

Frohne/Haberer/Urban (Hg.)
Display | Dispositiv. Ästhetische Ordnungen.

Ursula Frohne/Lilian Haberer/Annette Urban (Hg.)

Display | Dispositiv
Ästhetische Ordnungen

Wilhelm Fink

Die Herausgabe des Bandes wurde gefördert durch die



Deutsche Forschungsgemeinschaft, Bonn
Projekt FR1506/2-2: Reflexionsräume kinematographischer Ästhetik

Umschlagabbildung:

Aernout Mik. Communitas, Museum Folkwang, Essen, 2011.
Copyright und Courtesy: der Künstler und carlier | gebauer, Berlin.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk sowie einzelne Teile desselben sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen ist ohne vorherige schriftliche Zustimmung des Verlags nicht zulässig.

© 2019 Wilhelm Fink Verlag, ein Imprint der Brill Gruppe
(Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA;
Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland)

Internet: www.fink.de

Satz: Eva Arzdorf, Köln
Einbandgestaltung: Eva Arzdorf, Köln und Evelyn Ziegler, München
Herstellung: Brill Deutschland GmbH, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5634-2

INHALTSVERZEICHNIS

URSULA FROHNE LILIAN HABERER ANNETTE URBAN Displays und Dispositive. Ästhetische Ordnungen	9
---	---

I | MUSEALE DISPLAYS

THOMAS ELSAESSER Das kinematographische Dispositiv nach dem Film: Über die Zukunft der Obsoleszenz und Handlungsmacht der Bilder	61
--	----

KARINA NIMMERFALL VON REALEN UND IMAGINIERTEN RÄUMEN. Strategien für eine neue dokumentarische Praxis	87
---	----

URSULA FROHNE Situative Displays eines Kinos im ‚erweiterten Feld‘	101
---	-----

ANGELA LAMMERT Filme ausstellen	139
--	-----

NATALIE KEPPLER Re-Set. Wahrnehmungsapparat Raum bei Christoph Schlingensiefels Installationen	165
--	-----

II | BEWEGTE BETRACHTERINNEN | DISPLAYS UND DISPOSITIVE

MAEVE CONNOLLY Inszenierungen mobilen Betrachtens in Bewegtbildinstallationen von Amanda Beech, Philippe Parreno und Ryan Trecartin/Lizzie Fitch	185
---	-----

CHRISTA BLÜMLINGER Entfaltungen des Einzelbildes. Überlegungen zu Morgan Fishers Werk	205
KATHRIN PETERS Filmgestaltung 1962. Die BRD erfinden	223
EREC GELLAUTZ Anatomisches Kino. Der transgressive Blick in den lebenden Körper bei Mona Hatoum und Yuri Ancarani	241
MARTINA DOBBE Torsionen des Blicks. Zum Verhältnis von Auge und Optik im Dispositiv	281
 III STILL- UND BEWEGTBILDER <hr/>	
HANJO BERRESSEM Motel Architectures	305
JOANNA LOWRY Uncanny Technologies: Photography, fantasy, and the moving image	321
LILIAN HABERER L'entre images im Installationsraum. Projektionsarchitekturen zwischen Kinesis und Stasis bei Ulla von Brandenburg und David Claerbout	337
 IV NOTATIONSFORMEN DES FILMISCHEN <hr/>	
ALEXANDER STREITBERGER Das Buch als psychotopographische Verräumlichung des Films	359
ANNETTE URBAN <i>Script, Storyboard, Szenario</i> . Notationen zwischen Film und Fotografie in der Kunst der 1970er-Jahre am Beispiel von John Baldessari	373

TONI HILDEBRANDT

Jenseits der Mauern von Sanaa.

Pasolinis Appell an die UNESCO (1970–74) 411

V | ARCHITEKTUR UND SCREEN

HENRY KEAZOR

„(...) un plan plane pour révéler l'apparition-disparition“.

Visuelle Interfaces in der Architektur Jean Nouvels 431

EDWARD DIMENDBERG

Diller Scofidio + Renfro. Architecture After Images 449

LILIAN HABERER

Gegendispositive: Zur Formierung von Screen, Raum und
AkteurInnen in den osmotischen Projektionsarchitekturen

Aernout Miks 487

VI | DISPLAY | RAHMUNGEN

TRISTAN THIELMANN

Der einleuchtende Grund digitaler Bilder.

Die Mediengeschichte und Medienpraxistheorie des Displays 525

LUTZ KOEPNICK

Cave | Cinema. Höhle(n) | Kino 577

STEFANIE DIEKMANN

Die Türen der Backstage.

Notizen zu Joseph L. Mankiewicz, ALL ABOUT EVE (USA 1950) 595

GERRIT WALCZAK

Gun Tape Footage.

Zur technischen Videografie des Krieges aus der Luft 607

VII | ÄSTHETISCHE ORDNUNGEN

JOHAN FREDERIK HARTLE

Back to School. Die Geschichte der Gegenwart in Phil Collins'

marxism today (prologue) und use! value! exchange! 627

FABIENNE LIPTAY

Was Kino gewesen sein wird. Zur Rekonfiguration des Zuschauens

in Max Ophüls' LOLA MONTÈS 651

ABBILDUNGSNACHWEISE 667

KURZBIOGRAPHIEN 683

Displays und Dispositive

Ästhetische Ordnungen.

„The purposes of display are many, although the essential procedures always involve attracting attention.“

George Nelson¹

„Ich habe gesagt, dass das Dispositiv wesentlich strategischer Natur ist, was voraussetzt, daß es sich um eine bestimmte Manipulation von Kräfteverhältnissen handelt, um ein rationelles und abgestimmtes Eingreifen in diese Kräfteverhältnisse, sei es, um sie in diese oder jene Richtung auszubauen, sei es, um sie zu blockieren oder zu stabilisieren oder auch nutzbar zu machen usw.“

Michel Foucault²

Die Formen des Betrachtens wie auch des Umgangs mit formatierten Inhalten und mit exponierten Objekten werden zunehmend von Schnittstellen der Vermittlung und des Interagierens geprägt, seien sie haptisch erfahrbare Screens, virtuelle Interfaces oder gestaltete Oberflächen in Ausstellungen. Gleichwohl erfüllen diese Displays als Filter und Zugangsebenen sehr unterschiedliche Funktionen, so dass sich ihre Genese und Verwendung kulturhistorisch aus heterogenen Kontexten speisen, von der Ausstellungsgestaltung über die Technikgeschichte militärischer und datenverarbeitender Apparaturen, als diskursive Modi der Rahmenbildung, der Verschiebung und kritischen Praxis bis hin zu neuen Formen des All-Over-Gesamtwerks – ein so genanntes totales Display als

1 George Nelson (Hg.), *Display*, New York 1953, S. 7.

2 Michel Foucault, *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, Berlin 1978, S. 122 f.

künstlerisches Verfahren, das Welt- und Lebensentwurf in Einklang bringt und demnach kein Außen mehr kennt.

Insofern sind es die Gefüge und Formationen verschiedener Displays, auf die sich der Fokus des DFG-Forschungsprojekts *Reflexionsräume kinematographischer Ästhetik. Konvergenzen filmischer und realer Räume in Kunstinstallationen und inszenierter Fotografie* (Laufzeit 2007–2015) richtet, ebenso wie die mit ihnen verbundenen Dispositive. Schließen Display an Praktiken des Ausstellens an, indem sie bilderzeugende Apparaturen selbst zur Anschauung bringen und darüber hinaus ästhetische, raumbildende, kontextuelle Rahmungen erzeugen, so konstituieren und manipulieren Dispositive die apparativen Gefüge und (Blick) Anordnungen in Institutionen, seien es Kino, Ausstellung oder auch die mit ihnen verbundenen Wahrnehmungsmodelle. Dabei geben Displays und Dispositive als ästhetische und strategische Ordnungen seismographisch Aufschluss über mediale wie auch kulturelle Umbrüche, aber auch die erkennbaren sowie verdeckten Machtbeziehungen und gesellschaftliche Strukturen. Bislang wurden diese meist getrennt betrachtet, da erstere vor allem im Bereich der Ausstellungsgestaltung thematisiert wurden, aber auch als User-Interface für die dahinterliegenden technischen Prozesse von mobilen Endgeräten fungieren, letztere sich aus der Theorie der Denksysteme diskurstheoretisch mit Michel Foucault entwickelt haben, jedoch wesentlich mit strategischen instituierten und im Hinblick auf die Kinetheorie apparativen und ästhetischen Anordnungen in Verbindung gebracht wurden. Wenige Beiträge haben sich beiden Zugangsweisen gewidmet und diese dabei zu meist auf spezifische Weise analysiert.³

3 Das gleichnamige Symposium *Display | Dispositiv. Ästhetische Ordnungen* wurde im Mai 2012 als Abschlussstagung des Forschungsprojekts veranstaltet. Bei den wenigen bisher erschienenen verbindenden Texten ist zum einen derjenige des an der Schnittstelle von Architektur, Urbanismus, Raumtheorie und ebenfalls zu Repräsentationspolitiken arbeitenden Architekten und Theoretikers Christian Teckert „Display als Dispositiv“ zu nennen, der die Verbindung vor allem im Hinblick auf Ausstellungspraxis und die BetrachterInnenperspektive (Blickdispositiv) schafft, in: *Kunstforum International, Das Neue Ausstellen I. Ausstellungen als Kulturpraktiken des Zeigens*, hg. v. Paolo Bianchi, 186 (2007), S. 180–187. Jens Schroeter hingegen versteht das „Display als Dispositiv“ im Hinblick auf die technischen Prozesse, die das Display als zugängliche Oberfläche erfahrbar, dieses aber auch als Anordnung verschiedener medialer Elemente (multimedialer Zugänge) zu einem Dispositiv werden lassen. Jens Schröter, „Statt einer Einleitung: Versuch zur Differenz zwischen dem Medialen und dem Display“, in: *Navigationen. Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften* 6/2 (2006), S. 7–14, hier S. 7–9. Katharina Ammann referiert Display nur im Hinblick auf Monitor oder Interface und das Dispositiv im Hinblick auf Jean-Louis Baudrys Theorie als Apparatur, aber vor allem mit Marie-Ann Duguet als System, das über die technischen Mechanismen Aufschluss gibt. Katharina Ammann, *Video Ausstellen. Potenziale der Präsentation*, Bern 2009, S. 12 f.

Um im vorliegenden Band und seinen einzelnen Untersuchungen beide Gefüge über den technisch-apparativen und den Ausstellungszusammenhang hinaus zusammenzudenken – worauf einleitend zu den Sektionen noch genauer eingegangen wird –, ist eine maßgebliche Perspektive diejenige ästhetischer Ordnungen. Dass der Ordnungsbegriff dabei sowohl im Hinblick auf Anordnungen von Oberflächen, Blicken, Apparaturen der Displays und Dispositive räumlich, als auch zugleich im Zusammenhang der mit ihnen verbundenen Institutionen kulturell gefasst ist, lässt sich über die Kombination der verwendeten Medien und anhand der verschiedenen Reflexionen in den Beiträgen nachvollziehen. Grundsätzlich verweisen Ordnungen auf in einer bestimmten Beziehung stehende Dinge/Elemente und die ihnen zugrundeliegenden Strukturen oder Patterns. Da sich das Verständnis dieser Gliederungen allgemein sehr nach Kontext unterscheiden und „von zeitlicher, räumlicher, kausaler, metaphysischer oder anderer Art sein“⁴ kann, ermöglicht eine Fokussierung auf die ästhetischen (und nicht nur technisch-kulturhistorischen) Formierungen wie auch auf die mit ihnen verbundenen medialen Beispiele genaueren Aufschluss über ihre Korrelation in perzeptiver, kommunikativer, struktureller und handlungstheoretischer Hinsicht. Michel Foucault fragt nach der historischen Konstitution von Ordnungen und danach, wie Diskontinuität zu ihrer Auflösung beigetragen habe. Ordnungen sieht er als zentrales Modell für Wissensbereiche, für Taxonomien im 18. Jahrhundert an. Der Philosoph betont, dass diese auch ohne Verbindung zu einem Äußeren entstehen können.⁵ Ordnungen sind in philosophischen Konzepten im Hinblick auf die Sprache, Räume etc. ästhetisch konstituiert, von Ernst Cassirer bis hin zu Gilles Deleuze. Ihnen gemeinsam ist, wie Stephan Günzel konstatiert, ihr zufälliges Entstehen in natürlichen und ihre Konstruktion in kulturellen Kontexten.⁶ Dass Ordnungen sich durch einen aktiven ästhetischen Wahrnehmungsprozess konstituieren, hat bereits Rudolf Arnheim betont:

„Vision and perception are not processes that passively register or reproduce what happens in reality. Vision and perception are active, creative understanding. You have to imagine the following: When we observe something, then we reach for it; we move through space, touch things, feel their surfaces and contours. And our perception

4 Lodi Nauta, Lemma „Ordnung“, in: Hans Jörg Sandkühler (Hg.), *Enzyklopädie Philosophie*, Bd. 2, Hamburg 2010, S. 1885–1889, hier S. 1885.

5 Vgl. Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt am Main 1999, S. 82–91.

6 Vgl. Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen. Erster Teil. Die Sprache* (= Gesammelte Werke, Bd. 11), Hamburg 2001, S. 147–149; Stephan Günzel, Lemma „Ordnung“, in: ders. (Hg.), *Lexikon der Raumphilosophie*, Darmstadt 2012, 286 f.

structures and orders the information given by things into determinable forms. We understand because this structuring and ordering is a part of our relationship with reality. Without order we couldn't understand at all.“⁷

Arnheim sieht die Ordnung als zugrundeliegende Struktur für die „Vielfalt von Erscheinungen“, da sie auf Begriffe, „Wahrnehmung“ und „produktive(s) Denken“ einwirken.⁸ Dieser taktile und materielle Zugang einer Rezeptionserfahrung ist dabei ein wesentlicher Bestandteil der sich in Ausstellungs- wie Kinoräumen entfaltenden medialen, zeitbasierten Werke. Exemplarisch können die raumbezogenen Arbeiten der Künstlerin Trisha Donnelly herangezogen werden, die sich durch Projektions-, aber auch natürliche Medien situativ im Ausstellungsraum entfalten und sich dabei Display- sowie Dispositivstrukturen aneignen, sie exponieren. In ihrer Wolfgang-Hahn-Preis-Ausstellung des Museums Ludwig Köln im April 2017 (alle Werke *Untitled*, 2017) versah sie den vorderen Teil des weitläufigen, hohen Untergeschoßraumes mit einer Fensteröffnung, so dass Sonnenlicht wie ein Projektionsstrahl auf den Boden geleitet wurde. Schräg gegenüber auf der eingezogenen Wand als Raumteiler platzierte sie weit oben eine großformatige Videoprojektion. Diese präsentiert eine flächige Aufsicht auf eine silbrig-glänzende Struktur, die wie das Innere einer Maschine anmutet, während die Kamera dort leicht hineinzoomt und das Videobild mitunter von Schnitten unterbrochen wird. Zugleich verschleiert diese Projektion, ob das Bild statisch oder bewegt ist, mit Negativ- oder Positiv-Effekt versehen, durch einfallendes Licht modelliert oder mehrfach verfremdet und transformiert wurde. Im hinteren Bereich wird das Arrangement durch eine von Donnellys großformatigen, an die Wand gelehnten und durch einen Spot angeleuchteten, bearbeiteten Travertinsteinplatten ergänzt. Ein hohes Podest fungiert zudem gleichzeitig als Sockel für den Beamer einer weiteren Projektion, dient aber auch als Hülle für den Diaprojektor eines einzelnen, Kontaktabzug-ähnlichen, abstrakt anmutenden Standbilds, da es Anschnitte und Flächen zeigt. Die letzte Bewegtbild-Projektion zeigt die grünlich eingefärbten technischen Eingeweide einer weiteren Apparatur, über die ein Lichtstrahl wie bei einem Scanner fährt und dessen Projektionsränder leise flattern. Es wird deutlich, dass die sichtbaren und verdeckten Dispositive diejenigen der Wahrnehmung, der technischen Apparatur, aber auch der durch (Licht)Projektion und Anordnung in

7 Uta Grundmann, „The Intelligence of Vision: An Interview with Rudolf Arnheim“, in: *Cabinet. Mapping Conversations* 2/Spring (2001), <http://www.cabinetmagazine.org/issues/2/rudolfarnheim.php> (letzte Sichtung 04.07.2017).

8 Rudolf Arnheim, *Anschauliches Denken. Zur Einheit von Bild und Begriff*, Köln 1977, S. 53.

Szene gesetzten räumlichen, strukturellen Gegebenheiten der Institution selbst sind. Suzanne Cotter hat die von Donnelly verwendeten Formen, wie sie das Fotografische auffasst, als „Notationen“ von „Energieimpulsen“ bezeichnet, die „den ästhetischen Raum zu einer Art von Austausch-Sphäre machen.“⁹

Die Objekte, Projektionen oder situativ in Szene gesetzten Elemente entfalten sich im relationalen Gefüge von Betrachtung und Exposition, harren in dieser spezifischen Konstellation als Displays einer ästhetischen Erfahrung wie auch einer Infragestellung der verwendeten, machtvollen Blickdispositive im monumentalen Ausstellungsraum, die bewusst durch die eingebaute Wand und dadurch entstehende laterale, nicht zentrale Blickachsen aufgrund hoher und seitlicher Platzierungen der Projektionen unterlaufen werden. In Donnellys Beitrag hinterlassen sie als Kerben im Stein, als Licht- oder Kamerabewegung im Video, Staubpartikel im einfallenden Tages- und Diaprojektionslicht oder Schatten sichtbare Spuren, die über die Disposition der Dinge, ihre dispositive Anordnung im Ausstellungsraum exemplarisch Aufschluss geben. So oszillieren ihre Arbeiten zwischen den durch Licht und Projektion abgetasteten Oberflächendisplays und den von ihr exemplarisch verwendeten (Wahrnehmungs-)Dispositiven – ähnlich einer wittgenstein'schen Kippfigur vom Display ins Dispositiv. Dies erscheint im Kontext der gemeinsamen Betrachtung dieser ästhetischen Ordnungen bemerkenswert, da die aristotelische Begriffsdeutung als eine über die Sinne hinausgehende, Ethisches und Politisches mit einbeziehende Wahrnehmung¹⁰ eine umfassendere Vorstellung des Ästhetischen vermittelt. So zeichnet Jacques Rancière ebenfalls die philosophiegeschichtliche Entwicklung der Ästhetik als einer „spezifischen Konfiguration“ der Kunst nach, als einen „Modus des Denkens, der sich anhand von Gegenständen der Kunst entfaltet“.¹¹ Er verbindet mit einem solchen, histo-

9 Suzanne Cotter, „Laudatio for/Laudatio auf Trisha Donnelly“, in: Carla Cugini (Hg.), *Wolfgang-Hahn-Preis 2017*, Publikation der Gesellschaft für Moderne Kunst am Museum Ludwig Köln e. V., Köln 2017, S. 11–14, hier S. 12 f. Vgl. auch Niklas Maak, „Wie erzeugt man Regen in Kanada?“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 02.05.2017, S. 13, der über Donnellys vielfache Veränderung, Überbelichtung, digitale und manuelle Bearbeitung der fotografischen Bilder referiert und ihre abstrakten Projektionen als „zähe Filme“ bezeichnet. Alle Abbildungen zu Trisha Donnellys Ausstellung, siehe <http://www.contemporaryart-daily.com/2017/08/trisha-donnelly-at-museum-ludwig/> (letzte Sichtung 30.09.2017). Die Künstlerin autorisiert leider keinerlei Abbildungen ihrer Werke, auch keine Referenzabbildungen, obwohl Installationsansichten im Netz verfügbar sind.

10 Aristoteles, „Von der Seele (De Anima)“, in: ders., *Vom Himmel. Von der Seele. Von der Dichtkunst*, übertr. v. Olof Gigon, Zürich/München, 1983, S. 183–347, hier: S. 337 f., vgl. auch Franco Volpi, „Das Problem der Aisthesis bei Aristoteles“, in: Gregor Damschen u. a. (Hg.), *Platon und Aristoteles – sub ratione veritatis. Festschrift für Wolfgang Wieland zum 70. Geburtstag*, Göttingen 2003, S. 286–303, hier S. 286.

11 Jacques Rancière, *Das ästhetische Unbewusste*, Berlin 2006, S. 9.

rischen Regime weitaus mehr als reine sinnliche Anschauung. Als ‚ästhetisches Unbewusstes‘ gesteht er letzterem zu, untrennbar mit dem „ästhetischen Regime der Kunst“ verbunden zu sein, indem es sich in zweifacher Hinsicht über die Körper und die hinter dem Bewusstsein zurücktretende, nicht weiter greifbare Macht vermittelt, als „stumme“ und „taube Sprache“¹². In Trisha Donnellys Eingriffen in die Räume scheinen diese wie bei Rancière beschriebenen Sprachmodi auf: über die vom Arbeitsgerät sichtbar im Stein sowie durch Reflexe und stumme Maschinenbewegungen hinterlassenen Spuren im Projektionsbild, lassen sie den Sog der mit ihnen verbundenen ästhetischen Ordnungen erahnen.

Für die Ausstellung *One on One* – 2012 von Susanne Pfeffer, der damaligen Direktorin der Kunst-Werke Berlin, ebendort kuratiert – hat Trisha Donnelly im Dachgeschoss der ehemaligen Margarinefabrik Verstrebungen und Wände schwarz gehalten, die Oberlichtfenster hell belassen und nur ein an Metallschnüren abgehängtes Fensterelement mit Holzrahmen mittig in den Raum unter die Dachbalken abgehängt. Dieses war dergestalt an Rollen befestigt, dass seine Position über das Ziehen einer Metallstange schräg gestellt und die darin befindliche, geringe Wassermenge auf den Boden tropfen konnte. Der scheinbare Sprung in der Scheibe ist einzig durch gekräuselte Folie und silbriges Gaffer-Tape entstanden.¹³ Die von der Ausstellungskonzeption vorgegebene, singuläre und bewusst konfrontativ gedachte Gegenüberstellung von Werk und BetrachterIn¹⁴ und das Gewähren einer erlaubten unbeobachteten Situation für einen selbstbestimmten Zeitraum ermöglichten quasi-private Erlebnisse und Unvorhergesehenes: von einer Nahsichtstudie bis hin zu einem Raum für unbeobachtete Performanz. Dass sich die Aufmerksamkeit innerhalb von Donnellys atmosphärischen Anordnung auf jede Veränderung des Vorgefundenen – einfallendes Licht, Staubpartikel, Wassertropfen – und damit auf die situative Ausgestaltung und ihre Erfahrung richtete, erinnert einerseits an die Forderung der Situationisten, ephemere Umgebungen und Szenen des Lebens zu schaffen, um diese Transformationen und Erschütterungen auszusetzen.¹⁵ Andererseits lässt es an Michel de Certeaus

12 Ebd., S. 31.

13 Vgl. Nina Tabassomi, „Ohne Titel/Untitled 2012. Trisha Donnelly“, in: *One on One*, Ausst.-Kat. Kunst-Werke Berlin, London 2014, S. 151. Eine Abbildung zu Donnellys Arbeit findet sich online: <http://eyecontactsite.com/2012/11/one-viewer-at-a-time> (letzte Sichtung 30.09.2017).

14 Vgl. Susanne Pfeffer, „One on One“, in: ebd., S. 7.

15 Vgl. Guy Debord, „Rapport zur Konstruktion von Situationen und die Organisations- und Aktionsbedingungen der Internationalen Situationistischen Tendenz“ [1957], in: ders., *Rapport zur Konstruktion von Situationen und die Organisations- und Aktionsbedingungen der Internationalen Situationistischen Tendenz und andere Schriften*, Hamburg 1980, S. 5–58, hier Kap. *Auf dem Weg zu einer Situationistischen Internationale*, S. 39–44.

Umwandlung von Räumen in Orte denken, wenn in ihnen etwas stattfindet, sie Teil einer Erzählung werden¹⁶ und sich in hybrider, evokativer Weise ereignen¹⁷.

