

Innerhalb der letzten fünfzehn Jahre ist das Verhältnis zwischen bildender Kunst und Film beziehungsweise Video ein zunehmend engeres geworden. Diese Wechselbeziehung vollzieht sich im Zentrum einer Entwicklung, die mit dem Begriff »Iconic Turn«<sup>1</sup> umschrieben wird und die Bestandteil eines Phänomens ist, für das sich die Bezeichnung des »Crossover« eingebürgert hat. Nach der Erfindung von Fotografie, Film und Video sowie der flächendeckenden Verbreitung der Massenmedien und der Entwicklung der Computertechnologie hat nicht nur die Wirkung reproduzierter Bilder auf Kultur, Gesellschaft und Wissenschaft bis hin zu einer regelrechten »Bilderflut« zugenommen, sondern auch Konsequenzen für deren Rezeption gezeitigt. Ein wesentlicher Anteil kommt hierbei der Filmindustrie zu, deren Produkte wiederum über Fernsehen, Video und DVD multipliziert werden. Die Filmindustrie favorisiert dabei »das Bild als Abbild, als Double der Realität«, wobei mittels der elektronischen Simulationstechniken »dem Bewußtsein der Postmoderne tendenziell die Differenz zwischen Bild und Realität selbst zu schwinden schien, factum und fictum konvergierten«.<sup>2</sup> Aber auch in der Kunst findet sich die Realität als Abbild im Maßstab 1:1 zunehmend wieder – wenn auch unter anderen Prämissen. Als prägnante Beispiele für das Vertrauen in die Fähigkeit der Film- beziehungsweise Videokamera, Realität beziehungsweise reale Erfahrung in Kunst zu transformieren (und sie dort möglicherweise neu zu konstruieren), können die Videoinstallation **Ohne Titel (Venedig Tapes)** von Peter Fischli und David Weiss für die Biennale in Venedig 1995 oder die Film- beziehungsweise Videoarbeiten von Sarah Morris gelten.

Zu den unter dem Aspekt von Film und Video am meisten diskutierten Künstlern der letzten zehn Jahre gehört zweifellos der Schotte Douglas Gordon, zu den außergewöhnlichsten Werken Gordons wiederum zählen **24 Hour Psycho** (1993) und **Feature Film** (1999). Die Entstehung beider Werke ist vor dem Hintergrund der poststrukturalistischen Wurzeln Douglas Gordons zu sehen.

Nach seinem Studium an der Glasgow School of Art (1984–1988) nahm Douglas Gordon an einem zweijährigen Graduiertenprogramm an der Slade School of Fine Art in London teil. Dort setzte er sich intensiv mit dem Post-strukturalismus auseinander, was weitreichende Folgen für seine künstlerische Arbeit hatte – insbesondere den Film betreffend. In einem Interview bekennt er rückblickend: »Leute gehen ins Kino, um dem Alltag zu entkommen, wie man Opium nimmt, um vom normalen Leben abzuschalten. Ich erlebe diesen Rausch nicht mehr. Mein Verhältnis zu Film und Kino ist viel kritischer und zynischer geworden.«<sup>3</sup> Die mit den Bildern verbundenen Codes, die Erzählstruktur von Filmen sowie Brechungen derselben wurden ihm allzu vertraut. Während seines Studiums an der Slade School gehörte das Poststrukturalismusvokabular zum Unterrichtsstandard; Gordon war »fasziniert von der Idee, alles zu analysieren, auseinanderzunehmen. Transzendente Prinzipien waren völlig indiskutabel. Aber es wurde hinderlich, daß sich das Gelernte zu einer Technik entwickelte, nach der man süchtig wurde. Der Rausch kam durch die neu gefundene Möglichkeit, alles dekonstruieren zu können. Aber als Post-Strukturalismus-Junkie transzendiert man überhaupt nichts. Man endet ziemlich traurig.«<sup>4</sup> Bekannt geworden mit seinem provokanten Ausspruch »Das Kino ist tot«<sup>5</sup> versucht Gordon, die Mythen, Bilder und Projektionen des Kinos in die Kunst zu translozieren. In seinen Videoinstallationen benutzt er zunächst Originalfilme, die er durch Slow Motion, Wiederholungen, Rückwärtsspulen oder Überblendungen verfremdet und dadurch neu reaktiviert. Abgesehen hiervon verwendet er auch klinisches Material, das heißt historische Filmaufzeichnungen von verhaltensauffälligen Patienten, das er ebenfalls Reduzierungen unterwirft. Aufgewachsen in einem calvinistischen Klima und miterzogen durch den »Babysitter« Fernsehen, stellt Gordon in seinen Arbeiten moralische Kriterien wie Gut und Böse immer wieder infrage. Obwohl die sogenannte Medienkunst im Ausstellungsbetrieb inzwischen allgegenwärtig, ja bisweilen ebenso inflationär erscheint wie die analogen

