Stephanie Sarah Lauke

Medialisierte Kunsterfahrungen

Die Phänomenalität von Bewegtbildinstallationen in Fernsehen und Internet

ATHENA

Stephanie Sarah Lauke

Medialisierte Kunsterfahrungen

Die Phänomenalität von Bewegtbildinstallationen in Fernsehen und Internet

Kunst und Kulturwissenschaft in der Gegenwart

Herausgegeben von Doris Schuhmacher-Chilla und Nadia Ismail

Band 17

Stephanie Sarah Lauke

Medialisierte Kunsterfahrungen

Die Phänomenalität von Bewegtbildinstallationen in Fernsehen und Internet

ATHENA

Die Untersuchung wurde als Dissertation im Fach Kunst- und Medienwissenschaft an der Kunsthochschule für Medien Köln am 06.05.2016 mit dem Titel »Medialisierte Kunsterfahrungen. Die Phänomenologie von Bewegtbildinstallationen in Fernsehen und Internet« eingereicht. Die Disputation fand statt am 06.12.2016 in Köln.

Hinweis zur Möglichkeit der Videosichtung: Die in der Filmografe mit (*) versehenen Videos können in Ausschnitten über die Kunsthochschule für Medien Köln in einem passwortgeschützten Bereich online gesichtet werden. Hierfür ist ein formloser Antrag an das Archiv der Kunsthochschule für Medien Köln (E-Mail: archiv at khm.de) zu richten.

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

Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 International Lizenz (CC BY-SA 4.0). Diese Lizenz erlaubt die Nutzung und Bearbeitung unter den Bedingungen der Namensnennung und Weitergabe unter gleichen Bedingungen. Weitere Informationen finden Sie unter https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de.

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber. Dies betrifft die Umschlagabbildung sowie die Abbildungen 1-3, 5-13, 15-18, 21-28, 31-41, 44 und 56.

Zitierhinweis
Lauke, Stephanie Sarah
Medialisierte Kunsterfahrungen. Die Phänomenologie von Bewegtbildinstallationen in Fernsehen und Internet
ATHENA-Verlag, Oberhausen
DOI: 10.30421/9783898969093

Copyright © 2019 by ATHENA-Verlag, Oberhausen
www.athena-verlag.de
Umschlagabbildung: Wermke und Leinkauf GbR, Zwischenzeit, Installationsansicht, Ausstellung Fundamentals, MU Art Foundation, Eindhoven. © VG Bild-Kunst, Bonn 2018, Fotografie Hand: Jan Söhlke
Umschlaggestaltung und Layout: Marte Kiessling
Printed in Germany

ISBN (Print) 978-3-7455-1040-9
ISBN (PDF) 978-3-89896-909-3
DOI: 10.30421/9783898969093

Inhaltsverzeichnis

Siglenverzeichnis und Legende 9

1 Einleitung 11
1.1 Medialisierte Erfahrung von Kunst als blinder Fleck 11
1.2 Medien der Kunstwissenschaften 23

TEIL I – METHODISCHE UND THEORETISCHE RAHMUNGEN 41

2 Medialisierung 43

3 Erfahrung 53

TEIL II – DIE BEWEGTBILDINSTALLATION ALS ERFAHRUNGSRAUM DER MEDIALISIERUNG 65

4 Die Installation *Zwischenzeit* (2008) als Modell medialisierter Erfahrung 67
4.1 Chronotopos als Struktur raumzeitlicher Erfahrung 67
4.2 Intendierte Ausstellungserfahrung 70
4.2.1 Auf der Draisine durch Berlin 71
4.2.2 Übertragung der Draisinenfahrt in die Installation *Zwischenzeit* 75
4.3 Situative Ausstellungserfahrung 78
4.3.1 Erinnertes Ausstellungserleben von *Zwischenzeit* (2012) in Ravensburg 80
4.3.2 Ausstellungsgeschichte und Quellen von *Zwischenzeit* 86
4.4 Parameter des Chronotopos 91
4.5 Zwischenfazit: ein Analysemodell medialisierter Erfahrung 100

TEIL III – MEDIALISATE VON BEWEGTBILD-INSTALLATIONEN – PROBLEME UND POTENZIALE DER KUNSTWISSENSCHAFTLICHEN WISSENSPRODUKTION 103

5 Ausstellungserfahrung als Leerstelle der Sichtungskopie 105
5.1 Sichtungskopie als »Selbstdarstellung« 105
5.1.1 *Zwischenzeit* als Videoregistrierung 105
5.1.2 *Zwischenzeit* als Film 111
5.2 Ästhetische Zäsuren der Sichtungskopie 120
5.2.1 Videoregistrierung als ›Reframing‹ der Installation 121
Fallstudie 1: Die Videoregistrierung *Sampler: Ausstellungsdokumentation von Video-Installationen 1974 bis 1987* von Katsuhiro Yamaguchi 122
Fallstudie 2: Die Videoregistrierung *Il nuotatore (va troppo spesso ad Heidelberg)* (1984) von Studio Azzurro 124

5.2.2 Adaption als ›Remontage‹ der Installation 127
Fallstudie 3: *Where Is Where?* (2008/2009) von Eija-Liisa Ahtila 128
Fallstudie 4: *Slow Action* (2010) von Ben Rivers 135
5.3 Videokatalog – ein experimentelles Publikationsformat 142
Fallstudie 5: *Circuit – A Video Invitational* (1973) 142
Fallstudie 6: *Projekt '74* (1974) 143
Fallstudie 7: *The Luminous Image* (1984) 144
Fallstudie 8: *Video-Skulptur, retrospektiv und aktuell 1963–1989* (1989) 146
5.4 Zwischenfazit 148

6 Ausstellungserfahrung als implizites Wissen von Ausstellungsvideos 151
6.1 Phänomenologie medialisierter Kunsterfahrung 151
6.1.1 ›Apparativer Ausdruck‹ der Fernsehsendung 152
6.1.2 Erleben der Fernsehzuschauerin 155
6.1.3 ›Konstruierte Ausstellungserfahrung‹ der Installation 155
6.2 Ausstellungserfahrung als implizites Wissen von Medialisaten 160
6.3 Das Ausstellungsvideo 165
6.3.1 Fernsehsendung 166
6.3.2 Onlinevideo 171
6.4 Zwischenfazit 173

TEIL IV – MEDIALISIERTE ERFAHRUNGEN VON BEWEGTBILDINSTALLATIONEN 175

7 Medialisierte Erfahrungen der Installation *Live-Taped Video Corridor* 177
7.1 Analyse des Ausstellungsberichts *Video-Skulptur* (1989) 178
7.2 Analyse des Künstlerporträts *Bruce Nauman – Make Me Think* (1997) 186
7.3 Chronotopos der Installation 196

8 Medialisierte Erfahrungen der Installation *Les larmes d'acier* 203
8.1 Analyse des Ausstellungsberichts *Kunst der Welt – heute. Die documenta 8* (1987) 207
8.2 Analyse der Folge *Neues Pathos* aus der Reihe *dreizehn mal documenta* (1987) 216
8.3 Chronotopos der Installation 228

9 Medialisierte Erfahrungen der Installation *Sleepwalkers* 239
9.1 Analyse des Onlinevideos *Doug Aitken's Sleepwalkers @ NYC MOMA* (2007) 242
9.2 Analyse des Onlinevideos *Doug Aitken – Sleepwalkers* (2007) 249
9.3 Chronotopos der Installation 256
9.4 Zwischenfazit 259

10 Schlussbetrachtung: Kunstgeschichte mit den Massenmedien schreiben 261

11 Abbildungsnachweise 279

12 Literatur- und Quellenverzeichnis 288
12.1 Literaturverzeichnis 288
12.2 Quellenverzeichnis 306

13 Filmografie 308
13.1 Fernsehsendungen 308
13.2 Onlinevideos 310
13.3 Filme 311
13.4 Sichtungskopien und Videokataloge 311
13.5 Webseiten 313

14 Register 314
14.1 Öffentlich-rechtliche Fernsehsendungen über Bewegtbildkunst (1966–2012) 314
14.2 Onlinevideos über Bewegtbildkunst (2006–2012) 338

15 Findmittel zu Bewegtbildkunst in Film und Fernsehen 343

16 Glossar 344

17 Dank 349

Siglenverzeichnis und Legende

Siglenverzeichnis

AdK, Berlin: Archiv der Akademie der Künste, Berlin
HA WDR: Historisches Archiv des Westdeutschen Rundfunks, Köln
MFA: Museum Folkwang, Archiv, Essen

Legende der Installationsschemata

= Beamer

= Lautsprecher

 = Leinwand

 = Schleuse

 = Bewegung Besucher*innen

 = Wegmarke

= Monitor

= Videokamera (aufzeichnend)

= Scheinwerfer

1 Einleitung

1.1 Medialisierte Erfahrung von Kunst als blinder Fleck

Im Jahr 1982 wurde in Deutschland erstmals eine Überblicksschau künstlerischer Videoarbeiten präsentiert. Die Ausstellung *Videokunst in Deutschland 1963–1982* wurde von Wulf Herzogenrath kuratiert und war nach einer Präsentation im Kölnischen Kunstverein unter anderem im Badischen Kunstverein Karlsruhe zu sehen.[1] In einem an den Direktor des Badischen Kunstvereins adressierten Schreiben schilderte damals ein Besucher sein Ausstellungserlebnis in Karlsruhe. Insbesondere geht er dabei auf die Akustik der Videoarbeiten und Ausstellungsräume ein:

> Bei mehreren Installationen (Peter Kolb: »The Manhattan Tape«, Ingo Günther: »Hi Tao«, Marcel Odenbach: »Ablenkung mein Stichwort…«) fehlte entweder der Ton ganz (M. Odenbach) oder war soweit weggedreht, daß eine Auseinandersetzung mit den Werken nicht möglich war. Als ich daraufhin den Ton bei M. Odenbachs Installation andrehte, kam sofort die Dame von der Kasse angelaufen und bedeutete mir, daß ich das besser nicht tun solle und wenn, dann nur, falls sich kein anderer Besucher im Raum befinde, um ihn nicht zur Nachahmung zu veranlassen. Am Ende meiner Betrachtung möge ich bitte den Ton wieder abdrehen. Außerdem fühlte sie sich gestört in ihrer Arbeit. [...]
>
> Die Platzierung der Videothek in der Eingangshalle/Kassenraum ist für den Besucher denkbar ungünstig. Es stand gerade ein einziger Monitor zur Verfügung. Der Ton war nur über einen einzigen Kopfhörer zu empfangen. Das führte dazu, daß jeweils nur ein Besucher den Ton hören konnte, die anderen mußten sich mit einer »stummen« Betrachtung der Bänder begnügen. Ich habe daraufhin den Lautsprecher des Monitors angestellt. Sofort reagierte wieder die Dame an der Kasse, wie auch später am Abend der Herr, der sie ablöste. Ich konnte sie zwar davon überzeugen, daß auch ich ein Recht »am eigenen Ton« habe, doch das war nur der Beginn eines ständigen Kampfes um die Höhe der Lautstärke, was mir jegliche Freude beim Anschauen nahm. Da der Monitor in einem Holzgehäuse montiert war, dessen Öffnung nur den Bildschirm freigab und nicht, wie eigentlich anzunehmen, auch den Lautsprecher, kam der Ton nur relativ leise und verzerrt nach vorne, reflektierte aber desto stärker nach hinten aus dem Kasten, an das Ohr der erwähnten Kassiererin, für die das verständlicherweise eine nur schwer zu ertragende Belastung war. Technisch wäre es bestimmt leicht möglich gewesen, mehrere Kopfhörer anzuschließen. Einmal ganz davon abgesehen, daß es nicht möglich war, zwei Bänder gleichzeitig zu sehen, und man gezwungen war, sich nach den Sehwünschen der anderen Besucher zu richten, »wenn man nicht

1 Die Ausstellung in Köln fand vom 06.06.–18.07.1982 statt, die Ausstellung in Karlsruhe vom 08.09.–17.10.1982.

> schneller war als die anderen«. Das, obwohl, wie mir gesagt wurde, ursprünglich drei Monitore für die Videothek zur Verfügung standen.[2]

Der pointierten Schilderung lässt sich entnehmen, dass die Auswahl der Wiedergabegeräte und ihre Anordnung im Ausstellungsraum maßgeblich die Präsentation und das Erleben der Videobänder gestalteten. Besonders anschaulich wurde dies, wenn die Geräte nicht korrekt eingestellt waren, ausfielen oder, wie im Fall der Kopfhörer, gar nicht erst zum Einsatz kamen. Der Autor spricht in seinem Schreiben jedoch nicht nur eine Reihe von Herausforderungen der Präsentation und Rezeption von Bewegtbildkunst in Kunstausstellungen an,[3] sondern legt gleichsam Zeugnis von seiner Erfahrung der Ausstellung *Videokunst in Deutschland 1963–1982* in Karlsruhe ab.

Im Jahr 2008 beschreiben die Restauratorinnen Caitlin Jones und Lizzie Muller das Paradox, dass die Erfahrung von Kunst für das Verständnis eines Kunstwerks von Bedeutung sei, jedoch in der Kunstdokumentation bisher nicht berücksichtigt werde:

> The experience of now often seems mundane and not worth recording. But recognising how opaque the experience of yesterday becomes underscores the importance of making experiential deposits in the archive now, so that people in the future can more fully understand the significance of artworks old and new.[4]

Ausgehend von dieser Feststellung entwickeln Jones und Muller eine qualitative Methode, um die Erfahrungen des Ausstellungspublikums mithilfe von Oral History, Videoaufzeichnungen und leitfadengestützten Interviews zu dokumentieren. In ihrer Studie zur interaktiven Audioinstallation *Very Nervous System* (seit 1983) des Künstlers David Rokeby weisen sie nach, dass das Ausstellungspublikum die Installation auf verschiedene Weise erfahren und bisweilen die künstlerische Intention unterlaufen hat.[5] Jones und Muller schlagen vor, in die Dokumentation und Restaurierung insbesondere flüchtiger Kunst nicht nur die Erfahrung der Kunstschaffenden, sondern auch die Erfahrung des Publikums einfließen zu lassen:

> The gap between artist's intentions and audience experience is not a new realization in terms of art theory. The poststructuralist critical revolution of the last century has established the authorial position as only one privileged, but not definitive, perspective on the interpretation of an artwork. However, this gap remains a problem for documentary and preservation strategies in ephemeral art where, in the absence of a clear, discrete and material art-object,

2 Schreiben des Ausstellungsbesuchers Michael Bock, Frankfurt am Main, an den Direktor des Badischen Kunstvereins vom 12.10.1982 in Kopie u. a. an Wulf Herzogenrath vom 13.10.1982, AdK, Berlin, Wulf-Herzogenrath-Archiv, vorläufige Signatur, Ordner »Video Korrespondenz A–B«. Der Ausstellungsbesuch fand am 07.10.1982 statt.

3 Vgl. Ammann 2009.

4 Jones/Muller 2008a, o. S.

5 Vgl. Jones/Muller 2008b, 418.

> the artist's intentions have, in many cases, provided the touchstone for how a work will be preserved, restaged and described in the future.[6]

Unter Erfahrung verstehen Jones und Muller die affektiven, perzeptiven und kognitiven Dimensionen der Kunstwahrnehmung. Mithilfe ihrer Methode haben die Restauratorinnen eine Reihe von Aufzeichnungen hergestellt, um die Ausstellungserfahrung insbesondere flüchtiger Kunst zu dokumentieren.

In Kunstgeschichte und Kunstwissenschaften gilt die ausstellungsbezogene Wahrnehmung und Erfahrung von Kunst als conditio sine qua non. In den US-amerikanischen Theater- und Kunstwissenschaften hat sich an dieser These eine vielzitierte Debatte entzündet, die ihren Ausgangspunkt in der folgenden These Peggy Phelans nahm: »Performance's only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does so, it becomes something other than performance.«[7] Wird ein künstlerisches Ereignis in einem Text beschrieben, werde dieses transformiert, so Phelan:

> To attempt to write about the undocumentable event of performance is to invoke the rules of the written document and thereby alter the event itself. Just as quantum physics discovered that macro-instruments cannot measure microscopic particles without transforming those particles, so too must performance critics realize that the labor to write about performance (and thus to ›preserve‹ it) is also a labor that fundamentally alters the event. It does no good, however, to simply refuse to write about performance because of this inescapable transformation.[8]

Phelan zufolge verändere die Medialität des Textes die Struktur des Ereignisses und damit das Ereignis selbst. Auch wenn Phelan die Notwendigkeit dieser Transformation erkennt, zieht sie dennoch, zusammengefasst, die Wahrnehmung des Ereignisses seiner Beschreibung vor.

Dieser Auffassung tritt Amelia Jones entgegen, indem sie unterschiedlichen Erfahrungsinstanzen von Kunst die gleiche Bedeutung beimisst: »[...] while the experience of viewing a photograph and reading a text is clearly different from that of sitting in a small room watching an artist perform, neither has a privileged relationship to the historical ›truth‹ of the performance […].«[9]

Jones begründet die Einklammerung des Anspruchs auf historischen Wahrheitsgehalt damit, dass Erfahrungsinstanzen auf je eigene Weise intersubjektiv gestaltet seien.[10] Philip Auslander erweitert die Debatte wenig später um eine Untersuchung zur Hervorbringung von *liveness*, die er als Resultat von Medialisierungsprozessen

6 Ebd.
7 Phelan 1993, 146. Siehe auch Dieter Mersch: »Kunst, als Ereignis, läßt sich nicht bewahren, und was bewahrt wird, ist nicht Kunst.« Mersch 2002, 243.
8 Phelan 1993, 148.
9 Jones 1997, 11.
10 Vgl. ebd., 12.

auffasst. Auslander argumentiert, die Wahrnehmung eines künstlerischen Ereignisses als live setze die medialisierte Wahrnehmung immer schon voraus.[11] In ihren Überlegungen zu den verschiedenen Erfahrungsinstanzen von Kunst weist Amelia Jones auf die unterschiedlichen Qualitäten der intendierten Erfahrung der Kunstschaffenden und der situativen Ausstellungserfahrung des Publikums hin. Auch wenn Caitlen Jones und Lizzie Muller nicht direkt auf Amelia Jones' Überlegungen verweisen, greifen sie ihr Argument mit dem Hinweis auf, dass die Ausstellungserfahrung des Publikums ein Desiderat der kunstwissenschaftlichen Forschung bilde. In diesem Zusammenhang lässt sich ergänzen, dass die Erfahrung der Aufzeichnung von Kunst ein weiteres Desiderat darstellt, wobei diese Aufzeichnungen nicht nur ein eigenständiges Erleben von Kunst *als* Fotografie oder Video ausweisen, sondern auch Aufschluss über die Ausstellungserfahrung geben können. Eine solche Aufzeichnung werde ich nun einleitend vorstellen.

