

BLACK BOX UND WHITE CUBE – FILM AUF DER DOCUMENTA

VON SABIENE AUTSCH

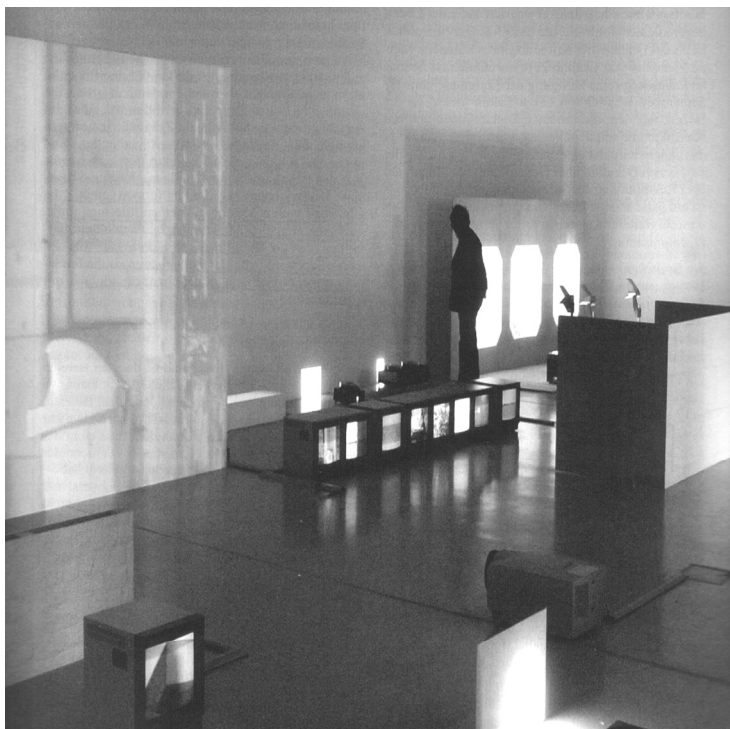


Abb. 1: Joëlle Tuerlinckx: *AQUI HAVIA HISTORIA-CULTURA AGORA – a proposition for Documenta 11 (2002)*, Installation, verschiedene Materialien.

„Film. Die entscheidenden in- und ausländischen Filme müssten gezeigt werden“¹ – mit diesem geradezu schlichten Satz wird im sogenannten Bode-Plan von 1955 auf die Präsenz des Films auf der *documenta 1* hingewiesen. Knapp 50 Jahre später, anlässlich der *documenta 11*, spricht Eduard Beaucamp von einem „Bilder-Eperanto“, bestehend aus Monitordramen, Videoplantagen und Kinokabinetten.² (Vgl. Abb. 1.) Was sich 1955 als regionales ‚Ausstellungswunder‘ etablierte und wie sich Kunst einer skeptischen Nachkriegsgeneration in der vom Krieg noch stark gezeichneten Ruinenarchitektur des Kasseler Fridericianums präsentierte,

1 Bode, Arnold: Bode-Plan. Manuskript 1954, aus: *documenta Archiv*, *documenta 1*, Mappe 20.

2 Beaucamp, Eduard: „Die Entdeckten entdecken die Entdecker“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 14.06.2002, S. 45.

sollte sich in Folge alle fünf Jahre wiederholen und mit der *documenta 11* (2002) in ein globales Konzept von Ausstellung münden, aufgefächert in Plattformen und Bilder von Konfliktsphären, Kolonialgebieten und Grenzterritorien. Waren es 1955 vor allem Kunst und Künstler der Klassischen Moderne, die Arnold Bode in einer auf Rehabilitierung ausgerichteten Ausstellungsregie im fragmentierten musealen Raum inszenierte, so setzt Okwui Enwezor an den realen Koexistenzen und politischen Diskursen einer hochgradig arbeitsteilig organisierten Welt an: Überwiegend in den Medien Film, Foto, Video und Internet dokumentiert, treten die aktuellen Bilderwelten im Ausstellungskontext in der Architektur der Sammlung, der Bibliothek oder des Atelier-Archivs auf. Jetzt wird die Kunst als eine Möglichkeit der Wissensproduktion und -vermittlung gezeigt, als Übermittlerin von persönlichem und kollektivem Erinnern, von Geschichte und Geschichten, von Utopien und Entwürfen für eine nahe Zukunft.

Angesichts der damit nur angerissenen, wenngleich aber grundlegenden Veränderungen des gesamten Ausstellungsformats seit den 1950er Jahren ließe sich vermuten, erstens, dass die Beziehung zwischen Film und *documenta* gekennzeichnet ist durch Kausalität und Kontinuität analog zu einer linear verlaufenden Medienentwicklung. Und zweitens ließe sich annehmen, dass die *documenta* als „Kunstvermittlungsunternehmen“ (Harald Kimpel) die Synchronität von Kunst und Medien im Feld der kuratorischen Praxis beispielhaft fördert.³ Differenzierter betrachtet stellen sich für das hier zu behandelnde Thema folgende Fragen: Was geschieht mit dem physikalischen Raum des White Cube, mit der konstanten weißen Galerieschachtel, wenn diese von dynamischen Bildern und variablen Daten gleichsam überlagert wird, die Wand zum Bildträger, zur Erzähloberfläche oder Display transformiert? Was geschieht mit dem Ausstellungsbesucher, der aufgefordert ist, seine Kinoerfahrungen mit Ausstellungserfahrungen, d.h. alltägliche Zeitökonomien und Wahrnehmungsformen mit musealen Entwürfen von Aura und Kontemplation neu zu verhandeln? Und letztlich: Was geschieht im Prozess des Ausstellens und den bislang überwiegend aus der Kunsttheorie und -produktion gewonnenen theoretischen Paradigmen für eine kuratorische Praxis der Filmausstellung? Diese Überlegungen und Fragen haben die Auswahl der einzelnen *documenta*-Ausstellungen sowie die Gliederung des folgenden Beitrags entscheidend mit bestimmt. Sie dienen zudem als produktive Denkanstöße für eine Skizzierung jener Aspekte des Films auf der *documenta*, die repräsentativ sind für eine diskursive Verzahnung von filmischem Medium, Raum und Inszenierungsstrategien.

3 Kimpel, Harald: *documenta. Mythos und Wirklichkeit*, Köln 1997, S. 74.

Gesellschaft Abendländische Kunst des XX. Jahrhunderts e. V. Kassel
zeigt anlässlich der internationalen Ausstellung »documenta«

Film-Dokumente aus 40 Jahren

I. Programm:

Dienstag, 16. 8. 1955 **Von Renoir bis Picasso**
Die verschiedenen Ausdrucksformen in der Malerei. Regie: Paul Haesaerts.
Musik: André Souris.
Das trunkenen Schiff
Das rauschhafte und leidvolle Leben Arthur Rimbauds. Regie: Alfred Chaumel.
Sprecher: Jean-Louis Barrault.
Die Nacht auf dem Kahlenberg
Der Versuch, mit den Mitteln des Trickfilms der Musik Mussorgskys in bildhaften
Kompositionen zu folgen.

