



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Kino in Bewegtbildinstallationen“

Verfasserin

Katharina Schaar

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Mag. Dr. habil. Ramón Reichert

EIDESSTATTLICHE ERKLÄRUNG

Ich erkläre hiermit an Eides Statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht.

Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

Wien, im Januar 2015

Katharina Schaar

DANKSAGUNG

Für die Unterstützung bei meiner Diplomarbeit möchte ich mich bei folgenden Personen herzlich bedanken:

Meinem Betreuer, Dr. habil. Ramón Reichert für die hilfreichen Anregungen und konstruktive Kritik bei der Erstellung dieser Arbeit.

Meinen FreundInnen, Jacob, Judith, Lea, Marie, Micha, Karina, Karo für die gemeinsamen Arbeitsstunden und eine großartige Studienzeit in Wien.

Meiner Familie, insbesondere Dorit, Nane, Sibille für das Lektorat und Conrad, Helga, Vati, Uschi für ihre allgemeine Unterstützung. Besonders möchte ich bei meiner Schwester und ihrer Hilfe auf allen Ebenen bedanken.

INHALTSVERZEICHNIS

1. EINLEITUNG	6
2. VOM KINO ZUM AUSSTELLUNGSRAUM	9
2.1 Historische Entwicklung	9
2.2 Dispositivverschiebung	12
2.2.1 Dispositivkonzept nach Foucault	12
2.2.2 Dispositiv Kino: Apparatustheorie nach Baudry	13
2.2.3 Dispositiv White Cube	15
2.2.4 Black Box im White Cube	17
2.2.4.1 Begriff „Black Box“	18
2.2.4.2 Dispositiv Black Box – im Vergleich zum White Cube	18
2.2.4.3 Rezeptionssituation Black Box – positive Perspektiven	21
2.2.4.4 Rezeptionssituation – negative Perspektiven	23
2.2.4.5 Bewegtbildinstallationen in der Black Box als Heterotopie	25
3. DIE BEWEGTBILDINSTALLATION	28
3.1 Begriff	28
3.2 Entwicklung vom Film zur Installation	28
3.3 Bewegtbildinstallation als Hybrid Kunst und Kino	29
3.4 Rezeption	30
3.4.1 Nähe/ Distanz/ Blicke	31
3.4.2 Individualisierung Rezeption durch Mobilität	31
3.4.3 Unüberschaubarkeit/ zeitliche Offenheit	33
3.4.4 Zwischen Illusion und Wirklichkeit	34
3.5 Raum	36
3.5.1 Raum und Elemente der Installation	38
3.5.1.1 Projektoren	38
3.5.1.2 Licht	38
3.5.1.3 Kader/ Kadrierung	39
3.5.2 Screens	40
3.5.2.1 Einfacher Screen	41
3.5.2.2 Split Screen	44
3.5.2.3 Mehrfachprojektion	45
3.6 Zeit	46
3.6.1 Loop	47
3.6.2 Duration/ Hyper Slow Motion	49
3.6.3 Kurze Bewegtbilder in Kinofilmästhetik	51
4. KINOFILME IN BEWEGTBILDINSTALLATIONEN	52
4.1 Gründe für Interesse von KünstlerInnen an Kino	52
4.2 Historische Grundlagen gegenwärtiger Appropriation in Film und Kunst	53
4.3 Formen künstlerischer Bezugnahme aufs Kino und Bearbeitung des geeigneten Materials	55
4.4 Reflexionsebenen geeigneter Kinofilme in Installationen	57
4.5 Temporalität von Installationen mit Kinofilm-Footage	59
4.6 Räumliche Parameter von Installationen mit Kinofilm-Footage	60
4.7 Verhältnis Kinofilm und künstlerische Adaption sowie Urheberschaft	60
4.8 Intertextualität	63
4.9 Rezeption: kollektives Gedächtnis und Erinnerungsleistung	64

5. KÜNSTLERISCHE ARBEITEN	67
5.1 Douglas Gordons Installationen	67
5.1.1 24 Hours Psycho	68
5.1.2 5 Year Drive-By	72
5.2 Pierre Huyghes Installationen	74
5.2.1 L'Ellipse	74
5.2.2 The Third Memory	77
6. RESÜMEE	81
8. QUELLENVERZEICHNIS	86
8.1 Literaturverzeichnis	86
8.2 Werkverzeichnis	97
8.4 Filmographie	98
9. ANHANG	99
9.1 Abstract (deutsch)	99
9.2 Abstract (englisch)	99
9.3 Lebenslauf	100

1. EINLEITUNG

Seit den 1990er Jahren beziehen sich KünstlerInnen vermehrt auf das Kino (vgl. Schwerfel 2003: 6f.). Einerseits formal, indem immer mehr Black Boxen im Ausstellungsraum installiert sind (ebd.). Andererseits inhaltlich, indem KünstlerInnen Kinofilme von Autorenfilmen bis Hollywoodklassikern aneignen, sie modifizieren und so neue Lesarten produzieren (ebd.). Douglas Gordon dehnte Hitchcocks „Psycho“ auf 24 Stunden aus (1993) und Pierre Huyghe füllte die raum-zeitliche Lücke eines Jump Cuts aus Wim Wenders „Der amerikanische Freund“ mit einer zwanzig Jahre später gedrehten Sequenz, um nur zwei Beispiele zu nennen.¹ Die künstlerische Auseinandersetzung mit dem Kino macht sich neben einer Vielzahl von Kunstwerken auch auf institutioneller Ebene in Form von großformatigen Ausstellungen bemerkbar (vgl. Barry 2003: 2).

Diese gegenwärtige Fusion von Kunst und Kino in Form von Bewegtbildinstallationen mit Kinofilmmaterial ist Gegenstand der vorliegenden Arbeit. Wie ändern sich raum-zeitliche Parameter vom Kino zum Ausstellungsraum bis zur Bewegtbildinstallation? Wie wirken sich diese Veränderungen auf die Rezeption aus? Aus welchen Gründen, auf welche Weise und mit welchen Folgen werden Kinofilme in Bewegtbildinstallationen angeeignet?

Diese Fragestellungen werden mithilfe aktueller Literatur zur Thematik beantwortet. Publikationen, die in Verbindung mit Ausstellungen zu Kunst und Bewegtbild bzw. Kino erschienen sind, stellen einen Teil der verwendeten Literatur dar. Weiter sind Aufsätze aus Sammelbänden als Ausgangsmaterial zu erwähnen, insbesondere die Publikationen „Kinematographische Räume. Zur filmischen Ästhetik in Kunstinstallationen und inszenierter Fotografie“ (Frohne/ Haberer 2012) und „Art and the Moving Image. A Critical Reader“ (Leighton/ Esche 2008). Ursula Frohne erforscht installative Konzepte, die einen Bezug zum Kino haben, indem sie entweder die Machart des Kinos nachahmen oder Kinofilme in ihre Arbeit integrieren. Grundlegende Thesen zur Bewegtbildinstallation formuliert Juliane Rebentisch in ihrer Dissertation „Ästhetik der Installation“ (Rebentisch 2003), die die erste umfangreiche

¹ siehe für eine umfassende Betrachtung beider Beispiele Kapitel 5 dieser Arbeit

Publikation zur Thematik im deutschsprachigen Raum ist. Auch wenn sich bisherige Publikationen der Bewegtbildinstallation oder der Verbindung von Kunst und Kino widmen, so gibt es bis jetzt keine ausführliche Abhandlung zur formalen und inhaltlichen Annäherung der Kunst an das Kino in Bezug auf die kinematografische Installationen. Ziel dieser Arbeit ist es, diese Lücke zu schließen.

Angesichts großer Materialvielfalt künstlerischer Arbeiten habe ich meine Beispiele eng eingegrenzt und konzentriere mich auf Bewegtbildinstallationen, die Footage von Kinofilmen enthalten. In Kapitel 5 werden exemplarisch Werke der Künstler Pierre Huyghe und Douglas Gordon vorgestellt, die in ihren installativen Rahmungen wiederholt mit angeeigneten Kinofilmen arbeiten.

Diese Arbeit nähert sich der Beziehung von Kunst und Kino zunächst auf formaler Ebene, betrachtet anschließend die Bewegtbildinstallation und setzt sich weiter mit der Appropriation von Kinofilmen in installativen Konzepten auseinander, es folgen künstlerische Beispiele und ein Resümee.

Um aktuelle Bezugnahmen von KünstlerInnen auf das Kino geschichtlich einordnen zu können, wird im **zweiten Kapitel** zunächst die historische Entwicklung ihrer Annäherung nachgezeichnet. Der Beziehung von Kino und Ausstellungsraum wird sich im Folgenden über ihre Raumkonzepte genähert, um deren Einfluss auf den Raum der Bewegtbildinstallation, der Black Box im White Cube, sichtbar zu machen. Wie ändern sich die Rezeptionsbedingungen von Kino zu White Cube bis zur Black Box?

Nachdem die Annäherung von Kino und Kunst auf formaler Ebene erörtert wurde, schließt im **dritten Kapitel** die Betrachtung ihrer Hybridform, der Bewegtbildinstallation, an. Zunächst wird die Rezeptionssituation untersucht und der Frage nachgegangen, welches Verhältnis die BetrachterInnen untereinander sowie zu Bewegtbild, Raum und Zeit haben. Nachfolgend werden die Elemente der kinematografischen Installation als auch die Variationen von einfachen Screens zu Mehrfachprojektionen betrachtet. Schließlich widmet sich der letzte Kapitelteil den zeitlichen

Parametern der Bewegtbildinstallation: Mit welchen temporalen Gestaltungsmitteln arbeiten KünstlerInnen und was bewirken sie?

Das **vierte Kapitel** untersucht künstlerische Aneignungsstrategien bzw. installative Konzepte, die Kinofilmfootage integrieren. Aufgezeigt werden Ursachen für das Interesse von KünstlerInnen am Kino sowie historische Grundlagen gegenwärtiger Appropriation in Film und Kunst. Hieran knüpft eine Betrachtung der Bearbeitung des angeeigneten Kinofilmmaterials und den durch die Modifikation ermöglichten Reflexionsebenen. Darauf folgend wird dem Verhältnis von Kinofilm und künstlerischer Adaption sowie der Frage nach der Autorschaft nachgegangen. Das Kapitel schließt mit der Frage nach der Rolle der Erinnerungsleistung der BetrachterInnen beim Rezipieren der künstlerischen Neu-Inszenierung filmischer Ikonen ab.

Das **fünfte Kapitel** stellt die Künstler Douglas Gordon und Pierre Huyghe vor und präsentiert je zwei ihrer Bewegtbildinstallationen, bei denen entweder ausschließlich die räumlichen und zeitlichen Parameter der angeeigneten Kinofilme modifiziert sind oder bei denen die Aneignung mit neu produzierten, auf die integrierten Filme bezogenen Bewegtbilder verknüpft ist.

Das **sechste Kapitel** fasst die wichtigsten Theorien der Arbeit noch einmal zusammen.

2. VOM KINO ZUM AUSSTELLUNGSRAUM

Dieses Kapitel beschäftigt sich mit den historischen Grundlagen der Fusion von Kunst und Kino. Es folgt eine Betrachtung der Raumkonzepte Kino, White Cube und dem Hybrid beider: der Black Box im White Cube – dem Raum der kinematografischen Installation. Im Anschluss werden die Rezeptionsbedingungen in der Black Box betrachtet und analysiert, inwiefern Bewegtbildinstallationen im Schwarzraum heterotop sind.

2.1 Historische Entwicklung

Das Verhältnis von Kunst und Kino habe sich laut Charles Esche seit den 1960er Jahren geändert, als die ehemalige Trennung beider Disziplinen mit dem Aufkommen von Video aufgebrochen wurde (vgl. Leighon/ Esche 2008: 5ff.). Das Bewegtbild sei in der Kunst „relentless“ geworden, seit es erschwingliche Videokameras und eine bessere Verfügbarkeit von Filmausrüstung gibt (ebd.). Tanya Leighton verortet die Ursprünge der Fusion von Bewegtbild und Kunst ebenfalls in den 1960er Jahren und grenzt sie von der historischen Avantgarde der 1920er ab (ebd.). Tiina Erkintalo hingegen macht die Anfänge der künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Filmbild bereits zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts an den abstrakten Filmen der russischen und italienischen Futuristen fest (vgl. Erkintalo 1999: 31).

Auch wenn Kunst und Film bereits Anfang des letzten Jahrhunderts eine Verbindung eingingen, wurden laut Annette Urban die AvantgardefilmmacherInnen der 1940er bis 1960er sporadisch in Mainstreamkinos gezeigt und waren Randerscheinungen in Museen (vgl. Urban 2010: 286). Erst die späteren raumgreifenden Bewegtbildarbeiten seien adäquat im Ausstellungsraum platziert worden (ebd.), was das Expanded Cinema der 1960er zum Ausgangspunkt der Beziehung von Kunst und Kino deklariert.

Bevor im Folgenden die Entwicklung vom Bewegtbild in der Kunst seit den 1960ern näher untersucht wird, soll kurz Joachim Jägers Annahme Erwähnung finden, dass die Bewegtbildinstallation eine Fortsetzung des besonders im 19. Jahrhundert populären Panoramas sei (vgl. Jäger 2006: 30). Das Panorama ist ein gemaltes Abbild urbaner und ländlicher

Gegenden in einer 360-Grad-Ansicht. Ähnlich der Rezeption im Panorama wählen die BetrachterInnen in installativen Konzepten die Perspektive auf das Gezeigte und können sich frei bewegen (ebd.). Abweichend vom Panorama kommt in der Bewegtbildinstallation der zeitliche Faktor durch Bewegung der Bilder hinzu, sodass bei Fokussierung auf räumliche Parameter ein Teil des Bewegtbildes verpasst wird. Während das Panorama Realität suggeriere, würden BewegtbildkünstlerInnen das Artifizielle des Dargestellten betonen (vgl. Jäger 2006: 30).

Auch wenn gegenwärtige Bewegtbildinstallationen als Fortsetzung des Panoramas betrachtet werden können, ist die Verknüpfung von Kunst und Kino, wie oben erörtert, im Expanded Cinema und der damit verbundenen erweiterten visuellen Rezeption anzusiedeln. Das Expanded Cinema sei aus dem Experimentalfilm hervorgegangen und hinterfrage künstlerisch von Ende der 1950er bis Mitte der 1970er Jahre das Kino als Apparat und forcierte Konvergenzen mit weiteren Kunstgattungen (vgl. Stallschuss 2010: 272). Mit der „Verräumlichung des Bildes“ (Urban 2010: 286) wurden neue Raumkonzepte ausgelotet, um die Normierungen der flachen, querformatigen Leinwand und des unbeweglichen, zu ihr gerichteten Publikums aufzubrechen (ebd. 288). Das „erweiterte Kino“ umfasste Film-Installationen mit Mehrfachprojektionen, Multimedia-Aktionen, Performances mit und ohne filmisches Material sowie filmbezogene Happenings (vgl. Stallschuss 2010: 272). Mit den erweiterten Präsentationsarten wurde Film in materieller, institutioneller und ideologischer Sicht reflektiert; die Präsentationsformen waren wichtiger als das Geschehen im Film selbst (ebd.). Zentral für KünstlerInnen der Bewegung sei der Einbezug des Publikums und dessen Wechselbeziehung zum Filmbild, so betont Gene Youngblood, führender Theoretiker des Expanded Cinema: „When we say expanded cinema we actually mean expanded consciousness.“ (Youngblood 1970: 41) Anders als der historische Vorläufer wiesen zeitgenössische Konzepte eine Zuwendung zum Narrativen auf (vgl. Jäger 2006: 31).

Das Expanded Cinema sei vom Strukturellen Film zu unterscheiden, weil es „vom Kino als einem Modell von Öffentlichkeit ausgeht“ (Stallschuss 2010: 272), während es den FilmemacherInnen des Strukturellen Films nicht um die Expansion der Leinwand und der Infragestellung des Kinodispositivs

gehe, sondern um ein Ausloten der Parameter des filmischen Mediums. Die Modifikation des Kinoapparats werde in Valie Export's Tapp- und Tastkino von 1968, indem sie sich eine Black Box vor die Brüste schnallte und Passanten sie berühren durften, ebenso reflektiert wie in Jeffrey Shaws „Movie Movie“ von 1967, indem ein aufgeblasenes Gefüge als Projektionsfläche diene (ebd.). Seit Mitte der 1960er verwendeten KünstlerInnen zunächst Film und darauffolgend Video zur Dokumentation von zeitbasierten Arbeiten (ebd.).

Der Strukturelle Film der 1960er Jahre wandte sich vom Erzählerischen und somit vom konventionellen Kinofilm ab (vgl. Zobel 2010: 284). Mit dem Verschwinden des Experimentalfilms aus dem Kunstkontext durch das Aufkommen von Video, waren 16- und 35mm-Film-Projektionen bis zu ihrer Rückkehr in den 1990er Jahren fast vollständig aus den Ausstellungsräumen verbannt (vgl. Urban 2010: 271).

1965 kann als Anfang der Videokunst festgemacht werden, den vorläufigen Höhepunkt erreichte sie auf der »documenta 6« 1977 (vgl. Frieling 1997). Videokunst wurde mittels Monitoren präsentiert und forcierte daher stärkere Assoziationen zum Fernsehen als zum Kino (vgl. Urban 2010: 287). Die Monitore waren entweder einzeln oder in Kombination verräumlicht als Reihe, Wand oder Skulptur ausgestellt (ebd.). Videokunst orientierte sich an den Kunstgattungen Bildhauerei und Malerei (ebd. 271) – nicht am Kino. Vermehrt wurde in den 1970er Jahren mit Split Screens gearbeitet, um zwei Bewegtbilder gleichzeitig zeigen zu können (ebd. 289). In den 1980er Jahren beschäftigten sich KünstlerInnen mit dominanten Erzählungen, die sie durch Auslassungen und nicht-lineare Abfolgen unterwanderten (vgl. Zobel 2010: 284). Im selben Jahrzehnt haben Videoprojektoren als Präsentationsgeräte Einzug in die Ausstellungsräume gehalten (ebd. 287). „Mit dem Beamer wurde Video selbst zu einer Präsentationskunst, näherte sich dem Film an und verräumlichte sich weiter.“ (Zobel 2010: 287) Die Einführung der Videoprojektionen führte zu einem grundlegenden Wandel der Galerie- und Museumsräume: der Einzug der Black Box in den White Cube. Das projizierte Bewegtbild benötigte im Gegensatz zu Monitorbildern einen dunklen Raum (ebd.). Laut Esche hätten KünstlerInnen das Bewegtbild aus der Black Box in den White Cube geholt (vgl. Leighon/ Esche 2008: 7), wenngleich vielmehr der Schwarzraum Einzug in den

weißen Ausstellungsraum gehalten hat, wie im folgenden Kapitel aufgezeigt wird.

2.2 Dispositivverschiebung

Die kinematografische Installation wird in der Black Box des White Cube präsentiert und reflektiert in ihrer Anordnung das Kinodispositiv. Zunächst wird daher das Dispositivkonzept nach Foucault vorgestellt. Es folgt eine Betrachtung des Dispositivs Kino unter Bezugnahme auf Baudrys Apparatustheorie. Anschließend wird ein Überblick zu Theorien des White Cube gegeben, um daraufhin die Black Box im Ausstellungsraum analysieren zu können.

2.2.1 Dispositivkonzept nach Foucault

„Verortet zwischen Macht und Wissen, oszillieren Bewegtbilder und ihre Produzenten: das Kino (...) als Dispositiv im Sinne Foucaults.“ (Zobel 2010: 283) Das Dispositivkonzept wurde von Foucault zur Analyse gesellschaftlicher Selbst- und Machtverhältnisse entwickelt. Foucault spricht von einem

„entschieden heterogene[m] Ensemble, das Diskurse, Institutionen, architekturelle Einrichtungen, reglementierende Entscheidungen, Gesetze, administrative Maßnahmen, wissenschaftliche Aussagen, philosophische, moralische oder philanthropische Lehrsätze, kurz: Gesagtes ebenso wohl wie Ungesagtes umfasst. (...) Das Dispositiv selbst ist das Netz, das zwischen diesen Elementen geknüpft werden kann.“ (Foucault 1987: 119f.)

Das Dispositiv basiere nicht auf einer „zugrundeliegenden Realität“ (Foucault 1991: 128), sondern formiere sich erst aus den genannten Elementen. Die dispositiven Elemente bestimmen alltägliche Diskurse² und Praktiken, deren Gegenstände strukturiert und gewertet werden (vgl. Lexikon der Filmbegriffe 2013). Dies beeinflusst das Denken und Handeln der Individuen und somit deren Identität. Beim Dispositiv handelt es sich weniger um Inhalte, sondern um ein Raster, das Strukturierungen vornimmt und Machtverhältnisse organisiert. Es ermöglicht das Gewöhnliche als eine

² Diskurs ist nach Foucault ein „sprachlich produzierter Sinnzusammenhang, der eine bestimmte Vorstellung forciert, die wiederum bestimmte Machtstrukturen und Interessen gleichzeitig zur Grundlage hat und erzeugt.“ (Foucault 1981: 74)

Folge von Machtverteilung zu analysieren (ebd.). „Bei der Macht handelt es sich in Wirklichkeit (...) um ein mehr oder weniger (...) koordiniertes Bündel von Beziehungen.“ (Foucault 1987: 126) Der Begriff werde heute gegenüber Foucaults Konzept in einer stark vereinfachten Form verwendet (vgl. Lexikon der Filmbegriffe 2013) und diene u.a. in der Medienwissenschaft dazu, „den Möglichkeitsraum der Zeichensetzung in einer Epoche zu beschreiben.“ (vgl. Frietsch 2012: 4). Der französische Begriff „dispositif“ wurde im Englischen mit „apparatus“ übersetzt (ebd. 1), die Bezugnahme auf Foucaults Konzept in der im Folgenden präsentierten Apparatus-Theorie wird somit bereits in deren Begrifflichkeit deutlich.

2.2.2 Dispositiv Kino: Apparaturtheorie nach Baudry

Aktuelle künstlerische Bezugnahmen auf das Kino würden u.a. als Reaktion auf „den Tod des Kinos als festumrissenes Dispositiv“ (Urban 2010: 271) erörtert. Aus diesem Grund wird im Folgenden das grundlegende Konzept zum Kinodispositiv nachgezeichnet, welches Jean-Louis Baudry Mitte der 1970er entwickelte. Baudry untersuchte ideologiekritisch die Auswirkungen des kinematographischen Apparats auf RezipientInnen unter Rückgriff auf Platons Höhlengleichnis, Freuds Theorien des Unbewussten und Lacans strukturalistischer Psychoanalyse (vgl. Elsaesser/ Hagener 2007: 87). Die Grundthese von Baudry ist, dass das Kinodispositiv „einen künstlichen Regressionszustand determiniert“ (Baudry 1999: 399) und Analogien zwischen dem Kinodispositiv und der „Subjektkonstitution“ von Individuen bestehen (vgl. Elsaesser/ Hagener 2007: 87).

Platons Entwurf des Höhlengleichnisses entspreche bis ins kleinste Detail dem kinematographischen Apparat (vgl. Baudry 1999: 382). In der von Platon konzipierten Höhle befinden sich an Hals und Oberschenkel gefesselte Gefangene, deren Blick auf die Wand vor ihnen fixiert ist (ebd. 386). Hinter den Gefangenen brennt ein Feuer, das die Fläche vor ihnen erhellt, während die Höhle selbst dunkel bleibt. Das Feuer ist für die Gefesselten nicht wahrnehmbar (ebd. 388), was Baudry mit dem nicht sichtbaren Projektor des Kinos vergleicht (ebd. 387). Hinter dem Rücken der Höhlenmenschen befindet sich eine Mauer, hinter der diverse

kunsthandwerkliche Gegenstände, die über die Brüstung ragen, hin- und hergetragen werden. Die Schatten der Objekte werden an die für die Gefangenen sichtbare Wand projiziert, während die TrägerInnen der Gegenstände von der Mauer verdeckt sind. Das Besondere an Platons Entwurf für Baudry ist, dass „keine direkten Schatten der Realität, sondern bereits ein Abbild von ihr“ (Baudry 1999: 387) wiedergegeben wird. Die Gefangenen bekommen die Möglichkeit, die Höhle zu verlassen, doch sie entscheiden sich dagegen, worin Baudry Parallelen zum Kinodispositiv sieht, da sich die ZuschauerInnen ebenfalls freiwillig in einen dunklen Raum begeben, um bewegungslos auf die Projektionsfläche zu schauen (ebd.).

„Es ist also ihre motorische Lähmung (...), die für sie die *Realitätsprüfung* [hervorgehoben im Original], unmöglich macht, die ihren Irrtum beschönigt und sie tatsächlich dazu bringt, das Stellvertretende für real zu halten, vielleicht dessen Vorstellung, dessen Projektion auf den Bildschirm, den die vor ihnen liegende Wand der Höhle darbietet und von dem sie den Blick nicht lösen und sich nicht abwenden können.“ (Baudry 1999: 387)

Die dispositive Anordnung sei für den Realitätseffekt ausschlaggebend, nicht die exakte Imitation der Wirklichkeit (ebd. 389). Der Realitätseindruck sei immersiv, das Subjekt könne nicht mehr zwischen sich selbst und der Projektion differenzieren, wodurch der Grad der Abhängigkeit vom Bild und die durch das Kinodispositiv hervorgerufene „Identifizierung“ zu erklären sei (ebd. 399). Baudry orientiert sich an Freuds und Lacans Subjekttheorie. Das Kino versetze das Publikum in die Kinderjahre, indem es den Vorgang des Zerbrechens der vermeintlichen Einheit der Welt nachahme (ebd.). Der Eindruck der Welt als zentriertes Ganzes, entstehe durch die Mittelpunktspostion, die das Subjekt im Kino einnehme (vgl. Baudry 1974: 41). Diese bestimmte Subjektanordnung, die Resultat der „filmischen Zentralperspektive“ (Lexikon der Filmbegriffe 2013) ist, bringe in Kombination mit dem der Rezeption entzogenen Kinodispositiv den „Realitätseffekt“ hervor (ebd.).

Kritisch an Baudrys Entwurf sei u.a., dass vom Kino unabhängig von der Art der Filmbilder – also unabhängig davon, ob es sich um einen Avantgardefilm oder einen Film des klassischen Hollywoodkinos handelt –

als „allmächtige Überwältigungsmaschine“ (Elsaesser/ Hagener 2007: 89) ausgegangen wird. Baudry betont, dass „die Inhalte der Bilder sind unwichtig [sind], so lange die Identifikation möglich bleibt“ (Baudry 1974: 46). Laut Elsaesser und Hagener zeichnet die Apparatus-Theorie durch diese Nicht-Differenzierung der Filminhalte „eine tragische, wenn nicht gar gänzlich negative Sicht des Kinos“ (Elsaesser/ Hagener 2007: 89). Nachdem die Apparatus-Theorie jahrelang in den Filmwissenschaften diskutiert wurde, werde sie derzeit auch für kunsttheoretische Überlegungen fruchtbar gemacht und als Ansatz zur Analyse von Bewegtbildinstallationen verwendet (vgl. Zobel 2010: 266).

Übertragen auf Bewegtbildinstallationen verliert Baudrys Konzept seine Gültigkeit, denn der Rezeptionsprozess unterscheidet sich elementar zum Kino³: Die RezipientInnen bestimmen die Länge ihres Aufenthaltes sowie ihre Betrachtungsposition selbst.