Im Jahr 2011 veröffentlichte Lotte Meijer auf YouTube ein Video mit dem Titel *Dan Graham's Present Continuous Past* [sic] *1974*.[12] In dem Video, das aus einer Einstellung besteht, bewegt sich eine junge Frau durch einen Innenraum. Während sie sich bewegt, erkundet sie mit einer digitalen Spiegelreflexkamera in zügigen Zooms und Schwenks den Raum. Dabei richtet sie ihre Kamera mehrmals auf einen in der Wand eingelassenen Monitor und sein gegenüberliegendes Spiegelbild und hält für einige Sekunden inne. Auf dem Monitorbildschirm bewegt sich eine junge Frau durch einen Innenraum. Während sie sich bewegt, erkundet sie mit einer digitalen Spiegelreflexkamera in zügigen Zooms und Schwenks den Raum. Dabei richtet sie ihre Kamera mehrmals auf einen in der Wand eingelassenen Monitor und sein gegenüberliegendes Spiegelbild und hält für einige Sekunden inne.

In diesen Momenten offenbart der Bildschirm, dass das Geschehen live aufgenommen und zeitverzögert wiedergegeben wird. Die Zeitverzögerung entfaltet sich dabei weniger in der Bildfläche als vielmehr im Bildraum des Monitors, dessen gegenüberliegende Wand verspiegelt ist: Im Monitorbild ist sowohl das Abbild der Wand und des Geschehens im Raum zu sehen, als auch das Spiegelbild des Monitors und des darüber eingelassenen Gucklochs für die Videokamera. Zwischen jedem der Abbilder liegen acht Sekunden Zeitverzögerung, jenes Zeitintervall der »erweiterten Gegenwart«[13] in dem die Gegenwart in die Vergangenheit übergeht. Als irritierendes Moment kommt hinzu, dass die mise en abyme der Monitorabbilder immer auch das jeweilige Geschehen des Installationsraums beinhaltet. Steht die Frau womöglich gerade bewegungslos an einer Stelle im Installationsraum, läuft sie im acht Sekunden verzögert wiedergegebenen Monitorabbild noch durch den Raum und befindet sich

11 Vgl. Auslander 2008 (Erstausgabe 1999). Eine ausführliche Darstellung der Argumentation Auslanders folgt in Kapitel 2.

12 *Dan Graham's Present Continuous Past 1974*, 2011, 0:46 Min., Autorin: Lotte Meijer (01.01.2011), URL: http://youtu.be/aLNfUB7JtA4 (19.01.2016).

13 Kacunko 2004, 97 (Hervorh. i. Orig.).

im darin wiederum acht Sekunden verzögert wiedergegebenen Monitorabbild womöglich an noch einer anderen Stelle im Raum. Technisch gesehen reicht die mise en abyme noch weiter in die Vergangenheit zurück, aufgrund der immer kleiner werdenden Monitorabbilder sind diese im YouTube-Video jedoch nicht mehr wahrnehmbar. Steht die Frau direkt vor der Videokamera, verdeckt sie die Spiegelwand hinter sich und unterbricht die mise en abyme.

Der Wechsel zwischen Bewegung und Stasis als auch das Ineinandergreifen von Performance und Videoaufzeichnung bringt die raumzeitliche Erfahrung der im YouTube-Video zu sehenden Installation anschaulich und spielerisch zum Ausdruck. Dem Video ist zu entnehmen, dass die Installation aus je zwei verspiegelten und grauen Wänden besteht, die zueinander im rechten Winkel angeordnet sind. In eine der beiden grauen Wände wurden der Schwarzweißmonitor und die darüber befindliche, nicht sichtbare, Videokamera eingelassen. Links von ihr befindet sich die zweite graue Wand, in deren Mitte eine Aussparung eingelassen ist. Dort schließt ein weiß gestrichener Gang an, der an der Rückseite der Wand entlangführt. Er bildet den Ein- und Ausgang zum Installationsraum, dessen Boden aus Holzparkett besteht. Die beiden Spiegelwände befinden sich beim Betreten des Installationsraums rechter Hand und gegenüberliegend. Die Spiegel, die installierte Videokamera und der Monitor vervielfachen die im Raum befindliche Frau visuell, was ihren Rollen als Akteurin, Aufzeichnende und Beobachtete entspricht. Auf der Tonebene des Videos sind die Schritte der Frau, hallende Stimmen und Geräusche von Menschen zu hören, die sich offenbar außerhalb des Installationsraums befinden, sowie ein atmosphärisches Grundrauschen. Diese Umgebungsgeräusche legen nahe, dass der Installationsraum von einem größeren Ausstellungsraum umgeben ist, mit dem er durch den bereits erwähnten Gang verbunden ist. Dies bringt insbesondere ein nahezu vollendeter 360° Schwenk zum Ausdruck, mit dem das YouTube-Video endet.

Das Video lässt sich als Monument und Dokument des Ausstellungsbesuchs Lotte Meijers in der Bewegtbildinstallation *Present Continuous Past(s)* des Künstlers Dan Graham verstehen. Es wurde in der Ausstellung *Move: Choreographing You* in der Hayward Gallery in London im Jahr 2010 aufgenommen.[14] Die Bewegtbildinstallation *Present Continuous Past(s)* wurde erstmals im Jahr 1974 im Kölnischen Kunstverein in der Ausstellung *Projekt '74* ausgestellt, gefolgt von diversen Einzel- und Gruppenausstellungen. Die Installation liegt in einer Edition vor und befindet sich im Besitz des Centre Pompidou in Paris.

Inwieweit ermöglicht das Video Meijers eine Erfahrung der Installation *Present Continuous Past(s)*? Wie lässt sich eine solche Erfahrung phänomenologisch bestimmen? Welcher epistemische Status kommt dem Video in diesem Fall zu? Durch die Bewegungen Meijers entlang wichtiger Wegmarken im Installationsraum, in denen sich die Blickachsen von Spiegelreflexkamera, Monitor und Spiegelbild treffen, wird

14 Lotte Meijer in einer E-Mail an die Verfasserin am 26.02.2016. Die Ausstellung fand vom 13.10.2010–09.01.2011 statt und wurde von Stephanie Rosenthal kuratiert.

die situative Ausstellungserfahrung medialisiert. Das Video bringt zum Ausdruck, dass das verzögerte Feedback-Prinzip der Installation nur dann sichtbar wird, wenn das Ausstellungspublikum den Raum zwischen Videokamera und gegenüberliegender Wand betritt. Die Erfahrung der Installation als Video weist eine doppelte Erfahrungsstruktur auf, bei der sich die Aufmerksamkeit sowohl auf das Video als auch auf die Installation richtet und beide Erfahrungen ineinander verschränkt. Die Erfahrung der Installation als Video bezeichne ich als ›medialisierte Erfahrung‹ – sie ist das Thema der vorliegenden Untersuchung. Obwohl in den Kunstwissenschaften der Gebrauch von bildgebenden und darstellenden Verfahren wie der Fotografie selbstverständlich ist, wurde die Beschaffenheit und Struktur medialisierter Erfahrung von Kunst bisher nicht näher untersucht.

Einstellungen zur Aufzeichnung: Das Videostudio als historische Zäsur im Kunstmuseum

Gehört eine Ausstellung bereits der Vergangenheit an, kommt ihren Aufzeichnungen eine besondere Funktion zu. Aufzeichnungen von Ausstellungen werden in den bundesdeutschen Kunstmuseen nach wie vor hauptsächlich fotografisch angefertigt, wobei Überlegungen zur videografischen Aufzeichnung bis in die 1960er-Jahre zurückreichen. Am Museum Folkwang in Essen wurden 1966 und 1969 zwei Tagungen zur audiovisuellen Aufzeichnung bildender Kunst ausgerichtet.[15] Die in den 1960er-Jahren vorhandene Videotechnik für den professionellen Bereich war noch vergleichsweise behäbig und teuer, so dass Museen sich diese Technik in der Regel nicht leisten konnten. Eine Ausnahme bildete das Videostudio des Museum Folkwang.

Der Aufbau des Videostudios in Essen lässt sich ungefähr auf das Jahr 1969 beziffern, die Auflösung, aufgrund personeller Veränderungen und der »›Entsorgung‹ des alten Geräteparkes«[16], auf ungefähr das Jahr 2002.[17] Durch Schenkungen seitens der Stiftungen Grundig und Alfried Krupp von Bohlen war das Studio ab dem Jahr 1973 voll funktionstüchtig.[18] Laut Sabine Maria Schmidt, die die Geschichte des Studios für das Museum rekonstruiert hat, wurde das Studio

> für die Dokumentation von Kunstwerken, die Begegnung mit Künstlern, die Restaurierung und als vielfältiges Speichermedium für die Forschung und Vermittlung konzipiert. Parallel hierzu war Paul Vogt, der zu dieser Zeit der Deutschen Unesco-Kommission ICOM vorstand, bestrebt, ein systematisches Filmarchiv als Dokumentationsstelle für Forschungszwecke und als Lehrmaterialien anzulegen und [stand] diesbezüglich mit der Filmbewer-

15 Vgl. Deutsche UNESCO-Kommission 1967. Deutsche UNESCO-Kommission 1970.
16 Schmidt 2012, 19.
17 Vgl. ebd., 4 und 19.
18 Vgl. ebd., 5.

> tungsstelle Wiesbaden und zahlreichen Filmvertrieben in Kontakt. Ziel war eine elektronische Speicherung von museumsrelevanten Daten.[19]

In den 1970er-Jahren wurden Kunstschaffende eingeladen im Studio künstlerische Arbeiten zu produzieren, in den 1980er-Jahren nahm diese Initiative zunehmend ab und das Studio wurde vor allem zur Dokumentation von Aufbauten und Ausstellungen sowie zur Produktion von Videokatalogen genutzt.[20] Die heutige Sammlung des Videostudios umfasst künstlerische Produktionen und Dokumentationen, Eigenproduktionen (Künstlerporträts, Ausstellungsfilme, Ausstellungsdokumentationen und Videokataloge), museumspädagogische Produktionen, Aufträge für das Ruhrlandmuseum und Mitschnitte von Fernsehsendungen. Unter der Federführung von Paul Vogt wurde im Jahr 1973, anlässlich der Tagung *Museen und audiovisuelle Medien*, die Video Cooperation Europäischer Kulturinstitute (VCEK) initiiert. Die Initiative verstand sich als Zusammenschluss nationaler und europäischer Kunstmuseen, mit dem Ziel gemeinschaftlich Videobänder zu produzieren und auszutauschen. Auf die Anwerbung von Mitgliedern reagierten mehrere Museen zurückhaltend, weil ihr knappes Budget keine Anschaffung von Videogeräten zuließ.[21] Für die Jahre 1974/75 wurde ein Programm verabschiedet. Ob und inwieweit die Initiative darüber hinaus Bestand hatte, ist nicht bekannt.[22] In den folgenden Jahrzehnten sanken die Kosten zur Anschaffung von Videogeräten, heute ist fast jedes Mobiltelefon mit einer hochauflösenden Videokamera ausgestattet. Allerdings ist zu vermuten, dass Kunstmuseen ihre Ausstellungen in der Regel nach wie vor fotografisch statt videografisch dokumentieren.

Ein Museum, das sich in jüngerer Zeit verstärkt mit den wissenschaftlichen Möglichkeiten und Herausforderungen der Videotechnik auseinandergesetzt hat, ist das im Jahr 1989 gegründete Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM) in Karlsruhe. Da das ZKM unter anderem künstlerische Arbeiten mit Video und den sogenannten Neuen Medien ausstellt, erwies es sich als naheliegend, diese Medien auch für die Ausstellungs- und Werkdokumentation heranzuziehen. Auf der Suche nach einem geeigneten Aufzeichnungsverfahren für künstlerische Videoarbeiten stellte der Kurator Hans Belting Mitte der 1990er-Jahre fest, die Videoinstallation

> läßt sich […] nicht mit Fotos oder Diapositiven dokumentieren und deswegen nicht beschreiben wie Gemälde, die neben dem Text abgebildet sind. Man kann sie nur im gleichen Medium, im Video also, festhalten. Wie ich

19 Ebd., 4.

20 Vgl. ebd., 14 und 18.

21 Vgl. die archivierte Korrespondenz im MFA, ohne Sign., »Video 22./23.11.73«.

22 Die Aktivitäten der Initiative wurden im Museum Folkwang nicht zentral erfasst, auch verschiedene Aktenstichproben im Archiv des Museum Folkwang brachten keine Erkenntnisse über die weitere Entwicklung der VCEK. Es ist vorsichtig anzunehmen, dass die Initiative nach wenigen Jahren wieder eingestellt wurde.

> aber bei meinen eigenen Versuchen in Karlsruhe erfahren habe, gibt es dafür einstweilen noch keine ausreichenden Modelle.[23]

Anlässlich der Ausstellung *CTRL [Space]. Rhetorik der Überwachung von Bentham bis Big Brother* im Jahr 2001/2002, in der auch installative Videoarbeiten präsentiert wurden, wurde erstmals eine Ausstellung mit Video aufgezeichnet.[24] Da die Ausstellung thematisch den Beobachtungsdispositiven gewidmet war, entwickelte die zuständige Filmemacherin Yvonne Mohr ein Konzept, das vorsah, die Ausstellung aus der Perspektive des Ausstellungspublikums aufzuzeichnen. Mit einem Rollstuhl wurden die einzelnen künstlerischen Positionen in Plansequenzen aufgenommen.[25] Die Ausstellungsdokumentation wurde anschließend zu einem unkommentierten Film von 52 Minuten montiert, der Aufschluss über das Ausstellungsdisplay, die einzelnen Exponate und die Blickachsen zwischen Kunstwerken und Publikum liefert. Er ist in der Mediathek des ZKM archiviert. Ergänzend wurde aus dem Rohmaterial ein kurzer, kommentierter Ausstellungsbericht produziert, der auf der Webseite des ZKM eingesehen werden kann.[26] Seit 2001 werden im Rahmen von Ausstellungsdokumentationen im Videostudio des ZKM eine Vielzahl installativer Videoarbeiten mit Video aufgezeichnet. Einige dieser Aufzeichnungen werden ausschließlich für die hausinterne Dokumentation produziert, andere werden im hauseigenen Verlag publiziert.[27]

Eine Studie zum Mediengebrauch für die Ausstellungsdokumentation bundesdeutscher Kunstmuseen liegt bisher nicht vor. Eine solche Studie würde den Rahmen der vorliegenden Untersuchung überschreiten, wäre jedoch insbesondere in Bezug auf die Erweiterung musealer Ausstellungsdisplays nicht zuletzt ins Internet respektive World Wide Web[28] lohnenswert.[29] Dabei ließe sich unter anderem der Frage nachgehen, inwieweit die Ausstellungsdokumentation bereits im Ausstellungsdisplay mitbedacht wird. Gegenwärtig lässt sich immerhin beobachten, dass Museen auf ihren Webseiten und auf Videosharing-Plattformen wie YouTube und Vimeo ausstellungsbegleitende Teaser und Berichte veröffentlichen. In der Regel werden

23 Belting 1995, 88.

24 Die Ausstellung fand vom 13.10.2001–24.02.2002 statt und wurde von Thomas Y. Levin kuratiert.

25 Yvonne Mohr im Gespräch mit der Verfasserin am 26.10.2012.

26 *CTRL [Space]*, 2001/2002, 1:40 Min., Autor: ZKM, http://zkm.de/media/video/ctrl-space (26.01.2016).

27 Christina Zartmann, Leiterin des Videostudios am ZKM, in einer E-Mail an die Verfasserin am 12.01.2016.

28 Während der Begriff ›Internet‹ verschiedene Datentransfer-Dienste für die private und öffentliche Sphäre umfasst, geht der Ausdruck ›World Wide Web‹ auf einen aus Hyperlinks bestehenden Dienst zurück den u. a. Tim Berners-Lee für die öffentliche Sphäre des Internets entwickelt hat. Auch wenn weitere Hyperlink-Dienste Erwähnung finden werden, wird die öffentliche Kommunikation im Internet der Einfachheit halber im Folgenden mit dem Ausdruck ›World Wide Web‹ bezeichnet.

29 Zur Ausweitung des musealen Raums in die digitalen Medien siehe Hünnekens 2002.

diese Clips von externen Filmproduktionsfirmen hergestellt. Dies stützt die Hypothese, dass Video im musealen Mediengebrauch nach wie vor eine Randerscheinung darstellt. Dies ist möglicherweise ein Grund, weshalb sich auch die Kunstwissenschaften dem Medium Video gegenüber nur zögerlich öffnen. Dabei wäre, aufgrund ihres bildbezogenen Interesses, gerade diese Disziplin prädestiniert, die Medialisierung von Kunst in den digitalen Medien kritisch zu reflektieren, wie Matthias Bruhn anmerkt:

> Als eine Geschichtswissenschaft mit bildlicher Gegenwart könnte am ehesten die Kunstgeschichte anderen Fächern zu verstehen geben, inwieweit eine bestimmte Sicht auf die Wirklichkeit durch Neue Medien befördert oder banalisiert wird. Da die Aufbewahrung von Wissen immer mehr in Bildform erfolgt, ist nicht nur der historische Gegenstand, sondern auch dessen sinnliche Wiedergabe von erheblicher Bedeutung; dies gilt umso mehr für die so schwer zu fassende, sukzessive Öffentlichkeit der digitalen Sphäre.[30]

Bruhn skizziert mit dieser Äußerung ein Arbeitsprogramm, das die Mediengeschichte der Kunstgeschichte um die digitalen Medien erweitert. An diesem disziplinären Schwellenmoment setzt die vorliegende Untersuchung an.

Medialisierung von Kunst für das Fernsehen

Im 20. Jahrhundert hat sich die Kommunikation um die audiovisuellen Medien Kino, Fernsehen und World Wide Web erweitert. Als allgegenwärtige Bewegtbildmedien durchziehen sie die soziale und kulturelle Wirklichkeit. Künstlerinnen und Künstler haben sich den möglichen und unmöglichen Gebrauchsweisen audiovisueller Medientechnologien oftmals als Erste zugewandt bevor sich ein distinkter bzw. vielseitiger Mediengebrauch durchsetzte. Die Proliferation und Ausdifferenzierung audiovisueller Medien hat nicht nur die Kunstproduktion, sondern auch die Kunstrezeption bereichert. Die Kommunikation über Kunst ist ohne Massenmedien nicht mehr denkbar. Waren sie zunächst selbst Gegenstand von Kunst, richtet das System Kunst[31] seine Aufmerksamkeitsökonomie[32] zunehmend an den Massenmedien aus. Durch diese Medialisierungsprozesse erweitern sich die Erfahrungsmöglichkeiten insbesondere flüchtiger Kunst. Wird eine künstlerische Position für den Film, das Fernsehen oder Video aufgezeichnet und dieses mediale Objekt anschließend verbreitet und veröffentlicht, lässt sich fragen, wie die Medialisierung die Erfahrung von Kunst verschieben, aktualisieren oder verändern kann.