Donnerstag, 18. 8. 1955 **Images pour Debussy**
Ziel des Regisseurs Jean Mitry war hier, Musik mit Bildern harmonisch zu vereinen.
André Gide
Ein biographisches Dokument im Dienste der Literatur. Regie: Marc Allegret.
Un Chien Andalou
Ein revolutionäres Werk, das bis an die Grenze des Gewagten geht. Buch: Luis Bunuel
(Las Olvidadas) und Salvadore Dalí.

Dienstag, 23. 8. 1955 **Spiel der Spiralen**
Ein Kulturfilm von den Schönheiten und bizarren Formen der Muscheln.
Was ist Kubismus?
Die Frage beantwortet der italienische Film aus dem Jahr 1949. Prädikat: Künstlerisch
wertvoll.
Berlin - Sinfonie einer Großstadt
Der 1927 gedrehte impressionistische Dokumentarfilm von Walter Ruttmann.

Donnerstag, 25. 8. 1955 **Rooty - toot - toot**
Der groteske Zeichentrickfilm als operettenartige Parodie auf eine amerikanische
Gerichtsverhandlung. Kommentar: Axel v. Ambesser.
M - eine Stadt sucht einen Mörder
Das wirkungsstarke Werk der Filmkunst aus dem Jahr 1931. Regie: Fritz Lang, Buch:
Thea v. Harbou.

Montag, 29. 8. 1955 **Madeline**
Ein amerikanischer Zeichentrickfilm voller Charme und Grazie von dem kleinen
Internatsmädchen Madeline in Paris.
Barlach („Der Kämpfer“)
Ein Dokumentarfilm, dem Werk Ernst Barlachs gewidmet.
Prädikat: Besonders wertvoll.
Das Kabinett des Dr. Caligari
Der klassische Film des Expressionismus, mit Conrad Veidt, Lil Dagover, Werner
Krauss, Rudolf Klein-Rogge u. a.
oder **Der Student von Prag**
Stellan Rye drehte 1913 den ersten künstlerischen Film mit Paul Wegener.

Mittwoch, 31. 8. 1955 **Paul Claudel**
Ein Dokumentarfilm aus der zeitgenössischen Literatur. Regie: André Gillet. Musik:
Arthur Honegger.
Willi Baumeister malt
Der bekannte Film des Stuttgarter Nervenarztes Dr. Ottomar Dornick.
Le Sang d'un Poète
Jean Cocteau's erstes Filmexperiment im surrealistischen Stil.

jeweils um 22.25 Uhr im **Film-Palast, Wilhelmshöhe**

Einheitspreis DM 1.50, Studenten, Schüler, Rentner etc. DM 1.- Vorverkauf an den Kassen der »documenta«
und des Film-Palastes.

Abb. 2: Filmprogramm der documenta 2.

Der Film spielt von Beginn an eine besondere Rolle auf der *documenta*. So sollten gleich auf der ersten *documenta* von 1955 „wertvolle Filmdokumente der letzten 40 Jahre“⁴ als *Filmkunstschau* gezeigt werden, die wiederum parallel zur Kunstausstellung konzipiert wurde. Ziel dieses von Arnold Bode entwickelten Konzepts war es, über die ebenfalls vertretenen Gattungen Dichtung und Drama, Musik, Industrieform und neues Wohnen hinaus mit dem Film das Spektrum der Künste zu erweitern und die einzelnen Gattungen in eine spannungsvolle Beziehung zu-

4 Bode (wie Anm. 1).

einander zu bringen. Der Film wird auf diese Weise Teil der Kunst und integraler Bestandteil der Ausstellung. Und in der Tat zeigt die Auswahl der sich auf insgesamt vier Jahrzehnte Filmgeschichte erstreckenden Filme der Gattungen Avantgarde- und Musikfilm, Kunstdokumentation, Zeichentrickfilm und Spielfilm überraschende Anschlussmöglichkeiten an Literatur, Musik, Tanz und Theater.

Mit dem Begriff Filmkunstschau begründete Bode zwar theoretisch eine Parallele zur Kunstaussstellung; ausstellungsinszenatorisch bleibt die Rolle des Films jedoch eine ephemere, da die Präsentation der Filme erstens zeitlich beschränkt, d.h. die Filme nur an bestimmten Wochentagen jeweils um 22.25 Uhr (!) gezeigt und zweitens örtlich von der Kunstaussstellung ausgegrenzt waren, d.h. im Kasserler Film-Palast am Bahnhof Wilhelmshöhe vorgeführt wurden.⁵ Ein weiterer Aspekt ist, dass im Programm der Filmkunstschau überproportional Filme aus den zwanziger Jahren vertreten waren, die 1955 längst zum Kanon der Filmgeschichte zählten, demgegenüber zeitgenössische Filme, insbesondere der stark kommerziell ausgerichtete deutsche Spielfilm mit seiner thematischen Konzentration auf Heimat, Natur und Familie davon komplett ausgeschlossen bleiben.⁶ (vgl. Abb. 2)

Mit den Stummfilmklassikern BERLIN. DIE SINFONIE DER GROßSTADT von Walter Ruttmann (1927), Sergej Eisensteins PANZERKREUZER POTEMKIN (1925) oder CARMEN von Ernst Lubitsch (1918), ferner diversen Spielfilmproduktionen wie M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER (1931) von Fritz Lang oder auch den vergleichsweise stark vertretenen Künstler- bzw. Kunstdokumentationen über Ernst Barlach, Henri Matisse oder Georges Braque, um nur einige der renommiertesten zu nennen,⁷ wurde an die Ästhetik der Klassischen Moderne angeknüpft und damit eine ungebrochene kunst- und filmgeschichtliche Kontinuität konstruiert.⁸ Formen dieser Ästhetisierungen erscheinen vor dem Hintergrund der deutlich retrospektiven Ausrichtung einerseits und des internationalen Anspruchs der Aus-

5 Auch abgedruckt in: *Hessische Nachrichten*, 12.08.1955, aus: *documenta Archiv*, *documenta* I, Mappe 15.

6 Auf diesen Aspekt weist auch Heike Klippel hin, die außerdem die Kinosituation der 1950er Jahre in Deutschland mit als Grund für dieses Desinteresse anführt. Darüber hinaus spielt die „unselige Kontinuität des Nationalsozialismus in der Filmwirtschaft, [der] kommerziell ausgerichtet [war] und einem künstlerisch interessierten Blick nichts zu bieten [hatte]“ eine weitere Rolle. Klippel, Heike: „Der Abglanz der Moderne. Das Filmprogramm der ersten *documenta*. Eine Recherche“, in: Glasmeier, Michael u.a. (Hrsg.): *archive in motion. Documenta-Handbuch*, Göttingen 2005, S. 86-90.

7 Um einige Beispiele filmografisch anzuführen: ERNST BARLACH I (DER KÄMPFER) (Deutschland 1949, Regie: Alfred Erhardt), MATISSE (Frankreich 1946, Regie: François Campaux, André Leville), GEORGES BRAQUE (Braque, die Welt des großen kubistischen Malers) (Frankreich 1950, Regie: André Bureau). In diesem Zusammenhang zu erwähnen sind auch die Kurzfilme des Sammlers, Mäzens und Arztes Ottomar Domnick, womit er gezielt die moderne, ungegenständliche Kunst mit Hilfe des Kinos zu verbreiten suchte, Beispiel: NEUE KUNST – NEUES SEHEN (Deutschland 1950).

