
Migrational Aesthetics

Zur Erfahrung in Kino und Museum

Volker Pantenburg

«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» (Farocki 1979, 527). 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 x 7 cm großen Bildfenster zuhause auf *You Tube*, *vimeo*, dem *Ubuweb* oder im Streamingportal von *The Auteurs*, den anderen vormittags in einer Pressevorführung, den darauf folgenden gemeinsam mit ein paar Freunden im Multiplexkino und einen nochmals anderen im Dämmerzustand zwischen den Zeit-
zonen, 11000 Meter über dem Indischen Ozean.¹

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 Präsentationsformen. Es kommt hinzu, dass in die Filmerfahrung ganz unterschiedliche indirekte Eindrücke eingehen, auf die Victor Burgin in seinem Konzept des «Remembered Film» (2004) hingewiesen hat: Selbst einen Film, den ich noch nicht gesehen habe –

1 Zum damit verbundenen Problem von Maßstab und Größe forscht in den letzten Jahren Mary Ann Doane. Vgl. neben anderen Aufsätzen zuletzt Doane 2009.

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 Bord-entertainment wähle oder den entsprechenden Link anklicke.

Kulturpessimisten bemühen in diesem Zusammenhang gern die Metapher der Bilderflut. Sie rücken das Phänomen in die Nähe einer Naturkatastrophe, gegen die man sich schützen müsse. 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» (Bellour 1990), «Cinéma d'Exposition» (Royoux 1997), «Kinematographische Installation» (Rebentisch 2003), «Gallery Films» (Fowler 2004) oder jüngst «Artists' Cinema» (Connolly 2009) 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.² Auch Victor Burgin und Harun Farocki haben zu diesem Feld mit Installationen beigetragen, die eng auf das Kino bezogen sind.

2 So Philippe Parrenos und Douglas Gordons *ZIDANE, UN PORTRAIT DU 21^E SIÈCLE* (F/IS 2006) oder Steve McQueens *HUNGER* (GB/IE 2008) und Pipilotti Rists *PEPPER-MINTA* (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

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 (vgl. Klinger 2006; Snickars/Vonderau 2009). Die beiden skizzierten Phänomene – museale «Black Box» und kommerzielles «cinema without walls» (Corrigan 1991) – werden meist isoliert voneinander wahrgenommen und in unterschiedlichen Kontexten besprochen. Über installative Formen erfährt man in kuratorischen Vorworten und kunstkritischen Zeitschriften,³ 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 deutlich machen, dass die Frage nach der Filmerfahrung auf

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).

- 3 Und mit einiger Verzögerung in filmwissenschaftlichen Kontexten, wie die regelmäßigen Beiträge zum Thema in der Zeitschrift *Screen* zeigen (vgl. Fowler 2004 und Cowie 2009).

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.

1. 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 (vgl. Leighton 2008, 13–20). 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.⁴

«Expanded 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, 253). 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 Me-

4 Das bekannteste Beispiel ist wahrscheinlich Valie Export's TAPP UND TASTFILM (AT 1980), ein um Exports 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» (1974, 253).

diums 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 Kinozuschauer⁵ 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.⁶ Seltener 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.⁷ 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 to this screen (VanDerBeek 1966, 43).

- 5 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. Hein 1971, 158).
- 6 Die Technik der Bildprojektion bildet regelmäßig die Vergleichsebene, auf der Kunst und Kino miteinander in Beziehung gesetzt werden: Vgl. beispielsweise *Into the Light. The Projected Image in American Art 1964-1977* (Iles 2001), *Jenseits des Kinos. Die Kunst der Projektion* (Jäger/Knapstein/Hüsch 2006), *Art of Projection* (Douglas/Eamon 2009).
- 7 Was diesen Punkt angeht, steht VanDerBeek in einer langen theoriehistorischen Linie, die von Béla Balázs' Hoffnungen zu Beginn von *Der sichtbare Mensch* (2001, 16) bis zu den zahllosen Klagen Godards führt, dass die Sprache das Bild zu Unrecht dominiere.

