Die Kunst geht ins Kino

Am 9. Februar startet die 62. Berlinale – aber in der Kunstwelt finden eigentlich immer Filmfestspiele statt: Zeitgenössische Künstler erfinden das Kino neu. Ein Monopol-Spezial mit Andy Warhol (Seite 56), Isa Genzken (Seite 60), einem Essay über bewegte Bilder aus Ateliers (Seite 64) – und zum Auftakt: Künstlerfilme, aus alten Streifen neu zusammengesetzt. Wir stellen die Meister dieses Genres vor: **Christian Marclay**, **Candice Breitz**, **Christoph Girardet** und **Matthias Müller**

TEXT **JENS HINRICHSEN**

Christian Marclay „The Clock", 2010, 1-Kanal-Video, 24 Stunden, Installationsansicht White Cube, London, 2010

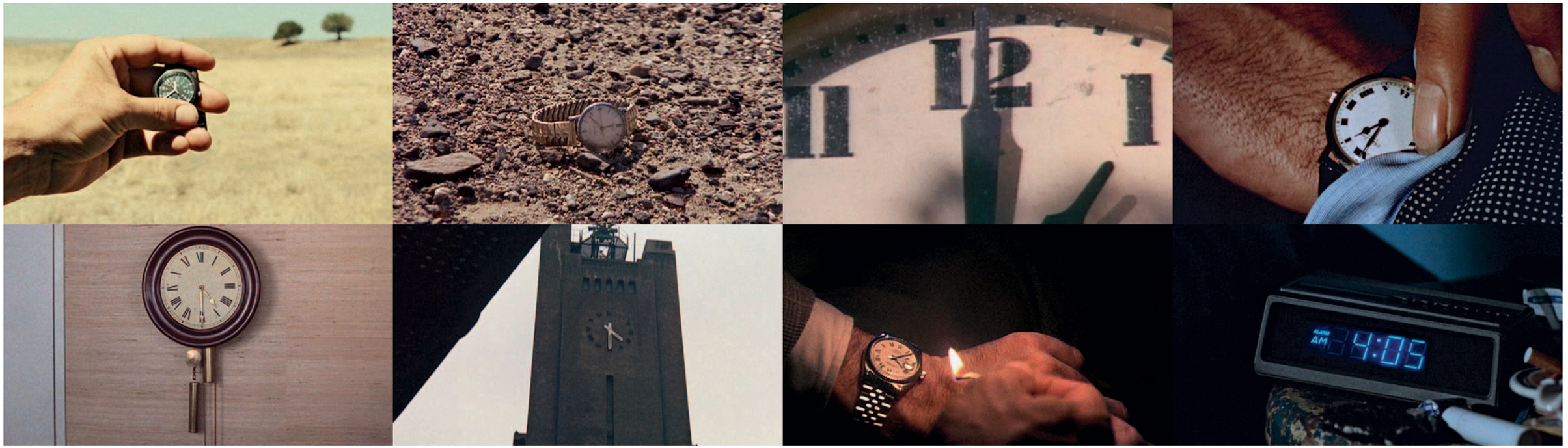
Kurz bevor die Zeiger die volle Stunde ankündigen, bricht die Hölle los. Oder der Himmel rächt sich. Um Mitternacht wird ein Nazi vom Riesenschwert einer Spielwerkfigur aufgespießt. Nach Orson Welles' spektakulärem Tod in der Turmuhr, eine Szene aus „Die Spur des Fremden" (1946), scheint die Zeit wieder langsamer zu verstreichen. Aber irgendeine Uhr tickt immer. Laufend passiert etwas. Denn „The Clock", die 24-Stunden-Arbeit, die Christian Marclay 2010 aus Spielfilmfragmenten zusammenstellte, darf nicht stillstehen, muss sich von Szene zu Szene hangeln. Tausende von Uhren geben den Takt vor, altmodische Wecker, Digitaldisplays, Armband- und Standmodelle oder womit sonst im Kino Zeit gemessen wird. Big Ben ist Dauergast, als freundlich grüßender Nachbar, dröhnender Mahner oder Opfer von Bombenattentaten.

