

# Die Kunst der Ausstrahlung : zur Ausstellung "Cinéma mon amour"

Autor(en): **Midding, Gerhard**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **59 (2017)**

Heft 360

PDF erstellt am: **24.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-863159>

## **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.

# Die Kunst der Ausstrahlung

Gerhard Midding

Seit 1987 regelmässiger Mitarbeiter von  
Filmbulletin mit Interessenschwerpunkten für das  
französische, italienische und asiatische Kino.

«Cinéma mon amour». Kino in der Kunst.  
Aargauer Kunsthaus 22. Januar – 17. April 2017

## Zur Ausstellung «Cinéma mon amour»

Die reziproke Beziehung zwischen der bildenden Kunst und dem Film ist facettenreich und komplex. Die Leidenschaft von Künstlerinnen und Künstlern ist ein beliebtes Sujets von Biopics und Dokumentarfilmen. Nur zu gerne malen auch Kameraleute mit Licht, als wäre ihr Apparat ein Pinsel. Umgekehrt denkt die Gegenwartskunst erkenntnisreich über die bewegten Bilder nach.

Auf den Fotos, die Hiroshi Sugimoto seit den siebziger Jahren von amerikanischen Filmpalästen und Drive-in-Kinos macht, erstrahlen die Leinwände in gleissendem Weiss. Dabei sind sie keineswegs leer: Die Leinwand bleicht nicht aus, weil sie zu wenige, sondern zu viele visuelle Informationen enthält. Dieses Weiss ist das Konzentrat einer Fülle, denn Sugimoto arbeitet mit extremen Langzeitbelichtungen, öffnet die Blende zu Beginn einer Filmvorführung und schliesst sie an deren Ende.

Das Weiss ist die Summe all der Affekte und Sensationen, aus denen ein Film besteht. Sehnsucht und Aufruhr, Leidenschaft und Enttäuschung, Glück und Schmerz sind in ihm gegenwärtig trotz ihrer augenscheinlichen Unsichtbarkeit. Prinzipiell ist in Sugimotos Aufnahmen jeder Film gleichwertig. Die Leinwand, die unweigerlich Blickfang und Zentrum der Kompositionen bildet, ist jedoch nicht nur Projektionsfläche. Sie illuminiert den Raum. Da der Fotograf ihn in gestochener Schärfe einfängt, eröffnen seine Bilder auch Perspektiven auf Architektur- und Kulturgeschichte.

Auf einem der bekanntesten Bilder dieser Serie sitzt Isabelle Huppert allein vor einer von Sugimotos weissen Kinoleinwänden. Eigentlich ist sie gar nicht zu erkennen, nur ein Hinterkopf und Schultern ragen aus der ersten Reihe hervor. Wir müssen dem Fotografen schon vertrauen, dass es wirklich Huppert ist. Sie wirkt in diesem Ambiente keineswegs verloren. Man nimmt ihre Einsamkeit vielmehr als ein Privileg wahr. Vielleicht ist es eine Privatvorführung, auf die



sie wartet. Oder sie verweilt nach der Vorstellung noch einen Augenblick, um den Film in sich nachwirken zu lassen. In jedem Fall hält sie stille Zwiesprache mit ihm. Sugimotos Foto zeigt sie in einer berührend demütigen Pose: Es gemahnt daran, dass alle Künstler zunächst einmal Zuschauer sind.

### Das Museum als Echoraum

Eine Ausstellung, die den interpretierenden Blick von Fotografen, bildenden und Multimediakünstlern auf das Medium Film zeigen will, kann auf Sugimoto schwerlich verzichten. Er steht exemplarisch für die Perspektiven, die das Aargauer Kunsthaus in Kooperation mit den Solothurner Filmtagen eröffnet. Sie reflektiert Schnittstellen sowie thematische, strukturelle und ästhetische Beziehungsgeflechte zwischen den Bildmedien. Nicht nur Affinitäten und Kongruenzen, auch gegensätzliche Herangehensweisen werden in der Gruppenausstellung kenntlich, die einen dichten internationalen Überblick gewährt. Die Entgrenzung ist ein selbstverständlicher, unwillkürlicher Effekt einer solchen Unternehmung. Und der Umstand, dass so viele Künstlerduos vertreten sind, mag den Einfluss unterstreichen, den das Kino als kollektiv geschaffene Kunst ausübt.

Der Ausstellungstitel «Cinéma mon amour» spielt dabei zwar eher auf das geflügelte Wort an, zu dem der Titel von Alain Resnais' Hiroshima-Film mittlerweile geworden ist. Gleichwohl steht der französische Regisseur ihr triftig als Pate zur Seite, ist sein Werk doch geprägt von der Offenheit für Impulse, die eine Kunstform aus den anderen beziehen kann. Im vergangenen Winter ging eine Ausstellung der Kunsthalle Bremen den Auswirkungen nach, die Resnais' *L'année dernière à Marienbad* auf die Avantgarde in der bildenden Kunst, Fotografie und Mode hatte (siehe Filmbulletin 1/2016). Auch in Aarau darf der Besucher zum Spurenleser werden, Einflusslinien nachverfolgen und Unvereinbarkeiten entdecken. Die Beziehungen dürfen mitunter durchaus vage und unscharf bleiben. So bewahrt sich jede Seite ihre schöpferische Eigenständigkeit: das Kino als Steinbruch, aus dem sich Rohmaterial nach Gutdünken bergen lässt.

