³ In der Figur des unfreien, entmündigten Zuschauers in seinem Kinosessel ist unschwer der Protagonist der Apparatustheorie zu erkennen, die vielen euphorischen Beschreibungen der Museumssituation bis heute explizit oder implizit zugrunde liegt. Dabei ist nicht klar, inwiefern allein die physische Bewegung durch die Räume einen

³¹ Malcolm Le Grice, „Improvising time and image“, in: *Filmwaves*, H. 14 (2001), S. 18.

³² Der Hinweis auf die Mobilität des Besuchers (im Gegensatz zur festen Positionierung im Kino) fehlt in fast keinem Text über die Kunst/Kino-Konstellation. „The gallery installation invokes a mobile spectator in a specific historical space and time“ (Cowie, *On documentary*, S. 126).

³³ „Flâner engendre de la fiction et on assiste à une étrange destinée du spectacle cinématographique qui impliquait jusqu'alors un écran unique et la captivité frontale du spectateur immobile. [...] Libérée du fauteuil du spectacle cinématographique, c'est la flânerie du spectateur qui réalise, qui monte la fiction“ (Dominique Païni, *Le temps exposé. Le cinéma de la salle au musée*, Paris: Cahiers du cinéma 2002, S. 68–69; deutsche Übersetzung V.P.).

Erfahrungsvorsprung begründen soll und warum der körperlichen Bewegung a priori ein kritisches, distanzierendes Potenzial zugeschrieben wird³⁴ – ein blinder Fleck, den Mark Nash bereits 2002 anlässlich der documenta II erkannt und benannt hat: „The key question is whether the new physical mobility that the spectator is offered in gallery and museum installations really involves a critique of dominant spectatorial regimes of cinema. Do gallery-based moving-image practices participate in the construction and problematisation of the subject in this way?“³⁵ Dominique Païni dagegen scheint von diesem Zweifel unberührt. In seiner Analogisierung von Flaneur und Museumsbesucher bleibt auch unberücksichtigt, dass der Straße und dem urbanen Raum, der für Benjamin das Medium des Flaneurs war, ein fundamental anderer Begriff von Öffentlichkeit zugrunde liegt als dem Museum und der Galerie.

Ich habe bereits auf die Schwierigkeiten hingewiesen, die Eigenzeitlichkeit des Besuchers mit jener der installativen Arbeit produktiv zu synchronisieren. Der zeitliche Parameter der „duration“, der für zahlreiche Experimente des Avantgarde-Films – insbesondere des strukturellen Films – konstitutiv war,³⁶ wird durch die räumlichen Parameter von Anordnung und Mobilisierung des Zuschauers überschrieben. Zwar ist die

³⁴ Hier unterscheidet sich meine Einschätzung deutlich von Juliane Rebentischs Bewertung der kinematografischen Installation als reflexionsästhetisch gewendeter Erfahrungsform des Kinos (vgl. Rebentisch, *Ästhetik*, S. 188–189). Insgesamt ist vielen kunsttheoretischen Bewertungen der Kunst/Kino-Konstellation ein eher schematischer Begriff der Filmerfahrung im Kino anzumerken. Vgl. etwa Frohne, *Kinematographische Räume*, S. 223. Eine differenziertere Einschätzung bei Connolly, *The Place*, S. 22–25.

³⁵ Mark Nash, „Art and Cinema. Some critical reflections [2002]“, in: Leighton, *Art and the Moving Image*, S. 449.

³⁶ Vgl. Malcolm Le Grice's grundlegenden Text *Towards Temporal Economy*, in dem er von einer Äquivalenz zwischen der Zeitökonomie des Films und der des Zuschauers ausgeht: „Investment by the spectator in experience of current duration (the currency of duration) carries over to a value for (evaluation of) the duration of the recorded event. The spectator's investment is matched and re-inforced by the investment evident in the recording act, measured in part by its duration – its temporal magnitude“ (Malcolm Le Grice, „Towards temporal economy“, in: *Screen 20*, 3/4 (1979), S. 70).

Dauer des Artefakts als Eigenschaft der filmischen Artikulation nicht suspendiert, aber sie ist nicht mehr vorgesehen als Erfahrungsmodus, da sie in der direkten Konkurrenz mit der Eigenzeitlichkeit des Besuchers in den allermeisten Fällen unterliegt. Selbst einem Besucher mit den besten Intentionen wäre es unmöglich gewesen, Yang Fudongs fünfteiligen Film *SEVEN INTELLECTUALS IN BAMBOO FOREST* (2003–2008) bei der Biennale in Venedig 2007 vollständig zu sehen.

Paini erkennt in der Mobilisierung des Zuschauers den Schritt zu einer aktiven Mitarbeit. Der Zuschauer „komplettiere“ das Werk – in diesem Fall Pipilotti Rists *REMAKE OF THE WEEKEND* (1998) – und setze die in der Installation angelegte fiktionale Arbeit fort; der Besucher ist Komplize und Co-Autor. Serge Daney dagegen hebt in seinem bekannten Text über die Beweglichkeit der Bilder und Zuschauer eher die Gemeinsamkeit zwischen Videoinstallation und Fernseherfahrung heraus: „Der audiovisuelle Konsum (natürlich das Fernsehen, aber ebenso die Video-Installationen oder ähnliches) zeigt, daß wir nun gelernt haben, vor den Bildern wie im 19. Jahrhundert vorbeizugehen: Man hatte es auch erst lernen müssen, vor den erleuchteten Schaufenstern vorbeizugehen.“³⁷ Vor den Schaufenstern des 19. Jahrhunderts, das wusste Walter Benjamin gut, übte der Flaneur nicht nur eine ästhetische Haltung ein, sondern auch ein Verhältnis zu den Dingen als Waren und eine Begehrensstruktur, die ihn selbst in die Nähe der Verdinglichung rückt. „Der Rausch, dem sich der Flanierende überläßt“, hatte er in *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire* geschrieben, „ist der der vom Strom der Kunden umbrausten Ware.“³⁸

³⁷ Serge Daney, „Vom défilement zum défilé [1989]“, in: ders., *Von der Welt ins Bild. Augenzeugenberichte eines Cinephilen*, hg. von Christa Blümlinger, Berlin: Vorwerk 8 2001, S. 267–274, hier S. 269.

³⁸ Walter Benjamin, „Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus“, in: ders., *Gesammelte Schriften I.2*, hg. von Rolf Tiedemann/Hermann Schwepenhäuser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 558.

Dem Konzept „Mobilität“ ist somit seit Baudelaire und Benjamin eine Ambivalenz eingeschrieben, die aus der Perspektive des Museums nicht in den Blick gerät. Wahrgenommen wurde sie dagegen in der Filmtheorie, als sie die Erben des Flaneurs nicht im Museum, sondern im Multiplex und vor dem Videorecorder lokalisierte. Mobilisiert werde in der Nachfolge des Flaneurs weniger der Zuschauer als die Disposition seines Blicks. Der „mobilized virtual gaze“, dessen (männlichen) Ursprung Anne Friedberg im Typus des Flaneurs ausmacht,³⁹ ist in den 90er Jahren zum Prototyp eines transmedialen („post-modernen“) Erfahrungsmodus avanciert: Videorecorder, Multiplexkino und Shoppingmall seien gleichermaßen Orte der Kommodifizierung, an denen die Waren, seien es Filme oder nicht, um die Aufmerksamkeit des Zuschauers buhlen.⁴⁰

Wo Flexibilität, Differenz und Mobilität zum dominanten Ideal der heutigen Wirtschafts- und Gesellschaftsordnung geworden sind,⁴¹ muss man demnach auch den Charakter des Kino-Dispositivs historisch neu bewerten. Alexander Horwath, der mit dem Kinoprogramm der documenta 12 einen streitbaren Vorschlag gemacht hat, wie das Kino als „working system“ auszustellen sei, fasst diesen Gedanken so: „Today, under the conditions of Post-Fordism, where each citizen and consumer is expected to be an ‚expanded‘, shape-shifting, multi-identity, multi-sensory creature, the ‚new museum‘, with its expanded, multi-screen experiences, and its ‚freely roaming‘, ‚reflective‘ visitors, has actually become the epitome of what used to be

³⁹ Anne Friedberg, *Window Shopping. Cinema and the Postmodern*, Berkeley: University of California Press 1993, S. 60.

⁴⁰ „Thus for the first time, at Beaubourg, there is a supermarketing of culture which operates at the same level as the supermarketing of merchandise: *the perfectly circular function by which, anything, no matter what (merchandise, culture, crowds, compressed air), is demonstrated by means of its own accelerated circulation*“ (Baudrillard, *The Beaubourg-Effect*, S. 9).

⁴¹ Vgl. Luc Boltanski/Ève Chiapello: *Der neue Geist des Kapitalismus*, Konstanz: UVK 2003, S. 129–147.

called the apparatuses of the ruling class – just like the shopping mall.“⁴²

Das Kino als „starkes“ Erfahrungsdispositiv dem Museum gegenüberzustellen, wäre aber zu einseitig. Ich will deshalb abschließend noch auf eine weitere Einschätzung der zeitgenössischen Zuschauererfahrung zu sprechen kommen, die den Zusammenhang zwischen Museum und privaten „non theatrical“ Präsentationsmodi deutlich macht. Denn überraschenderweise lokalisiert Laura Mulvey in *Death 24x a Second* (2006) die reflektierte und flexible Filmerfahrung nicht im Museum, sondern vor dem heimischen DVD-Player. In ausdrücklicher Revision ihrer ideologiekritischen Verurteilung des narrativen Kinos in den 1970ern erkennt sie in der digitalen Abspieltechnik und ihren Möglichkeiten zeitlicher Manipulation zwei Konzeptionen von *Spectatorship*, die sie als „pensive“ und „possessive“ Spectator bezeichnet.⁴³ Voraussetzung für beide Erfahrungstypen ist die Möglichkeit der Verlangsamung und des selektiven Zugriffs, der nach dem Diktat der „visual pleasure“ nun einen analytischen und selbstbestimmten Blick erlaube. In der analytischen Rezeption am DVD-Player entsteht ein Zeitmodus, der komplementär zu filmischen Artikulationen (etwa bei Rossellini oder Kiarostami) zu einem „delayed cinema“ führt: „The spectator’s look, now interactive and detached from a collective audience, can search for the look of the camera while also asserting control over the look within the fiction. Although enabled by a technological change, this is a consciously produced and actively imagined form of spectatorship that brings related, but different, psychic processes and

⁴² Paolo Cherchi Usai, David Francis, Alexander Horwath, Michael Loebenstein, *Film Curatorship. Archives, Museums, and the Digital Marketplace*, Wien: Österreichisches Filmmuseum/Synema 2008, S. 132.

⁴³ „Possessive“ auch im ganz buchstäblichen Sinne des Kaufens und Sammelns von Filmen auf VHS und DVD, wie Barbara Klinger es für den Phänotyp des „Contemporary Cinephile“ beschreibt (Klinger, *Beyond the Multiplex*, S. 54–90).

pleasures with it.“⁴⁴ Mit DVD und Fernsteuerung eröffnen sich für Mulvey also genau die Möglichkeiten, die üblicherweise dem Museumsraum zugeschrieben werden: der interaktive, selbstbestimmte Zugriff auf die Bilder der Filmgeschichte, den ein mündiger und analytischer Umgang mit dem institutionellen und historischen Zusammenhang Kino ausmacht.⁴⁵

Wenn ich hier die Kinoerfahrung und die DVD dem Museumsbesuch entgegengesetzt habe, so geschah das nicht, um die beiden Seiten gegeneinander auszuspielen. Die Übergänge zwischen den Räumen und Erfahrungsmodi sind fließend: Die Konzentration des Kinoraums muss nicht zwingend zu einer besonders aufmerksamen Wahrnehmung führen; die Flexibilität der DVD ist ebenso wenig wie die installative Anordnung von bewegten Bildern ein Garant für Reflexion und Kritik. Im Ausgang des beschriebenen Phänomens würde es daher eher darum gehen, die Frage der Erfahrung, hier allgemein auf die Dispositive und Anordnungen vor den Bildern bezogen, spezifischer in Fragen der Aufmerksamkeit zu reformulieren. Dass wir heute im Zeichen geteilter Aufmerksamkeiten leben, wird niemand bestreiten. Wo und in welchen Öffentlichkeiten geteilte Erfahrungen mit Kinobildern zu machen sind, ist weniger klar.

⁴⁴ Laura Mulvey, *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*, London: Reaktion Books 2006, S. 190.

⁴⁵ In ihrer Rezension des Buchs hat Mary Ann Doane zu Recht darauf hingewiesen, dass Mulveys Einschätzung unverkennbar nostalgische Züge trägt. Man dürfe auch nicht vergessen, dass die von Mulvey enthusiastisch begrüßten Möglichkeiten individueller Nutzung zum einen sicher die Ausnahme des DVD-Konsums darstellten und zum anderen keineswegs im Gegensatz zur Ideologie des heute propagierten Individualismus stehen: „Yet the acceleration and propagation of individualized ways of consuming images coincides with historically specific changes in commodity capitalism. Commodification now works through the promotion of notions of personal style and lifestyle, and training in consumerism masquerades as the proliferation of choices provided by ‚interactivity‘. Commodification no longer strives to produce homogeneity – in its objects and its consumers – but thrives on heterogeneity. Mobile phones used as both still and video cameras and exhibition venues make the image portable, manipulable, communicable – the world becomes both eminently film-able and file-able (Kracauer’s nightmare of photographic historicism)“ (Mary Ann Doane, „Review: Laura Mulvey, *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*“, London: Reaktion Books 2006, in: *Screen* 48,1 (2007), S. 117).



Douglas Gordon, *24 Hour Psycho*, Videoinstallation 1996

ATTENTION, PLEASE NOTIZEN ZUR AUFMERKSAMKEITS- ÖKONOMIE IN KINO UND MUSEUM

I.

Don DeLillos Roman *Point Omega* beginnt im New Yorker Museum of Modern Art. Ein Mann ist vertieft in eine Installation. Die Arbeit ist stumm, zu sehen sind bis an die Grenze zum Stillstand verlangsamte Bilder eines Kinofilms. Die Leinwand hängt in der Mitte des Raums. Natürlich könnte er um die Fläche herumgehen und die Szenen spiegelverkehrt, von der anderen Seite her ansehen. Er hat das auch schon getan, aber sein Lieblingsplatz ist und bleibt an der nördlich gelegenen Wand. Der Mann ist nicht zum ersten Mal da, irgendetwas an der Arbeit fasziniert ihn und lässt ihn täglich wiederkommen. Wie unter Glas erscheinen die Gesten von Anthony Perkins und Janet Leigh, vergrößert und ausgedehnt zwischen Stillstand und Bewegung. Das Verhalten des Mannes, sein fast zwanghaftes Wiederkommen und Ausharren, fällt aus dem Rahmen, er ist gebannt von den Bildern, während die anderen meist nur wenige Sekunden lang bleiben. „He found himself undistracted for some minutes by the coming and going of others and he was able to look at the film with the degree of intensity that was required. The nature of the film permitted total concentration and also depended on it.“¹ Worin unterscheidet sich seine Wahrnehmung von der aller anderen Besucher? Er nimmt den Film als modulierte Zeit wahr, während

¹ Don DeLillo, *Point Omega*, New York et al.: Scribner 2010, S. 5. Dank an Ursula Frohne, die mich auf DeLillos Text aufmerksam gemacht hat und ihn (mit anderen Akzenten) in ihrem Katalogbeitrag zur Kölner Ausstellung „Bilder in Bewegung. Künstler & Video/Film 1958–2010“ (Sommer 2010) ausführlich zitiert.

die anderen darin lediglich einen weiteren Raum im Parcours durch das Museum sehen.

II.

Das Museum als flexible Architektur passt seine Räume den unterschiedlichen Anforderungen der wechselnden Ausstellungen an. Laut Malcolm Le Grice führt dies zu einer Privilegierung von ästhetischen Positionen, bei denen Konzept und Idee im Vordergrund stehen und die entsprechend schnell zu erfassen sind.² Während es in solchen Arbeiten um die Logik der kognitiven Dechiffrierung geht, steht bei Filmen von Sharon Lockhart oder den kontemplativen, geduldigen Beobachtungen James Bennings die Zeiterfahrung der Besucher*innen in der Zeit im Vordergrund. Möglicherweise liegt hier ein Grund für den großen Erfolg von Douglas Gordons *PSYCHO-Zerdehnung*. Sie eignet sich, wie DeLillo beschreibt, für beide Rezeptionsweisen gleichermaßen. Das Gros der Besucher schaut kurz vorbei, erkennt die Idee und glaubt, sie hätten die Arbeit damit verstanden. Die anderen (oder: *der andere*, denn DeLillos mysteriöser Besucher ist mit seiner Wahrnehmungsentscheidung allein) versuchen, sich auf die tatsächliche Geschwindigkeit und Länge der Videoarbeit einzulassen und nehmen den Film als Zeitblock war. Zugespitzt formuliert: Die meisten benutzen den Film als Installation, DeLillos Protagonist tut so, als sei sie ein struktureller Film und dies hier kein Museum, sondern ein Kino ohne Sitze.

² Vgl. Malcolm Le Grice, „Improvising time and image“, in: *Filmwaves* 14 (2001), S. 14–19.

III.

Die Zeit um 1970 herum wird meist mit der Bewegung aus dem Kino heraus assoziiert. Gene Youngbloods kanonisches Buch *Expanded Cinema* versammelte 1970 eine Reihe von heterogenen Vorschlägen und Praktiken, auf der Suche nach anderen Orten und Utopien des Bewegtbilds das Kino zu verlassen. In der gleichen Zeit finden sich jedoch ebenso deutliche Hinweise auf die spezifischen Fähigkeiten des Kinos. So verknüpft Robert Smithson 1971 ganz ausdrücklich das Paradigma der Immobilität mit einer erhöhten Aufmerksamkeit: „Going to the cinema results in an immobilization of the body. Not much gets in the way of one's perception. All one can do is look and listen.“³ Die Unbeweglichkeit des Körpers, so Smithsons Gedanke, ist nicht das Produkt von Zwang und institutioneller Bevormundung. Sie ist vielmehr die Voraussetzung für die aufmerksame Wahrnehmung. Wenn die eigenen Bewegungen arretiert sind, nimmt die Empfänglichkeit für die Bewegungen auf der Leinwand zu. Smithsons Text heißt *A Cinematic Atopia* und mündet in die Idee, ein unterirdisches Kino – „a truly ‚underground‘ cinema“ – in einer verlassenen Mine oder Höhle einzurichten. Den Zuschauer dieser „Cinema Cavern“ stellt Smithson sich so vor wie Platons Figuren des Höhlengleichnisses. Anders als bei den anti-idealistischen Apparatustheoretikern jedoch hat der unbewegte Zuschauer Smithsons Sympathie: „Impassive, mute, still, the viewer sits, the outside world fades as the eye probes the screen. Does it matter what film one is watching? Perhaps. One thing all films have in common is the power to take perception elsewhere.“⁴ In einer Historiografie des Kinos als Aufmerksamkeitsgenerator wäre Smithsons Utopie ein wichtiger Baustein; ein weiterer Baustein aus dem gleichen historischen Kontext ist Hollis Framp-

³ Robert Smithson, „A Cinematic Atopia“ [1971], in: ders., *Collected Writings*, hg. von Jack Flam, New York: New York University Press 1996, S. 138–142, hier S. 138.

⁴ Ebd.

tons Performance *A Lecture* (1968), in der er das Kino als „the only place left in our culture intended entirely for concentrated exercise of one, or at most two, of our senses“⁵ bezeichnet. Smithson und Frampton argumentieren auf der Ebene des Dispositivs Kino, unabhängig von konkreten Filmen und deren Mischungsverhältnissen von Konzentration und Zerstreuung. Sie betonen die konventionalisierte Eigenschaft der Projektion, die Zeiterfahrung „Film“ freizustellen und gegen Ablenkungen von außen abzugrenzen. Ein gemeinsamer architektonischer Fluchtpunkt und die weitgehendste Umsetzung dieser Utopien ist das „Invisible Cinema“, das Kubelka und andere 1970 in New York einrichteten. Hier sind Architektur, Einrichtung und technische Ausstattung ganz auf Auge und Ohr ausgerichtet. In den Worten der Betreiber: „Alles in *Anthology's Cinema* ist entworfen, um die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die Leinwand zu konzentrieren, diese Leinwand zu seiner ganzen Welt zu machen, indem alle dem Film fremden akustischen und visuellen Eindrücke eliminiert werden.“⁶ Und wenig später heißt es lapidar: „Um die Möglichkeit der Ablenkung während unseren Vorstellungen zu verringern, wird niemand in das Theater eingelassen, nachdem das Programm begonnen hat.“⁷

Die institutionellen Besonderheiten, die im „Invisible Cinema“ betont und verstärkt werden, gehören zu jedem Kino. In jedem Kino gibt es für die Dauer der Vorstellung nur diesen Film für mich zu sehen und zu hören; die Wahlmöglichkeit ist suspendiert, oder genauer: Zu dem Zeitpunkt, an dem ich den Kinosaal betrete, hat die Wahl bereits stattgefunden, und die möglichen Wahrnehmungsalternativen sind ins Aufmerksamkeits-Off verwiesen. Und mit dem Kauf der Kinokarte ist

⁵ Hollis Frampton, „A Lecture“, in: Bruce Jenkins (Hg.), *On the Camera Arts and Consecutive Matters. The Writings of Hollis Frampton*, Cambridge/Mass: MIT 2009, S. 125–130, hier S. 125.

⁶ Kollektiv der Anthology Film Archives, „Das unsichtbare Kino“, in: Karsten Witte (Hg.), *Theorie des Kinos*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1972, S. 250–255, hier S. 251.

⁷ Ebd., S. 253.

zugleich die zeitliche Verantwortung an den Film abgegeben. Seine Länge und nicht mein Zeitbudget setzt die Rahmenbedingungen fest. Natürlich kann ich auch im Kino jederzeit gehen, aber das würde die Vereinbarung, die ich an der Kasse eingegangen bin, unterlaufen und ist der Ausnahmefall gegenüber der Norm. Das Verhältnis von Regel und Ausnahme ist im Museum umgekehrt. Es ist die Regel, rein- und rauszugehen und nicht zu verweilen. Die Selbstbeschreibung der „Invisible Cinema“-Initiatoren formuliert vor diesem Hintergrund eine genaue Antithese zum Dispositiv der Ausstellung.

IV.

In einem polemischen und instruktiven kurzen Text hat Peter Osborne die zeitgenössische Ausstellung als privilegierten Ort der „distracted reception“ charakterisiert. Die Ausstellung kommt, so Osborne, unserem Bedürfnis nach Abwechslung entgegen, weil das Museum selbst ein Schauplatz der Zerstreuung ist. Sehr unterschiedliche Faktoren tragen dazu bei: die Geräusche, Bewegungen und der Anblick anderer Besucher, die Ablenkung durch die Architektur der Räume, der Blick aus dem Fenster, die Wandtexte der Kuratoren, die Wärter. All dies wirkt wie Fliehkräfte gegenüber der Auseinandersetzung mit einem spezifischen Werk. Insbesondere die Konkurrenz anderer Exponate wirkt in diesem Sinne: „The work has only a short time to engage, and immobilise, the sampling viewer, by imposing its image and rhythm.“⁸ Das Phänomen, das Osborne im Auge hat, ist bereits Ende des 19. Jahrhunderts von Georg Simmel benannt worden. Seine Argumentation nimmt 1890 das Argument vorweg, das er später in „Die Großstädte und das

⁸ Peter Osborne, „Distracted Reception: Time, Art and Technology“, in: Jessica Morgan (Hg.), *Time Zones. Recent Film and Video*, London: Tate Publishing 2004, S. 66–75, hier S. 73.

Geistesleben“ weiterentwickelt. Die Vervielfachung von Eindrücken und Wahrnehmungsreizen, die das moderne und insbesondere das großstädtische Leben charakterisiere, führe zur Blasiertheit, einer Disposition, die an den Phänomenen vor allem ihre Oberflächen wahrnehme und sich gegen die Menge von sinnlichen Anforderungen durch Reizschutz und eine gewisse Abstumpfung imprägniere. In der Kunstaussstellung erkennt Simmel ein verkleinertes Abbild der großstädtischen Zumutungen, „das Hasten von einem Eindruck zum anderen, die Ungeduld des Genießens, das problematische Trachten, in möglichst kurzer Zeit eine möglichst große Summe von Erregungen, Interessen, Genüssen zusammenzupressen [...]. Da hängt das inhaltlich Auseinanderstrebende nachbarlich auf engstem Raum zusammen, da kann der aufregungsbedürftige Geist sich die wohltuende Bewegung machen, im Zeitraum von Minuten die Welt der künstlerischen Vorwürfe von einem Pol zum anderen zu durchwandern und sich zwischen den entferntesten Punkten möglicher Empfindung auszudehnen.“⁹

V.

Es kann nicht darum gehen, bei einer bloßen Gegenüberstellung vom Kino als Ort konzentrierter Wahrnehmung und der Ausstellung als Schauplatz der Zerstreuung stehenzubleiben. Schon Georg Simmel lässt bei allem Pessimismus keinen Zweifel daran, dass die Zerstreuung nicht einseitig als ein Defizit bewertet werden darf, sondern zugleich genuin zeitgenössische Formen der Wahrnehmung begründet. Zerstreuung ist zugleich Motor, Produkt und Agent der Moderne. Walter Benjamin und Siegfried Kracauer haben diese Ambivalenzen stärker herausgearbeitet

⁹ Georg Simmel, „Über Kunstaussstellungen“ [1890], in: ders., *Soziologische Ästhetik*, hg. von Klaus Lichtblau, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2009, S. 39–45.

und der Zerstreuung zudem ein gesellschaftliches und politisches Potenzial zugesprochen. Vor allem der kollektive Modus der zerstreuten Wahrnehmung verbindet sich bei ihnen gerade mit dem Kino und formuliert einen produktiven Gegensatz zur bürgerlich-kontemplativen Versenkung in das auratische Kunstwerk. Auch die Oberfläche wird gerade bei Kracauer in ihren Potenzialen ernstgenommen, statt sie zugunsten einer falschen Vorstellung von Tiefe abzuqualifizieren. Nach dem Muster dessen, was Jonathan Crary für das ausgehende 19. Jahrhundert geleistet hat, müsste es darum gehen, die Beziehungen zwischen gesellschaftlichen und epistemischen Transformationsprozessen, Räumen und Präsentationsformen sowie individuellen ästhetischen Formen genauer zu fassen.¹⁰ Analog zu Crarays Analysen zu Manet, Seurat oder Cézanne in ihren jeweiligen Medien- und Diskursumgebungen wäre es aussichtsreich, über die Weisen nachzudenken, in denen Filme und Videos von Tacita Dean, David Claerbout, Sharon Lockhart oder Johann Lurf das Verhältnis von Aufmerksamkeit und Konzentration modulieren. Handeln sie gegen oder mit der impliziten Ökonomie der Ausstellungsräume? Gehören sie ins Museum oder ins Kino? Für welche Arbeiten ist das Museum der geeignete Ort und wo hat seine Absorptionskraft ihre Grenzen?

VI.

Don DeLillos namenloser Protagonist ist ein Sonderling, weil er gegen das konventionalisierte Rezeptionsmuster des Ausstellungsbesuchers handelt. Vor 40 Jahren, ein paar Blocks entfernt vom MoMa, wäre er der ideale Besucher des „Invisible Cinema“ gewesen.

¹⁰ Vgl. Jonathan Crary, *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*, Cambridge/Mass: MIT Press 1999.



Invisible Cinema, Foto von Michael Chikiris

1970/2010

EXPERIMENTALFILM UND KUNSTRÄUME

In der Geschichtsschreibung der Kunst/Kino-Konstellation können zwei Zeiträume als kanonisiert gelten, in denen die Galerie und das Museum als institutionelle und architektonische Alternativen zum Kino-Dispositiv charakterisiert werden. Für den früheren Zeitpunkt, grosso modo: die Sechziger- und frühen Siebzigerjahre des 20. Jahrhunderts, wird häufig der Sammelbegriff „Expanded Cinema“ verwendet, während zur Beschreibung des späteren Zeitpunkts, der in etwa die letzten beiden Jahrzehnte umfasst, unterschiedliche Bezeichnungen miteinander konkurrieren.¹ Üblicherweise werden beide Phänomene im Modus der Kontinuität aufeinander bezogen. Das „Expanded Cinema“ wird als potenzieller Vorläufer der Installationskunst interpretiert, die Film- und Videoinstallationen seit den frühen 1990ern – etwa die raumgreifenden Vielfachprojektionen Doug Aitkens – greifen Aspekte auf, die in der früheren Strömung bereits angelegt sind.

Mir geht es darum, sowohl die historischen Zeitpunkte als auch die genannten Phänomene eher als gegenläufig zu begreifen. Statt einmal mehr die Gemeinsamkeiten herauszustellen, scheint es mir sinnvoll, einige der Differenzen, möglicherweise auch Unvereinbarkeiten zwischen experimentellen Filmformen um 1970 und der Installationskunst der letzten 25 Jahre zu benennen. Ich werde dies in acht unterschiedlich langen und eher thesenhaften Anmerkungen tun, bevor ich abschließend einige Gedanken nochmals bündeln möchte.

¹ „Artists' cinema“, „Kinematographische Installation“, „L'Entre-Images“, „Cinéma d'Exposition“; die Begriffe setzen verschiedene Akzente und stammen aus unterschiedlichen Phasen der Diskussion seit etwa 1995.

I. Das räumliche Missverständnis

Der Begriff „Expanded Cinema“ bündelt in Gene Youngbloods gleichnamigem Buch von 1970² eine äußerst heterogene Vielzahl von Praktiken: Zwischen seiner Lektüre der „Stargate Corridor“-Sequenz aus Stanley Kubricks 2001³ und technischen Zukunftsvisionen wie dem „holografischen Kino“ erstreckt sich ein weites und eher entropisch strukturiertes Feld. Für die historische Herleitung installativer und raumbezogener Arbeiten hat das Label vor allem deshalb so wichtig werden können, weil es erlaubte, die räumliche Komponente aus dem Attribut „expanded“ herauszulösen und zu Lasten anderer, ebenfalls im Konzept angelegter Dynamiken absolut zu setzen. Als Beispiel für diese Tendenz zitiere ich die Galeristin Tanya Leighton, die in der Einleitung zu ihrem umfassenden Kompendium *Art and the Moving Image* so argumentiert: „The decade of the 1960s [...] saw the contemporary exodus of film from the theatre towards the site of the gallery (and an emphasis on screening situations); the beginning of an ‚intermedia‘-condition; the permeation of boundaries between art and film; and the creation of hybrid filmic objects, installations, performances and events.“⁴ Was Leighton hier als „Exodus“ und somit als Ortswechsel beschreibt, kennzeichnet aber nur einen Teil dessen, was seinerzeit gemeint war. Das Partizip „expanded“, dessen Semantik ja weniger auf „Abkehr“ als vielmehr auf „Erweiterung“ hindeutet, hatte über diesen räumlichen Aspekt hinaus mindestens zwei weitere Implikationen: Für die britische und österreichische Spielart des „Expanded Cinema“ müsste man hier differenzieren,⁵ aber in der amerikanischen Variante meinte es

² Gene Youngblood, *Expanded Cinema*, New York: Dutton 1970.

³ 2001: A SPACE ODYSSEY (GB, USA 1968, R: Stanley Kubrick).

⁴ Tanya Leighton, „Introduction“, in: dies., *Art and the Moving Image. A Critical Reader*, London: Tate/Afterall 2008, S. 13f.

⁵ Eine Analyse des britischen „Expanded Cinema“ als Auseinandersetzung mit dem Fernsehen und Fragen der Live-Übertragung liefert Duncan White, „British

erstens und vor allem die Erweiterung der Wahrnehmung. Youngblood selbst lässt daran keinen Zweifel, wenn er ganz zu Beginn seines heute aufgrund des psychedelisch berauschten Stils teils mühsam zu lesenden Buchs schreibt: „When we say expanded cinema we actually mean expanded consciousness. Expanded cinema does not mean computer films, video phosphors, atomic light, or spherical projections. Expanded cinema isn't a movie at all: like life it's a process of becoming, man's ongoing historical drive to manifest his consciousness outside of his mind, in front of his eyes.“⁶ Zwar bleibt die Zielsetzung von Youngbloods Utopie allgemein, weil seine Ausführungen oft schematisch auf „Bewusstseinsweiterung“ hinauslaufen. Trotzdem sind hier die beiden Entgrenzungsbewegungen präzise benannt, mit denen sich das Kino in den letzten 40 Jahren verstärkt konfrontiert sieht: die Ablösung vom Filmmaterial einerseits und vom Aufführungsdispositiv „Kino“ andererseits. Dass die Verwirklichung dieser Utopie in der Ersetzung des Kinos durch Rockkonzerte, Lightshows oder immersive Kuppelarchitekturen gesucht wurde, ist allerdings lediglich ein Mittel auf dem Weg zu einer quasi-religiösen gemeinschaftlichen „Erfahrung“, nicht der Ausgangs- oder Zielpunkt der unterschiedlichen Projekte.

An den Texten und Filmen Stan VanDerBeeks, der bereits Mitte der sechziger Jahre von „Movie Dromes“ und der globalen Vernetzung von bildbasierten, sprachunabhängigen Wissensformen schwärmte, lässt sich neben der räumlichen und somatisch-ästhetischen Erweiterung noch eine weitere Form der Entgrenzung erläutern.⁷ Denn „Expansion“ meint bei Van-

Expanded Cinema and the ‚Live Culture‘ 1969–79“, in: *Visual Culture in Britain*, 11/1 (2010), S. 93–108. Ein Band mit lesenswerten Texten zum „Expanded Cinema“ ist kürzlich publiziert worden: Alan Rees, Duncan White, Steven Ball, u.a. (Hg.), *Expanded Cinema. Art, Performance, Film*, London: Tate Publishing 2011.

⁶ Youngblood, *Expanded Cinema*, S. 43.

⁷ Im Frühjahr 2011 hat das Contemporary Arts Museum in Houston eine Überblicksausstellung von Stan VanDerBeeks Arbeiten gezeigt: Bill Arning (Hg.), *Stan VanDer-*

DerBeek nicht zuletzt die Erweiterung der Kunst in Richtung Kommunikation. Deshalb ist es kein Wunder, dass VanDerBeek seine Hoffnungen zu Beginn der siebziger Jahre keineswegs in das Museum oder die Galerie setzt, sondern in die seinerzeit neuen oder neuesten Medien Fernsehen und Computer. Wer die dispositiven Verschiebungen im Bilddiskurs einzig auf die institutionellen Zusammenhänge Museum und Kino bezieht und das „Expanded Cinema“ zum Ursprung der Installationskunst hypostasiert, blendet TV und Computer als mindestens ebenso wichtige Bildmedien aus.⁸

II. Die Mobilitätsfrage

Seit der Wiederentdeckung des Erzählkinos in den 1990er Jahren, für die stellenweise die Begriffe „narrative“ oder „cinematographic turn“ ins Feld geführt werden, ist die Differenz zwischen Museum und Kino mit der Beharrlichkeit einer Beschwörungsformel als Unterschied zwischen dem immobilen und passiven Zuschauer einerseits und dem mobilen und aktiven Museumsbesucher andererseits beschrieben worden. Die Denkfigur beerbt – man könnte auch polemisch sagen: exhumiert – den in den siebziger Jahren entwickelten Gedanken der Apparatustheorie, dass im Kino als bürgerlich-repräsentativem und tendenziell entmündigendem Raum die klas-

Beek. *The Culture Intercom*, Houston: Contemporary Arts Museum Houston/MIT List Visual Arts Center 2011. Auf der Website www.stanvanderbeek.com wird ein großer Fundus an historischem Bild- und Textmaterial in Form von PDFs zugänglich gemacht [letzter Zugriff: 15.12.2021]. Siehe auch Andrew V. Uroskie, *Between the Black Box and the White Cube. Expanded Cinema and Postwar Art*, Chicago: Chicago University Press 2014, S. 148–170.

⁸ Alternative Modelle, diese Konstellation zu denken, finden sich bei Jay David Bolter, Richard Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge/MA: MIT Press 1999; Anne Friedberg, *The Virtual Window. From Alberti to Microsoft*, Cambridge/Mass.: MIT Press 2006; Lev Manovich, *The Language of New Media*, Cambridge/Mass.: MIT Press 2002.

sischen Blickverhältnisse seit Platon und der Camera obscura perpetuiert werden.⁹ Mit Louis Althusser und Jacques Lacan wird diese Struktur als Interpellations- und Subjektivierungspraxis begriffen und kritisiert.¹⁰ Ausgeblendet wird, dass das transzendente Zuschauersubjekt der in den 1970er Jahren produktiven Theorien in der Filmwissenschaft selbst längst infrage gestellt und durch phänomenologische, feministische oder filmhistorische Differenzierungen ergänzt wurde.¹¹ Es gibt *den Zuschauer* ebenso wenig wie es *das Kino* gibt, wenn man Fragen nach dem Zusammenhang von *Spectatorship* und Gender, nach den Besonderheiten des proto-narrativen frühen Kinos oder nach der Involviertheit des Körpers in die Filmerefahrung berücksichtigt, wie dies seit gut 30 Jahren in der Filmtheorie geschieht. Der konkrete historische Zeitpunkt von 1970 (gekoppelt seinerzeit an ein emanzipatorisches politisches Projekt) konnte daher nur um den Preis einer radikalen Enthistorisierung in kunstkritischen Zusammenhängen seit 1990 erneut zur Beschreibung der Kunst-Kino-Konstellation aufgegriffen

⁹ An einer kurzschlüssigen Übernahme von Positionen der 1970er Jahre setzt auch Ruth Noacks Kritik an, wenn sie ihre Skepsis gegenüber der gefeierten Mobilität des Museumsbesuchers artikuliert und vorschlägt, den ideologiekritischen Impuls auf die Ausstellungssituation zu übertragen: „Sicher ist, dass die Freiheit, mit der sich das neoliberale Subjekt als Individuum durch soziale und geographische Räume bewegt, nur manche Menschen und Bevölkerungssegmente meint. Bevor das zeitgenössische Mobilitätsideal als ‚Transformation vom Betrachter zum Benutzer‘ leichtfertig auf die Bewegung der BetrachterInnen im Ausstellungsraum umgelegt wird, muss nach den ideologischen Bedingungen dieses Szenarios gefragt werden“ (Ruth Noack, „Events Take Place. Was sucht das Kino im Ausstellungsraum“, in: Irene Nierhaus/Felicitas Konecny (Hg.), *Räumen. Baupläne zwischen Raum, Visualität, Geschlecht und Architektur*, Wien: Ed. Seline 2002, S. 315–325, hier S. 322).

¹⁰ Zentral ist hier vor allem Jean-Louis Baudry: „Ideologische Effekte erzeugt vom Basisapparat“ [1970], in: Robert F. Riesinger (Hg.), *Der kinematographische Apparat. Geschichte und Gegenwart einer interdisziplinären Debatte*, Münster: Nodus 2003, S. 27–39, sowie Baudrys späterer Aufsatz zum „Dispositiv“ von 1975.

¹¹ Eine Reihe dieser Ansätze hat Linda Williams bereits Mitte der 1990er Jahre in einem Reader zusammengestellt, der Texte von Jonathan Crary, Anne Friedberg, Tom Gunning, Miriam Hansen, Vivian Sobchack und anderen enthält: Linda Williams (Hg.), *Viewing Positions. Ways of Seeing Film*, New Brunswick: Rutgers University Press 1995. Im deutschsprachigen Raum ist diese Debatte zum Teil unter dem Begriff der Erfahrung aufgegriffen worden. Vgl. z.B. die Beiträge in *montage AV* 19/1 (2010).

werden. Die Konzepte von Mobilität, Partizipation, Aktivität, Reflexivität und Kritik wurden dabei auf ein und derselben Ebene angeordnet und wechselseitig miteinander identifiziert. Warum ein umherwandernder Besucher reflektierter, kritischer oder alerter sein sollte als ein Zuschauer in seinem Sessel, blieb entweder undeutlich oder verdankte sich einer problematischen Gleichsetzung von körperlicher mit gedanklicher oder reflexiver Aktivität. Wie Erika Balsom schreibt: „The comparisons between the cinema hall and the gallery rest on a spurious mapping of passive/active binaries onto this architectural difference, as if to conflate physical stasis with regressive mystification and physical ambulation with clear-sighted, intellectual engagement.“¹²

III. Die Zeiten der Erfahrung

Mir scheint, dass diese einseitige Privilegierung der Mobilität ebenfalls der oben angedeuteten Prominenz des räumlichen Moments geschuldet ist. In einem anderen Licht stellt sich die Frage nach dem Dispositiv der Aufführung oder Präsentation dar, wenn man statt der *räumlichen* Dimension die *zeitliche* in den Vordergrund stellt. An die Stelle von Mobilität tritt dann die Dissoziation der Filmerfahrung im Ausstellungsraum und, wahrnehmungsökonomisch gewendet, die Zerstreuung des Zuschauersubjekts, während die Immobilität eher als Voraussetzung von zeitlicher Kompaktheit und Konzentration in den Blick kommt. Um 1968 ist diese Frage der „konzentrierten Wahrnehmung“ neben der oben geschilderten „Expansion“ und Entgrenzung die zweite Kernfrage des experimentellen Kinos. Zwei Beispiele können das illustrieren. Das erste stammt

¹² Erika Balsom, „Screening Rooms. The Movie Theatre in/and the Gallery“, in: *Public* 40 (2009), S. 25–39, hier S. 31. Vgl. auch Balsom, *Exhibiting Cinema in Contemporary Art*, Amsterdam: Amsterdam University Press 2013.

von Hollis Frampton. Seine nüchtern *A Lecture* (1968) benannte Performance beginnt Frampton so: „Please turn out the lights./ As long as we’re going to talk about films, we might as well do it in the dark./We have all been here before. By the time we are eighteen years old, say the statisticians, we have been here five hundred times./No, not in this room, but in this generic darkness.“ Dieser atmosphärischen Einstimmung folgt eine überraschende Charakterisierung des Kinos als „the only place left in our culture intended entirely for concentrated exercise of one, or at most two, of our senses.“¹³ Das zweite, bekanntere Beispiel ist Jonas Mekas’ und Peter Kubelkas Initiative, in den Räumen der Anthology Film Archives in New York 1970 ein Kino einzurichten, das die architektonischen Voraussetzungen für genau diese Form der konzentrierten Wahrnehmung herstellen sollte.¹⁴ Den Hintergrund skizzieren die Akteure des Anthology Kollektivs so: „Die Konstruktion von *Anthology’s Cinema* beruht auf der Idee, daß die filmische Erfahrung zugleich gemeinsam und extrem auf Bild und Ton des Films konzentriert sein sollte, ohne Ablenkungen. Der Betrachter sollte kein Gefühl bekommen für die Gegenwart von Wänden oder die Größe des Zuschauerraumes als seinem Anhalt für Größe und Abstand. Er sollte nur die weiße Leinwand haben, in Dunkelheit isoliert. [...] Um die Möglichkeit der Ablenkung während unseren Vorstellungen zu verringern, wird niemand in das Theater eingelassen, nachdem das Programm begonnen hat.“¹⁵ Der Unterschied zur entgrenzten und zeitlich flexiblen Museumserfahrung könnte nicht größer sein. Offensichtlich stehen für Jonas Mekas, P. Adams Sitney und Peter

¹³ Hollis Frampton, „A Lecture“, in: Bruce Jenkins (Hg.), *On the Camera Arts and Consecutive Matters. The Writings of Hollis Frampton*, Cambridge/Mass: MIT 2009, S. 125–130, hier S. 125.

¹⁴ Für eine *oral history* des „Invisible Cinema“ vgl. Sky Sitney, „In Search of the Invisible Cinema“, in: *Grey Room* 19 (Spring 2005), S. 102–113.

¹⁵ Kollektiv der Anthology Film Archives, „Das unsichtbare Kino“, in: Karsten Witte (Hg.), *Theorie des Kinos*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1972, S. 250–255, hier S. 250 und 253.

Kubelka die modernistisch geprägten Abgrenzungen und Autonomietendenzen im Vordergrund. Wo das „Expanded Cinema“ – wenn man so will: im postmodernen Gestus – die Aufhebung des Kinos im gemeinschaftlichen Bewusstsein und seine Verzahnung mit anderen zeitgenössischen Medien, Techniken, Künsten und Praktiken fordert, setzen das „Invisible Cinema“ und weite Teile des *structural film* auf die Medien- und Ortsspezifität von Film und Kino.

1970 ist deshalb der Zeitpunkt zweier gegenläufiger Utopien. Das „Expanded Cinema“ entwickelt eine Utopie der Zerstreuung und Expansion. Sie basiert auf der Diagnose, dass das Kino nicht (oder nicht mehr) in der Lage ist, angemessene Wahrnehmungs- und Kommunikationsvoraussetzungen für die zeitgenössische, vernetzte und durchmischte Welt zur Verfügung zu stellen. Global verschaltete „Movie Dromes“ mit Tausenden von synchron projizierten Bildern, immersive Kuppelarchitekturen, Fernsehen oder Computer erscheinen als Alternativen zum unidirektional organisierten Kommunikationsraum „Kino“. Es existiert aber zugleich – und dialektisch darauf bezogen – die Utopie der konzentrierten Wahrnehmung (Frampton, Mekas, Kubelka, Sitney), die davon ausgeht, dass es das Kino in einer angemessenen Form noch gar nicht gegeben hat, sondern dieser Wahrnehmungsraum zuallererst herzustellen wäre. Nehmen wir zwei der bekanntesten Experimentalfilme um 1970, Michael Snows *WAVELENGTH* von 1967 und Hollis Framptons *NOSTALGIA* von 1971; Snows 45-minütiger Zoom durch einen Raum auf ein Foto, Framptons zeitversetzte Reflexion über Fotografien, Erinnerung, Text und Bild. Beide Filme würden in Black Boxes und als Loops schlicht nicht funktionieren. Sie haben einen Anfang und ein Ende und entfalten sich entweder linear oder in geordneter Struktur. Snow selbst hat den Charakter der Zeiterfahrung und Linearität nach zahlreichen Anfragen von Galerien und Museen vor einigen Jahren ironisch gekontert, indem er eine Installationsfassung mit dem

Titel *WAVELENGTH FOR THOSE WHO DON'T HAVE THE TIME* (2003) produziert hat, die den Film in drei gleichlange Teile zerlegt und die drei Streifen übereinanderkopiert.

Es ist auffällig, dass der Anschluss an die zeitbasierten Werke des strukturellen Films dem Museum und der Galerie schwerfiel; Arbeiten wie die Sharon Lockharts, die mit ihren Fotografien und Filmen sehr gezielt das Kino und die Galerie adressiert, sind eher die Ausnahme. Erst in den letzten Jahren ist verstärkt der Versuch unternommen worden, auch dieser Linie des experimentellen Kinos einen Platz im Museum einzuräumen, oft allerdings unter unzureichenden Bedingungen in Form von DVD-Loops oder mit der Pointe, statt der Werke die Requisiten und Ausstattungen (wie im Fall Kenneth Angers) oder die Paratexte und Kollateralobjekte (wie im Fall Mekas') auszustellen.¹⁶

Weshalb aber wird der flexible Wahrnehmungsmodus des Museumsbesuchers der Kinosituation so häufig als überlegen entgegengesetzt? Ein möglicher Grund ist, dass man in der Folge radikaler Kritik am Konzept sowohl des Werks als auch des Autors in konsequenter Weise auf den Rezipienten (sprich: den Leser, den Zuschauer, den Besucher) gesetzt hat. Dies gilt auch in temporaler Hinsicht: Wer die Flexibilität des Museumsbesuchers lobt, überträgt die Verantwortlichkeit für das Zeitmanagement vollständig dem Besucher und lässt dabei zwei andere Zeitmodi der ästhetischen Erfahrung vollständig in den Hintergrund treten. In der ästhetischen Erfahrung treffen jedoch mindestens drei verschiedene Zeitlichkeiten aufeinander: Da ist zum einen die Zeit des Werkes und seiner Dauer, zum zweiten die Zeit des Zuschauers oder Besuchers und zum dritten die Zeitlichkeit, die durch die institutionelle Rahmung vorgegeben ist. Kinobesuch und Museumsbesuch haben unter-

¹⁶ Vgl. für einige kritische Anmerkungen zur Ausstellungspraxis historischer Positionen des Experimentalfilms Volker Pantenburg, „Film ohne Film“, in: *Texte zur Kunst* 80 (2010), S. 166–171. Erneut abgedruckt in diesem Band.

schiedliche zeitliche Indizes, wobei im Kino die Zeitlichkeit des Werks dominant ist, während das zeitliche Kalkül des Museumsbesuchs sich nicht am Werk ausrichtet, sondern am Besucher.¹⁷ Die Kollision unterschiedlicher Zeitlichkeiten ist naturgemäß bei einer Großausstellung oder Biennale besonders eklatant. Die Zeitanforderung der Werke addiert sich, das Zeitbudget des Besuchers unterscheidet im Normalfall eher schematisch nach Galerie- (sagen wir: 30 Minuten) und Museumsbesuch (sagen wir: 2–3 Stunden) sowie Besuch von Biennalen (sagen wir: 1–2 Tage).

IV. Konzentration/Zerstreuung

Anstelle der vielzitierten Mobilität würde ich das Kriterium „Aufmerksamkeit“ als konzeptuelle Folie vorschlagen, vor der man die räumlichen und institutionellen Zusammenhänge produktiv, wenn auch eher kontrastiv aufeinander beziehen könnte. Jonathan Crarys umfassende Studie zur Dialektik von Aufmerksamkeit und Zerstreuung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wäre gewinnbringend um Analysen zur Kino- und Museumssituation zu ergänzen; seinen Analysen von Claude Monet, Georges Seurat oder Paul Cézanne solche von Paul Sharits, Hollis Frampton, Sharon Lockhart oder Tacita Dean zur Seite zu stellen.¹⁸ Einen Vorstoß zur theoretischen

¹⁷ Vgl. auch Jeremy Skollers skeptische Bemerkungen zum „Mainstreaming of film and video installation in the 1990s“ in seinem Buch *Shadows, Specters, Shards. Making History in Avant-Garde Film*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2005, S. 176–183.

¹⁸ Einen Schritt in diese Richtung unternimmt Anne Ring Petersen, „Attention and Distraction. On the Aesthetic Experience of Video Installation Art“, in: *RIHA Journal* 9 (2010), <https://doi.org/10.11588/riha.2010.o.68537> [letzter Zugriff: 15.12.2021]. Bezüge auf Crary, insbesondere zu seinem Vorwort in Nicolas de Oliveira, Nicola Oxley, Michael Petry, *Installation Art in the new Millenium. The Empire of Senses*, London: Thames and Hudson 2003 finden sich auch bei Ursula Frohne, die sich jedoch stärker den räumlichen als den zeitlichen Aspekten des Installationsdispositivs zuwendet: Ursula Frohne, „Passagen. Projektionsräume im Museum“, in: Barbara Engelbach (Hg.), *Bilder in Bewegung. Künstler & Video/Film*, Ausst.-Kat. Museum Ludwig, Köln 2010, S. 121–

Klärung hat der Philosoph Peter Osborne in einem kurzen Text gemacht, der im Museumsbesuch das Paradigma einer „distracted reception“ erkennt.¹⁹ Osborne charakterisiert den Museumsbesuch – zutreffend, wie ich finde – als eine Abfolge von Wahlmöglichkeiten, denn der Besucher ist permanent mit zahlreichen anderen Optionen konfrontiert, die an die Stelle des gerade Betrachteten treten könnten. Ich sehe James Colemans 40-minütige Installation *RETAKE WITH EVIDENCE* (2007) auf der documenta 12, aber ich weiß zugleich, dass Hunderte von anderen Werken ebenfalls um meine Aufmerksamkeit konkurrieren. Osborne regt vor diesem Hintergrund an, das Museum in seiner dialektischen Spannung zu analysieren, weil es einerseits eine Alternative zu den Zerstreungen des Alltags bieten muss und andererseits selbst nach dem Prinzip fortgesetzter Modulation von Aufmerksamkeit und Zerstreung konzipiert ist. Er geht so weit, zumindest hypothetisch die Funktion von Gruppenausstellungen darin zu sehen, die Zumutung der konzentrierten Auseinandersetzung mit einem Werk abzuschwächen: „Perhaps this is the function of grouping works together in the same visual space: they provide a psychic space of distraction which eases the anxiety involved in giving oneself up to a particular work.“²⁰ Der Begriff „Aufmerksamkeit“ kann, so scheint mir, auch deshalb ein Schlüsselbegriff für die Analyse der Kunst/Kino-Konstellation sein, weil er den Schnittpunkt markiert, an dem eine phänomenologische Beschrei-

129. Siehe dazu auch Petra Löffler, *Verteilte Aufmerksamkeit: Eine Mediengeschichte der Zerstreung*, Berlin: Diaphanes 2014.

¹⁹ Vgl. Peter Osborne, „Distracted Reception: Time, Art and Technology“, in: Jessica Morgan (Hg.), *Time Zones. Recent Film and Video*, London: Tate Publishing 2004, S. 66–75.

²⁰ Ebd., S. 68f. Die Dynamik von Aufmerksamkeit und Zerstreung habe ich kürzlich etwas ausführlicher nachgezeichnet: vgl. Verf., „Temporal Economy. Distraction and Attention in Experimental Cinema and Contemporary Art“, in: *Millenium Film Journal* 59 (Spring 2014), S. 44–51, sowie Verf., „Attention, please. Negotiating Concentration and Distraction around 1970“, in: *Aniki. Portuguese Journal of the Moving Image* 1.2 (2014) (online: <https://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/83>, [letzter Zugriff: 3.5.2022]).

bung der Raum- und Zeitverhältnisse in eine Analyse ihrer ökonomischen Voraussetzungen und Implikationen überzugen hätte. Gerade im kulturellen Feld, in dem Waren zwar weiterhin zentrale Faktoren darstellen, aber eben auch die Kommodifizierung von Aufmerksamkeit eine immer größere Rolle spielt, überschneiden sich reale Ökonomie und Aufmerksamkeitsmanagement.

V. Das institutionelle Missverständnis

Wie ich zu skizzieren versucht habe, unterscheiden sich „Expanded Cinema“ und *structural film* im Charakter ihrer jeweiligen kritischen Intervention; man könnte eine zentrifugale Bewegung (Expansion, TV, alternative Räume, Computer, Entgrenzung, Postmoderne) und eine zentripetale Bewegung (Konzentration, Untersuchung des Mediums, Einzelkader, forcierte Abgrenzung, Moderne) voneinander abgrenzen und einander gegenüberstellen. Was beide Strömungen allerdings verbindet, ist ihr anti-institutioneller Impuls. Vor dem Horizont politischer Forderungen der 1960er Jahre ist es wenig überraschend, dass es in beiden Initiativen um Selbstverwaltung und um Distributionsformen geht, die unabhängig von Kapital und Markt bestehen können sollten. Die zahlreichen Film-Kooperativen in den USA (Canyon Cinema, Film-Makers' Coop), Großbritannien (London Film-Makers' Coop) oder Deutschland (Hamburger Film-Coop) hatten eine autonome Vertriebsstruktur im Sinn, deren Ziel nicht der ökonomische Gewinn, sondern die Zugänglichkeit und Zirkulation der Filme war. Beabsichtigt waren eine Ökonomie größtmöglicher Sichtbarkeit und eine Struktur, die alternativ zur Kommodifizierung der Filme im industriellen Kino angelegt war.

