

Volker Pantenburg: **Film ohne Film. Über „Zelluloid. Film ohne Kamera“ in der Schirn-Kunsthalle, Frankfurt/M**, in: Texte zur Kunst, Heft 80 (Dezember 2010), S. 166-171.

LIEBE ARBEIT KINO

FILM OHNE FILM

Über „Zelluloid. Film ohne Kamera“ in der Schirn-Kunsthalle, Frankfurt/M.

Seit den 1990er Jahren halten Filme verstärkt Einzug in Museen und Galerien. Waren es zunächst Filmemacher, die ihre Arbeiten im Ausstellungsbetrieb zeigten, weil die Vorführmöglichkeiten für Experimentelles Kino mehr und mehr schwanden, so entdeckten die Kunstinstitutionen in den vergangenen Jahren zunehmend Positionen der Filmgeschichte. Jüngstes Beispiel dieser Entwicklung ist die Präsentation „Zelluloid. Film ohne Kamera“, die Werke aus 70 Jahren „Kdirect film“ versammelte. Wie bei den meisten Ausstellungen zum Thema Film beschränkte sich auch die Frankfurter Schirn darauf, die Werke von u.a. Len Lye, Stan Brakhage oder Amy Granat in abgedunkelten Kabinen zu zeigen.

Was der spezifische Beitrag des Museums für die Aufbereitung dieses Themas sein könnte, blieb daher einmal mehr offen; eine Kontextualisierung des Phänomens manuell bearbeiteter Filmstreifen etwa durch Anbindung an materische oder fotografische Entwicklungen blieb jedenfalls aus. Stattdessen feierte man in einer paradoxen Geste die Materialästhetik des Films, ohne dafür auf das Material der Filme zurückzugreifen.

Zelluloid ist eine Erfindung des 19. Jahrhunderts. Erstmals synthetisiert vor mehr als 150 Jahren, 1870 als Handelsmarke patentiert von der Celluloid Manufacturing Company, nutzbar gemacht als flexibler Bildträger in den 1880ern, war es mitverantwortlich für die weltweite Verbreitung des neuen Mediums Film ab dem Ende des Jahrhunderts. Weil die Verbindung aus Nitrozellulose und Weichmachern leicht entzündlich ist, wurde das Material für Rollfilme nach zahllosen Bränden 1951 endgültig aus dem Verkehr gezogen und durch andere Kunststoffe ersetzt. Überlebt hat die Bezeichnung als Sammelbegriff für Filmmaterial.

Auf diese metonymische Definition zielte die Frankfurter Ausstellung „Zelluloid. Film ohne Kamera“ ab. Nicht die chemische Zusammensetzung war gemeint, sondern die „allgemeine Bezeichnung für die materielle Basis des Films“,