Die Vielfalt der Themen und Formen ist gross. Ein ausgewiesener Meister in der Kunst, das Vertraute anders zu betrachten, ist der Brite Douglas Gordon. Er verdickt gleichsam den Zeitfluss des Kinos. Bekannt wurde er 1993 durch seine Videoinstallation «24 hour Psycho», in der eine Videokassette des Hitchcock-Films so langsam läuft, dass die Vorführdauer einen kompletten Tag ausfüllt. Das Kunsthaus zeigt sechs Beispiele aus seiner Serie «Self Portrait of You + Me», in der er Standfotos von Hollywoodikonen raffiniert verfremdet. Der Amerikaner John Baldessari, der sich seit langem intensiv mit populären Mythen auseinandersetzt, ist mit zwei Arbeiten aus jüngerer Zeit vertreten. Sie verhandeln, gewissermassen doppelt fingiert, das Verhältnis von Schrift und Bild: Baldessari malt vermeintliche Filmstills nach und fügt ihnen kurze Passagen aus erfundenen Drehbüchern hinzu. Auf diese Idee kam übrigens schon Richard Avedon, als er 1959 für die Modezeitschrift «Harper's Bazaar» eine verschmitzte

Fotostrecke mit Audrey Hepburn, Mel Ferrer und Buster Keaton inszenierte (diese leichtfüssige Eskapade mit dem Titel «Paris Pursuit» ist in einer hübschen Ausstellung zu sehen, die momentan die Bibliothèque Nationale in Paris Avedons Blick auf Frankreich widmet); Baldessari verleiht ihr indes eine andere Gravitas durch das Grossformat seiner Arbeiten.

Auch die Britin Fiona Banner setzt sich mit dem Verhältnis von Schrift und Bild in einem Bildformat auseinander, das annähernd der Grösse einer Kinoleinwand entspricht: In einer Serie erzählt sie handschriftlich den Plot von Filmen nach. Ein zweiter Zyklus beschäftigt sich mit einem Geisterfilm: Orson Welles' Adaption von Joseph Conrads «Heart of Darkness», die er eigentlich vor *Citizen Kane* realisieren wollte, die dem Studio RKO dann aber doch zu aufwendig war. Dieses Projekt ist einer der grossen Untoten der Filmgeschichte: Diesem unerfüllten Traum hat letztes Jahr die BBC und in diesem der WDR ein neues Leben als Hörspiel geschenkt. Banner hat Plakatmotive gestaltet, die Welles' Film bewerben, als gäbe es ihn tatsächlich. Viele Arbeiten der in Aarau versammelten Künstlerinnen und Künstler werden heimgesucht vom Abwesenden, das in die Sichtbarkeit drängt.

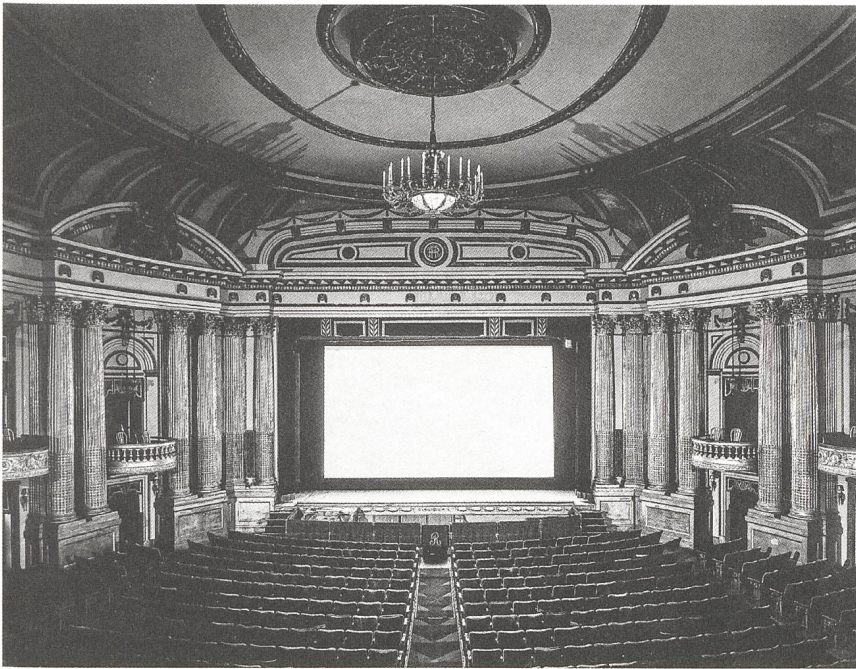
Ein weiteres zentrales Sujet der Ausstellung ist der Kinosaal. Nicht nur Sugimoto ist fasziniert von diesem Erlebnisraum. In Stan Douglas' Videoinstallation «The Secret Agent», die wiederum auf einer Romanvorlage von Conrad beruht, spielt er eine wichtige Rolle. In ihrem Loop *Play* von 2003 beschäftigen sich die Montagekünstler Christoph Girardet und Matthias Müller (siehe Filmbulletin 1/2014) mit Zuschauerreaktionen. Und das kanadische Duo Janet Cardiff und George Bures Miller verleiht dem Ort eine eminent räumliche und akustische Präsenz. Für «The Paradise Institute» haben sie 2001 einen Kinosaal als Modell nachgebaut, in dem sich die Geräuschkulisse des Saals mit den Tönen des Schauspiels vermischt, das auf der Leinwand zu sehen ist.

### Blicke, die sich begegnen

Die ersten Bilder, die wir von Kinosälen und ihren Besuchern kennen, sind die Plakate, mit denen die Brüder Lumière ihre Vorführungen bewarben. Ihr einladender, vom einträchtigen Vergnügen der Zuschauer kündender Art-Nouveau-Stil gefiel Thomas Edison, dem amerikanischen Rivalen der Filmpioniere aus Lyon, so sehr, dass er diesen für seine eigene Zwecke adaptierte.