Um die räumlichen Parameter der Bewegtbildinstallation umfassend zu beschreiben – sie wird in der Black Box des White Cube präsentiert – folgt nachstehend ein Überblick über das Dispositiv des White Cube und hieran schließt die Analyse der Black Box im Ausstellungsraum an.

2.2.3 Dispositiv White Cube

Der optimale Ausstellungsort eliminiere laut Brian O’Doherty – der grundlegende Theorien zum White Cube entwickelt hat – jene Faktoren, die die Autonomie des Kunstwerkes beeinträchtigen (vgl. O’Doherty 1996: 9). Im weißen Ausstellungsraum entfalteten sich Elemente von Sakralraum, Gerichtssaal und Forschungsraum (ebd.). Der White Cube sei „schattenlos, weiß, clean und künstlich“ (O’Doherty 1996: 10) und mache mit seiner erhöhten Präsenz einen Gegenstand erst zum Kunstwerk (ebd.). Der Raum mit weißen, gleichmäßig ausgeleuchteten Wänden ohne Fenster verberge durch eine immer gleiche Lichtsituation jedes Anzeichen von Zeitlichkeit (ebd.). Die Psyche der BesucherInnen sei im Ausstellungsraum erwünscht, doch ihre Körper wirkten unpassend und überschüssig (ebd. 11).

³ siehe Kapitelabschnitt 3.4 dieser Arbeit für eine umfassende Betrachtung der Rezeptionsbedingungen in Bewegtbildinstallationen

Während der White Cube in der Moderne noch als furchteinflößend wahrgenommen wurde, sei er gegenwärtig frei von „Bedrohungen [und] schafft keine Hierarchien mehr.“ (O’Doherty 1996: 38) Die Empfindungen der BesucherInnen würden nicht mehr durch den Raum selbst beeinflusst, sondern durch das, was in ihm passiert – also welche Werke wie ausgestellt werden (ebd. 39). O’Doherty beschreibt den Ausstellungsraum als „exklusiv“, einerseits weil das Ausgestellte inhaltlich oft schwierig zu erfassen sei, andererseits weil die Kunst für ein Groß der BesucherInnen nicht leistbar ist (ebd. 84). Der weiße Raum in der Kunst sei nicht neutral, vielmehr ist er Symptom gesellschaftlicher Ideologien (ebd.). O’Doherty beschreibt das Verhältnis zwischen Kunst und Wand als Osmose, die Ausstellungswerke geben Bedeutung ab und die weißen Wände nehmen sie auf – der White Cube sei demnach mit Bedeutung aufgeladen (ebd.). Nicht der Inhalt des Werks selbst, sondern der Kontext mache einen Großteil des Gehalts der zeitgenössischen Kunst aus (ebd. 88).

Laut Steyerl würden weiße Wandflächen mit Objektivität und Leere assoziiert (vgl. Steyerl 2008: 102). Unter Bezugnahme auf Überlegungen Le Corbusiers in „L’art decoratif d’aujourd’hui“ (1925), in dem dieser weiße Wandfarbe als sittlich bezeichnet, folgert Steyerl, dass weiße Wände in der Architektur der Moderne als „Merkmal von Zivilisation“ gelten (ebd.). Le Corbusier sieht in der Neutralität der weißen Wände das Potential, dass Kunstwerke nun so betrachtet werden können, wie sie wirklich sind (ebd.). Dies widerspricht O’Dohertys Annahme, dass der weiße Ausstellungsraum nicht neutral sei, weil er mit Ideologien und Bedeutung aufgeladen sei (vgl. O’Doherty 1996: 84). Laut Le Corbusier ermögliche die Freistellung der Objekte durch weiße Wände einen konzentrierten Blick, der White Cube werde „Auge der Wahrheit“ (vgl. Steyerl 2008: 102): Er leite den Blick, befreit von Ablenkung und werde so zur „Produktionsstätte von Wahrheit und Essenz“ (ebd.).

Steyerl betont, dass eine Auseinandersetzung von BefürworterInnen von White Cube und Black Box durch die Schriften der Moderne vorbestimmt sei. Sowohl der Black Box als auch dem Bewegtbild werde von UnterstützerInnen weißer Wände mit Skepsis begegnet (vgl. Steyerl 2008: 103). Le Corbusier sieht im Kino einen verdorbenen Ort des kulturellen Verfalls (ebd.). Mit der gleichen Bestimmtheit wie Le Corbusier den White

Cube als Manifestation des Guten und Moralischen betrachtet, verankert er in der Black Box das räumlich gewordene Böse. Der White Cube bringe autonome BetrachterInnen hervor, die neben der Dauer ihrer Rezeption selbst bestimmen, ob sie sitzen, stehen, laufen, sprechen usw. und sich dadurch ihrer Rezeptionssituation bewusst seien (vgl. Steyerl 2008: 106). „Der White Cube transzendiert die Realität, während die Black Box versucht, sie nachzuahmen.“ (ebd. 105) Letztere werde mit Massenunterhaltung assoziiert, während dem Ausstellungsraum etwas Elitäres anhafte (ebd.).

2.2.4 Black Box im White Cube

Nach dem nun die Räume Kino und White Cube näher betrachtet wurden, setzt sich der folgende Teil des Kapitels mit der Hybridform dieser räumlichen Parameter auseinander: der Black Box im White Cube – der Raum, in dem die Bewegtbildinstallationen präsentiert werden. Die oben von Steyerl erwähnte Polarisierung von Theorien zu White Cube und Black Box spiegelt sich auch in Peter Weibels Ausführungen zur Wandfarbe im Kunstraum wieder. Weibel zählt zu den Befürwortern der Black Box, denn der White Cube würde die Vielfältigkeit der Lesarten unterdrücken, gleichschalten oder verdecken, um unzweideutige Konstellationen, Zustände und Inhalte zu produzieren (vgl. Weibel 1994: 23) und gebe der Kunst den Status eines Konsumgutes (ebd. 28). Weibel liest „die black box als Antwort auf den white cube, (...) [als] Ausbildung einer Kunst, welche die Bedingungen der Wahrnehmung nicht mit Kant a priori ansieht, sondern mit Foucault sozial und historisch konstituiert“ (Weibel 1994: 31). Thomas Zaunschirm schließt sich Weibel an, indem er konstatiert, dass eine künstlerische Arbeit im White Cube stets eine Minderung von Weiß sei, während ihr optischer Eindruck in der Black Box eine „Urszene der Schöpfung“ darstelle (Zaunschirm 2001: 86). Laut Hüsch transformiere der White Cube „zur Black Box, ohne den Kinosaal zu imitieren.“ (Hüsch 2006: 33)

2.2.4.1 Begriff „Black Box“

Winfried Pauleit empfindet den Ausdruck „Black Box“ für den schwarzen Kunstraum als unpassend, besonders wenn er ebenso für das Kino verwendet wird. Der aus der Kybernetik entlehnte Begriff benennt Systeme, deren innere Struktur nicht bekannt ist und die mittels Input-Output-Beziehung analysiert werden. Der Begriff verleite zu unzutreffenden Annahmen, da die Black Box in der Kunst für BetrachterInnen zugänglich ist (vgl. Pauleit 2006: 123). Pauleit schlägt stattdessen „Black Cube“ vor, da er wie Weibel und Hüscher im Schwarzraum der Kunst eine Fortführung des White Cubes sieht – „mit ähnlichen ideologischen Effekten (vorgebliche Neutralität und Sakralisierung) [...], nur mit zuweilen extremer Verdunkelung.“ (ebd.) Zaunschirm empfiehlt ebenfalls den Begriff „Black Cube“ und betont ebenso, dass eine Black Box im naturwissenschaftlichen Sinn weder einsehbar noch betretbar wäre (vgl. Zaunschirm 2001: 82). In dieser Arbeit wird dennoch der Begriff „Black Box“ verwendet, da er in der einschlägigen Literatur am häufigsten verwendet wird und Begriffe unabhängig von ihrer Wortherkunft in neuen Kontext mit neuen Bedeutungen belegt werden können.

2.2.4.2 Dispositiv Black Box – im Vergleich zum White Cube

Der White Cube sei in naher Vergangenheit nicht mehr grundsätzlich als optimale Ausstellungssituation empfunden worden (vgl. Zaunschirm 2001: 83). Es werde zunehmend versucht, vielschichtigere Verbindungen zwischen White Cube und Black Box zu knüpfen und sie „als fluide Handlungsräume [zu] inszenieren“ (vgl. Steyerl 2008: 107). Die Black Box sei in der Regel als kinematografischer Vorführraum im White Cube installiert, doch gebe es auch Ansätze von herkömmlichen Filmeinrichtungen, die Black Box als Ergänzung von Kinosälen zu installieren (vgl. Pauleit 2006: 122). Für Chris Dercon liegt die einzige Differenz der Black Box im Verhältnis zum White Cube in der schwarzen Farbgebung (vgl. Dercon 2000: 76). Ralf Beil widerspricht dem und betont, dass die ungleiche Beleuchtung des Schwarzraums stärkere Wirkungen haben müsse als der einheitlich ausgeleuchtete White Cube (vgl. Beil 2001: 9). Das Schwarz könne Gefühle der Furcht gleichwohl bewirken wie

Gefühle der Autonomie, in der Black Box liege das Potential zur „anthropologische[n] Bewusstseinsmaschine“ (ebd. 20). Auffällig an ihr sei das Abschirmen gegenüber der äußeren Umgebung: Bereits der White Cube schließe die BesucherInnen durch Vermeiden von Fenstern von der Außenwelt ab (vgl. O’Doherty 1996: 20). Die Black Box steigere diese Abgeschlossenheit, indem sie auch die künstlerischen Arbeiten voneinander isoliert (vgl. Beil 2001: 20f.). Während im White Cube ein Nebeneinander von Werken die Regel sei, werde in der Black Box stets eine alleinige Arbeit gezeigt, die nicht mit anderen Arbeiten im Ausstellungsraum korrespondiert (ebd.). Diese Isolierung ermögliche eine Fokussierung auf das Werk, sei aber laut Boris Groys auch als Machtstreben von KünstlerInnen zu betrachten, maximalen Einfluss auf RezipientInnen zu erwirken (ebd.).

Laut Zaunschirm sei die Black Box frei von „Transzendenz“, die Öffnungen herkömmlicher Räume würden durch Projektionen oder Monitore ersetzt (Zaunschirm 2001: 87). Weiß und Schwarz markierten das Verhältnis von Drinnen und Draußen. Die Black Box könne nur durch die Relation zwischen Innerem und Äußerem existieren (ebd.). Peter J. Schneemann betont ebenfalls, dass der Dunkelraum der Kunst in dieser Relation von Innerem und Äußerem begründet sei (vgl. Schneemann 2001: 26) und weist darauf hin, dass die Black Box eine Potenzierung in der Ausstellungsgestaltung darstelle (ebd.). Insofern eine Installation als autonome Entität konzipiert ist, „bildet sie einen eigenen Raum“ (ebd. 27). Die Grenze zwischen künstlerischer Arbeit und Umraum löse sich auf. Schneemann hebt hervor, dass die Konzipierung des Dunkelraums „sich keinesfalls aus einer technischen Notwendigkeit heraus erklären lässt“ (Schneemann 2001: 27), sondern vielmehr einen entschlossenen Pol der Raumgestaltung markiere (ebd.).

Die Zeitlichkeit des White Cube wird von O’Doherty als Ewigkeit beschrieben (O’Doherty 1996: 10), wohingegen die Black Box „frei zwischen Vergangenheit und Zukunft pendelnde Zeitrhythmen“ habe (Beil 2001: 21). Aufgrund einiger, die Zeitrhythmen bestimmenden Vorgaben durch das Künstlersubjekt habe jede Black Box eine eigene Zeitlichkeit (ebd.). Wenn der White Cube, wie O’Doherty festlegt, das ideale Raummodell des 20. Jahrhunderts sei (O’Doherty 1996: 9), müsse die Black

Box, so folgert Beil, als „die archetypische Erscheinung der Kunst des Medienzeitalters im ausgehenden 20. und beginnenden 21. Jahrhundert bezeichnet werden“ (Beil 2001: 22).

Die Black Box sei Reaktion auf die Prozesshaftigkeit des Bewegtbildes (vgl. Frohne 2001: 52). Sie sei das Gegenteil des White Cube „durch eine Magie ganz anderer Ordnung“ (ebd. 53): Der Schwarzraum rekurriere „das Spektakel“, indem er die Möglichkeit biete, in andere Umgebungen einzutauchen und dabei die körperliche Unversehrtheit der BetrachterInnen wahrt (ebd.). Variable Projektionen würden die Black Box zu einem „Raumerlebnis der Unendlichkeit“ machen (ebd. 55). Frohne hebt hervor, dass die Black Box „Projektions- und Suggestionsraum des Psychologischen und Affektiven“ sei (Frohne 2001: 57). Sie bewirke mittels Projektion die Rückkehr zum Verdrängten. Die Entwicklung von Fotografie und Bewegtbild sei fest mit der Entwicklung der Dunkelkammer verbunden. Der Schwarzraum der Kunst ermögliche den Zugang zu künstlerischen Arbeiten mit neuen Medien für ein größeres Publikum (vgl. Frohne 2008: 355). KünstlerInnen hätten innerhalb der letzten zwei Jahrzehnte – die filmische Wahrnehmung in ihre Konzepte integrierend – den bewegungslosen Ausstellungsraum in einen Projektions- und Illusionsort verwandelt (ebd. 356), er modifiziere sich zum „cinema in-process“ (ebd. 357).

Zusammengefasst wird deutlich, dass die Thesen zur Betrachtung der Black Box im Vergleich zum White Cube weit auseinander gehen: Für Dercon gibt es bis auf die unterschiedliche Farbe keine Differenz. Beil sieht im Schwarzraum eine Weiterentwicklung des White Cube durch Isolierung von Werk und BetrachterIn sowie uneinheitlicher Lichtsituation von schwarzem Raum und Projektion, die Black Box sei der ideale Raum der Medienkunst-Ära. Frohne bezeichnet die Black Box als Gegenteil des White Cubes, u.a. aufgrund ihrer immersiven Wirkung. Sowohl Zaunschirm als auch Schneemann betrachten White Cube und Black Box bzw. Weiß und Schwarz als Verhältnis zwischen Innen und Außen. Die Zeitlichkeit der Black Box werde laut Beil vom Künstlersubjekt beeinflusst und sei werkspezifisch, Frohne beschreibt die zeitliche Dimension der Black Box als unendlich.

2.2.4.3 Rezeptionssituation Black Box – positive Perspektiven

Beil grenzt die Black Box vom „Spektakel der hochkonsumierenden Erlebnisgesellschaft ab“, was implizit andeutet, dass er die Black Box als positiven Schwarzraum gegenüber dem immersionsfördernden Kino wertet: Im Schwarzraum der Kunst liege das Potential zum reflektierten Rezipienten (vgl. Beil 2001: 21). In der Black Box finden sich neben schwarzer Wandfarbe und Projektionen teils weitere Elemente des Kinodispositivs wieder wie (fixierte) Sitzplätze und festgelegte Vorstellungszeiten (vgl. Urban 2010: 271). Während der Beamer, der seit den 1990er Jahren der am häufigsten verwendete Projektor in Bewegtbildinstallationen sei (vgl. Zobel 2010: 166), meist kaum wahrnehmbar platziert werde, werden Filmprojektoren für 16- oder 35-mm-Film-Projektionen offensichtlich präsentiert und somit zum sichtbaren Teil der Installation (vgl. Urban 2010: 271). Dies führe zu einer elementaren Änderung der Rezeption, da trotz Überschneidungen mit dem Kinodispositiv, der exponierte Projektor auf die Herkunft des Bewegtbildes verweise. Dennoch, so folgert Urban, diene „die Reflexion filmischer Präsentationsformen heute nicht mehr nur der Störung von filmischer Illusion, sondern habe eine durchaus illusionsstützende räumliche Bildwahrnehmung analog zum Kino als Ziel“ (Urban 2010: 271).

Lynne Cooke geht ebenfalls davon aus, dass sich die Rezeptionssituation in den meisten Black Boxen im Ausstellungsraum von der im zentralperspektivischen Kinosaal unterscheide. Die BetrachterInnen können die Dauer ihrer Rezeption sowie Distanz zum Bewegtbild selbst festlegen (vgl. Steyerl 2008: 106). Mark Nash macht die Freiheit der Black Box weniger an der Autonomie der ZuschauerInnen fest und betont stattdessen die fehlende Immersionskraft der Werke, wodurch die Möglichkeit einer ästhetischen Erfahrung bestehe (ebd.). Bewegtbilder und virtuelle Räume würden der Wahrnehmung und damit verbundenen Denkprozessen neue Perspektiven hinzufügen (vgl. Zaunschirm 2001: 87). Das Schauen werde durch technische Apparaturen geleitet, nicht durch den Raum selbst (ebd.). Laut Frohne würden sich die RezipientInnen in der kinematografischen Installation nicht ausschließlich als körperloses voyeuristisches Subjekt

wahrnehmen, vielmehr sei ihnen ihre physische Präsenz bewusst (vgl. Frohne 2001: 56). Bewegtbilder hätten die zeitliche Dimension in den Ausstellungsraum gebracht (vgl. Frohne 2008: 356), das Looping der projizierten Bewegtbilder betone die Zeiterfahrung als Teil der Rezeption (vgl. Frohne 2001: 58). Das Augenmerk beim Rezipieren habe sich vom räumlichen Erfassen aufs zeitliche verschoben (vgl. Frohne 2008: 356). KünstlerInnen schafften immersive Installationen, die die RezipientInnen entweder affektiv vereinnahmen oder die Möglichkeit zur Reflexion bieten (ebd.). Das Betreten von Black-Box-Installationen mit Projektionen vermittele das Gefühl „ins Bild“ zu steigen (ebd.). Der Schwarzraum würde den Rahmen der Projektion bewusst verheimlichen, Frohne spricht von „dissimulation of the frame“ (ebd. 356), wodurch die Differenz zwischen projiziertem Bild und Selbstwahrnehmung der betrachtenden Person verschwimme (ebd. 357). Die Black Box locke mit dem Unbekannten und fungiere als zeitgenössisches Handlungsfeld für das Publikum, während die Leinwände das Podest der KünstlerInnen darstellten (ebd.). Es bestehe eine Analogie zwischen der durch das Dämmerlicht der Black Box verursachten Unsichtbarkeit in der Perzeption und der Tatsache, dass die meisten Bewegtbilder nicht als Ganzes betrachtet würden (ebd.). Dieser Mangel an Sichtbarkeit lasse die passive Rezeptionssituation in aktive Teilhabe umschlagen (ebd.). Laut Frohne ist es demnach nicht notwendig, eine Arbeit im Ganzen zu betrachten, um urteilsfähig zu sein, vielmehr werden RezipientInnen durch das Nicht-Sichtbare dazu angehalten, Reflexionsprozesse anzustossen und eigene Gedanken für Auslassungen zu entwickeln (ebd.). Das Rezeptionsverhalten sei auch durch gewohntes Verhalten der BesucherInnen geprägt: wenn diese häufiger ins Kino als in Museum gehen, sei es wahrscheinlicher, dass Bewegtbilder im Ausstellungsraum von Beginn bis Ende angeschaut werden (vgl. Pauleit 2006: 123). Diese Beobachtung lässt darauf schließen, dass CineastInnen Schwarzraum-Arbeiten mit Fokus auf Zeit rezipieren, während das gewohnte Kunstpublikum den Raum verstärkt in die Rezeption einbezieht. Auch wenn Auslassungen eine bewussterе Rezeption ermöglichen, sind fundierte Einschätzungen zu einem Werk nur möglich, wenn es als Gesamtes betrachtet wurde – wodurch CineastInnen die größere Urteilsfähigkeit hätten.

Gesamt betrachtet werden von unterschiedlichen AutorInnen Gemeinsamkeiten und Unterschiede der Black Box zum White Cube und zum Kino festgemacht, um den Aktivitätsgrad der BetrachterInnen von Bewegtbildinstallationen zu beschreiben: Beil differenziert die Black Box vom Kino und sieht die Möglichkeit zum aktiven, bewussten Rezipieren. Annette Urban sieht Gemeinsamkeiten der dispositiven Elemente von Black Box und Kino, doch im Schwarzraum der Kunst werde der Projektor in der Regel sichtbar in die Installation integriert und somit Teil der Rezeption - die Rezeptionssituation in der Black Box oszilliere zwischen Reflexion und Immersion. Ursula Frohne betont ebenfalls dieses Pendeln zwischen bewusstem Betrachten und der Vereinnahmung durch das Bewegtbild, die BetrachterInnen nehmen sich in der Installation selbst wahr und der Fokus ihrer Rezeption verschiebe sich gegenüber dem White Cube aufs Zeitliche. Das Nicht-Sichtbare in der Black Box begünstige laut Frohne das aktive Rezipieren. Cooke hebt die Black Box ebenfalls vom Kino ab, da zeitliche und räumliche Auseinandersetzung mit Installation in der Macht der BetrachterInnen liege. Die genannten Thesen verorten die Rezeptionssituation in der Black Box als aktiv gegenüber dem Kino, aber sie betonen ebenfalls deren immersive Wirkung gegenüber dem White Cube.

2.2.4.4 Rezeptionssituation – negative Perspektiven

Negative Perspektiven auf die Rezeptionssituation im Schwarzraum beschreiben die Black Box als repressiven Raum, der die RezipientInnen zu körperlicher und geistiger Trägheit verleite und Macht über ihr Denken übernehme (vgl. Steyerl 2008: 104). Das Bewegtbild täusche ihre BetrachterInnen mit der Nachahmung der Wirklichkeit (ebd. 105). Die passive Immersion führe zur verminderten Wahrnehmung des Selbst, sie verwandele RezipientInnen in unterwürfige Abhängige (vgl. ebd. 106). „Die Black Box macht gleichzeitig passiv und ortlos, sie überwältigt und unterfordert (...)“ (Steyerl 2008: 106) Der Schwarzraum isoliere und dirigiere BesucherInnen und führe zum Verschwinden des tatsächlichen Raums in der Rezeption (vgl. Schneemann 2001: 27f.). Durch

Intensivierung der Arbeiten mittels Abschottung übertreffe die Black Box den White Cube in ihrer Machtsteuerung (ebd. 28). Das Verschwinden jeder Gegenständlichkeit und das begrenzte Sichzurechtfinden im Dämmerlicht ermöglichten eine sinnliche Direktheit (ebd.). Die Black Box stehe „in der Tradition von ‚Betrachteranweisungen‘, Utopien einer Intensivierung der Selbsterfahrung des Rezipienten und Überhöhung der Kunstwahrnehmung“ (Schneemann 2001: 28). Die Aktivität der BetrachterInnen sei laut Schneemann in vielen Black-Box-Installationen beschränkt, nur vereinzelt würde ihnen ein urteilsfähiger Standpunkt zugestanden (ebd. 30). Bei Eintreten der RezipientInnen in die Installation würde sofort die Steuerung der Rezeption durch den vom künstlerischen Subjekt konzipierten Apparat greifen. Das Einnehmen eines beliebigen Abstands zum Kunstwerk liege nicht mehr in der Macht der BetrachterInnen (ebd.). Die Wahrnehmung von künstlerischen Arbeiten als öffentlicher Vorgang erfahre einen grundlegenden Wandel: individuelle Aktivitäten der BetrachterInnen blieben im Dunkeln verborgen, das rezipierende Individuum trete gewöhnlich unbegleitet und stumm in die Installation und es gebe keinen Austausch mit anderen Anwesenden (ebd.). Wie Frohne geht Schneemann davon aus, dass die Black Box scheinbar die Voraussetzungen schaffe, als BetrachterIn konstitutives Element der Installation und „im Bild“ sein zu können (vgl. Schneemann 2001: 30). Das betrachtende Subjekt könne sich nicht nur als Teil der Installation erfahren, sondern es könne sich, trotz aller von Schneemann beschriebenen Passivitätsaspekte, selbst als Raum wahrnehmen (ebd. 33). Während Schneemann eindeutige Unterschiede in der Rezeptionssteuerung zwischen Black Box und White Cube festmacht – in der Black Box sei durch Immersion, Nicht-Sichtbarkeit und Vereinzelung des betrachtenden Subjekts keine bewusste Reflexion möglich – setzt Sabine Himmelbach die zwei Raummodelle gleich: Beide seien artifiziell und beeinflussten Wahrnehmung und Handeln der RezipientInnen (vgl. Himmelsbach 2004).

Zusammenfassend betonen negative Sichtweisen der Rezeptionssituation in Bewegtbildinstallationen die physische und psychische Passivität der BetrachterInnen. Steyerls Kritik, sie seien Unterwürfige, die sich selbst zugunsten der Immersion nicht mehr wahrnehmen und durch Imitation der

Realität getäuscht würden, erinnert an Platons Höhlengleichnis. Schneemann widerspricht Steyerl im letzten Punkt und betont, dass sich die RezipientInnen als raumgreifende Subjekte wahrnehmen. Doch ihre Autonomie sei stark begrenzt, da die Art des Rezipierens durch Machtsteuerung des Künstlersubjekts vorbestimmt sei. Weiters verweist Schneemann auf die Isolierung der RezipientInnen, die meist einzeln und ohne Dialog das Werk betrachten – also gegensätzlich der Situation im White Cube. Himmelsbach sieht wiederum keine Differenzen zwischen beiden Raummodellen, beide seien künstlich und steuerten die Rezeption.

Auffällig ist, dass Argumentationen, die den BetrachterInnen Aktivität und bewusstes Rezipieren zuschreiben, meist aus einem Vergleich zum Kino resultieren. Während negative Perspektiven, die Passivität, Isolation und Unreflektiertheit betonen, eher aus einer Gegenüberstellung mit dem White Cube argumentiert werden. So differenziert die Argumentationen für und gegen die Bewegtbildinstallationen in der Black Box sind, wird doch deutlich, dass ein überwiegender Teil der TheoretikerInnen den BetrachterInnen im Schwarzraum mehr Autonomie zuschreibt als im Kino. Hervorzuheben ist, dass das starre Kinodispositiv aufgebrochen wird durch Anordnung und Anzahl der Projektionen sowie Ausstellen des Apparats und mehr oder weniger freier Entscheidung der BetrachterInnen über die Intensität der Beschäftigung mit dem Werk. Abhängig von der jeweiligen Installation wird das Rezeptionsverhalten in der Bewegtbildinstallation mehr durch Reflexion oder Immersion dominiert.

2.2.4.5 Bewegtbildinstallationen in der Black Box als Heterotopie

Die Black Box sei ein „höchst differenzierter Zwischenort, eine Heterotopie im Foucault’schen Sinne“ (Beil 2001: 9). Neben Beil beschreibt auch Frohne die Bewegtbildinstallation als Heterotopie auf allen Ebenen (vgl. Frohne 2001: 59), daher wird im Folgenden Foucaults Konzept der Heterotopien umrissen und auf die besondere Projektionssituation in der Black Box angewendet.

