

Stefanie Stallschus

Im Zwischenraum der Bilder

BERLINER SCHRIFTEN
ZUR KUNST

herausgegeben vom

KUNSTHISTORISCHEN INSTITUT DER
FREIEN UNIVERSITÄT BERLIN

2016

Stefanie Stallschus

Im Zwischenraum der Bilder

Der Film als Experimentalfeld der Pop Art

Wilhelm Fink

Umschlagabbildung:
Martial Raysse, Ciné (Detail), 1964. © VG Bild-Kunst Bonn, 2016
© Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, ehemals Sammlung Hahn, Köln

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Zugl. Berlin, Freie Univ., Diss., 2010

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung Einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2016 Wilhelm Fink, Paderborn
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: www.fink.de

Satz: textkommasatz / Andreas Langensiepen
Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Printed in Germany
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5539-0

Inhalt

Vorwort	7
1. Einleitung	9
1.1 »Open Cinema« – Film in der bildenden Kunst der 1960er Jahre . . .	9
1.2 Eingrenzung des Themas	15
1.3 Forschungskontexte	18
1.4 Methodisches Vorgehen	23
2. Die experimentelle Filmpraxis im Kontext der Pop Art	29
2.1 Rezeptionen der Pop Art – zwischen Musealisierung und kultureller Programmatik	29
2.2 Praktiken der Aneignung in der Pop Art	36
2.3 Massenmedien, visuelle Kultur und die Konturierung eines neuen Bildbegriffs in der künstlerischen Praxis	39
3. Eduardo Paolozzis modulare Bildkombinationen	47
3.1 Das Sammeln und Wiederverwenden von Bildern	48
3.2 Von der Collage zum Animationsfilm <i>History of Nothing</i>	58
3.3 Filme und Filmverweise im druckgrafischen Werk	67
3.4 Zusammenfassung	74
4. Das Bild als Mittel der Dekonstruktion bei Bruce Conner	77
4.1 Die Rückseite des Kunstwerks	78
4.2 Visuelle Dekonstruktionen in dem Film <i>A movie</i>	86
4.3 Mediale Inszenierungen als Kunst	94
4.4 Zusammenfassung	98
5. Gianfranco Baruchellos diagrammatische Bilder	101
5.1 Diagrammatische Ordnungen	102
5.2 Subversives Erzählen in dem Film <i>Verifica incerta</i> (<i>Disperse exclamatory phase</i>)	110
5.3 Symbolisches Handeln in den Aktionen	120
5.4 Zusammenfassung	125
6. Räumliche Erweiterungen des Bildes bei Mario Schifano	127
6.1 Die zirkulierenden Bilder der Werbung	128

6.2	Das Projektionsbild als Handlungsraum in der Filmtrilogie	133
6.3	Fernsehlandschaften	148
6.4	Zusammenfassung	155
7.	Die Vergegenwärtigung des Bildes bei Andy Warhol	157
7.1	Präsenz der Wiederholung	159
7.2	Die Produktion von Gesichtern in der Werkgruppe der <i>Most Wanted</i> und <i>Most Beautiful</i>	167
7.3	Erlebnissräume	180
7.4	Zusammenfassung	185
8.	Das Bild als Schauplatz bei Martial Raysse	187
8.1	Szenarien des Konsums und der Werbung	188
8.2	Vom erweiterten Bildraum zur Film- und Videoinstallation	197
8.3	<i>Jésus-Cola</i> als karnevalesker Film	207
8.4	Zusammenfassung	216
9.	Der Film als künstlerisches Experimentalfeld – Resümee	219
9.1	Künstlerische Sondierungen des sozialen Feldes	219
9.2	Die filmische Praxis als angewandte Bildtheorie	224
10.	Anhang	233
11.	Literaturverzeichnis	249
12.	Abbildungsnachweis	263

Vorwort

Bei dieser Veröffentlichung handelt es sich um die überarbeitete Fassung meiner Dissertation, die im Wintersemester 2009 am Fachbereich Geschichts- und Kulturwissenschaft der Freien Universität Berlin angenommen wurde.

Mein erster und besonderer Dank gilt den beiden Gutachtern der Dissertation. Ich danke Professor Dr. Gregor Stemmrich, der die Arbeit als Erstgutachter in zahlreichen Gesprächen und mit konstruktiver Kritik betreut hat. Ich danke außerdem Professor Dr. Hans Ulrich Reck als Zweitgutachter der Arbeit. Der Austausch und die Zusammenarbeit mit ihm haben die Entwicklung der Arbeit wesentlich geprägt und beeinflusst.

Bedanken möchte ich mich außerdem bei allen, die den Forschungsprozess begleitet und das Projekt in unterschiedlichen Arbeitszusammenhängen mit mir diskutiert haben. Zu nennen ist das Doktorandenkolloquium am Kunsthistorischen Institut der Freien Universität Berlin ebenso wie das Doktorandenkolloquium an der Kunsthochschule für Medien Köln. Für die vielen Anregungen und den Rückhalt danke ich meiner Kölner Arbeitsgruppe, insbesondere Katja Hoffmann, Kerstin Schankweiler und Stefanie Zobel.

Ohne die konkrete Unterstützung von verschiedenen Personen und Institutionen wäre die praktische Realisierung der Arbeit unmöglich gewesen. Deshalb möchte ich mich bedanken bei Gianfranco Baruchello, Urs Fries (Kunsthochschule für Medien Köln), Marcello Gianvenuti (Fondazine Schifano), Daniel Hermann (Paolozzi Collection – Scottish National Gallery of Modern Art), Ann-Kristin Maurer (Archiv der Hochschule für Bildende Künste Hamburg), Guy Musker (*Le liens invisibles*), Maren Milder (Kunsthochschule für Medien Köln), Rosemary O'Neill (Parsons The New School for Design New York), Katrina Stokes (The British Film Institute), Carol Gabriele Tribbioli (Fondazione Baruchello), außerdem den Mitarbeiterinnen der Bibliothek an der Kunsthochschule für Medien Köln und den Mitarbeiterinnen der Kunst- und Museumsbibliothek Köln.

Von Herzen bedanken möchte ich mich nicht zuletzt bei meinem Mann, der mir mehr als einmal dabei geholfen hat, wieder Licht ins Dunkel zu bringen.

1. Einleitung

1.1 »Open Cinema« – Film in der bildenden Kunst der 1960er Jahre

1968 feierte die Kunsthalle Bern ihr fünfzigjähriges Bestehen mit einer ungewöhnlichen Ausstellung, die von Harald Szeemann, dem damaligen Leiter der Kunsthalle, kuratiert wurde. Für *12 Environments*, so der Name der Jubiläumsausstellung, verhüllten Christo und Jean Claude in einer aufsehenerregenden Aktion den Art-Déco-Bau der Kunsthalle (Abb. 1.1), eine der ersten Architekturverhüllungen des Künstlerpaares, während in den Ausstellungsräumen verschiedene raumgreifende Installationen von Künstlern und Künstlergruppen aus Europa und den USA gezeigt wurden.¹ Mit dieser Ausrichtung auf das Environment wurde die Ausstellungspraxis selbst thematisiert. Die vertraute Präsentationsform der Museen und Galerien, Kunstobjekte ohne gesellschaftlichen Kontext in neutralen weißen Räumen zu zeigen, wurde in der Jubiläumsschau bewusst vermieden. Szeemann griff damit eine aktuelle Tendenz in der Kunst auf, Alternativen zur modernistischen Ausstellungspraxis des White Cube zu entwickeln.²

Insofern erscheint es nur folgerichtig, dass einer der Räume der Ausstellung zu einem Projektionsraum mit zwei einander gegenüberliegenden Leinwänden umgebaut worden war, in dem verschiedene Filme vorgeführt wurden. Die Präsentation des Mediums Film im Ausstellungsraum widerspricht dem White Cube, da die Lichtprojektion eine Verdunklung des Raumes erfordert und der Klangraum berücksichtigt werden muss, den der Film als audiovisuelles Medium ausbildet. Mit der Aufführung von Filmen im Ausstellungsraum werden also die gewohnten Rezeptionsbedingungen und Rezeptionsräume – der White Cube der Ausstellung ebenso wie die Black Box des Kinos – unterlaufen und produktiv in Frage gestellt.³

Der Projektionsraum mit der besonderen Anordnung der Leinwände geht auf Lutz Mommertz zurück, der dort seinen spezifisch auf die Raumsituation angelegten Experimentalfilm *Rechts/Links* (1968) aufführte.⁴ Dabei war die In-

1 *12 Environments. 50 Jahre Kunsthalle Bern*, Ausst.-Zeitung Kunsthalle Bern 1968.

2 Vgl. Brian O'Doherty, *In der weißen Zelle. Inside the White Cube* [1976], hg. v. Wolfgang Kemp, Berlin 1996, (Internationaler Merve-Diskurs 190).