„Noch 15 Minuten, Mr Bond." Ob Agententhriller, Screwball-Komödie oder Science-Fiction-Reißer: Gnadenlos rückt der Zeiger vorwärts. Ein Zifferblatt zeigt dem Pizzafahrer auf Bewährung, dass er seinen Job los ist. Die letzten Sekunden einer Todeskandidatin zucken dahin. Schäferstündchen im Sekundentakt. Angestellte, die verschlafen, Bombenentschärfungen, Radiowecker und Küchenuhren, die zerschmettert werden.

Nach „The Clock" möchte man eine Filmgeschichte der misshandelten Uhren schreiben oder ein Menschheitspsychogramm verfassen, über Zivilisationsopfer, die sich mit Gewalt aus dem Gefängnis der mechanischen Zeit zu befreien versuchen.

Die Reihenfolge der Szenen orientiert sich an den Uhren, die synchron zur Echtzeit im Zuschauerraum laufen; wenn es im Film 1:31 Uhr ist, ist es auch 1:31 Uhr beim Publikum. Damit wird der Film zum Objekt, zur Uhr mit 24-Stunden-Anzeige, die nur manchmal aus dem Takt gerät, weil entsprechendes Material einfach nicht zu finden war. Den ironischen Kommentar zum zwanghaften Uhrenvergleich zwischen Kinosessel und Leinwand liefert Marclay selbst: In einer Sequenz aus „Easy Rider" schaut Peter Fonda auf seinen Arm. Es ist 11:40 Uhr, was nur für die Zuschauer als sicher gilt, denn Fondas Uhr ist stehen geblieben. Er wirft sie weg.

„The Clock" könnte wie Flickwerk wirken, fesselt aber mit oft großzügig ausgespielten Filmabschnitten. Bild für Bild fragt man sich, was als Nächstes passiert. Mit musikalischer Raffinesse und sich überlappenden Tonspuren schafft Marclay gleitende Übergänge, der 1955 geborene Kalifornier liebt die Grenzgänge zwischen Musik und Kunst. In den frühen 80er-Jahren trat er in dadaistischen DJ-Performances auf, in späteren Installationen wie „Video Quartet" (2002) oder „Crossfire" (2007) überführte er aus Filmen entlehnte Bruchstücke immer wieder in melodische oder rhythmische Strukturen.



„Noch 15 Minuten, Mr Bond." Gnadenlos rückt der Zeiger vorwärts. Ein Zifferblatt zeigt dem Pizzafahrer auf Bewährung, dass er seinen Job los ist. Die letzten Sekunden einer Todeskandidatin zucken dahin. Schäferstündchen im Sekundentakt. Angestellte, die verschlafen, Bombenentschärfungen, Radiowecker und Küchenuhren, die zerschmettert werden

Oben: Stills aus Christian Marclays „The Clock", 2010, 1-Kanal-Video, 24 Stunden

Found Footage (gefundene Filmstreifen) oder Archivkunstfilm ist die Kunstpraxis, Material aus Werbe-, Lehr-, Dokumentar- oder Spielfilmen zu dekonstruieren, neu zu arrangieren, zu strecken oder zu Endlosschleifen zu binden. In Marclays Werken fällt die Analogie zwischen filmischem und musikalischem Scratchen ebenso auf wie bei Kollegen wie Dara Birnbaum, Candice Breitz, Christoph Girardet oder Kevin Hanley, der in seinem Video „Recounting a Dancing Man" (1998) den tanzenden Fred Astaire vor- und zurückruckeln ließ wie ein DJ seine Vinylscheiben.