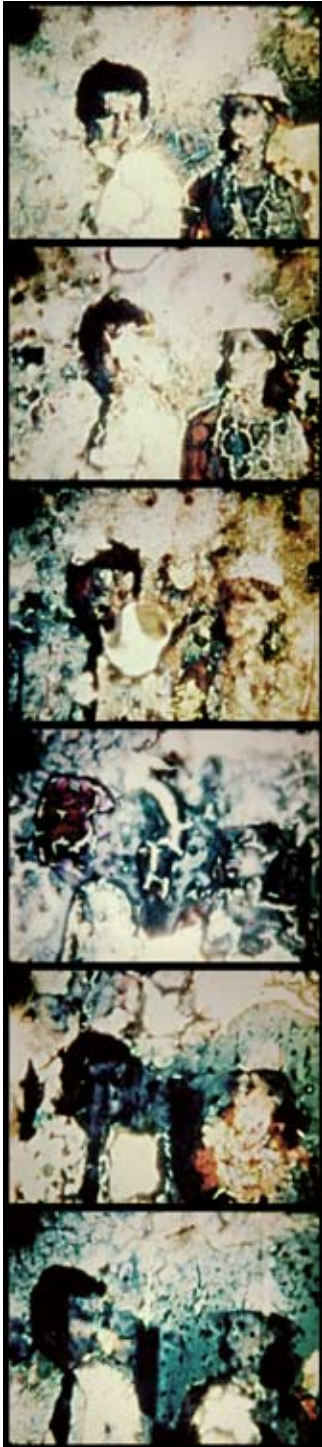
so Kuratorin Esther Schlicht im Katalog. Irritierenderweise begegnete man dieser materiellen Basis in den Schachtelkinos des lang gestreckten Ausstellungsparcours allerdings nur sporadisch. Nicht mehr als sieben von 28 Filmen waren als Film-Loops zu sehen, die übrigen 21 wurden digital projiziert.¹ Die meist euphorischen Rezensenten von „Zelluloid“ sahen kein Problem in diesem Widerspruch. Mehr noch: Sie sahen den Widerspruch nicht. Kein Hinweis, kein Einwand, nirgends. Dabei war in der Schirn ein Missverständnis mit den Händen zu greifen, mit dem filmhistorische Positionen bei ihrer derzeit üblichen Wanderung in die Kunstmuseen und Ausstellungsräume regelmäßig konfrontiert sind.² Das Missverständnis besteht, kurz gesagt, in der Auffassung, man könne die Filmgeschichte aus der Kinopraxis in die Gegebenheiten von White Cube und Black Box transponieren, ohne auf grundsätzliche, dem Material inhärente Bedingungen Rücksicht nehmen zu müssen. Oder anders: Man glaubt, die Filmgeschichte sei ohne die Filme zu haben.

So unterschiedlich die ausgewählten Werke waren – die Bandbreite reichte von Len Lyes „A Colour Box“ (1935) bis Jennifer Wests „A 70mm Film Wearing Thick Heavy Black Liquid Eyeliner That Gets Smeary (70mm film leader lined with liquid black eyeliner, doused with Jello Vodka shots and rubbed with body glitter)“ (2008): Sie verdanken sich ausnahmslos der – gezielten oder dem Zufall überlassenen – Manipulation des Filmstreifens. Ihr ästhetischer Einsatz, in der Historiografie des Experimentalfilms teils als *direct film* kanonisiert, folgt aus dem Impuls, das Material anderen Prozeduren als der üblichen kontrollierten Belichtung mit der Kamera auszusetzen. Man kann es lochen und kochen (wie bei Dieter



Roth oder Tony Conrad), zerkratzen und bemalen (wie bei Len Iye oder Norman McLaren), mit Säure behandeln, im Garten verbuddeln und wieder ausgraben (wie beim Kollektiv Schmelzdahin), durch die Nähmaschine schicken, mit Nägeln und Nadeln malträtiert (wie bei Amy Granat) oder in Ketchup und kosmetische Produkte einlegen (wie bei Jennifer West). Die Ergebnisse dieser Interventionen werden in der Projektion unterschiedlich ausfallen. Zwischen dem kühl kombinatorischen Aufleuchten weißer Kreise in Pierre Rovères „Black and Light“ (1974) und dem lodernen Fegefeuer in Brakhages „Dante Quartet“ (1987) sind alle denkbaren Rhythmen, Temperaturen und Intensitäten, alle Abstufungen von gegenständlich bis abstrakt zu finden.

In Frankfurt ließ sich nun etwas beobachten, was man als strukturelle Schizophrenie bezeichnen könnte. Wie sonst ist zu erklären, dass der Filmstreifen auf der Produktionsseite zur unhintergehbaren Voraussetzung erklärt und materialästhetisch gefeiert wird, um ihn auf der Präsentationsseite als *quantité négligeable* stillschweigend aus dem kuratorischen Kalkül verschwinden zu lassen? Die heute ubiquitäre Entscheidung für die digitale Projektion statt der Filmvorführung hat mehrere Gründe, und jeder von ihnen impliziert ein Ausweichmanöver vor der Eigenheit des filmischen Materials. Da ist zuallererst die Anfälligkeit des Trägers: Beim Transport durch den Projektor ist der Filmstreifen mechanischen Kräften, Verschmutzungen und der Hitze der



