
AN DER PERIPHERIE DES KINOS Experimentelle Bewegtbilder

von SENTA SIEWERT

Gertrud Koch, Volker Pantenburg, Simon Rothöhler (Hg.), *Screen Dynamics. Mapping the Borders of Cinema*, Wien (Synema) 2012.

Lars Henrik Gass, *Film und Kunst nach dem Kino*, Hamburg (Philo Fine Arts) 2012.

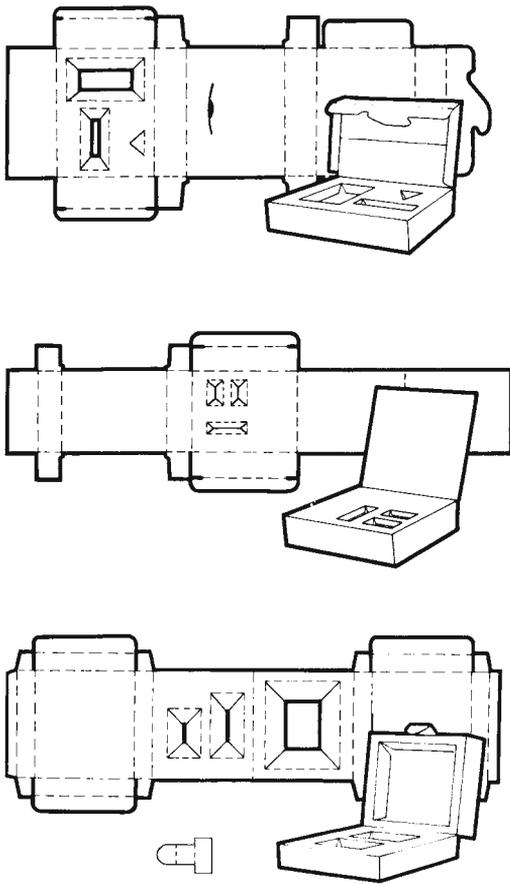
Rainer Bellenbaum, *Kinematografisches Handeln. Von den Filmavantgarden zum Ausstellungsfilm*, Berlin (b-books) 2013.

Erica Balsom, *Exhibiting Cinema in Contemporary Art*, Amsterdam (Amsterdam University Press) 2013.

Im Zeichen einer künstlerischen Reflexion der zeitgenössischen Medienkultur treten Filmbilder vermehrt in Museumsräumen auf und werden Anlass und Gegenstand von Arbeiten der bildenden Kunst. Dieses Auftreten von Filmen im Dispositiv des *white cube* hat erneut die Rede vom «Tod des Kinos» aufgebracht. Mit dem Thema der Bedrohung des Kinos befasste sich die Filmwissenschaft u. a. bei der Einführung des Tons, der Propaganda des Faschismus, dem Machtverlust des Studiosystems, dem Aufkommen des Fernsehens und der Einführung des Videos, der DVD und des Internets.¹ Die Diskussion der Auflösung des Kinos ist mit der ontologischen Frage «Was ist Kino?» verknüpft, einer Frage, die bereits André Bazin in seinem Plädoyer für eine soziale Ästhetik des Kinos gestellt hat. Die Besonderheiten des Ortes unterstrich auch schon Walter Benjamin, da sich im Kino der «ästhetische Zuschauer» entfalten könne.

Mit den Herausforderungen des Dispositivs Kino vor dem Horizont neuer digitaler Medien setzen sich gegenwärtig Publikationen auseinander, die in Abgrenzung zum Diskurs über den Tod des Kinos andere Lesarten suchen. Vor diesem Hintergrund stehen vier Neuveröffentlichungen im Fokus, die als Überblick über Fragen zum Film in Kino und Museum dienen sollen. Es geht mir dabei nicht so sehr um die Kohärenz der Bücher, sondern vielmehr darum, ihren spezifischen Beitrag zu einer interdisziplinären Forschung, zur Ästhetik und Politik von Bewegtbildern, herauszustreichen.