8 Kaes, Anton: „Film in der Weimarer Republik. Motor der Moderne“, in: Jacobsen, Wolfgang u.a. (Hrsg.): *Geschichte des deutschen Films*, Deutsche Kinemathek Berlin, Stuttgart/Weimar 1993, S. 39-100.

stellung andererseits,⁹ insbesondere aber auch mit Blick auf kollektive Befindlichkeiten und Mentalitäten in den 1950er Jahren von besonderer Relevanz.¹⁰

Ist der Film auf der *documenta* I durch eine retrospektive Kunst- und Künstlerauswahl und somit durch Historisierung gekennzeichnet, so wird diese zusätzlich durch den synästhetischen Anspruch des am Gesamtkunstwerk orientierten Ausstellungskonzepts unterstrichen.¹¹ Mit diesem ebenfalls historisch argumentierenden Konzept sollte die von Arnold Bode entwickelte Idee einer umfassenden Übersichtsausstellung realisiert werden, „mit der im Museum Fridericianum der Grundriß der europäischen Kunstentwicklung seit Ende des 19. Jahrhunderts nachgezeichnet“¹² wurde. Architektur, Kunst und Lebenswelt gehen in diesem Gesamtkunstwerk eine bemerkenswerte symbiotische Verbindung ein: So wird der zerstörte, provisorische und fragmentarische Charakter des Ausstellungsbauwerks in Analogie gesetzt zum Fragmentcharakter der zeitgenössischen Kunst, womit außerdem eine Brücke zur allgemeinen Umbruchsituation der Nachkriegsära geschlagen werden kann.

Im Museum Fridericianum wäre Raum genug, die einzelnen Werke würdig, bedeutungsvoll und interessant unterzubringen, und Raumfolge, Einzelräume und Objekte in lebendige Beziehung zum Beschauer zu bringen. Es brauche nichts zu fehlen vom Ruheplatz bis zum Diskussions- und Erfrischungsraum.¹³

Ziel dieser bewusst mit der symbolischen Kraft der Ruinenarchitektur arbeitenden Ausstellungsinszenierung war es, einen Beitrag zur Aufarbeitung der Vergangenheit zu leisten, d.h. auf ästhetische Weise zur *kulturellen Wiedergutmachung* beizutragen. Harald Kimpel weist zu Recht auch auf das damit eng verbundene Bemühen um Bestimmung des eigenen nationalen (wie auch kulturellen) Stand-

9 Dies spiegelt der vollständige Titel der *documenta* I wider: *documenta. Kunst des XX. Jahrhunderts. Internationale Ausstellung* (15. Juli bis 18. September 1955).

10 Zu diesem Aspekt vgl. auch von Beyme, Klaus: *Das Zeitalter der Avantgarden. Kunst und Gesellschaft 1905 - 1955*, München 2005; Fähnders, Wolfgang: *Avantgarde und Moderne 1890-1933*, Stuttgart 1998.

11 Exemplarisch für diese Tendenz in der Ausstellungsgeschichte gilt die sogenannte *Beethoven-Ausstellung* in der Wiener Sezession von 1902, an die interessanterweise auch Hans Holleins Inszenierung von 1982 zur Zeichnung der Epoche der Wiener Moderne anknüpft (*Traum und Wirklichkeit. Wien 1870-1930*), wenngleich die Ausstellung von 1902 die Gesamtkunstwerkkonzeption gerade durch die Dominanz einzelner Künste (und Räume) unterläuft. Dazu im Überblick Mai, Ekkehard: *Expositionen. Geschichte und Kritik des Ausstellungswesens*, München/Berlin 1986, hier S. 87ff. Ideen- und begriffsgeschichtlich Bermbach, Udo: *Der Wahn des Gesamtkunstwerks. Richard Wagners politisch-ästhetische Theorie*, Frankfurt a.M. 1994.

12 Kimpel, Harald: *documenta. Die Überschau. Fünf Jahrzehnte Weltkunstausstellung in Stichwörtern*, Köln 2002, S. 14ff.

13 Zitiert aus Bode (wie Anm. 1). Dieses Zitat verdeutlicht auch Bodes besondere Leistung aus dem Gebiet der Ausstellungsinszenierung, das er als „visuelles Begreifen“ verstand.

punkts hin. Mit anderen Worten: Die Ausstellungsinszenierung ist auch als Ausdruck einer Suche nach einer adäquaten kulturellen Ausgangsposition im neuen demokratischen Gefüge zu lesen. Denn, so die kollektive Meinung der damaligen Ausstellungsmacher, kreative Gegenwart sei nur nach Rückgewinnung der Vergangenheit möglich.¹⁴

Das museale Modell des provisorischen Fridericianums lässt sich infolge der angerissenen *Bedeutungsregie* durch Arnold Bode als ein mehrfach aufgeladener Ausstellungsort lesen, der topografisch, inszenatorisch und inhaltlich auf historisch bekannte Muster und Vorbilder rekurriert und daraus sein innovatives Potenzial für die Gegenwart auf der einen Seite und für eine (existentialistisch begründbare) Präsentationsästhetik auf der anderen Seite bezieht.¹⁵ (Vgl. Abb. 3)



Abb. 3: Ossip Zadkine: Denkmal für das zerstörte Rotterdam, documenta 2 (1959).

14 Dazu ausführlicher Kimpel (wie Anm. 3), hier S. 133f.

15 Ein aus historischer Perspektive nahe liegendes Vorbild für Arnold Bode war die Picasso-Ausstellung im Palazzo Reale in Mailand (1953). Die Relevanz philosophischer Strömungen der Zeit für die von Bode angewendete Raumgestaltung ist insbesondere in der Isolierung des Kunstwerks vom festen Verbund der Wand und seine Platzierung in den offenen Raum zu sehen, worin sich philosophisch-anthropologische Grundbegriffe der Zeit spiegeln. Vgl. hierzu auch Kimpel (wie Anm. 12), hier S. 297ff.

Aus der Ruine des Museums der Vergangenheit entsteht 1955 die Ausstellung der Gegenwart; gerade in ihrem grandiosen Scheitern – repräsentiert von den Trümmern des Museums Fridericianums – gebiert die Idee des musealen Geschichtskontakts das Prinzip der zeitgebundenen Kunstpräsentation.¹⁶

In Bezug auf die Inszenierung des Medium Films bildet sich jedoch in räumlicher Hinsicht eine klare Ausdifferenzierung von Kinoraum auf der einen und Ausstellungsraum auf der anderen Seite aus. Auf diese ‚Historisierung‘ wird fünf Jahre später mit einem deutlichen Gegenwartsbezug auf der *documenta 2* geantwortet. Anlässlich der *documenta 2* (1959) gibt Arnold Bode eine Verfilmung der Ausstellung in Auftrag, die betitelt ist mit KUNST UNSERER ZEIT. Der in zwei Teile gegliederte, jeweils 25-minütige Film behandelt die Skulptur (SKULPTUR 1945 BIS 1959 (I)) und unter der gleichen Titelangabe die MALEREI 1945 BIS 1959 (II). Beide Teile werden verbunden durch einen Prolog, der gleichsam als Vexierbild für die gesamtgesellschaftliche und politische (Umbruch-) Situation in den 1950er Jahren interpretiert werden kann:

Die Kunst unserer Tage ist unmittelbarer Ausdruck unserer widerspruchsvollen Gegenwart, die im Begriff ist sich in allen Gebieten bis auf die Grundfesten zu wandeln. In dieser völlig veränderten Wirklichkeit sucht und findet der heutige Künstler die Anregungen für sein neues Schaffen. Die vielgesichtige Kunst unserer Zeit tastet in unbegrenzter Freiheit die zahlreichen neuen Gestaltungsmöglichkeiten ab.¹⁷

Den Auftrag für die Verfilmung erhielt die Alfred-Erhardt-Film-Produktion, die insbesondere mit der Person Alfred Erhardts werkbiografische und künstlerische Kontinuitäten der realistisch verpflichteten Filmästhetik der Neuen Sachlichkeit, insbesondere des Kulturfilms der 1930 Jahre fortführt.¹⁸ Hintergründe für die Verfilmung sowie die Art und Weise ihrer Präsentation im Rahmen der *documenta 2* sind nicht eindeutig zu rekonstruieren. Ursprünglich vorgesehen war, den Film im Rahmen eines aus Konzerten und Vorträgen bestehenden Begleitprogramms zur Ausstellung zu zeigen, doch konnten dafür keine genauen Anhaltspunkte ermittelt werden. Der zweiteilige Film muss aber im Zusammenhang mit der Tradition der Verfilmung von Kunstwerken (insbesondere der Plastik und Architektur)

16 Kimpel (wie Anm. 12), S. 290.

17 *documenta Archiv*, *documenta 2*, Mappe 3a.

18 Vgl. auch Anm. 8. Zu Alfred Erhardts „archaisierender Bildsprache“ vgl. auch die Retrospektive in der Bremer Kunsthalle, die anlässlich des 100. Geburtstages Erhardts gezeigt wurde. Schuer, Sigrid: Erhard in der Kunsthalle. Wolkenspiegelung im Wasser“, <http://www.welt.de/daten>, 18.10.2005.

und vor allem mit der Konzeption und Inszenierung der *documenta 2* gesehen werden.

Die *documenta 2* wurde im Museum Fridericianum und im Bellevue-Schloss (heute Palais Bellevue) sowie – was die plastischen Werke betraf – im Außenareal um die Orangerie in einem sogenannten Skulpturenpark gezeigt (s. Abb. 3). Anders als bei der retrospektivisch ausgerichteten *documenta 1* strebte Arnold Bode und sein Arbeitsausschuss jetzt eine gegenwartsbezogene Auseinandersetzung um abstrakte Kunst (insbesondere des Informel und verwandter Stilrichtungen) und inszenatorisch um die Plausibilisierung der These von der Abstraktion als einer „international verbindlich gewordenen Weltsprache, einem universellen künstlerischen Verständigungsmittel“¹⁹ in Form der inszenierten Gegenüberstellung an. Nach kleineren Um- und Erweiterungsbauten im Fridericianum folgte die Inszenierung der abstrakten Kunst hier einer labyrinthischen Raumfolge, wobei der Hauptsaal durch Ernst Wilhelm Nays großformatige Arbeit *Freiburger Bild* (1956) und das Obergeschoss überwiegend von amerikanischen Vertretern des Abstrakten Expressionismus beherrscht war (sogenannter Pollock-Saal).

Mit diesem Konzept, insbesondere mit der starken Präsenz der amerikanischen Kunst auf dieser *documenta*, handelten sich Arnold Bode, Werner Haftmann, Werner Schmalenbach und sein Team jedoch heftige Kritik ein, die hier nur mit den Stichworten ‚Totalitätsanspruch der ungegenständlichen Kunst‘, ‚Diktatur der Abstrakten‘, ‚amerikanische Invasion‘ oder ‚Bindungslosigkeit‘ wieder gegeben werden soll. Die Vorwürfe und Kritiken, insbesondere auch die Reaktionen der Ausstellungsbesucher, die sich keineswegs in der ihnen zugedachten Rolle als aktive Betrachter und somit als Teil eines auf Interaktion ausgerichteten Kunstprozesses wieder fanden, machen zugleich die Notwendigkeit nach Vermittlung einer Kunst deutlich, die neue Formen des Darstellens und Erzählens für sich beanspruchte. Der künstlerischen Abstraktion wie auch der ausstellungsprogrammatisch inszenierten ‚Weltsprache‘ entsprechen daher in eindrücklicher Weise Film und Filmsprache, ja mehr noch: Die Überführung der künstlerischen Plastik in das filmische Medium kann zudem als Beleg für Werner Haftmanns Kontinuitätstheorie der Klassischen Moderne – hier auf einer anderen, eben medialen Ebene betrachtet werden: Der Film – Symbol eines modernen, technik- und fortschritts-optimistischen Denkens – wird zugleich zum Medium der Vermittlung der ‚neuen Kunst‘ und ihrer Bildsprache. Die ‚Weltsprache Abstraktion‘ wird auf diese Weise durch die Filmsprache ‚vergegenständlicht‘; das filmische Medium gerät dadurch zugleich zum Substitut der Ausstellung.

Über eine stärkere An- und Einbindung des Films in den Ausstellungskontext der *documenta* gibt ein von Sigurd Hermes und Gerhard Büntenbender, beide freie bzw. wissenschaftliche Mitarbeiter, entwickeltes Papier für die *documenta 5* von 1972 Auskunft.²⁰ Das vor dem Hintergrund der Frage nach den strukturellen

19 Kimpel (wie Anm. 12), S. 29.

20 *documenta Archiv*, *documenta 5*, Mappe 04.

Eigenschaften von Abbild und Wirklichkeit darin skizzierte Segment „Realisationsbereich Film der documenta 5“ verband den Film mit der Ausstellung:

Im Rahmen der Untersuchung von Korrelationen zwischen Abbild und Wirklichkeit wird das Material des Realisationsbereiches Film in den gleichen Kategorien vorgelegt, die dem Strukturprinzip der gesamten Ausstellung entsprechen. Die verschiedenen Arten der Hervorbringung oder Erfahrung von Wirklichkeit im Medium Film sind – nach Materialkomplexen geordnet – den einzelnen Strukturfeldern subsumiert.²¹

Nach diesem Modell wurden z.B. der Kunstfilm, der abstrakte Animationsfilm sowie der sozialistisch-realistische Film in das Strukturfeld ‚Wirklichkeit der Abbildung‘ eingeordnet, was mit ihrem ‚autonomen Zeichencharakter‘ begründet wurde. Demgegenüber fasste man den surrealistischen Film, ferner multimediale Körperprojektionen und mikro- und makroskopische Filme unter die Rubrik ‚Nichtidentität von Abbildung und Abgebildetem‘.²²

Trotz dieser diskussionswürdigen Gliederung und Begründungszusammenhänge sind die konzeptionellen filmischen Überlegungen dennoch hervorzuheben, die im Kontext neuer medialer Entwicklungen und Diskurse (materialistische Medientheorie) einerseits und als Ausdruck der Entgrenzung innerhalb der Künste (Intermedialität) andererseits betrachtet werden müssen. Dies hat in der ursprünglichen Konzeption u.a. auch spezifische Präsentationsschwerpunkte begünstigt sowie zu neuen, außermusealen Präsentationsorten wie ‚Cinemobil‘, ‚documenta-Kino‘ oder ‚Kneipen-Kino‘ geführt, durch die das soziale Potenzial des Films für die Ausstellung genutzt werden sollte.