Die Wiederentdeckung des Kinos seit den neunziger Jahren dagegen geht von Museen, Kuratoren und Galerien aus, deren

Beziehung zum Wertbegriff eine andere ist. Gegenläufig zur immer größeren Verfügbarkeit zumindest von Teilen der Experimentalfilmgeschichte auf DVD oder im Netz bleiben installative Arbeiten einer Verknappungslogik unterworfen, die nur zum Teil mit ihrer „Site Specificity“ zu erklären ist. Vielmehr basiert die Ökonomie installativer Arbeiten darauf, dass ihre Auratisierung unter anderem aus der jeweiligen Bindung an einen Ort und der daraus resultierenden Exklusivität beruht. Der Experimentalfilm der siebziger Jahre suchte Alternativen zur Gewinnorientierung und zur Warenförmigkeit von Film und Erfahrung. Die Installationskunst dagegen ist eingelassen in die spekulative Ökonomie des Kunstmarktes, der sich eher als Abbild (manche sagen: als Steigerungsform) zu den Spekulationen an Börse und Geldmarkt verhält. Bei der Berlinale 2010 äußerte James Benning den Gedanken, dass der Erfolg von Videoinstallationen seit den 1990ern sich unter anderem dem neuen Typus der Kommodifizierbarkeit verdanke, der in scharfem Kontrast zur Pragmatik des Filmezeigens steht, mit der er die Experimentalfilmtradition identifiziert: „The return of the time-based images in installations and galleries comes out of the eighties art movement that created art stars and millionaires. And to have millionaires, you have to have an object. The past films weren't objects. They were something to put on the projector and the audience would watch them.“²¹

VI. Die Re-Auratisierung des Films als Kunstwerk

Über seine Installation ICH GLAUBTE GEFANGENE ZU SEHEN schreibt Harun Farocki: „Es gab später für diese Arbeit Interessenten, aber ich konnte sie nicht verkaufen, weil der Vertrag

²¹ So James Benning in der Podiumsdiskussion *Time after Time. The return of the time-image in contemporary art and cinema* mit Sharon Lockhart, Mark Lewis, Karl Kels, und Sandra Peters am 16.2.2010 im Kino Arsenal, Berlin.

mit der Generali-Foundation sie als Unikat festgeschrieben hatte. Sabine Breitwieser, die künstlerische Leiterin der Generali ist auch der Ansicht, man könne ein Unikat nicht zugleich an zwei verschiedenen Stellen auf der Welt zeigen.“ Und er ergänzt diese Beobachtung durch eine historische Einschätzung: „Es ist mir ganz fremd, meine Ware zu verknappen. Jahrzehnte lang habe ich versucht meine Arbeiten zu verbreiten, jetzt soll ich sie zurückhalten!“²² In Farockis Einschätzung prallen die beiden oben angesprochenen ökonomischen Logiken aufeinander: Die eine, die sich mit der Geschichte des experimentellen oder unabhängigen Kinos verbindet, ist auf größtmögliche Verbreitung aus. Die Akteure der Installationskunst sind in den letzten zwei Jahrzehnten andere: es sind Galeristinnen und Galeristen sowie Sammlerinnen und Sammler einerseits, Kuratoren und Kuratorinnen andererseits. Sie alle sind seit den neunziger Jahren stark unter ökonomischen Druck geraten und haben den Umbau öffentlich geförderter Museen in privatisierte oder zumindest auf immer wieder neue Drittmittel angewiesene Institutionen miterlebt. Wohl auch aufgrund der ikonischen Qualitäten von Stars bezieht sich die Aneignung von Kinopositionen in den neunziger Jahren vor allem auf das Erzählkino mit seinen Wiedererkennungseffekten und seiner Attraktivität. Bis auf das eher formale Argument, die Räume der Kunst seien als Fortsetzung des „Expanded Cinema“ zu verstehen, bleibt die Tradition des experimentellen Kinos zunächst ausgeblendet. In einem polemischen und pessimistischen Text hat Lars Hendrik Gass das anschließend erwachte Interesse so zugespitzt: „Der Kunstbetrieb hat in den letzten zehn Jahren zumindest zweierlei erreicht: 1. Künstlerfilmen und -videos neue Aufmerksamkeit und neue Einnahmequellen zu erschließen und 2. die historisch-kritische Ausein-

²² Harun Farocki, „Auf zwölf flachen Schirmen. Kaum noch ein Handwerk“, *new filmkritik* 16 (Dezember 2007), siehe: <http://newfilmkritik.de/archiv/2007-12/auf-zwoelf-flachen-schirmen/>, 16.12.2007 [letzter Zugriff: 31.5.2022].

andersetzung, um experimentelle Verfahren des Films und die Standards seiner Aufführung vollkommen auszuhebeln. Ich würde sogar so weit gehen, zu behaupten, dass der Preis der Anerkennung im Kunstbetrieb war, dass Film- und Kinogeschichte exorziert wurden.“²³

VII. Ungleichgewicht diskursiver Kräfte

Ich will an dieser Stelle auch kurz die diskursiven Verhältnisse ansprechen, in denen das Sprechen, vor allem aber das Schreiben über das Verhältnis von Kunst und Kino stattfindet. Bücher über das Kino entstehen, wenn überhaupt, im akademischen oder filmkritischen Kontext. Die Verlagslandschaft ist in Deutschland spärlich, die Verlage, die sich auf Filmbücher spezialisieren, sind an einer Hand abzuzählen. Anders als in den 1970er Jahren, als große Publikumsverlage wie Hanser oder Fischer sich beeindruckende Filmbuchreihen leisteten, hat sich die intellektuelle Auseinandersetzung mit Film in Richtung (a) einer Akademisierung und (b) neuer cinéphiler Textformen um Festivals und das Internet herum organisiert. Kaum ein Kino hat die Ressourcen, Publikationen über die unmittelbaren Paratexte zur Programmgestaltung hinaus zu veröffentlichen. Für Experimentalfilme gilt dies in verschärfter Form; die Zeit, in der Suhrkamp die zweibändige *Subgeschichte des Films* veröffentlichte und Ullstein Birgit Heins *Film im Untergrund* herausbrachte, sind lange vorbei.²⁴ Ganz anders stellt sich

²³ Lars Henrik Gass, „Experimentalfilm oder Film-Avantgarde? Ein Plädoyer für den Diskurs – und eine andere Aufführungspraxis“, in: *kolik.film*, Sonderheft 13 (2010), S. 61–67, hier S. 66. Vgl. ausführlicher dazu Gass, *Film und Kunst nach dem Kino*, Hamburg: Philo Fine Arts 2012.

²⁴ Scheugl, Schmidt, *Eine Subgeschichte des Films*; Hein, *Film im Untergrund*. Ausnahmen bilden Kinematheken mit eigenen, oft auch ambitionierten Buchreihen, die allerdings selten ein Grenzphänomen wie die Überschneidungen zwischen Kunst und Kino zum Thema haben.

die Situation in der zeitgenössischen Kunst dar. Im Ausstellungskontext ist die oft aufwändig gestaltete und reich bebilderte Publikation, sprich: der Katalog, die Regel, nicht die Ausnahme. Es ist daher kein Wunder, dass ein Großteil der Diskussionen über das Verhältnis von Museum und Kino auf dem diskursiven Feld der zeitgenössischen Kunst geführt wird und die Interventionen aus der Perspektive von Filmtheorie und Filmgeschichte erst in den letzten Jahren beginnen. Das dickste und raumgreifendste Buch über Fassbinder ist nicht von einem Filmverlag, sondern – als Beigabe zur BERLIN ALEXANDERPLATZ-Ausstellung – von Klaus Biesenbach und den Kunst-Werken Berlin publiziert worden.

Man vergisst dabei leicht, dass es sich bei Ausstellungskatalogen a priori um eine „partiische“ Publikationsform handelt, deren Charakter auf interessante, aber zugleich problematische Weise zwischen Analyse, Beschreibung und Werbung oszilliert. Mir ist bislang kein Text bekannt, der das Genre „Katalogtext“ in ähnlicher Weise ideologiekritisch beschreibt, wie es Brian O'Doherty in den 1970er Jahren für den White Cube getan hat. Welche Mechanismen greifen, wenn der Tenor eines Textes implizit oder explizit vorher feststeht? Wenn der Auftraggeber das Museum oder die Galerie ist, die den Künstler ausstellt oder unter Vertrag hat? Wenn der Autor eng oder weniger eng mit dem besprochenen Künstler befreundet ist?²⁵ Um nicht missverstanden zu werden: Keine dieser prekären Balancen ist auf die zeitgenössische Kunst und die Gattung „Katalogtext“ beschränkt; Netzwerke, Bekanntschaften sowie richtige oder falsche Parteinahmen gibt es allerorten. Der Unterschied scheint mir jedoch darin zu liegen, dass diese

²⁵ James Elkins erzählt in seinem Bändchen *What happened to Art Criticism?*, Chicago: Prickly Paradigm Press 2003, die Anekdote, dass er nach der Durchsicht seines Künstlertexts von der Kuratorin gebeten wurde, das Adjektiv „sad“ zu streichen, da es ihrer Meinung nach zu negativ wirke.

Gemengelage im Genre des ausstellungsbegleitenden Katalogs konstitutiv ist.

VIII. Found Footage

Nach diesen eher strukturellen Bemerkungen will ich zumindest kurz und abschließend auf konkrete Filme zu sprechen kommen. Zwei Experimentalfilm-Inkunabeln der 1960er und 1970er Jahre sind Ken Jacobs' *TOM, TOM, THE PIPER'S SON* (USA, 1969) und Ernie Gehrs *EUREKA* (USA, 1974). Eine der paradigmatischen Installationen der neunziger Jahre ist Douglas Gordons *24 HOUR PSYCHO* (1993). Alle drei Arbeiten greifen auf Bilder aus der Filmgeschichte zurück, aber es sind unterschiedliche Begriffe des Kinos, die in ihnen aktualisiert werden. In *TOM, TOM, THE PIPER'S SON* eignet sich Ken Jacobs den gleichnamigen kurzen Film Billy Bitzers von 1905 an, der einen populären Reim in eine turbulente und burleske Szene übersetzt. Jacobs filmt diesen Film zunächst unverändert in seiner ganzen Länge ab und unterwirft ihn anschließend allen denkbaren Untersuchungen. Er verlangsamt Szenen, hebt Einzelheiten aus der unübersichtlichen Komposition heraus, verdeutlicht Inszenierungsweisen Billy Bitzers. All das geschieht mit den Mitteln von Kamera und Schneidetisch. Bart Testa, auf dessen Untersuchung zum Verhältnis zwischen Avantgarde und frühem Kino ich mich hier stütze, bezeichnet Jacobs' Verfahren als „shot analysis“ und erläutert sein Vorgehen als Abfolge von dreistufigen Prozessen: „Although constantly varied, a similar three-step procedure shapes the structure of Jacobs' film: a clarification of the original tableau, the isolation of details and the decomposition of the illusion to its material infrastructure.“²⁶

²⁶ Bart Testa (Hg.), *Back and Forth. Early Cinema and the Avant-Garde*, Waterloo/Ontario: Wilfrid Laurier University Press 1992, S. 12f.

Gehrs EUREKA ist weit entfernt von Jacobs' aggressiv-analytischen Eingriffen. Der Film beschränkt sich im Wesentlichen darauf, die Aufnahme einer Straßenbahnfahrt in San Francisco von 1903 auf ein Achtel ihrer ursprünglichen Geschwindigkeit zu verlangsamen. Das Ausgangsmaterial ist ein sogenannter „phantom ride“, die Kamera ist am Triebwagen der Bahn befestigt und filmt in die Tiefe des Raums hinein. Ernie Gehr beschreibt seine Methode folgendermaßen: „This is a refilming of a remarkable movie depicting Market Street, San Francisco, around the turn of the century. The original film consisted of one long continuous take recorded from the front of a moving trolley from approximately Seventh Street all the way to the Embarcadero. I extended each frame six to eight times, full-frame, and increased the contrast and the light fluctuations. To some degree, the original film has obviously been transformed, but I hope that this simple muted process allowed enough room for me to make the original work ‚available‘ without getting too much in the way. This was very important to me as I tend to see what I did, in part, as the work of an archeologist, resurrecting an old film as well as the shadows and forces of another era.“²⁷

Es sind also zwei Gesten, die EUREKA auszeichnen: (1) die Geste, einen Zugang zu einem ansonsten namenlosen und unsichtbaren Film aus der Frühzeit des Kinos zu ermöglichen, und (2) die Geste, den hypnotischen und seinerzeit neuen Bewegungs- und Raumeffekt der ursprünglichen Kamerafahrt durch das einfache Verfahren der Verlangsamung zu betonen und herauszuarbeiten.

Man könnte denken, dass Douglas Gordons Installation ähnlich ist. Auf einer rein formalen Ebene stimmt das. Auch hier wird das Material aus Alfred Hitchcocks PSYCHO verlangsamt, auch wenn das Ergebnis die titelgebenden 24 Stunden

²⁷ So der Filmmacher in der Beschreibung des Films auf den Seiten von Canyon Cinema: <http://canyoncinema.com/catalog/film/?i=973> [letzter Zugriff: 15.12.2021].

lang ist, nicht 30 Minuten wie bei Gehr. Trotzdem würde ich argumentieren, dass Gordons Film sich eher antithetisch zu EUREKA verhält. Den ikonischen Bildern nach zu urteilen ist 24 HOUR PSYCHO zweifellos eine Appropriation des Kinos. Aber wenn die Installation tatsächlich von der Entgrenzung des Kinos handelt, dann indirekt, sozusagen „über Bande“, nämlich über die re-mediatisierte Form des Films als Ausstrahlung im Kabelfernsehen. Douglas Gordon würde dieser Einschätzung zustimmen: Auf die Frage, wann und in welchem Kontext er das Kino entdeckt habe, das er in seinen Videoarbeiten appropriiert, antwortet er: „I stumbled upon them by accident when I was maybe fifteen or sixteen years old. I used to work on a late shift in a supermarket and when I came back home the clock was already at midnight or 1. A.M., and everyone in the house was already asleep, but I needed to rest and calm down before going to bed. This was around the time in Britain when Channel 4 had just started. It was a very important thing: Channel 4 was the only thing on TV at that time of night. They ran a pretty esoteric film series, from what I can remember. And that's how I got to see Godard, that's how I got to see Truffaut, Rohmer, and everyone else. As well as the vague boys, I also got an introduction to B movies, and noirs – Nicholas Ray or Rudolph Maté or Otto Preminger, for example.“²⁸ Diesem Unterschied wäre Rechnung zu tragen, wenn man die Videoinstallationen seit den neunziger Jahren analysiert. Wo scheinbar „das Kino“ gemeint ist, kann „Film“ längst auch TV, VHS-Kassette oder diverse digitale Zirkulationsformen heißen.²⁹ Um 1970 herum,

²⁸ David Sylvester, „Interview with Douglas Gordon“, in: *Douglas Gordon*. Ausst.-Kat., Los Angeles: Museum of Contemporary Art 2002, S. 153–173, hier S. 157.

²⁹ Alexander Horwath argumentiert ähnlich, wenn er auf die Differenzen zwischen Peter Tscherkasskys Found Footage-Arbeiten und Douglas Gordons Installationen hinweist: „In this sense, Tscherkassky's practical film criticism on the basis of found footage differs radically from seemingly similar and very popular strategies in visual art, for example most installations by Scottish artist Douglas Gordon. Using the video medium, Gordon transfers well known Hollywood classics into the White Cube and leaves his signature by manipulating one single formal element. Polemically stated,

bei Jacobs und Gehr, ist noch relativ klar, dass sich die Aneignung des Materials auf das Filmarchiv bezieht und mit Werkzeugen wie dem *optical printer* operiert. Während Jacobs und Gehr an den Inszenierungsweisen und Eigenheiten sowie an der Technik und Materialität eines alternativen, protonarrativen Kinos interessiert sind, bezieht sich Gordon auf einen der spektakulärsten und ikonischsten Momente des Erzählkinos. Ihm geht es weniger um Kino und Film als um die Mythologien und die ikonische Valenz von Hitchcocks Bildern. Um es polemisch zuzuspitzen: Wo Gehr und Jacobs in Analyse und Archäologie investieren, schöpft Gordon den glamourösen Mehrwert ab, den die Filmgeschichte und die *Found Footage*-Filmer seit den fünfziger Jahren erwirtschaftet haben. Das spricht nicht so uneingeschränkt gegen Gordons Installation, wie es klingt. Don DeLillos Roman *Point Omega* von 2010, der mit einer Szene in Gordons Installation im New Yorker MoMa beginnt, bringt sehr schön auf den Punkt, dass die Verlangsamung beide Rezeptionsweisen ermöglicht. Über den Protagonisten, der Tag für Tag all seine Zeit in der Installation verbringt, heißt es: „It was only the closest watching that yielded his perception. He found himself undistracted for some minutes by the coming and going of others and he was able to look at the film with the degree of intensity that was required. The nature of the film permitted total concentration and also depended on it.“³⁰ Der Normalfall allerdings sind die zerstreuten Besucher: „They stayed a moment longer and then they left. [...] There were other galleries, entire floors, no point lingering in a secluded room in which whatever was happening took

films like *PSYCHO*, *THE SEARCHERS* or *TAXI DRIVER* are thus blown-up or, rather, artificially shrunk into one-joke-movies. As viewers, we watch the flaccid gaze of a media junkie who is mainly out to refine rather than fathom his/our drug and his/our addiction.“ Alexander Horwath, „Singing in the Rain. Supercinematography by Peter Tscherkassky“, in: Michael Loebenstein (Hg.), *Peter Tscherkassky*, Wien: ÖFM/Synema 2005, S. 10–48, hier S. 44.

³⁰ Don DeLillo, *Point Omega*, New York et al.: Scribner 2010, S. 5.

forever to happen.“³¹ In gewisser Hinsicht prallen hier zwei Rezeptionsweisen aufeinander: Während die namenlose Hauptfigur Gordons Installation als strukturellen Film sieht, fassen die übrigen Besucher ihn als „Expanded Cinema“ auf.

Der traditionsbildende Brückenschlag zwischen den Kunsträumen der Gegenwart und der Experimentalfilmgeschichte funktioniert nur um den Preis einiger Ausschließungen: Einerseits wird das Konzept des „Expanded Cinema“ selbst auf seine räumliche Kritik am Kino reduziert. Einzelne Filme und Arbeiten spielen dabei kaum je eine Rolle, im Vordergrund steht das formale Argument der Migration an andere Orte und die Ablösung vom Trägermedium Film. Dabei verschwindet jedoch zweierlei im Schlagschatten der Aufmerksamkeit: Zum einen ein beachtlicher Teil des Avantgardefilms, der die Eigenheit des Kinos darin sah, wie hier Dauer, zeitliche Entwicklung und Wahrnehmung prozessiert werden. Zum anderen die Eigenheit der jüngeren Videoarbeiten, sich oft nur mittelbar auf das Kino zu beziehen, weil ihr Referenzpunkt bereits eine Medienumwelt ist, in der Filme nicht zwingend als Kinofilme, sondern in vielfachen Erscheinungsweisen zur Disposition stehen.

Mein Vorschlag ist vor diesem Hintergrund, die bisherigen Analysen der räumlichen Disposition um die Frage nach der Zeitlichkeit von Kino und Museum zu ergänzen. Das Konzept der Aufmerksamkeit in seiner theoretischen Tradition von Krauer und Benjamin über Jonathan Crary bis hin zu Bernard Stieglers Buch zur *Logik der Sorge*³² ist ein vielversprechendes begriffliches Prisma, da es die Frage der Wahrnehmung unter ökonomischen Vorzeichen zu interpretieren hilft. In gewisser

³¹ DeLillo, *Point Omega*, S. 3–4.

³² Bernard Stiegler, *Die Logik der Sorge. Verlust der Aufklärung durch Technik und Medien*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008.

Hinsicht heißt das, die theoretische Aufmerksamkeit erneut auf Fragestellungen zurückzulenken, die um 1970 im Kontext modernistischer Projekte und in den Begriffen von Medien- und Raumspezifik diskutiert wurden. Die Proliferation von Filmen in die unterschiedlichsten Kanäle hat diese Fragen eher vervielfacht, als sie zu beantworten.

II. ZUM BEWEGTBILD ZWISCHEN KINO UND MUSEUM



Journeys from Berlin/1971, 1980, Regie: Yvonne Rainer

WHICH STORY?

YVONNE RAINERS FILMISCHE ERZÄHLFORSCHUNG

I.

In der zweiten Hälfte der 1970er Jahre hielt ein neuer Begriff Einzug in die US-amerikanischen Debatten über den Experimentalfilm. Gut ein Jahrzehnt lang waren materialorientierte Ansätze tonangebend gewesen: Man hatte den Bildkader, die Kamera, den Projektionsstrahl, die Leinwand, die Aufführungssituation, die Tonspur, kurz: alle Komponenten des kinematografischen Dispositivs auf den Prüfstand filmischer Praxis gestellt. „Structural Film“ war das eher unscharfe, aber äußerst erfolgreiche Label für unterschiedlichste Bestrebungen, dem Medium als Forschungsinstrument Konturen zu verleihen.¹ Nun schien eine Ermüdung eingetreten zu sein, die vielerorts mit einer Annäherung an Fragen der Narration einherging. „New Narrative“ lautete die Formel, mit der das in Misskredit geratene Konzept des Erzählens in die Praxis und Theorie des Experimentalfilms zurückgetragen werden sollte.²

¹ Vgl. P. Adams Sitneys ebenso kanonischen wie umstrittenen Text „Structural Film“, in: *Film Culture* 47 (Sommer 1969), S. 1–10, an den sich verschiedene Kritiken und Fortschreibungen anschlossen. Vor allem interessant sind die britischen Weiterentwicklungen zum „Structural/Materialist Film“ (siehe Peter Gidal, „Theory and Definition of Structural/Materialist Film“, in: ders. (Hg.), *Structural Film Anthology*, London: BFI 1978, S. 1–21) und Paul Arthurs Reformulierungen knapp 10 Jahre nach Sitneys Wortschöpfung (Paul Arthur, „Structural Film: Revisions, New Versions, and the Artifact“, in: *Millennium Film Journal* 2 (Spring/Summer 1978), S. 5–13, und ders., „Structural Film: Revisions, New Versions, and the Artifact Part Two“, in: *Millennium Film Journal* 4/5 (Summer/Fall 1979), S. 122–134).

² Eine Retrospektive des Museum for the Moving Image brachte 1988 zahlreiche Positionen der vorangegangenen Dekade zusammen, darunter zahlreiche mit dem „New Narrative“ verbundene Filme. Siehe den Katalog *Independent America. New Film 1978–1988*, hg. von David Schwartz, American Museum of the Moving Image, New York: American Museum of the Moving Image 1988. Siehe dort auch Jonathan Rosen-

Dieses neue Interesse am Erzählen hatte viele Gründe. Auf dem Filmfestival in Edinburgh, einem zentralen Ort für die Verknüpfung von Filmpraxis, Theorie und Avantgarde, wies Adriano Aprà 1976 polemisch auf die impliziten Ausschlussmechanismen hin, mit denen die Orthodoxie der Materialverehrung einherging. Statt die öffentliche Auseinandersetzung zu suchen, so der Programmleiter des internationalen Filmfestivals von Pesaro und Hauptdarsteller von Straub/Huilllets OTHON (1970), verbleibe die Avantgarde in den geschützten Räumen der Kunst. Statt sich mit den Themen der Welt auseinanderzusetzen, erschöpfe sie sich in der Selbstreflexion und dem modernistisch verengten Blick auf die medialen Bedingungen des Filmens. Statt nach außen, in die Welt hinaus, richte sie sich nach innen. Apràs Urteil, wohl hauptsächlich gegen die britischen Filmemacher und Theoretiker wie Peter Gidal und Malcolm Le Grice gerichtet, fiel harsch aus: „Structuralist films are not concerned with the shit of the world.“³

Apràs vereinfachende Gegenüberstellung zwischen modernistischem, „strukturellem“ Film einerseits und erzählerischen, der Welt zugewandten Positionen andererseits ist ein deutliches Indiz für die dogmatischen Auseinandersetzungen, in denen sich die britischen und amerikanischen Theoretiker und Praktiker des Avantgardefilms befanden. Angesichts der verhärteten Fronten war schwer zu erkennen, wo die Übergänge, Randzonen und vermittelnden Positionen lagen. Andernfalls hätte man gesehen, dass in Yvonne Rainers Film- und Textpraxis seit 1970

baums Auseinandersetzung mit einigen Stereotypen des „New Narrative“: „Myths of the New Narrative (and a few Counter-Suggestions)“, S. 3–8. Ein Alternativbegriff, der auch bisweilen für Rainers Filme benutzt wird, ist „New Talkie“.

³ Zitiert in Yvonne Rainer, „A Likely Story“ [1976], in: dies., *A Woman Who ... Essays, Interviews, Scripts*, London/Baltimore: The Johns Hopkins University Press 1999, S. 137–140, hier S. 140. Eine hilfreiche Zusammenfassung der Debatten auf dem Festival bei Jonathan Rosenbaum, „Regrouping. Reflections on the Edinburgh Festival 1976“, in: *Sight & Sound* 46.1 (Winter 1976/77), erneut veröffentlicht auf Rosenbaums Website: <https://jonathanrosenbaum.net/2021/11/regrouping-reflections-on-the-edinburgh-festival-1976/> [letzter Zugriff: 30.4.2022].

ein möglicher dritter Weg lag, der die Erforschung formaler Mittel nicht gegen das Erzählen ausspielte. Im europäischen Kino war Jean-Luc Godard in dieser Richtung bereits weit gegangen. Er hatte das Erzählen, ohne ihm ganz den Rücken zu kehren, durchlöchert und porös gemacht, um die Narration für alle denkbaren Dokumente und theoretische Impulse zu öffnen. Zu jedem Zeitpunkt eines Godard-Films konnte – spätestens seit *PIERROT LE FOU* (*ELF UHR NACHTS*, 1965) – ohne Rücksicht auf narrative Konsistenz plötzlich jemand aus einem Buch von Louis Althusser oder Claude Lévi-Strauss vorlesen, den Zuschauer ansprechen oder der Film seine Figuren gleich ganz verlassen und über seine Produktionshintergründe sprechen. Auch in der amerikanischen Tradition des unabhängigen Kinos in der Nachfolge von Maya Deren hatten sich Positionen herauskristallisiert, die – wie *WAVELENGTH* (1967) von Michael Snow oder *(NOSTALGIA)* (1971) von Hollis Frampton – Erzählung und Erörterung zugleich waren.

In seinem (auch auf dem schottischen Festival) viel diskutierten Text „The Two Avant-Gardes“ von 1975 hatte Peter Wollen das europäische Modell Godards und die amerikanischen, co-op-basierten unabhängigen Filmemacher als zwei grundlegende Optionen des Experimentalfilms charakterisiert.⁴ Rainers Filme zeigten einen möglichen dritten Weg. Wie kaum eine andere Filmemacherin öffnete sie ihre Praxis für die Widersprüche und Uneindeutigkeiten, die jede ernsthafte Auseinandersetzung mit Film, Politik, Theorie mit sich bringt. Dass sie von einem extritorialen diskursiven Ort, dem zeitgenössischen Tanz, zum Filmemachen kam, erleichterte es ihr vermutlich, jenseits der Dichotomien und Dogmen der Filmavantgarde zu agieren.

⁴ Peter Wollen, „The Two Avant-Gardes“, in: *Studio International* 190.978 (November/Dezember 1975), S. 171–175.

II.

In Edinburgh stellte Rainer, die ein Jahr zuvor mit dem Tanzen aufgehört hatte, nicht nur KRISTINA TALKING PICTURES (1976), ihren dritten langen Film, vor. Sie formulierte auch eine Reihe von Fragen, die das Feld der Erzählung jenseits von Diskreditierung oder Apologie als offenen Forschungsraum neu erschlossen: „Can specific states of mind and emotion or subtleties of interaction be conveyed in film without being attached or by being only provisionally attached to particularities of place, time, person, and relationship? And can such subject matter be presented without being ‚acted out‘ – in both the theatrical and psychoanalytic senses – via simulated dialogue and gesture?“⁵ Wie könnte das aussehen: Ein Erzählen, das sich nur vorübergehend und punktuell mit den „Figuren“ und ihrer Psychologie verbindet? Das nicht auf Identifikation und Ausdruck abzielt und dennoch an gesellschaftlichen und politischen Inhalten festhält? Ein Kino also, das formal avanciert agiert, ohne deshalb die Inhalte preiszugeben?

An Laura Mulveys „Visual Pleasure and Narrative Cinema“ (1975), dem Gründungstext feministischer Filmtheorie, lässt sich ablesen, wie stark die Vorbehalte gegen das Erzählen Mitte der 1970er Jahre waren.⁶ Bereits die Titelwörter „Pleasure“ und „Narrative“ markierten den ideologischen Gegner: Mit Schauwerten und lustvoller Identifikation lockten Hollywood und die Erzählfilme des „dominant cinema“. Wenn die avancierte Theorie (und die mit ihr verbundenen Filme) sich eine autonome, unabhängige Position erarbeiten wollten, mussten sie dies – so schien es – in rigoroser Abgrenzung zum männlich bestimmten, oppressiven Studiokino versuchen. Damit geriet jedoch jede Form der Erzählung in den Verdacht, im Dienst

⁵ Rainer, „A Likely Story“, S. 139.

⁶ Vgl. Laura Mulvey, „Visual Pleasure and Narrative Cinema“, in: *Screen* 16.3 (Fall 1975), S. 6–18.

der falschen Identifikation, des unterdrückenden, voyeuristischen Blicks und einer eskapistischen Wunscherfüllung zu stehen. Zweifellos hatte die polemische Zurückweisung von Illusion, Erzählung und Identifikation ihren politischen und strategischen Wert. Zugleich allerdings drohte sie, die Spielräume für die Artikulation genuin anderer – weiblicher, queerer, postkolonialer – Standpunkte von vornherein einzuengen und den Ort der politisch richtigen Artikulation rein negativ zu bestimmen. Gegen diese Risiken hatte auch Mulvey in ihrer gemeinsamen Filmarbeit mit Wollen gearbeitet. *RIDDLES OF THE SPHINX* (1976) oder *AMY!* (1980) sind – darin Rainers Filmen verwandt – Versuche, andere Stimmen zu entwickeln, weiblichen Figuren das Wort zu erteilen, Strategien zu entwerfen, die zugleich erzählend und analytisch, praktisch und theoretisch funktionieren.⁷

In Rainers Filmen – und Texten – zeichnet sich eine politische Praxis jenseits der „old dichotobears of form and content, art and politics“⁸ ab. Die Filme ergreifen Partei, ohne auf Parolen reduziert werden zu können. An die Stelle der Verlautbarung setzt Rainer die Vielstimmigkeit, an die Stelle der klar formulierten These die Aufsplitterung in eine Mehrzahl weiblicher Stimmen: „[I]t is of utmost urgency that women's voices, experience, and consciousness, – at whatever stage – be expressed in all their multiplicity and heterogeneity, and in as many formats and styles – narrative or not – from here to queendom come and throughout the kingdom.“⁹ Film für Film

⁷ In *AMY!* spricht Yvonne Rainer die Stimme der Off-Erzählerin, die über die Karriere der Fluggpionierin Amy Johnson berichtet. Die hatte 1930 als erste Frau einen Alleinflug von Großbritannien nach Australien unternommen. *AMY!*, GB 1980, Regie: Laura Mulvey und Peter Wollen.

⁸ Yvonne Rainer, „A Letter from Yvonne Rainer“, in: *October* 10 (Fall 1979), S. 131–132, hier S. 131.

⁹ Rainer, „Thoughts on Women's Cinema. Eating Words, Voicing Struggles“ [1987], in: dies., *A Woman Who*, S. 224.

entwickelt sich das Modell eines unreinen Kinos,¹⁰ das in seinen ästhetischen Entscheidungen transparent und offen operiert und sich nach und nach immer souveräner zutraut, Konventionen – etwa klassisch dokumentarische Interviews – aufzugreifen, um über die Konvention hinauszugehen.

III.

Rainers erste drei abendfüllende Filme entstanden zwischen 1972 und 1976, sind noch aus Tanzperformances hervorgegangen oder eng mit eigenen Choreografien verbunden. Mit *JOURNEYS FROM BERLIN/1971* (1980) bewegt sich die ehemalige Choreografin dann in mehrfacher Hinsicht in unkartiertem Gelände. Der Film greift Versatzstücke aus ihrer Zeit als DAAD-Stipendiatin in Berlin auf und verbindet autobiografische Elemente – Rainers Teenager-Tagebuch aus den 1950er Jahren, Luftaufnahmen von Stonehenge und der Berliner Mauer – mit Stationen aus der Chronologie westdeutscher linker Militanz. Zu diesen chronologischen Strängen treten weitere, in der filmischen Gegenwart angesiedelte inszenierte Situationen hinzu. Eine Patientin (Annette Michelson) überschüttet ihren Analytiker (gespielt von wechselnden Schauspielerinnen und Schauspielern diversen Alters) in unaufhaltsamem Non-sequitur mit Details ihrer Biografie, politischen Einschätzungen, Zeitungsmeldungen, theoretischen Spekulationen. Ein Wasserfall aus Worten prasselt auf die von einer Einstellung zur nächsten wechselnden Gesprächspartner (und die Zu-

¹⁰ Eine lesenswerte Neubewertung der Experimentalfilmgeschichte, die gegen Clement Greenbergs ebenso prominentes wie problematisches Junktim zwischen Medienspezifität und „Reinheit“ gerichtet ist, hat Gabriele Jutz vorgelegt: Gabriele Jutz, *Cinéma Brut. Eine alternative Genealogie der Avantgarde*, Wien: Springer 2010. Eine kurze Relektüre Greenbergs aus filmtheoretischer Perspektive bei Mary Ann Doane, „Hat das Medium Gewicht?“, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 2 (2010), S. 14–26 [Schwerpunktthema „Aufzeichnen“].

schauer) ein. Im Off sprechen „He“ (Vito Acconci) und „She“ (Amy Taubin) über die Terroristinnen der Roten Armee Fraktion (RAF) und russische Anarchistinnen des 19. Jahrhunderts, während sie Essen zubereiten und ihrem Alltag nachgehen. Blicke aus dem Fenster in New York, London und Berlin bringen weitere Orte ins Spiel.

Zwar sind diese filmischen Blöcke semantisch miteinander verbunden: Zur Disposition stehen Fragen von Weiblichkeit, politischen Handlungsmöglichkeiten, der Legitimität militanter Gewalt. Zugleich aber sind die Diskurse auf formal deutlich unterschiedenen Ebenen angeordnet: Die Stationen der RAF-Geschichte rollen als Schrift über die Leinwand, während die am Schreibtisch sitzende Patientin und ihr Analytiker wie in einer Bühnensituation inszeniert sind. Die rauen, unkommentierten Bilder archaischer und moderner Monumentalität von Stonehenge und Berlin sind von dokumentarischer Direktheit, während eine rhythmisch wiederkehrende Kamerafahrt an Objekten auf einem Kaminsims entlang elaboriert und kontrolliert wirkt. Solche Kontraste wechseln im Film oft überraschend ab, so wie in der Unterhaltung im Off eine Einschätzung der Legitimität anarchistischen Terrors auf die Einsicht treffen kann, dass der Kühlschrank wieder einmal saubergemacht werden müsse. Auch die enigmatisch wirkende Szene, in der Cynthia Beatt und Antonio Skármeta vor einer orientalistisch wirkenden Giebelfassade in Berlin auf und ab schreiten, kann, nur durch einen Schnitt getrennt, auf einen Blick aus dem Fenster an der New Yorker Bowery treffen. Mit großer Leichtigkeit überbrückt der Film die Räume und Zeiten, bringt Autobiografisches mit Politischem in Kontakt. Die visuellen und akustischen Schichten liegen in Rainers Filmen meist nebeneinander, sind eher para- als hypotaktisch aufeinander bezogen, zwar teils konzeptuell miteinander verwoben, aber immer distinkt. Nichts gerinnt zur Metapher oder zum zentralen Symbol, von dem her der Film sich aufschließen ließe.

IV.

„I didn't make a filmic dissertation“, hat Rainer klargestellt, um dem Vorwurf zu begegnen, JOURNEYS sei nicht eindeutig genug in seinen politischen und theoretischen Aussagen. Ganz richtig: „[T]he film has no theoretical position on politics, feminism, or psychoanalysis. Rather than theoretical exposition, JOURNEYS offers contrast and contradiction.“¹¹ Allerdings wäre es falsch, in diesem Statement die Feier von Widerspruch und Kontrast um ihrer selbst willen zu erkennen. Nicht jeder Kontrast ist aufschlussreich, nicht jeder Widerspruch produktiv. Vielmehr deutet Rainers Bekenntnis auf zweierlei hin: Zum einen zeugt es von einer politischen Auffassung von Widerspruch und Differenz, die sich gegen die Vereindeutigungen von These, Manifest oder Programm richtet. Zum anderen ist es Ausdruck eines spezifischen Verhältnisses zwischen filmischer Praxis und theoretischer Artikulation.

Es gibt unterschiedliche Möglichkeiten, das Verhältnis zwischen Film und Theorie zu bestimmen. An einem Ende des Spektrums wären solche Vorschläge zu verorten, die dem Bildmedium Film selbst theoretische Valenz zusprechen und auf die epistemische Eigengesetzlichkeit der Bilder setzen. In Godards Rede vom „denkenden Film“ („C'est le film qui pense“) ist dieses bildemphatische Credo am radikalsten und bündigsten formuliert. Am anderen Ende stünden diejenigen Filme, die sich als Umsetzung oder „Verfilmung“ von theoretischen Konzepten verstehen. Gerade die frühen 1970er Jahre erlebten eine Konjunktur eines Thesenkinos, das auf möglichst direktem Weg vom Marxismus zum Film wollte und sich als Handlungsanweisung gab. Rainers Filme lassen sich keiner der bei-

¹¹ Noël Carroll, „Interview with a Woman who“ [1981], in: Rainer, *A Woman Who*, S. 179. Das aufschlussreiche *Camera-obscura*-Interview, in dem Rainer mit dem Vorwurf konfrontiert wird, ist ebenfalls im Band abgedruckt: „Interview by the Camera Obscura Collective“ [1976], S. 141–164.

den Seiten zuordnen. Weder degradieren sie die Bilder zum Steigbügelhalter des Diskurses, noch bauen sie darauf, dass die Bilder selbst die Rolle der Theorie übernehmen. Eher werden die Theorieexzerpte zu einem, wenn auch wichtigen, Baustein in der Fülle angeeigneten Materials. Dies steht in scharfem Kontrast zur Askese der Avantgarde, die nicht selten Text und Erzählung ganz abgelehnt hat, weil sie aufgrund ihrer Herkunft aus anderen Medien und Kunstformen zu wenig filmisch seien.

Bei Rainer gibt es viel Text, oft wirkt es, als suche sich der Text seine Sprachrohre. Man kann sich dabei an Brechts Programmatik erinnern, dass der Schauspieler „das, was er zu zeigen hat, mit dem deutlichen Gestus des Zeigens“ versehen solle.¹² Eine Rolle ergibt sich nicht, weil sich der Schauspieler in den Charakter und die Psychologie einer Figur einfühlt, sondern – hart materialistisch – weil sein Mund Worte spricht, die ihm vom Zuschauer zugerechnet werden können, ohne deshalb sein Eigentum sein zu müssen. So real die historischen Fakten sind, so vermessen die Ansprüche an die politische Praxis waren, im Kontext des Films werden sie auch zu erzählerischen Optionen, zu Material eines Denkens im Vollzug.

V.

Es gibt Sequenzen in Rainers Filmen, die, ohne darum deren Zentrum zu werden, die Operation des Collagierens und Nebeneinanderstellens nochmals in komprimierter Form vorführen. In *THE MAN WHO ENVIED WOMEN* (1985) kehrt eine Wand mit provisorisch festgehefteten wechselnden Zeitungs-fotos und -artikeln mit ähnlicher Regelmäßigkeit wieder wie

¹² Bertolt Brecht, „Kurze Beschreibung einer neuen Technik der Schauspielkunst, die einen Verfremdungseffekt hervorbringt“ [1940], in: ders., *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, hg. von Werner Hecht u.a., Bd. 22, Frankfurt a.M. 1993, S. 642.

der Kaminsims mit Objekten in JOURNEYS. Die Kamera inspiert in einem langsamen, eindringlichen „tracking shot“ verschiedene Artikel aus dem *New York Times Magazine*: Ein Interview mit dem russischen Dissidenten Victor Krasin, das den Titel „How I was broken by the KGB“ trägt; eine Kolumne mit dem Titel „About Men“; eine Werbung für Zigarren; und, in direkter Nähe und schockierendem Kontrast, ein Foto, auf dem enthauptete Kämpfer aus El Salvador zu sehen sind. Was haben diese Bilder miteinander zu tun? Welches Bild von Politik, Männlichkeit und Kampf entwerfen sie? Einerseits hat diese temporäre Collage in der Wohnung des Protagonisten ihren konkreten Platz. Andererseits wird in diesen Einstellungen prinzipiell verhandelt, wie sich Bilder zu Bildern verhalten und wie der kommentierende Ton diese Bilder infrage stellen, verstärken, bestätigen oder kritisieren kann. Das Filmbild ist Schauplatz einer Konfrontation von Bild und Text, der Ton ist ein Ort der Exegese und Diskussion dieser Bilder. Manny Farber hat das Auseinanderklaffen von Bild und Text als Charakteristikum nicht nur von Rainers Filmen beschrieben. Zwischen beiden Ebenen entstehe ein Spalt, der unterschiedliche Funktionen übernehmen kann. „In that space, the irony, humor, absurdity or message resides. The electricity created by the jar between text and visuals, words and pictures, has become the favorite technique for pinning down the madness of the human condition.“¹³

Ein Beispiel dafür, auf welche Weise Filmbild und Text unterschiedliche Richtungen einschlagen, sich ironisch aufeinander beziehen können, findet sich ebenfalls in *THE MAN WHO ENVIED WOMEN*. Jack Deller, die Titelfigur, ist ein New Yorker Akademiker, in Psychoanalyse und Feminismus geschult. In einer Szene, die in einer großen und aufgeräumten Wohnetage

¹³ Manny Farber, „Badlands, Mean Streets, and The Wind and the Lion“ [1975], in: Robert Polito (Hg.), *Farber on Film. The Complete Film Writings of Manny Farber*, New York: Library of America 2009, S. 738–743, hier S. 738.

spielt, hält er eine lange und komplizierte Theorievorlesung über Jacques Lacan, Sigmund Freud, Noam Chomsky, Michel Foucault. Subjektwerdung, die Rolle der Sprache, Identitätsmodelle – es sind kanonische Themen der politischen Theoriedebatten der Zeit. Die Kamera dokumentiert seine Vorlesung zunächst, nimmt Studenten in den Blick, die Nachfragen stellen oder sich mit Beiträgen zu Wort melden. Dann allerdings löst sie sich aus der Situation und beginnt auf eigene Faust den Raum zu erkunden. Sie gleitet langsam durch die großzügige, offenbar gerade sanierte Etage, zeigt das durch Glasbausteine abgetrennte Badezimmer und die weitläufige Küche, während im Hintergrund die Debatte weitergeht. Die Theorie schwelgt in den Höhen der Abstraktion, während die Kamera dem Zuschauer wie ein Immobilienmakler die Räume zeigt.

Auf subtile Weise schmuggelt diese elegante Kamerafahrt die soziale Gegenwart von New York in den Film hinein. Denn die filmisch ausgemessene, hochglanzsanierte Wohnung ist nicht nur der Ort, in dem Jack Dellers Vorlesung stattfindet. Sie erinnert auch an die rasante Gentrifizierung Manhattans, die nach Soho und dem East Village Anfang der 1980er Jahre auch die Lower East Side erfasste. Mehrfach zeigt der Film Sitzungen des Board of Estimate, in dem das städtische *Artist Homeownership Program* diskutiert wird. Eine aufgebrachte Bewohnerin klagt ihr Leid, dass durch die kommunal subventionierte Ansiedlung von Künstlern und Galerien im armen Arbeiter- und Einwandererviertel die wirklich Bedürftigen vertrieben würden und sich die Mieten nicht mehr leisten könnten. „It’s not that we are against artists“, erklärt die wütende Frau die Situation der alteingesessenen Bewohner, „it’s that we have no places to put them. [...] But I think that ... to give this money, which is the last money, the last Federal Government money that could come in to help these families, I think you people

are stealing.“¹⁴ Das Bewusstsein für die problematische Position von Künstlern, die sich als kritische Instanz verstehen und zugleich die Gentrifizierungsvorhut der Stadtplaner und Investoren bilden, war in der damaligen Kunstkritik ein weitgehend blinder Fleck.¹⁵ In *THE MAN WHO ENVIED WOMEN* dagegen wird die Frage des Wohn- und Arbeitsraums zum wichtigen Schauplatz, an dem sich die Widersprüche und Risse zwischen privater, künstlerischer und sozialer Realität auskristallisieren. Wie Rosalyn Deutsche und Cara Gendel Ryan in *October* schrieben: „For despite their bohemian posturing, the artists and dealers who created the East Village art scene, and the critics and museum curators who legitimize its existence, are complicit with gentrification on the Lower East Side.“¹⁶

VI.

Es gehört zum eingespielten Bild des Künstlers und Avantgardefilmemachers, dass er oder sie allein arbeitet und das Werk ein Produkt dieser individuellen Auseinandersetzung mit dem Material und der Welt ist. Rainers Filme heben sich auch darin davon ab, dass sie soziale Zusammenhänge nicht nur vor der Kamera aufsuchen und kritisch kommentieren, sondern selbst Ergebnisse künstlerischer und oft langer persönlicher Zusammenarbeit sind. Für den Schritt vom Tanz zum Film war nicht zuletzt diese andere Form von Gemeinschaft entscheidend – zu

¹⁴ Zitiert nach der Transkription des Films in: Rainer, *The Films of Yvonne Rainer*, Bloomington: Indiana University Press 1989, S. 180.

¹⁵ Eine Ausnahme von dieser Regel ist der engagierte Artikel von Rosalyn Deutsche und Cara Gendel Ryan, „The Fine Art of Gentrification“, in: *October* 31 (Winter 1984), S. 91–111, der das Problem kontextualisiert. „The representation of the Lower East Side as an ‚adventurous avant-garde setting‘ however, conceals a brutal reality. For the site of this brave new art scene is also a strategic urban arena where the city, financed by big capital, wages its war of position against an impoverished and increasingly isolated local population“ (S. 93).

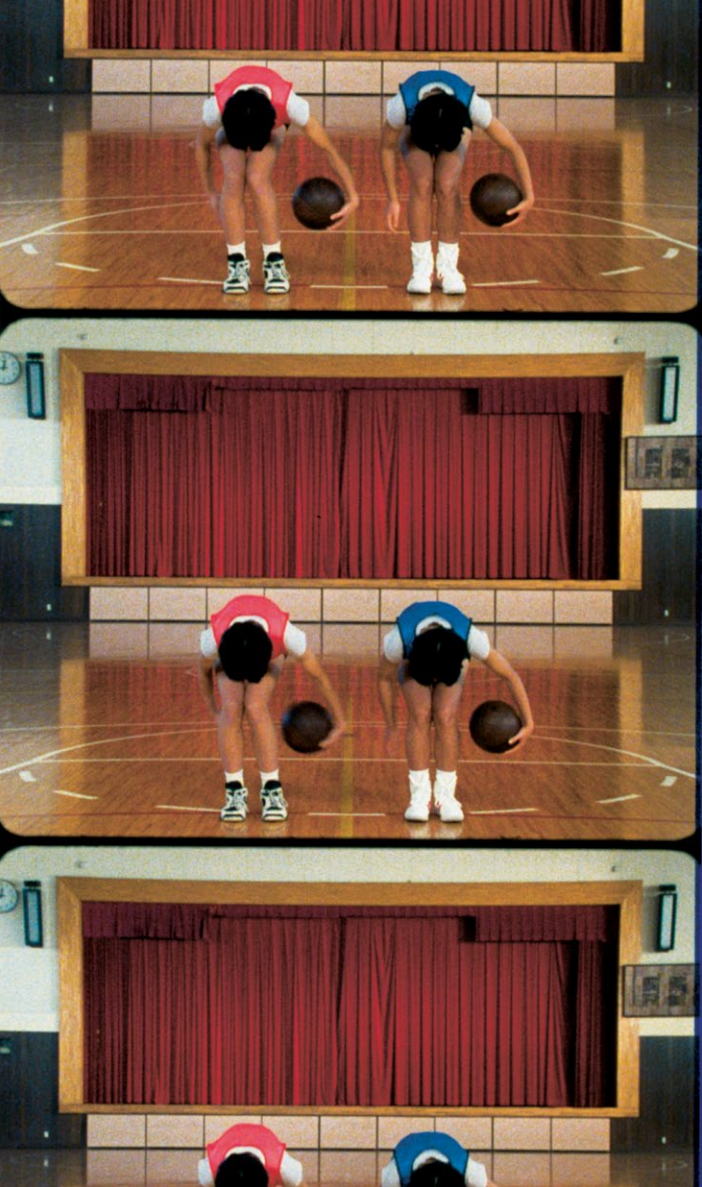
¹⁶ Ryan, „The Fine Art“, S. 102.

häufig sei ihr die Arbeit auf der Bühne als „narcissistic-voyeuristic duality of doer and looker“ erschienen.¹⁷ Die Stabs- und Besetzungslisten ihrer Filme zeigen ein erstaunliches Panorama von Künstlern quer durch die Medien und Kunstformen. Jackie Raynal, Cutterin von Eric Rohmer und anderen französischen Filmemachern und zugleich mit *DEUX FOIS* (1971) eine der wichtigsten französischen Experimentalfilmerinnen, findet sich neben Robert Storr, Maler, Kurator, Intellektueller. Annette Michelson, Mitbegründerin von *October*, spielt neben Vito Acconci oder Amy Taubin. Babette Mangolte, Kamerafrau, Filmemacherin und Fotografin, hat Rainers frühe Filme fotografiert und sie zum Filmemachen gebracht. Und natürlich Trisha Brown, Freundin und Mitstreiterin seit den Judson-Dance-Theater-Company-Tagen in den frühen 1960er Jahren. Wären die Abspanndaten eine Liste von Links, könnte man sich mit einem Klick auf jeden dieser Namen in einen eigenen künstlerischen Kosmos klicken, der in die Performancekunst, die zeitgenössische Kunsttheorie, die Geschichte des Experimentalfilms oder die Welt des Tanzes und der Choreografie hineinreicht. Rainers Filme stellen diesen Reichtum nicht aus, sie sind ganz selbstverständlich gemeinschaftliche Arbeiten, übergreifende Projekte zwischen zeitgenössischer Kunst, Theorieproduktion, Experimentalfilm, Tanz und politischer Praxis. Und zugleich greifen sie, von *JOURNEYS* bis *PRIVILEGE* in immer stärkerem Maße, über die Kunstzirkel hinaus und binden, in Gesprächsszenen und dokumentarischem Material, Frauen und Männer mit ein, die ihre eigenen Geschichten, Sprechweisen und Perspektiven mitbringen.¹⁸

¹⁷ Yvonne Rainer, *Work 1961–73*, Halifax: Nova Scotia College of Art and Design 1974, S. 238.

¹⁸ *PRIVILEGE* ist das wohl einzige Werk der Filmgeschichte, das ein so unabweisbares weibliches Faktum wie die Wechseljahre mit der gebotenen Eindringlichkeit und Genauigkeit ins Zentrum stellt.

Nirgendwo ist das Gefühl für diese Art der Gemeinschaft so stark wie am Ende von *PRIVILEGE* (1990). Der Film hatte Frauen unterschiedlichen Alters und unterschiedlicher ethnischer Herkunft über ihren persönlichen Umgang mit den Wechseljahren befragt, er hatte die Geschichte von Jenny (Alice Spivak) in Gesprächsform und inszenierten Rückblenden erzählt; wie sie, genau wie Rainer, in den 1950er Jahren nach New York kommt und ihre Wohnungsnachbarin kennenlernt, die sich gegen die aufdringlichen Annäherungen der Mitbewohner zur Wehr setzen muss. Er hatte historisches Filmmaterial mit selbstsicher über die Menopause dozierenden Ärzten gezeigt und in Gesprächen mit Afro- und Hispanoamerikanern nach den Allianzen und Differenzen zwischen Frauen, Einwanderern und Kolonisierten geforscht. „Which story? The change of life story? Or the race story? And now we have yet another story: The class story“, steht einmal auf einem Computerbildschirm: Der Film ist überrascht, wohin ihn die Erzählungen getragen haben. Jetzt, nach dem Abspann, treffen die Darsteller und Porträtierten sich zu einer gemeinsamen Party in Rainers Wohnung. Musik, Gespräche, entspannte Atmosphäre, die Filmemacherin ist weniger Regisseurin als ein Gast unter anderen. Eine Texttafel wird eingeblendet, die ebenso wie für die gerade laufende Szene, für Rainers Filme insgesamt gelten kann: „UTOPIA. The more impossible it seems, the more necessary it becomes.“



Sharon Lockhart, *Goshogaoka*, 1997

SHARON LOCKHART

RAUM, MEDIUM, DISPOSITIV

I. Turnen. Zuhören. Unterbrechen

25 japanische Mädchen trainieren in einer Turnhalle Basketball. Mal laufen sie in einem großen, gedehnten Kreis hintereinanderher, ein anderes Mal in Zweierformationen aus der Bildtiefe nach vorne auf die Kamera zu, dann schreiten sie die aufgezeichneten Umrisslinien der Spielfelder ab. Sie werfen sich Bälle zu, dehnen am Boden liegend ihre Muskeln. Im Chor zählend, geben sie ihren Bewegungen einen Rhythmus. Neben diesem Sprechgesang sind das Quietschen der Sohlen auf dem parkettähnlichen Hallenboden und die Geräusche beim Werfen und Fangen der Bälle zu hören. Im Hintergrund eine markante Bühne mit rotem Vorhang: GOSHOGAOKA, 1997 (16 mm, Farbe, Ton, 63 Min.).

Ein Blick von der Bühne hinab auf ein prunkvolles Auditorium, reich verziert und bis auf den letzten Platz besetzt. Die Zuschauerinnen und Zuschauer scheinen in Alltagskleidung gekommen zu sein, die bunten Farben unterscheiden sich von den üblichen gedeckten Tönen beim Opernbesuch. Laute Musik ist zu hören, ein einziger Klang, der von vielen Stimmen erzeugt wird und über die Dauer von gut 30 Minuten langsam an Volumen verliert. Allmählich beginnt man die Geräusche im Zuschauerraum wahrzunehmen: TEATRO AMAZONAS, 1999 (35 mm, Farbe, Ton, 40 Min.).

Wuchtiges Dröhnen. In der langgestreckten Produktionshalle verjüngt sich ein schmaler Gang in die Bildtiefe hinein; auf der rechten Seite stehen Spinde und vereinzelt Arbeitsgeräte, eine Schaufel, etwas, das wie eine Fräse aussieht. Auf der linken haben es sich Arbeiter so gut es geht auf Truhen oder anderen

Sitzgelegenheiten bequem gemacht. Es ist ihre Mittagspause, und die Kamera bewegt sich in extremer Zeitlupe den Gang hinunter, während auf der Tonspur eine Collage aus Stimmengemurmel und Industriegeräuschen auf- und abschwillt: LUNCH BREAK, 2008 (35 mm auf HD, Farbe, Ton, 83 Min.).

Von den bis Ende 2008 sieben Filmen Sharon Lockharts – jeder von ihnen Teil eines umfassenden Foto- und Filmensembles – sind drei in diesen kurzen Passagen ausschnittshaft beschrieben. Anders als die übrigen¹ wurden diese drei in Innenräumen gedreht, wie auch Museum und Kino es sind: in einer Turnhalle, einem Theater und der Produktionshalle einer amerikanischen Werft. Um das Verhältnis dieser Räume zueinander soll es im Folgenden gehen: um die repräsentierten Räume bei Sharon Lockhart einerseits, um die Räumlichkeit ihres Repräsentations- und Präsentationskontexts – des Kinos – andererseits. Im Vordergrund steht die Frage, welche Haltung zur Kino/Museum-Differenz sich in Sharon Lockharts Arbeiten artikuliert.

II. Rahmungen: Kino/Museum

Eine der prominenten Arten, Kino und Museum miteinander in Beziehung zu bringen, setzt an der unterschiedlichen Räumlichkeit beider Dispositive an. Hier die quecksilbrige Wandlungsfähigkeit des Ausstellungsraums, dort die axiomatisch-feste Anordnung von Projektor, Sitzreihen und Leinwand. Das Kino ist ein strukturell immer gleicher Raum mit festgelegter und kalkulierbarer Zeit – der Dauer des Films. Das Museum dagegen sieht als ein je unterschiedlich komponiertes Raum-Ensemble variable Wege und Zeitmodi vor.

¹ Die übrigen vier Filme sind KHALIL, SHAUN, A WOMAN UNDER THE INFLUENCE (1994), NÔ (2003), PINE FLAT (2005) und EXIT (2008).

Diese grundsätzliche Differenz zwischen Museum und Kino lässt sich weiter entfalten, wenn man einige ihrer Konsequenzen für die Zuschauerin und den Besucher durchspielt. Für die Dauer des Films setzt sich der Kinoraum als absolut. Zum Vertrag, den ich mit dem Kauf der Kinokarte abschließe und mit Betreten des Saals bestätige, gehört, dass die möglichen Alternativen für die Dauer meines Kinobesuchs aufmerksamkeitsökonomisch abgeschattet werden. Der Film, in dem ich jetzt sitze, kann gut oder schlecht sein, er kann mich langweilen, ärgern oder begeistern, unruhig auf dem Sitz herumrutschen oder vor Spannung die Hände in die Armlehne krallen lassen; die körperliche und psychologische Schwelle, den Saal zu verlassen, ist relativ hoch, auch weil es eine Abweichung von der gängigen Konvention bedeutet und die übrigen Kinobesucher diese Abweichung registrieren würden.² Dieser subjektiven entsprechen objektive – räumliche und semantische – Schwellen. Da ist eine Tür am Eingang, die vor Beginn des Hauptfilms geschlossen wird, der Raum wird abgedunkelt, häufig gibt es einen Vorhang vor der Leinwand; so weit die räumlichen Parameter. Auf der semantischen Ebene entsprechen diesen Schwellen die paratextuellen Übergangszonen, die Logos der Produktionsfirmen und der Vorspann, am Schluss des Films das „The End“ und der Abspann.³ Dann geht das Licht wieder an. Jede dieser ineinandergeschachtelten Grenzen rahmt den Film nach dem Prinzip der russischen Puppe. Sie verleiht ihm nach innen Geschlossenheit und stellt ihn nach außen hin frei. Im Hier und Jetzt – im Inneren der kleinsten Puppe – befindet sich der Film, und der dauert im Falle der drei oben beschrie-

² Jörg Heiser beschreibt diese Schwelle in einem Text über eine Festivalaufführung von Sharon Lockharts Film LUNCH BREAK treffend: „The act of leaving includes the option that it might be read as a symbolic act; and some indeed want it to be read as such.“ Jörg Heiser, „Trading Places“, in: *frieze* 2 (2009), http://www.frieze.com/comment/article/trading_places/ [letzter Zugriff: 05.6.2009, inzwischen nicht mehr online].

³ Vgl. Alexander Böhnke, Rembert Hüser, Georg Stanitzek (Hg.), *Das Buch zum Vorspann. „The Title is a Shot“*, Berlin: Vorwerk 8 2006.

benen Filme 63, 40 oder 83 Minuten. Mit dem Eintritt in das Kino betrete ich, so könnte man versuchen, diesen Zusammenhang modal zu fassen, eine indikativische Welt klarer Absprachen und transparenter Regeln.

Die Erfahrung des Museums oder der Galerie, in potenziertem Maße die der Kunst-Biennale oder der Großausstellung, ist in vielerlei Hinsicht anders. Hier begegnet der Besucherin eine Welt des synchronen Nebeneinanders. Black Boxes mit kinematografisch operierenden Installationen oder, wie Gregor Stemmrich sie genannt hat, „provisional cinemas“⁴ sind Elemente dieses synchronen Zusammenhangs. Im Sinne der oben angedeuteten Unterscheidung von relativ und absolut verhalten sich die Elemente relativ zu den übrigen Exponaten einer Ausstellung und haben strukturell nicht die Möglichkeit, sich als Werke zeitlich absolut zu setzen. Wie genau das Nebeneinander mehrerer Arbeiten aufzufassen und zu erfahren ist, darüber existieren keine klaren Verabredungen; natürlich haben sich konventionalisierte Verhaltensweisen herausgebildet,⁵ aber im Vergleich zum standardisierten Kinobesuch sind sie sehr viel flexibler. Mehr noch: Diese Verabredungen müssen, können und sollen mit sich selbst und den Objekten ausgehandelt werden, nicht zuletzt, weil dieser reflexive Aushandlungsprozess bereits zur ästhetischen Erfahrung des Museums hinzugehört.