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 Entertainment 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 Dienste einer vernetzenden, 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» (ibid., 41) 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» (ibid., 47). 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 kinoähnlichen 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.⁸

If we can get our hands on them: Wie allen emanzipatorisch orientierten Medienutopisten (vgl. Brechts «Radiotheorie» oder Enzensbergers «Baukasten») schwebt VanDerBeek ein Modell vor, in dem der Rezipient zum Produzenten wird und der Empfänger zum Sender. «Ex-

8 VanDerBeek in THE COMPUTER GENERATION (John Musilli, USA 1972).

panded Cinema» meint daher mehr als die Ablösung der klassischen Kino-Situation, der zeitgleich zu den pragmatischen Bemühungen der Expanded Cinema-Vertretern theoretisch in der Apparatus-Theorie der Prozess gemacht wurde. Festzuhalten ist, dass mit Computer und Fernsehen zu diesem Zeitpunkt zwei Medien die stärkste Anziehungskraft ausübten, 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 Einheiten 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.

2. Ins Museum | Centre Pompidou

Aus einem institutionellen Impuls dagegen – als staatliches Prestige-projekt – entsteht in den 1970er Jahre 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 George 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 participate, 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 (1982, 7).

Das abschätzige «they» in Baudrillards Darstellung könnte nicht weiter entfernt sein von VanDerBeeks selbstbewusstem «we», das die Produktionsmittel selbst in die Hände nimmt. Ziente 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 nicht-bürgerlichen, alternativen Öffentlichkeit fungieren. Baudrillards Suada zielt auf das «Supermarketing» von Kunst und Kultur, in dem Ideale wie Partizipation und Interaktion nur noch als warenförmige und verdinglichte Schwundstufen ihrer emanzipatorischen Vorbilder vorkommen.⁹

Mit Installationen und bewegten Bildern im Museumskontext hat dieser Angriff nur implizit zu tun. Baudrillards Text 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?¹⁰ 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

9 Der gleiche Gedanke findet sich, spielerischer, in Kidlat Tahimiks Film MABABAG-NONG BANGUNGOT (DER PARFÜMIERTE ALPTRAUM, PHI 1977). 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.

10 Nach Bourriauds Auffassung ist bei den «relational» arbeitenden 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 (1998, 71f). Die Metapher, die nach Bourriaud am geeignetsten sei, um diese Entwicklung zu fassen, sei die des «Filmset», durch das sich der Besucher bewege.

«gaze» at the viewer behind his or her back, making their own claims on his or her time, providing the reassurance of possible distraction» (2004, 69). 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, ist eine Erfahrung im Indikativ.¹¹

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,¹² der dem modernen, großstädtischen Kontext angemessener sei und dessen politische Implikationen noch nicht festlagen. In den Jahrzehnten nach Benjamins und Kracaues 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 zeitgenössischer Zerstreuung aufgenommen werden:

This need for distraction is readily fulfilled by the gallery: by the sounds and movements and sight of other viewers, by the beguiling architecture of gallery-space, the view out of the window, the curatorial information cards, the attendants, and by other works (2004, 68).

In ihrer Eigenschaft als *zeitbasierte* Formen bringen insbesondere installative Filmarbeiten in Ausstellungen die prekäre Dialektik von Auf-

11 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. Pantenburg 2010).

12 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» (Jay 2005, 337).

merksamkeit 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» (Skoller 2005, 176) 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 Filmemacher 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' 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 (2001, 18).

3. Flaneur revisited

Die Figur des Flaneurs wird gern als kulturgeschichtliche Blaupause für die derart streunende Aufmerksamkeit des Ausstellungsbesuchers herangezogen. Dominique Paini, in der ersten Hälfte der 2000er Jahre Kurator für transdisziplinäre Ausstellungen am Centre Pompidou, spricht in diesem Zusammenhang von einer «Rückkehr des Flaneurs».¹³

¹³ 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 2009, 126).

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 (Päini 2002, 68f; Übers.V.P.).¹⁴

In der Figur des unfreien, entmündigten Zuschauers in seinem Kinosessel ist unschwer der Protagonist der Apparaturtheorie 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 Erfahrungsvorsprung begründen soll und warum der körperlichen Bewegung a priori ein kritisches, distanzierendes Potential zugeschrieben wird¹⁵ – ein blinder Fleck, den Mark Nash bereits 2002 anlässlich der *documenta 11* 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? (2008 [2002], 449).

Dominique Päini 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 struktu-

14 «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» (Päini 2002, 68f).