Auch hier erzeugt die Künstlerin mit minimalen Mitteln wie dem zugleich architektur- und bildreflexiven, Screen-ähnlichen Fenster ein leicht verschobenes Display. Sie greift in die bestehende ästhetische Ordnung ein, indem sie vor allem die Gestaltung und Lichtstimmung des Ausstellungsraums moduliert, den White Cube in eine Black Box ohne technische Bewegtbildprojektion transformiert und die Grenzen zum (natürlichen, witterungsabhängigen) Außen scheinbar porös werden lässt. Das einzige hinzuaddierte Element ist das abgehängte, frei im Raum schwebende Fenster, eine Vorrichtung und nicht definierbare Apparatur, deren Funktion im Gefüge ebenfalls nicht näher bestimmt werden kann. Eben weil sie opak bleibt, kann sie aber auf verdeckte dispositive Anordnungen und Mechanismen verweisen. Viele der relevanten Aspekte von Display und Dispositiv bringen die künstlerischen Arbeiten von Trisha Donnelly derart durch minimale Gesten in eine vielschichtige Konstellation. Im Folgenden soll sich nun die Aufmerksamkeit zunächst je auf die Einzelphänomene dieser ästhetischen Ordnungen und ihre Entwicklung richten, bevor dann ihr Zusammenwirken, ihre Schnittstellen und Überlagerungen, aber auch ihre Hybridisierungen in den Blick genommen werden.

Formierungen | Displays. Ästhetisch geprägte Zwischen- und Handlungsräume

In ihrer exemplarischen Studie zur Entwicklung des Museums und seiner Ausstellungsformen betont Emma Barker 1999, dass für ein Verständnis und die Wahrnehmung von Exponaten der Kontext, vor allem derjenige des Ausstellens ein zentraler sei, da es weder neutrale Räume noch Displays gebe, welche die Arbeiten unvermittelt präsentierten. Vielmehr sind es die Displaykulturen, die über Funktion, Formatierung, Werte und Ideen Aufschluss geben. Zudem stellt Barker auch deren kontrovers diskutierten Aspekte heraus: Schließlich evozieren Displays einerseits differente, ästhetische Blicke auf die Exponate; sie transformieren andererseits aber die Institutionen in einen ‚kultischen Ort‘¹⁸ der Kunst und werden mit gleichermaßen präsentierenden wie repräsentierenden Funktionen verbunden.¹⁹ Die Autorin deutet diese unterschiedlichen Ebenen spezifischer Perspektiven und allgemeiner Bedeu-

16 Michel de Certeau, *Die Kunst des Handelns*, Berlin 1988, S. 218 f.

17 Michael Jay McClure, „If It Need Be Termed Surrender: Trisha Donnelly’s Subjunctive Case“, in: *Art Journal* 72/1 (2013), S. 20–35, hier S. 26 f.

18 Emma Barker, *Contemporary Cultures of Display*, New Haven/London 1999, S. 8.

19 Ebd., S. 12.

tungsproduktion nur an. Vertieft wird diese Diskussion von Julia Nordegraaf, die Displays als evokative und theatrale Elemente im musealen Kontext beschreibt. Sie betont, dass innerhalb der hybrid konfigurierten Museumsbauten des ausgehenden 20. Jahrhunderts diese zunehmend die Wegführungen von BesucherInnen einbeziehen und nicht mehr die spezifischen Kontextinformationen der Werke, sondern vor allem der individuelle Zugang und die Erfahrung im Vordergrund stehen.²⁰ Damit nimmt sie in ihrer Analyse die in den letzten zehn Jahren erfolgte Verlagerung von Kontext-Ausstellungen hin zu Orten der Erfahrung vorweg, wie sie nicht nur thematische, sondern auch Einzel- und Großausstellungen vermitteln.²¹

Daneben wurde der Begriff des Displays schon in den 1930er-Jahren, etwa in Friedrich Kieslers Handbuch zum Ladendesign *Contemporary Art Applied to the Store and its Display* (New York 1930), vor allem hinsichtlich der Shop-Gestaltung für KundInnen thematisiert.²² Als dieser dann 1953 vom Designer George Nelson zur Beschreibung der Gestaltung flexibler Displayssysteme in Ausstellungen, auf Messen, in Präsentationskontexten aufgegriffen wurde, waren es vor allem Architekturhandbücher der 1950er- und 1960er-Jahre zum neuen Ausstellen, die im Anschluss an die flexible Gestaltung von musealen Präsentationen den Displaybegriff heranzogen. Gleichwohl hatte Nelson darauf hingewiesen, dass nicht nur das Verb ‚etwas entfalten‘ mit diesem verbunden werde, sondern dass er auch die Fähigkeit, Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen, beinhalte, etwa in der Tierwelt. Darüber hinaus diene das Display dazu, Information oder Aufmerksamkeit durch Zeichen, Plakate oder Billboards zu erzeugen.²³

Die Reflexionen über die Anordnung, das Entfalten und Enthüllen der exponierten künstlerischen Arbeiten in einer ästhetischen Struktur, die gleichsam Ge-

20 Nordegraaf (2004), Anm. 1, S. 219, 241–243.

21 Einige wenige Beispiele seien hier stellvertretend genannt, etwa Arbeiten auf der dOCUMENTA(13), 2012, die Ausstellungen von Tino Sehgal, Pierre Huyghe und jüngst Anne Imhof im Deutschen Pavillon in Venedig. Vgl. auch Marie-France Rafael, *Reisen ins Imaginativ. Künstlerische Situationen und Displays* (=Kunstwissenschaftliche Bibliothek, Bd. 46), Köln 2017 sowie Maren Butte u. a. (Hg.), *Assign & Arrange. Methodologies of Presentation in Art & Dance*, Berlin 2014 sowie die Thematisierung der Ausstellung als „Handlungsraum“ und „soziales Ereignis“ bei Luise Reitstätter, *Die Ausstellung verhandeln: Von Interaktionen im musealen Raum*, Bielefeld 2015 (Kap. 2 und 5) sowie Dorothea von Hantelmann/Carolin Meister (Hg.), *Die Ausstellung. Politik eines Rituals*, Wien/Zürich 2010.

22 Verlegt bei Brentano's Publishers New York, 1930, verfasst im Herbst 1929 gemäß Vorwort, vgl. insbes. Kap. 7: „The evolution of the show window is due to one fact: speed. For this reason the show window is a modern method of communication. The special manner in which the display manager communicates: therein lies his art“, S. 72 f. gemäß der Einsichtnahme von Lilian Haberer im Archiv der Friedrich und Lillian Kiesler Privatstiftung, Wien am 27.09.2016.

23 Vgl. Nelson (1953), Anm. 1, S. 7.

staltung, Rahmung und Vermittlung des Ausgestellten ermöglicht, fanden zahlreiche künstlerische Impulse, bekanntlich durch die britische Independent Group, die zwischen 1952 und 1959 die Strukturen und Möglichkeiten entweder mit frei im Raum angeordneten fotografischen Reproduktionen oder Displays selbst ausstellte.²⁴ Das Bespielen sämtlicher Wand- und Raumflächen durch fotografische Bilder oder deren Ausrichtung auf einen multiperspektivischen Blick untersuchten KünstlerInnen und GestalterInnen bereits zwanzig Jahre zuvor, und dies geschah oft in experimenteller Form. Die 360°-Sichtfeld-Diagramme des Designers Herbert Bayer, seine Ausstellungsgestaltungen der 1930er-Jahre mit Lázlo Moholy-Nagy, aber auch Friedrich Kieslers Hängesystem-Studien in den 1940er-Jahren vergegenwärtigen, dass die Rolle des Ausstellungsdisplays *avant la lettre* bereits viel früher im Bewusstsein künstlerischer, architektonischer und gestalterischer Praxis verankert war.²⁵

Zahlreiche Studien belegen dieses Interesse an musealen Displays und die Reflexion darüber seit der Moderne, und zwar sowohl zu einzelnen Museen (MoMA, Boymans van Beuningen Museum) als auch zur Geschichte der Gestaltung von Galerie- und Museumsräumen allgemein und ihren Publika.²⁶ Dabei ist mit der Oberfläche als verbindendem Element zwischen Publikum und Objekten die ästhetische Funktion des Displays wesentlich angesprochen. Es umfasst in dieser Lesart überwiegend die formalen Elemente, das Design und die Architektur, die visuelle Anmutung einer Ausstellung sowie für die Medien den Bildschirm. Julia

24 Vgl. die Standardwerke von Nelson (1953), Anm. 1, Richard P. Lohse, *Neue Ausstellungsgestaltung* (1953), Hans Neuburg, *Internationale Ausstellungsgestaltung* (1969) u. a. sowie zur Independent Group etc. das Kapitel II.2. „Paratexte des Ausstellens. Über das Verhältnis von Werk, Display und Rahmung“, in: Lilian Haberer, *Modernereflexionen. Architektonische Konfigurationen in Projektionsräumen der Gegenwartskunst*, Manuskript der Habilitation, 2017 (in Finalisierung).

25 Vgl. Lilian Haberer/Ursula Frohne, „Kinematographische Räume – Zur filmischen Ästhetik in Kunstinstallationen und inszenierter Fotografie. Einführung“, in: dies. (Hg.), *Kinematographische Räume. Installationsästhetik in Film und Kunst*, München 2012, S. 9–52, hier S. 15 f. Vgl. Friedrich Kiesler, *Lebenswelten*, Ausst.-Kat. Museum für Angewandte Kunst Wien, Basel 2016. Das Bewusstsein für Ausstellungsdisplays kann bis zu Monets Seerosenzyklus der *Nymphéas* in der Orangerie des Jeu de Paume, Paris, aber auch zur frühen Secessionsausstellung von Edvard Munch zurückverfolgt werden, vgl. Haberer (2017), Anm. 6. Vgl. auch Bernd Klüser/Katharina Hegewisch (Hg.), *Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Kunstaustellungen dieses Jahrhunderts*, Frankfurt am Main/Leipzig 1991.

26 Vgl. Marie Anne Staniszewski, *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge, Mass. 1998; Julia Nordegraaf, *Strategies of Display. Museum Presentation in Nineteenth and Twentieth Century Visual Culture*, Rotterdam 2004; Charlotte Klonk, *Spaces of Experience. Art Gallery Interiors from 1800 to 2000*, New Haven, Conn. u. a. 2009. Vgl. auch zur sozialhistorischen Entwicklung der Museen, ihren Gestaltungen und Publika Tony Bennett, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, London 1995.

Noordegraaf hingegen betont ebenfalls die Rolle der BetrachterInnen als Mittler zwischen Werk und dem Ausstellungsdisplay der Institution, wobei sich in einer Form des Reenactments im Betrachtersubjekt das Werk verlebendigt.²⁷ Ebenso sieht Paolo Bianchi das Display als „Dialograum“ zwischen Subjekt, Raum, Architektur und Objekt und unterstreicht damit das Ereignis sowie den Aspekt der Inszenierung in der Ausstellung. Damit hebt er ebenso wie Dorothee Richter und Sigrid Schade in ihrem Forschungsprojekt das Display als „kulturelle Praktik des Zeigens“ hervor. Letztere sehen eine Notwendigkeit darin, mittels Displays die Adressierung der BesucherInnen, mit Althusser aber auch die „Disziplinierung von Subjekten“ zu befragen. Worin die explizit kulturelle Praxis besteht, entfalten vor allem andere AutorInnen des zu einem Symposium erschienen Sammelbandes.²⁸ So widmet sich die Aufmerksamkeit den verschiedenen Funktionen des Displays als Praxis, Methode, Handlung und Oberfläche.²⁹

Weiterführend ist der Beitrag des Künstlers Martin Beck, der sich zusammen mit Julie Ault in diversen Projekten mit Displays und ebenfalls mit George Nelsons flexiblen Systemen befasst hat, wie auch andere KünstlerInnen der Relational Art sowie Vorläufer der Appropriation Art und Institutional Critique³⁰. Ausgehend von der Ausstellung als einem obsoleten und statischen Format der Moderne, entwickelt er im Kontrast dazu mit spezifischem Fokus auf das im englischen Kontext geläufigere Verb ‚to display‘ die beständige Veränderung und Aktivität desselben. Das

27 Nordegraaf (2004), Anm. 11, S. 217–219.

28 Vgl. die Studie von Muttenthaler/Wonisch, die Ausstellungen als „Gesten des Zeigens“ und ihre „kulturelle Praktiken“ untersucht haben: Roswitha Muttenthaler/Regina Wonisch (Hg.), *Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen*, Bielefeld 2007, S. 9. Siehe das Forschungsprojekt Sigrid Schade/Dorothee Richter, *Ausstellungs-Displays: Innovative Entwürfe für das Ausstellen von Kunst, Medien und Design in kulturellen und kommerziellen Anwendungen* am Institute for Cultural Studies, Bern vgl. dazu allg. Sigrid Schade (Hg.), *Ausstellungs-Displays. Dokumentation zum Forschungsprojekt 2005–2007*, Zürich 2007, S. 17–24, hier S. 21 f.; Dorothee Richter, „Ausstellungen als kulturelle Praktiken des Zeigens: Die Pädagogiken“, in: Marianne Eigenheer u. a. (Hg.) *Curating Critique*, Frankfurt am Main 2008, S. 192–201. Vgl. darin auch Jennifer John/Dorothee Richter/Sigrid Schade, „Das Ausstellungsdisplay als bedeutungstiftendes Element. Eine Einleitung“, in: Jennifer John u. a. (Hg.), *Re-Visionen des Displays. Ausstellungs-Szenarien, ihre Lektüren und ihr Publikum*, Zürich 2008, S. 17–24, aber auch die Beiträge von Roswitha Muttenthaler, Beatrice von Bismarck und Axel John Wieder im selben Band.

29 Zusammengefasst sind die verschiedenen Ansätze in Christine Haupt-Stummer, „Display – ein umstrittenes Feld“, in: ARGE schnittpunkt (Hg.), *Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis*, Wien u. a. 2013, S. 93–100.

30 Vgl. zu den Vorläufern etc. Fiona McGovern, Lemma „Display“, in: Jörn Schaffaff/Nina Schallenberg u. a. (Hg.), *Kunst-Begriffe der Gegenwart. Von Allegorie bis Zip* (= Kunstwissenschaftliche Bibliothek, Bd. 50), Köln 2013, S. 43–47, hier S. 45, kürzer publiziert in: dies., Lemma „Display“, in: Hubertus Butin (Hg.), *Begrifflexikon zur zeitgenössischen Kunst*, Köln 2014, S. 69–72.

Verb beschreibt Vorgänge innerhalb der Ausstellung, sein Zweck ist zu verführen, statt formal zu unterstützen. Das Substantiv hingegen, wird mithin für die statische technische Anordnung und die gestalterisch eingesetzte Oberfläche verwendet.³¹ Die doppelte Natur des Displays, als Trägermedium zu fungieren und zugleich Modi des Präsentierens und Kuratierens in die eigene Arbeit zu integrieren, quasi als semantische Verschiebungen und ‚Displacement‘, hat Beatrice von Bismarck im Hinblick auf die Künstlerin Dominique Gonzalez-Foerster bei den Skulptur Projekten Münster 2007 für deren exponierte Miniaturmodelle der Skulpturen vergangener Ausgaben exemplarisch herausgestellt.³² Mit dieser Miniaturisierung hängen Fragen des Zitats und der Skalierung zusammen und verdeutlichen, dass der Displaycharakter künstlerischer Werke vor allem auch die Bedingungen, Zusammenhänge und Narrative des Zeigens und Kontextualisierens betont.

Ein zweiter wesentlicher Deutungsstrang des Displays betrifft seine technische Konfiguration: als Benutzeroberfläche, die den Zugang zu technischen Medien als Schnittstelle zwischen NutzerIn und Apparatur gewährleistet und die dahinterliegenden Prozesse auch „sinnhaft erfassbar“ werden lässt, somit einen Zwischenstatus als „boundary object“³³ erhält. In der Geschichte technischer Apparaturen geht der Begriff auf das für die strategische Kriegführung verwendete Medium, den Radar, zurück, als „Radarschirmbild“, auf dem in den ersten Feldversuchen in Großbritannien 1935 mittels Funkwellen ein Flugzeug als Leuchtpunkt erfasst wurde.³⁴ Der medialen Geschichte des Displays sind Jens Schröter und Tristan Thielmann in ihren beiden Ausgaben der *Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften* zum Display analog und digital³⁵ nachgegangen, letzterer widmet sich in der ersten Ausgabe und in diesem Band dezidiert seiner Mediengeschichte und -praxistheorie: von der Schaufensterfunktion desselben, das eine „Draufsicht“ für verschiedene, dahinterliegende Operationen bietet, im Hinblick auf den Monitor als mediales Dispositiv bis hin zu seinem Sichtbar- und Öffentlich-Werden.³⁶

31 Vgl. Martin Beck, „The Exhibition and the Display, 2009“, in: Lucy Steeds (Hg.), *Exhibition* (= Documents of Contemporary Art, Whitechapel Gallery), London 2014, S. 27–33.

32 Vgl. Beatrice von Bismarck, „Display/Displacement. Zur Politik des Präsentierens“, in: Schade/Richter (2007), Anm. 26, S. 69–82, hier S. 75 f.

33 Jens Schröter, „Statt einer Einleitung: Versuch zur Differenz zwischen dem Medialen und dem Display“, in: ders./Tristan Thielmann (Hg.), *Navigationen, Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften, Display I: Analog*, 6/2 (2006), S. 7–12, hier S. 7.

34 Tristan Thielmann, „Statt einer Einleitung: Eine Mediengeschichte des Displays“, in: ebd., S. 13–30, hier S. 15.

35 Vgl. auch Jens Schröter/Tristan Thielmann (Hg.), *Navigationen. Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften, Display II: Digital*, 7/2 (2007).

36 Thielmann (2006), Anm. 34, S. 17, 22. Vgl. Tristan Thielmanns Beitrag in diesem Band, „Der einleuchtende Grund digitaler Bilder. Die Mediengeschichte und Medienpraxistheorie des Displays“, S. 525–575.

Thielmann verweist auch auf Ivan Sutherlands zentralen Beitrag „The Ultimate Display“ von 1965, in dem er dieses als Kontrollraum durch den Computer bezeichnete, und reflektiert ebenfalls über die Skalierungsmöglichkeiten von Displays (Großflächenscreen, Handydisplay), welche die Frage des Rahmens zur realräumlichen Umgebung und damit seiner Entgrenzung (Augmented Reality) anschneiden.³⁷ Diese ist insofern für die Forschung zu Display und Dispositiv maßgeblich, als die im DFG-Projekt untersuchten kinematographischen- und Bewegtbildinstallationen über die Apparaturen und Räume, mit denen sie operieren, sowohl dispositive als auch über Displays semantische und kulturelle Rahmungen mit der doppelten Funktion der Abgrenzung und des Anschlusses vornehmen. Insofern bedürfen Schnittstellen oder Interfaces, wie Timo Skrandies betont hat, der diese als mediale Dispositive oder Infrastrukturen bezeichnet, einer Rahmung (eines Displays), da ihre Auflösung nicht nur zur Immersion, sondern auch zu einer Krise der Wahrnehmung führen kann.³⁸ Thielmann bezeichnet Displays als ‚ubiquitäre, diffusionistische und äußerst indexikalische Technologien der Repräsentation‘ und entkräftet damit Lev Manovichs Definition als Raumrepräsentationen, die dieser als frontal zugänglich und rechtwinklig begrenzt beschrieben hatte.³⁹

Aspekte dieser technisch-medialen Auseinandersetzung mit den Displays sind für den hier verhandelten Kontext bedeutend, da sie beide Feldern als Übergangs- und Zwischenzonen sichtbar werden lassen, bei denen nicht nur elektronische und technische Operationen zusammenlaufen. Vielmehr bündeln sie Werk- und Ausstellungsdetails, exponieren diese, lassen sie ästhetisch zugänglich und damit erfahrbar werden. Zu Handlungsräumen werden Displays insbesondere mit den kulturellen Zeige- und Darstellungspraktiken, als hybride Skripts im Ausstellungsraum. Zugleich lässt die in medientechnologischer Hinsicht geführte Auseinandersetzung mit Rahmungen und Entgrenzungen diese über ihre Verbreitung, Diffusion und Ubiquität in den Bewegtbildinstallationen als Dispositive erkennbar werden. Daher gilt es, die Rolle und Funktion der medialen, apparativen, der Blick-Dispositive, aber auch den größeren semantischen Rahmen dieses Begriffs für die gemeinsame Betrachtung beider Konzepte zu erschließen.

37 Vgl. Thielmann (2006), Anm. 34, S. 27 f.

38 Vgl. Timo Skrandies, „In den Rahmen, aus dem Rahmen. Medienhistorische Bewegung zwischen Interface und Immersion“, in: Hans Körner/Karl Möseneder (Hg.), *Rahmen. Zwischen Innen und Außen. Beiträge zur Theorie und Geschichte*, Berlin 2010, S. 243–247, hier S. 243.

39 Thielmann (2006), Anm. 34, S. 29. Vgl. Lev Manovich, *The Language of New Media*, Cambridge Mass./London 2001, S. 95, zitiert nach Thielmann (2006), Anm. 33, S. 29.

Strategische Dispositive

Die Begriffsstruktur des Dispositivs definiert sich zum einen aus der klassischen Rhetorik der *dispositio* als Anordnung des Redestoffs, bezieht sich somit auf die strategische Gliederung im Aufbau einer Rede und wird dabei zu einem Ort des Metadiskurses von Modellen. Der Aspekt des Strategischen wird, wie aus dem Eingangszitat hervorgeht, auch bei Michel Foucault als maßgeblich für das Manipulieren bestimmter „Kräfteverhältnisse“ angeführt. Foucault hat den Begriff diskursanalytisch 1976 in *Histoire de la sexualité, 1: La volonté de savoir*, zwei Jahre danach in *Dispositive der Macht* im Hinblick auf die Sexualität und Wissensordnungen aufgegriffen und prägend für spätere Theorien ausgedeutet.⁴⁰ Widmete er in seinem ersten Band von Sexualität und Wahrheit ein umfangreiches Kapitel den Motiven, Methoden, Bereichen des Sexualitätsdispositivs und seiner Geschichte, so wird im Gespräch mit den Angehörigen des Psychoanalyse-Departments an der Universität Paris VIII die Rolle des Dispositivs hinterfragt, insofern es über das von Foucault zuvor verwendete Konzept der „Episteme“ hinausgeht, da es heterogener und allgemeiner ist.

„Das Dispositiv ist also immer in ein Machtspiel eingeschrieben, doch immer auch an eine oder an mehrere Wissensgrenzen gebunden, die daraus hervorgehen, es aber genauso auch bedingen. Das eben ist das Dispositiv: Strategien von Kräfteverhältnissen, die Arten von Wissen unterstützen und von diesen unterstützt werden.“⁴¹

Dem Begriff des Strategischen vorausgegangen sind in Foucaults Publikation jeweils drei Deutungen, von denen die erste, das „heterogene Ensemble“, zwischen den von ihm genannten Diskursen, institutionellen und architektonischen Einrichtungen, Gesetzen etc. eine Verbindung, ein Netz herstellt, doch diese unterliegen zweitens verschiedenen Veränderungen in Funktion und Position. Als drittes richtet der Philosoph und Historiker die Aufmerksamkeit auf Notstände in histo-

40 Vgl. Michel Foucault, *Sexualität und Wahrheit: Der Wille zum Wissen*, Bd. 1, 1977, IV. Das Dispositiv der Sexualität, Frankfurt am Main 1986, S. 97–157; ders. (1978), Anm. 2, S. 122. Vgl. auch die Deutung des Dispositivs als Beobachtungsbegriff aus kulturwissenschaftlicher Perspektive bei Mario Wimmer, Lemma „Dispositiv“, in: Ute Frietsch/Jörg Rogge (Hg.), *Über die Praxis des kulturwissenschaftlichen Arbeitens: ein Handwörterbuch*, Bielefeld 2012, S. 123–128, hier S. 125.