Was interessiert bildende Künstler am Kino? Warum verfrachten sie das Lichtspiel ins Museum? Marclay ist mit dem klassischen Hollywood aufgewachsen. „The Clock" lässt eine gewisse Melancholie spüren, der Künstler selbst spricht von einem „riesigen Memento mori". Das Kino ist vom Aussterben bedroht, woran Surrogate wie Fernsehen, DVD oder Internet nicht unschuldig sind. Doch vor dem Breitbildfernseher fehlt etwas, vor allem der Resonanzraum des Zuschauerraums. Während Live-Kinoerlebnisse seltener geworden sind, ist in Galerien und Museen nicht nur die Kunst über Kino gefragt, sondern auch die Großprojektion mit genügend Sitzgelegenheiten davor. Zur Premiere in der White Cube Gallery in London – vor der sich Besucherschlangen im „Harry Potter"-Format bildeten – oder während der Venedig-Biennale: „The Clock" ist als Kollektiverlebnis angelegt, Sofas inklusive. Mag sein, dass sie Wohnzimmeratmosphäre verschaffen, aber es fehlt eben die Fernbedienung. Der Zuschauer kann weder zurückspulen noch die Pausentaste drücken. Auch insofern ist „The Clock" eine Mahnung an den Tod, unaufhaltsam verrinnt Lebenszeit. Marclay erzeugt einen ambivalenten Zustand. Nie erlaubt er dem Publikum, ganz einzutauchen in die Erzählzeit, jede Zeitanzeige weckt einen aus dem Traum. So fühlt sich wahrscheinlich das gehetzte weiße Kaninchen aus „Alice im Wunderland", das unentwegt auf seine Taschenuhr blickt, aber trotz Termin permanent vom Weg abkommt.

Drei Jahre und neun *research assistants* brauchte Marclay, um geeignete Szenen aufzuspüren und sie in die richtige Reihenfolge innerhalb der gegebenen Zeitstrecke einzubauen. Die Praxis des

Suchens, Findens und der Neuinterpretation filmischen Materials ist älter als die Appropriation-Art. Film ist eigentlich nie Original, sondern immer Kopie. Und spätestens seit Erfindung der Montage wissen Regisseure um die Dehnbarkeit filmischer Wirklichkeit.

Am – heute von digitalen Verfahren verdrängten – Schneidetisch wurde von jeher gekürzt, wurden Reihenfolgen umgestellt und Einstellungen unterschiedlichster Herkunft zu neuen Abfolgen zusammengeklebt. „Wir zerhacken den armen Film auf einer Miniaturguillotine und kleben die abgetrennten Einzelteile dann zusammen wie Doktor Frankensteins Monster“, schrieb der Cutter Walter Murch, der mehrmals für Francis Ford Coppola arbeitete. Ein Monster, das fast immer eine Seele hat.

So ergeben selbst Zufallsketten in „The Clock“ einen Sinn, weil Marclay sie den Regeln der Montage unterwirft: Ein amerikanischer Darsteller scheint aufzuhorchen, als ein Scheppern erklingt. Das Geräusch einer Armbanduhr, die ein verärgerter Taiwaner gerade auf ein Gleis geworfen hat. Ort, Zeit und Situation gehören nicht zusammen und werden doch passend gemacht.

Das Verfahren ist verwandt mit der Collage. Der wahrscheinlich erste Found-Footage-Film stammt von Joseph Cornell, der mit Collagen und Assemblagen berühmt wurde. „Rose Hobart“ ist eine surreale Hommage auf die gleichnamige Nebendarstellerin eines unbedeutenden Hollywood-Abenteuerfilms. Cornell schnitt eine Kopie so um, dass Hobart zum Star eines rätselhaft zusammenhanglosen Films wurde. Als Cornell sie 1936 in New York vorführte, soll der anwesende Salvador Dalí den Projektor umgeworfen und gerufen haben: „Er hat meine Träume gestohlen!“

Von der Filmmontage her betrachtet, feiert Cornells sprunghaftes Werk den Anschlussfehler. Zwischen den Polen der brüchigen Collage und der fließenden Scheinkontinuität bewegt sich der Archivkunstfilm seitdem. „The Clock“ steht mit seiner assoziativen Montage unter erschwerten Bedingungen – die Uhrzeit muss passen – irgendwo in der Mitte. Ähnlich verhält es sich bei Bruce Conner, der mit „A Movie“ 1958 eines der Modelle des Found-Footage-Films schuf.