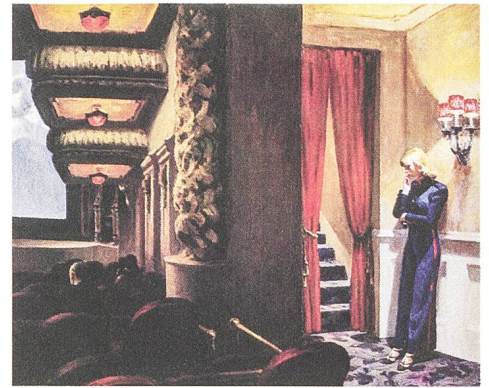
Zu einem Motiv der zeitgenössischen Malerei wurden Filmvorführungen um 1900. Eines der schönsten, aufschlussreichsten Zeugnisse dieser entstehenden Faszination ist «Movies, Five Cents» von John Sloan. Der amerikanische Maler verfolgte den Siegeszug des neuen Mediums mit höchster ebenso begeisterter wie kritischer Aufmerksamkeit. Seine Tagebuchnotizen geben akribisch Auskunft über seine Reaktionen auf die neue Seherfahrung. In den Bildern, die er nach seinem Umzug nach New York malte, spiegelt sich der Bewegungsrausch der Metropole. Das Aufkommen des Kinos ging einher mit grossen Fortschritten im Transportwesen. Seine Studien des lebhaften Treibens





Hiroshi Sugimoto: *Al Ringling, Baraboo* (1995),  
Gelatin silver print on paper, Frame: 154,2 × 182,2 cm

©Hiroshi Sugimoto



Edward Hopper: *New York Movie* (1939),  
Öl auf Leinwand, 81,9 × 101,9 cm,  
The Museum of Modern Art, New York

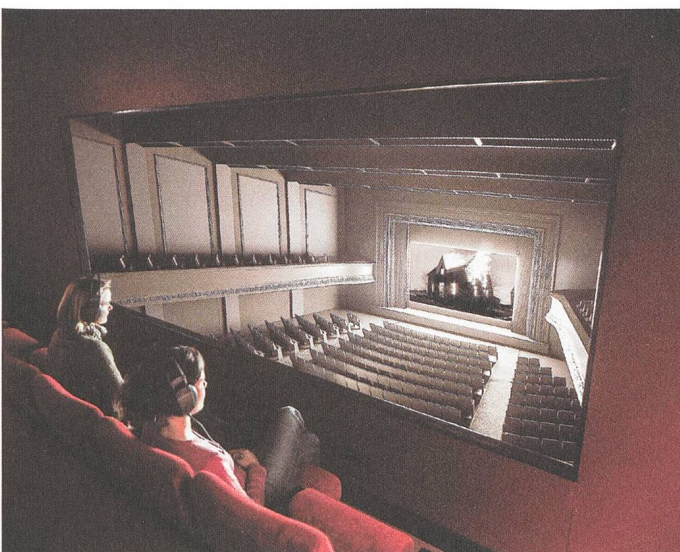


*Play* (2003) Christoph Girardet, Matthias Müller



Janet Cardiff & George Bures Miller: *The Paradise Institute* (2001)  
Holz, Theaterstühle, Videoprojektion, Kopfhörer und  
Mixed Media, 3 × 17,73 × 5,33 m

© J. Cardiff, G. B. Miller, Courtesy of the artists and Lühring Augustine, New York



Janet Cardiff & George Bures Miller: *The Paradise Institute* (2001)





The Kiss (1896) gedreht von William Heise für Thomas Alva Edisons Vitascope



El ángel exterminador (1962) Regie: Luis Buñuel

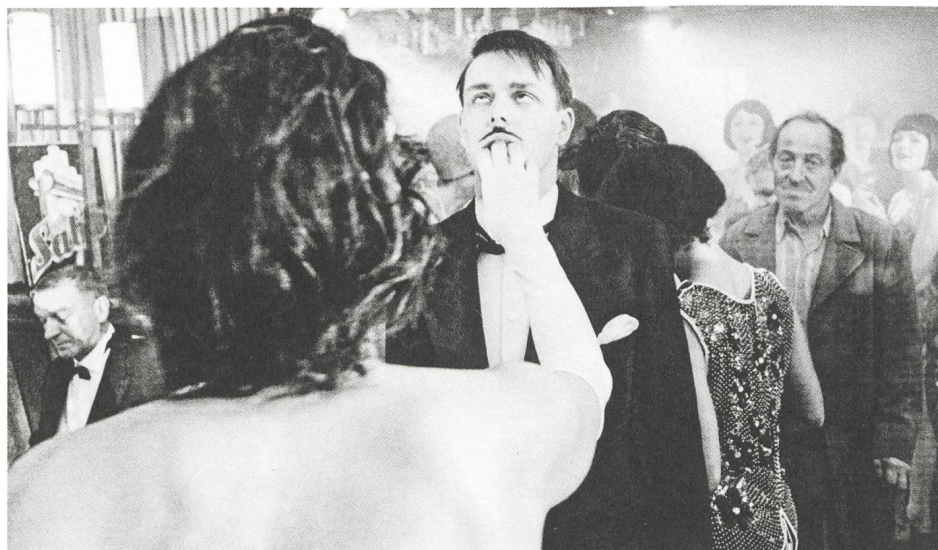


«The Exterminating Angel», Oper von Thomas Adès (2016), uraufgeführt an den Salzburger Festspielen mit Anne Sofie von Otter, John Tomlinson und Christine Rice

© Salzburger Festspiele / Monika Ritterhaus



L'âge d'or (1930) Regie: Luis Buñuel



Deep Gold (2014) Regie: Julian Rosefeldt



in den New Yorker Strassen und Avenues, oft vor dem Hintergrund der Hochbahnen, fangen das moderne Tempo in dynamischen Linien ein, erinnern an die Diagonale, mit der im berühmten Film der Lumière ein Zug in den Bahnhof von La Ciotat einfährt.