Auch wenn diese ursprünglichen Ideen recht stark von der sich in jenen Jahren in Deutschland formierenden politisch kommunalen Kinoarbeit geprägt waren, konnte ein Filmprogramm für die d5 realisiert werden, das Teile dieser skizzierten Ideen und Vorschläge berücksichtigte. Bemerkenswert dabei sind zwei Aspekte: Zum einen, dass der Film ursprünglich analog zur Ausstellung konzipiert, d.h. Film als Teil der Kunst betrachtet wurde und zum anderen, dass über filmadäquate Präsentationsformen und Rezeptionsweisen verstärkt reflektiert wurde (Stichworte sind ‚social perception‘, Lerntheorie, Vermittlungsmodelle usw.).

Film und Kunstaussstellung, verstanden als optische Angebote, wurden im Konzept der d5 aufgrund ihres ‚beweglichen Zeichencharakters‘ inszenatorisch mittels filmischer Strategien wie Projektion oder Montage aufeinander bezogen. Die dann realisierte *documenta Filmschau* auf der *documenta 5* wurde jedoch abseits der Ausstellung als Filmfestival im Kino Royal in der Oberen Königsstraße in Kassel durchgeführt, während Harald Szeemann, Ausstellungsmacher der d5, im Erdgeschoss des Fridericianums Künstlerfilme und Videokunst u.a. von Vito

21 Ebd.

22 Ebd.

Acconci, Joseph Beuys, Rebecca Horn und Bruce Nauman in einem eigenen ‚Filmraum‘ präsentierte (vgl. Abb. 4 zum Realisationsbereich Film).



Abb. 4: Plan der documenta 5, aus: *documenta 5: Befragung der Realität*, Kassel 30. Juni bis 8. Oktober 1972.

Im sogenannten Medienkonzept der darauf folgenden, von Manfred Schneckenburger geleiteten *documenta* (d6) von 1977 werden diese Ansätze um die genuin technischen und strukturellen Eigenschaften von Film, Video und Fotografie erweitert, d.h. theoretisch reflektiert und auch erstmals im Ausstellungskatalog dokumentiert. Paradigmen für das Ausstellungskonzept resultieren demgegenüber jedoch aus der gleichsam historischen Diskussion über die Beziehung zwischen Film und bildender Kunst, die interessanterweise ungeachtet ihrer historischen Relevanz und einer bestehenden diskursiven Tradition als „neues Thema“ einge-

führt wird.²³ Sie werden zugleich auch aus der Differenz zwischen dem Kino und dem Film, d.h. genauer aus der Emanzipation des Films vom Kino der 1970er Jahre hergeleitet, wodurch sich eigene Filmstrukturen ausgebildet haben.²⁴

Auswahl, Struktur und Inhalte des Filmprogramms der d6 folgen dem Bestreben nach Dokumentation. Dokumentiert werden aktuelle Trends und Erscheinungsformen, die den künstlerisch ambitionierten Film der 1970er Jahre ausmachen und die sich orientieren „einerseits am Filmmedium selbst, zum Teil aber auch an Begriffen, die dem Konzept der diesjährigen ‚documenta‘ zugrunde liegen.“²⁵ Das anspruchsvolle Filmprogramm ist gegliedert in vier große Bereiche, die wiederum in einzelne Unterkapitel unterteilt und betitelt sind mit: 1. Film reflektiert Film, 2. Film und andere Medien, 3. Befragung der Wirklichkeit und 4. Entwicklung des filmsprachlichen Grundkatalogs.

Die Thematisierung von Film, Video und Fotografie durch eine eigens eingerichtete Arbeitsgruppe (Ulrich Gregor/Peter W. Jansen: Kino, Birgit Hein: Experimentalfilm und Wulf Herzogenrath: Video) war zudem gekoppelt mit Fragen zum Raum und zur Inszenierung, die auf eine ‚parallele Präsentation‘ zu den anderen Künsten im Ausstellungskontext abzielte.

Die *documenta 6* bezieht drei Generationen technischer Medien – Fotografie, Film, Video – nicht nur in die Ausstellung ein, sondern thematisiert sie parallel zu Malerei oder Zeichnung, in eigenen Sektionen.²⁶

Parallel bedeutet hier allerdings nicht paritätisch, was sich in den einzelnen Positionen innerhalb der Arbeitsgruppe Film beispielhaft widerspiegelt: So etwa habe die Nutzung apparativ-technischer Qualitäten und vor allem die Integration des Mediums Film in den künstlerischen Schaffensprozess – wie im Beispiel von Gerhard Richter – zwar zu neuen Bildfindungen geführt, doch, so Birgit Hein, müssen ihre technischen Bezugsfelder im Ausstellungskontext eingeschränkt werden. Auf die Ausstellungspräsentation bezogen impliziert eine ‚parallele Präsentation‘ zugleich Einschränkung, Nicht-Präsenz, und zwar der rational-konstruktiven Funktionsweisen und technischen Apparaturen. (s. Abb. 5) Der Film müsse, so heißt es weiter, zu einem *sinnlichen Objekt* transformiert werden, um die Erlebnisqualität des Mediums, ferner die Vergleichbarkeit bildlicher Verarbeitungsme-

23 Hein, Birgit: ‚Film über Film‘ auf der *documenta 6*, aus: *documenta Archiv*, *documenta 6*, Mappe 68. Vgl. aus historischer Perspektive Arnheim, Rudolf: *Film als Kunst* [1932], Frankfurt a.M. 1979.

24 Jansen, Peter W.: „Anmerkungen zum Film der siebziger Jahre“, in: *Katalog zur documenta 6*, Bd. 2: Fotografie, Film, Video, Kassel 1977, S. 191.

25 Gregor, Ulrich: „Kino der siebziger Jahre – Versuch einer Begriffsbestimmung“, in: *Katalog zur documenta 6* (wie Anm. 24), S. 192.

26 *documenta Archiv*, *documenta 6*, Mappe 55.

thoden und letztlich auch die Interaktion zwischen Film und Betrachter zu fördern.



Abb. 5: Ulrike Rosenbach: *Herakles – Herkules – King-Kong*. Installation Museum Fridericianum, *documenta 5* (1972).