Die Medialisierung bildender Kunst für das Fernsehen betrifft kunst- und medienwissenschaftliche Fragestellungen gleichermaßen. Lange Zeit lag in den Kunstwis-

30 Bruhn 2000c, 40–41.
31 Vgl. Luhmann 1997 (Erstausgabe 1995).
32 Vgl. Franck 1998.

senschaften mit der Studie *Das Kunstwerk im Film. Zur Problematik filmischer Präsentationsformen von Malerei und Grafik* (1976) von Jens Thiele nur eine Studie zum Thema vor. In den 1980er-Jahren wurde dieses Thema auf der Loccumer Tagung aus medienwissenschaftlicher Perspektive beleuchtet.[33] Mit der Publikation *Kunst und Künstler im Film* (1990), die aus einer Sektion des Deutschen Kunsthistorikerverbandes hervorging, wurde die Medialisierung von Kunst als thematische Schnittstelle der Kunst- und Medienwissenschaften aufgefasst, gefolgt von einer Studie zu den documenta-Ausstellungen und zwei Forschungsprojekten zur Geschichte des Fernsehens und der Kunstsendung, beide in den Medienwissenschaften.[34] Im Folgenden werden die zentralen Positionen dieser Publikationen dargestellt und erläutert.

Jens Thiele untersucht in seiner Dissertation die Medialisierung von Malerei und Grafik für Film und Fernsehen auf darstellende Verfahren und die damit in Zusammenhang stehende Zuverlässigkeit der Informationswiedergabe. Unter Bezugnahme auf die anthropologische und gestaltpsychologische Wahrnehmung schlussfolgert er, dass Film und Fernsehen eigene Darstellungsmodi von Kunst ausgebildet haben, die aus der »optischen Akrobatik des Mediums«[35] und der Herausbildung »filmischer Darstellungsstereotypen«[36] resultieren. Kamerabewegung, Einstellungsgröße und Ton präfigurierten die filmische Darstellung des Kunstwerks und würden in der Rezeption »zu einer Eigenschaft des abgebildeten Objekts«[37]. Diese Artefaktaffekte erschweren oder verunmöglichen Thiele zufolge das Verstehen des Kunstwerks. Damit widersprächen Sendungen dem eigentlichen Auftrag des Fernsehens:

> Die unmittelbare Aufgabe, dem Laien künstlerische Objekte so präsent und bewusst zu machen, daß ihm ein Zugang zu den gezeigten Objekten ermöglicht wird, hat das Medium aus seinem Blickfeld verloren.[38]

Zu einem ähnlichen Ergebnis kommt die Sektion Bildende Kunst und Massenmedien auf dem Kulturpolitischen Kolloquium in Loccum zum Thema *Kunst, Künstler und Massenmedien* im Jahr 1982. In ihrem Bericht merken die Sektionsmitglieder an, dass die Medialisierung bildender Kunst mit dem Verlust von Erfahrung einhergehe und schlagen vor, die amediale Erfahrung von Kunst in der Ausstellung vorzuziehen:[39]

> Ist es nicht stattdessen sinnvoller, ästhetisches Verhalten, das auf direkte Kommunikation, ohne technischen Vermittlungsapparat dazwischen, abzielt, zu stärken, ist die Sensibilisierung über ›ursprüngliche‹ ästhetische Erfahrungen nicht wichtiger und erfolgversprechender, um uns gegen die Erfahrungsverluste durch die totale Elektronik zu wappnen und zu stärken?[40]

33 Vgl. Evangelische Akademie Loccum 1982.
34 Vgl. Winter/Dobbe/Schreier 1994. Lemke 1995. Deutsches Rundfunkarchiv 2000.
35 Thiele 1976, 9.
36 Ebd. (Hervorh. i. Orig.).
37 Ebd., 48.
38 Ebd., 42.
39 Zum Aspekt der Amedialität siehe Mersch 2002.
40 Hickethier 1982, 52 (Hervorh. i. Orig.).

Diesem Einwand liegt implizit die bereits erwähnte Auffassung Peggy Phelans zugrunde, das künstlerische Ereignis am besten vor Ort zu erleben, weil eine mediale Übertragung dieses verändern würde. Die von Thiele postulierte problembehaftete Medialisierung von Kunst für das Fernsehen greift die Medienwissenschaftlerin Inga Lemke in ihrer im Jahr 1995 publizierten Dissertation auf. In ihrer systematischen Studie zur Medialisierung von Kunst für das Fernsehen am Beispiel der documenta-Ausstellungen von 1955 bis 1987 zeichnet sie nach, inwieweit nicht nur das Fernsehen die Wahrnehmung von Kunst mitgestaltet, sondern auch wie die Künste und die documenta gGmbH sich die Ästhetik des Fernsehens zunutze machen. Hierhinein spielt sowohl die »Telegenität«[41] der visuellen und kinetischen Künste als auch die »Ästhetisierung«[42] der Kunst durch das Fernsehen. Im Gegensatz zu den bereits erwähnten Publikationen schlussfolgert Lemke, dass die Medialisierung von Kunst für das Fernsehen nicht nur Probleme, sondern auch Potenziale bereithalte.[43] Beispielsweise sendete das Fernsehen anlässlich der documenta 6 im Jahr 1977 in seinen Dritten Programmen künstlerische Videobänder. Damit erweist sich das Fernsehen Gundolf Winter zufolge, zumindest temporär, als »Ersatz-Museum«[44] par exellence, wobei Winter ergänzt, dass in der Medialisierung von Kunst verschiedene Ansätze und Verfahren zur Anwendung kommen können.[45]

Dieser Auffassung wird in einem zweiten Forschungsprojekt Rechnung getragen, das sich der umfassenden Erhebung, Analyse und Typologisierung von Fernsehsendungen über Kunst aus den Jahren 1953 bis 1985 widmet. In diesem Zusammenhang erfahren die von Thiele untersuchten Fernsehsendungen der 1960er-Jahre eine Rehabilitierung als medienspezifische Experimente des Mediums Fernsehen:

> Die Visualität des audiovisuellen Mediums Fernsehen tritt in den Vordergrund. Deutlich zeigt sich in solchen Ansätzen die fernseheigene Reflexion auf den Bildcharakter des eigenen Mediums, zeigt sich, daß die Mediatisierung von Kunst im Fernsehen der sechziger Jahre tatsächlich als Versuch einer Transposition ins Bildmedium Fernsehen und nicht, wie wohl in späteren Jahren, als bloß abbildende Repräsentation aufgefaßt wird.[46]

Diese »Bildschirm-Ästhetik«[47] wird als Emanzipationsversuch des Fernsehens gegenüber der damaligen zeitgenössischen Kunst interpretiert. Christoph Schreier bezeichnet das rund dreißig Jahre später sich vollziehende Verhältnis zwischen Kunst und Fernsehen als partnerschaftlichen »Dialog«[48], welcher dem meinungsbildenden Auftrag der Rundfunkanstalten Rechnung trägt und auf werbewirksame Allianzen

41 Lemke 1995, 115 (Hervorh. i. Orig.).
42 Ebd., 116.
43 Vgl. ebd., 132.
44 Winter 1990, 70.
45 Vgl. ebd., 70–71.
46 Winter/Dobbe/Schreier 1994, 111–112.
47 Dobbe 2000, 122.
48 Schreier 2000, 158.

zwischen Museen und Fernsehsender setzt. Diese werden sowohl in der tagesaktuellen Ausstellungsberichterstattung als auch in abendfüllenden Künstlerporträts[49] sichtbar. Das Fernsehen erfüllt nunmehr keine repräsentative Funktion, es ist

> keineswegs der neutrale Vermittler von Kunst, der Promoter von bildender, informierender oder unterhaltender Kunstpräsentation. Vielmehr schreibt das Medium seine eigene Kunstgeschichte, bestimmt das Fernsehen immer stärker selbst mit über das Ereignis Kunst.[50]

Die Bezugnahme auf den kunst- und medienwissenschaftlichen Diskurs zur Medialisierung von Kunst lässt erkennen, dass auch hier zwischen Erfahrung von Kunst in der Ausstellung und ihrer medialisierten Erfahrung als Fernsehsendung unterschieden wurde. Weil, wie Thiele und Phelan argumentiert haben, die Ästhetik des medialisierenden Mediums die Ästhetik des Kunstwerks präge, wird der Ausstellungserfahrung der Vorzug gegenüber der medialisierten Erfahrung gegeben.

An diesem Punkt tritt Barbara Schrödl zufolge ein kunstwissenschaftliches Paradox auf: »In der Kunstgeschichte bildet der direkte Umgang mit Kunstwerken die Ausnahme.«[51] Anstatt Kunstwerke am Ort ihrer Präsentation aufzusuchen, werden »Objekte und Träger geschichtlicher und kunstgeschichtlicher Vergegenwärtigung«[52] hergestellt und das kunsthistorische Wissen im Wortsinn objektiviert. Als erhellend erweist sich hierbei der Blick auf die Ränder des kunstwissenschaftlichen Mediengebrauchs, da sich dort vielschichtige Inklusions- und Exklusionsprozesse beobachten lassen. Die Medien Film und Fernsehen als kunstwissenschaftliche Quellen setzen an diesem Punkt an – Filme über Kunst fanden als wissenschaftliche Quellen gelegentlich Verwendung, Fernsehsendungen über Kunst hingegen nicht.[53] Insofern ließe sich fragen, ob Fernsehsendungen als wissenschaftliche Quellen nicht zumindest für flüchtige und transitorische Künste wie Performances, Land Art und Bewegtbildkunst geeignet wären. Entsprechend werde ich die medialisierte Erfahrung von Kunst am Beispiel von Fernsehsendungen über Bewegtbildinstallationen diskutieren. Da Bewegtbildinstallationen nicht nur medialisiert werden, sondern die Medialisierung selbst zum Thema machen, werde ich nicht nur über, sondern auch durch Bewegtbildinstallationen argumentieren. Damit leistet die Untersuchung sowohl einen Beitrag zum audiovisuellen Mediengebrauch in den digitalen Kunstwissenschaften als auch zur Phänomenalität von Bewegtbildinstallationen.

---

49 Vgl. exemplarisch *Bonjour Monsieur La Mort – Die Filmkünstlerin Eija-Liisa Ahtila,* 2008, WDR, 56:20 Min., Regie: Jörg Jung/Ralf Raimo Jung, Redaktion: Reinhard Wulf, Erstsendung: 14.06.2008 um 22:30 Uhr in 3sat. *Kutluğ Ataman – Küba/Paradise,* 2009, WDR, 30:11 Min., Regie: Sven von Reden, Redaktion: Reinhard Wulf, Erstsendung: 29.09.2009 um 22:25 Uhr in 3sat.

50 Schreier 2000, 157.

51 Schrödl 2005, 151.

52 Bruhn 2000b, 7.

53 Den Theaterwissenschaften dienen Fernsehsendungen durchaus als wissenschaftliche Quellen. Vgl. Balme 2003, 87.

Verschiedentlich wurde dem Leitmedium Fernsehen ein baldiges Ende bescheinigt, zuletzt im Zusammenhang mit der Proliferation des World Wide Web.[54] Nach einer ersten Phase des Experimentierens in den 1960er-Jahren durchläuft das Fernsehen gegenwärtig und im Zusammenhang mit dem digitalen Medienwandel eine zweite Experimentierphase.[55] Hierbei spielt hinein, dass die öffentlich-rechtlichen Fernseharchive mittlerweile auf eine mehr als 60-jährige Geschichte zurückblicken und einen, wenn nicht den beträchtlichen Teil des audiovisuellen Kulturerbes des 20. und 21. Jahrhunderts bergen.[56] Allerdings öffnen sie ihre Bestände für Wissenschaft, Forschung, Kultur und Öffentlichkeit nur zögerlich. Die nächsten Jahre werden zeigen, ob das Fernsehen die veränderte Bedeutung seiner Bestände und die Digitalisierung zum Anlass nehmen wird, seinem Selbstverständnis ein neues Fundament zu geben.

1.2 Medien der Kunstwissenschaften

Audiovisueller Mediengebrauch in den Kunstwissenschaften

Als wissenschaftstheoretische, medienarchäologische und kritisch-methodische Subdisziplin setzt sich die Mediengeschichte der Kunstgeschichte in erster Linie nicht mit den Künsten auseinander, sondern mit den Objekten, Instrumenten und Verfahren, die in der Beschreibung und Analyse von Kunst zum Einsatz kommen. Seit ihrer Herausbildung Ende des 18. Jahrhunderts bedient sich die Kunstgeschichte bildgebender und darstellender Verfahren wie Druckgrafik, Lichtbildprojektion und Fotografie, um Kunstwerke zu analysieren und dieses Wissen zu tradieren.[57] Die Verfahren und Sammlungen wurden über die Jahrzehnte standardisiert und entsprechende Institutionen wie Kabinette, Diatheken und Fototheken gegründet. Gegenüber den Originalen weisen diese Objekte eine Reihe von »Entfremdungsschritten«[58] auf. Sie bilden den primären Analysegegenstand kunsthistorischer Studien. Unter diesen Objekten haben Fotografien einen besonderen Stellenwert erhalten. Die Fotografie wurde in der Kunstgeschichte erst um 1890 und damit vergleichsweise spät als wissenschaftliches Reproduktionsmedium anerkannt.[59] Dabei ging es nicht nur um eine Mobilisierung der Bilder zum Zweck des wissenschaftlichen Studiums, vielmehr bildeten sich Standardisierungen und Analyseverfahren erst aufgrund dieser

54 Vgl. Winkler 1992. Hofer/Siebenhaar 2008.
55 Vgl. Dobbe 2000.
56 Vgl. Kramp 2011.
57 Vgl. Huber 1991. Roberts 1994 und 1995. Bruhn 2000a. Caraffa 2009. Matyssek 2009. Hensel 2011.
58 Bruhn 2000c, 29.
59 Vgl. Ratzeburg 2002. Caraffa 2009.

neuen wissenschaftlichen Reproduktionstechniken in Form von Lichtbildern und Doppelprojektionen heraus:

> Die Fotografie ermöglichte nicht nur die Verfügbarkeit aller Werke, sondern homogenisierte sie auch durch die Verkleinerung und Isolierung der Objekte. Die Etablierung wissenschaftlicher Bildstandards führte zu einer weiteren Vereinheitlichung, die grundlegend für das wissenschaftliche Arbeiten in der Kunstgeschichte wurde. Der Einsatz von Abbildungen ermöglichte damit eine Abgrenzung von der Geschichtswissenschaft […]. Methoden wie Stilkunde und die Ikonographie wurden durch den systematischen Vergleich und die Reihung von Abbildungen erst ermöglicht.[60]

Auch bezüglich der Darstellung ephemerer Kunst hat sich die Fotografie für die Kunstwissenschaften und Kunstschaffenden als unverzichtbar erwiesen. Im Fall von zeitbasierten, audiovisuellen und installativen Künsten erreicht dieses Visualisierungsverfahren allerdings seine Grenzen:

> Genres wie Film, Fotografie und digitale Medienkunst fanden vermehrt Eingang in das Blickfeld kunstwissenschaftlicher Forschung und Lehre. Doch lassen sich Themen wie interaktive Medienkunst oder Netzkunst mit den konventionellen Mitteln des kunstwissenschaftlichen Arbeitens nicht mehr adäquat erfassen, noch medial transportieren oder vermitteln. Diese Themen verlangen vielmehr neue Formen der Visualisierung, Strukturierung und Archivierung von Wissen durch den Computer und die Verbreitung derartiger Konzepte über das Internet.[61]

An die von Reichle angesprochene Möglichkeit der webbasierten Erfahrung von Kunst schließen wenig später Überlegungen von Dieter Daniels und Rudolf Frieling an, die zur Entwicklung der Onlinedatenbank Medienkunstnetz führten. Die Autoren beabsichtigten mit dieser Datenbank auf ein Problem der sogenannten Medienkunst[62] zu reagieren:

> Denn die Medienkunst lässt sich durch die klassische Text-Bild Darstellung in Buch oder Zeitschrift nur unzureichend vermitteln, da sie ohne die Erfahrung ihrer eigentlichen, multimedialen Qualität oft kaum in ihrer Bedeutung zu erfassen ist. Die immer subjektiv geprägte Sicht eines Autors auf ein Werk der Medienkunst schiebt sich deshalb viel stärker zwischen das Werk und den Leser. Bei einem Werk der Malerei kann jeder den Text mit der Abbildung vergleichen und so zu einer eigenen Meinung finden. Bei den Zeit basierten [sic], prozessualen oder interaktiven Formen der Medienkunst ist das nicht möglich, denn sowohl die Beschreibung wie die Momentaufnahme einer Abbildung sind kein annähernder Ersatz für das Erlebnis des eigentlichen Werks.[63]

60 Ratzeburg 2002, 35.
61 Reichle 2002, 52.
62 Zur kritischen Diskussion des Begriffs ›Medienkunst‹ siehe Reck 2002.
63 Daniels/Frieling 2004, 195.

Angesichts des digitalen Medienwandels verbinden sich jüngste Erweiterungen des kunstwissenschaftlichen Mediengebrauchs mit dem gewachsenen Bedarf adäquater Analysemethoden für digitale Objekte.[64]

In den 1990er-Jahren wurde damit begonnen, den Gebrauch von Film in der Kunst und Architekturgeschichte aufzuarbeiten.[65] Erstmals und umfassend wurde der Film während der Weimarer Republik als bildgebendes und darstellendes Verfahren von Kunstwerken diskutiert und erprobt.[66] Es ging dabei um ein doppeltes Moment der Bewegung, um die Bewegung des Bildes im Sinne einer massenhaften Vervielfältigung und um die Bewegung im Bild. Konrad Lange zitiert diesbezüglich den Kunsthistoriker Albert Erich Brinckmann, der zum Einsatz von Film im kunsthistorischen Unterricht Folgendes angemerkt hat:

> Die stehende Fotografie genügt wohl für die Malerei […] und Graphik, nicht aber für die Plastik und Architektur. Denn bei diesen beiden Künsten ist die Komposition auf sukzessive Anschauung berechnet. […] Da tritt nun der Film ergänzend ein. Die Statue (oder ihr Gipsabguß) wird während des Rotierens um ihre Mittelachse kinematographisch aufgenommen und der Film nachher beliebig langsam zum Abrollen gebracht, wodurch der kubische Wert der Figur oder Gruppe überraschend deutlich zur Anschauung kommt. Eine Innenarchitektur, die wie so viele Barockarchitekturen nur bei allmählichem Fortschreiten künstlerisch ganz verstanden werden kann, ist natürlich nicht um eine Mittelachse zum Rotieren zu bringen. Wohl aber kann man den Apparat in ihr während der kinematographischen Aufnahme auf Doppelschienen fortbewegen, wodurch dann bei der Vorführung der Eindruck entsteht, als bewege sich der Zuschauer selbst in dem Raume vorwärts.[67]

Brinckmanns Würdigung filmischer Möglichkeiten insbesondere für die räumliche Erfahrung von Skulpturen und barocker Architekturen ist in Zusammenhang mit der 1918 gegründeten Kulturabteilung (Lehrfilmabteilung) der Universum-Film-AG (Ufa)[68] und dem ein Jahr später gegründeten Institut für Kulturforschung e. V., unter Leitung von Hans Cürlis, zu verstehen.[69] Beide Institutionen haben sich der Förderung des Kulturfilms verschrieben, welcher bis Ende des Zweiten Weltkriegs vor allem zu Propagandazwecken eingesetzt wurde.