Heterotopien seien Bestandteile des öffentlichen Lebens, in ihnen seien alle „anderen realen Orte, die man in der Kultur finden kann, zugleich

repräsentiert, in Frage gestellt und ins Gegenteil verkehrt“ (Foucault 2005: 320). Das Bewegtbild in der Black Box ist im Museum oder dem Galerieraum installiert, die beide der Öffentlichkeit zugänglich sind. Die cinematische Installation reflektiert sowohl das Kino als auch den White Cube, aus deren beider Elemente sie sich zusammensetzt. Foucault macht das Konzept der Heterotopie an sechs Merkmalen fest. Es gibt sie in allen Kulturen (ebd. 321) – diese Eigenschaft trifft auf die Bewegtbildinstallation im Schwarzraum bedingt zu: Es ist zweifelhaft, dass es sie in jeder Kultur gibt, doch ist anzunehmen, dass sie in allen Kulturen, die zeitgenössische Kunst produzieren, existieren. Ihre Funktionsweise ist nicht statisch, sondern wandelbar (ebd. 322): Jede Bewegtbildinstallation forciert je nach Anordnung und Anzahl der Screens sowie des Projektionsapparats, je nach ihrer eigenen Zeitlichkeit usw. bestimmte Rezeptionsweisen zwischen Reflexion und Immersion, weshalb die Funktionsweise Installations-spezifisch ist. Weiters nennt Foucault die heterotope Eigenschaft, diverse Orte, die ursprünglich nicht zusammen passen, zu kombinieren (ebd. 324). Foucault erwähnt als Beispiel das Theater, das in einer Abfolge unterschiedlichste Räume aufrufe, die eigentlich keine Beziehung zueinander hätten (ebd.). „Und das Kino ist ein sonderbarer rechteckiger Saal, an dessen Ende man auf eine zweidimensionale Leinwand einen dreidimensionalen Raum projiziert.“ (ebd. 324) Black Box-Projektionen sind eine Verknüpfung von Orten, die sich fremd sind: Sie fügen Bestandteile des Kinos mit denen des White Cubes zusammen, räumliche Abbilder werden auf zweidimensionale Flächen übertragen, oft sind Filmkulissen Teil der Projektion, die weder Realität noch Fiktion zuzuordnen seien (vgl. Frohne 2001: 59). Heterotopien seien außerdem oft mit zeitbasierten Zäsuren kombiniert (vgl. Foucault 2005: 324). Für diese Trennung von der konventionellen Zeitlichkeit führt Foucault den Friedhof als Beispiel an, der das Ende vom Leben voraussetzt (ebd.). Die Zeitlichkeit der Black Box wird von Beil als oszillierend „zwischen Vergangenheit und Zukunft“ beschrieben (Beil 2001: 21), jede Black Box habe ihre eigene Temporalität durch vom Künstlersubjekt gesetzte Faktoren (ebd.). Frohne assoziiert den Raum der Bewegtbildinstallation mit Unendlichkeit (vgl. Frohne 2001: 55). Die kinematografische Installation weicht von herkömmlichen Zeitvorstellungen ab, was durch das häufig verwendete

Looping der Bewegtbilder unterstützt wird. Heterotopien sind laut Foucault außerdem Schwellenräume, die durch Übergangsriten gekennzeichnet sind, sie „setzen stets ein System der Öffnung und Abschließung voraus, das sie isoliert und zugleich den Zugang zu ihnen ermöglicht“ (vgl. Foucault 2005: 325). Die Black Box ist in der Regel im White Cube installiert, das Verhältnis der Farben beider Raumkonzepte wird sowohl von Zaunschirm als auch von Schneemann als Relation zwischen Innen und Außen festgemacht (vgl. Zaunschirm 2001: 87/ vgl. Schneemann 2001: 26). Die Fenster konventioneller Räume würden in der Black Box durch die Leinwände ersetzt (vgl. Zaunschirm 2001: 87). Neben dem Isolieren der BesucherInnen durch das Vermeiden von Fenstern, werden auch die künstlerischen Arbeiten voneinander isoliert: Die Black Box ist in der Regel einer einzigen Arbeit gewidmet (vgl. Beil 2001: 20f.). Als letztes Merkmal führt Foucault an, wie sich Heterotopien zu den restlichen Orten verhalten: Entweder produzieren sie einen unwirklichen Ort, der die Gesamtheit real existierender Orte als illusorisch offenlegt, dies sei die illusionistische Heterotopie (vgl. Foucault 2005: 325). Oder sie produzieren einen Raum anderer Art, der eine chaosfreie Struktur aufweist, was Foucault als kompensatorische Heterotopie bezeichnet (ebd.). Die kinematografische Installation entwirft einen illusionären Raum, der zwar nicht alle anderen Orte als Illusion entlarvt, aber immerhin das Kino in seiner Anordnung hinterfragt.

Zusammenfassend findet sich auf jede von Foucault erwähnten Eigenschaften der Heterotopie eine Entsprechung für die kinematografische Installation. Womit die eingangs erwähnte These von Frohne und Beil (vgl. Frohne 2001: 59/ vgl. Beil 2001: 9) bestätigt, dass es sich bei der Bewegtbildinstallation in der Black Box um eine Heterotopie bis ins Detail handelt.

3. DIE BEWEGTBILDINSTALLATION

„In Weiterentwicklung der zuerst im Dunkel versunkenen Black Box reflektieren Video-/ Filmarbeiten seit den 1990er Jahren die hybride Raumkonstellation und arbeiten mit projiziertem Bild, Projektor, Lichtstrahl, Leinwand und Zuschauerraum sichtbar installativ: Zwischen White Cube und Black Box entsteht so die kinematografische Installation (...).“ (Urban 2010: 287)

Im vorherigen Kapitel wurde die Fusion von Bewegtbild und Kunst sowie Raumkonzepte und Schnittstellen von Kino, White Cube und Black Box erörtert und der Ort der Bewegtbildinstallation – die Black Box im White Cube – als Heterotopie ausgemacht. Dieses Kapitel widmet sich der Bewegtbildinstallation und betrachtet die Rezeptionssituation sowie konkrete raum-zeitliche Parameter diverser Installationsanordnungen.

Zu Beginn wird ein Überblick über die Begrifflichkeiten, die Entwicklung vom Film zur Installation sowie eine Betrachtung der Bewegtbildinstallation als Hybrid aus Kunst und Kino gegeben.

3.1 Begriff

Es gibt verschiedene Bezeichnungen für das Phänomen der Bewegtbildinstallationen, in der internationalen Ausstellungspraxis werde häufig der Begriff „New Cinema“ verwendet (vgl. Frohne 2011 b: 58). Christophe Royoux schlägt den Ausdruck „Cinema of Exhibition“ vor (vgl. Royoux 1999). Juliane Rebentisch führt in ihrer Dissertation „Ästhetik der Installation“, die die erste umfassende deutsche Publikation zum Thema ist, den Terminus „kinematografische Installation“ ein (vgl. Rebentisch 2003). In der vorliegenden Arbeit wird analog zu „Bewegtbildinstallation“ auch Rebentischs Begriff verwendet.

3.2 Entwicklung vom Film zur Installation

Rebentisch vertritt die These, dass die Anfänge der Bewegtbildinstallation u.a. im Experimentalfilm liegen, der sich von der Nachahmung der Wirklichkeit, vom Lehrhaften und vom Erzählerischen distanziert (vgl. Rebentisch 2003: 179). Der Experimentalfilm reflektiert die Mittel der Filmgestaltung und betont sie gegenüber dem Gezeigten (ebd. 181). Urban

hingegen betont, dass strittig erörtert werde, ob die kinematografische Installation tatsächlich an den Experimentalfilm anknüpft, denn künstlerische Auseinandersetzungen mit unterschiedlichen Präsentationsarten des Bewegungsbildes zielten nicht unbedingt auf Aufhebung der Immersion, sondern hätten „eine durchaus illusionsstützende räumliche Bildwahrnehmung (...) zum Ziel.“ (Urban 2010: 271). Wie im vorherigen Kapitel dieser Arbeit angemerkt wurde, haben sich KünstlerInnen in den 1960ern neben den filmischen Gestaltungselementen mit verschiedenen Präsentationsformen von Bewegungsbildern reflexiv auseinandersetzt, was in der künstlerischen Bewegung des Expanded Cinema mündete.⁴ Die Erweiterung künstlerischer Auseinandersetzungen um den Einbezug der Präsentationsformen kennzeichne den Ursprung der kinematografischen Installation (vgl. Rebentisch 2003: 182). Während der Experimentalfilm mit dem Hervorheben filmischer Mittel einen Einfluss auf gegenwärtige Installationen habe, markiert das Expanded Cinema wie im vorigen Kapitel erörtert, den Beginn einer Mischform von Kunst und Kino – der Bewegungsbildinstallation. Das „Kino sollte Kunst werden“ durch die Verschiebung von Kinoraum zur Black Box des Galerieraums und damit einhergehend die Möglichkeit zur ästhetischen Erfahrung (vgl. Rebentisch 2003: 183).

3.3 Bewegungsbildinstallation als Hybrid Kunst und Kino

Die Bewegungsbildinstallation sei ein „Hybrid zwischen bildender Kunst und Kino: Sie ist weder das eine noch das andere, sondern beides zugleich.“ (Rebentisch 2003: 192) Ein Grund hierfür sei, dass das zeitbasierte Bewegungsbild im von „Raumkunst“ bestimmten White Cube präsentiert wird (ebd.). Rebentischs Formulierung ist unpräzise, denn – wie im ersten Kapitel dieser Arbeit aufgezeigt wurde – werden die Bewegungsbildinstallationen in der Black Box des White Cubes präsentiert. Als weitere Begründung für die Bewegungsbildinstallation als Mischform von Kunst und Kino führt Rebentisch an, dass durch die individuell bestimmbare Betrachtungszeit das Filmmaterial wie „Raumkunst“ rezipiert werde (vgl. Rebentisch 2003: 192). Angelehnt an Groys – der in der

⁴ siehe hierzu Kapitelabschnitt 2.1 dieser Arbeit

kinematografischen Installation ein Zusammenkommen der Mobilität des Filmbildes im Kino und der Bewegung der BetrachterInnen im Museum erkennt (vgl. Groys 2007: 159) – macht Rebentisch auf die Unmöglichkeit der gleichzeitigen Rezeption von Raum und Bewegtbild aufmerksam: Da das Filmbild auch weiterläuft, wenn die RezipientInnen sich auf räumliche Elemente fokussieren und nicht unmittelbar auf die Projektion konzentrieren, stelle sich ein Missbehagen ein etwas zu verpassen (vgl. Rebentisch 2003: 192). Pauleit sieht in den vielgestaltigen Projektionsanordnungen eine Thematisierung der „Hybridisierung der Medien“ (Pauleit 2006: 123), was Rebentischs These der kinematografischen Installation als Kunst-Kino-Hybrid unterstützt. Zobel verweist ferner auf die Orientierung künstlerischer Perspektiven am Kinodispositiv, indem mit der Anordnung des installativen Gefüges die Immersion der BesucherInnen entweder bewusst gestört oder begünstigt werde (Zobel 2010: 284).

Sowohl der Präsentationsort, die Black Box im White Cube, als auch die individuell bestimmbare Betrachtungszeit des unaufhaltsamen Bewegtbildes sowie die Thematisierung der Hybridform durch die Installationsanordnung sind Indizien dafür, dass es sich bei der kinematografischen Installation um eine Fusion von Kunst und Kino handelt.

3.4 Rezeption

Die Zunahme an Bewegtbildinstallationen in den Ausstellungsraum habe Einfluss auf „unser Verhältnis zum Museum, als auch unsere Wahrnehmung der bewegten Bilder.“ (Groys: 2007: 154) Die Einführung von Bewegtbildern in den Ausstellungsraum gehe mit einem elementaren Wandel der Rezeptionsbedingungen einher (vgl. Frohne 2010: 124). Im Folgenden werden diese veränderten Bedingungen näher betrachtet, eingeschlossen der Individualisierung der Rezeption aufgrund der Mobilität der BetrachterInnen sowie die Unabhängigkeit von Werk- und Rezeptionszeit und die damit verbundene Unüberschaubarkeit. Außerdem wird der Frage nachgegangen inwieweit die Bewegtbildinstallation immersiv wirkt.

3.4.1 Nähe/ Distanz/ Blicke

Die Veränderung der dispositiven Elemente des Kinos in der Installation rege dazu an, den filmischen Apparat in die Rezeption einzubeziehen und „eine selbstreflexiv-performative, das heißt ästhetische Bezugnahme auf die (Gegenstände der) Installation“ zu bewirken (vgl. Rebentisch 2003: 189). Die reflexive Auseinandersetzung mit den veränderten Präsentationsformen der Bewegungsbilder werde durch die autonome Bewegung der RezipientInnen in der Installation unterstützt: Sie können verschiedene Abstände zu den Elementen der Installation einnehmen, was durch oft reduzierte Sitzgelegenheiten begünstigt werde (ebd.). Abstand und Nähe sowie Zerstreuung und Partizipation wechselten sich bei der Rezeption in der Bewegungsbildinstallation ab (vgl. Frohne 2010: 124). Die RezipientInnen agierten als „Flaneure“, die mitunter keine eingehende Werkbeschäftigung anstrebten, sich zum Teil aber auch Zeit zur Kontemplation nahmen (ebd.). Erst die Bewegung der Anwesenden bringe die Vielschichtigkeit der kinematografischen Installation hervor (ebd. 123).

Das rezipierende Individuum werde in der Bewegungsbildinstallation aufgrund der Blickbeziehungen zum gerahmten Subjekt (ebd.). „Der Blick auf das Werk geht wiederum ein in die Beobachtung der anderen Besucher, die zugleich die anderen beobachten“ (Frohne 2010: 123), was jede/n RezipientIn aufgrund der Beobachtung durch andere Anwesende selbst zum Betrachtungssubjekt macht.

Zusammengefasst ermöglicht die Bewegungsbildinstallation eine ästhetische Erfahrung aufgrund der Einbeziehung des Umraums in die Rezeption und Mobilität der BetrachterInnen. Der Rezeptionsprozess oszilliert zwischen Kontemplation und Zerstreuung und jede/r Besucher/in gerät selbst in den Blickfokus anderer BetrachterInnen.

3.4.2 Individualisierung Rezeption durch Mobilität

Boris Groys, der sich im deutschsprachigen Raum zuerst mit den Rezeptionsbedingungen in der Bewegungsbildinstallation in seinen Überlegungen zur „Autonomie des Betrachters“ (2001) beschäftigte, differenziert Kino, Museum und Bewegungsbildinstallation anhand ihrer

unterschiedlichen Mobilitäten: Im Kino bewege sich das Bild, in der konventionellen Ausstellungssituation die RezipientInnen (vgl. Groys 2001: 156). Die Bewegtbildinstallation vereine diese zwei Mobilitäten, was in einem Konflikt für die BetrachterInnen resultierte: Sobald sie sich auf die Raumgestaltung fokussieren, versäumen sie einen Teil des ständig fortlaufenden Bewegtbildes (ebd.). Groys setzt Bewegungsfreiheit mit Bewusstseinstätigkeit gleich, „sich im Raum körperlich und frei zu bewegen, ist eine unerläßliche Bedingung für das Entstehen und für die weitere Entwicklung des Denkens“ (Groys 2001: 159).

Rebentisch widerspricht dieser These, für sie stehen physische und psychische Mobilität nicht zwangsläufig in Zusammenhang (vgl. Rebentisch 2003: 190). Auch das Kino ermögliche ein bewusstes Rezipieren, was am Avantgardfilm deutlich werde: trotz der Präsentation im Kino und der damit einhergehenden fixierten Positionierung der RezipientInnen lade der nicht-immersive Avantgardfilm zur aktiven Reflexion des Gezeigten ein (ebd.). Auch der Feature-Film könne die Denkleistung der BetrachterInnen so fördern, dass die Möglichkeit einer „ästhetischen Erfahrung“ bestehe (ebd.). Der wesentliche Unterschied des Betrachtens in der Installation im Verhältnis zum Kino liege vor allem im Einnehmen unterschiedlicher Standpunkte - der „Individualisierung“ der Rezeption (ebd. 191). In der Bewegtbildinstallation sei jede Rezeptionssituation aufgrund physischer Aktivität der BetrachterInnen und der je einmaligen Ausstellungsverhältnisse individuell (ebd.). Der unfixierte Betrachtungsstandpunkt würde ebenso bewusst in die Reflexion einbezogen wie die einzelnen Elemente des installativen Gefüges (ebd.). Im Kino hingegen ist die Rezeption kollektiv, der/ die RezipientIn ist Publikumsteil und blendet durch den „dynamischen Raum“ des Kinos den eigenen Standpunkt meist aus (ebd.). Auch wenn sich das rezipierende Subjekt nicht allein in der Bewegtbildinstallation befindet, sei der Aufenthalt individuell, da Dauer und Art der Betrachtung selbstbestimmt werden (ebd. 192). Die Uneindeutigkeit, welche Elemente des Raums noch Teil der Installation sind, rege die Bewusstseinstätigkeit der RezipientInnen zusätzlich an (ebd.). Urban bestätigt Rebentischs These der Individualisierung der Rezeption: Die Verräumlichung der Bewegtbilder mobilisiert die Anwesenden und

steigere die Vielfalt der Standpunktwahl, beides individualisiert die ästhetische Erfahrung (vgl. Urban 2010: 272).

Insgesamt zeigt sich also, dass die Bewegtbildinstallation Mobilitäten von Kino und Museum bzw. von Bewegtbild und BetrachterInnen vereint. Die Bewegungsfreiheit ermöglicht durch Einnehmen unterschiedlicher Abstände zu den räumlichen Gegebenheiten die Erweiterung der Bewusstseinstätigkeit. Aufgrund der Perspektivenvielfalt und der selbstbestimmten Dauer der Betrachtung ist jede Rezeptionssituation individuell.

3.4.3 Unüberschaubarkeit/ zeitliche Offenheit

MuseumsgängerInnen würden laut Groys bei der Betrachtung von Bewegtbildarbeiten in ihrer Entscheidungsfreiheit beraubt, die Dauer ihrer Rezeption selbst zu bestimmen (vgl. Groys 2001: 155). Diese These muss widerlegt werden: Wie die später in dieser Arbeit ausführlich beschriebenen Beispiele zeigen⁵, bestimmt die Dauer des Bewegtbildes nicht den Aufenthalt der BetrachterInnen in der Installation – die BesucherInnen müssen notwendigerweise die Dauer ihres Aufenthaltes selbst festlegen. Als Beispiel sei hier Douglas Gordons Installation „5 Year Drive-By“ erwähnt, bei dem er den Western „The Searchers“ auf fünf Jahre ausgedehnt hat. Laut Groys bestehe „der ästhetische Wert der Filminstallation im Museum (...) vor allem darin, Unübersichtlichkeit, Ungewißheit und fehlende Kontrolle des Betrachters über die Zeit der eigenen Aufmerksamkeit in musealen Räumen explizit zu thematisieren (...)“ (Groys 2001: 156) Eine Bewertung einer Bewegtbildinstallation schließt Groys aufgrund unvollständiger Überschaubarkeit aus (vgl. ebd. 157).

Rebentisch betrachtet die Ungewissheit der RezipientInnen über die Betrachtungsdauer als konstitutiven Bestandteil der Bewegtbildinstallation (vgl. Rebentisch 2003: 193). Gerade in Installationen mit Mehrfachprojektionen werde die Unüberschaubarkeit bewusst angestrebt, das Nebeneinander verschiedener Bewegtbilder überfrachte BetrachterInnen – egal welchen Standpunkt sie einnehmen, die Rezeption aller Screens

⁵ siehe hierzu Kapitel 5 dieser Arbeit

zugleich sei unmöglich (ebd.). Insofern mit Mehrfachprojektionen gearbeitet wird, ergebe sich aus dem räumlichen Nebeneinander der Leinwände und dem zeitlichen Nacheinander der Filmbilder sowohl eine „Spannung“ als auch ein „plastisches Profil“ (ebd. 194). Dies erweitere die Reflexionsebene um das Verhältnis vom grundsätzlich unvollendeten Prozess des In-Beziehung-Setzens beim Rezipieren und dem zeitlichen Ablauf der künstlerischen Arbeit (ebd.). Neben bewusst unüberblickbaren Arbeiten seien oft Einfachprojektionen von kurzen, geloopten Bewegtbildern vorzufinden. Auch hier bestehe Unklarheit über die Betrachtungsdauer aufgrund ihrer Unabhängigkeit zur Werkdauer (ebd.). Rebentisch vertritt die These, dass Installationen das Merkmal der „zeitlichen[n] Offenheit“ erfüllen müssen, d.h. es darf keine festgelegten Vorführzeiten geben und die BetrachterInnen müssen im Unsicheren über ihre Aufenthaltsdauer sein (ebd.). „Wenn sich die Erfahrung des Films aus dem Zwang einer Synchronisierung mit dem dargestellten Geschehen emanzipiert [wird sie] ästhetisch.“ (Rebentisch 2003: 195) Die räumliche und zeitliche Offenheit von Bewegtbildinstallationen sei ein Hinweis auf die „Unverbindlichkeit“ gegenwärtiger Bilder: BetrachterInnen seien sich bewusst, dass Bilder manipulierbar und je nach Kontext anders lesbar sind (vgl. Jäger 2006: 31).

Kurz gefasst ist die zeitliche Offenheit ein elementares Merkmal der kinematografischen Installation, unabhängig davon ob es sich dabei um eine Mehrfachprojektion oder ein gelooptes Bewegtbild oder eine Kombination beider handelt. Die Betrachtungsdauer der Bewegtbildinstallation ist unabhängig von der Werkdauer und die BetrachterInnen sind daher gezwungen, die Dauer ihres Aufenthalts selbst festzulegen.

3.4.4 Zwischen Illusion und Wirklichkeit

Das Anliegen der künstlerischen Inszenierungen sei der im Kino eindimensionalen BetrachterInnenposition weitere Perspektiven hinzuzufügen und die Verfahren filmischer Darstellung zu thematisieren (vgl. Frohne 2011 b: 59). Kinematografische Installationen strebten in der Regel keine absolute Immersion an, sondern vielmehr eine

Auseinandersetzung mit der Vielseitigkeit von Bewegtbildern (vgl. Jäger 2006: 29). Bewusst immersiv angelegte Installationskonzepte vereinnahmten die Perzeption der BesucherInnen fast vollständig durch den virtuellen Raum (vgl. Frohne 2001b). Durch übergroß projizierte Bewegtbilder und die real wirkende Präsenz der SchauspielerInnen weichten die Grenzen zwischen illusorischen und realen Raum auf (vgl. Frohne 2008: 361). Die überlebensgroße Erscheinung der ProtagonistInnen fördere neben der Wahrnehmungsbeeinflussung durch das Künstlersubjekt mit psychologisch ausgefeilten Strategien die Sogwirkung des Geschehens (ebd.). Durch die Reflexion der Zeitstrukturen während des Installationsaufenthaltes ergebe sich aber auch eine Außensicht auf das Geschehen (vgl. Frohne 2001b). Gleichzeitig sei aufgrund der Aufspaltung der Perspektiven bei Mehrfachprojektionen keine Gleichsetzung der BetrachterInnen mit der Kamera bzw. den ProtagonistInnen gegeben (ebd.). Die Position des Publikums oszilliere zwischen Beobachtung und Partizipation (vgl. Frohne 2008: 361). Eine aktive, teilnehmende Rezeption markiere den Ausgangspunkt jeder Immersionsstörung (ebd. 370). Mit dem „Eintreten“ in Dialogsequenzen werden die Anwesenden selbst zu AkteurInnen (ebd. 361). Die Bedeutungssteigerung der Rolle des Publikums bzw. die Abhängigkeit der installativen Konzepte von den BesucherInnen werde durch theatralische Elemente unterwandert (vgl. Frohne 2001b).

Zusammenfassend lässt sich für die Rezeption von Bewegtbildinstallationen festhalten, dass sie aufgrund ihrer räumlichen und zeitlichen Spezifika eine ästhetische Erfahrung ermöglicht. In der kinematografischen Installation sind BetrachterInnen mobil und setzen sich selbstreflexiv mit den räumlichen und zeitlichen Strukturen des installativen Gefüges auseinander. Die Bewegtbildinstallation vereint die Mobilitäten von Kino und Museum bzw. von Bewegtbild und BetrachterInnen. Die Anwesenden wechseln ihre Position zwischen Nähe und Distanz zum Bewegtbild. Aufgrund der Perspektivenvielfalt und der selbstbestimmten Dauer der Betrachtung ist jede Rezeptionssituation individuell. Zeitliche Offenheit bzw. die Unabhängigkeit von Betrachtungsdauer und Werkdauer ist ein elementares Merkmal der kinematografischen Installation. Aufgrund der fließenden Übergänge von realem zu fiktivem Raum oszilliert die Rezeption zwischen

Kontemplation und Zerstreuung. In der Bewegtbildinstallation wird Immersion einerseits begünstigt, indem aufgrund übergroßer Projektionen die Grenze zwischen eigenem Selbst und fiktiven ProtagonistInnen aufweicht. Andererseits wird die Immersion bewusst mittels Distanz erzeugenden Methoden gestört, hierzu zählen u.a. die Perspektivenvielfalt, zeitliche Offenheit und die Thematisierung der Mittel filmischer Darstellung.

3.5 Raum

Wie im vorherigen Kapitel dieser Arbeit dargelegt wurde, ist die Bewegtbildinstallation in der Black Box des White Cubes installiert. Die Installation sei Raumkunst per se, da sie den Raum strukturiert, in dem sie präsentiert wird (vgl. Rebentisch 2011: 146). Die kinematografische Installation wird von Frohne unter Bezugnahme auf Kurt Lewin als hodologischer Raum bezeichnet (vgl. Frohne 2010: 123). Als solchen benennt Kurt Lewin ein Netzwerk von Wegen, das auf dem physischen und sozialen Verhalten von Individuen beruht und die unmittelbare Umwelt von Personen strukturiert (vgl. Lewin 1934). In der Bewegtbildinstallation werden BesucherInnen mit anderen RezipientInnen als auch anderen Orten in den Bewegtbildern konfrontiert. In der Kombination von Ausstellungsraum und Bewegtbild verwischt die Grenze zwischen tatsächlichem und fiktivem Raum. Die übergroß projizierten Bewegtbilder transformierten den installativen Raum zum Bühnenraum sowie zum „Projektions- und Illusionsraum“ (vgl. Frohne 2001b). Das audiovisuelle Material bilde ein vielfältiges Beziehungsgeflecht mit den räumlichen Elementen wie u.a. den Leinwände und Projektionsapparaten (vgl. Frohne 2010: 126). Eine weitere Interaktionsebene wird vom Verhalten und der Bewegung der RezipientInnen bestimmt: Der Installationsraum habe demnach auch eine soziologische Dimension (vgl. Frohne 2001: 54), da er Handlungsort für die BesucherInnen ist, die in Interaktion mit den Dialogsequenzen treten (vgl. Frohne 2001b). Erst mittels Bewegung erschließe sich die Symbolik des installativen Raums bzw. ihre inhaltliche und räumliche Komplexität (vgl. Frohne 2010: 123). „In der Kunstinstallation sind (...) Bildraum und Betrachterraum nicht mehr streng voneinander geschieden, vielmehr korreliert der museale Rahmen in

mannigfaltigen Bezugsrahmen mit dem Erzählraum.“ (Frohne 2010: 124)
Die Anwesenden träten in die projizierten Bilder der Installation ein, im wörtlichen wie im übertragenen Sinn (vgl. Frohne 2001b). Michael Rush beschreibt diese Wechselbeziehung zwischen Publikum und Werk folgendermaßen: „Installation art, by its very nature, suggests interactivity. Installation artists make environments for viewers to enter literally, thus creating a physical participation with the work. This in turn expands the perceptual and optical impact of the work.“ (Rush 2003: 178)

Die installativen Arbeiten der 1990er Jahre differierten von früheren Videokonzepten durch die Abschaffung des Rahmens zugunsten vielfältiger Projektionsmöglichkeiten (vgl. Frohne 2001b), sie schließen an das Expanded Cinema der 1960er an wie Kapitel 2.1 dieser Arbeit gezeigt hat. Die Bewegtbilder werden – insofern sie nicht auf im Raum stehende Leinwände unterschiedlichster Formate präsentiert werden – direkt auf den Boden, Decke, auf Objekte, über Eck projiziert. Die Vervielfältigung der Blickwinkel aufgrund räumlicher Aufsplitterung der Projektion sowie Mobilisierung der BetrachterInnen sei kennzeichnend für offene, performative Raumentwürfe (ebd.). Die kinematografische Installation weise wegen der spezifischen Direktheit von Bewegtbild zum Ort Bezüge zur Performance auf (vgl. Frohne 2001: 54). Die kinematografische Installation ist darüber hinaus eine Heterotopie im Sinne Foucaults auf allen Ebenen wie oben ausführlich dargelegt wurde.⁶

Es lässt sich festhalten, dass die kinematografische Installation in der Black Box des White Cube präsentiert wird. Der installative Raum ist ein hodologischer Raum, der zwischen Realität und Fiktion oszilliert. Er ist sowohl Bühnenraum, als auch Projektions- und Illusionsraum. Als Handlungsort mit soziologischer Dimension lässt er die BetrachterInnen mit den Dialogsequenzen interagieren. Es besteht ein vielfältiges Beziehungsgeflecht zwischen Bewegtbild, Raum und RezipientInnen. Der Rahmen löst sich zugunsten variabler Projektionsmöglichkeiten auf und markiert die Tendenz zu offenen, performativen Raumentwürfen. Die Bewegtbildinstallation weist außerdem alle Eigenschaften einer Heterotopie auf.