Nach dem Besuch einer Filmvorführung notiert Sloan 1907 in seinem Arbeitsjournal, dies sei «a good thing to paint». Sogleich geht er ans Werk. Sein Ölgemälde «Movies, Five Cents» zeigt einen Saal, in dessen eng besetzten Reihen das Publikum gebannt auf eine galante Filmszene blickt, die sich auf einer Parkbank zuträgt. Der Raum liegt im Halbdunkel. Zwei kleine Saallichter, ein rotes und ein weisses, erhellen ihn zumindest so weit, dass der Betrachter einen Eindruck davon gewinnen kann, wie elegant sich das Publikum für diese Gelegenheit ausstaffiert hat. Eine Zuschauerin jedoch verfolgt nicht die Geschehnisse auf der schwarzweissen Leinwand. Ihr Blick ist vielmehr geradewegs auf den Betrachter gerichtet. Sie schaut ihn ebenso unverwandt an, wie es in den frühen Filmen der Lumière manche Passanten tun, die durch die Anwesenheit von deren Kamera überrascht wurden.

Man gerät leicht in die Versuchung, in Sloans Bild einen Vorläufer von Edward Hoppers ikonischem «New York Movie» zu sehen, das 32 Jahre später entstand. Auch dort wird ein Individuum in Beziehung gesetzt zur Menge der Kinogänger. Beides sind eminent konzentrierte Bilder. Die Stimmung bei Hopper ist melancholischer. Die in unbekannte Gedanken versunkene Platzanweiserin steht abseits, ist isoliert von der Menge. Sloans Bild erzählt von der Schaulust an etwas Neuem. Bei Hopper ist dieses Neue bereits zu einem Sinnbild der Moderne und dementsprechend zu einem Spielfeld der Entfremdung geworden.

### Zeitgenossenschaft oder Interaktion?

Die visuellen Künste betrachten einander. Diese wechselseitige, auch argwöhnische Aufmerksamkeit bricht sich schon Bahn, bevor das Kino in die Wahrnehmung einer grossen Öffentlichkeit tritt. Dieser Blickwechsel reicht in die Vorgeschichte des neuen Mediums zurück. Ab den späten siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts experimentiert Eadweard Muybridge mit der *chronophotography*, bei der er Bewegungsabläufe in Serien/Folgen von Einzelbildern darstellt. Etienne-Louis Marey wendet ab 1882 diese Technik auf den Bereich physikalischer Phänomene an. Auch der amerikanische Maler Thomas Eakins nutzt die Fotografie zu Bewegungsstudien, um seinen Gemälden grössere Wirklichkeitsnähe verleihen zu können.

Zuerst sind es die bewegten Bilder, die das Publikum am Film faszinieren. Rhythmus und Syntax dieser neuen Sprache werden erst etwas später als Grundbestand des Mediums entdeckt. Viele Motive der frühen Lumière- und Edison-Filme sind den Zuschauern aus Malerei und Fotografie bekannt – wobei diese beiden Disziplinen Ende des 19. Jahrhunderts stark ineinandergreifen: Die Möglichkeit der fotomechanischen Reproduktion von Gemälden vergrössert ihre Ausstrahlung über den Kunstmarkt hinaus, macht sie nun auch den Lesern von Zeitungen und Zeitschriften bekannt.

Die thematischen Verbindungen sind eng und nahelegend. Gewisse Motive liegen in der Luft. Die Operateure der Lumière-Brüder und Edisons Kameralaute nehmen Städtepanoramen und Landschaften auf (die Niagarafälle beispielsweise stellen einen Schauwert dar, der sie allesamt reizt). Das Zusammenspiel von Pose und Bewegung beim Boxkampf beschäftigt Edison zeitweilig ebenso sehr wie den amerikanischen Maler George Bellows. Edisons *The Kiss*, der dem Kino 1897 einen ersten Vorwurf der Pornografie einbringt (auf heutige Betrachter allerdings enorm züchtig wirkt), entsteht einige Jahre nach Rodins berühmter Skulptur und Edward Munchs Gemälde. Von 1896 an filmt er wiederholt die Entstehung von Zeichnungen; für Gemälde reicht die Laufzeit von 150 Fuss selbstredend nicht aus. Die Serpentinentänze von Loïe Fuller sind ein in allen drei Bildkünsten beliebtes Sujet, wobei das bewegte Kinobild eindeutig im Vorteil ist. Zweifellos bringt dies die Malerei in Zugzwang. So wird beispielsweise die Bewegung in der Arbeit des gefeierten Gesellschafts-porträtisten John Singer Sargent zusehends wichtiger: Er beginnt, Prozessionen zu malen. 1918 entsteht sein erschütterndes Bild vom Marsch einer Gruppe von Soldaten, die nach einem Senfgasangriff erblindet sind, über ein verwüstetes Schlachtfeld.

### Den Fortschritt bewahren

Die Bewegungsstudien von Marey und Muybridge scheinen in der Rückschau zu bekräftigen, wie vehement die Fotografie ihrer Epoche bereits auf die serielle Form, die Bewegung drängte. Allerdings entsprangen ihre Experimente vornehmlich einem wissenschaftlichen und nicht notwendig ästhetischen Interesse. Henri Cartier-Bresson hegte einige Jahrzehnte später eine beträchtliche Skepsis gegenüber dem Kino, die ihn indes nicht davon abhielt, selbst Filme zu drehen. Die Flüchtigkeit der Eindrücke irritierte den Fotografen. Er war überzeugt, im Durchmarsch von 24 Bildern pro Sekunde nähme man immer nur das «Bild danach» wahr. Mit diesem Vorbehalt stand er nicht allein. Es gibt noch eine weitere, eklatante Abgrenzung zwischen den Bildmedien: die Frage, welchen Bezug beispielsweise die dokumentarisch ausgerichtete Fotografie zur Fiktion haben könnte, die im Kino eine ungleich selbstverständlichere Heimstatt findet.