41 Foucault (1986), Anm. 4, Kap. IV. Die Dispositiv-Exegese Foucaults ist im Gespräch mit Beteiligten des Psychoanalyse-Departments der Universität Paris VIII entstanden, unter anderem mit Jacques Alain Miller und Alain Grosrichard, Foucault (1978), Anm. 2. Zitat nach Gesamtausgabe, in der das Gespräch statt „Ein Spiel um die Psychoanalyse“ „Das Spiel des Michel Foucault“ heißt: Michel Foucault, *Gesammelte Schriften*, hg. von Daniel Defert und François Ewald, Bd. 3, Frankfurt am Main 2003, S. 391–429, hier S. 394 f.

rischen Augenblicken, auf die Dispositive reagieren.⁴² Jedoch wird in der Philosophie und Theorie zumeist die Metapher vom Dispositiv als Netz aufgegriffen, das zwischen heterogenen Elementen geknüpft wird, Brüche thematisiert und verwendet, da diese Metapher weiter ausdeutbar ist. So ist sie auch für die Analyse der medialen Installationen weiterführend, ebenso wie Paechs Definition des Dispositivs als kritischem Modell, dessen Anordnungen einander widersprechen können als „Dispositive medialer Topik“⁴³, die nicht beim technischen Apparat stehen bleiben, sondern die Wahrnehmung medialer (Um-)Brüche thematisieren.

Giorgio Agamben greift diese Denkfigur auf – wobei er ebenfalls auf das Strategische des Dispositivs hinweist – und stellt in Weiterführung des foucault’schen Begriffes die *oikonomia* der Dispositive den Lebewesen gegenüber. Das Dispositiv vermag die Kontrolle und die Formierung sämtlicher „Gesten“, „Meinungen“, „Reden“ zu übernehmen, wird demnach zur „Maschine, die Subjektivierungen produziert“ und auf das Subjekt verändernd einwirkt.⁴⁴

Eine solche Maschine, die Vehikel ist, etwa für die Wahrnehmung wie auch das Sprechen, und somit Dimensionen von Macht und Raum einbezieht, thematisiert Gilles Deleuze in seinem richtungsweisenden Aufsatz zur foucault’schen Philosophie. Dispositive vereinen auf sich verschiedenartige singuläre Prozesse und Linien, die Brüche, Aussagen, Kräfte etc. in ein Verhältnis bringen, in denen die Subjekte handeln. Sie schließen ein Werden mit ein. Innerhalb dieser Vielheit an Linien stellt Deleuze heraus, wie „Schichtung oder Sedimentierung“, „Aktualisierung oder Kreativität“ die Dispositive strukturieren.⁴⁵ Bei Deleuze wird das Dispositiv zu einer „denkenden Metastruktur“ und zum Ereignis.⁴⁶ Roberto Nigro hat ebenfalls die verschiedenen Ausdeutungen des Dispositivs bei Foucault, Agamben, Deleuze, Lyotard und Gilles Deleuze/Félix Guattari weitergeführt. Dabei greift er auf die von letzteren entworfene Denkfigur des „Ritornells“ zurück, das Verbindungen zwischen den sozialen, politischen, künstlerischen und subjektiven Feldern herstellt.⁴⁷

42 Vgl. ebd.

43 Joachim Paech, „Überlegungen zum Dispositiv als Theorie medialer Topik“, auch abgedruckt in: Robert F. Riesinger (Hg.), *Der kinematographische Apparat. Geschichte und Gegenwart einer interdisziplinären Debatte* (= Film und Medien in der Diskussion, Bd. 11), Münster 2003, S. 175–194.

44 Giorgio Agamben, *Was ist ein Dispositiv?*, Zürich/Berlin 2008, S. 7, 26, 35.

45 Gilles Deleuze, „Was ist ein Dispositiv?“ in: François Ewald/Bernhard Waldenfels (Hg.), *Spiele der Wahrheit. Michel Foucaults Denken*, Frankfurt am Main 1991, S. 153–162, hier S. 154, 157, 159, 161.

46 Vgl. Oliver Leistert, „Das ist ein Dispositiv, das geht, es läuft!“, in: *Tiefenschärfe. Zentrum für Medien und Medienkultur*, Universität Hamburg, WS 2002/03, S. 7–9.

47 Roberto Nigro, „Dispositiv“, in: *Einunddreissig Das Magazin des Instituts für Theorie: Was ist*

Gregor Stemmrich hat 2007 in der Ausgabe „Kurzführer/Short Guide“ von *Texte zur Kunst* zu zentralen Theorien einen Beitrag über den Dispositivbegriff verfasst. Ebenfalls mit Bezug auf die gängige Foucault-Metapher des Netzes, verweist er bei dessen Theorie der Macht auf Widersprüchlichkeiten hin: Macht sei auf Strategien rückführbar, nicht aber auf die Subjekte, weshalb der Kunsthistoriker Stemmrich bestimmte Aspekte des foucault'schen Dispositivkonzepts verwerfen oder neu fassen würde, auch wenn es Foucaults Verdienst ist, dass der Begriff substantivisch ins Deutsche übernommen wurde. Der Autor verweist ferner auf eine Überlegung des *Interfunktionen*-Herausgebers Friedrich Heubach zum Video, das statt eines Realitätsbildes zu einem Dispositiv der Realität werde.⁴⁸ Eben diese Ausweitung einer strategischen Anordnung oder einer apparativen, verdeckten Struktur um die Dimension der sie umgebenden Kontexte erweitert das Konzept der ästhetischen Ordnungen um Realitätsdispositive.

Bei einer weiteren, allgemeinen Bedeutungsschicht, derjenigen der ‚Anordnung‘ (lat. *disponere*), zeigt sich beim ‚Dispositiv‘ die Vielfalt der Verwendungen im Französischen, Englischen und Deutschen⁴⁹, die ebenfalls mit Apparatur oder einer technischen Anlage verbunden sind und später dann in den Theorien zum

ein Weg? Bewegungsformen in einer globalen Welt, Zürcher Hochschule der Künste, Zürich, 16/17 (2011), S. 65–67, hier S. 66 f.

- 48 Gregor Stemmrich, „Dispositiv“, in: *Texte zur Kunst*, 17/66 (2007), S. 47–49. Vgl. auch zum Widerspruch in Foucaults Machttheorie Clemens Kammler (Hg.), *Foucault-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart 2008, S. 237, 238 f. Vgl. auch André Rottmann, Lemma „Dispositiv“, in: Schaffaff/Schallenberg (2013), Anm. 30, S. 49–53. Rottmann verweist auch auf die Äußerung des Künstlers Dan Graham, der die dispositive Struktur des Spiegels hervorgehoben hatte, vgl. ebd. S. 50.
- 49 Im Deutschen wurde der Begriff – bevor er über Foucaults Dispositivtheorie und die Kinotheorie in das medien-, kunst- und kulturwissenschaftliche Vokabular übergang – als planend, verfügend, anordnend verstanden und adjektivisch im Hinblick auf eine Funktion, Qualifikation und das Recht verwendet, etwa „den Betrieb dispositiv zu leiten“ (der Duden zitiert aus der FAZ 102 von 1958, *Das große Wörterbuch der deutschen Sprache*, Bd. 2, Mannheim u. a. 1976, S. 545). Damit wurde der Begriff an das Lemma ‚Disposition‘ geknüpft. Ebenso wird er bis Ende der 1980er-Jahre nur als Adjektiv mit „bildungssprachlich für: anordnend, verfügend, planend“ (*Brockhaus Enzyklopädie*, Bd. 5, Mannheim 1988, S. 547) angegeben. Erst in einer späteren Fremdwörterbuch-Ausgabe ist das Substantiv verzeichnet: einmal als eine „Absichtserklärung“, zum anderen im Sinne der Disposition als „Gesamtheit aller Personen u. Mittel, die für eine bestimmte Aufgabe eingesetzt werden. (Duden. Das Fremdwörterbuch, Mannheim u. a. 2005, S. 241.) Im Altfranzösischen (vom lat. ‚dispositivus‘ für ‚arrangiert‘, ‚exponiert‘) und Mittelenglischen (im Sinne von ‚förderlich‘ ‚mitwirkend‘, ‚teilnehmend‘) im Hinblick auf technische, juristische und militärische Verwendungen gebräuchlicher. Vgl. auch *Le Petit Robert*, zitiert nach Nigro (2011), Anm. 46, S. 65 und *Oxford Dictionary Online*, <https://en.oxforddictionaries.com/definition/dispositive> (letzte Sichtung 24.06.2017). Siehe maßgeblich zu den zum Teil zu konkreten Auslegungen des Begriffs im Deutschen und Englischen sowie seiner Geschichte und Verwendung Wimmer (2012), Anm. 3, S. 123.

kinematographischen Apparat verwendet werden. Die technische Anordnung adressiert die in der Installation oder im Kino verwendete Apparatur selbst. Der Diskurs um das Dispositiv geht auf die filmtheoretische Debatte der 1970er-Jahre zurück, insbesondere auf die Apparatus-Theorien um Jean-Louis Baudry, Christian Metz, Jean-Louis Comolli und andere, die die mediale Technik des filmischen Dispositivs auf ihre bedeutungstiftende Dimension befragt haben. Bei Jean-Louis Baudry steht dieses für die Anordnung des ‚Basisapparats‘ Kino, das Kamera, Zuschauerraum, Publikum und Leinwand umfasst, aber auch als Wunsch- und ideologische Maschine fungiert. Diese Anordnung entwickelt er von Platons Höhlengleichnis eines Dispositivs der Projektionen und Bilder über Freuds psychoanalytische Traumdeutung. Das Kino schließlich bezeichnet Baudry als „Gesamt-Dispositiv“, in dem die unbewussten Wünsche des Subjekts stellvertretend eine Befriedigung erfahren.⁵⁰

Das Dispositiv ist somit nicht nur ein zentraler Begriff der Filmtheorie seit der Dekonstruktion homogener Strukturen der Institution „Kino“ zu verstehen, sondern wird zunehmend für die Bewegtbildinstallationen im institutionellen Kontext der Kunst zum Bedeutungsträger. Es stellt einen wesentlichen Bestandteil der raumbezogenen Werkanalyse dar. Wie Joachim Paech beschreibt, hat die Reflexion der gesamten Institution Kino und Film durch das Paradigma des Dispositivs eine Dynamik und ein Aufbrechen des homogen strukturierten *Cinéma* bewirkt und die medialen technisch-apparativen Strukturen ergriffen. Die explizit filmtheoretisch geführte Apparatus-Debatte unterstellt dem filmischen Apparat eine ideologische Wirkung zwischen Kamera und Subjekt. Ihre marxistisch und vorwiegend psychoanalytische Perspektive wurde von Filmtheoretikern wie Hartmut Winkler, Guntram Geser und Joachim Paech kritisch reflektiert. Weiterführend für die Raumdebatte kinematographischer Ästhetik ist die Position eines Raymond Bellour, der in seinen Filmanalysen auf die Dekonstruktion des Films hinweist, die einen darunterliegenden, virtuellen Film sichtbar werden lässt wie auch Thierry Kuntzel, der mit Sigmund Freuds Wunderblocktheorie den Screen als beschreibbare Tafel aufgreift.⁵¹ Wenn der Film selbst zum Dispositiv wird, ist

50 „Ein Apparat, der dazu bestimmt ist, einen ideologischen Effekt zu erzielen, der für die dominante Ideologie bündig und notwendig ist: indem es eine Fantasmatisierung des Subjekts kreiert, kollaboriert das Kino mit einer markanten Wirkungskraft in der Aufrechterhaltung des Idealismus.“ Jean-Louis Baudry, „Ideologische Effekte erzeugt vom Basisapparat“, in: Riesinger (2003), Anm. 43, S. 27–39, Zitat S. 38 sowie ders., „Das Dispositiv – Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks“, in: ebd., S. 41–62, hier S. 48, 55–57. Vgl. eine kritisch-feministische Lesart zur sog. „Apparatus-Theorie“ von Teresa de Lauretis „Hinter den Spiegeln“ im selben Band, S. 111–124.

51 Vgl. Raymond Bellour, *Le corps du cinema. Hypnoses, émotions, animalités*, Paris 2009

er in der foucault'schen Terminologie ebenfalls als verbindendes und dichotomisches Element zu denken, das den Kinoraum verlassen hat und textuell lesbar wird.

Inwiefern Dispositive nicht nur historisch und diskurstheoretisch, sondern darüber hinaus auch ästhetisch-medial formiert sind, vergegenwärtigt etwa Dieter Mersch, indem er Medien wie Dispositive mit Christoph Tholen als „Drittes“ bezeichnete, etwas, das sich einer dichotomischen Argumentation entzieht. Mersch sieht Parallelen zwischen „Dispositivität“ und „Medialität“ respektive „Performativität“ und verwebt diese.⁵² Das ästhetische Dispositiv entfaltet Anne Sauvanargues mit Deleuze als ein territoriales, raumzeitliches ‚Gefüge‘ gleich der Figur des ‚Ritornells‘ und versteht dieses dabei im Hinblick auf das Kino als kollektive „Maschine des Sichtbaren“.⁵³

Seit den 1990er-Jahren nehmen die Geschlechter- wie die Mediendispositive in den Debatten der Gender und Cultural Studies mit Foucaults diskursanalytischem Begriff eine zentrale Rolle ein, hier werden „wahrnehmungs- und handlungsrelevante Wirklichkeitsdefinitionen“⁵⁴ in Anschlag gebracht, um die Verbindung von Apparatur, Körper und kultureller Formation, ihren Inhalten und den damit verbundenen institutionellen wie politischen kulturellen Produktionspraktiken zu beschreiben. Als Dispositiv kommt dem Screen gemäß Kaja Silverman eine ideologische Rolle zu, da sein kulturelles Bildrepertoire die Subjekte nicht nur hervorgebracht, sondern diese auch im Hinblick auf Intersektionalität differenziert hat. In Abgrenzung zu Jacques Lacan begreift sie die Vorrichtung folgendermaßen:

„The screen represents the site at which the gaze is defined for a particular society, and is consequently responsible both for the way in which the inhabitants of that society experience the gaze's effects, and for much of the seeming particularity of that society's visual regime.“⁵⁵

Die Kamera gilt ihr als Sinnbild für den Blick und der Bildschirm als Dispositiv zwischen dem maskulin konnotierten Blick/der Kamera und den Zuschau-

sowie ders., „Über das Fotografische“, in: Frohne/Haberer (2012), Anm. 23, S. 687–718 und Thierry Kuntzel, „A note Upon the Filmic Apparatus“, in: *Quarterly Review of Film Studies* 3 (1976), S. 266–275.

52 Dieter Mersch, „Dispositiv, Medialität und singuläre Paradigmata“, in: Elke Bippus u. a. (Hg.), *Ästhetik x Dispositiv. Die Erprobung von Erfahrungsfeldern*, Zürich 2012, S. 25–37, hier S. 30 f.

53 Anne Sauvanargues, „Was ist ein ästhetisches Dispositiv?“, in: ebd., S. 85–97, hier S. 94 f.

54 Andrea D. Bührmann/Werner Schneider, *Vom Diskurs zum Dispositiv. Eine Einführung in die Dispositivanalyse*, Bielefeld 2008, S. 12.

55 Kaja Silverman, *The Threshold of the Visible World*, New York/London 1996, S. 135.

erinnen.⁵⁶ Auch wenn Silverman sich nicht des Dispositiv- und Displaybegriffs bedient, so wird doch anhand ihrer Auseinandersetzung deutlich, dass mit den lacan'schen Schemata in seinem Seminar XI⁵⁷, in denen er einmal das Sehen des Auges und das Sehen vom Blick aus spiegelverkehrt entfaltet, die Dekonstruktion der Perspektivkonstruktion betrieben wird. Das heißt, dass Bild und Bildschirm als die zwischengeschalteten, aber verdeckt dispositiv angeordneten Instanzen eingesetzt sind und sie quasi als Displays fungieren, offengelegt durch das Objekt/Tableau oder Subjekt der Vorstellung. Sie sieht es zudem als Lacans Verdienst an, dass eine Abhängigkeit zum Anderen besteht, nicht nur aufgrund der Projektionen unserer Wünsche, sondern, weil das eigene Sein bedeutet ‚gesehen zu werden‘.⁵⁸

Displays und Dispositive

Das Zusammenkommen beider Phänomene und die ihnen eigene Verbindung wird besonders anhand der in den Ausstellungskontext diffundierenden Head Mounted Displays deutlich: In diesen macht eine unmittelbar als Verlängerung des Körpers eingesetzte, dispositivische Apparatur in ihrer Funktion als die eigene Sicht abschirmende Vorrichtung durch ein Display virtuelle oder 3D-generierte Bilder sichtbar. Mit dieser Veränderung des eigenen Sichtfeldes durch das Dispositiv der Datenbrille und der Erweiterung durch ein Display als Interface ist ein paradoxes Moment verbunden, da die Anordnung die Umgebung ausblendet, um eine Sichtfeld-Erweiterung zu erzeugen. Auch im Hinblick auf den Raum stellt sich eine ähnliche Verkehrung ein, denn die virtuelle, immersive Raumerfahrung geht bislang über die technische Vorrichtung mit einer Gebundenheit an den Raum einher. Obwohl die Vorläufer der Virtual Reality bereits auf die 1960er-Jahre zurückgehen, etwa Morton Heiligs „Telesphere Mask“ und Ivan E. Sutherlands „Head Mounted, three dimensional Display“, und diese in der so genannten Neuen Mediendebatte mit dem Immersionsbegriff in den 1990er-Jahren bereits intensiv diskutiert worden ist, werden erst seitdem es erschwinglich wurde, Oculus Rift-Brillen zu nutzen, VR-Beispiele vereinzelt im Ausstellungskontext eingesetzt.⁵⁹ Diese zielen zumeist auf die immersive, ent-

56 Vgl. ebd., S. 136.

57 Vgl. Jacques Lacan, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse, Seminar XI* [1964], Wien/Berlin 2015, S. 73–84.

58 Silverman (1996), Anm. 52, S. 132 f.

59 Vortrag Lilian Haberer „Prothetische Screens? Modi des Tastens und der verkörperten Wahrnehmung in virtuellen und 3D-Raumerfahrungen“ anlässlich der Interdisziplinären Tagung und Ausstellung *Mit weit geschlossenen Augen. Virtuelle Realitäten entwerfen*, Köln International School of Design, Köln 31.05.–01.06.2017. Vgl. Ivan E. Sutherland,

grenzende Erfahrung ab, ohne im Sinne einer Augmented Reality die Umgebung mit einzubeziehen.

Da demgegenüber im Zusammenspiel von Displays und Dispositiven neue ästhetische Ordnungen entstehen, die Raumgrenzen sprengen, diese jedoch zunehmend durch heterogene, montageartige Elemente konfiguriert und brüchig werden, kann VR in diesem Kontext nur bedingt als taugliche Kategorie dienen. Nützlicher erscheint schon das Phänomen der Immersion, sofern es weniger als vollständiges Eintauchen in die Bildwelt, sondern mit Robin Curtis als „multimodale Wahrnehmung“ verstanden wird.⁶⁰ Für die Auseinandersetzung mit der Verschränkung von (Bild)Displays und räumlichen Dispositiven wäre darüber hinaus der Begriff der Augmented Reality passend, die Lev Manovich für die 1990er-Jahre im Hinblick auf eine für den User sich ständig verändernde Überlagerung von Information und Raum in Form von Bildern, Daten und städtischen Displays konstatiert hatte.⁶¹ Denn es ist bezeichnend, dass der Medientheoretiker diese Form weniger technologisch als vor allem kulturell und ästhetisch reflektiert.⁶² Die im Folgenden verhandelten Beispiele einer Verbindung von Displays und Dispositiven etwa in Bewegtbildinstallationen werden somit ebenfalls in eine erweiterte transmediale und (trans-)kulturelle Perspektive gerückt.

Folglich geht in der Konvergenz von Projektion, Installation und Ausstellung das neu geschaffene Dispositiv über einzelne Medien hinaus. Es berührt zugleich die in den Cultural und Gender Studies diskutierten Verbindungen von Apparatur, Körper und kultureller Formation, zumal die Betrachtung performative und dramatisierende Aspekte hinzugewinnt. Künstlerische Bewegtbildinstallationen überlagern und rekonfigurieren die sonst getrennten, räumlich reglementierten Dispositive des Betrachtens im Museum, im Kino wie auch im Fernsehen durch die Verschleifung räumlicher und medialer Grenzen. Dabei helfen die im Poststrukturalismus, in

„A Head-Mounted Three Dimensional Display“, in: *Proceedings of the AFIPS Fall Joint Computer Conference*, Reprint, Washington 1968, S. 757–764. Vgl. auch Jens Schröter, „Von grafischen multimedialen ultimativen und operativen Displays. Zur Arbeit Ivan E. Sutherlands“, in: ders./Tristan Thielmann (2007), Anm. 34, S. 33–47.

60 Robin Curtis, „Immersion und Einfühlung“, in: *montage AV*, 17/2 (2008), S. 89–107, hier S. 97. Vgl. auch Burcu Dogramaci/Fabienne Liptay, „Introduction: Immersion in the Visual Arts and Media“, in: dies. (Hg.), *Immersion in the Visual Arts and Media*, Leiden 2016, S. 1–17 sowie Stefanie Kiwi Menrath, „What Does a Chamaeleon Look Like? Topographies of Immersion“ und Julie Woletz, „Immersion in Virtual Environments or How to Address the Body in Media Realities“, beide in: dies./Alexander Schwinghammer (Hg.), *What Does a Chameleon Look Like? Topographies of Immersion*, Köln 2011, S. 11–30 und 57–76.

61 Lev Manovich, „The Poetics of Augmented Space“, (2002, updated 2005), <http://manovich.net/index.php/projects/tag:Article/page:5> (letzte Sichtung 21.07.2017).

62 Vortrag Haberer, Anm. 58.

Medienwissenschaft und Curatorial Studies vorgeprägten Termini solche Anordnungen der künstlerischen Bewegtbildinstallationen und ihrer Wirkungsästhetik aufzuschlüsseln. In welcher Weise sich die wesentlich auf dem Dispositiv des Kinos und vorangegangener Bildprojektionen basierten Elemente von (Bewegt)Bildern, Leinwand, Projektor und Betrachtersubjekt mit dem werkkonstitutiven Ausstellungs-Display neu ordnen, ist Gegenstand der einzelnen Sektionen dieses Bandes.

Dabei wird die Praxis des Ausstellens im Sinne der Handhabung von Exponaten mit dem Installieren von Displays und dispositiven Projektionsräumen über die etymologische Bedeutung eine Praxis des Aus-Stellens betrieben, das heißt der Prozess des Kontextualisierens über Displays ausgesetzt und damit eine Arretierung erzeugt, die mit den geschaffenen Neukonstellationen der Displays eine De- wie Rekontextualisierung herbeiführt.⁶³ Beatrice von Bismarck betont ebenfalls eine „raumzeitliche Differenz“, der die in eine Ausstellung involvierten Exponate und alle an ihnen beteiligten AkteurInnen ausgesetzt seien. Sie verweist auf das benjamin'sche Montageverfahren dieser „Neu-Kontextualisierung“ durch das Ausstellen.⁶⁴ Über das „Display als Dispositiv“ verweist Christian Teckert auf Formen der Ausstellung in der Architektur: So wird der architektonische Raum über die teilöffentlichen, partikularen wie kommunikativ durch Medien über realräumliche Grenzen hinausgehenden Dispositive erweitert, und Informationsdisplays rücken in den Fokus.⁶⁵

Mit der Ausstellbarkeit von Bewegtbildern haben sich zweifellos der Status sowohl der Kunsträume als auch derjenige des Films verändert. Für die signifikanten Pendelbewegungen von Annäherung und Selbstbehauptung sind bestimmte Documenta-Ausstellungen aufschlussreich, die stets mit einer gewissen Signalwirkung für die Kunstlandschaft verbunden waren, etwa Okwui Enwezors Documenta 11 (2002), die mit einer Vielzahl von Bewegtbildräumen die „ästhetischen Ordnungen“ des westlich geprägten Kunstkanons befragte, während die nachfolgende Documenta 12 (2007) unter der Leitung von Roger M. Buergel und Ruth Noack die ubiquitären Erscheinungsformen der „Projektionsbilder“ im Ausstellungsraum bewusst wieder eingrenzte und zurücknahm. Als „Ort des Films auf der documenta 12“ kehrten die kinematographischen Formate in das Kino zurück. Alexander Horwath, der als Leiter des Österreichischen Filmmuseums Wien für das Filmprogramm der documenta 12 verantwortlich zeichnete, revidierte das

63 Vgl. Kathrin Busch, „Figuren der Deaktivierung“, in: dies. u. a. (Hg.), *Ausstellen. Zur Kritik der Wirksamkeit in den Künsten*, Zürich/Berlin 2016, S. 15–36, hier S. 15.