und digitalen Medien im nichtkünstlerischen Einsatz, belegt sie in der Akzeptanz des Publikums noch immer den letzten Platz. Dennoch gibt es gute Gründe, den künstlerischen Möglichkeiten des bewegten Bildes eine besondere Aufmerksamkeit zukommen zu lassen. Lässt man das noch junge Œuvre Gordons Revue passieren, wird evident, dass das Kino – oder genauer gesagt der **Kinofilm** – auf Gordon und seine Arbeit eine nachhaltige Wirkung ausgeübt hat. Vor allem trifft dies auf die Filme Alfred Hitchcocks zu. Die Vorliebe Gordons für Hitchcocks Filme liegt vor allem darin begründet, dass er sich an dessen Filme am besten erinnert: »Als ich sieben oder acht war, habe ich Filme wie **North by Northwest, Strangers on a Train** gesehen. **Psycho** habe ich gesehen, als ich älter war, aber ich wußte schon einiges über den Film. Ich erinnere, daß meine Mutter immer gesagt hat: ›Das solltest Du nicht sehen, Du bist zu jung dafür.‹ Dasselbe passierte bei Hitchcocks **The Birds**: Die sollte ich auch nicht als Teenager sehen, da der Film angeblich zu beängstigend, zu intensiv war. Also habe ich Erinnerungen an Filme, die ich gesehen habe, und an die, die ich nicht sehen durfte. Mag sein, daß sie deshalb immer wieder ins Gedächtnis zurückkommen.«<sup>6</sup> Das Erlaubte und das Nichterlaubte, Gut und Böse, Schuld und Unschuld: Zuspitzungen jener moralischen Werte in der Praxis des menschlichen Miteinanders, die Verstrickungen des Einzelnen, finden sich gerade im Genre des Kriminalfilms wieder, wobei die Fähigkeit der Erinnerung hier gleich auf mehreren Ebenen gefragt ist. Und dennoch: »Das Kino ist tot«, behauptet Douglas Gordon. Wie ist diese Behauptung zu verstehen, und vor allem: Worin liegt sie begründet?

Die Schlüsselwerke **24 Hour Psycho** und **Feature Film** verdeutlichen, auf welche Weise sich Gordons Kritik an der »Bildermaschine« artikuliert. Bei **24 Hour Psycho** handelt es sich um Gordons erste Videoinstallation überhaupt, bei **Feature Film** um den ersten Spielfilm Gordons, das heißt den ersten Film, der nicht unmittelbar auf Found-Footage-Material basiert. Wie man sehen wird, kann man beide Werke Gordons gewissermaßen als Pen-

dants bezeichnen, die wesentliche Grundzüge seines Œuvres aufweisen. Mit den Filmklassikern **Psycho** und **Vertigo** von Alfred Hitchcock hat sich Gordon Material für seine beiden Arbeiten ausgesucht, das jeweils eine hochgradig komplexe Struktur aufweist. Aber gerade aus diesem Grund können beide Filme als Meisterwerke ihres Genres gelten. Es wird vor allem darauf einzugehen sein, welche Parameter Gordon verschiebt – und hierbei stellt sich die Frage, was jene Verschiebungen oder gar Ausblendungen derjenigen Elemente, die das Kino zuallererst konstituieren, bewirken.

**24 Hour Psycho**

Nahezu vierzig Jahre liegen zwischen der ersten Kinoaufführung von Alfred Hitchcocks **Psycho** (7. Oktober 1960) und Douglas Gordons Videoinstallation **24 Hour Psycho**. Dies ist Zeit genug, um einen Film zu dem werden zu lassen, was man einen »Klassiker« nennt, sodass Gordons Prämisse bei der Auswahl des Filmmaterials, nämlich dass es sich um einen festen Bestandteil des kollektiven Gedächtnisses handeln soll, in jeder Hinsicht erfüllt war. Als Gordon eingeladen wurde, 1993 in dem ehemaligen Glasgower Straßenbahndepot Tramway sein erstes Soloprojekt zu verwirklichen, entschied er sich für eine Videoinstallation, mit deren Konzeption er sich bereits zwei Jahre lang auseinandergesetzt hatte. Beim ausführlichen Betrachten der Videoversion von Hitchcocks **Psycho** mittels Stopptaste und Zeitlupenfunktion hatte er – so berichtet er – vor allem zwei Beobachtungen gemacht: Zunächst sah er auf der Videoaufzeichnung einer TV-Ausstrahlung ein Detail innerhalb der Szene, in der Norman (Anthony Perkins) durch das Loch in der Wand des Motelzimmers die junge Frau (Janet Leigh) beim Entkleiden beobachtet. Er konnte sich nicht erinnern, diese kurze Szene (in der die Protagonistin den Verschluss ihres BHs öffnet) in der handelsüblichen Videofassung gesehen zu haben und schaute sie sich daher nochmals in der Zeitlupenfunktion an, um seine Beobachtung bestätigt zu finden. Wichtiger als die Entdeckung dieser Zensurmaß-

## Holger Broeker

# Das Kino ist tot! Es lebe der Film! Die Sprache der Bilder in den Videoarbeiten Douglas Gordons