

I. EINLEITUNG

Wörtlich genommen bedeutet der Titel dieser Arbeit, *KINO a.a.O.*, die Verlagerung des Kinos an einen zuvor *angegebenen*, also an einen bestimmten, konkreten Ort, beispielsweise eine Tiefgarage in Zürich. In der zweiten Bedeutung der Abkürzung, am *anderen* Ort, klingt der Ort als etwas an, das sich vom angegebenen unterscheidet, wird die Möglichkeit „anderer Räume“¹ aufgerufen. Bezieht man diese Zusammenfügung zurück auf ihren Ursprung, eine wissenschaftliche Praxis des Zitierens, kann ein Zusammenhang zwischen den hier diskutierten künstlerischen Praktiken und der wissenschaftlichen Praxis der Verwendung von Fußnoten hergestellt werden. Eine Fußnote dient, so Umberto Eco, „dazu Schulden zu bezahlen“²; indem man eine Fußnote setzt, verweist man auf die Überlegungen eines Autors/einer Autorin, die in die eigenen mit eingeflossen sind, man erkennt sie an. Ähnlich verhält es sich auch mit *KINO a.a.O.*: Die hier analysierten Projekte setzen Kino als eine bekannte Größe, als ein Gefüge von Anordnungen und Wahrnehmungsweisen voraus, auf das sie in unterschiedlicher Weise Bezug nehmen. Die Geschichte der Orte und Räume des Kinos wird zur Fußnote, auf die sie sich beziehen, obgleich ihnen, von ihrer bisherigen kunsthistorischen Resonanz her, eher der Umfang der Fußnote entsprechen würde. Wie die Bezeichnung „a.a.O.“ auf einen Ort innerhalb des Textes und zugleich aber auf einen anderen Text, also einen Ort außerhalb dieses Textes, verweist, befinden sich auch die hier diskutierten Arbeiten nicht in einem klar strukturierten Verhältnis von innen und außen, sondern in einem Verhältnis, das ähnlich wie jenes der Texte zueinander gedacht werden kann. Erst in Bezug aufeinander und im Wissen um diese Bezüge kann der Text sich in all seinen Ebenen entfalten.

Entgegen der in den 1990er Jahren prognostizierten Virtualisierung zeichnet sich in den letzten zehn Jahren sowohl in der Medienkunst als auch in den Kulturwissenschaften eine neue Bodenhaftung ab, die vor allem die räumlichen Gegebenheiten und die Verortung der Medien darin in den Blick nimmt. Durch die Entwicklung neuer Technologien, wie zum Beispiel tragbarer Projektionsapparate und Abspielgeräte wird eine Verlagerung filmischer Präsentation in den städtischen Raum nicht nur für künstlerische Projekte leichter realisierbar, sondern auch Teil alltäglicher und kommerzieller Raumnutzung. Dies bedeutet einerseits, dass die Grenzen der Institutionen (Kino, Museum, Fernsehen), in denen Film³ zugänglich ist, aufgeweicht werden, andererseits aber auch, dass eine Auseinandersetzung

1 Michel Foucault: „Von anderen Räumen (1967).“ 2006, S. 317–329.

2 Umberto Eco: *Wie man eine wissenschaftliche Abschlussarbeit schreibt*. 2003, S. 213.

3 Anm.: Film wird in dieser Arbeit nicht aufgrund des Materials, sondern der Form definiert. Sowohl Film als auch Video werden als Film bezeichnet, und nicht unter dem Begriff Bewegtbild/bewegtes Bild zusammen gefasst, da dieser meiner Meinung nach eine zu starke Fokussierung auf das Bild beinhaltet.

mit den durch diese Institutionen bedingten Wahrnehmungs- und Herstellungsweisen erfolgen muss, um dieses neue Potential produktiv nutzen zu können. In dieser Arbeit beschäftige ich mich mit der Frage, worin das Potential ortsspezifischer Filmscreenings einerseits für die Nutzung und Wahrnehmung öffentlicher Räume, aber auch für den Film und dessen Wahrnehmung, besteht. Um diese Fragestellung im Hinblick auf die von mir ausgewählten Projekte diskutieren zu können, gilt es zunächst, in einem ersten Teil das Terrain, also die gemeinsame Basis, von der aus sie in räumlicher und theoretischer Hinsicht operieren, zu skizzieren.

Der Begriff KINO meint in dieser Arbeit nicht die Institution, in der Film traditioneller Weise gezeigt wird, und auch nicht den Film an sich, sondern eine installative Praxis. Wenn die Praxis der „Installation“ darin besteht, Räume innerhalb bereits bestehender Räume herzustellen, so stellt KINO Räume her, indem es sich auf Konventionen bezieht, die im Hinblick auf die Präsentation von Film in den Institutionen Kino und Museum existieren. Die Untersuchung ortsspezifischer Filmscreenings erfordert eine Auseinandersetzung mit Genealogien des Begriffs der Ortsspezifität und der Frage danach, welche Relevanz er gegenwärtig besitzt. Nicht nur die im Zusammenhang mit der Globalisierung veränderte Bedeutung des Ortes, sondern auch die Verbindung von Ort und Film machen eine Adaption des Begriffes der Ortsspezifität an diese Situation notwendig. Zudem entstand gerade im Zusammenhang mit dem Begriff der Ortsspezifität die institutionskritische Kunst in den 1970er Jahren aus der Auseinandersetzung mit ihrem eigenen Ort, dem Museum. Welche vergleichbaren Tendenzen existieren im Hinblick auf die Institution des Kinos? Wie und von wem werden die materiellen, sozialen und politischen Dimensionen dieses Ortes thematisiert? Diesen Fragen gehe ich anhand einiger Kino-Modelle, die von den 1960er Jahren bis in die Gegenwart reichen, nach.

Wenn Kunst außerhalb des Museums statt findet, so ist zumeist von *Kunst im öffentlichen Raum* die Rede, doch es stellt sich die Frage, wie dieser öffentliche Raum eigentlich definiert ist. Anhand aktueller soziologischer und urbanistischer Theorien soll gerade die Vielschichtigkeit und Widersprüchlichkeit von öffentlich und privat im aktuellen europäischen Stadtraum nachvollziehbar, und, als Ansatzpunkt für die hier diskutierten künstlerischen Projekte, sichtbar gemacht werden. In diese Diskussion fand, mit Bezug auf Jürgen Habermas' *Strukturwandel der Öffentlichkeit* seit 2005 zunehmend auch die Frage nach Öffentlichkeiten und danach, wie diese durch Kunst hergestellt werden (können), Eingang. Dass sich das Augenmerk der Diskussion von den Räumen, in denen

Öffentlichkeiten sich formieren, hin zu den Praktiken, die sie konstituieren, verlagert hat, bedeutet auch, dass die Frage danach, wie Kunst Gemeinschaft zwischen ihren RezipientInnen herstellt, wie sie sie adressiert, zunehmend an Bedeutung gewinnt. In einem weiteren Kapitel beschäftige ich mich daher mit unterschiedlichen rezeptionsästhetischen Ansätzen vor allem im Hinblick auf die Emanzipation der BetrachterInnen. Ich gehe davon aus, dass bestimmte formale Anordnungen, wie beispielsweise Installationen, das politische Potential der Rezeptionssituation erhöhen können.

Im zweiten Teil meiner Arbeit beschäftige ich mich mit einigen künstlerischen und kuratorischen Projekten und betrachte sie als Bewegungen, die zeitgenössische KünstlerInnen/KuratorInnen auf dem eingangs umrissenen Terrain vornehmen. Für die Auseinandersetzung mit der Frage nach dem Potential ortsspezifischer Filmaufführungen habe ich mich zunächst auf drei Projekte konzentriert, deren Vorstellung von öffentlichen Räumen ich als beispielhaft für gegenwärtige Diskussionen betrachte. Das von Jason Waite kuratierte IGVfest (International Guerilla Video Festival) versteht den öffentlichen Raum als Oberfläche der Zeichen und Einschreibungen; das Projekt Kinoapparat von Simone Schardt und Wolf Schmelter beschäftigt sich vor allem mit semi-öffentlichen Räumen und der Art und Weise, wie Öffentlichkeit durch ihre Nutzung hergestellt wird. Michelle Terans Projekt Friluftskino wiederum knüpft bei den Auswirkungen der Grenzziehungen zwischen privat und öffentlich in virtuellen Räumen und deren Überlagerung mit realen Räumen an. Diese Projekte werden im Hinblick auf die in TERRAIN skizzierten Begriffe Ortsspezifität, Institutionskritik, öffentlicher Raum bzw. Öffentlichkeit sowie die Rezeptionssituation hin untersucht.

Im Zusammenhang mit meiner Recherche und der Auseinandersetzung mit dem Begriff der Ortsspezifität veränderte sich die Gewichtung meiner Untersuchung. Einerseits nimmt Robert Smithsons Arbeit *Spiral Jetty* eine Schlüsselposition in der kunsthistorischen Diskussion um Ortsspezifität ein und erforderte somit eine eingehendere Auseinandersetzung mit dem darin angelegten komplexen Zusammenspiel von „Site“ und „Non-Site“, von Skulptur und ihrem filmischen Äquivalent. Aus dem Anliegen heraus, den Film *Spiral Jetty* zum Zweck einer Filmanalyse zu sehen, entstand die Idee, selbst ein Screening zu veranstalten, das Recherche und künstlerische Praxis miteinander verbindet. In diesem Screening und der dafür entwickelten Performance greife ich Fragestellungen der theoretischen Arbeit auf und übertrage sie in einen künstlerischen Ansatz. Die Reflexion über dieses Screening wird in dieser Arbeit in einen Zusammenhang mit einer Analyse des Films *Spiral Jetty* und einem Screening von *Kinoapparat* gestellt.

Schließlich bleibt festzuhalten, dass die Angabe „a.a.O.“ auch eine Zitierweise darstellt, die es dem/r LeserIn nicht unbedingt leicht macht, denn sie erfordert eine physische und gedankliche Auseinandersetzung mit dem Text durch Vor- und Zurückblättern. Sie verlangt von dem/der LeserIn das Aufspüren des gemeinten Ortes. Ähnliches gilt auch für meinen Zugang zu diesen künstlerischen Projekten: Meine Recherche war ein Herantasten, an diese Orte, ein Versuch, zeitliche und räumliche Distanzen zu überwinden. Ihr Blickwinkel ist geographisch geprägt, denn der Zugriff auf Informationen erfolgte Großteils via Internet von einem bestimmten Ort (Wien) aus, auf andere Orte, wie Zürich, Oslo und Dublin. Die Interviews mit den KünstlerInnen/KuratorInnen habe ich als Video-Konferenzen über Skype geführt und Werkzeuge wie webcams, googlemaps, digitale Bild- und Videoarchive benutzt, um die jeweiligen Orte so genau wie möglich zu rekonstruieren. Dennoch ermöglichen all diese Methoden nur den Blick auf einen vorgegebenen Ausschnitt. Dies ist insofern ein Nachteil, als dass gerade bei installativen Arbeiten die Erfahrung der RezipientInnen im Vordergrund steht und diese somit eine tatsächliche Anwesenheit an dem Ort, an dem die Installationen stattfinden, verlangen. Deshalb war es mir wichtig, meine Analysen nicht nur auf Literatur, Dokumentationsmaterial und Interviews, sondern auch auf meine eigenen Erfahrungen vor Ort zu stützen. Während *Friluftskino* ein abgeschlossenes Projekt ist, und der Termin für das nächste *IGVFest* noch nicht fest steht, hatte ich dank eines Forschungsstipendiums die Möglichkeit, im März an einem Screening von *Kinoapparatom* in Zürich teilzunehmen. Aufgrund dieser Entwicklungen meiner Recherche, aber auch aufgrund seiner kunsthistorischen Komplexität, nimmt das Projekt *Kinoapparatom* einen zentralen Platz in meiner Arbeit ein. Da der Fokus meiner Argumentation auf künstlerischen Arbeitsweisen liegt, die kuratorische miteinbeziehen, erschien auch eine Auseinandersetzung mit dem Projektraum *Saprophyt* (in welchem mein Screening stattfand) relevant. Eine detaillierte Analyse der Screenings des *IGVFest*, die aufgrund der Menge an Filmen und Orten nur schwer nachvollziehbar wären, steht daher nicht im Vordergrund, sondern es sollen anhand dieses Beispiels vielmehr aktuelle Entwicklungen der Rolle des Kurators ebenso wie die Auswirkungen kuratorischer Aneignungen der Ortsspezifität, diskutiert werden.

1. TERRAIN

Der erste Teil dieser Arbeit beschäftigt sich mit den theoretischen Grundlagen ortsspezifischer Filmaufführungen. Er versucht, ein noch relativ neues Terrain zu vermessen, bestehende Felder miteinander in Verbindung zu bringen und so eine Basis zu schaffen für die analytische Auseinandersetzung mit den künstlerischen Projekten.

1.1 KINO als installative Praxis

In der hier vorliegenden Arbeit wird eine Verschiebung vorgenommen, die versucht, installative Praxis, die zumeist in Museen und Galerien statt findet, auf das Kino zu beziehen, und dadurch Filmscreenings als Installationen zu begreifen. Diese begriffliche Verschiebung ermöglicht eine Arbeit an und mit Konventionen des Ausstellens in den Institutionen Museum und Kino, die eine Öffnung der Wahrnehmungsgewohnheiten und eine neue Aufteilung von Sichtbarkeiten bewirkt. Das Verständnis von KINO als installative Praxis bedeutet zugleich eine Kritik an der neutralisierenden Präsentationsform der Black Box. Um die Bedeutung dieser Verschiebung nachvollziehbar zu machen, soll im Folgenden eine Auseinandersetzung mit den dieser Praxis zugrunde liegenden Begriffen – der Installation, dem Kino und der „kinematographischen Installation“ – erfolgen.

1.1.1 Die Produktion der Installation

Ein Versuch, den Begriff der Installation zu definieren, kann zunächst nicht weit über die Beschreibung als eine Kombination unterschiedlicher materieller und virtueller Objekte, die in einem bestimmten Verhältnis zueinander und zu dem sie umgebenden Raum stehen, hinausgehen. Der Begriff der Installation kann also weder an einem bestimmten Material, noch an einer bestimmten Technik festgemacht werden.⁴ Ihr Aufkommen als eigene Gattung in den 1970er Jahren markiert damit einen Umbruch, der sich gegen den Diskurs der Moderne richtet, welcher im Wesentlichen um Material, Technik und Genre strukturiert war. Da die Installation prinzipiell alle Materialien und auch alle Techniken inkludieren kann, trägt sie dazu bei, die Kunst als bestimmte Form aufzulösen: „Als spezifische Form der Produktion verweist sie [die Installation] so ständig jenseits der Grenzen der Form und ihrer diskursiven Konstitution.“⁵ Wenn sie nun also nicht von einer bestimmten künstlerischen Form und Produktionsweise her charakterisiert werden kann, so kommt ihrem Verhältnis zum Raum, in dem sie sich einrichtet, besondere Bedeutung zu. Dieses

4 Vgl. Johannes Stahl: „Installation.“ 2002, S. 122–126.

5 Simon Baier: „Installation als Form.“ 2008, S. 129.

Verhältnis benötigt, um aktualisiert zu werden, notwendigerweise einen Betrachter, der in die Installation eintritt und diese wahrnimmt. Die Wende zur Rezeptionsästhetik, die in einigen relevanten Texten (sowohl von KünstlerInnen als auch TheoretikerInnen) zur Installation vorgenommen wurde, ist Simon Baiers Überlegungen zufolge eine konsequente Reaktion auf das Ende des Formalismus, verfehlt aber gleichzeitig von vornherein die Crux der Installation: die Produktion.⁶

Es stellt sich daher die Frage: Was tun KünstlerInnen, wenn sie eine Installation produzieren? Auch wenn die Objekte in den unterschiedlichen Installationen immer andere sind, so sind es doch konkrete Objekte, die in einem konkreten materiellen Verhältnis zum Raum stehen. Die Tätigkeit der KünstlerInnen besteht in der Produktion, Auswahl und Anordnung der Objekte und verschwimmt somit bis zu einem gewissen Grad mit der Tätigkeit, die bis zum Aufkommen der Installation als kuratorische Praxis klar von der künstlerischen Praxis abgegrenzt werden konnte. „Die Installation ist eine Wiederholung, weil sie die eigene Funktion des Museums, der Ausstellung, für ihre eigenen Zwecke benutzt.“⁷ Wenn man davon ausgeht, dass Kunstproduktion (in der installativen Kunst) immer mehr zu Ausstellungspraxis wird, kann diese auch als eine Form der Aneignung verstanden werden. Es handelt sich dabei um eine Realisierung von Formen, die bislang im Bereich der Administration von Kunst existiert hatten, durch künstlerische Arbeitsweisen.⁸ Dies bedeutet, dass installative Arbeiten sich nicht mehr hauptsächlich auf Kunstobjekte, sondern auf Anordnungen und Inszenierungen beziehen. Diese Anordnungen und ihre Konventionalisierungen in den existierenden kulturell geprägten Räumen sind das Material, mit dem die Installationskunst unter anderem arbeitet. Sie sind die Strukturen, die verschoben werden können. Im Fall der von mir im Weiteren analysierten Projekte bilden die beiden Pole Kino und kinematographische Installation die wesentlichen Bezugspunkte, zwischen denen die installativen Praktiken situiert sind.

Außerdem birgt die Installation Boris Groys⁹ zufolge in sich eine explizit politische Dimension, und zwar insofern, als dass die Aneignung kuratorischer Arbeitsweisen durch KünstlerInnen Auswirkungen auf das Verständnis des Ausstellungsraumes hat. Während der Ausstellungsraum des Museums grundsätzlich als öffentlicher Raum zu verstehen ist, in dem der/die KuratorIn als Statthalter der Öffentlichkeit agiert, erfährt er in der Installation

6 Vgl. Baier a.a.O., S. 131.

7 Baier a.a.O., S. 134.

8 Vgl. Boris Groys: „Politics of Installation.“ 2009, http://www.e-flux.com/journal/view/31_08.06.10; Baier a.a.O., S. 133.

9 Vgl. Groys: „Politics“ a.a.O., Abs. 4f.

eine symbolische Privatisierung, da er nunmehr dem souveränen Willen des Künstlers/der Künstlerin unterliegt. Die beiden Figuren KuratorIn und KünstlerIn verfügen über grundsätzlich unterschiedliche Freiheiten: Während die Souveränität des/r KuratorIn beschränkt ist und dem öffentlichen Interesse unterliegt, ist die Freiheit des Künstlers/der Künstlerin nicht eingeschränkt, sondern autonom im Sinne der Freiheit der Kunstproduktion. Indem der/die KünstlerIn also nicht mehr ein einzelnes Objekt, sondern einen ganzen Raum und dessen Anordnung gestaltet, werden dadurch auch die Erfahrungen der BetrachterInnen und die Art, wie Öffentlichkeit in einem Ausstellungsraum hergestellt wird, durch ihn/sie produziert. Auch wenn in gegenwärtigen Installationen häufig eine Re-Demokratisierung des Raumes erfolgt, so sollte nicht übersehen werden, dass ihr der Akt einer symbolischen Schließung vorausgeht. Für die hier vorgenommene Untersuchung bedeutet dies, dass die Aneignung eines Raumes durch KünstlerInnen mittels installativer Praxis nicht unmittelbar als Öffnung dieses Raumes zu verstehen ist, sondern die Installation zum einen im Hinblick auf die zuvor bestehenden Strukturen von Öffentlichkeit ebenso wie auf jene, die sie hervorbringt, zu hinterfragen ist.

Bei den im Folgenden diskutierten Projekten werden keine Filme produziert, sondern die künstlerische Arbeit liegt darin, bereits bestehendes Material in Form eines Screenings zu rahmen und aufzuführen. Die künstlerische Arbeitsweise verlagert sich von der Produktion von Werken auf deren Auswahl, Präsentation und diskursive Vermittlung. Während das Projekt *Kinoapparat* von Simone Schardt und Wolf Schmelter vorwiegend kanonisierte KünstlerInnenfilme zeigt, greift Michelle Teran auf Formen der alltäglichen Bildproduktion (Bilder von Überwachungskameras) zu, um diese öffentlich zu präsentieren. Der Projekttraum *Saprophyt* wiederum versteht Aneignung als eine soziale Praxis, die ihre materielle Realisierung in Form der Ausstellungen findet. Es handelt sich also um künstlerische Produktionsweisen, die einerseits an (film-)kuratorische Fragestellungen, andererseits an Fragestellungen der *Appropriation Art* anknüpfen. „Appropriation“ (Aneignung)¹⁰ wird hier ganz grundsätzlich als ein Verfahren verstanden, durch das vorhandene Bilder aus ihrem ursprünglichen Kontext herausgelöst und in ihrer Bedeutung verschoben werden.

10 Vgl. Isabelle Graw: *Die bessere Hälfte*. 2003, S. 58–105; Stefan Römer: „Wem gehört die Appropriation Art.“ 1997, S. 129–137.

Da der enorme Aufschwung des Begriffs *Appropriation Art* seit seiner Prägung durch Douglas Crimp 1977 auch gleichzeitig seine Unschärfe bewirkt, soll im Folgenden die Konzentration auf der Verbindung von kuratorischer Praxis und „Appropriation“ liegen, die Isabelle Graw seit den 1990er Jahren als zentrales Modell betrachtet. Seit den 1970er Jahren wurde in selbst organisierten Räumen und kollaborativen Projekten kuratorisches Handeln als kritische künstlerische Praxis entwickelt, die das von Kunstinstitutionen produzierte herrschende Wissen in Frage stellt. Sie basiert auf der Annahme, dass kuratorische Praxis keine neutrale Methode ist, sondern Artikulationen und deren Bedeutung produziert und konstituiert. Der von Marion von Osten¹¹ in diesem Zusammenhang vertretene Begriff der KulturproduzentInnen versucht, die Gegenüberstellung von KünstlerInnen und KuratorInnen nicht fortzuschreiben, sondern sie zu politisieren. Denn die Entdifferenzierung der Positionen, die diese Arbeitsweise nahe legt, produziert gerade keine Beliebigkeit der Rollen, sondern neue Widersprüche und Abhängigkeiten.

Beatrice von Bismarck¹² vergleicht das Verhältnis zwischen KünstlerInnen und KuratorInnen mit jenem, das, nach Pierre Bourdieu zwischen Priestern und Propheten besteht: Dem Priester kommt seine Autorität durch das Amt, das er inne hat, und die hinter ihm stehende Institution zu und im Gegensatz dazu erhält der Prophet Autorität aufgrund seiner Person und seines Charismas. Während gerade freie KuratorInnen aufgrund der fehlenden institutionellen Absicherung auf persönliches Charisma angewiesen sind, können KünstlerInnen durch kuratorische Tätigkeiten an institutioneller Absicherung partizipieren. Im Hinblick auf die AutorInnenschaft bedeutet eine künstlerische Praxis, die an eine kuratorische grenzt, letztlich auch den Wunsch, am Ort der Bedeutungsproduktion anwesend zu sein und somit gerade eine Rehierarchisierung des/r KünstlerIn als AutorIn. Das Spannungsfeld zwischen kuratorischen und künstlerisch-kuratorische Praktiken ist demzufolge charakterisiert durch den beiderseitigen Anspruch, am Ort der Bedeutungsproduktion teilzuhaben. Dies führt auf Seiten der KünstlerInnen zu einem Widerspruch zwischen Kritik an bestehenden Institutionen und dem Bestreben der Selbst-Institutionalisierung, einerseits durch Beteiligung an den Institutionen, andererseits durch das Produzieren von alternativen Strukturen.

11 Vgl. Marion von Osten: „Producing Publics, Making Worlds.“ 2005, S. 124–140.

12 Vgl. Beatrice von Bismarck: „Haltloses Ausstellen.“ 2006, S. 39–43.

1.1.2 Kino

Der Begriff KINO meint im Kontext dieser Arbeit eine spezifische Präsentationsform von Filmen, die sich auf Präsentationskonventionen von Film in den Institutionen Kino und Museum bezieht, aber sich gleichzeitig auch von ihnen unterscheidet. Um diese Bezüge und Unterscheide nachvollziehbar zu machen, sollen die institutionellen Konventionen im Folgenden umrissen werden.

Im Gegensatz zum White Cube des Museums, wird das Kino zumeist als Black Box beschrieben, in der die Kontemplation des Betrachters/der Betrachterin durch verschiedene Parameter ermöglicht werden soll. Die Sitzreihen sind hintereinander angeordnet und auf eine rechteckige Leinwand im vorderen Teil des Raumes hin ausgerichtet. Während der Dauer der Aufführung befindet sich der umliegende Raum im Dunklen, wird ausgeblendet, während auf der Leinwand vorne ein projiziertes Bild erscheint. Die BetrachterInnen sind, mit Blick nach vorne auf ihren Sitzplätzen fixiert, sie kleben mit ihren Blicken an der Leinwand. So ist die Quelle des Bildes zwar als Lichtstrahl im Raum wahrnehmbar, der Projektor, der dieses hervorbringt, ist allerdings in einem dahinter liegenden Raum verborgen.¹³ Die Rezeptionssituation im Kino ist durch die Fixierung des Körpers und die Lenkung des Blicks charakterisiert. In dem Zusammenspiel aus Sitzanordnung und Bild entsteht ein Spannungsverhältnis zwischen Stasis und Mobilität: Anne Friedberg¹⁴ zufolge wird der Blick beweglich, indem der/die BetrachterIn sich mit der Kameraperspektive identifiziert. Die Leinwand wird zu einem Fenster in einen virtuellen Raum, sodass die Blickrichtung zwar fixiert ist, der Blick selbst aber mobil und virtuell wird. Wesentlich ist außerdem, dass es sich um einen kollektiven Körper handelt, der sich aus allen BetrachterInnen zusammensetzt, jedoch während der Vorführung das Gefühl für diesen gesamten Körper verloren gehen soll. Auch die Zeitlichkeit der Erfahrung ist von vornherein festgelegt – jeder Film hat eine bestimmte Dauer und gibt damit die Dauer der Erfahrung vor; vor und nach dem Film sind die BetrachterInnen auf sich selbst gestellt und es entsteht eine Unsicherheit.

Das filmische Bild erscheint real, ist aber immateriell, es existiert als solches (für den/die KinobesucherIn) nur während der Dauer der Projektion. Seine Existenz ist von vornherein an diese Präsentationsform gekoppelt. Dadurch, dass das filmische Bild nur in Verbindung mit dem Lichtstrahl, der es transportiert, sichtbar ist, erfolgt eine Verbindung von Dar- und

¹³ Anm: Für die kritische Auseinandersetzung der Filmtheorie mit dieser Anordnung siehe Abschnitt 1.3.

¹⁴ Vgl. Anne Friedberg: „Architekturen des Zuschauens.“ 2005, S. 100f.

Ausstellen: „In relation to traditional pictorial or photographic representation, projection constitutes an inflaming of the image, a flourish in the sense of a lyrical transport [...] it associates representing and exhibiting.“¹⁵ Somit werden Licht und Bild aneinander gekoppelt, und indem der/die KünstlerIn das Bild gestaltet, verändert er/sie auch das Licht im Raum. Das Lichtbild wird zum Werk an sich, es befindet sich unter der Kontrolle des Regisseurs/der Regisseurin, er/sie gibt die Intensitäten vor, gestaltet eine Abfolge von Tag und Nacht, von hellen und dunklen Bildern.¹⁶

1.1.3 Die kinematographische Installation

Die „kinematographische Installation“ wird von Juliane Rebentisch¹⁷ als Form beschrieben, die von Präsentationsformen im Kino abgegrenzt werden kann, da sie ganz klar in den Kunstinstitutionen im engeren Sinn situiert ist. Als Resultat der zunehmenden Integration von Filmen in zeitgenössischen Ausstellungspraktiken bildeten sich in Bezug auf die Präsentation von Film und Video gewisse Konventionen heraus, die ihre Rezeption strukturieren. Diese können in Abgrenzung zu den bisher gängigen Präsentationsformen in Ausstellungen ebenso wie in Kinos verstanden werden und es ist anzunehmen, dass sie sowohl unser Verhältnis zum Museum, als auch unsere Wahrnehmung von Film verändern.

Die „kinematographische Installation“ ist zum einen dadurch charakterisiert, dass die fixe Sitzanordnung des Kinos aufgelöst wird, die BetrachterInnen also mobil werden und sich im Verhältnis zu der im Raum angeordneten Installation, also dem bewegten Bild und dem technischen Apparat, positionieren können. Dadurch, dass sie aus verschiedenen Perspektiven schauen können, erleben die RezipientInnen sich als produktiv hervorbringend. Zudem verändert sich in der „kinematographischen Installation“ auch der Rhythmus der ästhetischen Erfahrung im Museum. Während das klassische Dispositiv der Ausstellung darin besteht, dass das Bild/Objekt einen festen Platz im Raum hat, und der/die BetrachterIn entscheiden kann, wie lange er/sie sich jeweils vor ihm aufhält, bedeutet die „kinematographische Installation“ das Eintreten des Besuchers/der Besucherin in einen Raum, der zeitlich anders strukturiert ist, dessen Dauer durch die Dauer des Films mit bedingt ist. Die Situation ist somit in zweierlei Hinsicht für den/die BetrachterIn unüberblickbar, denn er/sie kann weder die Dauer des Films, noch die Grenzen der Ins-

15 Dominique Païni: „Should We Put an End to Projection?“ 2004, S. 27.

16 Vgl. Boris Groys: „... in der Autonomie des Betrachters.“ 2001, S. 10.

Anm. Groys stellt dies im Hinblick auf die kinematographische Installation fest, ich halte es aber auch für das Kino an sich für wesentlich.

17 Vgl. Juliane Rebentisch: *Ästhetik der Installation*. 2003, S. 179–207.

tallation (also was Teil von ihr ist und was nicht), von Anfang an abschätzen. Dies löst eine gewisse Unsicherheit im Betrachter/in der Betrachterin aus: Er/sie steht im Konflikt mit der vom Film vorgegebenen Zeitlichkeit und der eigenen Entscheidung, wie lange er/sie den Film betrachten möchte. Diese Präsentationsform, die den Körper des Betrachters/der Betrachterin zugleich fesselt und frei setzt, bringt eine Individualisierung der ästhetischen Erfahrung mit sich, die auf einer produktiven Unsicherheit gründet. Sie wird dadurch zur individuellen Situation des Betrachters/der Betrachterin. Insofern kann die „kinematographische Installation“ von anderen Präsentationsformen bewegter Bilder dadurch abgegrenzt werden, dass in ihr die Wahrnehmungsbedingungen thematisch werden:

Nur dort, wo Installationen mit dieser Struktur zeitlicher [und körperlicher] Offenheit arbeiten, also auf ihre spezifischen Präsentations- und Rezeptionsbedingungen reflektieren, nur dort sollte man meines Erachtens von Installationen reden.¹⁸

Rebentisch legt ihr Augenmerk auf den Aspekt der Dauer der ästhetischen Erfahrung und macht diese Selbstreflexivität der Installation im Weiteren an Organisationsformen des filmischen Materials fest, die im wesentlichen mit der Zeitlichkeit des bewegten Bildes arbeiten (Loop, Duration, Hyper Slow Motion).¹⁹ Es stellt sich daher die Frage, inwieweit das reflexive Potential, das Rebentisch der „kinematographischen Installation“ zuschreibt, auch für Präsentationsformen geltend gemacht werden kann, die eher im Modus des Screenings operieren. Dieser Frage soll vor allem im Hinblick auf die einzelnen Projekte noch im Konkreten nachgegangen werden. Dabei soll aber der Fokus eher auf dem reflexiven Potential der körperlichen Erfahrung liegen, also der Wahrnehmung des eigenen Körpers in Bezug auf die Installation und die kollektive Erfahrung. Zum anderen nehme ich an, dass Formen, die in sich auf die Konventionen der „kinematographischen Installation“ verweisen, auch wenn sie nicht deren zeitlicher Struktur entsprechen, durch die Bezugnahme auf sie, im Betrachter/in der Betrachterin ein Wissen um diese Rezeptionsbedingungen aktivieren und so ein reflexives Potential hinsichtlich beider Arten von Erfahrung – im Kino und im Museum – eröffnen. Oder, mit anderen Worten: Die Individualisierung, die durch die Form der „kinematographischen Installation“ entsteht, bewirkt eine Freisetzung der ästhetischen Erfahrung, die es erst ermöglicht, die kollektive Rezeptionssituation als „antagonistisch“, also widersprüchlich und diversifiziert zu erleben (siehe Abschnitt 1.5.3).

¹⁸ Rebentisch a.a.O., S. 194.

¹⁹ Vgl. Rebentisch a.a.O., S. 194–207.

1.2 Tektonik der Ortsspezifität

Seit Ende der 1960er Jahre wird für Kunst, die formal mit einem bestimmten Ort verbunden ist oder sich inhaltlich mit diesem auseinandersetzt, der Begriff „ortsspezifisch“ verwendet. Dass in dem von den jeweiligen unterschiedlichen Strömungen adressierten Konzept der „Ortsspezifität“ allerdings verschiedene widersprüchliche Schichten eines Begriffes verborgen liegen wird häufig ausgeblendet. Wie die Tektonik die Beschaffenheit der Erdkruste und deren Bewegungen erforscht, soll im Folgenden auch der im wissenschaftlichen Kanon fixierte Begriff der ortsspezifischen Kunst, vom Beginn seiner Verwendung bis heute im Hinblick auf seine Grundlage und seine Veränderungen betrachtet werden. Es geht in dieser Argumentation weniger um eine detaillierte Rekonstruktion der wissenschaftlichen Diskussion als um das Nachvollziehen einer Genealogie und eine Herausarbeitung der dem Begriff jeweils zugrunde liegenden Vorstellungen des Ortes, die damit verbundene Abgrenzung von anderen Konzepten sowie die weiterreichenden Implikationen dieses jeweiligen Ortsverständnisses.



Abb.1:

Richard Serra: *Splashing* (1968) Blei, 45,7 cm x 7,9 m, Installationsansicht der Ausstellung *Nine at Castelli*, Leo Castelli Warehouse, New York, 1968.

1.2.1 Vom buchstäblichen Ort ...

Am Beginn dieser Diskussion steht ein tatsächlicher, physischer Ort, „an actual location“²⁰. So spritzte Richard Serra in seiner Arbeit *Splashing* (1968) geschmolzenes Blei in die Ritze zwischen Wand und Boden eines Lagerhauses. Dass es sich bei diesem Lagerhaus um eine Dependence der *Leo Castelli Galerie*, N.Y. handelte, in welcher die von Robert Morris organisierte Ausstellung *9 at Castellis*²¹ stattfand, wird in Beschreibungen häufig nicht

²⁰ James Meyer: „The Functional Site; or, The Transformation of Site Specificity.“ 2000, S. 24.

²¹ Vgl. Mario García Torres: „9 at Leo Castelli.“ <http://enconstruccion.org/restricted/9atLeoCastelliinterior.pdf>, 08.06.10

erwähnt,²² was darauf hindeutet, dass es hier weniger um eine kontextuelle Verortung des Ausstellungsraumes als um das Verhältnis zwischen Objekt und Raum geht. So fügt sich das Blei in eine Ritze ein, verbindet Wand und Boden miteinander und kann nicht mehr daraus entfernt werden, ohne Schaden zu nehmen. Das Objekt definiert sich durch seine Form und Materialität sowie durch seine Position im Raum. Auch der Raum ist in diesem Verständnis nur durch Merkmale wie Materialität und Form definiert, er wird in seiner buchstäblichen Existenz als Ort („literal site“)²³ verstanden. Diese Vorstellung von Objekten, die sich klar im Verhältnis zu dem sie umgebenden Raum artikulieren, also Objekten, die ohne diesen Raum nicht existieren können, entwickelten KünstlerInnen der *Minimal Art* (z.B. Donald Judd, Carl Andre, Dan Flavin, Robert Morris) in den 1960er Jahren in Abgrenzung zur modernistischen Idee von Kunstwerken als nomadische Objekte, welche durch ihre geschichtsübergreifende Bedeutung an sich heimatlos und somit überall ausstellbar sind.²⁴

Es besteht hier, besonders in den Arbeiten Serras, der Anspruch einer untrennbaren, unentwirrbaren Verbindung zwischen dem Objekt und dem Raum, der es umgibt. Diese Idee lässt sich mit folgender Aussage Richard Serras – getätigt im Zusammenhang mit der Kontroverse um *Tilted Arc (1981-1989)* – auf den Punkt bringen: „Die Arbeit ist für diesen Ort [Federal Plaza] konzipiert und kann deshalb nirgendwo anders stehen. Das Werk entfernen, heißt, es zerstören.“²⁵ Diese Fixierung an einen Ort bedeutet zugleich auch eine Ablehnung der Warenförmigkeit von Skulpturen und somit auch eine ablehnende Haltung gegenüber dem Kunstmarkt, denn ein Objekt, (so die damalige Annahme) muss beweglich sein, um verkauft werden zu können. Die Objekte beruhen allerdings nicht nur auf einem Verhältnis zu dem sie umgebenden Raum, sondern werden erst durch die Anwesenheit eines Betrachters/einer Betrachterin aktualisiert. Diese Konzeption brachte den KünstlerInnen der *Minimal Art* den Vorwurf der ‚Theatralität‘ und der ‚Obsession mit Präsenz‘ von Seiten des Kunsthistorikers Michael Fried ein, der einen Verlust der ästhetischen Autonomie befürchtete und eine anhaltende kunsthistorische Kontroverse auslöste.²⁶ Dennoch ist es eine der radikalen Neuerungen der *Minimal Art*, dass sie die Idee des Betrachters/der Betrachterin als cartesianisches Subjekt in die eines Subjekts der phänomenologischen Erfahrung und verkörperten Wahrnehmung umstrukturierte.²⁷

22 Vgl. Rebenisch a.a.O., S. 264.

23 Vgl. Meyer: „Functional Site“ a.a.O., S. 24.

24 Vgl. Douglas Crimp: *On the Museum's Ruins*. 1993, S. 17 .

25 Richard Serra: „'Tilted Arc' zerstört.“ 1990, S. 220

26 Vgl. zusammenfassend hierzu Rebenisch a.a.O., S. 40–65.

27 Vgl. Meyer: „Functional Site“ a.a.O., S. 23f; Miwon Kwon: *One Place After Another*. 2002, S. 11–13.

Auch wenn viele ‚klassische‘ Arbeiten der *Minimal Art* klar und ausschließlich auf den Galerieraum hin konzipiert sind,²⁸ entstanden kurz nach ihrem Aufkommen, bzw. in ihrem Kontext auch einige Arbeiten, für welche die KünstlerInnen den Kunstraum verließen und gerade unterschiedliche Stadträume oder Landschaften zu ihrer „site“ machten. Die Verwendung der Begriffe *Land Art*, *Public Art* und *Institutionskritik* suggeriert bisweilen, dass sich mit der Positionierung innerhalb oder außerhalb des Kunstraumes eine Aufspaltung innerhalb der ortsspezifischen Kunst vollzogen hätte. Da eine Anzahl von KünstlerInnen (z.B. Richard Serra, Robert Smithson, Gordon Matta-Clark, Daniel Buren) sich allerdings in ihrer Arbeit nicht auf diese Bipolarität festlegen lässt, nehme ich an, dass ein wesentlicher Aspekt dieser Diskussion gerade im Offenhalten des Spannungsfelds wechselnder Orte, also in der Bewegung zwischen Kunsträumen und Räumen außerhalb des Kunstfeldes, liegt.

Eine Position, welche in dieser Hinsicht besonders interessant erscheint, entwickelte Robert Smithson mit seinen Arbeiten, die einander in einem System von „Site“ und „Non-Site“ gegenüberstehen. So verhalten sich die Arbeiten Smithsons, auch wenn sie sich an unterschiedlichen Orten und somit in unterschiedlichen Kontexten befinden, immer als dialektische Opposition zueinander. Die „Site“ ist in seinem Verständnis der tatsächliche Ort – ein Fundort, der sich zumeist in einer Landschaft befindet. Im Gegensatz dazu ist die „Non-Site“ der Ausstellungsgegenstand, der in einer Kunstgalerie steht, und auf die „Site“ verweist. So können „Non-Sites“ sowohl Skulpturen aus Natur-Steinen im Ausstellungsraum, als auch Photos, Zeichnungen und Filme sein.²⁹ Das Verhältnis der beiden Orte zueinander ist nach Smithson allerdings vor allem als Metapher, als dreidimensionale logische Analogie, zu verstehen: „Durch diese dreidimensionale Metapher kann ein Ort einen anderen Ort repräsentieren, ohne ihm ähnlich zu sein – daher nenne ich ihn einen ‚Nicht-Ort‘“³⁰. Es geht also nicht um eine einfache Verbildlichung, sondern um einen Prozess des gegenseitigen aufeinander Verweisens. In seiner ersten derartigen Arbeit *A NONSITE, Pine Barrens, New Jersey* (1968) beispielsweise interagieren verschiedene Medien und Formen der Repräsentation miteinander, um die „Non-Site“ zu konstruieren: eine hexagonale Struktur aus Aluminiumformen, die mit blauem Sand gefüllt sind und eine Luftaufnahme der „Site“/Landkarte, die anzeigt, wo der Sand entnommen wurde.³¹

28 Vgl. Nina Möntmann: *Kunst als sozialer Raum*. 2002, S. 26.

29 Vgl. Möntmann a.a.O., S. 33f.

30 Robert Smithson: „Eine provisorische Theorie der Nicht–Orte. (1968)“ 2000, S. 106.

31 Vgl. Lynne Cooke: 'a position of elsewhere'. 2005, S. 59.

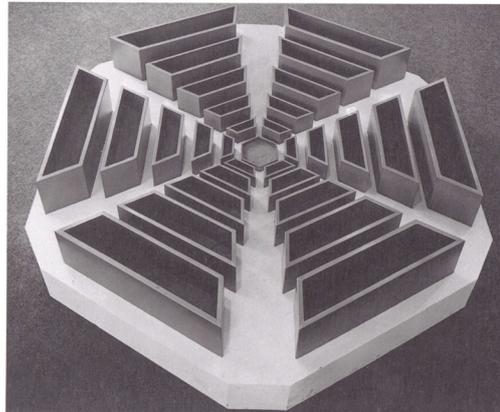
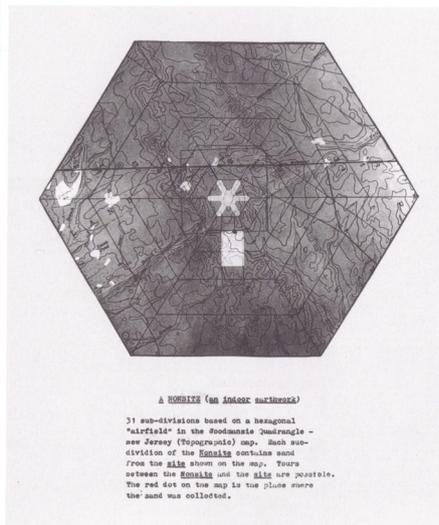


Abb. 2 und 3:

Links: Robert Smithson: *A NONSITE, Pine Barrens, New Jersey* (1968) Blaues Aluminium mit Sand. Luftaufnahme/Landkarte, 12" h x 16 1/2" x 65 1/2", Collection of Virginia Dwan.

Rechts: Robert Smithson: *A NONSITE (an indoor earthwork)* Photostat, 12 1/2 x 10 1/2".

In dieser Konzeption scheint sich die eingangs formulierte Idee der Untrennbarkeit von Ort und Objekt zu verändern: Auf der einen Seite werden die beiden noch stärker aneinander gebunden (das Objekt, die Skulptur an sich wird zur „Site“), auf der anderen löst sich das Verhältnis auf – die „Non-Site“ ist beweglich und nicht an einen Ort fixiert. Der indexikalische Charakter der „Non-Site“ steht so im Widerspruch zu der von Serra vertretenen Konzeption von Ortsspezifität, er lässt sie nachrangig gegenüber der „Site“ erscheinen und ihr Verhältnis zu ihrem aktuellen Ort wirkt austauschbar. Diese paradoxe Tendenz der *Land Art*, nämlich, sich auf der einen Seite in einer Art Eskapismus für die Realisierung von Kunstwerken in eine mystifizierte amerikanische Landschaft hinauszubewegen, andererseits aber die Dokumente davon wie Souvenirs wieder in den Kunstmarkt zu re-integrieren, wird von Nina Möntmann als Pervertierung der ortsspezifischen Arbeit kritisiert.³²

Dies mag durchaus ein der *Land Art* inhärentes Problem sein, ist aber gerade in Bezug auf das komplexe Zusammenspiel von „Site“ und „Non-Site“ in Smithsons Arbeit nicht zutreffend. Im Gegenteil, die Beziehung zwischen „Site“ und „Non-Site“, ist so ineinander verschachtelt angelegt, dass das eine ohne das andere nicht mehr gedacht werden kann. Während das Verhältnis in frühen Arbeiten noch als dialektisch gedacht war, wird es in *Spiral Jetty* zu einem Strudel verschiedener nicht voneinander trennbarer Ströme.

³² Vgl. Möntmann a.a.O., S. 32.

Skulptur, Film, Text, Photographien, Diagramme, Zeichnungen existieren als gleichwertige Formen, die erst in ihrer Gesamtheit das Werk *Spiral Jetty* ausmachen – es ist also nicht einfach der Bezug von einem Ort auf einen anderen, sondern jener der einzelnen Teile der Arbeit aufeinander. „Like the nonsite, the *Jetty* is not a discrete work, but one link in a chain of signifiers, which summon and refer to one another in a dizzying spiral.“³³ Die einzelnen Teile der Arbeit verweisen aufeinander, sind aber in sich auf einen Ort und eine Form hin konzipiert. Die Komplexität von Smithsons Werk zeigt sich nicht nur in dieser Logik der Verkettung der einzelnen Teile ineinander, sondern auch in der genauen Auseinandersetzung mit Präsentationssituationen, wie dies die Pläne für ein *Museum Concerning Spiral Jetty*³⁴ zeigen.

Obwohl die KünstlerInnen der *Minimal Art* sich auf unterschiedliche Weise mit dem Raum auseinander gesetzt hatten, blieb er für sie vor allem ein ideal verfasster, dreidimensionaler Kubus, dessen lokale und historische Merkmale nicht weiter relevant waren.³⁵ Erst in den 1970er Jahren knüpften einige Künstler wie Gordon Matta-Clark, Daniel Buren und Michael Asher an die Fragestellungen der *Minimal Art* an, um nun aber gerade den doppelten Ort der Kunst, also ihren materiellen Charakter sowie die diese materiellen Konventionen bedingende gesellschaftliche Funktion in den Blick zu nehmen.³⁶ In diesen Arbeiten, die zumeist als erste Phase der *Institutionskritik* bezeichnet werden, gilt, im Anschluss an Brian O'Dohertys einflussreichen Text *Inside the White Cube*, das Augenmerk vor allem dem White Cube und seinen neutralisierenden Tendenzen: „Die ideale Galerie hält vom Kunstwerk alle Hinweise fern, welche die Tatsache, daß [sic] es ‚Kunst‘ ist, stören könnten. Sie schirmt das Werk von allem ab, was seiner Selbstbestimmung hinderlich in den Weg tritt.“³⁷ Mit der Kritik der Kunsträume (z.B. Michael Asher) und der Ausstellungskonventionen (z.B. Daniel Buren) erfolgt so ein Übergang von der Wahrnehmungskritik der *Minimal Art* zur *Institutionskritik*, indem die Präfigurierung der Wahrnehmung durch die Institution thematisiert wird.³⁸

33 Craig Owens: „Earthwords.“ 1992, S. 47.

34 Vgl. Abb. 15 und 16, S. 98, und Abb., 25, Bildteil, S. II

35 Vgl. Möntmann a.a.O., S. 30f.

36 Vgl. Rebentisch a.a.O., S. 263–276.

37 Brian O'Doherty: *In der weißen Zelle*. 1996, S. 9.

38 Vgl. Rebentisch a.a.O., S. 251–276, Möntmann a.a.O., S. 30f, S. 42f.

1.2.2 ... zum funktionalen Ort?

Diese und folgende institutionskritische Arbeiten, die ihre Untersuchungen von den Ausstellungskonventionen auf die sozialen und ökonomischen Bedingungen der Kunsträume ausweiteten, gehen zwar nicht mehr von einem buchstäblichen, aber doch von einem aktuellen, physischen Ort aus. Im Bestreben, die künstlerischen Praktiken der 1990er Jahre zu beschreiben, beobachtet James Meyer hingegen eine Verschiebung vom aktuellen zum funktionalen Ort („functional site“), welcher nicht unbedingt an einen realen Ort gebunden ist.

[...] the functional work refuses the intransigence of literal site specificity. It is a temporary thing, a movement, a chain of meanings and imbricated histories: a place marked swiftly and abandoned. [...] its nature is not to endure but to come down.³⁹

In Meyers Verständnis erfährt der Ort eine Transformation insofern, als dass er nicht mehr als tatsächlicher Schauplatz („actual location“) verstanden wird, sondern viel eher als eine Funktion, die zwischen verschiedenen Orten operiert und diese miteinander verknüpft. Der Begriff Funktion wird hier weniger als Leistungs- oder Wirkungskraft verstanden, sondern eher von seiner Bedeutung in der Mathematik und Logik her als eine Beziehung zwischen zwei Mengen bzw. eine Abhängigkeit zweier Variablen voneinander.⁴⁰ So sind diese neuen ortsspezifischen Arbeiten mobil, denn sie sind nicht mehr nur an Kunsträume gebunden, sondern stellen vielfältige Beziehungen zwischen unterschiedlichen Orten her. Ein Ort definiert sich in Relation zu einem anderen, sie treten miteinander in Austausch. Meyer veranschaulicht seine These am Beispiel der von ihm kuratierten Ausstellung *Platzwechsel* (Kunsthalle Zürich, 1995), die sich auf den Platzspitz Park bezog und auf verschiedene angrenzenden Orte verteilt (Schweizer Nationalmuseum, Kunsthalle, Wohnung eines Galeristen) stattfand. Charakteristisch für funktionale Arbeiten ist, so Meyer, auch der kollaborative Ansatz, der in dieser Ausstellung verfolgt wurde. Sie bestand nicht aus einzelnen, für sich stehenden Kunstwerken, sondern war „a function occurring between these locations and points of view, a series of expositions of information and place“⁴¹.

Funktionale Arbeiten stellen nicht nur Verbindungen zwischen Orten, sondern auch zwischen unterschiedlichen künstlerischen Formen (Photographien, Videos, Skulpturen, Texten) her und stehen so in der Tradition der Praxis Robert Smithsons, wie sie oben umrissen wurde. Die von Smithson angestrebte Überschreitung der Grenzen zwischen

39 Meyer: „Functional Site“ a.a.O., S. 25.

40 Vgl. Brockhaus Online Enzyklopädie, <http://www.brockhaus-encyklopaedie.de/>, 08.06.10.

41 Meyer: „Functional Site“ a.a.O., S. 27.

bildender Kunst und Text; das Aufbrechen der einzelnen künstlerischen Disziplinen und deren Gleichwertigkeit in seiner künstlerischen Praxis werden von Craig Owens⁴² als „allegorical impulse“ bezeichnet. Die Allegorie als bildhafte Darstellung innerhalb der Sprache strebt ihrem Wesen nach die Überschreitung der von der Moderne errichteten Grenzen der einzelnen Disziplinen an, denn sie strebt nach der Verbindung von Text und Bild. In ihr wird die Sprache aufgebrochen, um in der Fragmentierung eine neue und intensiviertere Bedeutung erlangen zu können.

Während in der Moderne Texte, die KünstlerInnen produzierten zumeist als sekundäre Bestandteile ihrer Arbeit betrachtet wurden, werden sie bei Smithson zu einem wesentlichen Teil. Darin kündigt sich, so Owens, der Übergang zur Postmoderne an: „That Smithson thus transformed the visual field into a textual one represents one of the most significant aesthetic ‚events‘ of our decade [...]“⁴³. Insofern liegt Smithsons Arbeit ein allegorischer Impuls zugrunde, der seine Fortführung in den funktionalen Arbeiten der 1990er Jahre – beispielsweise jener Renée Greens – findet und dessen Echo in Meyers Definition der „functional site“ nachklingt. Die Relevanz dieser funktionalen Arbeiten liegt also darin, dass sie nicht nur eine Beziehung zwischen einzelnen Orten, sondern auch zwischen unterschiedlichen künstlerischen Formen und Feldern herstellen, allerdings nicht eine Auflösung, sondern eine Verschiebung der Grenzen anstreben.

Diese Transformation des Begriffs der Ortsspezifität bedeutet letztlich auch eine Veränderung der ihm zugrunde liegenden Vorstellung: weg von einem räumlichen Verständnis des Ortes hin zu einem sprachlichen. Meyer nimmt im Grunde eine Vertextlichung von räumlichen Begriffen und Praktiken vor, da den beiden Begriffen buchstäblicher und funktionaler Ort die Vorstellung zugrunde liegt, dass Orte sich wie Buchstaben zusammenfügen lassen und sich zu Texten, also Gefügen von Buchstaben, verbinden können. Mit dem Begriff der „functional site“ ist, so Miwon Kwon im Anschluss an Meyer, der Ort nicht mehr buchstäblich gedacht, sondern diskursiv und intertextuell, als eine Abfolge von Orten: „[I]ts model is not a map but an itinerary“⁴⁴. Auch wenn der Verweis auf die sprachliche Grundlage dieser neuen Ortsvorstellung eine interessante Perspektive eröffnet, so stellt Kwons Metapher eine Verkürzung des Sachverhaltes dar. Die Raumvorstellung der *Minimal Art* entspricht eher einem dreidimensionalen Raumplan als, wie von Kwon angenommen, einer Landkarte, und auch das Bild des Fahrplans impliziert

42 Vgl. Owens a.a.O., S. 40–52.

43 Owens a.a.O., S. 47.

44 Vgl. Kwon: *One Place*, a.a.O., S. 29.

Einmaligkeit und Zielgerichtetheit, obwohl das Verhältnis zwischen den Orten bei Meyer meines Erachtens eher als eine Tour, als ein Vor- und Zurückspringen wie in einem Hypertext verstanden wird.

1.2.3 KINO a.a.O.

Die Immaterialität des Mediums Film scheint zunächst nahe zu legen, die Idee der „literal site“ besäße für die hier diskutierte Fragestellung keine Relevanz mehr. Ein Film scheint, im Gegensatz zu einer Skulptur (wie z.B. *Tilted Arc*) ortlos zu sein, weil er prinzipiell überall hin transportiert werden kann. Da das Augenmerk dieser Arbeit allerdings nicht auf einer Auseinandersetzung mit dem Medium an sich, sondern auf dem Aspekt der Präsentation von Filmen liegt, kommt dem Charakter der Projektion als zugleich materielle und immaterielle Repräsentation, und deren Installation im Raum, besondere Bedeutung zu. Dies bedeutet, dass zwar, im Unterschied zum Verständnis der buchstäblich ortsspezifischen Arbeiten nicht von vornherein und auch nicht dauerhaft ein untrennbares Verhältnis zwischen Ort und Film besteht, dieses aber für den Moment der Präsentation bestehen, also aktualisiert werden, kann. Der Begriff der *actual location* verschiebt sich weg von einem räumlichen hin zu einem eher zeitbasierten Verständnis – von einem tatsächlichen, realen Ort zu einem derzeitigen, gegenwärtigen.

