

The People's Cinema: Verlangen, Zeitmaschinen und der intensive Augenblick

Text von Séamus Kealy

Einleitung

Diesen Sommer präsentiert der Salzburger Kunstverein *The People's Cinema*, ein experimentelles Projekt, in dem sich Kunst und Kino vereinen. Diese Ausstellung vereint die Kreativität von über 60 Teilnehmer_innen zu einer Ausstellung zeitgenössischer Kunst, drei Kinopavillons, einer Vortragsreihe und begleitenden Veranstaltungen. *The People's Cinema* versucht, für die unzähligen Möglichkeiten des cineastischen Universums einen konzeptionellen Rahmen zu schaffen. Drei übergeordnete, reflektierende Themen (*Die Straße nach Damaskus*, *Ewige Wiederkehr*, *Das Objekt*) schaffen einen Bezugsrahmen für Kunstwerke von fünfzehn zeitgenössischen Künstler_innen und drei Kinopavillons (die ausgewählte Szenen des cineastischen Universums zeigen). Für die Kinopavillons wurden einundfünfzig Teilnehmer_innen eingeladen, eine Szene aus der Filmgeschichte auszuwählen, die zu einem der oben genannten Themen passt.

Teil I: Wie diese Ausstellung den Stil, den Titel und die Machart von *The People's Cinema* annahm

*Heidegger definiert Kunst als „Ins-Werk-Setzen der Wahrheit“, eine originelle und genuine Art der Selbstenthüllung des Seins ... Kunst beschäftigt sich mit dem Kommenden, dem sich jetzt bloß Ankündigenden, das sich vielleicht in der Zukunft verwirklichen wird.*¹ Boris Groys

Der konzeptionelle Hintergrund zu *The People's Cinema* ist die romantische Vorstellung eines Kurators, eine kollektive Phantasmagorie des Verlangens zu ermöglichen, die sich aus dem Gesamtapparat der bewegten Bilder herauschält und eine bleibende Form annimmt. Von der Entstehung des Kinos hin zu seinen vielen Spielarten, die sich im Lauf des vergangenen Jahrhunderts entwickelt haben und seinem aktuellen, allgegenwärtigen Status; hin zu persönlicheren Formen von Video oder Avantgarde-Film, radikal politischer Filmmacherei, der digitalen Revolution und Online-Streaming... bietet sich Künstler_innen ein endloses Tableau von Bildern und Assoziationen für ihre Arbeiten.

Wir nennen dies *The People's Cinema*.

An diesem Projekt sind Künstler_innen beteiligt, die mit dieser riesigen Materialmenge arbeiten und Kunstwerke produzieren, die sich der Traumwelt der bewegten Bilder bedienen – seien es Kino, Onlinebilder, Fernsehen, Werbung oder Heim- und andere Videos. Dort, wo das Kino und seine

¹ Boris Groys, *Introduction to Antiphilosophy*. Verson. London: 2012, S. 57.

Verwandten² normalerweise Objekte und die Welt abbilden (und die Realität oft untergraben), können auch Objekte aus einem Film hervorgehen – oszillierend zwischen Vorstellung, Erinnerung, Begehren, Körperlichkeit und Kinoapparaturen. Dem Raum des Kinos und der Menge an Assoziationen, die es hervorruft, entspringen neue verlockende Bilder im Bannkreis von Empfindungen, die unsere Begierden anfachen und neue Begehrlichkeiten wecken. Man könnte sich vorstellen, dass das dem Bild entspringende Objekt³ selbst wiederum einen Traum enthält. Lässt man sich in dieses Objekt, in sein vollreifes und dunkles Innenleben hineinfallen, findet man dort vielleicht eine weitere Leinwand vor, auf der bekannte und unbekanntere Formen abgebildet sind.

Was dieses Projekt vorantreibt, ist der Wunsch, einen winzigen Ausschnitt aus dem unbenennbaren, immensen und unendlichen cineastischen Universum – jeder Moment, der je als Kinofilm, Video oder auf Digitalgeräten aufgenommen wurde – zu präsentieren.

