

Alexander Horwath:

Umbrauste Ware

Schon wieder einen Text zugesagt, der sich im Nachhinein als unmöglich erweist. File under: „Dokument eines Scheiterns“. Beim Jasagen regiert wie immer die Hoffnung: Es müsste sich doch endlich einmal kurz und klar und bestimmt zusammenfassen lassen, was die Eckpunkte jenes seltsamen Begehrens sind, das zwischen dem Praxis- und Diskursfeld „Kunst“ und dem Praxis- und Diskursfeld „Film“ stetig anwächst. Aber beim Versuch, diese Hoffnung einzulösen, schwillt auch die Verzweiflung an: Es wird diesen kurzen, klaren, bestimmten Text nicht geben. Mit jeder Podiumsdiskussion, Ausstellung oder Film(festival)-Reihe, mit jedem Buch, Aufsatz oder Interview, mit jedem praktischen oder theoretischen Beitrag zu diesem Thema, wird der Raum, den es auszuleuchten gälte, größer. Steigend auch die Zahl der argumentativen Linien, die sich darin kreuzen. Man könnte dieses seltsame Begehren für einen *boom* halten, wenn nicht so vieles darin für *bust* spräche. Manches klärt sich im Lauf der Jahre, vieles wird immer diffuser – zumindest dort, wo Fragen der Ökonomie, des Kunst- und Filmmarkts, der Kulturpolitik oder des (definitorischen und tatsächlichen) Kunst-Eigentums ins Spiel kommen; also ~~fast~~ überall. Das Licht, das den expandierenden Raum des Begehrens zwischen „Kunst“ und „Film“ erhellt, ist nur selten jenes der Aufklärung. Wenigstens eines scheint klar zu sein: Es ist noch immer, in hohem Maße, ein Aneinandervorbei-Begehren.

Kein neuer Beitrag zur Debatte also; stattdessen einige Bruchstücke daraus, d.h. aus der Debatte der letzten zehn, fünfzehn Jahre. Und damit auch ein paar Stichworte für die Enzyklopädie oder den mehrbändigen Reader, die das Thema mittlerweile gut vertragen würde. Zahlreiche Teilfragen sind hier gar nicht vertreten.

Die Art des Verhältnisses zueinander. Überlappung oder Doppelhelix. Vermischung oder Verfehlung.

In den meisten Texten, egal aus welcher Perspektive verfasst, liest man von „zunehmenden Überlappungen zwischen dem Spielfilm-Universum, dem Galerien- und Museumsbetrieb und der Welt des experimentellen Film- und Video-Handwerks“ (Michael Sicinski, 2010). Anthony McCall hingegen, dessen Filminstallation *Line Describing a Cone* (1974) zu den wesentlichen Werken der Kunst- wie der Filmgeschichte zählt (auch wenn letztere dies noch nicht ganz wahrgenommen hat), schlägt in der Zeitschrift *October* (2003) ein Bild vor, das die Verhältnisse zwischen Film- und Kunstwelt viel besser benennt: „The two worlds sometimes seem like Crick and Watson's *double helix, spiraling closely around one another without ever quite meeting.*“

Produktionsverhältnisse. Finanzierung von Kunst-Filmen und Film-Kunst.

„Es ist nicht nur aus diskurspragmatischen Gründen wünschenswert, dass sich die Milieus besser verstehen; es ist auch Voraussetzung für eine Selbstverständigung unter den neuen (kultur-)politischen Bedingungen.“ (Diedrich Diederichsen, 2003) Die schwierige Kommunikation zwischen dem Film- und dem Kunstfeld hat für den Kulturtheoretiker Diederichsen „gerade in Deutschland“ einen zusätzlichen Aspekt: „den kulturökonomischen Zwang einer Art verdeckten Privatisierung der Avantgarde-Kino-Förderung. Da die Filmförderung heutzutage weitgehend nur noch Filme durchfüttert, von denen sie meint, dass sie sich ökonomisch rechnen und die dem vorseilend nach unten korrigierten Massengeschmack entsprechen, können die Nachfahren und Fortsetzer des alten neuen deutschen Films und andere Avantgardisten ihre Arbeiten oft nur noch im Kunstfeld realisieren. Das bedeutet, dass neben Museumsetats die privatwirtschaftlich unterfütterte Galerienkultur Aufgaben übernimmt, die eine staatliche Förderung vernachlässigt. Natürlich will sie dafür auch etwas, nämlich das, was privates Geld in der Bildenden Kunst unabhängig von anderen spezifischen Begehrlichkeiten immer als Erstes will: mehr singuläre Objekthaftigkeit, mehr Aura, weniger allgemeinen Gebrauchswert.“

Ich füge hinzu, dass die grundsätzliche Problematik in Österreich natürlich genauso besteht, die Finanzierungssituation sich aber durchaus wohlwollender (aus Sicht der Filmförderung) bzw. etwas weniger prekär (aus Sicht vieler Filmkünstler/innen) darstellt.

