

Ausstellung : Film Implosion! : Ein Rundgang durch den ausgestellten Film

Autor(en): **Kunh, Eva**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino**

Band (Jahr): **58 (2016)**

Heft 352

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-863327>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Film Implosion! Experiments in Swiss Cinema and Moving Images
Fri Art, Kunsthalle Freiburg,
www.fri-art.ch. Die Schau läuft noch
bis zum 21. Februar.

Film Implosion! Ein Rundgang durch den ausge- stellten Film

Spätestens seit der Digitalisierung hat sich das Kino als Ort der Aufführung des Films in alle Richtungen zer-sprengt. Filme werden nicht mehr nur im Kino und im Fernsehen, sondern auch auf Websites, Handys, Laptops, auf den Displays der Kameras selbst abgespielt, oder aber sie werden zu Hause über einen Beamer auf weisse Wände projiziert. Einer dieser Orte, an den der Film ausgewandert ist, ist der Ausstellungsraum der bildenden Kunst – in diesem Fall die Kunsthalle Fribourg. Die Ausstellung «Film Implosion!» setzt nicht die angesichts des aktuellen Zustands des Kinos vielfach verwendete Metapher der *Explosion* in den Titel, sondern wählt programmatisch den Begriff der *Implosion* – lässt also gleichsam «den Film» von verschiedensten Richtungen in den Ausstellungsraum einbrechen und schafft mit der Montage von sorgfältig ausgewählten paradigmatischen Werken und damit verbundenen filmreflexiven Themen eine sich über drei Stockwerke entfaltende Gesamtinstallation. Diese kartografiert die zerklüftete Landschaft des schweizerischen Experimentalfilms von 1949 bis heute und stellt die grundsätzliche Frage nach einer Ontologie des Films, die sich nach dem Zusammenbruch der grossen ideologischen Diskurse des Modernismus keinesfalls essenzialistisch und ein für alle Mal beantworten lässt. Vielmehr wird die Frage nach dem Film und dem Kino durch die singulären Praktiken und in der Rezeption der Werke jeweils neu erprobt und verhandelt. Gemeinsam ist den aus-gestellten Arbeiten eine experimentelle Methode und dadurch eine zergliedernde, analytische Kraft, die ermöglicht, «den Experimentalfilm» nicht

als festgelegte Genrebezeichnung zu übernehmen, sondern mit Blick auf seine epistemologische Funktion neu zu konzipieren und auch das Kino nicht als fixen Apparat, sondern als variable Konstellation zu begreifen.

Die Ausstellung zum marginalen Film wird von den Rändern her aufgerollt. Den Empfang bereitet ein filmisches Tableau, dessen malerischer Charakter zunächst an die Projektion von zerkratzten und durch die Kinooperateure markierten Start- und Endbändern erinnert. Kurz darauf wird deutlich, dass hier belichtetes Filmmaterial – eine Filmrolle, die dem Katalogtext zufolge auf einem Londoner Gehsteig der titelgebenden Noel Street aufgelesen wurde – vom Genfer Künstlerkollektiv *Ecart* mit raschen Zeichnungen versehen worden ist. Klassische Praktiken des Experimentalfilms – jene des Found Footage wie auch jene des malerischen oder plastischen Eingriffs am Filmmaterial – werden hier etabliert und Film dadurch als medial heterogene Praxis vorgestellt. Dazu passt, dass Künstler wie der dem Kollektiv *Ecart* angehörige *John Armleder* oder auch *Rolf Winnewisser*, dessen von den Kuratoren wie ein kleines Statement eingesetzte Arbeit *Bildentstehung* in einer Koje vor dem Eingang fast übersehen wurde, nicht in erster Linie und nicht ausschliesslich als Filmemacher, sondern als multimedial oder besser: als *postmedial* arbeitende Künstler in Erscheinung getreten sind.

Mit dem Empfang durch einen Film, der in gemeinschaftlicher (Hand-) Arbeit entstanden ist, werden wir auch gleich zu Beginn auf Fragen der Signatur und Autorschaft verwiesen und darauf aufmerksam gemacht, dass wir es hier und in der Folge mit anderen Formen der arbeitsteiligen Produktionsweise zu tun haben als mit jenen, die wir aus dem industriell produzierten Kino kennen. Der junge *Fredi Murer* propagiert ein «privates