Ich erinnere mich an einen Spaziergang an einem irischen Strand⁴ vor einigen Jahren, bei dem ich mir vorstellte, eine Maschine zu bauen, die die Vergangenheit akkurat reproduzieren könnte. Diese Maschine würde die Methoden der Geschichtsschreibung übertreffen, die man in den Geschichtswissenschaften findet, sogar den Index aufgezeichneter Dokumentation (Fotografie, Tonaufnahmen oder Video). Diese Maschine würde Moleküle im Detail untersuchen, wie ein Archäologe Artefakte untersucht, um präzise darzustellen, woher sie stammen. Das bedeutet, dass diese Maschine durch die Methoden höherer Physik die komplexe und wissenschaftliche Aufgabe erfüllen würde, ein bewegtes Bild zu erschaffen, das auf dem tatsächlich Geschehenen basiert. Durch die exakte Erfassung jeden Moleküls würde die Maschine alle Kollisionen jenes Moleküls rekonstruieren, genau wie dieses in der Geschichte gestört, angestoßen oder vom Zittern der Realität erfasst wurde. So würde zum Beispiel das, was sich vor tausend Jahren an diesem leeren Strand ereignet hatte, akkurat als bewegtes Bild wiedererschaffen und würde sich fast wie ein Live-Feed abspielen, wäre aber eigentlich Wiedergabe einer fernen Vergangenheit. Die Maschine würde ein Abbild dieser fernen Vergangenheit (aus allen möglichen Perspektiven, wobei sie auch Gefühle erkennbar übermitteln würde) liefern, so dass wir sie originalgetreu erleben könnten, wie sie wirklich war. Wir würden sehen, wie ein Pferd über den Sand galoppiert, vorbei an Mollusken, die längst zu Staub geworden sind, der sich verstreut hat. Die Hufabdrücke würden uns frisch erscheinen, sind aber in Wirklichkeit Teil längst vergangener Abdrücke. Diese Maschine würde verlorene Augenblicke rekreieren, so dass wir sie originalgetreu erleben könnten wie damals. Eine Kaskade von Gefühlen, Ereignissen, Freuden und Tragödien stünde uns unmittelbar zur Verfügung.

Dieses Gefühl, jeden Moment der Geschichte zur Ansicht zur Verfügung zu haben, wäre überwältigend, gar obszön. Das geheime Wesen der Vergangenheit ginge verloren; ihre Unfassbarkeit würde verdorben. Wir können uns vorstellen, wie politische, richterliche und militärische Eingriffe diese

² Mit „Verwandten des Kinos“ meine ich jede Form bewegter Bilder. Diese wurden mit dem Film geboren, der später zum Kino wurde und sich dann zum Fernsehen entwickelte und von dort aus zum Video und Digitalvideo. Alle die Bilder, die uns zur Verfügung stehen (wenn man sie sich als irrealer Bibliothek der visuellen Information vorstellt) bilden das, was wir *The People's Cinema* nennen.

³ So zum Beispiel der Fall im Ausstellungsvideo von Shana Moulton.

⁴ Der Strand war Culleenamore Beach in County Sligo.

Technologie manipulieren könnten. Wie ein Seher aus einer griechischen Tragödie und damit Chaos bringend wäre diese Maschine vielleicht besser bezwungen bzw. zerstört.⁵

The People's Cinema stellt ein ähnliches, reflexives Postulat des Sehens auf, bleibt jedoch bescheiden. Die immerwährende Verfügbarkeit von Bildern und ihre Hyperproduktion und Reproduktion innerhalb des Universums der bewegten Bilder ist ein Nebenthema dieser Ausstellung. Unsere Zeitmaschine könnte auch auf gefährliche Art und Weise das Vergangene aus dem großen, unmessbaren, kosmologischen Archiv wiedererwecken. Die Künstler_innen der Ausstellung reflektieren in ihren Arbeiten solch gefährliche Visionen, die unsere Welt in Zweifel ziehen könnten.

Zufällig enthält die Zeitmaschine auch die drei Themen, die diese Ausstellung einrahmen. Zunächst wird mit der *Straße nach Damaskus* ein kraftvoller Moment ausgedrückt, der große Bedeutung hat. (Bei der ursprünglichen Geschichte, auf die sich der Titel bezieht, ist auch ein Pferd beteiligt.) Zweitens können wir hier schon die Idee der *Ewigen Wiederkehr* erkennen, wenn die Zeit sich endlos wiederholt und das Vergangene immer wieder zurückkehrt. Drittens scheint hier auch das Thema des *Objekts* auf, bei dem etwas, das wir als Projektion sehen, so greifbar nah erscheint, dass es auch echt sein könnte, wie ein körperlicher Gegenstand, der sich aus dem Nichts als Vision manifestiert.