Unklarer als im Kino wird dadurch der Status der einzelnen Arbeit. Es ist nicht festgelegt, wie die Zeitlichkeit einer Arbeit sich zur Zeitlichkeit der Ausstellung insgesamt verhält, denn in den meisten Fällen wird der Besucher die Dauer seines

⁴ So Gregor Stemmrichs Begriff für die Nachbauten des Kinodispositivs innerhalb der Räume des Museums. S. Gregor Stemmrich, „White Cube, Black Box and Grey Areas: Venues and Values“, in: Tanya Leighton, *Art and the Moving Image. A Critical Reader*, London: Tate/Afterall 2008, S. 430–443, hier S. 433f.

⁵ Vgl. zum Beispiel Tony Bennett, *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, London: Routledge 1995.

Besuchs unabhängig von der Anzahl der Exponate oder ihren spezifischen Längen kalkulieren (und meist ja auch in Unkenntnis dessen, was ihn erwartet und welches Zeitbudget sinnvollerweise zu veranschlagen ist). Es ist also immer ad hoc auszuhandeln, wie die zwei oder drei Stunden aufzuteilen sind, die ein Besucher dem Museum widmet. Der Besuch einer Ausstellung zerfällt damit in eine Serie von fortwährenden Ja/Nein-Entscheidungen. Dieses Gemälde: ja, aber nur für ein paar Minuten, jene Installation – ein kurzer Blick auf das kleine Schild neben dem dunklen Vorhang, der den Raum abschirmt – eher nicht (sie dauert 70 Minuten); dies hier jetzt nicht, vielleicht später. Die Ausstellung ist ein Ort der Alternativen und damit auch der internen Konkurrenzen. Um die Entgegensetzung zum „indikativischen“ Kino zu betonen, ließe sich sagen: eine Welt des Konjunktivs („ich könnte auch ...“), nicht unähnlich der marktwirtschaftlich organisierten Warenwelt, in der ja ebenfalls hinter jeder zu treffenden Kaufentscheidung etliche andere Möglichkeiten locken.

Diese Differenzen, die sowohl räumlich – ein Raum und eine Blickrichtung anstelle mehrerer Räume und Zonen – als auch zeitlich begründet sind, wurden schon häufig beschrieben und oft normativ zugunsten des Museumsraums ausgelegt.⁶ Flexi-

⁶ So stellt Ursula Frohne dem „filmischen Spektakel altbekannter Kinohits wie REAR WINDOW (1954), VERTIGO (1958), PSYCHO (1960) oder BLUE VELVET (1985) die appropriativen Installationen Pierre Huyghes oder Douglas Gordons gegenüber, in denen „die Aufmerksamkeit auf die Bedingungen des Mediums selbst“ gelenkt werde. „Die darin begründete, fundamentale Instabilität des Zuschauers, die im Übrigen auch durch dessen Bewegungsfreiheit vor und in den Videoinstallationen noch verstärkt wird, ist ein Hauptcharakteristikum für den paradigmatischen Wechsel einer von der visuellen Zentrierung auf das Werk bestimmten musealen Inszenierung zu einer auf den Betrachter übertragenen Verantwortung.“ Ursula Frohne, „That’s The Only Now I Get’. Immersion und Partizipation in Video-Installationen“, in: Gregor Stemmrich (Hg.), *Kunst/Kino*, Köln: Oktagon 2001, S. 217–238, hier S. 223. Einen ähnlichen reflexiven Vorsprung des Kunstraums veranschlagt auch Juliane Rebentisch in ihrem Kapitel zur „kinematographischen Installation“, wenn sie (mit Boris Groys) dem Kinozuschauer Selbstvergessenheit und dem Installationsbesucher reflexives Potenzial zuspricht: „Während der Kinozuschauer also seine Position durch die Assimilation an den dynamischen Raum des Filmgeschehens tendenziell vergißt, wird der Besu-

bilität und Eigenverantwortlichkeit schienen gut mit emanzipatorischen Idealen zusammenzupassen. Das Erbe der lange Zeit prominenten ideologiekritischen Perspektive auf das Kino hat im kunstkritischen Diskurs zu einer Schematisierung geführt, in der das Kino ein „bad object“ ist, das im Museum zum „good object“ konvertiert.⁷ Zum Teil verdankt sich das einer Vagheit in der Bestimmung, was unter Kino verstanden wird. Meint Kino die bewegten Bilder oder einen narrativen Zusammenhang? Meint es ein historisches Dispositiv oder ikonische Figuren wie Stars? Möglicherweise ist der genannte Schematismus aber auch einem taktischen Kalkül geschuldet. Denn häufig sind ja, vermittelt über Ausstellungskataloge und Künstlerbücher, die Institutionen selbst zugleich Produzent und Gegenstand ihrer Beschreibungen.⁸ Ein Interesse, die eigene Praxis ideologiekritisch durchleuchten zu wollen, wird man daher nicht von vornherein voraussetzen dürfen. Das „Kino“ – was auch immer es ist – dient daher oft als eine Folie, vor der sich das eigene Agieren im Kunstraum positiv abhebt. Das Kino-Dispositiv wird assoziiert mit einer autoritären Positionierung des Zuschauers, der dem Film und seiner Zeitlichkeit eher ausgesetzt ist, als über den Film zu verfügen. Anfang der siebziger Jahre begründete diese antagonistische Sichtweise starke filmtheoretische Strömungen – vor allem psychoanalytischer und feministischer Prägung – und zugleich experimentelle Formen wie den strukturellen Film, die in der

cher der Filminstallation in den meisten, jedenfalls in den ästhetisch interessanten Fällen, auf seine Position im Raum reflektieren.“ Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, S. 191.

⁷ Paradigmatisch dazu Chrissie Iles, die das Kino im Sinne der Apparatustheorie mit Illusion, Hypnose und Simulation assoziiert, um dem die Galerie als emanzipatorischen Raum entgegenzusetzen: „[T]he darkened gallery's space invites participation, movement, the sharing of multiple viewpoints, the dismantling of the single frontal screen, and an analytical, distanced form of viewing.“ Chrissie Iles, „Between the Still and Moving Image“, in: *Into the Light. The Projected Image in American Art 1964–1977*, New York: Whitney Museum of American Art 2001, S. 33–84, hier S. 33.

⁸ Einige Implikationen der Textform „Katalogessay“ beschreibt Elkins in seinem Essay *What happened to Art Criticism?*, Chicago: Prickly Paradigm Press 2003.

Opposition gegen das klassische Erzählkino zugleich die Voraussetzungen des Materials, des Apparats und der Aufführungssituation offenzulegen hofften. Als das Kino und seine Erzählungen in den 1990er Jahren in mittlerweile kanonischen Ausstellungen in die Kunsträume zurückkehrte,⁹ hat sich diese Denkfigur weitgehend erhalten; man griff zwar nun mit großem Interesse auf das Kino – und auch auf das in den 1970er Jahren mit großem Vorbehalt kritisierte Erzählkino – zurück, adelte es aber zugleich durch die gedankliche Volte, dass hier eher die Reflexion des Kinos ausgestellt werde als das Kino selbst. Den fragmentierten oder gedehnten (Douglas Gordon, David Claerbout, Yang Fudong), auf mehrere Leinwände zersplitterten (Eija Liisa Ahtila oder Doug Aitken), den ins unendliche rekombinierten (Stan Douglas) Erzählpartikeln wurde meist per se ein Vorsprung an Reflexivität attestiert, der sich in etwa der folgenden Gegenüberstellungen verdankt: An die Stelle des Illusionsraums Kino tritt der Reflexionsraum Museum, und derjenige, der sich im Kino der irrationalen Träumerei und des Eskapismus verdächtig macht, kann auf die gleichen, nun aber reflexiv auferstandenen Bilder mit intellektueller Wachheit reagieren.¹⁰

Ich möchte diese Unterschiede anders auslegen und auf eine Ambivalenz hinweisen, die beide Räume und ihr Verhältnis zueinander kennzeichnet. Denn mit Blick auf ein drittes Medium, das Fernsehen, sind die oben beschriebenen Rezep-

⁹ Stellvertretend seien hier nur die große *Hall of Mirrors*-Ausstellung (1995) und die zahlreichen weiteren Kunst/Kino-Projekte bis hin zu *Le mouvement des images* (2006) genannt.

¹⁰ Doug Aitken hat versucht, dieser Konjunktur im Kunstraum eine Tradition im Erzähl- und Experimentalkino zuzuschreiben, indem er zahlreiche Gespräche mit Filmemachern und Künstlerinnen führte. Der Titel des daraus hervorgegangenen Buches *Broken Screen. Expanding the Image, Breaking the Narrative*, New York: DAP 2006, verrät die Abgrenzung gegen die einsinnige Erzählung und das begrenzte Bild des Kinos. Aitkens Buch legt einen neuen, „gemischten“ Kanon von Filmemachern und Künstlern nahe, der allerdings deutlich unter dem Vorzeichen der Kunst steht und einzelne Positionen (Robert Altman, Claire Denis, Mike Figgis) aus ihrem Kinokontext herauslöst.

tionsmechanismen des Museums ebenso gut als „Zapping“ zu beschreiben. Die Alternative ist jeweils da, das Programm kann jederzeit gewechselt werden, und wenn keine ausreichend attraktive Option auszumachen ist, wird um- oder abgeschaltet, d.h. die Black Box oder die ganze Ausstellung verlassen. Die Besonderheit liegt nun darin, dass das Zapping im Museum nicht durch den Knopf einer Fernbedienung erfolgt, sondern körperlich, indem ich mich woanders hinbewege. So wie die Anordnung im Museum durch das räumliche Nebeneinander und die zeitliche Simultaneität bestimmt ist, zeigt sich auch das Zapping verräumlicht. Das Museum und die Ausstellungsräume sind – um den Titel einer Installation von Chris Marker zu borgen – ZAPPING ZONES. Serge Daney hat diesen Zusammenhang zwischen Fernsehen, Installation und Verkaufslogik schon in den 1980er Jahren gewissermaßen im Vorübergehen benannt: „Der audiovisuelle Konsum (natürlich das Fernsehen, aber ebenso die Video-Installationen oder ähnliches) zeigt, daß wir nun gelernt haben, vor den Bildern wie im 19. Jahrhundert vorbeizugehen: Man hatte es auch erst lernen müssen, vor den Schaufenstern vorbeizugehen. Die ‚Beleuchtungsfunktion‘ des Kinos, der implizite Verkauf von begehrten Objekten, das Ins-Licht-Setzen der Waren für ein vorbeigehendes Publikum, all das kommt wieder an die Oberfläche.“¹¹

Aus dieser Perspektive wäre eine andere Dichotomie bzw. eine andere Bewertung der Dispositiv-Differenzen denkbar, die auch die Komplizenschaft des Museums mit neoliberalen Paradigmen in Anschlag bringt. Wenn das Quantum an Aufmerksamkeit zugrunde gelegt wird, mit dem der Zuschauer dem Gegenstand (dem Werk) im Durchschnitt begegnet, ist es durchaus plausibel, das Museum oder die Galerie mit Begriffen wie Unverbindlichkeit, Zerstreung oder Entwertung zu asso-

¹¹ Serge Daney, „Vom défilement zum défilé [1989]“, in: ders., *Von der Welt ins Bild. Augenzeugenberichte eines Cinephilen*, hg. von Christa Blümlinger, Berlin: Vorwerk 8 2001, S. 267–274, hier S. 269.

ziieren, während die Kinosituation demgegenüber von Verbindlichkeit und Konzentration gekennzeichnet ist.¹² Das lässt sich auch daran ablesen, dass es leichterfällt, über ein geteiltes Kinoerlebnis ins Gespräch zu kommen als über eine installative Arbeit, die zwischen zahlreichen anderen im Museum ausgestellt ist. Mit dem Werkbegriff ist, wie Diedrich Diederichsen beschrieben hat, zugleich die Möglichkeit abhandengekommen, über einen gemeinsamen Gegenstand zu sprechen.¹³ Es sei denn, man einigt sich im Vorfeld eines Museumsbesuchs darauf, einzelne Arbeiten vollständig anzusehen, um anschließend darüber sprechen zu können. Das allerdings hieße, das Museum kontrafaktisch wie ein Kino zu nutzen.

III. Entmischen. Turnhalle. Etwas einstudieren

In Sharon Lockharts Filmen und Fotografien begegnet dem Zuschauer die scheinbar unzeitgemäße Haltung, auf der Eigenständigkeit der Räume und Dispositive zu bestehen. Seit ihrer Abschlussarbeit am Art Center College of Design in Pasadena 1994 agiert Lockhart mit großem Erfolg im Kino und musealen Ausstellungsräumen und stellt – abgesehen von ihrer Arbeit als Fotografin – Werkkomplexe zusammen, die unter einem jeweils gemeinsamen Titel Fotos und Filme versammeln. Es

¹² „The Politics of Attention“ nennt Norman Bryson einen Text über Sharon Lockhart. Diese Art von Aufmerksamkeit, die in Lockharts Filmen zum Ausdruck kommt, ist – so verstehe ich Bryson – an das Kino gebunden, siehe Norman Bryson, „Sharon Lockhart. The Politics of Attention“, in: *Arttext* (August–October 2000), S. 54–61.

¹³ Diedrich Diederichsen, *Eigenblutdoping. Selbstverwertung, Künstlerromantik, Partizipation*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2008, S. 193–212. Zweifellos gibt es zahlreiche installative Arbeiten, deren Zeitlichkeit auf die Museumssituation abgestimmt ist. Kurze Arbeiten, Dispositivereinbauten mit festen Anfangszeiten, Loops. Mir geht es an dieser Stelle allerdings weniger um einzelne Arbeiten als um den Wahrnehmungsmodus „Museumsbesuch“ und dessen Problematik von Fülle und Auswahl. Das Äquivalent im Kinokontext wäre hier also nicht der einzelne Filmbesuch, sondern das Festival, bei dem es erfahrungsgemäß ähnlich schwierig ist, über die Einzelwerke zu sprechen.

wäre ebenso naheliegend wie unzutreffend, diese Arbeiten als Mischformen oder mit einem der Schlagworte der 1990er Jahre als „hybrid“ zu bezeichnen. Ganz im Gegenteil arbeitet Lockhart mit sehr trennscharfen Formen und Adressierungen, die sich gleichermaßen auf ein je spezifisches Dispositiv (Kino oder Museum) und auf ein spezifisches Medium (Bewegt看bild oder Fotografie) beziehen; sie schließen insofern an das klassisch modernistische Paradigma der Medienspezifik an. Zwar haben die Fotografien und Filme eines Werkkomplexes stets einen gemeinsamen Fluchtpunkt und sind Ausdruck eines gemeinsamen thematischen Forschungszusammenhangs, aber formal beziehen sie sich dennoch eher im Modus des Kontrasts als dem der Vermischung aufeinander. Zumindest kennzeichnet dies ihre frühen Arbeiten, für die letzte Arbeit LUNCH BREAK müsste es anders bestimmt werden. „[C]onceptually, the photographic projects and the film projects are opposites“, betont Lockhart 2001 Scott MacDonald gegenüber.¹⁴ Um ein Beispiel zu nennen: Zum Film GOSHOGAOKA oder um diesen Film herum – wie genau sich Film und Fotografien zueinander verhalten, ist offen – existieren verschiedene Bildserien mit Porträtaufnahmen der jungen Basketball-Spielerinnen. Im Film begegnet uns das Kollektiv in einer Serie von Choreografien, die Fotos dagegen zeigen uns Individuen, eingefroren in der inszenierten Bewegung. Dazu Lockhart: „I saw GOSHOGAOKA as accomplishing certain things in relation to the space of the cinema and to the cinema audience that had to do with duration, while in the photographic project I was interested in the still photograph’s way of taking a slice out of time.“¹⁵

Lockharts Rekurs auf den Raum und die Zeitlichkeit des Kinos erfolgt zuallererst durch sehr klare Markierungen eines Rahmens: Titeleinblendung und Abspann geben dem Film

¹⁴ Vgl. Scott MacDonald, *A Critical Cinema 5, Interviews with Independent Filmmakers*, Berkeley: University of California Press 2006, S. 311–332, hier S. 315.

¹⁵ Ebd.

eine Klammer, die ihn im oben beschriebenen Sinne gegen die Umgebung abgrenzt. Diese Grenze wird auf der Tonebene bestätigt und verstärkt. Eine Minute lang sehen wir nichts als die leere Turnhalle und hören dazu einen durchdringenden, leicht modulierenden Sinuston. Ein ähnlicher Ton, diesmal jedoch gemischt mit undeutlich im Hintergrund zu hörenden Stimmen, ist gut 60 Minuten später auch den Endcredits unterlegt, in denen alle Mädchen und Mitarbeiter am Film aufgeführt werden. In diese strenge Abgrenzung nach außen schleicht sich jedoch eine interne Unsicherheit ein, da nicht ganz deutlich ist, wie sich dieser Ton zu seiner Umgebung verhält. Weder ist er dem Raum des Films zuzuordnen – auch wenn neben der Bühne zwei Lautsprecher hängen, die nahelegen, dass der Ton sehr wohl von dort kommen könnte – noch scheint er vollständig extradiegetisch zu sein. Neben der Funktion, eine Zäsur zu setzen, weckt dieser Ton Assoziationen: Eine gute Minute lang ist nichts als diese leere Halle mit der Bühne und dem Vorhang im Hintergrund wahrzunehmen, dazu dieser auch kulturell schwer zuzuordnende Ton – hat das möglicherweise einen rituellen Hintergrund, der uns unbekannt ist? Oder dient die Tonspur lediglich der akustischen Eichtung unseres Gehörs?

Tritt man von hier aus einen Schritt zurück und versucht auf einer noch basaleren, quasi vor-semantischen Ebene zu beschreiben, was der Ton leistet, könnte man mit einem von Bronisław Malinowski entlehnten Begriff sagen: Die Tonspur operiert phatisch. Sie übermittelt in erster Linie – wie in der Wortsprache ein Gruß Kommunikation signalisiert, so Malinowskis Beispiel –, dass hier ein Ton zu hören ist. Das klingt nach einer etwas dürftigen Information, aber es impliziert im Zusammenhang des Films zugleich die Geste, etwas Filmspezifisches zu benennen. Es gibt ein Bild und einen Ton. Zusammen mit der Ausrichtung auf Bühne/Leinwand, der Tiefe des Raums und der Frage von On und Off sind in den ersten beiden

Minuten von GOSHOGAOKA auf eine sehr einfache und kontrollierte Weise die elementaren Komponenten des filmischen Apparats hinter- und übereinandergeschichtet. Der Einsatz kann also so verstanden werden, dass die Möglichkeiten des Kinoraums und des Mediums Film zuallererst rekonstruiert werden, bevor mit dem Auftritt der Mädchen eine spezifische Nutzung des Mediums beginnt.

In diesem Sinne aktualisiert Lockhart Positionen, wie sie Morgan Fisher, einer ihrer Filmlehrer, in *PICTURE AND SOUND RUSHES* (1973) vorgeführt hatte.¹⁶ Bei Fisher geschieht dies allerdings explizit. Der Filmemacher ist an einem Schreibtisch zu sehen und führt didaktisch die kombinatorischen Regeln vor, nach denen Bild und Ton miteinander kombiniert und gegeneinandergesetzt werden können: „In film, there are two basic components. Each of these components can be present or absent.“¹⁷ Während Fisher also im Gestus modernistischer Zuspitzung auf die Meta-Ebene wechselt, um das mediale oder dispositive Apriori zu seinem eigentlichen Thema zu machen, geschieht dies in GOSHOGAOKA eher beiläufig, wie mit einem Kopfnicken in Richtung Kamera, Tonaufnahme und Projektionsapparat.

Der Hauptteil von Lockharts Film widmet sich den Bewegungen der Basketballerinnen im Rahmen eines klassisch realistischen Paradigmas; was wir sehen, ist die Aufzeichnung einer Choreografie, die den filmischen Raum mit Bewegungen füllt. Die aufgeklärt-aufklärende Geste des strukturellen Kinos wird also kurzgeschlossen mit dem Lumièreschen Paradigma der nüchternen Beobachtung: der Blick ins mediale Innen mit der geduldigen Beobachtung eines Außen. Für die Kinoarbeit Sharon Lockharts ist die Überkreuzung dieser beiden Pole charakteristisch. Wollte man neben Morgan Fisher noch einen

¹⁶ *PICTURES AND SOUND RUSHES*, USA 1973, Regie: Morgan Fisher.

¹⁷ Vgl. dazu Thom Andersen, „Pebbles Left on the Beach. The Films of Morgan Fisher“, in: *Cinema Scope* 38 (2009), S. 37–43, hier S. 39.

zweiten konzeptuellen Bezugspunkt nennen, müsste dies James Benning sein, zu dessen Filmen es in Lockharts Werk zahlreiche Entsprechungen gibt.¹⁸ Allerdings sind auch hier die Differenzen interessanter als die Gemeinsamkeiten. Auf die Raumproblematik bezogen ist zunächst zu sagen, dass Bennings Beobachtungs- und Hörfilme sich ausdrücklich auf amerikanische Topografien beziehen; es sind aufmerksame Porträts, die sich den US-Landschaften und auf subtile Weise dem in sie eingeschriebenen historischen Hintergrund widmen.¹⁹ Lockhart dagegen ist erst nach ihren Ausflügen nach Japan (GOSHOGAOKA und NÔ) sowie Brasilien (TEATRO AMAZONAS) mit PINE FLAT und zuletzt LUNCHBREAK und EXIT zu amerikanischen Orten und Themen zurückgekehrt. Hinzu kommt, dass sich Bennings Filme der geduldig-einsamen Situation des Filmmachers in der Landschaft verdanken, während Lockharts Arbeiten das sichtbare Ergebnis einer soziologisch-ethnografischen Begegnung und Zusammenarbeit sind; umfangreiche Castings und Gespräche bis hin zum regelrechten Zusammenleben gehen den Fotos und Filmen voraus. Allerdings bildet diese Zusammenarbeit eher die Voraussetzung und unsichtbare Rückseite der Bilder, als dass sie ihnen direkt anzusehen wäre. Im Film selbst, etwa in GOSHOGAOKA, ist dieses Moment vor allem als Irritation enthalten, welcher Anteil an der Inszenierung wem zuzuschreiben ist und aus welchem kulturellen Raum der Kamerablick stammt, der uns die Mädchen sehen lässt. Zuschauer des Films haben immer wieder auf das typisch

¹⁸ Als Hommage an James Benning hat Lockhart Teile von dessen Bierflaschensammlung fotografiert. In der Ausstellung *Lunch Break* in der Wiener Secession war ein Raum Benning gewidmet, in dem neben diesen Fotografien auch Teile seiner Baseballkarten-Sammlung zu sehen waren. Von Benning stammt die Gattungsbezeichnung „Installation for Cinema“, die besser noch als auf seine eigenen Filme auf die Sharon Lockharts zutrifft.

¹⁹ Vgl. dazu Volker Pantenburg, „Encyclopedia Americana. James Benning: Times, Places, Perceptions“, in: Barbara Pichler, Claudia Slanar (Hg.), *James Benning*, Wien: ÖFM/Synema 2007, S. 181–192. Deutsch in ders., *Ränder des Kinos. Godard – Benning – Wiseman* – Costa, Berlin: August 2010, S. 52–76.

„Japanische“ am Verhalten der Mädchen hingewiesen; offenbar ist man gewillt, das Unverständnis gegenüber den Abfolgen in exotistischem Gestus der „fremden Kultur“ zuzuschreiben. Erst wenn in den Endcredits Stephen Galloway, Tänzer und Choreograf des Frankfurter Ballets, aufgeführt wird, erklärt sich, dass die Mädchen Darstellerinnen in einer Choreografie sind und der Film den Tanzperformances Yvonne Rainers ebenso viel verdankt wie dem ethnografischen Beobachtungskino Jean Rouchs.

IV. Mischen. Kino/Theater. Etwas aufführen

„The following is a 35mm film intended to be seen in the formal space of a cinema.“ Dieser Hinweis ist der Sichtungskopie von *TEATRO AMAZONAS* vorangestellt. Dass die Klausel den Film auf die Vorführsituation im Kino verpflichtet, hat in diesem Fall mehrere Gründe: Einerseits ist die Tonspur des Films radikal linear entworfen und schließt insofern die Präsentation als Loop aus. Der Ton entwickelt sich von der akustischen Fülle – dem Gesang eines 60-köpfigen Chors auf der Bühne – zur Leere – den vereinzelt atmosphärischen Geräuschen im Publikumsraum des Theaters. Es ist, als würde ein akustischer Vorhang, der das Publikum zunächst ganz bedeckt, sukzessive weggezogen, bis man nur noch das Rascheln und Tuscheln, die Gesprächsfetzen und das Husten im Auditorium hört. Noch wichtiger als dieser Effekt – das akustische Äquivalent einer Kamerafahrt – ist aber die Symmetrie zwischen dem repräsentierten Raum und dem Raum seiner Präsentation. Nur im Kino ergibt sich die spiegelbildliche Situation, dass ein Publikum aus seinen Sitzreihen auf ein anderes Publikum blickt.

Sharon Lockhart hat *TEATRO AMAZONAS* – „a very formal film about space – both on-camera and off-camera space – and about the film frame, about staging, and about looking and

listening“²⁰ – als eine Erweiterung zu GOSHOGAOKA bezeichnet. Ebenso gut könnte der Film als Gegenschuss zu der Sequenzeinstellung mit den japanischen Basketball-Mädchen aufgefasst werden. Fand dort der inszenatorische Hauptanteil im Bild statt, so ist er nun auf die Tonspur verlagert – das Decrescendo des Chors, das von der Komponistin Becky Allen komponiert wurde. Auch die Blickrichtung ist invertiert; wo dort der Blick in Richtung Bühne ging, ist er nun als Blick von der Bühne in den Zuschauerraum gespiegelt.

Die Vermischung, auf die der Film in seiner Entscheidung für das Kino aus ist, beruht darauf, dass sich in die konzeptuelle Klarheit der Aufteilung (unsichtbare Tonquelle versus sichtbare Zuhörer, Bühne versus Zuschauer) allmählich eine Unklarheit einnistet. Indem die Unterhaltungen, die Unruhe des Publikums, das Räuspern und Husten, immer deutlicher in den Vordergrund rücken, vermengen sie sich mit den analogen Geräuschen bei der Vorführung von Lockharts Film. Scott MacDonald beschreibt den Effekt so: „As the music dies down, you're left with both the sound inside the opera house and outside the opera house, *and* the sound inside and outside the screening space of the cinema.“²¹

TEATRO AMAZONAS verlagert also die Ausmessung des Raums, die in GOSHOGAOKA von den Bewegungen der Mädchen vorgenommen wurde, ganz auf die Tonspur. Auf der Bildebene bleibt die entscheidende Grenze zwischen Off und On stabil, die zugleich die zwischen unsichtbarer Bühne (Ort der Kamera) und bildfüllendem Auditorium ist (Ort des Publikums). Es gibt keinen Schwenk, keinen Zoom, keine Bewegung der Kamera, aber eben auch nur vereinzelte Bewegungen im Publikum. Im Ton dagegen findet eine Verlagerung des Fokus statt, wenn der Chor sukzessive verstummt und die Geräusche

²⁰ MacDonald, *A Critical Cinema* 5, S. 321.

²¹ Ebd., S. 311.

aus dem Auditorium prominenter werden. Es ist nicht irgendein Theaterraum, der uns hier gezeigt wird, sondern der Innenraum des wohl bekanntesten Opernhauses Südamerikas.²² Und auch die 308 versammelten Zuschauer sind keine zufälligen Opernbesucher, sondern wurden in einem langen Prozess proportional zur Bevölkerungsdichte aus den Stadtvierteln von Manaus zusammengestellt. Gut zehn Minuten dauert der Abspann, der jeden einzelnen von ihnen aufführt und als Vertreter seines Stadtviertels kenntlich macht. Im bürgerlichen Repräsentationsraum, auf den Samtsitzen des teuren Opernhauses, bildet sich – für uns unsichtbar – der Stadtraum anteilig ab.²³ Der Abspann erzählt also von einem nochmals anderen Off: von der konzeptuellen Anbahnung und Begegnung mit den Bewohnern von Manaus, vom vorangegangenen Casting etc. Er macht den konzeptuellen Film als Produkt zahlreicher Interviews und Treffen, als Ergebnis eines quasi ethnografischen Vorlaufs kenntlich.²⁴

V. Neu mischen. Fabrikhalle. Pause machen

LUNCH BREAK, einer von zwei Filmen zur gleichnamigen Ausstellung von 2008, setzt sich auf zwei Ebenen radikal von allen vorherigen Lockhart-Filmen ab. Zum ersten Mal versetzt Lockhart ihre Kamera in Bewegung und durchmisst einen Raum, anstatt ihn unbewegt abzufilmen. Erstmalig manipuliert oder neutraler formuliert: modelliert sie die Zeit, indem sie das

²² Norman Bryson referiert in seinem Text über *TEATRO AMAZONAS* kurz die Geschichte dieses Hauses. Vgl. Bryson, „Sharon Lockhart“, S. 54–61.

²³ Vgl. zu *TEATRO AMAZONAS* und der Einbettung in Lockharts fotografische Brasilien-Arbeiten Timothy Martin, „Documentary Theater“, in: *Sharon Lockhart*, Rotterdam: NAi Publishers 1999, S. 9–31, sowie Ivone Margulies, „At the edge of my seat: Teatro Amazonas“, in: *Sharon Lockhart*, S. 93–109.

²⁴ Wie in *GOSHOGAOKA* existieren auch hier komplementäre Porträt-Fotoserien zum Film, in denen die individuelle Komponente stärker im Vordergrund steht.

Material in der Postproduktion auf ein Achtel seiner Geschwindigkeit verlangsamt. Zusammen mit der vibrierenden Tonmontage erzeugen beide Verfahren einen hypnotischen Effekt.

Zum Verhältnis von Ausstellungsraum und Kino positioniert sich der Werkkomplex ebenfalls anders. LUNCH BREAK ist nach NÔ von 2001 der erste Film, der bei seiner Premiere in der Wiener Secession 2008/2009 in der Ausstellung selbst vollständig in einem „provisional cinema“ unter den Bedingungen der Black Box zu sehen war. In der Haupthalle des Museums, 1898 nach Plänen von Joseph Maria Olbrich fertiggestellt und häufig als erster White Cube der Kunstgeschichte bezeichnet, erwartete den Besucher ein schlauchartiger Schacht, in dem die Bewegung der Kamera einen eigentümlichen Sog ausübte. Projiziert wurde LUNCH BREAK als HD-Video, nicht als 35-mm-Film.²⁵ Ein möglicher Grund für Lockharts Schritt in Richtung einer Vermischung der Dispositive liegt im Gegenstand selbst. Mit den Bath Iron Works in Maine wird hier ein weitläufigerer Komplex als in den vorherigen Arbeiten vermessen. Gegenüber den Einraum-Ensembles Turnhalle und Opernhaus, denen das Kino in formaler Hinsicht entspricht, steht hier ein ausgreifendes System von Räumen im Zentrum, das sich bis hin zu der filmischen Arbeit EXIT ganz am Ende des Parcours in die verschiedenen Bereiche der Secession hinein erstreckt und auch in den insgesamt drei Fotoserien schlaglichtartig illustriert wird: Neben den individuellen Lunch Boxes, von denen noch die Rede sein wird, sehen wir in einer zweiten Serie Gruppen von Arbeitern in offiziellen Kantinen, in einer dritten Bildserie verwaiste, improvisierte und mit Duldung der Fabrikleitung installierte Snack-Ecken, die Namen wie *Dirty Don's* *Delicious Dogs* tragen.²⁶

²⁵ Es gibt aber, wie bei Lockharts übrigen Filmen, ebenfalls eine Filmkopie, die in Kinos und auf Filmfestivals etwa in Sundance und auf der Berlinale 2009 gezeigt wird.

²⁶ Abweichend von der üblichen Ausstellungspraxis bespielte Sharon Lockhart alle Räume der Secession und nicht nur die zentrale Ausstellungshalle.

Wenn sich Opernhaus und Kino insoweit entsprechen, dass bei der Vorführung eine Spiegelung zweier Publika entsteht, in welchem Verhältnis steht dann die Schiffswerft zum Ausstellungsraum? Eine historische Verbindungslinie wäre denkbar. Schon in *TEATRO AMAZONAS* hat Lockhart mit dem Opernhaus von Manaus einen historisch aufgeladenen Ort ausgewählt. Das Gebäude könnte dem Kinobesucher durch Werner Herzogs *FITZCARRALDO* als Schauplatz einer kolonialistisch begründeten, europäischen Idee von Kultur bekannt sein, die in Lockharts Film von den Bewohnern quasi umcodiert und im buchstäblichen Sinn besetzt wird. Die Bath Iron Works sind nicht irgendein stahlverarbeitender Konzern. Vielmehr gehört die Werft seit ihrer Gründung 1884 als Produzent von Kriegsschiffen zu den wichtigsten Lieferanten der US Navy. Zu Hochzeiten der Kriegsfabrikation 1943 und 1944 lief alle 17 Tage ein Zerstörer vom Dock. Dieser Zusammenhang wird im Film *LUNCH BREAK* nicht oder nur in sehr subtiler Form sichtbar. Er wird etwas greifbarer durch die Fotografien, die um die Kinoarchitektur herum aufgehängt sind. Lockhart bleibt auch hier bei ihrer aus den anderen Projekten vertrauten Konzentration auf Porträts. Allerdings werden die porträtierten Werftarbeiter nicht selbst fotografiert, sondern von ihren Lunch Boxes vertreten. Was wir sehen, sind Residuen des Individuellen in der tendenziell vereinheitlichten industriellen Arbeit. Das Spektrum reicht vom geflochtenen Körbchen über die standardisierte Plastikbox bis hin zur glattpolierten Metallkiste.

Besonders eine der Lunch Boxes verrät nicht nur etwas über ihren Besitzer, einen gewissen Gary Gilpatrick,²⁷ sondern gibt den meist vor einem kühl-freischwebenden Studiohintergrund fotografierten Boxen einen konkreten Anker: Zahlreiche Aufkleber verweisen auf Zerstörer wie die USS Bainbridge oder die USS Higgins und USS Carney, und es ist wohl anzuneh-

²⁷ Gary Gilpatrick, *Insulator*, 2008, C-Print, ca. 61 × 76 cm.

men, dass der Inhaber dieser Lunch Box an diesen Schiffen gearbeitet hat.

Da Lockhart die Lunch Boxes teilweise seriell in verschiedenen Zuständen aufnimmt – geschlossen, geöffnet und inventarisierend mit ausgebreitetem Inhalt –, vermittelt sich ein Einblick in die Gewohnheiten der Besitzer. Neben einem Bleistift und einer Lupe befindet sich in der Box auch eine Zeitung, deren Tagesdatum und Schlagzeile teilweise lesbar wird. Sie ist vom 15. September 2008, und das Fragment der Schlagzeile lautet: „Wall Street ... have fallen“– „Brothers files Chapter 11; Merrill Lynch sold“. Den Porträts ist somit neben dem räumlichen auch ein zeitlicher Index beigelegt. Es geht um die Gleichzeitigkeit von Industriearbeit und Finanzkrise, konkret und zugleich stellvertretend vorgeführt an dieser Werft und ihren Arbeitern.

Es scheint unangemessen, dieser materialistischen Konkretheit in den Arbeiten Lockharts eine allegorische Lesart zur Seite zu stellen. Man kann aber dennoch versucht sein, in der Arbeit zu den Bath Iron Works zwei Analogien zu erkennen: Zum einen gibt es einen Zusammenhang zwischen der filmischen Methode und dem porträtierten Gegenstand. Jörg Heiser charakterisiert diese Form der Allegorisierung, wenn er Lockharts Verlangsamung gegen Bill Violas pathosgesättigte Zeitlupen profiliert: „The ‚allegorical‘ is all in the methodology itself: the super slow-motion echoes and exaggerates the workers’ break from busy production, but it also manifests the desire to grasp intensively that this kind of classical workmanship – as well as its attendant habits – is on the retreat.“²⁸

Möglicherweise gibt es über diese Analogie zwischen Methode und Gegenstand hinaus auch einen Bezug zwischen der Fabrik und dem Dispositiv des Kunstraums, so wie TEATRO AMAZONAS

²⁸ Heiser, „Trading Places“.

neben seiner soziologischen Komponente offenkundig auch die Situation des Kinobesuchers reflektiert. Es ist naheliegend, diesen Bezug über die Zeitlichkeit herzustellen: Gerade dieser Punkt begründet eine Gemeinsamkeit zwischen der variablen Rezeption des Museumsbesuchers und den zunehmend flexibilisierten Taktungen der Arbeitswelt. Nach Mark Godfrey liegt hier eine der Interessen Lockharts bei LUNCH BREAK: „In the drive to increase productivity, many factories are doing away with the communal lunch break; workers begin to do staggered shifts, and their breaks no longer fall together. Lockhart's project is an account of a feature of work that is under siege and disappearing, an archive of what is about to be lost.“²⁹

Die festgelegte Schicht mit Anfang und Ende einerseits, die flexibilisierte Gleitzeit andererseits: In dieser Dichotomie begegnen sich erneut beiläufig – und korrespondierend zum Kino als Kunstform des Industriezeitalters – auch die unterschiedlichen Rezeptionsweisen von Kino und Museum. Dass diese dispositivgeschichtliche Perspektive nicht völlig abwegig ist, zeigt am Ende des Ausstellungsparcours die zweite Filmarbeit EXIT, denn sie greift den historischen Bezugspunkt des Kinos ganz ausdrücklich auf. Ein Film, der Arbeiter beim Verlassen der Fabrik zeigt, ist natürlich als ein Kommentar zum Ende der Industriearbeit und dem Eintritt von Flexibilisierungstendenzen auch in diesem Feld zu sehen, zu denen die Verabschiedung von klar definierten Arbeitsschichten zählt. Aber ein Film dieses Inhaltes ist notwendigerweise auch ein Remake eines der ersten Lumière-Filme.³⁰

Damit verschlingen sich Beginn und Ende der Ausstellung zu einem raumzeitlichen Möbiusband. Es beginnt mit der

²⁹ Godfrey, Mark, „Photography and: The Discourses of Sharon Lockhart's Photographic Practice“, in: Sharon Lockhart: *Lunch Break*, Mildred Lane Kemper Art Museum, Sam Fox School of Design & Visual Arts 2010, S. 81–89, hier S. 88.


³⁰ Möglicherweise hat sich Lockhart von drei institutionellen Komplexen leiten lassen, die ihren Ausgang im ausgehenden 19. Jahrhundert nehmen: Die Schiffswerft, das Kino und die Wiener Secession.

potenziellen Abkehr von Industriearbeit, exemplifiziert an der Mittagspause, in denen die Gesten der Arbeiter wie unter Glas und in Zeitlupe studiert werden können; es endet mit dem Beginn des Kinos, den Lumières. Allerdings verließen die Arbeiter im Film – oder den Filmen³¹ – der Lumières die Fabrik, um auf die Kamera zuzugehen. In Lockharts Film kehren sie ihr bei Schichtende den Rücken zu. Ob damit implizit ein Ende des Kinos zugunsten des Museums angedeutet sein soll, wird die Zukunft zeigen. In LUNCH BREAK haben die Betrachter – mit den Möglichkeiten des Kinos *und* des Museums – erneut die Gelegenheit, diesen Zeitpunkt mikrologisch zu studieren.

³¹ Der Lumière-Film LA SORTIE DES USINES existiert in drei verschiedenen Versionen, die in unterschiedlichen Jahreszeiten im Laufe des Jahres 1895 gedreht wurden.

BEWEGUNG FÜR EINE JÜDISCHE RENAISSANCE IN POLEN:

EIN MANIFEST

- 
- Wir wollen zurückkehren!
Nicht nach Uganda, Argentinien oder Madagaskar. Nicht einmal nach Palästina. Nein, unser Sehnen gilt Polen, dem Land unserer Väter und Vorväter. Ob wir wach sind oder träumen, stets kreisen unsere Gedanken um Polen.
 - Wir wollen auf den Plätzen von Warschau, Łódź und Krakau neue Siedlungen entstehen sehen. Neben den Friedhöfen werden wir Schulen und Kliniken errichten. Wir werden Bäume pflanzen und neue Straßen und Brücken bauen.
 - Wir wollen unser gemeinsames Trauma ein- für allemal überwinden. Wir sind überzeugt davon, dass wir vom Schicksal dazu bestimmt sind, hier zu leben, Familien zu gründen, zu sterben und unsere Toten zu begraben.
 - Wir erwecken die Phantasmagorie des frühen Zionismus wieder zum Leben. Wir bedienen uns unserer Vergangenheit – der von Migration, Vertreibung und Entwurzelung geprägten Welt unserer Vorstellungen, der Auflösung der uns vertrauten Realität – um daraus eine neue Zukunft erwachsen zu lassen.
 - Dies ist unsere Antwort auf die herrschenden Krisenzeiten, in denen sich der Glaube erschöpft hat und die alten Utopien gescheitert sind. Der Optimismus stirbt aus. Das verheißene Paradies ist privatisiert worden. Die Äpfel und Wassermelonen aus dem Kibbutz haben ihre Saftigkeit verloren.
 - Neue Siedlerinnen und Siedler sind uns willkommen. Sie verkörpern unseren Wunsch nach einer anderen Geschichte. Wir gehen einer von vielen möglichen Zukünften entgegen und lassen unsere sichere, vertraute, eindimensionale Welt hinter uns.
 - Unser Aufruf richtet sich nicht nur an Juden. Wir nehmen alle bei uns auf, die in ihrem Heimatland keinen Platz mehr finden – die Vertriebenen und Verfolgten. In unserer Bewegung wird es keinerlei Diskriminierung geben. Wir werden Euch nicht nach Eurer Lebensgeschichte oder Eurer Aufenthaltsgenehmigung fragen, nicht Euren Flüchtlingsstatus überprüfen. Wir werden stark sein in unserer Schwäche.
 - Polnische Brüder und Schwestern! Wir planen keine Invasion. Vielmehr wird unsere Ankunft wie eine Prozession der Geister Eurer ehemaligen Nachbarn erscheinen, die Euch in Euren Träumen verfolgen und die Ihr nie kennen lernen konntet. Lasst uns über all das Böse sprechen, das zwischen uns vorgefallen ist.
 - Wir sehnen uns danach, einer Geschichte, die nie so verlaufen ist, wie wir sie uns vorgestellt haben, neue Seiten hinzuzufügen. Wir verlassen uns darauf, dass wir mit Euch gemeinsam und in Frieden unsere Städte verwalten, das Land bearbeiten und unsere Kinder aufziehen können. Nehmt uns mit offenen Armen auf, so wie wir Euch mit offenen Armen willkommen heißen!
 - Mit nur einer Religion können wir nicht hören.
Mit nur einer Farbe können wir nicht sehen.
Mit nur einer Kultur können wir nicht fühlen.
Ohne Euch können wir uns nicht einmal erinnern.
 - Schließt Euch uns an und Europa wird überwältigt sein!

Bewegung für eine jüdische Renaissance in Polen
Ruch Żydowskiego Odrodzenia w Polsce

LAUTSPRECHER UND FLAGGE

Yael Bartana: Vom Dokument zur Beschwörung

I.

Helmar Lerskis Film *AWODAH* (ARBEIT) entstand 1935, während einer der großen jüdischen Einwanderungswellen nach Palästina, der sogenannten fünften Alija. Der Film folgt einer klaren ästhetischen Agenda. Er beeindruckt in seiner Verwendung von Licht und Schatten und seinem Einsatz von Großaufnahme und Montage, die Gesichter und Werkzeuge zu dynamischen Arbeitsmaschinen verschmelzen lässt. Auch wenn sich Lerskis Film der Idee der Gründung eines jüdischen Staates im Nahen Osten verschrieben hat, wurde er von der zionistischen Gemeinschaft seinerzeit scharf kritisiert. Er sei in seinem Lob der menschlichen Arbeit zu allgemein und in der Förderung der jüdischen Sache nicht deutlich genug.¹ *AWODAH* beginnt mit Einstellungen von Füßen und Beinen, die durch karges Land, über Ebenen und Berge, Felsen und Steine wan-

¹ Für Hintergründe zu Lerskis Film und den kritischen Reaktionen der zionistischen Bewegung siehe Jan-Christopher Horak, „Helmar Lerski in Israel“, in: Miri Talmon und Yaron Peleg (Hg.), *Israeli Cinema: Identities in Motion*, Austin: University of Texas Press 2011, S. 16–29. Im Gegensatz zu Juda Lemans *THE PROMISED LAND*, der im selben Jahr entstand, nimmt Lerski keine religiösen Rituale oder jüdischen Bräuche in die endgültige Fassung seines Films auf (obwohl er entsprechendes Material gedreht hat, wie die Outtakes und Reste zeigen). Horak fasst zusammen, wie die ästhetische Vision von Lerski *AWODAH* resistent dagegen machte, als reine Propaganda verstanden werden zu können: „The film is indeed nothing less than a visual symphony of hard physical labour in the desert, fragmented through editing into a formal play of movement, physical shapes, diagonally composed camera angles, shadows and light, music and sound effects. Rather than constructing a unified view of the Zionist project, the idea of work is lifted out of the historically concrete setting of Palestine in the 1930s into a timeless and idealized notion of human progress through labour, through which Lerski is again striving to capture the human spirit in images of beauty.“ Horak, „Helmar Lerski in Israel“, S. 21. *AWODAH* wurde 1935 auf der Biennale in Venedig gezeigt.

dern. Er endet selbstbewusst mit der Davidstern-Fahne, die im Wind weht. In den 50 Minuten zwischen den Aufnahmen der Füße und denen der Flagge wird das Land kultiviert. Der Film zeigt, wie die Siedler entschlossen (und meist erfolglos) nach Wasser bohren, bis in einer eindrucksvollen Montage, die an Sergej Eisensteins STAROYE I NOVOYE (ALT UND NEU oder DIE GENERALLINIE, 1929) und seine berühmte Milchzentrifugen-Sequenz erinnert, endlich Wasser aus einem Hahn sprudelt, durch die Bewässerungsgräben fließt, die Pflanzen nährt und für reiche Ernte sorgt. Der Übergang, den AWODAH propagiert, ist einer vom heimatlosen und erschöpften Reisenden zum erfolgreichen und glücklichen Siedler; von der Ermattung zum Triumph und Wohlstand; von der individuellen Suche zum Nationalstaat.

Lerskis Film ist eine zentrale Referenz für Yael Bartanas Arbeit. Am deutlichsten wird er in ihrem Video SUMMER CAMP (2007), das auf der documenta 12 gezeigt wurde, aufgegriffen (und ideologisch gewendet). In Bartanas Video wird eine komprimierte Version von Paul Dessaus Partitur für AWODAH zum Soundtrack für ihr Originalmaterial, während gleichzeitig eine neu montierte, zwölfminütige Version von Lerskis Film auf die Rückseite derselben Leinwand projiziert wird.² In einer dichten Montage dokumentiert SUMMER CAMP eine diverse Gruppe von Menschen (jung und alt, Männer und Frauen aus unterschiedlichen Kulturkreisen), die mit einfachsten Mitteln, mit Schaufeln, Spitzhacken und bloßen Händen, kollektiv ein Haus bauen, Nägel in Holzkonstruktionen hämmern, Zementeimer von Hand zu Hand reichen. Genau wie AWODAH beginnt Bartanas Video mit dem beschwörenden Titel „Palästina“, gefolgt

² Bartana entschied sich erst nach der documenta 12, SUMMER CAMP und ihre Neuverfilmung von AWODAH auf Vorder- und Rückseite derselben Leinwand zu zeigen. Siehe „A Conversation between Yael Bartana, Galit Eilat and Charles Esche“, in: *Yael Bartana: And Europe Will Be Stunned*, Malmö: Moderna Museet und Berlin: Revolver 2010, S. 94.

von einem geduldigen Schwenk über trockenes, mit Schutt bedecktes Gelände. Als die Arbeiter, die meisten von ihnen in legerer Kleidung und wie Touristen aussehend, ankommen und mit Handschlag empfangen werden, wechselt Dessaus Partitur von düsteren Klängen zu einem optimistischen Bläserthema. Die Arbeit beginnt, und Schritt für Schritt materialisiert sich das Haus vor unseren Augen, unterbrochen von Close-ups der Arbeiter. Erst ganz am Schluss gibt ein Text darüber Aufschluss, was wir gesehen haben: „The fourth annual SUMMER CAMP of the Israeli Committee against House Demolition (ICAHD) to rebuild a Palestinian house demolished by the Israeli authorities. Anata, East Jerusalem, July 2006“.

SUMMER CAMP ist ein gutes Beispiel für Bartanas Strategie, eine historische Konstellation – die zionistische Bewegung der 1930er Jahre mit ihrer ästhetischen und politischen Agenda – aufzugreifen und ihre Problematik durch den Transfer in die Gegenwart herauszuarbeiten. Es wird deutlich, dass Lerskis kraftvolle Montage und sein erstaunlicher Soundtrack in der rhythmischen Synchronisation von Bildern der Arbeit zu Klängen von Hämmern und Meißeln nichts von ihrer suggestiven Kraft verloren haben. Im Jahr 2007 hingegen ist das historische Projekt des Zionismus zu einem politischen Vorwand für die Zerstörung palästinensischer Siedlungen durch die israelische Regierung geworden. Aus dem in Bartanas Film dokumentierten Wiederaufbau wird so eine starke Geste des Widerstands. Während die ICAHD-Aktivisten den Akt der Besiedlung auf seine nationalistische Agenda zurückbeziehen, koppelt Bartana die aktuelle Situation ästhetisch an ihren historischen Hintergrund.

II.

Zwischen 2000 und 2012 hat Bartana etwa 20 Film- und Videoarbeiten gedreht, meist Kurzfilme, die zwischen einer und 16 Minuten lang sind. Von wenigen Ausnahmen abgesehen kreisen ihre Arbeiten um die Ideologie des heutigen Israel und die prekäre Existenz des Staates; um Militarismus, Nationalismus und Chauvinismus; um Antisemitismus, die Shoah und die Gespenster der Vergangenheit.

Von 2007 bis 2011 hat sie ihre Zeit und Energie vor allem einem Tryptichon von Kurzfilmen gewidmet, die als „polnische Trilogie“ bekannt geworden sind: *MARY KOZMARY* (*NIGHTMARES*, 2007), *MUR I WIEZA* (*WALL AND TOWER*, 2008) und *ZAMACH* (*ASSASSINATION*, 2011). Auch wenn diese Filme in einer klaren thematischen Kontinuität zu ihrem bisherigen Werk stehen, sind die Anliegen nun geografisch und kulturell in das heutige Polen und die Vernichtung der beinahe gesamten jüdischen Bevölkerung in der Shoah verlegt. Performativ gewendet ist die Trilogie auch der Ausgangspunkt für das „Jewish Renaissance Movement in Poland“ (JRMiP), eine politische Bewegung an der Schwelle zwischen Fiktion und Wirklichkeit, deren Hintergründe und Implikationen im Folgenden diskutiert werden.

Einige von Bartanas Themen finden sich in wiederkehrenden Motiven verdichtet. Immer wieder begegnen wir Lautsprechern, die Sprache übertragen, oft mit unheimlichem Hall, als wäre der historische Raum mit seinen Hekatomben von Opfern selbst ein Resonanzkörper. Und auch die Flagge begegnet uns wiederholt: entführt und ersetzt durch einen Olivenbaum in *A DECLARATION* (2006), feierlich von Hand zu Hand weitergereicht und auf dem hölzernen Kibbuz gehisst in *WALL AND TOWER*, und ehrfürchtig über den Sarg gelegt in *ASSASSINATION*. In einer von Bartanas frühen Arbeiten, einer Audioinstallation namens *Disembodying the National Army Tune* (2001), treffen beide Embleme des politischen Ausdrucks aufeinander:

Ein Lautsprecher ist an einem Metallmast befestigt und mit einem Bewegungsmelder verbunden. Immer wenn sich jemand nähert, bewegt sich der Lautsprecher wie eine Fahne am Mast auf und ab. Begleitet wird diese Bewegung von einer Melodie, die an die israelische Militärmelodie erinnert, vorgetragen von der Sängerin Noa Frenkel, die mit ihrer Stimme eine Trompete imitiert.

Üblicherweise formulieren Flaggen einen impliziten Imperativ, zu den Waffen zu greifen; sie interpellieren Menschen, die sich einer Nation, einer politischen Partei oder einem Team zugehörig fühlen. Ihre Absicht ist, ein klares Signal auszusenden, geografisches Terrain zu erobern oder zu verteidigen und eine Dichotomie von Einschluss und Ausschluss zu etablieren. Lautsprecher hingegen verstärken Nachrichten und sind häufig ein Mittel von Propaganda. In ihrer Beschäftigung mit Lautsprechern und Flaggen untersucht Bartana die Art und Weise, in der sich diese allgegenwärtigen Objekte in Werkzeuge verwandeln können. Vor allem in ihren frühen Arbeiten dokumentiert die Künstlerin, wie nachdrücklich Flaggen und Lautsprecher den israelischen Alltag durchdringen. Später, in der polnischen Trilogie, sind sie nicht mehr nur Objekte, auf die kritisch hinzuweisen ist. Nun werden sie selbstbewusst und subversiv angeeignet und für die Sache der JRMiP eingesetzt. Als Ausdruck eines visuellen und akustischen Regimes verwandeln sie sich in Instrumente und Medien der Bewegung, um die Forderung nach der Rückkehr von 3.300.000 Juden nach Polen – der unvorstellbaren Zahl polnischer Juden, die in der Shoah getötet wurden – laut werden zu lassen.

III.

Bartanas Arbeiten bis *A DECLARATION* basierten auf dem beobachtenden Ansatz klassischer Dokumentarfilmer. Es sind kurze Miniaturen von etwa fünf Minuten, die vor allem durch die Merkwürdigkeit und Fremdheit der aufgezeichneten Situation wirken. Die ausgiebige Zeitlupe und das aufwändige Sounddesign (letzteres oft von ihrem langjährigen Mitarbeiter Daniel Meir) arbeiten das allegorische Potenzial der dargestellten Details heraus: Soldatinnen, die in einer Endlosschleife ihre Schießkünste trainieren (*PROFILE*, 2000); Männer in Allradfahrzeugen, die an einem Strand nördlich von Tel Aviv ihrem Hobby nachgehen, hügeliges Gelände zu bezwingen (*KINGS OF THE HILL*, 2003); orthodoxe jüdische Männer in ihren religiösen Gewändern, Kinder, die als Pferde maskiert sind oder Kostüme der Königin Esther tragen, und Jungen, die während des Purim-Fests in den Straßen eines religiösen Viertels Spielzeugwaffen laden (*WHEN ADAR ENTERS*, 2003). Diese frühen Videos konzentrieren sich auf vorgefundene Situationen und kleine Rituale, objets trouvés, und funktionieren wie Prismen, in denen sich spezifische Aspekte der israelischen Politik offenbaren. Bartanas Methode wurde als die einer „Hobby-Anthropologin“ beschrieben,³ deren Perspektive auf alltägliche israelische Praktiken und Rituale zwar die einer Einheimischen ist, aber zugleich von ihren Studien im Ausland, in den USA und den Niederlanden, geprägt wird. Tatsächlich: Als ironische Analyse von Macho-Verhalten – Männer und ihre Maschinen – unterscheidet sich *KINGS OF THE HILL* nicht grundsätzlich von einer Reportage, in der amerikanische Dudes am Wochenende ihre Monstertrucks ausfahren. Aber im Kontext der israelischen Politik wird die Eroberung von Terrain zugleich zu einem

³ Siehe z.B. den Titel einer Ausstellung im Fridericianum in Kassel: *Yael Bartana: Amateur-Anthropologist* (24.9. – 26.11.2006).

Hobby mit ideologischen Implikationen. Die absurde maskulinistische Freizeitaktivität wird zur Metonymie einer nationalen Agenda. In Bartanas frühem Werk halten insofern zwei Aspekte die Balance. Einerseits sind ihre Videos fest im konkreten Leben der israelischen Gesellschaft verankert. Dort findet sie ihre Themen und Rituale. Andererseits vermitteln sie stets ein Gefühl für die Ironien dieser Situation, seine Elemente des Absurden und Karnevalesken.

IV.

Mit NIGHTMARES, dem ersten Film der polnischen Trilogie, schlägt Bartanas Arbeit eine andere Richtung ein. Die narrativen Elemente, die bereits in A DECLARATION spürbar waren und in SUMMER CAMP stärker wurden, treten nun in den Vordergrund. Für die Trilogie begann sie, Drehbücher zu schreiben, was den Filmen eine erzählerische Struktur und stärkere formale Gestaltung verleiht. Aus dem dokumentarischen Zugriff ist eine performative Beschwörung geworden. Während im Frühwerk in vorgefundenen Situationen Momente der Fiktion aufgespürt wurden, verfährt die Trilogie in umgekehrter Richtung: Film für Film erschafft Bartana eine umfassende fiktionale Welt und injiziert allegorische Elemente in die bestehende politische Situation. Bartana verwendet den Begriff einer „Parallelgeschichte“ oder einer alternativen Vision, wenn sie das Konzept der Trilogie erläutert, die sie als „a utopian vision about putting the wheel of history into reverse“⁴ charakterisiert. Man könnte das Projekt als hypothetische Übung im

⁴ Round-Table-Gespräch moderiert von Kathin Peters, „Geschichte und Fiktion. Ein Roundtable Gespräch über die (Re-)Konstruktion von Geschichte in Kunst und Film mit Yael Bartana, Maryam Jafri, Romuald Karmakar und Clemens von Wedemeyer“, in: *Texte zur Kunst* 76 (Dezember 2009), S. 54.

Modus des „Als ob“ sehen – als „Play“ sowohl im Sinne des Dramas und eines spielerischen Ausprobierens.