64 Mit den AkteurInnen sind nicht nur KünstlerInnen, KuratorInnen, BesucherInnen, sondern auch die indirekt Beteiligten aus Galerie, Wissenschaft, Kunstkritik etc. gemeint. Beatrice von Bismarck, „Ausstellen und Aus-setzen. Überlegungen zum kuratorischen Prozess“, in: ebd., S. 139–156, hier S. 141 f.

65 Teckert (2007), Anm. 3, S. 186.

Rezeptionsdispositiv der flanierenden Betrachter und der „Laufbilder“ im Ausstellungsdisplay, um die Sichtung wieder an einen räumlich und zeitlich bestimmten „Akt der Anschauung und des Austauschs mit der Welt“ zu binden. Bekräftigt wird diese revisionistische Absicht durch ein Zitat von Gilles Deleuze im Epitaph der damaligen documenta-Ankündigung: „Es ist zweifelhaft, ob das Kino hierzu ausreicht; doch wenn die Welt zu einem schlechten Film geworden ist, an den wir nicht mehr glauben, kann dann nicht ein wahres Kino dazu beitragen, uns Gründe dafür zu liefern, an die Welt und die ohnmächtig gewordenen Körper zu glauben?“⁶⁶ Die folgenden Beiträge des ersten Themenstranges ‚Museale Displays‘ widmen sich neben den oben skizzierten Parcours von Bewegtbildräumen ebenfalls den Öffentlichkeiten und Publika und thematisieren die Rahmenbedingungen für Film sowie Video in Ausstellungsformaten wie der documenta 6.

I | Museale Displays

Wie oben bereits umrissen, gehört die Frage nach musealen Anordnungen und Ausstellungsgestaltungen zum Kernbereich des Display-Begriffs. Sie zielt zugleich ins Zentrum des Forschungsprojekts zu „Reflexionsräumen kinematographischer Ästhetik. Konvergenzen von filmischen und realen Räumen in Kunstinstallationen und inszenierter Fotografie“, das diesen Band und das vorausgegangene gleichnamige Symposium fundiert. Schließlich wird darin, wie der Projekttitle signalisiert, Verräumlichung als der wesentliche Prozess erachtet, im Zuge dessen Bewegtbild-Projektionen als kinematographische Installationen ihrerseits Raum greifen, das Kino-Dispositiv als spezifische Blick- und Publikumsanordnung reflektieren und sich selbstreflexiv-gestaltend in das architektonisch-institutionell vorgeprägte Raumgefüge einer Ausstellung einpassen. Dieser Fokus korrespondiert mit der mittlerweile maßgeblichen Forschungstendenz, die Verschwisterung von Kunst und Kino seit den 1990er-Jahren unter einem räumlichen Aspekt zu beleuchten, das heißt die kinematographisierte Kunst mit Bewegtbildern als ausgestelltes Kino oder ‚Ausstellungskino‘ zu begreifen, nach dessen hybridisierten Orten und den dazugehörigen Architekturen zu fragen.⁶⁷ Display- und Dispositiv-

66 Catrin Seefranz/Roger M. Buergel, „Zweimal leben durchzieht das ganze Filmprogramm. Es berührt eine Grundlage des modernen Kinos: die Frage, wie man mit Erinnerung umgeht“ Alexander Horwath im Interview, sowie „Das documenta 12-Filmprogramm“, Website der documenta 12, <http://www.documenta12.de/index.php?id=787> und <http://www.documenta12.de/index.php?id=1387> (letzte Sichtung 21.07.2017).

67 Vgl. u. a. Maeve Connolly, *The Place of Artists Cinema. Space, Site, and Screen*, Bristol u. a. 2009 und das Kapitel „Architectures of Exhibition“ in Erica Balsom, *Exhibiting Cinema in Contemporary Art*, Amsterdam 2013, S. 27–64.

Fragen wurden zumeist nur am Rande, etwa mit Blick auf die heutige, das Ausstellen ideologisch überhöhende Museumsarchitektur,⁶⁸ miteinander verknüpft. Diese inzwischen breit gefächerte Forschung ergänzen die nachfolgenden Beiträge, indem sie aus filmwissenschaftlich-medienarchäologischer Sicht das Konzept der Obsoleszenz hinzuziehen und mit Blick auf wichtige Stationen der jüngeren Ausstellungsgeschichte von Bewegtbildern im Kunstrahmen argumentieren. Daneben ermöglicht die Konzentration auf zwei paradigmatische Beispiele aus der künstlerischen Praxis, die Affinität musealer Displays zu Architektur und sogar Städtebau einerseits und Theater und rituellem Kult andererseits zu präzisieren.

Während das Museum als neuer Ort für Bewegtbilder zunächst einmal Display-Fragen aufwirft, setzt Thomas Elsaesser im ersten Beitrag einen anderen Akzent. Er beginnt mit einem konzisen Abriss zu dieser vieldiskutierten Verlagerung, um angesichts des für das 20. Jahrhundert von ihm konstatierten Antagonismus von Museum und Kinofilm, deren unterschiedlichen Zeitökonomien und Öffentlichkeiten die offenbar starken Beweggründe für die dennoch in den letzten drei Jahrzehnten erfolgte Annäherung zu rekapitulieren. Eine wesentliche Dynamik hinter dieser Entwicklung erkennt Elsaesser im Wechselspiel zwischen dem, was er eine „Politik der Obsoleszenz“ auf Seiten der Kunstinstitutionen und eine „Poetik der Obsoleszenz“ auf Seiten der KünstlerInnen nennt, die u. a. in ihrem auffallenden Interesse für Filmarchive quasi-kuratorisch agieren und wie die Museen eine Art Besitzanspruch am Kino reklamieren. Obsoleszenz wird dabei nicht nur als eng mit Kapitalismus und Technologie verflochten verstanden, sondern ist für Elsaesser dem Grundgedanken nach, dass sich das Neue durch das Alte nicht dagegen etablieren muss, auch mit einem Schlüsselkonzept der Medienarchäologie verbunden. Angesichts von Digitalisierung und Medienverbänden erscheint die Frage nach dem kinematographischen Dispositiv nicht mehr hinlänglich. Stattdessen spricht Elsaesser vom audiovisuellem Dispositiv, für das er angelehnt an Hans Belting's Trias von Bild, Körper und Medium die Korrelation von Hier, Ich, und Jetzt als Bestimmungsmerkmal vorschlägt, wobei ähnlich wie bei Belting, der den Körper als handelnden und wahrnehmenden versteht, besonders die Handlungsmacht betont wird. Exemplarisch verbinden sich für ihn Selbstreferenzialität und Handlungsmacht in der vom frühen Kino bis in die Gegenwartskunst zu verfolgenden Figur des Betrachters als Naivling. Elsaesser schließt seine Überlegungen zum audiovisuellen Dispositiv, indem er die nachhaltigen Konsequenzen der digitalen ‚Projektion‘ und die veränderte Dichotomie von Still- und Bewegtbild überdenkt.

68 Vgl. Teckert, (2007), Anm. 3, S. 181 f.

Der nachfolgende Beitrag macht an einem Beispiel aus der künstlerischen Forschung anschaulich, wie die zunehmende Mediatisierung und speziell Cinematization von (Stadt)Räumen künstlerische Arbeitsweisen an den Nahtstellen von lokalisierbaren Orten und fiktionalen Bildern hervorbringen. Dies geht einher mit Werk- und Präsentationsformen, die Praktiken etwa der Dokumentation und topographischen Verortung mit solchen der Montage, des Modellbaus und der Simulation verschmelzen und sich auf dem Wege des eigenen installativen Raumbezugs mit entsprechenden musealen Displays verzahnen. Karina Nimmerfall führt ihre Arbeitsweise, die vermeintliche Gegenpole eint und die sie deziert als neue Strategie des Dokumentarischen versteht, anhand einiger ausgewählter Werkbeispiele vor. In *Cinematic Maps* werden in einer streng konzeptuell anmutenden Text-Bild-Arbeit die Adressen der vermeintlichen Schauplätze der US-amerikanischen TV-Serie *Law & Order*, die hauptsächlich *on location* in New York gedreht wurde und zur weiteren Authentifizierung konkrete Straßennamen einblendet, mit Schwarz-Weiß-Aufnahmen der tatsächlich dort vorzufindenden städtischen Unorte und Resträume konfrontiert. In *Double Location (The Ambassador Hotel)*, *Index of Livability* und *1953. Possible Scenarios of a Discontinued Future* dagegen fungiert direkt die Welthauptstadt der Kinoindustrie, Los Angeles, als Bezugspunkt. So lässt Nimmerfall das inzwischen abgerissene Ambassador Hotel, das ein früher Veranstaltungsort der Academy Awards und nach Schließung ein gern genutztes Filmset war, in einer bewusst diskontinuierlichen Simulation mithilfe einer Dreikanal-Videoprojektion aus diversen Fragmenten seiner Leinwandexistenz wiederauferstehen. Aber auch weit weniger mit der Filmmetropole verknüpfte urbanistische Phänomene wie soziale Wohnungsbauprojekte von Richard Neutra spielen eine Rolle. Sie werden in einer weiteren Foto-Text-Arbeit, die den Index des Archivs trägt, ebenso thematisiert wie in einer skulpturalen Videoinstallation mit begleitender Publikation, die zeitgenössische Quellen in Form eines Drehbuchs aufbereitet. Gerade das letzte Beispiel, das sich in der Ausstellung als ein Raumsystem aus Architekturfragmenten nach Neutras Plänen präsentiert, verdeutlicht, wie sich die Grenzverwischung zwischen Real- und Vorstellungsräumen, die in diesem Fall aus der Virtualität nicht realisierter Architekturentwürfe und damit verknüpfter gesellschaftlicher Utopien schöpfen, in den Museumsraum hinein verlängert dort leibhaftig sowie imaginativ erfahrbar wird.

Mit Blick auf die institutionellen Politiken des Displays erfasst Ursula Frohne in einer synoptischen Zusammenschau historischer und gegenwärtiger Präsentations- und Dislokationspraktiken die Ausstrahlungen des Kinos auf die Sphären des Alltäglichen. Öffentliche Screenings und situative Displays in künstlerischen Konzeptionen sowie urbanen Kontexten sind als engagierte Gesten des Zeigens les-

bar, ebenso wie improvisierte Projektionen privater Handyfilme, die im Umfeld der Demonstrationen des arabischen Frühlings auf dem Tahrir Platz in Kairo als Ausweitung der künstlerischen wie politischen Handlungsbereiche wirksam wurden. Um diese Verbindung von Ästhetik und Politik in den Funktionen des Displays als buchstäbliche Eingriffe in die ästhetischen Ordnungen neu zu denken, erweisen sich die emanzipatorischen Elemente der konstruktivistischen Kiosk-Entwürfe Alexander Rodtschenkos und Gustav Klucis sowie Dziga Vertovs Kinoki-Manifest mit seiner Forderung nach einer radikalen Verschiebung der dispositiven Anordnungen des Films in den Alltag hinein als wegweisend für counterhegemoniale Praxen in Zeiten politischer Umwälzungen.

Im Anschluss an die verhandelten Displaypolitiken rückt Angela Lammert noch einmal die institutionellen Rahmenbedingungen und musealen Displays in den Mittelpunkt, die das Ausstellen von Filmen entscheidend mitbestimmen, und zwar unter einem Blickwinkel, der sich auf Fallbeispiele aus den letzten vier Jahrzehnten fokussiert und am Rande von kuratorisch-konservatorischen Überlegungen unterfüttert ist. Drei Zeitschnitte erscheinen ihr bedeutsam, um die mittlerweile allzu eingeschliffene Gegenüberstellung von Kino- und Museumdispositiv differenzierter zu behandeln: Zuerst einmal blickt Lammert zurück auf die sogenannte Mediendocumenta 6 (1977) mit ihrer frühen Präsentation sowohl von Experimentalfilm als auch Videobändern im Kunstkontext, genauer im geteilten Dachgeschoss des Kasseler Fridericianums. Aufschlussreich ist dabei eine genaue Betrachtung des Ausstellungsdisplays bis in die im Grundriss nachzuvollziehenden Aufteilungen und Bezugssysteme hinein, der konkreten Ausgestaltung der teils neu erprobten Formate wie Videothek/Videobar, Video- und Filmkojen sowie der dazugehörigen Vorführpraktiken. Daneben sind auch einzelne, diese Einteilungen überschreitende Werke unter anderem von Paul Sharits und Querbezüge zwischen Arbeiten so unterschiedlicher, allesamt vertretener Künstler/Filmemacher wie Robert Morris, Buster Keaton und Jean-Luc Godard aussagekräftig, die die bei aller Einbindung in eine Kunstaussstellung weiterhin wirksamen, programmatisch-ideologisch proklamierten Grenzziehungen zu unterwandern begannen. So lassen sich insgesamt ineinander gelagerte Bemühungen der Integration und Abgrenzung zusammen mit einer damals bereits beginnenden Nivellierung der Trennlinien zwischen Video, Experimentalfilm, Kino – und Kunst – nachweisen. Lammerts nachfolgende Zeitschnitte gelten der Phase der so genannten Kinematographisierung der nun meist installativen Videokunst seit den 1990er-Jahren bzw. um 2000, für die sie eine stärkere Berücksichtigung der Raumzeit anstelle des bisher privilegierten Raumdispositivs vorschlägt, und drittens der unmittelbaren Gegenwart, die durch „Kontrolle und Markt“ charakterisiert wird. Von

Interesse sind dabei sowohl die mal mehr, mal weniger überzeugenden Aktualisierungen von Experimentalfilm- und Videoansätzen, die am Beispiel von Terry Fox und Anthony McCall verfolgt werden, als auch jüngste Tendenzen in Arbeiten beispielsweise von Julian Rosefeldt und Cécile B. Evans. Diese wertet Lammert als teils problematische Verlängerung des Hollywood-Starkults in den Kunstbetrieb, aber auch als Transformation des Internets „zu Film und Ausstellung in einem“, die endgültig die Beschreibbarkeit von Bewegtbildern im Museum unter dichotomischen Kategorien unmöglich macht.

Ein weiteres künstlerisches Beispiel bringt anstelle von Architektur und Urbanismus die von Aufführungs- bzw. Ritualpraktiken der institutionellen Kontexte von Theater und Kirche ins Spiel, die sich mit musealen Displays verschränken. Dieser Referenzhorizont prägt einige Installationen von Christoph Schlingensief, der lange Zeit primär als Theater-, Performancekünstler und Medienaktivist gewirkt hat. In den 2000er-Jahren aber wanderten seine Theaterinszenierungen und Filme und insbesondere deren Bühnenausstattungen überdies als installative Arbeiten in Museumsräume über, was Natalie Keppler in ihrem abschließenden Beitrag dieses Kapitels unter der Leitfrage des Re-Set(ting) untersucht. Darunter lassen sich die Praktiken der Wiederaufführung unter den jeweils anderen Vorzeichen von Theater, Kirche und Museum als strukturell und zum Teil generisch verwandte, meist aber säuberlich getrennte Institutionen, das heißt also der Kontextverschiebung, gleichermaßen fassen wie das begleitende Recyclen von Requisiten, Kulissen und Bildmaterial, das bei Schlingensief sowohl das eigene Werk wie Relikte der Neo-Avantgarde-Kunst betrifft. Eingeschlossen sind in Arbeiten wie *Kaprow City* (2006) darüber hinaus apparative Blickdispositive und Betrachter-Anordnungen wie Guckkasten und Praxinoskop-Theater, die sich spannungsreich mit dem grundlegenden Wahrnehmungsd dispositiv Raum in den Medien von Raumbühne, Happening und Kunstinstallation verbinden. Das zweite zentrale Werkbeispiel fügt dem Re-Setting noch wesentliche Aspekte hinzu: Schließlich thematisierte Schlingensiefs *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* (2008/2011) die letztlich tödliche Erkrankung des Künstlers zuerst als mit den Insignien einer Messe ausgestattetes Theaterstück, und hierfür wurde am industriekulturellen Aufführungsort der Ruhrfestspiele der Innenraum derjenigen Oberhausener Kirche reinszeniert, in der der Künstler früher Messdiener war. Posthum erhielt diese Arbeit eine zweite Existenzform, als ihr Setting sowie dazugehörige Objekte und Filme im Deutschen Pavillon der Biennale von Venedig wiedereingerichtet wurden, dessen faschistische Architektur seinerseits pseudosakral erscheint. Hieran vermag Keppler Fragen des sich aus der Werklogik ergebenden Nachlebens der Arbeiten und des Erinnerns an eine trotz allem von Auffüh-

rung und Ereignis geprägte Praxis zu diskutieren, aus der der Künstler selbst sich nicht ausgenommen hat.

II | Bewegte BetrachterInnen | Displays und Dispositive

Mit der Reflexion über Displays im Museum, den rahmenden, dispositiven Anordnungen und den Parcours der Ausstellung ist wesentlich auch die Betrachtung als frei schweifendes Flanieren verbunden. Dabei hat schon früh mit der Diffusion der Bewegtbilder in den Ausstellungsraum auch eine Übertragung des städtischen Flaneurs des 19. und frühen 20. Jahrhunderts bei Baudelaire und Benjamin und seinem weiblichen Counterpart, der Flaneurin, in das Exhibition Cinema, die museale Präsentation von Video- und Filminstallationen, stattgefunden: als Folge von Projektionsräumen oder Black Boxes, wie sie Dominique Païni und Anne Friedberg konstatierten.⁶⁹ Seit der Integration zeitbasierter Medien, wie Film-, Video-, Dia- und kinematographische Installationen in ein museales Display werden verschiedene epistemische Modelle der Wahrnehmung, Fragen der Ermächtigung und Teilhabe, der Emanzipation und Reflexion, der ‚betrachtenden, souveränen Subjekte‘ zwischen ‚Masse und Multitude‘⁷⁰ und infolgedessen unterschiedliche Betrachtungsmodelle verhandelt: Dergestalt reflektiert Laura Mulvey aus psychoanalytisch-feministischer Perspektive die fetischisierten (männlichen) Blicke auf die Frau und beschreibt eine Interaktion dreier verschiedener Sichtweisen – der Kamera, des Publikums und der Leinwandfiguren – des durch Skopophilie und Voyeurismus charakterisierten Kinos, die sie später um Untersuchungen weiblicher Betrachtung und einer Fokussierung auf Leinwandprotagonistinnen erweitert.⁷¹ Raymond Bellour hingegen richtet seine Aufmerksamkeit auf die stillgestellten, fotografischen Bilder im Film, die für nachsinnende BetrachterInnen (*the pensive spectator*) die Möglichkeit eröffnen, mit geschlossenen Augen einen Einstieg in

69 Vgl. Dominique Païni, *Les temps exposés: le cinéma de la salle au musée*, Paris 2002, zum Flaneur S. 65–71, hier S. 71 und Anne Friedberg, *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*, Berkeley 1993, Kap. 1. Vgl. die Sektion zu Transit und transitorische Räume bewegter Betrachtung und bewegter Bilder in Lilian Haberer/Annette Urban, „Einleitung. Bildprojektionen. Filmisch-fotografische Dispositive in Kunst und Architektur“, in: dies. (Hg.), *Bildprojektionen. Filmisch-fotografische Dispositive in Kunst und Architektur*, Bielefeld 2016, S. 7–35, hier S. 30.

70 Vgl. Hito Steyerl, „Is a Museum a Factory?“, in: dies., *The Wretched of the Screen* (=e-flux Journal), Berlin 2012, S. 60–76, hier S. 71 f.

71 Vgl. Laura Mulvey, „Visual Pleasure and Narrative Cinema“ [1975], in: Leo Braudy/Marshall Cohen (Hg.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, New York 1999, S. 833–844, hier S. 843 f und dies., „Afterthoughts on ‚Visual Pleasure and Narrative Cinema‘“, in: Marc Furstenau (Hg.), *The Film Theory Reader. Debates and Arguments*, London/New York 2010, S. 222–228, hier S. 222.

die Bilder zu finden.⁷² Im Hinblick auf Theater und Performance geht Jacques Rancière dem Modell der emanzipierten Zuschauerschaft nach und Maria Walsh dem Gegenbild der in das Filmbild eintauchenden, aber hybriden Betrachterfigur.⁷³ Giuliana Bruno hingegen bezeichnet den musealen Raum mit Bewegtbildinstallationen als ‚Wiederaneignung des kulturellen Kinoraums‘ und beschreibt die installativen Vorläufer pano-, dio- und cineramatischer Betrachtung, die im protokinematographischen Anordnungen sowohl einer physischen Verortung als auch einer liminalen Durchquerung der Orte und ihrer Displays bedurften.⁷⁴

All diese unterschiedlichen, aus Philosophie, Film- und Ausstellungstheorie hervorgegangenen Überlegungen zur mobilen Betrachtung, die längst jenseits eines vereinfachten aktiv/passiv-Modells von Kino- und Museumssituation⁷⁵ im Hinblick auf die eigenen, individuellen Zugänge diskutiert werden⁷⁶, sind unmittelbar mit den für einen Ausstellungsparcours eingerichteten Displays, Dispositiven, Räumen und Passagensituationen verbunden: Zu nennen wären die richtungsweisende Ausstellung *Passage de l'image* im Centre Georges Pompidou 1990 kuratiert von Christine van Assche, Raymond Bellour und Catherine David als zwischen analogen und digitalen Medien gedachte Passage sowie die documenta 11 (2002), die in ihrer Orchestrierung dieser vielfachen verdunkelten Projektionen durch Raumfolgen großflächig angelegt war. Die Passagensituation, sei sie imaginativ oder kinästhetisch, und das bereits mit Raymond Bellours Konzept der *l'entre images/Between-the Images* konzeptualisierte Dazwischensein, wurden auch zum Topos für die bewegte Betrachtung. So bezeichnete Maeve Connolly diesen Übergang als Zwischenraum oder Innen/Außen des Frames, Andrew

72 Vgl. Raymond Bellour, „The Pensive Spectator“ [1984], in: ders., *Between-the-Images* (= Documents Series, Bd. 6) Zürich 2012, S. 86–93, hier S. 88.

73 Vgl. Jacques Rancière, *Der emanzipierte Zuschauer*, Wien 2009, S. 11–34 sowie Maria Walsh, „The Immersive Spectator. A Phenomenological Hybrid“, in: *Angelaki. Journal of the Theoretical Humanities* 9/3 (2004), S. 169–185.

74 Vgl. Giuliana Bruno, „Collection and Recollection: On Film Itineraries and Museum Walks“, in: dies., *Public Intimacy. Architecture and the Visual Arts*, Cambridge Mass. 2007, S. 3–41, hier S. 12, 18.

75 Vgl. für die Kontroverse um statische und bewegte Betrachtung Volker Pantenburg, „1970/2010. Experimentalfilm und Kunsträume“, in: Lilian Haberer/Annette Urban (Hg.), *Bildprojektionen. Filmisch-fotografische Dispositive in Kunst und Architektur*, Bielefeld 2016, S. 193–208, hier S. 200 f. sowie Lilian Haberer, „Modernereflexionen“. in: Frohne/Haberer (2012), Anm. 25, S. 127–167, hier S. 131 und insbes. Anm. 9.

76 Erika Balsom betont mit Referenz an Kate Mondlocks Screen-Publikation, dass bewegte Betrachtung gegenüber der statischen nicht ausgespielt oder gar im Hinblick auf Autonomie gegenüber Machtstrukturen gelesen werden sollte, sondern fordert einen differenzierten Blick ein und zeigt anhand von Beispielen wie Kutluğ Atamans Videoinstallation *Küba* (2005) Formen der individuellen Aneignung auf. Vgl. Erika Balsom, *Exhibiting Cinema in Contemporary Art*, Amsterdam 2013, S. 53.