Aber das filmische Zusammenspiel von Bewegung und Ton, von Zeit und Montage scheint Fotografen heutzutage auf schöpferische Weise einzuschüchtern. Die Idee des gültigen Einzelbildes, das belegen diverse Exponate in Aarau, steht infrage. Es verlangt nach einem Kontext. Diesen können Collagen, Kontaktabzüge oder die serielle Form herstellen. Dieser Befund lässt sich, mit Einschränkungen, auch auf andere Disziplinen übertragen. Die Britin Tacita Dean behauptet von sich, «es nie geschafft zu haben, ein einzelnes Bild zu malen». Schon ihre frühen Kreidezeichnungen demonstrieren, dass für sie die Erzählung in Bildfolgen wesentlich war. Dieser Impuls setzte sich bald in Storyboards und Drehbüchern fort. Sie ist vor allem bekannt als streitbare Fürsprecherin des analogen Filmmaterials. In *The Green Ray* von 2001 hält sie



ein Phänomen fest, dem Eric Rohmers *Le Rayon vert* von 1986 bereits seinen Titel verdankt: das grüne Leuchten, das für einen kurzen Augenblick sichtbar wird, bevor die Sonne im Meer versinkt. (Auch in der Gegenwart liegen Motive noch in der Luft!) Hobbyfilmern, die im selben Moment das flüchtige Naturschauspiel mit ihrer Digitalkamera festhalten wollten, gelang dies nicht: Die Auflösung der Pixel liess es seinerzeit noch nicht zu.

Deans Installation «Film», die 2011 in der Tate Modern in London (und gerade im Amsterdamer Film-museum Eye) zu sehen war, beschränkt sich nicht auf die Projektion von 24 Filmbildern pro Sekunde. Sie betrachtet den Filmstreifen auch als ein Format, das in der Vertikalen genutzt werden kann. Dean lässt Bildmotive sich über mehrere Frames erstrecken, beispielsweise Rolltreppen oder Springbrunnen. In Aarau ist sie mit einer Arbeit vertreten, der auch der Impuls des Bewahrens von historischem Material innewohnt: In *The Russian Ending* bearbeitet sie 2001 aufgefundene Postkarten und Fotografien, die an die Blütezeit des europäischen Kinos in den zehner Jahren des letzten Jahrhunderts, mithin vor dem endgültigen, internationalen Durchbruch Hollywoods erinnern. Der Titel verweist auf die damalige Gepflogenheit, alternative Enden zu drehen: ein unglückliches für den einheimischen Markt und ein glückliches für den Export.

### Tauschhandel

Ihre Publikumswirksamkeit ist ein schlagendes Argument für die Siebte Kunst, die jedoch lange Zeit um einen Status kämpfen muss, der dem ihrer Vorgänger ebenbürtig ist. Zugleich scheint sie den anderen Künsten schon rasch einen Schritt voraus zu sein. Sie verfügt souverän über deren Errungenschaften und kann überdies die Trumpfkarte der Bewegung ausspielen. Die Pioniere der Fotografie strebten noch danach, die Welt mit den Augen eines Malers zu sehen. Filmemachern jedoch stand es bald frei, sich von den Konventionen der Bildkünste zu emanzipieren, die ihnen vorangingen.

Das Kino verdrängt die anderen Künste nicht, kann sie aber weitgehend schadlos absorbieren. Es findet ein Tauschhandel statt, der sich in beide Richtungen auszahlen kann. Er dauert bis heute an. Man betrachte nur einmal, wie massiv das Kino den Bühnenraum betritt. Seit der Mangel an starken, originären Gegenwartsstücken eklatant wurde, greift das zeitgenössische Theater immer häufiger auf Kinovorlagen zurück. Das Spektrum reicht von Fassbinder-Filmen über Thomas Vinterbergs *Festen* bis zu *The Intouchables*. Auch filmische Techniken werden adaptiert. Nicht erst seit die Berliner Volksbühne unter Frank Castorf die Erzähkraft von Videoprojektionen entdeckt hat, gehören sie zur Folklore des modernen Regietheaters. Selbst die Oper, die als vermeintliches Gesamtkunstwerk eigentlich gegen kreative Verlegenheiten gewappnet sein könnte, folgt dem Trend. Hitchcocks *Notorious*, Buñuels *El ángel exterminador* und selbst Mario Bavas *Ercole al centro de la terra* lieferten unlängst die Grundlage für Opernlibretti. Die britische Compagnie «1927» lässt in ihre Inszenierungen des klassischen Opernrepertoires Elemente des Animationsfilms einfließen.