Teil II: In dem eine kurze Zusammenfassung der Kunstwerke in *The People's Cinema* gegeben wird, strukturiert anhand der drei verbindenden Themen

Bei der Erstkonzeption dieses Projekts war es schwer zu definieren, warum der Titel *The People's Cinema* genau der richtige sei. Es gab Bedenken, dass er zu allgemein oder zu offen oder gar dem sozialistischen Kino der Vergangenheit zu nah sein könnte (tatsächlich gibt es ein „Volkskino“ russischen Ursprungs mit genau dieser politischen Tendenz), oder dass er befangener Weise eine idealistische Demokratie verkörpern könnte, d.h. jedem irgendetwas bieten wolle. Es ging nicht darum, diese Assoziationen aus dem Projekt auszuklammern, sondern darum, dass sie diese nicht beherrschen sollten. Daher war das Ziel der nächsten Phase der Konzeptualisierung des Projekts, die oben genannten thematischen Kategorien zu erstellen, um die Einladung an die Teilnehmer_innen in diesen Rahmen zu stellen: *Die Straße nach Damaskus*, *Ewige Wiederkehr* und *Das Objekt*. Jede der Kategorien konnte unmittelbar einem erfahrbaren Gefühl bei *The People's Cinema* zugeschrieben werden. Das bedeutet, dass sich jede der drei auf die Wahrnehmung eines beeindruckenden Moments in einem Film bezieht, und auf die Folgen dieses Moments für die eigene Psyche.

Die Wurzel des gesamten Projektvorgehens war ein Wunsch, der „Sache auf den Grund zu gehen“, den Samen der Inspiration zu finden, die Künstler_innen bewegt, Film oder seine Verwandten zu nutzen – in anderen Worten, *The People's Cinema*, das Kino der Menschen. Um jedoch das Abdriften von *The People's Cinema* als Ausstellung in einen unverankerten, frei schwebenden Pluralismus zu verhindern, aus dem unproduktive Nichtbedeutung entsteht, könnte man vielleicht eine „Ordnung“

⁵ Tatsächlich könnte die Maschine im Prinzip auch umgekehrt funktionieren und dann akkurat vorhersagen, was auf molekularer Ebene bevorstünde, was einer Projektion von Realitäten in der Zukunft gleichkäme.

entwerfen, die innerhalb dieser Kategorien definiert werden kann, auch wenn die Kunstwerke keineswegs von den Themen eingeschränkt werden sollen.

Die oben genannten Fragen sollen nicht abschließend beantwortet werden. Wir überlassen das der persönlichen Wahrnehmung des Besuchers.

Drei Kinopavillons bieten drei verschiedene Filmprogramme an. Der erste ist eine unverfängliche „Heimkino-Station“, wie man sie in vielen westlichen Haushalten findet. Der zweite Pavillon hat die Form einer geodätischen Kuppel nach Art von Buckminster Fuller – eine utopische Rückkehr in die 1950er Jahre.⁶ Der dritte Pavillon wird draußen vor dem Künstlerhaus präsentiert und wurde von der deutschen Künstlerin Erika Hock entworfen.

Jeder Pavillon zeigt eine Montage von Filmen, die internationale Künstler_innen, Filmemacher_innen, Schriftsteller_innen und Kurator_innen ausgewählt haben. Die Teilnehmer_innen wurden eingeladen, eine Szene aus *bewegten Bildern* (Film, Video, Videokunst oder auch Heimvideo) auszuwählen, die zu Filmcollagen für die drei Pavillons zusammengefügt werden sollten. Alle ausgewählten Szenen wurden sorgsam zusammenmontiert, um drei unterschiedliche Filme herzustellen (einen für jedes Thema), eine lockere Erzählstruktur hält die Collagen zusammen.

Diese drei Themen erhellen vielleicht auch die Wahl der Kunstwerke in der Ausstellung. Es ist von entscheidender Bedeutung, sich klarzumachen, dass diese Kunstwerke nicht durch thematische Formeln gebunden sind, sondern durch die Themen miteinander in Beziehung und Austausch treten.

Die Straße nach Damaskus

*Die morgendliche Welt, die sich vor meinen Augen ausbreitete, erschien mir so schön, als sähe ich sie zum ersten Mal. Alles, was ich erblickte, machte mir den angenehmen Eindruck der Freundlichkeit, Güte und Jugend. Rasch vergaß ich, dass ich oben in meiner Stube soeben noch düster über ein leeres Blatt Papier hingebrütet hatte.*⁷

Robert Walser, Der Spaziergang

Dieses Gefühl der „Straße nach Damaskus“ mag ein persönliches Gefühl sein, ein unterschiedliches Vorher/Nachher (kulturell, persönlich, ästhetisch), das aus einem bestimmten, intensiven Moment entspringt. Der Titel bezieht sich offensichtlich auf den Moment, als der römische Zenturio Saulus sich in den Gläubigen und zukünftigen Apostel Paulus verwandelt. Auf seinem Weg, um Christen zu verfolgen, wird er von einem plötzlichen Licht angehalten und vom Pferd geworfen, und Saulus wird

⁶ Obwohl ihm meist die Erfindung der geodätischen Kuppel zugeschrieben wird und ihm auch das Patent dafür zugesprochen wurde, war Fuller nicht der erste, der dieses Format verwendete. Eine solche Kuppel wurde zum ersten Mal 1926 als „Wunder von Jena“ in Deutschland eingeweiht.