Screen Dynamics. Mapping the Borders of Cinema ist ein Sammelband, der aus einer Tagung von Filmwissenschaftler/innen hervorgegangen ist und, neben dem Museum, auch Bewegtbilder im Internet, auf DVD, in Theater und TV einbezieht und somit auf die Zirkulation und damit die Konvergenz von Medieninhalten in unterschiedlichen Plattformen über nationale Grenzen hinaus eingeht. Lars Henrik Gass' kurzer Essay *Film und Kunst nach dem Kino* – der auch als Streitschrift angesehen werden kann – verbindet aus der Film- und Festivalpraxis heraus ökonomische mit kulturpolitischen und ästhetischen Fragen. Rainer Bellenbaums essayistisches Buch *Kinematografisches Handeln. Von den Filmavantgarden zum Ausstellungsfilm* ist politisch-historisch und philosophisch angelegt. Im Gegensatz dazu versucht Erica Balsoms filmwissenschaftliches Buch *Exhibiting Cinema in Contemporary Art* schließlich, einen Brückenschlag zur Kunstgeschichte und künstlerischen Praxis herzustellen.



Screen Dynamics. Mapping the Borders of Cinema, von Gertrud Koch, Volker Pantenburg und Simon Rothöhler herausgegeben, ist in die Kapitel «Vergangenheit und Gegenwart», «Theoretische Fragen», «Andere Orte und andere Medien» und «Der Status des Bildes» gegliedert. Der Sammelband zeichnet ein treffendes Bild der Fragen zur aktuellen Filmkultur, die durch eine Verlagerung des Films hin zu Orten und Apparaturen auch außerhalb des Kinos gekennzeichnet ist. Gemeinsam ist allen Artikeln das Interesse an der Frage, auf welche Weise die Veränderungen des Bewegtbildes die Filmtheorie herausfordern, wobei zu begrüßen ist, dass von den Autor/innen immer wieder Querverweise zu den anderen Beiträgen hergestellt wurden.

Raymond Bellour eröffnet den Sammelband mit einer theoretisch fundierten Reflexion über die Diskussion zum Erfahrungsraum Kino und betont, dass neue Orte und Apparaturen die eigentliche Aura eines Filmes nicht erfahrbar machen können. Sobald das Bild den Raum des Kinos

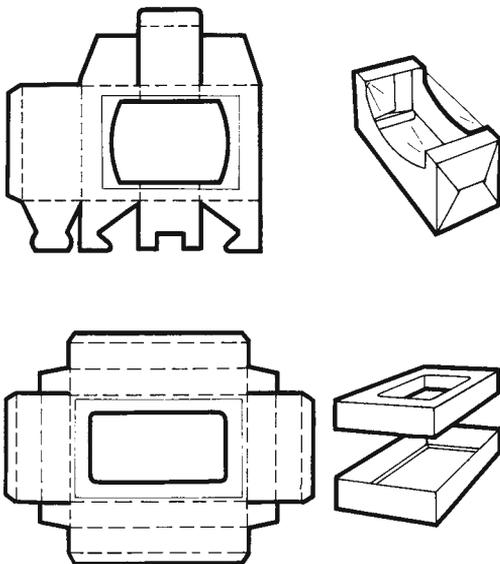
verlasse, werde das Filmbild weniger erinnerungsträchtig. Angelehnt an Filmtheorien von u. a. Béla Balázs, André Bazin und Serge Dany bezeichnet Bellour Kino als einen Gedächtnis- und Wahrnehmungsort, der einer besonderen Aufmerksamkeit bedarf. Ähnlich argumentiert Miriam Hansen, die das Kino als einzigartigen Ort der ästhetischen Erfahrung beschreibt sowie als «Antidot einer alltäglichen Kultur der Unmittelbarkeit» (S. 29). Sie spricht sich jedoch gegen jeden Kulturpessimismus aus und wünscht jüngeren Generationen, die digitale Transformation in das kulturelle Gedächtnis zu integrieren und gleichzeitig das Kino wiederzuentdecken und neu zu erfinden. Vinzenz Hediger schließt an Francesco Casetti an, der eine Veränderung vom Kino zur zeitgenössischen «Bewegtbildkultur» als die «Explosion des Kinos» beschreibt sowie als eine Verlagerung von einer Aufmerksamkeit, welche die Zuschauer im Kino teilen, zu einer Kultur der Performance, in der Zuschauer ihre eigenen Rezeptionsorte schaffen und Programmierungsmuster entwickeln. Hediger untersucht hierbei die Dynamiken des *cinema without walls*, stellt neue onto-topologische Fragen zum Kino und plädiert für eine «inhärente Räumlichkeit der Filmtheorie». Ihm zufolge sollten die Fragen «Was ist Kino?» und «Wo ist Kino?» als ein «kontinuierlicher Prozess der Rahmung und Neurahmung» verstanden werden (S. 77). Jonathan Rosenbaums Beitrag beschreibt die neue Filmkultur im Internet aufgrund des leichteren Zugangs zu Filmen als eine «diskursive Kraft». Zugleich weist er darauf hin, dass sich die theoretische Terminologie, die diese Veränderungen zu beschreiben sucht, langsamer verändert als die Technologie selbst. Ekkehard Knörer und Ute Holl befürworten die neuen Arten der Zuschaueraktivität, die z. B. mit Netflix entstehen. Um eine Online-Kinorezeptionspraxis zu beschreiben, proklamiert Holl eine Maurice Merleau-Pontys Phänomenologie weiterentwickelnde «Neuere Psychologie». Ihr zufolge könne dann ein Kino der Zukunft denkbar werden, das über kohärente materielle Bilder hinausreicht.