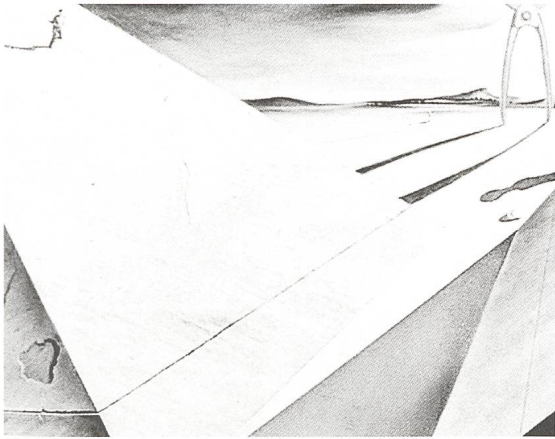
Der Legitimationsdruck, den das Kino auf die anderen Künste ausübt, ist immens. Für bildende Künstler gibt es aber auch das Versprechen eines kreativen Zugewinns. Der amerikanische Maler Julian Schnabel sowie die britischen Multimedia-Künstler Steve McQueen und Sam Taylor-Johnson (die in Aarau als Fotografin mit einer Serie über Hollywoodschauspieler, die aus der Rolle fallen, präsent ist) haben in den letzten Jahrzehnten erfolgreiche, zuweilen gar brillante Regiekarrieren begonnen. Tacita Dean hingegen hat bislang jedes Angebot von Filmproduzenten abgelehnt. In der klassischen Atelierpraxis, an der sie festhält, kann die Künstlerin sich ganz unmittelbar mit dem Filmmaterial auseinandersetzen. Die Vorstellung, Arbeitsschritte zu delegieren, widerspricht ihrem Selbstverständnis. Es ist in der Tat fraglich, ob sie im Kinogeschäft noch die Kontrolle über den Schnitt und die Vorführungsbedingungen ihrer Filme behalten könnte. Der Registerwechsel in die Traumfabrik ist verlockend, birgt aber auch mannigfache Risiken.

### Fruchtbare Missverständnisse

Von den Surrealisten heisst es, sie hätten das Kino jedes Mal empört verlassen, sobald sie die Handlung eines Films verstanden. *Le chien andalou* (1928), der erste gemeinsame Film von Luis Buñuel und Salvador Dalí, ist ein Manifest der Bewegung. Er brüstet sich geradezu mit der eigenen Inkohärenz. Schon der Titel kündigt die Lust am Unangemessenen, der Kombination des Disparaten an – schliesslich tauchen weder Andalusier noch Hunde in ihm auf. Die Szenenfolge scheint willkürlich durcheinandergewirbelt, die Figuren taumeln von einer Realitätsebene in die nächste. Ihr zweiter Film *L'âge d'or* (1930) demonstriert, welche grosse Hoffnungen sie in das anarchische Potenzial des Kinos setzten: Das Irrationale opponiert gegen die sittlichen und erzählerischen Konventionen. Nicht unbedingt ein Empfehlungsschreiben für Hollywood.

Aber gerade dorthin drängte es den Maler zeit seines Lebens immer wieder. Seine keineswegs unerwiderte Liebe zum Kino beruhte auf einer Reihe höchst fruchtbarer Missverständnisse. Dalí war fasziniert von der Sachlichkeit, dem Realismus des frühen Kinos, von seiner Gabe, das Alltägliche wundersam erscheinen zu lassen. Er schätzte die Unmittelbarkeit und Konkretion, die die (Traum-)Wirklichkeit auf der Leinwand gewinnt. Spuren filmischer Einflüsse scheinen mühelos auffindbar in seiner Malerei. Seine Anordnung von Figuren und Landschaften, die Ausrichtung auf die Horizontlinie schaffen zwar ein ganz anderes Raumgefühl als das Kino. Und dass bei ihm vertikale Formen den Betrachter animieren, den Blick wie den einer Kamera an ihnen emporschwenken zu lassen, ist eine reizvolle, aber keineswegs zwingende Interpretation. Aber seine Liebe zu Chaplin und Keaton mag sich in der Vielzahl tragischer Gags niedergeschlagen haben, die er in seine Filme und Gemälde einbaute. Das Motiv des klaffenden Abgrunds, das wiederholt in seinen Bildern auftaucht, könnte wiederum ein fernes Echo von Harold Lloyds atemraubenden Klettereien an Wolkenkratzerfassaden sein.





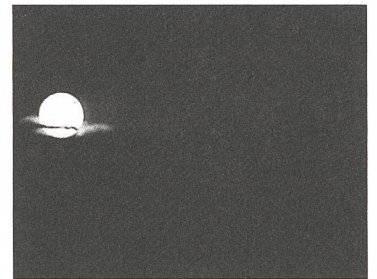
Spellbound (1945) Regie: Alfred Hitchcock, Traumsequenz



L'âge d'or (1930) Regie: Luis Buñuel



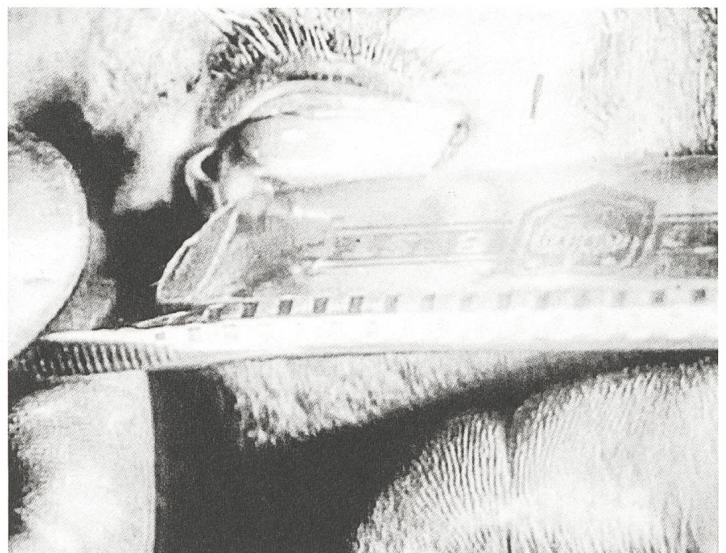
Spellbound (1945) Regie: Alfred Hitchcock, Traumsequenz



L'âge d'or (1930) Regie: Luis Buñuel



Spellbound (1945) Regie: Alfred Hitchcock, Traumsequenz



L'âge d'or (1930) Regie: Luis Buñuel





© Courtesy of the artist, Marian Goodman Gallery, Frith Street Gallery; Foto: Studio Hans Wilschut

Film (2011) Tacita Dean, Ausstellungsansicht «Celluloid», Eye Filmmuseum 2016, Amsterdam



(INTERIOR OF SET WITH  
ACTRESS & ACTOR)  
FAUST

Hold It.