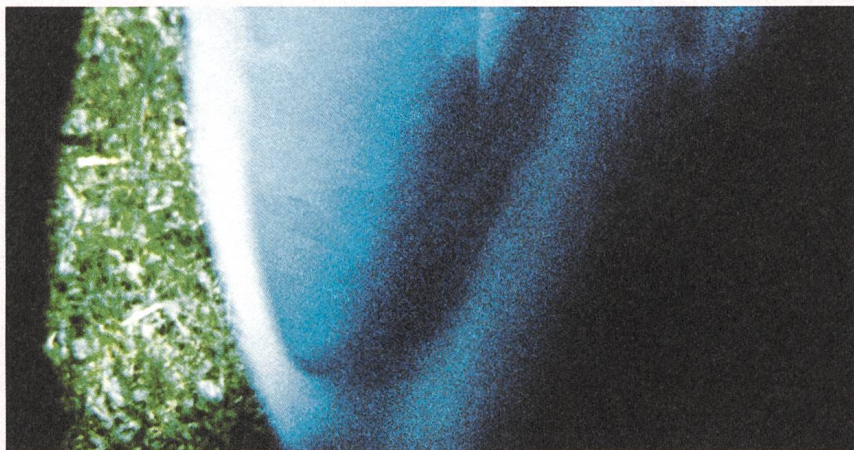
Kino», ein Filmschaffen unter Freunden, in dem sich Film und Leben neu verbinden lassen.

Hinter der ersten Leinwand öffnet sich ein flimmernder Projektionsraum, das Herzstück der Ausstellung. Die eigentlichen Generatoren der Filme, Beamer und 16-mm-Projektoren, werden nicht hinter opaken und schalldichten Wänden versteckt, sondern rattern oder surren als sicht- und hörbare Teile der Gesamtinstallation. Von allen Seiten und aus unterschiedlichen Entfernungen werfen sie ihre Bilder in unterschiedlichen Formaten auf die mit anderen Filmbildern geteilten Wände und leiten den Ton via Kopfhörer an die Besucher und Besucherinnen weiter. Einzig in *Urs Breitensteins* Installation *Filmstripes* wird der Ton über Lautsprecher im ganzen Raum verbreitet. Bild und Ton, die zentralen Grundbausteine des Films, sind in dieser Arbeit auf besonders eindringliche Weise miteinander verknüpft. Horizontal aufgebrachte Linien, Kratzspuren auf dem Filmstreifen, zeigen sich in der Projektion als Lichtschlitze und erinnern an das Blinzeln der Jalousie aus *Der Mann mit der Kamera* von Dziga Vertov. *Jalousie* ist denn auch der Titel einer 1967 entstandenen und ums Eck angebrachten Arbeit von *Hans-Jakob Siber*, einem Mann *ohne* Kamera, der seine Filme insbesondere durch Schaben und Feilen und das Auftragen von Säuren aufs Zelluloid entstehen liess.

Nach einem streng bemessenen System wandern die *Filmstripes* von Urs Breitenstein von oben nach unten die Leinwand hinab und ragen in einer Weise über die seitlichen Ränder der Leinwand hinaus, dass sie sich an der Aussenwand des leicht zurückversetzten Projektionsraums abzeichnen und den Blick von der flächigen Leinwand um die Wahrnehmung der räumlichen Verfasstheit des filmischen Dispositivs erweitern. Im Katalogtext wird der Verdacht bestätigt, dass die in unterschiedlichen Höhen brummenden

Das Portrait der Cordua (1969) von HHK Schoenherr





Contour (2011) von Hannes Schüpbach

Töne in einer kausalen Abhängigkeit mit den sichtbaren Kratzlinien stehen. Die Linien werden vom Projektor nicht nur optisch rezipiert, sondern auch als Lichttonspur behandelt und durch Abtastung in Tonfrequenzen umgewandelt.

Streifen, Linien, Bänder bilden einen der vielen roten Fäden durch die Ausstellung. In der Arbeit von *Tjerk Wicky*, *Pêche de nuit*, reagiert die vom abstrakten Maler Luc Peire produzierte Bildspur auf die durch divers erprobte Stimmbänder verlaublichen Klang- und Kehldichtungen von Henri Chopin. Es sind dies Sprachfragmente, die mit dem zentralen Organ der Innerlichkeit, der Stimme, wortgetreu persönlich produziert worden sind und den abstrakten Bildern eine konkrete Körperlichkeit verleihen. *HHK Schoenherr's Portrait der Cordua* bindet die zuvor als malerische Abstrakta aufgeführten Bewegungen an die konkrete Figur einer Tänzerin zurück und vermisst filmisch ihre körperlich ausagierten Choreografien.

Das Verhältnis von Stillstand und Bewegung als zentrales Thema des Mediums Film wird auch in einer Doppelprojektion von zwei 16-mm-Filmen von *Peter Stämpfli* erkundet. In *Firebird* tastet der als Maler bekannt gewordene Künstler nicht mit dem Pinsel, sondern mit der Kamera die lackierte Oberfläche und Plastizität des titelgebenden Automobils auf ihren formalen und ästhetischen Wert ab und isoliert, fetischisiert durch die Kadrage Teile von dessen stahlblecheren Körper. *La ligne continue* begleitet auf einer Autofahrt ins Blaue die teils unterbrochene, teils durchlaufende Mittellinie und bildet gewissermassen ein visuelles Analogon zum Transport des Filmstreifens.