3 Vgl. Ursula Frohne, »Ausbruch aus der weißen Zelle. Die Freisetzung des Bildes in cinematisierten Räumen«, in: *Black Box. Der Schwarzraum in der Kunst*, hg. v. Ralf Beil, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Bern 2001, Ostfildern-Ruit 2001, S. 51–64.

4 Der Projektionsraum, bekannt unter dem Titel *Zweileinwandkino*, war erstmals auf der documenta 4 (1968) ausgestellt. 2014 präsentierte das imai in Düsseldorf eine restaurierte Fassung der Arbeit, dokumentiert in: *The Invisible Force Behind. Materialität in der Medien-*

stallation der Leinwände und Projektoren im Ausstellungsraum mehr als nur die technische Grundlage zur Aufführung. In der Begleitpublikation zur Ausstellung machte Mommertz den damit verbundenen Anspruch deutlich, indem er schrieb: »Der Raum in der Kunsthalle Bern ist in erster Linie als Objektraum gedacht, in dem eine kinetische Unterhaltungsmaschine als Modell zu sehen ist.«⁵ Auf Grund dieses Modellcharakters des Raumes, der nicht nur der Inszenierung eines einzelnen Kunstwerks diene, wurde er noch mit weiteren Filmen bespielt. Neben den Kurzfilmen von Lutz Mommertz wurden die Filme der Edition Claude Givaudan gezeigt. Darüber hinaus wurde der Raum als ein »Open Cinema« genutzt: Die Besucher konnten während der Dauer der Ausstellung eigene Filme mitbringen und dort vorführen lassen.⁶

Es ist bemerkenswert, dass die Filme der Edition Claude Givaudan nicht nur einen wichtigen Teil des Programm bildeten, sondern zugleich auch käuflich zu erwerben waren (Abb. 1.2).⁷ Die Aktivitäten des Schweizer Verlegers und Galeristen Claude Givaudans sind ein besonders interessantes Beispiel für die neuen und ambitionierten Vermittlungsformen, die in dieser Zeit mit dem Film innerhalb des Kunstkontextes einhergingen. Givaudan entwickelte nämlich ein Vertriebskonzept, das darauf basierte, Filme wie Multiples zu verkaufen. Ähnlich wie die etwas früher gegründete Edition Multiplication d'Art (MAT) in Paris oder der ungefähr zeitgleich operierende Vice Versand von Wolfgang Feelisch in Wuppertal verfolgte er damit das Ziel, die Auflagenobjekte zu moderaten Preisen an ein größeres Publikum zu vermitteln. Der hier abgebildeten Seite aus der Ausstellungszeitung lässt sich entnehmen, welche Filme Givaudan im Angebot hatte. Darunter befanden sich Kurzfilme von Vertretern der französischen Nouvelle Vague, etwa von Eric Rohmer und Jean-Luc Godard, sowie Agitprop-Filme über die Studentenbewegung von Jean-Pierre Prévost. In der Hauptsache aber wurden verschiedene, damals so genannte Künstlerfilme, offeriert: zum Beispiel von den französischen Künstlern Martial Raysse und Charles Matton, dem Italiener Gianfranco Baruchello und dem Niederländer Wim Schippers, die sich jeweils bereits einen Namen als bildende Künstler gemacht hatten.

Aus heutiger Sicht überrascht diese Auswahl, da sie ganz unterschiedliche Gruppen von Filmemachern berücksichtigte und zusammenführte. Es finden sich sowohl narrative als auch dokumentarische Formen, politisch-aktivistische Positionen sind ebenso vertreten wie ästhetisch-medienreflexive Ansätze. Daran zeigt sich, dass die Grenzen zwischen den verschiedenen Filmavantgarden in den 1960er Jahren noch sehr viel fließender waren als im darauf folgenden Jahrzehnt, als Peter Wollen in seinem bekannten Aufsatz das Auseinanderdriften zwischen den zwei

kunst, hg. v. Renate Buschmann/Darija Šimunović. Ausst.-Kat. imai Düsseldorf 2014, Dortmund 2014, S. 50–59.

5 *12 Environments 1968*, wie Anm. 1, o. P. [S. 14].

6 Ebd.

7 Ebd., o. P. [S. 6].

Filmavantgarden feststellte.⁸ Dass es aber neben einer politischen Filmavantgarde, die ganz bewusst eine Öffentlichkeit im kommerziellen Kino suchte (die Nouvelle Vague, der italienische Neorealismus) und einer formalistischen Filmavantgarde, die ein alternatives Produktions- und Vertriebssystem aufbauen wollte (die Experimentalfilmszene), auch noch eine dritte Filmavantgarde gegeben hat, die von bildenden Künstlern geschaffen wurde und damit mehr oder weniger innerhalb des Kunstbetriebes verortet war, scheint im Zuge dieser bipolaren Abgrenzungen mehr und mehr aus dem Blick geraten zu sein. So wurde der »Künstlerfilm«⁹ – also die experimentell angelegten Arbeiten von bildenden Künstlern – mal der einen oder mal der anderen Gruppe zugeschlagen, oft genug aber von beiden Seiten als eine bloße Fortsetzung der bildenden Kunst mit anderen Mitteln abgelehnt.

Im Zusammenhang mit der Edition von Givaudan, der sein besonderes Vertriebskonzept als Galerist entwickelt hatte, lassen sich drei wichtige Aspekte festhalten. Erstens hat es eine Anzahl von Filmen in dieser Zeit gegeben, deren Autor/innen auf Grund ihrer Ausbildung, ihrer hauptsächlichen Tätigkeit und ihres Selbstverständnisses zu den bildenden Künstler/innen gerechnet werden können. Sie selbst erachteten ihre Filme als eigenständige Kunstwerke und bemühten sich folglich darum, diesen Werken auch im Kunstzusammenhang eine Öffentlichkeit zu verschaffen. Zweitens war das Filmschaffen von bildenden Künstler/innen Ende der 1960er Jahre keine Seltenheit mehr. Tatsächlich entstanden in der Nachkriegszeit zahllose Filme im Kunstkontext, so dass es für den Galeristen Givaudan Ende der 1960er überhaupt erst sinnvoll und nahe liegend erscheinen konnte – nachdem er in den Jahren zuvor bereits Skulpturen und Grafiken als Auflagenobjekte angeboten hatte – diesen Filmen einen Markt zu erschließen und sie wie andere reproduzierbare Kunstobjekte zu verkaufen. Und schon in dieser frühen Zeit, dafür ist Ausstellung in der Kunsthalle Bern ein Beispiel, wurden diese Filme als einfache Projektionen oder raumgreifende Installationen im Ausstellungsraum präsentiert. Und drittens wurden alle Filme in der Auswahl Givaudans als »Kunstwerke« gehandelt, unabhängig von der institutionellen Verortung ihrer Autoren als bildende Künstler, als Kinoregisseure oder auch als Fotografen. Allem Anschein nach vertrat Givaudan eine Schnittmenge von filminteressierten Künstler/innen und kunstinteressierten Filmemacher/innen – und spekulierte auf ein entsprechendes Publikum.

Es soll nicht verschwiegen werden, dass diesen Versuchen, den Film im Kunstbetrieb zu platzieren, kein durchschlagender Erfolg beschieden war. Claude Givaudan etwa beließ es bei diesem einen Versuch und setzte den Verkauf von

8 Peter Wollen, »Die zwei Avantgarden« [1975], in: Gregor Stemmerich (Hg.): *Kunst/Kino*, Köln 2001, (Jahresring 48 – Jahrbuch für moderne Kunst), S. 164–176.

9 Andere Bezeichnungen für diese Filme von bildenden Künstlern, die das Phänomen jeweils geringfügig anders akzentuierten, lauteten beispielsweise in Deutschland »bildnerischer Film«, in Frankreich »cinéma des plasticiens«, in Italien »cinema d'artista«. Der Begriff »Künstlerfilm« ist wegen seiner unspezifischen Bedeutung wiederholt kritisiert und abgelehnt worden. Heutzutage wird er zumeist benutzt, um Dokumentar- und Spielfilme über Künstlerinnen und Künstler unter einem Oberbegriff zusammenzufassen.

Filmen als Auflagenobjekte nicht weiter fort. Erst mit der allmählichen Verbreitung der Videotechnik in den folgenden Jahren konnte sich eine Videokunst etablieren, durch die das bewegte Bild Eingang in den Kunstbetrieb gefunden hat. Da sich der Künstlerfilm im Unterschied zur Videokunst noch eines anderen technischen Apparates bediente und damit auch auf ein anderes Dispositiv – nämlich das Kino – verwies, musste er einer späteren Historiografie zwangsläufig als eine rückwärtsgewandte Anomalie bzw. eine Sackgasse in der Entwicklung einer sich etablierenden Medienkunst erscheinen.¹⁰ Trotz der unterschiedlichen Techniken, der Verschiedenartigkeit der Bildprozessierung und der sich daraus ableitenden ästhetischen Differenzen zwischen dem Künstlerfilm und der frühen Videokunst, gibt es phänotypisch jedoch einige Ähnlichkeiten in Bezug auf die Inhalte, die visuellen Ausdrucksformen und Präsentationsweisen. Mit dem größeren zeitlichen Abstand der heutigen Perspektive verstärkt sich der Eindruck, dass sich mit dem Künstlerfilm in der Nachkriegszeit etwas auf Seiten der Künstler und des Publikums vorbereitete, dass sich erst mit der Videokunst auch institutionell realisierte.

