

Fotografie und Film

Christa Blümlinger: Kino aus zweiter Hand. Zur Ästhetik materieller Aneignung im Film und in der Medienkunst

Berlin: Vorwerk 8 2009, 288 S., ISBN: 978-3-940384-09-6, € 24,-

Christa Blümlinger ist Maître de Conférences für Theorie und Ästhetik des Films an der Pariser Université de la Sorbonne Nouvelle und hat sich durch zahlreiche Publikationen vor allem zu Filmtheorie, Avantgardefilm und Medienkunst einen Namen gemacht. Einige ihrer Aufsätze, in denen sie sich mit dem filmischen Umgang mit *Found Footage* (vorgefundenem Material) auseinandersetzt, hat sie nun zu einer Monographie zusammengefasst, an der FU Berlin als Habilitationsschrift eingereicht und unter dem Titel *Kino aus zweiter Hand. Zur Ästhetik materieller Aneignung im Film und in der Medienkunst* bei Vorwerk 8 in einem sehr ansprechend aufgemachten Band veröffentlicht. Der größte Teil des Buches ist also bereits zuvor in der einen oder anderen Form (zum Teil aber ausschließlich in französischer Sprache) zu lesen gewesen. Die ältesten Passagen gehen auf einen Aufsatz von 1996 zurück, die meisten Kapitel sind jedoch wesentlich aktueller und stellen Bearbeitungen von Aufsätzen aus den letzten Jahren dar. Blümlingers Buch verbindet demnach eine gewisse produktionstechnische Ähnlichkeit mit dem darin untersuchten Gegenstand, der sich durch die Wiederverwendung und Bearbeitung bereits vorhandenen Materials auszeichnet. Die Historizität der einzelnen Textteile wird jedoch nur äußerst selten sichtbar (so bezieht sie sich an einer Stelle auf den „jüngsten Einsatz amerikanischer UN-Soldaten in Ex-Jugoslawien“, S.167). Durch die gewählte Form der Studie ist auch die bei einer solchen Kompilation von Aufsätzen unvermeidbare Heterogenität der einzelnen Kapitel gerechtfertigt und fällt keineswegs negativ auf.

Gleich zu Beginn des Buchs macht Blümlinger deutlich, dass sie mit ihrer Monographie weder eine Geschichte des Filmzitats noch eine umfassende Typologie verschiedener filmischer Aneignungsstrategien vorlegen will. Im „Zeitalter des Mix und des Remix“ (S.18) sind Sekundärbearbeitungen endgültig zur Selbstverständlichkeit geworden, entsprechend breit und unübersichtlich ist die Palette der möglichen Ausprägungen. Blümlinger beschränkt sich daher auf die Analyse des Werks einiger exemplarischer Film- und Medienkünstler, die zu originellen Formen des Umgangs mit Archivmaterial gefunden haben, und grenzt deren Praktiken plausibel von zeitgenössischen Phänomenen wie etwa dem *VJing* – visuelle Echtzeit-Performances – ab. Ihr erklärtes Ziel ist es, „eine erweiterbare Kartographie möglicher Ausdrucksformen und entsprechender Begriffsfelder“ zu erstellen und „eine Symptomatik des Übergangs herauszuarbeiten, an der verschiedene Ausprägungen von Historizität, Temporalität und Darstellbarkeit sich ablesen lassen.“ (S.10) Eine zentrale Rolle spielt bei dieser Untersuchung die

Frage nach der medialen Materialität der bewegten Archivbilder – nicht zuletzt auch vor dem Hintergrund der durch die Digitalisierung neu aufgekommenen Möglichkeiten und dem damit verbundenen Wandel der Dispositive, dem sie sich in den letzten Kapiteln und im Schlusswort ausführlicher widmet.

