

Alejandro Bachmann

## Denken sichtbar machen

### Spuren des Films in „Staging Knowledge“

„Staging Knowledge“ als Ermöglichung von Erfahrung in Form einer progressiven, stark performativ gedachten Art des Kuratierens und Vermittelns trägt bei genauerer Betrachtung deutliche Züge vor allem zweier Kunstformen. Im aktiv herbeiredenden Vermitteln im räumlichen Umfeld der Ausstellung und den gestellten und gehängten, den ganzen Raum einnehmenden Objektwelten als Bühne dieses Auftritts speist es sich aus dem Theater. Die vermittelten Werke, die Motive der „Hermeneutic Wallpapers“ und „Psychonautic Carpets“ wiederum entspringen hinsichtlich des Modus ihrer Betrachtung eher der (ab)bildenden Kunst im Dispositiv der Galerie oder des Museums. Das bewegte Bild ist in Form kleinerer Monitore innerhalb der Ausstellung zwar präsent, wobei diese aber eben einen ähnlichen Betrachtungsmodus wie die anderen Objekte einfordern und in vielerlei Hinsicht (z. B. mit Blick auf Materialität und Präsentationsform) nicht im eigentlichen Sinne „Film“ sind. Dennoch meint man intuitiv, beim gedanklichen Durchwandern des Konzepts, eine tiefe Verwandtschaft des Films zu „Staging Knowledge“ zu spüren, die es in vielerlei Gedankenlinien aufzusuchen gilt.

In Alexander Sokurovs *Russkiy Kovcheg / Russian Ark* (2002) verdichtet sich auf eigenartig klarsichtige Art und Weise die Beziehung

zwischen der Konstruktion eines Erfahrungs- und Denkraumes im Sinne von „Staging Knowledge“ und seine noch näher zu überprüfende Beziehung zum Film. Das intuitive Nahverhältnis des kuratorischen Konzepts zum Laufbildmedium findet hier konkrete Bilder, die über die Akteure, Dispositive und Modi der Erfahrung in beiden Fällen durch den Film hindurch nachdenken lassen. Dies führt zu einer doppelten Fragestellung: Welche Rolle kann der Film als Ausdrucksform in der experimentellen Vermittlungspraxis „Staging Knowledge“ einnehmen? Und – vielleicht noch interessanter und nicht zur Gänze von ersterer Frage ablösbar – wie kann „Staging Knowledge“ aus Perspektive des Films, also durch ihn hindurch gedacht werden? Im Kino sitzend, flaniere ich mittels des Films durch die musealen Anordnungen des Winterpalasts der Eremitage, folge der Performance des Marquis de Custine, der – mehr noch als ein Begleiter – mein Museumsführer ist und sich performativ in einem schwebenden Raum zwischen zwei Modi des Ausstellens bewegt; dem der „klassischen“ Hängung in einem kunstgeschichtlichen Museum, welche die Werke primär in ein räumliches Verhältnis zueinander setzt, und dem des Kinos, dessen Modi der Ausstellung sich vor allem durch seine Zeitlichkeit, die Dauer des Werks im Dispositiv Kino auszeichnet. Der Marquis ist die personifizierte Schnittstelle zwischen beiden, mein Blick auf den Film trifft auf ihn und über ihn auf die Gemälde und Räumlichkeiten der Eremitage, und die Eremitage und ihre Werke blicken über ihn zurück auf den Film und damit auf mich als ihren Betrachter.

## Zeigen und blicken

Worin eigentlich besteht die Kunst Martial Canterels – eines Seelenverwandten des Marquis de Custine – in Raymond Roussels *Locus Solus* (1914), jenes exzessiv wohlhabenden Kunstvermittlers, der seine Gäste „an einem Donnerstag, in der ersten Blüte des Aprils“ einlädt, „den ausgedehnten Park zu besichtigen, der seine schöne Villa in Montmorency umgibt“, „wo Canterel seine vielfältigen und fruchtbringenden Arbeiten in völliger Ungestörtheit des Geistes zu verrichten pflegt“?<sup>1</sup> Was zeichnet – nachdem er sein Labyrinth künstlerischer Installationen errichtet hat – die Beschreibung des performativen Akts im Buch aus, und inwiefern gleicht dieser dem des Films?