Eine andere Möglichkeit ist, in der Filmreihe eine Drei-Akt-Struktur auszumachen. Akt I, NIGHTMARES, legt die Spielregeln fest und gibt die Parameter vor: Was wäre, wenn eine politische Bewegung in Polen, angeführt von einem starken und charismatischen Kopf (gespielt von dem polnischen Linksaktivisten Sławomir Sierakowski) die mehr als drei Millionen Juden zur Rückkehr nach Polen auffordern würde? Zu welcher chemischen Reaktion würde die Begegnung des polnischen Nationalismus mit einem invertierten Zionismus führen? Akt II, WALL AND TOWER, spielt die Konsequenzen der Prämisse durch. Was wäre, wenn die Juden – Übriggebliebene, Überlebende oder Wiedergänger der Shoah-Opfer – tatsächlich kämen und im Zentrum Warschaus, auf dem Gelände des ehemaligen jüdischen Ghettos, einen Kibbuz nach der traditionellen „Wall and Tower“-Methode errichten würden?⁵ Akt III, ASSASSINATION, wertet das Spiel aus. Was, wenn sich nach einem Attentat auf den Anführer der JRMiP Persönlichkeiten aus dem kulturellen und politischen Bereich bei seiner Beerdigung versammeln, um seiner zu gedenken und über die Zukunft der Bewegung nachzudenken? Im Laufe dieser drei Akte wächst die Bewegung von einer Handvoll jugendlicher Pioniere (die dem Anführer im Stadion in NIGHTMARES zujubeln) zu einer beachtlichen Menge von Anhängern (bei der Gedenkfeier in ASSASSINATION).

In der historischen Fiktion der Trilogie erscheint das JRMiP als ironische Version einer paramilitärischen politischen Bewe-

⁵ „Wall and Tower“ (auch bekannt als „Tower and Stockade“) beschreibt eine Methode, die von zionistischen Siedlern zwischen 1936 und 1939, während des arabischen Aufstandes, angewandt wurde. Die 52 „Wall and Tower“-Siedlungen, die in dieser Zeit errichtet wurden, bestanden vor allem aus einem Wachturm und einem abgrenzenden Holzzaun. Obwohl sie von der britischen Mandatsmacht nicht genehmigt wurden, wurden sie geduldet. Aufgrund ihres problematischen rechtlichen Status mussten sie meist innerhalb einer einzigen Nacht fertiggestellt werden.

gung, die Elemente der zionistischen Propaganda aufgreift. In seinem Erscheinungsbild trägt es alle typischen Anzeichen einer autoritären Gruppe und ist hierarchisch von oben nach unten strukturiert. Die Bewegung operiert mit der Idee eines charismatischen Anführers, mit Jugendlichen in Uniformen, mit einer hybriden, aus den Symbolen Polens und des Davidsterns zusammengesetzten Flagge. Die Erzählung lebt von der ironischen Brechung und dem „Détournement“: Das Olympiastadion, in dem Sierakowski die Gründungsrede hält und die jüdischen Gespenster zur Einwanderung nach Polen aufruft, ist leer bis auf Unkraut und Gestrüpp, das auf den verfallenden Stufen wächst. Die Statue zum Gedenken an den toten Gründer der Bewegung in ASSASSINATION sieht aus wie eine ironisch-kitschige Version sozialistischer oder faschistischer Personenkulte.

Die kontrafaktische Erzählung operiert mit verschiedenen Markierungen historischer Fiktion. Die Handlungen und Gesten sowie die anachronistischen Kostüme der drei Filme evokieren eindeutig das zionistische Projekt der 1930er Jahre, während sich das Setting und der politische Kontext auf das heutige Polen beziehen. In einigen Momenten bleibt jedoch Bartanas dokumentarischer Impuls spürbar. So wird in kurzen Einblicken in WALL AND TOWER die Reaktion der polnischen Bevölkerung gezeigt – einige Passanten begutachten die hölzerne Festung des Kibbutz skeptisch, als wäre sie ein vom Himmel gefallenes Raumschiff. Aufs Ganze gesehen bekommen die Reaktionen auf das Projekt aber nur einen Bruchteil der Aufmerksamkeit, die Bartana der Entstehung, den Aktionen und Ritualen der Bewegung selbst widmet.⁶

⁶ Mit dem Schritt von der Dokumentation zur Beschwörung, von der Beobachtung zur Inszenierung, werden auch die Produktionen aufwändiger und teurer. Während ihre bisherigen Videos meist auf dem Einsatz von DV-Kameras und unauffälligen Aufnahmesituationen basierten, ist die Trilogie auf Super-16 mm mit einer RED-Kamera gedreht. Die Filme nutzen ausgeklügelte Kranfahrten, die einen Holzturm im Kibbutz hinaufgleiten oder sich an dessen Wänden entlangbewegen, sowie

V.

Im Jahr 2007, nach den Dreharbeiten zu NIGHTMARES und während der Produktion der übrigen Teile der Trilogie, gründete Bartana das „Jewish Renaissance Movement in Poland“. Oder besser: Sie stellte fest, dass die politische Rede Sierakowskis im verlassenen Warschauer Stadion, in der er für die Rückkehr der 3.300.000 abwesenden Juden nach Polen plädiert, eine Art Eröffnungsakt war, dessen Wirkung über die fiktive Welt des Films hinausreichte. Was als Erfindung eines alternativen Geschichtsverlaufs mit dem Ziel der „Heilung des wechselseitigen Traumas“ des jüdischen und des polnischen Volkes begann, hat dadurch ein Eigenleben entwickelt. Ein „Manifest“ greift Sierakowskis Appell aus NIGHTMARES auf und erweitert ihn: „We want to return! [...] The squares in Warsaw, Lodz and Krakow shall be filled with new settlements. [...] We are exhuming the Zionist phantasmagoria. We reach back to the past – to the imagined world of migration, political and geographical displacements, to the disintegration of reality as we know it. [...] Join us!“ Zusammen mit ikonischen Requisiten aus dem Film begann dieses Manifest, sich zu verbreiten und sowohl in Ausstellungen als auch über die Kunstwelt hinaus auszustrahlen. Der Text wurde auf Postern veröffentlicht, T-Shirts mit einem seiner Kernslogans „We shall be strong in our weakness“ können auf der Website von Bartanas Galerie erworben werden. Eine Flagge, die eine Kreuzung aus dem israelischen und dem polnischen Staatswappen darstellt, ist zu einem visuellen Kür-

Kamerafahrten und Dolly Shots. Sie erfordern wachsende Produktionsteams und einen erheblichen logistischen Aufwand. Stilistisch bezieht sich Bartana meist auf die Ästhetik der Propagandafilme der 1930er Jahre, sei es zionistischer, russischer oder deutscher Provenienz: „I never gave up on Riefenstahl“. Siehe „A Conversation between Bartana, Eilat and Esche“, S. 95. In den langen, aufwändigen Einstellungen, Choreografien und der Hinwendung zu bestimmten Symbolen erscheint die Trilogie aber auch wie ein Gegenentwurf zu Matthew Barneys maskulinistischen CREMASTER-Filmen (1995–2002).

zel für die Bewegung geworden, und eine Anleitung zum Aufbau eines „Wall and Tower“-Kibbuz in Form eines Kindermalbuchs wurde von Bartana als *Wall and Tower D.I.Y.* ausgestellt. Seit 2010 haben mehrere Versammlungen der JRMiP stattgefunden. In Berlin organisierte Bartana eine Performance im Theater Hebbel am Ufer sowie einen Workshop in den Kunstwerken. Als die Künstlerin 2011 eingeladen wurde, Polen auf der Biennale von Venedig als erste nichtpolnische Künstlerin in der Geschichte der Biennale zu vertreten – ein starkes politisches Statement –, bekamen sowohl die Filme als auch die politische Bewegung viel kritische Aufmerksamkeit. Vermutlich war dieser Wechsel vom Phantasma zur Realität für Bartana nicht leicht und mit einem gewissen Druck verbunden. Schritt für Schritt und eher ungeplant fand sich die Künstlerin in der Rolle des fiktiven ermordeten Anführers wieder.

Auf welche Weise sollte die Künstlerin nun die Ziele und Agenda der Bewegung definieren? Was für ein Kollektiv könnte die JRMiP sein, nachdem sie den geschützten Raum der Fiktion verlassen hat und plötzlich Handlungsfähigkeit in der wirklichen Welt besitzt? Jetzt, wo sie über die Infrastruktur eines wachsenden Vereins verfügt – eine Website, die zum Beitritt einlädt, über T-Shirts, Slogans, Veranstaltungen für ihre Anhänger? Wie könnte Bartana ihre Rolle definieren, wenn sie nicht zur Wiedergängerin des von Sierakowski gespielten imaginären Anführers in der Fiktion werden will? Das Manifest verfolgt zwei widersprüchliche Ziele zugleich: Es will das Projekt einer jüdischen Identität offensiv revitalisieren und gleichzeitig jegliche Identitätspolitik überwinden. „We are revivifying the early Zionist phantasmagoria“, heißt es, um dann fortzufahren: „We direct our appeal not only to Jews. We accept into our ranks all those for whom there is no place in their homelands.“

Eine Möglichkeit, mit diesem Widerspruch umzugehen, besteht darin, vom Kernprojekt der Filme – einer Untersuchung jüdischer Identität, die mit den Zeichen des historischen

Zionismus und ihrer ästhetischen Nähe zu linken und rechten nationalistischen Agenden der 1930er Jahre spielt – abzuweichen und sich übergreifenden Anliegen des Antinationalismus zuzuwenden. Diese Option wählt *A Cookbook for Political Imagination* (2011), für das Bartana anlässlich der Biennale in Venedig mit Sebastian Cichocki und Galit Eilat zusammenarbeitete. Anstatt die phantasmatische Agenda der Trilogie über ihre fiktionalen Grenzen hinaus zu tragen, entschieden sich die Initiatoren, Künstler wie Dan Perjovschi, Renzo Martens und Simon Wachsmuth, Kuratorinnen wie Nina Möntmann und Sarah Rifky und Intellektuelle wie Ariella Azoulay einzuladen, ästhetische und politische Visionen für das JRMiP zu entwerfen oder an seine Agenda anzuschließen. In ihrer Einladung an die Beiträger erklärten die Herausgeber: „We are now treating the JRMiP as a test case that goes beyond the Polish-Jewish relationship.“⁷ Doch wie weit oder eng gefasst, wie ironisch oder unironisch die Ziele des JRMiP auch sein mögen, die prekäre Position eines „Wir“ bleibt bestehen. Von welcher Position aus spricht „die Bewegung“? Wie hängen ihre Perspektive und ihre Agenda mit jüdischen Identitätsmodellen zusammen?⁸ Und was passiert mit den subversiven Wendungen der Filmtrilogie, wenn das mehrdeutige und widersprüchliche Manifest des JRMiP konkret und greifbar umgesetzt wird? „We want to

⁷ Yael Bartana, Sebastian Cichocki und Galit Eilat, „Jewish Renaissance Movement in Poland (JRMiP)“, in: S. Cichocki und G. Eilat (Hg.), *A Cookbook for Political Imagination*, New York: Sternberg Press 2011, S. 5.

⁸ In diesem Zusammenhang erscheint Marc Siegels Vorschlag produktiv, Momente des Jüdischen mit möglichen anderen „ethnic, racial and cultural specificities“ auszubalancieren: „I would suggest that the JRMiP understand its appeal to non-Jews (and non-Poles) not as a call to de-specify the movement's goals of the return of 3.3 million Jews to Poland. The movement is not about making European Jewish history readily available for cultural surfers. Rather, let the very specificity of a Jewish return – not to Israel, of course, but to Poland (we're talking *yerida*, not *aliyah*) – provide a means of connection to other ethnic, racial and cultural specificities and other returns (namely, but not exclusively, the Palestinian return).“ Marc Siegel, „Jew Know What I Mean“, in: Cichocki Eilat (Hg.), *A Cookbook for Political Imagination*, New York: Sternberg Press 2011, S. 223.

return!“, beginnt das Manifest. „Not to Uganda, not to Argentina or to Madagascar, not even to Palestine. It is Poland that we long for, the land of our fathers and forefathers. In real life and in our dreams we continue to have Poland on our minds.“⁹ Zuallererst steht dieses „wir“ für eine spezifische jüdische Perspektive – die gemeinsame Erfahrung einer gemeinsamen Geschichte. Doch im weiteren Verlauf öffnet sich das JRMiP-Manifest, um jeden Interessierten zum Beitritt zu ermutigen. Was als spezifischer Appell an „Jewishness“ beginnt, wird umfassender und zu einem utopischen Kollektiv, ähnlich wie Kafkas „Naturtheater von Oklahama“ in *Der Verschollene*, das Arbeit für alle in Aussicht stellt.

Bartanas eigene Antworten auf die Frage nach dem Charakter der Intervention klingen gelegentlich etwas defensiv: „Let’s read this project of asking the Jews to go from Israel to Poland as a new proposal, a possibility for some movement, a new shift in life. An event in history. Something else that could happen. Just an idea. Just a fictional idea.“¹⁰ Solange die JRMiP durch die Anführungszeichen der Fiktion geschützt war und im sicheren Rahmen von Kunstinstitutionen stattfand, konnte sie ein widersprüchliches ästhetisches und rhetorisches Programm entwerfen und etliche Fragen hervorrufen: Wie könnte eine selbstbewusste Wiederbelebung jüdischen Lebens in Europa aussehen? (Immerhin operiert die Trilogie mit einem emphatischen Begriff von „Europa“, auch wenn etwas undurchsichtig bleibt, wofür dieses Europa stehen mag.) Welchen Nutzen könnte die jüngere jüdische Gemeinschaft aus den Symbolen der Vergangenheit ziehen? Aber in dem Moment, wo die fiktiven Geister zum Leben erwachen, mischt sich Unbehagen in die Vorstellungen, in welche Richtung sich die entfiktiona-

⁹ Das Manifest wurde zu verschiedenen Zeiten veröffentlicht als Plakat, als Tafeltext in Ausstellungen und in Cichocki/Eilat (Hg.), *A Cookbook for Political Imagination*, S. 120–21.

¹⁰ Peters, „Ein Gespräch zwischen Bartana, Eilat und Esche“, S. 168.

lisierte Version des JRMiP entwickeln könnte. Auf die eine oder andere Weise wird die widersprüchliche Dynamik einer (kulturellen, ethnischen, religiösen) Identität ausbuchstabiert und ihr eine Richtung gegeben werden müssen. Für den Sommer 2012¹¹ ist im Rahmen der 7. Berlin Biennale ein internationaler Kongress des JRMiP geplant. Das programmatische Statement auf der Website liest sich nicht unbedingt so, als seien sich die Organisatoren der Aporien bewusst, die im Akt des gleichzeitigen Begründens und Auflösens einer Identität liegen. In seiner Allgemeingültigkeit scheint der emphatische Begriff einer jüdischen Identität dort beinahe suspendiert. „We will be discussing the present and the past“, heißt es etwas inhaltsleer, „our responsibility and our wishes, political and ordinary life – and our common interests and particular demands. We will forgive what should be forgiven and we will create a plan for the future. In fact, we will create our future.“¹² In *A Cookbook* hat Anka Grupińska einige der Reaktionen auf das JMRiP-Manifest gesammelt. „The Manifesto pissed me off“, beschwert sich jemand. „Distributing it will cause unnecessary irritation. Not everyone will realise that it’s an artistic project or a joke.“¹³ Es bleibt abzuwarten, wie produktiv die Verwirrung sein wird, die das JMRiP auslöst.

¹¹ Artur Zmijewski, der Kurator der Berlin Biennale 2012, hat sich bei einigen seiner Versuche, Kunst und Politik kurzzuschließen, eher ungeschickt angestellt. Zuletzt lud er den tschechischen Künstler Martin Zet ein, ein Projekt namens *Deutschland schafft es ab* zu initiieren. Zet forderte die Öffentlichkeit auf, Thilo Sarrazins antimuslimisches Buch *Deutschland schafft sich ab* (2010) an zahlreichen Kultureinrichtungen zu deponieren, die als „Recyclingstationen“ bezeichnet wurden. Anschließend plante er, die Bücher als Material für eine Installation zu verwenden. Bei vielen Beobachtern weckte dies Assoziationen an die Bücherverbrennung von 1933; eine Reihe von Institutionen sagte ihr Engagement für das Projekt ab.

¹² Siehe http://www.jrmip.org/?page_id=11 [letzter Zugriff: 13.5.2021; inzwischen nicht mehr online].

¹³ Anka Grupińska, „Dear Founding Mothers and Founding Fathers of the Jewish Renaissance Movement in Poland!“, in: Cichocki, Eilat (Hg.), *A Cookbook for Political Imagination*, S. 163.



Matthias Müller, *While You Were Out* (Detail), 2016

UNSCHÄRFE-STUDIEN

MATTHIAS MÜLLER: *While You Were Out*

„Was wir einen Platz nennen, / ist oftmals nur ein Stuhl.“ – Zwei Verse von Rolf Dieter Brinkmann aus seinem Gedichtband *Standphotos*, erschienen 1980. Standfotos, einzeln sowie in Reihen und Rastern, sind auch zentraler Bestandteil von Matthias Müllers Werkgruppe *While You Were Out* (2016). Dazu gehört eine großflächige Bildtafel mit 17×13 Einzelbildern, arrangiert wie ein Periodensystem oder ein diagrammatischer Farbfächer von 221 leeren, funktional wirkenden Bürostühlen in meist schmucklosen Räumen mit nur rudimentären Zeichen der Individualisierung. Um diese Drehstühle kreisen die übrigen bewegten und unbewegten Bilder des Ensembles, in diesen Stühlen finden sie ihr Gravitationszentrum. Man ist gewohnt, Müllers Arbeit als kontinuierliche Affekt- und Motivforschung im Archiv der Filmgeschichte zu verstehen. Auch hier, in den Stühlen und verwaisten Räumen, vor allem aber in den 100 Postkarten des Multiples *You Are Here* mit seinen Landkarten, Stadtplänen, Atlanten an Raumwänden, scheint sich das Kino-Imaginäre zu zeigen: Möglichkeiten einer Erzählung, Versprechungen vom Wegsein oder Wiederkommen. Etwas wird passieren in diesen Räumen. Etwas ist gerade passiert. Stille.

In diesem Fall jedoch stammt das Ausgangsmaterial, das Müller zu Motivketten und Serien narrativer Latenz verdichtet, aus den Online-Streams privater Chaträume. Üblicherweise kommen diese Bilder nicht als Bilder in Betracht, sondern dienen lediglich als Kanal zur Anbahnung von Intimität. Entsprechend unverdächtig sind sie, besonderen ästhetischen Ansprüchen zu genügen. Der Herkunft nach sind sie *poor images*, aber anders als für Hito Steyerl sind sie für Müller keine Partisanen

im Klassenkampf der Bildergesellschaft, sondern ästhetischer Rohstoff im starken Sinne, dessen erzählerische und kunsthistorische Resonanzen auszuloten sind.

Beim Klicken durch die Chatrooms hat Müller genau die Augenblicke abgepasst, in denen niemand vor dem Bildschirm sitzt und ein Blick auf die Räume möglich wird. Er schöpft aus einem Archiv von 1.500 Screenshots, wählt aus, montiert. Seine Eingriffe in die Bilder sind gering, fast ausnahmslos übernimmt er die Kadrierung des vorgefundenen Materials, beschränkt sich auf Modifikationen von Farbigkeit und Schärfegrad. In der Migration vom ephemeren Datenstrom in die Galerie, wo sie uns still- und freigestellt, menschenleer und in Bildgruppen versammelt begegnen, entwickeln die Bilder eine eigentümliche Dynamik von Distanz und Nähe, die sich am Motiv der Landkarten in *You Are Here* am deutlichsten zeigt. Jemand, der sich eine Weltkarte, den Übersichtsplan des lokalen U-Bahn-Netzes oder einen historischen Atlas in seinem Privat- oder Büroraum aufhängt: Will er sich seiner Position versichern oder sich wegwünschen an einen anderen Ort? Und wie verhält sich dieser Wunsch zur konkreten Örtlichkeit des Zimmers und seiner delokalisierenden Bildzirkulation im Netz?

*

Jedes Bild trägt – mal offen, mal eher verdeckt – den Schatten seiner Vergangenheit und medialen Migration mit sich. Schon vor mehr als 25 Jahren, in *HOME STORIES* (1990), zeigten die von Müller gefundenen ikonischen Kinobilder der 1950er Jahre erkennbar die Spuren ihrer VHS-Transfers. In der aktuellen Werkgruppe sind es die Treppeneffekte der Pixel und die unscharfen, gerasterten Konturen der Objekte, die auf Datenkompression und digitale Bildzirkulation hindeuten. Umso erstaunlicher, wie bündig neben *You Are Here* und *While You Were Out* die dritte Serie der Werkgruppe *Waiting Rooms* an die

Geschichte kunsthistorischer Unschärfe-Studien anschließt und ihr ein Kapitel hinzufügt. Es ist keine neue Erkenntnis, dass die Vorstellung eines „immateriellen“ digitalen Bildes ein Mythos ist, aber hier findet sich umfassendes Material zum Studium seiner materiellen Effekte. Wie ein Firnis legt sich über die Bilder ein Netz aus kleinsten digitalen Artefakten und algorithmischem Krakelee. Erst in zweiter Hinsicht sind dies Bilder; in erster Hinsicht handelt es sich um Epiphänomene von Kompressionsverfahren und Bandbreiten. Auch deshalb ist *While You Were Out* mit einem starken historischen Index versehen. Schon in wenigen Jahren werden die Unschärfe geschluckt, die Konturen geglättet, die Unbestimmtheitszonen der Pixel von den Bildschirmen verschwunden sein. Der Stream der Bilder wird dann ruhig und hochauflösend durch sein Breitbandbett fließen und seine Materialität unter der transparenten Oberfläche kaschieren.

In *Waiting Rooms* fokussiert Müller Details aus den leeren Chatrooms und rahmt sie neu: zwei Fernsteuerungen und ein Notepad auf einem Sofa wie ein sorgfältig inszeniert wirkendes Stilleben des 21. Jahrhunderts; ein beiläufig drapiertes Laken, dessen Faltenwurf an ausdifferenzierte kunsthistorische Motivketten denken lässt. Im Fluss der ins Netz gesendeten Bilder hat Müller Motive gefunden, die auf frappierende Weise wie Remakes von Gemälden Vilhelm Hammershøis, Vermeers oder Leonardos wirken. Vielleicht entsteht hier, an anderem Ort als Wölfflin sich das vorstellen konnte, eine Kunstgeschichte ohne Namen, in der das Repertoire der Malerei durch die Maschinen fortgeschrieben wird und der malerische Gestus aus der Kopplung von Webcam und den Substandards digitaler Zirkulation hervorgeht.

*

Zum Ensemble von *While You Were Out* gehört als viertes Element auch *Air*, Müllers erste Videoarbeit seit *ALBUM* (2004) außerhalb der Zusammenarbeit mit Christoph Girardet. In *Air* bekommen die Chat-Streams ihren Charakter als Zeit- und Bewegungsfänomen zurückerstattet. Knapp 20 Minuten lang sehen wir das, was in der Chat-Kommunikation allenfalls als räumliches und zeitliches Passepartout ins Bild rückt. Ein in den leeren Raum blasender Ventilator, ein langsam im Luftstrom schwankender Vorhang, ein Aquarium (zusammen mit einer Fliege, die auf einer Getränkedose krabbelt, das einzige Lebenszeichen), verschiedene Lichtquellen. Dabei trifft das anspruchslose Gebrauchsbild des Chat-Streams auf die Erhabenheit eines Stücks von Johann Sebastian Bach, das ohne die melodische Oberstimme eingespielt wurde. *Air* enthält eine rätselhafte, über sechs Minuten hinweg gehaltene Einstellung: ein Blick auf ein Fenster, teils verdeckt von halb zugezogenen Vorhängen. Am Fensterkreuz dazwischen ist ein längliches bewegtes Bild zu erkennen, von dem unklar bleibt, ob es sich um einen Flatscreen-Monitor oder um eine Projektion handelt. Auch ist nicht deutlich, ob sich das Bild jenseits der Scheibe befindet oder im Fenster des Raums reflektiert wird, dessen Lichtverhältnisse mit dem Bildwechsel zu korrespondieren scheinen. Close-ups wechseln mit anderen Einstellungstypen ab; es scheint ein Erzählfilm zu sein. Noch einmal das Kino, aber als verwaschenes, verwehendes Erinnerungsbild, längst eingegangen in die Streams der Bilder und Töne.



LE SOLDAT MOURANT DES MILLES / DER STERBENDE SOLDAT VON LES MILLES, 2014,
Regie: Maya Schweizer

WAS ZU SEHEN (UND ZU HÖREN) BLEIBT MAYA SCHWEIZERS GESCHICHTSFORSCHUNG

I.

Goldene Buchstaben in weißen Marmor weißeln; Denkmäler errichten; Straßen und Plätze mit Eigennamen versehen; Daten und Orte im öffentlichen Raum hervorheben; Blumenkränze niederlegen, um an die Toten zu erinnern; historische Orte bewahren und als Gedenkstätten für Besucher zugänglich machen – all das sind Maßnahmen, um der Geschichte zu gedenken. Solche und vergleichbare Handlungen sollen die Vergangenheit einer bestimmten Gedächtnislogik anpassen und so der instabilen und flüchtigen Dialektik von Erinnern und Vergessen Stabilität verleihen. Die Historiografie operiert mit Namen, Daten und Artefakten, die materiell oder symbolisch auf das verweisen, was nicht mehr da ist und zugleich in der Abwesenheit präsent bleiben soll. Meist kommt der Historiker zu spät – ein Problem, das er mit dem Dokumentarfilmer teilt. Die Katastrophen haben bereits stattgefunden. Kriege wurden geführt, Gräueltaten begangen, entscheidende Ereignisse liegen in der Vergangenheit. Man kann nur noch Bilanz ziehen, recherchieren und Beweise sammeln, Zusammenhänge finden (oder herstellen). Zeit, sich einen Reim zu machen – auf die Zeit, auf den Verlust – oder mit dem fertigzuwerden, was sich dem Verständnis entzieht. Bisweilen wird aus der Rekonstruktion der Fakten ein Akt der Trauer.

Zwei jüngere Arbeiten von Maya Schweizer, *A MEMORIAL, A SYNAGOGUE, A BRIDGE AND A CHURCH* (2012) und *DER STERBENDE SOLDAT VON LES MILLES* (2014), schlagen komplexe Annäherungen an Geschichte und Geschichtsschreibung vor.

Auf den ersten Blick sind es intime und eindringliche Porträts von Orten, die Zeugnis von Zerstörung, Deportation und Tod ablegen. Sie umkreisen Denkmäler, im einen Fall in Les Milles, einem Dorf in der Gemeinde Aix-en-Provence, im anderen in der slowakischen Hauptstadt Bratislava. Sie sammeln und stellen Eindrücke nebeneinander und loten die Nähe und Distanz zwischen Denkmal und Alltag, zwischen der unsichtbaren Vergangenheit und ihren sichtbaren und akustischen Spuren in der Gegenwart aus. Doch im Gegensatz zu offiziellen Denkmälern bestehen die Arbeiten nicht aus Stein oder Eisen, sondern aus Bildern und Tönen. Das birgt eine Reihe von Spannungen. Während ein Denkmal vertikal in die Zeit hineinstößt, sind Film- und Videobilder bescheidener in ihrem Anspruch. Sie fangen die Gegenwart ein und inszenieren sie neu, sobald sie vorgeführt oder projiziert werden: Zugleich sind sie sich bewusst, dass sie nur einen Zeitsplitter, einen horizontalen Ausschnitt aus dem Zeitkontinuum festhalten können. Dennoch, so Gertrud Koch, „beruht jede Betrachtung eines Films auf der Vorführung eines Gedächtnisspeichers, der auf dem Trägermaterial der Filmrolle in bearbeiteter Form vorliegt.“¹ Zu fragen ist also: Was für eine Art Gedächtnisspeicher ist ein Film?

II.

Es gibt zahlreiche Möglichkeiten, Geschichte in Film oder Video zu thematisieren. Ein gängiges Verfahren, um Verbindungen zwischen Gegenwart und Vergangenheit herzustellen, ist die Verwendung von Archivmaterial, das mit Bildern aus der Gegenwart überlagert oder ihnen gegenübergestellt wird. Damit verwandte Zugänge sind Aussagen von Zeitzeugen oder

¹ Gertrud Koch, „Nachstellungen. Film und historisches Moment“, in: Eva Hohenberger/Judith Keilbach (Hg.), *Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte*, Berlin: Vorwerk 8 2003, S. 216–229, hier S. 217.

die Verwendung historischer Dokumente oder Praktiken der Inszenierung und des Reenactments.² DER STERBENDE SOLDAT VON LES MILLES und A MEMORIAL..., eine Art Diptychon, schlagen eine andere Herangehensweise an das Erinnern und Erleben der Vergangenheit vor. Ihr Thema, könnte man sagen, ist eher die Geschichtsschreibung als die Geschichte selbst. Oder, um genauer zu sein: Die beiden Filme konfrontieren die offiziellen Praktiken des Erinnerns mit persönlicheren, subtileren Formen der Erkundung und Untersuchung der Orte der Geschichte.

Worte sind prominente Darsteller in DER STERBENDE SOLDAT VON LES MILLES. In der ersten Einstellung der 13-minütigen Arbeit sehen wir den stillgelegten Bahnhof, der halb von Bäumen verdeckt ist und auf dem das Wort *Milles* steht. Die nächste Einstellung zeigt uns ein Straßenschild mit der Aufschrift „Place du 8 Mai“ – ein großer, schattiger, mit weißem Kies bedeckter Platz, der von der lokalen Bevölkerung für ein *Pétanque*-Turnier genutzt wird. Am Rand des Bildes, kaum sichtbar, kann man das titelgebende Denkmal für den sterbenden Soldaten erahnen. Wenn man genau hinschaut, erkennt man, dass beide Orte, der Bahnhof und der Platz mit dem Denkmal des Unbekannten Soldaten, direkt nebeneinanderliegen. Zwei Einstellungen später, begleitet von einem Geräusch, das wie die Nadel in der Auslaufrille einer Schallplatte klingt (oder ist es der Sand unter unseren Füßen; oder das ferne Knistern eines Feuers? Aus welchem Moment der Geschichte erreicht uns die Tonspur?), steht auf dem Sockel des Denkmals: „A ses morts pour la France Les Milles reconnaissant“. Mit dem

² Maya Schweizer wendet mehrere dieser Methoden in anderen Arbeiten an. In SOUS LES JARDINS, VILLA TORLONIA (2014) etwa kombiniert sie Archivmaterial aus Mussolinis Residenz zwischen 1925 und 1943 mit ihren eigenen Videobildern, die sie am selben Ort rund um das Casino Nobile aufgenommen hat. In I, AN ARCHEOLOGIST (2014) spielt eine SchauspielerIn eine Archäologin, die eine Führung durch die jüdischen Katakomben in Rom einstudiert, sodass der Film zwischen inszenierter Performance und dokumentarischer Beobachtung oszilliert.

Hinweis, auf welche toten Soldaten sich dies bezieht, werden wir an die berühmten Schlachtfelder des Ersten Weltkriegs erinnert, deren Orte in den weißen Marmor eingraviert sind: „Marne, Yser, Argonne, Somme, Verdun, Orient“. Auf der Tonspur weicht der Klang der Plattenrinne dem Geräusch eines Propellerflugzeugs.

Die ersten Minuten von *DER STERBENDE SOLDAT ...* versetzen uns in die Gegenwart Südfrankreichs, sein helles Sommerlicht, das eindringliche Zirpen der Zikaden, die ruhige Atmosphäre. Doch gleich zu Beginn sind zwei andere Zeitebenen – der Erste und der Zweite Weltkrieg – ebenso präsent. Da ist der verlassene Bahnhof, von dem wir noch nicht wissen, dass er die Infrastruktur bot, um im August und September 1942 fast 2.000 jüdische Männer, Frauen und Kinder nach Auschwitz zu deportieren. Und da ist das angrenzende Internierungslager, eine ehemalige Fliesenfabrik, die zunächst zurückhaltend aus der Ferne gefilmt wird.³ Lediglich eine Kamerabewegung in diesen Eröffnungsaufnahmen, ein langsamer Schwenk, setzt den Bahnhof und das nur wenige Hundert Meter entfernte Fabrikgebäude in Beziehung zueinander.⁴ Wir werden auf die historische Bedeutung dieser miteinander verbundenen Orte nicht explizit hingewiesen, aber die Geduld und Präzision des Kamerablicks vermitteln eine Intensität und evozieren die Vergangenheit, die

³ Zwischen September 1939 und Dezember 1942 wurde das Camp des Milles für unterschiedliche Zwecke genutzt. In einer ersten Phase (September 1939 bis Juni 1940) war es ein Internierungslager für „feindliche Subjekte“, dann ein Durchgangs- und Internierungslager für „unerwünschte Ausländer“ (Juli 1940 bis Juli 1942), schließlich ein Lager, aus dem Tausende von Juden über Drancy nach Auschwitz deportiert wurden (August und September 1942). Als Gedenkstätte ist das Lager erst im Sommer 2012 zugänglich gemacht worden.

⁴ Als Samuel Fuller 1945 das Konzentrationslager Falkenau nach seiner Befreiung im Auftrag der US-Armee filmte, bestand er auf einem Schwenk, um die Nähe zwischen dem Lager und dem angrenzenden Dorf zu verdeutlichen. „One shot, no cut“, betont er, als er das Material 1988 kommentiert, „I just pan from the houses and the field of brush there to the camp! It's one pan. You can see how close it is.“ Vgl. dazu Georges Didi-Huberman, „Die Lager öffnen, die Augen schließen: Bild, Geschichte, Lesbarkeit“, in: ders., *Remontagen der erlittenen Zeit*, München: Fink 2014, S. 11–82.

diese Orte heimsucht. Besatzung, Gefangenschaft und Deportation: Diese historischen Fakten sind in den Aufnahmen latent vorhanden, und die verbleibenden zehn Minuten der Arbeit vermitteln uns ein detaillierteres Bild des Lagers und seiner Umgebung, einschließlich des Denkmals, das den französischen Soldaten gewidmet ist, die in zwei Weltkriegen und im Algerienkrieg zwischen 1952 und 1962 gefallen sind. Wie genau beziehen sich diese Zeitschichten aufeinander, könnte man fragen. Sie gehören zum selben Erinnerungsraum, antwortet der Film, liegen gleich nebeneinander, nur ein paar Schritte voneinander entfernt.

Schweizers Video verzichtet auf zusätzliche Informationen. Die Arbeit schöpft alle historischen Details aus den Worten und Sätzen, die am Schauplatz zu finden sind, auf Schildern, Plakaten und Mauern. Worte markieren den Raum; sie liefern rhetorische Hinweise, die uns in die Geschichte zurückführen. In Les Milles, sowohl im eigentlichen Dorf als auch in Maya Schweizers Video, überlagern sie die städtische Topografie mit einem historischen Raster von Straßennamen. Le Chemin des Déportés, eine Straße, die parallel zu den Bahngleisen verläuft, erinnert uns an den Weg, der Lager und Bahnhof verbindet. Sie ist nicht weit von der Avenue des Alliés und der Rue du Souvenir Français entfernt. Der Besitzer eines kleinen Kiosks hat sich den Kalauer nicht verkneifen können, seinen Laden Milles Souvenirs zu nennen. Jemand hat das Wort *grausam* an eine Wand geschrieben.

Als Geschichte gilt das, was aufgeschrieben wird und zum Bestandteil eines Diskurses zu werden vermag. Aber zugleich hat es etwas Beunruhigendes, dass die Einzigartigkeit und Unvergleichbarkeit historischer Traumata – vor allem solcher, die sich mit Leid und Verlust verbinden – in einen kohärenten Text übersetzt werden kann. Genau dies geschieht in dem offiziellen Gedenkstein, der auf dem Bahnsteig von Les Milles steht. Dieser Gedenkstein, der ein kurzes Resümee der Depor-

tation unter dem Vichy-Regime gibt, erscheint in einem entscheidenden Moment in Schweizers Video. Er wird jedoch nicht als integraler Text gezeigt, sondern in einer dynamischen Abfolge von Nahaufnahmen, die das Geschriebene in Wortbestandteile zerlegen; die Grammatik der Geschichtsschreibung wird aufgelöst, die gewaltsame Kraft der Geschichte, Menschen aus ihren Kontexten herauszureißen, in einer Geste der Fragmentierung nachgeahmt.⁵

Worte und Diskursfragmente sind eine der Spuren, denen DER STERBENDE SOLDAT ... folgt. Andere Sequenzen, vor allem die auf dem Gelände des Camp des Milles gedrehten, wenden sich einem persönlicheren Modus der Beobachtung zu. Die meisten Aufnahmen im Radius von Bahnhof und Soldatendenkmal sind statisch, nur manchmal werden sie durch die Montage dynamisiert. Die Topografie des ehemaligen Konzentrationslagers erfordert einen anderen Zugang, ein anderes Bildregime. Es ist, als würden wir uns nun einem weniger klar definierten Objekt nähern und dabei ein unsichereres Subjekt begleiten. Langsam, fast unmerklich, bewegen wir uns von den Spuren einer vorgeschriebenen Geschichtsschreibung hin zum Versuch einer subjektiven und verkörperten Erfahrung von Geschichte. Schritte auf zerbrochenen Tonfliesen, vorsichtige Bewegungen auf dem sandigen Boden, die Unbeständigkeit der Handkamera, der Wechsel von Schatten und Licht zeugen von einer tastenden, provisorischen Art, eine Beziehung herzustellen, Kontakt mit dem Ort aufzunehmen. Eine einfache, aber schwerwiegende Wahrheit wird spürbar: Dies ist derselbe Boden, auf den die Häftlinge des Lagers getreten sind, dies sind dieselben halbdunklen Räume, in denen sie interniert waren; dies sind dieselben Geräusche, die sie gehört haben könnten.

⁵ Auf dem Gedenkstein war das Wort *present*, eines der letzten Bilder, die die schnelle Montagesequenz zeigt, zunächst als *presnt* falsch geschrieben worden; ein Fehler, der korrigiert werden musste.

III.

Im gleichen Maße, in dem DER STERBENDE SOLDAT ... das Ergebnis einer sorgfältigen und geduldigen Beobachtung ist, entsteht in der Arbeit auch eine akustische Landschaft. Im Dreieck zwischen Soldatendenkmal, Bahnhof und Lager stellt die präzise gearbeitete Klanglandschaft Übergänge und akustische Verbindungen her. Es gehört zu den Grunderfahrungen des Schnitts, dass die Tonspur verbinden kann, was der Akt der Bildmontage trennt. Das Geräusch der Tonfliesen scheint das Klicken der *Pétanque*-Kugeln aufzugreifen; die Schallplattenrille und die Zikaden schaffen ein Gefühl der Kontinuität zwischen den Orten.⁶

Ziemlich früh in der Arbeit stellt Schweizer eine Montage zwischen den mit Klickgeräuschen kollidierenden Kugeln und wechselnden Aufnahmen des sterbenden Soldaten her, der sich an seine Jacke und Munitionstasche klammert. Die Sequenz beginnt mit einer Totale des Denkmals aus verschiedenen Blickwinkeln, gefolgt von näheren Ansichten seines Torso, dann seines Gesichts, flankiert von Propellergeräuschen, die aus dem Jahr 1916 oder 1917 in die Gegenwart zu wehen scheinen. Die Aufnahmen der kollidierenden Kugeln sind aus unterschiedlichen Entfernungen gefilmt, an einer Stelle sehen wir den weißen Kies und die *Pétanque*-Kugeln in Großaufnahme aufeinanderprallen. Ein paar Ameisen laufen eilig vorbei, nervös und aufgeregt aufgrund der Unterbrechung ihrer täglichen Routine. Die Montage erscheint wie eine explizite Aufforderung, die kollidierenden Kugeln als Kommentar zu lesen, als wäre das Denkmal das Rätsel, zu dem das Spiel eine mögliche Erklärung liefert – Geschichte ist ein Prozess, der von

⁶ Interessant ist, dass das Boule-Spiel, aus dem 1907 in La Ciotat (berühmt durch die ANKUNFT EINES ZUGES der Gebrüder Lumière) die provenzalische Version des *Pétanque* hervorging, ursprünglich mit Kugeln aus Ton gespielt wurde, dem gleichen Material, aus dem auch die Fliesen hergestellt werden.

der Kontingenz der Ereignisse abhängt, von Faktoren, die aufeinandertreffen und darin eine bestimmte Konstellation erzeugen (Stéphane Mallarmés berühmtes Gedicht „Un Coup de dés“ kommt einem in den Sinn). Beim Betrachten dieser Sequenz wird die Zuschauerin versucht sein, das *Pétanque*-Spiel als Allegorie der Geschichte zu verstehen. Diese zunächst plausible Reaktion lässt jedoch den starken Sinn für die Gegenwart außer Acht, den die Bilder vermitteln. Wie Dai Vaughan schreibt, oszillieren Film- und Videobilder immer zwischen Aufzeichnung und Bedeutung.⁷ Der einfache Akt des Aufzeichnens prädisponiert sie dazu, als Zeugen zu fungieren, während das Potenzial der Montage unterschiedliche Möglichkeiten der Narration und Rhetorik eröffnet. Je öfter ich diese Bilder ansehe, desto weniger glaube ich, dass sich aus der Montage eine allgemeine Vorstellung von „Geschichte“ gewinnen lässt. Der Bild- und Tonschnitt gibt hier vor allem rhythmische Hinweise und etabliert das Tempo für die sukzessive Zerlegung des Denkmals in verschiedene Blickwinkel, Komponenten und Elemente. Er bietet eine Möglichkeit, das Unbelebte zu beleben, die Vergangenheit mit einer lebendigen Gegenwart zu konfrontieren. Außerdem gelingt es der Sequenz, unsere Aufmerksamkeit auf den Boden, die Erde, die Landschaft und auf ein Ritual – das *Pétanque*-Spiel – zu lenken, das so alt ist wie die Ereignisse, an die das Denkmal erinnert. Eine weitere Verbindung zwischen den Zeiten: der Kies, der Sand, die Tonfliese und der Marmor.⁸

⁷ Siehe Dai Vaughan, „The Aesthetics of Ambiguity“, und andere Aufsätze in seinem Buch *For Documentary* (Dai Vaughan, *For Documentary: Twelve Essays*, Berkeley: University of California Press 1999).

⁸ Die Installation im Projektraum After the Butcher in Berlin betonte die materielle Kontinuität zwischen Leinwand und Ausstellungsraum: Der Boden der Nische, in der DER STERBENDE SOLDAT VON LES MILLES projiziert wurde, war mit Sand bedeckt, und auf dem Boden lag eine *Pétanque*-Kugel aus der Zeit um den Ersten Weltkrieg.

IV.

DER STERBENDE SOLDAT ... greift viele Anliegen auf, die bereits in EIN DENKMAL, EINE SYNAGOGUE, EINE BRÜCKE UND EINE KIRCHE zu finden sind. Der frühere Film ist einem einzigen Ort gewidmet, dem Rybné námestie (Fischplatz) in Bratislava, wo 1996 das Holocaust-Denkmal, eine von Milan Lukáč geschaffene Großskulptur, zum Gedenken an die 105.000 slowakischen Holocaust-Opfer errichtet wurde. A MEMORIAL ... unternimmt eine Reihe von Versuchen, das Denkmal in seinem komplizierten urbanen Kontext zu interpretieren. Die vier Komponenten, die der Titel der Arbeit nüchtern aufzählt, treten in eine Beziehung, die, wie sich herausstellt, ein Palimpsest widerstreitender religiöser, kultureller und politischer Kräfte bilden. Die städtische Kreuzung hat eine komplizierte Geschichte: Bis 1967 stand dort die Neolog-Synagoge (die zweite, orthodoxe Synagoge in Bratislava war einige Jahre zuvor, 1961, zerstört worden). Sie wurde abgerissen, um Platz für die Brücke des Slowakischen Nationalaufstandes zu machen, eine modernistische Straßenbrücke über die Donau. Am nördlichen Ende des Platzes steht, wenn auch in verschiedenen architektonischen Formen, seit Jahrhunderten der Martinsdom, eine der ältesten katholischen Kirchen der Slowakei. Die vier unbelebten Protagonisten Denkmal, Synagoge, Brücke und Kirche stammen aus unterschiedlichen Epochen, sie repräsentieren unterschiedliche Verhältnisse von Kollektivität, Produktion und Zerstörung. Auch wenn die Konstellation von Maya Schweizer vorgefunden wird – „verfasst“ durch eine historische Abfolge von Nationalsozialismus und Deportation, sowjetischer Okkupation mit ihrem infrastrukturellen Funktionalismus und späterer Unabhängigkeit und Erinnerungspolitik –, wird sie zugleich synthetisch mittels Kamerafahrt, Montage und Tonkomposition herausgearbeitet und konstruktiv erzeugt. Im Vergleich zu DER STERBENDE SOLDAT ... wirkt A MEMORIAL ... formaler. Die verschie-

denen Versuche, den Ort zu vermessen, zu registrieren, abzutasten, unterbrochen von kurzen Schwarzbildern und markanten Wechseln in der Tonspur, folgen einer systematisch wirkenden Logik. Das Video fragt in mehreren Skizzen, welche Kamera- und Tonoperationen geeignet sein könnten, um eine adäquate Aufzeichnung dieses Ortes zu erstellen. Was bedeutet es, einer Konstellation, die dem räumlichen Setting dieses öffentlichen Platzes inhärent ist, eine andere Art von Konstellation gegenüberzustellen, einen Akt der Kombination von Bild und Bild (durch Montage), Bild und Bewegung (durch Schwenken, Kippen und Zoomen) und Bild und Ton? Wieder die Frage: Was für ein Denkmal, was für eine Art Gedächtnisspeicher ist ein Film?

Zur Beantwortung dieser Frage wechselt der Film zwischen einer Reihe von langsamen horizontalen Schwenks entlang der langen schwarzen Mauer, die die Silhouette der ehemaligen Synagoge zeigt, und vorsichtigen vertikalen Kippbewegungen, die das Denkmal von oben nach unten untersuchen, von den Schweißnähten, die wie Narben aussehen, bis hin zu der kantigen Kette, die die Skulptur umgibt.⁹ Was ist ein Schwenk, beginnt man sich zu fragen. Erzählt er uns Mikrogeschichten des Erwartens und Vergessens? Etwas tritt (aus der Zukunft) in den Rahmen hinein; etwas anderes verlässt ihn (um zur Vergangenheit zu werden). Die Gedanken Gilberto Perez' zu einem ausgedehnten Schwenk in Huillet/Straubs *Fortini/Cani* gelten auch für die Schwenkbewegungen in *A MEMORIAL ...*: „That blood may have left no mark in these places but the camera marks them with its deliberate panning, marks them but does

⁹ Später im Film kommen weitere Operationen hinzu, um das Mahnmal darzustellen: dynamische, Bewegungen mit der Handkamera, ergänzt durch Herein- und Herauszoomen, Bewegungen, die spontan auf das Material und die kantigen Formen des Holocaust-Denkmal zu reagieren scheinen.

not appropriate them, lets us know but lets them be, for people died in these places but people go on living here too.“¹⁰

Tatsächlich bewegen sich die Passanten auf dem Rybné námestie ungerührt in ihrem Alltag und nehmen kaum Notiz von der Kamera und ihren untersuchenden Bewegungen oder von dem Denkmal oder den anderen Spuren der Geschichte. Anders wir, die Zuschauerinnen: Immer wieder scheinen wir uns mit dem Denkmal vertraut zu machen, um dann wieder verunsichert, unterbrochen, mit einer weiteren Annäherung an die Skulptur und ihre städtische Umgebung konfrontiert zu werden. Wessen Perspektive ist das? Christine Noll Brinckmann hat zwei Modi der Kameraführung unterschieden, einen „anthropomorphen“ und einen „technomorphen“. Während ersterer den menschlichen Blick in seiner Subjektivität und Verkörperung nachahmt, drückt letzterer eine neutrale, maschinenhafte Distanz aus.¹¹ Wie in *DER STERBENDE SOLDAT ...*, aber diesmal in einer stärker formalisierten Weise, begegnen wir der Spannung zwischen Registrieren und Erleben, zwischen dem rein beobachtenden und dem verkörperten Blick. Im Gegensatz zur Farbpalette des Videos über Les Milles beschränkt sich *A MEMORIAL ...* auf ein markantes Schwarz-Weiß mit starken Kontrasten, vielleicht angelehnt an die 1950er und 1960er Jahre und ihre modernistische Strenge – ein Eindruck, der durch die Klangkomposition unterstrichen wird, die fragmentierte Streicherklänge mit vor Ort aufgenommenen und später zu einer polyphonen Klanglandschaft überarbeiteten Raumschichtung verbindet.

¹⁰ Gilberto Perez, „History Lessons“, in: ders., *The Material Ghost. Films and their Medium*, Baltimore/London: Johns Hopkins University Press 1998, S. 260–335, hier S. 323. Perez bezieht sich auf das Blut, das bei deutschen Massakern an einer großen Zahl italienischer Partisanen während des Zweiten Weltkriegs vergossen wurde.

¹¹ Siehe Christine Noll Brinckmann, „Die anthropomorphe Kamera“, in: dies., *Die anthropomorphe Kamera. Aufsätze zur filmischen Narration*, Zürich: Chronos 1997, S. 277–301.

V.

Geschichte überlebt in unbelebten Objekten. Landschaften (in Städten oder auf dem Land) legen Zeugnis ab, auch in ihrer vermeintlichen Indifferenz. Architektur hat eine Geschichte. Denkmäler versuchen die Vergangenheit in die Gegenwart zu holen. Gilberto Perez bringt die komplizierte Beziehung zwischen den Dingen und ihrer Geschichte auf den Punkt. Er paraphrasiert eine Passage von Heidegger und schreibt: „Surely the things are not past, since we encounter them in the present. If they are no longer what they once were, it is not because they are past but because their world is past, the world to which they once belonged, the whole of which they were part, the context in which they existed. They no longer exist in that context, they are no longer part of that whole, and that context is their past, that whole no longer in place where they once had their place. It is not the parts that are past, it is the whole. It is a whole world that is past, not the things, the parts of that world that survive in the present. What is past about things from the past is a world that no longer is.“¹²

Es ist eine Welt, die nicht mehr da ist und zugleich in ihrer audiovisuellen Aufzeichnung überlebt. Indem sie Bilder und Töne registriert und zusammensetzt, produziert Maya Schweizer Material, um die Gegenwart zu untersuchen. Mit anderen Worten: die zukünftige Vergangenheit.

¹² Perez, „History Lessons“, S. 310. Perez bezieht sich auf § 73 von Heideggers *Sein und Zeit*, einen Teil des Kapitels „Zeitlichkeit und Geschichtlichkeit“.



Gibson + Recoder, *Reduction Print*, 2014

„FILM“ BUCHSTABIEREN SANDRA GIBSONS & LUIS RECODERS ABC DER PROJEKTION

I.

Filmprojektoren im White Cube gehören seit geraumer Zeit zum Inventar von Einzel- und Gruppenausstellungen, Biennalen und Kunstmessen. Dem Rattern des 16-mm-Projektors begegnet die Besucherin in Ausstellungen Matthew Buckinghams oder Tacita Deans; ein kompliziertes, treppenförmig geschwungenes System von Umlenkrollen umfließt Simon Starlings Arbeit WILHELM NOACK OHG von 2006; ein wuchtiger, geräuschvoller 35-mm-Projektor mit überdimensionalem Teller dominierte Rosa Barbas 15-minütigen Loop BENDING TO EARTH bei der Biennale 2015 in Venedig, und auch in ihrer großen Einzelausstellung „In a Perpetual Now“ in der Neuen Nationalgalerie (August 2021 bis Januar 2022) rumpelt es ordentlich. Aber auch weniger barocke, eher neusachlich-nüchterne Einsatzmöglichkeiten sind zu finden. So zeigte die Berliner Galerie Barbara Weiss im Frühjahr 2016 Maria Eichhorns FILMLEXIKON SEXUELLER PRAKTIKEN, ein an der Göttinger ENCYCLOPEDIA CINEMATOGRAFICA geschultes, 1999 begonnenes und langsam, aber stetig erweitertes Langzeitprojekt, bei dem die Besucher*innen sich an das Ausstellungspersonal wenden müssen, um sich kurze, knapp dreiminütige 16-mm-Filme auszusuchen, die dann „upon request“ vorgeführt werden. Die alphabetische Auswahlliste an der Galeriewand reicht von ANAL COITUS über EAR LICKING und MILK BATH bis WAX PLAY.

Vor dem Hintergrund solcher und anderer Arbeiten kann der Eindruck entstehen, dass die Attraktion des Apparativen – Hand in Hand mit der des analogen Filmmaterials – in genau

dem Maß zunimmt, wie die Projektion von Filmkopien aus dem Alltag der regulären Kinos verschwindet und durch digitale Formate ersetzt wird. Das Surren und Klappern, die mechanische Bewegung der Spulen und das an den Rändern ausgefranste, Staub und anderen Störungen ausgelieferte Filmbild hat den Umzug in die zeitgenössische Kunst weitgehend hinter sich. Wie ist das zu erklären? Ist es, wie eine gängige Einschätzung lautet, ein Symptom für Mediennostalgie und sicheres Zeichen einer Musealisierung und Auratisierung des Analogen zum Zeitpunkt seiner faktischen Obsoleszenz?

Ich will im Folgenden einige Arbeiten des New Yorker Filmmacher- und Künstlerpaars Sandra Gibson und Luis Recoder diskutieren, die sich seit mehr als 20 Jahren gemeinsam in den Übergangszonen zwischen Kino, Museum und Performance bewegen. Zweifellos partizipieren diese Arbeiten an der Konjunktur analoger Praktiken im Ausstellungsraum, aber in ihren klaren, oft expliziten Referenzen auf die Experimentalfilmgeschichte nehmen sie zugleich einen besonderen Platz in diesem Feld ein. Anders als bei den eingangs genannten Künstlerinnen und Künstlern ist der Projektor hier zudem nicht nur Teil eines medialen Ensembles, sondern rückt vollständig in den konzeptuellen Mittelpunkt, ist zugleich Subjekt und Objekt der Auseinandersetzung. Gibson und Recoder haben neben den hier besprochenen Arbeiten eine Vielzahl von „projection performances“ entwickelt, die als Live-Aufführungen in Kinos und anderen Orten vorgeführt werden. In diesem Text werde ich mich auf die Arbeiten der beiden konzentrieren, in denen uns das projizierte Bild in eher auskristallisiertem, festem Aggregatzustand begegnet.

II.

Ein *Reduction Print* ist die Kopie eines Films, der von seinem ursprünglichen Träger auf ein schmaleres Format umkopiert wurde. Der Begriff reagierte auf die Standards und Limitationen der industriellen Filmdistribution und -vorführung, wie sie sich ausgehend von den USA um 1910 herum durchsetzte. Das Verfahren wurde notwendig, als andere Formate, vor allem die Schmalfilmformate 16-mm und später 8-mm als Alternativen zum 35-mm-Industriestandard auf den Markt kamen.¹ Die historisch gängigste Form des *Reduction Print* ist die 16mm-Fassung eines ursprünglich auf 35-mm gedrehten und verliehenen Films. Bereits Mitte der 1920er Jahre, unmittelbar nach der Etablierung des 16-mm-Schmalfilmstandards, verband sich mit dem *Reduction Print* und der Konvertierung in dieses Format nicht nur die profitorientierte Idee, eine größere Menge an auch kleineren Kinos mit Filmen beliefern zu können. Der Transfer enthielt auch das Versprechen, dass Filme nun auch an anderen Orten und in anderen Kontexten als dem Kino zur Aufführung kommen könnten – in Schulen, Kasernen oder Museen, aber auch im heimischen Wohnzimmer.² Das *Reduction Print* stellt also eine Übersetzungsleistung dar, die eine Reihe von Bewegungen möglich macht: vom Kino in andere Räume, vom professionellen Screening zur privaten Vorführung, vom Spielfilm hin zu diversen entweder experimentellen oder gebrauchsfilmartigen Einsatzgebieten. Es ist, so könnte man sagen, ein frühes Beispiel dafür, wie die Bilder sich vom

¹ Vgl. dazu Haidee Wasson, „Mannered Cinema/Mobile Theaters. Film Exhibition, 16mm, and the New Audience Ideal“, in: dies., *Museum Movies. The Museum of Modern Art and the Birth of Art Cinema*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press 2005, S. 32–67.

² Vgl. Alexandra Schneider, „Projektionen im Flugzeug, Videofilme im Aufzug: Gebrauchsfilme außerhalb des Kinos“, in: Judith Keilbach, Alexandra Schneider (Hg.), *Fasten your seatbelt! Bewegungsbilder vom Fliegen*, Münster: LIT 2009, S. 141–151, sowie Haidee Wasson, *Everyday Movies. Portable Film Projectors and the Transformation of American Culture*, Berkeley: University of California Press 2021.

Dispositiv Kino lösen und auf Wanderschaft gehen. Nicht zuletzt ist die Existenz von *Reduction Prints* etwas später die Voraussetzung von universitären Filmsammlungen und begründet damit einen analytischen Zugriff auf das Kino innerhalb der akademischen Lehre.³

REDUCTION PRINT ist auch der Titel einer Arbeit von Sandra Gibson und Luis Recoder. Sie besteht aus einem 16-mm-Projektor, in den die erste Rolle des Films *WILLY WONKA AND THE CHOCOLATE FACTORY* von 1972, Regie: Mel Stuart, eingelegt ist. Allerdings drehen sich die Spulen des Projektors nicht, ebenso wie das projizierte Bild stehen sie still und bleiben für die Dauer der Ausstellung immobil. Unter normalen Umständen würde der Filmstreifen in der Hitze der Lampe schmelzen, aber hier handelt es sich um einen sogenannten „analytischen Projektor“, der eine stufenlose Verlangsamung und die vollständige Arretierung des Bildes erlaubt.⁴ Die eigentliche Pointe der Arbeit jedoch liegt im miniaturisierten Ausgabeformat. Wie der materielle Träger (die Filmkopie) erscheint hier auch das projizierte Bild in einer Breite von exakt 16 mm. Darüber hinaus wird es nicht auf eine Leinwand, sondern, wie die Beschreibung der Arbeit spezifiziert, auf ein „sculpting tool“ projiziert, einen Metallspatel, wie er zur Bearbeitung von Stein oder Ton eingesetzt wird.

Was geschieht in dieser einfachen Operation? Ich will zunächst drei Dinge hervorheben, die mir paradigmatisch für die Arbeit von Gibson und Recoder erscheinen: Erstens verändert der Projektor gegenüber der konventionellen Kinosituation seinen Charakter. Aus der Dunkelheit der Projektionskabine in die Ausstellungssituation versetzt, wird er vom unsichtbaren,

³ Vgl. Dana Polan, *Scenes of Instruction. The Beginnings of the U.S. Study of Film*, Berkeley: University of California Press 2007.