Einen gut strukturierten Überblick zur Bedeutung der Museen und Galerien als Orte des Films gibt Volker Pantenburg, indem er Strömungen des Expanded Cinema der 1970er Jahre bis zu Kinematografischen Installationen seit den 1990er Jahren beschreibt. Entscheidend ist, dass Pantenburg, im Gegensatz zu anderen Wissenschaftler/innen, keine Genealogie zwischen den beiden historischen Phänomenen herstellen möchte. Um die Wahrnehmungsform der Zuschauer im Museum von der im Kino zu

unterscheiden, wird üblicherweise die Mobilität der Besucher untersucht, Pantenburg lenkt den Fokus jedoch auf die Frage der Aufmerksamkeit. Er bezieht sich hierbei sowohl auf Konzepte von Jonathan Crary als auch auf Bernard Stieglers Modell der *psycho-power*, das es ermöglicht, Fragen zur Wahrnehmung sowie zu ökonomischen Themen zu stellen. Darüber hinaus weist Pantenburg darauf hin, dass im Gegensatz zum Kino, welches nur kurze Programmhefte publiziert, Museen zahlreiche Kataloge zu experimentellen filmischen Arbeiten herausgeben, eine Textproduktion, die zwischen Analyse, Beschreibung und Werbung oszilliert. Es ist Pantenburg darin zuzustimmen, dass die Filmwissenschaft an diesem Diskurs künftig stärker beteiligt sein muss.²

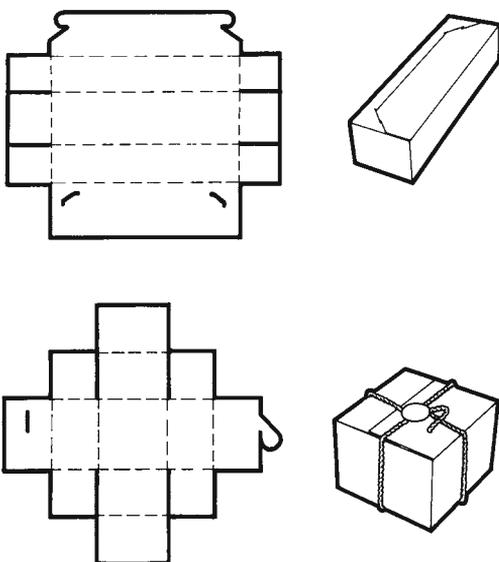
Lars Henrik Gass, Leiter der Kurzfilmtage Oberhausen, der im oben genannten Text von Pantenburg im Zusammenhang mit der Verknüpfung von Filmszene und Kunstbetrieb schon erwähnt wird, geht in seinem Buch mit dem bezeichnenden Titel *Film und Kunst nach dem Kino* auf die unterschiedlichen Geschichtsschreibungen von Bewegtbildern ein: Die Kunstszene ignoriere größtenteils die Film- und Kinogeschichtsschreibung, da sie vorgebe, die jeweiligen Experimentalfilme neu zu entdecken, und in Zeiten der Internetblogs schwinde darüber hinaus die Bedeutung der klassischen Filmkritik. Gass versteht sein kompaktes Buch hauptsächlich als Kritik an den gesellschaftlichen, ökonomischen, architektonischen und technischen