Abgesehen von der Beschreibung der Ansammlung skurriler, Tableau-vivant-artiger Werke konzentriert sich der Erzähler (einer der durch den Park geführten Gäste) auf die Figur Canterels und berichtet dabei nebst den rhizomartig verästelten Geschichten, die den Werken zugrunde liegen, vor allem von der Performance Canterels. So finden sich im Buch unzählige Variationen, wie dieser den Blick der Gruppe permanent neu justiert und deren Aufmerksamkeit auf etwas richtet. Unablässig wird der Blick des Erzählers und mit ihm der unsere „von Canterel nach links gewiesen“, neu positioniert, „der Meister deutete“, „mit dem Finger auf die kleine Figur zeigend“ oder „mit einer Handbewegung unsere Blicke nach rechts lenkend“. Die gigantischen, sich in alle drei Dimensionen scheinbar ins Unendliche

fortpflanzenden Werke erhalten ihre Struktur in der Wahrnehmung der BetrachterInnen mittels der Lenkung von Aufmerksamkeit durch Canterel. Und wie der Erzähler uns Lesern die Werke in jenem von Canterel vorgegebenen Nacheinander beschreibt, folgt auch unser Blick auf die Kunstwerke der Eremitage in Sokourows *Russian Ark* den Bewegungen, Gesten oder sprachlichen Hinweisen des Marquis. Vor dessen Auftreten nach zehn Minuten des Films wandert die Kamera eher hilflos durch die Gemächer des Winterpalastes, mit seinem Hinzu kommen aber wird nur vor die Kamera geholt, was im Grunde jeder Film unentwegt praktiziert: die Erzeugung von Aufmerksamkeit.

Hugo Münsterberg hat gerade diese Eigenschaft des Films im Unterschied zu den anderen Kunstformen betont und ihre bildgewordene Manifestation in der Großaufnahme aufgefunden: „The close-up has objectified in our world of perception our mental act of attention and by it has furnished art with a means which far transcends the power of any theatre stage. [...] It is as if that outer world were woven in our mind and were shaped not through its own laws but by the acts of our attention.“<sup>2</sup> Der Blick auf eine Welt wird durch den Blick der Kamera strukturiert, sie weist unsere Aufmerksamkeit bestimmten Dingen zu und lässt sie andere Dinge übersehen (indem sie sie nicht zeigt), so wie auch Canterel den Blick seiner Besucher immer wieder aufs Neue lenkt und Roussel immer nur das beschreibt, worauf sein Protagonist deutet.

---

1 Raymond Roussel: *Locus Solus*, Berlin 2012, S. 8.

---

2 Hugo Münsterberg: *The Photoplay. A Psychological Study*, London 2006, S. 35 f.

## Aufmerksamkeit verschieben

Aber auch Canterels Gesten des Zeigens und Lenkens der Aufmerksamkeit finden in einem bestimmten Umfeld – der Ausstellung – statt, werden beeinflusst, unterstützt und potenziert von der Anordnung des Parks, den Wegen von einem zum anderen Werk, deren Struktur und Form, sogar dem Wetter. So ist auch die Kamera nur ein Teil der vermittelnden Gesamtanordnung des Films, nur ein Element dessen, was das Kino als Erfahrungsraum ermöglicht. Der Garten/die Ausstellung wie auch das Kino sind zwei jener Dispositive, die „irgendwie dazu imstande (sind), die Gesten, das Betragen, die Meinungen und die Reden der Lebewesen zu ergreifen, zu lenken, zu bestimmen, zu hemmen, zu formen, zu kontrollieren und zu sichern“.<sup>3</sup> Der Aufmerksamkeit erzeugende und strukturierende Gestus der Kamera ist Teil eines künstlich erdachten Raums, der bestimmte Modi von Aufmerksamkeitsstrukturierung und somit Subjektbildung ermöglicht. „Kurz, wir haben also zwei große Klassen, die Lebewesen (oder die Substanzen) und die Dispositive. Und zwischen den beiden, als Drittes, die Subjekte. Subjekt nenne ich das, was aus der Beziehung, sozusagen dem Nahkampf zwischen den Lebewesen und den Dispositiven hervorgeht.“<sup>4</sup> Während sich die räumliche Dimension der Erfahrung im Kino auf das Sitzen im Saal – die Leinwand vor, der Projektor hinter mir und die Raumwirkung der Bilder auf der Leinwand – aufteilt, steht beim Denkraum Film vor allem der zeitliche Aspekt in Zentrum. Das Kino vermittelt, indem es uns für eine Dauer (des Films)

3 Giorgio Agamben: Was ist ein Dispositiv? Zürich-Berlin 2008, S. 26.

4 Ebd., S. 27.

in seinen Bann zieht, die virtuellen Räume des zweidimensionalen Bildes auf der Leinwand vor allem in ihrer Abfolge, ihrem Rhythmus strukturiert. „Staging Knowledge“ nimmt durch den performativen Akt des Vermittlers diesen Aspekt des Kinos auf, das Durchwandern der Ausstellung wird von ihm mit Dauer versehen, Zeiten des Stillstands und der Bewegung (des Körpers oder des Blicks) werden performativ erzeugt. Der Garten Canterels, die den Marquis de Custine umgebende Eremitage und das Kino sind vermittelnde Instanzen, nicht nur indem sie den Blick und die Aufmerksamkeit auf Dinge lenken, sondern weil sie den ganzen Körper einem performativen, zeitlichen Aufmerksamkeitsakt unterziehen. *Locus Solus* und *Russian Ark* sind Werke, die sich genau auf diese Formierung von Aufmerksamkeit konzentrieren: So beginnen und enden beide mit Anfang und Abschluss der Ausstellungsführung – ohne Performance keine Erfahrung.