⁴ Siehe das Patent 3.734.503 für einen „Projector for analytical viewing of moving pictures“, eingereicht von Max E. Wastl und Richard L. Shirley am 3. Mai 1971, <https://patentimages.storage.googleapis.com/73/fc/90/d9e5fb115a1371/US3734603.pdf> [letzter Zugriff: 14.9.2021].

verborgenen Werkzeug, dessen Funktion in der möglichst reibungslosen Erzeugung eines anderswo – meist auf der Leinwand – erscheinenden Bewegtbilds aufgeht, zum Exponat mit skulpturaler Anmutung. In diesem Sinne ist wohl auch die Wahl des Bildhauerwerkzeugs als Ort der Projektion zu verstehen. Allerdings verliert das Gerät in dieser Transformation seine apparative Komponente nicht, denn es wird ja durchaus projiziert, wenn auch in eher ungewöhnlicher Form. Vorgeführt wird also nicht die Dysfunktionalisierung der Apparatur, sondern die Zuspitzung und Konzentration dessen, was sie tut. Noch dazu ist der Projektionist, üblicherweise maßgeblich beteiligt an der Bilderzeugung, hier durch die Selbsttätigkeit der Maschine ersetzt.

Zweitens verwandelt sich in REDUCTION PRINT das Bewegtbild in ein Standbild. Anders als im Falle der Mediengrenze Film/Fotografie, die in einer unüberschaubar großen Menge an filmischen Arbeiten zum Ort einer theoretisch/praktischen Recherche wird,⁵ geht es in diesem Fall darum, in bewusster Hermetik strikt *innerhalb* des kinematografischen Dispositivs zu verbleiben und die Stillstellung unter den Bedingungen der analogen Projektion herzustellen. Es findet kein Medienwechsel statt, sondern ein Stocken, Innehalten, Intermittieren sowohl des Erzählflusses als auch der Bewegung der Filmspulen. An diesem Punkt kommt eine zweite Form der Reduktion zum Tragen, indem zwei meist inkompatible Größen, der einzelne Bildkader und die Projektion, zugleich vorgeführt werden. Schwach, aber wahrnehmbar schwingt hier wohl auch die Erinnerung an die Vorführpraktiken des Lumièreschen Kinetografen mit, bei denen eine zusätzliche Attraktion darin

⁵ Vgl. exemplarisch die Bände Stefanie Diekmann und Winfried Gerling (Hg.), *Freeze Frames. Zum Verhältnis von Fotografie und Film*, Bielefeld: transcript 2010, und Gustáv Hámos, Katja Pratschke und Thomas Tode (Hg.), *Viva Fotofilm – bewegt/unbewegt*, Marburg: Schüren 2010. Allgemeiner zum Verhältnis von Stillstand und Bewegung: Eivind Rossaak (Hg.), *Between Stillness and Motion Film, Photography, Algorithms*, Amsterdam: Amsterdam University Press 2011.

bestand, das bewegte Bild aus der Unbewegtheit heraus zu animieren.

Auf einer dritten Ebene basiert REDUCTION PRINT auf dem mutwilligen Wörtlichnehmen filmtechnischer Terminologie. „The micro-cinematic gauge is projected on a scale that stages the literalization of the miniature format“, schreiben Gibson und Recoder in einem Begleittext zur Arbeit.⁶ Die Operation der maßstabsgetreuen Bildverkleinerung wird bewusst missverstanden und in der Verwechslung von materiellem Träger und projiziertem Bild vor unseren Augen vorgeführt. Diese Form des Literalismus unterzieht die projektive Kraft der Apparatur, deren Sinn und Zweck ja in der Vervielfachung der Bildgröße besteht, einer ironischen Wendung und setzt die Miniatursierung an die Stelle der Monumentalisierung des Bilds.

Ein Bewegtbild, das sich nicht bewegt; ein projiziertes Bild, das so klein ist wie das Einzelbild auf dem Filmstreifen; eine Projektion ohne Projektionisten – es sind solche Paradoxien, Spielarten, so könnte man sagen, einer Art *reductio ad absurdum*, die den konzeptuellen Kern vieler Arbeiten von Gibson und Recoder ausmachen.

III.

Es ist nicht zu übersehen, dass REDUCTION PRINT Verfahren und Techniken aktualisiert, die im Experimentalfilm der 1960er und 1970er Jahre entwickelt wurden und eine entsprechend ausdifferenzierte Geschichte haben. Explizit beziehen sich die Filmemacher/Installationskünstler auf das Konzept des „structural/materialist film“, das der britische Filmemacher und Theoretiker Peter Gidal 1976 in Erweiterung, aber auch bewusster

⁶ Gibson + Recoder, Pressemitteilung für die Ausstellung *Still Film*, 24.3.–6.5.2016, Young Projects, Pacific Design Center: Gibson + Recoder.

Abgrenzung von P. Adams Sitneys notorischem Begriff des „strukturellen Films“ ins Spiel gebracht hat.⁷ Gerade in der britischen Tradition um die London Filmmakers Co-op, in Arbeiten von Malcolm Le Grice oder Guy Sherwin, Peter Gidal oder Annabel Nicolson ist die Opposition gegen das als „dominant cinema“ bezeichnete Erzählkino und die reflexive Exponierung der Apparaturen der Bilderzeugung essentiell. Die Verfahren der Reduktion und des Minimalismus, auf die der US-amerikanische strukturelle Film vor allem gesetzt hatte, wurden dabei oft mit scheinbar gegenläufigen Praktiken des „Expanded Cinema“ und der Live Performance verbunden. Anstelle des reproduzierbaren, standardisierten Produkts „Film“ sollte das Ereignis mit allen Unwägbarkeiten und physischen Kontingenzen in den Vordergrund rücken. Außer der jeweiligen Erfahrung und einer fotografischen Dokumentation blieb hier – etwa bei der „Filmaktion“ 1973 – nichts zurück, das wiederholt werden konnte, zirkulierte oder sich hätte verkaufen lassen. Stellvertretend sei hier an eine Arbeit wie Annabel Nicolsons *Reel Time* von 1973 erinnert, bei der die Künstlerin einen projizierten Filmloop in Echtzeit durch ihre Nähmaschine laufen ließ und so das gezeigte Material sukzessive perforierte und zerstörte, bis es sich nicht mehr projizieren ließ.⁸ Die Begegnung einer Nähmaschine und eines Filmstreifens im Galerieraum war nicht zuletzt eine offensive Konfrontation der meist weiblich codierten Tätigkeit des Nähens mit den eher männlich dominierten Apparaturen des Kinos, bei der die Nähmaschine die Oberhand behielt.

In seiner spielerischen Nähe zu industriellen Standards und durch seinen Titel erinnert REDUCTION PRINT aber auch an die

⁷ Peter Gidal, „Theory and Definition of Structural/Materialist Film“, in: ders. (Hg.), *Structural Film Anthology*, London: BFI 1978, S. 1–21.

⁸ Vgl. Annabel Nicolson, „I was sitting with my back to them, sewing, a beam of light coming at me from the projector“, in: Alan Rees, Duncan White, Steven Ball, u.a. (Hg.), *Expanded Cinema. Art, Performance, Film*, London: Tate Publishing 2011, S. 157–159.

Filmforschung Morgan Fishers, die immer wieder in ganz ähnlicher Weise Terminologie und Praxis der Filmindustrie umkreist. PRODUCTION STILLS (1970), CUE ROLLS (1974) oder STANDARD GAUGE (1984) sind, wie Gibson/Recoders REDUCTION PRINT, ebenso ironische wie rigorose Untersuchungen des arbeitsteiligen Hollywood-Systems und seiner Apparaturen und Routinen. Auch Fishers PROJECTION INSTRUCTIONS von 1976, der auf der Leinwand die Aufforderungen an den Projektionisten zu lesen gibt, in drei Minuten alle Grundfunktionen des Projektors durchzuspielen – Bild scharf, Bild unscharf, Ton lauter, Ton leiser usw. –, ist ein deutlicher Vorläufer der Projektionsperformances von Recoder und Gibson.⁹

Bei aller Verwandtschaft und Kontinuität würde es zu kurz greifen, die Arbeiten Recoders und Gibsons lediglich als Wiedergänger oder museale Adaptionen ihrer historischen Vorbilder zu sehen. Im Jahr 2022 bedeutet es etwas anderes, auf analoge Film- und Projektionstechnik zu setzen, als vor knapp 50 Jahren. Die Unterschiede liegen dabei auf unterschiedlichen Ebenen: Während die Arbeiten der 1970er Jahre noch weitgehend im Horizont einer Mediengeschichte agierten, als deren Normalfall 35-mm-Filmmaterial gelten konnte, erfolgt die Entscheidung für Filmmaterial heute notgedrungen im Angesicht der sukzessiven Ausmusterung des Analogens aus der gängigen Praxis. Besonders Tacita Dean hat im Umkreis ihrer Ausstellung *Film 2011* in der Turbine Hall der Tate Modern versucht, verschiedenste Akteure – Filmemacher wie Christopher Nolan oder Robert Beavers, Künstlerinnen wie Rosa Barba oder Lisa

⁹ Morgan Fishers Arbeiten und Texte sind seit 2012 in zwei hervorragend edierten Bänden zugänglich: Sabine Folie und Susanne Titz (Hg.), *Morgan Fisher: Writings*, Köln: Walther König 2012, und Sabine Folie und Susanne Titz (Hg.), *Morgan Fisher: Two Exhibitions*, Köln: Walther König 2012. Neben Morgan Fisher lassen Gibson und Recoders Projection Performances auch an Arbeiten von Paul Sharits oder Ken Jacobs, „Nervous Magic Lantern-Performances“, denken. Vgl. zu Morgan Fisher auch Laura Mulvey, „Morgan Fisher: Films on Projection and the Projector“, in: dies., *Afterimages. On Cinema, Women and Changing Times*, London: Reaktion Books 2018, S. 180–193.

Oppenheim, Kritikerinnen wie Amy Taubin oder Nicole Brenez und viele andere – zu mobilisieren, um das Verschwinden dieser Artikulationsform aufzuhalten.¹⁰ Gut zehn Jahre später kann die Trennung in zwei Welten, die digitale des regulären Kinobetriebs und die zumindest partiell weiterhin analoge der Kinematheken und Kunstmuseen de facto als vollzogen gelten.¹¹

Ein weiterer Unterschied besteht, das habe ich bereits angedeutet, in der Ausschließlichkeit, mit der die Projektionsapparatur von Gibson und Recoder ins Zentrum gerückt wird. Natürlich gibt es Ausnahmen wie Ken Jacobs oder Anthony McCall, die sich – etwa in McCalls ikonischem *LINE DESCRIBING A CONE* – auf den Akt der Projektion konzentrierten, aber in ihrer Breite zielten die filmischen Auseinandersetzungen mit Medienspezifika in den 1970er Jahren eher auf den Filmstreifen und die verschiedensten Aspekte der Kameratechnik ab.¹² Unzählige Varianten, das Bildmaterial im optischen Printer oder mit anderen Werkzeugen zu malträtieren, durch Bindfäden zu ersetzen oder anderen Bearbeitungen auszusetzen, sodass statt einer diegetischen Welt das Filmmaterial selbst, etwa seine Perforation, auf der Leinwand sichtbar wurde. Ebenso zahlreich die Zooms und Schwenks, in die Michael Snow und andere die Kamera als Aufzeichnungsapparatur verwickelten, um anstelle der filmischen Illusion die Arbeit am Film sichtbar zu machen.

Bei Gibson und Recoder dagegen wird der Projektionsapparat zum alleinigen Protagonisten, dessen verschiedene Features herausgearbeitet werden: die Mechanik des Filmtransports, die Optik der Linsensysteme oder die Spezifika und Protokolle der

¹⁰ Vgl. Nicholas Cullinan (Hg.), *Tacita Dean: Film*, London: Tate Publishing 2011.

¹¹ Vgl. für einen polemischen Blick auf die heutige Situation aus der kuratorischen Perspektive von Filmarchiven und Kinematheken Jurij Meden, *Scratches and Glitches, Observations on Preserving and Exhibiting Cinema in the Early 21st Century*, Wien: ÖFM/Synema 2021.

¹² Vgl. Jonathan Walley, „Materiality and Meaning in Recent Projection Performance“, in: *The Velvet Light Trap* 70 (2012), S. 18–34, hier S. 21.

Projektionssituation. Der Grund für diese Wahl mag darin liegen, dass der Projektor sich als Relais zwischen der Produktions- und Rezeptionsseite des filmischen Kontinuums befindet. Auch wenn er auf den ersten Blick rein reproduzierend wirken mag, weil er die zuvor aufgenommenen, entwickelten, in Kopien vertriebenen Bewegtbilder lediglich zur Aufführung bringt, ist dieser Akt der Aufführung ein entscheidender Umschlagplatz vom materiellen zum Lichtbild.

„The key to understanding these works is their preoccupation with the *difficulties* that the film medium presents: its clunky mechanical nature and resistance to ease of use“, schreibt Jonathan Walley.¹³ In den Arbeiten Recoders und Gibsons wird das Funktionieren der Apparatur dabei vor allem in ihren Glitches vorgeführt, in den Schwierigkeiten, Störungen und Widerständen gegen eine reibungslose Projektion.

IV.

In einer frühen Arbeit, LIGHT SPILL von 2006, haben Gibson und Recoder zwei simple, aber folgenreiche Modifikationen am Projektor vorgenommen. Einerseits wird der Mechanismus der kurzen Bildunterbrechung entfernt, der auf der Leinwand für einen kontinuierlichen Bewegungseindruck sorgt. Das entstehende Bild verliert seine festen Konturen und wird zu einem nervös zappelnden Störbild; zu einem Bild, das in dieser Form nur ein Projektor produzieren kann. Zum anderen fehlt dem Projektor die Auffangspule. Im Laufe der Ausstellung fällt das projizierte Material daher achtlos auf den Boden und wächst dort zu einem stetig anwachsenden Berg. Zu den Installationsanforderungen gehört, dass die Galerie oder das Museum sich

¹³ Jonathan Walley, „Not an Image of the Death of Film: Contemporary Expanded Cinema and Experimental Film“, in: Rees, White, Ball, *Expanded Cinema*, S. 241–251, hier S. 244.

im Vorfeld der Ausstellung um ausreichend Filmmaterial kümmert, sodass der Projektor auf Nachfrage der Besucher jeweils neu bestückt werden kann. „For a one-month exhibition,“ so die Filmemacher, „it is recommended that at least one hundred (100) films with the minimum footage length of eight hundred (800) feet each be secured. The films should preferably be spooled onto a film core for loading onto a split-reel. There is no restriction on the footage content (i.e., positive, negative, leader, etc.).“¹⁴

Es liegt nah (vielleicht zu nah), *LIGHT SPILL* als Kommentar auf den vielzitierten Tod des Kinos und seines materiellen Korrelats, des analogen Filmmaterials, zu interpretieren. Sieht so der Film aus, den man – in diesem Fall, das Kino selbst – zum Zeitpunkt seines Ablebens vor sich ablaufen sieht? Recoder und Gibson schlagen eine andere Lesart vor: „It’s like the projectionist left the theater – forgot to reel up the film, and left. It’s like our freedom, a version of our freedom. This precious film, that we worked so hard on, that we learned about in school and projected for years— now we just let it go on the floor, like who cares, and just walk away. It’s our filmmakers’ freedom to walk away ... It’s a whole letting go.“¹⁵

Nicht ganz unerheblich ist es vor diesem Hintergrund, zu wissen, dass es sich bei dem verwendeten Material um von Schulen und Archiven ausgemusterte Filme handelt, die in einem künstlerischen Recycling nun ein zweites Mal, diesmal in der Öffentlichkeit der Ausstellung, einen Ausmusterungsprozess durchlaufen. Ebenso sehr wie um den Tod geht es um eine Wiederkehr, um die Geste des indifferenten Zeigens von Material, dessen Verschwinden bereits beschlossen war.

¹⁴ Sandra Gibson, Luis Recoder, *LIGHT SPILL*, Installationsinformationen, PDF, 15 Seiten.

¹⁵ Gibson, Recoder, *LIGHT SPILL*.

V.

Viele der Fragen, die in Gibson und Recoders Arbeiten spiele-
risch umkreist und in immer wieder anderen Konstellationen
angesprochen werden, sind Varianten einer einzigen Frage:
Was für ein merkwürdiges Objekt ist Film? Und wie verhält es
sich zu anderen, kunsthistorisch etablierten Objekttypen, die
uns in Ausstellungen, auf Kunstmessen, in Galerien begegnen?
LIGHT SPILL und REDUCTION PRINT führen vor, dass die Festle-
gung auf *eine* Komponente – den Filmstreifen, den Projektor,
das Leinwandbild, den filmischen Text oder die Aufführungs-
situation – immer nur den Bruchteil eines quecksilbrigen
Ensembles in den Griff bekommt, dessen Pointe in der Kopp-
lung unterschiedlicher Komponenten liegt. Gerade in der Aus-
sparung oder Dysfunktionalisierung einzelner Elemente, die
Gibson und Recoder vornehmen, liegt der Verweis auf den
Arbeitszusammenhang „Film“. Das Kontinuum eines „working
system“, wie dies in anderem Zusammenhang bündig genannt
wurde,¹⁶ wird stillgestellt, um- und abgelenkt, gegen die
Gebrauchsanweisung verwendet, um auf etwas zu verweisen,
was selbst nicht in Objektform zu haben ist.

Eine der interessantesten, aber auch enigmatischsten
Beschreibungen dieses Umstands hat Hollis Frampton in sei-
nem bekanntesten Text „For a Metahistory of Cinema“ ge-
geben. 1967 hatte Michael Fried in „Art and Objecthood“ den
minimalistischen Skulpturen Donald Judds und anderer den
Vorwurf gemacht, den Museumsraum in einen Ort der „theatri-
cality“ zu transformieren. Vier Jahre später bestimmt Frampton
die Elemente des Komplexes „Film“ in ihrer Spannung zum
Objekt-Begriff. „We are used to thinking of camera and projec-
tor as machines, but they are not“, schreibt er, „They are ‚parts‘.

¹⁶ Vgl. Paolo Cherchi Usai, David Francis, Alexander Horwath, Michael Loebenstein,
Film Curatorship. Archives, Museums, and the Digital Marketplace, Wien: Österreichisches
Filmmuseum/Synema 2008.

The flexible filmstrip is as much a ‚part‘ of the film machine as the projectile is part of a firearm.¹⁷ Frampton entwickelt aus diesem Befund die gigantomanische Idee, dass alle existierenden Kameras, Projektoren, Filmstreifen Teil eines gemeinsamen Zusammenhangs seien: „Since all the ‚parts‘ fit together, the sum of all film, all projectors, and all cameras in the world constitutes one machine, which is by far the largest and most ambitious artifact yet conceived and made by man (with the exception of the human species itself).“¹⁸ Man muss dieser Idee einer globalen Maschine namens „Kino“, von Frampton als „The Last Machine“ apostrophiert, nicht zustimmen und kann dennoch einen neuralgischen Aspekt seiner Diagnose teilen: „[I]t occurs to me that film meets what may be, after all, the prime condition of music: it produces no object.“¹⁹ Wenn Film sich dergestalt der Objektifizierung entzieht, was wäre dann sein entscheidendes Merkmal? Die Antwort, die Frampton, aber auch Recoder und Gibson geben würden, ist: Film ist das kurzzeitige, konstellative Zusammenschießen von Komponenten zu einem performativen Zusammenhang. In den „Projection Performances“, auf die ich hier nur hinweisen kann, wird dieser Zusammenhang aufgeführt, vorgeführt, als Ereignis inszeniert. In den eher skulpturalen Arbeiten wie REDUCTION PRINT oder LIGHT SPILL wird er komprimiert und reduziert, in geronnener Form dargestellt und ausbuchstabiert.

Eine weitere Arbeit Gibsons und Recoders, die ich ansprechen möchte, basiert erneut auf den Prinzipien Reduktion und Literalismus. Sie trägt den Titel THE SPELL OF FILM (2013) und existiert in verschiedenen Ausführungen, auf 35 oder 16 mm. Zentraler Akteur ist auch hier der Projektor, der in diesem Fall

¹⁷ Hollis Frampton, „For a Metahistory of Film: Commonplace Notes and Hypotheses“, in: Bruce Jenkins (Hg.), *On the Camera Arts and Consecutive Matters: The Writings of Hollis Frampton*, Cambridge/Mass: MIT Press 2009, S. 131–139, hier S. 137.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Ebd., S. 138.

jedoch nur dem mechanischen Filmtransport dient. Um die Arbeit zusammenzufassen, reicht ein Satz: „*The Spell of Film* is an installation in which a single black film loop is threaded through the circuitous path of a projector and assembly of guiding rollers spelling the word FILM.“²⁰

Ganz ähnlich wie in REDUCTION PRINT besteht der Witz von THE SPELL OF FILM in seiner Disproportionalität. Der logistische und mechanische Aufwand der Darstellung steht in keinem sinnvollen Verhältnis zur Semantik des Dargestellten. Dass wir es mit „Film“ zu tun haben, wäre wohl auch ohne die Verdoppelung in der Schrift nicht zu übersehen. Film (= Material) zeigt Film (=Begriff), es buchstabiert die Bezeichnung des Mediums aus und führt dieses „Spelling“ kontinuierlich vor. Das hingegen, was wir landläufig unter „Film“ verstehen, das Filmbild, ist, da keine Projektion stattfindet und der Projektor noch dazu Schwarzfilm transportiert, gleich zweifach suspendiert.

In dieser doppelten Negation sind diverse Verschiebungen und Modifikationen am Werk, die den Befund „Film“ spezifizieren und seine Bedingungen zum Thema machen. So wird in der Engführung von Material und Semantik ein Zeitobjekt verräumlicht, der lineare Filmstreifen in ein Schriftbild transformiert. *Film* heißt hier aber auch: Das Material kann reißen, im Apparat stecken bleiben, den Begriff und das Konzept „Film“ vollständig kollabieren lassen.

VI.

Anstatt das Vorangegangene säuberlich zu verschnüren, möchte ich eine letzte Arbeit anführen, die so etwas wie einen

²⁰ Sandra Gibson/Luis Recoder, Artists' statement zur Installation THE SPELL OF FILM, Ausstellung *Film*, Solar. Cinematic Art Gallery, Vila do Conde, Portugal, 29.6.2013 – 1.9.2013. <http://www.curtas.pt/solar/index.php?menu=565&submenu=592&submenu2=595&lang=en> [letzter Zugriff: 14.9.2021].

konzeptuellen Flucht- oder Endpunkt der Arbeit von Gibson und Recoder darstellt. Die Arbeit heißt *THREADBARE*, ist von 2013 und besteht aus einem Projektor, der in Zelluloid eingewickelt ist. Ein kompakteres Bild für das Ensemble von Filmstreifen und Projektor ist kaum vorstellbar. *THREADBARE* ist das perfekte Objekt – ja, Objekt – für den Zelluloid-Fetischisten, ein post-projektives, post-mortales und akkurat verpacktes Denkmal analoger Filmkultur. Wenn der Projektor die Mumie ist, dann ist das Filmmaterial hier seine konservierende Hülle. Es fällt schwer, dabei nicht an die Anfangssätze des ersten Aufsatzes in Bazins *Qu'est-ce que le cinema?* zu denken: „Eine Psychoanalyse der bildenden Kunst könnte als wesentliche Ursache für deren Entstehung die Praxis des Einbalsamierens in Betracht ziehen. Sie würde am Ursprung von Malerei und Skulptur einen ‚Mumienkomplex‘ finden.“²¹ Bei Bazin ist die Mumie ein göltiges Bild für den Tod, aber auch seine Überwindung im fotografischen Medium.

²¹ André Bazin, „Ontologie des fotografischen Bildes“, in: ders., *Was ist Film?*, hg. von Robert Fischer, Berlin: Alexander Verlag 2004, S. 33.



FÜNF SKULPTUREN ..., 2013, Regie: Hannes Böck

SUCH STRONG SHADOWS

HANNES BÖCKS FÜNF SKULPTUREN

I.

Der Titel von Hannes Böcks im Frühjahr 2013 gedrehtem neunminütigem 16-mm-Film-Loop ist ebenso umfassend wie nüchtern: FÜNF SKULPTUREN AUS DEN ÄGYPTISCHEN HEILIGTÜMERN IM MUSEO DEL SANNIO, BENEVENTO: N. 252 HOCKENDER PAVIAN, DIORIT; N. 253 FALKE, AMPHIBOLIT; N. 255 FALKE, GABBRO; N. 256 HOCKENDER PAVIAN, DIORIT; N. 280 APIS-STIER, DIORIT. In seiner lakonischen Präzision ruft er die Konventionen der Geschichtsforschung auf; man fühlt sich an die Beschriftungstafeln in historischen Museen erinnert oder an Bildlegenden im Abbildungsteil kulturgeschichtlicher Publikationen. Der Titel folgt der Logik der Liste: Er benennt den Drehort, das Museo del Sannio in der Hauptstadt der kampanischen Provinz Benevento. Er unterrichtet uns über den Fundort der Statuen. Er fügt den Gegenständen eine Ziffer hinzu, die sich dem Inventarisierungs- und Katalogisierungsimpuls der Museologie verdanken dürfte, die jedem Objekt und Dokument eine eindeutige Signatur zuweist, um sie adressierbar zu machen und ihnen ihren Platz in den bestehenden Taxonomien zuweisen zu können. Zunächst enigmatisch bleiben die Worte „Gabbro“ und „Diorit“, aber in der Kombination mit „Amphibolit“ liegt nahe, dass es sich um die Gesteinsart handelt, aus der die jeweiligen Skulpturen gearbeitet sind. Anders als in früheren filmischen Arbeiten Böcks wie NEW HEFEI (2008), NICHES CUT INTO BEDROCK AT SACSAYHUAMÁN, CUSCO AND INCA STONE QUARRY AT CACHICATA, OLLANTAYTAMBO (2011) und LAS ENCANTADAS (2012), in denen die filmische Installation durch eine fotografische Serie flankiert und in eine konzeptuelle Konstel-

lation übersetzt wurde, bleibt hier jede weitere Perspektivierung der Arbeit aus. Auch ästhetisch sind die fünf Statuen, deren teils glatt glänzende, teils porös-zerklüftete Beschaffenheit sukzessive in wechselnden Lichtverhältnissen erschlossen wird, radikal freigestellt. Sie üben sich in statuarischer Beharrlichkeit. Sie blicken uns geduldig an, und wir sind ihnen vollständig gleichgültig. Allerdings teilen wir mit ihnen das Schwarz, gegen das sie sich behaupten – das der Black Box, deren Parameter unseren Blick auf sie bestimmen; das der frapierenden Dunkelheit auf der Leinwand, aus der die Lichtquelle ihre Konturen herausschält. Zwei Falken, zwei sitzende Paviane, ein Stier: Sie bleiben uns fremd, und diese Fremdheit macht ihre obstinate Rätselhaftigkeit aus.

II.

Drei Tiere, drei Gottheiten. Pavian, Falke und Stier: Die Objekte, zurückübersetzt in ihre jeweiligen rituellen Praktiken, bezeugen die konstitutionelle Vermischung religiöser Kulte und Praktiken im antiken Rom. Der Apis-Stier ist eine Verkörperung von Osiris; in Gestalt eines Falken gebar Isis ihm den Sohn Horus; der Pavian, Inkarnation des Gottes Thot, in pharaonischer Zeit Mondgott, Herr der Wissenschaften, Gott der Weisheit, im Isis-Osiris-Kult deren Helfer, wurde in der griechischen Vorstellung mit Hermes identifiziert. Zur Regierungszeit des Kaisers Domitian (81–96 n. Chr.), in der das Beneventer Heiligtum errichtet wurde, war der ägyptische Isis-Osiris-Kult sehr verbreitet. Das passt wenig zu den geläufigen Phantasmen einer griechisch-römischen Identität. Es durchkreuzt die Konstruktion eines gegenwärtigen Europas, das sich auf einen gefälschten, künstlich purifizierten Ursprung in Griechenland beziehen will und dessen weitverzweigte Einflüsse aus Asien und Afrika im 19. Jahrhundert systematisch unterdrückte.

Drei Materialien: Gabbro, Diorit, Amphibolit. Wie bei fast allen Gesteinsarten handelt es sich auch bei diesen um Mischformen. In streng materieller ebenso wie in kulturell-symbolischer Hinsicht gibt uns der Film Mischungen zu sehen, uneindeutige Verhältnisse, komplizierte geologische und kulturgeschichtliche Sedimentierungen. Im Kontrast dazu steht die reduzierte Klarheit der Inszenierung. Kadrierung und Perspektive der Einstellungen orientieren sich – auch wenn sie die wissensoptimistische Ausleuchtung der Objekte mit einer Lichtsetzung konterkarieren, die auf die Dialektik von Enthüllen und Verbergen setzt – an den Praktiken archäologischer Fotografie, die in dokumentarischem Duktus darauf abzielt, das Fundstück bestmöglich darzustellen und als Wissensbestand fotografisch zu konservieren.¹

III.

Mindestens ebenso deutlich ist allerdings die stilistische und konzeptuelle Affinität zu den Experimenten der frühesten Fotografiegeschichte. „Statuen, Büsten und andere Werke der Skulptur lassen sich durch fotografische Kunst gut abbilden und, je nach Helligkeit des Objekts, auch sehr schnell“, schreibt William Henry Fox Talbot im erläuternden Text zur Bildtafel V in „The Pencil of Nature“ (1844).² Abgebildet ist eine Fotografie der von Talbot *Patroclus* genannten Büste, die als einziges Bildmotiv zweimal in Talbots Pionierwerk vorkommt und vom Autor obsessiv über mehrere Jahre hinweg immer wieder foto-

¹ Vgl. die Abbildungen in: Hans Wolfgang Müller, *Der Isiskult im antiken Benevent und Katalog der Skulpturen aus den ägyptischen Heiligtümern im Museo del Sannio zu Benevent*, Berlin: B. Hessling 1969 [= Münchner Ägyptologische Studien 16], die einen expliziten Bezugspunkt für Böcks filmische Adaption darstellen. Dort auch ausführliche Beschreibungen der Skulpturen sowie des weiteren Bestands des Museums.

² William Henry Fox Talbot, „Der Stift der Natur“, in: Wolfgang Kemp (Hg.), *Theorie der Fotografie I–IV. 1839–1995*, München: Schirmer und Mosel 2006, Übersetzung: Wolfgang Kemp, S. 60–63, hier S. 61.

grafiert wurde.³ Was dem Urteil über die Wahlverwandschaft zwischen Fotografie und Skulptur bei Talbot folgt, liest sich wie eine Auffächerung der ästhetischen Möglichkeiten von Umrisslinien und Schattierungsverhältnissen, die uns in Böcks FÜNF SKULPTUREN begegnen: „Diese Abbildungen sind beinahe unendlich variierbar. Denn eine Statue kann man von allen Seiten beleuchten, entweder frontal oder von der Seite – der direkte oder schräge Einfall des Sonnenlichts wird natürlich die Wirkung sehr verschieden ausfallen lassen. Und wenn der Lichteinfall einmal festgelegt ist, dann kann die Statue auf ihrem Sockel gedreht werden, was eine zweite Serie von nicht weniger wirkungsvollen Variationen erzeugt. Und wenn man hierzu noch den Wechsel der Abbildungsgröße nimmt, der durch die nähere oder weitere Entfernung der Camera Obscura entsteht, dann wird klar, welch große Zahl verschiedener Ansichten man einer einzigen Skulptur abgewinnen kann.“⁴

IV.

Böck modifiziert Fox Talbots Experiment. Er setzt die dunklen ägyptischen Skulpturen an die Stelle der weißen *Patroclus*-Büste und eine 2.000-Watt-Leuchte an die Stelle der Sonne. Wie Talbot untersucht er das Material, unterzieht es einem analytischen Prozess, der uns die Skulpturen in fünf mal fünf Einstellungen und je unterschiedlichen Lichtverhältnissen vorstellt: Totale, Großaufnahme, Profil, dynamisiert diagonal von hinten, schließlich Detailaufnahmen aus der Nähe, in denen

³ Vgl. Geoffrey Battchen, „An Almost Unlimited Variety. Photography and Sculpture in the 19th Century“, in: Roxana Marcoci (Hg.), *The Original Copy: Photography of Sculpture 1839 to Today*, New York: Museum of Modern Art 2010, S. 20–26. Neben Talbots Experimenten weist Hannes Böck auch auf Brancusis Fotografien der eigenen Skulpturen sowie die surrealistischen „involuntary sculptures“ Brassais und Dalis hin.

⁴ Fox Talbot, „Der Stift der Natur“, S. 61.

ein zurückhaltender Realismus mit dem Schattenwurf in surrealistisch-dramatischen Konflikt gerät. Sosehr die Aufnahmen zu einer der Talbot'schen Urszenen der Fotografiegeschichte zurückkehren, so dezidiert transponiert Böcks Arbeit die Skulpturen in ein filmisches Zeitregister. Der Medienwechsel hat Folgen: In der Sequenz von 25 Einstellungen ist die Betrachterin einem Zusammenfall von mindestens fünf Zeitebenen ausgesetzt. Im Einzelnen sind dies die geologische Zeit des Gesteins; die historische Zeit ägyptischer Kulte im antiken Rom; die genuin filmische Zeit von Montage und Loop; die allmähliche Abnutzung des Filmmaterials in der Projektion über den Zeitraum der Ausstellung – und schließlich: die Zeit des Besuchers, der sich zu allen anderen Zeitformen in Beziehung setzen muss. In der Projektionssituation durchkreuzen und überlagern sich diese relationalen Zeitebenen und lassen weitere Zeitpunkte in die Konstellation einschießen. So würde die naheliegende Assoziation zu *LES STATUES MEURENT AUSSI* (1953) in die fünfziger Jahre des 20. Jahrhunderts führen, zu Alain Resnais' und Chris Markers Versuch, der kolonialistischen Kontamination völkerkundlicher Museen mit der Relativierung der eigenen Subjektposition zu begegnen: „Ein Gegenstand ist tot, wenn der lebendige Blick, der auf ihn fällt, verschwunden ist“, beginnt der Off-Erzähler, um den Blick sogleich reflexiv umzulenken: „Und wenn wir verschwunden sein werden, werden unsere Objekte dort sein, wohin wir die der Schwarzen verbannt haben: im Museum.“⁵

⁵ Der Kommentartext zu *LES STATUES MEURENT AUSSI* findet sich übersetzt in Chris Marker, *Kommentare 1*, Berlin: Brinkmann & Bose 2014, S. 7–23, hier S. 9.

V.

Böck hat für FÜNF SKULPTUREN einen „Kodak Vision3 200T“-Farbnegativfilm benutzt. „VISION3 200T Film features unrivaled highlight latitude, reduced grain in shadows, flexibility in post, and, of course, proven archival stability“,⁶ heißt es in den technischen Spezifikationen des Herstellers. Das Material ist hochauflösend, zeigt dabei aber erstaunlich wenig Korn. Es produziert, so könnte man sagen, ein analoges Bild unter den hochtechnischen Bedingungen des 21. Jahrhunderts. Gut möglich, dass das ungeübte Auge in der Ausstellung meint, ein digitales HD-Bild vor sich zu haben. Aber neben der erstaunlich differenzierten Zeichnung und den graduellen Übergängen ins Schwarz und Weiß, die im Modus des HD-Bilds nicht herzustellen wären, deutet auch das kaum spürbare Zittern des projizierten 16-mm-Streifens auf die mechanischen Anteile der Projektion. Hinzu kommen die Abnutzungserscheinungen, die den Filmstreifen beim Durchlauf durch den Projektor altern lassen, zu Laufstreifen und Verschmutzungen, zur Ablösung von Teilen der Filmschicht führen und in die makellos schöne Fotografie unmissverständliche Attribute des Verfalls einzeichnen. „Cinema is the art of moving image destruction“, lautet der fulminante Auftakt zu Paolo Cherchi Usais Traktat *The Death of Cinema*.⁷

Die Entscheidung für 16-mm-Material in der Produktion und Projektion ist vor dem Hintergrund einer fast vollständigen Umstellung des Kinos auf digitale Techniken eine starke Geste. In Hannes Böcks Fall hat sie nichts mit Materialfetischismus oder Mediennostalgie zu tun, sondern mit der konzeptuellen Notwendigkeit, den konservierten Zerfall der Statuen mit der

⁶ https://www.kodak.com/content/products-brochures/Film/VISION-200T-Sellsheet_US_4PG-EN.pdf [letzter Zugriff: 15.9.2021].

⁷ Paolo Cherchi Usai, *The Death of Cinema. History, Cultural Memory and the Digital Dark Age*, London: Palgrave Macmillan 2001, S. 6.

ungleich schnelleren Alterung des Bildträgers zu konfrontieren. Böck verschaltet die Materialkünste Film und Fotografie und beobachtet von ihrem Nexus aus das Material Stein. Das analoge bewegte Bild, das in seiner Kombination aus Optik, Mechanik und Chemie im selben mediengeschichtlichen Horizont agiert wie Fox Talbots Negativ-Verfahren, trifft auf die statuarische Beharrlichkeit der Skulpturen. In diesem Prozess werden die fünf Skulpturen einer konzentrierten und intensiven Untersuchung zugänglich gemacht. Weder werden sie exotistisch verklärt noch einer falschen Vertrautheit preisgegeben.



Gerard Byrne, *New Sexual Lifestyles*, Installationsdetail 2003

PROMISKE MEDIEN – GERARD BYRNES FILM- UND VIDEOARBEIT

I.

Gegen Ende von Gerard Byrnes *NEW SEXUAL LIFESTYLES* (2003) stiehlt sich die Kamera in einem unauffälligen Moment leise fort aus dem Geschehen. Einer der Teilnehmer der gefilmten Podiumsdiskussion teilt seine Gedanken über Sex mit Tieren mit, aber die Kamera zeigt weder ihn noch, wie so oft, die Gesichter seiner Zuhörer. Stattdessen folgt ein Schnitt und wir haben die Muße, eine der beeindruckenden Glaswände des modernistischen Gebäudes anzusehen, in dem die Diskussion stattfindet. Wenig später folgt eine ähnliche Geste; diesmal bewegt sich die Kamera langsam auf einen diagonalen Stahlträger des Goulding Summer House zu, einer rechteckigen Glasstruktur, die über einem Bach in der Nähe von Dublin schwebt und 1972 vom Architekturbüro Scott Tallon Walker gebaut wurde.

Dies ist nur ein Beispiel in *NEW SEXUAL LIFESTYLES*, wo die Kamera so autonom und selbstbewusst agiert, dass ihr Verhalten mit der Nüchternheit der Situation kontrastiert. Mal bewegt sie sich in einer eleganten Fahrt auf Schienen, anstatt das Gespräch zu registrieren, mal tastet sie geduldig die Gesichter der Zuhörer ab oder nimmt die Blätter der Flora in der Umgebung des Gebäudes in Augenschein. Obwohl diese Vorgänge subtil und unaufdringlich sind, erzeugen sie das Gefühl, zwischen zwei Polen zu schweben: Es ist klar, dass hier etwas dokumentiert wird, aber gleichzeitig folgt die Dokumentation einer sorgfältigen Choreografie. Anscheinend handelt es sich um ein beiläufiges Gespräch, aber zugleich verraten die Versprecher und der elaborierte Tonfall den schriftlichen Charakter des

Skripts. Während der Text – eine Podiumsdiskussion aus der *Playboy*-Ausgabe vom September 1973 – uns an das konkrete historische Dokument bindet, deuten andere Indizien entweder auf den gegenwärtigen Moment des Filmdrehs 30 Jahre später oder lassen uns an allgemeinere Kontexte wie die Moderne denken, die durch den prominenten architektonischen Schauplatz suggeriert werden. Verwandt mit anderen Arbeiten Byrnes, die von Zeitschriftenartikeln ausgehen,¹ etabliert NEW SEXUAL LIFESTYLES eine widersprüchliche Bewegung zwischen Abstraktion und Konkretion. Der Film rekonstruiert einen spezifischen historischen Moment, indem er ihn in die Gegenwart holt (in Form von wörtlichen Zitaten und architektonischer Umgebung), aber wie jedes sorgfältig gearbeitete Modell entwickelt er auch eine allgemeinere Haltung gegenüber dem Problem historischer Repräsentation. Film und Video spielen, wie ich in diesem Text herausarbeiten möchte, eine entscheidende Rolle bei der Entfaltung dieser Dynamik.

II.

Der Einfluss Bertolt Brechts auf Gerard Byrnes Werk ist häufig bemerkt worden.² Nicht nur, dass seine wiederkehrenden Verfremdungstechniken Brechts Gedanken über das epische Theater und den vielzitierten V-Effekt aufgreifen und aktualisieren. Auch Byrne selbst ist in Interviews und Verweisen auf Brecht und sein Theater zu sprechen gekommen – etwa wenn er die

¹ In seinem Essay „History Pictures“ konzentriert sich Mark Godfrey auf Byrnes MAGAZINARBEITEN, in: Vanessa Joan Miller (Hg.), *The Present Tense through the Ages: On the recent work of Gerard Byrne*, London: Koenig Books 2007, S. 17–24.

² Siehe Bettina Funcke, „You See? Gerard Byrne's Reconstructions“, und Maria Muhle, „Why It's Time for Realism, Again“, beide veröffentlicht in: *Afterall* 17 (Spring 2008), S. 72–79 bzw. 80–88; oder George Baker, „The Storyteller: Notes on the Work of Gerard Byrne“, in: Nicolaus Schafhausen (Hg.), *Gerard Byrne: Books, Magazines, and Newspapers*, New York: Lukas & Sternberg Press 2003, S. 7–88.

Requisiten einer Aufführung von Brechts Stück *Mutter Courage (In Repertory, 2004)* von 1939 verwendet und sie in Props einer Videoproduktion verwandelt, in der die Besucher zu Schauspielern und der Galerieraum zum Filmset werden.

Allerdings ist jede Form der Verfremdung auf eine Referenzgröße angewiesen – jeder Illusionsbruch muss zunächst eine Welt der Illusion aufbauen. Gilberto Perez erinnert in seiner Besprechung von *GESCHICHTSUNTERRICHT* (1972), Jean-Marie Straubs und Danièle Huillet's Verfilmung von Brechts unvollendetem Roman *Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar*, an dieses dialektische Moment: „Merely as a destroyer of illusion and extinguisher of emotion the alienation effect would do nothing that simple incompetence would not do as well. The alienation is only effective as a check on illusion, a curb on emotion, a brake on involvement. Little purpose is served by pulling us back where nothing is drawing us in.“³

Byrnes *AN UNTITLED ACTING EXERCISE (IN THE THIRD PERSON)* (2008) entfaltet seine Wirkung, indem es den Zuschauer solchen widerstreitenden Kräften aussetzt und permanent – und oft ziemlich abrupt – einen Verfremdungseffekt mit dem, was Perez einen „Involvement-Effect“ nennt, abwechseln lässt.⁴ In einem dunklen Raum von einer unsichtbaren Quelle projiziert, zeigt uns die Leinwand einen deutschen Nazi-Kriegsgefangenen, der auf die Fragen eines Psychiaters antwortet. Er teilt Erinnerungen an seine Jugend und seine Stellung in der nationalsozialistischen Bewegung mit, denkt über seinen Gesundheitszustand und Hitlers Musikgeschmack nach oder reflektiert das gerade laufende Gerichtsverfahren. Es werden mehrere Verhöre gezeigt, die von der erzählenden Stimme des Psychiaters aus dem Off mit kurzen, prägnanten Situationsbe-

³ Gilberto Perez, „History Lessons“, in: ders., *The Material Ghost. Films and their Medium*, Baltimore/London: Johns Hopkins University Press 1998, S. 260–335, hier S. 291.

⁴ Ebd., S. 294.

schreibungen versehen werden: Frühling 1946, eine Gefängniszelle, vorbereitende Gespräche für den Nürnberger Prozess. Die Position des Erzählers bleibt dabei unklar: Obwohl er offensichtlich Teil der Situation ist (der Häftling reagiert direkt auf das, was er sagt), ist seine Erzählung distanziert und nüchtern. Trotz seiner Präsenz ist seine Schilderung in der Vergangenheitsform und in der dritten Person verfasst, sodass die Situation in fast buchstäblichem Sinne zum epischen Theater wird. Offensichtlich handelt es sich um eine Probensituation: Im Hintergrund sind Stühle gestapelt, Bett, Tisch und Schreibmaschine lassen sich als Requisiten identifizieren. Außerdem hören wir die Stimme einer Regisseurin, die dem Schauspieler Anweisungen gibt. „From the same place again“, sagt sie einmal und „keep intensifying this section“.

Während das artifizielle Setting analytische Distanz vermittelt, üben Kamera- und Tonarbeit einen starken Sog aus. Der Kameramann Christopher Doyle, mit dem Byrne bereits bei mehreren Projekten zusammengearbeitet hat, setzt eine Reihe von Techniken ein, um uns dem Verhör näher zu bringen. Er konzentriert sich auf den Gefangenen und seine Bewegungen, spielt mit der Schärfe, macht Nahaufnahmen von seinem Gesicht oder zeichnet seine nervösen Gesten nach, um Nähe und affektive Beteiligung zu erzeugen. Auf der Ebene des Bildes wechseln sich so Reflexivität und empathische Involviertheit ab. Wir sehen die Künstlichkeit der Inszenierung, interessieren uns aber zugleich stark für das Schauspiel und verstricken uns in die verschiedenen Ebenen der Schauspielübung, die sich gleichzeitig an den Psychiater, die Regisseurin, Gerard Byrne und uns richtet.

Um die Sache zu verkomplizieren, hat Byrne eine ausgeklügelte (und ziemlich brachiale) technische Vorrichtung eingebaut, die unsere Einfühlung in die Szenerie unterbricht. In unregelmäßigen Abständen wird das Bild nicht nur schwarz, sondern der Lichtstrahl des Projektors wird mittels eines

mechanischen Shutter komplett abgeschaltet. Zusammen mit dem kalkulierten Einsatz von Dolby-Surround-Technik hat diese räumliche Verdunkelung eine doppelte Wirkung: Sie schneidet die Erzählung auf der Leinwand ab (und schafft damit erneut eine Distanz zwischen Zuschauer und Bühnensituation), versetzt den Zuschauer aber gleichzeitig in die akustische Illusion, auf der Bühne zu stehen. Er findet sich in den informellen Gesprächen zwischen dem Kameramann, dem Regisseur und der anderen Arbeitern am Set wieder, hört, wie der Schauspieler Teile seines Textes probt oder den für seine Rolle notwendigen deutschen Akzent übt.⁵ Sobald die Leinwand „ausgeschaltet“ und es stockdunkel wird, schaltet sich ein rein akustischer Raum ein; sobald der visuelle und akustische Raum auf der Leinwand verschwindet, wird ein anderer Raum jenseits der Leinwand hörbar. Anstatt die Illusion vollständig zu zerstören oder die Emotion auszulöschen, wird ein alternativer Illusionsraum erzeugt.

Anwesenheit und Abwesenheit, Einfühlung und Reflexion, Distanz und Nähe: Alle formalen Fragen, die Byrne ins Spiel bringt, können als Probleme interpretiert werden, mit denen sich die Geschichtsschreibung auseinandersetzen muss. In *AN UNTITLED ACTING EXERCISE* erleben wir mit, wie Fragen der Darstellung und Rekonstruktion von vergangenen Ereignissen und Dokumenten als Fragen der Form und Technik neu formuliert werden.

Dies hat Konsequenzen auf allen drei Ebenen, auf denen das Stück spielt. Für den Schauspieler bedeutet es, dass er sich in

⁵ Byrne beschreibt den beabsichtigten Effekt wie folgt: „In practice the pattern is that when there's a projected image – i.e. when the actor is acting, the sound mix is quite binary – he is interviewed by the other character (the psychiatrist off-camera) with voices coming from the direction of the screen, or from behind the viewer, as appropriate depending on who is speaking. When there is a cut in the drama, the shutter instantly cuts the projection beam, and the room is immediately blackened. At the same instant, the audio mix moves from a binary mix to a surround sound cacophony, with actors, director, crew, etc. all talking over each other from all directions. The reverse happens when the director shouts ‚Action‘.“ E-Mail an den Autor, 5.4.2011.

zwei verschiedenen Registern des Schauspiels wiederfindet. Die Übung wird zu einem expliziten Disput zwischen Brechts und Stanislawskis Konzepten des Schauspiels, oder zwischen Absorption und Theatralität.⁶ Für das historische Dokument – die Zeugenaussage des Nazi-Kriegsgefangenen – bedeutet es, dass es quasi ein Doppelleben in der Vergangenheit und der Gegenwart führt. Es ist sowohl zitiert als auch inszeniert, gelebt und geprobt, als Probe ausgestellt und als Erfahrung animiert. Für den Betrachter schließlich bedeutet es, dass er nicht nur intellektuell Zeuge dieses Oszillierens von Dokument und Auf-führung wird, sondern dass er in strukturell identische Modi des Eintauchens und der Distanzierung verwickelt wird.

III.

Warum eignet sich das Medium Film besonders gut für Byrnes Projekt? Eine Antwort ist, dass „lens-based media“, und insbesondere ihre zeitbasierten Beispiele, divergierende und oft widersprüchliche Dynamiken kombinieren. Mehr als andere Medien erlauben sie Annäherungen an das historische Material und Gesten der Distanz und Reflexion zugleich. „The images on the screen,“ so Gilberto Perez, „carry in them something of the world itself, something material, and yet something transposed, transformed into another world [...]. Hence both the peculiar closeness to reality and the no less peculiar suspension from reality.“⁷ Mit anderen Worten: Sie kontaminieren den Involvement-Effekt mit potenziellen Brüchen und Verfremdungsmomenten. Diese Unreinheit ist es, die Perez den Film als „material ghost“ bezeichnen lässt und was ich als den promiskuitiven Charakter des Mediums charakterisieren wür-

⁶ Byrne erwähnt in der oben zitierten E-Mail Michael Frieds berühmte Dichotomie.

⁷ Perez, „Film and Physics“, in: *Gilberto Perez: The Material Ghost*, S. 28.

de.⁸ Wenn dies für die filmische Repräsentation im Allgemeinen gilt, können spezifische Formen der Promiskuität entlang der verschiedenen Stadien des filmischen Prozesses unterschieden werden.

Film und Video können in ihrem technischen Modus der Erfassung und Projektion von Wirklichkeit entweder nach Genauigkeit und Treue streben (d.h. zur Übertragung und Speicherung einer bewegten Wirklichkeit) oder die Kräfte der Abweichung, Veränderung und Verfremdung des Aufgezeichneten verstärken (d.h. den Prozess der Bearbeitung und Projektion). Unabhängig von der Verwendung des Mediums ermöglicht das bewegte Bild als aufgezeichnetes und montiertes Fragment stets beide Wege. Film, so könnte man sagen, befindet sich auf halbem Weg zwischen dem Naturalismus fotografischer Reproduktion und den formalen Möglichkeiten von Kamerabewegung, Schnitt und Präsentation. Auf der Ebene des gefilmten Materials beinhaltet die Struktur von diskreten Takes, Sequenzen und anderen semantischen oder syntaktischen Einheiten eine Logik, die der kontinuierlichen Fragmentierung stets neue, provisorische Kohärenz entgegensetzt. In allen Arbeiten Byrnes, die auf Zeitschriftenartikeln basieren, sind die rekonstruierten Gespräche in kleinere, modulare Teile aufgegliedert, die in unterschiedlichen Kombinationen zusammengesetzt werden können. In *NEW SEXUAL LIFESTYLES* werden diese Teile durch Zwischentitel getrennt, die die im *Playboy*-Panel von 1973 gestellten Fragen anzeigen; in 1984 *AND BEYOND* werden sie in unterschiedliche architektonische Kontexte gesetzt. Die modulare Struktur, die den Kapiteln einer DVD entspricht, macht eine Aussage über die Welt, die darge-

⁸ Ich borge den Begriff „Medienpromiskuität“ von Tom Gunning, der ihn verwendet, um die Beteiligung des frühen Kinos an heterogenen Arten der Bildproduktion zu beschreiben. Er bezieht sich auch auf die komplizierte Position des Mediums zwischen Indexikalität, Bewegung und Projektion. Tom Gunning, „Moving Away from the Index: Cinema and the Impression of Reality“, in: *differences* 18 (2007), S. 29–52.

stellt wird: Es ist eine unvollständige Welt, ein Ausschnitt aus Ausschnitten, das Ergebnis einer bewussten Auswahl. Diese Haltung wird in der Ausstellungssituation auf verschiedenen Monitoren, die Byrne für mehrere seiner Arbeiten gewählt hat, aufgegriffen und verstärkt. Auf den ersten Blick scheinen alle Monitore das gleiche Material zu zeigen, doch bei näherem Hinsehen zeigt sich, dass die Versionen unterschiedlich sind; diese konstitutive Offenheit lässt die Besucher*innen im Unklaren darüber, ob sie das komplette Werk gesehen haben. Unterscheidet sich das auf den Monitoren gezeigte Material nur in Länge und Schnitt? Oder haben wir es insgesamt mit unterschiedlichen Takes verschiedener Instanzen der „Rekonstruktion“ zu tun?

Die Auftrennung und Darstellung auf Monitoren und Kopfhörern hat noch eine weitere Implikation: Indem sie den Ein- und Ausstieg an allen Punkten erlaubt, gibt Byrne eine Antwort auf das ungelöste Problem, wie man die zerstreuernden Fliehkräfte der Galerie mit den widersprüchlichen Anforderungen zeitbasierter Videoarbeiten produktiv macht.⁹ Alternativ zum kurzen Loop und seiner konstitutiven Schließung, aber auch anders als das traditionelle Ein-Kanal-Video und sein lineares Zeitregime, handelt es sich um eine dritte, offene Form, die das Material im Raum ausbreitet, anstatt es zeitlich zu fixieren.

Film und Video unterscheidet von Malerei oder Fotografie, dass sie nur als ein Ensemble von Elementen existieren, als ein funktionierendes System, das aus mehreren Apparaten besteht. Es gibt die Kamera/Linse (mit ihrer Fähigkeit, zu registrieren und zu dokumentieren, ihrem Sog in Richtung Realität), den Filmstreifen/das Videoband (mit seinen vielfältigen Möglichkeiten, fiktionales Material aus der Realität herauszuschneiden) und die Projektion/Präsentation (mit ihrer Fähigkeit, das

⁹ Für eine polemische Darstellung des Zeitregimes des Museums siehe Peter Osborne, „Distracted Reception: Time, Art and Technology“, in: Jessica Morgan (Hg.), *Time Zones. Recent Film and Video*, London: Tate Publishing 2004, S. 66–75.

Eintauchen des Zuschauers in die Realität/Fiktion zu verstärken oder zu blockieren). Falls es sinnvoll ist, weiterhin von Medienspezifität zu sprechen, dann müsste der Begriff der Tatsache Rechnung tragen, dass die Spezifität zwischen den Apparaten und Operationen verteilt ist.

IV.

Gerard Byrnes Arbeiten führen vor, dass jede Installation anders mit dieser Promiskuität des Mediums umgeht und eine neue Balance zwischen den beiden Polen findet. Ein kurzer Blick auf die auf Monitoren gezeigte Arbeit *SUBJECT* (2009) zeigt, wie Fragen des Mediums verhandelt werden, wenn ein bestimmter Ort, ein historischer Zeitraum und eine Reihe von Dokumenten ins Spiel kommen. *SUBJECT*, erneut mit Christopher Doyle an der Kamera, greift Themen von Byrnes früheren Arbeiten auf, indem es sich wiederum auf ein vorgefundenes Script stützt und sich mit einem modernistischen Moment – der architektonischen und technischen Modernisierung der Universität von Leeds in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre – auseinandersetzt. Diesmal besteht das Drehbuch jedoch nicht aus einem bestimmten Interview oder Gespräch, sondern aus verschiedenen schriftlichen Quellen, die aus dem Universitätsarchiv stammen. Im damals gebauten brutalistischen Teil des Campus sprechen mehrere junge Menschen – dieselben Schauspieler in mehreren verschiedenen Rollen – über ihr Leben. In einem Fernsehstudio wird ein Regiestudent zu seiner Inszenierung von Bertolt Brechts *Mutter Courage* befragt, Gedichte von Ted Hughes werden rezitiert, Schüler werden mit sprachlichen Fragebögen konfrontiert, in einem Radiostudio sind einige 15-Jährige (gespielt von älteren Schauspielern) unsicher, ob sie über Krieg, Angst, Tod oder die Beatles sprechen sollen. Was über die Dauer der Arbeit wahrnehmbar wird, ist

ein offener diskursiver Raum, der in diesem besonderen Milieu, zu dieser besonderen Zeit und in diesem besonderen Kontext möglich wurde – und der 40 Jahre später in dieser Form nicht mehr existiert.¹⁰

Wie in *NEW SEXUAL LIFESTYLES* und *1984 AND BEYOND* sind Veränderungen im Sexualverhalten zentral für den kulturellen Wandel, der in *SUBJECT* nachgezeichnet wird. In diesem Fall ist der naheliegende Begriff nicht Promiskuität, sondern Freizügigkeit. Das wiederum mag an die Freizügigkeit des Mediums Film erinnern: „Present and past, [...] fiction and documentary, drama and narrative: these are different aspects of the film medium, different ways in which it can behave.“¹¹

¹⁰ In einer E-Mail beschreibt Byrne seine Arbeit wie folgt: „Leeds had ambitions to use TV as a teaching tool. They had some great old-period television and radio studios, which we used for the filming. The irony of that is that these facilities still exist at the university because there has been no further investment in the technology since then. During the approximately two years of gestation of the project, the university authorities systematically dismantled the whole campus from the 1960s, section by section, whilst I was trying to figure out a response to its legacy.“ E-Mail an den Autor, 18.4.2011.

¹¹ Perez, „The Documentary Image“, in: *Gilberto Perez: The Material Ghost*, S. 37.