---

64 Vgl. Kohle 2013, 15–19. Digitale und digitalisierte Objekte sind weder immateriell noch materiell, sondern in jedem Zustand ihrer Importierung, Migration, Speicherung und Nutzung in Technologien, Apparate und Medien eingebunden und daher »in-materiell« (van den Boomen u. a. 2009, 9). Dies wird u. a. in der Flüchtigkeit von Onlinequellen sinnfällig. Eine Handreichung zur Zitation von Onlinequellen findet sich in Schallaböck 2015.

65 Vgl. Korte/Zahlten 1990. Zahlten 1991. Ziegler 2003. Schrödl 2005. Keim/Schrödl 2015.

66 Vgl. Schrödl 2005, 152.

67 Brinckmann 1919, zit. in Lange 1920, 171–172.

68 Vgl. Ziegler 2003, 18.

69 Vgl. Thiele 1976, 15.

Die während der Weimarer Republik entstandenen Filme über Kunst führten nach dem Zweiten Weltkrieg nicht zur Ausweitung des Films auf Darstellungsverfahren von Kunst, sondern zu einer Rückbesinnung auf die Fotografie als bereits bewährtes Verfahren. Barbara Schrödl begründet dies mit der Distanzierung des Fachs Kunstgeschichte von nationalsozialistischen Einfärbungen und subjektivierenden Ansätzen.[70] Die Vorbehalte gegenüber dem Film hingen außerdem mit Legitimationsbemühungen des Fachs selbst zusammen:

> Die filmische Repräsentation […] lässt den Prozess der Vermittlung kunsthistorischen Wissens unsichtbar werden und schwächt darüber gegenüber der kunsthistorischen Fotografie die Autorität des Kunsthistorikers: Das spezifische Phantasma der ›Unmittelbarkeit‹ des Blicks filmischer Bilder lässt in der Imagination des Publikums die Autorität des Sichtbarmachens mit dem Blick auf den Fluss der Bilder zusammenfallen.[71]

Die Entwicklung eines kunsthistorischen Films – analog zur kunsthistorischen Fotografie – wurde nicht weiter verfolgt und die audiovisuelle Medialisierung von Kunst den Massenmedien und populärkulturellen Darstellungen gewissermaßen überantwortet. Nicht verwunderlich ist daher, dass, wie bereits erwähnt, in der Kunstgeschichte Filme und Fernsehsendungen über Kunst zunächst keinen Wiederhall fanden. Dies gilt ebenso für die Kunstmuseen, wie der Gastgeber und damalige Direktor des Museums Folkwang, Paul Vogt, anlässlich der bereits angesprochenen Tagung Film und Fernsehen im Jahr 1966 erläutert hat:

> Die deutschen Kunstmuseen haben sich allerdings mit diesem Problem bisher noch so gut wie gar nicht befaßt. Solange wir der Meinung sind, Film sei Kintopp gleichzusetzen und diene allein der optischen Belustigung oder der Freizeitverkürzung, solange wir ihn als Mittel wissenschaftlicher Forschung nicht auch in der Kunstwissenschaft ernst nehmen, wird sich nichts daran ändern. Der Fehler liegt bei uns, von uns haben die Impulse auszugehen, die Überlegungen und Unterstützungen, in welchen Bereichen sich Film und Museum überzeugend ergänzen können.[72]

Nun hat gerade das Museum Folkwang zusammen mit einigen anderen Museen in den vergangenen rund fünfzig Jahren die Möglichkeiten von Film und Video erkannt und gefördert. Allgemein lässt sich jedoch beobachten, dass bis heute audiovisuelle Medien als wissenschaftliche Medien in den Kunstwissenschaften und Kunstmuseen nur eingeschränkt zum Einsatz kommen. Am ehesten sind noch die Restaurierungsabteilungen zeitgenössischer Kunstmuseen zu nennen, welche die Konservierung und Restaurierung flüchtiger und transitorischer Künste durchfüh-

70 Vgl. Schrödl 2005, 156.
71 Ebd., 163, siehe auch 157–162.
72 Vogt 1967, 13.

ren. Hierbei werden nicht nur Dokumentationsstrategien entwickelt, sondern auch Videoregistrierungen und -aufzeichnungen angefertigt. [73]

Ähnlich den audiovisuellen Medien werden auch populärkulturelle und massenmediale Objekte von Kunst wie Postkarten, Poster und Radiosendungen in der Mediengeschichte der Kunstgeschichte marginalisiert.[74] Dies erscheint jedoch insofern plausibel, als die Emanzipation des Fachs Kunstgeschichte im ausgehenden 19. Jahrhundert als eigenständige wissenschaftliche Disziplin mit der Entwicklung von standardisierenden und normierenden Verfahren einherging, die sich explizit gegenüber massenmedialen und populärkulturellen Verfahren abgrenzten.[75] Helene E. Roberts hat allerdings herausgearbeitet, dass diese Grenzziehung nicht notwendiger Weise auf die ästhetische Erfahrung von Kunst zutrifft, da sich Abbildungen von Kunst langfristig stärker in der Erinnerung einprägen können als die Betrachtung des Originals.[76] Indem die vorliegende Untersuchung der Überlegung nachgeht, inwieweit Fernsehsendungen und Onlinevideos dem wissenschaftlichen Quellenbestand zugeordnet werden können, diskutiert sie die Bedeutung massenmedialer und populärkultureller Artefakte für die Kunstwissenschaften.

Rezeptionsästhetischer Ansatz

Ausgehend von Gegenstand und Forschungsinteresse liegt der Untersuchung ein rezeptionsästhetischer Ansatz zugrunde. Gegenüber der Produktions- und Darstellungsästhetik, die sich auf Kunstschaffende und ihr Werk richtet, bezieht die Rezeptionsästhetik Besuchende, Betrachtende und Zuschauende in kunstwissenschaftliche Überlegungen ein. Eingeführt wurde die Rezeptions- und Wirkungsästhetik im deutschsprachigen Diskurs der 1960er- und 70er-Jahre maßgeblich von den Literaturwissenschaftlern Hans Robert Jauß und Wolfgang Iser.[77] Während mit ›Wirkung‹ werkimmanente Qualitäten der Kunstrezeption adressiert werden, werden mit ›Rezeption‹ die sich bei den Rezipierenden vollziehenden soziohistorischen Wahrnehmungs- und Verstehensprozesse bezeichnet: »Diese Interaktion von Wirkung und Rezeption wird heute zumeist so bestimmt, daß Wirkung das vom Text bedingte, Rezeption das vom Adressaten bedingte Element der Konkretisation benennt.«[78] In den 1980er-Jahren hat Wolfgang Kemp als einer der ersten die Rezeptionsforschung

73 Hervorzuheben ist insbesondere das Handbuch von Wijers 2007. In den zurückliegenden zwei Jahrzehnten wurden eine Reihe von Best Practice-Verfahren zur Videodokumentation von Bewegtbildinstallationen entwickelt. Siehe hierzu u. a. *Variable Media Questionnaire* (seit 2000), *Capturing Unstable Media* (2003), *Inside Installations* (2004–2007), *40jahrevideokunst.de* (2004–2006) und *Motion Bank* (2010–2013).

74 Vgl. Roberts 1994. Imorde 2009. Zeising 2013.

75 Vgl. Imorde 2009, 5.

76 Vgl. Roberts 1994, 335.

77 Vgl. Jauß 1967. Iser 1970, 1976.

78 Jauß 1987, 17.

für die Kunstwissenschaften fruchtbar gemacht.[79] In Abgrenzung zu Studien, die Wahrnehmungs- und Verstehensprozesse zwischen Kunstwerk und Rezipierenden[80] analysieren, fokussiert die vorliegende Untersuchung die Prozesse zwischen Abbildern eines Kunstwerks und Rezipierenden. Auf diese Weise wird die »Geschichtlichkeit der Kunst«[81] um ihre Medialität erweitert.

Die Rezeptionsästhetik stützte sich u. a. auf Überlegungen der Phänomenologie. Mit diesem mehrdeutigen und problematischen Begriff verbindet sich in der Philosophie eine spezifische Form der Erkenntnistheorie, eine philosophische Methode der Beschreibung und ein philosophiehistorischer Diskurs des 19. und 20. Jahrhundert.[82] Für die vorliegende Untersuchung werden lediglich die erkenntnistheoretischen Überlegungen herangezogen. Das Kompositum Phänomenologie setzt sich aus den griechischen Wörtern φαινόμενον und λόγος zusammen. Zum ersten Begriff erläutert Edmund Husserl: »Das Wort Phänomen ist doppelsinnig vermöge der wesentlichen Korrelation zwischen Erscheinen und Erscheinendem. Φαινόμενον heißt eigentlich das Erscheinende und ist aber doch vorzugsweise gebraucht für das Erscheinen selbst, das subjektive Phänomen.«[83] In seiner differenzierten Erläuterung der Phänomenbegriffe bei Edmund Husserl und Martin Heidegger merkt Lambert Wiesing an,[84] dass das Phänomen für Husserl »Bewusstsein von etwas« und damit »Phänomen für jemanden« ist.[85] Es ist also »kein materieller Gegenstand an sich, sondern ein Gegenstand in der Weise […], wie er jemandem gegeben und bewusst ist«[86]. Husserls Schüler Martin Heidegger weist die relationale Struktur ›Phänomen von etwas‹ zu sein zu Gunsten der Auffassung zurück, dass das Phänomen »das, was sich zeigt«, »das *Sich-an-ihm-selbst-zeigende*, das Offenbare«[87] ist. Der Begriff λόγος bedeutet übersetzt ›Lehre‹,[88] allerdings lässt sich ›Phänomenologie‹ Wiesing zufolge, in Rückgriff auf Heidegger, nicht als ›Lehre von den Erscheinungen‹ bzw. als ›Wesenslehre‹ verstehen: »Phänomenologie ist keine Lehre von den Phänomenen. Denn ein Phänomen ist nur dann ein Phänomen, wenn es von jemandem in einer bestimmten, eben phänomenologischen Weise behandelt

79 Vgl. Kemp 1983, 1985, 1996.

80 Der »R.[rezipient] ist in der zweiten Hälfte des 20.Jh. unter dem Einfluß der Soziologie der Kunst, der Rezeptionsästhetik und der Kommunikationswissenschaften an die Stelle des normativ verstandenen Kunstbetrachters getreten. […] R. ist jedes individuelle oder institutionelle Subjekt oder Medium, das Kunst nach charakteristischen Selektionskriterien aufnimmt, ggf. verarbeitet und weitervermittelt.« (Henckmann 2004, 316).

81 Henckmann 2004, 203.

82 Siehe auch Husserl 1973 (Erstausgabe 1907), 23 (= Hua, Bd. 2).

83 Ebd., 14.

84 Vgl. Wiesing 2013, 25–39.

85 Ebd., 32.

86 Ebd.

87 Heidegger 2006 (Erstausgabe 1927), 28, § 7 (Hervorh. i. Orig.). Siehe auch Wiesing 2013, 30–33.

88 Heidegger hingegen bestimmt λόγος als »apophantische[n] Rede«. Ebd., 34 (Hervorh. i. Orig.).

wird.«[89] Ergo ließe sich Phänomenologie ausgehend von den Phänomenbegriffen Husserls und Heideggers als ›Lehre, wie sich etwas für jemanden an ihm selbst zeigt‹ bestimmen. Inwieweit dies erkenntnisfördernd sein kann, werde ich in der phänomenologischen Bestimmung medialisierter Erfahrung von Kunst in Kapitel 6.1 herausarbeiten.[90] Wird im Folgenden der Begriff ›Phänomenalität‹ verwendet, ist der Phänomenbegriff Husserls und die Erscheinungsweise von Kunstwerken für die Rezipierenden gemeint.

Um dem zugrunde liegenden rezeptionsästhetischen Ansatz dieser Untersuchung gerecht zu werden, wurde auf mehreren Ebenen ein empirisches Vorgehen gewählt: Die kunstwissenschaftlichen Quellen werden nicht nur inhaltlich analysiert, sondern außerdem in ihrer Herkunft, Gebrauchsweise, Materialität und Ästhetik bestimmt. Bei den Quellen handelt es sich um audiovisuelle Speicherträger, so dass die verwendeten Lese- und Wiedergabegeräte durchgehend mitbenannt werden. Auf diese Weise wird der Auseinandersetzung mit dem kunstwissenschaftlichen Mediengebrauch Rechnung getragen. Aufbauend auf den Quellenanalysen wird sowohl die zum Ausdruck kommende Phänomenalität der Installationen ex situ als auch die sich dabei vollziehende medialisierte Erfahrung beschrieben. Abschließend wird diskutiert, inwieweit diese medialisierte Erfahrung Rückschlüsse auf die Ausstellungserfahrung der Installationen und damit der Phänomenalität der Installationen in situ zulässt.

Die Bewegtbildinstallation als Reflexionsraum der Medialisierung

Die Kunsthistorikerin Margaret Morse hat Bewegtbildinstallationen[91] als »the most complex art form in contemporary culture«[92] bezeichnet. Auch wenn der Aspekt der

89 Wiesing 2013, 35. Siehe auch Heidegger 2006, 34, § 7.

90 Hierbei ist zu berücksichtigen bzw. zu problematisieren, dass dem Phänomenbegriff etymologisch auch der ›Schein‹ zugeordnet ist. Vgl. Heidegger 2006, 28–29, § 7.

91 Morse verwendet den Ausdruck »video installation«. Die vorliegende Untersuchung distanziert sich von diesem Begriff ebenso wie von dem Begriff ›Videokunst‹. Mit dem aus dem Lateinischen stammenden Ausdruck ›Video‹, der übersetzt ›ich sehe‹ bedeutet, wurde ursprünglich das aus der elektromagnetischen Videotechnik entwickelte Medium Video bezeichnet. Ausgehend von Fluxus, Body Art und Performance Art entstanden in Europa und den USA in den 1960ern Jahren die ersten künstlerischen Arbeiten mit Video. Als Sammelbegriff vereint ›Videokunst‹ Videobänder, Videoskulpturen und Videoinstallationen auf sich und drohte immer wieder in einen Gattungsbegriff zu kippen. Gegenwärtig lassen sich mit dem Sammelbegriff künstlerische Verfahren mit elektronischen und digitalen Bewegtbildern per se bezeichnen. Diese können nicht mehr eindeutig gegenüber Filminstallationen und dem sogenannten Expanded Cinema abgegrenzt werden. Um diese semantische Offenheit deutlich zu markieren, spricht die vorliegende Untersuchung statt von ›Videokunst‹ von ›Bewegtbildkunst‹ und versteht darunter (audio)visuelle künstlerische Verfahren, die die Ästhetik, Medialität und Präsentation audiovisueller Bilder befragen und erweitern. Zur kritischen Auseinandersetzung mit der Geschichtsschreibung der Videokunst siehe exemplarisch Sturken 1990 und Schade 1999.

92 Morse 1990a, 154.

Komplexität sich auf andere Kunstformen beziehen lässt, ist Morse darin zuzustimmen, dass Bewegtbildinstallationen vielschichtige ästhetische, sinnliche, soziale und politische Qualitäten auf sich vereinen, die in den Kunstwissenschaften bisher nur in Ansätzen erforscht wurden. Diesem Umstand lässt sich jedoch zu Gute halten, dass Bewegtbildinstallationen erst seit den 1960er-Jahren entwickelt werden und damit ein vergleichsweise junges künstlerisches Verfahren sind.[93] Zweitens sprengen die Installationen die gängigen kunstwissenschaftlichen Systematiken und Analysemethoden und führen an die Grenzen der Kunstwissenschaften. Um ein Beispiel zu geben: Aufgrund ihrer verräumlichten Bildpräsentation sind Bewegtbildinstallationen Forschungsobjekte sowohl der Kunstwissenschaften als auch der Medienwissenschaften. Die Medienwissenschaften untersuchen mithilfe der Filmanalyse in der Regel einen Bildkader bzw. Screen, obwohl in der Installation oftmals zwei und mehr miteinander synchronisierte Screens eingesetzt werden. Die Funktion der räumlichen Präsentation bleibt in der Filmanalyse unberücksichtigt. Sie ließe sich um die Analysen von raumgreifenden Installationen, wie sie die Kunstwissenschaften praktizieren, erweitern. Die Analyse von Bewegtbildinstallationen ist aber noch mit weiteren Herausforderungen verbunden: Wie lassen sich Installationen beschreiben, deren Bewegtbilder in situ, in der Ausstellung, generiert werden oder zyklisch durch den Raum wandern? Studien über Bewegtbildinstallationen haben über einen langen Zeitraum vor allem auf das jeweilige Dispositiv[94] der Präsentation Bezug genommen.[95] Raymond Bellour beispielsweise bestimmt »Mauer«, »Kammer«, »Abfolge« und »Bildschirm« als installative Dispositive.[96] Einlassungen zur genauen Beschreibung des Displays[97] der Installationen in der jeweiligen Ausstellung weisen

93 Bezüglich des Begriffs ›Installation‹ orientiert sich die vorliegende Untersuchung an den Überlegungen von Julie H. Reiss. Ausgehend von Daniel Burens *Essay The Function of the Studio* (1971) hat Reiss zur Etymologie des Begriffs ›Installation‹ angemerkt, dass sich dieser nicht in Abgrenzung zum Environment als neuer Genrebegriff etabliert habe, sondern vielmehr ein ästhetisches Verfahren bezeichne, das den künstlerischen Schaffensprozess aus dem Studio in die Ausstellung verlege, durch den Einbezug des Ausstellungspublikums vervollständige und zum Abschluss bringe. Vgl. Reiss 1999, xi, xiii und xiv. Für eine eingehendere Auseinandersetzung mit dem Begriff ›Installation‹ siehe Oliveira/Oxley/Petry/Archer 1994. Rebentisch 2003. Bishop 2005. Bahtsetzis 2006.

94 Bezüglich des Begriffs ›Dispositiv‹ sei auf Jean-Louis Baudry verwiesen, der das Dispositiv als subjektkonstituierende Anordnung auffasst und dies am Beispiel der Anordnung zwischen Publikum und kinematografischer Apparatur im Kinosaal erläutert hat: Das Publikum wird von der Apparatur ›in den Blick‹ genommen und zu ihrem Subjekt gemacht. Bezüglich der Wahrnehmung ist für das Kinodispositiv die Herstellung der Illusion bei gleichzeitiger Ausblendung der kinematografischen Apparatur von zentraler Bedeutung, die im »Realitätseindruck« (Baudry 1994, 1057, siehe auch 1052) zum Ausdruck kommt. Vgl. Baudry 1993, 38.