Uroskie thematisierte diese als ‚assemblage exhibition‘, und Claire Bishop analysierte die Betrachtung als Verkörperungsprozess der eigenen physischen Präsenz im Kontext des sozialen Umfelds in der Ausstellung. Rainer Bellenbaum hingegen betont für die Betrachtung einen kinematographischen Handlungsbegriff, der in Kino und Kunsträumen durch Dispositivwechsel geprägt ist.⁷⁷

Dass mobiles Betrachten von Bewegtbildinstallationen in institutionellen, zuvor anders – industriell und kulturell – genutzten Räumen ebenfalls durch Fragen des sozialen Raums und der Konsumkultur konstituiert wird, verhandelt Maeve Connolly in dem einleitenden Beitrag dieses Kapitels. Zunächst setzt sie sich mit unterschiedlichen Deutungsansätzen der Mobilität im Ausstellungsraum auseinander, die sich selbst gewählter Aufmerksamkeit, Ablenkung und Erinnerungskultur widmen. Jedoch konzentriert sie sich vor allem auf Hito Steyerls oben bereits angeführten, richtungsweisenden Aufsatz zur Funktion von Arbeit in Museen, die als Relikte ehemaliger Fabriken aufgrund der zeitlich überbordenden Bewegtbildarbeiten auch die Rolle des bürgerlichen Betrachtersubjekts als Souverän demontieren. Dies nimmt Connolly zum Anlass, anhand von drei zwischen 2010 und 2012 entstandenen Ausstellungen – *Sanity Assassin* von Amanda Beech in der ehemaligen Fabrik des Spike Island Kunstzentrums Bristol, *Philippe Parreno* mit einer gleichnamigen Übersichtsausstellung in der Serpentine Gallery, London wie auch Ryan Trecartin/Lizzie Fitch mit *Any Ever* im Palais de Tokyo, Paris – die Frage des Konsums und der sozialen Räume zu untersuchen. Dabei stellt sie ihre Differenzen in der Inszenierung des mobilen Betrachtens heraus und reflektiert das von Claire Bishop verwendete Konzept der *Performative Exhibitions* und der ‚Ausstellung als Film‘⁷⁸. Während Raum- und Zeitstrukturen die Installationen in Parrenos Ausstellung bestimmen, konzentrieren sich Trecartin/Fitch auf Strategien des Self-Display und des kulturellen Konsums, was sie wiederum mit Beechs Ausstellungsdisplay verbindet. Maeve Connolly ergänzt die Beispiele um zentrale historische Referenzwerke, wie die von Konrad Lueg und Gerhard Richter 1963 im Möbelhaus Berges veranstaltete, als Verkaufsausstellung konzipierte *Leben mit Pop – Eine Demonstration für den kapitalistischen Realismus* und Dan Grahams *Three Linked Cubes* (1986), eine Arbeit, die das Foyer als Ort für Video- und Bilderkonsum wie auch der Überwachung thematisiert.

77 Vgl. Maeve Connolly, *The Place of Artists' Cinema. Space, Site and Screen*, Chicago 2009, S. 22–25; Andrew Urosky, *Between the Black Box and the White Cube. Expanded Cinema and Postwar Art*, Chicago 2014, S. 111; Claire Bishop, *Installation Art. A Critical History*, London 2005, S. 76 sowie Rainer Bellenbaum, *Kinematografisches Handeln. Von den Filmavantgarden zum Ausstellungsfilm*, Berlin 2013, S. 138 f.

78 Vgl. Claire Bishop, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London/New York 2012, S. 207–215.

Auch Christa Blümlinger richtet ihr Augenmerk auf ein künstlerisches Œuvre, dasjenige des experimentell mit fotografischen und filmischen Bildern operierenden Konzeptkünstlers und Experimentalfilmers Morgan Fisher. Im Unterschied zu Connollys Analysen der Displayfunktion der installativen Räume, rückt Blümlinger die Theorie und Reflexion des Einzelbildes als Bildfeld (*champ*), das sich ebenfalls durch ein Außerbildliches (*hors-champ*) konstituiert, in den Vordergrund wie auch André Bazins Unterscheidung von Rahmen und Maske (*cache* und *cadre*)⁷⁹. Ergänzt werden ihre Betrachtungen um das kinematographische Dispositiv aus metapsychologischer Sicht, wie es Pascal Bonitzer als Dispositiv des ‚partiellen Sehens‘⁸⁰, aber auch Jean-Louis Baudry, Christian Metz und Thierry Kuntzel thematisiert haben. Anhand der Installation *Aspect Ratio Piece* (2004), in der Fisher an zwei rechtwinklig zueinanderstehenden Wänden jeweils mit neun Spiegeln verschiedene Seitenformate des Filmbildes projiziert, argumentiert die Filmwissenschaftlerin auch für ein – Bildformate reflektierendes – künstlerisches Verfahren, wie dasjenige Morgan Fishers, das veränderte, bewegte Standpunkte und ein Verlagern der Blicke zufolge hat. In einer differenzierten Analyse der filmtheoretischen Voraussetzungen, etwa des Figur-Grund-Verhältnisses früher chronofotografischer Vorläufer (Eadweard Muybridge, Étienne-Jules Marey), die zum Ausgangspunkt für Experimente des strukturellen Films der 1960er-Jahre mit Flickereffekten wurden, und anhand konzeptueller, richtungsweisender Arbeiten Fishers – wie *THE DIRECTOR AND HIS ACTOR LOOK AT FOOTAGE SHOWING PREPARATIONS FOR AN UNMADE FILM 2* (1968), *PRODUCTION STILL* (1970) *STANDARD GAUGE* (1984) UND () (2003) – erforscht Blümlinger das von ihm reflektierte Verhältnis von Film und Fotografie. Dabei ist Morgan Fisher eine Geste des filmischen Manipulierens und Zeigens zu eigen, die insbesondere auf die Ränder des kinematographischen Bildes abzielen und somit ihre eigenen Kategorien wie Filmformat, Einstellungsgrößen und Projektionsdispositiv verhandeln.

Eine filmische Rückschau auf die 1960er-Jahre und ihren sozioökonomischen, institutionellen, urbanen wie ästhetischen Kontext hält Kathrin Peters mit Blick auf die Rezeptionsgeschichte und filmgestalterischen Ansätzen des so genannten Jungen Deutschen Films seit dem Oberhausener Manifest von 1962. Die oftmals rhetorisch formulierten Umbrüche hinterfragt sie kritisch und widmet sich den Kurz- und Langfilmen, aber vor allem dem ‚Raumkino‘ der alten Bundesrepublik. Dieses führt die Autorin durch den Filter der Arbeit *Speicher* (2008) der Künstlerin

79 Vgl. André Bazin, „Malerei und Film“ [1958], in: ders., *Was ist Film?*, hg. v. Robert Fischer, Berlin 2009, S. 224–230.

80 Vgl. Pascal Bonitzer, *Le Champ aveugle, Essai sur le cinéma*, Paris 1982, S. 116.

Michaela Melián ein, die eine Recherche zu der nachfolgend verhandelten Filminstallation unternommen hat. Mit den Displays und Dispositiven der kurzzeitig in München gezeigten *VariaVision – Unendliche Fahrt* von 1965 entfaltet Kathrin Peters das außergewöhnliche Beispiel einer kinematographischen Installation *avant la lettre*: Die in einer Messehalle zu der Internationalen Verkehrsausstellung gezeigte, elektronisch gesteuerte Assemblage aus sechzehn erhöht angeordneten 35 mm-Projektionen mit Filmen von Edgar Reitz auf verstellbaren Lamellenscreens sowie Sound aus Bodenlautsprechern mit Texten von Alexander Kluge und Musik von Josef Anton Riedl eröffnete einen Zwischenraum für das Begehen und Wahrnehmen der Überblendungen. Diese von der zeitgenössischen Rezeption stark kritisierte und vielfach nicht wahrgenommene Installation sieht Peters als Unternehmung eines sich in anderen, urbanen Dispositiven entfaltenden Raumkinos von Reiz und Kluge. Sie kontextualisiert es als ein institutionelles Unterfangen, das an der Hochschule für Gestaltung Ulm mit gestalterischen und architektonischen Mitteln entstand. Für die ästhetischen und politischen Entwicklungen der Zeit gelingt Peters mit Jacques Rancières Untersuchung zu ästhetischen Regimen der Moderne eine historische Situierung und Theoretisierung der Zeit.⁸¹ Auch das bereits in Michel Foucaults Vorlesungen thematisierte Dispositiv Stadt,⁸² das für weitere Untersuchungen des Bandes maßgeblich wird, ist ein zentrales Instrument ihrer Analyse von Herbert Veseleys *DAS BROT DER FRÜHEN JAHRE* (1962) mit den fragmentierten Ansichten des damals neu erbauten Hansaviertels in Berlin.

Waren für die drei vorangegangenen Beiträge Raumdispositive und die mit ihnen verbundenen exponierten Displays in unterschiedlichen Facetten maßgeblich – einmal für die Bewegung durch die Ausstellung, dann als Kino- und Sichtdispositiv sowie als Entfaltung in andere (urbane) Räume – widmet Erec Gellautz in seinem Beitrag zum ‚Anatomischen Kino‘ den kinematographisch ausgestellten Blick(Dispositiven) ins Körperinnere eine eingehende Betrachtung. Diese werden sowohl im Hinblick auf ihre historiografischen und wissenschaftshistorischen Vorläufer verhandelt als auch mit Werkbeispielen durch ein *close reading* der Videoinstallation *Corps d'étranger* (1994) von Mona Hatoum und dem erstmalig auf der Biennale Venedig 2013 gezeigten 35 mm-Film *DA VINCI* (R: Yuri Ancarani, I 2012) gerahmt. Während Gellautz das Anatomische Theater als Vorläuferfigur für die rahmende Projektionsarchitektur eines zylinderförmigen Rundbaus bei *Corps d'étranger* ausmacht, dabei Konvergenzen zu Körperprojektionen und

81 Vgl. Jacques Rancière, *Die Politik der Bilder*, Berlin 2005.

82 Vgl. Michel Foucault, *Die Geburt der Biopolitik. Geschichte der Gouvernementalität II. Vorlesung am Collège de France 1978–1979*, Frankfurt am Main 2006.

Wahrnehmungsdispositiven insbesondere mit dem Flanieren um die und auf der Bodenprojektion im Inneren beschreibt, richtet sich seine Aufmerksamkeit auf das foucault'sche Überwachungs- und Machtdispositiv, das die Körpergrenzen überwindet, in einer anderen Arbeit Geschlechterdarstellungen dekonstruiert und über die Kamera invasiv in das Innere der Künstlerin vordringt. Ein Exkurs zum Einsatz wissenschaftlicher Instrumente der Beobachtung und kinematographischer Medien im 19. Jahrhundert zur unmittelbaren Übertragung von Untersuchungen für die wissenschaftliche Anschauung entfaltet der Autor dezidiert am Beispiel von Johann Nepomuk Czermaks ‚cinema of bare life‘ an seinem Forschungsinstitut in Leipzig, etwa durch eine projektive Visualisierung eines schlagenden Froschherzens. Dieses als präkinematographisch qualifizierte Dispositiv zur Darstellung des lebenden Körpers dient Gellautz als Vorspann für seine eigentliche Analyse des letzten Films einer Trilogie zur Arbeit im 21. Jahrhundert, Ancaranís visuell wirkmächtigem Film, der die robotische Arbeit des gleichnamigen OP-Geräts im Körperinneren dokumentiert, aber durch Schnitte und Farbmanipulationen eine ästhetische Stilisierung der Körperdarstellungen erzielt. Im Vergleich der beiden Werkbeispiele geht Gellautz sowohl auf die Fragmentierung und den Holismus der Körperdarstellung als auch auf die Displays und Interfaces der kinematographisch reflektieren medizintechnischen Dispositive ein, die Patientin und Operateur verbindet.

Abgerundet wird diese Sektion mit Martina Dobbies Beitrag, die ebenfalls den Dispositiven des Sehens nachgeht, indem sie anhand einer eingehenden Beschreibung und Analyse von Diana Thaters Hauptwerk, einer 360°-Sechskanal-Videoinstallation *China* (1995) die Überlagerungen und Torsionen von eigenem Blick und technischer Optik untersucht. Einleitend reflektiert die Autorin anhand von Wolfgang Kemp's maßgeblicher Studie zur BetrachterInnenperspektive als kontextueller und phänomenologischer Einbettung in das Werk einerseits die Rolle des impliziten Betrachtens. Andererseits unterzieht sie den gemäß ihrer Reflexion verspäteten Eingang des Dispositivs in die Kunstwissenschaften einer Kritik, indem sie den Strang um Foucaults diskursanalytische Begriffsfassung und diejenigen, die diese weiterverwendet haben, wie Agamben, Deleuze u. a., vernachlässigt und sich in diesem Kontext vor allem der Apparatus-Theorie von Baudry, Metz und Comolli annimmt. Mit dem Topos der Verspätung, den sie hier aus kunstwissenschaftlicher Sicht für die kinematographische Installation produktiv werden lässt (und die sie auch für Kemp's rezeptionsästhetischen Ansatz anführt), lässt sich für Dobbe die Konstellation von Wissen und Subjekt über dispositive Anordnungen des Sehens beschreiben, ohne die von ihr konstatierte „ideologiekritische Engführung“ vorzunehmen, die die Autorin in den metapsy-

chologischen Verbindungen von Apparatur, Psyche und Gesellschaft der frühen Filmtheorie thematisiert sieht. Anhand der bei Theater gezeigten Kameraaufnahmen von Wölfen bei der Dressur, die mittels Beamern als Teil des Dispositivs in eine panoramatische Raumprojektion überführt werden, in dessen Mitte sich die BetrachterInnen bewegen, analysiert Martina Dobbe das Verhältnis von Kamera, Auge und Projektion. Dabei veranschaulicht sie die Umkehrung von Subjekt- und Objektperspektive, von Tier und Mensch – ‚Torsionen des Blicks‘, die aufgrund der Überkreuzung von Kameraposition von außen nach innen und der Videoprojektion im Raum von innen nach außen erfolgen. Dobbe sieht in Theaters Beispiel die Möglichkeit, Dispositivtheorien in der Kunstwissenschaft anhand solcher Anordnungen nachzuvollziehen.

III | Still- und Bewegtbilder

Für die Doppelperspektive auf Displays und Dispositive und deren konstitutive Verschränkungen ist ein anderes Konvergenzphänomen von Interesse, das in der Forschung seit einiger Zeit seinerseits große Aufmerksamkeit auf sich zieht. Gemeint ist der Status von Still- und Bewegtbildern,⁸³ die jenseits von medienontologischen und -spezifischen Prämissen den Blick für die – im Sinne von Rosalind Krauss – selbstdifferenziellen und zugleich verbindenden Merkmale schärfen, die den vermeintlich klar abgegrenzten technischen Bildmedien wie Fotografie, Film und Video schon für sich genommen vor aller Digitalisierung und erst recht seitdem inhärent sind. Nicht umsonst sind im Zuge dessen Phänomene des Fotofilmischen prominent in den Fokus gerückt, sowohl was Fotofilme im engeren Sinne betrifft, als auch diverse Mischformen in der zeitgenössischen künstlerischen Bildpraxis.⁸⁴ Die Kategorien von Display und Dispositiv sind bei der künstlerischen ebenso wie wissenschaftlichen Untersuchung solcher Übergänge

83 Vgl. u. a. David Green/Joanna Lowry (Hg.), *Stillness and Time. Photography and the Moving Image*, Brighton 2007 und Stefanie Diekmann/Winfried Gerling (Hg.), *Freeze Frames. Zum Verhältnis von Fotografie und Film*, Bielefeld 2010.

84 Vgl. zum Fotofilm u. a. Gusztáv Hámos/Katja Pratschke/Thomas Tode (Hg.), *Viva Fotofilm. Bewegt/Unbewegt*, Marburg 2010 und zum Fotofilmischen u. a. Brianne Cohen/Alexander Streitberger (Hg.), *The Photofilmic. Entangled Images in Contemporary Art and Visual Culture*, Leuven 2016; Lilian Haberer, „Subtle Fractures in the Perception Modes of Media Politics. Staging Photofilmic Imagery as a Form of Countervisuality“, in: ebd., S. 257–279; Annette Urban, „Reservoirs of Photofilmic Imagery. Early Collages of Astrid Klein“, in: *Image & Narrative* 16, 3 (2015), Themenheft *Photofilmic Art, Part 2: Images, Displays, Spectators*, hg. von Brianne Cohen und Alexander Streitberger, S. 45–58, <http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/895> (letzte Sichtung 14.07.2017).

unmittelbar berührt, da jene vor allem auf der Ebene der Anordnungsgefüge und Display- und Dispositivstrukturen hervortreten: So bringen zum Beispiel künstlerisch-experimentelle Verfahren der Dehnung und Stillstellung von Bewegtbildern eigene, oft monumental-ikonisierende Präsentationsformen mit sich. Oder die Zwischenräume der Bilder, die Übergänglichkeiten zwischen stillen und bewegten Bildern offenbaren, gestalten sich konkret räumlich in collageartig aufgesplitterten Multiplikationen der Einzelbilder in mehrkanaligen Projektionen und Monitorarrangements aus.

Entsprechend macht sich Hanjo Berressem in seinem Beitrag den Begriff des Liquid Crystal zunutze, um eine nicht allein zwischen Fotografie und Film, sondern schon innerfilmisch angesiedelte Differenz von Still- und Bewegtbild herauszuarbeiten, die weniger kategorialer als gradueller Natur ist. Dabei ist über die Idee des Liquid Crystal zuerst einmal die neue Bildschirmtechnologie von liquiden Digital-Displays aufgerufen, die Berressem dann im Sinne einer philosophischen Materialität weiter ausdeutet und nicht zuletzt mit Deleuzes Idee des kristallinen Zeit-Bildes in Beziehung setzt. So rahmen diesen Aufsatz grundsätzliche Überlegungen zum Verhältnis von ‚light on‘-Screens als klassischem Projektionsdispositiv und digitalbasierten ‚light through‘-Screens. Im Zentrum aber stehen solche komplexen Gefüge und regelrechten Architekturen von Screens oder Displays, die eine Segmentierung und Arretierung bewegter Bilder leisten und Berressem zufolge besser noch als direkt im Film auf dem (Um-)Weg der Literatur mit ihren besonderen Möglichkeiten zur ‚Zeitachsenmanipulierung‘ (Friedrich Kittler) zu untersuchen sind. Paradigmatisch dafür werden die Kurzgeschichte *Motel Architecture* (1978) von J. G. Ballard und der Roman *Point Omega* (2010) von Don DeLillo betrachtet, die ausgerechnet über den Bezug auf Alfred Hitchcocks Film *PSYCHO* (1960) und dessen für die Kristallisation von Bewegtbildern emblematische Duschszene verbunden sind, die DeLillo schon in der zerdehnenden Bearbeitung durch Douglas Gordon aufgreift. Hieran lässt sich nicht nur eine räumlich-architektonische Auffächerung der stillgestellten Filmbilder nachverfolgen, die auf das Kapitel IV *Architektur und Screen* vorausweist. Letztlich geht es Hanjo Berressem mit dem auf Dauer gestellten Bild, das als solches unabhängig von Narrationen Affekte (ent-)bindet, um den Zusammenfall von physischen und psychischen Screens, in denen sich reales Leben und Fiktion ineinander blenden.

Die affektive, von Begehren geleitete Bedeutung bewegter Bilder, die sich durch Stillstellung der Fotografie annähern, ohne Fotografien zu sein, betont auch Joanna Lowry in ihrem nachfolgenden Beitrag, in dem der Aspekt der Verräumlichung abermals eine wichtige Rolle spielt. Lowry hat mit Blick auf die Fotografie selbst maßgeblich an der Forschung zum Phänomen der Stillness in der zeitgenössischen

Kunst mitgewirkt.⁸⁵ Hier schlägt sie jenseits einer allein apparativen, durch die digitaltechnischen Möglichkeiten begründeten Nivellierung zwischen Still- und Bewegtbildern vor, die Fotografie losgelöst vom konkreten Artefakt oder technischen Objekt als eine Idee zu verstehen, die ebenso in Videos wie animierten Filmarbeiten beschworen wird. Darin vermag eine Art zweiter Raum der Fotografie, der in Lowrys künstlerischen Beispielen von Robert Kusmirowski, David Claerbout und Peter Bobby mal als modellhafte Replik hinter einer Glasscheibe, mal als unbetretbarer Bereich einer Architekturfotografie oder als Videobild einer statischen Fenstersicht im Werk in Erscheinung tritt, einen unheimlichen Raum der Stillness zu schaffen. Diesen erfährt der/die BetrachterIn als Reflexionsmedium seines/ihrer Ausschlusses aus dem fotografischen Blickgefüge sowie zugleich als phantasmatischen Raum der Begegnung mit dem Bild und dessen Zeitlichkeit. Eine solche Fotografie als Idee weist für Lowry sowohl über deren Verständnis als technisches, aber auch als theoretisches Objekt im Sinne von Rosalind Krauss hinaus. Denn sie offenbare nicht nur die Heterogenität der technischen Basis und ermögliche anderen Medien eine Selbstreflexion, sondern entwickle eine schwer fassbare, phantasmatische Präsenz, die mit der unheimlichen Verdoppelung durch die Fotografie und den Strukturen skopischen Begehrens zusammenhänge.

Den für dieses Kapitel zentralen Kategorien von Kinesis und Stasis verleiht zuletzt Lilian Haberer nochmals eine andere Wendung, indem sie auf Raymond Bellours Konzept des *l'entre images* zugreift. Auf diese Weise lässt sich die Figur des Übergangs zwischen Still- und Bewegtbildern von den grundlegenden, transhistorischen Konzepten der Bildsynthese und Bildkonstruktion her denken, die Bellour bis zu Brunelleschis mit einem Spiegel versehenen Perspektivtäfelchen zurückverfolgt, das derart bereits bewegte Wolkenformationen in die statische Architekturansicht einzublenden vermochte. In ihrem Beitrag geht Haberer den im Dazwischen der Bilder angelegten Potenzialen der Verräumlichung anhand von installativ-raumbezogenen Werken von David Claerbout und Ulla von Brandenburg nach. Diese Arbeiten untersucht sie unter dem aufschlussreichen Begriff der Projektionsarchitekturen, der auf die kinematographischen Installationen inhärente, in einem späteren Kapitel noch vertiefte Affinität zur raumbildenden Funktion des Gebauten hinweist. Gerade die in einer labyrinthischen Stoffinstallation angesiedelte Filmprojektion 8 von Ulla von Brandenburg vermag zu veranschaulichen, welche Übergänge sich zwischen der fließenden, innerfilmischen Bewegung entlang der Enfilade der als Schauplatz gewählten Schlossarchitektur, die immer wieder durch verschiedene Formen der Stillstellung wie etwa zu *Tableaux vivants*

85 Vgl. Anm. 83.

arrangierte ‚Akteure‘ unterbrochen wird, und der Raumerfahrung der BetrachterInnen in der Installation schaffen lassen. Insofern gelingt es Lilian Haberer auf zwei Ebenen, derjenigen der Räume wie der Bilder, einen weiteren, für Dispositiv und Display maßgeblichen Aspekt zu beleuchten, und zwar denjenigen vielfältiger Rahmungen. Schließlich sind die *Tableaux vivants* bei Brandenburg nicht nur als ein den technischen Analogmedien vorgeschaltetes Verfahren der stillstellenden Bildwerdung des Bewegten, sondern auch als eine schon in Goethes *Wahlverwandtschaften* vervollkommnete Kunst der Verschachtelung von Rahmen bedeutsam. Claerbouts Werke *Orchestra* und *Shadow Piece* können den Blick auf solche Phänomene zwischen Stillstand und Bewegung sehr gut ergänzen: Denn das Diapositiv eines Konzertpublikums samt Dirigenten durchläuft allein durch die Anpassung des Auges an den komplett verdunkelten Installationsraum eine ähnliche Animierung, wie sie der bereits bei Lowry angesprochenen, durch Bluebox-Technik partiell belebten Architektur fotografie des *Shadow Piece* innewohnt.