Schwarz-weiße Ausschnitte von ängstlichen Jungen aus Filmen von Jean Vigo, Ingmar Bergman oder François Truffaut verfließen bei Girardet und Müller mit kosmischen Bildern aus dem Science-Fiction-Genre

Christoph Girardet und Matthias Müller „Meteor“, 2011, Stills, 35-mm-Film, Farbe und Schwarz-Weiß, Ton, 15 min. Oben: „Locomotive“, 2008, Videostills, 3-Kanal-Videoinstallation mit Ton, Loop, 20:30 min

Indem der US-Künstler darin eine schier endlose Springflut bewegter Objekte aus Spiel- und Dokumentarfilmen zeigte, egal ob es sich um berittene Indianer, Motorräder, Surfer, Einbäume, Kriegsschiffe oder Panzer handelte, bastelte er eine Parodie auf das Hollywood-Prinzip der *continuity*. Solange die Bilder und Töne rhythmisch und von der Anschlusslogik her zusammenpassen, lässt sich der größte Unfug verkaufen.

Film zitiert Film, heute mehr denn je. Essayfilme kommen kaum ohne Fremdmaterial aus, wie sich an Werken von Chris Marker, Jean-Luc Godard, Harun Farocki oder Alexander Kluge ablesen lässt. Seit den 90er-Jahren wird das Interesse an Found Footage größer. Videos aller Art sind wegen des Internets praktisch frei verfügbar, die Tools zur Bearbeitung ebenfalls. Der YouTube-Nutzer wird bombardiert mit amateurhaften Zusammenschnitten aus Lieblingsfilmszenen. Uploaden statt Aquarell malen. Kunst braucht mehr: Passion, Handwerk und, im Fall des Archivkunstfilms, einen Sammeltrieb, der ans Manische grenzt.

All das zeichnet Christoph Girardet und Matthias Müller aus. Als Solokünstler wie als Duo (1999 hat ihre Zusammenarbeit mit der Hitchcock-Hommage „Phoenix Tapes“ begonnen) zählen die beiden Deutschen zur Spitze der Found-Footage-Szene. Im vergangenen August, während im Arsenale von Venedig noch „The Clock“ tickte, präsentierten Girardet/Müller auf den 68. Filmfestspielen ihr Gemeinschaftswerk „Meteor“, gefügt aus 50er- und 60er-Jahre-Fragmenten. Schwarz-weiße Ausschnitte von aggressiven, ängstlichen oder träumenden Jungen aus Filmen von Jean Vigo, Ingmar Bergman oder François Truffaut verfließen mit farbglühenden Bildern durchs All rasender Raketen oder kosmischer Objekte aus dem Science-Fiction-Genre. Eine 15-Minuten-Oper in Idealkonkurrenz zu Christian Marclays Opus magnum.