Kino. Museum. Shopping Mall.

Am Beginn einer Podiumsdiskussion zum Schwerpunkt *Kinomuseum* auf den Internationalen Kurzfilmtagen Oberhausen 2007 sagt Chrissie Iles, Kuratorin am Whitney Museum: “There’s no such thing as the cinema versus the museum.” Eine Stunde später hört sich das allerdings anders an: “You can’t watch a painting, let alone watch a film, in a museum anymore. I went to Walter De Maria’s *The Broken Kilometer* [1979] in SoHo the other day, I walked in from the shopping mall that SoHo now is into *The Broken Kilometer* and the silence was deafening. It was just incredible. I took two people who had never seen it before and the three of us sat there as if we were in a church, and it was really wonderful and calm. I think going to the cinema does a similar thing when you are sitting there and you are really able to experience something from the beginning to the end. I am actually fed up walking past moving images in museums. I am absolutely bored of it because I don’t take it in. I am trying to figure out how to make a physical space so you can see Robert Beavers’ films and actually take them in. (...) I think that the shopping-mall mentality of the museum means that we don’t physically absorb anything fully, it just passes through us, through our eyes.”

Men Who Stare at Goats. Museumsmänner klopfen dem Film auf die Schulter.

In seinem Katalogvorwort zur Ausstellung *Le mouvement des images* schreibt Alfred Pacquement, Direktor des Musée national d’art moderne im Centre Pompidou: „Der Film ist aus dem verdunkelten Auditorium geflohen und hat sich in den Museumsräumen eingefunden.“ Darin steckt die im Kunstbetrieb häufig vertretene Vorstellung, der Film werde an seinem angestammten Schauplatz, im Kino, eher behindert, in seiner Freiheit bedroht, und

Erstmals erschienen in:

ARGE curated by_vienna (Hg.), *Art & Film*, Nürnberg: Verlag für moderne Kunst, 2010

Vervielfältigung und anderweitige Nutzung des vorliegenden Textes nur nach Absprache mit den Rechteinhabern

hielte nun Ausschau nach grüneren Feldern. Die Tatsache, dass in den Räumen der bildenden Kunst seit den 1990er Jahren mehr und mehr Werke zu sehen sind, die auf Laufbildern basieren (oder die Bezug nehmen auf existierende Laufbilder), wird in einem Akt abstruser Verkürzung und Realitätsverkennung auf die Formel gebracht, dass der Film nun seine alte Herberge gegen eine neue eintausche.

Auch Bruno Racine, Präsident des Centre Pompidou, steuert zu diesem Thema ein Vorwort bei. Es gehe darum, schreibt Racine, „neue Antworten auf die zwei Fragen zu finden, die sich von nun an jeder Institution stellen, die mit Moderner Kunst und Gegenwartskunst befasst ist: Wie soll Film ausgestellt werden? Und wie kann Film den *Status eines Kunstwerks* erlangen?“ Diese Worte stammen nicht, wie zu vermuten wäre, aus dem Jahr 1906. Sie wurden 2006 geschrieben und geben Einblick in eine institutionelle (Diskurs-)Landschaft, in der ein wiedererstarktes besitzbürgerliches Kunstverständnis die avancierten Kunstdiskurse des 20. Jahrhunderts aufgreift, um sie zu negieren. 1906 sind die Fotografie und der Film im Begriff, den Status des Kunstwerks zu verändern; 1926 feiern die Surrealisten, Dadaisten, Futuristen den Film als „Gegenkunst“ und als „letzte“ Kunst, die die Geschichte der anderen Künste abzuschließen vermöge; 1956 ist der Film – mit allen Vor- und Nachteilen – bei der Kulturkritik als Kunstform durchgesetzt. 2006 fragt ein Museumspräsident, wie Film den Status eines Kunstwerks erlangen kann.