15 Hier unterscheidet sich meine Einschätzung deutlich von Juliane Rebentischs Bewertung der kinematographischen Installation als reflexionsästhetisch gewendeter Erfahrungsform des Kinos (vgl. Rebentisch 2003, 188f). Insgesamt ist vielen kunsttheoretischen Bewertungen der Kunst/Kino-Konstellation ein eher schematischer Begriff der Filmerfahrung im Kino anzumerken. Vgl. etwa Frohne 2001, 223. Eine differenziertere Einschätzung bei Connolly 2009, 22-25.

rellen Films – konstitutiv war,¹⁶ wird durch die räumlichen Parameter von Anordnung und Mobilisierung des Zuschauers überschrieben. Zwar ist die 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* (VRC 2003–2008) bei der Biennale in Venedig 2007 vollständig zu sehen.

Päini 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 hervor:

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 (2001, 269).

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» (1991, 558).

Dem Konzept *Mobilität* ist somit seit Baudelaire und Benjamin eine Ambivalenz eingeschrieben, die aus der Perspektive des Museums nicht

16 Vgl. Malcolm Le Grice's grundlegenden Text *Towards Temporal Economy* (1979), 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» (70).

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 (1993, 60), ist in den 90er Jahren zum Prototypen eines transmedialen («postmodernen») Erfahrungsmodus avanciert: Videorecorder, Multiplexkino und Shopping Mall seien gleichermaßen Orte der Kommodifizierung, an denen die Waren, seien es Filme oder nicht, um die Aufmerksamkeit des Zuschauers buhlen.¹⁷

Wo Flexibilität, Differenz und Mobilität zum dominanten Ideal der heutigen Wirtschafts- und Gesellschaftsordnung geworden sind (vgl. Boltanski/Chiapello 2002, 129-147), 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 called the apparatuses of the ruling class – just like the shopping mall (Horwath in Cherchi Usai u.a. 2008, 132).

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 ihrem jüngsten Buch 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

17 «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 1982, 9).

Möglichkeiten zeitlicher Manipulation zwei Konzeptionen von *spectatorship*, die sie als «pensive» und «possessive» Spectator bezeichnet.¹⁸ 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 pleasures with it (2006, 190).

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.¹⁹

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 Wahrneh-

18 «Possessive» auch im ganz buchstäblichen Sinne des Kaufens und Sammelns von Filmen auf VHS und DVD, wie Barbara Klinger (2006, 54–90) es für den Phänotyp des «Contemporary Cinephile» beschreibt.

19 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)» (Doane 2007, 117).

mung 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.

Literatur

- Balázs, Béla (2001) *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* [1924]. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Baudrillard, Jean (1982) The Beaubourg-Effect: Implosion and Deterrence [1977]. In: *October* 20, S. 3–13.
- Bellour, Raymond (1990) *L'Entre-images, Photo, cinéma, vidéo*. Paris: La Différence.
- Benjamin, Walter (1991) Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus. In: Ders.: *Gesammelte Schriften I.2*. Hg. v. Rolf Tiedemann & Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 509–604.
- Boltanski, Luc/Chiapello, Ève (2003) *Der neue Geist des Kapitalismus*. Konstanz: UVK.
- Bourriaud, Nicolas (1998) *Relational Aesthetics*. Dijon: Les presses du réel.
- Burgin, Victor (2004) *The Remembered Film*. London: Reaktion.
- Cherchi Usai, Paolo/Francis, David/Horwath, Alexander/Loebenstein, Michael (2008) *Film Curatorship. Archives, Museums, and the Digital Marketplace*. Wien: Österreichisches Filmmuseum/Synema.
- Connolly, Maeve (2009) *The Place of Artists' Cinema. Space, Site and Screen*. Bristol: Intellect.
- Corrigan, Timothy (1991) *A Cinema without Walls. Movies and Culture after Vietnam*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Cowie, Elisabeth (2009) On documentary sounds and images in the gallery. In: *Screen* 50, 1, S. 124–134.
- Daney, Serge (2001) Vom défilément zum défilé [1989]. In: Ders.: *Von der Welt ins Bild*. Hg. v. Christa Blümlinger. Berlin: Vorwerk 8, S. 267–274.
- Doane, Mary Ann (2007) Review: Laura Mulvey, *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*. London: Reaktion Books 2006. In: *Screen* 48, 1, S. 113–118.