Voyage(s) en utopie, Jean-Luc Godard, 1946–2006, à la recherche d'un théorème perdu, Paris, Centre Pompidou, 11. Mai bis 14. August 2006, Ausstellungsansicht

LAST EXIT UTOPIA

JEAN-LUC GODARDS IMAGINÄRES MUSEUM

Auf dem Titelblatt der April-Ausgabe der *Cahiers du cinéma* ist über den groß gedruckten Worten CINÉMA AU MUSÉE links neben Laetitia Casta der Satz „Godard occupe Beaubourg“ zu lesen; eine Formulierung, die das Verhältnis zwischen Godard und dem prominentesten Ausstellungsort für moderne Kunst in Frankreich, dem Pariser Centre Pompidou (Beaubourg), unbestimmt ließ. Der Satz erlaubt verschiedene Übersetzungen: „Godard beschäftigt Beaubourg“, so wie ein undurchsichtiger Fall einen Kommissar beschäftigt oder eine seltene Krankheit einen Arzt. Oder aber: „Godard besetzt Beaubourg“, was den Filmemacher zum Eindringling macht, dessen Einzug ins Museum nicht so reibungslos verläuft, wie es sich der Vermieter gewünscht hat.

Im Rückblick ist klar, warum die *Cahiers*-Überschrift ironisch-mehrdeutig und die Artikel im Heft raunend bis unpräzise gerieten. Bis unmittelbar vor der Ausstellungseröffnung im Mai wusste niemand, was in den drei geräumigen Hallen der Galerie Sud zu sehen sein würde, und auch die Eröffnung selbst verzögerte sich um zwei Wochen. Man hat in vielen Artikeln nachlesen können, wie die Konzeption der Ausstellung sich seit 2003 mehrfach veränderte, bis nach allerhand Rangeleien Dominique Païni, der das Projekt initiiert hatte und kuratorisch betreute, Anfang des Jahres das Handtuch warf und sich endgültig mit dem Filmemacher zerstritt, mit dem er seit Jahrzehnten befreundet war.¹ Die schließlich in Abwesenheit

¹ Neben Païnīs Text über die Phasen der Zusammenarbeit in der Aprilausgabe der *Cahiers* empfehlen sich die Artikel in *Le monde* (Clarisse Fabre: „Comment Jean-Luc Godard s'est disputé avec son commissaire d'exposition“; 23. April), *Télérama* (Aurélien

Godards und, wenn man so will, ohne Eröffnung eröffnete Ausstellung trug mit *Voyage(s) en Utopie* nicht nur einen anderen Namen als bis zuletzt vorgesehen. Sie war auch binnen kürzester Zeit von Godard mit ein paar Technikern des Museums in Eigenregie aufgebaut worden. Von den *Collage(s) de France*, wie das Projekt ursprünglich hieß, blieben die von Godard und Anne-Marie Miéville gebastelten Raummodelle übrig, die im ersten der drei Räume aufgebockt und gestapelt sind und die trotz ihrer etwas unbeholfenen Verarbeitung unterschiedlichster Materialien, trotz der schiefen Wände und unsauber verklebten Plexiglasfronten, trotz der falschen Proportionen und improvisierten Miniaturmaschinchin einen fast rührenden Eindruck davon vermitteln, wie die *Collage(s)* hätten aussehen können. Neun Räume waren geplant, in denen Möglichkeiten des Bildes in mythisch-mechanische Landschaften übersetzt werden sollten. Ein mannsgroßer rotierender „Wunderblock“ über dem Konterfei Freuds ist in einem Modell zu erkennen, in einem anderen steht ein Spielzeugauto zwischen Gittern in der Nähe einer großen Filmspule, in der sich ein Filmstreifen flatternd ins Leere dreht. Im tatsächlichen Maßstab wäre eine begehbare, kinetische Skulptur entstanden, in der die bewegten Bilder zu anderen Denk- und Dingbewegungen in Beziehung gesetzt werden sollten; ein Rückblick auf die mythisch-mechanische Geschichte und Vorgeschichte des Kinos.

Technisch zu kompliziert und zu teuer, erläutert das Centre Pompidou am Eingang auf einem Schild, warum statt der vorgesehenen „Archäologie des Kinos“ (so der Untertitel der *Collage(s)*) nun „A la recherche du théorème perdu“ (so der Untertitel der *Voyage(s)*) zu sehen ist. Godard streicht beide

Ferenci: „Sauve qui peut (l'expo)“; 22. April). Ein kurzer Überblick auf Deutsch auch im *Film-Dienst* (Wilfried Reichart, „Eine Zeitreise. Jean-Luc Godard im Pariser Centre Pompidou“, Ausgabe 12 (2006)). Eine präzise Beschreibung der Räume samt einer Skizze ist in der Ausgabe 40 (2006) von *Senses of Cinema* zu finden (Alex Munt, „Jean-Luc Godard Exhibition. Travel(s) in Utopia, Jean-Luc Godard 1946–2006, In Search of a Lost Theorem“).

Begründungen mit einem dicken Filzstift durch und lässt nur die „künstlerischen Differenzen“ stehen. Es bleiben neun Begriffe, die Godard nun – im mittleren Raum, der an der Stirnwand mit „Hier“ („Gestern“) bezeichnet ist und zwischen „Avant-Hier“ („Vorgestern“) und „Aujourd’hui“ („Heute“) liegt – als Bildunterschriften auf Ausschnitte aus seinen eigenen Filmen bezieht, anstatt sie zu ganzen Räumen auszubauen: „Allegorie“, „Bild“, „Metapher“, „Pflicht/Hausaufgaben“ (im Französischen *devoir*), „Unbewusstes“, „Parabel“, „Träumerei“, „Montage“, „Geschichte/Fabel“. „La preuve par neuf“ nennt er das Verfahren. In der Mathematik ist das die Bezeichnung für einen arithmetischen Beweis.

Der Titel des ursprünglichen Konzepts erinnerte an einen anderen Ort als das Museum. Ob Godard sich ernsthaft darum bemühte, am Collège de France Vorlesungen über das Kino und die Geschichte zu halten, ist weniger wichtig als die Tatsache, dass er nicht den Kunstraum, sondern den des diskursiven Nachdenkens und des Theoretisierens gesucht hat; nicht die Ausstellung, sondern die Vermittlung im Hörsaal. Am Collège de France, das im 16. Jahrhundert als Gegeninstitution zur Sorbonne gegründet wurde und seit damals den Leitsatz „docet omnia“ („lehrt alles“) vertritt, hielten Roland Barthes, Michel Foucault, ein knappes Jahrhundert früher auch Henri Bergson ihre Vorlesungen. Godard hätte dort Kino und Geschichte lehren wollen. Noch heute irrt eine Pressemitteilung durch das Internet, in der der Filmemacher beschreibt, wie er sich die Präsentation dort vorstellte.² Eine experimentelle Beweisfüh-

² „Collage(s) de France“ ist als Zusammenarbeit zwischen der *Cinéthèque du Frensnoy* im nordfranzösischen Tourcoing und dem *Centre Pompidou* begonnen worden. Tatsächlich haben 2004/2005 via Webcam einige Gespräche zwischen Godard in Rolle und verschiedenen Filmdenkern in Tourcoing (Nicole Brenez, Jean Douchet u.a.) stattgefunden, deren gefilmtes Material von Godard mit anderem Filmmaterial montiert werden und zu monatlich einem Film (insgesamt 9 Filme) führen sollte. Ob Godard an diesen Filmen weiterarbeitet, ist unklar. In der Ausstellung war lediglich ein neuer Film – *VRAI FAUX PASSEPORT* – zu sehen, der an sehr versteckter Stelle und

rung schwebte ihm vor, in der die Bilder des Kinos denselben Status gehabt hätten, den für Antoine Lavoisier oder Marie Curie die chemischen oder physikalischen Stoffe hatten, „die es ihnen erlaubten, Experimente durchzuführen und nicht nur zu zeigen, wo der Schlüssel zu bestimmten Problemen ist, sondern auch, wo das Schloss sich befindet“.

Die Vorlesungen sind nicht zustande gekommen, und in der Ausstellung bekommt der Besucher weder einen Schlüssel noch das Schloss zu sehen. Er wird zuallererst, noch bevor er den ersten Raum („Vorgestern“) betritt, von einem Durcheinander von Stimmen und Tönen empfangen. Weit aufgedreht sind die Lautsprecher,³ sie hören, wie hinter einer Sichtschutzwand zu sehen ist, zu zahllosen Flachbildschirmen unterschiedlichster Größe. Der kleinste ist so groß wie eine Streichholzschachtel, die größeren entsprechen den Modellen, zu deren merkantiler Durchsetzung zeitgleich zu Godards Ausstellung die Fußballweltmeisterschaft diente. Ein paar davon liegen im zweiten Raum kaputt in der Ecke, andere hängen an den Wänden, liegen auf Tischen, einer ist im dritten Raum („Heute“) ans Kopfende eines Bettes gelehnt.

Auffällig ist: Es gibt kein einziges projiziertes Bild zu sehen; für jemanden wie Godard, dessen Name wie kein anderer sich mit der Geschichte des Kino-Bildes verbindet, ist das bemerkenswert. Was es genauso wenig gibt, sind Kopfhörer, abgetrennten Zonen oder Black Boxes. Die Musik, Dialoge und Geräusche aus zahlreichen Godard-Filmen oder Filmen aus seinem kinematografischen Kanon überlagern sich lautstark, während im Hintergrund eine eingezäunte Modelleisenbahn unermüdlich zwischen Raum 1 und 2 pendelt, um Orangen,

ohne Ton auf einem Monitor lief und regelmäßig im Rahmen der Retrospektive gezeigt wurde.

³ Bei einem zweiten Besuch der Ausstellung eine Woche später waren die Bildschirme wesentlich leiser eingestellt. Auch einige kleinere Exponate an den Wänden waren durch andere ersetzt. Offenbar veränderte sich die Ausstellung im Laufe der Zeit zumindest in Details.

Tennisbälle und Zigarren von A nach B – aus dem Arrangement der Räume lässt sich lesen: vom 19. ins 20. Jahrhundert und zurück – zu transportieren.

Dass das Kino mittlerweile im Museum „angekommen“ ist wie vor 110 Jahren der von den Lumières gefilmte Zug im Bahnhof von La Ciotat, dokumentiert parallel zu Godard und noch bis Januar 2007 die Ausstellung *Le mouvement des images* drei Stockwerke höher, zu der sich *Voyage(s) en Utopie* wie ein widerborstiges Gegenmodell verhält. *Le mouvement des images* ist nicht ganz so handzahn wie die *Renoir/Renoir*-Publikumsshow, mit der die Cinémathèque Française im Herbst 2005 nach ihrem Umzug in den Gehry-Bau in Bercy neu eröffnet hatte. Dort setzte man ganz auf motivische Ähnlichkeiten zwischen den Ölbildern des Vaters Auguste und den Filmen Jean Renoirs. Hier ein Mädchen auf einer Schaukel, dort, Überraschung: ein Mädchen auf einer Schaukel. Hier beinschwingende Can-Can-Tänzerinnen, dort: ja, genau. Die beiden großen Namen gepaart mit dem Magnetismus der „Originalen“ führten zu einer faden Verdopplung, die den Blick für die Unterschiede zwischen Malerei und Film eher einebnete, als ihn zu schärfen.

Le mouvement des images vermeidet zwar den inhaltistischen Kurzschluss, der die beiden Renoirs ins Abseits redundanter Konfigurationen laufen ließ. Hier sind es formale Kriterien wie Projektion, Erzählung, Montage oder „Défilement“ (ein schwer zu übersetzender Begriff, der das Vorbeiziehen von Bildern ebenso wie von Dingen oder Menschen meint und von Serge Daney auch anhand der Filme Godards theoretisiert wurde),⁴ nach denen das Bildarchiv des 20. Jahrhunderts neu sortiert wird. Kurator Philippe-Alain Michaud entscheidet sich für eine zugegebenermaßen elegante, andererseits jedoch allzu reibungslose Appropriation der Kinogeschichte für eine umfas-

⁴ Vgl. Serge Daney, „Vom défilement zum défilé [1989]“, in: ders., *Von der Welt ins Bild. Augenzeugenberichte eines Cinephilen*, hg. von Christa Blümlinger, Berlin: Vorwerk 8 2001, S. 267–274.

sendere Bildhistorie des 20. Jahrhunderts. Schon dem Titel nach ist es Programm, das Kino zulasten all dessen, was auf der Tonspur passiert, auf seine Bilder festzulegen, um es möglichst passgenau in eine Geschichte der Malerei einordnen zu können. Selbst bei Filmen wie Len Lyes RHYTHM oder Matthias Müllers HOME STORIES, deren Funktionieren sich der Dramaturgie und Taktung von Geräuschen und Musik verdankt, ist lediglich ein kaum hörbarer kleiner Lautsprecher irgendwo versteckt.

Dass an *Renoir/Renoir* ebenso wie an *Le mouvement des images* und Godards *Voyage(s)*-Ausstellung gleichermaßen die Konvergenz von bildender Kunst und Kino abgelesen werden kann, ist Ausdruck dafür, wie unbestimmt diese Zone immer noch ist. Es ist aber auch ein Indiz für die immense Absorptionskraft des Kunstkontexts, der als der einzige finanzkräftige Agent im kulturellen Feld in den letzten Jahren Akteure und Themen aus den theorieaffinen Disziplinen der Universitäten ebenso an sich zieht, wie er sich die narrativen Kapazitäten des filmischen Bildes begierig aneignet, die vorher an das Kino gebunden waren.

Godard hat kein Interesse an einer Bearbeitung der Kunst/Kino-Differenz. Weder will er einen Vorschlag zur Analyse des Kinos im Kunstraum machen, wie dies Anfang des Jahres Harun Farockis und Antje Ehmanns *Kino wie noch nie*-Ausstellung in der Generali Foundation tat, die demnächst in der Berliner Akademie der Künste gezeigt wird. Noch geht es ihm darum, die Bilder des Museums mit seinen Filmen in Verbindung zu bringen. Zu Letzterem besteht schon allein deshalb keine Veranlassung, weil das Museum als Denkfigur in Godards Filmen schon immer eine Rolle spielte: die Picasso-Postkarten in *A BOUT DE SOUFFLE*, das Musée imaginaire aus Ansichtskarten, das Michel-Ange und Ulysse in *LES CARABINIERS* als Kriegsbeute mitbringen, der Wettlauf durch den Louvre in *BANDE À PART*, die Tableaux vivants in *PASSION*: Wollte man

Godards Verhältnis zur Malerei ausloten, wäre eine Relektüre dieser und anderer, gerade zugänglich gemachter Filme zweifellos ergiebiger als ein Besuch der Ausstellung.⁵

Trotz dieser Abkopplung von der Kunst/Kino-Debatte kann Godard es allerdings nicht vermeiden, dass seine Kino-Ausstellung ihrerseits als Kunst rezipierbar ist. Gerade weil sich der Filmemacher offensiv gegen die üblichen Präsentationsformen stellt, mit der Filme im Museum oder der Galerie präsentiert werden, übernimmt die Ausstellung selbst auf eine etwas krude Art den Gestus des Unfertig-Chaotischen, Baustellenhaften, wie er spätestens seit den 1960er Jahren zum gängigen Repertoire der Kunst gehört. Unter das Bett, das im ersten Raum in der Ecke steht, ist Schutt gekehrt, als habe der Hausmeister am Vormittag vor der Eröffnung die offensichtlichsten Spuren der Arbeit aus dem unmittelbaren Blickfeld verbannen wollen. Allerorten sind die Produktionsbedingungen nach außen gestülpt, man sieht Kabelgewirr zwischen den Rigidswänden, Steckdosen hängen an einer Wand herunter. Dies verdankt sich keiner ausdrücklichen Auseinandersetzung mit Positionen der zeitgenössischen Kunst. Eher kommt dem Besucher das Prinzip der Bricolage in den Sinn, zumal zufällig auf einem der live geschalteten Fernsehschirme im dritten Raum der Baumarkt als die Pilgerstätte des Durchschnittsfranzosen beschrieben wird. „Heutzutage ist der Bastler jener Mensch, der mit seinen Händen werkelt und dabei Mittel verwendet, die im Vergleich zu denen des Fachmanns abwegig sind“, hat Claude Lévi-

⁵ Auf der DVD, die dem von Nicole Brenez und anderen edierten Buch zur Ausstellung beiliegt, befinden sich *LETTRE À FREDDY BUACHE*, *MEETING W.A.* und einige Arbeiten, die Godard in den 80er Jahren für Marithé und François Girbaud produziert hat. *THE OLD PLACE*, den Godard und Miéville 1998 im Auftrag des MoMa drehten, und *LIBERTÉ ET PATRIE*, der Beitrag der beiden für die Expo Suisse 2002, sind zusammen mit *L'ORIGINE DU XXI^e SIÈCLE* und *JE VOUS SALUE, SARAJEVO* auf der ersten DVD zu finden, die Godards musikalischer Wahlverwandter Manfred Eicher auf seinem ECM-Label herausgebracht hat.

Strauss über den Bricoleur geschrieben, in einer Zeit allerdings, in der es noch keine Baumärkte gab.

Dieser letzte Raum ist aufgrund seiner Beschriftung und in der Abfolge der drei Säle als der interpretierbar, der für das 21. Jahrhundert steht. Es ist der nüchternste, kühlsche und hellste der drei; der, in dem sich das Kino durch die Glasscheiben nach außen öffnet (und damit zugleich aufhört, Kino zu sein). Die Flachbildschirme liegen auf Tischen oder ersetzen ein Kopfkissen, sie lassen Soldaten aus dem Hubschrauber in unsere Träume purzeln (BLACK HAWK DOWN) oder erinnern den Zuschauer per Videotext daran, dass er für den Zugriff auf einen Fernsehsender zahlen müsse. Auf einem Küchentisch ist eine einigermaßen verblüffende TV-Game-show zu verfolgen, in der gestählte Jungs sich um die Wette mit Blow jobs versorgen. Es geht also um das Obszöne, das Käufliche und Verkäufliche, kurz: das Gegenteil des Kino-Bildes. In seinem gerade im Kunst-Kontext gern zitierten Text über den Golfkrieg hat Serge Daney den Vorschlag gemacht, in diesen Fällen nicht vom „Bild“, sondern vom „Visuellen“ zu sprechen: „Das Visuelle ist ohne Gegenschuß, nichts fehlt ihm, es ist in sich geschlossen, eine Endlosschleife, etwa so, wie ein pornografisches Schauspiel nur die ekstatische Überprüfung des Funktionierens der Organe ist und nichts weiter.“⁶

Die systematische Grenze, die Daney zwischen dem Kino-Bild und dem Visuellen zieht, ist in den „Voyage(s) en Utopie“ räumlich verwischt. Trotzdem ist nicht zu übersehen, dass die Reise für Godard bergab verläuft und das Visuelle sukzessive die Kontrolle übernimmt. Wäre der erste Raum als der des magischen, projizierten Bildes aufzufassen, von dem die Modelle noch Spuren erkennen lassen, sind die Flachbild-Ausschnitte, die im zweiten Raum für die Leuchtkraft des Kinos stehen – JOHNNY GUITAR, Welles' DON QUIJOTE oder Paradja-

⁶ Daney, „Montage unerlässlich“, in: ders., *Von der Welt ins Bild*, S. 205.

novs FARBE DES GRANATAPFELS – schon vom Bildschirm als Agenten des Visuellen inkorporiert. Im dritten Raum hat es ganz die Regie übernommen.



EARLY MONTHLY SEGMENTS, 1968–70/2002, Regie: Robert Beavers

COLORED LIGHT

FILME VON ROBERT BEAVERS IN WIEN

„Robert Beavers’ film language is curiously close to the crystalline qualities of stones and minerals“, schreibt Jonas Mekas 1970 in einer Einführung zu Notizen des Filmemachers – „in shapes, in tones, in feeling, in quality“. Auch wenn Beavers zu diesem Zeitpunkt erst 21 Jahre alt war, konnte er bereits auf ein Werk von zehn Filmen zurückblicken. New York und den Avantgarde-Kreisen des New American Cinema hatte er drei Jahre zuvor den Rücken gekehrt, gemeinsam mit Gregory Markopoulos lebte und arbeitete er in Europa. In Brüssel, Florenz, Berlin, der Schweiz und, immer wieder, in Griechenland. All diese Orte haben mehr als nur Spuren in den Filmen des US-Amerikaners hinterlassen. Ihre Bauwerke und Landschaften, ihre kunstgeschichtliche Vergangenheit, ihr Licht und ihre Töne und Farben sind das Gewebe, aus dem seine Filme bestehen. Noch einmal Mekas: „So here is Robert Beavers, a Film-Maker as a Young Artist, giving us work after work after work, and this work is not like anything any other film artist has given us.“¹

Wer sich ein Bild von Beavers’ Filmen machen wollte, hatte dazu bis vor knapp zehn Jahren kaum je Gelegenheit. Der Filmemacher zeigte sein Werk in den siebziger und achtziger Jahren nur selten. Er konzentrierte sich stattdessen darauf, alle bisherigen Einzelarbeiten mit Blick auf einen übergreifenden Zyklus zu überarbeiten, den er 2002 abgeschlossen hat und der seitdem an wenigen Orten zu sehen war. Dafür hat er die Bilder neu geschnitten, verdichtet, und – in einem nächsten, von der Bildarbeit getrennten Arbeitsschritt – neue Tonspuren aufge-

¹ Jonas Mekas, „Introduction to the Work of Robert Beavers“, in: *Robert Beavers: Still Light. Film Notes & Plates*, Florenz: Il Torchio 1970, o.S.

nommen und montiert, für die er viele Schauplätze seiner Filme erneut aufsuchte. Am Ende dieses Prozesses steht die Arbeit *My Hand Outstretched to the Winged Distance and Sightless Measure* (1967–2002), die 18 Filme mit einer Gesamtdauer von knapp sieben Stunden umfasst. Gemeinsam mit den beiden seitdem entstandenen *PITCHER OF COLORED LIGHT*, der 2007 im Kinoprogramm der *documenta 12* uraufgeführt wurde, und *THE SUPPLIANT* (2010) war dieses Werk nun, 40 Jahre nach Mekas' Eloge, im Österreichischen Filmmuseum in Projektionen zu entdecken, deren Intensität sich spürbar auf das konzentrierte Publikum übertrug.

Bild, Schnitt und Ton: Die Basisparameter filmischer Artikulation spielen in Beavers' Filmen auf eine Weise ineinander, deren Eigentümlichkeit nicht leicht zu beschreiben ist. Die Elemente mögen bekannt sein, ihr filmischer Aggregatzustand ist es nicht. So ist der Schnitt bei ihm häufig kein Schnitt im konventionellen Sinn, sondern ein anders dynamisierter, weniger punktueller Übergang. Anstelle des harten Aneinanders zweier Einstellungen schnellte das Bild oft als Ganzes aus dem Kader heraus, nach oben oder unten, vertikal, horizontal oder diagonal, weil Beavers den Objektiv-Revolver und damit die Kameraoptik während der Aufnahme dreht. Oder ein Teil des Bildfeldes blättert wie eine Buchseite um und klappt in den Bildraum hinein, wie in *FROM THE NOTEBOOK OF ...*, der 1971 wie ein Kompendium der bisher entwickelten Techniken eine erste Phase in Beavers' Arbeit zu Ende führte. Diese Verfahren öffnen ein ganzes Arsenal an Interpunktionen und Metrisierungen und führen zu einer Taktung, in der Bild und Schnitt nicht als Gegner, sondern als Komplizen aufgefasst sind.

Was zeigt Beavers? Ein Buch wird gebunden, die Seiten werden von Hand in den Rahmen gelegt und vernäht (*WORK DONE*, 1972/99), ein Steinblock wird beschlagen (*THE GROUND*, 1993–2001), ein Knopfloch mit geübten Nadelstichen umsäumt. Man

kennt diese oft einfachen, wie aus der Zeit gefallen handwerklichen Gesten und Verrichtungen oder glaubt sie zu kennen. Aber durch die insistierende Wiederholung der einzelnen Motive, durch Rhythmisierung, Klang² und immer neue Modulationen von Zeit und Bewegung werden sie in Beavers' Filmen zu Anlässen eines nicht gekannten Staunens. Die Dinge sind das, was zu sehen und zu hören ist, aber sie sind auch (und zugleich) Elemente einer vollständig autonomen, rein kinematografischen Welt, die anders leuchtet als die Wirklichkeit. „Es kommen bei Beavers also auf magische und eigens hervorgehobene und hervortretende Art Dinge stets *gedoppelt* zum Vorschein: als sie *selbst* und als *gefilmt*“, schreibt Harry Tomicek in der Begleitpublikation zur Retrospektive. „Oder, brüsk gesagt: als Hand, Baum, Buch einerseits, als vom Film Erschaffenes andererseits. So verzweigt sich jede Arbeit Beavers' in die *Welt* und in den *Film*, um die von ihr getrennten Wirklichkeiten in einem gesuchten, hergestellten Maß erneut zu vereinen.“³

Diese zweifache Gravitation springt in den frühen Filmen besonders ins Auge, weil Beavers dort die Werkzeuge seines eigenen Handwerks mit ausstellt; die Bolex-Kamera, ihre Optiken und Linsen, zahllose bunte Filter und geometrisch zugeschnittene Masken, mit denen sich das Bildfeld während der Aufnahme teilweise abdecken lässt. Immer wieder sieht man den Filmemacher, wie er die Kamera einrichtet und modifiziert, wie er das Stativ in eine horizontal schwenkende Bewe-

² Oft begleiten Klänge wie das Umschlagen einer Buchseite, das Aufplattern einer Taube oder das Surren der Bolex-Kamera den Übergang von einer Einstellung zur nächsten. Mit fortschreitender Zeit, oft über mehrere Filme hinweg, werden diese konkreten Töne – ohne dadurch ihre Konkretion zu verlieren – zu akustischen Chiffren. Man vergisst die Taube, weil das Geräusch ihrer Flügel sich in ein Zeichen für „Einstellungswechsel“ verwandelt hat. Wenn dann, vier oder fünf Filme später, plötzlich synchron zum gleichen Geräusch tatsächlich eine Taube im Bild zu sehen ist, liegt darin ein Wahrnehmungsschock, der auf die Autonomie von Bild und Ton ebenso wie auf ihre mögliche Zusammenführung hinweist.

³ Harry Tomicek, „Leuchtendes Enden. Robert Beavers' Phänomenologie des Films“, in: Robert Beavers, *Die ausgestreckte Hand*, Wien: Österreichisches Filmmuseum 2010, S. 10.

gung versetzt (SOTIROS, 1976–78/96) oder Teile der Bildfläche abdeckt. Diese Thematisierungen des Filmemachens beabsichtigen jedoch nicht, einen Keil zwischen die Welt und ihre Aufzeichnung zu treiben und in dieser Geste das Medium – etwa aus ideologiekritischen Motiven – zu entzaubern oder zu sezieren. „The use of each concrete element of filmmaking has a value in itself as the means to reach a vital quality in the image and sound and not as a self-reflective gesture“, erläutert Beavers.⁴ Anders als in vielen Werken des strukturellen Films, in denen die reflexive Bewegung Ausdruck einer ikonoklastischen Negation ist, wird sie bei Beavers zu einer schöpferisch-vollen Geste, zum Ausdruck einer *éducation artisanal*. Wie das Buchbinden, das Nähen, die Arbeit des Steinmetzes ist das Filmen bei ihm vor allem ein Handwerk und eine Kunst, die nicht auf Zerstörung, sondern auf Herstellung abzielt.

Auch in den späteren Filmen des Zyklus, in denen Beavers auf die für die frühen Arbeiten typischen Bildmaskierungen verzichtet und die Selbstthematismierungen des Films nur sparsam einsetzt, ist die Erinnerung an die Gesten und das Handwerk anwesend. *THE HEDGE THEATER* (1986–90/2002): Aufnahmen eines Gehölzes zur Vogeljagd und Ansichten des Heckentheaters im Salzburger Mirabellgarten verbinden sich mit architektonischen Details an und in fünf Bauwerken des Barockarchitekten Francesco Borromini, darunter Sant'Ivo alla Sapienza in Rom. Beavers hat keine Scheu, seine Filme als ausdrücklichen Dialog mit den Werken von Borromini, John Ruskin, Leonardo da Vinci oder Paul Valéry anzulegen,⁵ aber diese Referenzen sind frei von allem Abgehobenen oder Prätentiösen. Ein Felsbach oder ein Dorfbewohner in Griechenland, ein

⁴ Robert Beavers, „Acnode“, in: *Robert Beavers, Die ausgestreckte Hand*, S. 17.

⁵ Am deutlichsten geschieht dies in *RUSKIN* (1975/1997), der nicht nur verschiedene Orte zeigt, die für John Ruskins Arbeit bedeutsam waren, sondern auch durch das wiederkehrende Motiv von Ruskins Buch *Unto This Last* (1860) strukturiert wird. Ähnlich eng bezieht sich *FROM THE NOTEBOOK OF ...* (1971/1998) auf die Notizbücher Leonardo Da Vincis und einen Essay Paul Valérys über den Renaissancekünstler.

Knopfloch oder ein Wasserhahn, ein karges Zimmer oder eine aufplatternde Taube in Florenz haben die gleiche kinematografische Präsenz wie die Namen und Werke aus der kulturgeschichtlichen Vergangenheit.

Die Verbindung zwischen Orten, Zeiten und Registern stellt – neben den geschilderten Verfahren – immer wieder „Die ausgestreckte Hand“ her, wie der Zyklus bei seiner Wiener Aufführung abgekürzt betitelt wurde. Oft ist es die Hand von Beavers selbst. Arbeitende und zeigende Hände, bittende oder empfangende wie die der kleinen Statue in *THE SUPPLIANT*, Beavers' jüngstem Film. Eine Faust, die sich wie in Selbstkasteiung auf die Brust schlägt, eine flache Hand, die ein Buch auf den Tisch klappen lässt. Hände, so kann man mit Blick auf das Gesamtwerk sagen, die ihre Impulse in Abgeschiedenheit und Konzentration, abseits von den Filmszenen der Metropolen, aus der Kultur- und Kunstgeschichte beziehen; die Eindrücke und Aufnahmen verdichten, organisieren und weitergeben.

Die Großzügigkeit und Bescheidenheit von Beavers' Werk ist nur unter klar definierten Bedingungen zu erfahren. Sie teilt sich vor allem dann mit, wenn man den Zyklus wie im Film-museum vollständig und in der Chronologie seiner Entstehung sieht. Man erkennt dann in *THE GROUND* von 1993–2001 die Ruine auf der Insel Hydra wieder, an der Beavers bereits 1967 für *WINGED DIALOGUE* Gregory Markopoulos gefilmt hatte, und spürt in der Rückkehr zu diesem inzwischen weiter zerfallenen Motiv die Trauer nach dem Tod des Partners. Die Intensität der Filme verlangt aber auch nach Aufführungsbedingungen, die in der Welt der Kinematheken und Kinos die Ausnahme und im Kunstbetrieb kaum je anzutreffen sind. Das Österreichische Filmmuseum, das nach dem Whitney Museum (2005), der Tate Modern (2007) und dem Pacific Film Archive (2009) die vierte Station war, an der Beavers' Zyklus vollständig gezeigt wurde, war nicht nur aufgrund seiner hohen Standards der Projektion

der ideale Ort. Es ist Beavers und seinen Filmen auch seit Jahrzehnten eng verbunden.

Bei der Vorbereitung der Retrospektive war im Archiv des Filmmuseums ein Brief entdeckt worden, der den Ausgangspunkt dieser Beziehung dokumentiert. Datiert auf September 1967, weist Gregory Markopoulos darin die beiden Direktoren und Gründer der Institution, Peter Kubelka und Peter Konlechner, auf den 18-jährigen Beavers und seinen ersten Film *THE SPIRACLE* (1966) hin, von dem sie eine Kopie für 200 Dollar erwerben könnten: „THE EXTRAORDINARY THING ABOUT MR. BEAVERS IS THAT HE HAS HAD NO OTHER FORMAL FILM TRAINING ... THAN PICKING UP A BOLEX REFLEX CAMERA AND SETTING TO WORK ... THOUGH VERY YOUNG HE SHOWS A KIND OF PERFECTION AND NOBILITY SELDOM SEEN IN THE NEW CINEMA: OR IN ANY OTHER CINEMA FOR THAT MATTER.“⁶

Es gehört zu Robert Beavers' Filmen, dass sie aufleuchten, strahlen, abtauchen in die Erinnerung. Ihre vollständige Abwesenheit außerhalb der Kinosituation ist die Rückseite der beispiellosen Bild- und Tonpräsenz, die sie in der Projektion entfalten. Sie sind nicht in Verleihprogrammen zu finden, kommerzielle DVDs oder Sichtungskopien existieren auf Wunsch des Regisseurs nicht. Entsprechend lassen sie sich auch weder in die installativen Räume noch in die Aufmerksamkeitsökonomien und Aggregatzustände zeitgenössischer Kunst konvertieren.⁷ Nicht zuletzt in dieser Widerständigkeit sollten sie für all diejenigen, die im Terrain zwischen Kino und zeitgenössischer Kunst agieren, von größtem Interesse sein.

⁶ Robert Beavers. *Die ausgestreckte Hand*, Wien: Österreichisches Filmmuseum 19.–28.11.2010. Herzlichen Dank an Alexander Horwath und Regina Schlagnitweit, die mir den Brief zugänglich gemacht haben.

⁷ Vgl. für Beavers' Haltung gegenüber Galerien, Museen und Filmfestivals das Gespräch zwischen ihm und Henriette Huldich und Chrissie Iles, „Frames of Mind: The Films of Robert Beavers“, in: *Artforum International*, September 2005, S. 284–289.

III. KURATORISCHE FRAGEN

Suchen

William Wegman: 'Two Dogs & Ball'

134.437 Aufrufe • 11.05.2010

621 MAG ICH NICHT TEILEN HERUNTERLADEN CLIP SPEICHERN

fischerpline 1410 Abonnenten

ABONNIEREN

The Art Institute of Chicago Film & Video Collection...
alsokolle - 2/7/23

- 1 Clown Torture - Bruce Nauman, 1987
dave godowsky 1:32
- 2 William Wegman: 'Two Dogs & Ball'
fischerpline 2:43
- 3 Stan Brakhage: DOG STAR MAN - PRELUDE
schummerloose 9:34
- 4 William Wegman Short Films
parealen 1:57
- 5 wavelength (1967)
tholgayson 9:54
- 6 Stan Brakhage - The Wonder Ring
urbanoncollection 5:37
- 7 RICHARD SERRA hand catching lead
TIMESTEREO 2:09
- 8 Bill Viola - Ancient Of Days (1979)
OrbinOz 10:28
- 9 Bruce Nauman, Good Boy, Bad Boy, 1985
artintelligence 2:44

William Wegman - Rsmarch

Alle Ähnlich Kürzlich hochgeladen

The Ten Shepsky Puppies Are Now 3 Days Old
Easterly Point
974 Aufrufe • vor 5 Tagen
32:35

Kevin B. Lee, *The Art Institute of Chicago Film & Video Collection as Found on YouTube*, Screenshot 2014

AGGREGATZUSTÄNDE BEWEGTER BILDER

I.

„Nicht versöhnt“ überschreibt Amy Taubin 1987 im Rückgriff auf einen frühen Film von Jean-Marie Straub und Danièle Huillet einen Text über das Verhältnis von Film und Video. Zwei kanonische Urszenen stehen am Beginn ihrer Gegenüberstellung: Maya Derens und Alexander Hammids 16-mm-Bolex-Film *MESHES OF THE AFTERNOON* (1943) einerseits, Nam June Paiks Entscheidung im Oktober 1965, sich seine erste tragbare Videoausrüstung zu kaufen, andererseits: „Paik's first tape shot as he returned home with his new acquisition, was of Pope Paul VI's visit to New York. He screened it that same night at the Cafe Au Go-Go.“¹

In beiden Fällen setzt die Verfügbarkeit von Aufzeichnungsmedien, hier 16 mm, dort Video, etwas in Gang, das retrospektiv – und, wie Taubin zugibt, weniger als historisches Faktum denn in Form einer schon damals oft kolportierten Legende – eine folgenreiche Geschichte begründet. Von Deren und Hammid lässt sich eine Linie zu den modernistischen Erforschungen des Mediums Film ziehen, die in den 1960er Jahren in den USA begannen und sich später im Umkreis diverser Bewegungen in London, Köln oder Wien fortsetzten. Paiks Begegnung mit der Videotechnik kann als einer von mehreren möglichen Ausgangspunkten für die postmoderne Auflösung medialer Grenzen gelten, die in einer zentrifugalen Bewegung auf die Vermischung und Hybridisierung unterschiedlicher Praktiken

¹ Amy Taubin, „Not Reconciled“, in: *Millennium Film Journal* 16/17/18 (Fall/Winter 1986/1987), S. 95–97, hier S. 95.

setzte. „Nicht versöhnt“ – das verweist auf die verschiedenen, oft divergenten und teils antagonistischen Entwicklungen der Experimentalfilmgeschichte hier, der Videokunst dort.

Die Dichotomie von Film/Modernismus und Video/Postmoderne ist allerdings nur um den Preis einer starken Vereinfachung zu haben; auch Paik hat mit Film gearbeitet – am bekanntesten im Fluxfilm *ZEN FOR FILM* (1964) –, und auch im zunächst genuin filmbezogenen Experimentierfeld, bei Peter Weibel und *VALIE EXPORT*, Malcolm Le Grice oder Richard Serra, spielt Video bereits früh eine zentrale Rolle. Schon in den 1960er und 1970er Jahren haben wir es also mit einer kontinuierlichen Pendelbewegung zwischen Phänomenen der Spezifik und solchen der programmatischen Vermischung zu tun. Dennoch bleibt die Frage virulent, wie angesichts einer zunehmenden Hybridisierung von Medien und der Kopräsenz denkbar unterschiedlichster Bewegtbilder im Ausstellungsraum und im Alltag über die je eigentümlichen Formen und Bedingungen der Bilder nachgedacht werden kann.

II.

Geht man von 1965 als einem plausiblen Geburtsmoment der Videokunst aus,² dann teilt Taubins Einschätzung ihre gut 50-jährige Geschichte in zwei Hälften. In Museen und Galerien begegnet den Besuchern und Besucherinnen Video zum Zeitpunkt ihres Textes, in den 1980er Jahren, noch weitgehend auf

² Zu den verschiedenen Gründungserzählungen der Videokunst und ihren jeweiligen Unschärfen vgl. Kathrin Becker, „40 Jahre Sammlung Video-Forum des Neuen Berliner Kunstvereins“, in: Marius Babias, Kathrin Becker und Sophie Goltz (Hg.), *Time Pieces. Videokunst seit 1963*, Köln: Walther König 2013, S. 30–41. Dort findet sich auch ein plausibles Argument dafür, eher mit dem Jahr 1963 als 1965 einzusetzen: „Die Datierung auf 1963 impliziert, dass die kritische Auseinandersetzung mit dem Fernsehen [...] einen wesentlichen Anteil an der Hervorbringung der Videokunst hatte und konstruierte eine legitimierende Kontinuität jenseits der Technologiegeschichte.“ (S. 31)

Monitoren – sei es als Abspielort für Videobänder und oft zusammengefasst zu Videoprogrammen in einem separaten Raum, sei es als skulpturales Element von installativen Anordnungen. Automatisch wird dadurch die Referenz an das Fernsehen aufgerufen, an zentrale Funktionen wie „senden“ und „empfangen“, an Zeitverhältnisse wie „live“, Genres wie Reportage und Dokumentation. Viele klassische Videoarbeiten aus der Frühzeit, etwa Richard Serras *TELEVISION DELIVERS PEOPLE* (1973) oder Joseph Beuys' *FILZ TV* (1966 als Aktion, 1970 zum Videobeitrag für Gerry Schums *FERNSEHAUSSTELLUNG II – IDENTIFICATIONS* adaptiert) greifen die Programmstruktur oder den „Flow“ des Fernsehens auf oder ironisieren kritisch seine Funktion als Massenmedium.

Die Differenzqualität gegenüber dem projizierten Filmbild liegt dabei historisch nicht nur in einer derartigen Auslotung des Nähe- und Distanzverhältnisses zum TV. Sie manifestiert sich auch in der radikal unterschiedlichen Bildgröße und dem damit verbundenen körperlichen Verhältnis zum Ort der Bilderzeugung. In Relation zum menschlichen Körper ist das projizierte Bild meist überlebensgroß, während das an sich kleine Bild des (TV-)Monitors an andere, größere und potenziell globale Bildströme angeschlossen werden kann: „Tempting though it might be to dally with the aesthetic pleasures of the projected image, there was no choice but to turn the gaze to the electronic screen“, schreibt Taubin, „to the site of artificial intelligence, to entertainment (television), and to global telecommunications, and to demand of them that they reflect upon themselves and thereby discover the possibility of, once again, the avant garde.“³

In den knapp 30 Jahren seit Taubins Text haben sich die Möglichkeiten und Parameter des Ausstellens von Video radikal verändert. Zwar steht auch der klassische Monitor weiter-

³ Taubin, „Not Reconciled“, S. 97.

hin als Dispositiv zur Verfügung, aber inzwischen wird er ergänzt um diverse andere räumliche und mediale Konstellationen. Von der großformatigen HD-Projektion über den Flachbildschirm in unterschiedlichen Größen und Arrangements bis hin zu Tablet, Smartphone oder Mini-Screen kommt prinzipiell jedes Abspielgerät infrage. Je nach Wahl ändern sich die evozierten Kontexte. Im einen Fall nähern sie Video dem projizierten Bild des Kinos (und bisweilen der Reklamewand) an, im anderen lassen sie an den Computerbildschirm oder andere entweder häusliche oder mobile Geräte denken und beziehen sich damit auf ein anderes Modell von Öffentlichkeit und andere Gebrauchsmodi. Noch dazu ist auch das Filmbild längst mobil geworden und geht – in digitaler Form – diverse Allianzen mit anderen Techniken ein. Film und Video sind, ausgenommen die auffallend vielen Künstlerinnen und Künstler, die in den letzten zehn Jahren offensiv mit analogem Filmmaterial arbeiten⁴ – in vielen Hinsichten ununterscheidbar geworden.

In dieser Gemengelage lässt sich bezweifeln, dass es sich bei Video überhaupt (noch) um ein Medium handelt. „How can video be a medium if it no longer has a central apparatus or machine, much less a specific form of aesthetic production or set of social or vernacular uses“,⁵ fragt Liz Kotz. Je nachdem, welche Komponente ins Zentrum rückt, eröffnen sich völlig unterschiedliche Kontexte. Selbst wer Video im engen, technischen Sinne als elektronisches Verfahren der Bild- und Tonaufzeichnung, -prozessierung und -wiedergabe definiert, sieht sich mit einer Vielzahl von Trägern zwischen frühen Halbzoll-

⁴ Zu denken ist hier an Künstlerinnen wie Tacita Dean oder Rosa Barba sowie das Künstlerpaar Sandra Gibson/Luis Recoder. Vgl. zu den Performance-orientierten oder skulpturalen Aspekten einiger Arbeiten Jonathan Walley, „Not an Image of the Death of Film: Contemporary Expanded Cinema and Experimental Film“, in: Alan Rees, Duncan White, Steven Ball, u.a. (Hg.), *Expanded Cinema. Art, Performance, Film*, London: Tate Publishing 2011, S. 241–251.

⁵ Liz Kotz, „Video Projection. The Space between Screens“, in: Tanya Leighton, *Art and the Moving Image. A Critical Reader*, London: Tate/Afterall 2008, S. 371–385, hier S. 382.

Systemen, U-Matic, Beta und VHS konfrontiert. In der paradoxen Bezeichnung DV ist die Grenze zwischen elektronischen Impulsen und digitalen Signalen bereits porös und der Begriff potenziell verlängert bis hinein in heutige HD-Praktiken. Nochmals anders stellt es sich dar, wenn statt des Aufzeichnungsträgers die Struktur des Bildes, die möglichen sozialen Praktiken oder, wie oben angedeutet, der Präsentationsmodus zum Kriterium werden.⁶

Kotz argumentiert, dass der Schritt vom Monitor zur Projektion in vielen Fällen damit einhergehe, dass die apparative Komponente verschwinde: „The shift to the wall as a pre-existing frame not only naturalizes the rectangle via architecture, but also effaces the extent to which the structure of the tableau remains embedded in the very technology of video. Replacing a small box – the monitor – with a larger one – the room – hardly allows one to escape from the logic of the apparatus.“⁷

Während der Monitor als technische Bedingung des Videobilds in Ausstellungen kaum zu übersehen ist und in seinem Charakter zwischen Requisit, Apparat und Skulptur oszilliert, habe die Projektion die Tendenz, ihre Gemachtheit zugunsten eines körper- und ursprungslosen Bewegtbilds unsichtbar zu machen. Tatsächlich ist bei zeitgenössischen Projektionen häufig unklar, ob von DVD, Blu-ray oder Festplatte abgespielt wird, mit welchen Dateiformaten, Codecs und Kompressionsverfahren man es zu tun hat.

Kotz schlägt angesichts der Vielzahl von Techniken, Praktiken und Gesten vor, von „momentary formations of ‚video‘“ zu sprechen;⁸ von eher situativen Konstellationen, von Aggregatzuständen, die sich temporär verdichten, um dann wieder flüs-

⁶ Vgl. zu den Experimenten zwischen Subjekt, Körper und Technologie insbesondere durch Videokünstlerinnen Sigrid Adorf, *Operation Video. Eine Technik des Nahsehens und ihr spezifisches Subjekt: die Videokünstlerin der 1970er Jahre*, Bielefeld: transcript 2008.

⁷ Kotz, „Video Projection“, S. 376.

⁸ Ebd., S. 382.

sig und flexibel zu werden. Als theoretische Position ist dies mehr als einleuchtend. In der institutionellen Praxis führt sie jedoch zu einer Reihe von Spanungsverhältnissen und Herausforderungen.

III.

Das Sammeln und Ausstellen von Videokunst ist von solchen Überlegungen unmittelbar betroffen. Wechselnde Aggregatzustände, das bedeutet, dass die Objektgrenzen dessen, was zu sammeln ist, unklarer sind als bei traditionellen Artefakten wie Malerei, Fotografie oder Skulptur. Wenn Video sich nicht in einem oder mehreren Gegenständen (Videoband, Abspielgerät, Screen, Raum) kristallisiert, sondern die temporäre Verknüpfung verschiedener Komponenten bezeichnet, heißt Sammeln weit mehr, als audiovisuelle Informationen zu archivieren. Das Sammlungsmandat kann sich nicht auf Bilder und Töne beschränken, sondern muss auch sicherstellen, das Bewusstsein komplizierter Aggregatzustände zwischen Produktion, Träger, Inhalt und Abspieltechniken verfügbar zu halten. Nicht nur Inhalte, sondern auch die Parameter ihrer Überlieferung und Präsentation müssen mitgesammelt werden. Je unterschiedlicher die Formate, Apparate und Techniken, die unter dem Begriff „Video“ archiviert werden, umso größer die konservatorischen und kuratorischen An- und Herausforderungen.⁹

Gerade bei älteren Arbeiten lässt sich ein Dilemma kaum vermeiden: Eine Videoarbeit aus den 1960er Jahren zu ihren damaligen Bedingungen zu konservieren, birgt das Risiko, sie

⁹ Das Projekt *40 Jahre Videokunst*, das sich 2005 vornahm, vier Dekaden von Videokunst zu sichern und zugänglich zu machen, hatte mit vielen dieser Herausforderungen zu tun. Vgl. etwa Dieter Daniels, „Video/Kunst/Markt“, in: Rudolf Frieling und Wulf Herzogenrath (Hg.), *40jahrevideokunst.de – Teil 1. Digitales Erbe. Videokunst in Deutschland von 1963 bis heute*, Ostfildern: Hatje Cantz 2006, S. 40–49.

nicht zeigen zu können, weil die Geräte und Techniken obsolet und kaum noch funktionsfähig sind. Dieselbe Arbeit stillschweigend in digitaler Form vorzuführen, wirft das Problem auf, sie vom Trägermaterial trennen zu müssen und damit ahistorisch zu verfahren. An welchem Punkt ist es legitim, sich vor allem auf die Inhalte einer Arbeit zu konzentrieren und ihre historischen Produktions- und Rezeptionsbedingungen einzuklammern? Will man die auf heute oft kaum noch zu rekonstruierenden Trägern produzierten Arbeiten präsent halten, bleibt oft keine andere Möglichkeit, als Bild und Ton in zeitgemäße, das heißt datenförmige Formen zu transferieren und konvertieren.

Zugleich erinnert die Konzentration auf den Inhalt auf beunruhigende Weise an das heute dominante Phantasma der Digitalisierung, deren Rhetorik mit bequemer Verfügbarkeit und einfachem Zugriff lockt, dafür aber die Bildinhalte (das Ikonische) zulasten seiner technischen, materiellen und medialen Kontexte (kurz: des Historischen) der Herstellung verabsolutiert. Mit solchen intrinsischen Spannungen lässt sich nur in einer Mischung aus kuratorischer Redlichkeit und Pragmatismus umgehen, indem man das Zeigen der Inhalte entweder mit der tatsächlichen Rekonstruktion der jeweiligen Aufführungspraxis verbindet oder auf eine Kontextualisierung setzt, in der die historischen Parameter so transparent wie möglich werden.

IV.

Es kommt noch eine weitere Komplikation hinzu: Das Sammeln und Ausstellen von Videokunst muss sich heute gegen eine schier unendliche Vielzahl von anderen Erscheinungsfor-

men bewegter Bilder behaupten.¹⁰ Stellte das Bewegtbild zu Beginn der Videokunstgeschichte die Ausnahme in der Menge existierender Bilder dar, ist es inzwischen zum Normalfall visueller Kultur avanciert. Es begegnet uns in unzähligen Größen, Spielarten und auf diversen Abspielgeräten und an den unterschiedlichsten privaten und öffentlichen Orten. Auch die Film- und Videogesichte ist, wenn auch in oft indiskutabler Bildqualität, im Internet verfügbar, teils mit thematischem Fokus wie auf Kenneth Goldsmith' virtuellem Avantgarde-Archiv UbuWeb (www.ubu.com), teils nach arbiträren Gesichtspunkten auf- und wieder abtauchend wie auf YouTube.

Der Filmkritiker und Künstler Kevin B. Lee hat in einem Projekt an der School of the Art Institute in Chicago (SAIC) beide Bewegtbildsammlungen – die institutionell kuratierte sowie die illegitime und kontingente – unmittelbar aufeinander bezogen. Ausgehend von der Beobachtung, dass das Art Institute of Chicago über eine umfangreiche und prominent bestückte Videokunstsammlung verfügt, aber nur ein äußerst kleiner Teil der Bestände zu sehen ist, machte er sich auf die Suche im Netz, welche Arbeiten aus der Sammlung – in welcher Form auch immer – auf YouTube zu finden sein könnten. Ergebnis ist eine Playlist mit 127 Videos, die man als kuratorische Found-Footage-Arbeit bezeichnen könnte: *The Art Institute of Chicago Film & Video Collection as Found on YouTube* (2014).¹¹ Unter den gelisteten Videos finden sich vollständige Arbeiten ebenso wie kurze Fragmente in unterschiedlichster Qualität oder flüchtige, verwackelte Handyimpressionen von

¹⁰ Mehr zu dieser Frage bei Dieter Daniels, „Videokunst gestern... heute... morgen? Kontinuität und Diskontinuität von 1970 bis heute“, in: Babias u.a. (Hg.), *Time Pieces*, S. 88f.

¹¹ *The Art Institute of Chicago Film & Video Collection as Found on YouTube* (2014): <https://www.youtube.com/playlist?list=PLccyq5NCmCAINGZoaxUug4RWwvoAI9Hh> [letzter Zugriff: 31.5.2022]. Lee über die Arbeit: „I cross-referenced the Art Institute's catalog to see how much of its collection can be found in any shape or form on YouTube. This playlist is the result.“

Ausstellungsbesuchen. In vereinzelten Fällen wurden die Videos von Institutionen zugänglich gemacht, im Normalfall handelt es sich um „illegitimate fragments“.¹²

Eine der Pointen der Arbeit besteht in der Reihenfolge der Playlist, die nach Popularität, das heißt Klickzahlen auf YouTube organisiert ist. Bruce Naumans *CLOWN TORTURE* von 1987 belegt mit knapp 142.000 Klicks Platz eins, gefolgt von Michael Snows *WAVELENGTH* (1967), der ungefähr 116.000-mal geklickt wurde. Unter den Top Ten sind darüber hinaus Werke von William Wegman, Dara Birnbaum, Bruce Conner oder Nan Goldin. Lees Intervention weist einerseits auf die Unsichtbarkeit der Sammlungsbestände hin und versteht sich als kritisches Korrektiv. Sie kann aber auch, ex negativo, an die Qualitäten und den besonderen Erfahrungsmodus von Ausstellungsraum und Kino erinnern. Denn der Eindruck beim Klicken durch die Playlist ist höchst ambivalent. Einerseits erfährt man, wie sehr der neue Kontext den Blick auf die Arbeiten retroaktiv verändert: William Wegmans Hundefilme werden zu Vorläufern des ubiquitären Tier-Contents auf YouTube, Kenneth Angers fetischisierende Liebkosungen eines Automobils in *KUSTOM KAR KOMMANDO* (1965) animieren anonyme YouTuber zu Adaptationen und Aktualisierungen wie *KUSTOM SKATE KOMMANDO* (2012). Auch einer von Bruce Naumans frühen 16-mm-Filmen der Serie *ART MAKE-UP* (1967) steht durch die Rekontextualisierung plötzlich in einer Reihe mit Schmink-Tutorials von Jugendlichen, während Richard Serras auf 16 mm gedrehter Film *HAND CATCHING LEAD* (1968) an die im Netz kursierenden kurzen GIF-Animationen erinnert.

Andererseits wecken die Clips und Schnipsel den dringenden Wunsch, die Arbeiten unter anderen, angemesseneren Bedingungen wahrnehmen zu können, *WAVELENGTH* im Kino zu sehen und *CLOWN TORTURE* in der installativen Form aus

¹² So Lee in einem unveröffentlichten Text über diese Arbeit.

zwei Projektionen und vier Monitoren, die Nauman dem Werk in den 1980er Jahren gegeben hat. In einer vielleicht ironischen Volte wird dabei gerade die Abgeschlossenheit des Ausstellungsraums – ein Faktum, dem viele Künstlerinnen und Künstler seit den 1960er Jahren zu entgehen versuchten – zu einem Merkmal, das im Alltag permanenter Vernetzung, wo zwischen Arbeit und Vergnügen, Kommunikation und Unterhaltung meist nur ein Klick liegt, nur schwer herzustellen ist. In dem Moment, wo eine kaum überschaubare Fülle von Bewegtbildern im Computer zusammenläuft und permanent neu und anders konfiguriert wird, birgt die institutionelle Eigenzeitlichkeit von Sammlung und musealer Präsentation die Chance, dem Netzparadigma umfassender Verfügbarkeit jenes des konzentrierten Zusammenhangs entgegenzusetzen. Die kuratorische Aufgabe könnte sein, für genau das zu sorgen, was in der Migration durch die digitalen Plattformen verlorengeht; die Werke in ihren historischen, technologischen und sozialen Zusammenhängen zu präsentieren und für die Rahmenbedingungen zu sorgen, dies angemessen wahrnehmen zu können. Eine Sammlung ist nicht nur ein Fingerabdruck der Institution, die sie über Jahre und Jahrzehnte angelegt hat. Sie ist auch eine Montage, in der die Arbeiten aufeinander bezogen werden, einen Zusammenhang bilden und einen spezifischen Aggregatzustand der Bilder gewährleisten.



CASTING A GLANCE, 2007, Regie: James Benning

BLACK BOX/WHITE CUBE

KINO UND ZEITGENÖSSISCHE KUNST

1. Einleitung

Wo von Film und Kunst in ihren vielfältigen, oft widersprüchlichen Bezügen die Rede ist, wird häufig auf unterschiedlichen Ebenen operiert. Mal wird der Begriff *Kunst* normativ dem der *Unterhaltung* und der *Ware* gegenübergestellt. Kunstwerke sind, so die Argumentation, das Ergebnis individuellen Ausdrucks, Filme dagegen vor allem kollektiv entstehende, in diverse industrielle und ökonomische Zwänge eingebundene Produkte. Bereits das frühe Kino ist ein Beispiel für die Spannung, die zwischen dem seinerzeit neuen Medium und dem traditionellen Kunstbegriff herrschte. Da der Film in seiner ersten Dekade noch im Kontext von Jahrmarkt und Populärkultur präsentiert wurde und sich in deutlicher Distanz zum Kunstkanon entwickelte, bedurfte es der argumentativen Anstrengung, der Ausdrucksform zugleich künstlerische Dignität zuzusprechen.¹ Die allmähliche Aufwertung zur „siebten Kunst“² und die damit verbundene Einreihung in den Kanon der etablierten Künste hatte verschiedene Folgen. Zum einen ging damit eine Verschiebung bzw. Ausweitung des Zielpublikums einher, das nun im bürgerlichen Milieu gesucht und gefunden wurde. Zum anderen setzte auf der Ebene des filmischen Texts eine verstärkte Adaption von Theaterstoffen des 19. Jahrhunderts und die Zusammenarbeit mit Schriftstellern ein. Auf der Ebene des Dispositivs und der Architektur näher-

¹ Anton Kaes (Hg.), *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film*, Tübingen: Niemeyer 1978, S. 9–17.

² Ricciotto Canudo, „Das Manifest der siebten Kunst“ [1911], in: *Stationen der Moderne im Film II*, Berlin: Freunde der deutschen Kinemathek 1989, S. 39–40.

ten die üppig ausgestatteten Kino-Paläste den Kinobesuch der bürgerlichen Kunstrezeption an.

In anderen Fällen – prominent etwa bei Rudolf Arnheim – stand bei der Relationierung von Film und Kunst eher der Vergleich von ästhetischen Techniken und Praktiken im Vordergrund.³ Besonders die künstlerischen Avantgarden der Zwanzigerjahre des 20. Jahrhunderts verfolgten das Ziel, im Film seine genuin bildnerischen, eng an die modernistischen Abstraktionen der Malerei angelehnten Fähigkeiten herauszuarbeiten. Um herauszufinden, was Film ist, sei die Adaption von epischen oder dramatischen Stoffen der Literatur oder des Theaters gänzlich ungeeignet. Ganz im Gegenteil, so die Überzeugung von Viking Eggeling, Hans Richter oder Oskar Fischinger, müsse sich das Medium Film von seinen erzählerischen Inhalten lösen und in seinen rein bildlichen Prinzipien entwickelt werden. Im Begriff des „absoluten Films“ hat diese Loslösung sich auch konzeptuell niedergeschlagen.⁴ Die Avantgarden strebten damit zugleich einen neuen, antibürgerlichen Kunstbegriff an, für dessen Durchsetzung der Film gerade aufgrund seiner vermeintlichen Kunstferne ein wichtiges Medium darstellte.