95 Vgl. Groys 2001. Kacunko 2004. Schmidt 2006. Imhof 2007. Hagener 2010. Ammann 2009. de Tilly 2009. Steetskamp 2012.

96 Bellour 2001 (Erstausgabe 2000), 265–269.

97 Zum Begriff des Displays siehe Kap. 4.3.

diese Studien nur in Nebenbemerkungen auf,[98] Angaben zur Ausstellungserfahrung fehlen gänzlich. Begründen lässt sich dies mit dem Umstand, dass sich die wissenschaftliche Vergleichbarkeit und Objektivität mit der Erfahrung von Kunst als unvereinbar erweist.

In ihrem bereits zitierten Aufsatz *Video Installation Art: The Body, the Image, and the Space-in-Between* (1990) hat Morse eine empirische und rezeptionsästhetische Studie zu Bewegtbildinstallationen vorgelegt. Bezeichnend ist dabei, dass sie im Titel neben dem Videobild mit dem Körper und Zwischenraum zwei weitere Parameter benennt. Die Letztgenannten bringt sie im Verweis auf die historische Herausbildung der Installationen ins Spiel: »Video installation can be seen as part of a larger shift in art forms toward ›liveness‹ that began in earnest in the 1960s, in a field that included happenings, performance, conceptual art, body art, earth works and the larger category of installation art.«[99] Für die Übernahme von Aspekten künstlerischer Arbeiten insbesondere der Performancekunst und Body Art, die im Flüchtigen und Vergänglichen der Installation ihren Widerhall findet, sensibilisiert Morses Verweis auf die in den 1960er-Jahren im Kunstbereich umfassend formulierte Repräsentationskritik für das Transitorische und die Wandlung der Installationen.[100] Ein besonders virulenter Aspekt ist dabei, dass Bewegtbildinstallationen das Flüchtige und Transitorische nicht nur thematisch verhandeln, sondern vor allem materiell, denn

> however detailed a video installation becomes in conception, there remains an element of uncertainty and risk at the level of the material execution and installation of its elements conceived by the artist, and an element of surprise in the actual bodily experience of the visitor. Indeed, I speculate that exploring the materialization of the conceptual through all the various modes available to our heavily mediated society is at the heart of the cultural function of video installation.[101]

Morses Beobachtung bezüglich der Materialität dieser Künste erweist sich zu Beginn der 1990er-Jahre als vergleichsweise visionär, da Bewegtbildinstallationen seit dieser Dekade crossmediale Verbreitung in Form von Filmen, Webseiten und Fernsehsendungen finden. Diese Adaptionen tragen oftmals denselben Titel wie ihre Installation und sind ihnen als künstlerische Arbeiten gleichwertig zugeordnet.[102] Im Aspekt der auf Bewegtbildinstallationen zu beziehenden dislozierten Bildrezeption findet die folgende Feststellung Ursula Frohnes ihren Resonanzraum: »Die Bilder der Kunst sind heute weit verstreut und diffundieren mit den kulturellen und öffentlichen

98 Raymond Bellour nimmt verschiedentlich auf die Displays der Installationen Bezug, wie beispielsweise auf Doug Aitkens *Electric Earth*, oder lässt einfließen, dass er Eija-Liisa Ahtilas Arbeit *Today* hier als Film und dort als Installation gesehen habe. Vgl. Bellour 2001, 257 und 263.

99 Morse 1990a, 156.

100 Vgl. ebd., 157.

101 Ebd., 155.

102 Exemplarisch seien hier die Projekte *Where Is Where?* (2008) von Eija-Liisa Ahtila (Museum, Fernsehen, Kino) und *Slow Action* (2010) von Ben Rivers (Installation, Webseite, Film) erwähnt.

Räumen. Der Betrachter findet keinen gesicherten Standpunkt mehr gegenüber dem Gegenstand der Rezeption.«[103] Die Auseinandersetzung mit der Medialisierung und der damit einhergehenden Frage nach dem Standpunkt der Betrachtung ist seit den 1960er-Jahren auf verschiedene Weise Thema von Bewegtbildinstallationen geworden. Hierbei wird deutlich, dass die Bewegtbildinstallation über die Bewegtbildprojektion, die klassische Kinovorführung, hinausgeht und sich als räumliche Präsentation von Bewegtbildern und als Raum der Medialisierung verstehen lässt, in welcher der Bewegung durch den Raum eine besondere Funktion zukommt:

> The arts of presentation and, particularly, video installation are the privileged art forms for setting this mediated/built environment into play for purposes of reflection. Indeed, the underlying premise of the installation appears to be that the audiovisual experience supplemented kinesthetically can be a kind of learning not with the mind alone, but with the body itself. [104]

Hier lässt sich die folgende Frage anschließen: Wenn die Bewegung durch die Installationen so bedeutsam für das Verstehen dieser Arbeiten ist, wie lässt sie sich speichern und tradieren? Diese Frage weist auf ein zentrales Problem der Kunstdokumentation hin: Die orts- und situationsbezogene Bewegung durch die Installation bzw. Ausstellung wird durch die standardisierenden und dekontextualisierenden Verfahren der Kunstdokumentation nivelliert. In den folgenden Kapiteln werde ich die Bewegtbildinstallation *Zwischenzeit* (2008) von Wermke/Leinkauf als Modell medialisierter Erfahrung auffassen, das dieses Problem in ein neues Licht rückt und auflöst.

Potenziale und Probleme audiovisueller ›Schattensammlungen‹

Das Modell medialisierter Erfahrung werde ich anschließend auf Fernsehsendungen und Onlinevideos über Bewegtbildinstallation übertragen und die darin zum Ausdruck kommenden medialisierten Erfahrungen exemplarisch beschreiben und analysieren. Haben zunächst vor allem die öffentlich-rechtlichen Fernsehsender Aufzeichnungen von Kunst in Form von Ausstellungsberichten und Künstlerporträts vorgenommen, stellt seit etwa 2006 auch das Ausstellungspublikum Videos her und veröffentlicht sie online. Ein solches Video wurde eingangs beschrieben. Die Untersuchung von Fernsehsendungen und Onlinevideos erscheint mir deshalb aufschlussreich, weil ihr Material in der Ausstellungssituation angefertigt wurde. Sie orientieren sich an den Erfahrungen der Aufzeichnenden und ihrem Erfahrungswissen, statt an dem Expertenwissen der Kunstschaffenden und Kuratierenden. Entsprechend resultieren die Sendungen und Videos auch nicht aus der künstlerisch-intendierten Erfahrung, sondern der subjektiv-situativen Ausstellungserfahrung. An dieser Stelle

103 Frohne 2010, 127.
104 Morse 1990a, 158.

erscheint es mir wichtig, noch einmal zu verdeutlichen, dass es in dieser Untersuchung nicht darum geht, das Erleben des Ausstellungspublikums zu rekonstruieren. Vielmehr geht es darum, durch die Erfahrung einer Fernsehsendung bzw. eines Onlinevideos Aufschluss über die Ausstellungssituation einer Bewegtbildinstallation zu erhalten. Dabei stellen sich Verschiebungen ein, die den Installationsraum auf eine andere bzw. neue Weise zur Erscheinung bringen. Aus eben diesem Grund fasse ich die medialisierte Erfahrung als eigenständige Erfahrungsinstanz von Kunst auf.

In Mediensammlungen, Fernseharchiven und einschlägigen Videosharing-Plattformen habe ich im Rahmen meiner Untersuchung 137 Fernsehsendungen aus den Jahren 1966 bis 2012 und 47 Onlinevideos aus den Jahren 2006 bis 2012 erfasst (siehe Register im Anhang). Die Sendungen und Videos beziehen sich in erster Linie auf Bewegtbildinstallationen, sie verweisen jedoch mitunter auch auf einkanalige Videobänder sowie Arbeiten die sich als »Fernsehkunst«[105] bezeichnen lassen. Die explorative Erhebung versteht sich als eine erste Sondierung, um Auskunft über historische und ästhetische Entwicklungen in diesem Bereich zu geben und mögliche weitere Forschungsansätze zu skizzieren. Es wurden sechs Sendungen bzw. Videos über drei Bewegtbildinstallationen ausgewählt, die in Fallstudien eingehend untersucht wurden. Die Zusammenstellung der Fallstudien oblag zwei wesentlichen Kriterien. Zum einen wurden solche Installationen ausgewählt, zu denen mehrere Aufzeichnungen vorliegen, um eine vergleichende Analyse und Beschreibung vornehmen zu können. Außerdem wurden die Aufzeichnungen so ausgewählt, dass unterschiedliche Typen von Bewegtbildinstallationen berücksichtigt werden: Installationen mit einer als auch mehreren Projektionsflächen, einem Raum als auch mehreren Räumen, live als auch vorproduziertem Material, stumme Installationen als auch Installationen mit Ton. Im Einzelnen handelt es sich um die Installation *Live-Taped Video Corridor* (1970) von Bruce Nauman, die Installation *Les larmes d'acier* (1987) von Marie-Jo Lafontaine und die Installation *Sleepwalkers* (2007) von Doug Aitken.[106] Zwei weitere Fallstudien wurden zur Installation *Zwischenzeit* (2008) von Wermke/Leinkauf angefertigt. Im Unterschied zu den bereits erwähnten Studien beziehen sich die Fallstudien zu *Zwischenzeit* auf die Sichtungskopien der Künstler. Im Fall von *Les larmes d'acier, Sleepwalkers* und *Zwischenzeit* beziehen sich die Fallstudien auf Aufzeichnungen der Erstpräsentation der Installationen, bei *Live-Taped Video Corridor* auf Folgepräsentationen. Die Erstpräsentation und Folgepräsentationen werden prinzipiell als gleichwertig aufgefasst.

Im Unterschied zu Fotografien spielen Filme, Fernsehsendungen und Onlinevideos als kunstwissenschaftliche Quellen bisher nur eine marginale Rolle. Dies trifft sowohl auf Kunst im Allgemeinen als im Besonderen auch auf diejenigen Künste zu, die diese Medien selbst auf künstlerische Weise verwenden. In diesem Zusammen-

105 Vgl. Henschel 2012. Revers 2014.

106 Die hier als auch an anderer Stelle genannten Jahreszahlen der Bewegtbildinstallationen beziehen sich jeweils auf das Jahr ihrer Erstpräsentation.

hang sind die sogenannten Sichtungskopien hervorzuheben. Dabei handelt es sich um komprimierte Kompilationen oder Aufzeichnungen, die von den Kunstschaffenden selbst hergestellt oder zumindest autorisiert wurden, um einen audiovisuellen Eindruck der jeweiligen Bewegtbildarbeit zu geben. Sichtungskopien sind dezentral in verschiedenen Videosammlungen archiviert und aufgrund begrenzter finanzieller Mittel und aufwändiger Rechteklärung gar nicht oder nur in Teilen digitalisiert. Hito Steyerl, eine namhafte Künstlerin und Theoretikerin im Feld der Bewegtbildkunst, merkt diesbezüglich an:

> In this way, resistant or nonconformist visual matter disappeared from the surface into an underground of alternative archives and collections, kept alive only by a network of committed organizations and individuals, who would circulate bootlegged VHS copies among themselves. Sources for these were extremely rare—tapes moved from hand to hand, depending on word of mouth, within circles of friends and colleagues. [107]

Steyerl spricht eine spezifische Aufmerksamkeitsökonomie im Umgang mit Sichtungskopien an, die auf Exklusivität basiert. Sichtungskopien werden nur einem kleinen Kreis von Interessenten wie Sammler*innen, Kuratierenden und Jurys zur Verfügung gestellt,[108] wodurch die Kopien in kulturelles Kapital überführt werden. Zwar hat sich der Zugang zu Sichtungskopien durch die Gründung von Videovertrieben wie Electronic Arts Intermix in New York, die Video Data Bank in Chicago, der Neue Berliner Kunstverein oder 235 Media in Köln in den 1970er und 1980er-Jahren etwas verbessert, die Rezeption der Kopien erfordert in diesen Fällen jedoch entweder die Präsenz vor Ort oder die Entrichtung einer nicht unwesentlichen Gebühr für Bereitstellung und Versand. Diese exklusive und dezentrale Zirkulation von Sichtungskopien erschwert die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Bewegtbildkunst maßgeblich.[109] Seit Einführung der Broadband-Technologie im Jahr 2004 lässt sich bei den Kunstschaffenden und Vertrieben ein Umdenken zur Kenntnis nehmen, das im Verlauf der Untersuchung eingehender dargestellt wird. Die problematische Speicherung, Verzeichnung, Archivierung und Zugänglichmachung von Sichtungskopien trifft ebenso auf Fernsehmitschnitte in universitären Mediatheken zu, da diese sich, wie die Sichtungskopien, in einer juristischen Grauzone befinden. Diese ›Schattensammlungen‹ stehen den Sammlungen der Museen und Rundfunkarchive gegenüber, welche die hochwertigeren Ausstellungskopien

107 Steyerl 2012 (Erstausgabe 2009), 36.

108 Vgl. Allen 2003.

109 Auf die Notwendigkeit der Digitalisierung und Zugänglichmachung solcher Kopien für Wissenschaft und Forschung wurde am 21.11.2011 mit der in Liverpool verabschiedeten Erklärung *Media Art Needs Global Networked Organisation and Support* hingewiesen, h-net.msu.edu/cgi-bin/logbrowse.pl?trx=vx&list=H-ArtHist&month=1111&week=c&msg=K2zAURsCMpFr8HuQoPaUPQ.

und Masterbänder bergen.[110] Die vorliegende Untersuchung bewegt sich primär in den Räumen dieser Schattensammlungen, ihre Bestände bilden den wesentlichen Forschungsgegenstand der Analyse.

Die aus kunstwissenschaftlicher Perspektive unzureichende Verzeichnung von Fernsehsendungen über Kunst in den Datenbanken der Fernseharchive[111] und Mediatheken[112] sowie die semi-öffentliche Zugänglichkeit ihrer Bestände erschwerten die Auswahl der Fallstudien. Die Fernsehsendungen sind in den verschiedenen Datenbanken oftmals mit unterschiedlichen Titeln ausgewiesen und die Metadaten selbst enthalten nicht immer die notwendigen Angaben zu den abgebildeten Kunstwerken.[113] Als erste und wichtigste Anlaufstelle für die Untersuchung erwiesen sich die universitären Mediatheken sowie die Mediensammlungen von Museen und Kultureinrichtungen, weil eine Vorab-Sichtung in den öffentlich-rechtlichen Rundfunkarchiven erst im Jahr 2014 durch die Verabschiedung der Zugangsregelungen für Wissenschaft und Forschung möglich gemacht wurde.[114] Insbesondere die Mediensammlungen bzw. Medienarchive der Akademie der Künste in Berlin, des documenta-Archivs in Kassel und der Situation Kunst in Bochum erwiesen sich aufgrund ihrer Bestände an Fernsehmitschnitten und Sichtungskopien als ertragreiche Facharchive für die hier verhandelte Fragestellung.

Werk- und Quellenanalyse

Wie bereits erläutert werden in der vorliegenden Untersuchung sowohl Bewegtbildinstallationen als auch ihre Quellen in Form von Fernsehsendungen und Onlinevideos untersucht. Da sich Bewegtbildinstallationen visuell, akustisch und kinästhetisch entfalten, liegt ihnen eine »Multimodalität der Wahrnehmung«[115] zugrunde. Die multimodale Wahrnehmung ist ein Modus, in dem die Besucherin[116] gleich-

110 Vgl. Classen/Großmann/Kramp 2011. Die Autoren bezeichnen die sekundären Mediensammlungen gegenüber den Rundfunkarchiven als »Parallelüberlieferung«. Ebd., 137.

111 Die Datenbanken der öffentlich-rechtlichen Rundfunkarchive sind: Archimedes (WDR) und FESAD (Das Erste, ZDF und die Dritten Programme).

112 Hervorzuheben ist hier insbesondere der Verbundkatalog Film (VK Film), begründet vom Arbeitskreis Filmbibliotheken, ursprüngliche URL http://digibib.kobv.de/vkfilm-filme. Inzwischen wurde er durch den an der Universitätsbibliothek Leipzig konzipierten und von der DFG geförderten Fachinformationsdienst Film ersetzt, https://katalog.adlr.link/ (18.07.2018).

113 Zur eingehenderen Erläuterung der Problematik kunstwissenschaftlicher Forschung mit den Rundfunkarchiven siehe Lauke 2016a.

114 Vgl. ARD 2014. Während die Recherche in den Fernsehdatenbanken in der Regel nur den Mitarbeitenden der Rundfunkanstalten vorbehalten ist, können Studierende und Mitarbeitende der Universität Wien in der dort eingerichteten Außenstelle des Österreichischen Rundfunks (ORF) die Datenbank des ORF konsultieren. Vgl. Stifter-Trummer/Schmutzer 2014.

115 Curtis 2008, 97.

116 Wo nicht näher bezeichnet, werden in der vorliegenden Untersuchung stets alle Geschlechter adressiert. Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird jeweils die weibliche Form verwendet.

zeitig unterschiedlichen und zueinander in Wechselwirkung stehenden sinnlichen Reizen wie Sehen, Hören und Bewegen ausgesetzt ist. Unter Verweis auf den Neurophysiologen Robert Hulsman bezeichnet Cretien van Campen die Wahrnehmung als »synchronesthesia«[117]. In der Synchronästhesie wird ein Phänomen mit mehreren Sinnen gleichzeitig wahrgenommen, welche sich zu einer Einheit verbinden.[118] Zum Beispiel nimmt die Ausstellungsbesucherin zugleich Bilder und Töne einer Bewegtbildinstallation wahr. Dabei gilt es zu berücksichtigen, dass

> dem Hören eine ganz andere Struktur von Aufmerksamkeit zukommt als dem Sehen: Es verläuft nicht gerichtet, sondern gestreut, es agiert nicht, sondern lauscht, um die Töne der Umgebung aufzunehmen, es tastet nicht ab, sondern läßt sich ins Gehörte ein, um es zu deuten. Anders als das Auge hört das Ohr ins Offene hinein. Entsprechend eignet ihm nicht die Dichotomie der Beobachtung, die sich gleichwohl jederzeit loslösen oder befreien kann, ohne Verantwortung für das zu übernehmen, was sie gewahrt; vielmehr geht das Ohr nirgends auf Distanz: Hörend sind wir ins Geschehen selber eingebunden.[119]

In Bezug auf Bewegtbildinstallationen kommt der Akustik bzw. Akusmatik[120] eine besondere Funktion zu. Wie Malte Hagener in Bezug auf Gilles Deleuze ausführt, wirkt der Ton nicht nur synchronästhetisch mit dem visuellen Sinn zusammen, sondern kann in synästhetischer Hinsicht auch die Funktion des Raumsinns übernehmen:[121] »Die narrativen Informationen, die wir über den Ton aufnehmen, besitzen damit nur eine nachgeordnete Bedeutung, weil wir uns zunächst durch die Kombination aus Augen und Ohrensinn im Raum positionieren und stabilisieren.«[122] Hier zeichnet sich ab, dass der Ton einer Installation auch dann eine Rolle spielt, wenn die Installation stumm ist. Die Akustik des Ausstellungsraums liefert Informationen über dessen Höhe, Tiefe und Materialität. Auf diese Weise strukturiert die Akustik den Bewegungssinn der Ausstellungsbesucherin.