Bemerkenswert ist, dass Überlegungen wie diese, aber auch die inszenatorische Arbeit mit dem Film im Ausstellungskontext sich jedoch nicht auf den durch eine eigene Sektion repräsentierten Experimentalfilm bezogen, sondern auf die in Video-Installationen und -skulpturen aufgefächerte Videokunst sowie die zahlreich vertretenen Expanded Cinema-Projekte. Mit anderen Worten: Während die Videokunst im musealen Raum vertreten ist, bleibt dieser Weg dem Film verschlossen. Die mit der *documenta 6* institutionell vollzogene Trennung zwischen Videokunst und (Experimental-)Film wurde auch räumlich markiert: So war der Experimentalfilm zwar durch ein permanentes Programm im Dachgeschoss des Fridericianums vertreten, demgegenüber blieb die Video Abteilung in sich geschlossen und wurde auf ca. 2/3 der Fläche des Dachgeschosses verteilt. Dazu kamen außerdem zwölf Video-Installation und -skulpturen sowie eine Videothek mit 50 abrufbaren Bändern. Ferner sorgten 10 Abende ‚Video‘, ausgestrahlt in den dritten Programmen des deutschen Fernsehens, für eine über die Ausstellung hinaus gehende Popularisierung des Mediums Video. Der Spielfilm hingegen wurde zweimal täglich „in unmittelbarer Nachbarschaft des *documenta*-Gebäudes“ gezeigt und mit dort stattfindenden „Regisseur-Diskussionen“ an zwei Wochenenden verknüpft.²⁷

27 Und um die filmische Ausdifferenzierung und räumliche Verteilung des Films abzuschließen, muss letztlich auf ein im Apollo-Saal der Orangerie ausgelagertes Film-Programm über Künstler und Kunstwerke hingewiesen werden. Vgl. *documenta Archiv* (wie Anm. 26).

Weiter fortschreitende technische und mediale Entwicklungen, ferner neue technisch produzierte Bildwelten sowie raumgreifende Environments binden die Diskussionen über die neuen Medien (Video und Film) eng an Bedingungen von Kunst und Ausstellung und fordern geradezu zu einem theoretischen Nachdenken auf, in dem die Rangfolge des Künstlerischen und der Kunst vor dem Medialen gleichsam festgelegt wird. Bei der dafür ins Feld geführten und für die d6 repräsentativen Theoriediskussion um eine ‚Mediengrammatik‘ wird daher auch immer wieder deren medienkritische Ausrichtung hervorgehoben, die für ein „Bewusstsein [steht], Voraussetzungen und Wirkungsweisen ihrer Mittel künstlerisch zu reflektieren. Im Mittelpunkt der Ausstellung stehen daher solche Verfahren, die ihre eigenen Bedingungen analysieren.“²⁸ Mit dieser Medialisierung außerdem eng verbunden sind expansive Bewegungen und Bestrebungen im musealen Bereich, die interessanterweise nicht im Kontext der neuen Medien, sondern mit der Plastik und damit im urbanen Raum erprobt und ausgetragen werden.²⁹

Mit der angesprochenen sinnlichen Qualität, ferner dem Aspekt des Ereignisses, der Anschaulichkeit und Atmosphäre von Kunst und Ausstellung kann eine Brücke zur Eventkultur und insbesondere zur d9 (1992) geschlagen werden, die sich mit der Trilogie „Jazz – Baseball – Boxen“ ein betont „offenes Konzept“ gab. Das vorgesehene „Filmfestival unter freiem Himmel“ integrierte der Kurator Jan Hoet zugleich in das offizielle Rahmenprogramm der *documenta*, das er als „ausdrücklich populär und ungewöhnlich im Sinne engagierter Kinounterhaltung“ verstanden wissen wollte.³⁰ Auch Hoet und sein Team thematisieren den Film wiederholt in seiner dokumentarischen Funktion, allerdings in einem leicht veränderten Modus: Waren es auf der d6 aktuelle filmimmanente Trends, die dokumentiert werden sollten, so steht das Bemühen um „Dokumentation“ nun für außerfilmische Aspekte. Danach soll das Thema der Ausstellung „Jazz – Baseball – Boxen“ mittels Spiel- und Realfilmen zusätzlich filmisch veranschaulicht werden. Die Auswahl der Filme und die Zusammenstellung des Filmprogramms wird somit abhängig gemacht von der Ausstellungsthematik. Jan Hoet setzt mit (überwiegend bekannten) Filmklassikern, Dokumentarfilmen, Stummfilmen, ferner experimentellen Filmen und Slapstick-Kurzfilmen sowie einem kombinierten Konzert-Film-Programm gezielt auf Popularisierung und Massenunterhaltung, was sich rückwirkend auch auf die Inszenierung der Kunst auswirkt und sich insgesamt als Ausdruck des ‚postmodernen Zeitphänomens‘ interpretieren lässt.

28 Kimpel (wie Anm. 12), S. 84.

29 „Die Karlsau wird genutzt, um die Affinität der siebziger Jahre zur ‚horizontalen Plastik‘ zu belegen. Im Dialog mit der barocken Anlage überzieht Manfred Schneckenburger das gesamte Parkgelände mit einem System plastischer Demonstrationen [...]. Unter freiem Himmel dokumentiert der Leiter überzeugend die Strategie einer jüngeren Künstlergeneration, mit skulpturalen Maßnahmen nicht mehr punktuelle Zeichen zu setzen, sondern als ‚Grundlagenforschung‘ Raum zu definieren.“ Kimpel (wie Anm. 12), S. 90.

30 *documenta Archiv*, *documenta* 9, Mappe 110.

Von der Hoet'schen Stilisierung einer betont antiintellektualistischen und subjektivistischen Haltung und dem eng damit verbundenen Verzicht auf eine theoretisch begründete Ordnung und Systematik der Kunst sowie einer dynamischen und lebendigen Ausstellungschoreografie („Ereignisstätten“) setzt sich Catherine David fünf Jahre später deutlich ab. Sie begegnet dem ‚ästhetischen Großspektakel‘ (Kimpel) mit der Rekonstituierung des normativen Anspruchs von Kunst in einer puristischen Architektur, was durch die Dominanz technisch produzierter Bilder und einer ‚neutralen‘, d.h. kontextunabhängigen Ausstellungsregie zusätzlich unterstrichen wird.

Die Gegenwartskunst wird nicht mehr definiert durch ihre Bindung an ein spezifisches Ambiente, sondern eingewiesen in ‚White Cube‘ und ‚Black Box‘, die beiden neutralen, gegen visuelle Einflüsse von außen abgeschotteten Ereignisräume der alten und der neuen Medien.³¹

So ist auch der Film auf der *documenta X* ist nicht mehr Unterhaltung, sondern zwingt zu einer intensiven Auseinandersetzung mit dem Lauf-Bild und fordert damit eine neue Aufmerksamkeit ein. Für die gewählte Leitkategorie der ‚Manifestation Culturelle‘, mit der die Ausstellungsmacherin eine Kompilation aus politischem Diskurs und ästhetischer Betrachtung anstrebt, wird außerdem das eurozentrisch geprägte Darstellungs- und Rezeptionsschema erstmalig in Frage gestellt. Neben den Film- und Videoinstallationen, die im bildkünstlerischen Kanon der Ausstellung zahlreich und großräumig vertreten waren, sind es vor allem die eingeladenen Filmemacher, die mit ihren eigens für die Ausstellung produzierten Autorenfilmen ein *cultural statement* liefern. So orientieren sich die von Harun Farocki, Antonia Lerch, Raoul Peck, Abderrahmane Sissako und Aleksandr Sokurov gezeigten Filme formal an einem „politisch-essayistischen Dokumentarismus“³², wodurch Prozesse der Globalisierung und Migration filmisch-erzählerisch vermittelbar werden. Die in der Leitidee von ‚Montage‘ konzipierte und im ‚Parcours‘ realisierte Ausstellung repräsentiert ein spezifisch didaktisches Ordnungssystem, in dem der Weg durch die Ausstellung gleichsam parallelisiert wird mit unserer Körperbewegung im Sinne eines reflektierten Handlungsprozesses. Der reale Parcours, Inbegriff von Bewegtheit, Bewegung und Weg, wandelt sich zu einem Diskurs, zu einer „geistigen Passage mit Stationen, in denen das Denken einhalten kann und ‚Denkbilder‘ findet.“³³

An einige dieser Positionen knüpft Okwui Enwezor und sein Kuratorenteam fünf Jahre später mit der als „Akkumulation von Passagen“ inszenierten *documenta 11* (2002) an, womit die intellektuelle und diskursive Relevanz des transnationalen

31 Kimpel (wie Anm. 12), S. 134.

32 Wegenast, Ulrich: „Anziehung und Abstoßung. Film auf der *documenta*“, in: Glasmeier (wie Anm. 6), S. 95-103, hier S. 101.