⁶ siehe hierzu Kapitelabschnitt 2.2.4.5 dieser Arbeit

3.5.1 Raum und Elemente der Installation

Neben dem Bewegtbild seien auch alle weiteren Elemente der Installation wie Bestuhlung, Leinwand und Projektionsapparat bewusster Teil der künstlerischen Konzeption (vgl. Urban 2010: 272). Die oft sporadischen Sitzgelegenheiten wären in der Regel nicht mit Arm- oder Rückenstützen versehen (vgl. Pauleit 2006: 123). Im Folgenden werden die verschiedenen Installationselemente einzeln betrachtet.

3.5.1.1 Projektoren

Wird das Bewegtbild digital per Beamer projiziert, ist das Projektionsgerät meist kaum sichtbar im oberen Bereich des Raumes installiert (vgl. Urban 2010: 271). Seit Beginn des Jahrtausends ermöglichen DLP-Projektoren die Präsentation von Bewegtbildern in hochauflösender Qualität auf großen Projektionsflächen, was in Verbindung mit der Nicht-Sichtbarkeit des Abspielgeräts „neue Wahrnehmungshorizonte“ eröffne (vgl. Schlehan 2006: 38). Insofern die Projektion mittels Filmspulen erfolgt, wird der Projektor zum deutlich wahrnehmbaren Element der Installation (vgl. Urban 2010: 271). In einigen der Bewegtbildinstallationen, in denen der filmische Apparat exponierter Teil der räumlichen Anordnung ist, werden auch historische Projektoren gebraucht (vgl. Zobel 2010: 266) und damit einhergehend die Verwendung von 16- oder 35mm-Film anstelle von Digitalaufnahmen (vgl. Urban 2010: 271). Es bestünden vielgestaltige Wechselbeziehungen zwischen dem Bewegtbild und dem Installationsraum, sowohl in Bezug auf die Projektionsflächen als auf das Mitausstellen des Projektionsapparates (vgl. Frohne 2010: 126).

3.5.1.2 Licht

Die Lichtsetzung in der Bewegtbildinstallation weiche wesentlich von den traditionellen Ausstellungspraxen, d.h. dem Betrachten von Gemälden im White Cube, ab (vgl. Groys 2007: 154). Bei der konventionellen Präsentationssituation ist das Licht im Raum installiert und auf das Kunstwerk gerichtet. In der kinematografischen Installation leuchte das Werk selbst (ebd.): das Bild wird vom Licht des Projektionsgerätes

getragen, an eine andere Stelle des Raums befördert, verdoppelt und löse sich dabei von seinem Träger (vgl. Paini 2004: 23ff.). Die Lichtsetzung werde vom Künstlersubjekt geplant und gesteuert, was mit einer „neue[n] Kontrolle über den Blick des Betrachters seitens des Künstlers“ einhergehe (vgl. Groys 2007: 154). Die RezipientInnen könnten sich aufgrund der unregelmäßigen Ausleuchtung in der Installation nicht mehr autonom bewegen, da die Lichtsituation einen gewissen Betrachtungsstandpunkt vorgebe (ebd.).

3.5.1.3 Kader/ Kadrierung

Während Kader das Einzelbild eines Filmstreifens bezeichnet, benennt Kadrierung die Größe und Proportionen des Einzelbilds und im erweiterten Wortlaut eine „grundlegende bildkompositorische Strategie“ (vgl. Urban 2010: 274). In der Filmtheorie gebe es differierende Sichtweisen zur Beziehung des Kaders und dem Bereich außerhalb dessen: Einerseits werde er mit einem Fenster assoziiert, das eine Aussicht auf eine diegetische Welt ermöglicht (ebd.). Auf der anderen Seite werde der Kader als zwei- und gleichzeitig dreidimensionales Bild gedacht (ebd.). Trotz dem Abzeichnen einer Entwicklung in Richtung Mehrfachprojektionen und dem damit einhergehenden „Ausbruch aus dem Bild-Rahmen“ bleibe die Kadrierung laut Urban wichtig (vgl. Urban 2010: 271 ff.). Frohne widerspricht dieser These, indem sie davon ausgeht, dass der Rahmen, der im Regelfall das Bild als Solches markiert, in der Installation mittels visuellen Feinheiten und neuen Techniken unsichtbar gemacht werde, was die bildliche Darstellung als Wirklichkeit erleben lasse: „Über die Entgrenzung des visuellen Feldes gelingt es, dass sich die Betrachter als Teil dessen imaginieren, was ihre Wahrnehmung affiziert.“ (Frohne 2001 b) Die Black Box würde mit Einzug der Bewegtbildinstallationen zum Zentrum für das Verbergen des Rahmens (vgl. Frohne 2008: 356). Bei einer 1-Kanal-Videoinstallation bleibt die Bildbegrenzung, insofern die Projektionsfläche eine Leinwand und kein Objekt ist, erhalten. Mit Zunahme der Projektionsflächen löst sich der Rahmen immer mehr auf.

Somit ergeben sich kurz gefasst folgende Thesen zu den Elementen der Bewegtbildinstallation: Die KünstlerInnen arbeiten entweder mit im Installationsgefüge nicht wahrnehmbaren digitalen Abspielgeräten oder mit exponierten historischen Filmprojektoren. Die Lichtsetzung wird vom Künstlersubjekt konzipiert und gesteuert und beeinflusst unmittelbar den Betrachtungsstandpunkt. Nicht der Raum, sondern das Werk selbst leuchtet in der kinematografischen Installation. Trotz der Tendenz zur Abschaffung des Rahmens in Bewegtbildinstallationen ist dieser bei 1-Kanal-Videoprojektionen und Split Screens relevant, mit zunehmender Anzahl der Leinwände löst sich die Kadrierung auf.

3.5.2 Screens

Die Leinwand fungiere als materielle Oberfläche für das vom Licht getragene Bild (vgl. Urban 2010: 288). Auch wenn die Leinwand den Eindruck einer neutralen Fläche vermittele, ihre Anzahl, ihre Größe, ihr Format, ihre Oberflächenbeschaffenheit und die Art ihrer Anordnung im Raum seien fest mit dem projizierten Bild und dessen Wirkung verbunden (ebd.). Die Projektionsflächen der kinematografischen Installation fungierten als Bühne des Künstlersubjekts (vgl. Frohne 2008: 357): Durch die räumliche Anordnung, die enorme Größe der Leinwände und der damit verbundenen fast realen Gegenwärtigkeit der ProtagonistInnen gleicht die Bewegtbildinstallation einer begehbaren Bühnensituation ohne vierte Wand. Das verräumlichte Arrangement der Leinwände fördere die Bewegung der Anwesenden und individualisiere die Rezeption durch Vielfalt der Standpunktwahl (vgl. Urban 2010: 272). Die Präsentation der Bewegtbilder in der Black Box seit den 1990er Jahren erfolgt „als Großbild auf der Wand, an der Decke oder auf dem Boden, als multiple Projektionen auf mehreren Leinwänden gleichzeitig oder als Aufführungen in speziell entworfenen Architekturen und Installationen, durch die man sich als Besucher frei bewegen kann.“ (Blume 2006: 8)

Im Folgenden werden die verschiedenen Optionen der Präsentationsformen und ihre Effekte geordnet nach Anzahl der Leinwände beschrieben. Die Thesen zur 1-Kanal-Videoinstallation werden anhand von Beispielen erarbeitet, die darauffolgenden Leinwandkonzepte werden an dieser Stelle

nicht mit Installationskonzepten illustriert, da im Kapitel 5 „Künstlerische Arbeiten“ entsprechende Beispiele zu finden sind.

3.5.2.1 Einfacher Screen

Die Projektion des visuellen Materials auf nur einer Leinwand geht mit einer chronologischen Abfolge des Bewegtbildes einher, zumindest insofern dass diese Präsentationsform ein zeitliches Nebeneinander der Filmbilder ausschließt. Ein Nacheinander des filmischen Materials kann jedoch durchaus mit Rück- oder Vorausblenden versetzt sein. Auch bei kurzen, geloopten Bewegtbildern bestehe Unklarheit über die Betrachtungsdauer aufgrund der Unabhängigkeit zur Werkdauer (vgl. Rebentisch 2003: 194). Die Diversität von Installationen mit nur einer Projektionsfläche ist groß: Von Arbeiten, die sich vom Kino nur durch nicht Vorhandensein fixierter Vorführzeiten unterscheiden zu Konzepten, die keine Assoziationen zum Kino auslösen.

Die 24-stündige Arbeit „The Clock“ (2010, Courtesy: Paula Cooper Gallery, New York City) von Christian Marclay zeigt zeitbezogene Spielfilm- und Fernsehsequenzen und ist mit der tatsächlichen Uhrzeit gleichgeschaltet – fungiert somit selbst als Uhr. Jedes gezeigte Found-Footage-Fragment enthält einen Hinweis auf die Uhrzeit, meistens in Form einer Uhr, seltener als Dialog. Diese Arbeit wird in einer Black Box mit Sitzgelegenheiten präsentiert und „fesselt {...} mit oft großzügig ausgespielten Filmabschnitten.“ (Hinrichsen 2012: 50) „The Clock“ bezieht sich nicht nur inhaltlich aufs Kino, auch die Präsentationsform differiert in nur wenigen Punkten: die enorme Länge der Arbeit; ihrer zeitliche Offenheit, indem die BesucherInnen die Zeit des Aufenthaltes selbst bestimmen, und der Präsentation in der Black Box eines Kunstraumes. Das Werk ist – wie Hinrichsen angemerkt hat – immersiv, d.h. die BesucherInnen fühlen sich ins fiktive Geschehen hineingezogen, vergessen Raum und paradoxer Weise Zeit ihres Aufenthaltes.



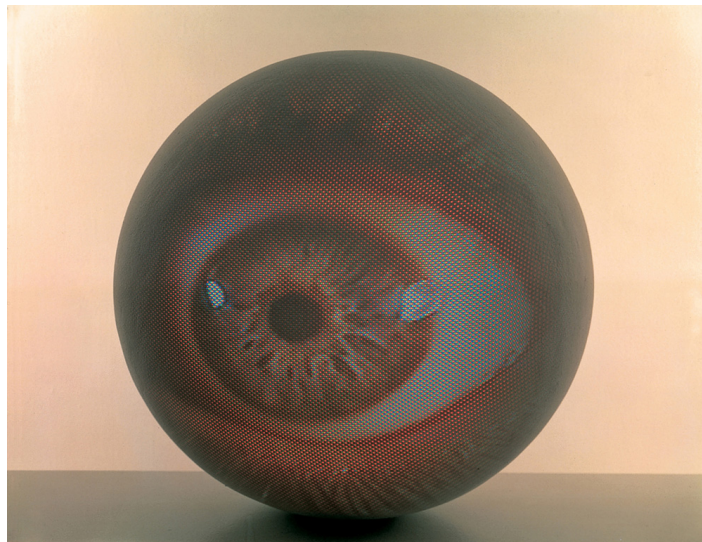
© Edward Champion

Eine ganz andere Form der Installation ist „In the Way“ (2011, Courtesy: Secession, Wien) von Michael Snow. Die 1-Kanal-Videoprojektion zeigt eine aus einem fahrenden Lastwagen gefilmte, auf den Grund gerichtete Kameraperspektive. Das Bewegtbild ist auf den Boden projiziert, die BetrachterInnen laufen durch die Projektion oder bleiben auf ihr stehen, worauf sich auch der Titel der Arbeit bezieht. Im Beitext heißt es: „Es ist kaum möglich, der Projektion aus dem Weg zu gehen, sie ist ‚im Weg‘, oder der/ die Betrachterin ist im Weg (...).“ (Secession 2012) Das geloopte „In the Way“ wurde in der Ausstellung „Michael Snow. Recent Works“ in der Wiener Secession im Gang präsentiert. Der Präsentationsort war weder dunkel wie die Black Box noch ausgeleuchtet wie der White Cube, Sitzgelegenheiten waren nicht vorgesehen. Diese Installation macht den BetrachterInnen ihre Rolle als AkteurInnen deutlich, sobald sie im Projektionslicht stehen, sind sie als Schatten im Bild sichtbar.



© Wolfgang Thaler

Zuletzt soll eine Arbeit Tony Ourslers Erwähnung finden, seine Bewegtbilder kommen häufig ohne Leinwand aus und werden auf Objekte projiziert. So ist die Bewegtbildinstallation „Criminal Eye“ (1995) Teil einer umfassenderen Werkgruppe, bei der er Gesichter oder Gesichtsteile auf räumliche Elemente projiziert (vgl. Knapstein 2006: 14). „Criminal Eye“ zeigt ein auf eine Kugel projiziertes großes Auge, dessen Lider sich nicht schließen und dessen Oberfläche undeutliche TV-Aufnahmen reflektiert. Das Bewegtbild ist geloopt und ändert sich während der gesamten Spielzeit kaum (ebd.). Auch diese Installation kommt ohne Sitzgelegenheiten aus, die BetrachterInnen können um das Objekt umherlaufen.



© Raimund Koch

Diese drei Beispiele zeigen die vielfältigen Präsentationsmöglichkeiten von 1-Kanal-Video-Installationen und damit einhergehend ihre differierenden Rezeptionsbedingungen. Alle drei Werke weisen das Merkmal der zeitlichen Offenheit auf, sie geben keine zeitlichen Anfangs- und Endpunkte der Rezeption vor. Auch wenn „In the Way“ und „Criminal Eye“ Einfachprojektionen sind, forcieren sie die Anwesenden zur Bewegung und zur Reflexion räumlicher Parameter. Bei „The Clock“ ist die Rezeption stark ans Kino angelehnt und tendenziell kollektiv, Snows und Ourslers Installationen hingegen gehen von Individualisierung der ästhetischen Erfahrung aus.

1-Kanal-Video-Installationen bieten vielfältige Möglichkeiten der Interaktion von Bewegtbild und Raum: Projektionen auf Wände, Boden,

Decke oder über Eck sind ebenso denkbar wie Projektionen auf Objekte. Neben der Modifikation der Projektionsflächen ist die Raumbeleuchtung Teil der künstlerischen Konzeption. Variationsmöglichkeiten bestehen auch bei der Auswahl von Sitzgelegenheiten: Verzicht, Bänke, Stühle oder Sitzkissen sind mögliche Optionen. Einfachprojektionen werden außerdem meist mit zeitlichen Parametern kombiniert: z.B. Loop, Zeitdehnung oder Hyper Slow Motion.

3.5.2.2 Split Screen ⁷

Der Split Screen teilt das Bild in zwei oder mehr Teilbereiche auf, sodass das zeitgleiche Zeigen mehrerer Bilder in einem Kader möglich ist. Insofern sich die Bilder der geteilten Leinwand aus der Einheit lösen und selbstständig machen, handelt es sich um Mehrfachprojektionen (vgl. Urban 2010: 275). In künstlerischen Arbeiten verweise der Split Screen meist auf die Auseinandersetzung mit „medialisierter Fremd- und Selbstbeobachtung“ oder auf Feedback-Wirkungen der nebeneinander positionierten Bewegtbilder (ebd.). Die in den 1970er Jahren gehäuft verwendeten Split Screens wurden genutzt, um separate, sich ergänzende Perspektiven zu ermöglichen (vgl. Urban 2010: 289). In den kinematografischen Installationen der 1990er wurden für gleiche Absichten Mehrfachprojektionen favorisiert (ebd.). Der geteilte Bildschirm „kann zeitlich oder intentional gesplittete Bewusstseinszustände visualisieren oder verschiedene Kameraeinstellungen entlang der Bildnaht heterogen zusammenfügen“ (Urban 2010: 289). Die räumliche Aufteilung hat unmittelbar Einfluss auf zeitliche Parameter, sie ermöglicht neben einem chronologischen Ablauf der Handlung ein Nebeneinander bzw. eine Gleichzeitigkeit der Bewegtbilder. Eine besondere Form des Split Screens ist die frei stehende Leinwand mit Projektionen auf beiden Seiten. Um die doppelseitige Bewegtbildarbeit in Gänze wahrnehmen zu können, ist Bewegung der Anwesenden gefordert (vgl. Cooke 1998). Es gebe gegenseitige Berührungspunkte zwischen Projektion und Publikum: Einerseits schneiden die Projektionsstrahlen die BesucherInnen an manchen

⁷ als künstlerisches Beispiel einer Split-Screen-Installation wird in Kapitelabschnitt 5.2.2 dieser Arbeit Pierre Hughes „The Third Memory“ (2000) analysiert

Stellen, andererseits werfen die BetrachterInnen einen Schatten auf das Bewegtbild (vgl. Cooke 1989). Kurz gefasst ermöglicht der Split Screen getrennte, sich ergänzende Perspektiven gleichzeitig auf einer Leinwand zu vereinen, was mit einem Rückkopplungseffekt zwischen den Bildern einhergeht.

3.5.2.3 Mehrfachprojektion ⁸

Mehrfachprojektionen transformierten den Schwarzraum der Kunst in einen Ort der Unendlichkeit (vgl. Frohne 2008: 361) und reflektierten die Unabhängigkeit der (all)gegenwärtigen Unzahl von Bildern von der Wirklichkeit (vgl. Wunderlich 2010: 269). Installative Konzepte mit mehreren Screens erforschten räumliche und temporale Strukturen (vgl. Frohne 2008: 368) und betonten durch die Befreiung des Bewegtbildes vom Rahmen sowie von der chronologischen Narration dessen „Flüchtigkeit“ (vgl. Jäger 2006: 29).

Die Verräumlichung der Leinwände forciere die Bewegung des Publikums (vgl. Urban 2010: 271)⁹ und erfordere zeitgleich ein gleichzeitig und nacheinander erfolgendes Sehen (vgl. Wunderlich 2010: 269). Der Raum wird zergliedert als Resultat verschiedener aufeinander bezogener und gleichzeitig präsentierter Ansichten einer Szene (Frohne 2008: 369). Die Komplettierung der fiktiven Narrationsstränge erfolge bei derartigen raumgreifenden Präsentationen erst durch die teilnehmende Rezeption der Anwesenden (ebd.). Die Verräumlichung des filmischen Materials forciere die Aufmerksamkeit der RezipientInnen: Indem sie sich die Bewegtbildsequenzen und damit die Narration selbst zusammenfügen, reflektierten sie die eigene Positionierung (vgl. Jäger 2006: 29). Einhergehend mit der Aufsplitterung des visuellen Materials, ineinandergreifenden Einstellungsperspektiven und vielfältigen Tonspuren ergebe sich ein vielfältiges Beziehungsgeflecht zwischen Anwesenden und der Bewegtbildinstallation (vgl. Frohne 2008: 368).

Die Aufspaltung der Perspektiven erschwere eine Gleichsetzung der BetrachterInnen mit der Kamera bzw. den ProtagonistInnen (ebd. 360),

⁸ als künstlerisches Beispiel einer Installation mit Mehrfachprojektionen wird in Kapitel 5.2.1 dieser Arbeit Pierre Hughes „L’Ellipse“ (1989) analysiert

⁹ siehe hierzu Kapitelabschnitt 3.4.2 dieser Arbeit

gleichzeitig verwische die Differenz zwischen Selbst und fiktiven StellvertreterInnen aufgrund enormer Immersion (ebd. 356f.). Laut Joachim Jäger stehe in gegenwärtigen Konzepten mit multiplen Screens nicht die illusionserzeugende Kraft im Vordergrund, sondern die reflexive Auseinandersetzung mit den Optionen des Bewegtbildes (vgl. Jäger 2006: 29). Es ist demnach von einer ambivalenten Rezeptionsästhetik auszugehen, einer Hybridform aus Immersion und Reflexion, denn Art und Grad der Identifikation des Publikums mit dem Dargestellten ändern sich mit jeder Neupositionierung der Anwesenden. So empfänden KünstlerInnen die „Immersionseffekte des Kinos in einem räumlichen All-Over affirmativ nach oder dekonstruieren kinematische Realitätseffekte in der Black Box.“ (Zobel 2010: 284)

All dies verdeutlicht, dass Mehrfachprojektionen räumliche und temporale Strukturen ausloten und sich bei dieser Präsentationsform das Bewegtbild vom Rahmen und der chronologischen Abfolge löst. Von den RezipientInnen wird gleichzeitig ein neben- und nacheinander Sehen gefordert. Der Handlungsverlauf des Bewegtbildes ist in jeder Rezeptionssituation individuell, da die BetrachterInnen selbst entscheiden, welche Leinwand sie zu welchem Zeitpunkt, in welcher Dauer und aus welcher Perspektive betrachten. Zwischen der Installation und den BetrachterInnen entsteht so ein vielfältiges Beziehungsgeflecht. Die Rezeptionssituation in Mehr-Kanal-Videoinstallationen oszilliert zwischen Immersion und Reflexion.

3.6 Zeit

Das gehäufte Vorkommen von Bewegtbildinstallationen im Kunstraum sei mit dem Wunsch verbunden, sich nicht mehr ausnahmslos zeitlich unbegrenzter Werke anzunehmen (vgl. Blume 2006: 7). Der herkömmliche, vom Raum definierte Ausstellungsraum sei mit Einzug der kinematografischen Installation um die Kategorie der Zeit ergänzt worden, womit eine Verlagerung der ästhetischen Erfahrung von der räumlichen auf die zeitliche Wahrnehmung einhergehe (vgl. Frohne 2011 b). Temporale Strukturen werden durch das oben beschriebene Aufbrechen der zentralen

Blickachse mittels Mehrfachscreens und räumlicher Elemente reflektiert sowie das Aushandeln der Rezeptionsdauer durch die BetrachterInnen. So gebe es in der Installation neben der Abspieldauer des Bewegtbildes und der Zeit der Filmerzählung eine dritte zeitliche Ebene – die Zeit der ästhetischen Erfahrung, die von der räumlichen Gestaltung und vom Rezeptionsverhalten der BetrachterInnen abhängig ist (vgl. Frohne 2011: 268). Diese dritte Temporalität versteht Rebentisch als “prozessuale Verfasstheit eines Kunstwerks, seine Konstitution in den prinzipiell unabschließbaren Prozessen der ästhetischen Erfahrung” (vgl. Rebentisch 2003: 150). Zwischen Realzeit der Rezeptionssituation und Erzählzeit des Films gebe es gelegentliche Kongruenzen durch immersives Eintauchen der BetrachterInnen ins Filmgeschehen (vgl. Frohne 2011: 268). Während im Kinodispositiv Raum und Zeit durch die Anordnung des Publikums verschmelzen, betone die Bewegtbildinstallation die Ungleichheit dieser Parameter (vgl. Frohne 2011a: 269). Die Modifikation zeitlicher Parameter ist neben der Modulation des Raums eine Option für das Aufbrechen konventioneller Narration, beliebte Formen sind Beschleunigung und Drosselung (vgl. Dinkla 2004).

Folglich kann davon ausgegangen werden, dass der traditionell räumlich definierte Ausstellungsraum mit Einzug der kinematografischen Installation um den Faktor der Zeit ergänzt wird. Neben der Dauer des Bewegtbildes und der Zeit der Filmhandlung kommt die Zeit der ästhetischen Erfahrung hinzu, die von der räumlichen Gestaltung und dem Verhalten der BetrachterInnen abhängig ist. Die Rezeptionsdauer wird von den BetrachterInnen selbst festgelegt und ist unabhängig zur Werkdauer.

3.6.1 Loop

Ein häufig verwendetes zeitliches Gestaltungsmittel ist die Endlosschleife. Gerade durch Repetition von Bewegtbildern werde das zeitliche Moment hervorgehoben, oszillierend zwischen Verminderung (durch das Vermeiden von Erzählung) und Ausuferung (vgl. Frohne 2001b).

Der Loop reflektiere durch permanentes Neuabspielen des filmischen Materials dessen Mittel und entlarve so dessen Illusionskraft (vgl.

Rebentisch 2003: 195). Die dauerhafte Wiederholung rücke die Differenz von Rezeptions- und Werkzeit in den Fokus (ebd.). Das Konzept von geloopten Werken gründe auf dem Verhältnis einer denkbar endlosen Rezeption gegenüber einem absehbaren, sich permanent wiederholenden Bewegtbild und der damit einhergehenden „Wahrnehmung der Eigenzeit der ästhetischen Erfahrung gegenüber dem zeitlichen Verlauf der jeweiligen Arbeit“ (vgl. Rebentisch 2003: 22). Auch bei kurzen, geloopten Einfachprojektionen bestehe Unklarheit über die Betrachtungsdauer aufgrund ihrer Unabhängigkeit zur Werkdauer (vgl. Rebentisch 2003: 194). Die fehlende Kenntlichmachung von Anfangs- und Schlusspunkten des geloopten Materials gehe mit einer „Irritation linearer Zeitwahrnehmung und (...) einer zeitlichen Offenheit“ einher (vgl. Knapstein 2006: 24). Diese Arbeiten erfüllen also ebenso das von Rebentisch für Bewegtbildinstallationen als konstituierend beschriebene Merkmal der „zeitlichen[n] Offenheit“ (vgl. Rebentisch 2003: 194). Insofern es sich bei dem geloopten Bewegtbild der Installation um eine zufallsgenerierte Wiederholung der einzelnen Sequenzen handelt und somit jeder Loop vom anderen abweicht, dann kann die Rezeptionszeit nicht mit der Zeit des unabgeschlossenen Kunstwerks zusammenfallen: Das Ende der Betrachtungszeit muss individuell vom Subjekt unabhängig von der Beendigung des Bewegtbildes erfolgen (ebd. 220).