Im Unterschied zu fotografischen Abbildungen von Bewegtbildinstallationen in Form von Installationsansichten oder Standbildern, die der Installation ausschließlich visuell Ausdruck verleihen, können Fernsehsendungen und Onlinevideos die Multimodalität der Installation auffangen, weil sie selbst eine multimodale Wahrnehmung ermöglichen. Entsprechend sind in der Analyse dieser Quellen nicht nur die Bildebene und Montage zu berücksichtigen, sondern gleichsam die Tongestaltung. Dabei

117 van Campen 2008, 146, zit. in Curtis 2010, 133–134.

118 Die Synchronästhesie unterscheidet van Campen von der »synesthesia« (van Campen 2008, 146), der Synästhesie. Die Synästhesie ruft einen multisensorischen Wahrnehmungsmodus hervor, das heißt ein Klang löst beispielsweise einen weiteren Wahrnehmungseindruck wie eine Farbe aus.

119 Mersch 2001, 289.

120 Im Unterschied zur Akustik bezeichnet die Akusmatik eine Hörsituation, die die Quelle des Gehörten verschweigt. Vgl. Chion 2012, 197.

121 Vgl. Hagener 2010, 165.

122 Ebd., 168.

ist jedoch wichtig anzuerkennen, dass sich Kamera und menschliches Auge in ihrem Sehvermögen sowie Mikrofon und Ohr in ihrem Hörvermögen unterscheiden. Beispielsweise erreicht eine Filmkamera nicht den Radius des menschlichen Sehfeldes von fast 180° und ist nicht binokular. Auch ein Mikrofon gibt akustische Reize nicht in dem Umfang wieder, wie ein Subjekt mit einem gesunden Ohr hören kann, geschweige denn dass zwei Mikrofone dem binauralen, räumlichen Hören entsprechen. Bei der Analyse dokumentarischer Filme, denen sich die analysierten Quellen zuordnen lassen, hat sich insbesondere die Beschreibung und Analyse akustischer Phänomene als herausfordernd erwiesen. Wie Michel Chion erläutert, werden diese meist naturalistisch aufgefasst: »Die naturalistische Tonkonzeption fährt unbeirrt fort, die Erfahrung und den Diskurs so stark zu bestimmen, dass sie gerade von denen nicht bemerkt wird, welche Naturalismus für Bildkonzeptionen kritisieren.«[123]

Ähnlich verhält es sich mit den Präsentationsdispositiven der Bewegtbildinstallationen und ihren Quellen: So wie die Präsentation einer Bewegtbildinstallation veränderlich ist und jenseits der Präsentation eine völlig andere Erscheinung hat, verändern sich auch die Präsentationsdispositive ihrer Quellen: Die Sichtung im Kino, in der Sichtungskabine einer Mediathek, am Bürocomputer oder auf einer Videosharing-Plattform erfolgt in unterschiedlichen Dispositiven. Um die sich dabei vollziehenden Übertragungsprozesse nicht nur inhaltlich, sondern auch methodisch offenzulegen, werden ergänzend zu den Inhaltsanalysen der Quellen die jeweils verwendeten Speichermedien, Apparate und Dispositive beschrieben. Bei Analysen der Fernsehsendungen wurde entsprechend der Logik der Fernseharchive zwischen der Erstsendung und ihrer Wiederholung unterschieden, gegebenenfalls auch zwischen dem produzierenden und ausstrahlenden Sender.[124] Gegenüber den in den Rundfunkarchiven befindlichen Sendungen enthalten viele in den Mediensammlungen befindliche Mitschnitte Auszüge der vorausgehenden oder nachfolgenden Sendung, die Anmoderation oder einen Senderjingle, so dass die Medienträger nicht nur Auskunft über die betreffende Sendung selbst geben, sondern auch über die Rahmung der jeweilige Ausstrahlung einer Sendung im Fernsehprogramm.[125] In den Archivkopien, die ich von den Fernseharchiven bezogen habe, werden diese rahmenden Elemente insofern im Wortsinn ›ausgeblendet‹, als dass die Fernseharchive lediglich die Sendungen, nicht aber die zwei Sendungen verbindenden epitextuellen Elemente archivieren.[126] Die Sequenzen und Einstellungen sowie ihre inhaltliche Rahmung

123 Chion 2012, 81.

124 Daraus resultiert u. a. im Fall von Mitschnitten, dass ausstrahlender und produzierender Sender nicht identisch sind. In diesem Fall handelt es sich bei dem analysierten Mitschnitt um eine Wiederholung der Fernsehsendung auf einem anderen Fernsehsender als dem, der die Sendung produziert und archiviert hat. Um dabei präzise und überprüfbare Ergebnissen zu liefern, werden auch die redaktionell verantwortliche Person und das Datum der Erstsendung genannt.

125 In jüngeren Fernsehmitschnitten fehlen diese epitextuellen Elemente zunehmend.

126 Dieser Umstand wirft die Frage auf, ob sich mit den Rundfunkarchiven Programmgeschichte schreiben ließe. Siehe dagegen Behmer/Bernard/Hasselbring 2014.

im Fernsehprogramm bzw. auf YouTube wurden mithilfe der filmwissenschaftlichen Sequenz- und Einstellungsanalyse beschrieben. Dabei ist anzumerken, dass eine wissenschaftliche Untersuchung über Erfahrung unweigerlich an ihre Grenzen stößt, da Erfahrung in der Schriftsprache nur linear und unidimensional wiedergeben werden kann. Auch der vorliegende Text ist in erster Linie eine sprachliche Übertragung von Erfahrung und also selbst eine medialisierte Erfahrung, die immer wieder darum ringt, nichtsprachliche Erfahrungsmomente zu versprachlichen. Konsequenterweise wurde auf den Einsatz von Sequenz- und Einstellungsprotokollen verzichtet. Eine besondere Herausforderung für die sprachliche Beschreibung der Fernsehsendungen und Onlinevideos bestand in der Film-im-Film Struktur, die eine Dopplung von Bild, Ton und Montage ausweist.

Die Installations- und Quellenanalysen wurden durch explorative und teilstandardisierte Experteninterviews mit Zeitzeuginnen und Zeitzeugen aus den Bereichen Fernsehen, Museum und Kunstsystem angereichert.[127] Funktion dieser Interviews war, Aufschluss über die Produktions- und Distributionsbedingungen der Quellen zu erhalten und die jeweilige kulturhistorische Rahmung der Quelle zu rekonstruieren. Die Gesprächspartner waren im Einzelnen die Redakteurin Wibke von Bonin (WDR), der Redakteur Michael Stefanowski (ZDF, Redaktion *aspekte*), der Kurator Wulf Herzogenrath und der Fotograf Friedrich Rosenstiel. Des Weiteren wurden drei Interviews mit den Künstlern Matthias Wermke und Mischa Leinkauf über die Dokumentation ihrer Arbeiten geführt.

Aufbau der Untersuchung

Die zentrale These der vorliegenden Arbeit lautet, dass Fernsehsendungen und Onlinevideos die Ausstellungserfahrung von Kunst speichern und weitergeben können. Mit dieser These verbinden sich zwei Unteraspekte: Zum einen ermöglicht die medialisierte Erfahrung sowohl die Erfahrung der Aufzeichnung als auch die Konstruktion der Ausstellungserfahrung. Dies ist möglich, wenn sich die Aufzeichnung an der raumzeitlichen Ausstellungserfahrung des Kunstwerks orientiert. Zum anderen, und dieser Aspekt betrifft die Phänomenalität von Bewegtbildinstallationen, unterliegen die Installationen einem beständigen Wandel in der Präsentation, welcher die Installationen in die Nähe ereignisbasierter Künste rückt. Ich argumentiere in der vorliegenden Untersuchung auf zwei Ebenen, zum einen auf der werkimmanenten Ebene, wenn es um die Phänomenalität von Bewegtbildinstallationen geht, zum anderen auf der theoriebildenden Ebene, wenn es um den kunstwissenschaftlichen Quellengebrauch geht. Die theoriebildende Ebene ist der werkimmanenten Ebene untergeordnet.

Die These wird in der vorliegenden Untersuchung in vier Teilen erarbeitet. Im ersten, theoriebildenden Teil, werden die grundlegenden Konzepte der Medialisie-

127 Zur Methode des Experteninterviews vgl. Meuser/Nagel 1991.

rung und Erfahrung bestimmt. Im zweiten Teil, der der werkimmanenten Ebene zugeordnet ist, folgt ausgehend von der Bewegtbildinstallationen *Zwischenzeit* eine Modellbildung für die Analyse medialisierter Erfahrung. Sie bildet das Fundament für die im dritten und insbesondere vierten Teil der Untersuchung durchgeführten Fallstudien. In Teil drei, der erneut der theoriebildenden Ebene zugeordnet ist, werden mit Sichtungskopien und Fernsehsendungen über Bewegtbildinstallationen zwei Typen von Aufzeichnung zur Bewegtbildkunst vorgestellt. Bezogen auf die Ausstellungserfahrung der Installationen werden die Herausforderungen und Möglichkeiten der Aufzeichnungen untersucht. Der vierte Teil der Untersuchung ist wiederum der werkimmanenten Ebene zugeordnet. Hier wird die Forschungsthese in mehreren Fallbeispielen überprüft und durch Ergänzungen konkretisiert. Dieser Teil endet mit einer Reihe von Schlussfolgerungen, die sowohl die Phänomenalität der Bewegtbildinstallationen betreffen als auch den digitalen Mediengebrauch der Kunstwissenschaften. Ich werde zunächst erläutern, welche Fragen die einzelnen Kapitel in Hinblick auf die These der Untersuchung beantworten werden.

Die beiden folgenden Kapitel zeigen, wie die Begriffe ›Medialisierung‹ und ›Erfahrung‹ in der vorliegenden Untersuchung verwendet werden. Die Konzeption dieser Begriffe bildet das theoretische und interdisziplinäre Fundament der Untersuchung. Dabei werde ich in Kapitel 2 mit einem erfahrungsorientierten Medialisierungsbegriff arbeiten und die medialisierte Erfahrung als zugleich mittelbar und unmittelbar bestimmen. Zusammen mit dem dabei entwickelten Begriff ›Medialisat‹, der aus Medialisierungsprozessen hervorgegangene Produkte bezeichnet, werden einige kunst- und theaterwissenschaftliche Einlassungen zur Medialisierung diskutiert. Sie münden in die Auffassung von Medialisierung als Übertragung und Verschiebung der Wahrnehmung und Erfahrung in einen neuen raumzeitlichen Zusammenhang. Darauf folgt in Kapitel 3 die Konzeptualisierung von Erfahrung in Anlehnung an die responsive Phänomenologie von Bernhard Waldenfels. Wie im Fall der Medialisierung ist auch hier ein Moment raumzeitlicher Verschiebung von Bedeutung. Das Kapitel schließt mit einer auf das nächste Kapitel hinführenden Diskussion zur Erfahrung von Bewegtbildinstallationen, die sich als ästhetische Weiterführung der Waldenfels'schen Erfahrung verstehen lässt und die Bewegtbildinstallation als Erfahrungsraum bestimmt.

Kapitel 4 beantwortet, wie bereits erläutert, die theoriebildende Frage nach der Analyse medialisierter Erfahrung. Die zugrunde liegende Annahme lautet, dass viele Bewegtbildinstallationen die medialisierte Erfahrung und Wahrnehmung zum Thema haben. Auf besonders anschauliche Weise wird dies in der Bewegtbildinstallation *Zwischenzeit* der Künstler Matthias Wermke und Mischa Leinkauf evident, da die Installation die Übertragung der raumzeitlichen Erfahrung einer Draisinenfahrt verhandelt. Um diese Übertragung beschreiben und analysieren zu können, vergleiche ich die lebensweltliche Struktur raumzeitlicher Erfahrung (Kap. 4.2) mit der installativen Struktur raumzeitlicher Erfahrung (Kap. 4.3) und erarbeite ausgehend davon ein Modell zur Analyse medialisierter Erfahrung (Kap. 4.4 und 4.5). In Kapitel 5

werden die audiovisuellen Medialisate von Bewegtbildinstallationen beschrieben, historisiert und systematisiert. Am Beispiel zweier Medialisate von *Zwischenzeit* werde ich die sogenannte Sichtungskopie untersuchen (Kap. 5.1) und unter Bezugnahme auf weitere Artefakte argumentieren, dass Sichtungskopien und Videokataloge keine Auskunft über die raumzeitliche Erfahrung von Bewegtbildinstallationen in der Ausstellung geben können (Kap. 5.2 und 5.3).

Ausgehend von diesem Defizit wird im darauf folgenden Kapitel 6 die Phänomenologie medialisierter Erfahrung von Kunst bestimmt (Kap. 6.1). Anschließend wird die Ausstellungserfahrung als implizites Wissen audiovisueller Medialisate erarbeitet und zwar ausschließlich solcher Medialisate, die über den Chronotopos von Kunst Aufschluss geben (Kap. 6.2). Diese beiden Aspekte – die Bestimmung der Phänomenologie medialisierter Erfahrung als eigenständige Erfahrung von Kunst und die Bestimmung der Ausstellungserfahrung als implizites Wissen – bilden den theoretischen Kern der vorliegenden Untersuchung. Auf ihn folgt die Beschreibung, Historisierung und Systematisierung von Ausstellungsvideos, das heißt Videos von Kunst, die in der Ausstellungssituation angefertigt wurden. Solche Ausstellungsvideos lassen sich vor allem im populärkulturellen Bereich in Form von Fernsehsendungen und Onlinevideos finden (Kap. 6.3). Die folgenden drei Kapitel 7 bis 9 widmen sich der Beantwortung der folgenden drei Fragen: Wie entfaltet sich die medialisierte Erfahrung von Bewegtbildinstallationen in Ausstellungsvideos? Wie ist die Phänomenalität von Bewegtbildinstallationen in diesen Videos beschaffen? Welche Rückschlüsse lassen die Videos auf die Beschaffenheit und Erfahrung von Bewegtbildinstallationen in der Ausstellung zu? Zur Beantwortung der ersten Frage werden in jedem der drei Kapitel zwei vergleichende Fallstudien massenmedialer bzw. populärkultureller Medialisate vorgenommen. Zur Beantwortung der zweiten und dritten Frage wird die Bestimmung der raumzeitlichen Erfahrung der jeweiligen Installation und die Konstruktion ihrer Ausstellungserfahrung vorgenommen. Im letzten Kapitel werden die wesentlichen Ergebnisse der Untersuchung in mehreren Schlussbetrachtungen zusammengeführt (Kap. 10).

TEIL I

METHODISCHE UND THEORETISCHE RAHMUNGEN

> Begriffe sind […] nichts ein für allemal Feststehendes. Sie wandern.[128]

2 Medialisierung

Das gegenwärtige Verständnis von Kunst wird maßgeblich durch die mediale Produktion, Distribution und Rezeption strukturiert. Diese vielseitigen medialen Umgangsweisen mit Kunst lassen sich auf den Begriff der ›Medialisierung‹ bzw. ›Mediatisierung‹ bringen. Bei diesen Begriffen handelt es sich um ein seit Anfang der 1990er-Jahre interdisziplinär verwendetes Konzept, das der Kommunikationswissenschaftler Patrick Donges wie folgt definiert: »Mediatisierung […] bezeichnet allgemein Veränderungen, die durch Medien und ihre Logiken in anderen gesellschaftlichen Teilbereichen oder kulturellen Lebenswelten ausgelöst oder befördert werden.«[129] In den Geschichtswissenschaften wird mit dem Ausdruck ›Mediatisierung‹ im Sinne von ›Mittelbarmachung‹ die Unterwerfung eines Standes unter eine Landeshoheit oder die Inbesitznahme eines Territoriums bezeichnet, die ein verändertes Machtverhältnis zur Folge hat.[130] Aufgrund dieser bereits belegten Begriffsverwendung wird disziplinübergreifend vorgeschlagen, für mediale Phänomene den Ausdruck ›Medialisierung‹ vorzuziehen.

Aufgrund ihrer noch vergleichsweise jungen Begriffsgeschichte eignet sich die Medialisierung, um dem von Mieke Bal entworfenen Konzept der »Wanderschaft«[131] von Begriffen und Konzepten zwischen verschiedenen disziplinären, kulturellen, theoretischen und historischen Rahmungen nachzugehen. Der Ausdruck ›Medialisierung‹ wird als Theorie (Soziologie)[132], Konzept (Kommunikations- und Politikwissenschaften)[133] und (Arbeits-)Begriff (Medien- und Kunstwissenschaften) verwendet. Im Folgenden werde ich angeben, auf welche Rahmung ich mich jeweils beziehe, wenn im Folgenden von Medialisierung die Rede ist. In den Kommunikationswissenschaften[134] ist inzwischen eine sehr differenzierte Auseinandersetzung mit dem Konzept der Medialisierung auszumachen. Dort wurden Medialisierungspro-

128 Bal 2002, 11.
129 Donges 2013, 200b.
130 Vgl. Sarcinelli 1998, 678b.
131 Bal 2002, 15 (Hervorh. i. Orig.).
132 Vgl. Saxer 2012, 25–282.
133 Vgl. Krotz 2001. Donges 2008.
134 Eine gute Übersicht zur kommunikationswissenschaftlichen Verwendung der Konzepte ›Medialisierung‹ und ›Mediatisierung‹ bietet die diskursanalytische Studie von Meyen 2009.

zesse zunächst auf den gesellschaftlichen Teilbereich der Politik bezogen. In der politischen Kommunikation werden der Medialisierung drei Funktionen zugeschrieben, die sie als Konvergenzphänomen, Wahrnehmungsmodus und Handlungsprinzip ausweisen. Darunter versteht Ulrich Sarcinelli im Einzelnen

> (1) die wachsende Verschmelzung von Medienwirklichkeit und politischer wie sozialer Wirklichkeit, (2) die zunehmende Wahrnehmung von Politik im Wege medienvermittelter Erfahrung sowie (3) die Ausrichtung politischen Handelns und Verhaltens an den Gesetzmäßigkeiten des Mediensystems.[135]

Diese Funktionen erweisen sich auch für die Medialisierung von Kunst als zutreffend, wobei ich mich im Folgenden auf die Medialisierung als Wahrnehmungsmodus von Bewegtbildinstallationen konzentrieren werde. In den Kunstwissenschaften steht die systematische Erschließung des Begriffs ›Medialisierung‹ noch aus, bisher ist er dort vorwiegend in Verwendung des Ausdrucks ›Mediatisierung‹ anzutreffen.[136]

Ich werde nun auf die Prämissen eingehen, die der Medialisierung im Allgemeinen zugrunde gelegt werden und ihre Anschlussfähigkeit für die Medialisierung von Kunst diskutieren und problematisieren. Anschließend werde ich den Begriff des ›Medialisats‹ einführen, um damit diejenigen Artefakte zu benennen, die aus den Medialisierungsprozessen hervorgehen. In einem dritten Schritt werde ich Elemente herausarbeiten, die für die Medialisierung von Bewegtbildinstallationen von Bedeutung sind. Hierbei wird es insbesondere um die Erweiterung der Erfahrungsmöglichkeiten von Kunst gehen.