Das führt zu der Frage, was die Kunst überhaupt in dieser Zeit vom Film wollte, oder genauer, warum der Film in der Nachkriegszeit als Medium so interessant wurde. Auch in dieser Hinsicht ist die Ausstellung *12 Environments* ein aufschlussreiches Beispiel. Dass der Projektionsraum als Modellfall einer »Unterhaltungsmaschine« angekündigt wurde, verweist auf eine Auseinandersetzung mit den Massenmedien und ihrer Funktion innerhalb der Gesellschaft, die in verschiedensten künstlerischen Kreisen dieser Zeit als Thema virulent war. Guy Debords situationistische Kritik an den ideologischen Aspekten der Unterhaltung, an der Passivität der Zuschauer, an der Entfremdung im Zuge einer allgegenwärtigen Inszenierung der Wirklichkeit¹¹ ist nur eine besonders prononcierte Stellungnahme in den Debatten, die mit der Einführung des Fernsehens neuen Auftrieb erhielten. Der Projektionsraum der Berner Ausstellung entwickelte gegenüber den bekannten gesellschaftlichen Institutionen Kino und Fernsehen ein Gegenmodell, indem es die monolithische Situation der einkanaligen Projektion umging und den Projektionsraum zu einem »Open Cinema« erklärte, für das die Ausstellungsbesucher eigene Filme auswählen, mitbringen und vor einem größeren Publikum aufführen lassen konnten. Die mit dem Environment verbundene Idee, die Ausstellungsbesucher durch die Gestaltung von Erfahrungsräumen, durch eine Vielzahl unterschiedlichster Sinneseindrücke und durch die spielerische Teilnahme konzeptuell in das Kunstwerk zu involvieren, erfuhr in diesem Fall eine Erweiterung. Denn es wurden nicht nur die klassischen Rollenmodelle und Funktionsverteilungen zwischen Produktion, Präsentation und Publikum aufgebrochen, der Ausstellungsbesuch wurde auch zu einem offenen Ereignis der Kommunikation

10 Eine Problematisierung des Verhältnisses von Film- und Videokunst und der vornehmlich auf die Technik rekurrierenden Identitätskonstruktionen findet sich bei Gregor Stemmerich, »Zwischen dem Bild und dem Visuellen«, in: Georg Elben (Hg.): *Videonale 10*, Festival- und Ausst.-Kat. Kunstmuseum Bonn 2005, Köln 2005, S. 37–59.

11 Vgl. Guy Debord, *Die Gesellschaft des Spektakels* [1967], Berlin 1996.

und Interaktion in der Gruppe. Das Publikum konnte »Ausstellungsobjekte« und damit eigene Themen und Statements buchstäblich in den Ausstellungsraum hineinbringen und ihn damit aktiv beeinflussen.

Solche Vorstöße, über die filmische Arbeit andere Rezeptionsformen zu erschließen sowie andere Präsentations- und Kommunikationsformen im Kunstkontext zu entwickeln, stellen einen wichtigen Aspekt dar, aber nicht den einzigen. Jacques Brissot, der in den fünfziger Jahren Filme mit Arman, Gérard Patris und Nikolaus Schöffler realisierte, erklärte sich diese Entwicklung im Kunstkontext folgendermaßen:

Sind die neuen Künstler von den ästhetischen Gegebenheiten der Malerei ermüdet? Wenden sie, die doch Neues um jeden Preis wollen, sich dem Film zu, weil sie die Projektionsfläche für ein noch unentdecktes Gebiet halten? Oder sind sie einfach von der Publikumsmasse fasziniert, von dem Erfolg der Wahrlich-Gewaltigen-Filmindustrie, dem konsumierten Wunder unserer Zeit? Beiläufig all das – es bleibt die Tatsache, daß er die Ausdrucksweise der Gegenwart ist und daß er weder stört noch der Malerei widerspricht.¹²

Der Film als »Ausdrucksweise der Gegenwart« – diese Einschätzung kann man vorerst so stehenlassen, unabhängig von den unterschiedlichen künstlerischen Positionen und Absichten. Aber was genau machte den Film in jener Zeit zu einer »Ausdrucksweise der Gegenwart«? Das ist eine der Ausgangsfragen der vorliegenden Arbeit.

Ohne einer Antwort vorgreifen zu wollen, lässt sich vorerst festhalten, dass im Begriff des »Open Cinema« charakteristisch die Phantasien, Hoffnungen und Wünsche zum Ausdruck kommen, die sich damals in der Kunst mit dem Film verbanden. »Open Cinema«, im Sinne einer Metapher, steht für die Abenteuerlust und die Neugier, mit einem Medium zu arbeiten, das von seiner Geschichte her zwar Verbindungen zur bildenden Kunst unterhält, aber institutionell doch als »das Andere«, das polarisierende Gegenteil gilt. Sich einen Freiraum zwischen den Institutionen zu suchen, bedeutete auch bestimmte Erwartungen und Zwänge hinter zu lassen. Und als audiovisuelles Medium mit einer zeitlichen Dimension bot der Film die Möglichkeit, andere Themen, Produktionsformen und Bildkonzepte zu entdecken und zu erproben.

1.2 Eingrenzung des Themas

Medienkunst und Bewegtbildmedien gehören heute zum Alltag in Ausstellungen und Ausstellungsreihen zur zeitgenössischen Kunst. Die technische Grundlage dafür liefert die digitale Projektionstechnik. Wenn in aktuellen Installationen kinematografische oder videografische Apparate Verwendung finden, dann werden

¹² Arman/Gérard Patris/Jacques Brissot, »Vier Texte über Film und Malerei«, in: *Blätter + Bilder*, Nr. 7, 1960, S. 71–77, hier S. 77.

sie häufig mit einem nostalgischen Beigeschmack wahrgenommen, da sie vom technischen Fortschritt längst überholt worden sind. Vor dem Hintergrund der zunehmenden Bewegtbildinstallationen in den Galerien, den Museen und auch im öffentlichen Raum hat seit den 1990er Jahren die historische Aufarbeitung der Bewegtbildmedien im Kontext der Kunst neuen Auftrieb bekommen. Der jüngsten kunsthistorischen Forschung ist es zu verdanken, dass die Heterogenität des Phänomens, die Vielfalt an Inspirationsquellen und die Diversität der institutionellen Anbindung stärker ins Bewusstsein gerückt ist. Für die Nachkriegszeit, also für den hier interessierenden Zeitraum noch vor der Etablierung der Videokunst, wurden verschiedene Ansätze entwickelt, die sich dem Thema in unterschiedlicher Perspektive annähern und entsprechend andere Akzente in der Auswahl der Gegenstände und ihrer Kontextualisierung setzen. Um zu verdeutlichen, welche Schwerpunkte demgegenüber die vorliegende Arbeit wählen wird, sollen drei Beispiele – eine Monografie und zwei Ausstellungen – kurz vorgestellt werden.

Thomas Dreher beschäftigt sich in einer Monografie mit der Entwicklung der Performance seit 1945 und bezieht dafür auch Fluxus-Aktionen und Happenings in seine Analyse ein.¹³ Da er die Performance als eine genuin intermediale Kunstform auffasst, erschließt der Autor in diesem Zusammenhang eine Vielzahl von Aufführungen, in denen Film- oder Videoprojektionen ein zusätzliches Element zur Ausgestaltung einer Szenerie darstellten: Körper, Objekte, Worte, Musik und Projektionen werden in den Aktionen konzeptionell zu einem intermedialen Ereignis zusammengeführt. Drehers Überblickswerk zeigt, dass der Film nicht nur für die Dokumentation der Performances eine wichtige Rolle spielte, sondern auch innerhalb der Aufführungen; und dass neben dem klassischen Ausstellungsraum andere Orte, wie Konzerthallen, Theaterbühnen und öffentliche Räume, an Bedeutung gewannen.

Im Katalog einer von Chrissie Iles kuratierten Ausstellung über das Projektionsbild werden ebenfalls zahlreiche filmischen Arbeiten der 1960er Jahre behandelt.¹⁴ In der Auswahl der Exponate wurde die Rolle des projizierten Bildes – wozu auch Diaprojektionen und die Holographie zählten – bei der Erkundung, Extension und Transformation des physischen Raumes bis hin zur Virtualisierung räumlicher Konzepte betont. Das projizierte Bild erscheint unter diesem Blickwinkel als ein progressives Instrument der skulpturalen Gestaltung, eine Fortsetzung der Raumgestaltung mit anderen Mitteln. Der Bezugspunkt für die behandelten Filme war also die Gattung der Skulptur und ihre erweiterte Form, die Installation.