Die Verwendung des Loops müsse über das Anliegen hinausgehen, dass die BetrachterInnen das gesamte Bewegtbild zumindest einmal zu sehen bekommen (ebd. 194). Die Permanenz des Loops erziele ihre Wirkung erst, wenn sie zur ästhetischen Erfahrung des Kunstwerks beiträgt und „also weniger zum Rausgehen als vielmehr zum Drinbleiben in der Installation einlädt“ (ebd. 196). Das Ziel des wiederholten Abspielens ist nicht das Memorieren des Inhalts der Filmbilder, sondern vielmehr die Modifikation der Erfahrung innerhalb eines „Gedächtnistheaters“ (Blümlinger 2010: 178). Dieses arbeite auf drei Weisen: Es beziehe sich auf die filmische Anordnung, deren mannigfaltige Verknüpfungen beim repetitiven Rezipieren ständig anders hervorgebracht würden. Zweitens beziehe es sich auf Details, die auf einem cinematischen Erinnerungsvermögen beruhten und zuletzt auf eine Wahrnehmungsebene, die gewohnte Seherfahrungen aktiviert (vgl. Blümlinger 2010: 178).

Kurzgefasst oszilliert das Gestaltungsmittel des Loop zwischen Reduktion und Ausuferung. Die Dauerschleife betont die Differenz von Rezeptions- und Werkzeit, die Betrachtungsdauer ist unabhängig zur Werkdauer und erfüllt somit das Merkmal der zeitlichen Offenheit. In geloopten Bewegtbildinstallationen wird Erfahrung modifiziert, chronologische Zeitwahrnehmung irritiert und filmische Mittel werden aufgrund der Repetition reflektiert.

3.6.2 Duration/ Hyper Slow Motion

Duration/ Hyper Slow Motion vergegenwärtigt die Rezeptionszeit anders als der Loop: Durch die Annäherung des Bewegtbildes ans Standbild (vgl. Rebentisch 2003: 200). Hyper Slow Motion bezeichnet Zeitlupenaufnahmen, die in der Regel mit einer Hochgeschwindigkeitskamera gedreht und/ oder in der Nachbearbeitung so ausgedehnt werden, dass sich das Bild nur unmerklich verändert (ebd.). Das „Duration piece“ zeigt aus einem statischen Standpunkt einen fast gleichbleibenden Sachverhalt (ebd.). Diese Daueraufnahmen mehr oder weniger unbewegter Gegenstände haben ihren Ursprung im Experimentalfilm der 1960er Jahre (vgl. Urban 2010: 267). Andy Warhol filmte acht Stunden das Empire State Building in „Empire“ (1964), der schwarz-weiße 16mm-Stummfilm zeigt das Gebäude aus nur einer Perspektive. Deleuze bezeichnet das Kino nach dem zweiten Weltkrieg als „Zeitbild“, welches er vom „Bewegungs-Bild“ der Vorkriegszeit differenziert (vgl. Deleuze 1997). Im Zeitbild stehe nicht das Nacheinander von Bewegung im Vordergrund, sondern Gleichzeitigkeit und Stetigkeit, womit die Zeit im Film hervorgehoben werde (ebd. 53ff.). Diese bloß in Ansätzen von Bewegung gekennzeichnete Zeitstruktur sei seit den 1960er Jahren bis heute ein wesentliches Charakteristikum von Bewegtbildkunstwerken (vgl. Urban 2010: 267). Das Zeitbild kann durch vielfältige Techniken erreicht werden: unbewegte Einstellungen langer Dauer, Vermeiden von Montage, Verlangsamung von Echtzeit (ebd.). Mit Duration und Hyper Slow Motion werde „die Tendenz zur Verräumlichung auf die Spitze getrieben“ (Rebentisch 2003: 201).

Während Groys davon ausgeht, dass die sehr langsame Veränderung der Bewegtbilder dazu führe, dass sich die Differenzen zum Standbild auflösen (vgl. Groys 2001: 13), betont Rebentisch dass gerade die Angleichung zwischen Bewegt- und Standbild deren Ungleichheit betone (vgl. Rebentisch 2003: 201). Zeitdehnende Arbeiten reflektierten die Unsicherheit der RezipientInnen: Sie erinnerten an unbewegte Bilder traditioneller Ausstellungsräume, jedoch könnte sich das konstante Bewegtbild bei Fokusverschiebung auf räumliche Elemente oder Verlassen der Installation auffällig ändern (vgl. Groys 2001: 157).

Installationen, die mit statischen und stark verlangsamten Bildern arbeiten, sind insofern unübersichtlich, dass ihre Dauer für BetrachterInnen nicht abschätzbar ist (ebd.). Die Verwendung dieser Konzepte zielt nicht darauf ab, das Bewegtbild in seiner Gesamtheit wahrzunehmen. Die Rezeptionsdauer wird vom Publikum selbst bestimmt, in dem Wissen dass bei Verlassen der Installation ein Teil der Arbeit versäumt wird (vgl. Rebentisch 2003: 202). Das Verhältnis von Rezeptionszeit und Werkzeit, das beim Loop wesentlich sei, interessiere bei diesen Konzepten weniger. Im Vordergrund stehe hier die „Reflexion der zeitlichen Verfaßtheit der Arbeiten *in* dieser“ (ebd., Hervorhebung im Original). Aufgrund eines Ungleichverhältnisses von Zeigendem und Gezeigtem knüpften RezipientInnen Verbindungen am Kunstwerk und reflektierten gleichzeitig auf ihre eigene Tätigkeit, was Rebentisch als „selbstreflexiv-performative Leistung der ästhetischen Erfahrung“ bezeichnet (vgl. 204 f.).

Kurzgefasst nähert sich das Bewegtbild mit den Verfahren Duration/ Hyper Slow Motion dem Standbild an, gerade die geringe Modifikation betont, dass es sich um ein bewegtes Bild handelt. Die Zeitdehnung des Bewegtbildes geht mit einer Tendenz zur Verräumlichung einher. Die Dauer des Werks ist für die BetrachterInnen nicht abschätzbar, sie verlassen die Installation unabhängig von der Werkdauer. Doch nicht diese Differenz sei für die Rezeption vordergründig, sondern die Auseinandersetzung mit der temporalen Verfasstheit des Kunstwerks in diesem.

3.6.3 Kurze Bewegtbilder in Kinofilmästhetik

Groys beschreibt eine weitere Form des Bewegtbildes, das die Unsicherheit über den Aufenthalt in der Installation verdeutliche: kurze Filmsequenzen in der Machart von massentauglichen Kinofilmen (vgl. Groys 2001: 13). Die Kombination von Kinofilmästhetik und gleichzeitig stark verkürzter Dauer des Bewegtbildes vermittele den Eindruck nur ein Fragment zu sehen, was ein Gefühl der Ungewissheit evoziere (ebd.).

4. KINOFILME IN BEWEGTBILDINSTALLATIONEN

Während sich das erste Kapitel dieser Arbeit mit der Annäherung von Kino und Ausstellungsraum beschäftigt und das zweite auf räumliche und zeitliche Parameter sowie die Rezeptionsbedingungen der kinematografischen Installation fokussiert, widmet sich das folgende Kapitel der inhaltlichen Bezugnahme auf das Kino in Bewegtbildinstallationen – diese Arbeit fokussiert auf Werke, die konkretes Kinofilmfootage aneignen. In Anknüpfung an grundlegende Überlegungen zur Appropriation von Kinofilmen in Installationen folgt die Betrachtung des Verhältnisses von Ausgangsmaterial und Neuinszenierung und damit verbundenen Urheberrechtsfragen sowie der Bedeutung des kollektiven Gedächtnisses für den Rezeptionsprozess.

4.1 Gründe für Interesse von KünstlerInnen an Kino

Seit den 1990er Jahren nähern sich Kino und Museum, Film und Kunst zunehmend an (vgl. Pauleit 2006: 122). Die Ursachen für diese Verknüpfung sind vielfältig. Ein Grund ist die Erweiterung künstlerischer Methoden für sowohl Film als auch Installation (vgl. Royoux 1999: 21ff). Weiter reflektiere der Einfluss des Kinos auf die Kunstproduktion die zunehmende Schnelligkeit der Lebenswirklichkeit, außerdem spiele der Unterhaltungsfaktor aus wirtschaftlicher Sicht eine Rolle (vgl. Blume 2006: 8). Die Orientierung künstlerischer Arbeiten am Kino gründe auch auf dem Interesse, sich durch Immersion in neue Welten zu begeben und mit anderen Subjekten zu identifizieren (vgl. Frohne 2001: 53). Installative Re-Inszenierungen fungierten darüber hinaus als Archive klassischer Kinofilme (vgl. Blümlinger 2009). Die Bindung des Kinos an den Ausstellungsraum sei außerdem in seiner „medienhistorisch erschöpften Halbwertszeit“ begründet (vgl. Frohne 2011b: 86). Die Aneignung von Filmmaterial spiele außerdem auf Film als Medium der Reproduktion an, die Methoden der Vervielfältigung von Filmmaterial würden in der Bewegtbildinstallation dupliziert (ebd. 80). Bloemheuvel nennt als Ursache für die verstärkte Auseinandersetzung mit dem Kino in der zeitgenössischen Kunst die derzeitige Allgegenwärtigkeit des Kinos, sowohl im direkten Sinn in Hinsicht auf die Anzahl der Lichtspielhäuser, als auch im übertragenen in

Bezug auf die Kinoästhetik zeitgenössischer Werbung und Videos (vgl. Bloemheuvel/ Guldemon 1999: 5).

Auch wenn die Gründe künstlerischer Auseinandersetzung mit Kinofilmen vielseitig sind, in jedem Fall ist sie ein Verweis auf die bestimmende kulturelle Tragweite des Kinos (vgl. Frohne 2011 b: 80).

4.2 Historische Grundlagen gegenwärtiger Appropriation in Film und Kunst

Um die aktuelle Aneignung von Spielfilmen in der Kunst umfassend zu beschreiben, ist es notwendig, sowohl die Geschichte der Aneignung im Film als auch in der Kunst zu betrachten. Seit Anfang der Filmgeschichte sei die Appropriation von existierendem Filmmaterial relevant, um erzählerische Perspektiven zu erweitern (vgl. Stallschuss 2010: 265). Katrin Ottmann hat sich in ihrer Schrift „Remake – Premake“ (2008) mit dem Phänomen der Re-Inszenierung im Film auseinandergesetzt. Ihre Thesen sind auch für die Aneignung im Kunstkontext fruchtbar. In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts sei der Originalstatus eines Films weniger „auratisch aufgeladen“ als zum gegenwärtigen Zeitpunkt (vgl. Ottmann 2008: 20). Remakes kamen bereits einige Jahre nach Erscheinen eines Films in die Kinos, was laut Ottmann den ersten Film in Vergessenheit geraten ließ (ebd.). Dies habe sich in den 1980er Jahre aufgrund von Video und damit einhergehender einfacherer Reproduzierbarkeit sowie Verteilung geändert, was die Langlebigkeit eines Films erhöhte (ebd.: 21). Seit den 1990er Jahren werde ein Nachfolgefilm offen als Remake beworben, was anstatt mit Verdrängung oft mit einer Belebung durch z.B. eine Neuauflage des „Originals“ einhergehe (ebd.: 76). Letzteres trifft auch auf die gegenwärtigen Appropriation in der Kunst zu: Der angeeignete Film wird aus dem Archiv zurück in den Fokus der Aufmerksamkeit gebracht, ohne dabei den Platz des „Originals“ einzunehmen.

Im Kunstkontext seien die Vorläufer des zeitgenössischen Re-Editierens von angeeignetem Footage die musikalische Neuverarbeitung vorhandenen Tonmaterials im Hip Hop der 1990er Jahre sowie die Appropriation Art der 1980er (vgl. Basilico 2004: 29). Appropriation Art ist eine konzeptuelle Kunstrichtung, die sich bereits existierende, autoriell gekennzeichnete Arbeiten oder „künstlerische Strategien“ (Römer 2001: 13) aneignet, indem

sie sie kopiert oder nachahmt (vgl. Hüsch 2006: 35). Diese Kunstform thematisiert die Strukturen des Kunstwesens, den Status eines Werks als Original oder Fälschung und damit verbundene Urheberrechtsfragen, die Bewertungskategorien von künstlerischen Arbeiten u.a. (ebd.). Mitunter kann die Aneignung eines Werks auch als Hommage gelesen werden (vgl. Stallschuss 2010: 265). Die Appropriation Art verweise auf Kunst als Historie von Aneignung (vgl. Frohne 2006: 365).

Gegenwärtig würden nicht Werke angeeignet, deren Bekanntheitsgrad auf Singularität/ Originalität beruhe, sondern solche, deren Status auf ihrer Verbreitung in der Populärkultur basiert (vgl. Frohne 2006: 364). Kinofilme entsprechen aufgrund einfacherer Reproduzierbarkeit diesem Kriterium, was sie zum beliebten Ausgangsmaterial gegenwärtiger Aneignungsstrategien mache (ebd.). Während Ottmann, wie oben erwähnt, die Bedeutsamkeit des Originalstatus eines Films im Jetzt größer einstuft als vor 1950 (vgl. Ottmann 2008: 20), betont Frohne, dass zeitgenössisch vornehmlich Arbeiten angeeignet werden, bei denen die Originalität nicht im Vordergrund stehe (vgl. Frohne 2006: 364). Was vordergründig wie ein Widerspruch klingt, kann als Annäherung von Film und Kunst betrachtet werden: während in der Appropriation Art der 1980er Werke adaptiert wurden, deren Singularität im Fokus stand, wird sich jetzt auf populären Film bezogen, der auf Vervielfältigung und Distribution beruht. Wenn Kinofilme nun also in der Kunst als Ausgangsmaterial dienen, scheint es logisch, dass deren Originalstatus mehr Bedeutsamkeit erhält.

Indem sich zeitgenössische KünstlerInnen Kinofilme aneignen, adaptierten sie auch deren Popularität und unterwanderten konventionelle Klassifizierungen (vgl. Frohne 2006: 364). Mitunter wird im Kontext filmischer Neuinszenierungen der Begriff „appropriation cinema“ verwendet (vgl. Hüsch 2006: 35). Frohne verweist auf die unterschiedliche Tragweite der Kritik am Kino von der Appropriation Art der 1980er, die sich den Strukturellen Film als Ausgangsmaterial wählte, und zeitgenössischen Aneignungen von populären Filmen (ebd.). „Paradoxe Weise gelingt den Hollywood-Adaptionen was dem Strukturellen Film (...), der sich als Kritik an den narrativen Mustern des kommerziellen Films formierte und als Alternative zum Mainstream-Kino verstand, an öffentlicher Rezeption verwehrt blieb.“ (Frohne 2006: 371).

Es lässt sich festhalten, dass die historischen Grundlagen der zeitgenössischen Aneignung von Kinofilmen in der Kunst sich aus der Fusion der Geschichte der Remakes im Filmbereich und der Geschichte der Appropriation Art in der Kunst ergeben.

4.3 Formen künstlerischer Bezugnahme aufs Kino und Bearbeitung des angeeigneten Materials

Das Ausgangsmaterial in Found Footage Installationen sind meist populäre Filme und Filmklassiker (vgl. Hüsch 2006: 34). Besonders Hitchcocks Filme seien beliebter Gegenstand künstlerischer Aneignung, da sie Teil des kollektiven Gedächtnisses sind (vgl. Kerry 1999). BewegtbildkünstlerInnen verwenden Spielfilm-Footage von klassischen Hollywoodfilmen über B-Movies bis zu Autorenfilmen und integrieren es indirekt oder direkt in ihre eigenen Projekte (vgl. Debbaut 1999: 3).

Es lassen sich demnach mehrere Ansätze der Thematisierung des Kinos in kinematografischen Installationen ausmachen. Einerseits beziehen sich KünstlerInnen indirekt aufs Kino, indem sie seine Machart nachahmen, ohne sich dabei konkretes Footage anzueignen (vgl. Hüsch 2006: 33). Diese Form der künstlerischen Umgangsweise mit dem Phänomen Kino geht mit der Erzeugung eines immersiven Raums einher, der die BetrachterInnen in ihren Bann zieht, um die Rezeptionssituation im Kino nachzuahmen (vgl. Frohne 2008: o.S.).

Direkt wird auf das Kino Bezug u.a. genommen, indem ein Film oder -ausschnitt als Remake re-inszeniert wird, ohne konkretes Footage in die Arbeit zu integrieren (vgl. Urban 2010: 272). Eine andere Option ist das unmittelbare Bedienen im Kinofilmfundus und der Neu-Inszenierung der gewählten Filme oder Sequenzen in der Installation. Letztere Variante ist Gegenstand dieses und des folgenden Kapitels. Das Arbeiten mit bereits existierendem Bewegtbildmaterial hebt das Kino als „konstruiertes Spektakel“ hervor, verweise auf die Identifikation des Publikums mit den Filmbildern und lenke durch Modifikation des angeeigneten Materials das Interesse auf räumliche Anordnung, den filmischen Apparat und die Rezeptionssituation (Frohne 2008: o.S.). Das Filmfootage wird entweder in Auszügen oder (seltener) als gesamtes Werk re-inszeniert (vgl. Frohne 2011

b: 64). Insofern Found Footage den überwiegenden Teil eines Films ausmacht, wird er als Found Footage Film bezeichnet (vgl. Stallschuss 2010: 265) und wenn ein Feature Film in seiner Gesamtheit verwendet wird, erinnere dies an ein Ready Made (vgl. Frohne 2011b: 85).

Neben der Beschäftigung mit Kino in Kunstwerken gibt es auch den „einfachen Wechsel der Institutionen“: künstlerische Bewegtbildarbeiten werden im Kino gezeigt und fürs Kino intendierte Arbeiten gelangen in das Museum (vgl. Pauleit 2006: 122). Bereits die Verlagerung vom Kino in den Kunstkontext oder den öffentlichen Bereich ermögliche eine neue Wahrnehmung des präsentierten Bewegtbildes (vgl. Frohne 2006: 373), da mit dem „Re-Framing“ des Filmmaterials eine Modifikation konventioneller Darstellungsweisen einhergehe (vgl. Frohne 2001b: 54).

Nicolas Bourriaud verwendet für das Re-Editieren von Found Footage den Begriff „Postproduction“ (vgl. Bourriaud 2000). Postproduction KünstlerInnen zögen keine Grenze zwischen ihrer Arbeit und der von anderen (vgl. Bourriaud 2000: 40). Auch Stefano Basilico hebt das Verfahren des Editierens als Hauptcharakteristikum der Aneignungsstrategien hervor (vgl. Basilico 2004: 30). Die Autorenfunktion der Regie werde durch die des Editierens ersetzt (ebd.).

Die als EditorInnen fungierenden KünstlerInnen sind an verschiedenen Erzähltechniken interessiert, untersuchen cinematische Elemente und machen sie für ihre eigene Arbeit fruchtbar (vgl. Bloemheuveld/ Guldmond 1999: 5). Das verwendete Footage werde auf seine Grundmuster reduziert, dessen Effekte erforscht sowie die cinematische Rezeptionssituation und herkömmliche Narration von Kinofilmen analysiert (vgl. Frohne 2008: o.S.). Der angeeignete Kinofilm werde in der künstlerischen Aneignung auf seine formalen, inhaltlichen und kulturellen Parameter untersucht und reorganisiert (vgl. Frohne 2011: 80b). Die Postproduction KünstlerInnen entziffern bestehende Formen und produzieren neue alternative Erzählungen (vgl. Bourriaud 2000: 40). Mit dem Re-Editieren dominanter Erzählstrukturen werden kollektive Narrative sichtbar gemacht und somit nicht als Fakten, sondern als formbare Strukturen angesehen (vgl. Bourriaud 2000: 40). Von Interesse sei nicht die bloße Verwendung von Found Footage, sondern die Art und Weise seiner Manipulation (ebd.). In den Bewegtbildinstallationen werden verschiedene Schwerpunkte bei der

Auswahl und Verwertung der angeeigneten Bewegtbilder gesetzt (vgl. Frohne 2006: 366). Mögliche Formen der Bearbeitungen sind Neuordnung, Looping, Wiederholung, Löschung, Kompression, Ausdehnung sowie das Hervorheben von Logiksprüngen im Filmmaterial (vgl. Basilico 2004: 30). Das Auseinandernehmen und Re-Organisieren der Bewegtbilder sowie die zusätzliche Transformation aufgrund spezifischer räumlicher und zeitlicher Parameter bei der Präsentation in der Installation bezeichnet Catherine Russell als „aesthetic of ruins“ (vgl. Yeo 2004: o.S). Das Ausmaß der Modifikation des Found Footage reiche von der geringfügigen bis zur destruktiven Bearbeitung (vgl. Stallschuss 2010: 265).

Dieser Kapitelabschnitt hat gezeigt, dass in zeitgenössischen Found-Footage-Bewegtbildinstallation vornehmlich populäre Filme angeeignet werden. Die Bezugnahme auf das Kino erfolgt entweder indirekt, indem seine Machart nachgeahmt wird oder direkt, indem Filme entweder als Remake neu-inszeniert werden oder konkretes Footage in Auszügen oder als gesamtes Werk angeeignet und modifiziert wird. Das Editieren ist das wesentliche Verfahren künstlerischer Aneignungsstrategien. KünstlerInnen setzen unterschiedliche Fokusse bei der Selektion und Verarbeitung des angeeigneten Materials, sie hinterfragen bestehende Narrative und begreifen sie als modifizierbare Strukturen, um neue Erzählungen zu produzieren.

4.4 Reflexionsebenen angeeigneter Kinofilme in Installationen

Im Folgenden werden die durch die künstlerische Bearbeitung der angeeigneten Bewegtbilder ermöglichten Reflexionsebenen näher betrachtet.

Künstlerisch adaptierte Filme würden durch Sichtbarmachung zusätzlicher Lesarten in der kinematografischen Installation zu einer „ästhetische[n] Erfahrung anderer Ordnung“ (Frohne 2011: 85). Die Adaption von Filmen in installativen Konzepten legt deren Konstruktionscharakter offen und zielt mittels verräumlichter Metaebene auf einen Erkenntnisgewinn (vgl. Frohne 2011b: 61). Konkret reflektierten kinematografische Installationen zum Beispiel narrative Konventionen, Montage sowie das Kinodispositiv und deren Wirkung (vgl. Frohne 2001: 53). Die in Feature Filmen bereits angelegte, aber zugunsten der Diegese verborgene Metaebene werde in der

Installation explizit (vgl. Frohne 2011: 80). Die im Film bereits enthaltenen Brüche würden in der installativen Rahmung als „kulturelles Repertoire der Empfindungen, Sichtweisen und Handlungsfolgen“ hervorgehoben (Frohne 2001b: 61). Künstlerische Neuinszenierung ahmten die von den Massenmedien ausgelöste Zerstreuung nach, ohne sie einfach zu kopieren und brechen die vom Mainstreamkino auferlegte Passivität auf (vgl. Leighton 2008: 36). Filmische Effekte und immersive Strategien werden entlarvt, die einflussnehmende Kraft von Kino unterstrichen und die Konstruktion der erzählerischen Welt offenbart (vgl. Basilico 2004: 30). Kurzum: Die Re-Inszenierungen filmischer Ikonen fordern die Grundlagen der filmischen Sprache heraus (vgl. Yeo 2004: 25) und oszillierten zwischen Bilderzerstörung und -verehrung (vgl. Frohne 2001b).

In die fiktive Welt des Films nicht einbezogene Gebiete wie historische Entwicklungen, wirtschaftliche Bedingungen und filmische Ideologien würden in der Bewegtbildinstallation eingeblendet (vgl. Frohne 2011b: 60f.). Die Bewegtbildinstallationen mit Bezugnahme auf das Kino repräsentieren eine Überwindung der Grenzen von Realität und Fiktion, Kommentar und Erzählung (vgl. Bourriaud 2000: 41). Die Verbindung von „Regisseur/ Künstler, Betrachter und dem Begehren“ werde in den künstlerischen Re-Inszenierung sichtbar (Frohne 2001: 59).

Die Neuinszenierung kanonisierter Filme rege zu neuen Lesarten von Genres und deren Schablonen an (vgl. Frohne 2011 b: 64) und verorte sie laut Frohne in einer abweichenden Geschichtsschreibung filmischer Ästhetik (Frohne 2011 b: 85). Oft hinterfragten Found-Footage-Arbeiten etablierte Historiografie sowie Institutionen und zweifelten ihre Autorität an (vgl. Yeo 2004: 25). Offizielle Lesarten der Medien unserer Alltagskultur werden manipuliert und ihre Repräsentationsmodelle in Frage gestellt (vgl. Yeo 2004: 25). Found-Footage-Installationen analysieren konventionelle Darstellungsmuster in Kinofilmen und reflektieren Kinobilder als Teil der Populär- und Alltagskultur (vgl. Frohne 2001: 54). Sie thematisieren die Verbreitung der Medien in alle Lebensbereiche (vgl. Frohne 2006: 374).

Zusammengefasst reflektiert das vom Künstlersubjekt bearbeitete und in der Installation präsentierte Kinofilmfootage innerfilmische Brüche in Bezug auf Narration, Montage und Effekte und blendet außerfilmische Bereiche wie Rezeptionsbedingungen, und Produktionshintergründe ein.

4.5 Temporalität von Installationen mit Kinofilm-Footage

Während im vorherigen Kapitel die zeitlichen Parameter für die kinematografische Installation im Allgemeinen betrachtet wurden, beschäftigt sich dieser Abschnitt mit der Temporalität von Bewegtbildinstallationen mit Kinofilm-Footage im Verhältnis zum Kino. Im klassischen Kino komme es zur Synchronisation der Zeit der Rezeptionserfahrung mit der Filmdauer und der Zeit der Filmerzählung (vgl. Rebentisch 2003: 197). Es sei kaum möglich, einzelne Aufnahmen gegenüber dem Gesamtnarrativ bewusst zu rezipieren aufgrund der Kameraarbeit und der engen Verwebung von SchauspielerInnen mit ihrer Rolle (ebd.). Dargestelltes und Darstellendes seien immer auf eine Art miteinander verbunden, der Grad ihrer Sichtbarmachung bestimme, inwiefern Rezeptionszeit und Filmzeit zusammenfallen (ebd.). Spielfilme animierten zum Eintauchen in die Filmhandlung und legten die unterschiedlichen Zeitmodi nicht offen (vgl. Frohne 2011a: 270).

In Installationen mit Kinofilmfootage würden die im Film bereits vorhandenen denaturalisierenden Gestaltungsmittel wie Bild- und Tonschere und Filmschnitt hervorgehoben (ebd. 269), was eine "selbstreflexiv-performative Produktivität: eine ästhetische Erfahrung" ermögliche (vgl. Rebentisch 2003: 199). Die Analyse filmischer Temporalitäten in Installationen verknüpfe zergliedernde Untersuchung mit Neudarbietung (vgl. Frohne 2011b: 80). Die Lücke zwischen fiktionalem und realem Raum-Zeit-Gefüge werde abwechselnd als "Verlusterfahrung" oder Aktionsfeld wahrgenommen (ebd.). Repetition und Unterbinden von Bewegung der verwendeten Filme avancierten in zeitgenössischen Bewegtbildinstallationen zum wesentlichen Filmgeschehen (ebd.). In den installativ gerahmten Kinofilmen würden Verbindungen von Geschichte und Gegenwart, von Filmzeit und Realzeit ermittelt und interpretiert (vgl. Frohne 2011a: 270).

Während im Kino also die zeitlichen Parameter durch Gleichsetzung der Rezeptionszeit und Filmzeit nicht bewusst wahrgenommen werden, sind temporale Spezifika in der Installation aufgrund der veränderten Präsentationssituation und des teils auch zeitlich veränderten Filmfootages (z.B. durch Zeitdehnung) sichtbar.