Jenseits unmittelbarer und mittelbarer Erfahrung

In ihrer Untersuchung zur Medialisierung urbaner Prozesse in der Kunst definiert Jutta Zaremba Mediatisierung wie folgt: »Die Mediatisierung bezeichnet den Prozess, bei dem der Mensch seine Definition von Wirklichkeit immer stärker anhand von mediengenerierten Wahrnehmungen herstellt. Diese sekundären Erfahrungen ersetzen die unmittelbare Welterfahrung […].«[137] Dieses Verständnis bringt die zentrale Prämisse der Medialisierungsforschung zum Ausdruck, die leibliche Kommunikation zwischen Menschen als ursprünglichen Modus von Kommunikation anzusehen. Weil dieser Modus vermeintlich frei von Medien ist, wird ihm ein authentischer, direkter und unmittelbarer Ausdruck zugesprochen. Werden in die leibliche Kommunikation Medien eingebunden, wird die Kommunikation durch letztere strukturiert: »An die Stelle des Körpers tritt das (bewegte) Bild des Körpers,

135 Sarcinelli 1998, 678b–679a.
136 Vgl. exemplarisch Huber 1991. Lischka 2003. Zaremba 2006.
137 Zaremba 2006, 35.

an die Stelle seiner Stimme der Lautsprecher.«[138] Dieser Modus wird als mittelbare Kommunikation bezeichnet.

In seiner Untersuchung zum Phänomen der Liveness hat der Theaterwissenschaftler Philip Auslander dargelegt, dass diese der mittelbaren Kommunikation nicht vorausgeht, sondern aus dieser hervorgeht:

> historically, the live is actually an effect of mediatization, not the other way around. It was the development of recording technologies that made it possible to perceive existing presentations as ›live‹. Prior to the advent of those technologies (e.g., sound recording and motion pictures), there was no such thing as ›live‹ performance, for that category has meaning only in relation to an opposing possibility.[139]

Indem Auslander im Gebrauch von Wahrnehmungstechnologien Liveness als medialen Effekt bestimmt, kehrt er die Genealogie zwischen Liveness und Medialisierung um. Und er geht noch einen Schritt weiter, wenn er ergänzt, dass der disjunktive Dualismus aus der Verwendung medialer Wahrnehmungsapparaturen hervorgeht. Auf die Unterscheidung zwischen direkter und indirekter bzw. unmittelbarer und mittelbarer Erfahrung übertragen, ließe sich dieser Dualismus mit Auslander aufheben, indem die leibliche und medialisierte Wahrnehmung als gleichwertig und sich gegenseitig bedingend anerkannt würden. Dieses Verständnis spiegelt sich in den Künsten des 20. und 21. Jahrhunderts wider, wenn diese von medialen Wahrnehmungs- und Ausdrucksmöglichkeiten Gebrauch machen. An gegenwärtigen künstlerischen Entwicklungen lässt sich beobachten, dass sie sowohl die Medialität von Medien adressieren[140] als auch ihre eigene Medialisierung in künstlerische Projekte rücküberführen[141].

Ich schlussfolgere, dass der disjunktive Dualismus zwischen leiblicher und medialisierter Erfahrung nicht haltbar ist. Stattdessen schließe ich mich Auslander und Huber an, Medialisierung nicht in Abgrenzung zur Erfahrung aufzufassen, sondern die medialisierte und leibliche Erfahrung als sich gegenseitig bedingende Wahrnehmungs- und Ausdrucksmodi zu verstehen: »Mediatisierte Erfahrung ist so direkt und unmittelbar, wie Erfahrung überhaupt sein kann.«[142] Diese Auffassung lenkt die Aufmerksamkeit auf die Phänomene medialisierter Erfahrung. Da diese Phänomene, wie bereits angeführt, nicht uni- sondern multidirektional wirken, gestalten

138 Schanze 2002, 199.

139 Auslander 2008, 56.

140 Als Beispiel sei hier einerseits auf die künstlerischen Auseinandersetzungen mit neu eingeführten Medien (Radiokunst, Fernsehkunst, Netzkunst), als auch auf die Land Art und Videoperformance verwiesen, die den medialen Ausdruck in den künstlerischen Ausdruck aufgenommen haben. Irene Schubiger bestimmt beispielsweise die ›Videoperformance‹ in Anlehnung an Willoughby Sharp durch den Einbezug der Videotechnik als notwendiges Element der Performance. Vgl. Schubiger 2004, 113, Anm. 3.

141 Vgl. Auslander 2008, 183.

142 Huber 1991, 109.

sich Medialisierungsprozesse als komplexe Vorgänge. Eine Möglichkeit diese zu analysieren, besteht in der Untersuchung der Produkte von Medialisierungsprozessen.

Das ›Medialisat‹ als Produkt der Medialisierung

Die Produkte von Medialisierungsprozessen bringen Hans Dieter Huber und Helene E. Roberts auf den Begriff ›Surrogat‹.[143] Als Surrogat bezeichnen sie massenmediale Kommunikationsinhalte wie Postkarten und Drucke sowie kunstwissenschaftliche Hilfsquellen wie Fotografien, Dias und Computersimulationen.[144] Der Ausdruck ›Surrogat‹ verweist auf den pragmatischen und kulturökonomischen Gebrauch dieser (audio)visuellen Bilder als Ersatzbilder, als ›Bilder aus zweiter Hand‹[145] . Als deren Referenz erweist sich das Original eines Bildes: »For the most part, the criterion used in judging the success of a surrogate has been its fidelity to the original, a test itself guided by different criteria at different times.«[146] Welche Reproduktionstechnologien der Wiedergabetreue am besten entsprechen, wird jeweils durch den diskursiven und veränderlichen Gebrauch festgelegt:

> In the past reproductive images have tended to be used as surrogates, substituting for the work of art for study and research purposes. When technology has improved the accuracy or convenience of the surrogate image, the new technology has tended to replace the old, and the older medium has fallen into disuse, even, as in the case of casts and reproductive engravings, into disgrace.[147]

Durch die Analyse der Produktion, Verbreitung und des Gebrauchs solcher Surrogate wird es möglich, auf die sie prägenden Diskurse und Technologien sowie ideologischen und ökonomischen Werte zu schließen. Roberts zufolge arbeiten Surrogate der Aufmerksamkeitsökonomie von Kunst zu und ermöglichen die Auseinandersetzung mit Kunstwerken jenseits ihrer Präsentation in der Ausstellung.

Ein anderer Begriff, der hier zur Anwendung kommen kann ist der des Dokuments. Bildete sich der Begriff während des 18. Jahrhunderts für »die Bezeichnung von Schriftstücken zum Beweis einer Tatsache«[148] heraus, erweiterten sich Dokumente im 19. Jahrhundert durch bildgebende und darstellende Verfahren, die nun auch empirisches Wissen zu fixieren vermochten.[149] Der Begriff ›Dokumentation‹ bezeichnet im 19. Jahrhundert die Art und Weise wie Institutionen ihre Bestän-

143 Vgl. ebd., 108. Roberts 1994, 335.
144 Vgl. Huber 1991, 110–111. Roberts 1994, 335–337.
145 Roberts 1994 [Übersetzung der Verfasserin].
146 Ebd., 343–344.
147 Ebd., 343.
148 Wöhrer 2015b, 15.
149 Vgl. ebd. Für eine detaillierte Darstellung der Entwicklung des Begriffs verweist Wöhrer auf Lund 2009.

de bürokratisch ordneten.[150] Bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs etablierte sich die Dokumentation als neue »Form der Wissenskollektion, -klassifikation und -distribution«[151]. Hierbei spielten insbesondere methodische Überlegungen zur nationalen und internationalen Klassifizierung und Standardisierung eine Rolle.[152] Durch die Erweiterung des Dokumentbegriffs, der sukzessive auch Bilder und Filme als Dokumente anerkennt, lässt sich die Dokumentation gegenwärtig und in einem allgemeinen Sinn als »Verarbeitungs- und Produktionsweise von Dokumenten«[153] bezeichnen. Hierbei erweist sich, dass Artefakten erst durch ein dokumentarisches Verfahren der epistemische Status als Dokument zugeschrieben wird.[154]

Die Begriffe ›Surrogat‹, ›Dokument‹, aber auch ›Repräsentation‹[155] und ›Reproduktion‹[156] sollten jedoch nicht verallgemeinernd auf alle Artefakte von Medialisierungsprozessen bezogen werden, da sie semiotische Bezüge vorwegnehmen, ohne anzugeben, auf welche Weise ein Kunstwerk dokumentiert, repräsentiert oder reproduziert wird. Als wertneutralen Ausdruck für Artefakte von Medialisierungsprozessen schlage ich daher den Begriff ›Medialisat‹ vor. Hierbei ist zunächst unerheblich, ob es sich um fotografische, auditive oder filmische Aufzeichnungen von Kunstwerken handelt oder das Bild- und Tonmaterial lediglich vervielfältigt wird. Medialisate verstehe ich als materielle und fixierte Artefakte, die aus Medialisierungsprozessen hervorgehen. Sie können sowohl Zwischenprodukte als auch Ergebnisse, das heißt Mittel als auch Zweck der Medialisierung sein. Die vorliegende Arbeit richtet sich auf Medialisate von Bewegtbildinstallationen, die durch das Fernsehen und World Wide Web verbreitet und erfahren werden. Sie stammen von Akteurinnen und Akteuren, die weder den Kunstschaffenden noch den Museen und Ausstellungshäusern, sondern dem Ausstellungspublikum zuzuordnen sind.

Medialisierung als mediale Übertragung

Der im vorausgehenden Abschnitt erläuterten Bestimmung des Medialisats liegt eine nun zu skizzierende Auffassung von Medialisierung zugrunde. Hierfür beziehe ich mich auf die Bedeutung des Begriffs ›Medialisierung‹ bzw. ›Mediatisierung‹ in den Kunstwissenschaften. Ein früher kunstwissenschaftlicher Beitrag im deutschsprachigen Raum ist der bereits zitierte Aufsatz zur Erfahrung von Kunst in den Medien von Hans Dieter Huber aus dem Jahr 1991. Huber verwendet einen wei-

150 Vgl. Dommann 2008, 278.
151 Ebd.
152 Vgl. ebd., 288 und 294.
153 Wöhrer 2015b, 17.
154 Ausgehend von fotografischen Darstellungspraktiken der Farm Security Administration hat die Kunsthistorikerin Renate Wöhrer die Entstehung des Dokumentarischen nicht in Abgrenzung zu, sondern in Bezugnahme auf Verfahren in der Kunst nachgezeichnet. Vgl. Wöhrer 2016.
155 Vgl. Reason 2006.
156 Vgl. Huber 1991, 110.

ten Medienbegriff, der nicht nur die Massenmedien, sondern auch aufzeichnende und vervielfältigende Verfahren umfasst, die als Reproduktionen und Simulationen evident werden.[157] In seiner Analyse von Medialisierungsprozessen nimmt Huber insbesondere zwei Aspekte in den Blick – die strukturelle Veränderung (Transformation) und die kontextuelle Veränderung (Ersetzung) eines Kunstwerks.[158] Die Art und Weise der Veränderung ist nur vom Kunstwerk – er spricht diesbezüglich von »Kunst-System« – her zu erschließen:

> Jede Erfahrung ist medial vermittelt, und sei es durch die Sinnesorgane und die Nervenleitungen des Organismus. Man kann also das gesamte System der Kunst-Erfahrung als eine Erfahrung von und durch Medien beschreiben. Die entscheidenden Differenzen müssen folglich im Kunst-System selbst bestimmt werden und nicht durch den Vergleich von mediatisierter Erfahrung mit irgendeiner ›direkten‹, ›unmittelbaren‹ Erfahrung.[159]

Diese Auffassung setzt allerdings eine genaue Kenntnis und Vertrautheit mit dem entsprechenden Kunstwerk voraus. Erschwerend kommt hinzu, dass insbesondere kontingente Aspekte eines Kunstwerks durch die Medialisierung einer Wandlung unterzogen werden:

> Man kann […] verallgemeinernd sagen, daß alle Eigenschaften und Zusammenhänge, die in der Originalsituation *Variablen* sind, d. h. sich in der Zeit verändern können, von der Mediatisierung fixiert und als Konstanten behandelt werden.[160]

Ich werde auf diesen Aspekt später zurückkommen, da er für die medialisierte Erfahrung von Bewegtbildinstallationen und insbesondere für die Unterscheidung zwischen Ausstellungsdisplay und Installation wesentlich ist.

Indem Huber einerseits Konzepte wie ›Original‹ und ›Surrogat‹ bemüht und andererseits den Dualismus von unmittelbarer und mittelbarer Wahrnehmung für obsolet erklärt, formuliert er einen Widerspruch. Auslander löst diesen Widerspruch auf, indem er bezugnehmend auf zwei Fotografien von Performances Chris Burdens und Yves Kleins Dokument und Performance als zwei Seiten derselben Medaille auffasst:

> Es ist gut möglich, dass unser Sinn für die Präsenz, Macht und Authentizität dieser [performativen] Werke nicht von der Deutung des Dokuments als indexikalischem Zugangspunkt zu einem vergangenen Ereignis herrührt, sondern von der Wahrnehmung des Dokuments an sich als Performance, die direkt das ästhetische Projekt oder die Sensibilität der Künstlerin oder des Künstlers reflektiert.[161]

---

157 Vgl. ebd., 108. Philip Auslander vertritt einen ähnlichen Ansatz, indem er unter der Medialisierung audio(visuelle) Reproduktionstechnologien versteht, die als Reproduktion, Dokumentation und mediale Kommunikation evident werden. Vgl. Auslander 2008, 4 und 58.

158 Vgl. Huber 1991, 110.

159 Ebd., 109.

160 Ebd., 115.

161 Auslander 2005a, 33.

Mit der Auffassung des Dokuments als Performance sind solche Kunstwerke gemeint, die die Medialisierung als künstlerisches Verfahren einbeziehen. In diesem Fall bilden die Kunstwerke eigene Medienverbünde aus.[162] Neben dieser Auffassung lässt sich dem Medialisat aber auch eine gewisse Autonomie gegenüber dem Kunstwerk zugestehen.

In ihrer Studie *Second Hand Images: The Role of Surrogates in Artistic and Cultural Exchange* (1994) postuliert die Kunsthistorikerin Helene E. Roberts, wie bereits in Kapitel 1 erwähnt, dass die Erfahrung des Medialisats eines Kunstwerks der Erfahrung des Werkes selbst vorausgehen kann.[163] Diese These sieht Philip Auslander in seiner Studie zur Erfahrung von Aufführungen durch Reproduktionen bestätigt[164] und löst die von Huber noch für notwendig befundene ontologische Unterscheidung zwischen Kunstwerk und Medialisat auf. Methodologisch schlägt Auslander vor, das Verhältnis zwischen Aufführung und Medialisat kulturökonomisch zu bestimmen.[165] Ein solcher Ansatz ermöglicht nicht nur, die wertschöpfende Funktion und das kulturelle Kapital der Medialisierung von Kunst (die Dokumentation, Vervielfältigung und Distribution) in den Blick zu nehmen. Er würde, in Anlehnung an die eingangs erwähnten kommunikationswissenschaftlichen Ansätze, auch rezeptionsgeschichtlichen Untersuchungen den Weg ebnen. Liegen zu einem Kunstwerk beispielsweise Medialisate unterschiedlicher historischer Rahmungen und Technologien vor, könnten diese Aufschluss über den rezeptionsästhetischen und kulturellen Wandel von Kunst geben. Ein weiterer Vorzug von Auslanders phänomenologischem Ansatz liegt darin, die Medialisierung von Kunst zu analysieren, ohne einen Vergleich mit dem Kunstwerk vorzunehmen zu müssen. Damit erweist sich Auslanders Ansatz insbesondere für allografische[166] Kunstwerke als geeignet.

Dem Vorangegangenen lässt sich entnehmen, dass Huber, Roberts und Auslander der Medialisierung von Kunst im Allgemeinen aufgeschlossen gegenüberstehen. Eine andere Facette bringt Hans Ulrich Reck in den Diskurs ein. Er diskutiert Medialisierungsprozesse weitaus kritischer, wenn er darauf hinweist, inwieweit die

162 Vgl. Lischka/Weibel 2004, 9.

163 Vgl. Roberts 1994, 335.

164 Auslander im Verweis auf die Studie *Survey of Public Participation in the Arts* der US-amerikanischen Regierung aus dem Jahr 2004. Vgl. Auslander 2005b, 5–9 und 2008, 23.

165 Vgl. Auslander 2008, 56.

166 Die Unterscheidung künstlerischer Arbeiten in allografische und autografische Künste geht zurück auf Nelson Goodman. Vgl. Goodman 1976 (Erstausgabe 1969), 113. Autografische Kunstwerke zeichnen sich dadurch aus, dass ihre Entstehungsgeschichte ein numerisch identifizierbares Artefakt hervorbringt, auf das sich die philosophischen und kunstwissenschaftlichen Konzepte von Original und Authentizität anwenden lassen, wie im Fall eines Gemäldes. Die Authentizität allografischer Künste hingegen zeichnet sich darin aus, dass ihnen dieselbe Notation zugrunde liegt. Sie können in mehr als einer Version und auf verschiedene Weise in Erscheinung treten wobei ihre Manifestationen ontologisch gleichwertig sind. Vgl. ebd., 198. Von allografischen Künsten gibt es kein Original und ergo auch keine Fälschung. Vgl. ebd., 112–113.