Reduziert man das Konzept der „functional site“ auf eine Minimalvariante, so könnte „KINO a.a.O.“ durchaus als solche verstanden werden: Bereits durch das Zusammenspiel zwischen Bildraum und Projektionsraum entsteht eine funktionale Beziehung zwischen den beiden. Bezieht man, wie Maeve Connolly⁴⁵ dies vorschlägt, auch den Produktionsort des Filmes (das Set) mit ein, so wird diese Beziehung bereits um eine Komponente erweitert. Die Vorstellung der Verweisstruktur zwischen verschiedenen Orten, welche die Bezeichnung „KINO a.a.O.“, wie ich eingangs beschrieben habe, beinhaltet, entspricht auch der intertextuellen Struktur der Orte, wie sie im Begriff der „functional site“ angelegt ist. Allerdings erscheint Meyers Vorstellung insofern als eine Reduktion, als dass die Orte, auch wenn sie in eine funktionale Verbindung miteinander treten, immer auch noch buchstäbliche Orte bleiben, die konkret, in ihrer Beziehung zum Kunstwerk erfahren werden können. Das bedeutet, dass die Materialität des Ortes und die Erfahrung der BetrachterInnen, in einem Modell, in dem verschiedene Ort miteinander verknüpft werden, auch wenn sie nur temporär existieren, relevant bleiben.

45 Vgl. Maeve Connolly: *The Place of Artists' Cinema*. 2009, S. 111f.

Die Orte von ortsspezifischen Filmaufführungen sind nicht nur intertextuell miteinander verknüpft, sondern tragen auch bereits in sich Schichten von Bedeutung und Erfahrung. Aleida Assmann überträgt in ihrem Text „Geschichte findet Stadt“⁴⁶ die Metapher des Palimpsests, die aus der Philologie stammt, auf die Architektur der Stadt. Das/der Palimpsest ist eine mittelalterliche Pergamentrolle, von der, um das kostbare Papier mehrmals verwenden zu können, durch Waschen und Schaben alte Schichten abgelöst wurden, um diese aufs Neue zu beschreiben. Mittels spezieller chemischer Prozesse (Fluoreszenzphotographie) können allerdings auch die älteren, gegenwärtig nicht sichtbaren Schichten wieder rekonstruiert werden. Wie dieses Papier, trägt auch die Stadt unterschiedliche Schichten in sich, die auf den ersten Blick nicht wahrgenommen werden können: „Die Architektur der Stadt lässt sich als geronnene und geschichtete Geschichte beschreiben und somit als ein dreidimensionaler Palimpsest aufgrund wiederholter Umformungen, Überschreibungen, Sedimentierungen.“⁴⁷ Diese Schichten können sowohl materiell als auch kontextuell sein.

In diesem Sinne könnte der Ort gegenwärtiger ortsspezifischer Praktiken als intertextueller Palimpsest gedacht werden – als Ort, der in sich verschiedene Schichtungen (nicht nur historischer Bedeutungen) trägt, die sich erst durch das Einwirken des Kunstwerks zu lesen geben, während der entstehende Text wiederum, in Beziehung zu anderen Texten (Palimpsesten) steht. Insofern sollte dieser Übergang von der „literal“ zur „functional site“ meiner Meinung nach nicht, wie von Meyer als Transformation (im Sinne einer sprunghaften und grundlegenden Umformung) gedacht werden, sondern viel eher als eine Potenzierung, die verschiedene Faktoren miteinander wiederholt multipliziert.

46 Vgl. Aleida Assmann: „Geschichte findet Stadt.“ 2009, S. 13–29.

47 Assmann: „Geschichte“ a.a.O., S. 18.

1.3 Kino und Institutionskritik

Während ortsspezifische künstlerische Praktiken sich seit den 1970er Jahren aus der kritischen Auseinandersetzung mit ihrem eigenen Ort, dem Museum entwickelten, versuchen aktuelle Diskussionen den Begriff der *Institutionskritik* auf Basis der veränderten Verfasstheit der Kunstinstitutionen, neu zu fassen. Eine andere Möglichkeit, den Begriff zu adaptieren, wäre, ihn nicht nur auf die traditionellen Kunstinstitutionen festzuschreiben, sondern ihn auf andere Orte, an denen Visualität produziert wird, auszuweiten. Deshalb soll im Folgenden ein Bezug hergestellt werden zwischen *Institutionskritik* und vergleichbaren Arbeitsweisen, die im Hinblick auf das Kino existieren. Es werden einige künstlerische Arbeiten, die von den 1960er Jahren bis in die Gegenwart reichen, als Beispiele herausgegriffen und im Verhältnis zu institutionskritischer Filmtheorie diskutiert.

1.3.1 Die Neu-Fassung der Institutionskritik

Dass die deutsche Zeitschrift *Texte zur Kunst* 2005 ein Heft zum Thema *Institutionskritik* veröffentlichte, signalisierte nicht nur die Notwendigkeit einer erneuten grundlegenden Auseinandersetzung mit Positionen, die unter dem Begriff *Institutionskritik* als weitgehend kanonisiert galten. Es sollte vielmehr neben der institutionskritischen Kunst auch deren Kritik – die Kunstkritik – hinterfragt werden.⁴⁸ Durch die Veränderungen des Museums (Kommerzialisierung, weitgehende Angleichung an Galerien) herrschte im Kunstfeld zum einen eine gewisse Ermüdung gegenüber den Aufführung kritischer Übungen⁴⁹, die dieses in den 90er Jahren dominiert hatten. Zum anderen bestimmte die Skepsis gegenüber institutionskritischen Praktiken und ihrer potenziellen Vereinnahmung durch Institutionen viele dieser Diskussionen. Ausgehend von dieser Situation nahm die Kunstkritikerin Isabelle Graw⁵⁰ eine Auseinandersetzung mit den im Begriff *Institutionskritik* inhärenten Problemstellungen vor, um ausgehend davon eine Öffnung des Begriffes, aber auch eine Ablösung von den Institutionen zu bewirken. Diese Auseinandersetzung soll im Folgenden nachvollzogen werden, um sie anschließend in die Argumentation dieser Arbeit miteinzubeziehen.

48 Vgl. Sabeth Buchmann: „Jenseits der Institutionskritik.“ 2005. http://www.donau-uni.ac.at/imperia/md/content/campuscultur/kritik_der_institutionen_und_oder_institutionskritik.pdf, 08.06.10.

49 Vgl. Olafur Eliasson. In: Griffin, Tim: „In Conversation: Daniel Buren and Olafur Eliasson.“ 2005. [http://www.thefreelibrary.com/In conversation: Daniel Buren & Olafur Eliasson-a0132554958](http://www.thefreelibrary.com/In+conversation:+Daniel+Buren+%26;+Olafur+Eliasson-a0132554958), 08.06.10.

50 Vgl. Isabelle Graw: „Jenseits der Institutionskritik.“ 2005, S. 40–54.

In DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst beschreibt Johannes Meinhardt *Institutionskritik* als eine Haltung innerhalb der Kunst, die mittels „künstlerische[r] Arbeiten und Verfahrensweisen, [...] die gesellschaftlichen und institutionellen Rahmenbedingungen der Herstellung und des Gebrauchs von Kunst analytisch untersuch[t]“⁵¹. „Kritik“ wird dabei als Methode verstanden, welche nicht im romantisch geprägten Verständnis eine Be- oder Verurteilung meint (Irit Rogoff bezeichnet dies als „Kritizismus“⁵²), sondern vielmehr die begriffliche Entfaltung des Sachverhaltes, der kritisiert wird. Sie dient somit der Analyse des Spannungsfeldes zwischen Kunstinstitutionen und deren Wirkung auf die Produktion und Rezeption künstlerischer Arbeiten.⁵³ Diesen analytischen Untersuchungen liegt die Annahme zugrunde, künstlerische Arbeiten könnten etwas enthüllen oder sichtbar machen, das zuvor nicht sichtbar war, was gleichzeitig eine Funktionalisierung der Kunst und einen Glauben an ihre Wirkungskraft impliziert. In diesem Einfordern gesellschaftskritischer Funktionen der Kunst steht die Institutionskritik gewisser Weise in der Tradition der historischen Avantgarden der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, unterscheidet sich aber dahingehend von ihnen, als dass sie ihren Aktionsradius nicht mehr unmittelbar in der Gesellschaft, sondern eben an dem ihr eigenen Ort, im System der Kunst ansiedelt, und dort in spezifischen medialen und institutionellen Feldern interveniert.⁵⁴

Der zweite Teil des Begriffes wiederum verweist auf die Institution und meint damit nicht nur den kunstproduzierenden und -distribuierenden Apparat im engeren Sinn, sondern bezieht auch den Bereich der kunsthistorischen Theoriebildung mit ein. Insofern ist mit *Institutionskritik* nicht nur, wie dies in den 1960er Jahren ausgeprägt war, eine Kritik des Museums gemeint, sondern die aller Agenten und Instanzen, die das System Kunst regeln und differenzieren (wie beispielsweise Galerien, Auktionshäuser, Privatsammlungen, Wirtschaftsunternehmen, Banken, Versicherungen, Kunstzeitschriften, Universitäten etc). Da in den frühen 1970er Jahren Künstler wie Daniel Buren und Michael Asher begannen, die materiellen Bedingungen dieser Institutionen zu hinterfragen, besteht eine relativ enge Verbindung zwischen institutionskritischer und ortsspezifischer Kunst. Indem sie sich vor allem auf die historisch gesellschaftliche Funktionsweise von Kunst und ihren Institutionalisierungen konzentriert, somit also eher in der Tradition der kritischen Soziologie steht, kann *Institutionskritik* auch von Kontextkunst unterschieden werden,

51 Johannes Meinhardt: „Institutionskritik.“ 2002, S. 126.

52 Vgl. Irit Rogoff: „Vom Kritizismus über die Kritik zur Kritikalität.“ 2003 <http://eipcp.net/transversal/0806/rogoff1/de>, 08.06.10.

53 Vgl. Meinhardt a.a.O., S. 126–130.

54 Vgl. Buchmann, a.a.O., Abs. 2.

welche die Konstitution von Bedeutung in Kunstwerken thematisiert und so eher in der Tradition der strukturalistisch-zeichentheoretischen Analyse steht.⁵⁵ Auf diese Kritik formaler Gegebenheiten und ihrer gesellschaftlichen Funktion in der ersten Phase der *Institutionskritik* folgte in den 1990er Jahren durch KünstlerInnen wie Andrea Fraser, Fareed Armaly, Christian Philipp Müller oder Renée Green eine Ausweitung des Blicks auf diesen Ort: Es wurden nun vor allem die ökonomischen und sozialen Bedingungen des Systems Kunst thematisiert.⁵⁶

Diese kurze Zusammenfassung zeigt bereits das Problem auf, dass institutionskritische Positionen ihrerseits bereits institutionalisiert und Teil eines Kanons sind, der zumeist (auch von jüngeren KünstlerInnen) unhinterfragt reproduziert wird. Dies bedeutet, dass künstlerische Arbeiten, die eine andere Form annehmen, sich aber dennoch kritisch gegenüber der Institution Kunst verhalten, nicht berücksichtigt werden. Graw strebt deshalb nach einer Erweiterung dessen, was unter institutionskritischer Kunst zu verstehen sei, argumentiert aber in diesem Zusammenhang widersprüchlich, da sie zum einen die Frage stellt, warum nicht Malerei institutionskritisch sein könne, zugleich aber daran festhält, dass es sich bei *Institutionskritik* auch um eine Arbeitsweise handelt, die durch Recherche, Teamwork, Kommunikation und persönlichen Einsatz gekennzeichnet ist. Institutionskritische Praktiken versuch(t)en eine Aufhebung der Trennung zwischen künstlerischer und kultureller Produktion, zwischen Kunstproduktion, Textproduktion, Kunstkritik, Organisation etc. und sind somit auch besonders gefährdet für die Rückaneignung durch neoliberale Unternehmen, welche es mittels flacher Hierarchien auf neue Weise schaffen, den ganzen Menschen zu integrieren und die menschliche Kommunikations- und Kritikfähigkeit zur Ware werden zu lassen.⁵⁷

Zum anderen ist eben auch der Begriff der Institution zu problematisieren, da er die Fixierung auf einen Kunstapparat (Museen, Galerien) nahe legt, welcher, so Graw, seine Einflussphäre heute weitgehend verloren hat. Sie plädiert deshalb dafür, den Begriff weniger topologisch zu fassen, das heißt, ihn nicht an bestimmten Kunst-Orten festzumachen, sondern vielmehr danach zu fragen, in welchen Bereichen gegenwärtig die Macht der Bildproduktion liegt. Graw zufolge wäre dies in der „visual industry“:

55 Vgl. Meinhardt a.a.O., S. 128.

56 Vgl. Rebentisch a.a.O., S. 251–276, Möntmann a.a.O., S. 30f, S. 42f.

57 Vgl. Graw a.a.O., S. 46 – 49; Meyer, James: "Was geschah mit der institutionellen Kritik?" 1994, S. 252f.

Die ehemalige Kunstwelt ist zu einer ‚Visual Industry‘ geworden, wie ich es in Analogie zu anderen ‚Kulturindustrien‘ wie Hollywood oder der Modeindustrie bezeichnen würde, nach deren Vorbild sich die Kunstwelt immer stärker umgeformt hat.⁵⁸

Mit der Erweiterung der Institution Kunst in eine visuelle Industrie versucht Graw also diese auch als ein erweitertes Feld zu beschreiben, in welchem unterschiedliche Visualitäten hergestellt werden, aber gleichzeitig eine Abgrenzung von der Modeindustrie und der Filmindustrie (Hollywood) vorzunehmen. Die von mir vorgenommene Übertragung der Begriffe Ortsspezifität und *Institutionskritik* auf den Bereich Kino scheint nach Graws Verständnis zunächst vor allem eine topologische zu sein, ist aber in dieser Verbindung zwischen Kunst und Kino notwendig, da sie es ermöglicht, den institutionskritischen Kanon rückblickend zu erweitern. Im Sinne der von Graw vorgeschlagenen Ausweitung der *Institutionskritik* auf die „visual industry“ ist Kino ein wesentlicher Bereich, der eine Auseinandersetzung im Hinblick auf die Herstellung des Sichtbaren ausmacht. Insofern kann Graws Forderung nach einer Ausweitung des Begriffes Institution durchaus in Verbindung gebracht werden mit Bestrebungen einiger KünstlerInnen, die versuchten, sich künstlerisch mit den Massenmedien und ihren Trägerinstitutionen auseinanderzusetzen.

Wenn man annimmt, dass die Wahrnehmung der BetrachterInnen durch die Konventionen der Institutionen präfiguriert wird, so kommt den Massenmedien als Institutionen, allein aufgrund ihrer kulturellen Reichweite und der Möglichkeit, das allgemeine Bewusstsein unbewusst zu beeinflussen, eine ungleich größere Bedeutung zu, die auch auf die Wahrnehmung von Kunst zurückwirken kann.⁵⁹ Im Sinne der Ausweitung der *Institutionskritik* soll im Folgenden versucht werden, herauszuarbeiten, inwieweit Fragestellungen der *Institutionskritik* mit Blick auf das Kino in der Vergangenheit bereits diskutiert und in künstlerischen Arbeiten thematisiert wurden. In diesem Versuch einer Erweiterung der Genealogie gilt es, parallele Tendenzen ebenso wie Unterschiede aufzuzeigen.

⁵⁸ Graw: „Jenseits“ a.a.O., S. 50.

⁵⁹ Vgl. Gregor Stemrich: „Heterotopien des Kinematografischen.“ 2006, S. 156.

1.3.2 Ausstellen des Apparates

In der Diskussion der frühen 1970er Jahre taucht in beiden Feldern, Kunst- sowie Filmtheorie die Vorstellung von Kunst/Kino als einem bedeutungs- und ideologieproduzierendem Apparat immer wieder auf. Da sie eine gemeinsame Grundlage darstellt, auf die auch zeitgenössische KünstlerInnen/TheoretikerInnen häufig zurück greifen, soll im Weiteren die vor allem in Frankreich geführte „Apparatus-Ideologie-Debatte“ aufgegriffen werden.⁶⁰

Der Filmkritiker Jean-Louis Baudry war einer der Ersten, die das Kino nicht als einen neutralen Raum betrachteten, sondern, im Anschluss an Michel Foucaults Begriff des Dispositivs, als spezifisch gestaltete materielle Anordnung, die gewisse Akte und Ergebnisse hervorbringt. Das kinematographische Dispositiv/der kinematographische Apparat⁶¹ präfiguriert die Wahrnehmung des Subjekts, indem es ihm einen bestimmten Platz und somit auch eine bestimmte Haltung zuweist, also (im Verborgenen) Ideologie transportiert. Dieser Apparat ist charakterisiert durch eine spezifische, historisch verankerte und ideologisch geprägte Raumvorstellung – die Zentralperspektive – in Verbindung mit einem Setting, welches den/die ZuschauerIn, zentral *setzt*, also fixiert. „[Er/sie] ist der Bezugspunkt eines konstruierten, homogenen und zentrierten Bildraumes, der die Tatsache, daß er ein Konstrukt ist, unter dem Mantel wissenschaftlicher ‚Richtigkeit‘ und subjektiver Evidenz verbirgt“⁶². Diese Anordnung steht, so Baudry, in Verbindung mit Jacques Lacans Vorstellung der Subjektkonstitution im Spiegelstadium, denn indem der/die BetrachterIn sich sowohl mit dem Protagonisten als auch mit dem Blick der Kamera identifiziert, wird das Bild auf der Leinwand zum Spiegel, über den sich die Identität des Subjekts konstituiert. Diese Phantasmasierung ermöglicht es dem Subjekt, sich, entgegen realer Erfahrungen und theoretischer Diskussionen der Moderne, als „omnipotent, autonom und einheitlich imaginieren“⁶³ zu können. Das Kino trägt so zur Aufrechterhaltung bürgerlicher Ideologie und Ordnung bei, da der Staatsapparat ohne dieses homogene Subjekt nicht funktionieren würde.

Die einzige Möglichkeit, diese Phantasmasierung zu durchbrechen, sieht Baudry darin, den Mechanismus des Apparates als solchen sichtbar zu machen und die technischen Mittel, die der kinematographischen Situation zugrunde liegen, zu demonstrieren. Als beispielhaft für

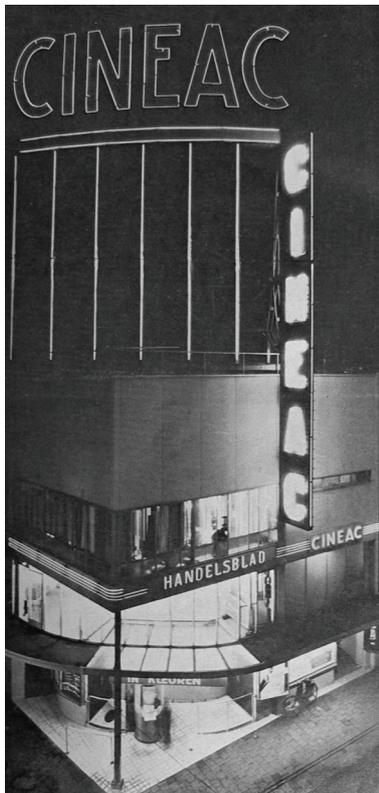
60 Vgl. Gabriele Jutz: *Cinéma brut*. 2010, S. 148ff; Hartmut Winkler: *Der filmische Raum und der Zuschauer*. 1992, S. 19–38.

61 Anm. Die beiden Begriffe Dispositiv und Apparat werden in dieser Diskussion synonym verwendet.

62 Winkler a.a.O., S. 23.

63 Jutz a.a.O., S. 148.

eine solche Vorführung des technologischen Prozesses betrachtet er Dziga Vertovs Film *Tschelovek s kinoapparatom* (Der Mann mit der Kamera, 1929), worin der Aufnahme- und Montageprozess, der Projektionsapparat und die Bedingungen der Filmbetrachtung im Kino thematisiert werden.⁶⁴



Als eine architektonische Realisierung der Forderungen Baudrys könnte Gregor Stemmrich⁶⁵ zufolge auch das 1934 von Jan Duiker in Amsterdam erbaute Kino *Handelsblad Cineac*⁶⁶ angesehen werden, bei dem die Vorführkabine an der Straße gelegen und durch eine Glasfassade von der Straße aus einsehbar ist. Diese Vorführung der technologischen Grundlage des Films würde eine Demystifizierung des Apparates im Sinne von Baudry ermöglichen. Hervorzuheben ist hier, dass das *Handelsblad Cineac* sich dahingehend vor Vertovs Film unterscheidet, dass die Demystifizierung nicht während der Präsentation, sondern davor und/oder danach erfolgt, und sich so die Frage nach der Übertragung dieses Wissens auf die Filmwahrnehmung stellt.

Abb. 4:

Jan Duiker: *Handelsblad Cineac* (1934). Reguliersbreestraat, Amsterdam. Außenansicht.

Die beiden hier genannten Beispiele, in denen der Apparat des Kinos thematisiert wird, stehen historisch also vor der Entwicklung der durchaus disparaten künstlerischen Strömungen, die in den 1960er Jahren entstanden und mit dem Begriff *expanded cinema* bezeichnet wurden. Wenn nun zu Beginn auf die Apparatus-Theorie, die sich historisch eigentlich erst kurz nach *expanded cinema* entwickelte, Bezug genommen wurde, so dient dies einerseits dem Rückgriff auf die beiden älteren Beispiele *Tschelovek s kinoapparatom* und *Handelsblad Cineac*, andererseits um ein Spannungsfeld aufzumachen, das in indirektem Zusammenhang mit den Bestrebungen einiger Arbeiten des *expanded cinema* steht.

64 Vgl. Jean-Louis Baudry: „Ideologische Effekte erzeugt vom Basisapparat.“ (1970) 2003, S. 39.

65 Vgl. Gregor Stemmrich: „Dan Grahams 'Cinema' und die Filmtheorie.“ Medienkunstnetz, 2004, http://www.medienkunstnetz.de/themen/kunst_und_kinematografie/graham/, 08.06.10, Anm. 15.

66 Jan Duiker: „1934. Handelsblad Cineac (d), Reguliersbreestraat Amsterdam.“ 1976. S. 80–89. Anm.: siehe auch Abb. 26 und 27. Bildteil, S. II.

1.3.3 *expanded cinema*

Der Begriff *expanded cinema*, unter dem eine Vielzahl verschiedener Arbeiten zusammengefasst wird, steht nicht unbedingt für eine Kritik der kinematographischen Wahrnehmung, sondern ganz grundlegend für eine konzeptuelle Erweiterung dessen, was als Film rezipiert und bezeichnet wird.

„Erweitertes Kino“ ist alles, was über die kinoübliche Filmprojektion hinausgeht, reicht also von der Mehrfachprojektion bis zur Utopie von Pillenfilmen und Wolkenprojektionen [...] sowie von der Verbindung mit anderen Medien [...] bis zum filmischen Environment.⁶⁷

Dementsprechend entwickelten sich unterschiedliche Richtungen innerhalb dieses Sammelbegriffs, der auch eine Auseinandersetzung mit dem System Kino auf unterschiedlichen Ebenen bezeichnet. Ausgehend vom Zweifel an der Scheinrealität des Filmbildes im narrativen Film wurde in einigen Arbeiten die Semiotizität des filmischen Zeichens hinterfragt, während andere ihre Aufmerksamkeit eher auf die materielle, technologische Grundlage des Filmbildes – den Filmstreifen und den Projektor – legten und wieder andere sich mit den räumlichen Bedingungen der Filmvorführung beschäftigten. Insofern kann auch hier, ähnlich wie Meinhardt dies mit Bezug auf die *Institutionskritik* tut, eine Unterscheidung zwischen kontextkünstlerischen und im engeren Sinn institutionskritischen Arbeiten getroffen werden. Arbeiten, wie beispielsweise Peter Weibels *Nivea* (1966/67), die sich mit der Semiotizität des filmischen Zeichens beschäftigen, könnten so eher der Kontextkunst zugeordnet werden, die eine „strukturalistische-zeichentheoretische Analyse der Bedeutungskonstitution von Kunstwerken“⁶⁸ vornimmt.

Für die hier vorliegende Analyse hingegen gilt es vor allem, Positionen in der Bewegung des *expanded cinema* herauszuarbeiten, die im oben umschriebenen Sinne als institutionskritisch verstanden werden können, die sich also mit den Wahrnehmungskonventionen des Kinos und deren räumlicher Manifestationen beschäftigen. In diesem Zusammenhang scheinen zunächst Arbeiten interessant zu sein, welche die Funktion der Leinwand als statische, rechteckige sowie fixierte Projektionsfläche hinterfragen und mit der Auflösung des kinematographischen Dispositivs mittels vielfältiger Projektionsmöglichkeiten im Raum experimentierten. Diese Strömung des *expanded cinema* strebte zumeist allerdings nicht nach einer Kritik der Wahrnehmung, also einer Analyse ihrer Bedingungen, sondern eher nach der Erweiterung von Wahrnehmung und Bewusstsein. Sie steht in der Tradition von Arbeiten, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts

67 Hans Scheugl/Ernst Schmidt jr: *Eine Subgeschichte des Films*. 1974, S. 253.

68 Meinhardt a.a.O., S. 128.

entwickelt wurden, wie zum Beispiel den Farbklavieren der visuellen Musik (z.B. Thomas Wilfred, Alexander Rimminton u.a.) oder László Moholy-Nagys *Licht-Raum Modulator* (1922-1930), und ihre Ausläufer können gegenwärtig auch im VJing beobachtet werden.⁶⁹

Dass die Auseinandersetzungen mit dem Kinoraum, nicht ausschließlich eine formale, sondern auch politische Frage war, und von unterschiedlichen bzw. völlig konträren Bestrebungen motiviert waren, lässt sich auch am Beispiel der österreichischen *expanded-cinema*-Szene der 1960er Jahre ablesen. Während Peter Kubelka nach der Utopie eines reineren, harmonischen und vollkommenen Filmerlebnisses strebte, die er in seinem *Unsichtbaren Kino* verwirklicht sah, forderten die KünstlerInnen der 1968 gegründeten *Austrian Filmmakers Cooperative* (VALIE EXPORT, Peter Weibel, Gottfried Schlemmer, Kurt Kren, Hans Scheugl und Ernst Schmidt Jr.) die Umformung des Kinos in einen Ort der Gesellschaftsutopie und Ideologiekritik. Die Aktionen der KünstlerInnen sollten den Illusionismus des Kinos zerstören und die BetrachterInnen aus ihrer passiven Haltung reißen.⁷⁰ So formulierte Peter Weibel in einem zeitgenössischen Manifest eine neue ‚linke‘ Kritik am Kunstbegriff unter anderem mit Bezug auf die Arbeit Otto Mühls: „In der Sprache Leibnizens: Der tradierte Apezeptionsapparat muss destruiert werden, damit die Perzeption neuer Relationen möglich werde. Die Begriffe zertrümmern, um die Sinnlichkeit zu befreien.“⁷¹

Diese Strömung steht mit der „Apparatuskritik“ Baudrys in der Hinsicht in Verbindung, dass sie die Wahrnehmung als eine durch den ideologischen Apparat des Kinos mechanisch konditionierte versteht, die aufgebrochen, dekonstruiert, werden muss. Dieser Anspruch verbindet die Kunst mit der Idee einer direkten Wirkung auf die Gesellschaft und stellt sie so in der Traditionslinie der historischen Avantgarden des beginnenden 20. Jahrhunderts, die nach einer Synthese von Kunst und Leben sowie ästhetischer und politischer Fortschrittlichkeit strebten.⁷² Schematisch formuliert könnte man folgern, dass die *Filmmakers Cooperative* eher eine Idee von Kunst als auf Zerstörung zielende Kritik von außen vertritt und so in einer Tradition der Avantgarde nach Peter Bürger steht, während die *Institutionskritik*, die sich der Bedingungen ihrer Herstellung und Rezeption beständig versichert, eher in der Greenbergschen Tradition, also der eines Freilegens der Essenz mit den eigenen Mitteln, steht.⁷³ Es soll allerdings im Folgenden versucht werden, Arbeiten von

69 Vgl. Marc Glöde: „Expanded Cinema.“ <http://beta.see-this-sound.at/kompendium/text/42>, 08.06.10, Abs. 5f.

70 Vgl. Schober, Anna: „Kino Passion.“ 2001, 77–80.

71 Peter Weibel: „Von den Möglichkeiten einer nicht-affirmativen Kunst“. 1973, S. 42.

72 Vgl. Jutz a.a.O., S. 161f; Vgl. Schober „Kino Passion“ a.a.O., S. 78f.

73 Vgl. zu dieser Gegenüberstellung Stemmrich: „Heterotopien“ a.a.O., S. 154f.

KünstlerInnen, die der *Filmmakers Cooperative* angehörten, aus der Perspektive der *Institutionskritik* zu lesen und so herauszuarbeiten, inwieweit sich in diesem Kontext realisierte Arbeiten mit dem räumlichen Dispositiv des Kinos und dem Kino als doppeltem Ort auseinandersetzen.

1.3.4 Zeigen zeigen

Relevant erscheinen in diesem Zusammenhang die Arbeiten Ernst Schmidt Jr.s, der sich mit dem Filmmaterial an sich, aber auch den Abfolgen und Ritualen, die für eine Filmprojektion notwendig sind, beschäftigte. In Schmidts Film *Ja/Nein* (1968)⁷⁴ wird der zeremonielle Akt des Öffnens und Schließens des Kinovorhanges an sich zum Film gemacht, indem ein sich öffnender und schließender Vorhang auf die Leinwand projiziert wird, während auch der reale Vorhang sich öffnet und schließt. Es ergibt sich eine Spannung zwischen projiziertem Bild und realem Objekt, zwischen Zeichen und Ding, in der das Zeichen die Bewegung des Objekts bestimmt.

Demonstration (1968) ist eine Choreografie der Parameter Saallicht, Vorhang und Leinwandformat, die vor jeder Filmvorführung ein- und ausgeschaltet, auf- und zugemacht und auf das Format des Films angepasst werden. Indem dieser Akt, der jeder Vorführung vorausgeht, zum Film erklärt wird, werden die Konventionen, die die Wahrnehmung in der Black Box konstituieren, sichtbar gemacht. Aus der Perspektive der „Apparatuskritik“ betrachtet, wäre dies zunächst ein besonders realistischer Film: Der sich öffnende Vorhang ist, was er ist, er repräsentiert nichts anderes und indem er zum Film erklärt wird, fallen Zeichen und Objekt scheinbar ineinander. Gleichzeitig ist dieser Vorhang aber nicht einfach nur irgendein Vorhang, sondern er hat einen bestimmten Ort und eine bestimmte Funktion und verweist so in sich bereits auf den Apparat dem er angehört. Das filmische Bild wird so vom Zeichen, das für ein Bezeichnetes innerhalb einer diegetischen Wirklichkeit steht, zum Zeichen einer institutionellen Wirklichkeit, die die diegetische hervorbringt – dem Kino. In dieser Auseinandersetzung mit den materiellen und formalen Konventionen, die die Wahrnehmung innerhalb des Kino-Raums (Black Box) bedingen, steht Schmidt KünstlerInnen der *Institutionskritik* und Ortsspezifität, wie Daniel Buren nahe, die sich mit den konkreten, formalen Gegebenheiten des Kunst-Raums (White Cube) auseinandersetzen.

74 Für eine Beschreibung der Filme Vgl. Scheugl/ Schmidt a.a.O., S. 256.

Zudem existieren auch Arbeiten des *expanded cinema*, in denen der Film an einen anderen Ort verlagert wird, wie beispielsweise in Wolf Vostells *Notstandsbordstein* (1967/1969)⁷⁵, worin der Filmemacher den Film aus einem fahrenden Auto hinaus auf parkende Autos und Hauswände projiziert. Hier besteht in der Überlagerung von Filmprojektion und visueller Oberfläche der Stadt eine Verbindung zu den von mir im Folgenden analysierten Arbeiten, allerdings mit dem Unterschied, dass beide von mir beschriebenen Projekte während der Vorführung an einen Ort fixiert bleiben, wohingegen es Vostell gerade um den Aspekt der Bewegung des fahrenden Autos zu gehen scheint.

1.3.5 Kino-Modelle

Ein Modell (lat. *modulus*: „Maß, Maßstab“) ist zunächst etwas, das versucht, ein anderes Objekt oder einen Sachverhalt in verkleinertem Maßstab darzustellen und wird so zumeist als Entwurf, Muster oder Beispiel verstanden. Mittels eines Modells ist es möglich, komplexe Sachverhalte zu vereinfachen und sie so unserer Anschauung zugänglich zu machen. Aus wissenschaftstheoretischer Perspektive können Modelle dahingehend unterschieden werden, ob sie versuchen, einen Sachverhalt zu erklären oder ob sie auf einer hypothetischen Annahme beruhen.⁷⁶ Gerade dieser Doppelcharakter des Modells, nämlich, dass es sowohl eine reale, plastische Darstellung ist, als auch eine theoretische Vorstellung transportiert, macht die im Folgenden diskutierten Modelle für die Auseinandersetzung mit dem Kino-Raum besonders interessant.

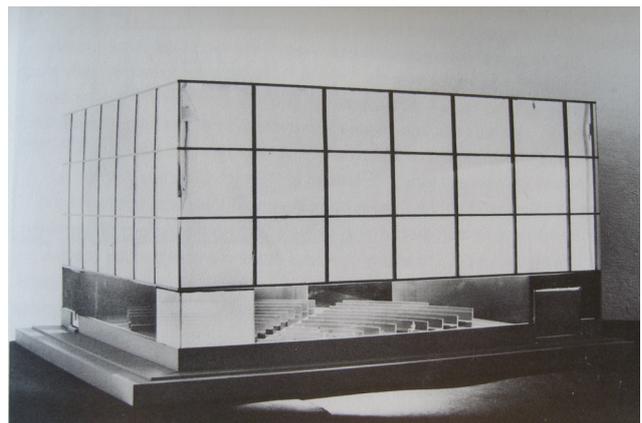


Abb. 5 und 6:

Links: VALIE EXPORT: *TAPP- und TASTKINO = TAPP und TASTFILM* (1968) Expanded Cinema, 00:33 min. Erster mobiler Frauenfilm, Aktionsfilm, Straßenfilm, Screen Action, Hautfilm, transgesellschaftliche Kommunikation, Sozial-Aktion, Körper-Aktion. Minikino, Besucher, BesucherInnen. Performerin: VALIE EXPORT.
Rechts: Dan Graham: *Cinema* (1981). Collection Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.

⁷⁵ Vgl. Scheugl/Schmidt a.a.O., S. 256.

⁷⁶ Vgl. Brockhaus Online Enzyklopädie, <http://www.brockhaus-encyklopaedie.de/> 08.06.10.

1.3.5.1 VALIE EXPORT: TAPP- und TASTKINO

VALIE EXPORTS *TAPP- und TASTKINO* (1968), das zumeist als feministische Kritik der Scheinrealität und der Blickregime des (Porno-)Kinos gelesen wird, soll hier als eine modellhafte Darstellung des Kino-Raumes betrachtet werden. Darauf, dass für EXPORT Fragestellungen, die mit dem Raum zusammenhängen, bei der Konzeption dieser Arbeit besonders relevant waren, deuten die von der Künstlerin gewählten Labels *1. Mobile Film* und *1. Straßensfilm*⁷⁷ hin. So stellte EXPORT aus einer Styroporbox ein verkleinertes Kino-Modell her, das auf der einen Seite vor der Brust der Künstlerin befestigt ist, auf der anderen von einem (in den meisten Fällen männlichen) Besucher durch einen schwarzen Vorhang ‚betreten‘ werden kann. Dieses Modell unterscheidet sich von einem eigentlichen Kino dahingehend, dass die Scheinwirklichkeit des Kinos mit der Wirklichkeit realer Körper ausgetauscht wird: Die Leinwand wird im buchstäblichen Sinn zur Haut. In Analogie zu der antiken Vorstellung des Auges, das Sehstrahlen aussendet, um die Objekte oder Bilder zu berühren und zu erkennen, werden in dieser Vorstellung die Hände zu Augen, die EXPORTS Brust für eine fünftel Minute betasten dürfen.

Aufgeführt wurde *TAPP- und TASTKINO* an unterschiedlichen Orten⁷⁸ (z.B. im Saal des WIFI der Bundeskammer Wien und im Café Savoy, Wien), die größte Zuspitzung erfuhr es allerdings in den Aufführungen auf öffentlichen Plätzen wie zum Beispiel am 13.11.1968 auf dem Stachus in München im Rahmen des *1. Europäischen Treffen Unabhängiger Filmemacher der Welt*. Indem EXPORT ihr Kino-Modell von einem geschützten Innen, in ein ungeschütztes Außen, an einen öffentlichen Ort verlagert, werden die Begehrenskonstellationen, die im Kino ansonsten im Dunklen liegen auf neue Weise aufgespalten und sichtbar gemacht. Der Körper des Besuchers wird zweigeteilt — zum einen bleibt sein ‚Rezeptionsprozess‘ nach wie vor im Dunklen der Box verborgen, zum anderen wird der Rest seines Körpers ausgestellt, der Besucher ist zugleich Betrachter und Betrachteter. Ebenso wie den Besucher, benötigt das *TAPP- und TASTKINO* für seine Realisierung also auch die Passanten und die umstehende Menschenmenge. Erst dadurch gelingt EXPORT eine Zuspitzung und Umkehrung der Blickverhältnisse, denn: „In den Straßen und Plätzen Ende der 60er Jahre waren Blickbeziehungen vorherrschend, in denen Männer auf Frauen schauten und nicht umgekehrt.“⁷⁹ Doch die Ausstellung dieser Blickregime, die sowohl im Kino, als auch auf öffentlichen Plätzen herrschten, wird erst ermöglicht durch das von

77 Vgl. VALIE EXPORT: „Konzeptblatt TAPP- und TASTKINO.“ 1968. In: Jutz a.a.O., S. 167.

78 Vgl. EXPORT, VALIE: „*TAPP- und TASTKINO = TAPP- und TASTFILM* (1968).“ 2007, S. 137–139.

79 Schober: „Kino Passion“ a.a.O., S. 79.

EXPORT konstruierte Kino-Modell und dessen räumliche Verlagerung. EXPORTS Modell bietet so nicht nur eine räumliche Darstellung, sondern auch eine körperlich-materielle Vorwegnahme von Grundannahmen der „Apparatuskritik“.

1.3.5.2 Dan Graham: *Cinema*

Ein weiteres Kino-Muster mit dem schlichten Titel *Cinema* wurde 1981 von Dan Graham entwickelt. Es handelt sich hierbei um ein architektonisches Entwurfsmodell für ein Kino, das allerdings nicht realisiert, sondern im Kunstkontext als Modell vorgestellt und rezipiert wurde. Die Realisierung stellt für Graham keinen wesentlichen Aspekt institutionskritischer Praxis dar, da seine Arbeiten sich als Modelle verstehen, die zugleich als Denkmodell und konkretes Erfahrungsmodell konzipiert sind.

Das Kino soll sich in einem modernen, verglasten Bürogebäude befinden, das an einer Straßenecke liegt. In einem quadratischen Kinosaal sind die Sitzreihen auf eine Leinwand hin ausgerichtet, die in die linke untere Ecke des Raumes eingesetzt ist. Die Leinwand besteht aus semitransparentem, leicht gebogenem Zwei-Wege-Spiegelglas und ist so zugleich Leinwand und Fenster, das den Kinosaal auf die angrenzende Straßenecke hin öffnet. Abhängig von den Lichtverhältnissen wird die Leinwand jeweils zum Fenster oder Spiegel. Ist sie von innen gesehen während der Vorstellung einfach nur Projektionsfläche, so wird die Leinwand nach der Vorstellung, wenn das Saallicht eingeschaltet ist, zu einem Spiegel, der die BesucherInnen mit ihrem eigenen Anblick konfrontiert. Von außen hingegen sehen die PassantInnen während der Vorstellung das projizierte Bild, durch das im Hintergrund die Blicke der Film-BetrachterInnen schimmern. Vor bzw. nach der Vorstellung können sie beobachten, wie sich der Saal füllt und leert.⁸⁰

Es entstehen so zwei Publika, die durch die Architektur voneinander getrennt sind, und die immer nur aneinander vorbei blicken können. Zu keinem Zeitpunkt werden sich ihre Blicke kreuzen, zwischen ist ihnen keine gleichwertige Blickbeziehung möglich. Die BetrachterInnen auf beiden Seiten können so in nur einer Vorstellung mehrere unterschiedliche Standpunkte einnehmen, da die Betrachtungsweise auf der psychologischen Ebene ständig zwischen voyeuristisch, narzisstisch und exhibitionistisch changiert. Grahams Arbeit kann mit der Theorie Baudry's in Verbindung gebracht werden, in welcher die Leinwand auch als Spiegel konzipiert ist, der eine Scheinrealität wiedergibt, in der das Subjekt sich wiederfindet. Der Künstler geht allerdings weiter, als diese Metapher

80 Vgl. Dan Graham: „Cinema (1981).“ 1993, S. 168–169.

nur wörtlich auf die konkrete Leinwand zu übertragen, denn durch die architektonische Anordnung sowie die Verwendung des Zwei-Wege-Spiegelglases entsteht eine Struktur, die zugleich Spiegel und „dream screen“ ist, die Innen und Außen auf komplexe Weise ineinander verschachtelt.⁸¹

Ein wesentliches Moment in Grahams Kino ist zudem, dass auch die Seitenwände, welche die Leinwand links und rechts einfassen, aus Spiegelglas bestehen und so die äußere Umgebung (den Straßenzug, der in der Regel stärker beleuchtet ist als der Kinosaal) für die BesucherInnen während der Vorstellung sichtbar bleibt. Die Außenwelt wird so vom Kino auf seltsame Art gerahmt und die Leinwand wirkt wie ein Bildfenster, das dazwischen eingeschoben ist. Der Blick der BesucherInnen wird nicht, wie die Sitzanordnung dies nahe legen würde, auf die Leinwand hin zentriert, sondern kann zwischen Leinwand und Fenster hin und her wandern. Die Passantin sieht durch die Leinwand hindurch die Kinobesucherin, die die Protagonistin betrachtet. Sie geht weiter, und plötzlich gleitet der Blick der Kinobesucherin von der Leinwand ab und folgt den Bewegungen der Passantin. Das Licht geht an und sie sieht sich selbst im Spiegel. Es entsteht eine endlose Verkettung von Blicken, die aufeinander zielen, aber voneinander abgleiten. Diese Verkettung setzt sich auch in der architektonischen Anordnung fort, denn die leicht gebogenen Sitzreihen des Kinos scheinen nach außen hin fortsetzbar zu sein, sie korrespondieren mit der Bewegung der Passanten und Autos um die Kurve der Hausecke. So wirkt das Kino wie eine Welle, die im Begriff ist, nach außen zu schwappen, aber zugleich erkennt, dass dieses Überschwappende doch nur ihr eigenes Spiegelbild ist. Die beiden Räume, Innen und Außen, scheinen sich beständig verbinden zu wollen und sich doch wieder voreinander zu verschließen.

Auch im Verhältnis der beiden Institutionen Galerie und Kino weist Grahams Arbeit diese auf der einen Seite in sich ruhende, aber jeweils in den anderen Raum hineinreichende Struktur auf. *Cinema* reflektiert die Wahrnehmungsbedingungen des Kinos unter den Bedingungen der Galerie und legt damit letztlich auch offen, dass die Methoden, mit denen es dies tut, klar aus der bildenden Kunst kommen und deshalb auch die Rückbindung an sie brauchen. „Man kann dies auch so ausdrücken: In seinen frühen Film-Performances und in seinem *Cinema*-Modell verwendet Graham jede der beiden Institutionen – Kunstgalerie und Kino – als Widerlager und Gegenplatzierung der anderen und reflektiert die

81 Vgl. Stemmrich: „Heterotopien“ a.a.O., S. 163–168, Stemmrich: „Filmtheorie“ a.a.O. Graham, Dan: „Theater, Cinema, Power.“ 1993, S. 170–189.

Erfahrungsbedingungen der einen unter Bedingungen der anderen.“⁸² Im Vergleich mit EXPORTS erklärendem Modell, welches darauf abzielt, eine bestimmte Betrachtungsweise nachvollziehbar zu machen, das also versucht, einen (der KünstlerIn) zuvor bereits bekannten Sachverhalt zu illustrieren, entwirft Graham ein hypothetisches Modell, das Annahmen realisiert unter denen gänzlich neue Blickverhältnisse und Vorstellungen entstehen können. Wie sich an beiden Beispielen zeigt, hat das Modell an sich den Vorteil, dass es transportabel ist und sich leicht verlagern lässt, dass es also die Wahrnehmungsbedingungen eines Ortes, auf den es verweist, exemplarisch aufgreifen kann, diese aber immer zugleich auf den Ort, an dem es sich befindet, bezieht. Gleichzeitig kann das Modell aber nur in Bezug auf den zweiten Ort, nicht auf den ersten, einen tatsächlichen Wahrnehmungsraum schaffen und bleibt dadurch auch stärker ein gedankliches Experiment als ein konkretes Erfahrungsmodell.



Abb. 7 und 8:

Janet Cardiff/George Bures Miller: *The Paradise Institute* (2001) Installation: Mixed Media, 5,1m x 11m x 3m. Dauer Video: 13 min, Installationsansicht. Kanadischer Pavillon, 49. Biennale di Venezia.

1.3.5.3 Janet Cardiff/George Bures-Miller: *The Paradise Institute*

Mit einem Medium, das eng mit der Institution Museum verknüpft ist, dem Audioguide, gelingt es der kanadischen Künstlerin Janet Cardiff in ihren „Audiowalks“, die BesucherInnen vorbei an der Museumsaufsicht und hinaus in die Stadt zu locken. In ihrer Zusammenarbeit mit George Bures Miller ermöglicht sie eine ähnliche Verschiebung des Ortes durch die Herstellung von „Environments“ innerhalb der Institutionen der bildenden Kunst. Cardiff und Miller beschäftigen sich in ihrer gemeinsamen Arbeit mit den

82 Stemmrich: „Heterotopien“ a.a.O, S. 167.

Wahrnehmungsbedingungen der Kinosituation und thematisieren diese in modellartigen Kino-Installationen. *The Muriel Lake Incident* (1999)⁸³ verortet den/die BetrachterIn vor einer Holzstruktur auf Metallstützen, die sich nach vorne hin perspektivisch verbreitert. An der Frontseite befinden sich Kopfhörer und eine rechteckige Öffnung, durch die man in das Innere der Box blicken kann: auf das Miniaturmodell eines Kinos mit leeren grauen Sitzreihen. An der Hinterseite der Box ist eine Leinwand angebracht, auf die ein Film projiziert wird. Der/die BetrachterIn blickt durch die rechteckige Öffnung wie auf ein Kino-Diorama und ist so zugleich BetrachterIn des Films wie des Modells. Er/sie ist physisch durch die Holzwand von der Leinwand getrennt, wird aber gleichzeitig auf mehreren Ebenen in die Erzählung hineingezogen.

In *The Paradise Institute*⁸⁴, das Cardiff und Miller 2001 für die *Biennale di Venezia* realisierten, wird diese komplexe Verschachtelung von Realität und illusionistischem Modell noch um eine Ebene erweitert. Das Modellkino aus *The Muriel Lake Incident* wird im Prinzip reproduziert, allerdings in eine noch größere Holzstruktur (5 m x 11 m x 3 m) hinein versetzt. Nach Betreten dieses Holzpavillons innerhalb des kanadischen Pavillons befinden sich die BetrachterInnen in einer Art amputiertem Kinosaal, der nur aus 2 Sitzreihen besteht, vor denen sich wiederum ein Modellkino erstreckt. Die Anordnung wird zu einem Schneckenhaus, in dessen Innerem sich die Leinwand mit dem Film befindet, und dessen Außenwand die Wand des (kanadischen) Pavillons ist – auf halbem Weg sitzen die BetrachterInnen. Die Faszination dieser Kino-Situation besteht darin, dass die einzelnen Schichten/Wände zugleich trennend und durchlässig sind. Der/die BetrachterIn erlebt sich durch die physische Anordnung als von der Leinwand distanziert, zugleich vermittelt aber der stereophon aufgenommene Soundtrack ihm/ihr über die Kopfhörer das Gefühl, der Film würde in ihn/sie eintreten. „The combined effect creates an eerie personal space that the viewer enters, as if to abandon the sanctuary of self for someone else's mind and body.“⁸⁵

Der Raumton eines großen, belebten Kinosaals ist zu hören, die Gespräche der anderen BesucherInnen ebenso wie das Rascheln von Kleidungsstücken und Popcorn-Tüten, das plötzlich unnatürlich nah erscheint. Das alles vermittelt den Eindruck, man befände sich tatsächlich mitten in diesem fiktiven Raum. Zugleich können die Kopfhörer nie ganz die realen Geräusche des realen, aktuellen Kinoraumes überdecken, sondern sie nur

83 Scott Watson: „Ghosts: Janet Cardiff and George Bures Miller.“ 2001, S. 31.

84 Vgl. Wayne Baerwaldt: *Janet Cardiff and George Bures Miller: The Paradise Institute*. 2001.

85 Wayne Baerwaldt: „Phantoms of the Paradise.“ 2001, S. 3.

überlagern. Diese Gesprächsfetzen, ebenso wie die in mein Ohr geflüsterten Worte Janets, der fiktiven Begleiterin, wirken so überzeichnet realistisch, als wollten sie mir durch ihre Überspieltheit bewusst machen, dass dies alles nur eine Illusion ist.⁸⁶

Der Plot des Films⁸⁷, der eine Mischung aus Thriller, Film-Noir und Science-Fiction ist, kreist um einen jungen Mann (Drogan), der sich unter diffusen Umständen in einem abgelegenen Krankenhaus befindet, einen zwielfichtigen Arzt sowie eine Krankenschwester, die zwischen beiden hin und her gerissen ist. Bis auf wenige fragmentarische Einschübe (Drogans Träume sowie einem Vorgriff auf das brennende Haus), handelt es sich um eine eher lineare Erzählung, die mit Genre-Konventionen arbeitet. Im Gegensatz zu den räumlichen Strukturen, die eine Distanzierung ermöglichen, erscheinen die unterschiedlichen Narrationsebenen (die Projektion, der Kinosaal-Audiotrack) auf eine übersteigerte Immersion des Betrachters/der Betrachterin abzielen. Gegen Ende des Filmes erwecken die SchauspielerInnen den Eindruck, sie würden in den Zuschauerraum eintreten, da sie mittels stereophonem Ton hinter und neben den ZuschauerInnen situiert werden. Zum anderen ist plötzlich ein Klopfen auf der Außenwand der Holzstruktur zu hören, das die Aufmerksamkeit auf das andere Publikum lenkt, das sich außerhalb des Kinomodells befindet. Diese Verbindung von Innen (Kinoraum) und Außen (Pavillon) erinnert an die semitransparenten Glasscheiben von Dan Grahams *Cinema*, durch die man während der Vorstellung nach draußen blicken kann. Während die Möglichkeit von abschweifenden Blicken bei Graham keine Ent-Täuschung (wie bei EXPORT), sondern eine gesteigerte Faszination ermöglichen soll, werden bei ihm das filmische Bild und das Bild der realen Stadt einander gegenüber gestellt. Die Künstlichkeit der realen städtischen Umgebung wird erst durch die Gegenüberstellung mit der Illusion des Kinos wahrnehmbar gemacht, während bei Cardiff/Miller beide Ebenen eindeutig illusionistisch sind und ihren artifiziellen Charakter gegenseitig verstärken.

In Hinblick auf die BetrachterInnensituation und die Kollektivität der Erfahrung stellt *The Paradise Institute* eine paradoxe Situation her: Einerseits versetzt es den/die BetrachterIn durch die Kopfhörer in eine Art Kokon, der ihn/sie von der Umwelt abtrennt, andererseits wird auf der Audiospur eine fiktive Gemeinschaft der RezipientInnen eingeführt. Der Zuschauer wird nicht, wie Scott Watson⁸⁸ dies beschreibt, körperlos, sondern wird sich

86 Vgl. Baerwaldt: „Phantoms,“ a.a.O., S. 3–6.

87 Der Film wird in dem Buch wie ein Storyboard wiedergegeben. Vgl. Baerwaldt: „The Paradise Institute“ a.a.O., S. 36–132.

88 Vgl. Watson, a.a.O., S. 33.

seiner verkörperten Wahrnehmung gerade durch diesen Kokon, der ihn nur scheinbar isoliert, noch stärker bewusst. Indem die Audiospur eine fiktive Ebene des Hier und Jetzt einführt, regt sie den Abgleich mit der Situation des realen Hier und Jetzt an und bringt den/die BetrachterIn dazu, die eigene Wahrnehmung der Wirklichkeit zu hinterfragen. „It's like the walks, which make you hyper-aware of your environment around you. They say media kills your senses, but it is not true because it can actually enliven them.“⁸⁹

Vergleicht man dieses Kino-Modell mit Grahams *Cinema*, so käme dem Audio-Track im Grunde eine vergleichbare Funktion zu wie Grahams Spiegeln, in denen, wenn das Licht im Saal angeht, die BetrachterInnen einem Bild ihres eigenen Körpers gegenüber stehen und somit auf den blinden Fleck der Kinoleinwand⁹⁰ aufmerksam gemacht werden. Anstatt von Spiegelbildern – einer nicht maschinell reproduzierten und daher scheinbar glaubwürdigeren Repräsentation – würden wir in *Paradise Institute*, wenn das Licht angeht, an den Wänden einem hyperrealistischen Bild von uns selbst begegnen. Diese Erzählung versucht eben nicht, die komplexe Konstruktion des Spiegelbildes aufzubrechen, sondern diese noch zu verkomplizieren. Sie besteht aus einer endlosen Verschachtelung von Illusionen, in deren Innerstem es keine essentielle Wirklichkeit gibt, an deren Grund wir je gelangen könnten. In diesem Kino nach dem Kino kehrt die Erzählung zurück, jedoch als eine Widergängerin ihrer selbst, die vielfältige geisterhafte Gestalten annehmen kann.