4.6 Räumliche Parameter von Installationen mit Kinofilm-Footage

Kinematografische Installationen mit Kinofilm-Footage höben das Kino als geschichtsträchtiges raumbestimmtes Medium hervor und erinnerten an das Wanderkino in der Frühzeit des Films (vgl. Frohne 2011b: 80). Insofern die Filmarchitektur in den Installationsraum hinein erweitert wird, werde der Raum jenseits der Leinwand sichtbar gemacht (vgl. Frohne 2011a: 269). Mit anderen Worten wird der außerfilmische Raum durch das Fixieren der Grenzen filmischer Diegese an Elemente im tatsächlichen Raum vergegenwärtigt. Die raum-zeitlichen Inkongruenzen im Film würden durch das Aufbrechen der Narration und das Einblenden des realen Raums hervorgehoben (vgl. Frohne 2011b: 85). Die Verräumlichung des Bewegtbildes bzw. die Erweiterung der im Kino eindimensionalen BetrachterInnensposition um weitere Perspektiven ermögliche einen distanzierten Blick (ebd. 59).

Kurz gefasst macht die raumbestimmte Präsentationsform der Installation den Realraum jenseits des filmischen Raumes sichtbar und erweitert die Blickwinkel auf das gezeigte Bewegtbild.

4.7 Verhältnis Kinofilm und künstlerische Adaption sowie Urheberschaft

Dieser Kapitelteil beschäftigt sich mit der Frage nach dem Verhältnis von angeeignetem Kinofilm und dessen Re-Inszenierung in der Installation sowie nach der Autorposition. Wichtige Thesen für diese Frage formuliert Katrin Ottmann, die ihre Analysen ausschließlich auf Neu-Inszenierungen im Filmbereich bezieht, sie sind allerdings auch für die Neu-Inszenierung von Kinofilm-Footage in Installationen fruchtbar.

Ottmann schlägt anstatt der hierarchisch wertenden bzw. dichotomisch organisierten Begriffe „Original“ und „Kopie“ eine Einteilung in „Premake“ und „Remake“ vor (vgl. Ottmann 2008: 73). Dies rücke das Unfertige des ersten Films in den Fokus, denn „[...] auch ein Originalfilm wird durch die Produktion eines Remakes, durch dessen ‚Arbeit‘ am Original, einer neuen Lesart unterzogen.“ (Ottmann 2008: 35) Der Begriff Premake versucht keine Wertung beider Filmversionen vorzunehmen, sondern rückt

stattdessen die temporale Differenz zum Nachfolgefilm in den Vordergrund und deutet auf die Unabgeschlossenheit des Vorgängerfilms (ebd. 31). Bezogen auf die Verarbeitung von Kinofilmen im Kunstkontext kann der Begriff „Remake“ nicht generalisierend angewandt werden, da es sich nur bei einem kleinen Teil der Neu-Inszenierungen tatsächlich um Remakes handelt. Ein Großteil der Installationen verwendet bereits existierendes Footage und stellt die Modifikation und De-Konstruktion des Materials in den Vordergrund. Sinnvoll für filmische Adaptionen im Kunstkontext ist jedoch der Begriff „Premake“ anstelle von „Original“, weil es das Verhältnis beider Versionen enthierarchisiert und das Austauschverhältnis betont.

Die Neuinszenierung rücke den ersten Film erneut in den Fokus der Aufmerksamkeit, sie ist sowohl Wiederholung als auch Neubelebung (ebd.). Ottmann schreibt Remakes eine Archivfunktion zu, auch künstlerische Re-Inszenierungen von existierendem Filmmaterial unterstützen das Aufbewahren, Zugänglichmachen und Erhalten dessen (ebd.).

Die Neuinszenierung bestärke den Premake und zweifle ihn gleichzeitig an: der erste Film bekäme die Stellung als „Original“ nur aufgrund des Remakes, zugleich schwäche die Neudarbietung dessen Einfluss bzw. Ansehen (ebd. 12). Die Beziehung zwischen erster und zweiter Filmversion sei unabgeschlossen sowohl in wirtschaftlicher Hinsicht, als auch in Bezug darauf, dass die Neuinszenierung ungelöste Bereiche des Vorgängers aufgreife und dessen „Irritationspotential“ einschließe (vgl. Ottmann 2008: 12). Es besteht eine Feedbackbeziehung zwischen dem „Originalfilm“ und der Re-Inszenierung, die beiden Versionen stehen im Dialog (ebd. 28). Beide Versionen bekommen erst durch ihr Verhältnis zueinander ihre Bedeutung (ebd. 27). Bezogen auf die Aneignung von Kinofilmfootage in der Installation erhalten beide ihren Status ebenso erst durch ihre gegenseitige Beziehung. Das verwendete Filmmaterial wird als filmische Ikone und historisches Dokument ausgestellt, wenngleich durch Modifikation seine Konstruktion sichtbar gemacht wird. Die künstlerische Bearbeitung wiederum wird erst zur Appropriation Art oder zum Found Footage Film, indem sie sich den Premake aneignet.

Insofern Autorenfilme Ausgangspunkt der Neuinszenierung sind, werde dies oft als „Kunstfälschung“ eingestuft (vgl. Ottmann 2008: 16). Während

bei der Produktion von Remakes im Filmbereich der Vorwurf der Fälschung implizit eingeschrieben ist, spielt die künstlerische Re-Inszenierung von Kinofilmfootage bewusst mit dieser Unterstellung, besonders wenn ein Film nur mit minimalen Eingriffen neu inszeniert wird, z.B. durch Veränderung der Abspielzeit und Dislokation als einzige Modifikationen. Inwieweit die einzelnen Re-Inszenierung ihrem Vorgänger gleichen, variiert stark: Von detailgetreuer Nachahmung bis zu nur im Groben feststellbaren Ähnlichkeiten (ebd. 20).

KünstlerInnen, die sich Bewegtbildmaterial aneignen, thematisieren die Frage nach den UrheberInnen, da das Repetieren und die Umschreibung aus einer Vervielfältigung der Schöpferposition resultiert (vgl. Stallschuss 2010: 265). Die Begriffe Originalität und UrheberIn würden substituiert durch neuen Sinngehalt und eine Vielzahl von VerfasserInnenpositionen (vgl. Ottmann 2008: 28). Künstlerische Re-Inszenierungen widersprechen dem Konzept von Originalität (vgl. Frohne 2006: 364). Frohne sieht den Begriff der „Fälschung“ im Kontext der Neuinszenierung als unpassend an, da nicht die Behauptung der Ursprünglichkeit im Vordergrund stehe, sondern die Hinterfragung dieser (vgl. Frohne 2006: 368). Die Appropriation von Kinofilmen im Kunstkontext schaffe die Rangordnung von Original und Kopie ab (vgl. Frohne 2006: 371). Eine Unterscheidung von Original und Kopie sei in Bezug auf Film grundsätzlich in Frage zu stellen, da Film ein Reproduktionsmedium ist (vgl. Frohne 2006: 373) – so wurde auch der in der Installation angeeignete Film zuvor schon etliche Male reproduziert. Laut Hüscher gehe es in den Bewegtbildinstallationen nicht um die „Singularitätsansprüche eines Originals, sondern [um die Untersuchung der] Wirkungsweisen und Rezeptionsformen der Popkultur.“ (Hüscher 2006: 34) Stefan Römer sieht wie Ottmann eine Verlagerung von einem zweiteiligen Verhältnis von Original und Kopie zu einem Austauschverhältnis, womit das Originalitätskonzept hinterfragt wird (vgl. Römer 2001: 270). Die künstlerische Re-Inszenierung entlarve den Anspruch auf Echtheit des „Originals“ als illusorisch (ebd.). Die Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen dem „Originalfilm“ und der Re-Inszenierung rückten die Machart beider Filme in den Vordergrund (vgl. Ottmann 2008: 12). Aufgrund der Differenzen zwischen Premake und Remake würden geschichtlich veränderbare Merkmale und Besonderheiten sichtbar (ebd. 13). Die Re-

Inszenierung eines Filmklassikers in der kinematografischen Installation macht somit sowohl die Konstruktion des Premakes als auch die Struktur des adaptierten und künstlerisch bearbeiteten Bewegtbildes sichtbar.

Um die anfangs gestellte Frage nach dem Verhältnis von angeeignetem Kinofilm und dessen künstlerischer Re-Inszenierung sowie der Autorposition zu beantworten, lässt sich festhalten, dass die Begriffe „Original“ und „Fälschung“ für die künstlerische Appropriation von Filmen nicht geeignet sind. Der Kinofilm und die modifizierte Adaption stehen in einem nicht hierarchischen Rückkopplungsverhältnis. Die Bezeichnung „Premake“ eignet sich für den angeeigneten Film, weil er dieses Austauschverhältnis beider Versionen betont. Die künstlerische Appropriation hinterfragt das Verhältnis von „Original“ und Kopie, die Schöpferposition wird vervielfältigt.

4.8 Intertextualität

Im Konzept der Intertextualität wird jeder kulturelle Text im Kontext des Pools anderer Texte gelesen. Ottmann begreift Neuinszenierungen von Filmen als Umschreibung eines Textes (vgl. Ottmann 2008: 11), der als Translation und vermittelndes Glied fungiert (ebd. 12). Filme seien in ein kulturelles Diskursnetzwerk eingebunden und stünden in einer Austauschbeziehung mit anderen Texten (ebd. 13). Mit der Neuinszenierung findet ein „Rereading“ des Premakes statt, was auf die veränderliche Beschaffenheit von Erzählungen deute (ebd. 28). Dem „Original“ wird somit die Möglichkeit einer Vollendung verwehrt und seine Struktur erkennbar gemacht (ebd.). Frohne spricht von einer Konzentration von Narrativen durch die Übersetzung in unterschiedliche Fassungen (vgl. Frohne 2006: 367). Die künstlerische Aneignung von Filmen ist somit als Auseinandersetzung und Verwertung von Diskursen zu betrachten. Die intertextuelle Vernetzung tritt in diesem Austauschverhältnis kultureller Texte an die Stelle linearer zeitlicher Ordnungsmuster (vgl. Frohne 2006: 367).

4.9 Rezeption: kollektives Gedächtnis und Erinnerungsleistung

Die Aneignung von Kinofilmen in der zeitgenössischen Kunst reflektieren deren Einfluss auf das kollektive Gedächtnis in einer Übergangsphase von der „postcinematischen Ära“ hin zur Allgegenwärtigkeit von Bildschirmen (vgl. Frohne 2011b: 73). Bewegtbild-KünstlerInnen näherten sich dem Kino als Dispositiv, das repetitive narrative Muster produziert, indem sie sich mit dessen im kollektiven Gedächtnis verankerten Inhalten auseinandersetzen (vgl. Zobel 2010: 183) bzw. den Einfluss von Kinofilmen auf den gesellschaftlichen Bilderhaushalt untersuchen (vgl. Frohne 2001b: 54). Bewegtbildinstallationen mit Kinofilmfootage als Reflexionsgegenstand spiegeln auf unterschiedlichste Weise grundlegende Rezeptionsmuster (vgl. Hüsch 2006: 33) und Grundlagen optischer Perzeption (vgl. Hüsch 2006: 35). Anders als das individuelle Erinnern jedes einzelnen Menschen manifestiert sich das kollektive Gedächtnis in Texten, Ritualen, Symbolen und Bildern (vgl. Assmann 1992: o.S.). Das Filmarchiv des Kinos nehme eine elementare Rolle in der kollektiven kulturellen Erinnerung ein (vgl. Hüsch 2006: 33), Kinofilme fungierten als Gedächtniskunst (vgl. Frohne 2006: 386). So besetze „das Exhibition Cinema (...) das Museum als Gedächtnisort für eine vergangene Kinokultur, indem es Ikonen des Films als kollektive Gedächtnisbilder ausstellt.“ (Urban 2010: 272) Im erneuten Zeigen bekannter Filmausschnitte werde Geschichte lokalisiert und als fixiertes Bild gesellschaftlicher Erinnerung präsentiert (vgl. Frohne 2011b: 80).

Die BetrachterInnen behielten einen Film nie als Ganzes im Gedächtnis, sie erinnerten sich nur an einzelne Abschnitte und fügten zum Teil im Film nicht vorhandene Bilder hinzu (vgl. Frohne 2006: 386). Nach Lefebvre ist Erinnerung eine Appropriation von Ereignissen, eine Kombination von Erlebtem und Vorstellung (vgl. Frohne 2006: 386). Die kinematografischen Installationen mit populärem Filmfootage verlangten von den BetrachterInnen eine Wiederaneignung vertrauter Filmbilder (ebd.). Die Publikumsreaktion ist wesentlicher Analysegegenstand in den zitierenden Bewegtbildinstallationen, denn schließlich sind es die Anwesenden, die die „Projektionen mit (...) bekannten Bildern und Bildmustern abgleichen und anreichern.“ (Hüsch 2006: 33) Das Erkennen des Premakes werde im

Kontext der Appropriation Art angestrebt (ebd. 34) und thematisiere das gesellschaftliche und das persönliche Gedächtnis (ebd. 33). BetrachterInnen verfügten über ein eigenes visuelles Archiv aus Bildern von Kino, Fernsehen und Printmedien (vgl. Jäger 2006: 31). Schlichte Hinweise genügten, um Bilder mit Sinngehalt anzureichern (ebd.). Bewegtbildinstallationen mit Kinofilmfootage verlangten von den Anwesenden im gleichen Ausmaß das Rezipieren und Erzeugen von Bildern (vgl. Hüscher 2006: 35). Die Arbeiten fungierten als Leinwand konditionierter Wahrnehmung und forderten von den Betrachterinnen Erinnerungsleistung und Verknüpfungen (ebd.). Das künstlerische Zitat funktioniere erst, wenn es als solches identifiziert wird, nur unter dieser Bedingung kann die Differenz zum verwendeten Film ausgemacht und die Arbeit zum Ausgangspunkt eigener Assoziationen und Erinnerungen werden (ebd.). Das Memorieren der BetrachterInnen sei die Grundlage der Beziehung zwischen Premake und künstlerischer Re-Inszenierung (vgl. Frohne 2006: 387). Reminiszenzen an den ersten Film haben Einfluss auf die Neuinszenierung, der Premake ist in den Folgefilm eingeschrieben (vgl. Ottmann 2008: 45). Künstlerische Filmadaptionen verunsicherten die BetrachterInnen vorerst aufgrund der Verknüpfung von „Kenntnis und Erwartung, Zitat und Assoziation, High and Low Culture“ (vgl. Hüscher 2006: 34). Dieses Netz an Verbindungen führe zu einem Ungleichgewicht von vorausschauender Vermutung der BetrachterInnen und dem tatsächlich präsentierten Bewegtbild (ebd.). Zeitgenössische Installationen, die auf die „kulturell bestimmte Wahrnehmungskonditionierung“ fokussieren, befriedigten das Interesse, kulturelle Zeichen zu dechiffrieren und Verknüpfungsarbeit zu leisten (vgl. Dinkla 2004).

Knapp formuliert untersuchen Bewegtbildinstallationen mit Spielfilmfootage den Einfluss des Kinos auf das kollektive Gedächtnis, Kinofilme sind elementarer Bestandteil kollektiver Erinnerung. Das Wiedererkennen des Premakes wird in der Installation angestrebt, erst dann wird die Erinnerungsleistung mobilisiert und Assoziationen angeregt. Reminiszenzen der BetrachterInnen an den Kinofilm bzw. deren visuelles Archiv bilden die Basis der Beziehung von Remake und Neuinszenierung. Es besteht ein Ungleichgewicht zwischen der Erwartungshaltung und dem

tatsächlich Gezeigten. Bewegtbildinstallationen mit Kinofilmfootage fördern sowohl das Betrachten als Erzeugen von Bildern.

5. KÜNSTLERISCHE ARBEITEN

Für die hier gewählten KünstlerInnen ist das Kino und seine spezifische Grammatik von besonderem Interesse. Spielfilme wie Hollywoodklassiker und Autorenfilme sind die Grundlage ihrer Bewegtbildinstallationen, sie bearbeiten sie mit den bisher vorgestellten Techniken der Re-Montage, Veränderung der Abspielzeit, Dislokation und Einblenden des Off-Screen-Raums. Aufgrund unübersichtlicher Materialvielfalt habe ich die Beispiele eng eingegrenzt und beschränke mich auf eine Auswahl von Arbeiten von Douglas Gordon und Pierre Huyghe, die sich in ihren Bewegtbildinstallationen wiederholt fürs Kino produzierte Filme aneignen und diese modifizieren. Während Gordon in den vorgestellten Arbeiten ausschließlich die raum-zeitlichen Parameter des Kinofilmmaterials verändert, verknüpft Huyghe die Aneignung mit selbst produzierten Bewegtbildern. „In den Installationen Douglas Gordons [und] Pierre Huyghes (...) erlebt der von der Hollywood-Industrie zum Massenmedium degradierte Film seine künstlerische Elevation.“ (vgl. Frohne 2001: 54)

5.1 Douglas Gordons Installationen

Gordons Œuvre ist von der Appropriation und Modifikation bekannter Kinofilme geprägt. Extreme Zeitdehnung ist neben Repetition, Umkehren der Geschwindigkeit und Überblendungen ein wiederkehrendes Merkmal seiner künstlerischen Signatur, mit denen er die zum Teil in ihrer Gesamtheit als „Objet trouvé“ angeeigneten Filme verfremdet. Seine Werke fokussieren oft auf zeitliche Parameter sowie Reminiszenzen und Erwartungshaltungen des Publikums. Gordon erforscht in seinen Installationen die psychologischen Beziehungen der BetrachterInnen zum Bewegtbild, populäre Bilder werden durch Abstraktion des Materials zu fremdartigen Zerrbildern. Der Künstler verlagert cinematische Erzählungen und Bilder in den Raum der Kunst und provoziert neue Lesarten des Altbekannten. Sein Verfahren der Appropriation bezeichnet Gordon selbst als „Kidnapping“ von Filmen kultureller Bekanntheit (vgl. Debbaut/Bloemheuveld 1998: 185).

5.1.1 24 Hours Psycho



© Douglas Gordon

Douglas Gordon dehnt in seiner Installation „24 Hours Psycho“ (1993) Alfred Hitchcocks 105 minutenlangen Film „Psycho“ (USA/ CDN 1960) auf vierundzwanzig Stunden aus (vgl. Basilico 2004: 31). Abseits der stark verzögerten Abspielzeit und dem damit verbundenen Einbüßen der Tonspur sowie der Verlagerung der Präsentation vom Kino ins Museum wurde der Film von Gordon unverändert adaptiert (vgl. Frohne 2008: 365). Das Kontinuum des Films zerbricht in autonome Bilder (vgl. Royoux 1999: 22). Die Handlung sei nur mehr insofern interessant, dass sie die Bilder als Rohmaterial konstituiert (ebd.). Auch wenn Gordon an der Linearität der Erzählung keine Veränderungen vornimmt, zerbreche die dramatische Struktur des Films (vgl. Frohne 2006: 383). Während Hitchcocks „Psycho“ für lineare Narration schlechthin stehe (vgl. Royoux 1999: 22), büße Gordons Adaption das erzählerische Kontinuum bzw. den größeren Handlungszusammenhang für die Gegenwart des Augenblicks ein (vgl. Dinkla 2004). „24 Hours Psycho“ zeigt nur mehr zwei Bilder pro Sekunde anstatt der für Film üblichen 24 Bilder pro Sekunde (vgl. Frohne 2006: 382), womit eine Verschiebung vom Bewegtbild zum Standbild einhergehe bzw. eine zunehmende Trennung der Bilder voneinander (vgl. Royoux 1999: 22). Indem jedes Frame unabhängig und entkontextualisiert vom Bild davor und danach projiziert wird, erhöht sich dessen Gewichtung (vgl.

Dinkla 2004). Der Vorgang der Sinnerzeugung sei eigentliches Anliegen von Gordons Appropriation (ebd.).

Der dem Film inhärente Illusionscharakter sei wesentliches Element künstlerischer Reflexion: das filmische Spezifikum des Vortäuschens eines realistischen Ablaufes durch in Bewegung gebrachte Frames mache Gordon mit der Reduktion der Geschwindigkeit sichtbar (vgl. Frohne 2006: 381f.). Dieses Anhalten der fortlaufenden Bilder verweise auf das „medial Unbewusste“, indem es sowohl die soeben erwähnte mediale Besonderheit von Film aufzeige als auch die fiktive Sogkraft negiere (ebd. 382). Das Medium Film werde somit auf seine grundsätzlichen Eigenschaften heruntergebrochen, auf Bewegung und Zeit (ebd. 383). Gordon organisiert die Temporalität des Films neu (vgl. Basilico 2004: 31), was die Bewegungsabläufe nahezu unkenntlich mache und die Filmprojektion zur Diaschau mutieren lasse (vgl. Frohne 2008: 365). Die Bearbeitung des Ausgangsmaterials durch Gordon sei eine „Rückübersetzung eines medial kodierten Zeitmaßes auf eine an natürlichen Abläufen gemessene Temporalität.“ (Frohne 2011: 280) Neben der reduzierten Abspielgeschwindigkeit greife eine weitere Form von Temporalität – die Unendlichkeit, denn „24 Hours Psycho“ wird als Loop präsentiert (ebd. 285).

Hitchcock habe die Kontrolle über die ZuschauerInnen, indem er die Zeit kontrolliere (vgl. Basilico 2004: 32). Die Zeitdehnung sei eine simple, aber sehr zerstörerische Geste, da sie die Wahrnehmung des Bewegtbildes massiv verändert (ebd. 31). Entgegen der diegetischen Temporalität wirkt „24 Hours Psycho“ außerhalb des normalen Zeitrahmens, weshalb BetrachterInnen das Werk nie ganz sehen (vgl. Monk 2003: 54). Die Re-Inszenierung mache jeden Schnitt sichtbar und entfremde vertraute Szenen stark (vgl. Basilico 2004: 31f.). Was im Premake verborgen ist, werde in Gordons Version offenbart und umgekehrt (ebd. 32). Die extreme Zeitdehnung fördere die empathische Beziehung zu jedem Bildmoment, indem sie die Lesbarkeit jeder Aufnahme ermöglicht (vgl. Royoux 2004: 22f.). Die künstlerische Aneignung des Filmklassikers stelle die Filmgeschichte als Archiv von Gesten und Handlungen aus (ebd. 24).

In Hitchcocks Filmen ist Suspense der Motor der Handlung und notwendige Bedingung, dass sich das Publikum auf Details der Handlung konzentriert und den Plot versteht (vgl. Royoux 1999: 21). „Psycho“ ist Beispiel par excellence für die Wirkung von Suspense, das Hauptcharakteristikum des Films ist es Spannung zu etwas hin zu schaffen. Die Suspense des Premakes gehe laut Frohne in der künstlerischen Adaption verloren, die Duschszene werde zu einer 30-minütigen lautlosen Diaschau (vgl. Frohne 2006: 385), bei der deutlich wird, dass die Tatwaffe – das Messer – den Körper des Opfers nur ein einziges Mal berührt (vgl. Basilico 2004: 31). Royoux wiederum sieht in der Zeitreduktion keine grundsätzliche Negierung von Suspense, sondern vielmehr den Versuch die Spannung in jedem Bild zu visualisieren und eine bestimmte Atmosphäre zu generieren, als eine konkrete Handlung mit eindeutigen Bedeutungen zu zeigen (vgl. Royoux 1999: 22).

Gordons Werk sei als Remake zu bezeichnen (ebd. 21), da es eine neue Version des Premakes ist, wenngleich seine Intervention nichts hinzufügt (ebd. 22). Neben den modifizierten räumlichen und zeitlichen Parametern sind keine weiteren Veränderungen vorgenommen (vgl. Frohne 2006: 382). Während Royoux „24 Hours Psycho“ als Remake bezeichnet, betrachtet Frohne die Arbeit als eine Art Readymade, bei dem die Zeitreduktion als Einschreibung des Künstlers ins angeeignete Werk fungiere (ebd.). Der einzige Hinweis, dass es sich um eine Kopie handeln könne, sei die „als künstlerisch behauptete Wiederholung einer ohnehin zur häufigen Sichtung zgedachten Videokopie (...), deren veränderte Abspielqualität auch mit dem privaten Equipment beliebig manipulierbar wäre.“ (Frohne 2006: 382)

Das Video ist auf eine Leinwand im Raum projiziert, die BetrachterInnen können sich frei bewegen und auch hinter die Leinwand schauen (vgl. Basilico 2004: 32). Walter Benjamin vergleicht die Rezeptionsbedingungen von statischer Kunst wie Gemälden, die BetrachterInnen zur beschaulichen Betrachtung animiere und Film, der aufgrund schnellem Wechsel der Motive nicht dazu bewege (vgl. Benjamin 1974: 502). In Gordons Adaption liefen diese beiden Rezeptionsmodi zusammen, denn die langsame Abfolge der Bilder ermögliche einen ununterbrochenen Fortgang der Handlung,

gleichzeitig sei die Geschwindigkeit reduziert genug, um eine kontemplative Rezeption zu ermöglichen (vgl. Frohne 2006: 384). Da die Betrachtung des gesamten Materials einen ganzen Tag in Anspruch nimmt, verlassen die RezipientInnen die Installation in der Regel bevor eine komplette Sichtung des Werks erfolgt ist (vgl. Frohne 2008: 365): Demnach handelt es sich um eine kalkuliert unübersichtliche Bewegtbildinstallation, in der sich Rezeptionszeit und Dauer des filmischen Materials notwendigerweise voneinander unterscheiden (vgl. Rebentisch 2003: 193).

Da die BetrachterInnen in der Regel nur ein Fragment von „24 Hours Psycho“ erleben, wird ihre Erinnerungsleistung Teil der Installation (vgl. Frohne 2011: 283). Jean-Luc Godard geht davon aus, dass sich die filmische Narration gegenüber den Filmbildern weniger stark in die Erinnerung der BetrachterInnen einschreibt (vgl. Blümlinger 2010: 177) – Gordons Konzept unterstützt diese These, indem die Handlung nur mehr peripher interessiert und die Bilder in den Fokus rücken. Unter Bezugnahme auf Lefebvre betont Frohne, dass „Gordons Re-Inszenierungen von Filmikonen das Kino selbst als eine Technik des Erinnerns [kennzeichnet], die dem Zuschauer einen performativen Akt des Sehens – in Form der Aneignung des bereits Bekannten – abverlangt.“ (Frohne 2011: 283) Der Effekt der gedehnten Wiedergabe des Filmklassikers sei mit dem einer Anamorphose vergleichbar, bei der das Erkennen eines verzogenen Bildes nur durch eine spezifische Betrachtungsposition oder mit Hilfe eines Spiegels möglich ist (ebd.). Die nötige Erinnerungsarbeit zur Identifizierung der verfremdeten Filmgrundlage sei dem Einnehmen der veränderten Perspektive zur Entschlüsselung einer anamorphotischen Darstellung gleichzusetzen (ebd. 284). Die künstlerische Filmadaption sei nur erfolgreich, wenn die BetrachterInnen den Film im Gedächtnis bewahrt haben (vgl. Frohne 2006: 386). Die Re-Inszenierung eines derart bekannten Films aktiviere die Erinnerungsleistung und löse Assoziationen aus (ebd.). Die Erinnerung der BetrachterInnen fungiere als das verbindende Glied zwischen Premake und der künstlerischen Adaption (ebd. 387). Gordon spricht von einem gegenläufigen Prozess in der Rezeption von einerseits Reminiszenzen an den Premake und andererseits Vorwegnahme dessen, was folgen wird (vgl. Ferguson 2001: 16).