Der Angriff auf die Unbesitzbarkeit des Films (Film ist nicht Objekt, sondern Ereignis). „Editionierung“ von Filmen für den Kunstmarkt und ihr Aufbau zur „Museumsware“.

So als wüsste er schon etwas vom dem Problem, das Chrissie Iles und viele andere angesichts der *moving images* im zeitgenössischen Shopping-Mall-Museum verspüren, schreibt Walter Benjamin im Jahr 1937: „Der Rausch, dem sich der Flanierende überlässt, ist der der vom Strom der Kunden umbrausten Ware.“ Umbrauste Ware: So geht es dem Film im Kunstmuseum. Nicht, dass ihm die Warenform fremd wäre, aber die seine ist eine höchst avancierte: Film (als Ereignis, im Kino) war und ist die in „Dienstleistung“ umgewandelte Ware. Darin liegt auch ein Moment der Freiheit – der Film lässt sich „mieten“ (für den Preis einer Kinokarte), entzieht sich aber dem Zugriff des alten Besitzbürgers. Dessen Logik umfängt den Film erst im Museum, auf der Kunstmesse, in der Galerie. Nochmals Chrissie Iles: „What I am seeing now is a retrospective editioning [by galleries] of artists' films that were made in the 1970s and that really disturbs me.“ Lars-Henrik Gass, Autor und Festivalleiter, ebenfalls 2007: „Jeder entdeckte Filmemacher wird aus der Filmgeschichte herausgelöst und für die Kunstgeschichte neu erfunden. Der Film, der sich an eine Kollektivrezeption richtete, wird durch limitierte Auflagen und eine Verknappung der Aufführungspraxis in einen höchst fragwürdigen Einmaligkeits- und Kultstaus zurückversetzt.“

Aufmerksamkeit. Erfahrung.

Im Sommer 2002, während der documenta 11, schreibt Walter Grasskamp in der Süddeutschen Zeitung: „So wie es Leute gibt, die den Fernseher laufen lassen, wenn sie das Haus verlassen, damit jemand da ist, wenn sie wiederkommen, erwarten die Besucher von

Kunstaussstellungen offenbar inzwischen, dass die Bilder schon vorgewärmt sind, wenn sie eintreffen.“ Er meint damit die völlig arbiträren, von zufälligen Reizen gesteuerten Anfangs- und Endpunkte der Zuwendung, die der Betrachter/Flaneur den Bewegtbild-Werken einer Ausstellung angedeihen lässt. Der Film- und Kunsttheoretiker Volker Pantenburg schreibt dazu im Jahr 2010: „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 Konjunktiv, 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, wird dadurch in den Indikativ versetzt. (...) Aber 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.“

Ausstellungstitel. The Return of the Repressed.

Manchmal sagen Ausstellungstitel noch eine Spur mehr, als sie meinen. *Scream and Scream Again. Film in Art* (Museum of Modern Art Oxford, 1996) und *Hall of Mirrors. Art and Film since 1945* (MOCA Los Angeles, 1996) waren zwei der wichtigsten Ausstellungen zum Thema, als es zu boomen begann, kurz nach der Hundertjahrfeier des Kinos. In ihren Titeln steckt aber auch das Erschrecken vor der Unstillbarkeit des Begehrens; anders gesagt: vor der Schwierigkeit, die ganz und gar unterschiedlichen Genealogien und Interessenslagen der Film- und Kunstgeschichte(n) auf eine Linie zu bringen und dabei niemandem Gewalt anzutun. Es ist zum „Schreien und immer wieder Schreien“ in diesem „Spiegelkabinett“.

Gewinner. Verlierer.

Vor genau zehn Jahren, in der Zeitschrift *Schnitt* (Frühjahr 2000), habe ich schon einmal versucht, mich im Spiegelkabinett zurecht zu finden: „Manchmal heißt es, die bildende Kunst sei eben die Königsdisziplin und habe die Aufgabe, alle anderen (neuen) Medien immer wieder zu integrieren. Das ist der gütige Blick, er stammt aus dem vorletzten Jahrhundert, aber er gilt selbstherrlich und wie selbstverständlich immer noch. Ein andermal heißt es, die Kunst wisse schon lang nicht mehr ‚aus sich heraus‘, wo und wie es weitergehen könnte, deshalb sättige sie ihre Ateliers und Ausstellungshallen mit ‚fremden‘ Medien und Ausdrucksformen, die ihre Tauglichkeit bereits auf anderem Terrain bewiesen haben. Das ist der vorwurfsvolle Blick, der die anderen Medien und die Populärkultur in Schutz nimmt vor den ‚ahnungslosen‘ und bestenfalls punktuellen Veredelungen, die die hohe Kunst betreibt. Dennoch laufen beide Perspektiven auf die gleichen Fragen hinaus: Was ist gewonnen oder verloren bei einem