Bedingungen des Wahrnehmungsraumes Kino und erweitert den Horizont von *Screen Dynamics* dahingehend, dass auch Aspekte der Kunst-, Film- und Festivalpraxis einbezogen werden. Ihn interessieren hierbei die Bedingungen, unter denen Film als Kunstform entsteht. Er diskutiert wirtschaftliche Fragen, wenn er auf neue Einnahmequellen für Filmemacher im Kunstbetrieb eingeht, und erläutert darüber hinaus, dass Filme, die von einer Galerie vertreten werden, häufig nicht mehr auf Filmfestivals gezeigt werden können, da sie als Kunstwerke an ihrer Auflage gemessen werden. Wenn Filme etwa auf Festivals zusätzlich gezeigt werden, verlieren sie somit an Wert. Des Weiteren muss Gass zufolge eine Lösung für die Auswertung von Filmen gefunden werden, da trotz steigender Filmproduktionen immer weniger Filme den Sprung vom Festival in den regulären Verleih schaffen. Um den Film im Kino aufzuwerten, schlägt er vor, das Leitbild der Filmförderung zu überprüfen und Filmfestivals zum Bestandteil des Förder- und Refinanzierungskreislaufs werden zu lassen. Dies würde gewährleisten, dass insbesondere Experimentalfilmemacher ihre Filme losgelöst vom Kunstbetrieb wieder vermehrt im Kino zeigen, da sie auf diese Weise eine ähnlich attraktive Einnahmequelle hätten. Zusammengefasst können laut Gass Kinos nur überleben, wenn sie zu besonderen Veranstaltungsorten, zu «temporären Museen» ausgebaut werden (S. 48). Er sieht hier die Chance, dem Kunstfilm ein neues Forum zu bieten und die Wahrnehmungsform Kino als «mentalen Raum» vor ihrem drohenden Untergang zu retten, der sich im Übrigen auch im Verschwinden des Kinos als Handlungsort im Film andeute.



Ähnlich wie Pantenburg und Gass stehen auch bei Rainer Bellenbaum experimentelle Filme und Installationen im Mittelpunkt der Analyse. *Kinematografisches Handeln. Von den Filmavantgarden zum Ausstellungsfilm* gibt einen historischen Überblick zu Bewegtbildern in Kino und Museum und untersucht verschiedene Strategien einer kinematografischen Praxis. Er analysiert avantgardistische Filmpraktiken seit den 1910er Jahren, Filme der Coops und heutige Formen des Ausstellungsfilms. Bellenbaum verschiebt die Frage von der Ästhetik, Rezeption und Ökonomie in eine gesellschaftspolitische Richtung und argumentiert auf einer Linie mit Hannah Arendts Überlegungen in *Vita activa oder Vom tätigen Leben*³. Arendts Beschreibung zur Historizität eines pluralistisch verstandenen Handelns lässt sich, Bellenbaum zufolge, mit der Praxis des Avantgardefilms zusammendenken, da häufig Künstler (wie