5.1.2 5 Year Drive-By



© Douglas Gordon

In „5 Year Drive-By“ (1995) eignet sich Gordon John Fords „The Searchers“ (USA, 1956) an und dehnt die Abspielzeit des Films auf die Zeitspanne der Diegese – auf fünf Jahre – aus (vgl. Medienkunstnetz b). Gordon sieht „The Searchers“ als archetypischen Hollywood Western an und bezeichnet seine Installation als ein Nachfolgeprojekt von „24 Hours Psycho“ mit extremeren zeitlichen und räumlichen Parametern (vgl. Gordon 1997: 2). Indem Gordon den 113 Minuten langen Film auf fünf Jahre ausdehnt, wird eine Filmsekunde zu 6,46 Stunden (ebd. 4). In diesen 6,46 Stunden werden nur 24 Bilder gezeigt, was das Bewegtbild zu Tableaus einfriert. Der Handlungsablauf ist für die BetrachterInnen nicht mehr nachvollziehbar. Der Premake wird seiner Temporalität und dem daran gebundenen Aufeinanderbezogenensein der Bilder beraubt (vgl. Frohne 2011 b: 76). Die extreme Verlangsamung der Abspielgeschwindigkeit als künstlerische Gravur mache Gordon zum Autor des Werks (ebd. 78). Die Unübersichtlichkeit der Installation sei mit der Unüberschaubarkeit der Entertainmentmaschinerie Hollywoods zu vergleichen (vgl. Monk 2003: 91). Gordons Adaption negiere die scheinbare Zeitlosigkeit des Kunstwerks, indem sie die Geschichtlichkeit von Bewegtbild, Kino und der künstlerischen Arbeit wahrnehmbar mache (ebd.). Der Künstler nennt als

Ausgangspunkt seines Konzepts die Fragestellung inwieweit fünf Jahre in 113 Minuten passen können und welche Kinoerfahrung damit einhergeht (vgl. Gordon 1997: 3). Der Premake wird in der Installation an seinen Ursprungsort – die Wüstenlandschaft Twentynine Palms in Kalifornien – zurückgeführt (vgl. Gordon 1997: 5). In „The Searchers“ sucht Ethan Edwards, gespielt von John Wayne, fünf Jahre lang seine entführte Nichte. Die Rückkehr des Protagonisten an den Ort des Kidnapping sei analog zum Zurückführen des Premakes an den Drehort (vgl. Frohne 2011b: 77). Die Präsentation in der entlegenen Wüste stelle den Film als Denkmal aus (ebd.). Die Betrachtung der Installation ist wegen deren räumlicher und zeitlicher Parameter kaum möglich. „5 Year Drive-By“ hebe das Ungleichgewicht von Diegese und Wirklichkeit hervor (ebd. 79).

Der Kontakt des Reproduktionsmediums Film mit der Aura des Originaldrehorts stelle die verloren geglaubte Aura von Film „als künstlerisch beseeltes Medium“ wieder her (vgl. Frohne 2011b: 77). Die Appropriation und Neuverortung des Premakes sei mit dem Anliegen verbunden, Film als einfach kopierbares Medium einen Originalitätsstatus zu geben (ebd. 78). Die Erkennbarkeit der Filmbilder ändert sich von Tag zu Nacht, was die mediale Beschaffenheit von Film als unstoffliche Bildübertragung verdeutliche (ebd.). In der Dunkelheit sind die ProtagonistInnen erkennbar und bei Sonnenaufgang verschwinden sie, wenngleich die Projektion auch bei Tageslicht nicht angehalten wird, ist nur die scheinbar weiße Leinwand zu sehen (ebd.). Das „Kidnapping“ des Films durch Gordon kann analog zur Entführung in der filmischen Narration betrachtet werden. Die Handlung von „The Searchers“ wird durch Gordon durch Veränderung der Präsentationsbedingungen von Zeit und Ort nachträglich verwirklicht.

5.2 Pierre Huyghes Installationen

Huyghe verknüpft in seinen Bewegtbildinstallationen Filmgeschichte mit abstrahierten Konzepten von Zeit, Geschichte und Erinnerung (vgl. Basilico 2004: 78). Hierfür eignet er sich sowohl Filme in Teilen oder ganzer Länge an und produziert außerdem eigenes Bewegtbildmaterial, das er mit bereits Bestehendem in Verbindung setzt. Huyghes erweiterte Erzählungen oszillierten zwischen dem inneren und äußeren Raum des Kinos (ebd.). Die Grenzen zur Realität und herkömmliche Zeitvorstellungen werden aufgeweicht (ebd.). In seinen Zwei- oder Mehrfachprojektionen produziere er neue Repräsentationsebenen (vgl. Leighton 2008: 36). Huyghe lenkt das Interesse nicht einfach auf die filmische Grammatik, „rather he ‚undoes‘ them in peculiar and significant ways“ (vgl. Leighton 2008: 37). Huyghes Arbeiten seien als Kritik zu den dominanten Erzählungen der Gesellschaft zu verstehen (vgl. Bourriaud 2000: 44) und im Zwischenraum von Realität und Fiktion einzuordnen (vgl. Sans 1999). Indem Huyghe die Fiktion an die Realität angliedert, produziere er Brüche im Spektakel (vgl. Bourriaud 2000: 46). Huyghe beschreibt seine Intention folgendermaßen: „We must stop interpreting the world, stop playing walk-on parts in a script written by power. We must become actors or co-writers.“ (ebd.) Der Künstler produziere Bilder, die in unserer Vorstellung von Realität fehlen (ebd.). Laut Bourriaud gebe es keine Bilder-Übersättigung, sondern es bestehe ein Mangel an bestimmten Bildern, um die Lücken der dominanten Erzählungen der Öffentlichkeit zu füllen (ebd.).

5.2.1 L’Ellipse



© The New York Times Company

Pierre Huyghe hat in seiner 1998 entstandenen dreizehnminütigen 3-Kanal-Videoinstallation „L’Ellipse“ zwei Szenen aus Wim Wenders „Der amerikanische Freund“ (D/F 1976) mit einer von ihm gedrehten Szene

ergänzt (vgl. Frohne 2011: 271). Die zwei aus dem Ausgangsmaterial verwendeten Ausschnitte sind ursprünglich durch einen Jump Cut miteinander verknüpft. Sie zeigen den Hauptdarsteller Bruno Ganz in der Rolle als Jonathan Zimmermann. Zunächst ist er in einer Wohnung auf der einen Seite der Seine zu sehen, wie er mit einem Mann auf der anderen Seite des Flusses telefoniert (vgl. Barikin 2012: 113). Der zweite Teil des Jump Cuts zeigt Ganz auf der anderen Uferseite als er erpresst wird, einen Mord zu begehen (ebd.). Huyghe schließt die räumliche und zeitliche Lücke zwischen diesen beiden Szenen mit einer achtminütigen Einstellung, in der der über zwanzig Jahre gealterte Bruno Ganz über eine Pariser Brücke läuft und beide Originalschauplätze miteinander verbindet (vgl. Frohne 2011: 271). „L’Ellipse“ ist als Triptychon auf drei Projektionsflächen angeordnet, der zeitliche Verlauf des Geschehens ist in räumliche Präsenz überführt. Die links angeordnete Projektion zeigt die Sequenz im Fahrstuhl wie Ganz das Hotelzimmer verlässt, danach erlischt der Bildschirm (vgl. Barikin 2012: 113). Nun ist auf dem mittleren Bildschirm die von Huyghe nachträglich hinzugefügte zehnminütige Sequenz zu sehen, bei der der gealterte Schauspieler von einem Ufer zum nächsten läuft und sich in der Mitte des Weges an die Kamera wendet, um zu fragen: „Hi. How’s life?“ (ebd.). Bei Ankunft am Brückenende erlischt der mittlere Bildschirm und am rechten erscheint der zweite Teil von Wenders’ Jump Cut (ebd.). Die Präsentation als Triptychon reflektiert die drei dem Film zugehörigen Komponenten, bestehend aus Filmdreh, filmische Fiktion und Rezeptionssituation (vgl. Hüscher 2006: 34). Auch wenn die drei Szenen in ihrer räumlichen Abfolge linear strukturiert sind, sei aufgrund der abweichenden Temporalitäten der Szenen keine Linearität gegeben (ebd.).

Der Werktitel „L’Ellipse“ ist die französische Bezeichnung für Jump Cut und verweist auf die Nichteinhaltung räumlicher Anschlüsse durch zeitliche Auslassung. Im Unterhaltungskino fungiert der Jump Cut als Mittel zur Komprimierung von Fortbewegung. Aufgrund des Nacheinanders von Ereignissen werde ein solcher Bildsprung naturalisiert (vgl. Barikin 2012: 113). Huyghe beschreibt die Wirkung des Jump Cuts folgendermaßen: „It signifies a momentary loss of the relationship with the character. But the

event and character have not disappeared. They are simply elsewhere in space and time." (Barikin 2012: 113)

Die Fiktion des Films wird durch den nachträglichen Einschub durchbrochen, der Auftritt von Bruno Ganz oszilliert zwischen Rolle und seiner realen, sich erinnernden Person. Durch das nachträgliche Einfügen der Brückensequenz komme es zur Bedeutungsverschiebung der Originalszenen, „insofern diese nun als Rahmenhandlung der Videosequenz fungieren und in der Installation als Erinnerungsbilder des Protagonisten lesbar werden.“ (Frohne 2011: 273) In Huyghes eingepasster Sequenz manifestiere sich die Verknüpfung der beiden Temporalitäten von Rolle und realer Person von Bruno Ganz (ebd.).

Während Filmszenen sich jederzeit erneut abspielen lassen und die in ihnen dargestellte Zeit unverändert bleibt, ist Realzeit nicht wiederholbar (ebd. 274): Wenders Film kann endlos erneut abgespielt werden, ohne einem Wandel der in ihm konservierten Zeit unterworfen zu sein. Die SchauspielerInnen blieben durch die scheinbare Unvergänglichkeit im Film unabhängig von der Realzeit ohne körperliche Einschreibungen erhalten (ebd. 276f.). In der von Huyghe produzierten Sequenz manifestiere sich der realzeitliche Verlauf sowohl im Alter Bruno Ganz als auch in der veränderten architektonischen Umgebung (vgl. Barikin 2012: 116). Huyghe versuche die Zeit neu zu datieren und eine Zeit unabhängig von den linearen Temporalitäten des Mainstreamkinos zu generieren (ebd. 81). Der Künstler beschreibe sein Vorhaben als Auseinandersetzung mit „the problem of living history in the present, of finding a way of dating it differently and freely using it in order to find one's own time.“ (Barikin 2012: 80). Der Fokus der installativen Anordnung ist die Trennungslinie von fiktiven und realen räumlichen und zeitlichen Parametern. Huyghe hebt die Geschichtlichkeit von Film und Kunstwerk hervor und breche so mit der vermeintlichen Zeitlosigkeit von Kunst (vgl. Frohne 2011: 287).

Huyghes "L'Ellipse" sei von Roland Barthes Theorien zum Dazwischen innerhalb der Beziehung von Kino, Bewegung und Zeit geprägt, das dieser als "The Third Meaning" bezeichnet: diese dritte Bedeutung sei durch Elemente geprägt, die sich eindeutigen Bedeutungen entziehen (vgl. Barikin

2012: 112). „The Third Meaning“ ist eine Darstellung von etwas, das nicht dargestellt werden kann und fungiert außerhalb des Sprachsystems (ebd.). Huyghes Einschub entspricht mit seinem Dazwischen von Temporalität und dem Filmischen Barthes Konzept. Seine Ergänzung verweist auf das filmische Mittel des Jump Cuts und das veränderte Raum-Zeit-Gefüge. Huyghe selbst beschreibt „L’Ellipse“ als „the story of a phantom who, in actual reality, comes to haunt a gap that is missing in the narrative, one that has been built up in the memory of the spectator.“ (vgl. Barikin 2012: 113)

5.2.2 The Third Memory



© Jon Abbott

Am 22. August 1972 überfällt John Wojtowicz mit zwei Freunden die Chase Manhattan Bank in Brooklyn mit dem Ziel seinem Partner eine Geschlechtsumwandlung finanzieren zu können (vgl. Uroskie 2008: 389). Der Überfall gelingt nicht, die Polizei und zahlreiche Schaulustige versammeln sich am Tatort (ebd.). Der mehrstündige Versuch der Polizei die Kontrolle zu übernehmen, wird zum ersten live im Fernsehen übertragenen Ereignis, das seitdem vielfach medial aufgearbeitet wurde. 1975 wurde der Überfall in Sidney Lumet's „Dog Day Afternoon“ (USA, 1975) mit Al Pacino in der Hauptrolle verfilmt (ebd.).

Pierre Huyghe bezieht sich in seiner Bewegtbildinstallation „The Third Memory“ (1999) auf die Mediatisierung des Banküberfalls sowie die damit einhergehende kollektive Erinnerung und setzt sie in Verbindung mit der individuellen Erinnerung von Wojtowicz (ebd. 390). Die Installation ist eine knapp zehnminütige Zwei-Kanal-Videoprojektion, die sowohl Teile aus „Dog Day Afternoon“ und „The Jeanne Parr Show“ (CBS, 1978) zeigt als auch einen von Wojtowicz inszenierten Remake sowie eine den Bewegtbildern zugehörige Auswahl von Artikeln, Plakaten etc. (vgl. Guggenheim Collection Online). Indem die zwei Videos als Split Screen präsentiert werden, treten sie in eine Austauschbeziehung zueinander. In der Installation werden die Ausschnitte von „Dog Day Afternoon“ verwendet, in denen die Ablehnung der Zusehenden gegenüber den Tätern in Verbundenheit umschlägt (vgl. Frohne 2011b: 66). Lumets Film breche die Dichotomie zwischen Täter und Opfer auf (ebd. 65).

Wojtowicz, der seine Gefängnisstrafe verbüßt hat und nun knapp dreißig Jahre gealtert ist (vgl. Guggenheim Collection Online), inszeniert seine Tat in einer Studiokulisse, die so abstrakt gehalten ist, dass offen bleibt, ob sie die Originalbank oder die Bankkulisse aus „Dog Day Afternoon“ nachahmt (vgl. Uroskie 2008: 390). In seiner Täterrolle gibt er den anderen LaienschauspielerInnen Anordnungen und richtet sich zwischendurch mehrfach ans Publikum (vgl. Frohne 2011b: 66). Huyghes Re-Inszenierung fokussiert auf die Person Wojtowicz und stelle das Ereignis ohne die Dramatik der üblichen Berichterstattung nach (vgl. Uroskie 2008: 391). Die Neuinszenierung ist aus zwei Kameraperspektiven festgehalten (ebd.). Huyghe „creates a quasi-fictional space within which Wojtowicz is allowed to „replay“ events: to play the role of the bank robber within what he himself refers to as ‚the real movie‘ of his life.“ (Uroskie 2008: 391).

In Wojtowicz’ Reenactment verknüpfen sich Fiktion und Realität, die Tat ist nicht mehr nur seine Geschichte, sondern eine Kombination aus Erinnerung und medialer Verarbeitung (ebd. 390). Auf diese Verknüpfung der Erinnerungsebenen bezieht sich auch der Titel „The Third Memory“, die kollektive Erinnerung bzw. die mediale Interpretation des Ereignisses in Form von gedruckten Medienberichten, die Hollywood-Verfilmung und die

Re-Inszenierung fusionierten in Huyghes Arbeit (vgl. Uroskie 2008: 390). Die Installation präsentiert Geschichte als nicht fixiert, sondern von der Gegenwart aus veränderlich (ebd.) und zeigt die Emanzipation von Geschehnissen in der kollektiven Erinnerung auf (vgl. Frohne 2011b: 67). „Herkömmliche Vorstellungen von Faktizität und Fiktion, von Dokumentation und Imagination, von Erinnerung und Geschichte geraten in diesem Prozess der medialen, politischen und gesellschaftlichen Aneignungen aus dem Fokus.“ (Frohne 2011b: 67). „The Third Memory“ nimmt keine bevorzugte Perspektive ein und versucht nicht, „die“ wahre Geschichte zu erzählen.

Indem Huyghe eine Vielzahl von Dokumenten präsentiert, werde der Originalitätsanspruch des Films in Frage gestellt (vgl. Frohne 2011b: 69). Wie oben bereits erläutert, wird im Intertextualitätskonzept jeder kulturelle Text im Kontext anderer Texte gelesen. Die vielfältigen kulturellen Texte stünden in einem dialogischen Verhältnis (vgl. Ottmann 2008: 13). Huyghes Remake fungiert sowohl als Umschreibung der Mediatisierung des Banküberfalls als auch als vermittelndes Glied zwischen den verschiedenen Texten. Die Neuinszenierung mache auf die veränderliche Beschaffenheit von Narration aufmerksam und verwehre dem vorangegangenen Text die Möglichkeit von Abgeschlossenheit (vgl. Ottmann 2008: 28). Dokumente seien demnach unabgeschlossen und realisieren sich permanent weiter (vgl. Frohne 2011b: 70).

„Dog Day Afternoon“ übersteigere den Effekt des eigentlichen Geschehnisses (vgl. Frohne 2011b: 66), der Remake des tatsächlichen Täters wirke im Vergleich zum Method Acting von Pacino wenig authentisch (vgl. Uroskie 2008: 390). „Wojtowicz agiert gleichsam als Kopie der Kopie.“ (Frohne 2011b: 67). Sein Banküberfall war laut Wojtowicz von Scorsese's „The Godfather“ (USA, 1972) inspiriert, in dem auch Al Pacino mitspielt, der wiederum in „Dog Day Afternoon“ Wojtowicz darstellt (vgl. Uroskie 2008: 390). „Dog Day Afternoon“ präsentiert sich als historischer Fakt, verweist aber in den Credits nicht auf den tatsächlichen Täter. Auch wenn Wojtowicz versucht, das Ereignis authentisch nachzustellen, werden Fakt und Fiktion verwebt, da seine

Erinnerung von der Mediatisierung beeinflusst ist (ebd. 391). Wojtowicz könne seine Geschichte nicht einfach zurückerobern: da die Tat von Beginn an vom Filmischen geprägt ist, kann die Aufhebung der Mediatisierung dem Filmischen nicht einfach gegenübergestellt werden (ebd. 392). Indem sich die filmische und außerfilmische Geschichte verschränken, gebe es keine bedeutende Differenz mehr zwischen Nachrichten und Unterhaltung (ebd.). Wojtowicz Erinnerung sei stark von „Dog Day Afternoon“ beeinflusst, was die untrennbare Verwebung von Realität, Mediatisierung und verzerrten Erinnerungen belege (vgl. Guggenheim Collection Online). Huyghes Installation sei somit nicht einfach als De-Konstruktion der Mediatisierung zu verstehen, sondern vielmehr eine „complex form of performative documentation“, ohne dabei eine bestimmte Perspektive vorzugeben (vgl. Uroskie 2008: 392). Huyghe formuliert seinen Umgang mit Realität und Fiktion in einem Interview folgendermaßen:

„(...) simply rejecting the spectacle or entertainment as bad; this is a form of escapism. Nor is the point just to incorporate spectacle (...). The point is to take spectacle as a format, and to use it (...) to ‚re-scenarize‘ the real. (...) Today, an event, its image and its commentary have become one object.“ (Baker 2004: 80ff.)

Indem Ereignis, sein Abbild und der Kommentar fusionieren, gebe es kein Zurück zu einer grundlegenden Realität (vgl. Uroskie 2008: 392). Huyghes Installation verdeutliche, wie stark unsere Identifikationsmuster vom Filmischen geprägt sind (ebd.).

6. RESÜMEE

Die Arbeit hat sich mit dem Einzug des Kinos in den Kunstraum auf formaler und inhaltlicher Ebene beschäftigt und damit einhergehende Konsequenzen aufgezeigt. So wurde die Veränderung der Rezeptionsbedingungen und der raum-zeitlichen Parameter von Kino über den White Cube bis zur Bewegtbildinstallation analysiert. Des Weiteren wurden künstlerische Aneignungsstrategien und deren Folgen betrachtet. Im Folgenden werden die wesentlichen Theorien resümiert.

Vom Kino zum Ausstellungsraum

Bei der Auseinandersetzung mit der Geschichte der Verbindung von Film und Kunst hat sich gezeigt, dass das Expanded Cinema die historische Grundlage zeitgenössischer Bewegtbildinstallationen darstellt. Der Beziehung von Kino und Ausstellungsraum wurde sich zunächst über ihre Raumkonzepte genähert, um anschließend deren Einfluss auf den Raum der Bewegtbildinstallation sichtbar zu machen. Baudry betrachtete die Rezeptionssituation im Kino unabhängig von den Filminhalten (vgl. Baudry 1999: 382 ff.). Aufgrund der Positionierung des Subjekts und der Kombination dunkler Raum/ helle Leinwand werde ein Realitätseffekt suggeriert, der die BetrachterInnen vereinnahmt und fortan nicht mehr zwischen Realität und Fiktion unterscheiden lasse (ebd.). Diese negative Sicht des Kinos wurde Theorien des White Cubes gegenübergestellt. Der weiße, gleichmäßig ausgeleuchtete Ausstellungsraum werde mit Objektivität assoziiert (vgl. Steyerl 2008: 102) und bringe autonome BetrachterInnen hervor (ebd. 106). Gleichzeitig sei der White Cube elitär (vgl. O'Doherty 1996: 38), unterdrücke vielfältige Lesarten (vgl. Weibel 1994: 23), und stelle die Kunst als Konsumgut aus (ebd. 28).

Die Einführung von Projektionen in den Ausstellungsraum führte zu einem grundlegenden Wandel der Raumgestaltung: dem Einzug der Black Box in den White Cube – dem Raum der kinematografischen Installation. Im Schwarzraum löse sich die Grenze zwischen künstlerischer Arbeit und Umraum auf (vgl. Schneemann 2001: 28), Werk und BetrachterIn seien isoliert (vgl. Beil 2001: 20f.). Das starre Kinodispositiv wird durch

Anordnung und Anzahl der Projektionen sowie häufiges Mitausstellen des Apparats aufgebrochen. Die Lichtsituation ist aufgrund des schwarzen Raums und der hellen Leinwand uneinheitlich (ebd. 9). Im „Projektions- und Suggestionsraum“ (Frohne 2001: 57) der Black Box oszilliere die Rezeption zwischen Reflexion und Immersion (vgl. Frohne 2008: 356). Die BetrachterInnen nehmen sich selbst wahr und setzen sich mit den räumlichen und zeitlichen Bedingungen der Installation auseinander. Eine Untersuchung von Foucaults Heterotopiekonzept ergab (vgl. Foucault 2005: 320ff.), dass die Black Box ein bis ins Detail heterotoper Ort ist.

Es lässt sich festhalten, dass Argumentationen zu der Rezeptionssituation in der Black Box, die Aktivität und bewusstes Rezipieren betonen, meist aus einem Vergleich zum Kino resultieren. Hingegen werden negative Perspektiven, die Passivität und Isolation der BetrachterInnen hervorheben, eher aus einer Gegenüberstellung mit dem White Cube begründet.

Die Bewegtbildinstallation

Nachdem die Annäherung von Kino und Kunst auf formaler Ebene erörtert wurde, schließt die Betrachtung ihrer Hybridform, der Bewegtbildinstallation, an. Im Folgenden wurden Rezeptionsbedingungen und raum-zeitliche Spezifika der kinematografischen Installation zusammengefasst. Aufgrund der Betonung raum-zeitlicher Inkongruenzen ist in der kinematografischen Installation eine ästhetische Erfahrung möglich (vgl. Rebentisch 2003: 189). Indem die BetrachterInnen verschiedene Abstände zu den räumlichen Elementen einnehmen, wird der Umraum in die Rezeption einbezogen (ebd.). Die Übergänge zwischen realem und fiktivem Raum sind fließend (vgl. Frohne 2008: 361). Die Bewegtbildinstallation vereint die Mobilitäten von Kino und Museum bzw. von Bewegtbild und BetrachterInnen (vgl. Groys 2001: 156). Dies geht mit einer Unüberschaubarkeit der Situation und einer damit verbundenen Verunsicherung der BetrachterInnen einher (ebd.). Die RezipientInnen bestimmen Art und Dauer ihres Aufenthaltes selbst, daher ist jede Rezeptionssituation individuell (vgl. Rebentisch 2003: 190). Die zeitliche Offenheit, das heißt die Unabhängigkeit der Betrachtungsdauer von der Werkdauer ist ein elementares Merkmal der kinematografischen Installation (ebd. 194).

Zwischen Raum, Bewegtbild und RezipientInnen bildet sich ein vielfältiges Beziehungsgeflecht (vgl. Frohne 2008: 368). Die Elemente der Installation wie Bestuhlung, Leinwand und Projektionsapparat sind alle vom Künstlersubjekt bewusst konzipiert (vgl. Urban 2010: 272). Die KünstlerInnen verwenden entweder digitale Abspielgeräte, die nicht wahrnehmbar platziert sind (ebd. 171), oder exponierte historische Filmprojektoren (vgl. Zobel 2010: 266). Die Projektionsmöglichkeiten sind vielfältig, so können die Bewegtbilder auf Wände, Böden und Decken, über Ecken oder auf Objekte projiziert werden. Die Lichtsetzung wird vom Künstlersubjekt gesteuert und hat Einfluss auf den Betrachtungsstandpunkt (vgl. Groys 2007: 154).

Bei 1-Kanal-Videoinstallationen bleibt der Rahmen als Bildbegrenzung noch erhalten, jedoch löst er sich mit zunehmender Anzahl der Projektionsflächen auf. Einfachprojektionen schließen ein zeitliches Nebeneinander der Filmbilder aus, meist werden sie mit temporalen Parametern wie Loop, Zeitdehnung oder Hyper Slow Motion kombiniert. Der Split Screen ermöglicht es, getrennte, sich ergänzende Perspektiven gleichzeitig auf einer Leinwand zu vereinen (vgl. Urban 2010: 289), was mit einem Rückkopplungseffekt zwischen den Bildern einhergeht (ebd. 275). Mit Mehrfachprojektionen werden raum-zeitliche Strukturen ausgelotet (vgl. Frohne 2008: 368), so wird das Bewegtbild vom Rahmen und einer chronologischen Abfolge gelöst (vgl. Jäger 2006: 29), was ein gleichzeitiges neben- und nacheinander Sehen erfordert (vgl. Wunderlich 2010: 269).

Mit dem Einzug der kinematografischen Installation wurde der traditionell räumlich definierte Ausstellungsraum um den Faktor Zeit ergänzt. Neben der Dauer des Bewegtbildes und der Zeit der Filmerzählung ist die Bewegtbildinstallation durch eine dritte zeitliche Ebene gekennzeichnet – die Zeit der ästhetischen Erfahrung, die von der räumlichen Gestaltung und vom Rezeptionsverhalten der BetrachterInnen abhängig ist (vgl. Frohne 2011: 268).