⁷ Robert Walser. *The Walk (Der Spaziergang)*. New Directions Pearl. New York: 1957 / 2012, S. 13. Deutsches Original zitiert nach der Ausgabe im Projekt Gutenberg: <http://www.gutenberg.org/files/39247/39247-h/39247-h.htm>.

wie von Zauberhand konvertiert.⁸ Die ausgewählten Szenen für Pavillon I mögen persönliche „Konsequenzen“ enthalten, die vielleicht nicht bedeutungsvoll sind, aber lebensbejahend. Der Moment muss auch nicht ein erkennbar religiöser sein. Er kann agnostisch oder alltäglich sein, wie das oben angeführte Walser-Zitat andeutet. Wo finden sich schließlich die größten Enthüllungen, wenn nicht in den alltäglichsten Augenblicken? Daher ist der Gebrauch eines „Heimkinos“ im ersten Pavillon vielleicht eine gute Ergänzung zu dieser Erfahrung.

Wir könnten postulieren, dass drei der Kunstwerke in der Ausstellung dieses Thema mehr oder weniger angehen oder ergänzen. *The Train* von Olga Chernysheva ist ein siebenminütiger Film, in dem sich die Künstlerin ihren Weg durch die Gänge eines fahrenden Zuges in Russland bahnt. Der Moment scheint zwischen einem Kinoereignis und dem täglichen Leben eingefangen, und wir erleben hier nicht nur einen intensiven Moment, sondern – angesichts des Herrn, der seinen Mitreisenden vorliest – auch die Poesie des Moments. Dagegen erscheint der 23-minütige Film *The Tiger's Mind* von Beatrice Gibson als unklares Drama voller nicht-narrativer Kontrapunkte, ein „abstrakter Krimi-Thriller“.⁹ Der Film verbindet absichtlich diegetischen und nicht-diegetischen Klang mit Visionen, die zwischen dem Gewöhnlichen und dem Außergewöhnlichen changieren – scheinbar geht es um ein phasenweises Auftreten von Wahnsinn, der sich ultimativ aus einer musikalischen Partitur in Zusammenarbeit mit sechs Künstlern ableitet. Auf ähnliche Art und Weise entsteht *Washing Brain and Corn* von Sung Hwan Kim aus einem intensiven Moment, in dem zwei Frauen eine Leiche waschen (inspiriert von Rainer Maria Rilkes Gedicht *Leichen-Wäsche*). Der Künstler nutzt dieses Bild als Grundlage seines Kurzfilms, der auch etliche andere assoziative und gemeinschaftliche Felder berührt.

Ewige Wiederkehr

*Wenn sich jede Sekunde unseres Lebens unendliche Male wiederholt, sind wir an die Ewigkeit genagelt wie Jesus Christus ans Kreuz. Eine schreckliche Vorstellung. In der Welt der Ewigen Wiederkehr lastet auf jeder Geste die Schwere einer unerträglichen Verantwortung.*¹⁰
Milan Kundera, *Die unerträgliche Leichtigkeit des Seins*

Während Kunderas Aussicht trüb ist und Nietzsches ursprüngliche Idee der ewigen Wiederkehr eine tiefe, unausweichliche existenzielle Last darstellt, ist der Begriff vielleicht auch offen für leichtere Gefühle, zum Beispiel in Form von Nostalgie oder komischer Wiederkehr. Entscheidend ist die Vorstellung der Wiederholung, nicht notwendigerweise dargestellt, aber angedeutet oder impliziert. Es herrscht hier eine unsichtbare Kraft, die uns wieder und wieder in dieselbe Situation oder zum selben Ort zurückführt. Manchmal ist das ein wiederkehrender Albtraum, den man nicht abstellen kann. Spielerische cineastische Assoziationen könnten hier *Play it again, Sam* aus *Casablanca* sein (eine

⁸ Den Bezug zu Syrien kann man heute nicht auf die leichte Schulter nehmen. Es ist unsere Pflicht, die heutigen Geschehnisse dort nicht zu ignorieren. Ein Erlebnis wie die *Straße nach Damaskus* hat offensichtlich für uns als Weltbürger viele Implikationen, angesichts des Kriegs in Syrien und der Flüchtlingssituation. Damit meine ich, dass wir als Gesellschaft aufwachen müssen und eine christlichere Haltung gegenüber den Opfern des Kriegs einnehmen.

⁹ Pressemitteilung von *The Show Room*: Beatrice Gibson, 2012.