IV | Notationsformen des Filmischen

Die vielfältigen Notationsformen, die im Laufe der Geschichte der Kinematographie zum einen von einzelnen, oft avantgardistischen FilmemacherInnen eigens für ihre ganz unterschiedlichen Experimente mit dem Medium entwickelt wurden und sich zum anderen zu regelrechten Codes und kommerzialisierten Gebrauchsformaten verfestigten, sind gleich in mehrfacher Hinsicht für künstlerische und filminterne Metareflexionen des Kinematographischen relevant. Im Anschluss an die Überlegungen zu Still- und Bewegtbildern und deren medienimmanenter Verflechtung liegt auch in den Notationsweisen des Filmischen dessen essenziell intermediärer Charakter offen zutage: In der Tat wird die finale Bewegtheit der Bilder durch verschiedenste Symbolisierungen und Anordnungsmuster mitunter im Rückgriff auf statische Bilder erst einmal antizipiert. Neben neuartigen Zeichensystemen, die nach dem Vorbild musikalischer Partituren auf die Rhythmisierung von Montagen abzielen, spielen die Vorwegnahme durch Sprache und mit ihr das Medium Buch eine wesentliche Rolle. Von daher berühren sich die Notationskonzepte mitunter mit Theoriebildungen zum (vermeintlichen) Sprachcharakter von Film und einem struktural(istisch)en Interesse, die in bestimmten Phasen wie den 1960er-Jahren bei den Filmemachern und -theoretikern, beispielsweise Pier Paolo Pasolini, im experimentellen Film als auch in der entstehenden konzeptuellen Kunst Spuren hinterlassen haben. Filmnotationen können als Schlüssel zur inneren Ordnung des Filmischen gelten: Dabei ist zuerst einmal von funktionalen Ordnungssystemen zu sprechen, da Notationen vor allem als vorgängiges

Entwurfsinstrument sowie als nachgängiges Analysemedium dienen; zugleich ist ihnen aber auch eine starke ästhetische Dimension zu Eigen. Als gewissermaßen prä- und postkinematographische Dispositive erweitern sie den sonst auf die Projektionsapparatur und die Kinosituation zentrierten Begriff in die Pre- und Post-Production sowie in die diversen, keineswegs sekundären Paratexte und -bilder des Films hinein. Und der Displaycharakter verschiebt sich von der primären Fokussierung auf die Ausstellungspräsentation auf besonders mit dem Buch(-Layout) verbundene Anordnungen und deren spezifische Zeitlichkeiten, Simultaneitäten und Sequenzialitäten.

Alexander Streitberger wendet sich im ersten Beitrag mit Victor Burgin einem Künstler zu, der schon in den 1960er- und 1970er-Jahren wesentlich an strukturalistisch informierten Text-Bild-Arbeiten mitgewirkt hat und seine künstlerische Praxis gleichzeitig mit theoretischen Beiträgen zu medialen Fragen verbindet. In diesem Fall gilt Streitbergers Interesse der jüngeren Videoarbeit *Venise* (1993), zu der Burgin vier Jahre später ein gleichnamiges Buch konzipiert hat. Deren Zusammenspiel wird als paradigmatisch für die Affinität zwischen Künstlerbuch und künstlerischem Video als Medium der Passagen nochmals mit Raymond Bellour analysiert. Gerade in dem älteren, vermeintlich antiquierten Format des Buchs erkennt Streitberger aufgrund der Verbindung von räumlicher Simultaneität und zeitlichem Nacheinander ein im Vergleich zum Video sogar noch adäquateres Medium. Es kann in besonderer Weise dem von Burgin auch theoretisch beschriebenen, globalisierten „Environment der medialen Bilder“ entsprechen, in dem sich heutzutage permanent physische Orte und Objekte traumartig mit virtuellen Räumen und Bildern vermischen. Die Video- und Bucharbeit *Venise* vermag dies zu demonstrieren, insofern Burgin darin die Hybridisierung von Orten und kulturellen Identitäten anhand eines doppelten Städteporträts von Marseille und San Francisco im Rekurs auf Alfred Hitchcocks Kinofilm *VERTIGO* und dessen Romanvorlage *D'entre les morts* von Pierre Boileau und Thomas Narcejac entfaltet, die dort ihren jeweiligen Schauplatz haben und ihrerseits ein Verwirrspiel von Identitäten in Szene setzen. So verschwimmt sich nicht nur das Buch im Sinne einer psychotopographischen Verräumlichung mit dem Phänomen der Stadt als „räumlichem Bild“. Darüber hinaus inkorporiert *Venise* als Buch auch Standbilder aus den Filmen, paart sie mit fotografischen Reenactments und transformiert strukturell die Timeline des dazugehörigen Videos zu seiner individuellen Notationsweise.

An einem zweiten Beispiel, diesmal aus dem Kernbereich der (post-)konzeptuellen Kunst der 1970er-Jahre, vermag Annette Urban demgegenüber zu zeigen, dass auch stark standardisierte, eher als Gebrauchstexte denn als eigenständige Werkformen geltende Notationen des Filmischen wie Skript, Szenario oder die

bebilderte Form des Storyboards künstlerisch adaptiert wurden. Das Interesse hieran nährt sich aus der erwähnten generellen Tendenz dieser Zeit, Strukturlogiken und innere Ordnungen als generische Prinzipien zu ergründen, sowie aus der Annäherung bildender KünstlerInnen an die gemeinhin hochprofessionalisierte, industriell korrumpierte Filmproduktion, die es dilettierend-ironisch als Handwerk wie aus dem Lehrbuch zu erlernen gilt. Ein Hauptgrund aber liegt sicher in der konzeptkünstlerischen Privilegierung von Ideen, Anleitungen und Entwürfen anstelle ausgeführter Werke, was den Fokus auf präkinematographischen Dispositive wie Skript, Szenario und Storyboard nahelegt. Paradigmatisch hierfür lassen sich Arbeiten von John Baldessari betrachten, der eine ganze Reihe von Werken in expliziter Auseinandersetzung mit den genannten Formaten geschaffen hat. Urban deutet diese Werke als Teil der quasi-bürokratischen Ästhetik jener Jahre und flankiert sie mit einem kurzen Blick in die Geschichte des Screenwriting als keineswegs stabile und nicht allein literarische Gattung – schließlich hat Jean-Luc Godard die Genese des Drehbuchs pointiert von der Buchhaltung abgeleitet. Dabei lässt sich für die Adaption von Skript und Storyboard eine zweiseitige Dynamik herausarbeiten: Zum einen führt die Mimikry des Formats unter anderem im Rückgriff auf vorhandene Drehbücher und schon gedrehte Filme zum paradoxen Status eines Storyboards vor und zugleich nach dem Film sowie zur Verselbständigung des vermeintlichen Entwurfs losgelöst von jeder Realisierung. Zum anderen bleibt aber der Charakter einer Handlungsanweisung wirksam, so dass kompilierte Drehbuchzitate in einem Nachdreh performativ wiederauferstehen. Dies zeigen exemplarisch zwei zentrale Arbeiten von Baldessari, die Foto-Text-Arbeit *Movie Storyboard: Norma's Story* und sein Film *Script*. Beide Werke vereint der Rekurs auf Billy Wilders Hollywood-Drama *SUNSET BOULEVARD*, das seinerseits als drehbuchreflexiver Film gelten kann, so dass sich ein dichtes Geflecht von intertextuellen, Fiktion und Leben verwebenden Bezügen herausstellen lässt.

Der letzte Beitrag in diesem Kapitel weist jenseits des engeren Bereichs der bildenden Kunst eine produktive Schnittmenge zu Victor Burgins eingangs besprochenem Video und Buch auf. Denn Toni Hildebrandt widmet sich darin einem weiteren Stadtfilm und damit einem eher untypischen, dokumentarischen Beispiel aus dem Spätwerk von Pier Paolo Pasolini. Seinen in zwei Fassungen vorliegenden Film *LE MURA DI SANAA* (1971/1974) richtete der Regisseur in der Titelsequenz ausdrücklich als einen Appell zur Bewahrung der mittelalterlichen Anlage der jemenitischen Stadt an die UNESCO. Hildebrandt liest dieses Werk im Kontext der filmischen Möglichkeiten zur Repräsentation der Anderen, die aufgrund ihrer postkolonial andauernden geopolitischen Unterdrückung von der Selbstrepräsentation ebenso ausgeschlossen sind wie sich ihre anonymen, in der Volkskultur wur-

zelnde Architektur bis dato der Anerkennung als Weltkulturerbe entzog. Hierin erkennt Hildebrandt das Potenzial zur politischen Intervention mit Mitteln einer Profanierung im Sinne Giorgio Agambens. Er kommt aber auch auf den ‚latenten Orientalismus‘ von Pasolini zu sprechen, der sich unter anderem in der Spiegelung des Eigenen im Fremden in der zweiten Fassung mit ihrer fortschritt-kritischen Parallelisierung zur Modernisierung italienischer Städte manifestiert. Problematisch erscheint dabei dieses komparatistische Dispositiv, das letztlich die repatriierende ‚Kritik einer Phantasmagorie der eigenen Herkunft‘ privilegiert und das Pasolini in einem begleitenden Text, einer hegemonialen Sicht verhaftet, bis hin zu einem Vergleich der Ausbeutung des Jemen mit dem westlichen Gewaltdispositiv schlechthin, demjenigen des Lagers, treibt. Nichtsdestotrotz spricht Hildebrandt dem Film nicht die Kraft zur kritischen Intervention ab, die nur vor dem Hintergrund eines analytischen Pessimismus und eines Ortes der Negativität möglich sei, und stellt damit einen wesentlichen Aspekt des foucault’schen Dispositivkonzepts in den Vordergrund. Im Hinblick auf filmische Notationsformen erscheint es bedeutsam, dass Pasolini mit ihrer Hilfe gleichsam das Dokumentarische remodelliert, indem er als neue Formen dieses Genres die so genannten ‚Appunti‘ (Notizen oder Anmerkungen) und ‚Sopralluoghi‘ (Orts erkundungen) etabliert und ihm generell den Status eines ‚Notizenfilms‘ verleiht.

V | Architektur und Screen

Die komparatistische Gegenüberstellung von Dispositiven, wie sie zuvor in *Notationsformen des Filmischen* für die Stadt bei Pasolini bedeutsam wurde, kann ebenfalls für die konstruktiven und filmischen Anordnungen in musealen Räumen in Anspruch genommen werden. Denn beide Konfigurationen, die architektonische wie die mediale, treten in musealen und kinematographischen Kontexten rahmend in Erscheinung. Zum einen beschreiben sie Film- und Bewegtbildinstallationen als umgebende Architekturen, seien es die institutionellen oder die von KünstlerInnen als Rahmungen eingebauten Konstruktionen. Zum anderen sind es diejenigen gebauten, ikonischen und zunehmend skulptural ausgeprägten Architekturen selbst, die als *signature buildings* eine zunehmende Funktionsverlagerung der Museen seit den ausgehenden 1990er-Jahren erfahren haben: Von ihren Kernaufgaben der Bewahrung, Aufarbeitung und Präsentation historischer und zeitgenössischer Sammlungen haben sie sich zu unternehmerisch geführten Kultureinrichtungen verändert, bei denen die museale Erfahrung nur ein Teil eines umfassenden Konsum-, Unterhaltungs- und Vermittlungsangebots ist.

Wie Catherine Elves betont, wurde mit einer Etablierung der Installation als künstlerischer Ausdrucksform auch die Architektur als Teil des Werks maßgeblich. Sie sieht durch die Bewegtbilder im Museum sowohl eine Wiederholung als auch eine Auflösung der konstruktiven Strukturen des Ausstellungsraums gegeben.⁸⁶ Sowohl die filmischen Screenkonstruktionen, die Displays der Ausstellungsarchitekturen als auch die für Bewegtbildprojektionen eingebauten Raumdispositive begünstigen Raumschachtelungen, die Spiegelungsverhältnisse wie diejenige einer *mise en abyme* sowie Konvergenzen zwischen projektiven Leinwandarchitekturen und gebauten Raumstrukturen entstehen lassen. Über die Verbindung von architektonischen Elementen und Screenarchitekturen entsteht ein Wechselverhältnis von Blick und Projektion, bei dem die Apparaturen und Medien, wie Ursula Frohne konstatiert, als ‚kulturelle Dispositive‘ in Erscheinung treten.⁸⁷ Zudem beschreibt Giualiana Bruno Parallelen im Rhythmus urbanen und imaginativen Mappings, die sie in Ausstellungen mit Bewegtbildern als ‚Architextures‘ ebenso überlagert sieht wie die gebaute Wand und den filmischen Screen. Diese ‚bewegten Topographien‘ zwischen physischem Ort und Vorstellungsräum gilt es in kinematographischen Settings als hybride Displays zu durchqueren, zu reformulieren und haptisch zu erfahren.⁸⁸

(Archi-)Texturen und Raster, die Oberflächen überziehen, sind ebenfalls Gegenstand der Untersuchung visueller Interfaces, die Henry Keazor für die künstlerisch-medialen Interventionen an Außenfassaden und in Innenräumen mit Blick auf architektonische Displays anhand von Jean Nouvels 2010 eröffnetem Hotelbau Sofitel Vienna Stephansdom und durch Kontextualisierung der anderen Bauten des Architekten beleuchtet. Dabei vergegenwärtigt er die zunächst paradox anmutende Charakterisierung „Fenster statt Bilder“⁸⁹ durch die Architekturzeitschrift *BauNetz*, bei der die Architektur als ästhetische Einfassung von großformatigen, vielfarbigen Bildern außen und unterschiedlichen Transparenzstadien der Fenster innen erscheint, aber auch die Rasterung und Rahmung aus den Hotelzimmern analog zum Screen oder Medienbild fungieren. Der Autor verdeutlicht, dass sich über All-Over-Strukturen zwischen verwendeten Medien und der Architektur nicht nur Raumgrenzen auflösen. Vielmehr rekonstruiert er, dass Jean Nouvel

86 Vgl. Catherine Elves, *Installation and the Moving Image*, London/New York 2015, S. 12 f.

87 Vgl. Ursula Frohne, „video cult/ures“, in: dies. (Hg.), *video cult/ures. Multimediale Installationen der 90er Jahre*, Ausst.-Kat. ZKM | Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, Köln 1999, S. 8–24, hier S. 10.

88 Bruno (2007), Anm. 74, S. 6 f., 27.

89 http://www.baunetz.de/meldungen/Meldungen-Hotel_von_Jean_Nouvel_in_Wien_eroeffnet_1467231.html (letzte Sichtung 26.07.2007). Zitiert nach Henry Keazors Beitrag in diesem Band, Anm. 1, S. 431–448, hier S. 431.

bereits in den 1980er-Jahren die Rasterästhetik als Struktur kommunikativer Medien (im Druck, für Zeitschrift, Foto, Videobild) qualifiziert hatte und diese als zugrundeliegende Struktur von Interfaces betrachtete. Wie sich diese Schnittstellen zwischen Architektur und NutzerInnen genauer beschreiben lassen, analysiert Keazor anhand einer beleuchteten Fassademalerei über vier Stockwerke von Pipilotti Rist *Freiheit in uns und über uns* (2010) und der Zimmergestaltungen, in denen die visuellen Raumverschleifungen verschiedener Sound-, Video- und installativen Eingriffe in den Raum ebenfalls durch Transkriptionen entstehen: entstehen: so wie die textliche Übersetzung von Videostills auf Oberflächen oder wie Filmstills, die Künstler Alan Bony und Henri Labiole von *Sonic-Fiction-Synaesthetic Videos from Austria* (2004) durch das grafische Team bei Nouvel per Zufallsprinzip für die Hotelräume anfertigen ließen. Dass es sich anhand der durch künstlerische Projekte gestalteten Architektur um eine Überlagerung von Displays und Dispositiven handelt, liegt nahe. Hierbei gibt die Architektur nicht nur zu sehen und wird ein solches Dispositiv, wie Keazor andeutet, sondern sie erzeugt – mit Jean Nouvels eigenen Begriffen gesprochen – *Itération*, *Altération* und *Révélation*, die sich auf Funktionen beim Entwerfen von Architektur beziehen und entweder eine *Intégration* oder *Différenciation* zufolge haben. Für den Hotelbau gelten, wie der Autor resümiert, mehrere Parameter: Wiederholung, Differenzierung und Enthüllung.

Beispielhafte Architekturen, die filmische, künstlerische und installative Aspekte nicht nur als ästhetische, sondern als strukturelle Elemente einsetzen, kennzeichnen das Œuvre des Architektenduos *Diller Scofidio + Renfro*, dem Edward Dimendberg eine erste grundlegende Monografie gewidmet hat. Elizabeth Diller und Richard Scofidio, die sich an der in den 1980er-Jahren für das Architekturstudium wegweisenden Cooper Union New York kennenlernten, empfingen Impulse von John Heijduk, der als Dekan der Hochschule mehr mit Konzepten als mit Entwürfen für konkrete Bauten arbeitete und einen engen Filmbezug hatte. Dimendberg nimmt eine Mikroanalyse der für Diller + Scofidio später wirksamen Einflüsse vor, unter anderem konzeptuelle, minimalistische und auf Materialerfahrung ausgerichtete Installationen von Elizabeth Diller, wie *Chair. Loosely Termed* (1976) oder die Wandarbeit *Mirror Piece with Backing Rubbed Off Half* (ca. 1979). Wie zuvor bei Henry Keazors Beitrag, in dem die Fenster in Nouvels Architektur als Displays oder Dispositive des Sehens rahmende Funktion einnahmen, entstand für das bei der XVII. Triennale in Mailand 1986 installierte so genannte „Spiegelstück“ *Three Windows* des Architektenteams ebenfalls als Apparatur des Sehens ein programmatischer Text mit Definitionen des Fensters, das wechselnd als Grenze, Apparat, als „Schnitt durch Licht“, als „Berührungs-

moment von Fluchtpunkt und Blickpunkt‘ bezeichnet wurde. Wie Dimendberg darlegt, wurden vom Architektenduo zwei weitere gleichermaßen experimentelle wie avancierte Projekte realisiert, die ihre Vorstellung des Verhältnisses von Film/Video, Architektur und Betrachtung einmal in ein installatives Projekt im MoMA New York, zum anderen in eine Fassadenarbeit überführt haben. *Para-Site* (1989) setzt sich mit der Institution Museum und den Publika auseinander, indem drei Kameras die BesucherInnen in einer Eingangssituation mit Rolltreppe filmen und live im Closed-Circuit in ein Projektionsdispositiv übertragen. Das seit 1996 über 14 Jahre betriebene, größte mediale Projekt Diller + Scofidios, *Facsimile*, hingegen ging erfolgreich aus einem Wettbewerb für das Moscone Kongresszentrum an einer befahrenen Kreuzung in San Francisco hervor. Der Entwurf sah einen bislang vorbildlosen mobilen Screen vor, der an der gesamten Fassade entlangfahren und währenddessen auf seinem Display ein Komposit aus Livebildern aus dem Inneren des Gebäudes und vorproduzierten Stadtansichten ausstrahlen konnte, wie Diller + Scofidio dies 2002 anhand eines Storyboards vorstellten. Aufgrund einer Beschädigung des Fahrgestells wurde der mobile Screen, kaum installiert, sehr zum Bedauern der Befürworter des Projekts bis heute nicht mehr in Betrieb genommen.

Verschiedene Allianzen von mobilen Livebildern, Architektur und Öffentlichkeit, wie Dimendberg sie herausgearbeitet hat, bilden ebenfalls einen Fokus des letzten Beitrags der Sektion, jedoch in Gewichtung von Figurationen der Gemeinschaftlichkeit, wie sie sich in Räumen mit Projektionsarchitekturen formieren und am Beispiel der Videoinstallationen von Aernout Mik zeigen. Ausgehend von frühen, so genannten ‚Live-Installationen‘, die eine Doppelung inszenierter Szenen mit PerformerInnen und gleichzeitiger Projektion herbeiführten, zieht Lilian Haberer eine Schauspielproduktion von Katie Mitchell heran, die ebenfalls eine Doppelung zwischen einer Theaterszene und der gleichzeitigen Entstehung von deren filmischen (Re-)Produktion enthält. Mit Rancières emanzipierter Betrachterfigur und Jean-Luc Nancys Konzept des ‚Mit-Seins‘⁹⁰ werden eine Reihe von Videoinstallationen Miks analysiert, wobei in *Reversal Room* (2001) und *Organic Escalator* (1999/2000) zumeist Raum- wie Gemeinschaftssituationen eine Rolle spielen. Letztere rahmt mit einer sich währenddessen unmerklich bewegenden Architektur als Guckkastenbühne die Projektion, die dekonstruiert und als modellhaft angeordnete Raumdispositive mit Screens zu neuen musealen Öffentlichkeiten konfiguriert werden. Ein zentrales Element in der Analyse ist die osmotische Raumauffassung in den erlebnisorientierten Projektionsarchitekturen des niederländischen Künstlers, die – über den Organismusbegriff bei Siegfried Giedion

90 Vgl. Jean-Luc Nancy, *Die entwerkte Gemeinschaft*, Stuttgart 1988, S. 36.

– bis in die frühen Schriften des Architekten Siegfried Ebeling zum *Raum als Membran* (1926) und Durchgangsmedium zurückgehen. Den osmotischen Ansatz bei Mik untersucht die Autorin an der gleichnamigen, im Eingangsbereich des MoMA New York situierten Installation *Osmosis and Excess*, die sich einer Grenzregion zwischen Mexiko und den USA widmet und durch die Zirkulation im Foyer eine ‚Diffusion verschiedener Raumsysteme‘ herbeiführt. Die Frage nach Handlungsmacht oder agency der sich in Architekturen formierenden AkteurInnen sowie des Einflusses von Informations- und Kommunikationsmedien auf unsere mentale Disposition mit ‚imaginativen Dispositiven‘⁹¹ wird für einen erweiterten Architekturbegriff in Miks Arbeiten sinnfällig. Haberer führt dafür Giorgio Agambens Terminus des ‚Gegendispositiv‘ ein, der als Profanierung der Dispositive in Erscheinung tritt und für die Subjekte ein von Dispositivstrukturen unabhängiges Agieren ermöglicht. Welche Rolle diesen Gegendispositiven bei den ‚ritualisierten Handlungen‘ zukommt, wird abschließend anhand der Ausstellung *Aernout Mik. Communitas* im Folkwang Museum Essen (2011) und dreier Protestformen thematisierender Projektionsräume erörtert.

Display | Rahmungen

Die verschiedenen Konfigurationen von rahmender Architektur und ihrer Verbindung zu medialen Displays, wie sie im Themenfeld *Architektur und Screen* zur Sprache kamen, haben sowohl Entgrenzungen, Verschleifungen als auch Ränder und Rahmenbildungen herbeigeführt. Für die sich nun anschließende Sektion steht ebenfalls ein Beziehungsverhältnis im Fokus, dasjenige zwischen medialen Displays und ihren Rahmenbedingungen. Diese sind sowohl technischer Natur als auch mit Erving Goffmans und Georg Simmels Rahmenbegriffen als ästhetische und soziokulturelle Kategorie zu verstehen, werden somit als Handlungszusammenhänge und Deutungsmuster vergegenwärtigt. Rahmen sind Inhalt und Struktur gleichermaßen, gebaut oder auch als ‚mediales Dispositiv‘ und als ‚mediale Infrastruktur‘ vergegenwärtigt, durch die sowohl Blicke als auch Wertungen ausgehandelt werden. So vermitteln sie Oberfläche und Tiefe, ‚spannen ein Interface auf‘.⁹² In systemtheoretischer Lesart bedeutet der Rahmen nichts Differen-

91 Vgl. den Begriff der *Noopolitik*, wie ihn Maurizio Lazzarato 2005 geprägt hat und er in dem von Deborah Hauptmann und Warren Neidich bei NAI Publishers 2010 herausgegebenen Sammelband zu *Cognitive Architecture* verhandelt wurde. Siehe im Beitrag von Lilian Haberer, S. 429, Anm. 35.