33 Zitiert aus Rautmann, Peter u.a. (Hrsg.): *Passagen. Kreuz- und Quergänge durch die Moderne*, Regensburg 1998, hier S. 1232.

Kunstprojekts in einer „Epoche tiefgreifenden historischen Wandels und globaler Transformation“ zusätzlich betont wird.³⁴ Die Ausstellung in Kassel repräsentiert dabei eines von insgesamt fünf Segmenten bzw. ‚Plattformen‘, mit denen Aspekte des Exterritorialen, des Diskursiven und des Interdisziplinären gleichsam verknüpft sind und mit dazu beitragen, den kuratorischen Horizont des Ausstellungsunternehmens zu definieren.

Die Documenta II hat viele Mittelpunkte und viele Ränder. Die verschiedenen Realisierungsweisen der fünf Plattformen, seien es offene Tagungen, geschlossene Workshops, Vorträge, Seminare, die Ausstellung in Kassel, das Educational Project für junge KuratorInnen und KulturproduzentInnen aus allen Teilen der Welt oder Präsentationen von Filmen, Konzerten und Videos, sowie deren Kommunikation durch Printmedien, Kino, Radio und Internet machen die Documenta in vielen anderen als ihren angestammten Formaten zugänglich bis hin zu einer von ihr initiierten, aber zugleich von ihr losgelösten Produktivität sich selbständig fortspinnender Rezeptionsformen und Einsätze. Zugleich verbinden sich diese Fragmente, die einzelnen vorgestellten Positionen und verschiedenen Beiträge – sei es nun mittels Installation, Film, Video, Sound, Text, Vortrag, Diskussion und so weiter – ähnlich den Verästelungen eines Rhizoms [...].³⁵

Neben der Metapher des Rhizoms oder der Multitüde (Bauer) tauchen zur Kennzeichnung eines in dieser Weise verstandenen Projekts auch Begriffe wie „Aktionsfelder“ und „Schnittstellen“, „Sphäre“ und „komplexes Netzwerk“, ferner „Landkarte“, „Diagramm“ oder „fluider Organismus“ auf, die dem Ausstellungsprojekt, seinen Räumen und Inhalten zugleich den Charakter des Diskursiven und Dynamischen, des Austauschs und der Durchquerung verleihen.³⁶ Dem Film, erstmalig inszeniert durch einen Filmkurator (Mark Nash), kommt in diesem Projekt zugleich aber auch in diesem heterogenen Feld semantischer Zuschreibungen und ästhetischer Positionen eine besondere Rolle zu, die von Sarat Maharaj am pointiertesten mit der These von der Kunst als Wissensproduktion formuliert wird. Dabei ist es nicht der Film *sui generis*, sind es nicht einzelne filmische Produktionen, sondern vielmehr kinematische Energien und retinale Entfaltungen, d.h. zyklische Erfahrungen des Erscheinens, Aufscheinens und SichablöSENS, die, vereinfacht gesprochen, eine neue epistemologische Ebene zu gegenwärtigen Prinzipien und Bedingungen von Selbstorganisation, Vernetzung und

34 Enwezor, Okwui: „Vorwort“, in: documenta und Museum Fridericianum (Hrsg.): *Documenta II Plattform 5: Ausstellung* (Ausstellungskatalog), Ostfildern-Ruit 2002, S. 40.

35 Bauer, Ute Meta: „Der Raum der documenta II. Die documenta als Handlungszone“, in: documenta und Museum Fridericianum (wie Anm. 34), S. 103-106, hier S. 105ff.

36 Bauer (wie Anm. 34); Enwezor, Okwui: „Die Black Box“, in: documenta und Museum Fridericianum (wie Anm. 34), S. 42-55, hier S. 52 u. 54.

Transformation als Lebensstil konstituieren.³⁷ Der Film zeigt scheinbar Beiläufiges, erzählt Alltägliches und tritt im Kontext der *documenta*-Ausstellung verstärkt in der Architektur des Ephemereren auf: Atelier, Kiosk, Hütte, Bretterbuden etc. sind danach „Flächen für die Wissensproduktion, für die Ansammlungen von zufälligen Unterhaltungen, Aufmerksamkeit, Bruchstücke von Argumenten, Begegnungen, Momenten des Lernens, konzentrierte, improvisierte Ebenen für Wortwechsel und Gespräche.“³⁸ Mit Blick auf die theoretischen Paradigmen erhält der Ausstellungsraum vor allem mit der historischen Adaption des White-Cube-Modells, aber auch der zahlreichen medialen Installationen sowie seriellen Verfahren der Kunstdokumentation und Erzählung auf der d12 eine spezifische Systematik und topografische Zuschreibung (s. Abb. 6). Der Ausstellungsraum mit den darin inszenierten Installationen, Displays und Bildern aus den peripheren „Zwischenräumen“, d.h. aus dem Alltag in den Städten Südosteuropas, aus dem Dunkel der kubanischen Ruinenwelten oder südafrikanischen Goldminen, aus der Kälte norwegischer Fischfanggründe usw. transformiert in eine „Handlungszone“, in einen situativ und prozesshaft erfahrbaren „Verhandlungsraum“³⁹.

In dieser Form ist der Ausstellungsraum als Produkt sozialer Beziehungen zu verstehen; er repräsentiert eine Versammlung, in der es zur Verschränkung von kuratorischen, künstlerischen, politischen und gesellschaftlichen Theorien und Praktiken im Sinne eines ‚globalen Archivs‘ kommt: „Die Enzyklopädie der Documenta 11 wird vor allem eine Sammlung von Archiven sein, reich an Dokumenten, die die Geschichte persönlich und die persönliche Erfahrung zur Geschichte werden lassen.“⁴⁰ Das aktuellen Zeitströmungen entspringende und alltägliche Motive, gesellschaftsrelevante Themen und lebensgeschichtliche Quellen repräsentierende Archiv-Modell kann somit zugleich als adäquater Rahmen für die Ausstellbarkeit des Films betrachtet werden. Die vermeintliche Statik und Einschränkung der Archiv-Architektur erhält aufgrund der Dynamik und Narrativität der Filmbilder eine spezifische Elastizität/Variabilität, die mit dazu beiträgt, dass die ursprüngliche Sammlungskausalität und damit hierarchisierende Ordnungsprinzipien gleichsam durchmischt und neu montiert werden – somit letztlich auch der bestehende Kunstkanon auf diese Weise wenn nicht aufgelöst, so doch zumindest hinterfragbar wird.⁴¹

37 Maharaj, Sarat: „Xeno-Epistemics. Ein provisorischer Werkzeugkasten zur Sondierung der Wissensproduktion in der Kunst und des Retinalen“, in: *documenta und Museum Fridericianum* (wie Anm. 34), S. 71-84.