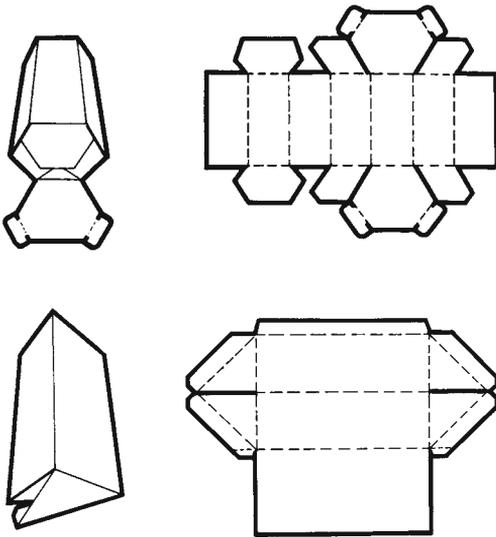
beispielsweise Stan Brakhage und Jonas Mekas) alle für den Produktionsprozess notwendigen Tätigkeiten selbst erfüllen. Bellenbaum geht davon aus, dass der klassische Film das Handeln als Handlung objektiviert, im Gegensatz dazu restituieren Avantgardefilme den Vorgang des Handelns «als einen offenen subjektiven Prozess» (S. 14). Seine Analysen beginnt er bei den Brüdern Lumière, im Kapitel «Kinematografie und Handlungsmodelle», und geht dann über zu u. a. Hans Richter und Maya Deren und den, laut Bellenbaum, der Postavantgarde zuzurechnenden Arbeiten von Harun Farocki. In jedem Kapitel bezieht er sich auf philosophische Theorien, mit denen er die entsprechenden Filmbeispiele verknüpft. Es interessieren ihn hierbei Fragen zu Problemlagen des Sozialen, Urbanen oder Geopolitischen. Filme oder Installationen orientieren sich seiner Meinung nach nicht an einem alltäglichen Handeln, das sie wiedergeben oder reflektieren. Gerade umgekehrt geht Bellenbaum von der Annahme aus, dass wir in «unserem alltäglichen Tun» ein Handeln verinnerlicht haben, «das in den Modalitäten der kinematografischen Darstellung, ob im Kino oder in der Ausstellung, ein Modell gefunden hat» (S. 177). Wo Filmwissenschaftler von einer Krise des Kinos sprechen, diagnostiziert Bellenbaum eine Emanzipation des Kinos von der Industrie. Ihm ist in diesem Zusammenhang daran gelegen zu betonen, dass sich das Kinematografische zu einem öffentlich ausdifferenzierten Handlungsfeld erweitert hat. Symbolische und reale Handlungen werden somit ununterscheidbar.



Erika Balsom findet in *Exhibiting Cinema in Contemporary Art* einen anderen Zugang zum Thema. Vorangestellt ist zunächst eine Frage des Museumspräsidenten des Centre Georges Pompidou, Bruno Racine: Wie wird ein Film ausgestellt, und wie erlangt er den Status eines Kunstwerkes? Aus dem Blickwinkel der heutigen filmischen und künstlerischen Praxis geschrieben, untersucht das Buch diese und andere ontologische Fragen zum Kino. Balsom beschäftigt sich sowohl mit der Gegenwart und Zukunft der Institution Kino als auch mit der fortschreitenden Integration des Kinos in Galerien und Museen. Sie bezieht sich auf Bellours Definition des Galeriefilms als ein «anderes Kino» und vertritt die These, dass nicht nur Hollywood allein dafür zuständig ist, das Kino neu zu definieren, beispielsweise mittels CGI-basierten Blockbustern oder an Videospiele angelehnten Filmen, sondern dass auch die künstlerischen Filme einen Beitrag zur Neudefinierung des Kinos leisten.

In Abgrenzung zu Adornos Gleichsetzung von Museum und Mausoleum analysiert Balsom die Interaktivität und die neuartigen Zugangsmöglichkeiten heutiger Museen. Deshalb stellt sie auch verschiedene Konzepte von Zuschauermodellen vor, die dieser Lesart des Museums gerecht werden können. Im ersten Kapitel «Architekturen der Ausstellung» untersucht sie sowohl das Verhältnis zwischen alten und neuen Medien als auch die institutionellen und kuratorischen Praxen. Im Verlauf des Buches diskutiert sie u. a. aktuelle künstlerische Arbeiten, die 16mm Filme projizieren. Dieser Einsatz von Zelluloid im Museum thematisiert zugleich eine bestimmte Historizität und den Diskurs vom Tod des Films, Tod des Kinos und Fragen zur Medienspezifität.

Das Verhältnis von Ausstellungsfilm und Narrativ, welches auch schon bei Bellenbaum zum Schlüsselproblem wurde, studiert Balsom anhand von Remakes, die sich auf fiktionale Filme beziehen und somit eine Nostalgie als Cinephilie zelebrieren. Diese installativen Arbeiten appellieren, so Balsom, an ein Kino als Gedächtnis und üben gleichzeitig Kritik an der Kulturindustrie sowie an einem Kino als Apparatur einer «ideologischen Interpellation». Des Weiteren untersucht Balsom, ähnlich wie Bellenbaum, auf welche Weise Fiktion und Dokumentation zentral für die künstlerische Produktion von Künstlern wie Omer Fast werden. Indem diese Arbeiten subjektive und historische Erfahrungen befragen, rehabilitieren sie, Balsom zufolge, den Status des Kinos als «Technologien des Virtuellen». Anhand einiger Beispiele erklärt Balsom, wie