In einer Dunkelkammer werden vom Museumspersonal die beiden Filmspulen *Early Monthly Segments* von Robert Beavers und *Eniaios II-5* von seinem Lebenspartner Gregory

Markopoulos eingefädelt. Die beiden Filmemacher sind auch die Protagonisten in Beavers Film über eine Reise, Erotik, Liebe und das Filmemachen; das Alltagsleben und die filmische Praxis ist vom filmischen Produkt spätestens nach dieser Visionierung nicht mehr zu trennen. In dieser und in anderen Arbeiten, in *Dieter Meiers 81000 Units* beispielsweise, wird aus Zug- oder Busfenstern gefilmt und die Frage aufgeworfen, ob der filmische Travellog – verbunden mit einem persönlichen Erlebnis – mit dem strukturellen Film vielleicht mehr gemeinsam hat, als allgemein angenommen.

Ein Sprung im Raum oder aber ein diskontinuierlicher Schnitt ins Obergeschoss der Ausstellung führt zu *André Lehmann*, einem Vertreter der Basler Schule, der während seines Studiums in New York 1977 zu Fuss dem vom Abriss bedrohten Westside Highway entlangspazierte und im Einzelbildverfahren das gleichnamige Roadmovie drehte. Die durch Auslassungen abgehackte Bewegung der Bilder beschleunigt den Gang des Fussgängers und macht zugleich den ruckartigen Transport des Filmstreifens sichtbar. Für *Manhattan 8 Standorte*, der ums Eck projiziert wird, blieb Lehmann mit seiner Super-8-Kamera nahe an Passanten stehen und filmte ihr Eilen, Zögern, Debattieren, ähnlich wie Jahre später der hier nicht ausstellte Beat Streuli mit seinem Teleobjektiv. Der Passant in der Grosstadt ist auch Thema bei Rudy Burckhardt, der nach New York ausgewandert ist und fast 40 Jahre vor Lehmann mit seiner Bolexkamera an ähnlichen Orten unterwegs war. Die indexikalische Qualität der Filme gibt Anlass zum Studium beziehungsweise zum Vergleichen der Drehorte und der Manier und Mode der Stadtbewohner.

Parallel mit diesen vorwärtsgerichteten und im alltäglichen Leben verwurzelten Bewegungen verfängt sich andernorts in der Ausstellung

immer wieder eine Fliege im Todesloop. Im Close-up und auf Grossleinwand wird eine Agonie gezeigt. Die animalische und filmische Bewegung endet in *René Baumeisters* und *Charles-André Vosers Point Zero* mit dem Tod. Der filmischen Schlaufe geschuldet bildet dieser keinen abschliessenden Stillstand, sondern einen blossen Zeitpunkt im Übergang zum wiederum grässlich verendenden Leben. Daneben läuft im Gegenzug *Resurrection* (1968) von *Daniel Spoerri*, in dem sich ein Stück verdautes Kalbfleisch über den Teller auf dem Tisch, via Pfanne in die Metzgerei zur toten Kuh im Schlachthof zurückverwandelt. Dort wird das Tier «entschossen», springt auf und läuft auf die Weide. Es ist dies ein allein der filmischen Technik zu verdankendes Happy End.

Im letzten Raum im Obergeschoss wird abschliessend oder neu eröffnend nochmals über die Möglichkeiten des Ausstellens von Film nachgedacht. Auf einzelnen Blättern gibt Rolf Winnewisser Einblick in ein filmisches Gedächtnis oder aber kreierte über Zeichnungen von nachhaltigen Filmszenen einen potenziellen Found-Footage-Film. In *Tony Morgans Koffer*, *Maquette de la présentation des films structurels*, werden dessen Expanded-Cinema-Projekte zusammengefasst und die materiellen Bestandteile der Projektion in ihrer räumlichen Dimension thematisiert. In grosser, digitaler Projektion wird nicht *Werner von Mutzenbechers* Schlachthoffilm, sondern sein Porträt der leer geräumten, sich zwischen zwei Ausstellungen befindlichen Kunsthalle Basel gezeigt. Es ist dies ein Film über das lichterfüllte Volumen eines Ausstellungsraums für Gegenwartskunst und dessen gleisend weisse Wände, die auf die weisse Wand der Kunsthalle Fribourg zu liegen kommen. Von diesem geplätteten White Cube geblendet, verziehen wir uns in die mit Stühlen bestückte Black Box im Keller, wo in gemütlichem Ambiente *Clemens Klopfensteins* in diverses Dunkel gehüllte *Geschichte der Nacht* an den Grenzen der Sichtbarkeit die Randzonen von Städten erkundet.

Eva Kuhn