Schmelzdahin, „Stadt in Flammen (Detail 1)“,
1984, Super-8-Filmstreifen

Lampe ausgesetzt. Er kann Feuer fangen, zerkratzt werden, aus den Führungsschienen springen und dabei seine Perforation einbüßen. Filmgeschichte, so eine radikale Interpretation dieses Umstands, heißt nichts anderes, als dem Material bei seiner kontinuierlichen Zerstörung zuzusehen.³

Ein Found-Footage-Super-8-Film wie „Stadt in Flammen“ (1984) vom Kollektiv Schmelzdahin setzt ganz auf diese Eigenschaft, indem die Verfallsprozesse bereits vor der Projektion forciert und in ihren ästhetischen Folgen sichtbar gemacht werden. Das gefundene Ausgangsmaterial – eine Super-8-Fassung von Alvin Rakoffs Camp-Katastrophenfilm „City on Fire“, unter anderem mit Shelley Winters, Ava Gardner und Henry Fonda in späten Rollen – wurde einen Sommer lang im Laub liegen gelassen; die Emulsion zersprang, die Farben verliefen, Witterung und Bakterien taten ihren Teil dazu, die Handlung des malträtierten Films unter einer Schicht aus kristallinen Beschädigungen, Zersetzungen und Verwischungen zu begraben. Als fragiler und organischer Bildträger ist „Stadt in Flammen“ Dieter Roths Schimmelbildern und Schokoladenskulpturen ähnlicher als jeder Videoarbeit, egal ob analog oder digital.

Die unbequeme Folge ist, dass Filme keine mittelfristig stabilen Objekte sind, wie dies für Gemälde, Fotografien, Skulpturen und selbst Videoinstallationen gilt. Wer sie trotzdem so präsentieren will wie ein Tafelbild (sprich: wöchentlich 60 Stunden lang für insgesamt drei Monate), müsste hohe Kosten und technische Schwierigkeiten in Kauf nehmen. Dazu ein rechnerischer Exkurs: Der kürzeste der in der Schirn ausgestellten Filme ist 30 Sekunden lang, der längste dauert 12 Minuten. Entscheidet man sich für die Projektion als dauerhafter Loop, so wird jeder Film im Laufe der Ausstellung zwischen 3900 und 90000

Mal gezeigt. Man wird eine ganze Batterie von Filmkopien verschleifen, braucht kompetentes Wartungspersonal, das mit Filmrissen, durchgebrannten Lampen und verbrannten Einzelbildern umzugehen weiß. Vor allem muss man einen Modus finden, einen 70-mm-Film als 70-mm-Film zu projizieren und einen Super-8-Film als Super-8-Film.⁴ Es wäre also nicht damit getan, die Filme zu beschaffen; die gesamte Infrastruktur und das Wissen der Institution „Kino“ müssten für die Ausstellungsdauer buchstäblich mit eingekauft werden; ganz abgesehen von Fragen der architektonischen Umsetzung und insbesondere dem leidigen und auch in der Schirn ungelösten Tonproblem.⁵ Gut möglich, dass dies die Kapazitäten des Museums sprengt.

An dieser Stelle tritt die digitale Projektion als pragmatischer Joker auf den Plan. Schließlich, so argumentiert die Kuratorin möglicherweise, ist Film nicht nur verschleißanfällig und instabil. Film ist auch reproduzierbar. Warum also nicht eine digitale Fassung von DVD, Blue-ray oder direkt vom Rechner aus projizieren? Der Grund ist einfach: Eine Filmkopie und der digitale Transfer ihres „Inhalts“ unterscheiden sich kategorial voneinander. Während die eine Form der Reproduktion innerhalb des historischen Horizonts von „Film“ und „Kino“ agiert, erzeugt die Digitalisierung etwas, das sich zum Film so verhält wie eine sehr gute Abbildung in einem Katalog zu einem ausgestellten Gemälde oder einer Fotografie.⁶ Folgt man dem museologischen Gebot, Kunstwerke in der Form zu präsentieren, in der sie angefertigt wurden, bleiben deshalb nur zwei sinnvolle Optionen: Die erste Möglichkeit ist, das Kino samt Technik und Personal ins Museum zu transplantieren oder stattdessen die Museumsbesucher ins Kino zu schicken.