38 Ebd. 80ff.

39 Möntmann, Nina: *Kunst als sozialer Raum. Andreas Fraser, Martha Rosler, Rirkrit Tiravanija, Renée Green* (Kunstwissenschaftliche Bibliothek, Bd. 18), Köln 2002, hier S. 44f. u. 106f.

40 Basualdo, Carlos: „Die Enzyklopädie von Babel“, in: *documenta und Museum Fridericianum* (wie Anm. 34), S. 56-62, hier S. 62.

41 „Wenn also für die Enzyklopädie der Documenta 11 eine Form möglich und vorstellbar ist, so ist es vielleicht die einer Ausstellung, in der alle Pfade sich unaufföhrlich verzweigen. Sie würdedarin möglicherweise einem situationistischem Spaziergang ähneln [...].“



IGLOOLIK ISUMA PRODUCTIONS, Nunavut (Our Land), 1994-1995, 13 Videos, Farbe, Ton, je 28 Min. 50 Sek.

Abb. 6: Igloolik Isuma Productions: *Nunavut (Our Land)*, 1994-1995, 13 Videos, Installation, Binding-Brauerei (documenta 11).

Folgende Punkte sind abschließend zu resümieren:

Erstens: Die *documenta* als zyklische Großausstellung repräsentiert eine temporäre Schnittstelle, um die sich die hier skizzierten Themen Film, Raum und Inszenierung verdichten. Die Beziehung zwischen Film und *documenta* kommt dabei

Die gesamte Sammlung wird damit zu einer Art Archiv. Der dokumentarische Charakter, den die Werke in einer derartigen Montage erlangen, lässt uns nach der Möglichkeit fragen, ob sie nicht in einen komplexeren Gesamtzusammenhang integrierbar wären, der neben den Werken selbst auch eine Vielfalt an Dokumenten anderer Kategorien berücksichtigt.“ Basualdo (wie Anm. 40), S. 61 ff.

als ein zwiespältig bis paradox geführter Dialog zum Ausdruck. Während die Ausstellung Einzug in den Film hält, wie es das Beispiel der Verfilmung der *documenta 2* gezeigt hat, ist die Präsenz des Films im Kontext der *documenta*-Ausstellungen hingegen sehr stark abhängig von seiner bildkünstlerischen Argumentation, d.h. von seinem intermedial-installativen Auftreten und seiner Anschlussfähigkeit (z.B. Video, *expanded cinema*).

Zweitens: Die *documenta* entwirft vor dem Hintergrund der beschriebenen Inszenierungsformen des Films keine dem Film adäquaten kuratorischen Modelle, wengleich sie institutionsgeschichtlich großen Anteil an der Ausdifferenzierung filmischer Medien bzw. deren Entmusealisierung hat (vgl. Videokunst). Der Film wird im theoretischen Diskurs wie auch im Ausstellungskontext der *documenta* vielmehr angepasst an Präsentationsästhetiken, die aus künstlerischen Diskursen und Praktiken stammen. Während filmische Verfahren der Montage, Projektion oder auch der Passage inszenatorisch, d.h. für die Ausstellbarkeit von Kunst und neuen Kunstformen herangezogen werden, bleiben demgegenüber vor allem museal, d.h. topografisch und räumlich inszenierte Kontexte für den Film unberücksichtigt. Hilfreich und kuratorisch produktiv scheint zu sein, die Ausstellbarkeit des Films weniger in Bezug zu den tradierten Künsten und historischen Diskursen, sondern vielmehr in Bezug zum Raum, zu räumlichen Dispositionen und topografischen Kontexten zu denken und zu entwickeln.

Drittens: Das Archiv verhilft dem Film zu einer angemessenen Präsentationsform, anders ausgedrückt: der prinzipiellen Nichtausstellbarkeit des Films wird mit der Architektur des Archivs begegnet, was sich zusätzlich in aktuellen Ausstellungskonzepten zeigt (z.B. Witte de With, Rotterdam). Das ausgestellte „Filmarchiv“ ist jedoch nicht als (ab-) geschlossene Sammlung, als Ansammlung von Quellen im tradierten Sinne zu verstehen, sondern kann als ein mehrfach überlagerter, gleichsam elastischer bzw. variabler Raum beschrieben werden („Montageraum“). Diese Überlegung ist angesichts der Ausstellbarkeit von Medienkunst, aber auch der künstlerischen Interventionen in den Ausstellungsraum seit den 1970er Jahren nicht neu (vgl. Dan Graham, Louise Lawler u.a.). So hat auch Vilém Flusser Ende der 1980er Jahre bereits über „dach- und mauerlose Häuser mit verschiedenen Kabelanschlüssen“⁴² reflektiert. Wird hier aber noch der White Cube angesichts des Voranschreitens neuer Kunstformen und Technologien als *Zone der Differenz* gegenüber universalistischer und globaler Vereinahmung definiert, so sind es gegenwärtig vor allem seine Diskursivität und Variabilität, die als Theoreme zur Beschreibung des Ausstellungsraums herangezogen werden können (Lev Manovich u.a.). Veränderungen des Ausstellungsraums insbesondere durch eine kuratorische Praxis des Films fordern letztlich auch zu einer Überprüfung des musealen Selbstverständnisses auf.

Viertens: Die *documenta* spiegelt insbesondere vor dem Hintergrund des vielschichtigen Verhältnisses von Black Box und White Cube zugleich in eindrück-

42 Vgl. Basler Zeitung, 22.04.1989, S. 51.

licher Weise mehrere Zäsuren und kleinere Einschnitte einer Medienentwicklung wider, wie sie durch neue Kunstformen, innovative Formen medialer Technisierungen und Globalisierung seit den 1970er Jahren, verstärkt und gebündelt jedoch im letzten Jahrzehnt aufgetreten sind. Diese Entwicklung lässt sich zusätzlich anbinden an Wahrnehmungs- und Rezeptionsformen bzw. ließe sich m.E. produktiv beschreiben hinsichtlich ihrer ästhetischen bzw. anthropologischen Veränderungen und Auswirkungen. Angesichts der Ausbreitung der Medienkunst im musealen Raum hat Brian O’Doherty in den 1970er Jahren bereits vom Verschwinden der „Ikonographie der Kunstbetrachtung“ gesprochen und Boris Groys Jahre später von der „großen Nacht und Dämmerung im Museum“, die eine neue Zeitökonomie wie auch ein den bewegten Bildern angepasstes Bewegungsverhalten einfordert.⁴³ Hier ließe sich weiterdenken in Richtung einer Rezeptionsgeschichte der *documenta*-Ausstellungen und der von ihr eingeforderten ‚Ausstellungshaltung‘.

43 O’Doherty, Brian: *In der weißen Zelle (Inside the White Cube)*, Berlin 1996, S. 157; Groys, Boris: *Topologie der Kunst*, München 2003, S. 66.