Der Protagonist Drogan verweilt als Patient vollkommen bewegungsunfähig in seinem Bett an einem heterotopischen Ort, über den er nicht mehr weiß als das, was er an den Oberflächen seines Zimmers ablesen kann. Ob dies aus eigenem Willen oder Zwang geschieht, ist unklar. Er befindet sich in einem beständigen Dämmerzustand zwischen der Realität seiner Träume und dem Spiel, in das die anderen Figuren ihn verstricken. Als die Krankenschwester versuchen will, ihn zu retten, weigert er sich aufzuwachen: „I'm not there yet.“ Vor dem Hintergrund der oben skizzierten filmtheoretischen Debatte kann dieser Plot als eine Allegorie auf die Diskussion um die Subjektconstitution im Kino gelesen werden, in der verschiedene Agenten im Widerstreit um das Bild des Zuschauers stehen. Auch er wird in der Tradition der „Apparatuskritik“ im Grunde als ein Patient gedacht, der von seiner Fixierung auf Traum-/Trugbilder losgerissen werden müsse.⁹¹ Janet Cardiff hebt diese Parallele zwischen Betrachter und Protagonist hervor: „We see the filmic element as

89 Janet Cardiff in: Brigitte Kölle: „I wanted to Get Inside the Painting. Brigitte Kölle in conversation with Janet Cardiff and George Bures Miller.“ 2001, S. 15.

90 Vgl. Thomas Elsaesser/ Malte Hagener: *Filmtheorie zur Einführung*. 2007, S. 84.

91 Vgl. Jean-Louis Baudry: „Das Dispositiv. Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks.“ (1975) 2003, S. 41–63.

having one main character. He doesn't leave his bed but a series of scenes happen around him. This is a bit of a subtext to the participant in the piece, who is sitting in our balcony.“⁹² Das letzte Wort des Films spricht der Arzt, nun aber direkt zum Zuschauer: „Stand up. Now turn to the left. Walk towards the door...“⁹³. Der Patient ist entlassen. Ob er geheilt werden kann, ist zu bezweifeln.

Diese von mir entworfene Genealogie der Kino-Modelle zeigt einen Übergang an von verkleinerten Modellen, welche bestimmte Aspekte der Kino-Situation veranschaulichen (EXPORT, Graham) zu Modellen, die mittels Installationen in die Kino-Situation integriert werden und so die Situation an sich zu einer Modell-Situation machen (Cardiff/Miller). Die von mir im Weiteren diskutierten Beispiele schließen an diese Entwicklung an und sind ausgehend von *The Paradise Institute* zu denken – auch wenn sie nicht direkt mit Modellen operieren, so begreifen sie die Kino-Situation an sich als modellhaft und arbeiten mit ihren Parametern.

Meine Genealogie erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sondern versucht vielmehr, verschiedene Tendenzen miteinander in Verbindung zu bringen und die Idee der *Institutionskritik* auf den Bereich des Kinos zu übertragen, beziehungsweise zu überprüfen, inwieweit die Engführung ortsspezifischer und institutionskritischer Arbeiten auch für diesen Bereich zutreffend ist. Angesichts der hier diskutierten Beispiele liegt die Vermutung nahe, dass in Bezug auf das Kino zwar Auseinandersetzungen mit dem buchstäblichen und auch dem doppelten Ort des Films stattgefunden haben, die Ähnlichkeiten zu den als erste Phase der *Institutionskritik* bezeichneten Arbeiten aufweisen. Arbeiten, die im Sinne der sogenannten zweiten Phase der *Institutionskritik* eine Thematisierung des diskursiven, sozialen und ökonomischen Kontextes der Institution Kino (also beispielsweise kuratorischer Positionen, der Vertriebsstrukturen, der Filmkritik und -geschichte) vorgenommen hätten, sind mir allerdings nicht bekannt. Aus diesem Grund soll in Auseinandersetzung mit den drei Projekten (*Kinoapparat*, *IGV* und *Friluftskino*) versucht werden, herauszuarbeiten, inwieweit von der *Institutionskritik* entwickelte Konzepte und Arbeitsweisen auch für ortsspezifische Filmaufführungen von Bedeutung sind.

92 Janet Cardiff in: Kölle, a.a.O., S. 17.

93 Vgl. Baerwaldt: *The Paradise Institute*, S. 130.

1.4 Geteilte Räume? Kunst, Räume, Öffentlichkeiten.

Der Begriff „öffentlicher Raum“ impliziert, dass es sich um einen geteilten, gemeinsamen Raum handelt. Zugleich existieren gegenwärtig aber immer mehr Mischformen öffentlicher Räume, die eine Aufteilung des Publikums und der Handlungsweisen, die an diesem Ort möglich sind, bewirken. Um die Vielschichtigkeit öffentlicher Räume sichtbar zu machen, werden im Folgenden die drei ausgewählten künstlerischen Projekte in Verbindung mit der Etymologie des Wortes „öffentlich“ und den Entwicklungen der *Kunst im öffentlichen Raum* diskutiert.

1.4.1 Kunst und öffentlicher Raum

Die Geschichte der (zeitgenössischen) *Kunst im öffentlichen Raum* operiert zumeist mit einem relativ engen Verständnis von öffentlichem Raum, indem sie davon ausgeht, dass es sich dabei um frei zugänglichen städtischen Außenraum (Plätze, Straßen, Fußgängerzonen, Grünanlagen, etc.) handelt.⁹⁴ *Kunst im öffentlichen Raum* ist, so auch Florian Matzner,⁹⁵ immer an den städtischen Raum gebunden, weil nur dieser, im Gegensatz zur ländlichen ‚Gegend‘ öffentlich ist. Sie bezieht sich also auf eine urbane Struktur, die bestimmten architektonischen, historischen, sozialen und soziologischen Bedingungen unterliegt.

Auch Miwon Kwons⁹⁶ Auseinandersetzung mit der Entwicklung des Begriffs der Ortsspezifität in der US-amerikanischen *Kunst im öffentlichen Raum*, basiert großteils auf diesem klassischen Verständnis von öffentlichem Raum. Kwon macht drei Paradigmen der *Kunst im öffentlichen Raum* aus, von denen erst das dritte sich kritisch mit dem Begriff des öffentlichen Raumes auseinandersetzt. Dies zeigt sich unter anderem an den von ihr angeführten Beispielen, bei denen es sich großteils um Skulpturen auf öffentlichen Plätzen handelt. Als beispielhaft für Kwons erstes Paradigma „art-in-public-places“ (Kunst auf öffentlichen Plätzen), sind die in den 1960er Jahren in den USA auf öffentlichen Plätzen aufgestellten modernistischen Skulpturen anzusehen. Diese „plop“ oder „drop sculptures“,⁹⁷ zu denen Kwon unter anderem Alexander Calders *La Grande Vitesse* (1967) zählt, gehen keine Verbindung mit dem Ort, auf dem sie aufgestellt werden, ein. Indem bei ihrer Aufstellung ausschließlich nach ästhetischen Kriterien vorgegangen wird, schreiben sie die Geschichte der Autonomie des modernistischen Kunstwerks einfach außerhalb des

94 Vgl. Hubertus Butin: „Kunst im öffentlichen Raum.“ 2002, S. 149.

95 Vgl. Florian Matzner: „Streifzüge durch den öffentlichen Raum.“ 2006, S. 18

96 Vgl. Kwon: *One Place*, a.a.O, S. 56–99; Miwon Kwon: „Public Art als Publizität.“ 2005, S. 105–112.

97 Anm. „to plop“: plumpsen, platschen; „to drop“: fallen lassen. Die Ausdrücke beziehen sich auf die Art und Weise, wie die Skulpturen im Raum platziert wurden.

Museums fort. Da diesen Skulpturen gegenüber vielfach die Kritik geäußert wurde, sie seien zwar begehbar, aber nur schwer zu erschließen oder entschlüsseln, reagierten viele KünstlerInnen ab Mitte der 1970er Jahre auf diese Vorwürfe, indem sie ihre Arbeiten zugänglicher und sozial verantwortlicher – also öffentlicher – gestalteten. Diesem zweiten Paradigma „art-as-public-space“ (Kunst als öffentlicher Raum) zufolge, sollte das Kunstwerk die BetrachterInnen miteinbeziehen und einladen, es sollte zum Teil auch im wörtlichen Sinne zu einem öffentlichen Raum werden. So entstanden Arbeiten, die sich integrativ zum Ort verhielten, also auf diesen Bezug nahmen, indem sie sich an ihn anpassten. In Nancy Holts *Dark Star Park* (1979-1984) beispielsweise verwischen zunehmend die Grenzen zwischen Urban Planning, Landschaftsgestaltung und *Environmental Art*, sodass der funktionale Wert der Arbeit über ihren ästhetischen Wert gestellt wird. Gleichzeitig waren die Kunstwerke, die beiden Paradigmen zuzurechnen sind, an eine unspezifische, zufällige Öffentlichkeit gerichtet, gegenüber der sie einen, so Kwon,⁹⁸ paternalistischen Anspruch verkörpern. Sie wollen der Öffentlichkeit, die bisher keinen Zugang zur Hochkultur hatte, die größten Werke der zeitgenössischen Kunst zugänglich machen.

Ein Erweiterung des Begriffs „öffentlicher Raum“ erfolgte in den 1980er Jahren in den Interventionen von KünstlerInnen/-gruppen wie Les Levine, *Group Material* und den *Guerilla Girls*. Ihre Arbeiten setzten sich mit den Adressierungen auseinander, welche von der Wirtschaft mittels Werbung an die Öffentlichkeit gerichtet wurden. Diese KünstlerInnen/-gruppen eigneten sich unterschiedliche Formate der Werbung, wie Werbetafeln, Annoncen in Zeitungen oder Fernsehwerbungen an und nutzten ebendiese als Plattform für die Dekonstruktion von deren Inhalten und Funktionen. Obwohl diese Strömung bestehende urbane Orte aufgriff und adaptierte, betrachtet Kwon sie nicht als neues Paradigma der *Public Art*, sondern lediglich als eine Gegenteilstendenz zu der populäreren Auffassung der 1980er Jahre, wonach die Arbeiten im Ort aufgehen, sich auflösen, sollten.

Da dieser enge Begriff des öffentlichen Raums weder den gegenwärtigen stadtsoziologischen Diskussionen, noch aktuellen künstlerischen Arbeiten gerecht wird, soll dieser im Folgenden von verschiedenen Seiten her erweitert und kritisch betrachtet werden. Einerseits werde ich versuchen, ausgehend von der Etymologie des Wortes „öffentlich“ verschiedene Aspekte herauszuarbeiten, die in den von mir später analysierten Projekten

98 Vgl. Kwon: „Public Art“ a.a.O., S. 107f.

angelegt sind und die ich als charakteristisch für gegenwärtige Diskussionen um öffentlichen Raum betrachte. Diese Beobachtungen sollen in den Kontext aktueller stadtsoziologischer und politischer Theorien gestellt werden.

1.4.2 Öffentlicher Raum als Oberfläche

Etwas „Öffentliches“ kann zunächst als etwas verstanden werden, das offen liegt oder offenbar ist, das also von allen gesehen werden kann. „Öffentlichkeit“ steht somit für Sichtbarkeit und Erkennbarkeit im Gegensatz zur Unsichtbarkeit des „Geheimen“. Das Geheimnis, das im Verborgenen bleiben muss, ist sein notwendiges Gegenstück.⁹⁹ Bezieht man diese Bedeutung zurück auf städtischen Raum, so ist dessen Öffentlichkeit vor allem als ein Zusammenspiel von Oberflächen zu begreifen, die für alle sichtbar sind. Aus dem Zusammenspiel dieser Oberflächen, die Unterschiedliches verbergen – das Innere von Häusern, Konsumaufforderungen, Hierarchien, etc. – entsteht der öffentliche Raum in Form einer „historisch gewachsenen, feingewebten Bild-Textur“¹⁰⁰.

Die Stadt wird zu einem Zeichenraum, einer Semiosphäre,¹⁰¹ in die sich verschiedene Akteure einschreiben und dadurch ihre Position innerhalb des Raums manifestieren können. Dass diese Zeichen zwar von allen Menschen, die sich im städtischen Raum bewegen, gesehen werden, nicht aber von allen in gleichen Maßen hergestellt werden können, führt zu einer Vielzahl von Gesten, die diesen Zeichenraum für sich beanspruchen. Ihr gemeinsamer Ausgangspunkt ist eine Kritik der „symbolischen Ökonomie“, also die Kritik an der Aufladung räumlicher (An)Ordnungen mit kulturellen Werten, durch die letztlich der Wert bestimmter Produkte und Dienstleistungen gesteigert werden soll. Die materielle Realisierung der „symbolischen Ökonomie“ findet sich in den von multinationalen Konzernen eingerichteten „Brand Spaces“, wie etwa *Niketown*, in denen die Marke an die unmittelbare Wahrnehmung von Emotionen, Wünschen und Identifikationsmöglichkeiten gekoppelt wird.¹⁰² Gleichzeitig dringen diese abgeschlossenen „Brand Spaces“ aber auch in den Stadtraum ein, indem die Oberflächen der Stadt gegenwärtig zunehmend mit (zum Teil überdimensional großer) Außenwerbung durchwachsen sind. Die Bilder der Außenwerbung sind echter als das Leben. Während wir

99 Anm.: „öffentlich, adj.: 3) nicht geheim, sondern vor aller augen seiend und geschehend, so dasz es jedermann sehen, hören (lesen) und wissen kann: er thet öffentliche opfer.“

Vgl. Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm.

<http://germazope.uni-trier.de/Projects/WBB/woerterbuecher/dwb/wbgui?>

textsize=600&mode=hierarchy&onlist=&lemid=GO01005#GO01005L4, 06/08/10

100 Tom Holert: „Zerstörung zum Bild.“ 2006, S. 108.

101 Vgl. Karlheinz Stierle: „Die Zeichenwelt der Stadt.“ 2006, S. 55.

102 Vgl. Martina Löw: *Einführung in die Stadt- und Raumsoziologie*. 2007, S. 128ff.

uns durch die Stadt bewegen, treten sie in direkten Dialog mit unseren alltäglichen Erfahrungen, die reale, physische und die virtuelle Welt versichern einander durch diesen Doppelgänger-Effekt gegenseitig ihrer Echtheit: „Dieses Phänomen ist davon gekennzeichnet, dass eine bestimmte Örtlichkeit, aber auch bestimmte Dinge oder die Präsenz gewisser Mitmenschen an Realität gewinnen, wenn sie medial ‚verdoppelt‘ werden.“¹⁰³

Im März 1982 installierte *Group Material* illegal eine Serie roter und gelber Plakate auf der Außenwand des ehemaligen S. Klein Gebäudes am New Yorker Union Square. In einfacher Schrift waren auf den Postern Statements von zwölf verschiedenen Personen abgedruckt, die entweder politischen Organisationen angehörten oder zufällig von *Group Material* am Union Square zu verschiedenen politischen Themen interviewt worden waren.¹⁰⁴ Die Arbeit *DaZiBao* thematisiert den öffentlichen Raum in zweifacher Weise – einerseits richtet sie den Blick darauf, dass Außenwerbung ebenso Teil des öffentlichen Raumes ist, wie die mit Hilfe der *NEA* (*National Endowment for the Arts*) aufgestellten Skulpturen. Andererseits wird durch das Zusammenfügen der Statements das Bild einer fragmentierten Öffentlichkeit gezeichnet, das *Group Material* der ebenso heterogenen Gemeinschaft der BetrachterInnen – zufällige Passers-by ebenso wie Kunstpublikum – gegenüberstellt.

Neben künstlerischen Arbeiten mit aktivistischem Charakter, wie jener von *Group Material*, entwickelten sich vor allem in den 1990er Jahren eine Vielzahl alltagskultureller Taktiken, die versuchten, die durch Werbung erzeugten „Brand Spaces“ aufzubrechen und sie sich wieder anzueignen. Als Beispiel dafür kann die im Zusammenhang mit dem Magazin *Adbusters* und der *Billboard Liberation Front* in den USA entstandene Subkultur Szene verstanden werden. Diese versucht, Werbungen (nicht nur) im Außenraum durch verfremdende Graffitis oder Überklebungen umzudrehen oder zu parodieren. *Adbusters* arbeiten also mit den Zeichen im Stadtraum, um ein „Détournement“¹⁰⁵ im Sinne der Situationisten herzustellen und so den Code zu subvertieren. Im Gegensatz dazu liegt die subversive Kraft von Graffiti, so Jean Baudrillard,¹⁰⁶ darin, dass es die Logik des Codes an sich ad absurdum führt, da es ein Zeichen ohne Bezeichnetes ist. Baudrillard macht dies am Aufkommen der Graffitis als „Tags“ in den USA der 1970er Jahre fest, da diese „Tags“ keine politischen Botschaften formulieren, sondern lediglich eine Präsenz, ein „Ich war hier“,

103 Vgl. Anna Schober: „Close-ups in der Kinostadt.“ 2003, S. 232.

104 Jan Avgikos: „Group Material Timeline.“ 1996, S. 105f.

105 Anm: „Détournement“: Frz. für Umleitung, Abwendung. Der Begriff bezeichnet die Umkehrung bereits existierender ästhetischer Elemente. Vgl. Guy Débord: „Définitions.“ (1958) 2006, S.359.

106 Jean Baudrillard: *Kool Killer oder der Aufstand der Zeichen.* 1978, S. 39–49.

markieren. Das entscheidende an Graffiti ist nach Baudrillard, dass sie „wild“ sind, also sich sowohl vom Signifikanten als auch von der Schreibfläche lösen. Sie sind im Gegensatz zu den Zeichen der Werbung nicht funktional, sondern frei und sie lösen sich von der Begrenzung einer vorgegebenen Wandfläche, indem sie sich über mehrere Wände erstrecken, von Haus zu Haus laufen. In all diesen Praktiken – in *DaZiBao* von *Group Materials* ebenso wie bei „Tagging“ und „Adbusting“ – handelt es sich um Gesten der Überschreibung/Überklebung, die den Code verändert, indem sie Vorhandenes verdeckt.

Mit ihrer Arbeit *DELETE!*,¹⁰⁷ die im Juni 2005 in der Wiener Neubaugasse installiert wurde, bringen Christoph Steinbrener und Rainer Dempf eine Tendenz auf den Punkt, die all jenen hier kurz umrissenen Praktiken gemein ist. Indem Steinbrener/Dempf den öffentlichen Raum „entschriften“, also sämtliche Flächen der Außenwerbung mit monochrom gelben, fluorisierenden Klebefolien verdecken, spinnen sie die Logik des Überschreibens und Überklebens ins Extreme weiter. Sie entwerfen eine Fläche, die offen ist für neue Nutzungsvorstellungen, befreien also einen kommerziell besetzten Raum und machen ihn zu einem Möglichkeitsraum. Aber gleichzeitig nehmen sie auch bewusst eine Verdrängung der bereits bestehenden Zeichen vor – der bestehende Code wird verdeckt und dadurch verletzt.¹⁰⁸ Das alte Zeichen wird verdeckt durch das neue, es wird unsichtbar – also geheim – dadurch, dass nun das neue Zeichen öffentlich erscheint. Die Arbeit realisiert die „symbolische Ökonomie“ als einen Wettstreit der Sichtbarkeit, in dem keine Addition, sondern nur eine Substitution möglich ist, da das eine nur auf Kosten des anderen existieren kann.

Zwar resultiert die Idee des mobilen Video-Festivals *IGVFest* (siehe Abschnitt 2.4) aus einer Faszination für die alltagskulturellen Taktiken der *Street Art*, führt aber durch ein neues Medium auch eine grundlegend neue Geste in dieses Spiel mit den Oberflächen und Codes ein. Ähnlich wie Baudrillards Graffiti wandern auch die projizierten Videobilder des *IGVFFests* „wild“ über die Oberfläche der Stadt, ohne sich auf die Begrenzungen der Hauswände festlegen zu lassen. Indem allerdings Videobilder auf Hausfassaden projiziert werden, entsteht ein neues Bild, das sich aus beiden Bildern zusammensetzt. An die Stelle der substituierenden Logik der Überschreibung, wie sie in der *Street Art* zu beobachten war, tritt die additive Logik des Palimpsests – durch ein spezielles Verfahren werden zuvor unsichtbare Zeichen sichtbar gemacht und beide Zeichen existieren nun übereinander.

107 Vgl. Dempf, Rainer/Mattl, Siegfried/Steinbrener, Christoph (Hrsg.): *DELETE!* 2006

108 Holert: „Zerstörung“ a.a.O., S. 107f.

1.4.3 Multidimensionale Begrenzungen

„Öffentlich“ ist allerdings nicht nur etwas, das für alle sichtbar, sondern auch etwas, das für alle offen und zugänglich ist: „zu freiem Zutritte und Verkehre geöffnet“¹⁰⁹, wie etwa öffentliche Plätze. So leicht abgrenzbar, wie die oben genannten Beispiele der *Public Art* den öffentlichen Raum erscheinen lassen, ist dieser aber aus raumsoziologischer Perspektive keinesfalls. Vielmehr existieren öffentliche Räume als ein breites Spektrum, das nicht lediglich auf Basis von physischen Kriterien erfasst werden kann. Die Polarität von öffentlich und privat wirkt gegenwärtig auf mehreren Dimensionen: Es entstehen also auf verschiedenen Ebenen Privatisierungen von Räumen, die nicht unmittelbar an physischen Merkmalen festgemacht werden können.¹¹⁰

Zudem ist zu beobachten, dass die tatsächliche Nutzung von Räumen häufig nicht mit der intendierten Nutzung oder mit den rechtlichen Verhältnissen übereinstimmt. So werden beispielsweise Einkaufszentren zu sogenannten „public-private liminal spaces“¹¹¹, an denen sich kommerzielle und nichtkommerzielle Aktivitäten überlagern. Auch wenn sie von ihrer Nutzung her scheinbar öffentlich sind, bieten sie immer ein kontrolliertes Erlebnis, da unerwünschten Personengruppen von den Betreibern der Zugang verweigert werden kann. Die Verdrängungsstrategien vollziehen sich, so Klaus Ronneberger,¹¹² vor allem in Form von Verboten für bestimmte Gruppen und einer Reglementierung des Verhaltens. Es entstehen also gegenwärtig immer mehr Räume, die als „halböffentlich“, „semi-öffentlich“ oder „privat produzierte, öffentlich nutzbare“ zu bezeichnen wären.¹¹³ Die Screenings von *Kinoapparat* (siehe Kapitel 2.1) thematisieren genau diese Grauzone der Idee öffentlicher Räume, indem sie eben nicht in klassischen öffentlichen Räumen stattfinden, sondern meistens in Räumen, die von einem widersprüchlichen Verhältnis zwischen privat und öffentlich geprägt sind. So handelt es sich zum Beispiel bei dem Parkhaus Gessnerallee um einen Raum, der öffentlich genutzt wird, aber privates Eigentum ist und nur unter der Voraussetzung, dass man ein Auto besitzt, das man dort parken will, zugänglich ist.

Die Polarität zwischen öffentlichen und privaten Räumen löst sich zunehmend auf, da sich die Rechte und Einflussmöglichkeiten unterschiedlicher Akteure bei Gestaltung und Regulierung der Räume immer mehr überlagern. Aus diesen Entwicklungen ergibt sich eine Vielfalt an unterschiedlichen Raumtypen, die nicht mehr eindeutig klassifizierbar sind und

109 Vgl. Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. a.a.O.

110 Vgl. Martin Klamt: *Verortete Normen*. 2007; S. 38–43.

111 Klaus Ronneberger: „Symbolische Ökonomie und Raumprofite.“ 1998, S. 12.

112 Vgl. Ronneberger a.a.O., S. 12.

113 Vgl. Klamt a.a.O., S. 44.

neuen Verhältnissen unterliegen.¹¹⁴ Martin Klamt entwickelt auf Basis der Überlegungen von Klaus Selle eine Struktur, in der er vier Faktoren umreißt, die er als wesentlich für die Charakterisierung öffentlicher Räume betrachtet, und die im Folgenden leicht adaptiert übernommen werden sollen.¹¹⁵

Produktion:	Wer stellt den (physischen) Raum her? Wie wird der Raum sozial produziert?
Eigentum:	Wem gehört der Raum? Wer ist Eigentümer?
Nutzung/Regulierung:	Wer nutzt den Raum? Was sind die Kriterien für die Nutzung? Durch wen wird die Nutzbarkeit festgelegt? Wer bestimmt die Grenzen des Raumes und reguliert den Zugang zu ihm?
Sozialcharakter/Nutzbarkeit:	Wie wird die Nutzbarkeit vermittelt? Wie verhält sich die durch Vermittlung angestrebte Nutzung zur tatsächlichen Nutzung?

Diese vier Faktoren ermöglichen es, das Verhältnis zwischen privat und öffentlich nicht als Dualismus zu begreifen, sondern als ein dynamisches Zusammenspiel auf mehreren verschiedenen Ebenen, welches Spannungen und Widersprüche wahrnehmbar macht. Das Schema eignet sich deshalb, um die Räume, in denen die von mir analysierten KINO-Aufführungen stattfinden, bzw. die durch sie produziert werden, genau zu beschreiben und sie so in ihrer Vielschichtigkeit in den Blick zu bekommen.

1.4.4 Virtuelle und reale Räume

Die Auflösung der klar umrissenen Dualität von öffentlichen und privaten Räumen bedeutet auch, dass Grenzen auf sichtbaren ebenso wie auf unsichtbaren Ebenen gezogen werden. Durch die Entwicklungen digitaler Netzwerke entstanden in den letzten 20 Jahren virtuelle Räume, die wiederum ihre eigenen Zugangslogiken haben, und die sich zum Teil mit den städtischen Räumen überlagern. Bei ebendieser Porösität der Grenzen von virtuellen und realen Räumen setzt Michelle Terans Projekt *Friluftskino* an (siehe Kapitel 2.3).

Das Aufkommen des Internet seit den 1990er Jahren war auch an eine besonderen Form der Raumerfahrung gekoppelt, die sich durch das Herstellen von Verbindungen zwischen Räumen auszeichnet. In Folge bildete sich, ausgehend von William Gibsons Begriff

¹¹⁴ Vgl. Klamt a.a.O., S. 38–50.

¹¹⁵ Vgl. Klamt a.a.O., S. 46.

„Cyberspace“ eine ausgeprägte Raum-Metaphorik für das Internet heraus. An diesen neuen virtuellen Raum wurden schnell Utopien geknüpft, wie jene vom „Cyberspace“ als Raum, in dem sich die Grenzen auflösen, und in dem die reale Welt durch die virtuelle ersetzt wird.¹¹⁶ Der „Cyberspace“ ist als Netz konzipiert, in dem keine Grenzen existieren und die geografischen sowie soziodemografischen Aspekte in den Hintergrund treten. Diese Idee geht von einem Raum aus, der erst durch die Bewegung in ihm entsteht. Durch die Entwicklung des „Cyberspace“ soll die Gebundenheit an einen geografischen Standort überflüssig gemacht werden. Zudem würde die immerwährende Verfügbarkeit von Information und Sendevolumen die Trennung zwischen Beruf und Privatleben überflüssig machen.

Die Entwicklung der letzten 20 Jahre zeigt allerdings, dass sich nicht eine Substitution realer Räume, sondern, im Gegenteil, eine Konvergenz zwischen realen und virtuellen Räumen vollzogen hat.¹¹⁷ Durch die Entwicklung von „Ubiquitous Computing“ (übersetzt: „allgegenwärtige Rechner“) entstanden mobile digitale Geräte, die auf den Gebrauch im städtischen Raum ausgelegt sind, und durch sie gewinnen die Medien zunehmend wieder an Bodenhaftung. Das Resultat dieser Konvergenz bezeichnet Lev Manovich als „augmented space“, also „angereicherten Raum“: Der reale physische Raum wird mit dynamischen Daten überlagert, und die Raumwahrnehmung durch diese Daten angereichert oder erweitert.¹¹⁸

Allerdings produziert auch die Idee des „Cyberspace“ bereits Ausschlüsse, indem sie davon ausgeht, dass der Zugang zum „Cyberspace“ für jede/n gewährleistet sei. Abgesehen von dem Vorhandensein der generellen Infrastruktur und der (technischen) Fertigkeiten, die Voraussetzung für den Zugang sind, ist die Verfügbarkeit des Signals in der Realität häufig an weitere soziale Voraussetzungen gekoppelt: den Konsum von Getränken oder Speisen in Lokalen mit Wireless-Zugang oder das Verfügen über einen Studenten- oder Bibliotheksausweis in diversen Bibliotheken. Neben dieser Frage nach dem Zugang zum Signal an sich, bestehen allerdings auch innerhalb des Internet Formen sozialer Kontrolle und Grenzziehungen. Martina Löw¹¹⁹ beobachtet hinsichtlich dieser räumlichen Kontrolllogiken zwei gegenläufige Tendenzen: Der substantialistische Raumbegriff, der die Räume des Internet an reale geografische Räume zurückbinden will und der die

116 Vgl. Löw a.a.O., S. 78–89.

117 Vgl. Löw a.a.O., S. 78–89.

118 Vgl. Lev Manovich: *Black Box – White Cube*. 2005, S. 113f.

119 Vgl. Löw a.a.O., S. 89–92.

Grenzziehungen territorial organisiert, besteht weiterhin. Der Fokus dieses Raumbegriffes liegt auf den territorial fixierten räumlichen Infrastrukturen, an die virtuelle Räume rückgebunden sind, und die auch den juristischen Bedingungen des Realraumes unterliegen. Der freie Informationsfluss des Internet kann also kontrolliert werden durch geografisch-territorial verortete Einrichtungen, die ihn ihrem Einflussbereich unterwerfen. Dies zeigt sich am Beispiel des Irans, wo versucht wurde, unerwünschte Informationen aus dem Internet herauszufiltern um so zu verhindern, dass unliebsame Inhalte von nationalstaatlichem Territorium aus abgerufen werden können. Als Antwort auf diese substantialistischen Logiken der Raumkontrolle entstehen gegenwärtig im Internet inoffizielle Märkte in Form von Tauschbörsen, die, um sich vor der juristischen Kontrolle zu schützen, selbst Räume mit rigiden Zugangsbeschränkungen errichten.¹²⁰

1.4.5 Relationale (An)Ordnungen

Auf der anderen Seite steht diesem substantialistischen Raumbegriff ein relationales Raumverständnis gegenüber, das Verbindungen, über die Räume konstituiert werden, in den Mittelpunkt stellt. Dieser relationalen Konzeption des Raums kommt vor allem im Zusammenhang mit den Entwicklungen der Globalisierung besondere Bedeutung zu. Angesichts neuer Migrationsströme, ökonomischer und technologischer Entwicklungen, kann das Hier gegenwärtig nicht mehr als „location“, also als physisch kohärente und intakte Einheit begriffen werden, sondern ist „increasingly a slippery construct of conjunctions between virtuality, materiality and the vicissitude of circulating signs.“¹²¹

Löw¹²² schlägt eine Auffassung vor, die Raum als eine „relationale (An)Ordnung“ begreift, welche aus der Dualität von Struktur und Handeln entsteht. Der Begriff des relationalen Raums bezieht sich auf die Theorie des marxistischen Raumtheoretikers Henri Lefebvre, der von einem nicht primär physischen, sondern einem sozialen Raum ausgeht und damit entscheidenden Einfluss auf die Raumtheorie ausgeübt hat.¹²³ Der von Löw vorgeschlagene handlungstheoretische Ansatz unterscheidet sich aber von den marxistischen Theorien, welche die strukturelle Prägung des Handelns betonen, indem er die Gewichtung umkehrt und sich auf die (Re-)Produktion von Strukturen durch das Handeln konzentriert. Demnach

120 **Anm.** Ein Beispiel dafür wäre die Internetseite Karagarga (www.karagarga.net): Eine Plattform, auf der exklusive (Arthouse-)Filme zum Download zur Verfügung gestellt werden, doch zu der man nur auf Einladung von einem Mitglied Zugang bekommt und auch bestimmte Anforderungen erfüllen muss, um Mitglied zu bleiben (man muss beispielsweise selbst eine bestimmte Anzahl von Filmen pro Monat uploaden).

121 Irit Rogoff: „The Where of Now.“ 2004 S. 85.

122 Vgl. Löw a.a.O., S. 58–66.

123 Vgl. Löw a.a.O., S. 51–56.

wird jedes Handeln (Nutzung des Raumes) erst durch eine bereits bestehende Struktur (Raum) ermöglicht, die wiederum durch das Handeln reproduziert, aber auch verändert wird. Raum ist also eine (An)Ordnung: Er gibt zum einen eine gesellschaftliche Ordnung vor, basiert zum anderen aber auch auf der Praxis des Anordnens. Dieses Anordnen beschreibt Löw als einen Prozess des Herstellens von Verbindungen und Positionen: „Räume entstehen erstens dadurch, dass Elemente aktiv durch Menschen verknüpft werden. [...] Zweitens gehen mit der Entstehung von Räumen meistens (Malerei und Literatur sind Grenzfälle) Platzierungen einher.“¹²⁴

Das bedeutet, dass die Anordnung von Räumen eine menschliche Syntheseleistung ist, bei der Güter und Menschen oder Lebewesen in Wahrnehmungs-, Vorstellungs- oder Erinnerungsprozessen miteinander verbunden werden. Gleichzeitig entsteht Raum auch dadurch, dass Menschen und Güter sich im Raum positionieren, also einen Platz einnehmen im Verhältnis zu anderen Positionen. Diese Positionen allerdings können nicht frei gewählt werden, sondern sind durch Raum und Handeln bereits geprägt. Nicht alle Personen haben die gleichen Möglichkeiten, bestimmte Positionen einzunehmen, wie Homi K. Bhabha im Hinblick auf die Grenzen von Nationalstaaten bemerkt: „The globe shrinks for those who own it; for the displaced or the dispossessed, the grant or refugee, no distance is more awesome than the few feet across borders or frontiers.“¹²⁵

Neben substantialistischen Kontrolllogiken, wie jener der territorial basierten Zensur, gibt es in Hinblick auf das Internet auch relationale Kontrolllogiken, welche die Kommunikation selbst in das Zentrum stellen. Es werden also nicht mehr Grenzen von Territorien abgesteckt, sondern das, wodurch die Verbindungen im Raum erst hergestellt werden – der Austausch selbst – wird einer Kontrolle unterzogen. Eine solche Form der Kontrolle stellt beispielsweise die vom EU Parlament 2005 verabschiedete Regelung zur umfassenden Vorratsdatenspeicherung aller Daten, die im Bereich der Telekommunikation anfallen, dar. Durch die Speicherung und Auswertung dieser Daten können leicht soziale Netzwerke, die Personen an verschiedenen Orten miteinander verbinden, rekonstruiert werden.¹²⁶

124 Löw a.a.O., S. 64.

125 Homi K. Bhabha: „Postmodernism/Postcolonialism.“ 2003, S. 449.

126 Löw a.a.O., S. 90f.

1.4.6 Öffentlichkeit(en)

Ein weiterer Strang der gegenwärtigen Diskussion um den Begriff „öffentlich“ knüpft bei der Bedeutung des lateinischen „publicum“ an, das zugleich „öffentlich“ und „Öffentlichkeit“ meint. Der Blick wird so von der Oberfläche und den räumlichen Voraussetzungen auf die Gruppe von Menschen gelenkt, die einen öffentlichen Raum nutzen oder eine Öffentlichkeit formieren. Diese Verschiebung zeichnet sich auch an einer Umorientierung in der US-amerikanischen Kunst mit dem Aufkommen der *NGPA* (*New Genre Public Art*) in den 1990ern ab, für die Suzanne Lacy's Publikation *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, zentral steht. Tendenzen dieser „art-in-the-public-interest“ (Kunst im öffentlichen Interesse),¹²⁷ deren Vorläufer in der seit den 1960er Jahren im Entstehen begriffenen „community-based art“ liegen, bekamen nun plötzlich vermehrt öffentliche Aufmerksamkeit.

Diese Projekte beschäftigten sich weniger mit der physischen Erscheinung des Ortes als mit seinem sozialen Umfeld, also den dort ansässigen, lokalen Gemeinschaften – den so genannten „communities“. Es handelte sich zumeist um politische, themenbezogene Arbeiten, die aus einer intensiven Zusammenarbeit oder einem über einen längeren Zeitraum hinaus andauernden Austausch zwischen KünstlerInnen und den Mitgliedern der Community entstanden.¹²⁸ Das Zielpublikum dieser Arbeiten war nicht mehr länger eine unspezifische, zufällige Öffentlichkeit, sondern die als homogen imaginierte „community“: „[...] [A] central objective of community-based site specificity is the creation of a work in which members of a community – as simultaneously viewer/spectator, audience, public and referential subject – will see and recognize themselves in the work, [...]“¹²⁹ Gegenüber dem Ort verhält sich die *NGPA* also ähnlich wie 20 Jahre zuvor die Arbeiten, die von Kwon dem „art-as-public-place“ Paradigma zugerechnet wurden – es wird eine Integration in den Ort angestrebt, was in diesem Fall auch eine Assimilation an die „community“ bedeutet.¹³⁰ Die *NGPA* hat zwar den Anspruch, Kunst als ein demokratisches Modell zu realisieren, das auf der Mitarbeit von Teilen des Publikums basiert, verkürzt allerdings dabei, so Oliver Marchart, den Begriff der „Öffentlichkeit“, der eigentlich politisch ist, zu einem Begriff des Sozialen.

¹²⁷ Vgl. Kwon: „Public Art“ a.a.O., S. 80–97.

¹²⁸ Vgl. Kwon: „Public Art“ a.a.O. S. 80–97, Butin, a.a.O., S. 149–155.

¹²⁹ Kwon: „Public Art“ a.a.O., S. 95.

¹³⁰ Vgl. Kwon: „Public Art“ a.a.O., S. 80–97.

Politik würde in diesen Projekten ausschließlich als „policy“¹³¹ verstanden: „[A]ls Verwaltung, Engineering und möglicherweise technokratische Bearbeitung von sozialen Problembereichen. Public Art wird zur privatistischen Version von *public welfare*.“¹³² Im Zusammenhang mit dieser Kritik an der *Public Art/New Genre Public Art* kann die von Simon Sheikh initiierte Diskussion um den Habermasschen Begriff der „Öffentlichkeit“ verstanden werden.¹³³ Die im Rahmen eines Seminars an der *Kunstakademie Odense* formulierte Frage: „In the Place of the Public Sphere?“ deutet in Richtung einer Reformulierung des Öffentlichkeitsbegriffs ebenso wie einer Infragestellung der Engführung von öffentlichen Räumen und Öffentlichkeit.¹³⁴

Jürgen Habermas' Ideal von einer Öffentlichkeit, die sich als diskursive Arena konstituiert, in der Privatleute in einer freien, uneingeschränkten und rationalen Kommunikationsform über Fragen von allgemeinem Interesse diskutieren, wurde zu einem Schlüsselbegriff vieler unterschiedlicher Disziplinen und die „public sphere“¹³⁵ erfuhr auch in der anglo-amerikanischen Forschung eine verspätete, aber intensive Rezeption.¹³⁶ Habermas' Konzept wurde allerdings auch von vielerlei Seiten mit Kritik begegnet: So blendet die Gleichsetzung von demokratischer und bürgerlicher Öffentlichkeit Alexander Kluge und Oskar Negt zufolge die Bedeutung der gesellschaftlichen Erfahrungen aus und negiert so die Entwicklung einer „proletarischen Öffentlichkeit“. Auch kritische englischsprachige Erwiderungen¹³⁷ bemerken, dass die von Habermas als ideal dargestellte bürgerliche Öffentlichkeit nicht universal zugänglich, sondern ihrem Wesen nach exklusiv angelegt ist. Das Kriterium der rationalen Kommunikation stellt an sich bereits Ungleichheiten her, da die unterschiedlichen Kommunikationskulturen der GesprächsteilnehmerInnen unterschiedlich bewertet werden.¹³⁸

Zudem beinhaltet die Beschreibung Habermas' nicht das volle historische Spektrum von Öffentlichkeiten, und nimmt bereits existierende Formen alternativer Öffentlichkeiten aus der Studie aus. Nancy Fraser zufolge existiert Öffentlichkeit nicht als eine einzige Sphäre, sondern in Form vieler paralleler diskursiver Arenen, die als untergeordnete Gegen-

131 Anm. „policy“ bezeichnet in der Politikwissenschaft (im Unterschied zu „polity“ und „politics“) die inhaltliche Dimension politischer Entscheidungen, also z.B. das, was die Regierung oder Partei tut oder zu tun beabsichtigt. Vgl. Paul Kevenhörster: *Politikwissenschaft*. 2008, S. 28f

132 Oliver Marchart: „Kunst, Raum und Öffentlichkeit(en).“ 1999, http://eipcp.net/transversal/0102/marchart/de_08.06.10, Abs. 2.

133 Vgl. Simon Sheikh: *In the Place of the Public Sphere?* 2005.

134 Vgl. Sheikh: *In The Place* a.a.O; Kwon: „Public Art“ a.a.O.

135 Anm.: Habermas 1961 in Deutschland veröffentlichte Studie erschien erst 1989 in einer englischen Übersetzung.

136 Vgl. Nancy Fraser: „Theorie der Öffentlichkeit.“ 2009, S. 21–30.

137 Vgl. Fraser: „Theorie“, a.a.O., S. 148–154.

138 Vgl. Nancy Fraser: „Rethinking the Public Sphere.“ 1994, S. 118–127.

öffentlichkeiten („subaltern counterpublics“) bestehen. Diese verschiedenen Öffentlichkeiten und Gegenöffentlichkeiten existieren allerdings nicht nur parallel, also voneinander abgetrennt, sondern können sich durchdringen und überlagern. Diese Verbindungen zwischen den Öffentlichkeiten, die „interpublic relations“, ermöglichen erst, so Fraser, eine demokratische Gesellschaft, im Unterschied zu Habermas' Vorstellung einer einheitlichen Öffentlichkeit, die nur bestehende Ungleichheiten verstärkt, indem sie sie vorgeblich ausblendet.¹³⁹

Sheikh¹⁴⁰ knüpft bei diesen Überlegungen an, um zu untersuchen, welche Formen von Öffentlichkeit bestimmte Formen von Kunst imaginieren und herstellen. Er geht davon aus, dass, wenn die einheitliche öffentliche Sphäre nicht mehr existiert, auch die Öffentlichkeit, die Kunst herstellt, fragmentiert sein muss und aus einer Vielzahl von Erfahrungsräumen besteht: „Wir können von den Räumen der Kunst nicht als einem gemeinsamen, geteilten Raum sprechen, in den wir mit gleichartigen Erfahrungen eintreten.“¹⁴¹ An die Stelle der Idee von einem autonomen Kunstwerk und einem idealen Publikum (also einer einheitlichen Öffentlichkeit), auf der die Kunst im öffentlichen Raum basiert, tritt gegenwärtig ein dematerialisiertes Kunstwerk und ein fragmentiertes Publikum. Doch auch wenn die Räume der Kunst nicht mehr als Räume gedacht werden können, die von allen mit gleichartigen Hintergründen oder Erfahrungen betreten werden, so sind sie doch Orte, an denen kollektive Erfahrung organisiert, also Öffentlichkeit hergestellt wird. Er diskutiert im Weiteren verschiedene Formationen von Öffentlichkeit in selbst organisierten Modellen außerhalb der traditionellen Institutionen sowie mit Blick auf das Museum als Arena. Aus Sheikhs Argumentation ergeben sich folgende Fragen, die auch für die Analyse der hier vorliegenden Projekte relevant sind. Welche spezifischen Öffentlichkeiten stellen künstlerische und kuratorische Projekte auf welche Art und Weise her? Wodurch entstehen Schnittstellen zwischen verschiedenen Öffentlichkeiten und wie interagieren diese? Wie verhalten sich diese zu den Publika, die in klassischen Kunsträumen anzutreffen sind?

139 Vgl. Fraser: „Rethinking“ a.a.O., S. 109–137.

140 Vgl. Simon Sheikh: „Anstelle der Öffentlichkeit?“ 2005. S. 80–89.

141 Sheikh: „Anstelle“ a.a.O., S. 81.

1.5 Potentiale der Rezeption

„KINO a.a.O.“ wird in dieser Arbeit als Installation begriffen, also als ästhetische Praxis, die in einem gegebenen Raum einen neuen Raum entstehen lässt und, da sie sich an der Schnittstelle zwischen Kino und Museum befindet, eine spezifische Rezeptionssituation (re-)konstruiert. Obwohl es bestimmte Konstanten der Rezeptionssituation gibt, sind die BetrachterInnen in den von mir diskutierten Projekten unter anderem dadurch charakterisiert, dass sie sich frei im Raum bewegen können und zum Teil zufällig oder unbeabsichtigt in diese Situation eintreten. Es bestehen also gewisse Überschneidungen zwischen „KINO a.a.O.“ und theoretischen sowie künstlerischen Ansätzen, die sich mit Film in öffentlichen Räumen unter den Begriffen „urban screens“¹⁴² und „Medienfassaden“ auseinandersetzen. Diese beiden Ansätze unterscheiden sich zwar dahingehend, dass sie einerseits das soziale Potential der Bildschirme und andererseits formal innovative Displays in der Verbindung von Architektur und Film, erforschen. Gemeinsam ist ihnen allerdings, dass in beiden der Film als „Interface“ gedacht wird: Das filmische Bild wird zur Schnittstelle der Kommunikation und Interaktion zwischen BetrachterIn und Film wird, bzw. zwischen BetrachterInnen an unterschiedlichen Orten, welche dieses Schnittstelle miteinander verbindet.

1.5.1 Blick-Kontakt vs. Körper-Kontakt

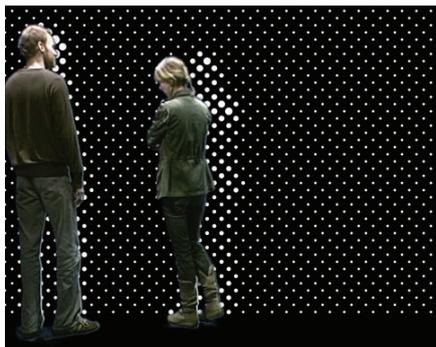


Abb. 9:

Frédéric Eyl/Gunnar Green: *Aperture* (2004-2005) Visualisierung der Installation.

Indem der Filmwissenschaftler Randall Halle¹⁴³ einige Projekte aufgreift, denen dieses Verständnis von Film als „Interface“ zugrunde liegt, und sie in Rückbindung des *expanded cinema* als „installation cinema“ begreift, versucht er auszuloten, welche Veränderungen diese Projekte im Verständnis der Filmrezeption mit sich bringen könnten. Das von ihm diskutierte Projekt *Aperture (2004-2005)*¹⁴⁴ von Frédéric Eyl und Gunnar Green ist eine

142 Vgl. Miriam Struppek: „The social potential of Urban Screens.“ 2006, S. 173–188.

143 Randall Halle: „Rapidly Expanding Cinema.“ 2008. S. 157–181.

144 Vgl. Frederic Eyl, <http://www.fredericeyl.de/aperture/index.php?main=2&sub=1,08.06.10>.

interaktive Installation aus einer Vielzahl von Irisblenden, die in die Fassade eines Gebäudes eingebaut sind. Auf diese Weise wird die Fassade des Gebäudes zu einem Display, dessen Oberfläche sich aus vielen Pixeln, den Irisblenden, zusammensetzt.

Die Blenden reagieren auf unterschiedlichen Lichteinfall: Wird auf einer Seite der Wand der Lichteinfall verdeckt, öffnen sie sich, trifft wieder Licht auf sie auf, schließen sie sich. Indem BetrachterInnen mit der Fassade interagieren, können sie Bilder herstellen, die Animationsfilmen ähneln und so durch ihre eigenen Bewegungen die Umgebung, in der sie sich befinden, „verfilmen“. Das Interesse dieses Projekts liegt also darin, wie Signifikation überhaupt funktioniert, das heißt, wie im Film Bedeutung hergestellt wird, und nicht in der Übermittlung von bestimmten, vorgegebenen Inhalten. Halle bemerkt zwar die Nähe dieses Projekts zu reinem Design und die mögliche Aneignung für Werbezwecke, ist aber der Ansicht, dass Projekte wie dieses das demokratische Potential des Kinos verändern:

[...] in this particular form, and because they are not oriented toward the reception of information, they differ radically from the television monitors appearing in subway cars, which serve primarily as a mechanism for advertising; these projects establish new types of communal possibilities.¹⁴⁵

Der/die BetrachterIn wird in diesem Projekt im wörtlichen Sinne existenziell für die Realisierung des Films, da das Bild geloopt wird, solange er/sie anwesend ist und ohne seine/ihre Interaktion mit der Fassade erst gar kein Bild generiert wird. Wie in der *Minimal Art* die Situation zu seiner/ihrer Situation wird, wird hier das Bild zu *seinem/ihrer* Bild. Ähnlich wie in den „Multimedia-Environments“ des *expanded cinema* kann der/die BetrachterIn sich in dieser Installation frei bewegen, er/sie wird „participant-spectator“. Die Frage, welche neuen gemeinschaftlichen Möglichkeiten in dieser Installation nun eigentlich entstehen und in welcher Hinsicht diese Interaktion emanzipatorisches oder reflexives Potential haben könnte, wird von Halle allerdings nicht ausführlich diskutiert.

Ähnlich wie viele andere „urban screens“ oder „Medienfassaden“-Projekte funktioniert *Aperture* im Grunde ähnlich wie ein Spiegel, in dem die „participant-spectators“ eine Repräsentation ihres eigenen Körpers auf dem Schirm realisiert finden und diese manipulieren können. Die Möglichkeiten der Manipulation sind allerdings durch die Struktur des Displays vorgegeben, so wird dieser im Grunde zu einem Programm, auf Grundlage dessen die BetrachterInnen verschiedene filmische Selbstportraits realisieren können. Der Display bietet zudem auch die Möglichkeit, mit anderen Menschen, die sich

¹⁴⁵ Halle a.a.O., S. 168.

zufällig am selben Ort befinden, zu interagieren und in einen spielerischen Austausch zu treten. Dabei schwingt in diesem Projekt allerdings ein Widerspruch interaktiver Kunst mit, der in der Literatur mit dem Begriff der „Interpassivität“¹⁴⁶ bezeichnet wird: Scheinbar partizipative Kunstprojekte bewirken häufig das Gegenteil des von ihnen Angestrebten, nämlich eine Schein-Aktivität, die im Grunde einer aktiven Auseinandersetzung im Weg steht. Die BetrachterInnen erlangen scheinbar größeren Freiraum, da sie in Wirklichkeit nur vorgegebenen Wegen folgen können. Es wird im Wesentlichen ein Reiz-Reaktion Ping-Pong Spiel zwischen Künstler/Regisseur und ZuschauerIn re-inszeniert, das VALIE EXPORT¹⁴⁷ in Bezug auf das Kino bereits 1968 kritisierte.

Auch wenn dieses Projekt den Anspruch hat, der Öffentlichkeit eine Möglichkeit der Selbstrepräsentation zu geben, stellt es im Grunde eine unreflektierte Reproduktion von Blickregimen dar, die in der Filmtheorie immer wieder kritisiert und hinterfragt wurden. Es erfolgt eine narzisstische Identifikation der BetrachterInnen mit dem eigenen Spiegelbild, wobei der Apparat, der dieses generiert, in der Wand verborgen ist, also im Dunklen gelassen wird. Indem die BetrachterInnen zum filmischen Bestandteil ihrer Umgebung werden, setzen sie sich zugleich den Blicken einer Öffentlichkeit aus, die sie selbst nicht wahrnehmen können, denn sie stehen, um ihr eigenes Bild sehen zu können, mit dem Gesicht zur Wand. Dabei ist ihr Rücken den Blicken der anderen stehen zugekehrt. Insofern wird in *Aperture* eine „panoptische Situation“ im Sinne Michel Foucaults hergestellt, in welcher die BetrachterInnen Blicken ausgesetzt sind, die sie selbst nicht kontrollieren oder wahrnehmen können. Ähnlich wie in Reality-Soaps und You-Tube-Inszenierungen wird hier also ein affirmativer Umgang mit Blickregimen angeregt, wobei die Individuen „die Notwendigkeit des Blicks des Anderen für die Konstruktion des Selbst performativ zur Ansicht“¹⁴⁸ bringen. Dieses Beispiel zeigt, dass die Verwandlung der BetrachterInnen in TeilnehmerInnen häufig nicht zu einer wirklichen Emanzipation beiträgt, sondern diese nur in andere Regime der Überwachung und Manipulation verstrickt. Die Form von Interaktivität, die dieses Beispiel realisiert, stellt eine vorschnelle Antwort auf die Frage dar, welche Auswege es aus dem Dilemma des passiven Betrachters geben könnte.

146 Vgl. Rudolf Frieling: „Interaktivität.“ 2002, S. 134–138.

147 Vgl. VALIE EXPORT, Homepage der Künstlerin. [http://www.valieexport.at/de/werke/werke/?tx_ttnews\[tt_news\]=16&tx_ttnews\[backPid\]=4&cHash=3324foc1af,08.06.10](http://www.valieexport.at/de/werke/werke/?tx_ttnews[tt_news]=16&tx_ttnews[backPid]=4&cHash=3324foc1af,08.06.10).

148 Hagener/Elsaesser a.a.O., S. 139.

Obwohl der/die BetrachterIn nun nicht als Beteiligte/r, sondern eben als RezipientIn einer ästhetischen Situation verstanden wird, bringen die hier zentral stehenden Projekte auch eine grundlegende Veränderung oder Auffächerung der kinematographischen Situation mit sich: Die BetrachterInnen können sich frei im Raum bewegen, sie können sich mit ihren Körpern in ein Verhältnis zu der künstlerischen Arbeit, die sie gerade betrachten, bringen. Welches reflexive Potential birgt nun diese Mobilisierung der BetrachterInnen in sich? In seinem Text „...in der Autonomie des Betrachters“ beschäftigt sich Boris Groys unter anderem mit dem Aspekt der Mobilität der BetrachterInnen in kinematographischen Installationen. Er konstatiert polemisch die Sprachlosigkeit der Filmtheorie, also das Fehlen einer eigenen Sprache über Film und die Übernahme von Konzepten aus der Literatur- und Kunsttheorie und führt diese auf die traditionelle Rezeptionssituation des Films im Kino zurück. Groys rekurriert mit seinem Bild des traditionellen Kino-Betrachters, der „in die Situation der absoluten Ohnmacht, der Paralyse, der Immobilität versetzt“¹⁴⁹ wird, auf die Annahmen der „Apparatuskritik“. Ein analytischer Zugriff auf den Film ist dem/der BetrachterIn, so Groys, dadurch verwehrt, dass er/sie im Kino nicht in der Lage ist, sich physisch zum Film zu positionieren, sondern in eine Position der Kontemplation gedrängt wird. Um den Film zu säkularisieren und zu einem reflexiven Bewusstsein über ihn zu gelangen, müsse dieser in der musealen Filminstallation in seinen materiellen Bedingungen zugänglich gemacht werden. Der Künstler, der in diesem Fall als vorbildlicher Filmbetrachter fungiert, gibt dem/r BetrachterIn die Möglichkeit, Strategien zu erlernen, durch die er/sie Film auf analytische, vielfältige Weise, wahrnehmen kann.