Im vorliegenden Text soll mit den Begriffen Kino und zeitgenössische Kunst etwas anderes gemeint sein. Nicht die Frage einer oft schwer zu fassenden künstlerischen Qualität, auch nicht die gemeinsamen formalen Eigenschaften von Film und Kunst sollen im Vordergrund stehen. Der Fokus liegt stattdessen auf der Migration bewegter Bilder, die sich in den letzten Jahrzehnten aus dem Kino heraus in diverse andere Kontexte bewegt haben, unter denen die Black Boxes und Bewegtbild-Installationen in Museen und Galerien eine prominente Stel-

³ Rudolf Arnheim, *Film als Kunst* [1932], Frankfurt a.M.: Fischer 1979.

⁴ Birgit Hein, „Experimentalfilm und Bildende Kunst“, in: Ingo Petzke (Hg.), *Das Experimentalfilm-Handbuch*, Frankfurt a.M.: deutsches filmmuseum 1989, S. 31–62.

lung einnehmen.⁵ Welche theoretischen Fragen resultieren daraus, dass uns bewegte Bilder inzwischen mit großer Selbstverständlichkeit als Einfach- oder Mehrfachprojektionen, in projizierter Form oder auf Monitoren und Flatscreens, in allen Größen und Auflösungen sowie diversen Längen in Ausstellungen begegnen? Inwiefern lassen sich etablierte Werkzeuge und Termini der Filmwissenschaft – etwa der Begriff des Dispositivs oder Konzepte von *Spectatorship* – aufgreifen und auf die veränderte Situation beziehen? Wie modulieren installative Formate, wie modulieren die räumlichen und zeitlichen Parameter des Ausstellungsraums das Verhältnis von Aufmerksamkeit und Konzentration?

2. Black Box und White Cube

2.1 Migration der Bilder

Die Bewegung vom Kino in das Museum sollte als Teil einer umfassenderen Migration der Bilder beschrieben werden. Diese Entwicklung setzt spätestens mit der Einführung des Fernsehens ein, sie gewinnt mit der Etablierung von VHS, DVD und Blu-ray an Dynamik und ist ubiquitär geworden, seit die Bandbreiten des Internets und entsprechende Websites die Zir-

⁵ Nachdem die Forschung zu diesem Thema zunächst von kunstkritischen Untersuchungen dominiert wurde, hat in den letzten zehn Jahren eine verstärkte Auseinandersetzung in der Filmwissenschaft eingesetzt. Vgl. etwa Paolo Cherchi Usai, David Francis, Alexander Horwath und Michael Loebenstein, *Film Curatorship. Archives, Museums, and the Digital Marketplace*, Wien: ÖFM/Synema 2008; Maeve Connolly, *The Place of Artists' Cinema. Space, Site and Screen*, Bristol: Intellect 2009; Volker Pantenburg, „Migrational Aesthetics. Zur Erfahrung in Kino und Museum“, in: *montage AV* 19.1 (2010a.), S. 37–53 (erneut abgedruckt in diesem Band); Raymond Bellour, *La Querelle des dispositifs. Cinéma – installations, expositions*, Paris: P.O.L 2012; Lars Henrik Gass, *Film und Kunst nach dem Kino*, Hamburg: Philo Fine Arts 2012; Erika Balsom, *Exhibiting Cinema in Contemporary Art*, Amsterdam: Amsterdam University Press 2013; Andrew V. Uroskie, *Between the Black Box and the White Cube. Expanded Cinema and Postwar Art*, Chicago: Chicago University Press 2014, und Catherine Elwes, *Installation and the Moving Image*, New York: Columbia University Press 2015.

kulation von bewegten Bildern im Internet erlauben.⁶ Im Jahr 2016 ist es der Normalfall, Bildsequenzen – auch solchen, die sich erkennbar im erzählerischen, ökonomischen oder ästhetischen Horizont des Kinos bewegen – auf unterschiedlichste Weise und an unterschiedlichsten Orten zu begegnen.⁷ Legale, halblegale oder illegale Internetplattformen bieten den Zugang zu einem virtuellen Archiv abseitiger (Kunst-)Filmgeschichte, kommerzielle Streaming-Anbieter halten ein stetig wachsendes filmhistorisches Repertoire vor, Konzerne wie YouTube und vimeo erlauben das Hochladen von Videos aller Art und generieren tagtäglich kontingente, in Qualität und Verlässlichkeit heterogene, aber zugleich erstaunlich vielfältige Bewegtbild-Archive. In all diesen Fällen überlagern sich Aspekte der *Remediation*⁸ mit solchen der *Relocation*.⁹ Einerseits muss alles Bild- und Tonmaterial, um im Internet zirkulieren zu können, in digitaler Form vorliegen. Filme und analoges Videomaterial müssen in Daten konvertiert werden – ein Prozess, bei dem sich die Inhalte, nicht aber die materiellen Eigenschaften und sozialen Kontexte adäquat reproduzieren lassen. Andererseits

⁶ Haidee Wasson und andere Vertreter*innen der Screen Studies haben immer wieder darauf hingewiesen, dass die Geschichte des Kinos schon immer von mobilen Anordnungen begleitet wird, die es höchst problematisch erscheinen lassen, von einem einheitlichen Dispositiv zu sprechen. 16 mm Heimkino, militärische und schulische Einsätze von Film und diverse andere „Protocols of Portability“ lassen das klassische Dispositiv des Kinos eher als Ausnahme denn als Regel erscheinen. Vgl. Haidee Wasson, „Electric Homes! Automatic Movies! Efficient Entertainment! Domesticity and the 16mm Projector in the 1920s“, in: *Cinema Journal* 48.4 (2009), S. 1–21, und Wasson, „Protocols of Portability“, in: *Film History* 25.1–2 (2013), S. 236–247, sowie ihre grundlegende Studie zum Aufbau der Filmsammlung am MoMA Wasson, *Museum Movies. The Museum of Modern Art and the Birth of Art Cinema*, Berkeley: University of California Press 2005.

⁷ Vgl. die Beiträge von Ute Holl und Ekkehard Knörer in Gertrud Koch, Volker Pantenburg und Simon Rothhöller (Hg.), *Screen Dynamics. Mapping the Borders of Cinema*, Wien: Österreichisches Filmmuseum/Synema 2012, S. 169–178.

⁸ Jay David Bolter und Richard Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge/Mass: MIT Press 1999.

⁹ Francesco Casetti, „The Relocation of Cinema, 2012“, in: *NECSUS. European Journal of Media Studies* (Autumn 2012), <http://www.necsus-ejms.org/the-relocation-of-cinema/> [letzter Zugriff: 16.11.2021].

haben die Bilder nun, abgesehen von den unsichtbar bleibenden Großservern, scheinbar keinen festen physischen Ort mehr, sondern finden sich eher de- als relokalisiert. Einen Film oder Clip zu sehen hat dabei häufig eher den Charakter einer temporären Aktualisierung der Bilder – auf dem Laptop, Tablet, Smartphone – als den einer traditionellen Aufführung.

Eine Gemeinsamkeit von Kino und Museum liegt nun darin, dass sie gegenüber solchen netzbasierten, flexiblen und unsteinen Formen der Zirkulation ein relativ stabiles Dispositiv ausbilden, für das sich unterschiedliche, aber stets benennbare Parameter der Filmrezeption anführen lassen. Zwar sind die räumlichen und zeitlichen Koordinaten im Falle der Ausstellung variabel und können je nach den ökonomischen und räumlichen Maßgaben verändert werden. Dennoch zeichnen sich Installationen gerade dadurch aus, dass sie den scheinbar ungehinderten Fluss der Daten und Ströme unterbrechen und vorübergehend, für die Dauer einer Ausstellung, arretieren. Auch wo eine Arbeit nicht explizit raumbezogen, nach Kriterien der *site specificity* konzipiert ist, sind ihre Bilder durchaus an einen Ort gebunden. Nicht die Bilder bewegen sich zum Rezipienten und werden von ihm abgerufen (wie bei TV on demand oder Streaming), sondern die Zuschauer und Besucher müssen sich zum Ort der Bilder bewegen. Das Verhältnis zu Zirkulation und Distribution ist somit ein deutlich anderes: Während die Verbreitung im Netz an einem möglichst ungehinderten, für eine potenziell unbegrenzte Menge an Usern – meist gegen Bezahlung – verfügbaren Zugang interessiert sein muss, gelten für Installationen andere Regeln. Sie sind in den meisten Fällen allenfalls als Sichtungsversion über die Künstler oder ihre Galerien erhältlich, oder sie werden als Editionen in limitierter Auflage gehandelt,¹⁰ die auch für Kunstsammler und

¹⁰ Mit dem Phänomen des *Editioning* und den Zirkulationsweisen von Filmen im Kunstkontext hat sich Erika Balsom in den letzten Jahren in zahlreichen Vorträgen

museale Sammlungen ökonomisch attraktiv sind.¹¹ Aber gegenüber den traditionellen Auswertungsmodi von Kinofilmen liegt hier ebenfalls ein deutlicher Unterschied. Auch der klassische Filmverleih und seine Folgeauswertungen via DVD, Blu-ray oder Streaming streben die größtmögliche Verbreitung eines Produkts an, während der Kunstmarkt auf die Knappheit des Angebots – etwa durch limitierte Editionen – angewiesen ist und, gegen die inhärente Reproduzierbarkeit des heute meist digitalen Materials, die Besonderheit von Präsentation und Produkt betonen muss.

Über installative Formate lässt sich kaum reden, ohne zugleich den jeweiligen Kontext ins Auge zu fassen. Selten tritt eine Installation für sich auf, fast immer ist sie in den größeren Rahmen einer Ausstellung eingepasst, der sie definiert, kontextualisiert und kommentiert. Es sollen daher im Folgenden paradigmatisch zwei Ausstellungen zur Sprache kommen, an denen sich spezifische, in vielerlei Hinsicht konträre Auffassungen erläutern lassen.

2.2 *Passages de l'image*

Im September 1990 eröffnete im Pariser Musée national d'art moderne, besser bekannt als Centre Georges Pompidou, die Ausstellung *Passages de l'image*. Konzipiert und zusammengestellt hatte sie der Filmwissenschaftler und Theoretiker Raymond Bellour gemeinsam mit den Kuratorinnen Catherine David und Christine van Assche. Bis Januar 1991 nutzten insgesamt 69.865 zahlende Besucher die Möglichkeit, Arbeiten von Robert Adams, Dan Graham, Gary Hill, Thierry Kuntzel, Chris Marker, John

beschäftigt. Vgl. etwa ihren Vortrag „Editioning the Moving Image. Old Problems and New Possibilities“, LOOP Barcelona, 5.6.2015.

¹¹ Noah Horowitz, *Art of the Deal. Contemporary Art in a Global Financial Market*, Princeton: Princeton University Press 2011; Erika Balsom, „Original Copies: How Film and Video Became Art Objects“, in: *Cinema Journal* 53.1 (2013), S. 97–118.

Massey, Marcel Odenbach, Michael Snow, Bill Viola und Jeff Wall anzusehen.¹² Anschließend reiste die Ausstellung weiter nach Barcelona, Columbus/Ohio und San Francisco.¹³

Passages de l'image ist nicht die erste Ausstellung, die einen Vorschlag macht, in welchem Verhältnis das Kino zu anderen zeitgenössischen Bildern einerseits und zum Ausstellungsraum des Museums andererseits steht. Sie ist vielleicht sogar ein untypischer Vertreter dieses Genres, da das Kino als ein möglicher Bildtypus unter vielen im Titel eher implizit bleibt. Nicht das Kino als Dispositiv, sondern die Transformationen und Übergänge des Bildes zwischen den unterschiedlichen Medien und Präsentationsformen bilden das Gravitationszentrum. Die genannten Künstler gehören zudem einer Generation an, deren Ursprünge entweder in der klassischen Videokunst liegen (Hill, Viola, Odenbach, Kuntzel) oder in marginalisierten Bereichen der Filmgeschichte (Experimentalfilm bei Snow; ‚Essayfilm‘ bei Marker). Wenn das Kino also in diesen künstlerischen Positionen als Referenz auftaucht, dann in deutlich anderer Form, als es bei jüngeren, in den sechziger Jahren geborenen Künstlern wie Pierre Huyghe, Douglas Gordon oder David Claerbout der Fall ist. Dieter Daniels hat eine Besonderheit der Installations-Stars der 1990er Jahre darin erkannt, dass sie mit der Geschichte der Videokunst wenig oder keinerlei Kontakt haben: „Ihr Hintergrund umfasst die Geschichte von Film, Performance, Skulptur, Public Art und Popmusik – aber nicht den der Videokunst. Mit der langen und komplexen Geschichte der Videokunst haben sie kaum Berührung, ja kennen sie teils gar nicht, und vor allem definiert sich ihr Selbstverständnis nicht als

¹² Die Zahl stammt aus dem Rechenschaftsbericht 1990. *Passages de l'image* war damit nach Andy Warhol, *Art et publicité* und Pavel Filonov die am viertstärksten besuchte Ausstellung des Musée national d'art moderne in diesem Jahr.

¹³ *Passages de l'image*; Paris, Musée de l'art moderne, Centre Georges Pompidou, 18.9.1990 – 13.1.1991; Barcelona, Centre Cultural de la Fundació Caixa de Pensions, 12.2. – 28.3.1991; Columbus, Wexner Art Center, 1.6. – 27.10.1991; San Francisco, Modern Art Museum, 6.2. – 12.4.1992.

Fortsetzung dieser Geschichte. Keiner von ihnen würde sich als Videokünstler bezeichnen, auch wenn einige ausschließlich in diesem Medium arbeiten.“¹⁴ Insofern entwickeln sich die Installationen, die seit gut 25 Jahren mit emphatischem Bezug auf das Erzählkino operieren, in einiger Distanz zu den Arbeiten, die in *Passages de l'images* ausgestellt waren.

Trotzdem spricht viel dafür, eine Historisierung der Kunst/Kino-Konstellation an diesem Ort und mit diesem Ereignis einsetzen zu lassen. Zum einen hat sich das Centre Pompidou in der Nachfolge dieser Ausstellung besonders wirkungsvoll immer wieder mit den Zusammenhängen, Abstoßungen und Annäherungen beider Bildtypen und Dispositive auseinandergesetzt. Seit jeher verfügt das Haus über zwei Kinosäle und veranstaltet umfangreiche Retrospektiven, die oft das aktuell laufende Ausstellungsprogramm flankieren. Vor allem aber sind in Einzel- und Gruppenausstellungen seit den 1990er Jahren immer wieder auf dem Boden der Kunst die Bildpraktiken des Kinos mit denen der bildenden Künste konfrontiert worden.¹⁵ Ein infrastrukturell orientierter Blick auf die Aushandlungen zwischen Kunst und Kino, die „querelle des dispositifs“,¹⁶ würde im Centre Pompidou einen bis heute zentralen Akteur ausmachen müssen.

Das Jahr 1990 ist zudem mediengeschichtlich interessant, weil es in eine Interimsphase fällt. Die utopischen Impulse, die sich mit dem Medium Video verbanden, sind zu diesem Zeit-

¹⁴ Dieter Daniels, „Video/Kunst/Markt“, in: Rudolf Frieling und Wulf Herzogenrath (Hg.), *40jahrevideokunst.de – Teil I. Digitales Erbe. Videokunst in Deutschland von 1963 bis heute*, Ostfildern: Hatje Cantz 2006, S. 45.

¹⁵ Um nur einige Beispiele aus den letzten 20 Jahren zu nennen, die genuine Kino-Positionen ins Zentrum rücken: *Hitchcock et l'art – coïncidences fatales* (2001), *Jean-Luc Godard: Voyage(s) en Utopie. À la recherche d'un théorème perdu. 1946–2006* (2006), *Erice/ Kiarostami. Correspondances* (2007–2008). Einige Einzelausstellungen von Künstlern, die sich in ihren Arbeiten auf das Kino beziehen und die inzwischen längst zum Kanon des „artist cinema“ gehören: Stan Douglas (1994), Douglas Gordon (1995), Pierre Huyghe (2000), Isaac Julien (2005), Philippe Parreno (2009).

¹⁶ Bellour, *La Querelle des dispositifs*.

punkt bereits abgeklungen. Es ist auffällig, dass keine der gezeigten Videoarbeiten aus der ‚emanzipatorischen‘, man könnte vielleicht auch sagen ‚heroischen‘ Phase der Videokunst stammt, in der soziale oder körperpolitische, oft feministisch grundierte Fragen im Vordergrund standen und die Videokamera als demokratisches, ohne große Logistik nutzbares Werkzeug entdeckt wurde. Prominente Videokünstlerinnen wie Lynda Benglis, Valie Export oder Lisa Steele sind in der Ausstellung nicht vertreten.¹⁷

Das Internet hingegen wird sich – 1990 freigegeben für die kommerzielle Nutzung außerhalb militärischer Zusammenhänge und Universitäten – erst einige Jahre später durchsetzen. Bis die Bandbreiten der Leitungen ausreichend groß sind, um das World Wide Web zum globalen Umschlagplatz von Bild- und Tondateien zu machen, vergehen nochmals etliche Jahre (YouTube geht 2005 online). Auch die individuellen Privatnutzungen von Filmen sind zum Zeitpunkt der Ausstellung noch auf VHS-Kassetten beschränkt, erst knapp zehn Jahre später und unter dem Signum digitaler Techniken wird die DVD die Frage der Verfügbarkeit von Filmen und Filmgeschichte neu stellen. Insofern steht *Passages de l'image* an einer markanten Schwelle: Noch weitgehend im Modus analoger und elektronischer Medien stellt sich die Frage nach der Digitalisierung, ohne dass sie schon zum inflationär diskutierten Thema geworden wäre; das Museum, so die Prämisse der Ausstellung, stellt den Raum für eine testweise Konfrontation unterschiedlicher Bildtypen zur Verfügung. Deutlich vor der Konjunktur des „Cinema d'exposition“¹⁸ oder der „kinematographischen Installation“¹⁹

¹⁷ Sigrid Adorf, *Operation Video. Eine Technik des Nahsehens und ihr spezifisches Subjekt: die Videokünstlerin der 1970er Jahre*, Bielefeld: transcript 2008.

¹⁸ Jean Christophe Royoux, „Pour un cinéma d'exposition. Retour sur quelques jalons historiques“, in: *Omnibus*, H. 20 (1997), S. 11–15.

¹⁹ Juliane Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003, S. 179–207.

stellt sich vor diesem Hintergrund die Frage nach der Relevanz des Kinos.

Die Ubiquität von projizierten Bildern in Galerien, Museen und im öffentlichen Raum (sei es zu Werbezwecken auf Displays jedweder Art oder bei Public-Viewing-Events) ist heute so geläufig, dass man sich daran erinnern muss, wie aufwändig und kostspielig die Kopplung von Video und Projektion an der Schwelle zwischen den 1980er und 90er Jahren noch war. Auch aus diesem Grund war das Kino, zu dem die *Projektion* des Bildes unabdingbar dazugehört, ein weniger naheliegender Referenzpunkt für Künstler als das Fernsehen und der Monitor.²⁰ Erika Balsom hat beschrieben, dass die Allianz zwischen Kino und Museum zu einem beträchtlichen Teil mit der Projektion des Bildes zusammenhängt: „Projection weakened video’s link to television – an apparatus that is a piece of domestic furniture as much as an image support – and forged a link with cinema and its gigantism.“²¹ Zum Zeitpunkt von *Passages de l’image* bestand diese enge Anlehnung an das Kino noch nicht. In ihrem gemeinsam mit Jean-François Chevrier verfassten Katalogtext „The Present State of the Image“ beschreibt Catherine David die Situation des Bildes folgendermaßen: „The image that holds the field today, that occupies public and private places and has practically become the Model, is obviously the television image. But the one that still dominates the hierarchy of cultural objects is the painted image, because it has been confirmed for centuries as the image *par excellence*, autonomous and still charged with all the persistence or residual magnetism of sacredness.“²² In Davids Bestimmung von Extrempositionen – Allgegenwart und Geringschätzung des TV-Bildes, Autonomie und kulturelle Valenz des Gemäldes – bleibt das Kino

²⁰ Vgl. Daniels, „Video/Kunst/Markt“.

²¹ Balsom, *Exhibiting Cinema in Contemporary Art*, S. 20.

²² Catherine David und Jean-François Chevrier, „The Present State of the Image“, in: *Passages de l’Image*, Barcelona: Fundació Caixa de Pensions 1991, S. 28.

unsichtbar. Tatsächlich setzt der massive Einzug des Kinos als projiziertes Bild in den Kunsträumen erst etwas später ein; um ein besonders raum- und diskursgreifendes Beispiel zu wählen: Die umfassende Ausstellung *Hall of Mirrors*, zwischen 1996 und 1998 in Los Angeles, Columbus/Ohio, Rom und Chicago gezeigt und von einem beeindruckenden Katalog flankiert, nimmt den 100. Geburtstag des Kinos zum Anlass, die Kraft des Kinos zu feiern und das Medium offensiv in das Gravitationszentrum der Bildkünste des 20. Jahrhunderts zu rücken. Allerdings geschieht das in aller Ambivalenz und mit ausdrücklich dekonstruktivem Vorsatz. Ziel der Ausstellung sei, so Kurator Kerry Brougher, „the desire to dismantle, deconstruct, and re-present the cinema in order to better grasp film’s immense influence and potency“.²³ Die unterschiedliche Zielsetzung beider Ausstellungen – hier, in *Passages de l’image*, der Fokus auf die „technischen Bilder“²⁴ Fotografie, Video und Fernsehen, die das Kino eher implizit aufscheinen lassen, dort, in *Hall of Mirrors*, das analytische Interesse, das sich mit einer gewissen Angst vor der suggestiven, verführerischen Kraft des Kinos paart – lässt sich nicht allein damit begründen, dass *Passages de l’image* auf die Gegenwart blickt, während *Hall of Mirrors* ausdrücklich die historische Perspektive vorzieht. Es ist wohl auch Ausdruck dessen, dass „Kino“ seit spätestens Mitte der 1990er Jahre für die zeitgenössische Kunst etwas anderes bedeutet als noch zum Zeitpunkt von *Passages de l’image*. Es wird nun zum attraktiven Bildspender, aus dessen Fundus vor allem glamouröse, an Stars auf und jenseits der Leinwand interessierte Aufnahmen in den Fokus geraten. Der Grund dafür, dass solche vormals geringgeschätzten Bereiche des klassischen Erzählkinos nun problemlos angeeignet werden können, liegt vor allem darin, dass

²³ Kerry Brougher, „Introduction and Acknowledgments“, in: Russell Ferguson (Hg.), *Art and Film since 1945: Hall of Mirrors*, New York: Monacelli Press 1996, S. 13.

²⁴ Vilém Flusser, *Ins Universum der technischen Bilder*, Göttingen: European Photography 1986.

dem Ausstellungsraum per se ein reflexives Potenzial zugeschrieben wird. Zugespitzt formuliert: Hitchcock im Kino steht für spannende, künstlerisch anspruchsvolle Unterhaltung und die perfiden Manipulationen der Traumfabrik, Hitchcock im Museum für Bildreflexion und Dekonstruktion des Erzählens. Was aber sind die Hintergründe dafür, dass dem Ausstellungsraum dieser kritische Vorschuss eingeräumt wird?

2.3 Raum- und Zeitregime des Museums

Das Museum ist eine wandlungsfähige Architektur, seine Räume passen sich den unterschiedlichen Anforderungen der wechselnden Ausstellungen an. Zwischenwände werden eingezogen und schwarz getüncht, begehbare Black Boxes gezimmert, Decken abgehängt, Projektoren und Soundanlagen installiert. Der Besucher weiß nicht, welcher Raumeindruck ihn erwartet, bevor er eine Ausstellung betritt. Das Kino dagegen ist strukturell immer gleich: vorn die Leinwand, der Projektor hinten in der Vorführkabine, dazwischen die Sitzreihen. Es gibt Abweichungen in der Größe und Technik, im Komfort der Sitzgelegenheiten und der Qualität der Projektion, aber das sind graduelle, keine kategorialen Unterschiede.²⁵

Diese räumliche Wandlungsfähigkeit ist häufig als Argument angeführt worden, mit dem der Erfahrungsmodus des Museums gegen den des Kinos profiliert werden sollte. Die Bewegung des Besuchers durch den Raum, so der Gedanke, ermögliche variable Positionierungen des Zuschauers zur Leinwand, und der Wechsel des physischen Standpunkts garantiere oder begünstige eine reflexive Haltung. Allerdings wurden

²⁵ In diesem Sinne hat John Belton der allfälligen Rede von der „Revolution“ des Digitalen widersprochen. Die einzig wichtige Veränderung im Kino habe woanders stattgefunden: „As far as I can see, the only transformation of the motion picture experience for audiences that has taken place in the last forty years or so has been the development of stadium seating!“ (John Belton, „Digital Cinema: A False Revolution“, in: *October* 100 (Spring 2002), S. 105).

bereits 2002, anlässlich der documenta II, auch Zweifel an dieser Haltung artikuliert: „The key question is whether the new physical mobility that the spectator is offered in gallery and museum installations really involves a critique of dominant spectatorial regimes of cinema. Do gallery-based moving-image practices participate in the construction and problematisation of the subject in this way?“²⁶ Unklar bleibt, so Mark Nash, wie genau der Verzicht auf Sitzgelegenheiten und die Kritikfähigkeit des rezipierenden Subjekts zusammenhängen. Schließlich kann man einen fehlenden Stuhl ebenso gut als Aufforderung zum Weitergehen auffassen. Aus diesem Blickwinkel betrachtet, formuliert die Architektur einen Zerstreuungsimperativ: Wer jederzeit gehen kann, ist immer auf dem Sprung, zumal wenn die Zeit begrenzt ist, die für den Besuch der Ausstellung eingeplant ist. Jede Ausstellung konfrontiert den Besucher mit der arithmetischen, aber zugleich ethischen Frage, wie die mitgebrachte und einkalkulierte Zeit sinnvoll auf die präsentierten Kunstwerke zu verteilen sei.²⁷

Der britische Experimentalfilmer Malcolm Le Grice, skeptisch gegenüber installativen Film- und Videoarbeiten, hat angemerkt, dass die raum-zeitlichen Parameter von Ausstellungen unmittelbaren Einfluss auf die ästhetische Form der jeweiligen Arbeiten haben. Im Galerienkontext, so Le Grice, setzen sich vor allem solche Werke durch, bei denen Konzept und Idee im Vordergrund stehen und die daher schnell zu erfassen sind.²⁸ Auf der Berlin Biennale 2010 hätte Le Grice in

²⁶ Mark Nash, „Art and Cinema. Some critical reflections“ [2002], in: Tanya Leighton (Hg.), *Art and the Moving Image. A Critical Reader*, London: Tate/Afterall 2008, S. 449.

²⁷ Volker Pantenburg, „Sharon Lockhart. Raum, Medium, Dispositiv“, in: Ursula Frohne und Lilian Haberer (Hg.), *Kinematographische Räume. Installationsästhetik in Film und Kunst*, München: Fink 2012, S. 325–342 (wiederabgedruckt in diesem Band), und Pantenburg, „Attention, please. Negotiating Concentration and Distraction around 1970“, in: *Aniki. Portuguese Journal of the Moving Image* 1.2 (2014), <http://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/83/67> [letzter Zugriff: 16.11.2021].

²⁸ Malcolm Le Grice, „Improvising time and image“, in: *Filmwaves*, H. 14 (2001), S. 14–19.

Sebastian Stumpfs Videoarbeit *TIEFGARAGEN* (2008) einen paradigmatischen Vertreter dieser Spezies angetroffen. Elektrische Garagentore schließen sich; im letzten Moment rennt ein Mann – der Künstler selbst – aus dem Off auf das Tor zu und rollt darunter durch, kurz bevor es sich vollständig schließt. Das Prinzip dieser Arbeit erschließt sich dem Zuschauer schnell; es ist zwar nicht ausgeschlossen, aber doch strukturell unwahrscheinlich, dass sich im Laufe des rund 12-minütigen Loops am Ablauf etwas ändern wird. Anders als bei Filmen von Sharon Lockhart oder James Benning, deren Prinzip auf den ersten Blick ähnlich schnell zu verstehen ist, geht es in *TIEFGARAGEN* nicht um Dauer, Geduld oder die Modulationen des Lichts, sondern um die serielle, performative Pointe des gelungenen Rollmanövers. Nach Le Grices Auffassung haben es Arbeiten, die als Zeiterfahrung mit Anfang, Ende und Dauer angelegt sind und sich allmählich entwickeln, im Ausstellungskontext deutlich schwerer. Im Fall der *TIEFGARAGEN*, so könnte man sagen, geht es eher um die Logik der kognitiven Dechiffrierung, bei Arbeiten wie Lockharts *DOUBLE TIDE* (US 2009), der geduldigen Beobachtung einer Muschelsammlerin oder Bennings zehn Minuten langen Einstellungen von Wolken (*TEN SKIES*, US 2004) um eine körperliche Erfahrung in der Zeit.

Mit der unterschiedlichen Zeiterfahrung von Kino und Museum hat wohl auch die Affinität zahlreicher installativer Arbeiten zum unbewegten, fotografischen Bild zu tun. Die Aufsplitterung eines Einzelmoments in zahlreiche Perspektiven, wie David Claerbout sie in *SECTIONS OF A HAPPY MOMENT* (2007) und anderen Arbeiten perfektioniert hat, oder die Verlangsamung des Bilds bis an die Schwelle der Unbewegtheit partizipieren am Regime der Bilder und Erzählungen des Kinos, aber transformieren sie zugleich in ein Feld, das ebenso fetischisierend wie analytisch erscheint. Möglicherweise liegt hier ein Grund für den durchschlagenden Erfolg von Douglas Gordons *24 HOUR PSYCHO* (1993). Gordons Installation transfor-

miert ein flüchtiges Kino-Erlebnis von 109 Minuten Länge (Hitchcocks Film) in ein zwar bewegtes, aber als Bild stabilisiertes Objekt, das wie ein Gemälde oder eine Skulptur in Permanenz zu betrachten ist. Der Titel erinnert an die Bezeichnung 24/7, die Arbeit ist – eingeschränkt lediglich durch die Schließzeiten des Museums – rund um die Uhr verfügbar. Sie hat daher zwar Teil am flüchtigen Präsentationsmodus des bewegten Bildes, aber weil die Bewegung sich so stark zerdehnt findet, dass sie praktisch auf Dauer gestellt ist, verstetigt sie das Flüchtige und macht es für den Ausstellungsmodus des Museums prozessierbar. Allerdings greift es zu kurz, Gordons ikonische Hitchcock-Arbeit einzig auf das Kino zu beziehen. Gordon selbst hat darauf hingewiesen, dass er die Klassiker der Filmgeschichte nicht im Kino, sondern nachts, nach den Spätschichten im Supermarkt, im Fernsehen auf Channel 4 kennengelernt habe.²⁹ Insofern bezieht sich 24 HOUR PSYCHO ebenso sehr auf das Fernsehen wie auf das Kino. Noch dazu erzielt Gordon die Verlangsamung des Films 1993 durch die Modifikation eines Panasonic-Videorecorders, dessen Pausentaste er mit Klebeband fixierte.³⁰ Die Arbeit ist also deutlich auf die Möglichkeiten des VHS-Videorecorders bezogen, ein Aspekt, der sich verallgemeinern lässt: Wo scheinbar ‚das Kino‘ gemeint ist, kann ‚Film‘ heute längst auch TV, VHS oder diverse digitale Zirkulationsformen heißen.

Allerdings kann Douglas Gordons konzeptuelle, medienreflexive Aneignung des Hitchcock-Klassikers auch darauf hinweisen, dass nicht alle Formen des Bewegtbildes in die Synchronizität der räumlichen Anordnung transformierbar sind; nicht jedes Nacheinander ist sinnvoll in ein Nebeneinander verschiedener Arbeiten zu überführen. Gerade wegen seiner Vorteile

²⁹ David Sylvester, „Interview with Douglas Gordon“, in: *Douglas Gordon. Ausstellungskatalog*, Los Angeles: Museum of Contemporary Art 2002, S. 157.

³⁰ Eivind Røssaak, „The Delay in the System: Why Douglas Gordon needed Alfred Hitchcock“, in: *Millennium Film Journal* 59 (Spring 2014), S. 86–94.

der flexiblen Anordnung, der je neuen Aushandlung von Räumen und Wegen, ist das Museum ein schwieriger Ort, wenn es um die Herstellung von Aufmerksamkeit und Konzentration geht.³¹ Die ziellose, flanierende Bewegung an Video-Arbeiten entlang, so hat Serge Daney bereits in den 1980er Jahren beschrieben, erinnert an den Gang entlang der Schaufenster und Waren: „Die ‚Beleuchtungsfunktion‘ des Kinos, der implizite Verkauf von begehrten Objekten, das Ins-Licht-Setzen der Waren für ein vorbeigehendes Publikum, all das kommt wieder an die Oberfläche.“³² In beiden Fällen ist man mit einer marktähnlichen Situation konfrontiert: Angebot und Nachfrage, Zeitbudget und Aufmerksamkeit müssen aufeinander abgestimmt, Prioritäten permanent justiert, Entscheidungen getroffen werden. Um die streunende Aufmerksamkeit eines Ausstellungsbesuchers zu kanalisieren und bündeln, ist deshalb ein Preis zu zahlen. Gegen die Logik des *Parcours* und gegen das implizite Mobilitätsgebot der Institution muss man den Besucher still stellen, um ihn für länger als einen Moment vor einem Gemälde, einer Skulptur oder eben bewegten Bildern festzuhalten. Architektonische Maßnahmen können solche Entschleunigungen und Verlangsamungen – etwa durch *Black Boxes* – zwar herstellen, aber diese Modifikationen und Einbauten sind nicht nur aufwändig und teuer; sie laufen auch auf das Paradox hinaus, zu einem hohen Preis und unter Aufbietung erheblicher Energien Bedingungen herzustellen, die zu den Standardparametern des Kinos gehören.³³

³¹ Pantenburg, „Attention, please“.

³² Serge Daney, „Vom *défilement* zum *défile*“ [1989], in: ders., *Von der Welt ins Bild. Augenzeugenberichte eines Cinephilen*, Berlin: Vorwerk 8 2001, S. 269.

³³ Vgl. etwa die Strategie der Ausstellung *Cineplex* (Secession Wien, 2009), die Museumsräume mit strukturell identischen *Black Boxes* zu bestücken, in denen die experimentellen Videoarbeiten – so gut es ging – unter konzentrierten Wahrnehmungsbedingungen geschaut werden konnten.

2.4 documenta 12

Den „Normalfall des Kinos“ zu betonen und als historisch etablierte Alternative zum flexiblen Installationsmodus mit seinem flanierenden Besucher in die Diskussion zu bringen, hatte sich die documenta 12 im Jahr 2007 zur Aufgabe gemacht. Unter dem Titel *Zweimal Leben* konzipierte Alexander Horwath, Direktor des Österreichischen Filmmuseums in Wien, im Auftrag der documenta-Kuratoren Roger Buergel und Ruth Noack ein umfassendes Kinoprogramm für die Kasseler Ausstellung.

In der Zeit zwischen *Passages de l'image* und der documenta 12 hat sich die „kinematographische Installation“ als ein eigenes Genre etabliert. Klassiker haben sich herausgebildet, deren Namen immer dann fallen, wenn von installativen Kino-Arbeiten die Rede ist: Douglas Gordon, Stan Douglas, Sam Taylor Wood, Pierre Huyghe: eine Generation von Künstlerinnen und Künstlern, die in den sechziger Jahren geboren wurde und seit Anfang der 1990er Jahre in Ausstellungen präsent ist. Wie weiter oben bereits angedeutet, beziehen sich diese Arbeiten weniger auf die Geschichte des Experimentalfilms oder der Videokunst als auf dominantere Modi der Filmgeschichte; auf das klassische Erzählkino von Hollywood und seinen Nachfahren (etwa Gordons 24-HOUR PSYCHO oder seine Arbeit zu THE SEARCHERS (USA 1939, John Ford) mit dem Titel FIVE YEAR DRIVE-BY, 1995); auf das frühe Kino (wie Stan Douglas in OVERTURE, 1986) oder Positionen des Autorenfilms (wie Pierre Huyghe in ELLIPSE, einer Arbeit von 1998, die Wim Wenders' DER AMERIKANISCHE FREUND (BRD/F 1977) aufgreift und fort schreibt). Der modernistische Gestus, reflexiv auf die Eigenschaften des Mediums zu rekurrieren und sich dabei tendenziell von Narration und Gegenständlichkeit zu entfernen – bei aller medialen Differenz gemeinsamer Impuls von strukturalistischem Film und selbstreflexiven Videoarbeiten der 1970er Jahre –, ist in diesen Arbeiten einer anderen Form von Referenzialität gewichen, die eher auf die ikonischen und erzähle-

rischen Register des Kinos abzielt. Nicht die Materialität des Films oder das Dispositiv des Kinos stehen im Vordergrund, zentral sind stattdessen Fragen des Bildes.

Gegenüber der in Museen und Galerien gängigen Praxis, bewegte Bilder in den Ausstellungsparcours zu integrieren, agierten Horwath und Buerger im Fall der documenta 12 antizyklisch und polemisch. Einerseits reduzierten sie die Zahl von Videoinstallationen in der Ausstellung drastisch, andererseits konzipierten sie ein umfassendes Filmprogramm im Gloria-Kino, das an den 100 Tagen der documenta abends gezeigt wurde. 50 Filmprogramme waren dort je zweimal zu sehen, mit fixen Anfangszeiten, jeden Abend nach den Öffnungszeiten der verschiedenen Ausstellungsorte. Das Filmprogramm sollte ausdrücklich nicht mit der Ausstellung konkurrieren, sondern zeitlich unabhängig davon zu besuchen sein.

In einem längeren, unveröffentlicht gebliebenen Begleittext hat Horwath zwei Formulierungen gewählt, die als Grundaxiome seines Kinoprogramms gelten können: „Kino als Ausstellungsraum“ und „Film als Zeitraum“.³⁴ Kino als Ausstellungsraum rückt das Dispositiv Kino ins Zentrum, das gewissermaßen selbst als Installation aufgefasst wird. „Der Ort des Films auf der documenta 12 ist das Kino: eine schlichte Antwort auf die Debatten der letzten Jahre, wie Laufbilder im Kunstkontext wohl am besten darstellbar wären.“ Dieser unscheinbar wirkende erste Satz in Horwaths Text enthält eine Polemik und mehrere Absetzungsbewegungen.

Zum einen formuliert das Programm eine Antwort auf die documenta 11 von 2002 mit ihrer schier unübersehbaren Anzahl von installativen Videoarbeiten, und auf die documenta 10 von 1997, für die Catherine David – sieben Jahre nach *Passages de l'image* – kuratorisch verantwortlich war. Zwei Rah-

³⁴ Alexander Horwath, *Zweimal leben*. Das Filmprogramm der documenta 12 (2007). Unveröffentlichter Text. Ms. 7 Seiten.

mungen des Bewegtbilds charakterisierten die documenta II von Okwui Enwezor in ihrer Entscheidung, Video- und Filmarbeiten gleichwertig in den Ausstellungsparcours einzubauen. *Räumlich* setzte die Ausstellung auf das Dispositiv der Black Box; *medial* auf die digitale Projektion, die das Bewegtbild in seiner Zeitlichkeit dem klassischen Tafelbild annähert. Anders als im Kino konnte man die installierten Sequenzen – ob in der Black Box oder auf Monitoren und später Flatscreens – von 10 Uhr morgens bis zum täglichen Ende der Ausstellung anschauen. Natürlich behalten die individuellen Arbeiten auch in dieser Präsentationsform ihre je eigene zeitliche Ökonomie, aber prinzipiell sind sie ununterbrochen da und stehen der Besucher*in zur Ansicht zur Verfügung. An dieser Stelle greift ein erster Kritikpunkt Horwaths mit der Betonung der spezifischen Zeitlichkeit des Kinos, die einen Widerstand formuliert gegenüber der Verfügbarkeit, die strukturell im Einklang steht mit der Ideologie des Marktes. Das installierte Bild ist da, acht Stunden am Tag, von Beginn der Ausstellung bis zu ihrem Ende. In dieser Hinsicht stimmt Okwui Enwezors documenta mit *Passages de l'image* überein. Eine weitere Gemeinsamkeit zwischen *Passages de l'image* und der documenta von 2002 liegt darin, dass sie einen starken Fokus auf die Frage des Bildes legte, auf seine Gleichzeitigkeit, Vergleichbarkeit und Ubiquität mitten im Prozess der Digitalisierung, hier gepaart mit einer starken These zur Globalisierung und dem, was sie an Neo- und Postkolonialismen im Gepäck hatte.

Horwath entschied sich stattdessen dafür, statt auf die Abweichungen und installativen Sonderformen ausdrücklich auf den „Normalfall des Kinos“ zu setzen. Rein formal bedeutet dies zunächst einmal nichts anderes, als dass er das Prinzip *Österreichisches Filmmuseum* für 100 Tage nach Kassel transponierte und im dortigen Gloria-Kino zur Aufführung brachte. Dies heißt aber, bei aller Einfachheit der Geste, dass an jedem der Abende zwei Dinge zugleich ‚ausgestellt‘ wurden: zum

einen die Filme im jeweiligen Programm, angefangen mit VIAGGIO IN ITALIA von Roberto Rossellini (I/F 1953) bis James Benning's CASTING A GLANCE (USA 2007); zum anderen, und mit Blick auf den zeitgenössischen Umgang mit dem Kino in der bildenden Kunst, das Dispositiv Kino als angemessener Ausstellungsort für diese Bilder.

Man kann dies auf unterschiedliche Weisen lesen. Es impliziert einen Rekurs auf Paradigmen der Medienspezifik und damit auf die Trennung von Spezifika statt auf ihre Vermischung. Von einem Punkt aus, an dem das Kino in mancherlei Hinsicht als „historisches“ Dispositiv erscheint, wird seine Besonderheit als Ort der Unverfügbarkeit klarer sichtbar. In Horwaths Worten: „Anders als Ausstellungen von Gemälden, Skulpturen oder historischen Objekten lässt sich eine Film-Ausstellung wie die vorliegende nicht auf einmal begehen. Sie verlangt einen spezifischen zeitlichen Modus der Wahrnehmung – nicht nur in Bezug auf den einzelnen Film, das einzelne Abendprogramm, sondern auch, was den weitaus größeren Zeitraum (und Zeitaufwand) angeht, der nötig ist, um die ausgestellten Werke zueinander in Beziehung zu setzen. So kommen die Erinnerung, der Traum und das Prinzip des *déjà vu* stärker ins Spiel: Es vergeht Lebenszeit zwischen der Betrachtung der einzelnen Werke, die sich reibt und vermischt mit dem, was von den Filmen bleibt.“³⁵

2.5 Verhältnisbestimmungen

Die Verhältnisse zwischen Museum und Kino sind mit diesem Panorama bei weitem nicht erschöpfend beschrieben. Dennoch lassen sich verschiedene Perspektiven auf die Konstellation erkennen, die mit jeweils unterschiedlichen Einschätzungen einhergehen. Eine tentative Systematik könnte drei Ansätze

³⁵ Horwath, *Zweimal leben*.

unterscheiden: Das erste Modell könnte man die *Emanzipationstheorie des Kinos* nennen. In Fortschreibung der ideologiekritischen Vorwürfe gegen das Kino als illusionären Raum und Aktualisierung der platonischen Höhle, die vor allem in den 1970er Jahren erhoben wurden,³⁶ wird der Raum der bildenden Kunst als ein Ort der größeren Freiheit und der Möglichkeit selbstreflexiver Bewusstwerdung interpretiert. Im Museum oder der Black Box werde „die Bewußtseinstätigkeit des Publikums aus ihrer illusionistisch gebannten Latenz freigesetzt und, zumindest der Möglichkeit nach, in die Produktivität einer ästhetischen Erfahrung entlassen“, schreibt Juliane Rebentisch.³⁷ Oder, so Chrissie Iles in analoger Argumentation: „The cinema becomes a cocoon, inside which a crowd of relaxed, idle bodies is fixed, hypnotized by simulations of reality projected onto a single screen. This model is broken apart by the folding of the dark space of cinema into the white cube of the gallery.“³⁸ Der Ort der Kunst wäre nach dieser Auffassung ein Ort der Aufklärung und Didaktik. Eine ganze Reihe von durchaus moralischen Unterscheidungen ist an dieses Argument anzulagern: Illusion vs. Illusionsbrechung, Unmündigkeit vs. Souveränität, Manipulation vs. Eigenverantwortung, Passivität vs. Aktivität, anästhetische Betäubung vs. ästhetische Erfahrung.

Ein zweites Modell ließe sich als *Fusionstheorie* bezeichnen: In den weniger stark formatierten Räumen der bildenden Kunst finde – man könnte sagen: medienteleologisch – beides zusammen, das Kino und eine lange Tradition bildender Kunst. Dieses Modell hat gerade vor dem Hintergrund eines zunehmend allgemeinen Bildbegriffs und dem Zusammenfinden

³⁶ Jean-Louis Baudry, „Ideologische Effekte erzeugt vom Basisapparat“ [1970], in: Robert F. Riesinger (Hg.), *Der kinematographische Apparat*, Münster: Nodus 2003, S. 27–39.

³⁷ Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, S. 183.

³⁸ Chrissie Iles, „Between the Still and Moving Image“, in: *Into the Light: The Projected Image in American Art 1964–1977*, New York: Whitney Museum of American Art 2001, S. 33.

unterschiedlicher Disziplinen in den Kulturwissenschaften einiges für sich. Den institutionellen und disziplinären Hintergrund beschreibt Oliver Grau anschaulich: „Image science, or Bildwissenschaft, now allows us to attempt to write the history of the evolution of the visual media, from peep show to panorama, anamorphosis, myriorama, stereoscope, cyclorama, magic lantern, eidophusikon, diorama, phantasmagoria, silent movies, films with scents and colors, cinéorama, IMAX, television, telematics, and the virtual image spaces generated by computers.“³⁹ Auf die Ausstellungspraxis von Galerie und Museum bezogen bedeutet dies, dass der gegenüber dem Kino zeitlich und räumlich offene Raum des Museums in der Lage ist, genau diese neuen Bildsynthesen angemessen zu präsentieren. Das Museum wäre dann der Ort, an dem diverse Bildtypen nach dem *pictorial turn* miteinander interagieren können, wie dies bereits *Passages de l'image* 1990 erprobte.

Ein drittes und weniger harmonisches Modell könnte man als Kannibalisierungstheorie bezeichnen. Hier würden nicht das aufklärerische Potenzial oder die Suche nach ästhetischen Gemeinsamkeiten, sondern die ökonomischen Rahmenbedingungen sowie die Konkurrenz um Aufmerksamkeit und finanzielle Ressourcen in den Blick geraten. Nicht nur für An- und Verkäufe, sondern auch für die Produktion von Filmen können – wie im Falle Matthew Barneys – Budgets mobilisiert werden, die bis in die 1990er Jahre der Filmindustrie vorbehalten schienen. Die zunehmende Aneignung des Kinos in all seinen historischen Facetten (Erzählung, Bildpolitik, Starkult, dokumentarische Formen) hätte dann – im Finanzjargon – den Charakter einer feindlichen Übernahme. Einer der Katalysatoren dieser Entwicklung ist die in den 1990er Jahren zu Ruhm und

³⁹ Oliver Grau, „Introduction“, in: ders., *Media Art Histories*, Cambridge/Mass: MIT Press 2007, S. II.

Ehre gekommene Figur des Kurators, Hintergrund ist – stark verkürzt gesagt – eine stärkere Ökonomisierung.⁴⁰

Es ist offensichtlich, dass diese drei Modelle neben ihren deskriptiven Anteilen auch eine normative Position gegenüber ihrem Gegenstand einnehmen. Ist die Emanzipationstheorie deutlich aus der Perspektive der bildenden Kunst gedacht (und wird häufig von Kuratorinnen und Kuratoren vertreten), entscheidet sich die Fusionstheorie nicht zugunsten eines der beiden Felder und denkt die Synthese als produktives Miteinander. Kannibalisierungstheoretiker dagegen sind skeptisch, was mit dem Kino in der Aneignung durch Kunstpraktiken passiert. Ihre Auffassung paart sich häufig mit einer mehr oder weniger puristischen, manchmal kulturkritischen Idee, das Kino müsse gegen die diversen Zugriffsversuche der bildenden Kunst verteidigt werden.

Fazit

„Was will die Kunst vom Film?“, fragte die Zeitschrift *Texte zur Kunst* im September 2001. 15 Jahre später gehören Motive, Verfahren und Techniken des Kinos ganz selbstverständlich zum Repertoire zeitgenössischer Künstler, die mit dem Bewegtbild arbeiten. Allerdings ist auffällig, dass der Anschluss an die zeitbasierten Werke des strukturellen Films dem Museum und der Galerie schwererfiel als der an die ikonischen Momente des Erzählkinos. Erst in den letzten zehn Jahren ist verstärkt der Versuch unternommen worden, auch dieser Linie des experimentellen Kinos einen Platz im Museum einzuräumen, oft

⁴⁰ Vgl. zur Figur des Kurators Rugg und Sedgwick 2008, insbesondere den Text von Paul O'Neill, in dem er für den Beginn des „Curatorial Turn“ eine Periodisierung vorschlägt, die dem erhöhten Aufkommen von „kinematographischen Installationen“ im Kunstraum entspricht (Paul O'Neill, „The Curatorial Turn: From Practice to Discourse“, in: Judith Rugg und Michèle Sedgwick (Hg.), *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*, Bristol: Intellect 2008, S. 13–28).

allerdings unter unzureichenden Bedingungen in Form von DVD-Loops oder mit der Pointe, statt der Werke die Requisiten und Ausstattungen (wie im Fall Kenneth Angers) oder die Paratexte und Kollateralobjekte (wie im Fall Jonas Mekas') auszustellen.⁴¹

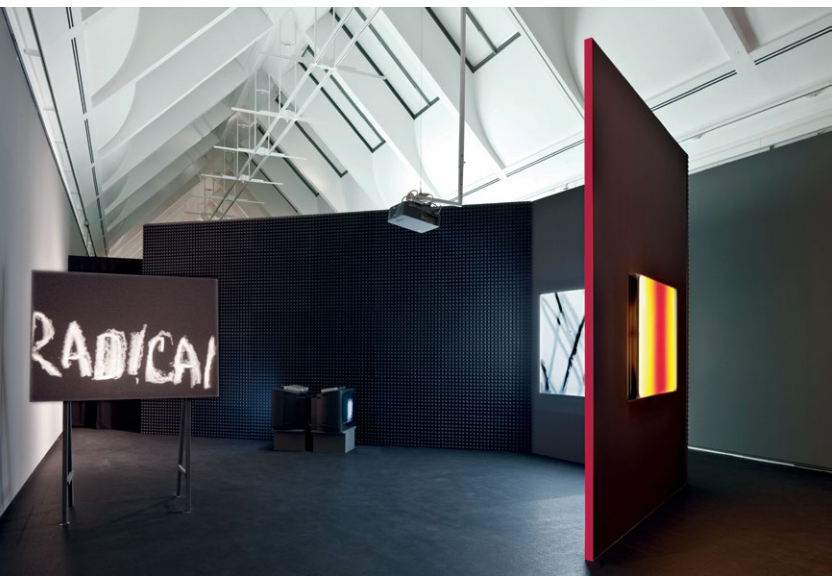
Zudem springt ins Auge, dass neben den Rekursen auf das Kino mittels Appropriation oder Zitat längst auch Bezüge auf andere Medien üblich sind. So werden die Möglichkeiten des Fernsehens, etwa die Liveübertragung oder das Studio-Setting, in zahlreichen Arbeiten aufgegriffen,⁴² und auch die in den Social Media geläufigen Praktiken prägen die hyperaktiven Videos von Ryan Trecartin oder Installationen, die den Desktop des Computers als operative Basis verwenden wie Camille Henrots *GROSSE FATIGUE* (2013), Kevin B. Lees *TRANSFORMERS. THE PREMAKE* (USA 2014) oder Louis Hendersons *ALL THAT IS SOLID* (F 2014).

Es erscheint daher unabdingbar, über den engen Rahmen der Kino/Museum-Konstellation hinauszublicken, wenn man die Bildinterventionen der zeitgenössischen Kunst angemessen beschreiben möchte. Ein monumentales Projekt wie Doug Aitkens *SLEEPWALKERS* (2007), bei dem der Künstler acht gigantische Screens an der Fassade des Museum of Modern Art und angrenzenden Gebäuden bespielte, kann dies paradigmatisch verdeutlichen: In seiner Erzählung, in der fünf Charaktere sich nachts durch die Großstadt bewegen, schließt die Arbeit, bei aller Fragmentierung und Nichtlinearität, durchaus an die Narrative der Filmgeschichte an, zumal mit Donald Pleasence und Tilda Swinton zwei Kinostars mitspielen. Zugleich jedoch ist unübersehbar, dass die großformatige Fassadenprojektion auch

⁴¹ Vgl. für einige kritische Anmerkungen zur Ausstellungspraxis historischer Positionen des Experimentalfilms Pantenburg, „Film ohne Film“, in: *Texte zur Kunst* 80 (2010), S. 166–171 (erneut abgedruckt in diesem Band). Zum Loop vgl. Tilman Baumgärtel, *Schleifen. Zur Geschichte und Ästhetik des Loops*, Berlin: Kadmos 2015.

⁴² Maeve Connolly, *TV Museum. Contemporary Art and the Age of Television*, Bristol: Intellect 2014.

an die Displays und Medienfassaden erinnert, die am Times Square, in Shibuya und an anderen Orten zu Werbezwecken eingesetzt werden. Aus dieser Perspektive wäre ein medienarchäologischer Blick auf die Geschichte der Plakate, Billboards und Wandwerbung hilfreich, denn in gewisser Hinsicht ist SLEEPWALKERS neben einer kinematografischen Installation zugleich auch Außenwerbung für das MoMA. Nicht zuletzt weist Aitkens Installation darauf hin, dass jedes Kunstwerk den medialen und technischen Stand der Dinge reflektiert. Erst durch lichtstarke, hochauflösende Kamera- und Projektionstechnik, erst durch das Zusammenspiel von künstlerischem Konzept und Hightech-Geräten wird ein Ereignis wie SLEEPWALKERS möglich. Für die Historisierung dieses Aspekts sind die Weltausstellungen und die Verflechtung von Kunst und Technikgeschichte, etwa in der Künstlergruppe „Experiments in Art and Technology“ wichtiger als die Geschichte des Kinos. Kino und Museum sind dann nicht mehr als autonome Dispositive und institutionelle Rahmungen zu verstehen, sondern als zwei Kristallisationspunkte im dynamischen Strom der Bilder, Medien und Praktiken.



Zelluloid. Film ohne Kamera, Schirn-Kunsthalle Frankfurt, 2. Juni – 29. August 2010,
Ausstellungsansicht

FILM OHNE FILM

Zelluloid ist eine Erfindung des 19. Jahrhunderts. Erstmals synthetisiert vor mehr als 150 Jahren, 1870 als Handelsmarke patentiert von der Celluloid Manufacturing Company, nutzbar gemacht als flexibler Bildträger in den 1880ern, war es mitverantwortlich für die weltweite Verbreitung des neuen Mediums Film ab dem Ende des Jahrhunderts. Weil die Verbindung aus Nitrozellulose und Weichmachern leicht entzündlich ist, wurde das Material für Rollfilme nach zahllosen Bränden 1951 endgültig aus dem Verkehr gezogen und durch andere Kunststoffe ersetzt. Überlebt hat die Bezeichnung als Sammelbegriff für Filmmaterial.

Auf diese metonymische Definition zielte die Frankfurter Ausstellung *Zelluloid. Film ohne Kamera* ab. Nicht die chemische Zusammensetzung war gemeint, sondern die „allgemeine Bezeichnung für die materielle Basis des Films“, so Kuratorin Esther Schlicht im Katalog. Irritierenderweise begegnete man dieser materiellen Basis in den Schachtelkinos des langgestreckten Ausstellungsparcours allerdings nur sporadisch. Nicht mehr als sieben von 28 Filmen waren als Film-Loops zu sehen, die übrigen 21 wurden digital projiziert.¹ Die meist euphorischen Rezensenten von *Zelluloid* sahen kein Problem in diesem Widerspruch. Mehr noch: Sie sahen den Widerspruch nicht. Kein Hinweis, kein Einwand, nirgends. Dabei war in der Schirn ein Missverständnis mit den Händen zu greifen,

¹ Bei einigen wenigen Filmen – darunter *GHOSTRIDER* von Amy Granat und die Arbeiten von Ian Helliwell – gehört die Digitalisierung zum Arbeitsprozess; keine Frage, dass die digitale Präsentation in diesen Fällen die adäquate Präsentationsform ist. Die folgenden Anmerkungen beziehen sich deshalb auf die überwiegende Zahl der Arbeiten, die als *Filme* existieren; auf die 16-mm-Filme von Harry Smith oder Pierre Rovère, auf Aldo Tambellinis *BLACK IS* (1965), Cécile Fontaines *LA PÊCHE MIRACULEUSE* (1995), Hy Hirshs *SCRATCH PAD* (1960), Norman McLaren's *DOTS* (1940) und die übrigen 16-mm-, 35-mm- und 70-mm-Filme, die statt als Film als digitale Transfers gezeigt wurden.

mit dem filmhistorische Positionen bei ihrer derzeit üblichen Wanderung in die Kunstmuseen und Ausstellungsräume regelmäßig konfrontiert sind.² Das Missverständnis besteht, kurz gesagt, in der Auffassung, man könne die Filmgeschichte aus der Kinopraxis in die Gegebenheiten von White Cube und Black Box transponieren, ohne auf grundsätzliche, dem Material inhärente Bedingungen Rücksicht nehmen zu müssen. Oder anders: Man glaubt, die Filmgeschichte sei ohne die Filme zu haben.