sich die Form des Dokumentarischen im neuen Dispositiv verändert. Angelehnt an Maria Lind und Hito Steyerl wird das Aufkommen von Dokumentarfilmen im Museum mit der Privatisierung der Medien und den Einsparungen der öffentlichen Förderungen erklärt. In Bezug zum experimentellen Dokumentarfilm und Avantgardefilm liegen die Unterschiede zum Galeriefilm für die Autorin in den divergierenden Distributionsmodi begründet, da die Filmavantgarde das Verleihmodell nutzt, die Kunstszene dagegen das Modell der limitierten Auflage.

Ferner weist Balsom – analog zu Gass – auf die unterschiedlichen Geschichtsschreibungen zum Bewegtbild hin und begründet diese historisch: Die Kunstgeschichte habe zumeist die Rolle des Bewegtbildes abgewertet, während die Filmwissenschaft Filme, die von Künstler/innen und nicht von Filmemacher/innen realisiert wurden, ausgeblendet habe. Angelehnt an Giuliana Brunos Forschung fordert Balsom eine interdisziplinäre Studie von Film und Kunst. Ihre gut lesbaren Analysen schließen mit dem Fazit, dass, statt den Tod des Kinos oder eine Ära des *post cinema* heraufzubeschwören, eine bessere Interaktion zwischen alten und neuen Medien hergestellt werden müsse.

Während Balsom sowohl von der Ästhetik der künstlerischen Praxis als auch von der kuratorischen Praxis ausgeht, nähert sich Gass dem Spannungsfeld von Kino und Museum aus einer ökonomischen Perspektive heraus und Bellenbaum wiederum aus einer politischen. Den Büchern von Gass und Bellenbaum hätten sowohl eine Bibliografie als auch ein Index gut getan. Alle Bücher bestechen durch

ihre Analysen der Filme und Kunstwerke sowie durch die Einbeziehungen unterschiedlicher theoretischer Konzepte. Es fällt auf, dass die Autoren sich trotz unterschiedlicher analytischer und theoretischer Zugangsweisen auf fast identische Fallbeispiele beziehen, wobei in Gass' Buch zudem auf die Beziehung von Avantgardefilm und Musikclip eingegangen wird.

Kinoerfahrung, so legen die Lektüren der hier versammelten Texte nahe, ist nur noch eine mögliche filmische Wahrnehmungsform unter anderen, wobei die damit einhergehende Vervielfältigung der Aufführungsorte durchweg als Chance der strukturellen, ästhetischen und konzeptionellen Erneuerung oder Expansion des Films und des Filmischen verstanden wird.

1 Weitere Publikationen zum Thema: Paolo Cherchi Usai, *The Death of Cinema: History, Cultural Memory and the Digital Dark Age*, London (BFI) 2001; zu Aufführungsformen vor dem Kino: Richard Abel, *The Encyclopedia of Early Cinema*, NY (Taylor & Francis) 2004; Laura Mulvey, *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*, London (Reaction) 2006; Christa Blümlinger, *Kino aus zweiter Hand*, Berlin (Vorwerk 8) 2009; Philippe Dubois u. a., *Extended Cinema*, Pasion di Prato (Campanotto) 2010; Lilian Haber, Ursula Frohne, *Kinematographische Räume. Installationsästhetik in Film und Kunst*, München (Fink) 2012; Julia Noordegraaf u. a., *Preserving and Exhibiting Media Art*, Cranbury, NJ (AUP) 2013; Jacques Aumont, *Que reste-t-il du cinéma?*, Paris (Vrin) 2013.

2 In dieser Rezension kann nur auf einige Artikel des Sammelbandes eingegangen werden, weitere interessante Positionen zu unterschiedlichen Themen stammen von Tom Gunning (Semiotik), Victor Burgin (Interaktives Kino), Thomas Morsch (TV), Gertrud Koch (Theater) und Simon Rothöhler (HD).

3 Hannah Arendt, *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, München (Piper) 2002 (1960).