- (2009) *The Location of the Image: Cinematic Projection and Scale in Modernity*. In: *The Art of Projection*. Hg. v. Stan Douglas & Christopher Eamon. Ostfildern: Hatje Cantz, S. 151–166.
- Douglas, Stan/Eamon, Christopher (2009) *Art of Projection*. Ostfildern: Hatje Cantz.
- Farocki, Harun (1979) *Prozeß & Progreß*. Vortrag, gehalten am 16.9.79 im Kino ‚Arsenal‘, Berlin-West, auf der Tagung der Arbeitsgemeinschaft der Filmjournalisten. In: *Filmkritik* 23,11, S. 527–535.
- Fowler, Catherine (2004) *Room for experiment: Gallery films and vertical time from Maya Deren to Eija Liisa Ahtila*. In: *Screen* 45,4, S. 324–343.
- Friedberg, Anne (1993) *Window Shopping. Cinema and the Postmodern*. Berkeley: University of California Press.
- Frohne, Ursula (2001) *‘That’s The Only Now I Get’. Immersion und Partizipation in Video-Installationen*. In: *Kunst/Kino*. Hg. v. Gregor Stemmerich. Köln: Oktagon, S. 217–238.
- Hein, Birgit (1971) *Film im Underground. Von seinen Anfängen bis zum Unabhängigen Kino*. Frankfurt/Main: Ullstein.
- Hüsch, Annette/Jäger, Joachim/Knapstein, Gabriele (2006) *Jenseits des Kinos. Die Kunst der Projektion*. Ostfildern: Hatje Cantz.
- Iles, Chrissie (2001) *Into the Light. The Projected Image in American Art 1964–1977*. New York: Whitney Museum of American Art.
- Jay, Martin (2005) *Songs of Experience. Modern American and European Variations on a Universal Theme*. Berkeley: University of California Press.
- Klinger, Barbara (2006) *Beyond the Multiplex: Cinema, New Technologies and the Home*. Berkeley: University of California Press.
- Kracauer, Siegfried (1977): *Kult der Zerstreuung [1926]*. In: Ders.: *Das Ornament der Masse*. Hg. v. Karsten Witte. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Le Grice, Malcolm (1979): *Towards temporal economy*. In: *Screen* 20,3/4, S. 58–79.
- (2001) *Improvising time and image*. In: *Filmwaves* 14, S. 14–19.
- Leighton, Tanya (2008) *Introduction*. In: *Art and the Moving Image. A Critical Reader*. Hg. v. Tanya Leighton. London: Tate/Afterall, S. 7–40.
- Mulvey, Laura (2006) *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*. London: Reaktion Books.
- Nash, Mark (2008) *Art and Cinema. Some critical reflections [2002]*. In: *Art and the Moving Image. A Critical Reader*. Hg. v. Tanya Leighton. London: Tate/Afterall, S. 444–459.
- Osborne, Peter (2004) *Distracted Reception: Time, Art and Technology*. In: *Time Zones. Recent Film and Video*. Hg. v. Jessica Morgan. London: Tate Publishing, S. 66–75.

- Païni, Dominique (2002) *Le temps exposé. Le cinéma de la salle au musée*. Paris: Cahiers du cinéma.
- Pantenburg, Volker (2010) Sharon Lockhart. Raum, Medium, Dispositiv. In: *Kinematographische Räume. Installationsästhetik in Film und Kunst*. Hg. v. Ursula Frohne & Lilian Haberer. München: Fink (im Erscheinen).
- Rebentisch, Juliane (2003) *Ästhetik der Installation*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Royoux, Jean Christophe (1997) Pour un cinéma d'exposition, retour sur quelques jalons historiques. In: *Omnibus* 20, S. 11–15.
- Scheugl, Hans/Schmidt jr., Ernst (1974) *Eine Subgeschichte des Films. Lexikon des Avantgarde-, Experimental- und Undergroundfilms*. 2 Bde. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Skoller, Jeffrey (2005) Coda: Notes on History and the Postcinema Condition. In: Ders.: *Shadows, Specters, Shards. Making History in Avant-Garde Film*. Minneapolis: University of Minnesota Press, S. 167–192.
- Snickars, Pelle/Vonderau, Patrick (Hg.) (2009) *The YouTube-Reader*. London: Wallflower.
- VanDerBeek, Stan (1966) «Culture: Intercom» and Expanded Cinema: A Proposal and Manifesto. In: *The Tulane Drama Review* 11,1, S. 38–48.
- Youngblood, Gene (1970) *Expanded Cinema*. New York: Dutton.