So unterschiedlich die ausgewählten Werke waren – die Bandbreite reichte von Len Lyes *A COLOUR BOX* (1935) bis Jennifer Wests *A 70MM FILM WEARING THICK HEAVY BLACK LIQUID EYELINER THAT GETS SMEARY (70MM FILM LEADER LINED WITH LIQUID BLACK EYELINER, DOUSED WITH JELLO VODKA SHOTS AND RUBBED WITH BODY GLITTER)* (2008): Sie verdanken sich ausnahmslos der – gezielten oder dem Zufall überlassenen – Manipulation des Filmstreifens. Ihr ästhetischer Einsatz, in der Historiografie des Experimentalfilms teils als „direct film“ kanonisiert, folgt aus dem Impuls, das Material anderen Prozeduren als der üblichen kontrollierten Belichtung mit der Kamera auszusetzen. Man kann es lochen und kochen (wie Dieter Roth oder Tony Conrad), zerkratzen und bemalen (wie Len Lye oder Norman McLaren), mit Säure behandeln, im Garten verbuddeln und wieder ausgraben (wie das Kollektiv Schmelzdahin), durch die Nähmaschine schicken, mit Nägeln und Nadeln malträtieren (wie Amy Granat) oder in Ketchup und kosmetische Produkte einlegen (wie Jennifer West). Die Ergebnisse dieser Interventionen werden in der Projektion unterschiedlich ausfallen. Zwischen dem kühl kombinatori-

² Mit der Entscheidung für die digitale Präsentation filmhistorischer Positionen ist die Schirn nicht allein. Egal, ob es um Ikonen des Avantgarde-Kinos geht (Kenneth Angers Filme im PS 1: projiziert als DVD), um den Glamour Hollywoods („Vorspannkino“ in den KunstWerken: digital), um die 16-mm-Filme von Robert Frank bei C/O Berlin) oder das Super-8-Werk Derek Jarmans (derzeit in der Julia Stoschek Collection), die digitale Praxis ebnet die Differenz zugunsten des ahistorischen „als ob“ ein.

schen Aufleuchten weißer Kreise in Pierre Rovères *BLACK AND LIGHT* (1974) und dem lodernden Fegefeuer in Brakhages *DANTE QUARTET* (1987) sind alle denkbaren Rhythmen, Temperaturen und Intensitäten, alle Abstufungen von gegenständlich bis abstrakt zu finden.

In Frankfurt ließ sich nun etwas beobachten, was man als strukturelle Schizophrenie bezeichnen könnte. Wie sonst ist zu erklären, dass der Filmstreifen auf der Produktionsseite zur unhintergehbaren Voraussetzung erklärt und materialästhetisch gefeiert wird, um ihn auf der Präsentationsseite als *quantité négligeable* stillschweigend aus dem kuratorischen Kalkül verschwinden zu lassen? Die heute ubiquitäre Entscheidung für die digitale Projektion statt der Filmvorführung hat mehrere Gründe, und jeder von ihnen impliziert ein Ausweichmanöver vor der Eigenheit des filmischen Materials. Da ist zuallererst die Anfälligkeit des Trägers: Beim Transport durch den Projektor ist der Filmstreifen mechanischen Kräften, Verschmutzungen und der Hitze der Lampe ausgesetzt. Er kann Feuer fangen, zerkratzen, aus den Führungsschienen springen und dabei seine Perforation einbüßen. Filmgeschichte, so eine radikale Interpretation dieses Umstands, heißt nichts anderes, als dem Material bei seiner kontinuierlichen Zerstörung zuzusehen.³

Ein Found-Footage-Super-8-Film wie *STADT IN FLAMMEN* (1984) vom Kollektiv Schmelzdahin setzt ganz auf diese Eigenschaft, indem die Verfallsprozesse bereits vor der Projektion forciert und in ihren ästhetischen Folgen sichtbar gemacht werden. Das gefundene Ausgangsmaterial – eine Super-8-Fassung von Alvin Rakoffs Camp-Katastrophenfilm *CITY ON FIRE*, unter anderem mit Shelley Winters, Ava Gardner und Henry Fonda in späten Rollen – wurde einen Sommer lang im Laub liegen gelassen; die Emulsion zersprang, die Farben verliefen, Witte-

³ Vgl. dazu Paolo Cherchi Usai, *The Death of Cinema. History, Cultural Memory and the Digital Dark Age*, London: Palgrave Macmillan 2001.

rung und Bakterien taten ihren Teil dazu, die Handlung des malträtierten Films unter einer Schicht aus kristallinen Beschädigungen, Zersetzungen und Verwischungen zu begraben. Als fragiler und organischer Bildträger ist STADT IN FLAMMEN Dieter Roths Schimmelbildern und Schokoladenskulpturen ähnlicher als jeder Videoarbeit, egal ob analog oder digital.

Die unbequeme Folge ist, dass Filme keine mittelfristig stabilen Objekte sind, wie dies für Gemälde, Fotografien, Skulpturen und selbst Video-Installationen gilt. Wer sie trotzdem so präsentieren will wie ein Tafelbild (sprich: wöchentlich 60 Stunden lang für insgesamt 3 Monate), müsste hohe Kosten und technische Schwierigkeiten in Kauf nehmen. Dazu ein rechnerischer Exkurs: Der kürzeste der in der Schirn ausgestellten Filme ist 30 Sekunden lang, der längste dauert 12 Minuten. Entscheidet man sich für die Projektion als dauerhafter Loop, so wird jeder Film im Laufe der Ausstellung zwischen 3.900 und 90.000 Mal gezeigt. Man wird eine ganze Batterie von Filmkopien verschleifen, braucht kompetentes Wartungspersonal, das mit Filmrissen, durchgebrannten Lampen und verglühten Einzelbildern umzugehen weiß. Vor allem muss man einen Modus finden, einen 70-mm-Film als 70-mm-Film zu projizieren und einen Super-8-Film als Super-8-Film.⁴ Es wäre also nicht damit getan, die Filme zu beschaffen; die gesamte Infrastruktur und das Wissen der Institution Kino müssten für die Ausstellungsdauer buchstäblich mit eingekauft werden; ganz abgesehen von Fragen der architektonischen Umsetzung und insbesondere dem leidigen und auch in der Schirn unge lösten Tonproblem.⁵ Gut möglich, dass dies die Kapazitäten des Museums sprengt.

⁴ Dass dies nicht ohne logistischen Aufwand umzusetzen ist, ließ sich letztes Jahr im Centre Pompidou bei Philippe Parrenos JUNE 8, 1968 beobachten. Alle zehn Minuten verdunkelte sich der zum Außenraum hin verglaste Ausstellungsraum und in einer Plexiglasbox begann der wuchtige 70-mm-Projektor zu rattern.

⁵ Die Ausstellungsarchitekten der Schirn hatten sich sichtbar Mühe gegeben, die Kammern mit akustischem Dämmmaterial gegeneinander zu isolieren und das Pro-

An dieser Stelle tritt die digitale Projektion als pragmatischer Joker auf den Plan. Schließlich, so argumentiert die Kuratorin möglicherweise, ist Film nicht nur verschleißanfällig und instabil. Film ist auch reproduzierbar. Warum also nicht eine digitale Fassung von DVD, Blu-ray oder direkt vom Rechner aus projizieren? Der Grund ist einfach: Eine Filmkopie und der digitale Transfer ihres „Inhalts“ unterscheiden sich kategorial voneinander. Während die eine Form der Reproduktion innerhalb des historischen Horizonts von „Film“ und „Kino“ agiert, erzeugt die Digitalisierung etwas, das sich zum Film so verhält wie eine sehr gute Abbildung in einem Katalog zu einem ausgestellten Gemälde oder einer Fotografie.⁶ Folgt man dem museologischen Gebot, Kunstwerke in der Form zu präsentieren, in der sie angefertigt wurden, bleiben deshalb nur zwei sinnvolle Optionen: Die erste Möglichkeit ist, das Kino samt Technik und Personal ins Museum zu transplantieren oder stattdessen die Museumsbesucher ins Kino zu schicken.

Die zweite Möglichkeit ist, trotz prinzipieller Bedenken in Einzelfällen auch digitale Träger anstelle der Filme einzusetzen, aber den materiellen Unterschied in der Präsentationsform offensiv zu vergrößern. Die einfachste Lösung wäre eine Mediathek mit DVD-Sichtplätzen; man könnte aber auch José Antonio Sistiagas 70-mm-Film *IMPRESIONES EN LA ALTA ATMÓSFERA* von 1988/1989 statt ihn zu projizieren, auf einem 70 mm

blem des „Noisebleed“ in Schach zu halten. In der Praxis half dies allerdings nur wenig. Filme, die wie Len Lyes *A COLOUR BOX* oder Hy Hirschs *SCRATCH PAD* ganz auf Rhythmus und Musik basieren, hätten lauter gezeigt werden müssen, andere sind im emphatischen Sinne stumm und darauf angewiesen, dass die elektronischen Klangexperimente von nebenan nicht übergreifen (wie Brakhages *MOTHLIGHT* und *THE DANTE QUARTET*).

⁶ Vgl. für diese Position Alexander Horwath, „Das Kino als Ausstellungsraum. Alexander Horwath im Gespräch mit Martin Koerber“, in: *Recherche Film und Fernsehen* 7/8 (2010), S. 47. Dass digitale Abtastungen von Filmen – zum Beispiel DVDs – sinnvolle Ergänzungen zur Projektion von Filmen darstellen, steht völlig außer Frage. Genauso wenig sollte jedoch außer Frage stehen, dass die museale Präsentation sich, wenn sie in irgendeiner Weise an der Historizität des Materials interessiert ist, mit der Abtastung nicht zufriedengeben kann.

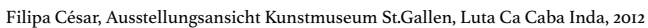
breiten Bildschirm zeigen. Einen ähnlichen Weg ging Jean-Luc Godard, als er 2006 im Centre Pompidou neben konventionellen Flatscreens vor allem Miniaturbildschirme einsetzte, die kaum größer als Streichholzschachteln waren.⁷ Unterm Strich führen diese Maßnahmen zu einer ebenso transparenten wie paradoxen Geste: Es gibt diese Filme, aber es gibt sie nicht hier und es gibt sie nicht jetzt. Sie existieren, aber sie sind unter den hiesigen Bedingungen nicht zu haben. Was vorgeführt wird, ist ein Verweis, nicht der Film.

Zelluloid ging den heute üblichen dritten Weg und bemühte sich, die digitale Projektion der Projektion von Film-Loops so weit wie möglich anzunähern. Zwar signalisierte ein kleines Piktogramm im jeweiligen Wandtext, bei welchen Arbeiten es sich um digitale Transfers handelte, und auch die Beamer wurden nicht versteckt. Aber gleichzeitig zielte die Ähnlichkeit der architektonischen Lösung – Kabinen mit unzureichend schallisolierten Wänden, mittelgroß projizierte Bilder – auf die Verwechslung von Film und digitaler Projektion ab. Auch hier ist das Resultat ein (allerdings weniger transparentes) Paradox: Wir haben diese Filme nicht, aber in der Projektion tun wir so, als hätten wir sie. Auf Rückfrage erläuterte Esther Schlicht, dass die Entscheidung für die digitale Projektion jeweils in Absprache mit den Künstlern, Nachlassverwaltern oder Verleiherinnen respektive Galeristen erfolgt sei. Eine beunruhigende Vorstellung: Offenbar ist die Attraktivität des Museums und die in der Ausstellungsbeteiligung vermutete Aufmerksamkeitsrendite inzwischen so groß, dass man den simplen materialen Anspruch der

⁷ In ein solches Konzept wären auch Dokumente und Filme integrierbar, die den Arbeitsprozess und andere Kontexte der Arbeiten erschließen, so Donald McWilliams' und Claude Dionnes sehenswerte Dokumentation *CREATIVE PROCESS: NORMAN MCLAREN* von 1990 oder Keith Griffiths *DOODLIN'*. *IMPRESSIONS OF LEN LYE* von 1987. Darüber hinaus könnte man, wie dies in Frankfurt vereinzelt und in versteckten Wandnischen mit Material von Cécile Fontaine, Len Lye und Stan Brakhage geschah, die bearbeiteten Filmstreifen selbst ausstellen und auf diese Weise die Techniken und Verfahren des „direct film“ sichtbar machen.

Werke nicht nur gegen den Pragmatismus der Kuratoren, sondern auch gegen die Vorführkompromisse ihrer wohlmeinenden Advokaten und Verleiher verteidigen muss.

Die kuratorische Entscheidung, für eine Ausstellung amerikanischer Farbfotografie der 70er und 80er Jahre drei Viertel der Aufnahmen von William Eggleston, Stephen Shore, Harry Callahan oder Jan Groover einzuscannen und mit einem Farbdrukker auszudrucken, statt fotochemisch entwickelte Abzüge aufzuhängen, wäre undenkbar. Bei der Ausstellung von Filmgeschichte ist diese Praxis der triste Normalfall.



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 13 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 aufwändigen Produktionsprozess des 11-minütigen Loop war digital erfolgt, alle Tricks und Manipulationen hatte Dean in der 35-mm-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 35-mm-Loop, sondern zugleich das Wissen um die Handgriffe und Fertigkeiten der Kino-Avantgarden und die Spezifik analoger Filmproduktion.

II.

Der Pendelverkehr zwischen zeitgenössischer Kunst und Kino – teils eher Einbahnstraße in Richtung Museum – hat in den letzten 20 Jahren massiv zugenommen. Bildende Künstler (von Douglas Gordon bis Christian Marclay) recyceln ikonische Momente der Filmgeschichte; Filmemacher (von Harun Farocki bis Agnès Varda) verlassen das Kino und loten die installativen Möglichkeiten der Mehrfachprojektion aus; Installationskünstler wie Steve McQueen – 2013 im Schaulager Basel mit einer großen Einzelausstellung zu sehen – drehen Kinofilme; Künstlerinnen wie Filipa César (bis Ende Juni 2013 im Kunstmuseum Sankt 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 appropriiert wird: George Landow/Owen Land in den Berliner Kunstwerken, Andy Warhols *Screen Tests* im New Yorker MoMA, Jonas Mekas im Kölner Museum Ludwig und in Wien. An der Sorglosigkeit, mit der Filmgeschichte im Kunstmuseum oft präsentiert wird, ist jedoch ablesbar, dass die Standards der Bewegtbild-Präsentation weiterhin ungeklärt sind. Warhols 16 mm *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: Die Besucherin bestimmt die Geschwindigkeit und Dauer ihres Besuchs. Sie

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 Zapping. Wie von benachbarten TV-Kanälen geht von allen Werken einer Ausstellung, die ich gerade nicht betrachte, ein sanfter Sog aus, eine Anziehungskraft, die es schwierig macht, die Konzentration auf ein einzelnes Werk für längere Zeit zu binden. Je größer die Ausstellung, desto drastischer der Konflikt und 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, 90 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 Alternativ-Angeboten 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 wird. 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.

BIBLIOGRAFIE

- ADORF, SIGRID: *Operation Video. Eine Technik des Nahsehens und ihr spezifisches Subjekt: die Videokünstlerin der 1970er Jahre*, Bielefeld: transcript 2008.
- AITKEN, DOUG: *Broken Screen. Expanding the Image, Breaking the Narrative*, New York: DAP 2006.
- ANDERSEN, THOM: „Pebbles Left on the Beach. The Films of Morgan Fisher“, in: *Cinema Scope* 38 (2009), S. 37–43.
- ARNHEIM, RUDOLF: *Film als Kunst* [1932], Frankfurt a.M.: Fischer 1979.
- ARNING, BILL (Hg.): *Stan VanDerBeek. The Culture Intercom*, Houston: Contemporary Arts Museum Houston/MIT List Visual Arts Center 2011.
- ARTHUR, PAUL „Structural Film: Revisions, New Versions, and the Artifact“, in: *Millennium Film Journal* 2 (Spring/Summer 1978), S. 5–13.
- „Structural Film: Revisions, New Versions, and the Artifact Part Two“, in: *Millennium Film Journal* 4/5 (Summer/Fall 1979), S. 122–134.
- BAKER, GEORGE: „The Storyteller: Notes on the Work of Gerard Byrne“, in: Nicolaus Schafhausen (Hg.), *Gerard Byrne: Books, Magazines, and Newspapers*, New York: Lukas & Sternberg Press 2003, S. 7–88.
- BALÁZS, BÉLA: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* [1924], Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001.
- BALSOM, ERIKA: *After Uniqueness: A History of Film and Video Art in Circulation*, New York: Columbia University Press 2017.
- *Exhibiting Cinema in Contemporary Art*, Amsterdam: Amsterdam University Press 2013.
- „Original Copies: How Film and Video Became Art Objects“, in: *Cinema Journal* 53.1 (2013), S. 97–118.
- „Screening Rooms. The Movie Theatre in/and the Gallery“, in: *Public* 40 (2009), S. 25–39.
- BARTANA, Yael; CICHOCKI, SEBASTIAN U. EILAT, GALIT: „Jewish Renaissance Movement in Poland (JRMiP)“, in: Sebastian Cichocki und Galit Eilat (Hg.), *A Cookbook for Political Imagination*, New York: Sternberg Press 2011, S. 4–5.
- „A Conversation between Yael Bartana, Galit Eilat and Charles Esche“, in: *Yael Bartana: And Europe Will Be Stunned*, Malmö: Moderna Museet und Berlin: Revolver 2010, S. 47–50.
- BATTCHEN, GEOFFREY: „An Almost Unlimited Variety. Photography and Sculpture in the 19th Century“, in: Roxana Marcoci (Hg.), *The Original Copy: Photography of Sculpture 1839 to Today*, New York: Museum of Modern Art 2010, S. 20–26.
- BAUDRILLARD, JEAN: „The Beaubourg-Effect: Implosion and Deterrence“ [1977], in: *October* 20 (1982), S. 3–13.
- BAUDRY, JEAN-LOUIS: „Ideologische Effekte erzeugt vom Basisapparat“ [1970], in: Robert F. Riesinger (Hg.), *Der kinematographische Apparat. Geschichte und Gegenwart einer interdisziplinären Debatte*, Münster: Nodus 2003, S. 27–39.
- BAUMGÄRTEL, TILMAN: *Schleifen. Zur Geschichte und Ästhetik des Loops*, Berlin: Kadmos 2015.
- BAZIN, ANDRÉ: „Ontologie des fotografischen Bildes“, in: ders., *Was ist Film?*, hg. von Robert Fischer, Berlin: Alexander Verlag 2004, S. 33–42.
- BEAVERS, ROBERT: „Acnode“, in: *Robert Beavers, Die ausgestreckte Hand*, Wien: Österreichisches Filmmuseum 2010, S. 17–20.
- „Frames of Mind: The Films of Robert Beavers“, in: *Artforum International*, September 2005, S. 284–289.

- BECKER, KATHRIN: „40 Jahre Sammlung Video-Forum des Neuen Berliner Kunstvereins“, in: Marius Babias, Kathrin Becker und Sophie Goltz (Hg.), *Time Pieces. Videokunst seit 1963*, Köln: Walther König 2013, S. 30–41.
- BELLOUR, RAYMOND: *La Querelle des dispositifs. Cinéma – installations, expositions*, Paris: P.O.L. 2012.
- *L'Entre-images, Photo, cinéma, vidéo*, Paris: La Différence 1990.
- BELTON, JOHN: „Digital Cinema: A False Revolution“, in: *October* 100 (Spring 2002), S. 98–114.
- BENJAMIN, WALTER: „Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus“, in: ders., *Gesammelte Schriften I.2*, hg. von Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 509–604.
- BENNETT, TONY: *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, London: Routledge 1995.
- BLASCHKE, ESTELLE: *Banking on Images. The Bettmann Archive and Corbis*, Leipzig: Spector 2016.
- BÖHNKE, ALEXANDER; HÜSER, REMBERT U. STANITZEK, GEORG (Hg.): *Das Buch zum Vorspann. „The Title is a Shot“*, Berlin: Vorwerk 8 2006.
- BOLTANSKI, LUC U. CHIAPELLO, ÈVE: *Der neue Geist des Kapitalismus*, Konstanz: UVK 2003.
- BOLTER, JAY DAVID U. RICHARD GRUSIN: *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge/Mass: MIT Press 1999.
- BOURRIAUD, NICHOLAS: *Relational Aesthetics*, Dijon: Les presses du réel 1998.
- BRECHT, BERTOLT: „Kurze Beschreibung einer neuen Technik der Schauspielkunst, die einen Verfremdungseffekt hervorbringt“ [1940], in: ders., *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, hg. von Werner Hecht u.a., Bd. 22, Frankfurt a.M. 1993, S. 641–659.
- BRINCKMANN, CHRISTINE NOLL: „Die anthropomorphe Kamera“, in: dies., *Die anthropomorphe Kamera. Aufsätze zur filmischen Narration*, Zürich: Chronos 1997, S. 277–301.
- BROUGHER, KERRY: „Introduction and Acknowledgments“, in: Russell Ferguson (Hg.), *Art and Film since 1945: Hall of Mirrors*, New York: Monacelli Press 1996, S. 12–19.
- BRYSON, NORMAN: „Sharon Lockhart. The Politics of Attention“, in: *Artext* (August–October 2000), S. 54–61.
- BURGIN, VICTOR: *The Remembered Film*, London: Reaktion Books 2004.
- CANUDO, RICCIOTTO: „Das Manifest der siebten Kunst“ [1911], in: *Stationen der Moderne im Film II. Texte, Manifeste, Pamphlete*, Berlin: Freunde der deutschen Kinemathek 1989, S. 39–40.
- CARROLL, NOËL: „Interview with a Woman who“ [1981], in: Yvonne Rainer, *A Woman Who... Essays, Interviews, Scripts*, Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press 1999, S. 169–206.
- CASETTI, FRANCESCO: *The Lumière Galaxy. 7 Key Words for the Cinema to Come*, New York: Columbia University Press 2015.
- „The Relocation of Cinema“, in: *NECSUS. European Journal of Media Studies* (Autumn 2012), <http://www.necsus-ejms.org/the-relocation-of-cinema/> [letzter Zugriff: 16.11.2021].
- CÉSAR, FILIPA; HERING, TOBIAS U. RITO, CAROLINA (Hg.): *Luta ca caba inda. Time Place Matter Voice 1967–2017*, Berlin: Archive Books 2017.
- CHERCHI USAI, PAOLO: *The Death of Cinema. History, Cultural Memory and the Digital Dark Age*, London: Palgrave Macmillan 2001.
- CHERCHI USAI, PAOLO; FRANCIS, DAVID; HORWATH, ALEXANDER U. LOEBENSTEIN, MICHAEL: *Film Curatorship. Archives, Museums, and the Digital Marketplace*, Wien: ÖFM/Synema 2008.

- CONNOLLY, MAEVE: *TV Museum. Contemporary Art and the Age of Television*, Bristol: Intellect 2014.
- *The Place of Artists' Cinema. Space, Site and Screen*, Bristol: Intellect 2009.
- CORRIGAN, TIMOTHY: *A Cinema without Walls. Movies and Culture after Vietnam*, New Brunswick: Rutgers University Press 1991.
- COWIE, ELISABETH: „On documentary sounds and images in the gallery“, in: *Screen* 50,1 (2009), S. 124–134.
- CRARY, JONATHAN: *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*, Cambridge/Mass: MIT Press 1999.
- CULLINAN, NICHOLAS (Hg.): *Tacita Dean: Film*, London: Tate Publishing 2011.
- DANEY, SERGE: „Vom défilé zum défilé [1989]“, in: ders., *Von der Welt ins Bild. Augenzeugenberichte eines Cinephilen*, hg. von Christa Blümlinger, Berlin: Vorwerk 8 2001, S. 267–274.
- „Montage unerlässlich“, in: ders., *Von der Welt ins Bild. Augenzeugenberichte eines Cinephilen*, hg. von Christa Blümlinger, Berlin: Vorwerk 8 2001, S. 198–210.
- DANIELS, DIETER: „Videokunst gestern ... heute ... morgen? Kontinuität und Diskontinuität von 1970 bis heute“, in: Marius Babias, Kathrin Becker und Sophie Goltz (Hg.), *Time Pieces. Videokunst seit 1963*, Köln: Walther König 2013, S. 82–92.
- „Video/Kunst/Markt“, in: Rudolf Frieling und Wulf Herzogenrath (Hg.), *40jahrevideokunst.de – Teil 1. Digitales Erbe. Videokunst in Deutschland von 1963 bis heute*, Ostfildern: Hatje Cantz 2006, S. 40–49.
- DAVID, CATHERINE U. CHEVRIE, JEAN-FRANCOIS: „The Present State of the Image“, in: *Passages de l'Image*, Barcelona: Fundació Caixa de Pensions 1991, S. 26–47.
- DELILLO, DON: *Point Omega*, New York et al.: Scribner 2010.
- DENSON, SHANE U. LEYDA, JULIA (Hg.): *Theorizing 21st-Century Film*, Falmer: REFRAME Books 2016, <https://reframe.sussex.ac.uk/post-cinema/> [letzter Zugriff: 16.11.2021].
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES: „Die Lager öffnen, die Augen schließen: Bild, Geschichte, Lesbarkeit“, in: ders., *Remontagen der erlittenen Zeit*, München: Fink 2014, S. 11–82.
- DIEDERICHSEN, DIEDRICH: *Eigenblutdoping. Selbstverwertung, Künstlerromantik, Partizipation*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2008.
- DIEKMANN, STEFANIE U. GERLING, WINFRIED (Hg.): *Freeze Frames. Zum Verhältnis von Fotografie und Film*, Bielefeld: transcript 2010.
- DOANE, MARY ANN: „Hat das Medium Gewicht?“, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 2 (2010), S. 14–26 [Schwerpunkthema „Aufzeichnen“].
- „The Location of the Image: Cinematic Projection and Scale in Modernity“, in: Stan Douglas, Christopher Eamon (Hg.), *The Art of Projection*, Ostfildern: Hatje Cantz 2009, S. 151–166.
- „Review: Laura Mulvey, *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*“, in: *Screen* 48,1 (2007), S. 113–118.
- DOUGLAS, STAN U. EAMON, CHRISTOPHER: *Art of Projection*, Ostfildern: Hatje Cantz 2009.
- ELKINS, JAMES: *What Happened to Art Criticism?*, Chicago: Prickly Paradigm Press 2003.
- ELWES, CATHERINE: *Installation and the Moving Image*, New York: Columbia University Press 2015.
- FARBER, MANNY: „Badlands, Mean Streets, and The Wind and the Lion“ [1975], in: Robert Polito (Hg.), *Farber on Film. The Complete Film Writings of Manny Farber*, New York: Library of America 2009, S. 738–743.
- FAROCKI, HARUN: „Auf zwölff flachen Schirmen. Kaum noch ein Handwerk“, *new filmkritik* 16 (Dezember 2007), <http://newfilmkritik.de/archiv/2007-12/auf-zwölf-flachen-schirmen/> [letzter Zugriff: 16.11.2021].

- „Prozeß & Progreß, Vortrag, gehalten am 16.9.79 im Kino ‚Arsenal‘, Berlin-West, auf der Tagung der Arbeitsgemeinschaft der Filmjournalisten“, in: *Filmkritik* 11 (1979), S. 527–535.
- FLUSSER, VILÉM: *Ins Universum der technischen Bilder*, Göttingen: European Photography 1986.
- FOERSTER, LUKAS; PERNECZKY, NIKOLAUS; TIETKE, FABIAN U. VALENTI, CECILIA (Hg.): *Spuren eines Dritten Kinos. Zu Ästhetik, Politik und Ökonomie des World Cinema*, Bielefeld: transcript 2013.
- FOLIE, SABINE U. TITZ, SUSANNE (Hg.): *Morgan Fisher: Writings*, Köln: Walther König 2012.
- *Morgan Fisher: Two Exhibitions*, Köln: Walther König 2012.
- FOWLER, CATHERINE: „Room for experiment: Gallery films and vertical time from Maya Deren to Eija Liisa Ahtila“, in: *Screen* 45,4 (2004), S. 324–343.
- FRAMPTON, HOLLIS: „A Lecture“, in: Bruce Jenkins (Hg.), *On the Camera Arts and Consecutive Matters. The Writings of Hollis Frampton*, Cambridge/Mass: MIT Press 2009, S. 125–130.
- „For a Metahistory of Film: Commonplace Notes and Hypotheses“, in: Bruce Jenkins (Hg.), *On the Camera Arts and Consecutive Matters: The Writings of Hollis Frampton*, Cambridge/Mass: MIT Press 2009, S. 131–139.
- FRIEDBERG, ANNE: *The Virtual Window. From Alberti to Microsoft*, Cambridge/Mass: MIT Press 2006.
- *Window Shopping. Cinema and the Postmodern*, Berkeley: University of California Press 1993.
- FROHNE, URSULA: „Passagen. Projektionsräume im Museum“, in: Barbara Engelbach (Hg.), *Bilder in Bewegung. Künstler & Video/Film*, Ausst.-Kat. Museum Ludwig, Köln 2010, S. 121–129.
- „That's The Only Now I Get'. Immersion und Partizipation in Video-Installationen“, in: Gregor Stemmerich (Hg.), *Kunst/Kino*, Köln: Oktagon 2001, S. 217–238.
- FUNCKE, BETTINA: „You See? Gerard Byrne's Reconstructions“, in: *Afterall* 17 (Spring 2008), S. 72–79.
- GASS, LARS HENDRIK: „Experimentalfilm oder Film-Avantgarde? Ein Plädoyer für den Diskurs – und eine andere Aufführungspraxis“, in: *kolik.film*, Sonderheft 13 (2010), S. 61–67.
- *Film und Kunst nach dem Kino*, Hamburg: Philo Fine Arts 2012.
- GENDEL RYAN, CARA: „The Fine Art of Gentrification“, in: *October* 31 (Winter 1984), S. 91–111.
- GIDAL, PETER: „Theory and Definition of Structural/Materialist Film“, in: ders. (Hg.), *Structural Film Anthology*, London: BFI 1978, S. 1–21.
- GODFREY, MARK: „HISTORY PICTURES“, in: Vanessa Joan Miller (Hg.), *The Present Tense through the Ages: On the recent work of Gerard Byrne*, London: Koenig Books 2007, S. 17–24.
- GRAU, OLIVER: „Introduction“, in: ders. (Hg.), *Media Art Histories*, Cambridge/Mass: MIT Press 2007, S. 1–14.
- GRUPIŃSKA, ANKA: „Dear Founding Mothers and Founding Fathers of the Jewish Renaissance Movement in Poland!“, in: Sebastian Cichocki und Galit Eilat (Hg.), *A Cookbook for Political Imagination*, New York: Sternberg Press 2011, S. 161–170.
- GUNNING, TOM: „Moving Away from the Index: Cinema and the Impression of Reality“, in: *differences* 18 (2007), S. 29–52.
- GUTBERLET, MARIE-HELENE U. KUSTER, BRIGITTA (Hg.): *On The Run. Perspectives on The Cinema of Med Hondo*, Berlin: Arsenal – Institut für Film und Videokunst/ Archive Books 2020.

- HAGENER, MALTE; HEDIGER, VINZENZ U. STROHMAIER, ALENA (Hg.): *The State of Post-Cinema. Tracing the Moving Image in the Age of Digital Dissemination*, London: Palgrave MacMillan 2017.
- HÁMOS, GUSTÁV; PRATSCHKE, KATJA U. TODE, THOMAS (Hg.): *Viva Fotofilm – bewegt/unbewegt*, Marburg: Schüren 2010.
- HEIN, BIRGIT: „Experimentalfilm und Bildende Kunst“, in: Ingo Petzke (Hg.), *Das Experimentalfilm-Handbuch*, Frankfurt a.M.: deutsches filmmuseum 1989, S. 31–62.
- *Film im Underground. Von seinen Anfängen bis zum Unabhängigen Kino*, Frankfurt a.M.: Ullstein 1971.
- HEISER, JÖRG: „Trading Places“, in: *frieze* 2 (2009), http://www.frieze.com/comment/article/trading_places/ [letzter Zugriff: 5.6.2009].
- HORAK, JAN-CHRISTOPHER: „Helmar Lerski in Israel“, in: Yaron Peleg, Miri Talmon (Hg.): *Israeli Cinema. Identities in Motion*, Austin: University of Texas Press 2011, S. 16–29.
- HOROWITZ, NOAH: *Art of the Deal. Contemporary Art in a Global Financial Market*, Princeton: Princeton University Press 2011.
- HORWATH, ALEXANDER: „Das Kino als Ausstellungsraum. Alexander Horwath im Gespräch mit Martin Koerber“, in: *Recherche Film und Fernsehen* 7/8 (2010), S. 46–51.
- *Zweimal leben. Das Filmprogramm der documenta 12* (2007). Unveröffentlichter Text. Ms. 7 Seiten.
- „Singing in the Rain. Supercinematography by Peter Tscherkassky“, in: Michael Loebenstein (Hg.), *Peter Tscherkassky*, Wien: ÖFM/Synema 2005, S. 10–48.
- HÜSCH, ANNETTE; JÄGER, JOACHIM U. KNAPSTEIN, GABRIELE: *Jenseits des Kinos. Die Kunst der Projektion*, Ostfildern: Hatje Cantz 2006.
- ILES, CHRISSE: *Into the Light. The Projected Image in American Art 1964–1977*, New York: Whitney Museum of American Art 2001.
- „Between the Still and Moving Image“, in: *Into the Light: The Projected Image in American Art 1964–1977*, New York: Whitney Museum of American Art 2001, S. 33–84.
- THE JEWISH RENAISSANCE MOVEMENT IN POLAND: „A Manifesto“, in: Sebastian Cichocki und Galit Eilat (Hg.), *A Cookbook for Political Imagination*, New York: Sternberg Press 2011, S. 120–121.
- JAY, MARTIN: *Songs of Experience. Modern American and European Variations on a Universal Theme*, Berkeley: University of California Press 2005.
- JUTZ, GABRIELE: *Cinéma Brut. Eine alternative Genealogie der Avantgarde*, Wien: Springer 2010.
- KAES, ANTON (Hg.): *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film*, Tübingen: Niemeyer 1978.
- KLINGER, BARBARA: *Beyond the Multiplex: Cinema, New Technologies and the Home*, Berkeley: University of California Press 2006.
- KNÖRER, EKKEHARD: „Movable Images on Portable Devices“, in: Gertrud Koch, Volker Pantenburg und Simon Rothöhler (Hg.), *Screen Dynamics. Mapping the Borders of Cinema*, Wien: Österreichisches Filmmuseum/Synema 2012, S. 169–178.
- KOCH, GERTRUD: „Nachstellungen. Film und historisches Moment“, in: Eva Hohenberger, Judith Keilbach (Hg.), *Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte*, Berlin: Vorwerk 8 2003, S. 216–229.
- KOCH, GERTRUD; PANTENBURG, VOLKER U. ROTHÖHLER, SIMON (Hg.): *Screen Dynamics. Mapping the Borders of Cinema*, Wien: Österreichisches Filmmuseum/Synema 2012.
- KOLLEKTIV DER ANTHOLOGY FILM ARCHIVES: „Das unsichtbare Kino“, in: Karsten Witte (Hg.), *Theorie des Kinos*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1972, S. 250–255.

- KOTZ, LIZ: „Video Projection. The Space between Screens“, in: Tanya Leighton (Hg.), *Art and the Moving Image*, London: Tate/Afterall 2008, S. 371–385.
- KRACAUER, STEGFRIED: „Kult der Zerstreuung“ [1926], in: ders., *Das Ornament der Masse*, hg. von Karsten Witte, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977.
- LE GRICE, MALCOLM: „Improvising time and image“, in: *Filmwaves*, H. 14 (2001), S. 14–19.
- „Towards temporal economy“, in: *Screen* 20, 3/4 (1979), S. 58–79.
- LEIGHTON, TANYA: „Introduction“, in: dies. (Hg.), *Art and the Moving Image. A Critical Reader*, London: Tate/Afterall 2008, S. 7–40.
- LÖFFLER, PETRA: *Verteilte Aufmerksamkeit: Eine Mediengeschichte der Zerstreuung*, Berlin: Diaphanes 2014.
- MACDONALD, SCOTT: *A Critical Cinema 5, Interviews with Independent Filmmakers*, Berkeley: University of California Press 2006, S. 311–332.
- MANOVICH, LEV: *The Language of New Media*, Cambridge/Mass.: MIT Press 2002.
- MARGULIES, IVONE: „At the edge of my seat: Teatro Amazonas“, in: Sharon Lockhart, Rotterdam: NAI Publishers 1999, S. 93–109.
- MARKER, CHRIS: *Kommentare 1*, Berlin: Brinkmann & Bose 2014.
- MARTIN, TIMOTHY: „Documentary Theater“, in: Sharon Lockhart, Rotterdam: NAI Publishers 1999, S. 9–31.
- MARX, KARL U. ENGELS, FRIEDRICH: *Manifest der Kommunistischen Partei*, 53. Auflage, Berlin: Dietz 1986, S. 49.
- MEDEN, JURIJ: *Scratches and Glitches, Observations on Preserving and Exhibiting Cinema in the Early 21st Century*, Wien: ÖFM/Synema 2021.
- MEKAS, JONAS: „Introduction to the Work of Robert Beavers“, in: *Robert Beavers: Still Light. Film Notes & Plates*, Florenz: Il Torchio 1970, o. S.
- MOSKATOVA, OLGA (Hg.), *Images on the Move. Materiality – Networks – Formats*, Bielefeld: transcript 2021.
- MUHLE, MARIA: „Why It's Time for Realism, Again“, in: *Afterall* 17 (Spring 2008), S. 80–88.
- MÜLLER, HANS WOLFGANG: *Der Iskult im antiken Benevent und Katalog der Skulpturen aus den ägyptischen Heiligtümern im Museo del Sannio zu Benevent*, Berlin: B. Hessling 1969 [= Münchner Ägyptologische Studien 16].
- MULVEY, LAURA: *Afterimages. On Cinema, Women and Changing Times*, London: Reaktion Books 2018.
- *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*, London: Reaktion Books 2006.
- „Visual Pleasure and Narrative Cinema“, in: *Screen* 16.3 (Fall 1975), S. 6–18.
- MUNT, ALEX: „Jean-Luc Godard Exhibition. Travel(s) in Utopia, Jean-Luc Godard 1946–2006. In Search of a Lost Theorem“, in: *Senses of Cinema* 40 (2006), <https://www.sensesofcinema.com/2006/the-godard-museum/godard-travels-in-utopia/> [letzter Zugriff: 16.11.2021].
- NASH, MARC: „Art and Cinema. Some critical reflections“ [2002], in: Tanya Leighton (Hg.), *Art and the Moving Image. A Critical Reader*, London: Tate/Afterall 2008, S. 444–459.
- NICOLSON, ANNABEL: „I was sitting with my back to them, sewing, a beam of light coming at me from the projector“, in: David Curtis, A.L. Rees und Duncan White (Hg.), *Expanded Cinema*, London: Tate Publishing 2011, S. 157–159.
- NOACK, RUTH: „Events Take Place. Was sucht das Kino im Ausstellungsraum“, in: Irene Nierhaus/Felicita Koneczny (Hg.), *Räumen. Baupläne zwischen Raum, Visualität, Geschlecht und Architektur*, Wien: Ed. Selene 2002, S. 315–325.
- O'NEILL, PAUL: „The Curatorial Turn: From Practice to Discourse“, in: Judith Rugg und Michèle Sedgwick (Hg.), *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*, Bristol: Intellect 2008, S. 13–28.

- OLIVEIRA, NICOLAS DE; OXLEY, NICOLA U. PETRY, MICHAEL: *Installation Art in the new Millenium. The Empire of Senses*, London: Thames and Hudson 2003.
- OSBORNE, PETER: „Distracted Reception: Time, Art and Technology“, in: Jessica Morgan (Hg.), *Time Zones. Recent Film and Video*, London: Tate Publishing 2004, S. 66–75.
- PAGLEN, TREVOR: „Invisible Images (Your Pictures Are Looking at You)“, in: *The New Inquiry* (December 8 2016), <https://thenewinquiry.com/invisible-images-your-pictures-are-looking-at-you/> [letzter Zugriff: 16.11.2021].
- PAÏNI, DOMINIQUE: *Le temps exposé. Le cinéma de la salle au musée*, Paris: Cahiers du cinéma 2002.
- PANTENBURG, VOLKER: „Attention, please. Negotiating Concentration and Distraction around 1970“, in: *Aniki. Portuguese Journal of the Moving Image* 1.2 (2014), <http://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/83/67> [letzter Zugriff: 16.11.2021].
- „Temporal Economy. Distraction and Attention in Experimental Cinema and Contemporary Art“, in: *Millenium Film Journal* 59 (Spring 2014), S. 44–51.
- „Sharon Lockhart. Raum, Medium, Dispositiv“, in: Ursula Frohne, Lilian Haberer (Hg.), *Kinematographische Räume. Installationsästhetik in Film und Kunst*, München: Fink 2012 (auch in diesem Buch).
- „Migrational Aesthetics. Zur Erfahrung in Kino und Museum“, in: *montage AV* 19.1 (2010a), S. 37–53 (auch in diesem Buch).
- „Film ohne Film“, in: *Texte zur Kunst* 80 (2010), S. 166–171 (auch in diesem Buch).
- „Encyclopedia Americana. James Benning: Times, Places, Perceptions“, in: Barbara Pichler, Claudia Slanar (Hg.), *James Benning*, Wien: ÖFM/Synema 2007, S. 181–192.
- PEREZ, GILBERTO: *The Material Ghost. Films and their Medium*, Baltimore/London: Johns Hopkins University Press 1998.
- PETERS, KATHIN: „Geschichte und Fiktion. Ein Roundtable Gespräch über die (Re-)Konstruktion von Geschichte in Kunst und Film mit Yael Bartana, Maryam Jafri, Romuald Karmakar und Clemens von Wedemeyer“, in: *Texte zur Kunst* 76 (Dezember 2009), S. 52–64.
- PETERSEN, ANNE RING: „Attention and Distraction. On the Aesthetic Experience of Video Installation Art“, in: *RIHA Journal* 9 (2010), <https://doi.org/10.11588/riha.2010.0.68537> [letzter Zugriff: 16.11.2021].
- POLAN, DANA: *Scenes of Instruction. The Beginnings of the U.S. Study of Film*, Berkeley: University of California Press 2007.
- RAINER, YVONNE: „A Likely Story“ [1976], in: dies., *A Woman Who... Essays, Interviews, Scripts*, London/Baltimore: The Johns Hopkins University Press 1999, S. 137–140.
- *The Films of Yvonne Rainer*, Bloomington: Indiana University Press 1989.
- „Thoughts on Women's Cinema. Eating Words, Voicing Struggles“ [1987], in: dies., *A Woman Who... Essays, Interviews, Scripts*, London/Baltimore: The Johns Hopkins University Press 1999, S. 224–229.
- „A Letter from Yvonne Rainer“, in: *October* 10 (Fall 1979), S. 131–132.
- *Work 1961–73*, Halifax: Nova Scotia College of Art and Design 1974.
- REBENTISCH, JULIANE: *Ästhetik der Installation*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003.
- REES, ALAN; WHITE, DUNCAN; BALL, STEVEN u. a. (Hg.): *Expanded Cinema. Art, Performance, Film*, London: Tate Publishing 2011.
- REICHART, WILFRIED: „Eine Zeitreise. Jean-Luc Godard im Pariser Centre Pompidou“, in: *Film-Dienst*, Ausgabe 12 (2006), S. 6–7.
- ROSENBAUM, JONATHAN: „Myths of the New Narrative (and a few Counter-Suggestions)“, in: David Schwartz (Hg.), *Independent America. New Film 1978–1988*, New York: American Museum of the Moving Image 1988, S. 3–8.

- „Regrouping. Reflections on the Edinburgh Festival 1976“, in: *Sight & Sound* 46.1 (Winter 1976/77), S. 2–8.
- RØSSAAK, EIVIND: „The Delay in the System: Why Douglas Gordon needed Alfred Hitchcock“, in: *Millennium Film Journal* 59 (Spring 2014), S. 86–94.
- *Between Stillness and Motion Film, Photography, Algorithms*, Amsterdam: Amsterdam University Press 2011.
- ROTHÖHLER, SIMON: *Das verteilte Bild. Stream, Archiv, Ambiente*, München: Fink 2018.
- „Informationen, die Bilder haben. Zur Moderierbarkeit von visuellem Content“, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, Jg. 10, H. 19, (2/2018), S. 85–94.
- ROUVROY, ANTOINETTE U. STIEGLER, BERNARD: „The Digital Regime of Truth: From the Algorithmic Governmentality to a New Rule of Law“, in: *La Deleuziana – Online Journal of Philosophy* 3 (2016) („Life and Number“), translated by Anaïs Nony and Benoît Dillet, http://www.ladeleuziana.org/wp-content/uploads/2016/12/Rouvroy-Stiegler_eng.pdf [letzter Zugriff: 16.11.2021].
- ROYOUX, JEAN CHRISTOPHE: „Pour un cinéma d'exposition, retour sur quelques jalons historiques“, in: *Omnibus*, H. 20 (1997), S. 11–15.
- RUGG, JUDITH U. MICHÈLE SEDGWICK (Hg.): *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*, Bristol: Intellect 2008.
- SCHEUGL, HANS U. SCHMIDT, ERNST: *Eine Subgeschichte des Films. Lexikon des Avantgarde-, Experimental- und Undergroundfilms*, 2 Bde., Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974.
- SCHNEIDER, ALEXANDRA: „Projektionen im Flugzeug, Videofilme im Aufzug: Gebrauchsfilme außerhalb des Kinos“, in: Judith Keilbach, Alexandra Schneider (Hg.), *Fasten your seatbelt! Bewegtbilder vom Fliegen*, Münster: LIT 2009, S. 141–151.
- SIEGEL, M.: „Jew Know What I Mean“, in: Sebastian Cichocki und Galit Eilat (Hg.), *A Cookbook for Political Imagination*, New York: Sternberg Press 2011, S. 220–226.
- SIMMEL, GEORG: „Über Kunstausstellungen“ [1890], in: ders., *Soziologische Ästhetik*, hg. von Klaus Lichtblau, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2009, S. 39–45.
- SITNEY, P. ADAMS: „Structural Film“, in: *Film Culture* 47 (Summer 1969), S. 1–10.
- SITNEY, SKY: „In Search of the Invisible Cinema“, in: *Grey Room* 19 (Spring 2005), S. 102–113.
- SKOLLER, JEFFREY: „Coda: Notes on History and the Postcinema Condition“, in: ders., *Shadows, Specters, Shards. Making History in Avant-Garde Film*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2005, S. 167–192.
- SMITHSON, ROBERT: „A Cinematic Atopia“ [1971], in: ders., *Collected Writings*, hg. von Jack Flam, New York: New York University Press 1996, S. 138–142.
- SNICKARS, PELLE U. VONDERAU, PATRICK (Hg.): *The YouTube-Reader*, London: Wallflower 2009.
- STEMMRICH, S. GREGOR: „White Cube, Black Box and Grey Areas: Venues and Values“, in: Tanya Leighton (Hg.), *Art and The Moving Image*, London: Tate/Afterall 2008, S. 430–443.
- STEYERL, HITO: „In Defense of the Poor Image“, in: *e-flux magazine* 10 (November 2009), <https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/> [letzter Zugriff: 16.11.2021].
- STIEGLER, BERNARD: *Die Logik der Sorge. Verlust der Aufklärung durch Technik und Medien*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008.
- SYLVESTER, DAVID: „Interview with Douglas Gordon“, in: *Douglas Gordon. Ausstellungskatalog*, Los Angeles: Museum of Contemporary Art 2002, S. 153–173.
- TALBOT FOX U. WILLIAM HENRY: „Der Stift der Natur“, in: Wolfgang Kemp (Hg.), *Theorie der Fotografie I–IV. 1839–1995*, München: Schirmer und Mosel 2006, S. 60–63.

- TAUBIN, AMY: „Not Reconciled“, in: *Millennium Film Journal* 16/17/18 (Fall/Winter 1986/1987), S. 95–97.
- TESTA, BART (Hg.): *Back and Forth. Early Cinema and the Avant-Garde*, Waterloo/ Ontario: Wilfrid Laurier University Press 1992.
- TOMICZEK, HARRY: „Leuchtendes Enden. Robert Beavers' Phänomenologie des Films“, in: *Robert Beavers. Die ausgestreckte Hand*, Wien: Österreichisches Filmmuseum 2010, S. 10–15.
- UROSKIE, ANDREW V.: *Between the Black Box and the White Cube. Expanded Cinema and Postwar Art*, Chicago: Chicago University Press 2014.
- VANDERBEEK, STAN: „Culture: Intercom and Expanded Cinema: A Proposal and Manifesto“, in: *The Tulane Drama Review* 11,1 (1966), S. 38–48.
- VAUGHAN, DAI: *For Documentary: Twelve Essays*, Berkeley: University of California Press 1999.
- WALLEY, JONATHAN: „Materiality and Meaning in Recent Projection Performance“, in: *The Velvet Light Trap* 70 (2012), S. 18–34.
- „Not an Image of the Death of Film': Contemporary Expanded Cinema and Experimental Film“, in: A. L. Rees, Duncan White, Steven Ball und David Curtis (Hg.), *Expanded Cinema. Art, Performance, Film*, London: Tate Publishing 2011, S. 241–251.
- WASSON, HAIDEE: *Everyday Movies. Portable Film Projectors and the Transformation of American Culture*, Berkeley: University of California Press 2021.
- „Protocols of Portability“, in: *Film History* 25,1–2 (2013), S. 236–247.
- „Electric Homes! Automatic Movies! Efficient Entertainment!: Domesticity and the 16mm Projector in the 1920s“, in: *Cinema Journal* 48,4 (2009), S. 1–21.
- „Mannered Cinema/Mobile Theaters. Film Exhibition, 16mm, and the New Audience Ideal“, in: dies., *Museum Movies. The Museum of Modern Art and the Birth of Art Cinema*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press 2005, S. 32–67.
- *Museum Movies. The Museum of Modern Art and the Birth of Art Cinema*, Berkeley: University of California Press 2005.
- WHITE, DUNCAN: „British Expanded Cinema and the 'Live Culture' 1969–79“, in: *Visual Culture in Britain*, 11/1 (2010), S. 93–108.
- WILLIAMS, LINDA (Hg.): *Viewing Positions. Ways of Seeing Film*, New Brunswick: Rutgers University Press 1995.
- WOLLEN, PETER: „The Two Avant-Gardes“, in: *Studio International* 190. 978 (November/Dezember 1975), S. 171–175.
- YOUNGBLOOD, GENE: *Expanded Cinema*, New York: Dutton 1970.

NACHWEIS DER ERSTVERÖFFENTLICHUNG

„Migrational Aesthetics. Erfahrung in Kino und Museum“, in: *montage/AV* 19/1 (2010), S. 36–53.

„Attention, please. Notizen zur Aufmerksamkeitsökonomie in Kino und Museum“, in: *kolik.film* 14 (2010), S. 68–74. (Für den Wiederabdruck gekürzt)

„1970/2010. Experimentalfilm und Kunsträume“, in: *Bildprojektionen. Filmisch-fotografische Dispositive in Kunst und Architektur*, hg. von Lilian Haberer und Annette Urban, Bielefeld: Transcript 2016, S. 193–208.

„Which Story? Yvonne Rainers filmische Erzählforschung“, in: *Yvonne Rainer. Raum, Körper, Sprache*, hg. von Yilmaz Dziewior und Barbara Engelbach, Köln: Walther König 2012, S. 219–231.

„Sharon Lockhart. Raum, Medium, Dispositiv“, in: *Kinematographische Räume. Installationsästhetik in Film und Kunst*, hg. von Ursula Frohne und Lilian Haberer, München: Fink 2012, S. 325–342.

„Lautsprecher und Flagge. Yael Bartana: Vom Dokument zur Beschwörung“, auf Englisch in: *Afterall* 30 (Sommer 2012), S. 48–61. Erstveröffentlichung in deutscher Sprache.

„Unschärfe-Studien. Matthias Müller: While You Were Out“, in: *Camera Austria* 136 (2016), S. 33–40.

„Was zu sehen (und zu hören) bleibt. Maya Schweizers Geschichtsforschung“, auf Englisch in: Maya Schweizer, *Lieux de Mémoire and Desire*, Berlin: Archive Books 2015, nicht paginiert. Erstveröffentlichung in deutscher Sprache.

„Film‘ buchstabieren. Luis Recoders & Sandra Gibsons ABC der Projektion“, andere Fassung auf Englisch in: *Theorizing Film Through Contemporary Art: Expanding Cinema*, hg. von Jill Murphy, Laura Rascaroli, Amsterdam: Amsterdam University Press 2020, S. 101–119. Erstveröffentlichung in deutscher Sprache.

„Such Strong Shadows. Hannes Böcks FÜNF SKULPTUREN“, in: Hannes Böck, *Fünf Skulpturen in den ägyptischen Heiligtümern im Museo del Sannio, Benevento*, Wien: Secession 2013, S. 11–17.

„Promiske Medien: Gerard Byrnes Film- und Videoarbeit“, auf Englisch in: *Gerard Byrne. Images or Shadows*, hg. von Pablo Lafuente, Dublin: IMMA 2011, S. 157–166. Erstveröffentlichung in deutscher Sprache.

„Last Exit Utopia. Jean-Luc Godards imaginäres Museum“, in: *kolik.film* 6 (2006), S. 136–141.

„Colored Light. Über die Retrospektive mit Filmen von Robert Beavers im Österreichischen Filmmuseum“, in: *Texte zur Kunst* 81 (März 2011), S. 195–199.

„Aggregatzustände bewegter Bilder“, in: *Nordstern Videokunstzentrum. Werke aus der Sammlung des n.b.k. Video-Forums*, hg. von Marius Babias und Kathrin Becker, Köln: Walther König 2016, S. 68–73.

„Black Box/White Cube. Kino und zeitgenössische Kunst“, in: *Handbuch Filmtheorie*, hg. von Bernhard Groß und Thomas Morsch, Wiesbaden: Springer VS 2016 (online), gedruckt 2021, S. 687–703.

„Film ohne Film“, in: *Texte zur Kunst*, 80 (Dezember 2010), S. 166–171.

„Der kuratorische Imperativ. Film im Museum“, in: *Filmbulletin* 3/13 (April 2013), S. 40.

BILDNACHWEIS

Seite 8: *All that is solid*, Frankreich/UK 2014, Regie: Louis Henderson, Video, Farbe und s/w, 15 min 40, Screenshot, mit freundlicher Genehmigung des Künstlers

Seite 20: Michael Snow, *So Is This*, Ausstellungsansicht 2009, courtesy the artist and mother's tankstation Dublin | London

Seite 40: Douglas Gordon, *24 Hour Psycho*, Videoinstallation, Dimensionen variabel, Ausstellungsansicht Akademie der Bildenden Künste, Wien 1996, Foto: Angelika Krinzing

Seite 48: Invisible Cinema, Foto von Michael Chikiris, copyright and courtesy of Anthology Film Archives, New York

Seite 74: *Journeys from Berlin/1971*, 1980, Regie: Yvonne Rainer, © Zeitgeist Films Ltd.

Seite 90: Sharon Lockhart, *Goshogaoka*, 1997 (video-stills), 16mm film (farbe/ton), 63 min, © Sharon Lockhart, courtesy the artist, neugerriemschneider, Berlin and Gladstone Gallery

Seite 112: Yael Bartana, Manifesto JRMiP, 2012, mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin

Seite 128: Matthias Müller, *While You Were Out* (Detail), Pigmentdruck auf Hahnemühle Photo Rag, Farbe, 160 x 106 cm, © Matthias Müller

Seite 134: *Le soldat mourant des Milles / Der sterbende Soldat von Les Milles*, Regie: Maya Schweizer, Frankreich 2014, Video, Farbe, 13 min, Screenshot. © Maya Schweizer

Seite 148: Gibson + Recoder, *Reduction Print*, 2014, 16mm modified projector, 16mm film, reels, sculpting tool, hardware, 27 x 35 x 12 inches. *Still Film*, March 24 – May 28, 2016, Young Projects Gallery, Los Angeles, California, Foto: Rachel Hamburger

Seite 164: *Fünf Skulpturen ...*, 2013, Regie: Hannes Böck, 16mm, Farbe, stumm, 9 min, Standbild, © Hannes Böck

Seite 172: Gerard Byrne, *New Sexual Lifestyles*, 2003, Installationsdetail © Gerard Byrne Studio

Seite 184: *Voyage(s) en utopie*, Jean-Luc Godard, 1946–2006, à la recherche d'un théorème perdu, Paris, Centre Pompidou, 11. Mai bis 14. August 2006, Ausstellungsansicht © Michael Witt

Seite 194: *Early Monthly Segments*, 1968–70/2002, Regie: Robert Beavers, 35mm, Farbe, stumm, 33 Minuten, © Robert Beavers

Seite 204: Kevin B. Lee: *The Art Institute of Chicago Film & Video Collection as Found on YouTube*, 2014, Screenshot

Seite 216: *casting a glance*, USA 2007, Regie: James Benning, 16mm, Farbe, 77 min, Screenshot, DVD edition filmmuseum, Österreichisches Filmmuseum, Wien

Seite 242: *Zelluloid. Film ohne Kamera*, Schirn-Kunsthalle Frankfurt, 2. Juni – 29. August 2010, Ausstellungsansicht, © Schirn Kunsthalle Frankfurt 2010, Foto: Norbert Miguletz

Seite 250: Filipa César, Ausstellungsansicht Kunstmuseum St.Gallen, Luta Ca Caba Inda, 2012 © Filipa César, courtesy Cristina Guerra Contemporary and the artist

IMPRESSUM

Die Freie Universität Berlin hat die Publikation maßgeblich finanziell unterstützt. Die Publikationskosten wurden anteilig durch den Open Access-Publikationsfonds für Geistes- und Sozialwissenschaften der Universitätsbibliothek Zürich übernommen.

Dieses Buch ist als Open-Access-Publikation verfügbar über www.augustverlag.de und steht unter der Lizenz CC BY-NC-ND 4.0. (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>)

Aggregatzustände bewegter Bilder erscheint im August Verlag. Der August Verlag ist ein Forum für Theorie im Schnittpunkt von Philosophie, Politik und Kunst. Der August Verlag ist ein Imprint von Matthes & Seitz Berlin.

August Verlag
august@augustverlag.de
www.augustverlag.de

Erste Auflage Berlin 2022
Copyright
© 2022 MSB Matthes & Seitz Berlin Verlagsgesellschaft mbH,
Göhrener Straße 7, 10437 Berlin
Alle Rechte vorbehalten

Gestaltung: Selitsch Weig nach einem Entwurf von Christoph Stolberg
Satz: Selitsch Weig
Lektorat: Lucas Mielke
Druck: Druckerei Kettler, Bönen

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Printed in Germany

978-3-941360-95-2