Eines der Probleme in Groys Argumentation besteht darin, dass sie eine Verkürzung in textueller sowie in situativer Hinsicht vornimmt: „Die Bewegung der Sprache, der Logik und der Rhetorik ist ja auch eine quasi-körperliche Bewegung [...] Die Möglichkeit, sich im Raum körperlich frei zu bewegen, ist eine unerläßliche Bedingung für das Entstehen und für die weitere Entwicklung des Denkens, das sich versprachlichen lässt.“¹⁵⁰ Zum einen erschwert die essayistische Schreibweise eine Rekonstruktion der Argumente, die sie aufgreift, zum anderen wäre eine reflexive Rezeptionssituation in einer schablonenhaften Lesart Groys' durch eine Simultaneität von Betrachten, Sprechen und Bewegen gekennzeichnet. Diese Simultaneität zielt allerdings nicht auf eine Gleichwertigkeit der verschiedenen Aktivitäten, sondern auf eine Verdrängung des Betrachtens durch andere Aktivitäten, also im Grunde auf eine Verwandlung der Rezeption in eine Aktion, ab. Groys

149 Boris Groys: „Autonomie“ a.a.O., S. 13.

150 Groys: „Autonomie“ a.a.O., S. 13.

begründet die Verbindung von Betrachtung und Bewegung mit einem vagen Rückgriff auf antike Traditionen der Rhetorik, blendet dabei aber aus, dass die (gedankliche oder physische) Bewegung nicht ein Zweck an sich, sondern eine Stufe in der Kunst der Rhetorik ist, die dem Aufbau des Gedächtnisses dient.¹⁵¹

Die Bewegung zwischen Orten („loci“) ermöglicht die Ordnung von Informationen und die Wiederauffindbarkeit von Wissen. Allerdings sind die Orte, zum Beispiel in der Theorie Ciceros, nur *ein* Baustein der Gedächtniskunst. Um die Wissensinhalte überhaupt strukturieren zu können, müssen diese zuerst aufgenommen werden, der Zuordnung geht also eine affektive Einprägung der Wissensinhalte oder Bilder („imagines“) voraus. Demnach kann die zeitliche Ineinssetzung von Rezeption (Einprägung der Bilder) und Bewegung (Verortung) nicht durch die Rhetorik begründet werden. Insofern ist Groys' These zwar dahingehend zuzustimmen, dass das physische und gedankliche In-Relation-Setzen des/r BetrachterIn zu künstlerischen Objekten ein reflexives Potential ermöglicht, seine Annahme, dass diese beiden Prozesse simultan erfolgen müssten, zu relativieren. Diese Bewegung kann durchaus, auch wenn sie nicht gleichzeitig, sondern vor oder nach der Betrachtung erfolgt, reflexives Potential entfalten, wie ich am Beispiel von *Kinoapparatom presents: Warnung vor einer heiligen Nutte* (Abschnitt 2.1.4) skizziere.

In seiner Argumentation spricht Groys im Grunde dem Film in seiner historisch entstandenen Form jedes Potential zur Entfaltung einer ästhetischen Erfahrung ab. Um überhaupt reflexives und ästhetisches Potential generieren zu können, müsse eine neue Art von Film entstehen, müsse der Film zur einer interaktiven Installation werden. Problematisch an dieser Annahme ist nicht nur die völlige Negation aller kritischen Strömungen innerhalb des (narrativen) Films, sondern auch der Ausschluss der Möglichkeit zur Entfaltung eines emanzipatorischen Potentials der BetrachterInnen aus sich selbst heraus. In seinem Entwurf ersetzt Groys den einen Apparat (Film) durch einen anderen (Installation), in dem der/die BetrachterIn automatisch zu einem emanzipierten Subjekt (gemacht) würde. Die Idee der Konditionierung menschlicher Wahrnehmung, die diesem Entwurf zugrunde liegt, schließt nicht nur grundsätzlich eine Fähigkeit zur Reflexion und Emanzipation aus, sondern reduziert die BetrachterInnen zu Automaten, die die kritischen Strategien der KünstlerInnen bloß zu internalisieren und reproduzieren brauchen.

151 Vgl. Aleida Assmann: *Erinnerungsräume*. 2006, S. 298.

So lässt sich beobachten, dass der Rückgriff der Kunsttheorie auf eine vielfach kritisierte Tradition der Filmtheorie der Aufrechterhaltung der Opposition von aktivem/r KünstlerIn und passivem/r BetrachterIn dient, die, zu Ende gedacht, nur dadurch gelöst werden kann, dass der/die BetrachterIn auch zur KünstlerIn wird. Untersucht man diese Opposition auf ihre Voraussetzungen hin, so wird deutlich, dass sie keine an sich gegebene ist, sondern durch die Fortschreibung der okularzentristischen Tradition der Filmtheorie in der Kunsttheorie aufrecht erhalten wird. Aus der Festschreibung des Betrachters/ der Betrachterin als reinem Augensmenschen (unter anderem in der Apparaturtheorie Jean-Louis Baudrys) entsteht erst die Idee des passiven Körpers des Betrachters, der, auch wenn er auf einem Kinossessel platziert ist, und sich im Dunklen befindet von vornherein nicht als passiv betrachtet werden muss. Vielleicht bringt, wie Roland Barthes dies vermutet, gerade das Schwarz des Kinosaals den Körper zum Arbeiten: „In eben diesem städtischen Schwarz ist die Freiheit des Körpers am Werk; [...] weil ich eingeschlossen bin, arbeite ich und erstrahle ich in all meinem Begehren.“¹⁵²

Es geht mir dabei nicht darum, die zentrale Stellung des Sehsinns im Kino zu bestreiten, sondern die Ausweglosigkeit zu beschreiben, in welche die reine Konzentration auf den Blick führt, und welche unter anderem die Grundlage für Groys Entwurf darstellt. Als Konsequenz der „Apparaturkritik“ und der feministischen Filmtheorie wird das Subjekt als von einem Blickregime („gaze“) konstituiertes gedacht. Dieses Regime ist ein Gesehen-Werden von einem Blick, der keinen Ursprung zu haben scheint: „Die Zuschauer sind damit zahllosen Blicken und Ordnungen der Sichtbarkeit ausgesetzt, hinter denen gelegentlich eine alles durchdringende, sadistische Form der Überwachung, Kontrolle, Täuschung und Manipulation vermutet wird.“¹⁵³ In Reaktion auf die scheinbare Ausweglosigkeit aus dem Regime der Blicke wurden in der jüngeren Filmtheorie Ansätze entwickelt, die versuchen, andere Formen der Wahrnehmung (Phänomenologie, Synästhesie, Intermodalität) miteinzubeziehen und so die Voraussetzung der Fragestellung zu verändern. Es ist also nicht der Körper, der tatsächlich in Bewegung gebracht werden muss, (im Sinne von Groys' Mobilisierung), sondern die Voraussetzungen der Theorie, unter welcher er betrachtet wird.

Wenn das Kino an einen anderen Ort verlagert wird, verändern sich auch die Bedingungen seiner Rezeption in grundsätzlicher Weise. Während institutionalisierte Räume standardisierte Umgebungen herstellen, die zwar minimal variieren, aber im Grunde

152 Roland Barthes: „Beim Verlassen des Kinos.“ 1976, S. 291.

153 Vgl. Elsaesser/Hagener a.a.O., S. 139.

ähnliche Temperaturen, Gerüche, Geräusch- und Lichtverhältnisse aufweisen und diese so zum Verschwinden bringen, werden alle diese Parameter bei „KINO a.a.O.“ bedeutsam. Die KINO-Installationen versuchen, diese Parameter zu berücksichtigen und mit ihnen zu arbeiten, wie beispielsweise *Kinoapparat* so, dass sie noch wahrnehmbar sind, aber die Filmerfahrung nicht beeinträchtigen. Der Körper kann nicht nur sehen und sich bewegen, sondern auch riechen, fühlen und schmecken und all diese sinnlichen Erfahrungen tragen in wesentlich zur Konstitution des Gedächtnisses bei. Wenn die phänomenologische Filmtheorie davon ausgeht, dass solche „multisensorialen“ Erinnerungen durch das Sehen und Hören eines Films ausgelöst werden können, wird der Rezeptionsprozess bei „KINO a.a.O.“ noch komplexer – multisensoriale Erinnerungen überlagern sich mit multisensorialen Wahrnehmungen und werden auf neue Weise im Gedächtnis verankert.

1.5.2 Emanzipation der BetrachterInnen

Der oben unternommene Versuch, dem „Dilemma des passiven Betrachters“ mit einem veränderten Blick auf die Voraussetzungen, anstatt mit einer Antwort auf die Frage, wie man den/die BetrachterIn aktivieren könne, zu begegnen, ist im Grunde ein Aufgreifen von Jacques Rancières Überlegungen in Bezug auf das emanzipatorische Potential von BetrachterInnensituationen im Hinblick auf das Theater.¹⁵⁴ Rancière bringt das Paradox des Betrachters, wie es auch Groys' Argumentation zugrunde liegt (als exemplarisches Beispiel für eine Logik, auf der ein Großteil der Kunst-, Film- und Theatertheorie fußt), folgendermaßen auf den Punkt: Es gibt kein Theater ohne Zuschauer, doch Zuschauer zu sein ist schlecht.

Dadurch, dass Sehen einerseits das Gegenteil von Wissen, andererseits das Gegenteil von Handeln darstellt, ist der Betrachter von vornherein strukturell ausgeschlossen von der Möglichkeit des Wissens und des Handelns. Die meisten Theorien reagieren auf dieses Paradox, indem sie eine Überschreitung der Kluft zwischen sehen und wissen, bzw. sehen und handeln anstreben, also eine Verwandlung der Passivität in Aktivität wünschen. Rancière hingegen sieht das Problem in den Voraussetzungen der Frage, in der Kluft zwischen diesen beiden Polen, die erst das Verlangen, sie zu überwinden generiert:

¹⁵⁴ Vgl. Jacques Rancière: *The Emancipated Spectator*. 2009, S. 1–25.

Anm. Dass diese Überlegungen auch für Bildende Kunst gelten können schließe ich aus Rancières sehr weitem Theaterbegriff (jede Form der Bewegung von menschlichen Körper vor menschlichen Körpern).

But could we not invert the terms of the problem by asking if it is not precisely the desire to abolish the distance that creates it? [...] These oppositions – viewing/knowing, appearance/reality, activity/passivity – are quite different from logical oppositions between clearly defined terms. They specifically define a distribution of the sensible, an a priori distribution of the positions and capacities and incapacities attached to these positions. They are embodied allegories of inequality.¹⁵⁵

Insofern geht es nicht um eine Überwindung der Kluft und eine Aufgabe der einen Position zugunsten der anderen, sondern um eine Auflösung der Oppositionen, indem man versucht, die unterschiedlichen Positionen und Aktivitäten als gleichwertig zu betrachten und nach den Grundlagen der Oppositionen zu suchen. Was hindert uns daran, Sehen als eine Tätigkeit zu begreifen, die gleichwertig zur Handlung ist, die eigenständig und frei ausgeführt wird? Warum wird Sehen nicht als Tätigkeit des fernen Betrachtens und aktiven Interpretierens des Gesehenen verstanden?

Zum einen wird diese Kluft durch die Logik der „Intentionalität“ aufrecht erhalten, die scheinbar – mehr als 40 Jahre nach der Veröffentlichung von Roland Barthes Text über den „Tod des Autors“ – immer noch dem Verhältnis zwischen KünstlerIn und BetrachterIn zugrunde liegt und zwischen beiden ein ähnliches Verhältnis wie jenes zwischen Schulmeister und Schüler herstellt. „Intentionalität“ meint die Annahme, der „Autor“ besäße Kontrolle über sein Werk und es würde eine Übereinstimmung existieren zwischen dem, was die BetrachterInnen darin sehen/erfahren, und dem, was von ihm beabsichtigt oder hineingegeben worden sei. Entgegen diesem „intentionalen Trugschluss“ („intentional fallacy“) betrachtet Rancière den Text/das Objekt/die Performance als etwas Drittes, das niemandem gehört, das also zwischen KünstlerIn und BetrachterIn steht und dessen Potential vor allem in den unvorhergesehenen Bedeutungen, die es auslösen kann, liegt.¹⁵⁶ Die Freiheit und Gleichwertigkeit des Sehens, im Verhältnis zu anderen Aktivitäten, sind die zentralen Grundlagen von Rancières Vorstellung des/r emanzipierten BetrachterIn. Wesentlich ist außerdem, dass die Tätigkeiten des Sehens, Sprechens und Handelns bei ihm als essentiell miteinander verknüpft verstanden werden, dass sie sich immer schon aufeinander beziehen, also das eine ohne das andere nicht möglich ist. Die Aufteilung des Sinnlichen kann also aufgehoben werden, wenn das Subjekt nicht auf eine dieser Tätigkeiten festgeschrieben wird, sondern in der Lage ist, aus eigenem Willen, zwischen ihnen zu fluktuieren oder navigieren.

¹⁵⁵ Rancière a.a.O., S. 12.

¹⁵⁶ Vgl. Rancière a.a.O., S. 13ff

Um diese Vorstellung mit Begriffen der Sprachwissenschaft zu veranschaulichen – der Wechsel zwischen Sehen und Handeln wäre bei Rancière nicht als „Switching“, also als sprunghafter Wechsel zu verstehen, sondern eher als „Shifting“, in dem eine graduelle Modulation der Positionen – ein beständiges Vor und Zurück – möglich ist.¹⁵⁷ Diese von Rancière geforderte Verwischung der Grenzen zielt allerdings nicht auf ihre völlige Aufhebung oder Auflösung ab, sondern versucht die Logiken, die zur Errichtung dieser Grenzen beigetragen haben, in den Blick zu bekommen und sie in der Verwischung zu reflektieren. Nun erscheint diese Konzeption Rancières jener von Groys möglicherweise gar nicht so unähnlich, da auch dieser eine Simultaneität der Aktivitäten Handeln, Sehen und Sprechen als wünschenswert betrachtete. Der Unterschied liegt allerdings zum einen darin, dass diese Situation bei Groys durch das Kunstobjekt und bei Rancière durch den/die BetrachterIn ausgelöst wird und zum anderen darin, dass Groys eben eine Verdrängung des Sehens durch das Handeln/Bewegen befürwortet. Wenn nun also das Sehen, beziehungsweise die ästhetische Erfahrung als Prozess des Betrachtens sowie der aktiven Interpretation und Konstruktion verstanden wird, so stellt sich die Frage, inwieweit die künstlerischen Arbeiten mit dieser Art des Sehens in ein Wechselspiel treten, wie sie diese Art von Sehen konstituieren, also inwieweit sie Aufteilungen dessen vornehmen, was sichtbar werden kann und was nicht.

1.5.3 Das politische Potential der Rezeptionssituation

Indem Juliane Rebentisch in ihrem Buch *Ästhetik der Installation* die Installation als jene Kunstform bezeichnet, die am ehesten für die Entwicklung hin zu einer gesellschaftlich engagierten oder politischen Kunst steht, versucht sie auch, das gesellschaftliche Interesse nicht mehr von einem bestimmtem Inhalt her zu denken, sondern vielmehr das politische Potential einer Arbeit als eine Politik der ästhetischen Erfahrung zu beschreiben.¹⁵⁸ Wenn ein Kunstwerk politisch sein kann, so ist es dies nicht an sich, sondern nur in der Art und Weise, wie es von den BetrachterInnen wahrgenommen wird, welche Prozesse ästhetischer Erfahrung es auslöst und welche Öffentlichkeiten es generiert. Die Kunst kommuniziert eben nicht direkt, sondern über den Weg des Kunstobjekts und kann so auch keine Botschaft vermitteln, sondern nur eine spezifische ästhetische Erfahrung in Gang setzen, die als solche aber immer an den Gegenstand der Erfahrung, das Objekt, gebunden ist.

¹⁵⁷ Anm.: Ich beziehe mich hier auf zwei Begriffe der Soziolinguistik: „Code-Switching“ (der markierte, bedeutungsvolle Wechsel von einer Sprache/Sprachebene in eine andere) und „Code-Shifting“ (die nuancierte, Variation verschiedener Sprach- und Stilregister) Vgl. Mesthrie, Rajend (ua.): *Introducing Sociolinguistics*. 2000, S. 148–183.

¹⁵⁸ Vgl. Rebentisch a.a.O., S. 274–289.

Das politische Potential kann somit nicht in den Inhalten liegen, sondern im In-Gang-Setzen eines Prozesses der zwischen Inhalt und Material hin- und her spielt. Das politische Potential ist also in der Form der Installation, die diesen Prozess ermöglicht, verankert. Die Grenzüberschreitung zwischen Kunst und Politik findet, wenn man Rebentisch weiter denkt, ihren formalen Ausdruck, ihre strukturelle Entsprechung, in der Installation, die an sich eine Form der Grenzüberschreitung zwischen den Künsten (Kunst und Theater, Kunst und Film) darstellt. Dabei entfalten sich die politischen Dimensionen installativer Arbeiten erst im Modus ihrer Ästhetizität und zwar: „[...] in einer Erfahrung, in deren Vollzug sich der Betrachter gerade aufgrund der strukturellen Offenheit der installativen Situation reflexiv in seinen eigenen kulturellen und sozialen Prägungen verfängt.“¹⁵⁹

Die Installation vermag eine Erfahrung herzustellen, die es dem Subjekt nicht ermöglicht, sich als homogen zu erfahren, sondern ihm gerade seine Fragmentierung und seine Verstrickung in unterschiedliche Denkmuster bewusst macht. In diesem Bewusstmachen der eigenen Position in der Matrix identitätspolitischer Dimensionen (Geschlecht/Gender, Ethnizität sowie soziale und kulturelle Herkunft), besteht das politische Potential der Installation. „Je nach Situierung im Netz dieser Identitätskoordinaten werden die rezipierenden Subjekte die feministisch, queer, postkolonial, sozialistisch und/oder subkulturell motivierten Werke unterschiedlich erfahren.“¹⁶⁰ Indem die künstlerischen Arbeiten eben kein transzendentes Subjekt herstellen, sondern konkrete Subjekte mit ihren eigenen sozialen und kulturellen Hintergrundannahmen konfrontieren, sie also in ein reflexiv-performatives Verhältnis zu ihrer eigenen Identität versetzen, wird ein Verhältnis produziert, das Rebentisch als „ästhetische Subjektivität“ bezeichnet. Diese Subjektivität ist allerdings nicht verstanden als Privatisierung der ästhetischen Erfahrung, sondern eben immer im Rückbezug auf den öffentlichen Diskurs und den „common sense“. Das Publikum, das mit einer Arbeit in Kontakt kommt, wird durch sie nicht verbunden, sondern geteilt, es werden Teilöffentlichkeiten hergestellt, beziehungsweise thematisiert und wahrnehmbar gemacht.

In dieser Diskussion der Installation mit Fokus auf die ästhetische Erfahrung sowie den/die BetrachterIn als soziales und politisches Subjekt, bestehen einige Parallelen zwischen Juliane Rebentisch und Claire Bishop, auch wenn diese von unterschiedlichen Traditionen

¹⁵⁹ Rebentisch a.a.O., S. 275f.

¹⁶⁰ Rebentisch a.a.O., S. 283.

ausgehend argumentieren und zu unterschiedlichen Schlussfolgerungen gelangen.¹⁶¹ Während Rebentisch zwar implizit eine politische Position vermittelt, die mit hegemoniekritischen Ansätzen der letzten 20 Jahre in Verbindung gebracht werden kann, aber sich nicht ausdrücklich auf diese bezieht, prägt Claire Bishop den Begriff „Relational Antagonism“ und schafft so eine Verbindung zwischen *Relational Aesthetics*¹⁶² und der „radikalen Demokratietheorie“ von Ernesto Laclau und Chantal Mouffe.

Nach Laclau/Mouffe¹⁶³ liegt das Potential für politisches Handeln in einer Gesellschaft gerade in dem Widerstreit unterschiedlicher Interessen, die eben nicht auf ein homogen verfasstes Subjekt zurück zu führen sind, sondern in spezifischen Situationen und auf Basis unterschiedlicher Umstände immer wieder neu formuliert werden. Sie verstehen Subjektivität im Anschluss an Jacques Lacan als nie abgeschlossenen Prozess der Identifikation unvollständiger und dezentrierter Subjekte. Demokratie besteht demzufolge eben nicht in dem Finden einer Übereinstimmung – einer idealen Gesellschaftsform – die vergleichbar wäre mit der Idee einer ästhetischen Übereinkunft eines transzendentalen Subjekts. Statt dessen besteht „radikale Demokratie“ in einem beständig offen bleibenden Prozess der Artikulationen und Gegenartikulationen. Der Ort an dem Demokratie stattfindet ist also demnach einer, der von Grund auf umstritten sein muss: „[P]olitische Praxis besteht in einer demokratischen Gesellschaft nicht darin, die Rechte prä-konstituierter Identitäten zu verteidigen, sondern vielmehr jene Identitäten selbst in einem prekären und jederzeit anfechtbaren Terrain zu konstituieren.“¹⁶⁴

Bishop fordert,¹⁶⁵ ähnlich wie Rebentisch und in Abgrenzung zu Bourriauds *Relational Aesthetics*, politische Kunst, die nicht einen Sinn von Gemeinschaft herstellt oder bestärkt, sondern die gerade die widerstreitenden Interessen, die Ausschlüsse und Konflikte, die in einer Gesellschaft bestehen, wahrnehmbar macht. In ihrer Argumentation vermischt sie allerdings Arbeiten, die versuchen, ein antagonistisches Verhältnis mittels ihrer Form als Erfahrung herzustellen mit solchen, die dies auf inhaltlicher Ebene formulieren. Sie führt als Beispiel für „relationalen Antagonismus“ mehrere Arbeiten Santiago Sierras an und zeigt daran im Grunde auf, wie leicht das Herstellen von Teilöffentlichkeiten mit dem bloßen Polarisieren von Meinungen verwechselt werden kann. Arbeiten wie Sierras *160cm line*

161 Vgl. Claire Bishop: *Installation Art*. 2005, S. 102–127.

162 Anm.: Der von Nicolas Bourriaud geprägte Begriff *Relational Aesthetics* (*Ésthetique Relationnel*) meint eine künstlerische Praxis, die Begegnungen zwischen Subjekten herzustellen versucht, in denen Bedeutung gemeinsam hergestellt wird. Vgl. Claire Bishop: „Antagonism and Relational Aesthetics.“ 2004, S. 53

163 Ernesto Laclau/Chantal Mouffe: *Hegemonie und radikale Demokratie*. 1991

164 Laclau/Mouffe a.a.O., S. 28

165 Vgl. Bishop: *Installation Art* a.a.O., S. 102–127

tattooed on four people (2000), die versuchen, der Gesellschaft einen Spiegel vorzuhalten, indem sie ihre Widersprüche auf die Spitze treiben, ermöglichen im Grunde nur zwei Arten von Erfahrung – moralisch-motivierte Empörung oder echauffierte Ablehnung – und bestätigen so die generierten Teilöffentlichkeiten lediglich in ihren Erwartungshaltungen.

Auch in Bezug auf Rebentischs Argumentation stellt sich die Frage, inwieweit „ästhetische Subjektivität“ nicht doch an bestimmte Inhalte gekoppelt ist, da sie diese vor allem mit Arbeiten, in Verbindung bringt, die sich mit identitätspolitischen Fragestellungen auseinandersetzen: „Durch ihre Öffnung auf konkrete gesellschaftliche Kontexte appellieren die avanciertesten Werke heute an je konkrete gesellschaftliche Subjekte.“¹⁶⁶ Im Gegensatz dazu adressieren die von mir im Weiteren diskutierten Projekte nicht primär identitätspolitische Fragestellungen. Bedeutet dies, dass in ihnen kein politisches Potential im Sinne Rebentischs besteht? Ist das Aufwerfen von identitätspolitischen Fragen in der ästhetischen Erfahrung an bestimmte Inhalte gebunden oder können diese Fragen auch aufgrund einer Erfahrung, einer spezifischen Art der Wahrnehmung, thematisiert werden? Kann es eine ästhetische Erfahrung geben, die nur der Struktur nach politisch ist? Ich werde im Folgenden von der Annahme ausgehen, dass eine künstlerische Arbeit, auch wenn sie keine explizit (identitäts-)politischen Themen adressiert, dadurch politisch sein kann, dass sie dem Subjekt von vornherein nur eine diskontinuierliche Rezeption möglich macht. Es handelt sich sozusagen um eine „polity“¹⁶⁷ der ästhetischen Erfahrung.

Die Form der Rezeption verwehrt es dem Subjekt aufgrund formaler Kriterien, also beispielsweise aufgrund einer bestimmten Anordnung, sich als neutral und homogen zu erleben. Sie produziert dadurch im Grunde „ästhetische Subjektivität“ im Sinne Rebentischs, allerdings auf einer rein formalen, strukturellen Ebene. Diese These soll im Weiteren im Hinblick auf *IGVFest* und *Friluftskino* angewendet, aber vor allem am Beispiel meiner eigenen ästhetischen Erfahrung bei einem Screening von *Kinoapparat* diskutiert werden.

166 Rebentisch, a.a.O., S. 281

167 Anm.: „polity“ meint die äußere Form, bzw. die strukturelle Verfasstheit eines politischen Systems. Vgl. Kevenhörster, a.a.O., 2008, S. 28f.

2. BEWEGUNGEN

Mit ihrem beständigen Verweis auf die Unmöglichkeit der Distanz zum Objekt der Kritik, läuft die *Institutionskritik* der 1990er Jahre Gefahr, sich in ihrem eigenen Feld einzuschließen. Um diese Fest- oder Stilllegung der *Institutionskritik* zu vermeiden, greifen Gerald Raunig und Stefan Nowotny die Metapher der Fluchtlinie von Gilles Deleuze und Félix Guattari auf und entwickeln ihrer Auseinandersetzung mit nicht-eskapistischen Flucht-Begriffen einen neuen Bewegungsspielraum, der eine nicht-dialektische Form des Widerstands ermöglicht.¹⁶⁸ In diesem Sinne sollen im Folgenden auch die von mir analysierten künstlerischen Praktiken vor allem als widersprüchliche, nicht-dialektische Bewegungen auf dem im vorigen Teil skizzierten Terrain und im Verhältnis zu den Institutionen aufgefasst werden.

2.1 Pendelkurs. Simone Schardt/Wolf Schmelter: *Kinoapparatom*

Als Beispiel für ortsspezifisches Kino, das sich klar im Kontext institutionskritischer und ortsspezifischer Theoriebildung situiert, kann das Projekt *Kinoapparatom* verstanden werden. Im Anschluss an die Ausführungen im ersten Teil dieser Arbeit wird hier versucht, dieses Projekt im Zusammenhang mit seinen theoretischen Hintergründen, den Argumentationen der KünstlerInnen sowie Beobachtungen von RezipientInnen möglichst umfassend zu skizzieren. Die Arbeit *Kinoapparatoms* als eine Pendelbewegung beschrieben, die sich zwischen den verschiedenen Institutionen, aber auch zwischen verschiedenen Arbeitsweisen – künstlerischen und (film-)kuratorischen Praktiken – bewegt. Eine detaillierte Auseinandersetzung mit den beiden Screenings von *Warnung vor einer heiligen Nutte* und *Spiral Jetty* soll ermöglichen, die Arbeitsweise *Kinoapparatoms* zu kritisch zu beleuchten sowie einen Zusammenhang mit der eingangs diskutierten Arbeit von Robert Smithson herzustellen.

2.1.1 Entstehung und Kontext

Das Projekt *Kinoapparatom*, eine Zusammenarbeit der beiden KünstlerInnen Simone Schardt und Wolf Schmelter, entstand 2003 mit der Zielsetzung, Filme von KünstlerInnen an spezifischen Orten aufzuführen. Die erste Aufführung fand im Kontext des Atelierprojekts *FUGE* statt, das in einer kurz vor dem Abriss stehenden Wohnsiedlung in

¹⁶⁸ Vgl. Stefan Nowotny/Gerald Raunig: *Instituierende Praxen*. 2008, S. 21–35.

der Züricher Bändlistrasse eingerichtet wurde. Sie entstand als Reaktion auf die sozial-räumlichen Bedingungen dieser Wohnsiedlung, die von den ehemaligen Mietern großteils verlassen und von KünstlerInnen temporär zwischengenutzt wurde. Einerseits war es die Absicht der beiden KünstlerInnen, in dem Stadtraum Zürich, der von ihnen im Vergleich zu Berlin als stark ökonomisch determiniert wahrgenommen wurde, einen temporären Zwischenraum zu schaffen. Auf der anderen Seite hing die Entwicklung des Projekts auch mit einem veränderten Verständnis künstlerischer Praxis zusammen, die sich zum damaligen Zeitpunkt eher in Richtung einer schreibenden Praxis entwickelte. Dadurch ging dem Projekt *Kinoapparat* auch eine Auseinandersetzung mit Genealogien von Ortsspezifität und *Institutionskritik* sowie mit Präsentationsformen von KünstlerInnenfilmen voraus.¹⁶⁹ Der Name des Projektes greift zurück auf Dziga Vertovs *Tschelovek s Kinoapparat* (Der Mann mit der Kamera) und bezieht sich auf Vertovs Vorstellung von der Filmkamera als erweitertes Wahrnehmungsorgan des Menschen. Anstatt der technologie-optimistischen Gleichsetzung von Kamera und Auge erfolgt bei *Kinoapparat* allerdings eine Verschiebung, die den gesamten Projektionsapparat, also die Anordnung des kinematographischen Dispositivs im Raum als Wahrnehmungsmedium begreift und kritisch reflektiert.¹⁷⁰

Durch die Verbindung von Film und Ort wird der Idee von Kino als Black Box, die jeden Austausch mit einem Außen ausschließt, mit einem Verständnis von Kino als einem spezifisch geformtem sozialen Raum begegnet. Diese Idee der sozialen Produktion von Raum geht zurück auf Henri Lefebvre und wurde von der Wiener Historikerin Anna Schober auf den Kinoraum übertragen, um das Verhältnis von Kino und politischen Bewegungen in Wien zu beschreiben. Schobers Ausführungen basieren unter anderem auf Berichten von Zeitzeugen, und gerade diese teils sehr emotionalen Beschreibungen von Kino-Erlebnissen widersprechen Schober zufolge der Vorstellung, dass Kino eine transparente Zusammensetzung aus Architektur, Film und Publikum sei.

„[Kino ist ein] auf spezifische Weise geformter *sozialer Raum* [...], ein hergestellter Raum, der soziale Beziehungen beherbergt und immer schon von Gefühlen, Sinnesempfindungen, Begierden und Verleugnungen besetzt ist – von Projekten und Projektionen, im technischen wie im psychologischen Sinn.“¹⁷¹

Schardt und Schmelter beziehen sich auf Schobers Text, um die Position ihrer künstlerischen Praxis zu beschreiben, verbinden aber mit dem Begriff des Kinos als sozialem Raum einerseits die impliziten Dimensionen der Subjektkonstitution durch das

169 Vgl. Interview mit Schardt/Schmelter, 15.01.2010.

170 Vgl. Simone Schardt/Wolf Schmelter: „Kinoapparat presents – Andere Räume des Kinos.“ 2009, S. 138.

171 Anna Schober: „Kino Passion“ a.a.O., S. 71.

kinematographische Dispositiv, andererseits jene der kollektiven Wahrnehmung, des Verhältnisses der BetrachterInnen zueinander.¹⁷² In der Anwendung eines wissenschaftlichen Textes zur eigenen Positionsbestimmung wird zum Teil eine Verkürzung von Schobers Argumentation vorgenommen, die einige, auch für *Kinoapparat* relevante Aspekte ausblendet. Denn Schober übernimmt aus Lefebvres Theorie lediglich die These, dass Raum sozial hergestellt sei, da sie sich von dessen historizistischer Vorstellung einer evolutionären Abfolge von Räumen distanziert. Sie erweitert das Konzept des „sozialen Raums“ mit jenem des „umstrittenen Raums“ von Ernesto Laclau und Chantal Mouffe.¹⁷³ So verstanden zeigt sich Raum als durchkreuzt von unterschiedlichen Artikulationspraktiken, mittels welcher verschiedene Agenten ihre Interessen durchzusetzen suchen. Dieses Verständnis ermöglicht es, Kino als umkämpftes Terrain zu beschreiben, in dem unterschiedliche Agenten und deren jeweilige Projekte sich auf die soziale Produktion des Raumes Kino auswirken. Schober thematisiert Bewegungen und Organisationen, die in Wien aus historischer Perspektive in die Produktion des Raumes Kinos verwickelt waren.

Hier verbinden sich alltagskulturelle Praktiken mit Projekten von politischen, aufklärerischen Bewegungen und KünstlerInnengruppen zu einer Vielzahl einander widersprechender Interessen, Logiken und Aufführungen. Für die Situierung der Praxis *Kinoapparats* wäre es demnach gerade relevant, den sozialen Raum als umstrittenen Raum zu fassen, um die eigene Position in einem Verhältnis zu unterschiedlichen aktuellen Kino-Artikulationen und -praktiken in diesem umkämpften Terrain zu verorten. Im Vergleich mit Schobers Beispielen geht es hier allerdings nicht um Unterhaltungskino, sondern um KünstlerInnenfilme, was auch bedeutet, dass das Terrain, der Austragungsort dieser Artikulationen, woanders liegt und die Projekte vielmehr im Spannungsfeld zwischen Museum, Kino und städtischem Raum zu suchen wären.

2.1.2 Fundorte

Ort und Film verhalten sich in der Praxis von *Kinoapparat* zueinander wie Fundstücke, von denen unentscheidbar ist, welches von ihnen zuerst da war. Da beide schon im Vorhinein existieren, geht es in der Produktionsweise *Kinoapparats* eher um ein Finden, Zusammenfügen und Inszenieren von Orten und Filmen, als um die Anfertigung einer Skulptur für einen konkreten Ort, wie z.B. bei Richard Serra. Im Vergleich zu den anderen beiden hier diskutierten Projekten ist auffällig, dass alle Aufführungen in geschlossenen,

¹⁷² Vgl. Schardt/Schmelzer: „Kinoapparat presents“ a.a.O., S. 135.

¹⁷³ Vgl. Schober: „Kino Passion“ a.a.O., S. 72.

architektonisch geformten Räumen stattfanden. Bei der Auswahl der Orte spielen sowohl formale Elemente, als auch Fragen der Nutzung, des Zugangs und andere soziale und ökonomische Bedingungen eine Rolle. Einige dieser Orte, wie etwa die St. Alban Rheinfähre (*Cinéma Sublime*) oder die Parkgarage Gessnerallee (*Spiral Jetty*) sind durch den alltäglichen Gebrauch bekannt, und indem dort ein Filmscreening veranstaltet wird, können die BesucherInnen, die zugleich NutzerInnen dieser Orte sind, ihr Alltagswissen zur Anwendung bringen. Andere Orte wiederum sind in ihrem Zugang normalerweise eher limitiert und bringen Verhältnisse ans Licht, die sonst eher im Verborgenen liegen, wie die Chefetage des Kuoni-Hauses (*Doing Glamour Screening*) und die Lagerhalle des migros Museums für Gegenwartskunst (*Differences - Art as Film Form*).¹⁷⁴

Die Orte können, so Schardt und Schmelter, als Medien der Wahrnehmung verstanden werden, insofern als dass deren soziale, ökonomische und kulturelle Bedeutungen und Gegebenheiten eingesetzt werden, um die Wahrnehmung des Filmes zu beeinflussen. Mit Blick auf die Geschichte der Ortsspezifität besteht eine Parallele zwischen *Kinoapparatom* und der *Minimal Art*, da dem konkreten, physischen Ort und dessen Wahrnehmung, in Verbindung mit der Wahrnehmung des Films, besondere Bedeutung zugemessen wird. Diese Wahrnehmung wird von *Kinoapparatom* allerdings nicht nur als rein phänomenologische verstanden, sondern soll im Sinne Jacques Rancières¹⁷⁵ eine Neu-Aufteilung dessen bewirken, was an bestimmten Orten sichtbar bzw. von der Sichtbarkeit ausgeschlossen ist. Gleichzeitig schließt die Praxis *Kinoapparatoms* in ihrer Pendelbewegung zwischen verschiedenen Orten und Produktionslogiken an den allegorischen Impuls der Arbeit von Robert Smithson an, sie kann also, im Sinne James Meyers als funktional verstanden werden.

Die Veranstaltungen von *Kinoapparatom* finden meist in einem größeren Kontext statt (Festivals, Ausstellungen, etc.), in dem verschiedene Organisationen und Institutionen zusammen arbeiten. Die Projekte erfolgen entweder auf Einladung von den VeranstalterInnen oder werden unabhängig davon realisiert. Betrachtet man die verschiedenen Orte und Kontexte (Atelierprojekt *FUGE*, *migros museum für gegenwartskunst*, *Studio Kino Uto*), scheint die Rheinfähre, auf der *Cinéma Sublime* installiert wurde, als Metapher für die Praxis *Kinoapparatoms* zu stehen. Ähnlich wie dieses Schiff planmäßig zwischen den beiden Ufern und den dort angesiedelten Kunsträumen

¹⁷⁴ Vgl. <http://www.kinoapparatom.net/>, 08.06.10; Interview mit Schardt/Schmelter, 15.01.2010.

¹⁷⁵ Vgl. Rancière a.a.O., siehe auch Abschnitt 1.5.2

verkehrt, pendelt auch *Kinoapparat* zwischen den verschiedenen Institutionen – Kunst und Kino – beständig hin und her, um auf immer unterschiedliche Gegebenheiten zu reagieren und diese aufs Neue zu befragen. Schardt und Schmelter versuchen, das Verhältnis zu den Institutionen offen zu lassen, und in dem jeweiligen Produktionsmodus neu zu definieren. Das Projekt befindet sich in einem Spannungsfeld unterschiedlicher institutioneller Logiken, die einander zum Teil auch widersprechen und sich ausschließen. Die Zusammenarbeit mit dem *migros museum für gegenwartskunst* beispielsweise erfordert eine andere Positionierung als das eigenständige Einreichen von Förderanträgen zur Finanzierung von Screenings. So ist zum einen eine gewisse Abgrenzung notwendig, zum anderen eine Art Selbstinstitutionalisierung, um die eigene Position im Verhältnis zu anderen künstlerischen Positionen klar und deutlich zu formulieren. Eine institutionskritische Praxis geht, wie *Kinoapparat* selbst zu bedenken geben, immer auch mit neuen instituierenden Praktiken einher, wie der Gründung einer Organisation mit dem Namen *Kinoapparat* oder auch dem Verfassen und Veröffentlichenden von theoretischen Texten, die die eigene Praxis legitimieren.¹⁷⁶

Bei den meisten Filmen, die *Kinoapparat* präsentiert, handelt es sich um weitgehend kanonisierte Werke der Film- bzw. Kunstgeschichte,¹⁷⁷ die so einer Re-Lektüre unterzogen werden sollen. *Kinoapparat* setzt also nicht, wie beispielsweise Isabelle Graw¹⁷⁸ dies nahe legt, bei einer Erweiterung des Kanons an, sondern gerade bei einer Neubefragung der kanonisierten Werke und der Auseinandersetzung mit den Bedingungen, unter denen die Kanonisierung zu Stande gekommen ist. Dies schließt auch die Frage mit ein, was es bedeutet, diese Filme noch einmal zu sehen, zu einer anderen Zeit, in einem anderen Kontext, zum Teil auch ohne Kenntnis der kunstwissenschaftlichen Texte, die über sie verfasst wurden. Diese Re-Lektüre ermöglicht es, die Bedingungen der Visualität, also dessen, was an diesem Ort sichtbar ist, zu hinterfragen, und zu zeigen:

[...] [D]ass Visualität im Prinzip immer auch ein kulturell vermitteltes Phänomen ist, und dass auch immer bestimmte Filme von KünstlerInnen in spezifischen Kontexten zu sehen waren. Uns geht es darum zu schauen, in welche Richtung kann dieser Kontext verschoben werden oder wie kann der umgestaltet werden oder welche anderen Bedingungen einer Visualität lassen sich formulieren?¹⁷⁹

¹⁷⁶ Vgl. Interview mit Schardt/Schmelter, 15.01.2010.

¹⁷⁷ Anm. Eine Ausnahme bildet hier *Differences – Art as a Film Form*, wo auch Filme von jüngeren, unbekanntem KünstlerInnen gezeigt wurden, <http://www.simoneschardt.net/de/sites/differences.pdf>, 08.06.10.

¹⁷⁸ Vgl. Graw: *Jenseits*, a.a.O., S. 47–49.

¹⁷⁹ Simone Schardt in: Interview mit Schardt/Schmelter, 15.01.2010.

In gewisser Weise kann dieses Re-Lektüre allerdings auch als instituierende Praxis *Kinoapparatoms* verstanden werden, da der Bezug auf kanonisierte Filme an sich bereits eine andere Aufmerksamkeit generiert und kunsthistorische Relevanz signalisiert. Auch wenn *Kinoapparat* nicht in die Filme selbst eingreift, es sich also nicht um eine materielle Verarbeitung handelt, so stellt auch die Präsentation bereits eine Verarbeitung bestehender Arbeiten dar. Versteht man *Appropriation Art* nicht primär als ein Verfahren der Aneignung medialer Vorlagen, sondern vor allem als eine Praxis des Zitierens, Rahmens und Aufführens, so kann auch das Projekt *Kinoapparat* in diesem Zusammenhang gedacht werden. Diese künstlerische Praxis, die an der Grenze zur kuratorischen operiert und Arbeiten anderer KünstlerInnen ausstellt oder präsentiert, entspricht einem Modell des Künstler-Kurators, das Isabelle Graw zufolge gerade in der feministischen *Appropriation Art* seit den 1990er Jahren dominant ist.¹⁸⁰

Kinoapparat bezieht sich kritisch auf neutralisierende Präsentationsformen von KünstlerInnenfilmen, wie sie in den unterschiedlichen Kontexten (Museum, Kino, Festival) anzutreffen sind und versucht, ihnen eine reflexive Position entgegen zu setzen. Das bedeutet, dass der reflexive Ansatz zum einen nicht mehr auf einen bestimmten Ort, den Kunstraum hin ausgerichtet ist, sondern auf Migration und die wechselseitige Beeinflussung von Präsentationsformen in den unterschiedlichen Räumen. So scheint es mittlerweile zu einer kaum hinterfragten Konvention geworden zu sein, Filme in Ausstellungen in verkleinerten Black Boxes zu zeigen, wofür die Ausstellung *Cineplex*¹⁸¹ in der Wiener *Secession*, die nur aus einer Ansammlung von modellhaften Kino-Reproduktionen bestand, beispielhaft steht. Die Kritik bezieht sich, wie auch in der so genannten ersten Phase institutionskritischer Kunst, auf Präsentationskonventionen, da diese aber nicht mehr an einen bestimmten Ort gebunden sind, fällt auch der Ort der Kritik nicht mehr mit ihm in eins, sondern die Kritik flüchte. Sie verlagert die Präsentationsformen und deren Reflexion an einen nicht festgelegten, anderen Ort.

2.1.3 *Kinoapparatoms* Wahrnehmungsraum

Das Projekt *Kinoapparat* stellt eine Praxis dar, die beständig zwischen den Produktionslogiken der Installation, des Kuratierens und des „programming“ (als filmkuratorische Tätigkeit) oszilliert, von den AutorInnen aber klar als künstlerische

¹⁸⁰ Vgl. Isabelle Graw: *Bessere Hälfte* a.a.O., S. 92f.

¹⁸¹ Vgl. CINEPLEX. Experimentalfilme aus Österreich, Kuratiert von Lotte Schreiber und Norbert Pfaffenbichler. Vereinigung Bildender KünstlerInnen Wien. 11. 9. – 8. 11. 2009, <http://www.secession.at/d.html>. 08.06.10.

verstanden und artikuliert wird. Diese Aneignung kuratorischer Praktiken kann als kritische Reaktion der beiden KünstlerInnen auf Aneignungen der Ortsspezifität von kuratorischer Seite verstanden werden. Ein Weg, diese künstlerische Praxis von einer rein filmkuratorischen Aufgabenstellungen abzugrenzen bzw. mit Rollenzuschreibungen von außen umzugehen, ist die Entscheidung *Kinoapparatoms* für ein Format, das die Konzentration auf einen Film in den Vordergrund stellt und nicht, wie dies bei Filmprogrammen häufig der Fall ist, durch eine Zusammenstellung von mehreren Filmen einen Kontext zwischen diesen herzustellen versucht.¹⁸² Das Kuratieren von Filmen konzentriert sich häufig auf die Schaffung eines bestimmten Ablaufs: „Als Kuratorin kann ich Rhythmus erzeugen, versuchen, das Auge zu lenken, den Blick zu führen, Widersprüche, Brüche, fließende Übergänge und Gegensätze zu schaffen; [...]“¹⁸³ Dieser zeitbasierten Logik des Kuratierens, die Stefanie Schulte Strathaus im Anschluss an die Eigenschaften des Mediums Film formuliert, stellt *Kinoapparatom* eine ortsbezogene Logik entgegen. Es wird also die Kontextualisierung innerhalb der Filmgeschichte durch die Kontextualisierung innerhalb des Raumes ersetzt. Dass diese, im deutschen Sprachraum häufig vorgenommene Gleichsetzung von „site“ und Kontext¹⁸⁴ allerdings zu kurz greift, zeigt sich schon an der Anwendung auf dieses Beispiel, denn, obwohl der Begriff Kontext auf Filmgeschichte zutrifft, wäre es nicht möglich, den Ort, an dem die Aufführung von *Spiral Jetty* sich ereignete, auf nur einen Kontext zu reduzieren, vielmehr ermöglicht gerade er eine Auffächerung von mehreren Strängen und Schichten.

Kinoapparatoms Screenings existieren für die Dauer eines Filmes an einem bestimmten Ort statt und formieren dadurch eine temporäre Situation, die sich gleich danach wieder auflöst oder verändert. In diesem Sinne erinnern die Aufführungen an ein Experiment, dessen Ausgang nicht vorherbestimmt ist, und dessen Ausgangspunkte bei jedem Versuch unterschiedliche sind. So werden die Aufführungen zu Ereignissen, die zum einen eine gewisse Exklusivität in sich bergen, zum anderen aber genau das Gegenteil von Spektakel bedeuten: einen Prozess, über dessen Ausgang keine Vorannahmen bestehen, der an sich jedes Mal wieder riskant und prekär ist.¹⁸⁵ Wesentlich in Zusammenhang mit einer so ephemeren Praxis ist die Frage der Dokumentation. Von den einzelnen Aufführungen existieren sowohl Photos als auch Video-Dokumentationen, die zwar Aufschluss über den formalen Aufbau des jeweiligen Settings, also über die konkrete räumliche Situation geben

182 Vgl. Interview mit Schardt/Schmelter, 15.01.2010.

183 Stefanie Schulte Strathaus: „Andere Filme anders zeigen.“ 2008, S. 91.

184 Vgl. Möntmann, a.a.O., S. 12.

185 Vgl. Interview mit Schardt/Schmelter, 15.01.2010.

können, allerdings wenige Annahmen darüber zulassen, was der Wahrnehmungsraum sein könnte, der während dieses Screenings entstanden ist. Die von Simone Schardt und Wolf Schmelter formulierte Frage: „Welche Begriffe finden wir, um eine ästhetische Erfahrung zu beschreiben, die nur an dem Ort der Wahrnehmung gemacht werden kann?“¹⁸⁶ müsste um die Frage ergänzt werden, welche Methoden gefunden werden können, um diese Begriffe und Ideen in ihrer Vielfalt erfassen und festzuhalten zu können. Als ein Beispiel dafür, das allerdings nur jeweils einen (Stand-)Punkt im Spektrum dieses Wahrnehmungsraumes abdeckt, können Texte und Rezensionen von BesucherInnen verstanden werden, die in Reaktion auf je eine konkrete *Kinoapparatom*-Vorführung verfasst wurden.

Mit Bezug auf die von ihm mit-initiierte Ausstellungs- und Veranstaltungsreihe *Doing Glamour*, in deren Rahmen *Kinoapparatom 2004* zwei Filme von Jonas Mekas im obersten Stock der Kuoni-Niederlassung in Zürich zeigte, verfasste Tom Holert die Besprechung „Im Glashaus“¹⁸⁷. Auffallend an diesem Text ist die Konzentration auf die Beschreibung von Eindrücken, die aus dem Sehen der Filme *Walden* und *Scenes of the Life of Andy Warhol* entstanden sind. Hinsichtlich der Frage, wie die Filme von Jonas Mekas sich mit einem Ort verbinden könnten, der klar auf Effizienz hin ausgerichtet ist, bestärkt diese Aufführung Holert zu Folge gerade die Autonomie der Filme: „So attraktiv dieses Footage auch erscheinen mag, [...] erweist es sich doch als ungeeignet für die Urlaubswerbung. Im Glashaus, bei Einbruch der Dunkelheit, wurde man vielmehr Zeuge einer Verheißung des Unvereinnahmbaren in 16-Millimeter.“¹⁸⁸ Die Beobachtung Holerts unterstreicht, dass Ort und Film sich eben nicht in ein homogenes Ganzes fügen und ineinander aufgehen, sondern, dass diese Aufführungen Widersprüche hervorbringen. Es entstehen Widersprüche, die in der Autonomie der Werke an sich, in deren Rezeptionsgeschichte, in der Produktionslogik der AutorInnen und deren Verhältnis zur Produktionslogik von *Kinoapparatom* begründet liegen. Ein Versuch, diese Widersprüche im Konkreten herauszuarbeiten, soll an dem Beispiel der Aufführung von *Spiral Jetty* (siehe Abschnitt 2.1.5) unternommen werden.

186 Schardt/Schmelter: „Kinoapparatom presents.“ a.a.O., S 144.

187 Tom Holert: „Im Glashaus.“ 2004, http://www.wolfschmelter.net/Wolf_Schmelter/KINOAPPARATOM_Outside_we_could_hear_the_ocean_II.html, 08.06.10.

188 Holert: „Glashaus“ a.a.O., Abs. 4.

Ein weiterer RezipientInnen-Text, Ralph Ubls „Das wiedergefundene Kino“¹⁸⁹, beschreibt wiederum gerade das Potential der Herstellung von Verbindungen zwischen Raum und Film, das durch diese Aufführungen möglich wird. Die Ähnlichkeiten von formalen architektonischen Elementen ermöglichen es, zwei unterschiedliche Raumerfahrungen aufeinander zu beziehen. So schreibt Ubl mit Bezug auf die Screenings von Gordon Matta-Clarks *Day's End* (1975), Michael Snows *Wavelength* (1967) u.a im Atelierprojekt *FUGE*: „Fenster, Raumeinteilung und Mauerdurchbrüche verwandelten sich durch die Filme, in denen ähnliche Motive genutzt wurden, in Sehmaschinen, in denen die Wahrnehmung von und in gebauten Räumen als solche erfahrbar wurde.“¹⁹⁰ Dadurch, dass bei dieser Aufführung Raum und Film jeweils bereits ineinander enthalten zu sein scheinen, wird die Wahrnehmung von architektonischen Räumen im filmischen Medium und in der Realität aufeinander bezogen. Beide erfahren eine Aktualisierung und werden durch ihr jeweiliges Gegenstück auf neue Weise wahrnehmbar.

Die Gegenüberstellung dieser beiden Rezeptionsweisen dient weniger dazu, eine Bipolarität im Verhältnis von Film und Ort festzuschreiben, sondern vielmehr zu zeigen, wie stark die Rezeption im Spektrum der verschiedenen Aufführungen und BetrachterInnen variieren kann. Ubls Text ist allerdings noch aus einem weiteren Grund relevant, da es ihm gelingt, den Prozess, der in *Kinoapparatom*s Vorführungen vor sich geht, auf prägnante Weise zu beschreiben und dadurch die Vorstellung der BetrachterInnensituation, die ihnen zugrunde liegt, sehr präzise auf den Punkt zu bringen.

Aus der Beobachtung heraus, dass viele Kunst- und Kulturinstitutionen ihr eigenes Publikum generieren, das relativ homogen zu sein scheint, versucht *Kinoapparatom* mit der Verlagerung an *andere* Orte auch, eine andere Öffentlichkeit herzustellen:

Das war für uns auch eine interessante Sache, [...] dass eigentlich die verschiedenen Orte oder Institutionen auch ihr Publikum generieren [...]. Und dadurch, dass wir häufig an Orte gehen, die nicht schon institutionell vorbestimmt sind, kommt dieses Feld ins Schwingen und es generiert sich wirklich ein anderes Publikum.¹⁹¹

Der Ort wird so als eine Möglichkeit verstanden, um Teilöffentlichkeiten zu adressieren und miteinander in Verbindung zu bringen und dadurch eine veränderte Zusammensetzung des Publikums zu generieren. Obwohl wenige überprüfbare Aussagen über die tatsächliche

189 Ralph Ubl: „Das wiedergefundene Kino.“ 2004, http://www.wolfschmelter.net/Wolf_Schmelter/KINOAPPARATOM_Wavelength_Days_End_Railroad_Turnb ridge_Apokalypse_II.html, 08.06.10.

190 Ubl a.a.O., Abs. 2.

191 Wolf Schmelter in: Interview mit Schardt/Schmelter, 15.01.2010.

Zusammensetzung dieses Publikums getroffen werden können, nehmen Schardt und Schmelter an, dass die ZuschauerInnen aus unterschiedlichen Zugängen und Motivationen heraus die Veranstaltungen besuchen. Hier spielen einerseits die alltägliche Nutzung des Ortes und die mediale Vermittlung, andererseits die kontextuelle Rahmung der Veranstaltung sowie die Rezeptionsgeschichte der Filme eine wesentliche Rolle. *Kinoapparat* ruft Assoziationen an Projekte wie Dziga Vertovs Kinozüge oder das klassische Wanderkino auf, die in aufklärerischer Bildungsabsicht angenommenen ‚kulturfernen‘ Bevölkerungsgruppen Filme näher bringen wollen, indem es explizit auch Menschen adressiert, die den Film und dessen Kontext nicht kennen. Gleichzeitig unterscheidet es sich davon, indem es die Vorführung als offenen Prozess versteht, der nicht auf die (Re-)Produktion eines schon im Vorhinein bestehenden Wissens abzielt (siehe Abschnitt 1.4).¹⁹² In Anlehnung an Ulbls Text bezeichnen Schardt und Schmelter die Vorführsituation als „sozialen und ästhetischen Produktionsraum“¹⁹³. Dieser Begriff bezieht sich zunächst auf die kollektive Dimension der kinematographischen Wahrnehmung:

Was uns interessiert hat an dieser Begriffsbildung war einmal, dass das Sehen [des] Filmes ja wirklich eine bestimmte Situation von Gemeinschaft formuliert für einen kurzen Moment, in dem man gemeinsam einen Film sieht [...] und auch den eigenen Körper begreift als einen, mit dem man zusammen mit anderen in einem Raum sitzen kann, ohne dass es in Gesprächskonventionen oder Interaktionen münden muss.¹⁹⁴

Der soziale Raum entsteht bei *Kinoapparat* dadurch, dass der eigene Körper wahrnehmbar gemacht wird als einer, der sich in einem gemeinsamen Raum mit anderen Körpern befindet. Es entsteht eine performative Gemeinschaft von Menschen, die einen Raum teilen und von ähnlichen Reizen angesprochen werden. Der zweite Teil dieser Formulierung – ästhetischer Produktionsraum – meint das Spannungsfeld zwischen dem auf der Leinwand zu Sehendem und dessen Inszenierung im Raum, welches eine Vielfalt an Wahrnehmungsmöglichkeiten generiert.¹⁹⁵ Wesentlich dabei ist allerdings, dass mit dem Begriff des Produktionsraumes das traditionelle Verhältnis von Produktion und Rezeption umgekehrt wird, dass nämlich das Kunstwerk hier nicht etwas ist, das schon im Vorhinein hergestellt wurde, sondern etwas, das genau in diesem Moment, in diesem Raum von den Anwesenden BetrachterInnen hervorgebracht wird.