Dagegen thematisierte eine von Matthias Michalka kuratierte Ausstellung unter dem Titel *X-Screen* filmische Performances und Installationen der 1960er

13 Thomas Dreher, *Performance Art nach 1945. Aktionstheater und Intermedia*, München 2001, (Das Problempotential der Nachkriegsavantgarden. Grenzgänge in Literatur, Kunst und Medien 3).

14 *Into the Light. The Projected Image in American Art 1964–1977*, hg. v. Chrissie Iles, Ausst.-Kat. Whitney Museum of American Art 2001/02, New York 2001.

Jahre unter dem Gesichtspunkt einer Erweiterung der Projektionsfläche.¹⁵ Die Ausstellung bezog sich auf den Begriff des »Expanded Cinema«, der früh von der Kunstkritik in Umlauf gebracht wurde, um eine künstlerische Erweiterung des Projektionsfeldes, der technischen Apparatur, des Illusions- und Rezeptionsraumes zu beschreiben. Als Referenz dieser Erweiterung diente also das konventionelle Kino. Mit der Auswahl der Exponate für die Ausstellung wurde gezeigt, dass diese filmischen Experimente Teil an einer Kritik des Visuellen hatten, wie sie künstlerisch und theoretisch in diesen Jahren formuliert wurde. Die explizit institutions- und medienkritischen Aktionen zielten auf eine Verfremdung definierter sozialer Räume, weshalb der künstlerischen Intervention an einem konkreten Ort gegenüber dem sterilen Ausstellungsraum der Vorzug gegeben wurde.

Unabhängig davon, ob nun die Performance, die Skulptur oder das Kino als Referenzpunkte gesetzt werden: In jedem der drei genannten Forschungsansätze wird die künstlerische Verwendung des Films als ein Mittel der Erweiterung aufgefasst. Entweder als ein Mittel in der Herausbildung einer neuen Kunstform (Performance) oder als ein Mittel der Weiterentwicklung einer bereits vorhandenen Kunstgattung (Skulptur) oder als Mittel der Transformation eines medialen Dispositives (Kino).

In Ergänzung dieser Ansätze wird die vorliegende Arbeit andere Referenzpunkte setzen, um die historische Aufarbeitung dieses Bereichs der (Medien-)Kunstgeschichte anzureichern und methodisch weiterzuentwickeln. Bei der Durchsicht des Programms der Edition Claude Givaudan, um auf das anfängliche Beispiel noch einmal zurückzukommen, fällt auf, dass viele der genannten Filmemacher, wie Gianfranco Baruchello, Erró, Jacques Monory oder Martial Raysse, zu den Vertretern der neuen realistischen Tendenzen in der Kunst der Nachkriegszeit gehörten. Dieser neue Realismus wird – trotz der unterschiedlichen Ausprägung in den USA und in Europa – mittlerweile unter dem Sammelbegriff der Pop Art zusammengefasst. Mit der Pop Art verbindet sich eine Revolutionierung des Kunstbegriffs, die auf einer Auseinandersetzung mit der populären Kultur der Gegenwart und insbesondere mit den Bildern der Massenmedien beruhte. Doch Filme im Kontext der Pop Art?

Bislang hat das Medium Film in der kunsthistorischen Forschung zur Pop Art nur wenig Beachtung gefunden. Das filmische Werk von Andy Warhol beispielsweise, das von der Quantität enorm gewesen ist und international stark rezipiert wurde, wurde lange Zeit eher von der Filmwissenschaft aufgearbeitet, während es von Seiten der Kunstgeschichte als Appendix betrachtet wurde. Und die Kluft zwischen kunst- und filmhistorischen Interessen ist in vielen Ausstellungen und Katalogen über Warhol immer noch präsent. Das mag auch damit zusammenhängen, dass die filmischen Arbeiten in der Regel nicht in den Museen gesammelt worden sind. Begreift man die Pop Art jedoch als eine programmatische künst-

15 *X-Screen. Filmische Installationen und Aktionen der Sechziger- und Siebzigerjahre*, hg. v. Matthias Michalka, Ausst.-Kat. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien 2003/04, Köln 2003.

lerische Bewegung in Auseinandersetzung mit der visuellen Kultur der Massenmedien, dann scheint es nur nahe liegend, genauer die (technischen) Produktionsmittel und Produktionskontexte in den Blick zu nehmen, die über die traditionellen Gattungen und Ausdrucksformen, wie Malerei und Skulptur, hinausweisen.

Die vorliegende Untersuchung widmet sich den Experimentalfilmen von europäischen und amerikanischen Künstlern der Pop Art in dem Zeitraum von Mitte der fünfziger Jahre bis Ausgang der sechziger Jahre. Diese zeitliche Eingrenzung orientiert sich in erster Linie an der künstlerischen Praxis, das heißt an der Entstehungszeit der Filme im Kontext der Pop Art-Bewegung. Zudem trägt sie den Veränderungen Rechnung, die sich mit der Verbreitung der Videotechnik in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre vollziehen. Es ist nicht so, dass die neue Videotechnik die Arbeit mit Film vollkommen verdrängen würde. Nur wenige der hier diskutierten Künstler steigen ganz auf diese neue Technik um, die meisten arbeiten je nach Anliegen und Produktionsmöglichkeiten mit Film und mit Video. Aber der historische Kontext und der Diskurs um die Bewegtbildmedien in der Kunst verändert sich mit dem Aufkommen einer als eigenständig betrachteten Videokunst doch so erheblich, dass an diesem Punkt ein neuer historischer Abschnitt anzusetzen sinnvoll erscheint.

Ein wichtiges Anliegen der Arbeit besteht darin, diese Filme – von denen einige heute kaum noch zugänglich oder bestenfalls einem spezialisierten Fachpublikum bekannt sind – aus den Archiven zu holen, in einen Zusammenhang zu stellen und sie damit für die kunsthistorische Forschung zu erschließen. In einem weiterführenden Sinne zielt die Untersuchung darauf, die inhaltlichen Gründe herauszuarbeiten, welche die Künstler dazu motivierten, im Kontext der Pop Art mit dem Medium Film zu experimentieren. Dabei wird kein Anspruch auf Vollständigkeit erhoben, sondern eine exemplarische Auswahl getroffen. Die Arbeit beschränkt sich im Folgenden auf Filme von Eduardo Paolozzi, Bruce Conner, Gianfranco Baruchello, Mario Schifano, Andy Warhol und Martial Raysse, an denen die individuellen Motive für die Arbeit mit dem Film, die künstlerischen Verfahren und die Themen der filmischen Arbeiten aufgezeigt werden sollen. Da die Pop Art und die Arbeit mit dem Film in deren Umkreis gleichzeitig in verschiedenen Ländern entstanden ist und von den internationalen Kontakten der Beteiligten entscheidend geprägt wurde, wird ganz bewusst keine nationale Perspektive eingenommen. Im Gegenteil gilt das Interesse ausdrücklich der Vielfalt der Ansätze, die trotz der Unterschiede bisweilen erstaunliche Parallelen aufweisen.

1.3 Forschungskontexte

Eine ausführliche Auseinandersetzung mit dem Forschungsstand zur Pop Art erfolgt gesondert im nächsten Kapitel. An dieser Stelle sollen Forschungskontexte und theoretische Perspektiven dargestellt werden, die darüber hinaus für die Durchführung der Untersuchung relevant sind. Auch wenn die Arbeit sich disziplinar in der Kunstgeschichte verortet, schließt sie in vielerlei Hinsicht an For-

schungsdiskussionen der Kunst- und der Medienwissenschaften an. Auf Grund der interdisziplinären Referenzen beansprucht die folgende Darstellung keine Vollständigkeit, sondern zielt stärker auf eine inhaltliche Konturierung des Themas.

Film und Kunst

Obwohl es in der Kunstgeschichte schon früh prominente Fürsprecher der Filmkunst gegeben hat,¹⁶ blieben kunsthistorische Untersuchungen von Bewegtbildmedien eher eine Ausnahme. An der in den 1970er Jahren sich herausbildenden Medienwissenschaft scheint die Kunstpädagogik Anteil genommen zu haben,¹⁷ aber weniger die akademische Kunstgeschichte. Erst mit der Videokunst, deren künstlerischer Anspruch eindeutig war, wuchs das Interesse von Seiten der Kunstgeschichte. Mittlerweile sind die künstlerisch genutzten Bewegtbildmedien ein wichtiger interdisziplinärer Forschungsbereich geworden, an dem sich auch die Kunstgeschichte an den Universitäten beteiligt.

Dennoch beginnt die erste Phase der historischen Aufarbeitung der künstlerischen Nutzung des Films bereits in den 1970er Jahren. Es sind vor allem die beteiligten Künstler/innen oder Kurator/innen, denen an einem orientierenden Überblick gelegen war.¹⁸ Dabei spielten die Rückbezüge zu den frühen Filmavantgarden in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine wichtige Rolle, erfüllten sie doch die Funktion einer legitimierenden Genealogie.