Erstmals erschienen in:

ARGE curated by_vienna (Hg.), *Art & Film*, Nürnberg: Verlag für moderne Kunst, 2010

Vervielfältigung und anderweitige Nutzung des vorliegenden Textes nur nach Absprache mit den Rechteinhabern

derartigen Integrations- bzw. Vereinnahmungsprozess? Und: Wer gewinnt, wer verliert? Und: Gibt es überhaupt etwas zu verlieren oder zu gewinnen?“

Ich weiß nicht mehr, ob die Frage damals rhetorisch gemeint war – aber ich bin mehr denn je überzeugt davon, dass es zumindest etwas zu gewinnen gibt. Es ginge darum, zunächst in der kunstkritischen Fachwelt, aber auch in der weiteren kulturell interessierten Öffentlichkeit die Idee, die Geschichte und die „Akzeptanz“ des Mediums Film völlig neu zu begründen – mit der zusätzlichen Schwierigkeit, dass die altgedienten „Akzeptanzen“ erst einmal brutal weggeräumt werden müssten (z.B. die, dass ein Film sogar Kunst werden könne, wenn er sich besonders brav anstrengt; oder dass Film, als global-glamouröse Sparte der Popkultur, ohnehin den Ton in den anderen Disziplinen vorgibt; oder dass die Tim-Burton-Chose im MoMA ein interessanter Beitrag zu Film-im-Kunstfeld sei). Die seichten Teilwahrheiten, die in diesen akzeptierten Diskursen hausen, verunmöglichen einen ganzheitlichen Begriff vom Film. Und deshalb gibt es auch laufend Verlierer: ganze Ströme und Stränge und Hauptwerke der Filmgeschichte, die nicht hineinpassen in die Geschichte von Film-im-Kunstfeld. Filmische Denkweisen, die die akzeptierten Einteilungen und institutionellen Zuschreibungen bzw. „Zuständigkeiten“ ganz und gar transzendieren. Die von den Wahrnehmungsfiltren der Film-im-Kunstfeld-Kritik also gar nicht erfasst werden.

Änsätze zur Beruhigung. Einen Anfang machen.

2006 schreibt der Film-und-Kunstwissenschaftler Winfried Pauleit: „Seit der Erfindung des Films gibt es Verbindungen und Gegensätze zwischen Kunst und Kino. Bildende Künstler haben beispielsweise Filme gedreht, während sich der Film zu einer Industrie entwickelte, zu einem Massenmedium jenseits der gängigen Kunstbegriffe und Museumsstandorte. Nach einer sehr wechselvollen Geschichte gibt es seit den 1990er Jahren wieder verstärkt Beziehungen und Überlagerungen zwischen bildender Kunst und Kino. Bildende Künstler bauen dafür gelegentlich aufwendige Projektionsräume im Museum nach und Hollywoodklassiker dienen dann als Bildarsenal in diesen Installationen, die den Film im Sinne der Appropriation ‚musealisieren‘. Aber es gibt auch den einfachen Wechsel der Institutionen, und so präsentieren Filmemacher ihre Filme inzwischen auch in Galerien, und bildende Künstler adressieren Filmfestivals mit ihren Arbeiten – und neuerdings richten klassische Filminstitutionen neben ihren Kinos auch das ein, was man seit einiger Zeit im Kunstdiskurs eine ‚Black Box‘ nennt.“

So könnte ein schlichter, ruhiger Neubeginn aussehen. Die Schlüsselstelle ist hier: „jenseits der gängigen Kunstbegriffe“. Eine neue Akzeptanz (und ein Wissen) von Film in der kulturellen Öffentlichkeit müsste also damit beginnen, dass es sich bei ihm nicht um eine „ähnliche“ oder „parallele“ Geschichte zu jener der bildenden Kunst handelt, sondern um eine grundsätzlich andere, selbständige, größere Konstellation.