¹⁰ Milan Kundera. Aus *Die unerträgliche Leichtigkeit des Seins*.. S. Fischer Verlag. Frankfurt am Main: 1984; S. 9.

Szene, die oft falsch erinnert wird), oder die verstorbene Ehefrau, die immer wieder in Tarkovskys *Solaris* erscheint.

Die Videoinstallation im „Red Room“ des Salzburger Kunstvereins mit dem Titel *Whistle Stop* ist ein animierter Loop von Martin Arnold. Seine Arbeiten beziehen sich häufig auf eine ewige Wiederkehr: Seine Manipulation bereits existierender Film- und Animationsmaterials nimmt oft die Form einer Endlosschleife an, die sich von einem Augenblick zum nächsten erschreckend verschiebt und dann zurückkehrt zum Ausgang – als perverse und absichtliche Zerstückelung und Autopsie seines angeeigneten Materials. Eine ähnliche Aneignung von Filmmaterial praktiziert auch Peter Tscherkassky in seiner Arbeit *The Exquisite Corpus*. Die Zerlegung des Materials, das dann in rudimentäre Szenen zusammengeschnitten wird (wobei auch das Filmmaterial selbst ausgeschnitten und in einem Leuchtkasten daneben präsentiert wird), lässt die unweigerliche Funktion des Filmmaterials erahnen, die darin besteht, sich immer nur wiederholen zu können, auch wenn diese Wiederholung nicht nur verstörend, sondern auch obskur ist.

Weniger erschreckend ist der elegante Loop von Alexandre Estrela mit dem Titel *Le Moiré*. Diese Videoprojektion präsentiert einen wiederkehrenden Moment, in dem der Versuch, den Wind einzufangen und dann wieder freizulassen, gezeigt wird – wir sehen die endlose visuelle Gefangennahme des Windes.

Das Video *A Vicious Undertow* von Jesper Just wird von einer sich wiederholende Melodie eingerahmt. Im Verlauf des Films ähnelt die Begegnung der Fremden immer mehr einer Erinnerung und dann einem Traum, bis ein Gefühl von *déjà vu* die Situation überwältigt. Die Hauptfigur scheint von einer unsichtbaren Kraft gesteuert zu werden, zwischen den Polen des Verlangens und einem Gefühl, dass sie hier schon einmal gewesen ist und auch zurückkehren wird.

Eine Arbeit, die zwischen dem Thema der *Ewigen Wiederkehr* und dem folgenden Thema des *Objekts* angesiedelt ist, ist *Accent Grave on Ananas*, ein 16-mm-Farbfilmloop von Tamara Henderson. Dieses Werk stellt eine Untersuchung der Gegenständlichkeit in Endlosschleife dar: Ananasfrüchte werden zu lebhaften Protagonisten einer kurzen melodischen Episode. Die Anwesenheit des Projektors intensiviert die Körperlichkeit der selbstreflexiven Filmschleife.

Das Objekt

Ein Wunder schien geschehen zu sein, ein Wunder der Wandlung – gegen die Gesetze der Physik: Gesetze, die Schaukeln zum Stillstand bringen und Kühlschrankschranktüren zum Schließen und große, nicht aufgehängte Gegenstände vom Himmel fallen lassen. Dieses Wunder, dieser Triumph über die Materie, schien geschehen zu sein, dann jedoch stellte sich heraus, dass es gar nicht geschehen sei – dass es im Gegenteil spektakulär versagt habe und daher seine wässrigen Überreste zur Erde

niederstürzten, wodurch der Schauplatz eines triumphalen Starts zum Schauplatz eines Unglücks, einer Katastrophe wurde. Ja, es war sehr traurig.¹¹ Tom McCarthy. *Remainder*

Dieser Bezug zu *Remainder* wirft die Frage nach emotionalen Beziehungen und der Herstellung von Bedeutung auf, die man auf Gegenstände projizieren kann. Wenn wir über dieses Thema nachdenken, tauchen sofort Bezüge zur Psychologie und Philosophie auf – seien es Sigmund Freuds Gedanken über Fetischismus, „Dinghaftigkeit“ und Verlangen, Jacques Lacans *objet petit a* oder Graham Harmans *spekulativer Realismus*, der selbst zentral auf der Vorstellung der Gegenständlichkeit beruht. Im Pavillon III beziehen sich die ausgewählten Szenen alle in irgendeiner Form auf dieses Thema der Dinghaftigkeit oder Objekthaftigkeit. Die Fantasie, dass etwas aus einem Traum oder einer Vision Wirklichkeit wird, ist hier zentral, aber nicht allumfassend. Die Wahl einer Filmszene des jüngst verstorbenen iranischen Meisters Abbas Kiarostami (ausgesucht von Jem Cohen) ist für mich persönlich eine der beeindruckendsten von allen in den Pavillons gezeigten: Es ist möglich, mit diesem Thema tiefgreifende Formen des Symbolismus oder Seelenwanderung durch die Anwesenheit von Gegenständen zu erleben.¹²