Eine zweite Phase setzt um 1990 ein, in der es international zu einer ganzen Reihe von großen Ausstellungsprojekten kam, die das Kino als eine wichtige Inspirationsquelle für Werke der bildenden Kunst feierten. Eine Vorreiterrolle übernahmen französische Ausstellungsprojekte,¹⁹ denen Ausstellungen in den USA und in Europa folgten.²⁰ Diese Ausstellungsprojekte widmeten sich zeitgenössischen

16 Rudolf Arnheim, *Film als Kunst*, Berlin 1932; Erwin Panofsky, »On Movies«, in: *Princeton University. Department of Art and Archaeology. Bulletin*, Juni 1936, S. 5–15; Ernst H. Gombrich, »Moment and Movement in Art«, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Bd. 27, 1964, S. 293–306.

17 Joachim Paech, »Medienwissenschaften in Deutschland (West) in den 1970er Jahren. Ein Erfahrungsbericht«, in: Claus Pias (Hg.), *Was waren Medien?*, Zürich 2010, S. 31–55, hier S. 47–48.

18 Zentral im deutschsprachigen Raum: *Prospect 71: Projection*, hg. v. Konrad Fischer/Jürgen Harten, Ausst.-Kat. Städtische Kunsthalle Düsseldorf 1971; Hans Scheufl/Ernst Schmidt, *Eine Subgeschichte des Films. Lexikon des Avantgarde-, Experimental- und Undergroundfilms*, 2 Bde., Frankfurt am Main 1974, (es 471); *Film als Film. 1910 bis heute. Vom Animationsfilm der 20er Jahre zum Filmenvironment der 70er Jahre*, hg. v. Birgit Hein/Wulf Herzogenrath, Ausst.-Kat. Kunstverein Köln u. a. 1977, Stuttgart 1977.

19 Vgl. *Peinture Cinéma Peinture*, hg. v. Germain Viatte, Ausst.-Kat. Centre de la Vieille Charité Marseille, Paris 1989; *Passages de l'image*, hg. v. Raymond Bellour u. a., Ausst.-Kat. Musée national d'art moderne Paris u. a. 1990, Paris 1990; *L'art du mouvement. Collection cinématographique du Musée national d'art moderne 1919–1996*, hg. v. Jean-Michel Bouhours, Ausst.-Kat. Centre Georges Pompidou Paris 1996.

20 *Art and film since 1945. Hall of Mirrors*, hg. v. Kerry Brougher/Russell Ferguson, Ausst.-Kat. Museum of Contemporary Art Los Angeles u. a. 1996, New York 1996; *Spellbound. Art and Film*, hg. v. Philip Dodd, Ausst.-Kat. Hayward Gallery London 1996; *Cinéma Cinéma. Con-*

Film- und Videoinstallationen, versuchten aber teilweise auch eine umfassendere historische Aufarbeitung zu leisten. Die Ursachen für dieses neu erwachte Interesse lagen in der Digitalisierung. Denn erst die digitalen Verfahren ermöglichten größere und bessere Projektionen und legten damit die technische Grundlage für den Boom an Filminstallationen im Ausstellungsraum.²¹ Umgekehrt schien auch das Kino durch die Digitalisierung in eine Krise geraten sein, die zur künstlerischen und kuratorischen Rückschau auf das Kino als symbolisch-kulturelle Form animierte.²²

Seit 2000 sind nicht nur zahlreiche weitere Ausstellungen zum Thema ausgerichtet worden, sondern auch kunsthistorische Publikationen in großer Zahl entstanden. Der Zugriff auf das Thema ist zunehmend spezialisierter den historischen Phänomenen in ihrer Vielfalt gewidmet, so dass man von einer dritten Phase der Konsolidierung des Themas in der Forschung ausgehen kann. Da eine Aufzählung den Rahmen sprengen würde, sei neben einigen Überblickswerken²³ auf neue Schwerpunkte hingewiesen, die sich den kinematografischen Räumen²⁴ oder den institutionellen Kontexten²⁵ widmen.

Trotz dieser fortschreitenden wissenschaftlichen Aufarbeitung lassen sich immer noch deutlich zeitliche und regionale Lücken erkennen. Die vorliegende Arbeit will diese historischen Aufarbeitungen ergänzen, indem sie sich auf einen bestimmten Zeitraum fokussiert und speziell Filme der 1950er und 1960er Jahre in Verbindung zur Pop Art untersucht. Dies begründet sich durch die Beobachtung, dass in diesem Zeitraum vergleichsweise viele Filme im Bereich der Kunst entstehen, diese Zeit also als eine Hochphase der Filmproduktion in der Kunst angesehen werden kann. Mit der Beschränkung auf den Zusammenhang zur Pop Art wird sich deutlicher das spezielle Interesse am Film von Seiten der Kunst herausarbeiten lassen, dass sich von dem der frühen Avantgarden, der Videokunst oder der Installationskunst unterscheidet.

Im weiteren Vorgehen der Arbeiten werden einige sehr bekannte Filme analysiert, etwa von Andy Warhol, aber auch andere, international kaum wahrgenommene Filme, wie etwa von Mario Schifano oder Martial Raysse, die damit der

temporary Art and the Cinematic Experience, Ausst.-Kat. Stedelijk Van Abbemuseum Eindhoven, Rotterdam 1999; *Moving Images. Film-Reflexion in der Kunst*, Ausst.-Kat. Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig 1999; *Black Box. Der Sprachraum in der Kunst*, hg. v. Ralf Beil, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Bern 2001, Ostfildern-Ruit 2001.

21 Lars Henrik Gass, *Film und Kunst nach dem Kino*, Hamburg 2012, S. 88.

22 Ian White u. a., »Does the Museum Fail? Podium Discussion at the 53rd International Short Film Festivals Oberhausen«, in: Mike Sperlinger/Ian White: *Kinomuseum. Towards an Artists' Cinema*, Köln 2008, S. 115–156, S. 128.

23 Vgl. z. B. Gregor Stemmerich (Hg.), *Kunst/Kino*, Köln 2001, (*Jahresring 48 – Jahrbuch für moderne Kunst*); Heinz Peter Schwerfel, *Kino und Kunst. Eine Liebesgeschichte*, Köln 2003; Tanya Leighton (Hg.), *Art and the Moving Image. A Critical Reader*, London 2008.

24 Ursula Frohne/Lilian Haberer (Hg.), *Kinematographische Räume. Installationsästhetik in Film und Kunst*, München 2012; Regine Prange/Henning Engelke/Ralf Michael Fischer, *Film als Raumkunst. Historische Perspektiven und aktuelle Methoden*, Marburg 2012.

25 Maeve Connolly, *The Place of Artists' Cinema. Space, Site and Screen*, Bristol/Chicago 2009.

weiteren Forschung zugänglich gemacht werden sollen. Die fehlende Rezeption und Aufarbeitung ist teilweise auch die Folge der schlechten Erreichbarkeit dieser Filme, die sich selten in öffentlichen Museen oder Archiven befinden, sondern bei den Künstlern oder deren Nachlassverwaltern nachgefragt werden müssen.

Intermedialität

Da die Filme im Kontext eines bildnerischen Werkes entstanden sind und die vorliegende Arbeit das Augenmerk speziell auf die Zusammenhänge zwischen den bildkünstlerischen und den filmischen Arbeiten legt, stellt ein weiteres wichtiges Forschungsfeld die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den Beziehungen zwischen den Künsten in Form von Differenzen und Ähnlichkeiten ihrer medialen Bedingtheit und ihre zunehmende Hybridisierung im 20. Jahrhundert dar. Obwohl in der vorliegenden Arbeit die unmittelbare Beziehung zwischen den Filmen und anderen künstlerischen Arbeiten durch die Praxis der jeweiligen Künstler, also die Figur des Autors, nahe gelegt ist, würde es die künstlerischen Intentionen und das Spezifische der Arbeitsweise verfehlen, das Verhältnis im Sinne einer »Doppelbegabung« zu erklären,²⁶ da es weniger auf handwerkliche Perfektion sondern auf den unkonventionellen Gebrauch der Medientechnik ankommt. Die Aneignung von Inhalten, Gestaltungsmitteln und Techniken der Massenmedien, welche die künstlerische Praxis der Pop Art charakterisiert, zeichnet sich gerade durch ein strategisches Operieren zwischen den Medien aus, die eine Verfremdung überhaupt erst möglich werden lässt. Insofern schließt die Arbeit an die Intermedialitätsforschung an.