Die zweite Möglichkeit ist, trotz prinzipieller Bedenken in Einzelfällen auch digitale Träger anstelle der Filme einzusetzen, aber den materiellen Unterschied in der Präsentationsform offensiv zu vergrößern. Die einfachste Lösung wäre eine Mediathek mit DVD-Sichtplätzen; man könnte aber auch José Antonio Sistiagas 70-mm-Film „Impresiones en la alta atmósfera“ von 1988/89, statt ihn zu projizieren, auf einem 70 mm breiten Bildschirm zeigen. Einen ähnlichen Weg ging Jean-Luc Godard, als er 2006 im Centre Pompidou neben konventionellen Flat-Screens vor allem Miniaturbildschirme einsetzte, die kaum größer als Streichholzschachteln waren.⁷ Unterm Strich führen diese Maßnahmen zu einer ebenso transparenten wie paradoxen Geste: Es gibt diese Filme, aber es gibt sie nicht hier und es gibt sie nicht jetzt. Sie existieren, aber sie sind unter den hiesigen Bedingungen nicht zu haben. Was vorgeführt wird, ist ein Verweis, nicht der Film.

„Zelluloid“ ging den heute üblichen dritten Weg und bemühte sich, die digitale Projektion der Projektion von Film-Loops so weit wie möglich anzunähern. Zwar signalisierte ein kleines Piktogramm im jeweiligen Wandtext, bei welchen Arbeiten es sich um digitale Transfers handelte, und auch die Beamer wurden nicht versteckt. Aber gleichzeitig zielte die Ähnlichkeit der architektonischen Lösung – Kabinen mit unzureichend schallisolierten Wänden, mittelgroß projizierte Bilder – auf die Verwechslung von Film und digitaler Projektion ab. Auch hier ist das Resultat ein (allerdings weniger transparentes) Paradox: Wir haben diese Filme nicht, aber in der Projektion tun wir so, als hätten wir sie. Auf Rückfrage erläuterte Esther Schlicht, dass die Entscheidung für die digitale Projektion jeweils in Absprache mit den Künstlern, Nachlassverwal-



„Zelluloid. Film ohne Kamera“, Schirn Kunsthalle, Frankfurt/M., 2010, Ausstellungsansicht

tern oder Verleiher respektive Galeristen erfolgt sei. Eine beunruhigende Vorstellung: Offenbar ist die Attraktivität des Museums und die in der Ausstellungsbeteiligung vermutete Aufmerksamkeitsrendite inzwischen so groß, dass man den simplen materialen Anspruch der Werke nicht nur gegen den Pragmatismus der Kuratoren, sondern auch gegen die Vorführkompromisse ihrer wohlmeinenden Advokaten und Verleiher verteidigen muss.

Die kuratorische Entscheidung, für eine Ausstellung amerikanischer Farbfotografie der 70er und 80er Jahre drei Viertel der Aufnahmen von William Eggleston, Stephen Shore, Harry Callahan oder Jan Groover einzuscannen und mit einem Farbdrucker auszudrucken, statt fotochemisch entwickelte Abzüge aufzuhängen, wäre undenkbar. Bei der Ausstellung von Filmgeschichte ist diese Praxis der triste Normalfall.

VOLKER PANTENBURG

„Zelluloid. Film ohne Kamera“, Schirn-Kunsthalle, Frankfurt/M., 2. Juni bis 29. August 2010.