Im ersten Kapitel geht Blümlinger nach einem kurzen Problemaufriss ausführlich auf Theorie und Geschichte des filmischen Neuarrangements ein, das nicht nur „so alt wie das Kino“ (S.14) selbst ist, sondern dem Medium Film darüber hinaus bereits durch den Akt der Montage und die Tatsache der Reproduktivität eingeschrieben ist: Materiell betrachtet ist Film „immer schon Kopie“ (S.9). Gleichzeitig ist Film grundsätzlich ein ephemeres Phänomen, das sich dem direkten Zugriff stets entzieht, weshalb man „nie denselben Film wieder sieht.“ (S.22) Auch das Zelluloid als Träger der Filmbilder ist von Instabilität geprägt und einem steten Prozess der Entropie ausgesetzt. Viele der untersuchten Avantgarde-Filme (besonders eindrücklich etwa Bill Morrisons *Decasia*, 2002) reflektieren diesen Verfallsprozess explizit oder beschleunigen ihn zum Teil sogar absichtlich, weshalb Blümlinger sie sehr überzeugend vor dem Hintergrund einer ‚Ästhetik der Ruine‘ bespricht. Dieser Umstand der Flüchtigkeit des filmischen Bildes erschwert den ikonographischen Zugang zur Filmgeschichte, der im Folgenden – unter Rückgriff auf Theorien unter anderem von Aby Warburg – dann aber dennoch gut gelingt.

Trotz der Beschränkung auf Avantgarde- und Essayfilm sowie Medienkunst ist die Bandbreite der beschriebenen Formen der Wiederverwendung von bereits existierendem Material und der jeweils dahinter stehenden künstlerischen Konzepte sehr groß. Den Abschluss des ersten Kapitels bildet daher eine Auseinandersetzung mit den wenigen Modellen der Differenzierung solcher Sekundärbearbeitungen, die von der Filmwissenschaft bislang erarbeitet wurden und die sich in den meisten Fällen schon deshalb als nur eingeschränkt brauchbar erweisen, da sie die Videokunst vernachlässigen. Auch die klassische Unterscheidung der kulturellen Differenzen zweier Avantgarden – „der amerikanischen Coop-Avantgarde und der des europäischen Essayfilms“ (S.59) – ist Blümlinger zufolge nur bis in die 1990er Jahre hinein plausibel.

Wie bereits angekündigt, antwortet sie jedoch nicht mit einer eigenen Typologie, sondern mit einer Reihe äußerst detaillierter und kenntnisreicher Fallstudien, die je nach untersuchtem Film auch auf unterschiedliche theoretische Modelle rekurren – denn „das Denken der Filme, das Denken *mit* Film und *in* Filmen, wie Gilles Deleuze es nennt, entsteht immer nur über eine singuläre Ausdrucksform.“ (S.61) Die besprochenen Filme stammen unter anderem von Ken Jacobs, Dietmar Brehm, Peter Tscherkassy, Matthias Müller, Chris Marker, Jean-Luc Godard, Alexander Kluge sowie Harun Farocki und wurden größtenteils in den letzten 20 Jahren produziert. Immer wieder geht Blümlinger aber auch auf ältere *Found Footage* Filme (etwa von Hollis Frampton ein) und sorgt so für eine historische Kontextualisierung. Sie beendet ihre Studie schließlich mit der Analyse des Werks der Medienkünstlerin Constanze Ruhm, das bereits „jenseits des Films“ (so

der Titel des Kapitels) zu verorten ist, da hier eine „ursprünglich filmische Form“ (S.256) ‚virtualisiert‘, d.h. in den digitalen Raum übertragen wird.

Mit insgesamt gut 200 Seiten Umfang machen diese Einzelanalysen nicht nur den Hauptteil des Buchs, sondern auch dessen besonderen Reiz aus. Die breite Materialbasis und vor allem die Vielfalt der beschriebenen künstlerischen Programme unterstreicht die gesteigerte Relevanz des ‚Archivkunstfilms‘ für die Film- und Medienwissenschaft – mit Blümlingers *Kino aus zweiter Hand* dürfte auf jeden Fall ein neues Standardwerk vorliegen, an dem niemand vorbeikommt, der in diesem Bereich forscht.

Dominik Schrey (Karlsruhe)