Der Begriff der Intermedialität lässt sich bis in die Kunst der 1960er Jahre zurückverfolgen,²⁷ geht als wissenschaftliche Idee aber auf die strukturalistische Forschung zur Intertextualität, ebenfalls in den 1960er Jahren, zurück.²⁸ In der Forschung wird er als »umbrella term« gewertet, dessen Vorteil nicht in der Differenzierung sondern in der Zusammenschau von Phänomenen liegt.²⁹ Die breite Definition des Begriffs umfasst nicht nur die synthetische Verschmelzung mehrerer Medien, sondern auch die Reformulierungen formaler Verfahren in verschiedenen Medien sowie die Re-Repräsentation eines Mediums in einem anderen.³⁰ Für die hier analysierte künstlerischen Arbeiten und Verfahren spielen alle drei Aspekte der Intermedialität eine wichtige Rolle.

26 Vgl. zu einem solchen Ansatz beispielsweise Herbert Günther, *Künstlerische Doppelbegabungen. Mit 125 meist erstveröffentl. Abb. nach Werken deutschsprachiger Künstler vom 16. bis ins 20. Jahrhundert*, München 1938.

27 Dick Higgins, »Intermedia«. Something Else Newsletter« [1965], wiederabgedruckt mit einem Zusatz von Hannah Higgins in: *Leonardo*, Bd. 34, Nr.1, 2001, S. 49–54.

28 Thomas Bein, »Intertextualität«, in: Gerhard Lauer/Christine Ruhrberg (Hg.), *Lexikon Literaturwissenschaft. Hundert Grundbegriffe*, Stuttgart 2011, S. 134–137.

29 Irina O. Rajewsky, *Intermedialität*, Tübingen u. a. 2002, (UTB: Medien- und Kommunikationswissenschaft 2261), S. 12.

30 Vgl. Jens Schröter, »Intermedialität«, in: *montage|av. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, S. 129–154, Jhg. 7, Heft 2/1998.

Weil das Phänomen der Intermedialität im 20. Jahrhundert so zentral für die bildende Kunst gewesen ist, entstand eine langanhaltende Debatte um Medienspezifität und die Überschreitung von medialen oder gattungsspezifischen Grenzen, die auch als Gegensatz zwischen modernistischen und postmodernen Positionen gedeutet wurde.³¹ Eine Neubewertung und Relativierung dieses vermeintlichen Antagonismus hat Juliane Rebentisch mit ihrer Studie zur Installationskunst vorgenommen.³² In der Medienkunstgeschichte ist der Begriff von großer Bedeutung, weil er zahlreiche produktive Anwendungen angestoßen hat vor allem in Hinblick auf das Werk bestimmter Autoren oder Kunstbewegungen.³³ Eine geringfügig andere Akzentuierung in der Perspektive erfolgt durch Forschungsarbeiten, die von einer Erweiterung oder Entgrenzung von Künsten bzw. Medien ausgehen.³⁴ Im Unterschied dazu liegt der Fokus der vorliegenden Arbeit auf dem Medienwechsel als künstlerischer Strategie.

Bildwissenschaft

Das dritte Forschungsfeld, in dem sich die Arbeit bewegt, sind bildwissenschaftliche Forschungen, die wissenschaftshistorisch an die Konzepte der visuellen Kommunikationsforschung und der amerikanischen Visual Culture Studies anknüpfen. Der Bezug zu den Bildwissenschaften liegt im Gegenstand selbst begründet, erlaubt es doch der wertneutralere Begriff des Bildes – im Unterschied zum Kunstwerk –, eine Brücke zwischen den Künsten und den Massenmedien zu schlagen.³⁵ Das (kunst-)wissenschaftliche Interesse an einer solchen wertneutralen Zugangsweise zu den Gegenständen war wesentlich beeinflusst durch die Kunstentwicklung der Nachkriegszeit mit Pop Art, Happening und Fluxus, Performance, Environment usw.³⁶ Unter anderem in der Pop Art selbst also bildet sich dieses neue Verständnis vom Bild als einer Vergleichskategorie heraus, durch welche sich Austauschprozesse zwischen dem Kunstwerk und visuellen Erscheinungen der Populärkultur in Gang

31 Zentral dafür die Arbeiten von Greenberg, der sich selbst dezidiert als Verteidiger des Modernismus verstanden wissen wollte, vgl. Clement Greenberg, *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*, hg. v. Karlheinz Lüdeking, Amsterdam/Dresden 1997. Zur postmodernen Kritik an Greenberg vgl. Caroline A. Jones, *Eyesight Alone. Clement Greenberg's Modernism and the Bureaucratization of the Senses*, Chicago 2006.

32 Juliane Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, Frankfurt am Main 2003, (es 2318), bes. S. 14 ff. und 84 ff., allgemein S. 79–231.

33 Vgl. beispielsweise Yvonne Spielmann, *Intermedialität. Das System Peter Greenaway*, München 1997; Anne Hoormann, *Lichtspiele. Zur Medienreflexion der Avantgarde in der Weimarer Republik*, München 2003.

34 Rosalind Krauss, »Skulptur im erweiterten Feld« [1979], in: dies., *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne*, Amsterdam/Dresden 2000, S. 331–346; Rosalind Krauss, »A voyage on the North Sea«. *Art in the Age of the Post-Medium Condition*, London 1999; Ruth Reiche u. a. (Hg.), *Transformationen in den Künsten. Grenzen und Entgrenzung in bildender Kunst, Film, Theater und Musik*, Bielefeld 2011.

35 Jutta Held/Norbert Schneider, *Grundzüge der Kunstwissenschaft. Gegenstandsbereiche – Institutionen – Problemfelder*, Köln/Weimar/Wien 2007, S. 492.

36 Ebd., S. 489 f.

setzen lassen. Das nächste Kapitel wird diese Frage aufgreifen und diskutieren, um einen Beitrag zur Historisierung der Bildwissenschaften zu leisten.

Doch sind durch das interdisziplinäre Projekt einer allgemeinen Bildwissenschaft, das für die theoretische und methodische Erneuerung der Kunstgeschichte so bedeutsam geworden ist, neue Forschungsarbeiten entstanden, die für die vorliegende Arbeit Relevanz besitzen. Dazu gehören speziell solche Ansätze, die den Bildbegriff auf die Bewegtbildmedien anwenden und ihn auf die Kategorie der Zeit hin erweitern. Eine einflussreiche philosophisch-ästhetische Argumentation zur Analyse des Kinos als ein Bildmedium entwickelt Gilles Deleuze, in der er die veränderte Auffassung von Zeit, Raum und Bewegung durch das Kino beschreibt und die Hauptkategorien des Bewegungs- und des Zeit-Bildes mit verschiedenen Unterkategorien einführt.³⁷ Bildwissenschaftliche Untersuchungen von Bewegtbildmedien sind in jüngerer Zeit sowohl von Seiten der Kunstgeschichte³⁸ als auch von Seiten Medienwissenschaft vorgestellt worden.³⁹ Die vorliegende Arbeit wird daran anschließen, um die intermediären Bezüge zwischen bildkünstlerischen und filmischen Arbeiten näher beschreiben zu können. Dabei wird zu klären sein, inwieweit sich in den vorgestellten Arbeiten bereits ein erweiterter Bildbegriff abzeichnet.

1.4 Methodisches Vorgehen

Eine wichtige Voraussetzung für die Gliederung und das methodische Vorgehen in der vorliegenden Arbeit ist die These, dass es zum Verständnis der ausgewählten Filme beiträgt, sie im Kontext des bildkünstlerischen Werks der jeweiligen Künstler zu betrachten. Es werden also zeitlich vorausgehende und nachfolgende Werkgruppen vorgestellt, darunter Gemälde, Grafiken, Objekte, Installationen u. a. m. Durch einen derart erweiterten Zugriff treten künstlerische Problemstellungen, die zur Einordnung der Filme beitragen, deutlicher hervor.

Die Begründung durch die künstlerische Autorschaft, die diesem Vorgehen letztlich zugrunde liegt, ist nicht ganz unproblematisch, wird dadurch doch die Person des Künstlers sehr stark in den Vordergrund gerückt, obwohl das Konzept einer autonomen schöpferischen Subjektivität in den 1960er Jahren stark kritisiert wurde. Insbesondere die Filme waren eine Strategie diesen Mythos zu unterlaufen, da sie fast immer als Gemeinschaftsarbeiten entstanden. Vor allem aus pragmatischen Gründen wird die Autorschaft als Ordnungskategorie beibehalten,

37 Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, [1983], Frankfurt am Main 1997, (stw 1288); Ders., *Das Zeit-Bild. Kino 2* [1985], Frankfurt am Main 1997, (stw 1289).

38 Thomas Hensel/Klaus Krüger/Tanja Michalsky (Hg.), *Das bewegte Bild. Film und Kunst*, München 2006; Christian Spies, *Die Trägheit des Bildes. Bildlichkeit und Zeit zwischen Malerei und Video*, München 2008.

39 Thomas Koebner/Thomas Meder (Hg.), *Bildtheorie und Film*, München 2006, (Edition Text und Kritik).

wobei weniger mit einer vorausgehenden schöpferischen Idee, sondern mit Kontinuitäten in den künstlerischen Methoden und Arbeitsweisen argumentiert wird.