Anmerkungen

- 1 Bei einigen wenigen Filmen – dazu zählen „Ghostrider“ von Amy Granat und die Arbeiten von Ian Helliwell – gehört die Digitalisierung zum Arbeitsprozess; keine Frage, dass die digitale Präsentation in diesen Fällen die adäquate Präsentationsform ist. Die folgenden Anmerkungen beziehen sich deshalb auf die überwiegende Zahl der Arbeiten, die als Filme existieren; auf die 16-mm-Filme von Harry Smith oder Pierre Rovère, auf Aldo Tambellini „Black Is“ (1965), Cécile Fontaines „La pêche miraculeuse“ (1995), Hy Hirshs „Scratch Pad“ (1960), Norman McLarens „Dots“ (1940) und die übrigen 16-mm-, 35-mm- und 70-mm-Filme, die statt als Film als digitale Transfers gezeigt wurden.
- 2 Mit der Entscheidung für die digitale Präsentation filmhistorischer Positionen ist die Schirn nicht allein. Egal, ob es um Ikonen des Avantgardekinos geht (Kenneth Angers Filme im PS 1: projiziert als DVD), um den Glamour Hollywoods („Vorspannkino“ in den KunstWerken: digital), um

die 16-mm-Filme von Robert Frank bei c/o Berlin oder das Super-8-Werk Derek Jarman (derzeit in der Julia Stoschek Collection), die digitale Praxis ebnet die Differenz zugunsten des ahistorischen „als ob“ ein.

- 3 Vgl. dazu Paolo Cherchi Usai, *The Death of Cinema. History, Cultural Memory and the Digital Dark Age*, London: British Film Institute, 2001.
- 4 Dass dies nicht ohne logistischen Aufwand umzusetzen ist, ließ sich letztes Jahr im Centre Pompidou bei Philippe Parrenos „June 8, 1968“ beobachten. Alle zehn Minuten verdunkelte sich der zum Außenraum hin verglaste Ausstellungsraum, und in einer Plexiglasbox begann der wuchtige 70-mm-Projektor zu rattern.
- 5 Die Ausstellungsarchitekten der Schirn hatten sich sichtbar Mühe gegeben, die Kammern mit akustischem Dämmmaterial voneinander zu isolieren und das Problem des *noise-bleed* in Schach zu halten. In der Praxis half dies allerdings nur wenig. Filme, die wie Len Lyes „A Colour Box“ oder Hy Hirshs „Scratch Pad“ ganz auf Rhythmus und Musik basieren, hätten lauter gezeigt werden müssen, andere sind im emphatischen Sinne stumm und darauf angewiesen, dass die elektronischen Klangexperimente von nebenan nicht übergreifen (wie Brakhages „Mothlight“ und „The Dante Quartet“).
- 6 Vgl. für diese Position Alexander Horwath, „Das Kino als Ausstellungsraum. Alexander Horwath im Gespräch mit Martin Koerber“, in: *Recherche Film und Fernsehen*, Heft 7/8, 2010, S. 47. Dass digitale Abtastungen von Filmen – zum Beispiel DVDs – sinnvolle Ergänzungen zur Projektion von Filmen darstellen, steht völlig außer Frage. Genauso wenig sollte jedoch außer Frage stehen, dass die museale Präsentation sich, wenn sie in irgendeiner Weise an der Historizität des Materials interessiert ist, mit der Abtastung nicht zufrieden geben kann.
- 7 In ein solches Konzept wären auch Dokumente und Filme integrierbar, die den Arbeitsprozess und andere Kontexte der Arbeiten erschließen, so Donald McWilliams' und Claude Dionnes sehenswerte Dokumentation „Creative Process: Norman McLaren“ von 1990 oder Keith Griffiths „Doodlin'. Impressions of Len Lye“ von 1987. Darüber hinaus könnte man, wie dies in Frankfurt vereinzelt und in versteckten Wandnischen mit Material von Cécile Fontaine, Len Lye und Stan Brakhage geschah, die bearbeiteten Filmstreifen selbst ausstellen und auf diese Weise die Techniken und Verfahren des *direct film* sichtbar machen.