¹⁹² Vgl. Interview mit Schardt/Schmelter, 15.01.2010.

¹⁹³ Schardt/Schmelter : „Kinoapparat presents“ a.a.O., S. 144

¹⁹⁴ Simone Schardt in: Interview mit Schardt/Schmelter, 15.01.2010.

¹⁹⁵ Vgl. Interview mit Schardt/Schmelter, 15.01.2010.

2.1.4 *Kinoapparat* presents: *Warnung vor einer heiligen Nutte* Eine Erlebniserzählung.



Abb. 10:

Kinoapparat presents: *Warnung vor einer heiligen Nutte* (1971)
Installationsansicht
Gemeinschaftszentrum Wollishofen,
Zürich, 2010.

Als eine Aufführung, die diesen sozialen und ästhetischen Produktionsraum nicht nur realisiert, sondern reflexiv thematisiert, kann das am 04.03.2010 im Gemeinschaftszentrum Wollishofen (Zürich) veranstaltete Screening des Films *Warnung vor einer heiligen Nutte* (1971) von Rainer Werner Fassbinder, verstanden werden. Das Screening fand, in für *Kinoapparat* charakteristischer Weise, mit Bezug auf die von der *Shedhalle* Zürich in Kooperation mit dem *Institut für Theorie (ith)* organisierte Ausstellung und Veranstaltungsreihe *Un/Mögliche Gemeinschaft*, aber zugleich von ihr abgekoppelt statt. Es stellt eine räumliche und zeitliche Erweiterung von *Un/Mögliche Gemeinschaft* dar – an einem Ort, der nur wenige Meter von der *Shedhalle* entfernt liegt, zu einer Zeit, in welcher der Ausstellungsraum sich im Umbau befindet, verhält sich das Screening zur Ausstellung wie ein Teil, der gleichzeitig abseits liegt und eingebettet ist.

Die Wahl des Ortes erscheint im Hinblick auf das Thema naheliegend: Das *GZ (Gemeinschaftszentrum Wollishofen)*,¹⁹⁶ von Pro Juventute und der Stadt Zürich gefördert, steht beispielhaft für eine soziokulturelle Einrichtung, die den Anspruch hat, durch die Errichtung eines Freiraums innerhalb des Quartiers (Stadtviertels) soziale und kulturelle Gemeinschaft zu fördern. So unterstützt das *GZ* Nachbarschaftshilfe, bietet Kurse, Nachmittagsbetreuung, Mittagstische und vieles mehr an, kann aber auch als Veranstaltungsraum genutzt werden. Das *GZ* verschreibt sich vor allem der Förderung des

¹⁹⁶ Gemeinschaftszentren Zürich. <http://www.gz-zh.ch/index.php?content=idee>, 08.06.10.,
Siehe auch Bildteil, S IV.

Austauschs von NachbarInnen und versucht so, eine Gemeinschaft auf Basis geographischer Nähe herzustellen, ein lokales, kleinteiliges Modell, das an dörfliche Strukturen erinnert, innerhalb der heterogenen, städtischen Bevölkerung. Dennoch ist auch dieser Freiraum nicht von neoliberalen Logiken ausgenommen – es wurden 1997 konkrete Leistungsaufträge mit der Stadt abgeschlossen, die einem professionellen „Leistungs- und Finanzcontrolling“¹⁹⁷ unterliegen.

Fassbinders Film wiederum reflektiert die Arbeits- und Lebensgemeinschaft, die für die Dauer der Produktion eines Filmes entsteht: Auf einem Filmset an der spanischen Küste wartet die Filmcrew auf das Eintreffen von Regisseur, Hauptdarsteller, Geld und Filmmaterial. Das Gemeinschaftsgefüge wird ausgelotet, aufkommende Langeweile schnell mit einem Cuba Libre hinwegespült. Die Realisierung des Films, der, so Regisseur-Gott Jeff (Lou Castel), von staatlich sanktionierter Brutalität handeln soll, bietet die Folie, ausgehend von welcher sich die Figuren in Machtverhältnisse auf unterschiedlichen Ebenen verstricken. Sexuelle, emotionale und ökonomische Tauschbeziehungen bauen sich auf oder werden erst nach und nach entdeckt, bis sie sich zu einem einander durchdringenden Dickicht verstricken, in dem beide – Film und Film im Film – ins Stocken geraten. Immer wieder versucht sich ein Handlungsstrang daraus zu lösen, um aufs Neue ins Leere zu laufen. Nicht nur in der Bildkomposition, sondern auch in Hinblick auf die Erzählstruktur, ist der Film eine Aneinanderreihung von Tableaux vivants. Auf dieser Basis formuliert *Kinoapparatom*s Screening die Frage: „Was geschieht, wenn an diesem Ort unterschiedliche Darstellungen von Gemeinschaft – die des Fassbinder-Films, des Publikums der *Kinoapparatom*-Veranstaltung und die dem Ort des Gemeinschaftszentrum Wollishofen und seinem unmittelbaren Umfeld zugeschriebenen aufeinander treffen?“¹⁹⁸

Bereits die Anreise ins *GZ Wollishofen* hat in gewisser Weise den Charakter einer Exkursion: Am südwestlichen Rand des Züricher Sees liegt Wollishofen nicht eben zentral. Während der Tram-Fahrt von der Innenstadt, in der sich UBS-Bank an Pradashop an Zürcher Kantonbank drängt, in die Vorstadt Wollishofen, fühle ich mich noch mehr als Touristin zwischen 9-to-5-HeimkehrerInnen. 20 Minuten später taumle ich aus der hellen, übervollen Tram in die Stille und Dunkelheit der Umgebung. Das *GZ Wollishofen*, ein bei Tageslicht trist wirkender Glaspavillon mit schmutzig weißen Stützen (siehe Bildteil, Abb. 31, S. IV), taucht bei Einbruch der Dämmerung in eine Aura des Ausnahmezustands: Der

197 Vgl. Homepage der GZ, a.a.O.

198 Vgl. Flyer für das Screening, http://www.kinoapparatom.net/PDFs/deutsch/Kinoapparatom_Warnung.pdf, 08.06.10.

See kräuselt sich zu einer dunklen Masse; die Stadt liegt als Ansammlung von Lichtpunkten auf dem Hügel am anderen Ufer ausgebreitet, der Pavillon wirkt beinahe glamourös. Beim Betreten des Vorraumes fällt mein Blick auf ein Regal mit Erziehungsratgebern, auf Kindermöbel und Zeichnungen. Die Projektionsanordnung im abgedunkelten Veranstaltungsraum wirkt wie ein Verweis auf Dan Grahams *Cinema (1981)* (siehe Abschnitt 1.3.5.2) – die Leinwand steht schräg in der dem Eingang gegenüberliegenden Ecke, links und rechts zwischen zwei Glaswänden, durch die sich die Außenumgebung abzeichnet. Die Sitzreihen sind parallel zur Leinwand, also diagonal zu den Wänden angeordnet; dahinter, auf aufgestapelten Kisten ein Videobeamer.

Gemeinsam mit einer Handvoll anderer BesucherInnen, die sich alle zu kennen scheinen, bewege ich mich etwas haltlos im Raum auf und ab, warte, bis der Film beginnt. Auch auf der Leinwand taucht eine Handvoll wartender Menschen auf: die Filmcrew in der runden Hotellobby mit Blick aufs Meer, wartend, auf den Regisseur. Die Glasscheiben links und rechts von der Leinwand geben den Blick auf das im Dunkel liegende Außen frei: kahle Bäume, aufeinander gestapelte Kanus und das Seeufer. Ein Bewegungsmelder schaltet für wenige Minuten das Außenlicht ein, immer wieder taucht eine Person auf, die ihre Runden um das Haus dreht. Auch der Film an sich spinnt ein verwirrendes Netz von Raum- und Blickbeziehungen – die Figuren kreisen in Blicken und Bewegungen präzise umeinander; setzt eine Figur sich in Bewegung, vollzieht die Kamera den Kreis, den sie beschreibt, mit einem Schwenk nach, nur in seltenen Fällen kommt es vor, dass eine Figur den Raum durchquert und den Kreis durchschneidet.

Viele der Einstellungen sind tableauartig angeordnet, die sitzenden Figuren blicken frontal aus dem Bild heraus, sodass ich als Betrachterin das Gefühl habe, der andere Punkt auf der Achse eines Kreises zu sein, die dieser Blick beschreibt. Mein Sitznachbar schlägt seine Beine übereinander, verrückt leicht den Sessel, und dieses leise Geräusch lässt die BetrachterInnen um mich herum in den Vordergrund rücken. Vielleicht beziehen sich die Blicke in den Tableaus nicht auf mich, sondern auf uns, als Gegenüber in Form einer Gemeinschaft der Rezipierenden? In anderen Einstellungen wiederum wird die Kamera zum Scharnier: Bei einer Autofahrt auf einer kurvigen Bergstraße ist sie vorne auf dem Heck positioniert, sodass die Figuren immer gleich bleiben, der Hintergrund allerdings hinter ihnen wie ein Schlangenkörper zu pendeln scheint. So achtet der Film beständig zwischen zwei Zentren auf verschiedenen Ebenen: der Präsenz des despotischen Regisseurs Jeff auf der diegetischen und der Übermacht dieser Kamera, die beständig ihren Status als

Ankerpunkt des Geschehens affirmiert, auf der visuellen. Durch die Anordnung der Projektionsfläche entstehen in meinem Blickfeld zwei ineinander verschachtelte Bilder – das Bildfenster (die Leinwand) und das Fensterbild (der Blick aus dem Fenster links und rechts von der Leinwand). Mein Blick schweift ständig von Bildfenster zu Fensterbild und zurück, vom Horizont der spanischen Küste zu jenem des Zürcher Sees, wobei sich ein leichtes Schwindelgefühl einstellt. Der Film wird in dieser Betrachtungsweise zu einem Suchbild, wobei einige seiner Elemente plötzlich eine formale Entsprechung in Details des Vorführraums zu finden scheinen – die runden Einbuchtungen der Deckenlampen scheinen wie Verweise auf die Säulen der Hotellobby, das Heck eines Bootes ergänzt die durch die Leinwand verdeckte Ecke des Raumes. Sind diese formalen Ähnlichkeiten mehr als spielerische Beobachtungen? Wie können sie zu bedeutsamen Elementen einer ästhetischen Erfahrung werden? Was bedeutet es, wenn der Raum des Films in jenem der Vorführung bereits enthalten zu sein scheint?

Die Suche nach formalen Ähnlichkeiten holt mich zunächst zurück in den physischen Raum, in dem ich mich gerade befinde, an meinen aktuellen Ort, und macht mir so die Trennung von der diegetischen Welt des Films bewusst. Gleichzeitig bedeutet dies nicht eine vollkommene Trennung sondern eine trennende Verbindung und Versenkung in eine andere Art der Wahrnehmung: eine schweifende, suchende Art der Versenkung. Denn das Bewusstsein über die Trennung von der diegetischen Wirklichkeit wird erst durch die Annahme einer Verbindung zwischen beiden möglich, erst das Abtasten nach Ähnlichkeiten von Projektionsraum und Bildraum stellt eine Beziehung zwischen ihnen her, die nicht auf Identifikation, also Gleichsetzung, sondern auf einem Vergleich basiert. Die beiden Elemente, Ort und Film, werden einander in gewisser Weise zu einem Filter, der die Aufmerksamkeit kanalisiert und auf bestimmte Elemente lenkt. Faszinierend wird diese Bezugnahme aber vor allem dann, wenn Dinge zunächst ähnlich erscheinen, aber bei genauerem Hinschauen eine Differenz entstehen lassen. So ruft der Blick durch das Fenster auf den See zunächst das Flair und den Glamour der spanischen Riviera auf, doch zugleich weiß ich um die graue Alltäglichkeit dieses Ortes bei Tageslicht. Indem der Seeblick auf den Film und die Screeningsituation bezogen werden kann, ist er nicht mehr einfach da, sondern wird als Teil einer präzisen Inszenierung wahrnehmbar, die die Idylle als Konstruktion sichtbar macht.

In einer Szene am Ende des Films steht der Regisseur am Rande eines Gewusels der Körper seiner Crew, die in eine Orgie verwickelt sind. Die Kanten des Floßes, auf dem sich diese Szene ereignet, scheinen sich in die Architektur des Vorführraumes einzupassen und so eine Erweiterung der Architektur darzustellen. In diesem Raum, in dem die Idee der Familie als Urform menschlicher Gemeinschaft an jedem Kratzer ablesbar ist, nimmt sich dies durchaus provokant aus. In diesem Kommentar werden einander allerdings nicht einfach zwei Modelle von Liebesbeziehungen komplementär gegenüberstellt – das Hier und Jetzt der staatlich legitimierten Paarbeziehung und das Fantasma der freien Liebe, sondern die Ein- und Ausschlusslogiken und Brüche, die diesen Modellen innewohnen, miteinander in ein Wechselspiel gebracht. Beide Elemente – Ort und Film – beziehen sich auf eine Idee von Gemeinschaft, die eine bestimmte historische Formation aufruft oder an sie anzuknüpfen versucht: Die Idee der Kommune als Kritik an rigiden bürgerlichen Lebensformen der 1960er Jahre auf der einen Seite und der Rückgriff auf familiäre sowie lokale nachbarschaftliche Strukturen als Reaktion auf Tendenzen der Globalisierung auf der anderen.¹⁹⁹

Gleichzeitig erscheint Fassbinders Film aber auch als eine Vorwegnahme der Kritik an postfordistischen Arbeitsverhältnissen, wie sie in den 1990er Jahren unter anderem von Luc Boltanski und Ève Chiapello²⁰⁰ formuliert werden sollten: Er zeichnet eine Welt, in der die Zeitverhältnisse entgleiten, Arbeit und Leben ineinander verschwimmen, bis sie nicht mehr entwirrbar sind. Der im Zusammenhang mit der sogenannten „Künstlerkritik“ formulierte Wunsch nach nicht entfremdeter Arbeit, also mehr Autonomie und kreativer Freiheit, mündete schließlich in deren Rückaneignung durch die postfordistische Ökonomie in Form des „Flexibilitätsimperativs“ prekärer Arbeitsverhältnisse. Die als Resultat der Verbindung von Künstlerkritik und Sozialkritik entstehenden neuen Arbeitsstrukturen sind zwar weniger standardisiert, somit flexibler und autonomer, enthalten aber auch deutlich weniger Schutzbestimmungen: „Man tauschte Sicherheit gegen Autonomie.“

Dies ebnete einem neuen kapitalistischen Geist den Weg, der Mobilität und Anpassungsfähigkeit pries, während es dem vorangegangenen Geist mehr um Sicherheits- als um Freiheitsbelange zu tun war.²⁰¹ Selbstbestimmte Arbeitsweisen müssen in diesem

199 Anm. Andreas Novy bezeichnet dieses spezifische Zusammenspiel von global und lokal mit dem Begriff des Globalisierungsdispositivs: „Mehr Mitbestimmung vor Ort wird zum Ersatz dafür, dass die wirklich wichtigen Entscheidungen von anonymen Marktgesetzen getroffen werden.“ Andreas Novy: *Entwicklung gestalten*. 2002, S. 93.

200 Vgl. Luc Boltanski/Eve Chiapello: *Der neue Geist des Kapitalismus*. 2006, S. 211–261.

201 Boltanski/Chiapello a.a.O., S. 255.

neuen Kapitalismus nicht länger von den ArbeitnehmerInnen eingefordert werden, sondern werden im Gegenteil, von den ArbeitgeberInnen vorausgesetzt. Die paradoxe Situation dieses Imperativs der Autonomie bringt Regisseur Jeff auf den Punkt, indem er seine Mitarbeiter anbrüllt: „Wenn ihr nicht mal selbst was entscheidet, werdet ihr auch nie Spass an eurer Arbeit haben!“²⁰²

2.1.5 Rituale des Zeigens

So wie Ernst Schmidt Jr.s Arbeit *Demonstration* (1968) (siehe Abschnitt 1.3.4) darauf verweist, dass eine Filmvorführung nicht einfach nur aus der Projektion eines Films besteht, sondern über dessen Dauer hinausgeht und eine Choreographie von Handlungen und Abläufen ist, liegt auch das Interesse *Kinoapparatom*s auf spezifischen Ritualen des Zeigens, die in den verschiedenen Institutionen existieren. Dabei werden diese Rituale weiter gefasst und neben formalen Elementen der Projektionsanordnung (wie bei Schmidt Jr. beispielsweise der Vorhang) werden auch Fragen der Adressierung und Vermittlung in den Blick genommen: Welches Publikum wird mittels welcher Textsorte angesprochen? Wie wird die Vorführung eingeleitet, wie RegisseurIn und Film vorgestellt? Was passiert nach dem Film?

Die Gestaltung der Einladung und die Kanäle, über die sie vermittelt wird, haben einen Einfluss auf das Publikum, das diese Veranstaltung besuchen wird, also die Öffentlichkeit, welche dieses Screening herstellt. Es ist naheliegend, dass der Kontext, also in diesem Fall die Ausstellung *Un/Mögliche Gemeinschaft* bereits ein bestimmtes Publikum generiert hatte, das mit dieser Veranstaltung zum Teil wieder adressiert/aktiviert wurde. Daneben war es *Kinoapparatom* ein Anliegen, die NutzerInnen des Gemeinschaftszentrums anzusprechen und zum Besuch der Veranstaltung zu bewegen, um der Verbindung von Ort und Film sowie den damit zusammenhängenden Vorstellungen von Gemeinschaft auch in der Zusammensetzung des Publikums Ausdruck zu verleihen. In diesem Fall lief die Öffentlichkeitsarbeit vor allem über das Internet: die Websites und E-Mailverteiler von *Kinoapparatom* und *ith*, Facebook und die Website des *GZ Wollishofen*. Außerdem wurde die Veranstaltung in der Quartierzeitung *Wollishofen* und der Veranstaltungsagenda des Tagesanzeigers *Züritipp* angekündigt.²⁰³ Diese Kanäle sprechen großteils (mit Ausnahme der *GZ-Homepage*, der Quartierzeitung und *Züritipp*) ein kunstaffines Publikum an. Im Verhältnis zum Screening von *Spiral Jetty* lief die Ankündigung weniger über Drucksachen

202 Jeff in Rainer Werner Fassbinder: *Warnung vor einer heiligen Nutte* (1971).

203 Vgl. E-Mail von Wolf Schmelter, 27.05.2010.

und Zeitungen, die eine breitere Öffentlichkeit adressieren würden, worauf vermutlich auch die kaum vorhandene Durchmischung des Publikums zurückzuführen ist. Die Abwesenheit von NutzerInnen des *GZ* während des Screenings ruft einige der Problematiken von *Kunst im öffentlichen Raum* an sich und des Erzeugens von Teilöffentlichkeiten im Speziellen auf. Im Gegenteil zu den anderen beiden Projekten (und auch einigen anderen *Kinoapparatom* Screenings), die ein zufälliges Eintreten in die spezielle Kino-Situation ermöglichen, ist der Besuch in diesem Fall mit einem intentionalen Akt verbunden, und somit auch mit einer bewussten Entscheidung, Teil der Gemeinschaft der Rezipierenden sein zu wollen.

Es stellt sich die Frage, welches Interesse, welche Erwartung Menschen, die nicht Teil einer Kunstöffentlichkeit sind und außerhalb eines bestimmten Diskurses stehen, an den Besuch eines solchen Screenings haben könnten. Was könnten ihre Motivationen für die Teilnahme an diesem ästhetischen Produktionsraum sein? Wie stehen sie dieser Nutzung des Raums gegenüber? Da es im Grunde unmöglich ist, über die potentielle Motivation von Nicht-Anwesenden zu sprechen, müssen diese Fragen offen bleiben. Das anwesende Publikum habe ich als klein und relativ homogen empfunden: Freunde, Bekannte, Studierende von Schardt und Schmelter, also vor allem Menschen, die aufgrund einer Verbindung mit den Personen, die hinter diesem Screening stehen, daran teilgenommen haben. So scheint in Bezug auf diese Rezeptionsgemeinschaft hier etwas wirksam zu werden, das auch im Zusammenhang mit anderen Gemeinschaftsformen zu beobachten ist – das Screening macht soziale Netzwerke, die bereits bestehen, aber weniger greifbar sind, real erfahrbar.

Bereits in der Einladung per E-Mail erfolgt in je ein bis zwei Absätzen, in denen die Hintergründe von Ort und Film thematisiert werden, eine Einführung in die Absicht des Screenings, die Kino-Situation, die *Kinoapparatom* bewusst offen lassen will: „Was passiert, wenn [...]?“ Diese Doppelstruktur wird auch in der Einleitung, die der Vorführung unmittelbar vorangeht, beibehalten: Wolf Schmelter spricht über die Hintergründe des Ortes, Simone Schardt über die Darstellung von Gemeinschaft im Film. In diesen beiden Impulsen wird ein Widerspruch zwischen zwei Absichten *Kinoapparatoms* wahrnehmbar – einerseits das Erzeugen einer Rezeptionssituation, die offen ist, andererseits die Erklärung der eigenen Intention und damit die Fokussierung der Aufmerksamkeit auf bestimmte Aspekte der einzelnen Teile der Screeningsituation. Auch wenn die Frage nach dem „was passiert“ offen formuliert wird, erzeugt diese Einleitung eine relativ starke Eingrenzung dessen, was an diesem Abend zu sehen sein kann. Dies entspricht dem von Rancière²⁰⁴

204 Vgl. Rancière, a.a.O., S. 14. Siehe auch Abschnitt 1.5.2.

formulierten Paradox der Absicht des/der KünstlerIn: Auch wenn er/sie in einer Arbeit eben nicht einen bestimmten Inhalt, sondern eine Art der Wahrnehmung oder eine Intensität des Gefühls zu vermitteln sucht, so geht er/sie davon aus, dass das, was der/die BetrachterIn der Arbeit entnimmt auch das sein wird, was er/sie hineingegeben hat.

Indem Schardt und Schmelter in diesem Fall als AutorInnen der Arbeit – also der Situation – unmittelbar in der Situation auftreten und diese erklären, erfolgt eine direkte Rückbindung der Arbeit an ihre Intention, an ihre Lesart des Ortes und des Films. Die Absicht dieser Einleitung scheint zu sein, in der Erklärung der Hintergründe eine Vielfalt an Anschlussmöglichkeiten zu eröffnen. Die Reflexion über die eigene Rolle als VermittlerInnen geht allerdings nicht weit genug, sondern die Ansprache geht aus von einer direkten Übertragbarkeit von Wissen sowie von einer Authentizität der Sprechenden Personen. Die Konzentration auf den Aspekt der Gemeinschaft, die an sich bereits eine Einschränkung der möglichen Lesarten vorgibt, wird noch einmal eingegrenzt, da hier bereits vorweggenommen wird, um welche Idee von Gemeinschaft es sich jeweils handelt.

Gerade in Bezug auf einen Ort wie das *GZ*, der in sich so viele verschiedene Spuren des Einrichtens und Benutzens trägt, interessiert mich als Besucherin nicht die Frage, welches Bild von Gemeinschaft er vermittelt, sondern vielmehr Fragen danach, was er über sich selbst preisgibt, wie er seine Nutzung, Funktion und Intention vermittelt oder eben zu verdecken versucht. Die Herstellung einer Situation, wie *Kinoapparat* sie vornimmt, bedeutet nicht eine vollkommene Öffnung der Rezeptionssituation, sondern sie legt eine bestimmte Leseweise der beiden Elemente nahe, eine Lesart, die ich oben als trennende Verbindung und schweifende Versenkung beschrieben habe. Diese kann das Gefühl entstehen lassen, man befände sich in einem lebensgroßen Suchbild, in dem die Anschlussmöglichkeiten, die von den AutorInnen gelegt wurden, von mir aufgespürt werden müssen. Glücklicherweise sträuben sich die Objekte bisweilen gegen die Intentionen der AutorInnen, haben ihre eigene Dynamik und reißen mich aus meiner schweifenden Versenkung, um mich etwas anderes sehen zu lassen.

2.2 Kreisen um *Spiral Jetty*

Der Fokus dieser Arbeit liegt auf der Idee von KINO als ortsspezifischer installativer Praxis, dementsprechend kommt den „projection sites“ wesentliche Bedeutung zu. Das Zusammenspiel von Ort und Film, das ich eingangs als „intertextuelles Palimpsest“ bezeichnet habe, kann allerdings erst durch den Rückbezug auf den Ort der Produktion in Gang kommen. Deshalb werde ich mich im Weiteren mit Robert Smithsons Film *Spiral Jetty* auseinandersetzen, der durch ein sehr spezifisches Verhältnis zum Ort seiner Produktion gekennzeichnet ist. Die „Site“, auf die er sich bezieht, ist nicht nur ein Salzsee in der Wüste von Utah, sondern die darin von Smithson errichtete *Land Art* Skulptur *Spiral Jetty*. Der Film *Spiral Jetty* verhält sich zu der Skulptur jedoch nicht einfach als Dokumentation, sondern kann gemäß Smithsons Konzept als „Non-Site“ verstanden werden, da er das Ziel verfolgt, mit den Mitteln des Films eine strukturell Äquivalenz zur Skulptur (der „Site“) herzustellen. Da der Film also in sich bereits ein so spezielles Verhältnis zum Ort, auf den er sich bezieht trägt, kann ein Screening von *Spiral Jetty* als exemplarisches Beispiel von „KINO a.a.O.“ verstanden werden. Auch Smithson selbst hatte sich mit möglichen Projektionsorten für seinen Film auseinandergesetzt, Skizzen für ein *Museum Concerning Spiral Jetty*²⁰⁵ angefertigt, die allerdings nicht realisiert werden konnten. Insofern ähnelt auch die Bewegung der Filmkopie im Grunde einer Spirale, die, im Sinne Smithsons „pointless“ ist. Während die Filmkopie in verschiedenen Institutionen zirkuliert, ist sie immer auf einen idealen Ort, einen Mittelpunkt hin ausgerichtet, den sie nie erreichen kann. Jedes weitere Screening kann als ein Punkt auf dem Vektor dieser Spirale betrachtet werden.

Seit ihrer Errichtung 1970 wurde *Spiral Jetty* nicht nur ein Referenzpunkt für künstlerische Arbeiten, sondern auch Anlass für das Fortschreiben ihrer Mythologien in verschiedensten Disziplinen. Es gibt eine Vielzahl von Essays, literarischen Texten und künstlerischen Arbeiten, in denen vor allem das Motiv der Reise und das Moment der Gegenwart, des tatsächlichen Sehens der Skulptur, zentral stehen.²⁰⁶ Als eine vergleichbar beschwerliche Suche könnte man auch meinen Versuch beschreiben, den Film *Spiral Jetty* tatsächlich zu sehen. Nach Smithsons Tod 1973 wurde *Spiral Jetty* in den USA auf Videokassetten für Bildungseinrichtungen verfügbar gemacht, sodass der Film in den folgenden Jahren in minderer Qualität an High Schools zirkulierte und fixer Bestandteil des Kunstunterrichts

²⁰⁵ Anm: Siehe Abb. 15 und 16, S. 98 und Bildteil: Abb. 25, S. II.

²⁰⁶ Vgl. zum Beispiel Tacita Deans Audio-Arbeit *Trying to find the Spiral Jetty (1997)* und Erin Hogans essayistischen Reisebericht *Spiral Jetta*. 2008.

wurde.²⁰⁷ In Europa hingegen ist er großteils im Rahmen von ausgewählten Programmen oder Filmreihen zu sehen, also einem eher klassischen filmkuratorischen Formaten.²⁰⁸ Im Zuge meiner Auseinandersetzung mit *Kinoapparatom*s Screening von Robert Smithson's *Spiral Jetty* begab ich mich, um eine detailliertere Analyse vornehmen zu können, auf die Suche nach einer Sichtungskopie des Films.

Da der Film nicht in voller Länge digital verfügbar und auch in keiner von Wiens Bibliotheken bzw. in keinem der Filmarchive vorhanden ist, entschied ich mich, selbst ein Screening²⁰⁹ in dem von Barbara Kapusta und Stephan Lugbauer geführten „Off-Space“ *Saprophyt* zu veranstalten, über das ich im Weiteren berichten werde. Da *Saprophyt* im Hinblick auf die Fragestellung meiner Arbeit ein interessantes Konzept vertritt, werde ich auch auf dieses genauer eingehen. Im Zuge dieses Screenings entwickelte ich mit *Intro* auch eine eigene künstlerische Arbeit – einen Text, der sich mit dem Format der Einleitung auseinandersetzt. Auf die Beschreibung dieser Aufführung folgt eine detaillierte Analyse des Films *Spiral Jetty* sowie dessen von *Kinoapparatom* organisiertem Screening im Parkhaus Gessnerallee.

2.2.1 Kreislauf im „Off“

In einem nach Isabelle Graw topologischen Verständnis institutionskritischer Kunst bleibt diese auch an klassische institutionelle Kunst-Räume gekoppelt. Als Gegentendenz dazu entstanden seit den 1960er Jahren eine Vielzahl autonomer Räume. Diese so genannten „Off-Spaces“ versuchen, das eigene Umfeld selbst zu definieren und sich gegen gegebene Hierarchien zu stellen, indem sie einen unabhängigen Ort schaffen. Dieser Ort macht den KünstlerInnen ein selbstbestimmtes Verfügen über Raum und Zeit möglich, ebenso wie die eine Veränderung der Produktionsbedingungen. Sie haben in diesen Räumen also die Möglichkeit, flexibler, unabhängiger und experimenteller zu arbeiten als in den Institutionen. Gleichzeitig werden „Off-Spaces“ oder „artist-run-initiatives“ gegenwärtig zunehmend im Hinblick auf ihre Instituierung diskutiert, und zwar insofern, als dass sie nicht einen Raum jenseits, sondern innerhalb des Kunstfeldes einnehmen, und auch auf dieses wieder zurückwirken.²¹⁰ Gerade in Wien wächst die „Off-Space“ Szene gegenwärtig

207 Vgl. Cooke: ‚a position of elsewhere‘. a.a.O., S. 54.

208 Anm. Alexander Horwath zeigte den Film auf der Dokumenta 12 (am 10.09.2007) in einem Programm gemeinsam mit *La Jetée* und *Vertigo* und im Filmmuseum in der Schiene *Moving Landscapes*. Landschaft und Kino (November 2004) in einem Kurzfilmprogramm. Vgl. <http://www.documenta12.de/1387.html>, [http://www.filmmuseum.at/jart/prj3/filmmuseum/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1216730387413&veranstaltungen_id=182&anzeige=](http://www.filmmuseum.at/jart/prj3/filmmuseum/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1216730387413&veranstaltungen_id=182&anzeige=,), 08.06.10.

209 Anm.: Das Screening fand am 13.04.2010 statt. Vgl. <http://www.saprophyt.net/screening.html>, 08.06.10.

210 Vgl. Barbara Kapusta: „Wie lässt sich noch Kritik üben?“ 2010, S. 107–112.

rasant und erfährt auch, beispielsweise durch Anne Katrin Feßlers Reihe *Schauplatz Off-Space*²¹¹ in der Tageszeitung *Der Standard*, eine relativ starke mediale Resonanz. Eine eingehende Auseinandersetzung mit den Auswirkungen dieser Entwicklungen würde den Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen. Da diese Räume sich nicht im engeren Sinne als Ausstellungsräume verstehen, sondern auch häufig Performances oder Screenings realisieren und so auch im Zusammenhang meiner Arbeit relevant sind, soll im Folgenden das Beispiel eines von mir gemeinsam mit Barbara Kapusta und Stephan Lugbauer organisierten Screenings im Projektraum *Saprophyt* diskutiert werden. Dieser Raum grenzt sich aufgrund seines Konzepts stark von bereits bestehenden „Off-Spaces“ ab und spitzt auf interessante Weise Konzepte ortsspezifischer Kunst zu.

2.2.1.1 Barbara Kapusta/Stephan Lugbauer: *Saprophyt*

*Saprophyt*²¹² wurde im Oktober 2008 mit einer von Thomas Osterwinter konzipierten Installation in einem leerstehenden Raum im Erdgeschoss eines Wohnhauses (Webgasse, 1060 Wien) eröffnet. Ausgangspunkt für das Konzept des Raumes war für die InitiatorInnen Barbara Kapusta und Stephan Lugbauer eine Kritik an „Off-Spaces“, die sich zu sehr der Logik des White Cubes annähern und oftmals nur als Sprungbretter in den kommerziellen Galeriebetrieb funktionieren.²¹³ So formulierten sie für ihren Raum einen Namen, der auch metaphorisch für das Konzept dieses Raumes steht: Ein „Saprophyt“ ist ein pilzartiger, nicht-parasitärer Organismus, der von den Zersetzungsprodukten abgestorbener Tiere oder Pflanzen lebt und sich häufig auf Moder oder Humus ansiedelt, also sich von toter Materie ernährt. Er nutzt die Substanzen, die durch den Abbau der Biomasse entstehen als Energiequelle für seinen Wachstum.²¹⁴ Ebenso wie dieser Organismus lebt der Projektraum *Saprophyt* auf der Materie der vergangenen Ausstellungen, denn jede neue künstlerische Arbeit, die präsentiert wird, verbleibt in dem Raum und jede neue Arbeit sollte sich auf die vorangegangenen beziehen bzw. die vorangegangenen Ausstellungen als Material benützen. Es wird hier eben nicht versucht, einen „Off-Space“ zu schaffen, der sich den Konventionen des White Cube anschmiegt und in zeitlich begrenzten Ausstellungen nomadische Kunstobjekte präsentiert, sondern einen organischen Raum, der die physischen Spuren der Arbeiten aufnimmt, die in ihm realisiert werden. „Every intervention changes the space. „Every intervention leaves its marks. Every action appropriates the previous one.“²¹⁵ Indem

211 Vgl. Anne Katrin Feßler. *Schauplatz Off-Space*. In: Der Standard.
<http://derstandard.at/r1266279232923/Schauplatz-Off-Space.08.06.10>.

212 <http://www.saprophyt.net/>, 08.06.10.

213 Vgl. Interview mit Barbara Kapusta, 16.04.2010

214 Brockhaus Online Enzyklopädie, a.a.O., 08.06.10.

215 <http://www.saprophyt.net/about.html>, 08.06.10.

die Arbeiten an den Raum abgegeben werden, werden sie aus dem Kreislauf der Warenförmigkeit herausgelöst, um Teil eines Kreislaufes zu werden, der nicht einer Logik der Verwertung folgt. Die in diesem Konzept angelegte „Appropriation“ ist von Kapusta und Lugbauer allerdings nicht, wie dies von BesucherInnen und KünstlerInnen häufig verstanden wird, als eine Aufforderung zur Veränderung/Be-Arbeitung der bereits vorhandenen Objekte oder zu themenbezogenem Arbeiten gemeint, sondern vielmehr als ein Anerkennen dessen, dass jeder Raum bestimmte Beschränkungen mit sich bringt, und die Entscheidung dafür, diese explizit sichtbar zu machen. Es handelt sich bei dieser Setzung des Raumes also eher um das Schaffen einer Grundlage für ein gemeinsames Experiment, das zu Reflexionen führen kann, die ansonsten vielleicht nicht in der Form zustande kommen würden, als um ein rigides Konzept, das befolgt werden soll.²¹⁶

Interessant an diesem Projekt ist vor allem die eigentümliche Animation, die der Raum (als Idee) durch die Namensgebung und Produktion erfährt. Von der Kunstgeschichte der 1990er Jahre totgesagt, entpuppt sich die Idee der „actual location“ als Widergängerin, die auf gespenstische Weise zurückkehrt und kraftvoller scheint als je zuvor. Das Verhältnis zwischen den Arbeiten und dem Ort, an dem sie stattfinden, kehrt sich nämlich um. Während in der frühen ortsspezifischen Kunst die Arbeiten speziell für den Raum konzipiert wurden, also beispielsweise in Richard Serras *Splashing* sich das Blei mit Mauer und Boden des Raumes verband und nicht von ihnen getrennt werden konnte, ist es hier im Grunde nicht so, dass sich die Arbeiten auf den Raum beziehen. Im Gegenteil, der Raum bezieht sich auf die Arbeiten, weil er als Projektraum erst durch sie entsteht und deshalb untrennbar mit ihnen verbunden ist. Betritt man *Saprophyt*, ist es, als würden nicht die Arbeiten einen Raum bevölkern, der sie zusammenhält oder schützt, sondern als würde der wuchernde Raum sich an die neuen Arbeiten klammern und diese überwachsen.

Der Raum als Konzept, aber auch als physischer Ort, wird zu einem Organismus, der sich ausbreitet und auf Basis der Arbeiten kontinuierlich wächst. Unter anderem als Abgrenzung von diesem Wuchern des Raumes kann Jenni Tischers Installation *Alle eure Farben* (2009)²¹⁷ gelesen werden, in der sie die bereits vorhandenen Objekte mit grauem Bühnenmolton bedeckt und sich so ein eigenes Display schafft. Zum einen ist dies eine Form des Verdeckens, die den bestehenden Raum unsichtbar macht. Zugleich wird der Stoff in dieser Installation aber auch zu einem Rahmen, der die vorhandenen Objekte umfasst,

²¹⁶ Vgl. Interview mit Barbara Kapusta, 16.04.2010.

²¹⁷ Vgl. <http://www.saprophyt.net/JenniTischer.html>, 08.06.10.

nicht um sie verdecken und verschwinden zu lassen, sondern im Gegenteil, um sie durch die Maskierung auf andere Weise zum Vorschein zu bringen. Der offene Umgang mit dem Raum bedeutet auch eine gewisse Unvorhersehbarkeit für die InitiatorInnen, ebenso wie für die KünstlerInnen, die es erschwert, im Vorhinein Dinge genau zu planen, und erfordert, immer wieder auf neue Gegebenheiten zu reagieren. Manchmal führe dies, so Barbara Kapusta, auch zu Konflikten oder enttäuschten Erwartungen: „Aber das ist eben so der Lauf der Dinge, die eigene Dynamik, die der Raum entwickelt.“²¹⁸ Während die Logik des Addierens, der einige Arbeiten folgten, dazu führte, dass der Raum Anfang 2010 relativ voll und unübersichtlich geworden war, veränderte Elisabeth Penkers Vorschlag *Archive & Storage* (2010)²¹⁹ die Strukturen des Raums und transformierte diesen.²²⁰ Penker bezog sich auf den impliziten Sammlungscharakter von *Saprophyt*, indem sie ein Archiv und einen Lagerraum für die vorangegangenen Arbeiten erstellte. Dafür wurde eine Öffnung in eine der Wände eingebaut und ein neuer Raum erschlossen, der zuvor nicht als Ausstellungsraum genutzt wurde. Dieser Lagerraum ist sowohl von der Straße, als auch vom eigentlichen Ausstellungsraum her einsehbar und ermöglicht es, den Ausstellungsraum wieder freizustellen.²²¹

Wie Tischers und Penkers Arbeiten zielen auch einige andere der in *Saprophyt* realisierten Projekte nicht primär auf die Produktion von Objekten ab, sondern sind als temporäre Installationen oder Interventionen, die einen bestimmten Raum innerhalb des Raums schaffen und den Objektcharakter von Kunst kritisch befragen, zu verstehen. Die materielle Präsenz der Objekte gibt nur scheinbar eine Antwort auf die Frage, was von den vorhergehenden Ausstellungen bleibt und wie sie sich in den Raum einschreiben. So bleibt *Saprophyt* eben nicht bei der phänomenologischen Wahrnehmung des Raums stehen, sondern entwickelt ausgehend von den künstlerischen Arbeiten eine komplexe Schichtung der in dem Raum anwesenden Ebenen. Denn Kapusta und Lugbauer sehen das Projekt auch als Teil ihrer eigenen künstlerischen Arbeit an, in der sie sich vor allem auch mit den sozialen und theoretischen Hintergründen künstlerischer Produktion beschäftigen. Demnach interessiert sie an *Saprophyt* weniger die Produktion von Objekten als die Prozesse, die durch diesen Kreislauf in Gang gesetzt werden. Da die KünstlerInnen in ihren jeweiligen Arbeiten aufeinander reagieren und sich mit vorangegangenen Arbeiten auseinandersetzen, erfordert die durch *Saprophyt* vorgegebene Produktionsweise eine enge

218 Interview mit Barbara Kapusta, 16.04.2010

219 Vgl. <http://www.saprophyt.net/archiveandstorage.html>, 08.06.10.

220 Barbara Kapusta: „Wie lässt ...“ a.a.O., S. 107–112

221 Vgl. Interview mit Barbara Kapusta, 16.04.2010.

Kooperation. Die Produktion von Installationen in diesem Raum setzt eine Auseinandersetzung mit dem, was im Raum anwesend ist, voraus. Dies mündet häufig auch in Interaktionen der KünstlerInnen, wie Sonia Leimer hervorhebt: „Man trifft auch die Leute wieder, die davor etwas gemacht haben und das ist eine ganz andere soziale Struktur, mit der man sich auseinander setzt.“²²² Der Entstehungsprozess der Arbeiten wird von als soziale Plastik verstanden,²²³ denn jeder Umgang mit einer anderen Arbeit ist im Grunde ein Akt der Kommunikation, der auch bestimmte soziale Konsequenzen hat. Aneignung wird hier, ähnlich wie in der Arbeit Cosima von Bonins²²⁴ als eine Methode verstanden, mit der vor allem soziale Kontexte hergestellt werden — das soziale System Kunst wird zum Material. Die vorangegangenen Arbeiten als Material zu nutzen, bedeutet auch, eine individuelle Haltung gegenüber einer anderen künstlerischen Position zu formulieren, die zwischen Zitat, Aneignung, Abgrenzung und Kritik fluktuieren kann. Insofern bedeutet die Entscheidung der KünstlerInnen, in diesem Kontext zu arbeiten, auch eine Veränderung der AutorInnenschaft, die sich zum einen verlängert, indem man Teil eines größeren Zusammenhangs wird, andererseits verkürzt, da die Kontrolle über die Arbeiten abgegeben wird.

Dadurch, dass sie ihre Arbeiten nach dem Ausstellungsende frei geben, also dem Raum überlassen, geben die KünstlerInnen auch bis zu einem gewissen Grad den Gedanken der Intentionalität des Autors auf. Die Bedeutung der künstlerischen Arbeit wird durch jede neue Arbeit umformuliert oder überschrieben, denn diese verändert den Gesamtkontext. Jede Aneignung einer Arbeit verändert deren ursprüngliche Bedeutung, macht sie auf unterschiedliche Weise lesbar. Indem die „Appropriation“ zu einer Grundvoraussetzung für die Arbeitsweise wird, verändert sich auch ihre Bedeutung und Zielrichtung. Historische Aneignungsstrategien operierten häufig im Sinne einer Selbst-Ermächtigung oder Selbst-Einschreibung von einer distanzierten Position her, denn das kritische Moment bestand darin, mit Material zu arbeiten, das nicht dafür gedacht war. Bei *Saprophyt* wird „Appropriation“ zu einem sozialen oder politischen Begriff²²⁵ in dem Sinne, dass auf der Ebene der künstlerischen Arbeit Handlungs- und Kommunikationsmöglichkeiten erprobt werden. Die „Appropriation“ wird so zum Teil eines Aushandlungsprozesses unter gleich Gestellten und *Saprophyt* zu einem Experimentierfeld für eine Mikropolitik künstlerischen

222 Sonja Leimer in Kapusta: „Wie lässt ...“. a.a.O., S. 111

223 Vgl. Anne Katrin Feßler: „Material, Objekt, Material ... ein Kreislauf.“

<http://derstandard.at/1269449212082/Saprophyt-1060-Wien-Material-Objekt-Material—ein-Kreislauf,08.06.10>.

224 Vgl. Graw: *Bessere Hälfte* a.a.O., S. 92–105

225 Vgl. Interview mit Barbara Kapusta, 16.04.2010, Feßler a.a.O.

Arbeitens und Handelns.

2.2.1.2 Screening *Spiral Jetty*

Der Raum *Saprophyt* schien für das Screening zum einen besonders geeignet, da in ihm bereits eine vielschichtige Auseinandersetzung mit Ortsspezifität und „Appropriation“ angelegt ist, die einen interessanten Kontext für das Zeigen von Robert Smithsons *Spiral Jetty* bietet. Zum anderen sind Barbara Kapusta und Stephan Lugbauer daran interessiert, sich eben nicht auf das Format der Ausstellung festzulegen, sondern vielfältige Formen der Präsentationen und Artikulation in dem Raum zu ermöglichen. Screenings, ebenso wie „Talks“ und „Lectures“, sollen gleichen Stellenwert im Verhältnis zu den Ausstellungen einnehmen und für sich stehen, anstatt in eine Ausstellung eingebettet zu werden. Durch das Zeigen des Filmes an diesem Ort werden viele Fragen aufgeworfen, die sowohl im Zentrum des Raumes, als auch im Zentrum meiner Arbeit stehen: Was bleibt, abgesehen von den Objekten und wie könnte man dies fassen? Wie können künstlerische Arbeiten, die sich vor allem im Rezeptionsprozess vervollständigen, später nachvollzogen werden? Wie beeinflusst die Rezeptionsgeschichte das Sehen einer künstlerischen Arbeit und wie wirkt das Zeigen auf sie zurück? Angelehnt an Robert Smithsons Dialektik von „Site“ und „Non-Site“ könnte man *Saprophyt* als eine artifizielle „Site“, als Laborsituation einer „Site“ beschreiben. Es ist im Grunde eine „Site“, die sich von der Stadt, in der sie sich befindet, abgrenzt und eine eigene Landschaft mit eigener Raum-Zeit definiert. Was passiert, wenn der Film, der in sich bereits auf einen anderen Ort, die *Spiral Jetty* verweist, aber gleichzeitig nie an einem Ort ankommen kann, hier gezeigt wird?

Der Film wurde in der Originalfassung, einer 16 mm Kopie, auf eine eigens dafür angefertigte Leinwand projiziert, die in der Mitte des Raumes aufgehängt war, und den Blick nach hinten hin offen ließ. Die Anordnung der Elemente Leinwand, Projektor, Stühle deutete die Anordnung des Kinos an, verschob diese aber in ihrer Ausrichtung um ca. 20 Grad, da die gesamte Installation schräg im Raum aufgestellt war. Diese Anordnung ermöglichte in mehrfacher Hinsicht eine andere Wahrnehmung – durch die Achse des Raumes, die von der Blickachse des Kinos abwich, rückte diese als Konstruktion in den Vordergrund und regte zu einem Abschweifen des Blicks an. Die Projektion machte den umliegenden Raum sichtbar, indem das Licht, das durch die Leinwand fiel, den Raum dahinter beleuchtete, und das Filmbild, sich sowohl im hinter der Leinwand gelegenen Fenster, als auch in einer Skulptur spiegelte. Durch die weißen Wände blieb der Raum relativ hell, sodass auch das Publikum sich gegenseitig wahrnehmen konnte.



Abb. 11: Elisabeth Penker: *Archive & Storage* (2010) Installationsansicht Saprophyt, Wien.



Abb. 12 und 13: Marlies Pöschl: Screening *Spiral Jetty* (2010) Lecture Performance und Filmvorführung, Saprophyt, Wien.

2.2.1.3 Marlies Pöschl: Intro

Aus meinem Interesse an Präsentationskonventionen in unterschiedlichen Institutionen und auch in Auseinandersetzung mit den Screenings von *Kinoapparat* entstand die Idee, mit dem Format der Einleitung oder Begrüßung, die am Beginn vieler Filmvorführungen steht, zu experimentieren. Ausgehend von der Erfahrung, dass viele Einleitungen die möglichen Bedeutungen oder Sichtweisen eines Films eingrenzen, indem sie ein bestimmtes Wissen voraussetzen, wollte ich mit der „Lecture-Performance“ *Intro*²²⁶ eine gewisse Offenheit erzeugen, ein Nicht-Wissen, das nicht gleichzeitig eine Unwissenheit ist. Bei „Lecture-Performances“²²⁷ handelt es sich um künstlerische Arbeiten, die sich das Format des Vortrages performativ aneignen und die häufig den eigenen Arbeitsprozess reflektieren. Im Unterschied dazu spielt *Intro* auf dieses Format an, realisiert aber nicht einen Vortrag, sondern einen fiktionalen Text, um meinen wissenschaftlichen Arbeitsprozess zu visualisieren und reflektieren.

Ich wollte einen Text vortragen, der seiner eigenen Logik folgt, aber in dieser einige Motive oder Momente aufgreift und spürbar macht, die mich beschäftigten, bevor ich diesen Film gesehen habe. Ich entschied mich, den in Smithsons Arbeit angelegten allegorischen Impuls weiter zu spinnen und versuchte, die Struktur der „Site“ und „Non-Site“ in einen Text zu übersetzen. Der Brief erschien als interessante Textsorte, da er in sich bereits eine Richtung trägt, weil er auf die Verbindung zweier Personen abzielt. Ich realisierte das Verhältnis von „Site“ und „Non-Site“ als einen Liebesbrief, in dem zwei Figuren miteinander verbunden werden. Der Brief ist von einem Ich („Non-Site“) an ein Du („Site“) gerichtet, das uns im Ausstellungsraum nur über die Erzählung des Ich zugänglich ist. So wie die Repräsentation der „Site“ durch die „Non-Site“ unterschiedlichen medialen Begrenzungen unterliegt, wird auch das Ich als ein Medium verstanden, das nur ein nicht-ähnliches Bild des Du zeichnen kann. Der Brief ist in eine Rahmenhandlung eingebettet, die der Erzählung einen Ort und eine Zeit zuschreibt, die allerdings verschoben sind: Die Ich-Erzählerfigur findet einen Brief, der nicht an sie, aber an ihre Adresse gerichtet ist. Erreicht der Brief den richtigen Ort zur falschen Zeit? Was passiert mit ihm, nachdem er gelesen wurde? Die Struktur des Intros ist so angelegt, dass sie vor dem Film zwei Rahmen entstehen lässt (die Rahmenhandlung und den Brief), die offen bleiben: Es soll eine Assoziationsprozess in Gang gesetzt werden, dessen Ausgang unvorhersehbar ist und in den nicht eingegriffen wird.

226 Anm. Der Text der Performance ist verfügbar unter: <http://www.saprophyt.net/screening.html>, 08.06.10.

227 Vgl. Pirkko Husemann: „Die anwesende Abwesenheit künstlerischer Arbeitsprozesse.“ 2005, S. 85–98.

Dem Film mit einem Text zu begegnen, der auf der Ebene der Liebe spricht, bietet die Möglichkeit, eine Position einzunehmen, die außerhalb einer bestimmten Wissensordnung steht. Der Diskurs der Liebe ist „fehl am Platz“²²⁸, weil von anderswo her gesprochen wird. Das Publikum auf der Ebene der Liebe anzusprechen bedeutet nicht nur, eine gewisse Distanz zum Objekt der Betrachtung aufzugeben, sondern auch, eine Intimität herzustellen, die durchaus als unangemessen oder unangenehm empfunden werden kann. Diese Ansprache kann irritierend wirken, weil sie die Erwartung, einen Gegenstand anzutreffen, dem man mit analytischem Wissen begegnen kann, durchkreuzt und statt dessen eine Verbindung zu alltäglichem Wissen und privaten Situationen herstellt.

Nach dem Zeigen des Films löste die Gemeinschaft der BesucherInnen sich relativ schnell wieder auf, eben weil wir das Ende vermutlich zu offen gelassen, also auch keine Getränke und keine Diskussion eingeplant hatten. Die Leute, die noch anwesend waren, wirkten etwas irritiert und vermieden es, über den Film oder die Performance zu sprechen. Die wenigen Fragen, die mir bezüglich des Texts gestellt wurden, bezweifelten die Fiktionalität des Textes und wollten eine Rückbindung des Texts an meine Person herstellen. Andere bezweifelten überhaupt einen Zusammenhang zwischen Film und Text. Die Ankündigung der Veranstaltung lautete: „Screening: SPIRAL JETTY, Robert Smithson präsentiert von Marlies Pöschl“. Die meisten BesucherInnen kamen, wie ich aus Gesprächen erfuhr, um den Film zu sehen, wobei mit dem Begriff „Präsentation“ zwar eine gewisse Rahmung angedeutet wurde, aber doch ziemlich unklar blieb, welchen Stellenwert diese einnehmen würde. Im Nachhinein betrachtet, erscheint die Performance in zweierlei Hinsicht als prekär – eine Intervention, die versucht, Erwartungen zu hinterfragen, muss eine gewisse Irritation bis Enttäuschung von Seiten des Publikums einkalkulieren. Zum anderen hatte ich den Film, zu dem Zeitpunkt, zu dem ich den Text verfasst hatte, tatsächlich noch nicht gesehen, wusste also nicht, wie beide sich zueinander verhalten würden. In gewisser Weise handelte es sich um eine „Appropriation“, deren Zielrichtung nicht vorhersehbar war und die ein Verhältnis zwischen Film und Performance herstellte, das sich erst im Moment ihrer Realisierung wirklich entfaltete.

228 Juli Carson: *Exil des Imaginären*. 2007, S. 19.

2.2.2 Filmanalyse. *Spiral Jetty* als „Cinema Model“



Abb. 14: Robert Smithson:
Spiral Jetty (1970), Filmstill.