Es ist aber nicht die Autorschaft allein, die es rechtfertigt von einem Kontinuum der Problemformulierung in verschiedenen künstlerischen Medien auszugehen. Signifikante Verbindungen ergeben sich aus den Arbeiten heraus, die korrespondierende Formen und Inhalte aufweisen. In einigen Fällen handelt es sich um sehr konkrete und nahe Verbindungen, etwa wenn Eduardo Paolozzi seine Papiercollagen für einen Film und für ein Künstlerbuch verwendete. In anderen Fällen sind es allgemeinere Kongruenzen, die auf spezifischen Formbildungsprozessen beruhen, etwa in den diagrammatischen Bildsystemen Gianfranco Baruchellos. Bei solchen Kontextualisierungen von Bildern durch Bilder, von Werken durch Werke sollen gleichermaßen Ähnlichkeiten und Differenzen zwischen den unterschiedlichen Medien expliziert werden. Insbesondere die unterschiedlichen Gebrauchsweisen der Medien und ihre unterschiedlichen Öffentlichkeiten gilt es dabei im Blick zu behalten.

Die Auswahl und Gruppierung von künstlerischen Arbeiten führt methodisch zu der Frage, nach welchen Kriterien überhaupt geordnet und klassifiziert wird. Die hier vorgeschlagene Orientierung auf künstlerische Problemstellungen geht auf die theoretische Konzeption George Kublers zurück. Nach Kubler können formale Gruppierungen von Dingen (von Kunstwerken, überlieferten Artefakten) als offene Sequenzen aufgefasst werden, die als Lösungsketten Rückschlüsse auf künstlerische Problemstellungen erlauben.»Jedes bedeutende Kunstwerk kann als ein historisches Ereignis angesehen werden und als die schwer erarbeitete Lösung eines Problems«. ⁴⁰ Eine solche Methode der Reihen- und Sequenzbildung geht zwangsläufig analytisch und gliedernd vor, setzt also nicht ein regelmäßiges zyklisches Geschehen oder eine chronologische Abfolge voraus, sondern bezieht das Sporadische, Unvorhersehbare und Unregelmäßige mit ein. ⁴¹ Des Weiteren betont Kubler, dass solche Sequenzen von Problemlösungen sich selten auf ein einziges Handwerk beschränken lassen, sondern verschiedene handwerkliche und technische Bereiche durchqueren können. ⁴² Dies entspricht in der vorliegenden Arbeit der Annahme einer künstlerischen Problemformulierung durch verschiedene Medien hindurch.

Kublers strukturalistischer Ansatz ist in diesem Kontext nicht nur wegen seiner problemorientierten Perspektive und seiner Ablehnung einer normativen Kunstauffassung interessant, sondern auch wegen der von ihm stark gemachten Einschätzung, dass neue technische Mittel und Verfahren immer in den vorhandenen Wissensfundus amalgamiert und erst in Variationen und mit zeitlicher Verzögerung zur Entfaltung gebracht werden. ⁴³ Auch wenn Kubler eine makrohis-

40 George Kubler, *Die Form der Zeit. Anmerkungen zur Geschichte der Dinge* [1962], Frankfurt am Main 1982, S. 71.

41 Ebd., S. 74.

42 Ebd., S. 90 f.

43 Ebd., S. 89 ff.

torische Perspektive verfolgt – während hier ein mikroskopischer Ausschnitt als Untersuchungsgegenstand gewählt wird –, kann man die künstlerische Arbeit mit dem Film als einen solchen Amalgamierungsprozess der Bewegtbildmedien in die Kunst verstehen, der sich zwischen traditionellen und neuen Medientechniken hin und her bewegt und keineswegs als lineare Fortschrittsbewegung zu denken ist. Dafür spricht nicht zuletzt auch die zeitgleiche Verwendung von Film und Video bei einzelnen Künstlern.

Mit strukturalistischen Ansätzen der Analyse teilt die Arbeit die relativierte Auffassung vom Kunstwerk: Es wird nicht als in sich geschlossene Ganzheit einer neuen Ordnung aufgefasst, sondern als ein Ausschnitt aus dem Prozess des künstlerischen Experimentierens. In diesem Prozess wird aus den vorhandenen Materialien und Zeichen eine semantische Auswahl getroffen und in Form gebracht, die als relationales Gefüge aber prinzipiell offen, beweglich und veränderbar bleibt.⁴⁴ Genau darin liegt eine der entscheidenden Voraussetzungen für die Wahrnehmung von »Reformulierungen« oder »Übersetzungen« von Elementen über verschiedene Medien hinweg, die sich innerhalb der Werkzusammenhänge beobachten lassen.

Für die Hauptkapitel, die den Filmen im Kontext der bildkünstlerischen Werkzusammenhänge gewidmet sind, wird auf die etablierten kunsthistorischen und filmwissenschaftlichen Methoden der Werkanalyse zurückgegriffen. Seit die kunsthistorische Beschäftigung mit den Bewegtbildmedien zugenommen hat, wird die Frage nach dem adäquaten methodologischen Instrumentarium, auch in Ergänzung zur Filmwissenschaft, immer wieder diskutiert.⁴⁵ Die vorliegende Arbeit adaptiert die erprobten Mittel der Filmwissenschaft zur Darstellung der zeitlichen Form, indem Filmanalysen durch beigefügte Sequenzprotokolle transparent gehalten und in Standbildern visualisiert werden, so dass die zeitliche Filmform nachvollziehbar wird. Der Begriff der Filmform wird hier bewusst benutzt,⁴⁶ um den intermedialen Vergleich zu den bildkünstlerischen Arbeiten zu erleichtern, auch wenn die neoformalistische Filmbeschreibung wiederholt kritisiert worden ist.⁴⁷

Auf dieser Grundlage lassen sich sowohl Inhalte als auch Formen unterschiedlicher Medien miteinander konfrontieren, die – so legt es die künstlerische Praxis nahe – gerade nicht polarisierend als Raum- und Zeitkünste, als statische und prozessierende Bilder gegenübergestellt werden können. Raum und Zeit sind Kategorien der Wahrnehmung, die zwar medientechnisch und -ästhetisch unterschiedlich angesprochen werden, aber nicht einem Medium absolut zugeschrieben werden können. Wenn man die Pop Art als eine reflexive Aneignung

44 Vgl. dazu die Auffassung des Werkes als Operativprogramm und nicht mehr als System zwingender Regeln, allgemeiner die Definition des »offenen Kunstwerk« als ein Modell bei Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk* [1962], Frankfurt am Main 1977, (stw 222), S. 10 ff.

45 Vgl. dazu die Diskussion zum methodischen Vorgehen bei Ralf Michael Fischer, *Raum und Zeit im filmischen Oeuvre von Stanley Kubrick*, Berlin 2009, S. 25 ff.

46 Vgl. David Bordwell/Kristin Thompson, *Film Art. An introduction*, New York 1979.

47 Thomas Meder, »Ikonographie – Ikonik – Formgespür. Der Mehrfachsinns des filmischen Bildes und der Nutzen des kunstwissenschaftlichen Subjekts«, in: Thomas Koebner / Thomas Meder (Hg.), *Bildtheorie und Film*, München 2006, (Edition Text und Kritik), S. 74–91.

von Inhalten, Formen und Techniken der Massenmedien auffasst, dann impliziert das Mittel und Wege, um Verfremdungen, Dekonstruktionen und Irritationen zu provozieren. Die Opposition gegen das Ideal eines unmittelbaren Vollzugs, einer mit dem Kunstwerk in eins fallenden Rezeption ist es, die das Motiv dafür liefert, die zeitlichen Aspekten der »Raumkünste« und die räumlichen Aspekte der »Zeitkünste« hervorzukehren und die eingeschliffenen Rezeptionserfahrungen mit den Medien gegen den Strich zu bürsten.⁴⁸

Der Hauptteil der Arbeit besteht aus den Analysekapiteln 3 bis 8, die jeweils einem Künstler und ausgewählten Filmen im Kontext der Werkzusammenhänge gewidmet sind. Die Reihenfolge der Kapitel ergibt sich chronologisch aus den Anfängen der filmischen Arbeit bei dem jeweiligen Künstler. Einführend wird jeweils ein kurzer Überblick über das künstlerische Gesamtwerk gegeben, um zu verdeutlichen, welchen Umfang und Stellenwert die Filmproduktion im jeweiligen Werk besitzt. Die einzelnen Kapitel betonen die Ausgangspunkte, an denen sich das Interesse an der Arbeit mit dem Film entwickelt hat und die Rückwirkungen auf das bildnerische Werk, die aus den Erfahrungen mit dem filmischen Arbeiten resultieren. Das Ziel jedes Kapitels für sich genommen besteht darin, charakteristische Merkmale herauszuarbeiten, die einerseits die künstlerische Arbeitsweise im Umgang mit den verschiedenen Medien betreffen, und die andererseits die Bildkonzeptualisierung im Prozess der künstlerischen Arbeit an der Schnittstelle von Kunst und populärer Kultur beschreiben.