(FAUST'S TRACKER IS BEEPING,  
AND SMALL LIGHT FLASHES)

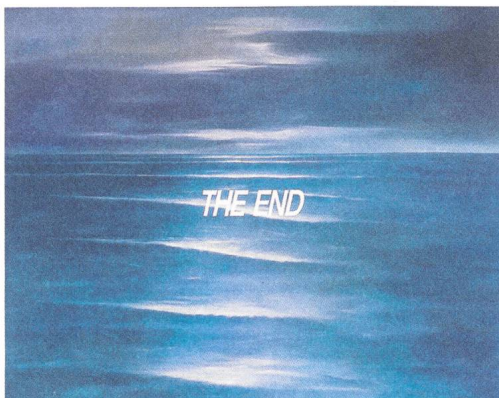
FAUST (CONT'D)

I've got something.

SAM walks over to the table  
to pick up the glass and a  
fallen chair.

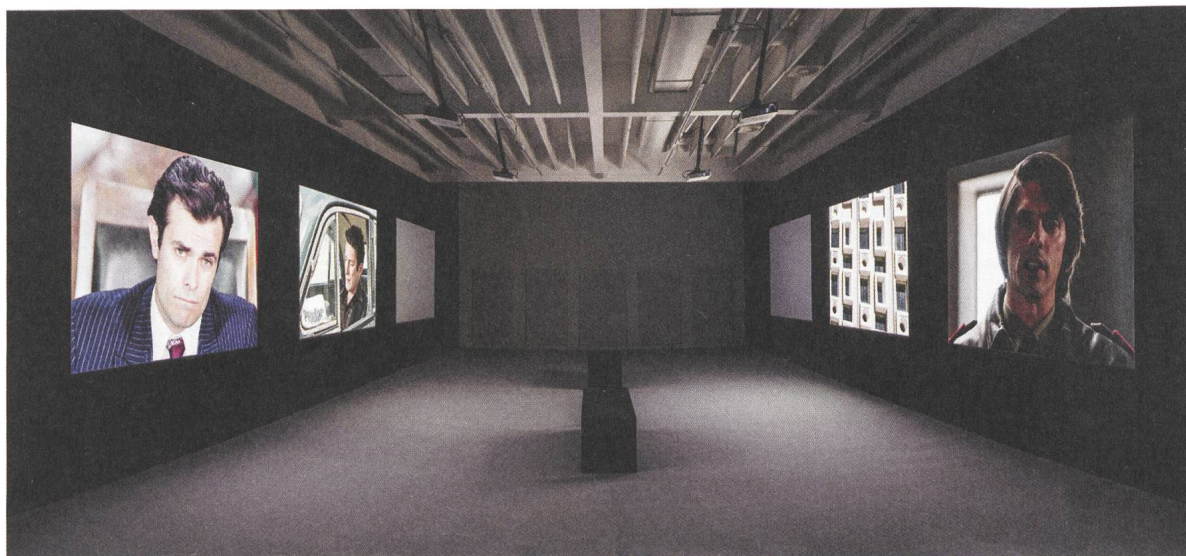
© Courtesy the artist and Marian Goodman Gallery

John Baldessari: Scene ()/Take (): Hold it (2014)  
Varnished inkjet print on canvas with acrylic paint, 270 x 134,1 cm



© Aargauer Kunsthaus, Aarau, Foto: Jörg Müller

Urs Lüthi: The End. Selbstporträt aus «Serie der reinen Hingabe» (1987/88), Acryl auf Leinwand 150 x 200 cm



© Stan Douglas, Courtesy the artist, David Zwirner, New York, Victoria Miro, London

Stan Douglas: «The Secret Agent» (2015), 6-Kanal-Videoprojektion, Ton, 53 Min, 54 Sek.



In Hollywood wurde vor allem die Publicity-Wirkung seiner Mitarbeit geschätzt. Wenige Regisseure nahmen ihn so ernst wie Hitchcock, der ihn 1945 für die Traumsequenzen in *Spellbound* engagierte, weil diese bei Dalí gestochen scharf sind und nicht so verschwommen, wie es die filmischen Konventionen sonst vorsahen. Dalís Handschrift ist in den Szenen unverkennbar, zeigt sich etwa im Motiv des zerschnittenen Auges. Gleichwohl sind die Szenen eine keuschere Version seiner ungezügelten Phantasien. Ihre Funktion in dem psychoanalytischen Thriller widerspricht allerdings dem surrealistischen Ideal der Anfangsjahre: Die Traumbilder durften sich eben gerade nicht offenhalten für eine Vielfalt von Deutungen, ihre Symbolsprache sollte vielmehr entschlüsselbar sein.

Dalí verfolgte eine ganze Reihe nicht realisierter Projekte, darunter einen Film mit den Marx Brothers, dessen Titel noch eine Spur verrückter klingt, als es die der anarchischen Brüder ohnehin schon taten: «Girafes on Horseback Salad». Seine Drehbücher sind von verschmitzter Anschaulichkeit, beispielsweise «The Marriage of Buster Keaton», eine Collage von Gedichten, Skizzen und einem vergeblichen Liebesbrief an die Verlobte des Komikers. Als Blaupause für Filme waren sie denkbar ungeeignet. Sie fungierten als Sprungbrett seiner Phantasie, genügten sich als Geste, als Ausdruck eines schöpferischen Willens schon selbst. Der Kurzfilm *Destino* hingegen, den er zusammen mit Walt Disney konzipierte, darf als eine der grossen unerfüllten Konjunktionen, der tragisch ausgeschlagenen Chancen in die Filmgeschichte eingehen. Seine geplante Struktur weist frappierend Ähnlichkeit mit *Le chien andalou* auf, folgt dem Prinzip der stetigen Verwandlung von Figuren und Ambiente. Er verrät die gemeinsame Faszination an der Metamorphose und lässt zugleich erahnen, weshalb das Projekt damals scheiterte: Dalís Vision einer instabilen, unzuverlässigen Realität war dann doch eine Spur verstörender, als es Disney seinem Publikum zumuten wollte.