Der Film *Spiral Jetty*²²⁹ kann zwar prinzipiell als eine „Non-Site“ verstanden werden, geht aber gleichzeitig über den Status der „Non-Site“ hinaus. Craig Owens beobachtet im Hinblick auf *Spiral Jetty*, das aus den drei Teilen (Skulptur, Essay und Film) besteht, eine Auflösung des dialektischen Verhältnisses von „Site“ und „Non-Site“ in Smithsons Arbeit. Im Gegensatz dazu stellt George Baker²³⁰ die These auf, Smithson würde mit *Spiral Jetty* ein „cinema model“, also ein Modell für den Film/ das Kino an sich entwerfen, das sich über den allegorischen Impuls, den Craig Owens in Smithsons Arbeit ausgemacht hatte, hinausgeht. Baker identifiziert dabei die Logik des Diagramms, dessen Funktion es ist, einen Zusammenhang abzubilden, also Informationen zu verbildlichen, als zentrale Kategorie in Smithsons gesamtem Werk. „It is the ‚vast metaphor‘ of the diagram that Smithson finally realizes, first in the diagrammatic spiral form of his earthwork in the Great Salt Lake, and then in the cinematic expansion of its principles in the *Spiral Jetty* film.“²³¹

Während Baker die Spirale als ein Zeichen für die diagrammatische Logik versteht, denkt Tom Holert²³² sie als eine Fluchtlinie im Sinne von Gilles Deleuze und Félix Guattari, da sie zwischen territorialisierender Zirkularität und nomadischer Vektoralität vermittelt. Die Spirale will durch ihre Struktur einerseits ein bestimmtes Territorium einkreisen, sprengt dieses aber durch ihre grundlegende Offenheit gleichzeitig wieder auf. Als eine ähnliche Fluchtlinie kann auch der Film *Spiral Jetty* verstanden werden, der beständig Motive miteinander verbindet und Bedeutungen einkreist, um diese Verbindungen schließlich wieder aufzubrechen und die Bilder mit anderen in Verbindung zu bringen.²³³

229 Anm.: Zusätzliche Filmstills. Siehe Bildteil, Abb. 24, Bildteil, S. I

230 Vgl. George Baker: „The Cinema Model.“ 2005, S. 79.

231 Baker a.a.O., S. 92.

232 Vgl. Tom Holert: „Strudel und Wüsten des Politischen.“ 2001, S. 108.

233 Vgl. z.B. auch die Liste von 'Scale of centers' in Robert Smithson: „The Spiral Jetty“ (1972) 2005., S. 11.

In Zusammenarbeit mit Bob Fiore (Kamera) und Barbara Jarvis (Sound) entstand 1970 dieser 35-minütige Film, dessen Storyboard während der Arbeit im Schneiderraum von Smithson noch stark adaptiert wurde. Auf der Bildebene verwob Smithson Segmente, die Fiore während der Errichtung und nach der Fertigstellung der *Spiral Jetty* in Utah gefilmt hatte, mit neuen Segmenten, die erst später aufgenommen wurden. Die Tonebene besteht zum Teil aus atmosphärischen Aufnahmen, die direkt mit den Bildaufnahmen korrespondieren sowie aus rhythmischen Geräuschen und einigen voice over Passagen, in denen Smithson Texte aus unterschiedlichen Quellen vorliest (von Samuel Becketts *The Unnamable* bis zu geologischen und medizinischen Handbüchern).²³⁴

Der erste Teil²³⁵ des Films vollzieht den Weg zur *Spiral Jetty* auf mehreren Ebenen nach: Er zeigt einerseits die Straße die zu ihr führt und andererseits die verschiedenen Schichten, die ihr kontextuelles sowie geologisches Fundament sind. Die Nahaufnahme einer Sonnenexplosion ist mit dem Geräusch eines Beatmungsgeräts²³⁶ unterlegt, die das Bild mit einer prekären, aber unleugbar vorhandenen Lebenskraft infiziert. Lose Papierblätter – von Smithson mit der Geschichte der Erde verglichen – fallen in den Schacht einer Mine, bleiben liegen; das Ticken eines Metronoms gibt dem Lauf der Zeit ein auditives Äquivalent. “The Earth's history seems at times like a story recorded in a book, each page of which is torn into small pieces.”²³⁷ Die nächste Einstellung zeigt diese Blätter in gebundener Form, lässt die Bindung zum Objekt werden. Wir sehen die Nahaufnahme eines Stapels von Büchern, der die geologische Schichtung der Erde evoziert und zugleich auf die unterschiedlichen Quellen bzw. Interessen Smithsons verweist.²³⁸

Die Rücken aller Bücher spiegeln sich in der Oberfläche des Tisches, auf dem sie stehen. Bis auf eines, dessen Titel Smithson nun vorliest: “The Lost World”. Das Buch, dem sein Spiegelbild abhanden gekommen ist, wird so zweimal realisiert, auf der Bild- und Tonebene, aber durch das fehlende Spiegelbild wirkt es unreal. “The Lost World’ by Arthur Conan

234 Vgl. Cooke: ‚a position‘ a.a.O., S. 53–73.

235 Anm. Folgt man Smithsons Storyboard, das als Poster für die Präsentation des Films in der Dwan Gallery fungierte, besteht der Film aus 2 Teilen – den Bodenansichten und den Luftansichten. Die mir vorliegenden Analysen gehen allerdings von drei Teilen aus, wobei der erste Teil (Bodenansichten) als zweigeteilt wahrgenommen wird. Vgl. Cooke, a.a.O., S. 53.

236 Anm. Das Geräusch wird in der mir vorliegenden Literatur als Beatmungsgerät bezeichnet, obwohl es sich dabei angeblich um einen Ton handelte, den ein Freund von Bob Fiore mit einem seiner Kunstwerke erzeugt hatte. Vgl. Cooke: ‚a position‘ a.a.O., S. 69.

237 Smithson: *Spiral Jetty* (Film).

238 Anm. Diese reichen von Science-Fiction Romanen zu (populär-)wissenschaftlichen Büchern über kulturhistorische (Irrgärten und Labyrinth) oder naturwissenschaftliche Themen (Astronomie, Paleontologie, Sedimentation). Es handelt sich bei diesen Büchern um: Arthur Conan Doyle: *The Lost World*, William Henry Matthews: *Mazes and Labyrinths*, Edwin Hubble: *The Realm of the Nebulae*, Lyon Sprague de Camp/Catherine Crook de Camp: *The Day of the Dinosaur* und ein Lehrbuch über Sedimentation.

Doyle takes on a semblance of irreality, as it acts out the very absence of instantiation that Smithson simultaneously constructs cinematically for his subject.”²³⁹ Darauf folgt in einer mit Rotfilter aufgenommenen Einstellung ein Schwenk über die Dinosaurier-Fossilien im Naturhistorischen Museum in New York, die an das Rotlicht einer Dunkelkammer und so an den Prozess der Bearbeitung von Film erinnert.²⁴⁰ Schließlich sehen wir mehrere Landkarten, die den Ort der Skulptur *Spiral Jetty* anzeigen. In dieser Anfangssequenz wird die Frage nach der Übersetzung von Informationen auf verschiedenen Ebenen durchgespielt – die Landkarte ebenso wie das Dinosaurier-Fossil sind Ab- bzw. Nachbildungen, die auf etwas anderes verweisen und dieses gemäß ihrer eigenen Logik transformieren. Zentrales Motiv, das diese Einstellungen miteinander verbindet, indem es fünfmal dazwischen geschnitten wird, ist das durch ein Autofenster gefilmte Bild einer staubige Schotterstraße. Abwechselnd sehen wir die Straße in und gegen die Fahrtrichtung – der Weg verschwindet als Band unter dem Auto und taucht (im nächsten Zwischenschnitt) auf der anderen Seite wieder auf. Tatsächlich ist der Weg zur *Spiral Jetty* kein Weg, der uns an ein bestimmtes Ziel führt, sondern einer, auf dem wir uns beständig vor- und zurückbewegen: “A road that goes forward and backward between things and places that are elsewhere.”²⁴¹

In einer Überblendung legt sich das Wasser des Great Salt Lake in Utah über die Buchstaben, die diesen eben noch auf der Landkarte bezeichnet hatten, um den zweiten Abschnitt des Films einzuleiten, welcher sich auf die Errichtung der *Spiral Jetty* konzentriert. Es folgen Nahaufnahmen von Smithsons Gummistiefeln im Wasser sowie von den Maschinen, die die Erde bearbeiten. Durch die Enthaltung von Totalen oder Halbtotale kann die Skulptur in diesem Teil des Films nie als vollständig oder abgeschlossen erfasst, sondern immer nur in fragmentarischen Einstellungen wahrgenommen werden.²⁴² Der Bildausschnitt konzentriert sich auf den Moment des Kontakts; die Stelle, an der die Maschine mit der Erde in Berührung kommt oder die Steine im Wasser auftreffen. In dem Fallen der Steine hallt das Fallen der Papierblätter (*History of Earth*) aus dem ersten Teil des Films nach, während das Wüten der Bagger an die Darstellung vergangener Erdzeitalter und Dinosaurier in Science-Fiction-Filmen erinnert. George Baker zufolge werden in diesem Teil die Aktionen der Maschinen zu Analogien für andere Aktivitäten, die direkt mit biologischen Prozessen in Verbindung stehen, wie die

239 Cooke: ‚a position‘ a.a.O., S. 64.

240 Vgl. Baker a.a.O., S. 83.

241 Smithson: *The Spiral Jetty* (1972), a.a.O., S. 12.

242 Vgl. Baker a.a.O., S. 94–97

orale Nahrungsaufnahme und die anale Ausscheidung: “[...] here the dumping becomes truly excretory, and that in an all-encompassing way, as the black earth and stones fill the entirety of the screen.”²⁴³ Doch auch diese Bilder werden wieder von einer anderen Ebene überlagert: Auf jede nahe Einstellung, die einen der Bagger zeigt, wie er Steine verschiebt, aufhebt oder ausschüttet, folgt eine Detailaufnahme von leicht wogendem oder fließendem Wasser. Die Tonebene, die in diesem Teil großteils aus atmosphärischem Ton besteht, steigert noch diesen Kontrast, indem sie das Lärmen der Maschinen dem leisen Plätschern des Wassers gegenüberstellt. In einer Einstellung zu Beginn der Sequenz werden die beiden Elemente im Bild verbunden: Zwei Drittel des Bildes sind mit Wasser bedeckt, das nach rechts fließt, ein Drittel mit Erde und den Reifen eines Baggers, der nach links fährt. Anschließend werden sie in mehreren Einstellungen voneinander separiert, aber durch ihre Bewegungsachsen in einen Zusammenhang gestellt, die nun immer in die selbe Richtung – auf den Zuschauer zu – laufen und so die Wirkung einer Welle erzeugen.

Ann Reynolds²⁴⁴ bringt Smithsons Film in Verbindung mit Sergej Eisensteins Konzept der „Konfliktmontage“²⁴⁵ durch die er die Mittel der Rhetorik – Metapher, Vergleich, Analogie – für den Film erschließen wollte. Die Konfliktmontage, welche die ZuschauerInnen zum gedanklichen Nachvollzug der zugrunde liegenden Konzepte anregen soll, funktioniert Eisenstein zufolge nicht über das bloße Zusammensetzen aufeinander folgender Bilder, sondern durch die Spannung, die aus dem Zusammenprall unabhängiger Teile entsteht. Ähnlich dazu erscheinen auch die verschiedenen visuellen und auditiven Elemente des Films *Spiral Jetty* zunächst zusammenhanglos oder widersprüchlich, fügen sich aber schließlich durch Wiederholung und Abwandlung zu übergreifenden metaphorischen Strängen und schließlich zu einem Netz zusammen. Der Film funktioniert über eine Vielzahl von Metaphern, die sich ständig vervielfältigen und weiter entwickeln, um sich schließlich zu einem Strang zu verdichten.²⁴⁶

In den ersten beiden Sequenzen werden einander jeweils zwei Handlungsstränge gegenüber gestellt, die sich zu Metaphernketten zusammenfügen lassen. Einer der beiden Stränge repräsentiert in beiden Sequenzen die Skulptur *Spiral Jetty*. In der ersten Sequenz des Films werden mediale Repräsentationen als Kontext der Skulptur und das Motiv der Straße gegeneinander gehalten. Im zweiten Teil des Films werden die Skulptur (bzw. deren

243 Baker a.a.O., S. 95.

244 Vgl. Ann Reynolds: Robert Smithson. 2003, S. 223f.

245 Vgl. Elsaesser/Hagener a.a.O., S. 39f.

246 Anm.: Diese Vervielfältigung der Metaphern läuft über eine Analogie der Formen: Strudel, Helikopter, Filmspule etc.

Errichtung) und das Wasser des Sees miteinander kontrastiert. Diese beiden Teile, die auch Smithson vom dritten Teil, den Luftaufnahmen abgrenzt, sind also visuell und thematisch unterschiedlich angelegt, aber strukturell ähnlich aufgebaut. Baker zufolge seien diese Motivketten als Metaphern für das jeweilige Medium der Arbeit zu verstehen: Wasser als Metapher für Film, und Erde als Metapher für die Skulptur.²⁴⁷ Denkt man diese Struktur, die vor allem im zweiten Teil augenscheinlich wird, weiter, und bezieht sie auf den ersten Teil, so wäre die Straße, die nirgendwo hin führt, ebenfalls als Metapher für das Medium Film zu verstehen. In beiden Fällen wird der Aspekt der Kontinuität, ebenso wie die Möglichkeit des Herstellens von Verbindungen durch Film (mit den Mitteln der Montage) betont. Es handelt sich allerdings um eine autonome Verbindung, die nicht notwendig ist, sondern nur um ihrer selbst willen existiert. Dem Betonen der verbindenden Kraft des Films geht also eine Anerkennung einer zuvor erfolgten Trennung voraus:

“Smithson's cinema model explores the truth that one can only be open to radical continuity through a profound recognition of discontinuity – the operation of connection and linkage only conceivable in the face of the force of in-completion and prior disconnection.”²⁴⁸

Während im vorangegangenen Teil der unabgeschlossene, fragmentarische Charakter der Skulptur betont wurde, besteht der dritte Teil des Films aus Luftaufnahmen, welche *Spiral Jetty* als fertige Skulptur zeigen. Die Bewegung der Spirale hallt in der Bewegung des Helikopters nach, der die Kamera über die *Jetty* gleiten lässt. Zunächst verfolgt der Hubschrauber die Linie der Spirale nur wenige Meter über dem Boden, um schließlich am fehlenden Mittelpunkt anzugelangen und sich vom Boden abzustößen. Aus weiter Entfernung ist die Skulptur nun zu sehen, sie füllt trotzdem den ganzen Bildausschnitt aus. Die *Jetty* bleibt der einzige Ankerpunkt, an dem die Kamera sich festhält, während der Helikopter unvorhersehbare und nicht nachvollziehbare Bewegungen durchführt. Die Orientierungslosigkeit, die dieses Aufnahmeverfahren gerade durch die Fixierung auf einen Mittelpunkt erzeugt, wird durch das Rattern des Helikopters und Smithsons voice over noch gesteigert: “From the center of the Spiral Jetty. North – mud, salt crystals, rocks, water. North by East – mud, salt crystals, rocks, water. Northeast by North – mud, salt crystals, rocks, water. [...]”²⁴⁹

Jeder Himmelsrichtung werden Bestandteile der Skulptur zugeordnet, allerdings sind es jedes Mal exakt die gleichen Bestandteile. Dadurch entsteht eine gerichtete Richtungslosigkeit, denn die Skulptur scheint sich ganz spezifisch in jede mögliche Richtung

247 Vgl. Baker a.a.O., S. 95; 80.

248 Baker a.a.O., S. 96.

249 Smithson: *Spiral Jetty* (Film); *The Spiral Jetty* (1972), a.a.O., S. 10.

auszudehnen. In der nächsten Einstellung klingt eine Verfolgungsjagd aus Genrefilmen an: Die Kamera schwebt direkt über dem Kopf einer menschlichen Figur, die den Steg betritt. Die Figur bewegt sich mal schneller mal langsamer vorwärts, mit stolpernden und sprunghaften Schritten, bis sie an das Ende des Stegs gelangt und stehen bleibt; dort nähert sich die Kamera vielsagend ihrem Rücken an, um schließlich doch wieder in die Luft zu steigen. Bis auf den letzten Moment war die Figur ausschließlich von hinten zu sehen, eine kurze Profilansicht zeigt uns, dass es sich um Smithson handelt. Die Schritte, die wir sehen, dienen einerseits dazu, das Größenverhältnis der Spirale anzudeuten, dieses aber gleichzeitig als nicht exakt messbar, nicht rational fassbar zu beschreiben, da es ziellose, unregelmäßige Schritte sind.²⁵⁰

Die letzten Einstellungen dieses Teils spielen vor allem mit den Lichtverhältnissen und den Spiegelungen der Sonne im Wasser sowie in der Optik der Kamera. Die Sonne, Motiv der ersten Einstellung des Films, die das voice over²⁵¹ als Spiralnebel enthüllt, erkennen wir nun auf den Wellen des Sees als tausendfach gebrochen.²⁵² Dieses Bild veranschaulicht in der Verflechtung zweier Sonnen durch Bild und Ton letztlich auch die Logik der Verbindung von Erde (Skulptur) und Wasser (Film), mit der in diesem Film operiert wird: „*Spiral Jetty* imagines this linkage, between sculpture and cinema, as a relationship of chiasmus, a connection through crossing, inversion, reflection.“²⁵³ Wie die Skulptur *Spiral Jetty* im Grunde bereits zwei Spiralen – eine aus Wasser und eine aus Erde – realisiert, so bestehen auch die beiden Medien – Skulptur und Film – als zwei Stränge in diesem Film, die allerdings miteinander verflochten werden und einander bespiegeln, bis sie nicht mehr zu trennen sind.

Von einer in rotes Licht getauchten Ansicht der *Spiral Jetty* springen wir plötzlich in einen von schwarz und weiß dominierten Schneiderraum, an dessen Frontseite ein Photostat der Skulptur hängt. Vorbei an Projektor, Schneidetisch und Filmrollen zoomt die Kamera langsam auf das Bild zu. Nach den lauten Helikoptergeräuschen der letzten Szenen wirkt der nun gedämpfte Soundtrack verunsichernd. Dadurch, dass nichts zu hören ist, beginnt man die im Raum anwesenden Geräusche mit dem Film zu assoziieren, wie das Rattern des

250 “For my film (a film is a spiral made up of frames) I would have myself filmed from a helicopter (from the Greek *helix, helikos* meaning spiral) directly overhead in order to get the scale in terms of erratic steps.” Smithson: *The Spiral Jetty* (1972), a.a.O., S. 9.

251 “Gazing intently at the gigantic sun, we at last deciphered the riddle of its unfamiliar aspect. It was not a single flaming star, but millions upon millions of them, all clustering thickly together, like bees in a swarm.” Smithson: *Spiral Jetty* (Film).

252 Vgl. Baker a.a.O., S. 96f; Schmidt a.a.O., S. 81f.

253 Baker a.a.O., S. 96.

Projektors, der den Film soeben zeigt. Die Erinnerung an den nun abwesenden atmosphärischen Ton, ebenso wie die Erinnerung an die Filmbilder von der Errichtung der Skulptur überlagern sich mit der Situation der Vorführung und der *Spiral Jetty*, die nun in Form eines eingefrorenen Bildes sichtbar ist. Reynolds zufolge erzeugt gerade diese Sequenz einen Verfremdungseffekt, und schafft so eine Sensibilität für die abstrakte Struktur, das „framework“, das der Film ist: “The film refers to its own physical and mechanical framework to produce a filmic version of the ‚alienation effect‘.”²⁵⁴

Nachdem der Film 1970 seine Premiere in der *Dwan Gallery* hatte und danach in einigen anderen Galerien sowie auf Festivals gezeigt wurde, war Smithson auf der Suche nach einem geeigneten Ort für die Projektion. Einer seiner Vorschläge diesbezüglich war, den Film auf der Staten Island Ferry in New York zu zeigen, ein anderer sein Entwurf für ein *Museum Concerning Spiral Jetty near Golden Spike Monument*. Dieses in der Nähe von Smithsons Skulptur gelegene Museum wäre von außen als ein Felshaufen erkennbar, dessen Plateau über vier Rampen betreten werden kann. Eine spiralförmige Wendeltreppe führt von dort aus in den unter der Erde gelegenen Projektionsraum, dessen Wände aus unbehauenen Fels bestehen. Wie die Skulptur *Spiral Jetty* vom Wasser des Salzsees eingeschlossen ist (bzw. 30 Jahre lang von ihm zugedeckt war), wäre in diesem Fall auch der Film in seinem konzeptuellen Gegenteil – der Erde – vergraben.²⁵⁵

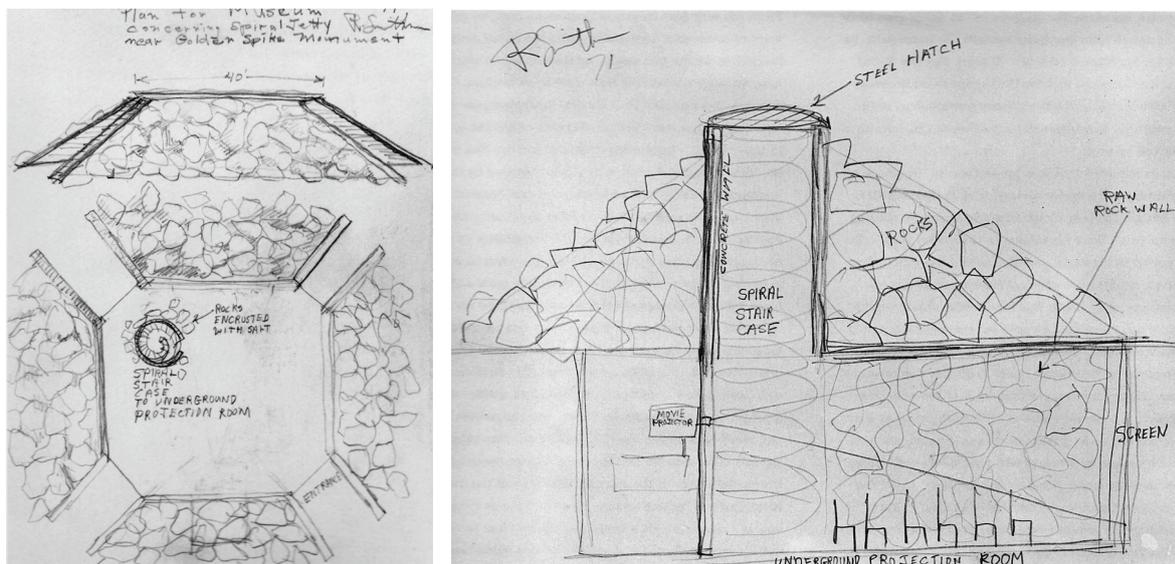


Abb. 15 und 16:

Links: Robert Smithson: *Plan for Museum Concerning Spiral Jetty near Golden Spike Monument* (1971).

Rechts: Robert Smithson: *Underground Projection Room, Utah Museum Plan* (1971).

²⁵⁴ Reynolds a.a.O., S. 223.

²⁵⁵ Vgl. Baker a.a.O., S. 80f.

2.2.3 Kinoapparatom: (Under)Grounding *Spiral Jetty*

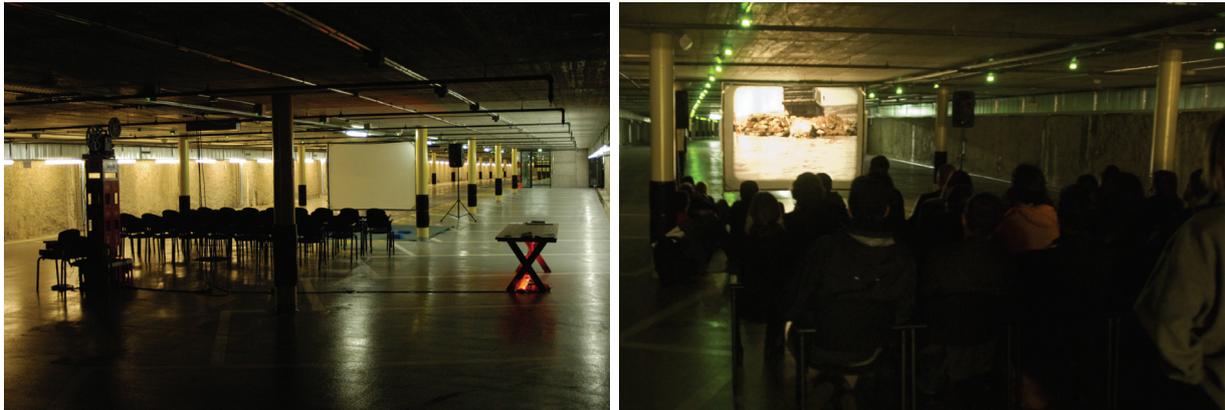


Abb. 17 und 18: *Kinoapparatom* presents: *Spiral Jetty* (Robert Smithson) Tiefgarage Gessnerallee, Zürich, 2005.

Die Vorführung von *Spiral Jetty* wurde von Simone Schardt und Wolf Schmelter 2005 im Rahmen des Theater- und Performance-Festivals *Unruhe bitte* realisiert. Das vom *ith* (*Institut für Theorie*, Zürich) und dem *Theaterhaus Gessnerallee* organisierte Festival versuchte, künstlerische sowie theoretische und aktivistische Positionen zusammen zu bringen, um die Möglichkeiten einer Ästhetik des Widerständigen zu thematisieren.²⁵⁶ Während die anderen Programmpunkte des Festivals hauptsächlich im *Theaterhaus Gessnerallee* stattfanden, positionierte *Kinoapparatom* sich an einem Ort, der zwar nahe-, gleichzeitig aber auch abgelegen war, nämlich im vierten Untergeschoss des Parkhauses Gessnerallee.

Diese Tiefgarage befindet sich „im Herzen von Zürich“²⁵⁷, sie liegt direkt neben dem Fluß Sihl in der Nähe des Bahnhofs und einiger kultureller Einrichtungen, wie dem *Theaterhaus*. Von außen gesehen ist die 17.000 m² große, viergeschossige Tiefgarage im Stadtbild allerdings nicht sehr stark präsent. Auf den von der Webcam auf googlemaps generierten Bildern gibt sie sich durch eine schmale Einfahrt und einen Glaskasten zu erkennen, der als Ausgang für Fußgänger dient und aus dem eine Metallsäule ragt, auf welcher die Aufschrift „Einfahrt“ angebracht ist. Durch diese Glaskästen dringt Tageslicht in das Innere des Parkhauses, welches sich als hoch technologisierter Raum erweist, dessen Gestaltung von Kriterien der Effizienz und Kontrolle geprägt ist: gute Beleuchtung, ein neuartiges Leitsystem, 46 Farbvideokameras. Im Gegensatz zu der Vorstellung von einem unheimlichen Ort, die man gewöhnlich mit einer Tiefgarage verbindet, ist diese tatsächlich

²⁵⁶ Vgl. www.kinoapparatom.net.

²⁵⁷ Vgl. Parkhaus Gessnerallee, <http://www.parkhausgessnerallee.ch/pop.php>, 08.06.10.

sehr hell und übersichtlich. Der glatte Plastikbelag mit den gelben Markierungen wirkt eher wie der Boden einer Turnhalle, fast zu fragil für die Belastung durch Autoreifen. Da die Tiefgarage 15 m unter Straßenniveau und somit im Grundwasser liegt, realisierte die Ingenieurfirma C'S'D den Bau mittels aufwändigen Schlitzwänden und 30 Entlastungsbrunnen.²⁵⁸ Hierin zeigen sich allerdings die Widersprüche, die das Streben nach technischer Perfektion mit sich bringt, denn das über die Entlastungsbrunnen die Wände entlang fließende Wasser bringt, so Wolf Schmelter, an einigen Stellen Kalkausblühungen an den Wänden hervor.²⁵⁹

Das von *Kinoapparat* gestaltete Setting orientiert sich stark am kinematographischen Dispositiv und gestaltet eine fast detailgetreue Reproduktion seiner physischen Anordnung. Es scheint, als würde das Kino als Dispositiv mit seinen vorgegebenen Blickachsen und Sitzanordnungen entkernt und wie ein Modell in einen anderen Raum als jenen der Black Box übertragen. Vorne befindet sich eine Leinwand, auf die das Bild projiziert wird, hinten der Projektor, dazwischen Sitzreihen: Kino. Sichtbares KINO allerdings, denn der Projektor ist nicht abgetrennt, er bleibt für die BesucherInnen während der Vorführung wahrnehmbar. Die Leinwand ist wie ein Bildfenster in den Raum eingeschoben, der sich sichtbar nach hinten noch an die 100 m ausdehnt. Das KINO ist nach allen Seiten hin offen, denn es befindet sich auf dem Mittelstreifen der Parketage, zwischen den gelb-weißen Säulen. Verstärkt wird dieser Effekt des Dazwischens noch dadurch, dass die Abgrenzung des Kino-Raumes lediglich durch die Anordnung der Elemente (Sessel, Leinwand, Projektor) und das Ausschalten der Deckenlichter in diesem Streifen erfolgt, sodass der restliche Raum an den Seiten beleuchtet bleibt und der Umraum während der Vorführung gut sichtbar ist.

Diese Anordnung ist exemplarisch für die Arbeitsweise von *Kinoapparat* – es geht nicht um radikal neue Sichtweisen, sondern um präzise, minimale Verschiebungen, die nur als solche wahrnehmbar sind, wenn der Rückbezug auf das System, auf das sie verweisen, gewährleistet ist. *Kinoapparat* betrachtet das kinematographische Dispositiv wie eine Art Forschungsinstrument, das in eine andere Situation übertragen wird, um eine neue Art der Filmwahrnehmung zu erproben. Dabei sollte allerdings die Möglichkeit zur konzentrierten Wahrnehmung des jeweiligen Filmes nicht verloren gehen, da *Kinoapparat* die Autonomie der Filme beibehalten will. So geht in der Konzeption der

258 C'S'D: Projektbeschreibung Parkhaus Gessnerallee.

http://www.csd.ch/uploads/tx_rbauprojman/C1-D-Parking_Gessnerallee_01.pdf, 08.06.10.

259 Vgl. Interview mit Schardt/Schmelter, 15.01.2010.

Installation ein beständiges Abwägen zwischen Bedingungen vor sich, die entweder den Film zu sehr beeinträchtigen oder den Ort zu stark verändern würden. Beispielsweise haben *Kinoapparat* sich bei der Projektion von *Spiral Jetty* trotz des relativ starken Halls gegen die Anbringung von Schalldämpfern entschieden, um nicht zu stark in die Raumwahrnehmung einzugreifen.²⁶⁰

In der Offenlegung der Bedingungen von kinematographischer Wahrnehmung durch die Schaffung eines „visible cinema“ und dessen Verlagerung an andere Orte, besteht eine Parallele zwischen *Kinoapparat* und der österreichischen *expanded-cinema*-Bewegung, vor allem der *Austrian Filmmakers Cooperative*. Der Unterschied liegt allerdings in der Zielsetzung, welche bei den KünstlerInnen der *Cooperative* eine klar aufklärerische und ideologiekritische ist, die eine zielgerichtete Logik des Künstlers/der KünstlerIn gegenüber dem/r RezipientIn beinhaltet. *Kinoapparat* hingegen ist gerade an der Öffnung und Offenheit des Rezeptionsprozesses interessiert. Dennoch ist das Mit-Ausstellen des Projektionsapparates eine in der kinematographischen Installation gegenwärtig weit verbreitete Praxis, die eben auf die Diskussionen um Kino und Subjektkonstitution, welche in dieser Strömung des *expanded cinema* und der „Apparatuskritik“ der 1970er Jahre geführt wurden, rekurriert. So kann der Projektionsapparat zum Thema, Medium und Subjekt der kinematographischen Installation werden, wie beispielsweise in *Wilhelm Noack OHG*, einer Installation von Simon Starling, in der er einen Film zeigt, welcher die Herstellung der Skulptur, die seine Projektion ermöglicht, dokumentiert.²⁶¹ Starlings Arbeit ist als Beispiel deshalb prägnant, weil sie eine Glamorifizierung des Projektionsapparates vornimmt und so die Technologie-Fetischisierungen, die in diesem Zusammenhang gegenwärtig als Nebeneffekt medienkritischer Praktiken zu beobachten sind,²⁶² auf die Spitze treibt (Siehe Bildteil: Abb. 28, S. III).

Das Ausstellen des Filmbildes in seiner Materialität verweist nicht nur auf die Zirkulation von Film als Ware, sondern auch auf die Zeitlichkeit und Serialität dieses Mediums. Diese Ebenen, die durch die skulpturale Installation Starlings mit dem gezeigten Bild in Wechselwirkung treten, bleiben in einer Anordnung, wie *Kinoapparat* sie vornimmt, eher verschlossen, da der Projektor sich hinter dem Publikum im Dunklen befindet und

260 Vgl. Interview mit Schardt/Schmelter, 15.01.2010.

261 Vgl. Andreas Koch: „Simon Starling – Neugerriemschneider.“ 2006. <http://www.vonhundert.de/index.php?id=1>.

262 Anm. Als Beispiel dafür betrachte ich unter anderem Rebecca Baron und Dorit Margreiter's Poverty Housing, das von 08.10.2008 – 08.03.2009 als Installation im MAK zu sehen war. Vgl. Johannes Porsch: „Rebecca Baron, Dorit Margreiter »Poverty Housing, Americus, Georgia«“. <http://www.springerin.at/dyn/heft.php?id=59&pos=3&textid=2221&lang=de,08.06.10>.

nach dem Ende der Vorführung nur mehr in ausgeschaltetem Zustand zu betrachten ist. Allerdings wird für jede Aufführung von *Kinoapparat* eine Sockelkonstruktion aus naheliegenden Objekten, wie etwa Getränkekisten konstruiert, auf denen der Projektor zu stehen kommt. Dies erscheint im Vergleich zur wuchtigen Ästhetisierung in Starlings Konstruktion geradezu nonchalant und erinnert so an die Fragilität und Möglichkeit des Versagens, die dieser beeindruckenden Technik inhärent ist.

Mit diesem „Under-Grounding“ des Films, also dem Versuch, ihn für einen Abend zu „grounden“, räumlich festzumachen, indem er unter der Erde (im „underground“) positioniert wird, beziehen *Kinoapparat* sich auf die Überlegungen Smithsons²⁶³, fügen diesen allerdings eine eigene Interpretation hinzu. Die Tiefgarage ist, im Gegensatz zu Smithsons Museum, kein Ort, der seine rauhen Felswände offen zur Schau stellt und durch seinen höhlenartigen Charakter an Attraktivität gewinnt, sondern tut alles, um diesen möglichst zu verdecken. Ähnlich wie die Black Box den technischen Apparat verdeckt, soll auch hier mittels schöner Oberflächen und technischer Perfektion die Konstruktion unsichtbar gemacht werden. Die Tiefgarage will zugleich funktional und bewohnbar sein und genau dieses Potential der Bewohnbarkeit des Raumes durch Menschen anstatt von Autos wird von *Kinoapparat* durchgespielt. Durch die Installation, die nur einen minimalen Eingriff in den Raum vornimmt, kann dieser sowohl in seiner neuen, als auch in seiner eigentlichen Funktion wahrgenommen werden. Bildraum und Projektionsraum erzeugen zum Großteil kontrastierende Verhältnisse: Die Projektionsanordnung ermöglicht es, neben dem Bild vorbei innerhalb eines abgeschlossenen Raumes relativ weit in die Ferne zu blicken, während der Bildausschnitt des Films vor allem im 2. Teil aus einem eigentlich offenen Raum nur einen sehr kleinen Ausschnitt für den Blick frei gibt.

Das Netz von Analogien, das in Smithsons Film angelegt ist, findet an diesem realen Ort die Möglichkeit einer Fortsetzung und Aktualisierung. Die Erde aus Smithsons Arbeit verwandelt sich hier zu Beton, das Wasser in Kalkausblühungen. Indem Beton und Wasser direkt aneinander grenzen, bzw. das Wasser durch die Entwässerungsbrunnen in den Erdraum eindringt, also die beiden Elemente sich überkreuzen, wird die chiastische Logik des Films an diesem Ort aktualisiert. In dieser Aktualisierung findet allerdings auch eine Verschiebung der Bedeutung statt — das Wasser und die Erde des utopischen Orts in der Wüste werden in Verbindung gebracht mit Aspekten der Modernisierung, Stadtentwicklung und Ökonomie. Die Tiefgarage, die ja im Grunde ein Resultat der Raumökonomie in

263 Vgl. Schardt/Schmelter: „Kinoapparat presents“ a.a.O., S. 139.

Großstädten ist, steht im Gegensatz zur Vorstellung von der Wüste als kulturfreiem Raum, die Smithson durchaus faszinierte. Denn, wie Tom Holert anmerkt, lagen vielen Arbeiten der *Earth Art* „nicht zuletzt modernistische Vorstellungen von Leere und Reinheit, vom *wide white space* zugrunde.“²⁶⁴ Das Interessante an diesem Verhältnis von Natur und Kultur liegt für Simone Schardt allerdings gerade darin, dass beide Elemente in sich diese Dichotomie aufbrechen. „Im Prinzip lässt sich das weniger als eine Dichotomie von Natur und Kultur begreifen als so ein Auffächern von verschiedenen Aspekten, sowohl im Ort selber, der auch schon ein gebrochenes Verhältnis oder ein verarbeitetes Verhältnis von Natur und Kultur spiegelt, als auch im Film.“²⁶⁵

Durch mehrere Elemente des Settings werden im Film angelegte Komponenten noch verstärkt. So kann die spiralförmige Einfahrt der Tiefgarage als physische Kontinuität oder als „ein Raum metaphorischer Signifikanz“²⁶⁶ zwischen Kunstwerk und Betrachter verstanden werden. Wie die spiralförmige Stiege in Smithsons *Museum*, vervielfältigt sie das Echo der Bewegungen, das im Film schon angelegt ist: Die Bewegung der Kamera, die die Struktur der Spirale nachvollzieht, kann auf die Bewegung durch die spiralförmige Einfahrt, die die BesucherInnen aus ihrem Alltag kennen, bezogen werden. Da das 4. Untergeschoss allerdings für das Screening gesperrt wurde, gelangten die BesucherInnen wahrscheinlich Großteils mittels eines Aufzugs in den Raum. Eine metallene Box zieht die Menschen schnell in die Tiefe und vollführt so eine Bewegung, die sich komplementär zu den Luftaufnahmen der Kamera in *Spiral Jetty* verhält.

Die Geräusche fahrender Autos in den Stockwerken darüber überlagerten sich mit jenen der Maschinen in *Spiral Jetty*.²⁶⁷ Es entsteht durch diese auditive Rückbindung auf die verkörperte Wahrnehmung im Grunde ein ähnlicher Effekt wie in *The Paradise Institute*, der dort allerdings künstlich kreierte wird, und hier zufällig durch das nie ganz berechenbare Setting entsteht. Auch die Größe der Tiefgarage und der Hall der Soundspur verstärken, so Wolf Schmelter, noch den monumentalen Charakter der Arbeit: „[D]as war ja ein wahnsinnig großer, langer Raum, wie so ein Schiffsrumpf eigentlich; das fand ich auch spannend, den in Verbindung mit diesem monumentalen Projekt, das die *Spiral Jetty* ist, zu sehen.“²⁶⁸

264 Holert: „Strudel und Wüsten“ S. 100.

265 Simone Schardt in: Interview mit Schardt/Schmelter, 15.01.2010.

266 Robert Smithson: „Eine provisorische Theorie der Nicht-Orte (1968)“ a.a.O., S. 106.

267 Vgl. Schardt/Schmelter: „Kinoapparat presents“ a.a.O., S. 139ff.

268 Wolf Schmelter in: Interview mit Schardt/Schmelter, 15.01.2010.

Wie ich bei der Arbeit an meinem *Intro* bemerkt habe, bedeutet das Weiterspinnen eines Netzes von Metaphern, das jemand anderer entworfen hat, einen Akt der Aneignung, der durchaus auch in Widerspruch mit den Bedeutungen stehen kann, die in der ursprünglichen Arbeit angelegt waren. Im Fall von *Intro* hatte ich den Eindruck, dass die vollkommen unterschiedlichen Felder, denen Text und Film entstammen, einander so fremd sind, dass sie mehr Reibung als Übereinstimmung erzeugen. In *Kinoapparatoms* Screening werden einerseits Elemente oder Strukturen des Films noch verstärkt; andererseits können Metaphern des Films im Raum wieder gefunden werden und verändern durch diese Aktualisierung ihre Bedeutung. Es ist eine Form, deren Potential gerade darin besteht, dass sie beständig zwischen kontextueller Aneignung und optimaler Präsentation oszilliert.

2.3 Nachlese im Dazwischen. Michelle Teran: *Friluftskino*

In den bisher diskutierten Projekten wurden bereits existierende, weitgehend kanonisierte Filme an spezifischen Orten gezeigt. Der Fokus lag daher vor allem auf einem Verständnis des Screenings als Form der Re-Lektüre, die der Befragung eines bestehenden Kanons dient und so Fragen der Ortsspezifität und *Institutionskritik* miteinander verbindet. Auch Michelle Teran greift in ihrer Arbeit auf Video-Sequenzen zurück, die nicht von ihr selbst produziert werden, doch handelt es sich dabei vielmehr um alltägliche Bildproduktion, die im Zusammenhang mit neuen Technologien der Überwachung und neuen Publikationsformen im Web 2.0 (wie z.B. auf der Videoplattform Youtube) entsteht. Wenn bisher Räume analysiert wurden, so geschah dies zwar in einem Verständnis von Raum als „relationale Anordnung“, aber vor allem im Hinblick auf das Zusammenspiel von ästhetischen, physischen, sozialen, historischen und ökonomischen Faktoren. Das folgende Beispiel steht daher beispielhaft für eine Auseinandersetzung mit Fragen, die sich aus der Verbindung von realen Räumen mit neuen Informationstechnologien ergeben.

2.3.1 Entwicklung, Kontext, Arbeitsweise

Die kanadische, in Berlin lebende Medienkünstlerin Michelle Teran beschäftigt sich in ihrer Arbeit mit dem Verhältnis von Medienlandschaften und realen Räumen. Sie thematisiert dieses in Performances, urbanen Interventionen, Installationen sowie Online-Arbeiten. Das Projekt *Friluftskino* (2007), das als Fortführung der Performance-Serie *Life: A User's Manual* (2003–2006) verstanden werden kann, stellt gleichzeitig die letzte Arbeit in einer Phase der Auseinandersetzung mit den drahtlosen Signalen von CCTV-Kameras („Closed

Circuit Television“) dar. Die Künstlerin selbst beschreibt diese Arbeitsphase als einen „mäandernden Prozess“²⁶⁹: 2003 entdeckte Teran, dass sie mit einem Funk-Empfänger Signale von privaten Überwachungskameras im städtischen Raum, die auf einer Frequenz von 2,4 GHz übertragen werden, abfangen konnte und begann damit zu experimentieren, bis diese Experimente schließlich in einer künstlerischen Arbeit mündeten. Der Titel *Life: A User's Manual*, spielt auf den gleichnamigen Roman von Georges Perec aus 1978 an und greift die Idee auf, ein Gebäude zu beschreiben, dessen Fassade plötzlich entfernt wurde und den Blick auf die dahinter liegenden Wohnungen frei gibt. Diese Sehnsucht nach Transparenz und Nachvollziehbarkeit räumlicher Strukturen wird durch die von Teran verwendeten Überwachungsbilder allerdings erst geweckt, denn oft ist es schwierig, die Bilder einem bestimmten Raum zuzuordnen. Die mit einer lobenden Erwähnung in der Kategorie „Interactive Arts“ der *Ars Electronica* (2005) ausgezeichnete Arbeit begann als eine Serie von Video-Walks, bei der Teran die BesucherInnen durch unterschiedliche Städte führte und die Bilder des realen Raums mit jenen, die die Überwachungskameras aufzeichnen, in einen Dialog treten ließ. Die Arbeit entwickelte sich schließlich immer mehr in Richtung einer inszenierten Performance, bei der die Künstlerin die Rollen unterschiedlicher „Personas“ oder Charaktere, die verschiedene Aspekte von Mobilität thematisieren, einnahm.

So verkleidete Teran sich beispielsweise als Obdachlose, die in einem Einkaufswagen mehrere Monitore vor sich her schiebt, auf denen die Bilder der Überwachungskameras zu sehen sind. Die PassantInnen werden zu BetrachterInnen, indem sie zufällig auf die Performerin aufmerksam werden, die Bilder anschauen und der von Teran verkörperten Figur vielleicht für einen kürzeren oder längeren Zeitraum folgen.²⁷⁰ Im Gegensatz zu dieser mobilen Präsentationsform entschied Teran sich in *Friluftskino* dafür, die konventionalisierte Anordnung des Kinos aufzugreifen, und die visuelle Oberfläche der Stadt als Projektionsfläche für diese versteckten Bilder zu nutzen. Bei ihren verschiedenen Experimenten mit mobilen Projektionsapparaten im Verlauf von *Life: A User's Manual*, zum Beispiel einer Projektions-Handtasche (*Black Leather Projection Purse*)²⁷¹, begann sie die Qualität des „dritten Bildes“ zu entdecken, das in der Überlagerung von projiziertem Bild und Stadtoberfläche entsteht. Diese Qualität nutzte sie auch in dem „open air

269 Vgl. Ushi Reiter: „Interview: Michelle Teran.“ 2005. Faces. Gender, Technology, Art. <http://faces-l.net/en/node/81>, Abs. 13, 08.06.10.

270 Vgl. Lúa Colini: „The Looming Mediacity: Framework for participative ICT spatial practices.“ 2008; S. 124; Interview mit Michelle Teran, 30.12.2009.

271 Vgl. Michelle Teran: *Black Leather Projector Purse*, <http://www.ubermatic.org/?p=193>, 08.06.10.

surveillance cinema²⁷² *Friluftskino*, wo sie die von den Überwachungskameras abgefangenen Bilder auf nahe liegende Hausfassaden projizierte.²⁷³ Die Stadt wird in Michelle Terans Arbeit zu einem Labor, in dem sie mit den vorhandenen Bildern unterschiedliche Versuchsanordnungen durchführt. Insofern können *Friluftskino* und *Life: A User's Manual* als zwei unterschiedliche Modelle für die künstlerische und soziale Nutzung verstanden werden.

Michelle Teran arbeitet, wie sie selbst es beschreibt in einem „commission model“²⁷⁴, was bedeutet, dass sie mit vielen unterschiedlichen Organisationen und KuratorInnen kooperiert, und ihre Projekte häufig im Rahmen von Residencies, Festivals oder Ausstellungsprojekten in verschiedenen Städten realisiert werden. Dabei erlebt Teran die Felder der Bildenden Kunst und der Medienkunst auch gegenwärtig noch als stark segregiert. An welchen Orten Arbeiten präsentiert werden, ist nicht unbedingt eine strategische Entscheidung, sondern hängt, so Teran, immer auch mit der Art der Arbeiten zusammen: „It's I think the nature of work influences where it's going to take place, but where it usually takes place falls out of traditional art museums.“²⁷⁵ Ihr künstlerischer Ansatz ist somit weniger als eine Kritik der Institutionen – zumindest nicht jener der Kunst und des Kinos – zu verstehen, denn als eine Auseinandersetzung mit der „visual industry“, die zunehmend auch von einer in Verbindung mit dem Web 2.0 aufstrebenden „prosumer culture“ beeinflusst wird.²⁷⁶

Friluftskino wurde im Kontext des von Susanne Jaschko kuratierten, zweiteiligen Ausstellungs- und Rechercheprojekts *urban interface*²⁷⁷ entwickelt, das 2007 in Berlin und Oslo statt fand. Das Projekt greift den Begriff der Schnittstelle aus der Computertechnologie auf, um ihn auf die Grenzen zwischen privatem und öffentlichem Raum anzuwenden und deren Entwicklung angesichts des technologischen Fortschritts aufs Neue zu befragen. Die Metapher des Interface suggeriert den öffentlichen und privaten Raum als zwei völlig voneinander getrennte Sphären, die durch künstlerische Interventionen wieder miteinander in ein Verhältnis gesetzt werden sollen. Dies ist, so die Initiatorin Susanne Jaschko, eine

272 Vgl. *urban interface: Friluftskino*, <http://oslo.urban-interface.net/artworks/friluftskino/>, 08.06.10.

273 Vgl. Interview mit Michelle Teran, 30.12.2009.

274 Vgl. Interview mit Michelle Teran, 30.12.2009; Michelle Teran: „Towards the Unknown.“ <http://blackflash.ca/2/author/michelle-teran>, 06/08/10.

275 Vgl. Interview mit Michelle Teran, 30.12.2009

276 Anm. „Prosumer“ setzt sich zusammen aus Produzent oder Professional und Konsument und bezeichnet unter anderem Tendenzen des Web 2.0, worin ein Großteil der Inhalte von den Nutzern selbst produziert wird. Für eine kritische Diskussion dieses Phänomens Vgl. Lev Manovic *The Practice of Everyday (Media) Life*, 2008. http://www.manovich.net/DOCS/manovich_social_media.doc. 08.06.10.

277 Vgl. <http://oslo.urban-interface.net/>, 08.06.10.

Reaktion auf folgende Tendenzen: „On the one hand, there is apparently a growing desire to express oneself in public through media, on the other hand the public sphere shrinks increasingly and is more controlled and restricted than ever.“²⁷⁸ Die Kunst-Projekte, die für *urban interface* an spezifischen Orten im Stadtraum realisiert wurden, sollten als Kristallisationspunkte fungieren, durch die der Stadtraum wieder als zugänglicher und gestaltbarer Handlungsraum ins Bewusstsein seiner NutzerInnen gerückt würde. Nach Abschluss des ersten Teils in Berlin im Mai 2007 fand der zweite Teil des Projekts im September des selben Jahres in Oslo statt, wo die Kuratorin mit *Atelier Nord*²⁷⁹, einem Zentrum für Medienkunst in Oslo, zusammenarbeitete. Die von Jaschko und *Atelier Nord* ausgewählten Projekte bezogen sich hauptsächlich auf den öffentlichen Stadtraum im klassischen Sinn, sie fanden unter anderem in Parks, auf öffentlichen Plätzen oder in Telefonzellen statt. Die drei nebeneinander gelegenen Stadtteile, mit denen die KünstlerInnen sich auseinandersetzen sollten, wurden von den VeranstalterInnen aufgrund soziokultureller Hintergründe vorgeschlagen.

Der Bereich von *urban interface* erstreckt sich von der Stadtmitte (Grünerløkka) in den Osten (Tøyen) und Südosten (Grønland). Einer Studie von Jonny Aspen²⁸⁰ zufolge ist besonders in Grünerløkka, das früher ein Stadtteil der Mittel- und Arbeiterklasse war, aber auch in Tøyen ein ausgeprägter Gentrifizierungsprozess im Gange, im Zuge dessen ein Großteil der ursprünglichen Einwohner nach Süd- und Nordosten übersiedelten. Im Zusammenhang mit dem wirtschaftlichen Aufschwung und dem „Sustainable City Programme“ ist gegenwärtig in Grünerløkka gerade ein Anstieg in der Nutzung öffentlicher, zum Teil kommerzieller Räume (Parks, Einkaufsstraßen, Lokale) zu beobachten. Aufgrund des Anstiegs der Mietpreise im Stadtzentrum in den letzten acht bis zehn Jahren konzentriert sich die nicht-westliche migrantische Population Oslos (die im Verhältnis zur Gesamtpopulation 18,9 % beträgt) gegenwärtig auf den Osten der Stadt. Während die Kunstprojekte sich auf den öffentlichen Raum in den Stadtteilen Grünerløkka, Tøyen and Grønland verteilten, fungierte der in Grünerløkka gelegene Projektraum *sound of Mu* als Knotenpunkt und zentrale Dokumentationsstelle. Im Rahmen einer zweitägigen Konferenz wurden nicht nur die Projekte vorgestellt, sondern auch theoretische Hintergründe des Projektes vorgetragen und diskutiert.²⁸¹

278 Susanne Jaschko über *urban interface*, <http://oslo.urban-interface.net/about/>, 08.06.10.

279 <http://ateliernord.no/>, 08.06.10.

280 Vgl. Jonny Aspen: „Gentrification and immigration in Oslo.“

<http://www.kcl.ac.uk/content/1/c6/04/32/37/KirsteenPattondiscussion.pdf>, 08.06.10.

281 Vgl. Interview mit Michelle Teran, 30.12.2009, <http://oslo.urban-interface.net/>; 08.06.10.

2.3.2 Conceptual Gleaning

Die projektbasierte Arbeitsweise Terans, bei der mit relativ wenig Vorbereitungszeit vor Ort (fünf Tage Recherche, ca. eine Woche Aufbau und Ausstellungsvorbereitung) eine Arbeit realisiert wird, welche auf diesen Bezug nehmen soll, erfordert eine enge Zusammenarbeit zwischen OrganisatorInnen und KünstlerInnen. Dies bedeutet von Seiten der „hosts“ nicht nur materielle und organisatorische Unterstützung bei der Produktion, sondern auch die Erleichterung des Einstiegs in die Stadt durch Unterstützung bei der Recherche sowie das Weitergeben von Informationen. Es handelt sich bei diesen Projekten um Prozesse, die für beide Seiten prekär und riskant sind, da die KünstlerInnen innerhalb kurzer Zeit, und zum Teil aus der Ferne ihre Arbeiten vorbereiten, die jedoch häufig prozessbasiert, und so in ihrem ungewissen Ausgang auch für die OrganisatorInnen riskant sind. Die Realisierung solcher Projekte ist somit immer von dem Grad der Offenheit, Flexibilität und Risikobereitschaft beider Parteien abhängig.²⁸² Für KünstlerInnen rücken dabei vor allem Strategien der Recherche – im Gegensatz zur Produktion von Objekten – in den Vordergrund. Es wird notwendig, eine Arbeitsweise oder Methodologie zu entwickeln, die leicht an den Ort adaptiert werden kann und doch eine Auseinandersetzung mit diesem in Gang setzt. Michelle Teran entwickelte deshalb eine Methode, in der die Medien zu einem Instrument werden, das sie durch die Stadt führt. An einem neuen Ort angelangt, schaltet sie ihren Empfänger und ihre Video-Kamera ein und beginnt, Signale zu empfangen. Sie folgt dem Signal je nach Stärke, sucht nach seiner Quelle und beginnt, das Bild auf ihrem Display mit der physischen Erscheinung der Stadt zu vergleichen. Wie sieht der Ort im Hinblick auf die Architektur aus? Wie gestaltet sich seine Oberfläche und was ist dahinter? Welche Menschen bewegen sich dort und wie nutzen sie den Raum? Aus ihren Notizen zu den verschiedenen Video-Fundstücken entwickelt Teran schließlich eine Route für ihren Video-Walk bzw. ein Storyboard für einen Film, der erst ergangen werden muss.²⁸³

Ähnlich wie im Konzept des „Dérive“²⁸⁴ der Situationisten ist dies eine Methode, die einen offenen, assoziativen Prozess des Sich-in-der-Stadt-Bewegens, auslöst. Durch die Überlagerung der Geographie der Medien mit jener des physischen Stadtraums, entstehen zufällige, nicht vorhersehbare Verbindungen. Teran interessiert sich dabei allerdings weniger für die emotionale Erfahrung des Raums, sondern vor allem für die Vermischung unterschiedlicher Realitätsebenen und das hybride Moment der Raumerfahrungen.

282 Vgl. Interview mit Michelle Teran, 30.12.2009.

283 Vgl. Interview mit Michelle Teran, 30.12.2009.

284 Anm: Das „Dérive“ ist eine experimentelle Verhaltensweise in der urbanen Gesellschaft; eine Technik des Umherschweifens, die unterschiedliche Umgebungen zufällig miteinander verbindet. Vgl. Débord a.a.O., S. 358.