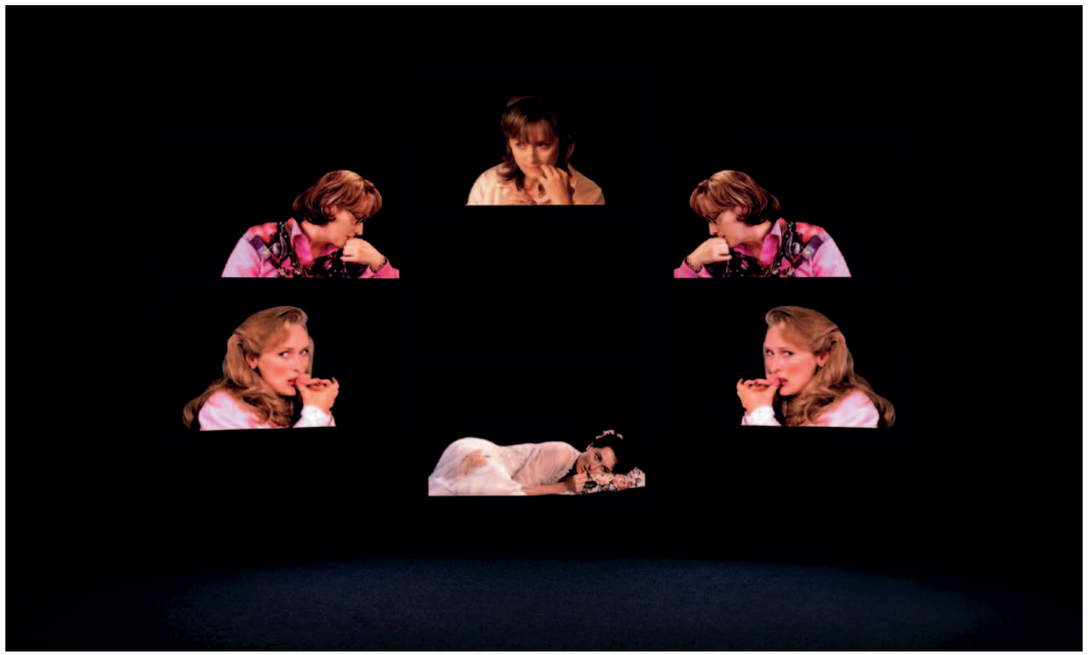
Sogkraft entfalten beide Werke auf ihre Art: Girardet/Müller mit erzählerischer Bravour, Marclay mit dem Echtzeiteffekt. Dazu wecken beide Filme Erinnerungen an früher. Während „Meteor“ zur Einsamkeit, Angstlust und Sehnsucht des Kindseins vordringt, drängt einem Marclay die Perspektive kindlicher Kinogänger auf. Erwachsene kennen die Codes und Konventionen des Spielfilms. Aber im Fall von „The Clock“ bringt das Wissen nichts – die Zufallsdramaturgie lässt sich nicht antizipieren.

Christoph Girardet und Matthias Müller zeigen ihre Werke sowohl in Festivalkinos als auch in Kunsträumen. Im Ausstellungskontext verschieben sich Found-Footage-Arbeiten, manche wären im Kino undenkbar. Douglas Gordons „24 Hour Psycho“ (1993) zum Beispiel lebt vom Readymade-Charakter und von der Unmöglichkeit, sich den zugrunde liegenden Alfred-Hitchcock-Film bei einer Spieldauer von 24 Stunden komplett anzusehen. In der Diashow – jedes „Psycho“-Einzelbild bleibt bei Gordon sekundenlang stehen – ist das Drama nicht mehr nachvollziehbar. Girardet/Müllers 20-minütiges Drei-Kanal-Video „Locomotive“ (2008) funktioniert ebenfalls am besten im Museum. Es geht um Hunderte von Zugszenen aus Spielfilmen und verblüffende Parallelen in ihrer Gestaltung, zusammengeführt im Triptychon, verdichtet zur Metaerzählung.

Seit die Brüder Lumière 1895 ihr Publikum mit der gefilmten Ankunft eines Zugs schockierten, zieht sich dieses Motiv durch die Geschichte des Films. Den Moment höchster Abstraktion und eindrucksvoller Verschränkung der Techniken erreicht „Locomotive“ in der Verbindung von Totalen, in denen an der Kamera vorbeifliegende Nachtzüge wie einzelne Filmstreifen, mit ihren hellen Bildfenstern und schwarzen Bildstrichen, zu sehen sind. Durch die diversen Aufnahmewinkel sieht es aus, als würde ein einziges Filmband an den Umlenkrollen eines Projektors entlanggeführt.