Wie zweischneidig Dalís Verhältnis zur Filmmetropole war, belegen seine dort gemalten Porträts. Die Berühmtheiten, die für ihn Modell sassen, wussten, was sie bei der Begegnung mit dem berühmten Exzentriker zu erwarten hatten. Einige Gemälde, etwa vom Studiochef Jack Warner, geben sich ungeniert als Auftragsarbeiten zu erkennen. Dalís Bild von Shirley Temple verrät jedoch einen ungebrochenen satirischen Furor: Ausgerechnet den Inbegriff munterer Unschuld malte er als ein Monstrum von dämonischer Erotik. Auf diesen perfiden Willkürakt wären seine alten Surrealistenfreunde gewiss stolz gewesen.

### Innere und äussere Montage

Im Sommer 2014 liess das Museum Mathildenhöhe in Darmstadt die Bewegung wiederaufleben. Es lud sechs zeitgenössische Künstler beziehungsweise Künstlerkollektive zu einer Neuinterpretation von *L'âge d'or* ein. Die Ausstellung «Der Stachel des Skorpions» verstand sich als *cadavre exquis* – der Untertitel verweist auf das mit hehrem Ernst betriebene Kinderspiel

der Surrealisten, Texte und Bilder nach dem Zufallsprinzip fortzuschreiben. In Aarau ist *Deep Gold* zu sehen, der Beitrag des Berliners Julian Rosefeldt. Der 18-minütige, als atemraubende Plansequenz in der «Berliner Strasse» des Studios Babelsberg gedrehte Schwarzweissfilm taucht tief in die Ikonografie der Weimarer Republik ein und verweist zugleich auf aktuelle Formen zivilen Protests (die Occupy-Wallstreet-Bewegung, die Femen Artists).

Ein männlicher Protagonist, der an Gaston Modot im Film von Buñuel und Dalí erinnert, scheint zu Beginn gleichsam in einem Traum aufzuwachen. Er irrt durch eine bizarre, beklemmende Szenerie, die eine Nachkriegszeit evoziert. Rosefeldt verweist pointiert auf *L'âge d'or* und seine zwei Schöpfer, schafft aber ein passantes auch eine eigenständige Traumwirklichkeit. Es ist eine Welt, die sich entblösst. Sie birgt vor bedrückender Erotik, aufbrechender Gewalt und Verheerung. Der Künstler nähert sich der Vorlage durch einen zweifachen Filter: Er überblendet den seinerzeit skandalträchtigen Film mit dem Bilderfundus ausschweifender Sittenlosigkeit, der gemeinhin mit den wilden Zwanzigern in Berlin assoziiert wird. Zugleich nimmt er den bei Buñuel und Dalí ausgetragenen Widerstreit zwischen Begehren und gesellschaftlicher Konvention mit einer modernen Sensibilität für die Sexualisierung von Alltag und Öffentlichkeit in den Blick.

Das Verhältnis von öffentlichem und privatem Raum ist auch ein konstituierendes Element für die Topografie von Stan Douglas' «The Secret Agent»: Zentrale Schauplätze sind Strassen, ein Nachtclub und ein Kino. Der Kanadier verlegt die Handlung von Conrads Roman in das Lissabon der siebziger Jahre, bettet sie ein in das Klima der Ungewissheit, das auf die Nelkenrevolution folgte. Die politischen Verhältnisse haben sich gegenüber der Vorlage radikal gewandelt: Während des Kalten Kriegs übernimmt die amerikanische Botschaft die Rolle, die die russische bei Conrad spielte. Nun unterstützt sie Anarchie und Terror.

Douglas treibt ein luzides Spiel mit den Motiven des Spionagegenres. Allerdings bezieht er sich nicht explizit, sondern untergründig auf *Sabotage*, Hitchcocks berühmte Adaption des Stoffs. Auch hier gibt es einen Kinosaal, wie ihn der Saboteur Verloc bei Hitchcock betreibt. Einmal ist im Hintergrund ein Blick auf das Plakat zu *L'ultimo tango a Parigi* zu erhaschen, der zur Zeit der iberischen Diktaturen ein sehnsüchtiges und lüsternes Faszinosum für Kinogänger darstellte.

Eine deutlichere ästhetische Referenz als Hitchcocks Film ist *The Boston Strangler* von Richard Fleischer, der erste Kinofilm, der die Multi-Leinwandtechnik einsetzte, die auf der Weltausstellung von Montreal 1967 Furore machte. In Douglas' Installation entspinnt sich ein Dialog zwischen sechs Leinwänden, von denen jeweils mindestens zwei aktiv sind. Sein Film umzingelt den Betrachter. Er montiert die Bilderfolgen gleichsam mit dem eigenen Körper, indem er die Perspektive ständig wechselt. So weit ist das traditionelle Kino noch nicht. Aber es strengt sich an, diesen Vorsprung aufzuholen. Vielleicht liegt seine Zukunft ja in der *Virtual Reality*, die dem Zuschauer ein immersives Erlebnis verspricht. x



52.  
SOLOTHURNER  
FILMTAGE

nominiert 2017

PRIX DU PUBLIC  
Solothurn

Von der Regisseurin von  
«Die Kinder vom Napf»



*Das Mädchen vom  
Änziloch*

AB 9. FEBRUAR IN DEN KINOS

BOURBAKI

HOUDINI

RIFFRAFF