Das zwölfminütige Video *MindPlace ThoughtStream* der amerikanischen Künstlerin Shana Moulton befasst sich sehr direkt und mit kitschigem Humor mit dieser Interaktion von Fantasie, Bild und der Produktion von Gegenständen. Der deutsche Künstler Manuel Graf hingegen platziert auf dem Bildschirm seines Videos figurative Objekte, wodurch die Objekt-Bild-Relation noch wörtlicher wird. Er hat sein neues Werk nach der Ausstellung selbst benannt, da es erst nach seiner Einladung zur Teilnahme entwickelt wurde. Hier ist das „Volkskino“ das politische Spektakel von Fernsehtalkshows. Die Arbeit bezieht sich auf deutsche Sendungsformate wie Anne Will oder die Phoenix Runde, bei denen heiße politische Themen vernünftig zwischen dem Publikum und kultivierten „Experten“ diskutiert werden – so sehr letztere auch vom fraglichen Kontext entfernt sein mögen. Die Gegenstände selbst scheinen aus der Diskussion, oder besser gesagt aus dem Spektakel selbst zu erwachsen, und versinnbildlichen gleichzeitig projiziertes Verlangen, orientalisierte Fetische und Abwesenheit z. B. der Syrer, deren Schicksal hier vorgeblich diskutiert wird.

Zwei weitere Werke befassen sich mit dem Spiel des Objekts in der Welt der Darstellung. Laure Prouvosts Skulptur *Exhaust Branch*, die aus einer Wand hervorragt (und gelegentlich Rauch absondert) ist selbst eine unmögliche Mischung, die einem Traum oder einer Vision zu entstammen scheint. Und schließlich ist *User Group Disco* von Elizabeth Price eine dunkle Halluzination, die den Wert und die Bedeutung von Gegenständen, die zum Fetisch geworden sind, auf beinahe pornografische Weise thematisiert.

¹¹ Tom McCarthy. *Remainder*. Alma Books. Surrey: 2005, S. 155-156. (Auf Deutsch erschienen unter dem Titel *8 ½ Millionen* bei Diaphanes, Zürich: 2009.)

¹² Die Welt betrauert den Tod Kiarostamis, der uns am 4. Juli 2016 verließ.

Geister der Demokratie

Könnten wir – so wie die Fotografie die Vergangenheit darstellt und somit vor unseren Augen unwiederbringlich Vergangenes präsentiert¹³ – nicht das Kino und seine Verwandten auch so betrachten? Die Szenen in den Pavillons sind oft von diesem Gefühl erfüllt. Und der Film *Dying Living Woman* von Camille Henrot lebt dieses Gefühl aus. Die Künstlerin verkratzt absichtlich alte Filmrollen, um in den Filmerzählungen geisterhafte Figuren erscheinen zu lassen, sowohl auf spielerische wie auf bedrohliche Art. Hier besteht auch ein Bezug zu Filmemachern der Avantgarde, darunter der Kunstrichtung des „Scratch Video“ in Großbritannien, die ebenfalls gefundenes Filmmaterial nutzt, um absichtlich rabiate Gegenüberstellungen zu erreichen.

Zwei abschließende Werke sind für die Ausstellung von zentraler Bedeutung. Erika Hocks Pavillon, der neben dem Künstlerhaus steht, zeigt nicht nur die Szenen von *Das Objekt*, sondern kann selbst auch demokratisch genutzt werden. Ursprünglich diente der Entwurf einem Freiluftkino in Deutschland; das Design wird hier genutzt, um auf eine neuerliche Kollektiverfahrung des Kinos im Zeitalter nach der digitalen Revolution zu verweisen, die ironischerweise das Publikum häufig im Haus festhält. Während die „Heimvideo-Station“ sich auf dieses „Heimkino“ bezieht, verweist die geodätische Kuppel ebenfalls auf zuvor nicht realisierte Möglichkeiten, utopische Vorstellungen durch Medien und Modernisierung, sowie eine Erneuerung möglicher Nahtstellen zwischen Politik und Kunst der Zukunft.

Ebenso wird sich die Künstlerresidenz und der Sommerworkshop von Anna Witt darum drehen, dass die Teilnehmer_innen vorhandenes Videomaterial online auswählen, um sich dieses anzueignen und dann Gewaltszenen nachzustellen. Das Projekt beruht auf einer Analyse des Prozesses, bei dem Gefühlsformen und Gewaltvorstellungen zu unterschiedlichen politischen Identitäten führen. Gleichzeitig untersucht es Vorstellungen von Empathie.