„Als unbewegter Reisender“, schreibt die Filmwissenschaftlerin Christa Blümlinger, „bereitet der Bahnfahrer des 19. Jahrhunderts den Zuschauer des Kinos der Massen vor.“ Auch Christian Marclay kann auf das „Ursprungsmotiv des Kinematographen“ (Blümlinger) nicht verzichten. Bruchstücke aus „Der Fremde im Zug“ oder „Shanghai Express“ sind in „The Clock“ zu sehen, dazu viele nervöse Blicke auf Bahnhofsuhren.

Wenn der Filmstreifen ein Zug ist, gleicht manche Filminstallation einem komplizierten Schienennetz. Virtuos bedient die in Berlin



lebende Südafrikanerin Candice Breitz das computergestützte Stellwerk, um unmögliche Zusammenkünfte zu arrangieren. In der Mehrkanalinstallation „Mother + Father“ erzeugt die Künstlerin virtuelle Gespräche zwischen Hollywood-Stars, die Vater- und Mutterrollen verkörpern.

Ein ähnliches Kaleidoskop zusammengeschalteter Monitore präsentiert den schizoiden Dialog zwischen 28 Figuren, die Meryl Streep in ihrer Karriere zwischen 1978 und 2008 verkörpert hat. Die amerikanische Schauspielerin wird bei der Berlinale mit einem Goldenen Ehrenbären geehrt, dazu läuft selbstverständlich eine Reihe ihrer besten Filme.

Wie schön wäre es, mit Candice Breitz' Arbeit „Her“ im Foyer des Berlinale-Palasts empfangen zu werden. Doch daraus wird wahrscheinlich nichts. Berlinale-Direktor Dieter Kosslick, heißt es, habe auch „The Clock“ ins Kunstprogramm der Filmfestspiele holen wollen. Aber die sechs Exemplare der Edition sind längst an Museen, vor allem in den Vereinigten Staaten und Kanada, verkauft. Die präsentieren das schon jetzt legendäre Werk natürlich erst einmal selbst.

Virtuos erzeugt Candice Breitz virtuelle Gespräche zwischen Hollywood-Stars oder den schizoiden Dialog zwischen 28 Figuren, die Meryl Streep verkörperte

Candice Breitz „Mother“, 2005, Stills, 6-Kanal-Installation, 13:15 min. Oben: „Her“, 1978–2008, 7-Kanal-Installation, 23:56 min, Installationsansicht Kunsthalle Berlin

Auch wenn das ein schwacher Trost für den Festspielleiter sein mag: Die Berlinale bietet genug Stoff für bildende Künstler, ausreichend Footage, die sich wieder in den Kunstkreislauf speisen lässt.

Das Kino von heute ist die Filminstallation von morgen. Demnächst auch in Ihrer Galerie.

BERLINALE-INFOS:

Das Forum Expanded der 62. Berlinale (9. bis 19. Februar) zeigt Film-Avantgarde und Kunst zum Kino. 37 Werke von Künstlern, Regisseuren, Theoretikern und Musikern sind im Programm.

Die Ausstellung „Kritik & Klinik“ im Salon Populaire (Kunstsaele Berlin) geht aus von Luke Fowlers Film „All Divided Selves“ und dem schottischen Psychiater und Guru der Anti-Psychiatriebewegung Ronald David Laing (1927–1989). Arbeiten von Heike Baranowsky oder Florian Wüst untersuchen das Verhältnis von privaten mentalen Zuständen und globalen Strukturen. Der Amerikaner Ken Jacobs, ein Altmeister des Found-Footage-Films, hat mit „Seeking the Monkey King“ ein abstraktes Horrorwerk zur aktuellen Finanzkrise gedreht.

Im Rahmen einer Filmlecture im HAU 2 wird Harun Farocki mit Gianfranco Baruchello/Alberto Grifis „La Verifica Incerta“ (Italien 1963) ein Frühwerk des Archivkunstfilms vorstellen (14. Februar, 20 Uhr).

In den Filmprogrammen im Kino Arsenal sind bildende Künstler wie Deimantas Narkevičius vertreten, aber auch Filmemacherinnen wie Isabell Spengler und Isabelle Prim.