Was der Film also in Analogie zu „Staging Knowledge“ erzeugt, ist eine raum-zeitliche Struktur, die mittels der Verschiebung von Aufmerksamkeit Denkräume ermöglicht. Entscheidend ist dabei nicht die gezielte Aufmerksamkeit auf ein Objekt oder Bild, sondern jener Moment der Verschiebung, der ein zeitlicher ist und darin der zentralen Idee von Aby Warburgs Bilderatlas Mnemosyne entspricht; „seine[r] Anstrengung, sich in immer neuen Bildformulierungen seinem Thema anzunähern und das von ihm gemeinte nicht eigensinnig, sondern in der Vielfalt seiner Bedeutungen zu entfalten. Nichts ist in der einmal gefassten Formulierung erledigt, der Gedanke erstarrt nicht in der Aussage. Der fragmentarische – und das meint zugleich auch der offene – Charakter

des Bilderatlas ist also nicht nur zufällig, sondern im Gefüge des Warburg'schen Denkens selbst angelegt.“<sup>5</sup> Nicht die Bildreihen zu einem bestimmten Zeitpunkt sind das Entscheidende, sondern ihre Veränderung und Neukonfiguration in der Zeit, die das Denken immer aufs Neue dazu animiert, die Bilder und ihr Verhältnis zueinander in Beziehung zu setzen. Martial Canterels Tätigkeit innerhalb seiner Werke liegt also nicht nur im Akt des Zeigens, der Aufmerksamkeit erzeugt, sondern vor allem in dessen permanenter Verschiebung, die das Denken in Bewegung hält. Wie Karl Sierek, der Warburg einen „radikalen Neuerer des Denkens heutiger Bildkultur“<sup>6</sup> nennt und dessen Anwendbarkeit auf den Film theoretisch zu fassen sucht, feststellt und sich dabei der Termini des Films bedient: „Sein Denken nimmt – also tatsächlich kaleidoskopisch – perspektivische Veränderungen durch einen Positionswechsel der Sichtvorrichtung vor und entwirft dadurch je neue, dynamische, von Geschichte und Geschichten gesättigte Bildformen.“<sup>7</sup> So betrachtet ist Canterels Funktion also weitaus mehr als die des Auf-etwas-Zeigens (in Form z. B. einer Großaufnahme) oder Zu-etwas-Hinführens (in Form z. B. einer Kamerafahrt), es ist ein Akt filmischer Montage, der die Welt zerteilt und sie zugleich miteinander in Beziehung setzt, jedes Element in Bezug auf ein anderes denkt, Objekte und Räume in ein zeitliches Verhältnis zueinander setzt und so einen Denkraum etabliert. Der Filmstreifen selbst, der alle Bilder eines Films enthält, entspricht dabei nur der

---

5 Dorothee Bauerle: Gespenstergeschichten für ganz Erwachsene. Ein Kommentar zu Aby Warburgs Bilderatlas Mnemosyne, Münster 1988, S. 4.

6 Karl Sierek: Foto, Kino & Computer. Aby Warburg als Medien-theoretiker, Hamburg 2007, S. 7.

7 Ebd., S. 22.

Hängung der Werke im Museum oder der Anordnung der Motive auf den „Hermeneutic Wallpapers“. Aber der Film und auch der vermittelnde Akt in „Staging Knowledge“ sind weitaus mehr als dieses räumliche Nebeneinander der Bilder auf dem Filmstreifen, sie sind die zeitliche Strukturierung dieser Bilder im Akt der Aufführung, im Durchlaufen des Filmstreifens durch den Projektor (bzw. des Kurators durch die Ausstellung), der diese Bilder für uns auf eine Leinwand wirft, sie rhythmisiert und sie nur so denkbar macht.