Die Kriterien für die Auswahl der Künstler ergeben sich aus der schon erläuterten Perspektivierung des Gegenstandes. Intermediale Bezüge zwischen den Medien zu beobachten schließt nicht nur Künstlerinnen und Künstler aus, die sehr fokussiert in einem Bereich gearbeitet haben, sondern auch solche, die Mediengrenzen radikal aufgehoben haben. Auch pragmatische Gründe haben die Auswahl beeinflusst, darunter nicht zuletzt die Zugänglichkeit der Filme und der bildkünstlerischen Arbeiten.

Dass keine einzige Künstlerin in der vorliegenden Arbeit behandelt wird, ist ursprünglich nicht so geplant gewesen und stellt ein offensichtliches Manko dar. Eine der Ursachen dafür liegt in der immer noch unzureichenden Aufarbeitung von Künstlerinnen der Pop Art, die in den 1960er Jahren kaum Unterstützung erfahren und erst in den letzten Jahren verstärkt wahrgenommen wurden. Doch hat auch die Fragestellung der vorliegenden Arbeit ihren Anteil an dieser Auslassung. Bei den Künstlerinnen in dem untersuchten Zeitraum ist man entweder mit dem Umstand konfrontiert, dass das Renommee infolge der filmischen Arbeiten überhaupt erst zu einer Wahrnehmung durch die Institutionen der bildenden Kunst führte – wie beispielsweise bei Joyce Wieland –, oder dass die filmische Arbeit radikal mit der Tradition brach und sehr eng an Performance- und Fluxuspraktiken angebunden ist – wie bei Yoko Ono –, so dass eine traditionelle Bildauffassung kaum mehr eine Rolle spielt. Die intermedialen Bezüge zwischen filmischen und bildkünstlerischen Arbeiten schlagen immer auch eine Brücke zur Tradition der

⁴⁸ Vgl. dazu auch Rebentisch 2003, wie Anm. 32, S. 146 ff., bes. S. 150 f.

bildenden Kunst, wie vermittelt auch immer, die den bildenden Künstlerinnen durch ihre benachteiligte gesellschaftliche Position weniger positive Bezugspunkte bot. Eine ausführliche Beschäftigung mit den filmischen Arbeiten von Künstlerinnen in dem benannten Zeitraum ist mindestens ebenso notwendig, vielleicht sogar noch erforderlicher, müsste aber dann unter einer anderen Fragestellung erfolgen.

Eine Zusammenfassung der Analysen erfolgt in Kapitel 9. Dort wird im Überblick rekapituliert, was zuvor an Informationen über die intermediale Arbeitsweise, die Produktion und Aufführung der Filme, aber auch die im Zusammenhang damit entwickelten Bildkonzepte jeweils einzeln und verstreut zutage gefördert wurde.

2. Die experimentelle Filmpraxis im Kontext der Pop Art

Die Künstlerinnen und Künstler, die in der Nachkriegszeit Filme machten, bewegten sich damit zwischen den Institutionen, zwischen dem Kunstbetrieb und den Vermittlungsstrukturen des (Experimental-)Films. Man kann davon ausgehen, und die folgenden Kapitel werden dafür konkrete Beispiele liefern, dass diese Situation eines Außenseitertums zwischen den Institutionen von den Künstlerinnen und Künstler durchaus gesucht wurde, da sie sich davon eine besondere Freiheit im künstlerischen Ausdruck versprochen. Aus kunsthistorischer Perspektive stellt sich in diesem Zusammenhang die Frage, ob über das Faktum der Autorschaft hinaus ein inhaltlicher Zusammenhang zwischen den Kunstwerken und den Filmen bestand und wie dieser Zusammenhang genau aussah. Zur Beantwortung dieser Frage ist es hilfreich, sich zunächst etwas ausführlicher mit dem Phänomen der Pop Art und den dahinterstehenden Ideen zu beschäftigen.

Grundlegend dafür ist eine Reflexion des Begriffs der Pop Art. Die Bezeichnung »Pop Art« soll hier nicht in einem engeren Sinne für eine spezifische Formgebung und charakteristische Erscheinungsform, also für einen bestimmten Stil, stehen. Stattdessen soll damit eine künstlerische Problemstellung und Konzeptualisierung bezeichnet werden, die das Verhältnis der Künste zur visuellen Kultur der modernen Konsum- und Mediengesellschaft reflektiert und diese zum Dreh- und Angelpunkt der künstlerischen Aussagen und Arbeitsweisen macht. Wenn man den Begriff der Pop Art in solcher Weise für die kunsthistorische Forschung produktiv werden lässt, dann relativieren sich die Fragen nach nationalen Gruppierungen und konsequenten Stilausprägungen, die den Ausstellungs- und Forschungsdiskurs lange Zeit dominiert haben, und es erschließen sich andere Fragestellungen und Zugriffsmöglichkeiten auf Werkgruppen, die bislang wenig Beachtung und Interesse gefunden haben. In diesem Kapitel wird es darum gehen, die programmatische künstlerische Auseinandersetzung, die unter dem Begriff Pop Art zusammengefasst werden kann, mit dem gesellschaftlich-kulturellen Wandel in der Nachkriegszeit herauszuarbeiten, um die Basis für die weiteren Werkanalysen zu legen.

2.1 Rezeptionen der Pop Art – zwischen Musealisierung und kultureller Programmatik

Die Pop Art war von Beginn an eine internationale Kunstbewegung, die bis heute so heterogen erscheint, weil sie weder als Geschichte einer einzigen Künstlergruppe noch als normatives Programm anhand schriftlicher Manifeste erzählt werden

kann. Dennoch gibt es einige äußere Merkmale und eine innere Kohärenz, welche die Positionen von Künstlerinnen und Künstler in unterschiedlichen nationalen und kulturellen Kontexten verbindet. In der Pop Art manifestierte sich die Auseinandersetzung mit den Modernisierungsprozessen und dem sozialen Wandel in den prosperierenden Industriegesellschaften. Sie veränderte den Blick auf die populäre Kultur, die zuvor gar nicht als »Kultur« wahrgenommen worden war. Was sich in den USA der Zwischenkriegszeit herausbildete und sich in den europäischen Ländern etwas später nach dem Zweiten Weltkrieg entwickelte, war eine Gesellschaft, die nicht mehr durch die Produktion sondern durch den Konsum in allen Lebensbereichen bestimmt wurde. Der Konsum als eine gesellschaftsprägende Kraft manifestierte sich auch visuell anschaulich und prägnant im Produktdesign, in der Werbung und in den Massenmedien.¹

Die Pop Art griff im Bereich der bildenden Kunst charakteristische Formen dieser Konsumgesellschaft auf, indem sie sich Konsumprodukte, Werbung, Bildjournalismus, Comic, Mode, Film und Fernsehen, Rockmusik usw. auf ganz unterschiedlichen Ebenen der künstlerischen Produktion aneignete. Dass diese Aneignung überhaupt so hat möglich werden können, setzt eine Wahrnehmung der populären Phänomene als ein zusammenhängendes System kultureller Kommunikation voraus und geht demnach mit einer Relativierung und Demokratisierung des Kulturbegriffs einher. Der Autor und Kurator Lawrence Alloway, der ein tonangebendes Mitglied der britischen *Independent Group* war und auf den die Begriffsschöpfung der »Pop Art« letztlich zurückgeht,² beschrieb diesen Wandel am Ausgang der 1950er Jahre folgendermaßen:

To approach this exploding field with Renaissance-based ideas of uniqueness of art is crippling. Acceptance of the mass media entails a shift in our notion of ›what culture is‹. Instead of reserving the word for the highest artifacts and the noblest thoughts of history's top ten, it needs to be used more widely as the description of ›what a society does‹.³

Diese Erweiterung des Kulturbegriffs setzte nicht nur die Akzeptanz der Massenmedien sondern auch eine Auseinandersetzung mit konkreten Phänomenen der populären Kultur voraus. Es ist demnach kein Zufall, sondern vielmehr eine Vorbedingung dieser veränderten Perspektive, dass viele der Künstlerinnen und Künstler im Kontext der Pop Art wiederholt in den angewandten Künsten tätig waren oder mit ihren Arbeiten die Grenzen zwischen angewandter und freier Kunst bewusst negierten. Die Entdeckung einer populären Kultur, womit schon

1 Wolfgang König, *Kleine Geschichte der Konsumgesellschaft. Konsum als Lebensform der Moderne*, Stuttgart 2008.

2 Julian Myers, *Living in the Long Front, Tate Papers*, Bd. 16, Herbst 2013, http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/living-long-front#footnote5_lnuj94c, [25.08.2015], Fußnote 5.

3 Lawrence Alloway, »The Long Front of Culture« [1959], in: *Modern dreams. The Rise and Fall and Rise of Pop*, Ausst.-Kat. Institute of Contemporary Art/Clocktower Gallery New York 1988 u. a., New York/Cambridge, Mass. 1988, S. 30–33, hier S. 31.