Dementsprechend verläuft auch ihre eigene künstlerische Bewegung beständig im Dazwischen, an den Grenzen der beiden Sphären zwischen realem und virtuellem Raum:

I really like starting in the media space and then going in the physical place and going back and forth, just sort of reversing the ambiguity of these mashings of different realities and really highlighting that indeterminacy and hybridity.²⁸⁵

In dieser Bewegung zwischen den Realitäten sammelt Michelle Teran Bilder auf, die als Nebeneffekte der Technologie betrachtet werden können. Es sind Bilder, die im Grunde als Abfallprodukte zu bezeichnen wären, würde man eine Werthierarchie der Bildproduktion erstellen. In diesem Aufsammeln des Zufälligen und Übersehenen in Verbindung mit dem tatsächlichen Akt der Bewegung und des Reisens, besteht eine Parallele zwischen der Arbeit Michelle Terans und dem, was Agnès Varda in ihrem Film *Les Glaneurs et la Glaneuse* (2000) als „glaner“²⁸⁶ beschreibt. Varda dokumentiert verschiedene Arten und Aspekte des Auf- bzw. Nachlesens in urbanen und ländlichen Räumen, um diese schließlich auf ihre eigene Art, Filme zu machen, zu beziehen: „It's what I have gleaned that tells me where I've been“²⁸⁷. Die Nachlese kann sich nicht nur auf die Arbeit mit gefundenem Material im Sinn von Objekten beziehen, sondern auch die Arbeit mit gefundenen Konzepten. Dieser Begriff des „conceptual glaning“ trifft, so Teran, auf den Arbeitsprozess vieler KünstlerInnen zu, denn er meint das Sammeln und in Verbindung bringen unterschiedlicher – oft übersehener oder marginalisierter – Ideen und Konzepte, die von ihnen gesammelt und miteinander in Verbindung gebracht werden. „This is the way many artists work. They glean information; make connections and conclusions, which also change through time and experience.“²⁸⁸ Michelle Teran bezeichnet dieses „conceptual glaning“ als einen nomadischen Zustand, der nicht per se den tatsächlichen Akt des Reisens erfordert. Auch sie selbst befindet sich nicht nur räumlich beständig im Dazwischen, sondern bewegt sich zwischen den Disziplinen und Ideen: Kunst und Technologie, Kunst und Urbanismus, Kunst und Anthropologie.

2.3.3 Parasiten der Überwachungstechnologie

Der gegenwärtige Diskurs um die Auswirkungen und Blickregime von Überwachungstechnologien geht zumeist von einer Disziplinargesellschaft im Sinne Michel Foucaults aus.²⁸⁹ Die Gesellschaftsmitglieder haben demnach den ursprungslosen,

285 Vgl. Interview mit Michelle Teran, 30.12.2009.

286 Anm. „glaner qc“: franz. für etw. Auflesen, Nachlese, Ähren lesen.

287 Agnès Varda zitiert nach Michelle Teran in: Reiter a.a.O., Abs. 6.

288 Teran in Reite, a.a.O., Abs. 9.

289 Vgl. Michelle Teran: „A Beginner's Guide to Parasitic Behaviour.“ 2009, S. 135.

überwachenden Blick, für den Jeremy Bentham's *Panoptikon* als materielle Realisierung paradigmatisch steht, schon so weit internalisiert, dass sie sich, aus Angst vor den Konsequenzen dieses Blicks, von sich aus diszipliniert verhalten. Der Boom der Überwachungstechnologie und deren zunehmender Einsatz im privaten und kommerziellen Bereich bedeutet eine Ausweitung des „panoptischen Blicks“ auf neue Räume und Lebensbereiche. Die Idee der Privatsphäre wird in einer Vielzahl von Bereichen angesichts von Optimierungsbestrebungen zurückgedrängt: Optimierung der Sicherheit auf öffentlichen Plätzen und in Verkehrsmitteln durch Überwachungskameras, Optimierung der Arbeitskraft durch „Monitoring-Systeme“, Optimierung der Konsumentenadressierung durch Marktforschung und Kundenkarten, um nur einige Beispiele zu nennen. Die Thematik wurde und wird auch von der zeitgenössischen Kunstproduktion immer wieder aufgegriffen²⁹⁰, führt teilweise aber zu einer recht wörtlichen Übersetzung der Kontrolllogiken virtueller Räume in künstlerische Arbeiten, zum Beispiel in Gordan Savicic's *Constraint City – the pain of everyday life* (2007).²⁹¹ Auf der anderen Seite stehen Tendenzen wie Reality TV, die affirmativ mit den Inszenierungsmöglichkeiten, die Überwachungstechnologie bietet, umgehen.²⁹²

Weniger die Aspekte der Disziplinierung und Inszenierung, sondern der Umstand, dass diese Technologien tatsächlich enorme Auswirkungen auf die gegenwärtige Bildproduktion haben, weil einer ihrer Nebeneffekte eben die Aufzeichnung von Bildern ist, macht sie wiederum für Michelle Teran gerade interessant: „[...] my interest is in the unintended by-products of wireless surveillance use; how the public sees and represents itself through the camera, [...]“²⁹³. Die Überwachungsbilder werden so von einem anthropologischen Standpunkt aus zu einem reichen Forschungsgegenstand: Sie sind eine Selbstrepräsentation der Gesellschaft im Hinblick darauf, was sie als schützenswert betrachtet, wo die Grenzen der privaten Räume liegen, wie diese aussehen, wie sie zugänglich sind, usw. Das Interessante an diesen Bildern ist, so Michelle Teran, dass sie im Grunde Dokumente einer wachsenden Angst vor Grenzüberschreitungen auf verschiedensten Ebenen darstellen: „I am more interested in examining the situation of borders and the anxiety induced through fear of those thresholds being crossed, of which loss of privacy is an effect.“²⁹⁴ Diese Kameras werden eingesetzt, weil jemand vermutet, dass an diesem Ort ein Verbrechen

290 Anm.: Die Ausstellung CTRL [Space], die 2001 im ZKM statt fand, bietet einen Überblick über die verschiedenen Aspekte der Überwachung in der Kunst seit den 1960er Jahren. <http://ctrl-space.zkm.de/>, 08.06.10.

291 Anm.: Der Künstler übersetzt die Verschlüsselungen von Wireless-Netzwerken mittels einer Spielkonsole und eines Korsetts in physische Schmerzen. http://www.yugo.at/equilibre/?page_id=8, 08.06.10.

292 Vgl. Elsaesser/Hagener: *Filmtheorie* a.a.O. S. 138f.

293 Teran: „Beginners Guide“ a.a.O., S. 135.

294 Teran in: Reiter a.a.O. Abs. 11.

stattfinden könnte. Insofern stellt sich beim Betrachten der Bilder, die sie produzieren, eine Mischung aus Angst und Faszination ein, denn sie sind Dokumente der Möglichkeit eines Mordes – das, was sie zeigen, ist ein potentieller Mord. Die Tatsache, dass in diesem Moment nichts geschieht, trägt das Versprechen in sich, dass etwas geschehen muss, weil dieses Geschehen die Existenzgrundlage der Überwachungskamera ist.²⁹⁵

Der verstärkte Einsatz von Überwachungstechnologien dient dazu, Grenzen aufrecht zu erhalten, macht diese aber gleichzeitig auch porös. Durch drahtlose Netzwerke entsteht eine Verschiebung und Vermischung von privat und öffentlich in realen und virtuellen Räumen. Die Signale von Wireless Routern, Bluetooth-kompatiblen Geräte und drahtlosen CCTV Systemen werden auf einem ISM-Band, einem kleinen Bereich des Radio Spektrums, der 2.4 GHz Frequenz übertragen. Diese häufig im häuslichen Bereich genutzte Frequenz überschreitet die physischen räumlichen Begrenzungen, und dehnt so private Informationen auf den öffentlichen Raum aus. Allerdings sind die meisten Nutzer dieser Technologien sich dessen nicht bewusst, dass die Übertragung der Bilder zugleich auch deren Veröffentlichung auf dieser Frequenz. Das Potential von Michelle Terans Arbeit bezieht sich genau aus diesen Grauzonen und unklaren Grenzziehungen, die gleichzeitig aus dem Wunsch nach dem Aufrecht erhalten der Grenzen entstehen. Was bedeutet es, sich zu diesen privaten Bildern, die auf einer öffentlichen Frequenz gesendet werden, Zutritt zu verschaffen, im Verhältnis zu dem Zutritt zu Privatbesitz, den sie zu observieren und verhindern versuchen? Werden die BetrachterInnen durch das Sehen dieser Bilder zu KomplizInnen der potentiellen VerbrecherInnen?

2.3.4 Bildproduktion als Publizität

Angesichts der Entwicklung des Web 2.0 und den darin entstehenden sozialen Netzwerken verändern sich auch die Formen der Kommunikation auf grundlegende Weise. Auf Plattformen wie Facebook, Flickr und Youtube wird nicht mehr hauptsächlich über Text, sondern über Bilder oder eine Kombination aus Text und Bild kommuniziert. Dabei erfüllen die Bilder vor allem eine phatische Funktion, denn sie drücken Emotionen aus und halten so die Beziehung instand. Dieser Funktion kann reiner Text im Internet nicht in dem Maße nachkommen, wie es gesprochene Sprache tut.²⁹⁶ Mein neues Profilbild kann so zu einem Statement über meine momentane Befindlichkeit werden und eine Menge von

²⁹⁵ Vgl. Željko Blaće: „Interview with Michelle Teran ...on paths of exposing urban media scapes.“ 2009. <http://probe.info/node/2>, Abs. 15–17, 08.06.10.

²⁹⁶ Vgl. Peter Schlobinski: „Mündlichkeit/Schriftlichkeit in den neuen Medien.“ 2005, S. 128.

alphanumerischen Zeichen ersetzen. Ohne die damit verbundene Problematik des affirmativen bzw. naiven Exhibitionismus weiter auszuführen, möchte ich festhalten, dass dies grundlegende Bedeutung für das Verständnis von öffentlicher Kommunikation hat. Wenn in der gegenwärtigen Diskussion um Öffentlichkeit kommunikative Praxen („Publizität“) an die Stelle von bestimmten Räumen („der öffentlichen Sphäre“) treten,²⁹⁷ so kann der Begriff der Kommunikation nicht mehr ausschließlich auf Sprache beschränkt bleiben, sondern sollte auch Bildproduktion als Form der Kommunikation mit einschließen. In diesem Sinne knüpft Michelle Terans Arbeit an Traditionen der „Kunst im öffentlichen Interesse“²⁹⁸ an, eben nicht, weil sie ihren Ort städtischen Raum hat, sondern weil sie Formen der Repräsentation und Kommunikation mittels Bildern in den neuen Medien reflektiert.²⁹⁹

Wenn nun Bildproduktion als Publizität verstanden wird, so stellen die Bilder der Überwachungskameras im Grunde eine „unbewusste Öffentlichkeit“ dar, da sie nicht absichtlich veröffentlicht wurden, sondern nur als Nebenprodukt einer Technologie öffentlich erscheinen. Da diese Bilder von den Bewohnern selbst hergestellt und distribuiert werden, entsprechen sie prinzipiell dem demokratischen Kommunikationsmodus, wie Miwon Kwon ihn mit Bezug auf ein Modell von Raymond Williams beschreibt.³⁰⁰ Insofern besteht ein Zusammenhang zwischen der *New Genre Public Art (NGPA)* und der Arbeit Michelle Terans, da beide versuchen, mit ihrer Kunst ein demokratischeres Verständnis von Öffentlichkeit zu etablieren. Während in der *NGPA* die Mitglieder einer bestimmten „community“ dazu angeregt werden, gemeinsam mit KünstlerInnen etwas zu produzieren und es darum geht, die eigenständige Repräsentation der „community“ anzuregen, geht Michelle Teran den umgekehrten Weg — sie greift auf unbewusste, bereits bestehende Formen der Selbstrepräsentation zu, um diese wieder in einem öffentlichen Kontext sichtbar zu machen. Die Frage nach der Berechtigung des Zugriffs auf diese Bilder macht die Arbeit im Kontext der *Public Art* relevant. Denn das Nachdenken darüber, wem diese Bilder gehören, wenn sie im öffentlichen Raum zu finden sind, und wer das Recht hat, auf sie zuzugreifen, wird von den unterschiedlichen Beteiligten unterschiedlich bewertet und generiert so eine antagonistische Öffentlichkeit.

297 Vgl. Kwon: „Public Art“ a.a.O., S. 105f.

298 Vgl. Lewitzky: *Kunst für alle?* 2005, S. 84-88, Kwon: *One Place* a.a.O., S. 60; S. 105f.

299 Anm. Dies gilt in besonderer Weise auch für ihre neueren Arbeiten, wie beispielsweise *Buscando al Sr. Goodbar* (2009), wo sie Autoren von YouTube Videos ausfindig macht und mit ihnen kooperiert.

300 Vgl. Kwon: „Public Art“ a.a.O., S. 107.

Die Geste Terans gegenüber den Produzenten dieser Bilder ist im Grunde eine der heimlichen Überschreitung von Grenzen, die durch die Entwicklung neuer Technologien und die damit zusammen hängende Debatte um Eigentum verschwimmen. In gewisser Weise ist es eine Haltung des „Hacking“³⁰¹, da Teran mit Hilfe spezieller Technologien und Know-How, in ein System eindringt, um dieses sichtbar zu machen und die Durchlässigkeiten oder Fragwürdigkeit seiner Grenzen aufzuzeigen. Im Gegensatz zum Diskurs der *Public Art*, in dem die ethische Dimension der Frage nach der Repräsentation eine wesentliche Rolle spielt, ist Hacking eine Haltung, in der es primär um das Aufzeigen von etwas — den Sicherheitslücken eines (Computer-)Systems — geht. Die in der *NGPA* wesentliche Frage danach, wer was zeigen kann und darf, wird von Teran mit der Aneignung des Materials beantwortet. Die Figur des „Hackers“ wird in einigen Bereichen der Cultural Studies als Position mit subversivem Potential gehandelt, weil sie eine Kultur der Zweckentfremdung und des Umcodierens weiter entwickelt.³⁰² Die Problematik dieser Figur liegt allerdings darin, dass sie im Grunde die Idee der Distanz zwischen Kritisierendem und Ort der Kritik wieder einführt, die institutionskritische KünstlerInnen der 1990er Jahre bereits als problematisch charakterisiert hatten. Denn ein „Hacker“ ist per Definition jemand, der von außen in ein System eindringt, um dessen Funktionsweise zu stören bzw. seine Störungen aufzuzeigen und dieses wieder verlässt, also außerhalb bleibt. Vergleichbar damit wäre die Arbeit Michelle Terans, da sie die Lücken des CCTV-Systems nützt, um unbeobachtet in es einzudringen, und es anschließend teilweise nach außen hin sichtbar zu machen.

Teran selbst beschreibt ihre Arbeitsweise als „parasitic behaviour“³⁰³ und spielt damit auf die Doppeldeutigkeit des Wortes „Parasit“ an: Einerseits beschreibt es einen Organismus, der von einem anderen Organismus (seinem Wirt) lebt, ohne diesem etwas dafür zurück zu geben. Andererseits bezeichnet „parasite“ im französischen auch ein Rauschen oder eine Störung. Indem sie Bilder von Überwachungskameras abfängt und diese öffentlich zeigt, führt Teran einen Parasiten in das System ein — sie stört dieses, indem sie zugleich Gebrauch und Missbrauch von der Technologie macht. Die Idee des Parasiten geht zwar einher mit der Vorstellung von Einseitigkeit, doch der Schaden, den der Parasit dem Wirten zufügt, bleibt in der Regel begrenzt. Interessant in Hinblick auf die Kunst wird dieser Vergleich durch die Unterscheidung zwischen „Ektoparasiten“, die außerhalb des Wirts leben und

301 Vgl. Karin Bruns: „Hacker Culture — Kollektive Strategien — Networking. Einleitung.“ 2007, S. 313–325.

302 Vgl. Franz Liebl/Thomas Düllo/Martin Kiel: „Before and After Situationism — Before and After Cultural Studies.“ 2005, S. 13–17.

303 Teran: „Beginners Guide“ a.a.O., S. 127.

„Endoparasiten“, welche sich im Innern des Wirts ansiedeln.³⁰⁴ Während die „Ektoparasiten“ ihren Wirt jederzeit verlassen können, treten „Endoparasiten“ häufig mit ihrem Wirt in eine intensive Interaktion auf molekularer Ebene und können diesen zum Teil nur in einem infektiösen Entwicklungsstadium verlassen.³⁰⁵

Diese Unterscheidung kann letztlich auch auf die Positionierung des Künstlers/der Künstlerin gegenüber dem Kunstsystem übertragen werden: Institutionskritische Kunst der 1990er Jahre, wie die Arbeit von Andrea Fraser kann zum einen ohne das System, auf das es sich bezieht, nicht existieren, löst aber auch Absorbierungsprozesse im System aus. Wendet man diese beiden Begriffe auf die Arbeitsweise Michelle Terans an, so könnte *Life: A User's Manual* als ektoparasitär verstanden werden, da der Parasit (die „Persona“, die in ihrer Hand den Empfänger hält) mobil ist, und sich nie lang genug an einem Ort aufhält, um vom Wirt entdeckt zu werden. Bei *Friluftskino* hingegen begibt sich der Parasit auf physischer Ebene in den Wirt hinein: Das KINO, das gut sichtbar und fixiert ist, muss sich aufgrund der begrenzten Reichweite des Signals in unmittelbarer zu seiner Quelle befinden; es dauert 90 Minuten lang und ist in dieser Dauer auch der Gefahr der Entdeckung ausgesetzt. Während bei *Life: A User's Manual* noch der Aspekt des Überschreitens von Grenzen vorrangig zu sein scheint, und die Arbeit somit auch der Geste des Hacking näher steht, bedeutet die Installation des KINOS in *Friluftskino* wirklich eine Form der Einnistung, der „inhabitation“, in einem fremden Raum.

2.3.5 *Friluftskino*

Die Omnipräsenz von CCTV-Signalen im Stadtraum bietet im Grunde die Möglichkeit, an jedem beliebigen Ort ein Instant-KINO einzurichten und dies nützte Michelle Teran mit ihrem Freilichtkino: Die 90-minütigen Screenings fanden sieben Tage lang jeden Abend an einem jeweils unterschiedlichen Ort statt, wo Teran ein an die Bedingungen adaptiertes Kino-Setting aufbaute. Eine Hausfassade, die sich in Reichweite des Wireless Signals befand, wurde als Leinwand verwendet; je nach Größe des Raums ein bis zwei Reihen Plastikstühle davor aufgestellt. Der Projektionsapparat bestand aus einem Video-Scanner und einem lichtstarken Beamer, die dahinter auf einem kleinen Tisch aufgebaut waren. Um das Kino-Feeling zu verstärken, wurden Popcorn serviert.

304 Vgl. Brockhaus Online Enzyklopädie, a.a.O., 08.06.10.

305 Thomas M. Smith/Robert L. Smith: *Ökologie*. 2009, S. 400.

Auch die Titel der Screenings stellen Verweise zum Kino her, da sie Titel von narrativen Filmen zitieren oder imitieren. Aus dieser Reihe von Screenings möchte ich im Folgenden zwei Beispiele herausgreifen und genauer beschreiben, weil sie Situationen schaffen, in denen die in *Friluftskino* aufgeworfenen Fragen sich zuspitzen.

2.3.5.1 *The Cradle Will Fall*³⁰⁶



Abb. 19:

Michelle Teran: *Friluftskino. The Cradle Will Fall* (2007)

Auf dem Mittelstreifen zwischen zwei Fahrbahnen einer Straße befindet sich eine Reihe von Klappstühlen und auf einem kleinen Tisch ein Projektor. Die Kreuzung, an der Terans KINO platziert ist, ist belebt: Vor und hinter den Stühlen fahren beständig Autos vorbei. Auf die gegenüberliegende Wand wird ein Film projiziert, der nur eine Einstellung zeigt: Ein Lichtkegel fällt auf die rechte hintere Ecke eines vermutlich leeren Gitterbetts. Die Ecken des Bildes verschwimmen in der Dunkelheit des Raumes. Das Bild, das sich mit den Ziegeln der Hausmauer überlagert, wirkt gespenstisch, eben weil nichts passiert, aber jeden Moment etwas passieren könnte. Was verbirgt sich im Dunkel? Warum ist das Gitterbett leer? Der Titel *The Cradle Will Fall* spielt auf den gleichnamigen Thriller, einen Roman von Mary Higgins Clark (erschienen 1980) an, der in diversen Fernsehverfilmungen adaptiert wurde.³⁰⁷ Der Plot dieses Thrillers kreist um den mysteriösen Tod mehrerer Frauen im Zusammenhang mit künstlicher Befruchtung durch den Arzt Dr. Highley.

³⁰⁶ Vgl. Michelle Teran: *The Cradle Will Fall*, 2007. Video-Dokumentation. <http://www.vimeo.com/3119300>, 08.06.10.

³⁰⁷ Anm. Es existieren zwei Adaptionen des Romans: eine aus 1983 und eine aus 2002 sowie Filme mit dem gleichen Titel, aber einem anderen Stoff. Vgl. Internet Movie Database. <http://www.imdb.com/find?s=all&q=the+cradle+will+fall>, 08.06.10.

Das Wissen um den Plot dieses Films regt vielfältige Interpretationen und Assoziationsmöglichkeiten an. Nicht nur weil der Titel uns gespannt auf den möglichen Fall der Wiege warten lässt, ist das gesamte Screening durch die Angst vor dem Fall bestimmt: Die prekäre Anordnung der Stühle auf dem Verkehrsstreifen verstärkt noch den affektgeladenen Eindruck dieses fragilen Bildes. Immer wieder wird die Projektion von vorbeifahrenden Autos für einen kurzen Moment unterbrochen, PassantInnen bleiben stehen und beginnen, mit den KinobesucherInnen ein Gespräch. Ihre Schatten fallen auf das projizierte Bild und interagieren mit diesem, zum Teil ohne dass sie es bemerken. Unbewusst werden sie zu Protagonisten in diesem Film, der zwischen virtueller und realer Welt vermittelt. Ein Baum am Gehsteig wirkt, als würde er auf seltsame Weise den Blick auf das Gitterbett rahmen. *Friluftskino* „verfilmt“ die Umgebung auf ähnliche Weise, wie Randall Halle dies am Beispiel von *Aperture* beschreibt. Dabei wird durch die vorbeifahrenden Autos für einen Moment die Konzentration auf das Bild unterbrochen und die BetrachterInnen werden daran erinnert, dass sie sich mitten auf einer Straße befinden. Der Kontrast zwischen der ausgesprochen intimen, ruhigen Darstellung, die auf dem Bild zu sehen ist, und der Position des eigenen Körpers auf der lauten, belebten Straße wird dadurch stärker wahrnehmbar.

The quiet intimacy of such a space is highlighted when juxtaposed with the noisy chaos of a street environment. By witnessing an inside view of a private space while situated in a public, outdoor location, one becomes immediately aware of the porosity of such borders, between the public and the private, inside and outside.³⁰⁸

Es ist nicht klar, wie sich die Projektion zu der Wand, auf die sie projiziert wird, verhält. Die Struktur der Hausmauer, die aus schmalen, länglichen Ziegeln besteht, verschmilzt mit dem schemenhaften Bild. An der Seite des Hauses befindet sich eine Glastür, durch die man in den Raum hinter der Wand in ein erleuchtetes Arbeitszimmer blicken kann. Obwohl das Signal nicht aus dem Gebäude stammen muss, auf das es projiziert wird, beginnt man mit dem Wissen, dass das Video-Signal nur eine bestimmte Reichweite hat, Verbindungen zwischen beiden herzustellen. Man stellt sich die Räume im Inneren des Hauses vor und fängt an, in diesen imaginären Architekturen auf und ab zu gehen und nach dem Kinderzimmer zu suchen. So gehen die BetrachterInnen im Grunde mit den potentiellen EinbrecherInnen ein komplizenhaftes Verhältnis ein, indem sie auf der Ebene der Vorstellung zu Eindringlingen werden. Das KINO findet auf der Straße und im Kopf statt: Auf Basis dessen, was wir an der Oberfläche dieses Hauses sehen und was wir über diese Umgebung wissen, beginnen wir, uns Räume und Handlungen vorzustellen.

308 Teran: „Beginner's Guide“ a.a.O., S. 136.



Abb. 20: Michelle Teran: *Friluftskino. Carwash* (2007)

2.3.5.2 *Carwash*³⁰⁹

Der Parkplatz wirkt auf den ersten Blick dunkel und verlassen, auf den zweiten erkennen wir einige Autos und die Menschen, die in der daneben gelegenen Autowaschanlage ein- und ausgehen. Es sind hauptsächlich Taxifahrer oder Spaziergänger, die ihre Hunde ausführen. In der Mitte des Platzes ist wie im zuvor beschriebenen Screening die Minimalvariante eines Kinos aufgebaut. Auf der Wand, die an die Autowaschanlage grenzt, ist eine Projektion zu sehen, die sich mit der Struktur der Mauer und den darauf gesprühten Graffiti überlagert. Der Film, der hier zu sehen ist, heißt *Carwash* – sein Titel ruft Michael Schultz's Komödie über die multi-ethnische Gemeinschaft von MitarbeiterInnen einer Autowaschanlage in L.A. auf.³¹⁰ Das Bild dieser Aktualisierung von *Carwash* zeigt das Innere der Autowaschanlage: Autos und Menschen, die sich um diese Autos bewegen.

Es ist so als hätte man plötzlich Röntgenaugen und könnte durch die Mauer hindurchsehen – die Kamera ist an der Innenseite der Wand montiert auf die projiziert wird. Ähnlich wie in einer „Camera Obscura“ wird das Innere des Raumes durch ein Loch (die Kamera) nach außen gespiegelt, allerdings direkt auf die Wand, in der sich das Loch befindet. Auf dem Bild passiert wenig und doch ist es voller potentieller Handlung. Ein Mann, der gerade noch als Akteur auf dem Bild zu sehen war, verlässt die Autowaschanlage und setzt sich auf einen der Plastikstühle, um nun selbst zum Betrachter zu werden. Die BesucherInnen schauen auf das Bild, unterhalten sich ein wenig, gehen ein und aus.

309 Vgl. Michelle Teran: *Carwash*, 2007. Video-Dokumentation. <http://www.vimeo.com/3105933>, 08.06.10.

310 Vgl. Michale Schultz: *Car Wash* (1976), <http://www.imdb.com/title/tt0074281/>, 08.06.10.

Nach einer halben Stunde betritt der Besitzer der Autowaschanlage das KINO. Er fragt, ob die Künstlerin eine Genehmigung hätte, dieses Screening auf seinem Parkplatz zu veranstalten, auf seiner Wand, mit seinem Bild. Dass ein Parasit nicht nach Erlaubnis fragt, bevor er sich einnistet, macht erst das Einnisten möglich, macht es aber gleichzeitig auch riskant. Der Besitzer geht wieder zurück an seinen Arbeitsplatz und schaltet die Kamera aus; kurz danach schaltet er sie wieder ein. Der Film ist erst nach 90 Minuten zu Ende, doch all das war Teil des KINOS.³¹¹ Die Intervention des Besitzers wirft einige wesentliche Fragestellungen im Hinblick auf die Diskussion physischen und geistigen Eigentums auf: Wer hat Zugang zu diesem Raum und wofür darf er genutzt werden? Wer ist der/die AutorIn dieses Bildes, das ja nicht mit der Intention, ein Bild zu schaffen entstanden ist?

2.3.6 Installation, Ortsspezifität, Publikum

Die Bilder von Überwachungskameras befinden sich im Hinblick auf das Urheberrecht in einer Grauzone, da sie automatisch aufgenommen sind und so nicht mit der Absicht, eine künstlerische Arbeit herzustellen, entstehen.³¹² Indem Michelle Teran sich diese Bilder aneignet und gerade ihre ästhetischen Qualitäten hervorhebt, verschiebt sich der Kontext, in dem sie rezipiert werden und die künstlerische Praxis verschiebt sich von einer der Herstellung zu einer der Auswahl und Rahmung. Das Beispiel *Carwash* macht unter anderem deutlich, dass Michelle Teran sich in *Friluftskino* nicht nur fremdes Bildmaterial aneignet, sondern auch einen Raum innerhalb eines bereits bestehenden Raumes installiert. Die Installation, die sich auf die Konventionen des Kinos bezieht, ist zwar minimal, da sie nur die wesentlichen Elemente (Projektionsapparat, zur Leinwand hin ausgerichtete Stühle, Leinwand/Wand) reproduziert, ist aber in dieser Reduktion immer noch als Kino erkennbar und ermöglicht so eine neuartige Nutzung des bestehenden Raums. Die Wahl des Parkplatzes bringt einige Widersprüche der Diskussion um öffentliche Räume auf den Punkt. Räume an den Rändern von Verkehrswegen, die sich unter freiem Himmel befinden und auch nicht durch physische Begrenzungen der Verkehrsfläche getrennt sind, unterliegen häufig der rechtlichen Verfügung von Gewerbetreibenden oder Privatpersonen. Ihre öffentliche Nutzung ist zumeist monofunktional, sie ist an einen ökonomischen Zweck gekoppelt, wie in diesem Beispiel, da der Parkplatz für die KundInnen und MitarbeiterInnen der Autowaschanlage reserviert ist. So handelt es sich bei diesem Parkplatz um einen Raum, der keine Identität oder Relation schafft, also einen Nicht-Ort im

³¹¹ Vgl. Interview mit Michelle Teran, 30.12.2009.

³¹² Vgl. Manu Luksch: „Filme machen mit Überwachungskameras.“ <http://futurezone.orf.at/stories/275169/06/08/10>.

Sinne Marc Augés: „Der Raum des Nicht-Ortes befreit den, der ihn betritt, von seinen gewohnten Bestimmungen. Er ist nur noch, was er als Passagier, Kunde oder Autofahrer tut und lebt.“³¹³ Indem Teran in diesem Raum ein KINO installiert, ohne den Besitzer zuvor um dessen Erlaubnis zu fragen, nimmt sie, wie ich dies anhand der Theorie von Boris Groys eingangs als charakteristisch für die Installation beschrieben habe, eine symbolische Privatisierung des Raumes vor, um ihn für eine andere Nutzung – des gemeinsamen Sitzens und des Sehens von Filmen – zu öffnen. Die Installation eines KINO wird taktisch eingesetzt, um den bestehenden Raum zu de-kontextualisieren oder verfremden und ihn dadurch zu bewohnen oder temporär einzunehmen: „Essentially what I do is occupy spaces. Irit Rogoff uses the term ‚inhabitation‘ to describe the different modes of occupying and performing location.“³¹⁴

Durch diese minimale Form der Installation werden im Grunde beide Räume, auf die die Installation sich bezieht, „katalysiert“ und in ein neues Licht gebracht. Der Parkplatz, der zuvor dunkel und leer erschien, wird durch die Installation plötzlich als Raum erkennbar, der voller Aktivität ist – das Licht der Projektion dient nicht nur dem Transport des Filmes an sich, sondern auch der Erleuchtung des Umraumes, der nun in seiner physischen Materialität wahrnehmbar wird.³¹⁵ Wenn KINO sich nicht auf einem schwarzen, neutralen Raum beschränkt, werden auch die Nebeneffekte der Projektionstechnologie sichtbar, nämlich neben dem Zeigen des eigentlichen Bildes das Beleuchten von überschüssigen räumlichen Elementen, die in Kombination zu einer Bereicherung der Filmwahrnehmung führen können.

Im Gegensatz zu *Life: A User's Manual* ist *Friluftskino* für die Dauer der Projektion an einen bestimmten Ort, also eine zeitbasierte *actual location* gebunden und hat somit auch Auswirkungen auf den Begriff der Ortsspezifität. Zwar sind der physische Ort und die künstlerische Arbeit aneinander gekoppelt, doch gleichzeitig ist Terans Arbeit „intertextuell“ strukturiert. Sie weist über die physischen Dimensionen des Ortes hinaus und bringt diese in Verbindung mit den virtuellen Räumen, die von diesem Ort aus zugänglich sind, stellt also ein Verhältnis zwischen verschiedenen Orten her. Durch den virtuellen Raum, der an sich bereits Begrenzungen unterliegt und den städtischen überlagert, können zwei reale Orte miteinander verbunden werden. Der Ort im Stadtraum

³¹³ Augé, Marc : *Orte und Nicht-Orte*. 1994, S. 120.

³¹⁴ Vgl. Teran in Blaće a.a.O., Abs. 7.

³¹⁵ Vgl. Interview mit Michelle Teran, 30.12.2009.

wird wie ein Palimpsest in seinem gebrochenen Verhältnis von Öffentlichkeit und Privatheit mit der medialen Repräsentation eines abgeschlossenen, privaten Raumes überschrieben und dadurch auf andere Weise lesbar. Im Anschluss an Irit Rogoff und Miwon Kwon, versteht auch Michelle Teran den Ort als in sich geschichtet und relational: „[T]he contemporary rendering of space is something that is always relational, unable to be located within a fixed ‘truth’ or ‘identity’ but always somewhere in-between.“³¹⁶ So handelt es sich bei *Friluftskino* im Grunde um ein Verschieben von Raumbegrenzungen, das die Verhältnismäßigkeit und Vielschichtigkeit der Orte auf mehreren Ebenen durchspielt: Die Bilder der Überwachungskameras, die häufig gerade die Grenze privater Räume visualisieren, werden durch den Zugriff auf ein Signal, das für den privaten Gebrauch bestimmt, aber im physischen öffentlichen Raum präsent ist, in eben diesen zurück geholt und wird dieser einer anderen Lesart zugänglich gemacht.

In *Life: A User's Manual* entsteht aus dem „Found Footage“ der Überwachungsbilder eine Narration, die sich in zwei Richtungen ausdehnt – einerseits eine zeitliche – die Verbindung der einzelnen Sequenzen in eine Narration durch die physische Bewegung; andererseits eine räumliche – das Wechselspiel zwischen der Wahrnehmung des realen Raums und des im Bild repräsentierten Raums. Während hier also der Bewegung der BetrachterInnen sowie dem Erkunden des Stadtraums wesentliche Bedeutung zukam, bedeutete *Friluftskino* eine Veränderung der Gewichtung – die Bilder und deren visuelle Qualität rückten nun ins Zentrum. Dies verändert auch die Rezeptionssituation: Die Projektion und das Kino-Setup bewirkten eine entschleunigte und konzentriertere Wahrnehmung der Bilder an sich. Was sehen wir tatsächlich auf dem Bild und was projizieren wir hinein? Was liegt innerhalb des Bildes, was hinter dem Cache? Wie lange dauert die Vorstellung und wie lange will ich zusehen?

Durch das Verweilen an einem Ort über einen längeren Zeitraum, kann dieser fokussierter betrachtet werden, die Verbindung zwischen dem Projektionsraum und Bildraum bekommt größere Bedeutung. Zudem bietet die Installation auch dem Publikum die Möglichkeit, den Apparat und die Entstehungsweise der Bilder selbständig zu erkunden. Der Projektionsapparat und die für den Empfang der Bilder notwendige Antenne sind Teil des KINO-Settings und somit der Betrachtung zugänglich. Gerade im Fall des *Carwash* Screenings besteht die Möglichkeit der Verbindung von Produktion und Rezeption: Die NutzerInnen der Autowaschanlage können beständig zwischen den Rollen der AkteurInnen

316 Michelle Teran: *Relational Geographies*. <http://blackflash.ca/2/relational-geographies>, 08.06.10.

und der BetrachterInnen wechseln. Zugleich installiert das KINO einen sozialen und ästhetischen Produktionsraum, in dem unterschiedliche Öffentlichkeiten miteinander in Kontakt treten: Die Kunstöffentlichkeit, die mit der Absicht, die Installation *Friluftskino* zu sehen an diesen Ort gekommen ist, verbindet sich mit der Öffentlichkeit, die diesen Ort im Alltag nutzt. Durch die gemeinsame Präsenz an diesem physischen Ort treffen unterschiedliche Vorstellungen über die Begrenzungen von Räumen, das Verhältnis von Öffentlichkeit und Privatheit aufeinander und können so einen Reflexionsprozess über Öffentlichkeit auslösen.

2.4 Der Kurator als Kurier. IGVFest

Während es sich bei den bisher diskutierten Projekten um künstlerische Positionen handelt, die zum Teil kuratorische Arbeitsweisen in ihrer Praxis aufgreifen, soll im Folgenden ein Beispiel diskutiert werden, in dem eine kuratorische Position mit dem Begriff der Ortsspezifität arbeitet. So soll es im Folgenden weniger um eine detaillierte Analyse der einzelnen Screenings gehen, denn um die Diskussion des hier realisierten Verständnisses von Ortsspezifität und der Figur des Kurators, die exemplarisch für einige aktuelle Tendenzen steht.

2.4.1 Entstehung und Kontext

Das *IGVFest (International Guerilla Video Festival)* wurde 2006 in Florenz von Jason Waite in Zusammenarbeit mit dem Künstlerkollektiv *dis|fusion* gegründet. Es handelt sich um ein mobiles Festival, bei dem Videokunst im traditionellen öffentlichen Raum auf die Fassaden der umliegenden Häuser projiziert wird. Der Fokus liegt dabei darauf, Video aus den Beschränkungen der Institutionen zu lösen, und einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich zu machen: „The festival removes the technologically complex medium of video out of the institutional situation re-positioning it as open and reflexive in the public domain.“³¹⁷ Die Videos werden somit als Ebenen verstanden, die sich für kurze Zeit über die Oberfläche des Stadtraums legen und sich an verschiedenen Orten in ihn einschreiben. Dies bedeutet vor allem eine Wiederaneignung von öffentlicher Oberfläche, die von Kurator Jason Waite³¹⁸ gegenwärtig als stark durch Werbung und Ökonomie determiniert wahrgenommen wird. Ein Dreirad wird zu einer mobilen, selbst versorgten *Guerilla Projector Unit (GPU)* umfunktioniert, die jederzeit ihren Ort aufgeben und sich schnell an

³¹⁷ Jason Waite, <http://www.igvfest.com/index.html>, 08.06.10.

³¹⁸ Vgl. Interview mit Jason Waite, 21.12.2009.

einem anderen positionieren kann. Dies ist einerseits auf pragmatische Gründe zurückzuführen, denn diese Taktik ermöglichte es, die bürokratischen und administrativen Auflagen, die zumeist mit *Kunst im öffentlichen Raum* verbunden sind, zu umgehen. Andererseits steht das *IGVFest* in Verbindung mit Praktiken der „Kommunikationsguerilla“, deren Ziel es ist, durch semiologische Kriegsführung in kleinen, selbständigen Einheiten, das herrschende Zeichensystem zu zermürben.³¹⁹

Allerdings agiert das Festival nicht nur innerhalb des städtischen Raums nomadisch, sondern auch innerhalb Europas, denn jede der drei bisherigen Auflagen wurde in einer anderen Stadt realisiert. Während bei der ersten Aufführung 2006 in Florenz das Interesse der Beteiligten vor allem darauf lag, mittels Video ein Gefühl von Echtzeit zu vermitteln, indem Videos gezeigt wurden, die unmittelbar auf aktuelle Orte und Entwicklungen Bezug nahmen, konzentrierte sich das zweite *IGVFest* auf das In-Gang-Setzen eines längeren dialogischen Prozesses mit dem Stadtraum und seinen BewohnerInnen. Jason Waite arbeitete für das *IGVFest* in Mailand 2008 unter anderem mit dem *Isola Art Center*³²⁰, der *Cittadellarte-Fondazione Pistoletto*, und dem Sozialzentrum *La Pergola* zusammen. Das *Isola Art Center* ist eine seit 2001 aktive Initiative von KünstlerInnen und ArchitektInnen³²¹, die 2005 im zweiten Stockwerk der besetzten Stecca-Fabrik im Stadtteil Isola Garibaldi das *Isola Art Center* gründeten, um mit künstlerischen Aktionen gegen städtebaulichen Pläne der Regierung in diesem Vorort Mailands zu protestieren. Nachdem die Fabrik im April 2007 geräumt wurde, realisierte das *Isola Art Center* für das *IGVFest* eine Dokumentation, die seine Aktivitäten vor allem auch in der Nachbarschaft nach außen hin sichtbar machen sollte.³²² Der Schwerpunkt des *IGVFest* liegt seit 2008 dementsprechend auf politischen und sozialen Themen im Zusammenhang mit städtischer Entwicklung, wie Migrationsbewegungen bzw. der Situation von MigrantInnen, sozialen Gegensätzen, neuer Urbanität, Gentrifizierung etc.

Die dritte und aktuellste Aufführung des *IGVFests* fand im Februar 2009 mit Unterstützung von *Open Spaces*, einer Initiative des Stadtrates zur Re-Aktivierung öffentlicher Räume, und dem Kulturzentrum *The LAB* in Dublin statt. Die aus Dublin stammende Künstlerin Fiona Whitty beteiligte sich an dem Projekt als „local collaborator“. An zwei aufeinander folgenden Tagen wurden an sieben verschiedenen Orten im Stadtteil Rathmines sowie in

³¹⁹ Vgl. Luther/Blisset, a.a.O., S. 4–11.

³²⁰ Vgl. Bert Theis: „Résistance et Alternatives.“ 2008, S. 41–42.

³²¹ Anm.: GründerInnen der des *Isola Art Projects* waren Bert Theis, Stefano Bocalino, Gruppo A12, Marco Scottini, Roberto Pinto, and Emanuela De Cecco. Vgl. <http://www.isolartcenter.org/>, 08.06.10.

³²² Vgl. Interview mit Jason Waite, 21.12.2009.

der Parnell Street und Talbot Street 44 Videos gezeigt. Die Auswahl der Orte bzw. Projektionsflächen – darunter Straßen und markante öffentliche Plätze, wie das Parnell Denkmal, aber auch ein Regionalbahnhof (Connolly Station), der Platz vor einem Einkaufszentrum (Joyce's Walk development), das Erziehungsministerium sowie eine Wohnsiedlung in Rathmines – wurden von Waite auf Basis von Gesprächen Fiona Whitty und den MitarbeiterInnen des *LAB* getroffen. Die auf einen „Open Call“ hin von KünstlerInnen eingesandten Videos wurden schließlich von Waite und Whitty ausgewählt, ebenso wie jene KünstlerInnen, die damit beauftragt wurden, speziell auf den Ort bezogene Videos zu produzieren. So realisierte Zorka Wollny die Arbeit *Centre of the Community* (2008), in der sie in einem verlassenen Gebäude in der Nähe der Talbot Street eine Narration um ein fiktives soziales MigrantInnenzentrum ansiedelte.³²³ Das Dublin-*IGVFest* ist dadurch gekennzeichnet, dass die Guerilla-Taktik der ersten Aufführung sich zunehmend in Richtung einer instituierenden Praxis entwickelt: Die Screenings erfolgten mit Genehmigung bzw. Unterstützung der Stadt, zum Teil in Anwesenheit von Polizisten; zudem war es den OrganisatorInnen aufgrund des nun größeren Budgets möglich, den KünstlerInnen Aufführungshonorare für ihre Videos zu bezahlen.³²⁴

2.4.2 Projektionsanordnung und BetrachterInnen



Abb. 21 und 22:

Links: BesucherInnen des *IGVFests*, Joyce's Walk, Lower Talbot Street.

Rechts: 1. Screening, 19.02.2009, 5:00-5:30 p.m., Connolly Station, Julie Meyer: *Blow Up* (2007).

Das erste Screening des Dublin-*IGVFests* ereignete sich zur Rushhour vor dem Eingangsbereich des Connolly Bahnhofs. Auf einem der weißen Segel, die diesen Bereich überdachen, taucht das Bild einer Menschenmenge aus Julie Meyers *Blow Up* (2007) auf. Die ca. 50 intentionalen BesucherInnen des *IGVFests* bilden eine Traube von Menschen in

³²³ Vgl. Interview mit Jason Waite, 21.12.2009.

³²⁴ Vgl. Interview mit Jason Waite, 21.12.2009.

diesem Durchgangsbereich, die nach oben blickt und um die herum sich eine Masse von PendlerInnen bewegt. Dadurch wird der Fluss der alltäglichen Bewegung und Wahrnehmung aufgebrochen, um ein Kontinuum an BetrachterInnenpositionen zu ermöglichen: „Spectatorship would be seen in multiple ways, so one is someone who is concerted spectator, and then you have the casual spectator and the very transitory spectator as well.“³²⁵ Die Projektion wird auf die architektonische Oberfläche der Gebäude abgestimmt, allerdings nicht in dem Sinne, dass man sie in eine neutrale Fläche einpasst, sondern indem z.B. gerade auf Fenster und Querverstrebungen projiziert wird, sodass beide Elemente – Videobild und Fassade – einander überlagern und camouflieren. Das projizierte Bild ist in den Aufführungen des *IGVFests* „wild“ im Sinne von Jean Baudrillards *Kool Killer*³²⁶ – es ist an keine Begrenzungen mehr gebunden, und hat, ähnlich wie das Graffiti, keinen Respekt mehr vor seinem Träger, der Fassade. Gleichzeitig überdeckt es aber, im Gegensatz zu Graffiti, nicht seinen Träger, sondern ist nur gemeinsam mit ihm wahrnehmbar.³²⁷

Das kinematographische Dispositiv ist in dieser Projektionsanordnung fast gänzlich aufgelöst: Der Projektor wird zu einem Fahrrad, die Leinwand zur Oberfläche der Stadt, die BetrachterInnen zu ZapperInnen im Raum. Sie entscheiden selbst, von wo aus und wie lange sie das Video sehen wollen und je nach den Möglichkeiten, die die Umgebung zulässt, können sie sich frei im Verhältnis zum Video positionieren. Die Projektionsbedingungen sind in keinerlei Hinsicht ideal; das Videobild mischt sich mit der Fassade, der Ton wird vom Straßenlärm überlagert. Im Gegensatz zur behutsamen Inszenierung von Film und Raum bei *Kinoapparat*, die mögliche gegenseitige Beeinträchtigungen abwägt, um die Integrität der beiden Elemente aufrecht zu erhalten, scheint das *IGVFest* die „totale Übertragung“ anzustreben. Im Gegensatz zur *Black Box*, die eine Übertragung zwischen innen und außen ausschließt, wird Übertragung, Zirkulation, Vermischung, hier zum exzessiven Prinzip.

Im Anschluss an die Theorie des „Unitären Urbanismus“ der *Situationistischen Internationale*³²⁸ will das *IGVFest* durch die Screenings eine Situation erzeugen, die eine Aneignung und Revolutionierung von Alltagsräumen ermöglicht. Die auf öffentlichen

325 Interview mit Jason Waite, 21.12.2009.

326 Vgl. Baudrillard, a.a.O., S. 39–49, siehe auch Abschnitt 1.4.2.

327 Vgl. Interview mit Jason Waite, 21.12.2009; Video-Dokumentation des Festivals.

328 Anm.: „Unitärer Urbanismus“ meint die Theorie des Zusammenspiels von Künsten und Techniken, die zur Herstellung eines Milieus dienen, das ein dynamisches Verhältnis zwischen Erfahrung und Verhalten ermöglicht. Vgl. Débord a.a.O., S. 358f.

Plätzen projizierten Videos stellen eine Unterbrechung in der alltäglichen Wahrnehmung des Stadtraums dar. In dieser instabilen Situation versuchen die PassantInnen, die zufällig zu BetrachterInnen werden, Sinn zu stiften zwischen den Bildern und Räumen – dafür treten sie in einen Austausch mit anderen Personen ein. Die Verunsicherung, die dadurch entsteht, Videokunst an Orten außerhalb der Institution zu sehen, erzeugt, so Waite, eine aktivere Rezeption und infolgedessen auch eine aktivere Diskussion zwischen den BetrachterInnen, die das Gesehene auf den Kontext ihrer alltäglichen Realität zurück beziehen können.³²⁹

2.4.3 Ortsspezifität in kuratorischen Konzepten

Simone Schardt³³⁰ zufolge verändert sich der Begriff der Ortsspezifität gegenwärtig gerade durch das Spannungsfeld zwischen künstlerischen und kuratorischen Arbeitsweisen, die auf ihn zugreifen. Während Ortsspezifität im Hinblick auf die Rolle des Künstlers/der Künstlerin letztlich eine Rückkehr des „Auteurs“ bedeutet, da die Realisierung der Arbeit seine/ihre Anwesenheit benötigt,³³¹ können kuratorische Methoden wiederum, die sich auf Ortsspezifität beziehen, zu einer Instrumentalisierung des Begriffs führen. Nina Möntmann skizziert am Beispiel der von Kasper König kuratierten Ausstellung *Skulptur. Projekte in Münster* (1997), dass das Aufweichen von Grenzen zwischen Innen- und Außenraum durch ortsspezifische Kunst häufig auch dazu beitragen kann, die jeweilige Institution auf den städtischen Raum auszudehnen: „Als Effekt stellte sich jedoch nicht eine durch Dekontextualisierung der Kunstobjekte überwundene museale Ausstellungssituation ein, sondern im Gegenteil, das ‚Prinzip Museum‘ vereinnahmte die Stadt, und Münster wurde für 100 Tage zu einem großen Museum.“³³²

Obwohl das *IGVFest* hinsichtlich der Projektionsanordnung das klassische Dispositiv auflöst, dehnt es in anderen Bereichen institutionelle Logiken auf den öffentlichen Raum aus. Denn Waite übernimmt hinsichtlich des Programms ein eher klassisches filmkuratorisches Format, indem er an jedem Ort eine Abfolge von zwei bis fünf Filmen zeigt, die einen thematischen Bogen spannen: „Curating is about contextualizing, but it is also about putting together coherent arguments for various spaces in various temporalities.“ Der Kurator stellt eine kohärente Narration über politische und soziale Themen her, die

329 Vgl. Interview mit Jason Waite, 21.12.2009.

330 Vgl. Interview mit Schardt/Schmelter, 15.01.2010.

331 Vgl. Elisabeth Fritz: 'To remove the work is to destroy the work'. In: www.kunsttexte.de, Nr. 1, 2009, <http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/2009-1/fritz-elisabeth-5/PDF/fritz.pdf>, 08.06.10, S. 5.

332 Möntmann a.a.O., S. 45.

dem emanzipatorischen Potential von BetrachterInnensituationen im Sinne Jacques Rancières zuwider läuft. Etwas zugespitzt formuliert bedeutet dies, dass „programming“, also die Logiken der Argumentation und Wissensproduktion in Filmmuseen bzw. auf Filmfestivals hier gerade nicht kritisiert und politisiert, sondern eher unreflektiert in einem anderen Raum reproduziert werden. Der Ort wird bei *IGVFFest* zu einer Oberfläche, in die man sich einschreiben kann und zu einem Kontext, der mit den Kontexten anderer Orte in Verbindung gebracht werden kann. Dies ist im Grunde eine Reduktion, die das Prinzip der Ortsspezifität in gewisser Weise instrumentalisiert und gerade ihr politisches Potential, nämlich die kritische Auseinandersetzung mit den Eigenlogiken der Orte, außen vor lässt.



Abb. 23:
Jason Waite und *Guerilla Projector Unit*, *IGVFFest*,
Dublin 2009

Interessanter erscheint es, das *IGVFFest* nicht gemäß seinem kuratorischen Anspruch, sondern im Hinblick darauf zu lesen, wie es die Figur des Kurators inszeniert. Die Video-Dokumentation des Festivals zeigt Jason Waite, wie er in seiner *Guerilla Projector Unit* ebenso rebellisch wie verletzlich durch Dublin radelt. Der Kurator wird in diesem Festival also zu einer Art Fahrradkurier, der an verschiedenen Stationen anhält, um hier und dort schnell eine Botschaft zu übermitteln. Dies bringt in vielerlei Hinsicht Tendenzen auf den Punkt, die für die Arbeitsweise und -situation freier KuratorInnen charakteristisch sind. Die romantische Vorstellung des Künstlers/der Künstlerin als nomadisches Subjekt, das von allen lokalen Gegebenheiten und Einschränkungen befreit ist, wird hier auf die Figur des Kurators übertragen. In der Realität gilt die Idee des „cultural worker on the go“ zunehmend auch für die Arbeitssituation freier KuratorInnen, da sich seit den 1990er Jahren ein neuer Typus des nomadischen Kurators als „jet-set flâneur“ entwickelte.³³³ Miwon Kwon zufolge wird durch die Bejahung der nomadischen Identität von KulturproduzentInnen auch eine Ideologie der scheinbaren Willensfreiheit reinstalled, die es zu hinterfragen gilt:

333 Vgl. Paul O'Neill: „The Curatorial Turn: From Practice to Discourse.“ 2007, S. 13–28.

This choice, of course, does not belong to everyone equally. The understanding of identity and difference as being culturally constructed should not obscure the fact that the ability to deploy multiple, fluid identities in and of itself is a privilege of mobility that has a specific relationship to power.³³⁴

Zudem können freie KuratorInnen gegenwärtig zwar ähnlich wie KünstlerInnen zwischen beruflichen Rollen wechseln, also gleichzeitig als KuratorIn, AutorIn, DozentIn etc. tätig sein, die Kehrseite dieser Mobilität ist allerdings häufig eine ökonomisch instabile Situation. Die Tätigkeit als AusstellungsmacherIn ist zum Teil frei gewählt und zum Teil das Resultat von fehlenden Festanstellungen. Freie KuratorInnen können ebenso wie KünstlerInnen nur partiell an der Sicherheit, die Institutionen bieten, teilnehmen und auch ihre soziale Situation ist häufig von Instabilität und Ambiguität geprägt.³³⁵

Das IGVfest als nomadisches Festival schwankt zwischen dem Streben, ernsthaft Verbindungen zwischen Gemeinschaften an unterschiedlichen Orten zu schaffen und der Problematik, sich den Orten in Guerilla-Manier zu nähern und sich dadurch unangreifbar und unverortbar zu machen. Waite hebt gerade den Aspekt der Diskussion und Kollaboration hervor: „In this context it is collaboration and duration which can provide direction to curatorial practice when engaging with the problematic inherent to traversing a multiplicity of locations.“³³⁶ Allerdings bleibt fraglich, inwiefern diese Diskussionen über die Dauer des Festivals hinausreichen können, denn die Bewegung des Festivals innerhalb der Stadt und die ihm vorausgehende Zusammenarbeit mit lokalen Initiativen verhalten sich konträr und letztlich auch kontraproduktiv zueinander.

In der Art und Weise, wie Jason Waite sich als Kurator präsentiert wird die nomadische Arbeitsweise sowohl als prekär dargestellt, als auch affirmativ eingesetzt. Während das Festival sich mit Migration auf unterschiedlichen Ebenen beschäftigt, reflektiert es nicht ausreichend, dass die nomadische Existenz des Kurators einerseits auf eine privilegierte Position zurückzuführen ist, andererseits gerade dem „neuen Geist des Kapitalismus“ und seinem Imperativ der Flexibilisierung entgegenkommt. Beziehungsweise — um die Bewegungs-Metaphorik von Gerald Raunig und Stefan Nowotny noch einmal aufzugreifen³³⁷ — handelt es sich dabei nicht um eine Flucht, während der nach einer Waffe gesucht wird, sondern vielmehr um eine Flucht, auf der die Waffen, die man von anderswo mitbringt, ein Gefühl von Sicherheit bieten.