### Denken sichtbar machen

Gehen wir also davon aus, dass „Staging Knowledge“ und der Film auf ähnliche Art und Weise Denkräume evozieren: dass die Vermittlung vielleicht auf so etwas wie den Regisseur verweist, der eine Welt erbaut, sie durchschreitet und herbeiredend und zeigend ihre einzelnen Bilder zueinander in Beziehung setzt; dass der Film wiederum auf den Betrachter verweist, ein Abbild seiner gedanklichen Prozesse innerhalb von „Staging Knowledge“ ist, eine Art von Metaebene, die spiegelnd kommentiert, wie wir beim Durchschreiten der Ausstellung Bilder zu denken beginnen; dass sich „Staging Knowledge“ und seine Idee von Wissensvermittlung also im Prozess der Erzeugung wie auch im Prozess der Wahrnehmung über und durch den Film denken lässt. Wie – oder besser: in welcher Form – könnte ein Medium, das selbst ein performativer Akt ist und auf so ähnliche Weise denkt, bereichernd eingebracht werden? Wie also ließe sich der Film aus der Perspektive von „Staging Knowledge“ denken, sodass mehr aus ihm gezogen wird als die Verdoppelung seines selbst? Es geht bei diesen Fragen also

um ein Doppeltes: auf welche Weise der Kurator den Film in sein die Ausstellungserfahrung dominierendes Herbeireden integrieren kann, ohne das Vermittelnde des Films zu überdecken, und in welchem Modus der Ausstellung der Film hier integriert werden kann.

Um eine reine Verdoppelung zu vermeiden, scheint es zuerst um die Reibung zwischen der Performanz von „Staging Knowledge“ samt seiner einzelnen Elemente und dem in die Ausstellung integrierten, performativen Medium Film zu gehen. Hier also wäre seitens des Kurators genau jenes gefragt, was die Bezeichnung seiner Tätigkeit beinhaltet und auf die sie etymologisch verweist – Sorge zu tragen: Sorge um die Möglichkeiten und Potenziale des Mediums und Sorge um seine Integration in das übergeordnete Gesamtkonzept einer Ausstellung. Während der Kurator bei „Staging Knowledge“ die Welt durchwandert und sie dabei herbeiredet, durchwandert der Film die Welt und zeigt sie uns. Ähnelt der Kurator dem Film also einerseits durch die raum-zeitliche Strukturierung und Verschiebung von Aufmerksamkeit, unterscheidet er sich vor allem durch das ihm verfügbare Medium der Sprache, das Herbeireden. Die visuell-akustische Generierung von Aufmerksamkeit trifft auf die sprachliche, und es gilt – wie auch bei der Vermittlung des Films im Kino – diesen Übersetzungsprozess nicht reduzierend, sondern bereichernd zu gestalten. Schlussendlich lässt sich hier keine „magische Formel“ etablieren, diese Balance muss bei jeder Ausstellung, jeder Vermittlungssituation, jedem Durchlauf neu gefunden werden.

Damit aber der Film sein eigenes vermittelndes Potenzial voll zur Entfaltung bringen kann, muss

er in seiner Gesamtheit sichtbar werden. Da der Film die Bewegung des Denkens bei „Staging Knowledge“ nicht nur in seinen Bildern, die er hervorbringt, sondern gerade in der Berücksichtigung seiner Gesamtanordnung – seiner eigenen Art, Wissen zur Aufführung zu bringen – nachzuvollziehen imstande ist, muss diese auch zur größtmöglichen Sichtbarkeit kommen. Monitore mit Faksimiles digitalisierter Filme verschweigen die Hälfte dessen, was das Denken des Films erzeugt. Erst indem die komplette, filmisches Denken erzeugende Anordnung (jenes, das Alexander Horwath als „Working System“<sup>8</sup> bezeichnet) zum Teil der Ausstellung wird, und nicht nur die vom Film erzeugten Bilder, indem also die Apparatur ihrer Erzeugung als wahrnehmbares, erfahrbares und zu denkendes Objekt integriert wird, stellt sie dieses In-Bewegung-Setzen des Denkens anhand von Bildern in den Mittelpunkt: Der Filmstreifen und seine Bilder sind nicht nur anwesend, sie werden durch eine Apparatur, die denkt, in Bewegung gesetzt. In dieser Form verweist der Film auf eine Vielzahl der medialen Elemente von „Staging Knowledge“ und geht mit ihnen einen Dialog ein – der sichtbare Projektor wird zur Skulptur, die Einzelbilder des Filmstreifens verweisen auf die Fotografie und ihr Zusammenspiel auf das Element der Performance. Zugleich aber verweist der Film als System auf die unterschiedlichen Modi ästhetischer Erfahrung, die diesen Elementen innewohnt, und in ihrem intermedialen Zusammenspiel auf das Rastlose, nie Stillstehende des Denkens, das „Staging Knowledge“ zugrunde liegt und somit am Film sichtbar wird.

---

8 In: Paolo Cherchi Usai, David Francis, Alexander Horwath und Michael Loebenstein (Hrsg.): *Film Curatorship. Archives, Museums and the Digital Marketplace*, Wien 2008, S. 85.



Anonymer Fotograf, „Woman walks on way in Paris“, 1955