92 Vgl. Erving Goffman, *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*, Frankfurt am Main 1997; Georg Simmel, „der Bildrahmen, ein ästhetischer Versuch, in: ders., *Zur Philosophie der Kunst*, 1922, S. 46–54 sowie Lemma Katie Pickett,

tes, sondern markiert das Werk zeitlich und räumlich, indem er gleichzeitig sein Modus *und* Teil des Werks ist.⁹³ Das Phänomen der Staffelung und Schachtelung architektonischer, formaler, filmischer und institutioneller Rahmungen und ihrer Ästhetik ist für das zugrunde liegende Forschungsprojekt bedeutsam. Es wird im Folgenden im Zusammenhang mit Screens, medialen Displays und Interfaces in den Blick genommen und daraufhin befragt, welche Funktionen ihnen in Bereichen des Filmischen, aber auch als Realitätsdipositiv zukommen. Hierbei ist die 2007 von Tristan Thielmann konstatierte, veränderte Rolle des Subjekts vor den Screens ebenso von Interesse wie die Frage, wie diese sich durch Größen und Formen der Displays verändern und inwiefern die mobilen Screens neben anderen Medientheorien auch andere Subjektivitätsformen hervorrufen.⁹⁴

In seinem die Sektion einleitenden Beitrag, zur Geschichte und ‚Medienpraxistheorie‘ von Displays plädiert Tristan Thielmann für eine Trennung von Bild und Bildträger, um die gemäß seiner Beobachtung grundlos in der Bild- und Kunstwissenschaft aufgeladene und verklärte Sicht auf Bilder mit der behaupteten Phänomenologie einer digitalen Transformation zu relativieren. Über die Untersuchung kultureller Praktiken und Nutzungen der Displays sieht er eine Möglichkeit, diesen Umgang mit Bildern wieder von ihrem Überschuss zu befreien und eine neue Grundlage der Betrachtung zu erzeugen. So stellt er über eine umfassende Mediengeschichte des Displays verschiedene Handhabungen und Charakteristika vor, die zunehmend von heterogenen Formen digitaler Displays geprägt sind. Diese bieten in Materialität und Ausstattung der Tastaturen und Oberflächen verschiedenartige User-Interface-Möglichkeiten und lassen über die rundum haptisch-taktilen und diaphanen Geräte, die gleichermaßen eine virtuelle und transluzente Durchsicht auf dahinterliegende Realität offenlegen, eine dispositive Struktur der Displaymedien erkennen. Mit dem ‚material turn‘ und veränderten, medialen Praktiken geht die Möglichkeit einher, filmische Projektionen zu suggerieren, eine dispositivische Struktur außerhalb des Displays zu simulieren oder bei Smartphones über eine ergonomisch und organisch leicht gewölbte Form andere Eigenschaften neben der Mobilität zu betonen, wie Formbarkeit und Transluzenz des Materials. Thielmann zeigt mit Alexander Galloway auf, dass Displays nicht nur Oberflächen, sondern auch als Schwellen, Türen, Fenster konzipiert

„Frame“ (2003), in: *The University of Chicago, Theories of Media, Keywords Glossary*, <http://csmt.uchicago.edu/glossary2004/frame.htm> (letzte Sichtung 27.07.2017) und Skrandies (2010), Anm. 38, S. 243 f., 254.

93 Gerhard Plumpe erläutert Niklas’ Luhmanns Differenzkonzept in „Rahmen – Vermittlung zwischen Werk und Welt?“, in: *Kritische Berichte*, 4/ 36 (2008), S. 86–90, hier S. 88 f.

94 Thielmann (2007), Anm. 34, S. 26 f.

sind, und er benennt ein interaktives Computergrafiksystem, das dieses Mensch-Maschine-Interface als gleichwertig beschreibt. Das Display begreift der Autor als ein Medium, das sich aufgrund der variabel handhabbaren Form und Anpassungsfähigkeit wie auch in der Handhabung gegen das Kinodispositiv richtet.

Der Beitrag Lutz Koepnicks hingegen richtet sein Augenmerk auf eben diese anfangs konstatierten, anderen Formen der Wahrnehmung, die das Subjekt affizieren, indem er mit einem close reading von Werner Herzogs Essayfilm in 3D, *DIE HÖHLE DER VERGESSENEN TRÄUME* (F/CA/USA/GB/D 2010), ein anderes Narrativ der Geschichte von 3D-Darstellungen vorstellt. Dergestalt legt er die Möglichkeiten dieses Mediums dar, mittels Surround Sound und einer Verschiebung der so genannten kinematographischen vierten Wand eine andere Form der Publikumsteilhabe zu erzeugen. Darin sieht der Autor Konsequenzen für das filmische Display/Dispositiv als ein „transparentes Interface“⁹⁵ und eine taktile Kontaktzone, in der eine Interaktion zwischen Apparatur und UserIn entsteht. Filmisches Sujet und Rahmen der *Mise-en-Scène* ist die Höhle von Chauvet-Pont d'Arc in Südfrankreich mit ihren ca. 36.000 Jahre alten Wandzeichnungen mit Tierdarstellungen.⁹⁶ Koepnick bezeichnet die Trägermedien dieser Parietalkunst – die Wände – als Membranen, die die Zeichnungen verlebendigt haben ebenso wie die filmische Darstellung in 3D, die auch Formen erhöhter Aufmerksamkeit generiert. Der Film wird ‚Zeitkapsel‘ und Dokument, wie der Regisseur Herzog zu Beginn seines Essays resümiert, da er die mittlerweile nur noch für wissenschaftliche Untersuchungen zugängliche Höhle sichtbar und erfahrbar werden lässt. Um die Schattenbilder in der Höhle, das Licht und die Bewegung zu vergegenwärtigen, ein Topos früher Kinematographie, der hier aufscheint, arbeitet der Regisseur mit found footage aus dem Filmmusical *Swing Time* (USA 1936, R. George Stevens). Koepnick zieht naheliegende und wichtige Verbindungen zu Platons Höhlengleichnis und Baudrys Übertragung desselben in die Apparatus-Theorie, die Herzog am Beispiel der prähistorischen Höhle als Vorläufer des kinematographischen Dispositivs betrachtet. Im Unterschied zu der Kinotheorie der 1970er-Jahre sieht Koepnick in Herzogs Unternehmung das Kino ähnlich wie die Höhlenwände als ‚Membranen‘ dieser taktilen und somatischen Interaktion.

Ein anderer Raum des Kinos ist der Backstage-Bereich, wie ihn Stefanie Diekmann am Beispiel des Filmklassikers *ALL ABOUT EVE* (USA 1950, R: Joseph L. Mankiewicz) entfaltet. Dieser als geschlossen erscheinende filmische Ort wird

95 Vgl. Koepnick in diesem Band, S. 501. Vgl. zur Rahmung von Aufmerksamkeitsformen Lutz Koepnick, *Framing Attention: Windows on Modern German Culture*, Baltimore 2007, S. 3, 6.

96 Vgl. <http://archeologie.culture.fr/chauvet/fr/sites-archeologiques> (letzte Sichtung 26.07.2017).

durch die Inszenierung einerseits von (sozialem wie narratologischem) Ein- und Ausschluss, andererseits über filmische Rahmungen wie Schwellen, Stufen, Türen in Szene gesetzt. Diese Thematisierung der räumlichen Übergänge und Passagen wird allegorisch, wie Diekmann konstatiert, ebenso wie der Plot um die zunächst ausgeschlossene Betrachterin Eve Herrington. Die Protagonistin dringt durch eine Erlaubnis in die Backstagezone wie auch in die Garderobe und damit in das Zentrum des Geschehens ein. Mittels filmtheoretischer Beispiele von Erwin Panofsky bis Boris Eichenbaum widmet sich die Autorin dem im Film lange Zeit kultivierten Topos des außergewöhnlichen Einblicks hinter die Kulissen, der im Theater selbst nicht üblich war und mit dem das Kino die ältere Kunst zu überwinden suchte. Dagegen argumentiert Diekmann, dass über die kinematographische Inszenierung des Backstagebereichs als Teil einer Organisationsstruktur des Theaters in Erinnerung gerufen wird und bleibt bei dem Vergleich der Institutionen Theater und Kino. In diesem Zusammenhang formuliert die Autorin ihre Kritik an überkommenen filmischen Repräsentationsweisen (etwa ein klassisches Theatermodell zu filmen), andererseits sieht sie vor allem die dynamischen Blick- und Raumkonstellationen als verbindende Elemente, die das Kino inszeniert und die ebenfalls im Theater über die ZuschauerInnen aktiviert werden. Die filmisch gezeigten, theatralen Rahmungen dienen einer Gegenüberstellung der Institutionen und einer Reflexion eines kulturellen im anderen Medium.

Der letzte Beitrag im Kapitel *Display | Rahmungen* schließt an Tristan Thielmanns Untersuchung an, indem er sich mit technischen Displays und militärischen Dispositiven befasst. Allerdings handelt es sich hier nicht um ursächlich zur Bildproduktion eingesetzte Dispositive, sondern um so genannte Human-Machine Interfaces, die im Irakkrieg Bilder erzeugten und somit Teil von Kriegshandlungen waren, wie Gerrit Walczak in seinem Beitrag zur technischen Videografie des Krieges aus der Luft detailreich und in kritischer Gegenposition zu bild- und medienwissenschaftlichen Theorien darlegt. Dabei ist ein Aspekt sinnfällig, der auch für Thielmanns Argumentation maßgeblich wurde: dass praxistheoretische Untersuchungen der Displaynutzungen und der dadurch entstehenden Bilder andere Betrachtungsweisen erfordern, als in einigen Medien- und Bildtheorien erörtert, zumal es hier nicht um Kunstkontexte, sondern um *Gun tape footage* geht, das im ‚ersten‘ Irakkrieg zu Beginn der 1990er-Jahre auch für die journalistische Berichterstattung eingesetzt wurde. Anlass für diese Untersuchung eines Realitätsbezugs der durch das Multifunktionsdisplay eines AH-64D Apache Kampfhubschraubers entstandenen Bilder ist für Walczak das 2010 auf WikiLeaks veröffentlichte so genannte *Collateral Murder*-Video, das die Plattform selbst journalistisch bearbeitete und dennoch große Aufmerksamkeit

erhielt, da es die Tötung zweier Mitarbeiter der Nachrichtenagentur Reuters 2007 als Individuen erkennbar werden ließ, was sämtliche Annahmen über ‚entindividualisierte Gewalt‘ in Kriegshandlungen zunichtemachte. Die über Displays gut sichtbaren, beweglichen Ziele und die aktive Steuerung derselben dient dem Autor zu einem kritischen Resümee des individuellen Anteils einer Verantwortung der Piloten. Er verbindet diese Expertise mit einer Auseinandersetzung mit Vilém Flussers Technobildern und Harun Farockis Begriff der „operativen Bilder“, die der Künstler im Zyklus *Auge/Maschine I-III* aufgrund von aufgezeichnetem Material, Überwachungsaufnahmen und Footage von „Point of View-Shots aus Bomben“⁹⁷ hinterfragt hat. In dieser Diskussion wäre eine Auseinandersetzung mit den Projekten und Methoden von Forensic Architecture weiterführend, da die AkteurInnen an einer Aufklärung der durch Kampfhandlungen getöteten Zivilisten mit architektonischen, medialen und forensischen Mitteln mitwirken und diese in die Öffentlichkeit tragen.⁹⁸ Walczaks Kritik an der Identifizierung der operativen Bilder richtet sich gegen Diskurse, die den Zielvorgang primär der elektronisch-technischen Erzeugung zuschreiben, da in Kriegshandlungen für die Steuerung der Technologien nach wie vor Menschen verantwortlich sind. Doch bleiben in dieser zugespitzten Argumentation die medienhistorischen Rekonstruktionen und theoretischen Reflexionen, die für Farockis Auseinandersetzung mit der Entwicklung dieser Bilder und den sie begleitenden technischen Operationen grundlegend sind, unberührt.

Ästhetische Ordnungen

Die in diesem Rahmen diskutierten filmischen, Kino- und Ausstellungsdispositive, ihre Blickanordnungen wie auch ihren technischen, ästhetischen und konstruktiven Displays gehen über die direkten Kontexte und Fachdiskurse hinaus und lassen in der Wechselwirkung neue ästhetische Ordnungen entstehen, welche die kinematographische Installation, aber auch die fotografische und künstlerische Aneignung des Films in inszenierter Fotografie in eine erweiterte transmediale

97 Daniel Eschkötter/Volker Pantenburg, „Was Farocki lehrt“, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, Web-Extras, 8. 09 2014, letztes Update am 20. 02 2015, <http://www.zfmedienswissenschaft.de/online/web-extra/was-farocki-lehrt> (letzte Sichtung 27.07.2017). Vgl. auch Volker Pantenburg, „Auge/Maschine I–III“, in: Yilmaz Dziewior (Hg.), *Harun Farocki. Weiche Montagen*, Ausst.-Kat. Kunsthaus Bregenz, Köln 2011, S. 52–61.

98 Vgl. Der Begründer des von der EU geförderten Projekts, Eyal Weizman, bezeichnete Harun Farockis 16 mm-Film *Bilder der Welt und Inschriften des Krieges* von 1989 als Ausgangspunkt für Forensic Architecture. Vgl. Eyal Weizman, *Forensic Architecture. Violence at the Threshold of detectability*, New York 2017, S. 18.

und (trans-)kulturelle Perspektive stellen. Die (kritische) Befragung des kinematographischen Dispositivs und dessen Wechselwirkungen mit den technischen und medialen Displays richtet sich schließlich auch auf eine soziokulturelle Verhältnisbestimmung des Zusammenspiels einer filmischen Ästhetik mit der Plastizität der Installation. Ein ‚neuer Realismus‘ der filmischen Diegese im Feld der Kunst konvergiert mit einer synästhetischen Aufwertung der Materialität der Medien an der Schwelle des historischen Übergangs von der analogen zur digitalen Bildkultur in den 1990er-Jahren. Sowohl die künstlerische Hinwendung zum Zeigen der taktilen Technik filmischer Bilderzeugung im Kunstraum als auch die Betonung der gegenseitig sich reflektierenden Zeit-Raum-Durchkreuzungen in installativen Anordnungen deuten auf eine historiographische Gewichtung der kulturellen Erfahrung des Kinos und des Potenzials seiner Wahrnehmungsdisposition in der zeitgenössischen Kunst. In Erprobung unterschiedlicher Aneignungen des kinematographischen Dispositivs entstehen Kollisionen etablierter ästhetischer Ordnungen, die das Verhältnis zwischen Gegenwart und Vergangenheit, zwischen historischen Avantgardebewegungen und der Aktualität des Modernismus auf neue Weise strukturieren. Der Einsatz improvisierter und provisorischer Displays in öffentlichen Aufführungssituationen mobilisiert zudem die Wahrnehmung und schafft insbesondere in Prozessen gesellschaftlicher Umbrüche emanzipatorische Räume, die politisch werden, indem sie Praxen der „Selbsttechnik“ mit kontingenten Formationen von „Vergemeinschaftung [...] verschalten“.⁹⁹ Diese Übergangsmomente werden in post-kinematographischen Räumen nicht zuletzt durch die filmtechnischen und narratologischen Möglichkeiten der Montage, des Framing und Editing evoziert. So lassen sich die ästhetischen Ordnungen einerseits mit Rancières Theorie als Entgrenzungsphänomene der „ästhetischen Regime“ fassen, die mit spezifischen Erfahrungsmodalitäten „übereinstimmt oder mit ihnen bricht“¹⁰⁰ und mit den technisch-konstruktiven wie medialen Rahmungen und Verschränkungen von Displays und Dispositiven ursächlich verbinden.

Dies zeigt sich in den anschließenden Beiträgen der Sektion, die sowohl an das Ausstellungs- wie auch Kinodispositiv anschließen. So widmet sich Johan Frederik Hartle den so genannten Marxismus-Arbeiten des britischen Künstlers Phil Collins, die er anhand einer Analyse von Collins' Einzelausstellung mit gleichnamigen Videoarbeiten *marxism today* im British Film Institute London 2011 und

99 Petra Löffler, *Verteilte Aufmerksamkeit. Eine Mediengeschichte der Zerstreung*, Zürich, Berlin 2014, S. 332.

100 Jacques Rancière, *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, Berlin 2006, S. 77.

use!value!exchange! (2010) als „Reenactment einer Unterrichtssituation“¹⁰¹ in einer dichten Beschreibung analysiert. Ausgehend vom foucault'schen Dispositivbegriff, den er in vierfacher Hinsicht als historische Kategorie und Effekt von Kämpfen, als Produktivkraft und als Denk- und Handlungsordnung liest, deutet er diese ‚Anordnung von Räumen der Erfahrung‘ für die Ausstellungssituation auch im Hinblick auf ihre politische Valenz: Denn Collins' Prolog von *marxism today* aus einer Interviewserie und die Videoarbeit *use!value!exchange!*, die auf einem anderen Screen Unterrichtsszenen zeigen, in denen Schüler Karl Marx' Werttheorie unterrichtet werden, kombiniert der Künstler mit Skulpturen, die eine Schulsituation reinszenieren. Die Installation ist aufgrund wechselnd eingesetzter Screens, die durch tickenden Timer ausgelöst werden, in eine Zeit-/Raumdramaturgie eingepasst, die Assoziationen zur getakteten industriellen Produktion zulassen. Hartle befasst sich nicht nur mit einem close reading der in *use!value!exchange!* filmisch thematisierten Figurengruppe *Karl Marx und Friedrich Engels* (1986), wie sie vor dem Bau der Hochschule für Wissenschaft und Technik aus Berlin installiert ist. Vielmehr sieht er den Dispositivbegriff als über die Anordnung im Kino hinausgehende, kulturelle wie auch eine politische Rationalität reflektierende Disposition, die den institutionellen Kontext des BFI unter neokonservativen Bedingungen der Cameron-Regierung in Großbritannien mit einbezieht. So deckt er sowohl die „diskursive Brisanz“ der collin'schen Inszenierung als auch die aus seinem kunstpölitischen Movens gespeiste immanente Institutionskritik auf.

Die Institution Kino, wie sie existiert, zukünftig jedoch vergangen sein wird – über das veränderte Rezeptions- und Sehverhalten von Filmen, etwa durch Internet-Streaming oder die kinematographische Präsentation in Museen – ist Gegenstand des letzten Beitrages von Fabienne Liptay. Dabei sind Formen der Rekonfiguration des Zuschauens maßgeblich, wie sie die Autorin zunächst mit historisch-reflektiertem Blick auf die kinematographischen Frühformen und die sich zunehmend dynamisierenden Medien bis hin zu mobilen Displays nachweist, die ebenfalls, wie Liptay konstatiert, Neologismen für die Ökonomie und Ästhetik des Zuschauens hervorgebracht haben vom *vuser* über den *prosumer* zum *hyper-spectator*. Entgegen der Rede einer Digitalisierung des Kinos richtet die Autorin mit einer medienarchäologischen Perspektive ihr Augenmerk auf die von Neuerungen und Irrtümern brüchig gewordene Situation des Zuschauens, die aus einer spezifischen Verbindung von Display und Dispositiv entstanden ist. Als zentrales Beispiel der Filmgeschichte dient ihr *LOLA MONTÈS* (F/I 1953), der in CinemaScope gedreht wurde und als erster Farbfilm von Max Ophüls gilt. Liptay verhandelt die diversen metafiktion-

101 Johan Frederik Hartle in diesem Band, S. 629.

nalen und entgrenzenden Wendungen des Films: mit der Rahmenhandlung im Zirkus, dem inszenierten Zuschauerraum und Referenzen an das frühe Kino wie auch filmische Kunstgriffe, die das Einreißen der vierten Wand herbeiführen. Die Institutionen Oper und Zirkus, die nicht nur als Kunst- sondern auch Unterhaltungsformate in Erscheinung treten und die Reflexion des Unterhaltungsbetriebs durch den Film, werden dabei von der Autorin anhand von rahmenden Handlungen (Schlangestehen an der Kasse, Verlassen des Zirkuszelt etc.) reflektiert. Liptay kann anhand ihrer umfassenden Analysen zeigen, inwiefern der filmische Ort über das Kino hinausgeht und damit auch die Rolle der Institution verändert.

Die Entstehung, Entwicklung und Realisierung eines mehrjährigen Forschungsprojekts verdankt sich zahlreichen Mitwirkenden und UnterstützerInnen. Unter den Personen und Institutionen, die zum Gelingen dieses Buchs beigetragen haben, sind an erster Stelle die Autorinnen und Autoren dieses Bandes zu nennen. Sie haben in unermüdlicher Diskussionsbereitschaft dem Projekt wesentliche Impulse gegeben und den Forschungshorizont in vielerlei Richtungen erweitert und intellektuell bereichert. Bedanken möchten sich die HerausgeberInnen bei der Deutschen Forschungsgemeinschaft, der Dank gilt besonders Dr. Claudia Althaus, Stefanie Röper und Anna Weber, die das Projekt während der siebenjährigen Laufzeit mit fachlichem Rat und wiederholtem Entgegenkommen nachhaltig unterstützt haben. Der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln sei Dank für die Verleihung des Leo-Spitzer-Preises 2014 an die Projektleiterin, dessen Mittel dem Projekt flankierend zugute kamen.

Unerlässlich für das Erscheinen der Publikation war die zuverlässige Betreuung des Wilhelm Fink Verlags, namentlich Henning Siekmann und Mechthild Vogt, die hiermit die zweite Publikation des Forschungsprojekts mit ihrer exzeptionellen Geduld und beispiellosem Engagement begleitet haben; ihnen sei an dieser Stelle herzlich gedankt. Großer Dank gilt Eva Arzdorf, die diese, wie schon zwei früher erschienene Publikationen im Rahmen dieses Forschungsprojekts grafisch gestaltet hat. Ihre Bereitschaft, sich auf komplexe Abläufe einzustellen und in produktiver Vermittlung zwischen den inhaltlichen Anforderungen und dem ästhetischen Anspruch die Konzeption des Bandes umzusetzen, war für die Entstehung des Bandes von unschätzbarem Wert. Danken möchten wir auch Astrid Sommer, deren prägnante Übersetzungen einzelner Beiträge aus dem Englischen in konstruktiver Zusammenarbeit mit den Autoren für diesen Band entstanden sind. Auch den wissenschaftlichen Hilfskräften und MitarbeiterInnen, die mit Recherchen und redaktioneller Arbeit das Projekt über einen so langen Zeitraum ideenreich und in intensivem Austausch begleitet haben, sei herzlich gedankt: Erec Gellautz für die langjährige Redaktion, Corinna Kühn für ihre Endkorrektur sowie

Miriam Lowack, Stefanie Schrank, Stefanie Zobel und Fabian Zavodnik. Auf vielerlei Weise waren Jee-Hae Kim, Anna Pawlak, Ariane Koller, Ilka Becker, Regina Barunke, Elke Herberhold in unterschiedlichen Phasen des Forschungsprojekts unterstützend und fördernd beteiligt; ihnen danken wir sehr herzlich, ebenso wie allen Künstlerinnen und Künstlern, den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der Galerien, Archive und Museen, sowie der VG-Bild Kunst.

I
MUSEALE DISPLAYS

Das kinematographische Dispositiv nach dem Film: Über die Zukunft der Obsoleszenz und Handlungsmacht der Bilder

Präliminarien

Das Ausmaß, in dem das bewegte Bild Museen und Galerien erobert hat bzw. von ihnen erobert wurde, gehört zu den bemerkenswertesten Phänomenen der heutigen Ton- und Bildmedienwelt. Scheinbar weit entfernt von den fast täglichen Revolutionen im Internet ist der Umschwung doch aufs Engste mit ihnen verbunden. Es gibt viele – gute und weniger gute – Gründe, warum Leinwand, Projektion, Bewegung und Ton im Kontext der zeitgenössischen Kunstszene so omnipräsent sind. Akzeptiert man, dass Digitalkamera und Computer für viele heutige KünstlerInnen genauso wesentliche Werkzeuge sind wie es Pinsel und Leinwand oder Draht und Gips vor hundert Jahren waren, so lässt sich der Wandel schlicht mit der Entwicklung moderner Stilmittel und Kunstpraktiken begründen. Aber auch im Film finden sich Gründe für diese auf den ersten Blick widersprüchliche Annäherung, nicht zuletzt der viel diskutierte (ebenso beklagte wie bespöttelte) ‚Tod des Kinos‘, ob er nun auf das Fernsehen zurückgeführt wird, den Videorekorder, auf das Ende des europäischen Autorenkinos oder auf Digitalisierung und Internet. Zyniker (oder sind sie bloß Realisten?) mögen zu Recht schlussfolgern, dass die stetige Musealisierung des Kinos beiden Parteien dienlich ist: Sie führt dem Filmerbe kulturelles Kapital zu und macht seine Anfänge in den Niederungen populärer Unterhaltung wett; im Gegenzug bringt das Kino neues Publikum ins Museum, und projizierte Bilder oder Videoinstallation – Statistiken beweisen es – binden die Aufmerksamkeit der BesucherInnen einen Bruchteil länger als der White Cube mit seinen gerahmten Bildern, frei stehenden Skulpturen oder ‚Objets trouvés‘.