³³⁴ Kwon: *One Place*, a.a.O., S. 165f.

³³⁵ Vgl. Jens Hoffmann: „A Certain Tendency of Curating.“ 2007, S. 137–142.

³³⁶ Jason Waite, E-Mail, 06.06.2010.

³³⁷ Vgl. Raunig/Nowotny, a.a.O., S. 26.

3. POTENTIALE

Ausgehend von dem eingangs skizzierten Terrain und den in/auf ihm vorgenommenen künstlerischen/kuratorischen Bewegungen, soll nun noch einmal auf die wesentliche Fragestellung dieser Arbeit eingegangen werden. Sie richtet sich auf die Möglichkeiten, die für den öffentlichen Stadtraum sowie seine Wahrnehmung und Nutzung, aber auch für den Film durch ortsspezifische Filmaufführungen in öffentlichen Räumen entstehen. Dementsprechend werden im Folgenden die wesentlichen Thesen dieser Arbeit noch einmal aufgegriffen und im Hinblick auf die einzelnen Projekte vergleichend diskutiert.

In Anlehnung an James Meyer wird der Begriff der Ortsspezifität auch hier als funktional verstanden, also als eine Bezugnahme zwischen zwei Orten, die durch die künstlerische Arbeit realisiert wird. Das filmische Bild zeigt einen Bildraum, der die Repräsentation eines anderen Ortes (der „production site“) ist, und verweist so auf diesen. Gleichzeitig geht es aber auch eine Verbindung mit seinem aktuellen, buchstäblichen Ort, ein. Diese kann mit dem Begriff des Palimpsests beschrieben werden: Die Projektion des filmischen Bildes wird zu einem Verfahren, das, vergleichbar mit der Fluoreszenzphotographie in der Bearbeitung von Palimpsesten, zwei Texte lesbar macht – den aktuellen Ort und den Bildraum. Zentral an der Vorstellung des Palimpsests ist, dass die beiden Texte einander überlagern, dass beide bestehen bleiben, anstatt einander zu ersetzen. Es entsteht so die Möglichkeit, die Dinge nicht nacheinander, sondern übereinander, im Verhältnis miteinander zu betrachten.

Diese Idee des Ortes als „intertextuellem Palimpsest“ entspricht in gewisser Hinsicht dem, was Miwon Kwon mit „relational specificity“³³⁸ bezeichnet, wenngleich das Verhältnis hier als formale und theoretische Struktur gedacht ist und bei Kwon aus soziologischer Perspektive als „relationale (An)Ordnung“ verstanden wird. Kwon stellt die Annahme in den Vordergrund, dass durch unser Handeln zwar Verbindungen zwischen Räumen hergestellt werden können, diese Handlungsmöglichkeiten allerdings durch unsere Positionierung in dem bereits bestehenden Raum geprägt sind. Relationale Ortsspezifität meint daher eine Bezugnahme zwischen den Positionen, die deren räumliche und handlungstheoretische Bedingtheit und Differenz artikuliert. Doch gerade aufgrund seiner formalen Struktur als „intertextuelles Palimpsest“, ermöglicht „KINO a.a.O.“ es, den Ort als „relationale (An)Ordnung“ zu begreifen.

338 Vgl. Kwon: *One Place*, S. 164–168.

Indem Michelle Terans *Friluftskino* zum Beispiel virtuelle und reale Räume durch ein KINO miteinander verbindet, aber genau den Aspekt der Grenzziehung zwischen öffentlich und privat hervorhebt, realisiert sie ein „intertextuelles Palimpsest“ – einerseits im Sinne der relationalen Bezugnahme, andererseits in formaler Hinsicht. Das Projekt *Kinoapparat* reflektiert den Begriff der Ortsspezifität, indem es Arbeiten wie Robert Smithsons *Spiral Jetty* an spezifischen Orten zeigt, und somit das in ihnen angelegte Verständnis von funktionaler Ortsspezifität einer Aktualisierung und Neubefragung unterzieht. Die Frage der Aktualisierung und Re-Inszenierung theoretischer Konzepte tritt auch bei dem Screening von *Spiral Jetty*, das ich im Projektraum *Saprophyt* veranstaltet habe, in den Vordergrund. Dieser Projektraum re-inszeniert gewissermaßen das Konzept der „literal site“ aus den 1960er Jahren in der Gegenwart, indem die Werke eine untrennbare Verbindung mit dem Ort eingehen. An diesem Ort einen Film zu zeigen, der Anfang der 1970er Jahre bereits ein funktionales Verständnis von Ortsspezifität entwickelte, wirft Fragen danach auf, warum bestimmten künstlerischen Positionen und Konzepten zu verschiedenen Zeiten unterschiedliche Bedeutung zukommt. Bei *IGVFest* hingegen wird die Überdeterminierung des Begriffs der „site“ und deren Gleichsetzung mit Kontext, die in den 1990er Jahren zunehmend stattgefunden hat,³³⁹ nachvollziehbar. Der Ort wird hier zu einem Instrument, mittels dessen auf ein bestimmtes Thema verwiesen werden kann, ohne seine spezifischen Bedingungen zu hinterfragen. Dies zeigt sich auch in der Art und Weise, wie *IGVFest* die nomadische Identität des Kurators affirmiert, anstatt sie kritisch zu thematisieren. Es exemplifiziert die Serialisierung ortsspezifischer Praxis, die in Kwons warnendem Titel „One place after another“ anklingt und darin besteht, dass der/die KünstlerIn/KuratorIn Orte als eine Abfolge denkt, die man hinter sich lässt, anstatt sie nebeneinander zu stellen. Eine solche Serialität versucht *Kinoapparat* gerade zu vermeiden, indem Schardt und Schmelter jedes neue Screening als eine bewusste Positionierung innerhalb eines größeren Rahmens verstehen, welche die Bedingungen des jeweiligen Ortes und das Verhältnis der KünstlerInnen zu ihm aufs Neue befragt.

Unter dem Begriff KINO werden in dieser Arbeit verschiedene installative Praktiken beschrieben, die sich auf die Konventionen der Präsentation von Film in den Institutionen Kino und Museum beziehen. Die hier diskutierten Projekte setzen diese Konventionen ein und adaptieren sie, um einen neuen Raum innerhalb eines bereits bestehenden Raumes herzustellen. *Kinoapparat* übernimmt das kinematographische Dispositiv so exakt wie möglich, um es in einen anderen Raum zu übertragen. Dies macht das Dispositiv einerseits

339 Vgl. Möntmann a.a.O., S. 11–13.

nach außen hin transparent, ähnlich wie in Jan Duikers *Cineac Handelsblad*, andererseits tritt die Wahrnehmung des Umraumes dadurch in den Vordergrund. Die Leinwand funktioniert hier nicht wie ein Rahmen, sondern eher wie ein kleines Bildfenster auf einem Computer-Monitor, das sich zwischen Betrachter und Hintergrund schiebt. Der Umraum ist dabei immer wahrnehmbar, denn der Blick bleibt nach vorne hin offen. Der Bildraum und jener Raum, der neben dem Bild zu sehen ist, können aufeinander bezogen werden. Ähnlich gestaltete sich das Setting, das ich in Zusammenarbeit mit Barbara Kapusta und Stephan Lugbauer im Projektraum *Saprophyt* realisiert habe: Die Anordnung des Kinos wurde übernommen und nur um 20 Grad verschoben im Raum aufgebaut, um diesen durch die Verschiebung in seiner materiellen Beschaffenheit wahrnehmbar zu machen.

Die beiden anderen hier diskutierten Projekte, *Friluftskino* und *IGVFest* unterscheiden sich von diesen ersten beiden Beispielen, da hier die Leinwand zur Hausfassade wird. Das bedeutet einerseits, dass Projektion und Fassade einander überlagern und ein drittes, palimpsestartiges Bild entsteht. Andererseits wird damit nicht der Blick in einen Raum geöffnet, sondern er wird, ähnlich wie im Kino, auf eine Wand gerichtet, die allerdings als solche sichtbar ist. Während bei *IGVFest* die BetrachterInnen völlig mobil sind, also ihre Position frei wählen können, ist in den anderen Projekten eine Positionierung durch die Anordnung der Stühle vorgegeben. Da in *Friluftskino* der Raum ohne Genehmigung temporär *bewohnt* wird, werden die BesucherInnen durch ihre Entscheidung sich auf die Stühle in dem von Teran geschaffenen Raum zu setzen, zu Mit-BesetzerInnen. Hinsichtlich der Dauer orientieren *Kinoapparat* und mein Screening sich eher an den Konventionen des Kinos, denn das Screening dauert so lange wie der Film. *IGVFest* und *Friluftskino* entsprechen hingegen eher den von Juliane Rebentisch³⁴⁰ beschriebenen Konventionen der kinematographischen Installation, da auch sie von der Dauer her offen angelegt sind: Die BetrachterInnen selbst können entscheiden, wie lange sie zusehen möchten bzw. in *Friluftskino*, ob sie BetrachterIn oder DarstellerIn sein möchten. Dadurch, dass in *Friluftskino* die Installation mit einer fest gelegten Dauer ausgestattet wird, aber gleichzeitig offen ist, hinterfragt sie die im Kino festgelegte Dauer der ästhetischen Erfahrung.

340 Vgl. Rebentisch, a.a.O., S. 179–207.

In Reaktion auf Rebentischs Diskussion über „ästhetische Subjektivität“³⁴¹ habe ich in Abschnitt 1.5.3 die These formuliert, dass künstlerische Arbeiten rein aufgrund ihrer Form identitätspolitisch sein können, auch wenn sie keine explizit identitätspolitischen Themen adressieren. Diese Form ermöglicht dem Subjekt von vornherein nur eine diskontinuierliche Rezeption und verwehrt es ihm dadurch, sich als neutral und homogen zu erleben. Da ich über die ästhetischen Erfahrungen, die die anderen hier diskutierten Projekte in Gang gesetzt haben, nur mutmaßen kann, möchte ich diese These anhand meiner eigenen Erfahrung bei *Kinoapparatoms Screening Warnung vor einer heiligen Nutte* diskutieren. Das Zusammenspiel zwischen Film und Ort ist hier sehr offen angelegt – es existiert keine kohärente Narration darüber, in welchem Verhältnis beide zueinander stehen und das Fehlen dieser Narration ermöglicht mir nur eine diskontinuierliche Erfahrung. Ich beobachte einzelne Elemente, formale Ähnlichkeiten und Entsprechungen – die Horizonte von Zürcher See und spanischer Riviera scheinen aneinander anzuschließen, die runden Einbuchtungen der Deckenlampen sehen aus, als wären sie Überreste von Säulen der Hotellobby im Film. Diese einzelnen Teile könnten zusammenpassen, aber ich weiß nicht, ob sie zusammen gehören.

So wird diese Situation in spezifischer Weise zu *meiner* Situation: Ich erlebe mich selbst als bedeutungsstiftende Einheit, werde gewissermaßen zur Autorin, die die Zusammenhänge dieser Narration zwischen Ort und Film herstellen kann. Und dennoch macht mich dies gerade nicht zu einem autonomen Subjekt, sondern hebt die Relativität meiner Perspektive hervor. Ich nehme meinen Blick als einen wahr, der bestimmte Dinge sieht und miteinander assoziiert. Indem ich merke, dass es Dinge gibt, die meinem Blick entgehen, werde ich mir meiner eigenen Unzulänglichkeit und Verstrickung in kulturell geprägte Sichtweisen bewusst. Die Suche nach formalen Ähnlichkeiten zwischen Bildraum und realem Raum holt mich in den realen Raum zurück, in dem ich sitze. Da ich mir ständig über meine physische Präsenz im realen Raum bewusst bin, nehme ich mich als getrennt von der diegetischen Welt des Films wahr. Es ist ein Prozess der trennenden Verbindung: eines Strebens nach Kohärenz, das das Trennende zwischen mir und Film aber ständig aufrecht erhält. Gleichzeitig werde ich daran erinnert, dass ich nicht alleine hier bin, sondern mit anderen Menschen diesen Raum teile und dass dadurch eine bestimmte Idee von Gemeinschaft realisiert wird. Während kinematographische Installationen in Museen die Erfahrung zunehmend individualisieren und privatisieren, liegt das Potential von „KINO a.a.O.“ gerade darin, eine Kollektivität der Erfahrung zu ermöglichen.

341 Vgl. Rebentisch a.a.O., S. 280–291.

So stellen die von mir diskutierten Projekte in der Gemeinschaft von Rezipierenden eine Öffentlichkeit her, die zugleich in einigen Fällen eine Verbindung von Teilöffentlichkeiten bedeutet. Zufällig vorbeikommende PassantInnen, alltägliche NutzerInnen, lokal ansässige Communities und das in sich fragmentierte Kunstpublikum teilen die Räume, die hier hergestellt werden. Neben der geteilten ästhetischen Erfahrung sind die Projekte zumeist auch an einem Austausch zwischen diesen Öffentlichkeiten interessiert, der auf unterschiedliche Weise realisiert werden soll. Bei *IGVFest* und *Friluftskino* liegt die Annahme zugrunde, dass der Dialog zwischen den BesucherInnen aufgrund der aufgeworfenen Themen und Inhalte in Gang gesetzt wird. Aus der Erfahrung meines eigenen Screenings kann ich schließen, dass dies allein manchmal nicht ausreicht, dass künstlerische Arbeiten häufig auch eine Unsicherheit und Unschlüssigkeit im Publikum erzeugen, die gerade davon abhält, auf andere Menschen zuzugehen und mit ihnen darüber zu diskutieren. Deshalb sind Strukturen, die einen Rahmen für soziale Interaktion bieten, wie beispielsweise die Bar, die Teil jedes Screenings von *Kinoapparat* ist, häufig eine Voraussetzung dafür, einen Austausch auch tatsächlich anzuregen.

Eine Frage, die im Zusammenhang mit temporären Installationen und Zwischennutzungen immer wieder auftaucht, ist jene danach: „Was bleibt, wenn nichts bleibt?“³⁴² Zwar ist die Entscheidung für eine temporäre Nutzung häufig eine, die sich bewusst gegen strategische Praktiken stellt, also eher einer Logik der Verausgabung und der Verschwendung folgt als einer des Ökonomie.³⁴³ Denn es handelt sich hier um einzelne Feste, die eben keinen Warenwert generieren und nicht um Festivals, die dazu dienen, die Stadt durch kulturelle Events als Wirtschaftsstandort attraktiver zu machen. Doch wenn diese Aufführungen nicht ein komplementäres Außen zu den Institutionen der Kunst und des Films formulieren wollen, stellt sich dennoch die Frage, wie die durch sie in Gang gesetzten Prozesse auf die Institutionen zurückwirken bzw. in sie zurückkehren können.

Gerade wenn man davon ausgeht, dass Filmscreenings keine materiellen Spuren hinterlassen und dass Bedeutung etwas ist, das nicht an und für sich existiert, sondern im Hier und Jetzt des Zeigens hergestellt wird, stellt es sich als schwierig dar, die Konsequenzen der hier realisierten Möglichkeiten abzuschätzen. Eine Möglichkeit, diese Konsequenzen zu verorten liegt in der Erinnerung. Zum einen nehme ich an, dass die ästhetische Erfahrung, die durch diese Projekte in Gang gesetzt wurde in der Erinnerung

³⁴² Vgl. Antje Havemann/Margit Schild: „Von der Nachhaltigkeit des Temporären oder: Was bleibt, wenn nichts bleibt?“ 2006, S. 46.

³⁴³ Vgl. Jutz a.a.O., S. 165.

der RezipientInnen bestehen bleibt und deren Wahrnehmung nachhaltig beeinflusst. Dass also die durch sie angeregten Wahrnehmungsweisen in die Institutionen zurückkehren können, indem die BesucherInnen sie auf diese Räume anwenden. Zum anderen realisiert sich Erinnerung der Phänomenologin Laura U. Marks zufolge nicht nur in den Körpern und Gehirnen der Menschen, sondern auch in den Bildern und Objekten, in materiellen und immateriellen Dingen. Marks schreibt im Hinblick auf Screenings von interkulturellen Filmen, diese Aufführungen würden dadurch, dass sie ein bestimmtes Publikum herstellen und häufig an speziellen Orten stattfinden, die Rezeptionsgeschichte des Films spürbar beeinflussen. Diese Geschichte der Aufführungsorte schreibt sich, so Marks, in die Haut des Films ein:

Each viewing expands the meaning of a work; as reception theorists say, it completes it. Each new discursive context becomes part of the material of the film or video, and subsequent viewers often take these contexts into account as part of their experience of the work. [...] Traces of other viewings, of differently seeing audiences, adhere to the skin of these works.³⁴⁴

Auch wenn es sich bei den hier diskutierten nicht um interkulturelle Filme handelt, nehme ich an, dass Marks' Annahmen auch für die von mir ausgewählten Screenings gelten können, da diese eben nicht in neutralen Räumen, sondern in spezifischen Settings realisiert werden. Demzufolge besteht gerade dadurch, dass Film beweglich, aber nicht nomadisch ist und an verschiedenen Orten zirkuliert, die Möglichkeit, dass vorangegangene Screenings in jeder neuen Aufführung latent mitgesehen werden können.

Ähnliches gilt für die Orte, die in diesem Fall temporär genutzt werden. Es entsteht durch die Filmaufführungen eine Irritation, die zu einem nachhaltigen Eindruck werden und die Wahrnehmung der Orte beeinflussen kann. Diese werden zu Projektionsflächen, die allerdings nicht leer sind, sondern wie ein Palimpsest bereits unsichtbare Informationen enthalten, die wieder sichtbar gemacht werden können. Gleichzeitig besteht die Pointe dieser Aufführungen gerade darin, dass sie die festgelegten Nutzungs- und Funktionsroutine der Orte für kurze Zeit verschieben oder außer Kraft setzen, und so Vorstellungen über eine andere Nutzung als Möglichkeiten realisieren, die als solche bestehen bleiben und nicht direkt in eine Funktion übersetzt werden müssen.

344 Laura U. Marks: *The Skin of the Film*. 2000, S. 20

III LITERATURVERZEICHNIS

Selbständige Literatur

Assmann, Aleida: *Erinnerungsräume*. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. 3. Aufl. München: Beck 2006 (C. H. Beck Kulturwissenschaft).

Augé, Marc: *Orte und Nicht-Orte*. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit. 2. Aufl. Frankfurt a. M.: Fischer 1994.

Baerwaldt, Wayne (Hrsg.): *Janet Cardiff and George Bures Miller: The Paradise Institute*. Ausstellungskatalog XLIX Biennale di Venezia. Winnipeg, Manitoba: Plug In 2001.

Baudrillard, Jean: *Kool Killer oder Der Aufstand der Zeichen*. Berlin: Merve 1978 (Merve; 79).

Bishop, Claire: *Installation Art. A Critical History*. London: Tate 2005.

Blissett, Luther/Brünzels, Sonja (autonome a.f.r.i.k.a-gruppe): *Handbuch der Kommunikationsguerilla*. Jetzt helfe ich mir selbst. 4. Aufl. Berlin (u.a.): Assoziation a 2001.

Boltanski, Luc/Chiapello, Ève: *Der neue Geist des Kapitalismus*. Konstanz: UVK 2006 (Edition discours; 38).

Butin, Hubertus (Hrsg.): *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*. Köln: DuMont 2002.

Carson, Juli (Hrsg.): *Exil des Imaginären*. Politik Ästhetik Liebe. Ausstellungskatalog Generali Foundation. Wien: Walther König/Generali Foundation 2007.

Connolly, Maeve: *The Place of Artists' Cinema*. Space, Site and Screen. Chicago (u.a.): Intellect Books 2009.

Cooke, Lynne/Kelly, Karen (Hrsg.): *Robert Smithson: Spiral jetty*. True Fictions, False Realities. Berkeley, California (u.a.): Univ. of California Press 2005.

Crimp, Douglas: *On the Museum's Ruins*. Cambridge, Mass. (u.a.): MIT Press 1993.

Eco, Umberto: *Wie man eine wissenschaftliche Abschlussarbeit schreibt*. Doktor-, Diplom- und Magisterarbeit in den Geistes- und Sozialwissenschaften. 10., unveränd. Aufl. der dt. Ausg. Heidelberg: Müller 2003 (UTB Interdisziplinär; 1512).

Elsaesser, Thomas/Hagener, Malte: *Filmtheorie zur Einführung*. Hamburg: Junius 2007 (Zur Einführung; 321).

Graw, Isabelle: *Die bessere Hälfte*. Künstlerinnen des 20. und 21. Jahrhunderts. Köln: DuMont 2003.

Greve, Jens: *Jürgen Habermas*. Eine Einführung. Konstanz: UVK 2009 (UTB Soziologie, Philosophie; 3227).

- Hogan, Erin: *Spiral Jetta. A Road Trip Through the Land Art of the American West*. London: The University of Chicago Press 2008 (Culture trails).
- Jutz, Gabriele: *Cinéma brut. Eine alternative Genealogie der Filmavantgarde*. Wien: Springer 2010 (Edition Angewandte).
- Kevenhörster, Paul: *Politikwissenschaft. Lehrbuch. Band 1: Entscheidungen und Strukturen der Politik*. 3. Aufl. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2008.
- Klamt, Martin: *Verortete Normen. Öffentliche Räume, Normen, Kontrolle und Verhalten*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2007 (Stadtforschung aktuell; 109).
- Kwon, Miwon: *One Place After Another. Site-specific Art and Locational Identity*. Cambridge, Mass. (u.a.): MIT-Press 2002.
- Laclau, Ernesto/Mouffe, Chantal: *Hegemonie und radikale Demokratie. Zur Dekonstruktion des Marxismus*. Wien: Passagen 1991 (Passagen-Politik).
- Lewitzky, Uwe: *Kunst für alle? Kunst im öffentlichen Raum zwischen Partizipation, Intervention und Neuer Urbanität*. Bielefeld: transcript 2005 (Urban studies).
- Manovich, Lev: *Black Box – White Cube*. Berlin: Merve 2005 (Internationaler Merve Diskurs; 263).
- Marks, Laura U.: *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham (u.a.): Duke University Press 2000.
- McShine, Kynaston/Cooke, Lynne (Hrsg.): *Richard Serra Sculpture – Forty Years*. Ausstellungskatalog. New York: Museum of Modern Art 2007.
- Mesthrie, Rajend/Swann, Joan/Deumert, Andrea/Leap, William L.: *Introducing Sociolinguistics*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2000.
- Möntmann, Nina: *Kunst als sozialer Raum*. Andrea Fraser, Martha Rosler, Rirkrit Tiravanija, Renée Green. Köln: König 2002 (Kunstwissenschaftliche Bibliothek; 18).
- Nowotny, Stefan/Raunig, Gerald: *Instituierende Praxen. Bruchlinien der Institutionskritik*. Wien: Turia + Kant 2008 (Republicart ; 9).
- O'Doherty, Brian: *In der weißen Zelle*. Berlin: Merve 1996 (Internationaler Merve-Diskurs; 190).
- Rancière, Jacques: *The Emancipated Spectator*. London: Verso 2009.
- Rebentisch, Juliane: *Ästhetik der Installation*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2003 (edition suhrkamp; 2318).
- Reynolds, Ann: *Robert Smithson. Learning from New Jersey and Elsewhere*. Cambridge, Mass. (u.a.): MIT-Press 2003.

Scheugl, Hans/Schmidt jr, Ernst: *Eine Subgeschichte des Films*. Lexikon des Avantgarde-, Experimental- und Undergroundfilms. Bd. 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974. (edition suhrkamp; 471).

Schmidt, Eva: *Zwischen Kino, Landschaft und Museum*. Erfahrung und Fiktion im Werk von Robert Smithson (1938 – 1973) Frankfurt am Main, Wien (u.a.): Lang 1995(Europäische Hochschulschriften: Reihe 28, Kunstgeschichte).

Sheikh, Simon: *In the Place of the Public Sphere?* Berlin : b_books 2005 (oe Critical Readers in Visual Cultures; 5).

Smith, Thomas M./Smith, Robert L.: *Ökologie*. 6. Aufl. München: Pearson Studium 2009.

Winkler, Hartmut: *Der filmische Raum und der Zuschauer*. „Apparatus“ – Semantik – „Ideology“. Heidelberg: Winter 1992 (Reihe Siegen; 110: Medienwissenschaft).

Unselbständige Literatur

Assmann, Aleida: „Geschichte findet Stadt.“ In: Csáky, Moritz/Leitgeb, Christoph (Hrsg.): *Kommunikation, Gedächtnis, Raum*. Kulturwissenschaften nach dem ‚Spatial Turn‘. Bielefeld: transcript 2009, S. 13–29.

Avgikos, Jan: „Group Material Timeline.“ Activism as a Work of Art. In: Felshin, Nina (Hrsg.): *But is it Art? The Spirit of Art as Activism*. 2. Aufl. Seattle, Wash.: Bay Press 1996, S. 85–117.

Baerwaldt, Wayne: „Phantoms of the Paradise.“ In: Baerwaldt, Wayne (Hrsg.): *Janet Cardiff and George Bures Miller: The Paradise Institute*. Ausstellungskatalog XLIX Biennale di Venezia. Winnipeg, Manitoba: Plug In 2001, S. 3–7.

Baier, Simon: „Installation als Form.“ In: Jongen, Marc (Hrsg.): *Philosophie des Raumes*. Standortbestimmungen ästhetischer und politischer Theorie. München: Fink 2008, S. 129–141.

Baker, George: „The Cinema Model.“ In: Cooke, Lynne (Hrsg.): *Robert Smithson: Spiral Jetty*. True Fictions, False Realities. Berkeley, California (u.a.): Univ. of California Press 2005, S. 79–115.

Barthes, Roland: „Beim Verlassen des Kinos.“ In: Filmkritik Nr. 235, Juli 1976, S. 290–293. (Erstveröffentlichung des Originals in: Communications, 23, 1975. Psychanalyse et cinéma. pp. 104–107).

Baudry, Jean-Louis : „Das Dispositiv. Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks.“ In: Riesinger, Robert F. (Hrsg.): *Der kinematographische Apparat*. Geschichte und Gegenwart einer interdisziplinären Debatte. Münster: Nodus 2003 (Film und Medien in der Diskussion ; 11), S. 41–63. (Erstveröffentlichung des Originals in: Communications, Nr. 23, 1975, S. 56–72)

Baudry, Jean-Louis: „Ideologische Effekte erzeugt vom Basisapparat.“ In: Riesinger, Robert F. (Hrsg.): *Der kinematographische Apparat*. Geschichte und Gegenwart einer interdisziplinären Debatte. Münster: Nodus 2003 (Film und Medien in der Diskussion; 11), S. 27–41. (Erstveröffentlichung des Originals in: *Cinéthique*, Nr. 7/8, 1970, S. 1–8)

Bhabha, Homi K.: „Postmodernism/Postcolonialism.“ In: Nelson, Robert S./Shiff, Richard Shiff (Hrsg.): *Critical Terms for Art History*. 2. Aufl. Chicago (u.a.): University of Chicago Press 2003, S. 435–452.

Bishop, Claire: „Antagonism and Relational Aesthetics.“ *October*, Vol. 110, Autumn, 2004, S. 51–79.

Bruns, Karin: „Hacker Culture – Kollektive Strategien – Networking. Einleitung.“ In: Bruns, Karin/Reichert, Ramón (Hrsg.): *Reader Neue Medien*. Texte zur digitalen Kultur und Kommunikation. Bielefeld: transcript 2007 (Cultural studies; 18); S. 313–325.

Butin, Hubertus: „Kunst im öffentlichen Raum.“ In: ders. (Hrsg.): *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*. Köln: DuMont 2002, S. 149–155.

Colini, Laura: „The Looming Mediacity: Framework for participative ICT spatial practices.“ In: Eckardt, Frank/Geelhaar, Jens/Colini, Laura (Hrsg.): *MEDIACITY*. Situations, Practices and Encounters. Berlin: Frank & Timme 2008, S. 107–133.

Cooke, Lynne: ‚a position of elsewhere‘. In: Cooke, Lynne (Hrsg.): *Robert Smithson: Spiral Jetty*. True Fictions, False Realities. Berkeley, California (u.a.): Univ. of California Press 2005, S. 53–73.

Débord, Guy: „Définitions (1958)“. In: Débord, Guy: *Oeuvres*. Paris: Éditions Gallimard. 2006, S. 358–359.

Duiker, Jan: „1934. Handelsblad Cineac (d), Reguliersbreestraat Amsterdam.“ In: E. J. Jelles (Hrsg.): *Duiker. 1890 – 1935*. Forum voor architectuur en daarmee verbonden kunsten. Nachdruck von Nr 5 & 6, Jan. 1972, Amsterdam, 1976, S. 80–89.

EXPORT, VALIE: „TAPP- und TASTKINO = TAPP- und TASTFILM (1968).“ In: Szely, Sylvia (Hrsg.): *EXPORT LEXIKON*. Chronologie der bewegten Bilder bei VALIE EXPORT. Wien: Sonderzahl-Verl.-Ges. 2007, S. 137–139.

Foucault, Michel: „Von anderen Räumen (1967).“ In: Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (Hrsg.): *Raumtheorie*. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006 (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft; 1800), S. 317–329.

Fraser, Nancy: „Rethinking the Public Sphere.“ A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy. In: Calhoun, Craig (Hrsg.): *Habermas and the Public Sphere*. 3. Aufl. Cambridge, Mass. (u.a.): MIT Press 1994 (Studies in contemporary German social thought), S. 109–142.

Fraser, Nancy: „Theorie der Öffentlichkeit.“ In: Brunkhorst, Hauke (Hrsg.): *Habermas-Handbuch*. Stuttgart (u.a.): Metzler 2009, S. 148–154.

Friedberg, Anne: „Architekturen des Zuschauens.“ In: Koch, Gertrud (Hrsg.): *Umwidmungen*. Architektonische und kinematographische Räume. Berlin: Vorwerk 8 2005, S. 100–118.

Frieling, Rudolf: „Interaktivität.“ In: Butin, Hubertus (Hrsg.): *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*. Köln: DuMont 2002, S. 134–138.

Graham, Dan: „Cinema (1981).“ In: Wallis, Brian (Hrsg.): *Dan Graham. Rock My Religion. Writings and Art Projects. 1965 – 1990*. Cambridge, Mass.: MIT-Press 1993, S. 168–169.

Graham, Dan: „Theater, Cinema, Power.“ In: Wallis, Brian (Hrsg.): *Dan Graham. Rock My Religion. Writings and Art Projects. 1965 – 1990*. Cambridge, Mass.: MIT Press 1993, S. 170–189.

Graw, Isabelle: „Jenseits der Institutionskritik.“ Ein Vortrag im Los Angeles County Museum of Art. In: *Texte zur Kunst, Volume 59*, 2005, S. 40–54.

Griffin, Tim: „In Conversation: Daniel Buren and Olafur Eliasson.“ In *Artforum*, No. 9, Mai 2005, S. 208–214, Zugriff über: The Free Library, [http://www.thefreelibrary.com/In conversation: Daniel Buren & Olafur Eliasson-a0132554958](http://www.thefreelibrary.com/In+conversation:+Daniel+Buren+%26amp;+Olafur+Eliasson-a0132554958), 08.06.10.

Groys, Boris: „... In der Autonomie des Betrachters.“ Zur Ästhetik der Filminstallation. In: *Der Schnitt*, Nr. 22, 2001, S. 10–14.

Halle, Randall: „Rapidly Expanding Cinema.“ On Border Rescue and the Tendentiousness of Interventionist Art. In: ders./Steingröver, Reinhild (Hrsg.): *After the avant-garde: contemporary German and Austrian experimental film*. New York: Camden House 2008. S. 157–181.

Havemann, Antje/Schild, Margit: „Von der Nachhaltigkeit des Temporären oder: Was bleibt, wenn nichts bleibt?“ In: *Dérive*, Nr. 23, 2006, S. 46–48.

Hoffmann, Jens: „A Certain Tendency of Curating.“ In: O'Neill, Paul (Hrsg.): *Curating subjects*. Amsterdam: De Appel 2007, S. 137–142.

Holert, Tom: „Strudel und Wüsten des Politischen.“ In: Stemmrich, Gregor (Hrsg.): *Kunst/Kino*. Köln: Oktagon 2001, S. 94–119.

Holert, Tom: „Zerstörung zum Bild.“ In: Dempf, Rainer/Mattl, Siegfried/Steinbrener, Christoph (Hrsg.): *DELETE! Die Entschriftung des öffentlichen Raums*. Freiburg im Breisgau: Orange Press 2006, S. 107–127.

Husemann, Pirkko: „Die anwesende Abwesenheit künstlerischer Arbeitsprozesse. Zum Aufführungsformat der *lecture-performance*.“ In: *Ob?Scene. Zur Präsenz der Absenz im zeitgenössischen Tanz, Theater und Film*. Maske und Kothurn. Jahrgang 51/1, 2005, S. 85–98.

Kapusta, Barbara: „Wie lässt sich noch Kritik üben?“ In: Kapusta, Barbara /Koger, Nathalie/Obholzer, Simona/Pöschl, Marlies (Hrsg.): *Vielleicht küsst uns ja die Muse*. Ein Index zum Roman. Wien: Schleebrügge, erscheint Juni 2010, S.107 – 112.

- Kölle, Brigitte: „I wanted to Get Inside the Painting.” Brigitte Kölle in Conversation with Janet Cardiff and George Bures Miller. In: Baerwaldt, Wayne (Hrsg.): *Janet Cardiff and George Bures Miller: The Paradise Institute*. Ausstellungskatalog XLIX Biennale di Venezia. Winnipeg, Manitoba: Plug In 2001, S. 9–25.
- Kwon, Miwon: „Public Art als Publizität.” In: Raunig, Gerald/Wuggenig, Ulf (Hrsg.): *Publicum*. Theorien der Öffentlichkeit. Wien: Turia + Kant 2005. (republicart; 5), S. 105–112.
- Liebl, Franz/Düllo, Thomas/Kiel, Martin: „Before and After Situationism – Before and After Cultural Studies.” *The Secret History of Cultural Hacking*. In: Düllo, Thomas (Hrsg.): *Cultural Hacking: Kunst des Strategischen Handelns*. Wien (u.a.) : Springer 2005, S. 13–47.
- Matzner, Florian: „Streifzüge durch den öffentlichen Raum.” In: Dinkla, Söke (Hrsg.): *PubliCity*. Constructing the Truth. Kunst im öffentlichen Raum. Nürnberg : Verl. für Moderne Kunst 2006, S. 18–21.
- Meinhardt, Johannes: „Institutionskritik.” In: Butin, Hubertus: *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*. Köln: DuMont 2002, S. 126–130.
- Meyer, James: „The Functional Site; or, The Transformation of Site Specificity.” In: Suderburg Erika (Hrsg.): *Space, Site, Intervention*. Situating Installation Art. Minneapolis, Minn. (u.a.): Univ. of Minnesota Press 2000, S. 23–38.
- Meyer, James: "Was geschah mit der institutionellen Kritik?" In: Weibel, Peter (Hrsg.): *Kontext Kunst*. Kunst der 90er Jahre, Köln: DuMont, 1994, 239–256.
- O’Neill, Paul: „The Curatorial Turn: From Practice to Discourse.” In: Rugg, Judith/Sedgwick, Michèle (Hrsg.): *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*. Bristol, UK: Intellect Books 2007, S. 13–28.
- Owens, Craig: „Earthwords.” In: ders.: *Beyond Recognition*. Representation, Power, and Culture. Berkeley, Calif. (u.a.): Univ. of Calif. Press 1992, S. 40–52.
- Päini, Dominique: „Should We Put an End to Projection?” In: *October*, Vol. 110, Herbst 2004, S. 23–48.
- Rogoff, Irit: „The Where of Now.” In: Morgan, Jessica/Muir, Gregor (Hrsg.): *Time zones. Recent Film and Video*. Ausstellungskatalog. London: Tate 2004, S. 84–98.
- Römer, Stefan: „Wem gehört die Appropriation Art.” In: *Texte zur Kunst*, Nr. 26, 7. Jg. Juni 1997, S. 129–137.
- Ronneberger, Klaus: „Symbolische Ökonomie und Raumprofite.” *Der Umbau der Städte zu Konsumfesten*. In: Saxenhuber, Hedwig (Hrsg.): *O.K. – Ortsbezug: Konstruktion oder Prozess? Materialien, Recherchen und Projekte im Problemfeld „Öffentliche Kunst“*. Ausstellungskatalog O.K Centrum für Gegenwartskunst. Wien: Ed. Selene 1998, S. 9–17.
- Schardt, Simone/Schmelter, Wolf: „Kinoapparat presents – Andere Räume des Kinos.” In: John, Jennifer/Richter, Dorothee/Schade, Sigrid (Hrsg.): *Re-Visionen des Displays*. Ausstellungs-Szenarien, ihre Lektüren und ihr Publikum. Zürich: JRP 2009, S. 133–145.

- Schlobinski, Peter: „Mündlichkeit/Schriftlichkeit in den neuen Medien.“ In: Eichinger, Ludwig M. (Hrsg.): *Standardvariation: Wieviel Variation verträgt die deutsche Sprache?* Berlin (u.a.): de Gruyter 2005, S. 126–143.
- Schober, Anna: „Close-ups in der Kinostadt.“ In: Mörtenböck, Peter (Hrsg.): *Visuelle Kultur. Körper – Räume – Medien.* Wien (u.a.): Böhlau 2003, S. 231–255.
- Schober, Anna: „Kino Passion.“ Soziale Räume und politische Bewegungen in Wien seit 1945. In: Horak, Roman (Hrsg.): *Urban cultures.* OEZG (Oesterreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften), Vol. 12., Nr. 1, 2001, Wien: Turia + Kant 2001, S. 69–94.
- Schulte Strathaus, Stefanie: „Andere Filme anders zeigen.“ Kino als Resultat filmischen Denkens. In: Klippel, Heike (Hrsg.): *‘The art of programming’.* Film, Programm und Kontext. Münster : Lit 2008 (MedienWelten; 7), S. 89–104.
- Serra, Richard: „Tilted Arc zerstört.“ In: ders./Weyergraf-Serra, Clara: *Schriften, Interviews, 1970-1989,* Anlässl. der Ausstellung: The Hours of The Day, Kunsthaus Zürich, Bern: Benteli 1990, S. 217–237.
- Sheikh, Simon: „Anstelle der Öffentlichkeit?“ Oder: Die Welt in Fragmenten. In: Raunig, Gerald/Wuggenig, Ulf (Hrsg.): *Publicum.* Theorien der Öffentlichkeit. Wien: Turia + Kant 2005 (republicart; 5), S. 80–89.
- Smithson, Robert: „Eine provisorische Theorie der Nicht-Orte (1968).“ In: Schmidt, Eva/Vöckler, Kai (Hrsg.): *Robert Smithson.* Gesammelte Schriften. Anlässlich einer Ausstellung in der Kunsthalle Wien, Köln: Walther König 2000, S. 106.
- Smithson, Robert: „The Spiral Jetty (1972).“ In: Cooke, Lynne (Hrsg.): *Robert Smithson: Spiral Jetty.* True Fictions, False Realities. Berkeley, California (u.a.): Univ. of California Press, 2005, S. 7–14.
- Stahl, Johannes: „Installation.“ In: Butin, Hubertus: *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst.* Köln: DuMont 2002, S. 122–126.
- Stemmrich, Gregor: „Dan Grahams ‚Cinema‘ und die Filmtheorie.“ In: Texte zur Kunst, Jg. 6, Nr. 21, März 1996, S. 81–98.
- Stemmrich, Gregor: „Heterotopien des Kinematografischen.“ Die ‚institutional critique‘ und das Kino in der Kunst Michael Ashers und Dan Grahams. In: Alberro, Alexander/Buchmann, Sabeth (Hrsg.): *Art After Conceptual Art.* Cambridge, Mass. (u.a.): MIT Press 2006 (Generali Foundation Collection series), S. 153–168.
- Stierle, Karlheinz: „Die Zeichenwelt der Stadt.“ In: Dempf, Rainer/Mattl, Siegfried/Steinbrener, Christoph (Hrsg.): *DELETE! Die Entschriftung des öffentlichen Raums.* Freiburg im Breisgau: Orange Press 2006, S. 55–60.
- Struppek, Miriam: „The social potential of Urban Screens.“ In: Screens and the Social Landscape, Visual Communication, Sage Publications, Volume 5, No. 2, June 2006, S. 173–188.
- Theis, Bert: „Résistance et Alternatives.“ In: Revue Urbanisme, 358/2008, S. 41–42.

von Bismarck, Beatrice: „Haltloses Ausstellen.“ Politiken des künstlerischen Kuratierens. In: Michalka, Matthias (Hrsg.): *The artist as ...* Wien : Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig 2006 (Reihe Theorie ; 2); S. 33–47.

von Osten, Marion: „Producing Publics, Making Worlds.“ In: Raunig, Gerald/Wuggenig, Ulf (Hrsg.): *Publicum*. Theorien der Öffentlichkeit. Wien: Turia + Kant 2005 (republicart; 5), S. 124–140.

Watson, Scott: „Ghosts: Janet Cardiff and George Bures Miller.“ In: Baerwaldt, Wayne (Hrsg.): *Janet Cardiff and George Bures Miller: The Paradise Institute*. Ausstellungskatalog XLIX Biennale di Venezia. Winnipeg, Manitoba: Plug In 2001, S. 25–35.

Weibel, Peter: „Von den Möglichkeiten einer nicht-affirmativen Kunst“. In: *Kritik der Kunst. Kunst der Kritik*. es says & I say. Wien ; München: Jugend und Volk 1973 (Edition Literaturproduzenten), S. 35–50.

Internetquellen

Aspen, Jonny: „Gentrification and immigration in Oslo.“ Präsentiert im Rahmen der ESRC Seminar Series, Gentrification and Social Mixing, Seminar 1, 22nd-23rd May 2008, Geography Department, King's College London, <http://www.kcl.ac.uk/content/1/c6/04/32/37/KirsteenPattondiscussion.pdf>, 08.06.10.

Blaće, Željko: „Interview with: Michelle Teran“ ...on paths of exposing urban media scapes. 2009. <http://probe.info/node/2>, 08.06.10.

Buchmann, Sabeth: „Jenseits der Institutionskritik.“ Vortrag bei der Tagung „Ist die Kunstkritik am Ende?“, Donau-Uni Krems, 2005. http://www.donau-uni.ac.at/imperia/md/content/campuscultur/kritik_der_institutionen_und_oder_instituti_onskritik.pdf, 08.06.10.

Feßler, Anne Katrin: „Material, Objekt, Material ... ein Kreislauf.“ In: Der Standard, 09.04.2010, <http://derstandard.at/1269449212082/Saprophyt-1060-Wien-Material-Objekt-Material—ein-Kreislauf>, 08.06.10.

Fritz, Elisabeth: ‚To remove the work is to destroy the work.‘ In: www.kunsttexte.de., Nr. 1, 2009, <http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/2009-1/fritz-elisabeth-5/PDF/fritz.pdf>, 08.06.10, S. 5.

Garcia Torres, Mario: „9 at Leo Castelli.“ Anlässlich der 2. da Triennale, Poli/Gráfica de San Juan, <http://enconstruccion.org/restricted/9atLeoCastelliinterior.pdf>, 08.06.10.

Glöde, Marc: Expanded Cinema. See this sound Kompendium. <http://beta.see-this-sound.at/kompendium/text/42>, 08.06.10.

Groys, Boris: „Politics of Installation.“ In: E-Flux Journal, Issue 2, 01/2009, <http://www.e-flux.com/journal/view/31>, 08.06.10.

Holert, Tom: „Im Glashaus.“ 2004,
http://www.wolfschmelter.net/Wolf_Schmelter/KINOAPPARATOM_Outside_we_could_hear_the_ocean_II.html, 08.06.10.

Koch, Andreas: „Simon Starling – Neugerriemschneider.“ 2006,
<http://www.vonhundert.de/index.php?id=1>, 08.06.10.

Luksch, Manu: „Filme machen mit Überwachungskameras.“
<http://futurezone.orf.at/stories/275169/>, 08.06.10.

Manovic, Lev: „The Practice of Everyday (Media) Life.“ 2008,
http://www.manovich.net/DOCS/manovich_social_media.doc, 08.06.10.

Marchart ,Oliver: „Kunst, Raum und Öffentlichkeit(en).“ Einige grundsätzliche Anmerkungen zum schwierigen Verhältnis von Public Art, Urbanismus und politischer Theorie. <http://eipcp.net/transversal/0102/marchart/de>, 08.06.10.

Michelle Teran: „A Beginner's Guide to Parasitic Behaviour.“ In: Inclusiva-net. Digital Networks and Physical Space. Veröffentlicht anlässlich des 2. Inclusiva-net Meetings. Madrid: Medialab-Prado, 2009. <http://medialab-prado.es/mmedia/2/2222/2222.pdf>, 08.06.10.

Porsch, Johannes: „Rebecca Baron, Dorit Margreiter Poverty Housing, Americus, Georgia.“
<http://www.springerin.at/dyn/heft.php?id=59&pos=3&textid=2221&lang=de>, 08.06.10.

Reiter, Ushi: „Interview: Michelle Teran.“ Faces. Gender, Technology, Art, 2005.
<http://faces-l.net/en/node/81>, 08.06.10.

Rogoff, Irit „Vom Kritizismus über die Kritik zur Kritikalität.“ 2003.
<http://eipcp.net/transversal/0806/rogoff1/de>, 08.06.10. (Auszug aus dies.: „What is a Theorist?“ In: Hellmond, Martin (et al.): Was ist ein Künstler? Das Subjekt der Moderne. München: Fink 2003, S. 273-285)

Teran, Michelle: „Towards the Unknown.“ <http://blackflash.ca/2/author/michelle-teran>, 08.06.10.

Michelle Teran: Relational Geographies. <http://blackflash.ca/2/relational-geographies>, 08.06.10

Ubl, Ralph: „Das wiedergefundene Kino – Beobachtungen zu Kinoapparat presents.“ 2004,
http://www.wolfschmelter.net/Wolf_Schmelter/KINOAPPARATOM_Wavelength_Days_End_Railroad_Turnbridge_Apokalypse_II.html, 08.06.10.

Filme/Videos

Fassbinder, Rainer Werner: *Warnung vor einer heiligen Nutte*, 1971. 35 mm, Farbe, 103 min.

Smithson, Robert: *Spiral Jetty*, 1970, 16 mm, Farbe, 35 min.

Teran, Michelle: *The Cradle Will Fall*, 2007. Video-Dokumentation.
<http://www.vimeo.com/3119300>, 08.06.10.

Teran, Michelle: *Carwash*, 2007. Video-Dokumentation. <http://www.vimeo.com/3105933>, 08.06.10.

Lexika

Brockhaus Online Enzyklopädie, <http://www.brockhaus-enzyklopaedie.de/>, 08.06.10.

Internet Movie Database. www.imdb.com, 08.06.10.

Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm.
<http://germazope.uni-trier.de/Projects/WBB/woerterbuecher/dwb/wbgui?textsize=600&mode=hierarchy&onlist=&lemid=GO01005#GO01005L4>, 08.06.10.

Homepages

Atelier Nord, <http://ateliernord.no/>, 08.06.10.

C'S'D: Projektbeschreibung Parkhaus Gessnerallee.
http://www.csd.ch/uploads/tx_rbaprojman/C1-D-Parking_Gessnerallee_01.pdf. 08.06.10.

CINEPLEX. Experimentalfilme aus Österreich, Kuratiert von Lotte Schreiber und Norbert Pfaffenbichler. Vereinigung Bildender KünstlerInnen Wien. 11. 9. – 8. 11. 2009,
<http://www.secession.at/d.html>. 08.06.10.

CTRL [Space], Ausstellung im ZKM Karlsruhe. <http://ctrl-space.zkm.de/>, 08.06.10.

Estate of Robert Smithson (James Cohan Gallery): Robert Smithson Homepage,
http://www.robertsmithson.com/sculpture/nonsite_350.htm, 08.06.10.

EXPORT, VALIE, [http://www.valieexport.at/de/werke/werke/?tx_ttnews\[tt_news\]=16&tx_ttnews\[backPid\]=4&cHash=3324f0c1af](http://www.valieexport.at/de/werke/werke/?tx_ttnews[tt_news]=16&tx_ttnews[backPid]=4&cHash=3324f0c1af), 08.06.10.

Filmprogramm Dokumenta 12, <http://www.documenta12.de/1387.html>, 06/08/10.

Filmmuseum Wien: Moving Landscapes. Landschaft und Kino (November 2004)
http://www.filmmuseum.at/jart/prj3/filmmuseum/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1216730387413&veranstaltungen_id=182&anzeige=, 06/08/10.

Frederic Eyl, <http://www.fredericeyl.de/aperture/index.php?main=2&sub=1>, 08.06.10.

Gemeinschaftszentren Zürich, <http://www.gz-zh.ch/index.php?content=idee>, 06/08/10.

Gordan Savicic: Constraint City – the pain of everyday life, http://www.yugo.at/equilibre/?page_id=8, 08.06.10.

<http://www.isolartcenter.org/>, 08.06.10.

IGVFest, www.igvfest.com/, 08.06.10.

Kinoapparat, www.kinoapparat.net, 08.06.10.

Moving Landscapes, Filmmuseum Wien,

http://www.filmmuseum.at/jart/prj3/filmmuseum/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1216730387413&veranstaltungen_id=182&anzeige=, 06/08/10.

Parkhaus Gessnerallee, <http://www.parkhausgessnerallee.ch/pop.php>, 08.06.10.

Saprophyt, www.saprophyt.net, 08.06.10.

Teran, Michelle, <http://www.ubermatic.org/>, 08.06.10.

urban interface Oslo. Ausstellungsprojekt. <http://oslo.urban-interface.net/>, 08.06.10.

III ABBILDUNGSVERZEICHNIS

- Abb. 1:** Serra, Richard: *Splashing* (1968) In: McShine, Kynaston/Cooke, Lynne (Hrsg.): *Richard Serra Sculpture – Forty Years*. 2007; S. 125.
- Abb. 2 und 3:** Smithson, Robert: *A NONSITE, Pine Barrens, New Jersey* (1968) In: Cooke, Lynne (Hrsg.): *Robert Smithson: Spiral Jetty*, 2005, S. 59.
- Abb. 4:** Duiker, Jan: *Handelsblad Cineac* (1934) In: Jelles, E. J. (Hrsg.): *Duiker*. 1976, S. 81.
- Abb. 5:** EXPORT, VALIE: TAPP und TASTKINO = TAPP und TASTFILM (1968) <http://www.valieexport.at/typo3temp/pics/9c36b5284a.jpg>, Datum.
- Abb. 6:** Graham, Dan: *Cinema* (1981) In: Wallis, Brian (Hrsg.): *Dan Graham: Rock My Religion*. 1993, S. 169.
- Abb. 7 und 8:** Cardiff, Janet/Bures Miller, George: *The Paradise Institute* (2001). Installationsansicht, <http://www.cardiffmiller.com/press/>, 08.06.10, Fotos: Markus Tretter.
- Abb. 9:** Eyl, Frédéric/Green, Gunnar: *Aperture* (2004-05) <http://www.fredericeyl.de/aperture/index.php?main=2&sub=4,08.06.10>
- Abb. 10:** Schardt, Simone/Schmelter, Wolf: *Kinoapparatom presents: WARNUNG VOR EINER HEILIGEN NUTTE*. Installationsansicht Gemeinschaftszentrum Wollishofen, Zürich, 2010. Photo: Lorenzo Pusterla
- Abb 11:** Penker, Elisabeth: *Archive & Storage* (2010) Installationsansicht, Saprophyt, Wien. Photo: Saprophyt
- Abb. 12 und 13:** Pöschl, Marlies: *Screening Spiral Jetty* (2010) Foto: Saprophyt/Stephan Lugbauer
- Abb. 14:** Smithson, Robert: *Spiral Jetty* (1970), Film Stills. In: Cooke a.a.O., S. 164, 174, 178.
- Abb.15:** Smithson, Robert: *Plan for Museum Concerning Spiral Jetty near Golden Spike Monument* (1971). In: Cooke a.a.O., S. 80.
- Abb. 16:** Smithson, Robert: *Underground Projection Room, Utah Museum Plan* (1971). In: Cooke a.a.O., S. 81.
- Abb. 17 und 18:** Schardt, Simone/Schmelter, Wolf: *Kinoapparatom presents: The Spiral Jetty (Robert Smithson)*, Tiefgarage Gessnerallee, Zürich 2005, Photo links: Wolf Schmelter, Photo rechts: Lorenzo Pusterla.

- Abb. 19:** Teran, Michelle: *Friluftskino. Carwash* (2007)
<http://www.flickr.com/photos/61371963@N00/1416452943/sizes/o/>,
 08.06.10.
- Abb. 20:** Teran, Michelle: *Friluftskino. The Cradle will fall* (2007)
<http://www.flickr.com/photos/61371963@N00/1407943354/>, 08.06.10.
- Abb. 21:** BesucherInnen IGV-Fest, Joyce's Walk, Lower Talbot Street.
 Photo: IGVFEst/Meghan McInnis
- Abb. 22:** 1. Screening, 19.02.2009, 5:00-5:30 p.m., Connolly Station, Julie Meyer:
Blow Up (2007) Photo: IGVFEst/Meghan McInnis
- Abb. 23:** Jason Waite und Guerilla Projector Unit. Photo: IGVFEst/Meghan
 McInnis
- Bildteil**
- Abb. 24:** Smithson, Robert: *Spiral Jetty* (1970) Filmstills. In: Cooke a.a.O., S. 164,
 167, 172, 174, 175, 176.
- Abb.25:** Smithson, Robert: *Underground Projection Room, Utah Museum Plan*
 (1971). In: Cooke a.a.O., S. 80.
- Abb. 26:** Duiker, Jan: *Handelsblad Cineac* (1934). In: Jelles a.a.O., S. 8.
- Abb. 27:** Duiker, Jan: *Handelsblad Cineac* (1934). In: Wallis a.a.O., S. 179.
- Abb. 28:** Starling, Simon: Wilhlem Noack OHG (2006) Installationsansicht .
<http://www.flickr.com/photos/hessiebell/469304509/>, 08.06.10. Photo:
 Hessiebell
- Abb. 29:** Schardt, Simone/Schmelter, Wolf: *Kinoapparatom presents: The Spiral
 Jetty* (Robert Smithson), Tiefgarage Gessnerallee, Zürich 2005, Foto:
 Wolf Schmelter
- Abb. 30:** Schardt, Simone/Schmelter, Wolf: *Kinoapparatom presents:
 WARNUNG VOR EINER HEILIGEN NUTTE*, Installationsansicht
 Gemeinschaftszentrum Wollishofen, Zürich, 2010. Photo: Lorenzo
 Pusterla.
- Abb. 31:** Gemeinschaftszentrum Wollishofen. Photo: Marlies Pöschl.
- Abb. 32-34:** Rainer Werner Fassbinder: *Warnung vor einer heiligen Nutte*, 1971,
 Farbe, 103 min, Filmstills.