Maschinerie des Verlangens

Es ist nicht ungewöhnlich, dass Ausstellungen sich auf vorangegangene Ausstellungen beziehen, auf große Themen, auf die Gedanken von Philosophen, auf Kunstströmungen. Diese Ausstellung ist bei weitem nicht die erste, die sich Gedanken über den Einfluss des Kinos und der bewegten Bilder auf die Kunst macht. Das Projekt hat jedoch den Ehrgeiz, einige Vorstellungen zu erforschen, die sich selbst aus dem Universum des Kinos und seines Einflusses auf die Kunst ableiten.

Wir könnten auch über die Erfahrung des Publikums sinnieren. Wenn wir uns eine ferne Zukunft vorstellen, in denen das Kino von Archäologen ausgegraben wird, was werden sie von unseren Erzählungen und Vergnügungen, unseren Selbstreflexionen und Träumen, unseren Visionen und Alpträumen halten? Wie wird ihnen das heutige Publikum erscheinen? Denn diese Erfahrung des Kinos, dieser Moment des Selbst-Bewusstseins (oder dessen Gegenteil), diese Identitätskonstruktion

¹³ Im Gegensatz zur Zeitmaschine. Siehe meine Ausstellung und Publikation *Punctum* (Salzburger Kunstverein, 2014), die auf ähnliche Art die Teilnehmer einlud, über die Ontologie der Fotografie zu sinnieren, indem sie Fotografien auswählten, die ihrer Meinung nach ein Element von Roland Barthes' *punctum* enthielten.

durch eine fortwährende Erfahrung des cineastischen Apparats – das ist der entscheidende und fundamentale Mittelpunkt dieses Projekts. Was bestimmt uns? Was formt im Grunde unsere Identität? Finden wir Wege, um diese Bedingungen, Gebiete und Arten der Gedankenbildung zu analysieren? Welche Fehlvorstellungen unserer Wünsche und Träume führen uns in die Irre? Diese Art der Fragestellung bezieht sich auch auf das kollektive Gedächtnis des Kinos. Jeder hat seine eigenen Bilder, sein eigenes Gedächtnis, und dies hat tiefgreifende Konsequenzen für Überlegungen zu Themen wie Identität und Wissensproduktion. Diese ultimative Frage nach unser aller Identität ist auch sehr präsent als politisches Thema. *The People's Cinema* stellt somit eine Sprache und ein visuelles Vokabularium zur Verfügung, um diese Art experimenteller und begehrender Beziehung zwischen dem Kino und der Produktion des Selbst und der Kunstproduktion heute auszudrücken.

Die Auswahl der Szenen für die Pavillons

Text von Vaari Claffey

Die Clips, die in jedem Pavillon zusammengefügt sind, folgen einer lockeren Erzählstruktur. Am Anfang steht der Versuch, ein Gefühl von „normalem Leben“ (innerhalb der Logik des jeweiligen Themas) zu erzeugen; danach folgt die Bemühung, etwas zu erreichen – durch Versuch und Versagen – und dann ein Moment der Verzweiflung („das Schlimmste vom Schlimmen“); es folgt ein Wendepunkt und die Rückkehr zu einer ruhigen, wieder geordneten Welt. Während alldessen verschiebt sich der Protagonist: Während jede der von den Künstlern ausgewählten Szenen ihren eigenen, kraftvollen Raum einnimmt, entfalten sich auch andere Narrative, und wiederum andere werden suggeriert, bis im Verlauf der Ausstellung ein veränderliches Netzwerk von Geschichten gewebt, aufgetrennt und wieder zusammengewebt worden ist.