Bei genauerer Betrachtung stellen sich die Dinge beim Einzug des bewegten Bildes ins Museum jedoch alles andere als einfach dar. Verschiedene Handlungsträger, ver-

schiedene Machtverhältnisse und politische Programme, verschiedene Kompetenzen, Egos und Befindlichkeiten, verschiedene Elemente des komplexen Puzzles aus zeitgenössischer Kunstwelt und ihrem kommerziellen Gegenpart kommen unweigerlich ins Spiel. Kurzum, Museum und Kinofilm sind historisch betrachtet Antagonisten, jeder mit seinem eigenen institutionellen Stammbaum, und während des letzten Jahrhunderts begegneten sie sich eher kritisch, skeptisch oder missbilligend. Lenkt man den Blick vom Institutionellen und Diskursiven zum Ästhetischen, zeigt sich der Gegensatz noch schärfer: Wie leicht sich die Black Box mithilfe von nur wenigen mobilen Wänden und viel schwarzem Stoff auch in den ‚White Cube‘ einfügen lässt, so ist doch das Museum kein Kino und das Kino kein Museum, und zwar zunächst einmal wegen der unterschiedlichen Zeitökonomien und zeitlichen Vektoren, die ZuschauerInnen im Museum zwingen, einen Film zu ‚samplen‘ und, zwischen Konzentration und Ablenkung pendelnd, fortwährend seine/ihre Aufmerksamkeitsspanne anzupassen. Gehe ich dagegen ins Kino, weiß ich im Vorhinein, dass ich dem Film ungefähr zwei Stunden meiner Zeit widmen werde, und unterwerfe mich mit Vergnügen dem unerbittlichen Vorwärtsdrang und der Unumkehrbarkeit der bewegten Bilder auf der Leinwand, die mich mitreißen. Aber zwischen Museum und Kino liegen auch deswegen Welten, weil sie verschiedenen ‚Öffentlichkeiten‘ angehören, mit unterschiedlicher Anhängerschaft – populär bzw. elitär, kollektiv bzw. individualisiert, für den Augenblick (die Länge des Films) bzw. für die Ewigkeit (des ‚unsterblichen‘ Kunstwerks).

Angesichts dieser Unvereinbarkeiten und Antagonismen müssen die Kräfte, die Kunstwelt und Kino in den letzten drei Jahrzehnten zusammengebracht haben, ziemlich stark gewesen sein. Das Dilemma konträrer Öffentlichkeiten, die sich miteinander arrangieren müssen, lässt sich zum Beispiel sehr gut am Schicksal der (häufig politisch engagierten) Avantgarde-FilmemacherInnen der 1960er- und 1970er-Jahre beobachten. Seit den 1980er-Jahren konnten sie nicht mehr darauf zählen, dass ihre Filme in Filmkunst- oder Programmkinos gezeigt werden, sie konnten nicht einmal mehr auf eine Nische im spätabendlichen Fernsehprogramm hoffen. Als Fernsehmittel und staatliche Fördergelder allmählich ausblieben, gingen manche der FilmemacherInnen (in Deutschland fast alle) als Lehrende an Film- oder Kunsthochschulen, andere starteten eine zweite Karriere als InstallationskünstlerInnen, die von KuratorInnen internationaler Kunstaustellungen wie der Kasseler *documenta* oder aus São Paulo und Istanbul Aufträge für neue Arbeiten erhielten. Besonders nachdem Catherine David 1997 FilmemacherInnen aus Frankreich, Deutschland, Belgien und Großbritannien zur *documenta X* eingeladen hatte (darunter Harun Farocki, Sally Potter, Chantal Akerman, Ulrike Ottinger sowie Hans-Jürgen Syberberg und Jean-Luc Godard), setzte sich dieses Cross-over fort: bei der Biennale von Venedig, der Whitney-Biennale, in der Carnegie Mellon, der Tate Modern, in

Berlin, Madrid und an vielen anderen Orten. Diese zu InstallationskünstlerInnen gewordenen FilmmacherInnen werden jetzt üblicherweise in einem Atemzug mit zu FilmmacherInnen gewordenen KünstlerInnen wie Bill Viola, Fischli & Weiss, Johan Grimonprez, William Kentridge, Matthew Barney, Tacita Dean, Pipilotti Rist, Douglas Gordon, Steve McQueen oder Sam Taylor-Wood genannt.

Ohne eine umfassende Bilanz der sich aus diesem weiteren ‚Tod des (diesmal Avantgarde-)Kinos‘ ergebenden Gewinne und Verluste zu eröffnen, sind doch einige Betrachtungen angebracht. Zunächst einmal waren die historischen Avantgarden zwar immer Antagonisten der Kunstwelt, aber dennoch entscheidend von ihren institutionellen Netzwerken und ihrer Unterstützung abhängig – doch eine alte Weisheit lautet, dass ‚man die Hand nicht beißen soll, die einen füttert‘. Dieser grundlegende Widerspruch prägt auch die neue Allianz von Filmavantgarde und Museumsszene und führt bei Themen wie ‚Original‘ und ‚Kopie‘, ‚Ware‘ und ‚Markt‘, ‚kritische Opposition‘ und ‚der Sammler‘ zu Blockaden. Der Film als Inbegriff „technischer Reproduzierbarkeit“ sieht sich nun gerade von derjenigen Institution in Obhut genommen, die sich dem einzigartigen Kult(ur)objekt Kunstwerk verschrieben hat, das nur als Original auratisch und wertvoll ist. Außerdem kommt es, wie bereits angedeutet, zu verschiedenen problematischen – zugleich aber auch produktiven – Spannungen zwischen der zeitlichen Ausdehnung einer Filmarbeit im Ausstellungsraum (häufig über mehrere Stunden: Jean-Luc Godards 260-minütiges Werk *HISTOIRE(S) DU CINÉMA* [F/CH 1988–1998], Douglas Gordons *24 Hour Psycho* [1993], Ulrike Ottingers 363-minütiges *Southeast Passage* [2002], Phil Collins zweistündiges *Return of the Real* [2005] und der Zeitökonomie des Publikums, selten mehr als einige Minuten pro Installation). Dieses Missverhältnis bringt seine eigene Ästhetik hervor: Wie gehe ich zum Beispiel als ZuschauerIn angesichts solcher überlangen Werke damit um, immer befürchten zu müssen, den entscheidenden Moment zu verpassen, wie wäge ich das – da die Minuten verstreichen und kein Ende in Sicht ist – gegen das Gefühl von Überdross und Übersättigung ab? Mit den Worten eines Kunstkritikers:

„Warum kriege ich von Douglas Gordons *24 Hour Psycho* [...] immer nur irgendwelche öden, stockenden Zeitlupenbilder von der Szene mit dem Autokauf zu sehen, oder einen Mann, der zehn Minuten braucht, um ruckartig um einen Schreibtisch zu zockeln? In den neun Jahren, die diese Arbeit jetzt die internationale Runde macht, habe ich noch nie die Duschszene gesehen. Das ist mein Glück, oder eben Pech.“¹

1 Adrian Searle, „Monsters Inc. Dark Deeds, Doppelgangers and the Devil Himself“, in: *The Guardian*, 5. November 2002, siehe <http://www.guardian.com/artanddesign/2002/nov/05/art.artsfeatures> (letzte Sichtung 31.08.2015, der Link ist nicht mehr verfügbar, die Hg).

Indem diese umfangreichen Werke die ZuschauerInnen mit ihrer eigenen Zeitlichkeit (und also Sterblichkeit) konfrontieren, dienen sie einigen FilmemacherInnen sicherlich auch dazu, dem flüchtigen Blick, der schnellen Aneignung durch den oberflächlichen Museumsbesucher aktiv zu ‚widerstehen‘: dass ZuschauerInnen bedauern, etwa die Duschszene zu verpassen oder ein schlechtes Gewissen haben, weil sie sich nach wenigen Minuten davonschleichen, mag für die KünstlerInnen der einzige Trost, die einzige Rache sein. Andere zeitbasierte Kunst reagiert auf willkürliche Aufmerksamkeit oder ungeduldige Selektivität mit Montage, Mehrkanal-Arbeiten oder schnellem Schnitt: KünstlerInnen haben neue Formen von Kurzfilm und Kompilation, von Sample, Loop und anderen iterativen oder seriellen Methoden entwickelt. In den Filmarbeiten von Matthias Müller, Omer Fast, Shirin Neshat oder Martin Arnold (Abb. 1) sind es Wiederholung und Loop, die als strukturierende Prinzipien des bewegten Bildes lineare, narrative oder argumentative Verläufe ablösen.

Zurück zum institutionellen Aspekt: Zu den stärksten Kräften, die am Werk sind, Museum und bewegtes Bild in eine neue Beziehung zu setzen, gehören die programmatische Reflexivität des Museums, die Rekursivität des modernen Kunstwerks und die Selbstbezüglichkeit des Kinos in seinen verschiedenen Ausprägungen. Ein Museum zu betreten bedeutet immer noch, eine besondere Art von Schwelle zu überschreiten, Objekte nicht nur in ihrer materiellen Spezifität und physischen Präsenz wahrzunehmen, sondern auch, ihr ‚Da-Sein‘ als eine besondere Form von Statement zu verstehen, als Frage, Selbstwert und als Provokation. Diese ‚performative Präsenz‘ modernistischer Kunst wird von Bewegtbildinstallationen zugleich aufgegriffen und unterwandert, oft in Form von neuen Modi von Ausstellung/Darstellung und Selbstdarstellung, die auch den Körper der KünstlerInnen einbeziehen können (indem sie die Möglichkeiten der Performance in der Tradition von Künstlerinnen wie Carolee Schneeman und Yvonne Rainer erweitern, genau wie die der Videokunst allgemein), sogar bis hin zur Selbstverletzung (Marina Abramovic, Harun Farocki); oder durch die unterschiedliche Gestaltung der Schnittstelle (Interface) zwischen Werk und BetrachterIn. Installationen haben zu neuen Formen der Einbeziehung der BetrachterInnen geführt, anders als im klassischen Kino oder traditionellen Museum. Beispiele hierfür sind Klanglandschaften (z. B. die *Audio-Walks* von Janet Cardiff & George Bures Miller), die eine ganz eigene Art von Präsenz vermitteln, oder auch (nebeneinander- oder gegenübergestellte) Bild-Kompositionen, die die BetrachterInnen dazu auffordern, ‚die Lücke zu schließen‘, indem sie ihr eigenes *missing link* beisteuern (Isaac Julien, Stan Douglas, Chantal Akerman), oder als Anwesenheit spürbar gemachte Abwesenheit (Christian Boltanski). In allen Fällen geht es um



Abb. 1: Martin Arnold, *Alone. Life Wastes Andy Hardy*, 1998, Filmstill.

Modi einer „relationalen Ästhetik“ (Nicolas Bourriaud), die eine Herausforderung für die kontemplative, unbeteiligte Kunstbetrachtung im Museum bedeutet, aber auch dem Zuschauemodus des Kinos zuwiderläuft.

Für eine Krise in der Beziehung von Museum und bewegtem Bild sorgt schließlich auch das Verhältnis von Stillstand und Bewegung – zwei der Vektoren, durch die sich Malerei und Fotografie immer schon von Film und Ton unterschieden haben. Der Museumsraum kann Schlüsselemente des Kinos – wie Projektion, Animation, Montage, die Nahaufnahme, Narration, Wiederholung und Entwicklung – aufnehmen und durch neue Formen von Spannung und (Selbst-)Widerspruch artikulieren, um auf diese Weise ganz allgemein danach zu fragen, was ein Dispositiv, ein ‚Bild‘ konstituiert und was seine ‚BetrachterInnen‘. (Man denke z. B. an die frühen Arbeiten von Bill Viola, wie *He Weeps for Me* [1976], oder Dan Grahams Werke, in denen er mit Zeitverzögerungen arbeitet, Michael Snows Installation *Two Sides to Every Story* [1974], Andy Warhols *Screen Tests* [1964–1966] oder auch Anthony McCalls *Line Describing a Cone* [1973] – fast alles Arbeiten aus den 1970er-Jahren und allesamt seit den 1990er-Jahren kanonisch geworden.)

Für einen Filmwissenschaftler ist diese Rückbesinnung auf die 1970er-Jahre als Ankerpunkt für die Abwanderung des bewegten Bildes ins Museum von besonderem Interesse, weil sich im gleichen Zeitraum eine der intellektuell immer

noch anspruchsvollsten Kinotheorien entwickelt hat, die allerdings auch stark umstritten ist: im englischen Sprachgebrauch als ‚apparatus theory‘ (Apparatus-Theorie) bekannt, aber bisweilen auch mit dem französischen Begriff als ‚Dispositif Cinéma‘ bezeichnet. Hier ist nicht der Ort, die Hauptelemente der Apparatus-Theorie mit ihren angeblichen Analogien zu Platons Höhlengleichnis und Freuds Topografien der Psyche ausführlich darzulegen, noch müssen wir uns damit befassen, warum sie in Verruf geraten ist. Ihre philosophischen Wurzeln liegen in der Linguistik Saussures, der Psychoanalyse Lacans und dem Marxismus Althussers, und diese Theorien wurden seit jenen aufregenden Tagen einer Revolution, die nie stattgefunden hat, zumindest nicht so, wie in den 1960er-Jahren erhofft, allesamt verleugnet, widerlegt oder ausgemustert.

Historisch betrachtet ist die Zeitgenossenschaft der Apparatus-Theorie mit den gerade zitierten Werken der Avantgarde aber von Bedeutung, nicht zuletzt deshalb, weil sich diese KünstlerInnen alle sehr intensiv mit dem kinematographischen Dispositiv befasst haben, wenn auch ohne den semiotischen Ballast der Screen Theory. Alle erwähnten Arbeiten können dem Expanded Cinema zugerechnet werden, dieser Bewegung, die auf der Materialität des Films beharrte, auf der Interaktion von Technologien und den Technologien der Interaktion, die Kino möglich gemacht haben. Mit anderen Worten, das Expanded Cinema hat mit eben jenen Restriktionen gebrochen, die vermeintlich den Kinoeffekt des klassischen Dispositivs gewährleisteten hatten: Illusionismus, Fehlwahrnehmung, Narrativität und Realismusideologie.

Blickt man aus heutiger Sicht auf die 1970er-Jahre zurück, dann zeigt sich ein besonders reiches, aber auch verwirrendes Bild. Zunächst könnte man sagen, dass das Expanded Cinema zur Norm geworden ist, selbst für den Mainstream: Kino finden wir heute überall, und die bewegten Bilder haben schon lange den abgedunkelten, gebärmutterartigen Raum oder die ‚Höhle‘ des Filmtheaters verlassen. Wir sind daran gewöhnt, Filme auf immer größeren oder immer kleineren Leinwänden oder Bildschirmen zu sehen, in der häuslichen Umgebung des Wohnzimmers, im öffentlichen Raum als Open Air-Kino auf Plätzen oder auf die Wände von Denkmälern oder Gebäuden projiziert. Wir haben DVD und Download, Laptop und Smartphone – alles heute geeignete Trägermedien und alltägliche Umgebungen für den Konsum bewegter Bilder und bildschirmbasierter Kunst: so weit, so banal und kaum der Rede wert.

Aber zwei der sich daraus ergebenden Konsequenzen sind vielleicht beachtenswert, jedenfalls im heutigen Kontext: Wie haben KünstlerInnen auf diese Situation, und insbesondere auf das Vermächtnis der 1970er-Jahre reagiert; und welche Antworten geben WissenschaftlerInnen – FilmhistorikerInnen, FilmtheoretikerInnen und KunsthistorikerInnen – auf die Herausforderung, dass das zeitgenössische

Kino anders erfahren wird, und auf welche Weise haben sie die Vergangenheit des Kinos für eine neue Zukunft geöffnet? Im Folgenden werde ich zwei Konsequenzen kurz erläutern, die mir als besonders symptomatisch erscheinen. Die eine möchte ich ‚Poetik und Politik der Obsoleszenz‘ nennen, die andere ‚Medienarchäologie‘.

Ich möchte mit den KünstlerInnen und der Kunstwelt beginnen und folgende Frage stellen: Warum verwenden so viele zeitgenössische KünstlerInnen nicht nur Bewegtbild-Medien – digitales Video und Camcorder sowie professionelle Studioausrüstung, wenn wir an Bill Viola oder Pipilotti Rist denken – als elementare Werkzeuge, sondern setzen auch die Geschichte des Kinos als kunstgeschichtlichen Bezugspunkt ein, und zwar in etwa so, wie Picasso vielleicht Velázquez oder Goya benutzt hat, oder Anselm Kiefer Rembrandt oder Van Gogh? Ich denke hier an Stan Douglas, Douglas Gordon, Doug Aitken, Rodney Graham oder Sam Taylor-Wood, um nur einige zu nennen.

Antagonistisches Miteinander

Meine erste Antwort wäre, dass die Kunstwelt heute ein allgemeines Besitzrecht am Kino beansprucht, was sich am deutlichsten an der sich verändernden Haltung der Museen zeigt. Große Institutionen wie die Tate Modern, das Centre Pompidou oder das Whitney Museum haben mittlerweile umfangreiche Ansprüche in dieser Hinsicht angemeldet und besitzen in der Regel auch die institutionelle Macht, die Legitimität (und das Geld), diese Ansprüche durchzusetzen: Diese Museen haben im Prinzip die filmische Avantgarde ‚angekauft‘ oder ‚sich angeeignet‘, und zwar nicht nur durch die Ausweitung ihrer Sammlungen, sondern weil es ihnen auch möglich ist, neue Werke in Auftrag zu geben – während gleichzeitig Fördermöglichkeiten durch Experimentalfilminstitutionen bzw. durch das Fernsehen für bestimmte Filmarten praktisch nicht mehr existieren. Wie bereits erwähnt, ist die Karriere Harun Farockis in dieser Hinsicht beispielhaft: Aus einem relativ unbekanntem Filmmacher wurde ein international gefeierter Installationskünstler. Andere FilmmacherInnen der Avantgarde, die in den 1970er-Jahren das Museum gemieden hatten, haben für das Museumsformat taugliche Remakes ihrer Werke geschaffen; bemerkenswerte Beispiele dafür sind Michael Snow und Ken Jacobs.

Das neue Besitzanspruchsbewusstsein der Museen und Galerien scheint mir mit der bereits erwähnten Klage über den ‚Tod des Kinos‘ zu tun zu haben. Tatsächlich schien mit der Hundertjahrfeier der Erfindung der Gebrüder Lumière 1995 die ideale Gelegenheit gekommen, das Kino zu preisen, um es zu beerdigen. Der Erfolg einer ganzen Reihe ambitionierter, groß angelegter Ausstellungen von

wichtigen Kunstinstitutionen ab Mitte der 1990er-Jahre – *Hall of Mirrors* am Museum of Contemporary Art, Los Angeles, *Spellbound* an der Hayward Gallery, London, *Into the Light* am Whitney Museum, New York, *X-Screen* am Museum für Moderne Kunst, Wien, *Le Mouvement des Images* am Centre Pompidou, Paris oder *The Cinema Effect: Illusion, Reality and the Moving Image* in der Hirshhorn Gallery an der Smithsonian Institution, Washington – trug zur Verbreitung der Vorstellung bei, das Museum sei heute der geeignete Ort für die Geschichte des Kinos.

Es ist etwas gewagt, hier von ‚Aneignung‘ zu sprechen, insofern damit ein ideales Zusammenpassen von Ausstellungsraum und ‚Kinoeffekt‘ behauptet wird. Aber auch im KuratorInnendiskurs werden jede Menge Widersprüche thematisiert, was darauf hinweist, dass nicht nur FilmhistorikerInnen klar ist, dass die Dinge komplizierter sind, wenn das bewegte Bild Einzug ins Museum hält. Es erinnert an ein Diktum von Boris Groys, nach dem Kunst heute nicht von KünstlerInnen, sondern von KuratorInnen gemacht wird, denn um entscheiden zu können, was Kunst ist, muss man die Kontrolle über den Raum haben, in dem sie gezeigt wird, über die Institution, die ihre Authentizität sicherstellt und über den Diskurs, der sie legitimiert.

Diese Lektion haben sich die KünstlerInnen von heute ebenfalls zu Herzen genommen, und das gerade erwähnte Besitzanspruchsbewusstsein ist auch bei ihnen zu finden. Viele von ihnen scheinen sich selbst als KuratorInnen zu begreifen, nicht zuletzt als KuratorInnen des Filmkunstarchivs: eine Haltung, die mit der Idee eines ‚artists’ cinema‘ verbunden ist – ein heute im Englischen weit verbreiteter Begriff für das, was die Franzosen als ‚Cinéma d’exposition‘ bezeichnen. Gemeint ist die künstlerische Praxis, Kinofilme in Kunstwerken zu verwenden; entweder indem Klassiker wiederverwertet oder überarbeitet werden (besonders beliebt: die Filme Hitchcocks) oder indem die Archive nach Material (‚found footage‘) durchsucht werden. Der Begriff kann sich aber auch auf die Produktion von Filmen (in Spielfilmlänge) beziehen, wie z. B. im Falle von Steve McQueens *HUNGER* (GB 2008), *SHAME* (GB 2011), Sam Taylor-Woods *NOWHERE BOY* (GB 2009) oder Douglas Gordons *ZINÉDINE ZIDANE* (GB 2006).

Der Besitzanspruch am Kino im und für den Museumsraum äußert sich bei der jüngeren Generation, bei den KünstlerInnen, die in den 1990er-Jahren anfangen und die mit Kino und Fernsehen aufgewachsen sind, auch noch vor einem etwas anderen Hintergrund:

- Als nostalgische, echte Verehrung der Filme ihrer Jugend, die mit ihrer eigenen Kinoerfahrung verbunden ist (und eher die Geschichte des Kinos als die Filmgeschichte zelebriert) oder mit Erinnerungen an Fernseherfahrungen,

tagsüber oder spätabends. Mit anderen Worten: In den Filmen und Installationen von Douglas Gordon, Tacita Dean, Isaac Julian oder Stan Douglas zeigt sich eine ganz andere Art von Cinephilie als bei MuseumskuratorInnen, die Filme von Joseph Cornell, Richard Serra, Marcel Broodthaers oder Stan Brackhage ausgraben und ausstellen.

- Die Cinephilie dieser KünstlerInnen meidet Hollywood nicht mehr und macht auch zwischen Hoch- und Populärkultur keinen Unterschied: Sie „plündert die Kühlschränke“ (A. Warhol²), beutet die Archive aus, macht Filme anonym und verwandelt sie in Fragmente; sie feiert das Kino, indem sie Kompilationen aus gefundenem Material erstellt – aus Amateurfilmen (Péter Forgács), Industriefilmen (Gustav Deutsch), aus medizinischen Filmen, Pornos – kurz, aus allen Bereichen, in denen bewegte Bilder Verwendung finden, um Prozesse und Aktionen aufzuzeichnen und zu dokumentieren. Dadurch werten KünstlerInnen die Bestände auf, die in Filmarchiven rund um den Globus schlummern und für die es bislang keine Verwendung gab.

Politik und Poetik der Obsoleszenz

Auch wenn also zwischen dem Besitzanspruch am Kino seitens der Museen und seitens zeitgenössischer KünstlerInnen einige entscheidende Unterschiede bestehen, bin ich dennoch versucht, für beide den Begriff ‚Ästhetik der Obsoleszenz‘ zu verwenden, dabei aber zwischen der ‚Politik der Obsoleszenz‘ der Museen und der ‚Poetik der Obsoleszenz‘ der KünstlerInnen zu unterscheiden. Mit Obsoleszenz meine ich nicht nur die heute obligatorische Präsenz von 16 mm-Projektor-Surren und regelmäßigem Karussell-Diaprojektoren-Klacken in nahezu jeder Galerie- oder Soloausstellung oder auch eine so außerordentliche Inszenierung obsoleter Technologien wie Rodney Grahams *Rheinmetall/Victoria 8* von 2003 (Abb. 2). Obsoleszenz geht tiefer und erscheint auf vielfältige Weise als allumfassendes Konzept, unter dessen etymologischer Weite die Aneignung des Kinos am erfolgreichsten voranschreiten kann.

2 Der Ausdruck geht auf Andy Warhol zurück, der 1969 die Ausstellung *Raid the Icebox* kuratierte und dabei sowohl Werke aus der Sammlung des Museums als auch diverse Fundstücke aus dem Museumsgebäude verwendete. Vgl. Andy Warhol, *Raid the Icebox 1 with Andy Warhol*, Ausst.-Kat. Museum of Art Rhode Island School of Design Houston u. a., Providence 1969.