Das zeitliche Gestaltungsmittel des Loop oszilliert zwischen Reduktion und Ausuferung (vgl. Frohne 2001b) und betont die Differenz von Rezeptions-

und Werkzeit (vgl. Rebentisch 2003: 195). Der Loop reflektiert filmische Mittel (ebd.), modifiziert Erfahrung (vgl. Blümlinger 2010: 178) und irritiert die chronologische Zeitwahrnehmung (vgl. Knapstein 2006: 24). Bei den temporalen Gestaltungsmöglichkeiten Duration und Hyper Slow Motion nähert sich das Bewegtbild dem Standbild an (vgl. Rebentisch 2003: 200). Die geringste Modifikation des Bildes betont, dass es sich um ein bewegtes Bild handelt (ebd. 201). Die Werkdauer ist bei diesen Arbeiten nicht abschätzbar, die BetrachterInnen verlassen die Installation unabhängig von der Werkdauer (ebd. 202). Eine weitere temporale Gestaltungsoption stellen kurze Bewegtbilder in der Ästhetik von Kinofilmen dar, die den Eindruck vermitteln, ein Fragment zu sehen und Ungewissheit evozieren (vgl. Groys 2001: 13).

Kinofilme in Installationen

Nachdem die Verbindung von Kino und Kunstraum auf formaler Ebene untersucht und ihre Hybridform, die Bewegtbildinstallation, betrachtet wurde, steht im Folgenden das inhaltliche Interesse der KünstlerInnen am Kino, das heißt Strategien der Aneignung und damit einhergehende Konsequenzen, im Fokus. Die Untersuchung der historischen Grundlagen gegenwärtiger künstlerischer Aneignungsstrategien von Kinofilmen hat ergeben, dass sie sowohl auf die Geschichte des Remakes im Filmbereich, als auch auf die Geschichte der Appropriation Art zurückgehen. Die Bezugnahme auf das Kino kann indirekt oder direkt erfolgen: KünstlerInnen imitieren die Machart von Kinofilmen (vgl. Hüscher 2006: 33), sie reinszenieren Filme als Remakes (vgl. Urban 2010: 272) oder sie eignen sich Kinofilm-Footage in Auszügen oder als gesamtes Werk an und modifizieren es. Vornehmlich werden in zeitgenössischen Bewegtbildinstallationen populäre Filme angeeignet (vgl. Hüscher 2006: 34). Das Editieren ist das wesentliche Verfahren künstlerischer Aneignungsstrategien (vgl. Basilico 2004: 30), wobei bei der Selektion und Verarbeitung unterschiedliche Schwerpunkte gesetzt werden (vgl. Frohne 2006: 366). KünstlerInnen hinterfragen bestehende Narrative und modifizieren sie, um neue Lesarten zu produzieren (vgl. Bourriaud 2000: 40). In den installativen Rahmungen werden die innerfilmischen Brüche des angeeigneten Kinofilms in Bezug auf Narration, Montage und Effekte hervorgehoben (vgl. Frohne 2001: 53).

und außerfilmische Bereiche wie Rezeptionsbedingungen und Produktionshintergründe eingeblendet (vgl. Frohne 2011b: 60f.).

Die künstlerischen Appropriationen hinterfragen das Verhältnis von „Original“ und „Kopie“, indem die Autorschaft vervielfältigt wird (vgl. Stallschuss 2010: 265). Da Kinofilm und künstlerische Neu-Inszenierung in einem nicht-hierarchischen Rückkopplungsverhältnis stehen, erweisen sich die Begriffe „Original“ und „Fälschung“ als unpassend. Für den angeeigneten Film eignet sich hingegen der von Ottmann geprägte Begriff „Premake“, da er die Feedback-Beziehung betont (vgl. Ottmann 2008).

Mit dem Konzept der Intertextualität ist die künstlerische Aneignung von Filmen als Auseinandersetzung und Verwertung von Diskursen zu verstehen (vgl. Ottmann 2008: 11ff.). In dem Austauschverhältnis kultureller Texte tritt die intertextuelle Vernetzung anstelle linearer zeitlicher Ordnungsmuster (vgl. Frohne 2006: 367).

Bewegtbildinstallationen mit Spielfilmfootage untersuchen den Einfluss des Kinos auf das kollektive Gedächtnis. Kinofilme sind elementarer Bestandteil der kollektiven Erinnerung (vgl. Hüsch 2006: 33). Das Wiedererkennen des „Premakes“ ist Voraussetzung, dass die Erinnerungsleistung der RezipientInnen mobilisiert wird und Assoziationen angeregt werden (ebd. 35). Das visuelle Archiv der BetrachterInnen bildet die Basis der Beziehung von Remake und Neuinszenierung (vgl. Frohne 2006: 387). Ein Ungleichgewicht zwischen der Erwartungshaltung und dem tatsächlich Gezeigten fördert sowohl das Betrachten, als auch das Erzeugen von Bildern (vgl. Hüsch 2006: 33).

8. QUELLENVERZEICHNIS

8.1 Literaturverzeichnis

Agamben, Giorgio (1996): Repetition and Stoppage. Guy Debords
Technique of Montage. In: documenta X. Documents 2. Ostfildern. S. 68-75

Alberto, Alexander (2008): The Gap Between Film and Installation Art. In:
Leighton, Tanya/ Esche, Charles (Hrsg.): Art and the Moving Image. A
Critical Reader. London: Tate Publishing in Association with Afterall. S.
423-429

Ammann, Katharina (2009): Video ausstellen. Potenziale der Präsentation.
Bern: Peter Lang AG.

Assmann, Jan (1992): Formen kollektiver Erinnerung, Kommunikatives und
kulturelles Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen
Hochkulturen. München: VERLAG. S. 48-66

Baker, George (2004): An Interview with Pierre Huyghe. In: October, Nr.
110. Cambridge, Mass.: The MIT Press. S. 80-106

Balsom, Erika (2009): A Cinema in the Gallery, a Cinema in Ruins. In:
Screen, Nr. 50, 4. S. Oxford: Oxford University Press. 411-427

Barikin, Amelia (2012): Parallel Presents. The Art of Pierre Huyghe.
London: The MIT Press.

Basilico, Stefano (2004): The Editor. In: Basilico, Stefano (Hrsg.): Cut.
Film as Found Object. Milwaukee: Milwaukee Art Museum. S. 29-46

Baudry, Jean-Louis (1999): Das Dispositiv. Metapsychologische
Betrachtungen des Realitätseindrucks. In: Pias, Claus/ Vogl, Joseph/ Engell,
Lorenz et.al. (Hrsg.): Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien
von Brecht bis Baudrillard. Stuttgart: DVA. S. 381-403 [frz. 1975]

Baudry, Jean-Louis (1980): The Apparatus. In: Cha, Theresa Hak Kyung (Hrsg.): Apparatus. New York: Tanam. S. 41-62

Baudry, Jean-Louis (1974): Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus. In: Film Quarterly 28/ 2. S. 39-47

Beil, Ralf (2001): Der Schwarzraum. Phänomene, Geschichte, Gegenwart. In: Beil, Ralf/ Bhattacharya-Stettler, Therese (Hrsg.): Black Box. Der Schwarzraum in der Kunst. Ausstellungskatalog Kunstmuseum Bern. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag. S. 7-24

Benjamin, Walter (1974): Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Tiedemann, Rolf/ Schweppenhäuser, Hermann (Hrsg.): Walter Benjamin. Gesammelte Schriften. Band 1, 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 471-508

Biesenbach, Klaus/ Lowry, Glenn D. (2006): Douglas Gordon. Timeline. New York City: The Museum of Modern Art.

Birtwistle, Andy (2012): Douglas Gordon and Cinematic Audiovisuality in the Age of Television. Experiencing the Experience of Cinema. In: Visual Culture in Britain. Jahrgang 13, Ausgabe 1. London: Routledge. S. 101-113

Bloemheuvcl, Marente/ Guldemoncl, Jaap (1999): Cinèma Cinèma. Contemporary Art and the Cinematic Experience. Rotterdam: NAI Publ.

Blume, Eugen (2006): Vorwort. In: Jäger, Joachim/ Knapstein, Gabriele/ Hüscl, Anette (Hrsg.): Jenseits des Kinos. Die Kunst der Projektion. Filme, Videos und Installationen von 1963 bis 2005. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag. S. 6-9

Blümlinger, Christa (2009): Kino aus zweiter Hand. Zur Ästhetik materieller Aneignung im Film und in der Medienkunst. Berlin: Vorwerk.

Blümlinger, Christa (2010): Wie die Kunst an Filme erinnert. In: Engelbach, Barbara (Hrsg.): Bilder in Bewegung. Künstler & Video/ Film. 1958- 2010. Köln: Buchhandlung Walther König. S. 177-184

Bourriaud, Nicolas (2002): Postproduction. Culture as Screenplay. How Art Reprograms the World. New York: Lukas & Sternberg.

Brougher, Kerry (Hrsg.) (1999): Alfred Hitchcock. Notorious. Alfred Hitchcock and Contemporary Art. Oxford: Museum of Modern Art.

Brüderlin, Markus (1996): Nachwort. Die Transformation des White Cube. Wirkung und künstlerisches Umfeld der Essayfolge „In der Weißen Zelle von Brian O’Doherty. In: O’Doherty, Brian: In der weißen Zelle/ Inside the White Cube. Berlin: Merve Verlag. S. 139-166

Certeau, Michel (1988): Kunst des Handelns. Berlin: Merve.

Cooke, Lynn (1998): Douglas Gordon: Ein visueller Mensch, einer der sehen kann. In: Douglas Gordon. Hannover: Kunstverein Hannover.

Debbaut, Jan (1999): Foreword. In: Bloemheuvel, Marente/ Guldemon, Jaap: Cinéma Cinéma. Contemporary Art and the Cinematic Experience. Rotterdam: NAI Publ. S. 3-4

Debbaut, Jan/ Bloemheuvel, Marente (1998): Kidnapping. Douglas Gordon in Conversation with Jan Debbaut. Eindhoven: Stedelijk Van Abbe-Museum.

Deleuze, Gilles (1997): Das Bewegungs-Bild. Kino 1. Frankfurt am Main: Surhkamp.

Dercon, Chris (2000): Sonnenflügel – Mondtrakt. In: Schneede, Uwe M. (Hrsg.): Museum 2000. Erlebnispark oder Bildungsstätte? Köln: DuMont. S. 65-80.

Dinkla, Söke (2004): Virtuelle Narrationen. Von der Krise des Erzählens

zur neuen Narration als mentales Möglichkeitsfeld. Online unter:
http://www.medienkunstnetz.de/themen/medienkunst_im_ueberblick/narration/ (zuletzt abgerufen am 15.08.2014)

Gordon, Douglas (1997): 5 Year Drive-By. Proposal for a Public Art Work. Online unter <http://e-flux.com/aup/project/douglas-gordon/> (zuletzt abgerufen am 8.12. 2014)

Engelbach, Barbara (Hrsg.) (2010): Bilder in Bewegung. Künstler & Video/Film. 1958- 2010. Köln: Buchhandlung Walther König.

Elsaesser, Thomas/ Hagener, Malte (2007): Filmtheorie zur Einführung. Hamburg: Junius Verlag.

Erkintalo, Tiina (1999): Eija-Liisa Ahtila. The Language of the Audio-Visual and the Space of the Viewer. In: Bloemhevel, Marente/ Guldemon, Jaap (Hrsg.): Cinéma Cinéma. Contemporary Art and the Cinematic Experience. Rotterdam: NAI Publ. S. 30-37

Ferguson, Russell (2001): Douglas Gordon. Ausstellungskatalog. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

Foucault, Michel (2005): Von anderen Räumen. In: Defert, Daniel/ Ewald, Francois (Hrsg.): Foucault, Michel. Schriften in vier Bänden. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 317-327

Foucault, Michel (1991): Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit. 5. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Foucault, Michel (1987): Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit. Berlin: Merve. [1978]

Foucault, Michel (1981): Archäologie des Wissens. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Frieling, Rudolf/ Daniels, Dieter (1997): Medien Kunst Interaktion. Die 60er und 70er Jahre in Deutschland. Wien/ New York: Springer.

Frietsch, Ute (2012): Praxeologische Begriffe. Ein Handwörterbuch der Historischen Kulturwissenschaften. Bielefeld: Transcript.

Frohne, Ursula/ Haberer, Lilian (2012): Kinematographische Räume. Zur filmischen Ästhetik in Kunstinstitutionen und inszenierter Fotografie. In: Frohne, Ursula/ Haberer, Lilian (Hrsg.): Kinematographische Räume. Installationsästhetik in Film und Kunst. München: Wilhelm Fink Verlag. S. 9-54

Frohne, Ursula (2012): Moving Image Space. Konvergenzen innerer und äußerer Prozesse in kinematographischen Szenarien. In: Frohne, Ursula/ Haberer, Lilian (Hrsg.): Kinematographische Räume. Installationsästhetik in Film und Kunst. München: Wilhelm Fink Verlag. S. 447-496

Frohne, Ursula / Haberer, Lilian (Hrsg.) (2012): Kinematographische Räume. Installationsästhetik in Film und Kunst. München: Wilhelm Fink Verlag.

Frohne, Ursula (2011a): Kristallationen filmischer Temporalität in kinematografischen Installationen. In: Becker, Ilka/ Cuntz, Michael/ Wetzels, Michael (Hrsg.): Just not in time. Inframedialität und non-lineare Zeitlichkeiten in Kunst, Film, Literatur und Philosophie. München: Wilhelm Fink Verlag. S. 267-287

Frohne, Ursula (2011b): Cinema on Display. Film in installativen Konzepten. In: Keazor, Henry/ Liptay, Fabienne/ Marschall, Susanne (Hrsg.): Filmkunst. Studien an den Grenzen der Künste und Medien. Marburg: Schüren. S. 57-86

Frohne, Ursula (2010): Passagen. Projektionsräume im Museum. . In: Engelbach, Barbara (Hrsg.): Bilder in Bewegung. Künstler & Video/ Film. 1958- 2010. Köln: Buchhandlung Walther König. S. 121-176

Frohne, Ursula (2008): Dissolution of the Frame. Immersion and Participation in Video Installations. In: Leighton, Tanya/ Esche, Charles (Hrsg.): Art and the Moving Image. A Critical Reader. London: Tate Publishing in Association with Afterall. S. 355-370

Frohne, Ursula (2006): Double-Feature. Filmadaptionen in der zeitgenössischen Kunst. In: Reulecke, Anne-Kathrin (Hrsg.): Fälschungen. Zu Autorschaft und Beweis in Wissenschaft und Künsten. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 364-389

Frohne, Ursula (2001a): Ausbruch aus der weißen Zelle. Die Freisetzung des Bildes in cinematisierten Räumen. In: Beil, Ralf/ Bhattacharya-Stettler, Therese (Hrsg.): Black Box. Der Schwarzraum in der Kunst. Ausstellungskatalog Kunstmuseum Bern. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag. S. 51-64

Frohne, Ursula (2001b): That's the only now I get. Immersion und Partizipation in Video-Installationen von Dan Graham, Steve McQueen, Douglas Gordon, Doug Aitken, Eija-Liisa Ahtila, Sam Taylor-Wood. Online unter http://www.medienkunstnetz.de/themen/kunst_und_kinematografie/immersion_partizipation/3/ (zuletzt abgerufen am 23.07.2014)

Himmelsbach, Sabine (2004): Vom ‚white cube‘ zur ‚black box‘ und weiter. Online unter: <http://netzspannung.org/positions/digital-transformations>. (zuletzt abgerufen am 14.02.2014)

Hinrichsen, Jens (2012): Die Kunst geht ins Kino. In: monopol. 2/ 2012. Berlin: Juno Kunstverlag GmbH. S. 48-54

Hüsch Anette (2006): Auf der Klaviatur des Kinos oder: Diesseits der Kunst. In: Jäger, Joachim/ Knapstein, Gabriele/ Hüsch, Anette (Hrsg.): Jenseits des Kinos. Die Kunst der Projektion. Filme, Videos und Installationen von 1963 bis 2005. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag. S. 32-35

Iles, Chrissie (2003): Denken in Form von Film. Eija-Liisa Ahtila im Gespräch mit Chrissie Iles. Parkett. Nr. 68. Zürich: Parkett Verlag AG. S. 58-73

Gehlen, Dirk von (2011): Mashup. Lob der Kritik. Berlin: Suhrkamp.

Groys, Boris (2007): In der Autonomie des Betrachters. Zur Ästhetik der Filminstallation. In: Groys, Boris: Groysaufnahme. Philosophische Gedanken zum Kino. Köln: Schnitt Verlag. S. 154-160

Guggenheim Collection Online, Anon. (o.J.): Pierre Huyghe. The Third Memory. Online unter: <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/10460> (zuletzt abgerufen am 31.01.2015)

Horvath, Barbara (2005): Die kinematografische Installation. Ein anderes Kino oder eine andere Kunstforum? Diplomarbeit Universität Wien.

Jäger, Joachim/ Knapstein, Gabriele/ Hüscher, Anette (Hrsg.) (2006): Jenseits des Kinos. Die Kunst der Projektion. Filme, Videos und Installationen von 1963 bis 2005. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag.

Keazor, Henry/ Liptay, Fabienne/ Marschall, Susanne (Hrsg.) (2011): Filmkunst. Studien an den Grenzen der Künste und Medien. Marburg: Schüren.

Knapstein, Gabriele (2006): Filmprojektionen jenseits der Kunst. Vom „Expanded Cinema“ zur kinematografischen Installation. In: Jäger, Joachim/ Knapstein, Gabriele/ Hüscher, Anette (Hrsg.): Jenseits des Kinos. Die Kunst der Projektion. Filme, Videos und Installationen von 1963 bis 2005. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag. S. 23-25

Leighton, Tanya/ Esche, Charles (Hrsg.) (2008): Art and the Moving Image. A Critical Reader, London: Tate Publishing in Association with Afterall.

Lessing, Gotthold Ephraim (1964): Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. Stuttgart: Reclam.

Lewin, Kurt (1934): Der Richtungsbegriff in der Psychologie. Der spezielle und allgemeine hodologische Raum. In: Psychologische Forschung 19. S. 249-299

Lexikon der Filmbegriffe. Universität Kiel. Online unter: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=7749> (zuletzt abgerufen am 6.02.2014)

Luckow, Dirk/ Winkelmann, Jan (1999): Moving Images. Film – Reflexion in der Kunst. Ausstellungskatalog. Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig. München: Siemens Kulturprogramm.

Martin, Sylvia (2006): Video Art. Köln: Taschen.

Medienkunstnetz, Anon. (o.J.): 5 Year Drive-By. Online unter: <http://www.medienkunstnetz.de/werke/5-year-drive-by/> (zuletzt abgerufen am 31.01.2015)

Monk, Philip (2003): Double-Cross. The Hollywood Films of Douglas Gordon. Toronto: The Power Plant.

Mulvey, Laura (1975): Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: Screen, vol. 16, Nr. 3. Oxford: Oxford University Press. S. 6-18

O'Doherty, Brian (1996): In der weiße Zelle/ Inside the White Cube. Berlin: Merve Verlag.

Paini, Dominique (2004): Should We Put an End to Projection? Übersetzt aus dem Französischen von Rosalind Krauss. In: October, 110. Cambridge: MIT Press. S. 23-48

Pauleit, Winfried (2006): Kino/ Museum. Film als Sammlungsobjekt oder Film als Verbindung von Archiv und Leben. In: Kittlausz, Viktor/ Pauleit, Winfried (Hrsg.): Kunst – Museum – Kontexte. Perspektiven der Kunst- und Kulturvermittlung. Bielefeld: Transcript.

Rajchman, John (2008): Deleuze's Time, or How the Cinematic Changes Our Idea of Art. In: Leighton, Tanya/ Esche, Charles (Hrsg.): Art and the Moving Image. A Critical Reader, London: Tate Publishing in Association with Afterall. S. 307-327

Rebentisch, Juliane (2003): Ästhetik der Installation. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Reulecke, Anne-Kathrin (2006): Fälschungen. Zu Autorschaft und Beweis in Wissenschaft und Künsten. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Royoux, Jean-Christophe (1999): Remaking Cinema. In: Bloemheugel, Marente/ Guldemon, Jaap: Cinéma Cinéma. Contemporary Art and the Cinematic Experience. Rotterdam: NAI Publ. S. 21-27

Sans, Jérôme (1999): Pierre Huyghe. Online unter: http://www.secession.at/art/1999_huyghe_d.html (zuletzt abgerufen am 31.01.2015)

Schlehan, Britt (2006): Die Techniken der Raumbilder. Zur Entwicklung der Bildmedien seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert. In: Jäger, Joachim/ Knapstein, Gabriele/ Hüscher, Anette (Hrsg.): Jenseits des Kinos. Die Kunst der Projektion. Filme, Videos und Installationen von 1963 bis 2005. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag. S. 36-38

Schneemann, Peter J. (2001): Black-Box-Installationen. Isolationen von Werk und Betrachter. In: Beil, Ralf/ Bhattacharya-Stettler, Therese (Hrsg.): Black Box. Der Schwarzraum in der Kunst. Ausstellungskatalog Kunstmuseum Bern. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag.

Schwabsky, Barry (2003): Art, Film, Video. Separation or Synthesis? In: Danino, Nina/ Mazière, Michael (Hrsg.): The Undercut Reader. Critical Writings on Artists' Film and Video. London: Wallflower Press. S. 1-3

Schwerfel, Heinz (2003): Kino und Kunst. Eine Liebesgeschichte. Köln: DuMont.

Stan, Douglas/ Eames, Christopher (Hrsg.) (2009): Art of Projection. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag.

Stallschus, Stefanie (2010): Glossar. In: Engelbach, Barbara (Hrsg.): Bilder in Bewegung. Künstler & Video/ Film. 1958 - 2010. Köln: Buchhandlung Walther König. S. 265-293

Stemmrich, Georg (2008): White Cube, Black Box and Grey Areas. Venues and Values: In: Leighton, Tanya/ Esche, Charles (Hrsg.): Art and the Moving Image. A Critical Reader. London: Tate Publishing in Association with Afterall. S. 430-443

Steyerl, Hito (2008): Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld. Wien: Turia + Kant.

Urban, Annette (2010): Glossar. In: Engelbach, Barbara (Hrsg.): Bilder in Bewegung. Künstler & Video/ Film. 1958- 2010. Köln: Buchhandlung Walther König. S. 265-293

Uroskie, Andrew V. (2008): Siting Cinema. In: Leighton, Tanya/ Esche, Charles (Hrsg.): Art and the Moving Image. A Critical Reader. London: Tate Publishing in Association with Afterall. S. 388-400

Weibel, Peter (1994): Zwischen Black Box und White Cube. In: Felix Gonzales-Torres/ Rudolf Stingel. Graz: Ausstellungskatalog Neue Galerie Graz.

Wunderlich, Antonia (2010): Glossar. In: Engelbach, Barbara (Hrsg.): Bilder in Bewegung. Künstler & Video/ Film. 1958- 2010. Köln: Buchhandlung Walther König. S. 265-293

Yeo, Rob (2004): Cutting through History. Found Footage in Avant-garde Filmmaking. In: Basilico, Stefano (Hrsg.): Milwaukee Art Museum: Cut. Film as Found Object. Milwaukee: Milwaukee Art Museum. S. 13-28

Youngblood, Gene (1979): Expanded Cinema. New York: Dutton.

Zaunschirn, Thomas (2001) Black Cube und White Box. In: Beil, Ralf/ Bhattacharya-Stettler, Therese (Hrsg.): Black Box. Der Schwarzraum in der Kunst. Ausstellungskatalog Kunstmuseum Bern. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag. S. 76-87

Zobel, Stefanie (2010): Glossar. In: Engelbach, Barbara (Hrsg.): Bilder in Bewegung. Künstler & Video/ Film. 1958- 2010. Köln: Buchhandlung Walther König.

8.2 Werkverzeichnis

Gordon, Douglas, *24 Hours Psycho*, 1993, 1-Kanal-Videoinstallation, S-W, ohne Ton, 24 Stunden, Courtesy: Gagosion Gallery, New York City

Gordon, Douglas, *5 Year Drive-By*, 1995, 1-Kanal-Videoinstallation, Courtesy: Gagosion Gallery, New York City

Huyghes, Pierre, *L'Ellipse*, 1998, 3-Kanal-Videoinstallation, Farbe, Ton, 14 Minuten, Courtesy: Sammlung Goetz, München

Huyghes, Pierre, *The Third Memory*, 2000, 2-Kanal-Videoinstallation, Farbe, Ton, 9 Minuten, 32 Sekunden; 1-Kanal-Videoinstallaion, 22 Minuten, 30 Sekunden, Courtesy: Solomon R. Guggenheim Museum, New York City

Marclay, Christian, *The Clock*, 2010, 1-Kanal-Videoinstallation, 24 Stunden, Courtesy: Paula Cooper Gallery, New York City

Oursler, Tony, *Criminal Eye*, 1995, 1-Kanal-Multimedia-Videoinstallation, Farbe, Ton, Loop, Kugel

Snow, Michael, *In the Way*, 2011, 1-Kanal-Videoinstallation, Farbe, stumm, Loop, Courtesy: Secession, Wien

8.4 Filmographie

Der amerikanische Freund, Regie: Wim Wenders, DE/ FR 1977, 127 Minuten

Dog Day Afternoon, Regie: Sidney Lumet, USA 1975, 125 Minuten

Empire, Regie: Andy Warhol, USA 1963, 485 Minuten

Psycho, Regie: Alfred Hitchcock, USA 1960, 109 Minuten

The Searchers, Regie: John Ford, USA 1956, 119 Minuten

9. ANHANG

9.1 Abstract (deutsch)

Seit den 1990er Jahren beziehen sich KünstlerInnen vermehrt auf das Kino. Einerseits formal, indem immer mehr Black Boxes im Ausstellungsraum installiert sind. Andererseits inhaltlich, indem KünstlerInnen Kinofilme von Autorenfilmen bis Hollywoodklassikern aneignen, sie modifizieren und so neue Lesarten produzieren. Diese gegenwärtige Fusion von Kunst und Kino in Form von Bewegtbildinstallationen mit Kinofilmmaterial ist Gegenstand der vorliegenden Arbeit. Es wird untersucht, wie sich raum-zeitliche Parameter vom Kino zum White Cube bis zur Black Box, dem Raum der Bewegtbildinstallation, ändern und welche Auswirkungen damit für die Rezeptionssituation einhergehen. Weiter werden künstlerische Strategien der Appropriation von Kinofilmmaterial in installativen Konzepten und damit verbundene Konsequenzen aufgezeigt.

9.2 Abstract (englisch)

Since the 1990s, artists have been increasingly concerned with cinema. On the one hand in a formal way by installing more and more black boxes in the exhibition room. On the other hand in terms of content by adopting cinema films from Hollywood classics to films d'auteur, which they modify and therefore produce new interpretations. This paper is concerned with this contemporary fusion of art and cinema in the form of moving image installations with cinema film footage. It is examined how the spatio-temporal parameters change from the cinema to the white cube through to the black box, the room of the moving image installation, and what impact this has for the situation of reception. Furthermore, artistic strategies of the appropriation of cinema film footage in installation concepts and the related consequences will be analysed.

LEBENS LAUF

Katharina Schaar



BILDUNG

WS 2014 – SS 2015	Mimar Sinan Fine Arts University, Istanbul: Erasmus-Aufenthalt im Bereich Fotografie
seit WS 2012	Universität für Angewandte Kunst, Wien: Bachelor TransArts
SS 2011	Freie Universität Berlin: Gastsemester Filmwissenschaft
seit WS 2008	Universität Wien: Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft
1999 – 2007	Gymnasium Fridericianum in Rudolstadt

ABSCHLÜSSE

2011	erstes Diplomprüfungszeugnis Theater-, Film- und Medienwissenschaft
2007	Abitur (Durchschnittsnote 2,0)