Die Auswahl wurde unter drei thematischen Gesichtspunkten getroffen und wird in drei Pavillons gezeigt. Der erste, Pavillon A, trägt den Titel „Die Straße nach Damaskus“ und beschäftigt sich mit Momenten der Kinogeschichte, die als „Vorher/Nachher“ identifiziert wurden, wobei die Szene selbst wie ein Regenbogen wirkt; ein „Nicht-Objekt“, das den Himmel teilt und bedeutet, dass der Sturm vorüber ist und der Tag sich verändert. Dies kann ein entscheidender Moment im eigenen Leben sein oder eine Erfahrung des Kinos oder der Kultur im Allgemeinen. In *Mary Poppins* (ausgewählt von Jennifer Higgin) springen zwei gelangweilte und launische Kinder, Jane und Michael, zusammen mit ihrer neuen Gouvernante in ein Kreidebild auf dem Gehweg hinein, das der Kaminfeger Bert in eine fantastische Welt voller tanzender Pinguine und verzauberter Kleiderständer verwandelt hat. Mary Poppins lässt noch viele um sie herum an ihrer „Aufklärung“ teilhaben, darunter auch den konservativen und distanzierten Vater der Kinder, Mr. Banks. In der von Falke Pisano ausgewählten Szene aus *War Neurosis* wird ein Soldat mit einer posttraumatischen Belastungsstörung dabei gefilmt, wie er sich mit einem verkrüppelten Gang und einem Tick des „Naseputzens“ fortbewegt. Nach zwei Tagen Behandlung ist eine dramatische Besserung eingetreten, und nach einem Monat sehen wir, wie er auf einer Farm die Hühner füttert, von seinen lähmenden psychosomatischen Leiden geheilt. Viele der ausgewählten Szenen präsentieren einen solchen Heilungseffekt, sei es die Rettung einer Kultur oder der Abschluss einer scheinbaren Sisyphus-Aufgabe (wie in der von Igor Grubic ausgewählten Szene aus *Nostalgia*), aber manche thematisieren auch einen Augenblick des Verlusts und eine danach veränderte Welt.

Pavillon B bezieht sich auf „Ewige Wiederkehr“, eine Reihe von Bildern, auf die wir uns immer wieder zurückbeziehen – ob wir sie nun immer wieder im Kopf abspielen lassen oder sie wiederholt auf dem Bildschirm anschauen. Es kann sich auch um Bilder oder Phänomene handeln, die innerhalb der Filmstruktur wiederkehren, so zum Beispiel das wiederholte Auftauchen von Kelvins Frau Rhea in Tarkovskys *Solaris*.

Der verstorbene irische Maler William McKeown hatte die Gewohnheit, Filme immer wieder in seinem Atelier anzuschauen – zum Beispiel Chris Markers *La Jetée* und Alfred Hitchcocks *North by Northwest*, als Teil einer Arbeitsroutine, die vor allem darin bestand, Teile des Himmels zu malen. Bei dieser Art wiederholten Ansehens stellt sich die Frage: Suchen wir etwas oder betrachten wir etwas? Dies

erinnert an eine Gefängnissszene in Jim Jarmuschs *Down by Law*. Roberto Benignis Figur Bob malt ein Bild eines Fensters an die Zellenwand. Er fragt die von Tom Waits und John Lurie gespielten Figuren, ob es korrekt ist zu sagen, dass man das Fenster *anschaut* oder zum Fenster *hinausschaut*. Die Figur, die von dem Musiker und Maler John Lurie gespielt wird, antwortet: „In diesem Fall fürchte ich, Bob, dass man sagen muss, ich schaue das Fenster *an*.“ Im Fall dieser ausgewählten Szenen glaube ich, dass man sagen muss, dass wir sowohl etwas betrachten und etwas suchen – daher das wiederholte Abspielen. Was wir *suchen* ist das Wiedererkennbare – die Skizze, die wir von der Szene gemacht haben, um sie in unserem Gehirn abzuspeichern. Was wir *betrachten*, geht darüber hinaus.

In Pavillon C geht es um Gegenstände, wie sie im Kino erscheinen. Diese Szenen präsentieren eine Vorstellung der „Dinghaftigkeit“ – wie Gegenstände im Kino erscheinen und welche Rollen sie spielen – sei es körperliche Anwesenheit oder nicht. Der „McGuffin“¹⁴ wäre ein Beispiel; der berühmte „rauchende Revolver“ ein anderes. Die Bibel in der von Margaret Salmon ausgewählten Szene aus *The Salesman* ist nicht wegen des in ihr enthaltenen Textes attraktiv, zu dem der Kunde ohnehin schon Zugang hat, sondern als physische Manifestation der Wichtigkeit dieses Textes im Leben seines Besitzers. In der von Libby Scarlett ausgewählten Szene aus *Things inside Things* fangen zwei zufällig zusammengewürfelte Gegenstände an, ein Verhalten an den Tag zu legen, das nur durch die jeweilige Anwesenheit des anderen zu erklären ist – eine Beschreibung der glücklichen Zufälle spontaner Begegnungen. In der Szene aus *Au Bord de la Mer Bleu*, ausgewählt von Valerie Jouve, wird ein Stück Obst geteilt und konsumiert, während der Rhythmus einer Beziehung sich entwickelt.

¹⁴ Ein McGuffin ist ein Objekt oder ein Kunstgriff in einem Film oder Buch, der lediglich als Auslöser des Plots dient. So zum Beispiel: „Der McGuffin in dieser spannenden Komödie ist ein unveröffentlichtes Buch eines jungen Schriftstellers, der im Krieg umkam.“