Wahrnehmung von Welt heute umfassend von Medien, Technologien und Apparaten durchdrungen und geprägt ist:

> Medialisierung als Medienkultur baut demnach grundsätzlich auf der systematisch erzeugten, gesellschaftlich erzwungenen Imaginationstätigkeit einer kompensatorischen Phantasie, sozusagen als Produkt und Gründungsschwelle des industriellen Lebenszusammenhangs, auf.[167]

Medien und Medienverbünde leiten Reck zufolge individuelle, gesellschaftliche und kulturelle Praktiken des Imaginierens und Symbolisierens an, die durch die Medialisierung eine Zuspitzung erfahren, indem die medialisierte Wahrnehmung und Erfahrung mit Begriffen des menschlichen Handelns belegt und damit metaphorisiert wird:

> Die Berechenbarkeit kompensatorischer Erfahrungen, von Informationen anstelle ›wirklicher‹ Erfahrung, setzt nicht allein die Wirklichkeit der Beschreibung einer nicht-eigentlichen Realität (Fiktion anstelle des Authentischen) alltagskulturell für die Aneignung neuer Gewohnheiten frei, sondern führt auch zur Überzeugung, den Wirklichkeitsanspruch der alltagskulturell eingreifenden neuen Bildmedien als spezifische Einflußnahme und Wirksamkeit der sozialen Funktion solcher Medien bestimmen zu können.[168]

Reck erweist sich gewissermaßen als Visionär, wenn er im Jahr 1991 Medien als soziale Medien antizipiert, ohne dabei auf den kritischen Ansatz zu verzichten, der gegenwärtig gegenüber der Metapher ›soziale Medien‹ weitestgehend ausbleibt. Von besonderer Relevanz erscheint mir dabei der Verweis Recks auf medial generierte Imaginationen und Fiktionen, die den Wandel des Realen durch apparativ erzeugte Realitäten zum Ausdruck bringen:[169] Mediale »Reproduzierbarkeit bewirkt die Transformation des Realen in eine mentale visuelle Struktur, die innerhalb des Bewußtseins als fiktionale Variabilität funktioniert.«[170] Diese, im Diskursfeld einer Anthropologie der Medien zu verortende Auffassung,[171] bezieht die Funktion des Surrogats nicht mehr auf das Kunstwerk, sondern auf die Wahrnehmung und Erfahrung von Welt an und für sich. Authentizität spielt in diesem Zusammenhang keine Rolle mehr. Im Umkehrschluss kommt dem leibbezogenen Erleben keine Bedeutung mehr zu.[172]

Die hier vorgestellte Auseinandersetzung mit dem Phänomen der Medialisierung in den Kunst- und Theaterwissenschaften zeichnet sich durch eine Reihe von Vorzügen aus, die einschlägige medienwissenschaftliche Untersuchungen zum Thema bisher vermissen lassen. Das medienwissenschaftliche Interesse an der Medialisierung richtet sich auf die »Veränderung der Wahrnehmung«[173] durch medial affizier-

167 Reck 1994, 121.
168 Ebd., 119.
169 Vgl. ebd.
170 Ebd., 117.
171 Siehe exemplarisch Kamper 1991 (Erstausgabe 1981). Müller-Funk/Reck 1996.
172 Vgl. Reck 1994, 121.
173 Schanze 2002, 199 (Hervorh. i. Orig.).

te Kommunikationsprozesse. Diese Veränderungen betreffen die »Entzeitlichung, Enträumlichung und Vervielfältigung von Kommunikation«[174]. Neben diesen grundlegenden Verfahren an der Schwelle von leiblicher zu medialer Kommunikation widmen sich medienwissenschaftliche Untersuchungen außerdem der Medialität dieser Verfahren als »Verschriftlichung, Verbildlichung, Vertonung«[175] sowie der Intermedialität als »Theatralisierung und Verfilmung«[176]. Beim erstgenannten Verfahren richtet sich das medienwissenschaftliche Interesse auf die Medialität der Medien, beim zweitgenannten Verfahren auf den Medienwechsel und damit auf die Transposition medialer Inhalte.

Uneinig sind sich die Medien- und Theaterwissenschaften, ob der Medienwechsel ein intermediales Phänomen ist. Die Medienwissenschaftlerin Irina O. Rajewsky fasst den Medienwechsel als intermediales und produktionsästhetisches Phänomen auf[177] und definiert ihn als »Transformation eines medienspezifisch fixierten Produkts bzw. Produkt-Substrats in ein anderes, konventionell als distinkt wahrgenommenes Medium; nur letzteres ist materiell präsent.«[178] Als Beispiel verweist sie auf Literaturverfilmungen. Der Theaterwissenschaftler Christopher Balme setzt den Medienwechsel, den er als »Transposition von Inhalten zwischen Medien«[179] auffasst, von intermedialen Phänomenen ab. Zwar rechnet auch er die Verfilmung eines Dramentextes zum Medienwechsel, bezeichnet mit Letzterem aber auch die Aufzeichnung einer Theateraufführung.[180] Diese Zuordnung lässt sich mit dem Verständnis der Medialisierung als einer Reproduktionstechnologie zusammenbringen.[181] Im Unterschied zu Huber, der ausschließlich Veränderungen adressiert, sprechen Rajewsky und Balme bezüglich der strukturellen Bedeutung dieser Medialisierungen einerseits von Verschiebung (Transposition), andererseits von Veränderung (Transformation). Inwieweit die Medialisierung eines Kunstwerks dem einen oder anderen Verfahren zuzuordnen ist, lässt sich, wie die folgenden Fallstudien zeigen werden, nur im Einzelfall und unter Angabe entsprechender Kriterien bestimmen.

Die in diesem Kapitel erfolgte interdisziplinäre Auseinandersetzung mit dem Konzept der Medialisierung hat nachgezeichnet, dass die Auffassungen dieses Konzepts in den Theater-, Kunst- und Medienwissenschaften auseinandergehen. Sie lassen sich insofern auf einen Nenner bringen, als sie im Unterschied zu soziologischen und kommunikationswissenschaftlichen Konzepten und Theorien, Einzelphänomene der Medialisierungsprozesse in den Blick nehmen. Bezüglich der Analyse von

174 Ebd.
175 Ebd.
176 Ebd.
177 Vgl. Rajewsky 2002, 16.
178 Ebd., 19. Weitere intermediale Phänomene neben dem Medienwechsel sind Rajewsky zufolge die »Medienkombinationen« (ebd. 15) und das Phänomen »intermedialer Bezüge« (ebd. 16).
179 Balme 2003, 154.
180 Vgl. ebd.
181 Vgl. Auslander 2008, 4.

Medialisierungsprozessen erweist es sich als hilfreich, nicht zu viele Vorannahmen zu machen, welche die Analysen der Einzelphänomene beinträchtigen könnten. Entsprechend fasse ich die Bestimmung der Medialisierung als Arbeitsbegriff auf. Die Medialisierung von Kunst lässt sich als Übertragung ihres Erlebens in einen neuen raumzeitlichen Zusammenhang verstehen, der sie als Medialisat evident werden lässt. Um das Erleben medialisierter Bewegtbildinstallationen näher bestimmen zu können, erfolgt nun eine differenzierte begriffliche Erörterung des ›Erlebens‹ und ›Erfahrens‹ von Kunst.

3 Erfahrung

Gegenstand dieses Kapitels ist die theoretische Bestimmung des Begriffs ›Erfahrung‹. Da sich die Erfahrung auf ästhetische und nicht-ästhetische Artefakte richtet, gilt es im ersten Unterkapitel einen Begriff von Erfahrung herzuleiten, der auf Kunstwerke und Medialisate gleichermaßen angewendet werden kann. Im zweiten Unterkapitel wird Erfahrung inhaltlich als Widerfahrnis konkretisiert. Darauf folgt im dritten Unterkapitel eine Abgrenzung zwischen dem ›Ausstellungserlebnis‹, der ›Ausstellungserinnerung‹ und der ›Ausstellungserfahrung‹, mit einer anschließenden Erläuterung der raumzeitlichen Verschiebung der Ausstellungserfahrung im Zuge der Medialisierung von Kunst. Im vierten Unterkapitel münden die Ausführungen in eine Bestimmung der Bewegtbildinstallation als Erfahrungsraum.

(Ästhetische) Erfahrung

»Der Begriff der Erfahrung scheint mir – so paradox es klingt – zu den unaufgeklärtesten Begriffen zu gehören, die wir besitzen.«[182] Diese Bemerkung Hans-Georg Gadamers steht am Anfang von Georg Maags Artikel zum ästhetischen Begriff der ›Erfahrung‹. Mit den semantischen Herausforderungen dieses in der Philosophie zu den »schillerndsten«[183] Begriffen gehörenden Terminus, sieht sich auch Andrea Sabisch konfrontiert: »Die Spannweite des Begriffes umfasste Produktions- ebenso wie Rezeptionsprozesse, sinnliche wie reflektorische Momente, bewusste wie unbewusste, materielle wie imaginäre, produkt- wie prozesshafte Aspekte.«[184] Allgemein lässt sich angeben, »[d]er Begriff der E[rfahrung] stellt in einer doppelten Hinsicht ein Grundphänomen des menschlichen Lebens dar, insofern als E[rfahrung] sowohl die Grundlage für die Erkenntnis abgibt, als auch in gleicher Weise die Grundlage menschlichen Lebens.«[185] Diese weite Bestimmung unterscheidet die phänomenologische und erkenntnistheoretische Dimension von Erfahrung. Während sich erstere auf den Zugang der Lebenswelt durch Erfahrung richtet, konzentriert sich letztere auf eine Form der Erkenntnis, die aus dem Zusammenwirken von Apperzeption (Selbstbewusstsein), Anschauung (Sinneswahrnehmung) und Urteilen (Verstandestätigkeit) hervorgeht.[186] Immanuel Kant hat dieses Zusammenwirken von Wahr-

182 Gadamer 1972 (Erstausgabe 1960), 329, zit. in Maag 2001, 260b (Hervorh. i. Orig.).
183 Schödlbauer 1982, zit. in Maag 2001, 260b.
184 Sabisch 2009, 6.
185 Prechtl 1999, 142.
186 Vgl. ebd., 142–143.

nehmungseindrücken und verstandesmäßiger Begriffsbildung mit dem Ausdruck »empirischer Erkenntnis«[187] belegt und wie folgt bestimmt:

> Sie ist also eine Synthesis der Wahrnehmungen, die selbst nicht in der Wahrnehmung enthalten ist, sondern die synthetische Einheit des Mannigfaltigen derselben in einem Bewußtsein enthält, welche das Wesentliche einer Erkenntnis der *Objekte* der Sinne, d.i. der Erfahrung (nicht bloß der Anschauung oder Empfindung der Sinne) ausmacht.[188]

Ausgangspunkt empirischer Erkenntnis sind demnach Wahrnehmungseindrücke, die durch ein strukturierendes Bewusstsein miteinander verknüpft, geordnet und auf ein sinnvolles Ganzes gebracht – synthetisiert – werden.

Wie verhält es sich mit der phänomenologischen Dimension von Erfahrung? Mit Lebenswelt verstehe ich unter Bezug auf Edmund Husserl die alltäglich und im Hier und Jetzt zugängliche Welt, auf der alle Erfahrungen, auch ästhetische und wissenschaftliche, aufbauen:

> Die Lebenswelt ist ein Reich ursprünglicher Evidenzen. Das evident Gegebene ist jenachdem in Wahrnehmung als ›es selbst‹ in unmittelbarer Präsenz Erfahrenes oder in Erinnerung als es selbst Erinnertes; jede sonstige Weise der Anschauung ist ein es selbst Vergegenwärtigen; jede in diese Sphäre gehörige mittelbare Erkenntnis, weit gesprochen, jede Weise der Induktion hat den Sinn einer Induktion von Anschaubarem, eines möglicherweise als es selbst Wahrnehmbaren oder als wahrgenommen-gewesen Erinnerbaren usw. Auf diese Modi der Evidenzen führt alle erdenkliche Bewährung zurück, weil das ›es selbst‹ (des jeweiligen Modus) in diesen Anschauungen selbst liegt als das intersubjektiv wirklich Erfahrbare und Bewährbare […].[189]

Die Lebenswelt setzt sich aus eigenen Erfahrungshorizonten und denen Anderer intersubjektiv zusammen.[190] In der vorliegenden Untersuchung werde ich den Begriff der ›Erfahrung‹ auf Lebenswelt und Kunst gleichermaßen beziehen, Erfahrung also in einem weiten Sinn verstehen. Zur Lebenswelt gehören daher Kunstwerke und ihre Medialisate.

Im Zusammenhang mit der Erfahrung von Kunst wird häufig der Begriff ›ästhetische Erfahrung‹ bzw. »ästhetische[s] Erlebnis«[191] verwendet. Ästhetische[192] Erfahrung lässt sich als Teilbereich lebensweltlicher Erfahrung auffassen. Unter ästhetischer Erfahrung versteht John Dewey eine spezifische Qualität lebensweltlicher

187 Kant 1974 (Erstausgabe 1787), B 147, Hervorh. i. Orig.

188 Ebd., B 218–219.

189 Husserl 1962 (Erstausgabe 1954), 130 (= Hua, Bd. 6). Zu den verschiedenen Auffassungen des Konzepts ›Lebenswelt‹ in der psychologisch geprägten Philosophie siehe Fellmann 2006, 131–150.

190 Ebd. 110.

191 Ingarden 1969c (Erstausgabe 1938), 3.

192 Der Begriff der ›Ästhetik‹ respektive ›Aesthetica‹ geht auf Alexander Gottlieb Baumgarten zurück, der in seiner fragmentarisch gebliebenen Schrift Aesthetica (1750/1758) darunter die »Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis« fasst. Baumgarten 1988, 3 (= § 1).

Erfahrung. Dewey zufolge ist eine Erfahrung nicht deshalb ästhetisch, weil sie sich auf ein Ästhetisches richtet, sondern weil sie immanent ästhetisch ist.[193] Die Struktur ästhetischer Erfahrung bestimmt Dewey als eine in sich vollkommene Erfahrung. Im Unterschied zu anderen Erfahrungen ist sie zu einem Abschluss gekommen.[194] Eine solche Modellierung ästhetischer Erfahrung erweist sich in gewisser Weise als hermetisch, da sie »sich von dem Vorangegangenen und dem Nachfolgenden abhebt.«[195] Indem Dewey der Struktur ästhetischer Erfahrung eine zielgerichtete Prozessualität zuweist, entwickelt er einen ganzheitlichen Erfahrungsbegriff. Die Prozessualität kann dabei durchaus Unterbrechungen beinhalten, führt jedoch nicht zu Abbrüchen:

> Wenn wir *eine* Erfahrung machen, so gibt es durch das beständige Miteinanderverschmelzen der Teile keine Lücken, keine mechanischen Anschlüsse, keinen toten Punkt. Zwar gibt es Pausen, Ruhepunkte, aber sie bestimmen und unterstreichen die Eigenart der Bewegung.[196]

Erfahrungsmomente, die zu Irritationen und Störungen führen, sind hierbei nicht gemeint. Dabei erweisen sich diese als besonders reizvoll, wenn sie die Wahrnehmungs- und Erfahrungsstrukturen stören, irritieren und befragen. Obgleich ich Deweys Vorschlag, ästhetische Erfahrung auch auf nicht-ästhetische Phänomene zu beziehen, zustimme, stütze ich mich im Folgenden nicht auf sein Verständnis von Erfahrung, sondern wende mich dem Erfahrungsbegriff von Bernhard Waldenfels zu, der das Moment der Widerfahrnis zum springenden Punkt von Erfahrung erhebt.

Erfahrung als Widerfahrnis

Bernhard Waldenfels hat in seinen Schriften *Antwortregister* (1994) und *Bruchlinien der Erfahrung* (2002) einen phänomenologischen Begriff der Erfahrung ausgearbeitet. Die Grundstruktur von Erfahrung weist sich hierbei als »Diastase«[197] aus. Diastase, so Waldenfels »bezeichnet einen Differenzierungsprozeß, in dem das, was unterschieden wird, erst entsteht«[198]. Ich erfahre, indem ich unterscheide und dem Unterschiedenen Bedeutung zuteilwerden lasse. Ausgelöst wird die Diastase durch das »Auseinandertreten«[199] von Selbst und Anderem, das Waldenfels als »Widerfahrnis«[200] bezeichnet:

193 Vgl. Dewey 1988 (Erstausgabe 1934), 59.
194 Vgl. ebd., 47.
195 Ebd., 48.
196 Ebd.
197 Waldenfels 2002, 174.
198 Waldenfels 1994, 335 und Waldenfels 2002, 174.
199 Waldenfels 2002, 60.
200 Ebd., 178.

> Zwischen mir und dem Anderen, zwischen uns und den Anderen, zwischen Eigenem und Fremdem geschieht etwas, was weder auf die Initiative und das Vermögen einzelner Individuen oder Gruppen noch auf eine vermittelnde Ordnungsinstanz, noch auf codierte Regelungen zurückgeführt werden kann. Es geschieht etwas zwischen uns, was uns aufschreckt, anrührt, angeht, anspricht, was trennend verbindet und verbindend trennt.[201]

Waldenfels beschreibt das Widerfahrnis als nicht-intentionales Ereignis.[202] Die diastatische Erfahrung besteht in der Bewusstwerdung einer immanenten Verschiebung, der sich nur retrospektiv gewahr werden lässt. Eine diastatische Erfahrung kann nicht stattfinden, sondern hat immer schon stattgefunden. Die Zeitspanne zwischen Wiederfahrnis und Antwort, in der sich die Verschiebung vollzieht, bezeichnet Waldenfels als »Zwischenereignis«[203]. Das Zwischenereignis zeichnet sich darin aus, dass sich etwas verbindet, indem es getrennt wird. Weil das Ereignis nicht autonom, sondern stets auf etwas bezogen ist, ist ihm eine Selbstunterscheidung inhärent.[204] Diese äußert sich auf dreierlei Weise, als Selbst-, Fremd- und Drittbezüglichkeit.[205] Den Selbstbezug bestimmt Waldenfels im Sinne eines temporären »Nicht-Wissens«[206] des Selbst. Der Fremdbezug artikuliert sich in der »Selbstverdopplung«[207], da das Ereignis das Selbst mit seinem fremden Selbst konfrontiert. Dieser Fremdbezug kann das Selbstverständnis letztlich bestätigen, er kann aber auch zu ihm im Widerspruch stehen. Der Bezug auf ein Drittes meint, dass das Selbst, um fortzufahren, das Ereignis in eine gewisse Struktur zu bringen hat. Dabei kann es passieren, dass sich unauflösbare »Abgründe des Ungeordneten«[208] auftun, die auszuhalten sind.[209] Das von Waldenfels bezeichnete Zwischengeschehen stellt sich also nicht ein, weil etwas vorher miteinander Verbundenes brüchig geworden ist – die erwähnte Bruchlinie im Buchtitel Waldenfels' kann daher missverständlich anmuten –, sondern weil sich ein Abstand auftut. Diesem Abstand ist ein pathisches Moment eigen,[210] eine »Verletzlichkeit, die *geschieht*, noch bevor *etwas* erfahren oder etwas *als* etwas erschlossen« wird[211], wie sich mit Dieter Mersch ergänzen lässt. Die durch das Widerfahrnis entstandene semantische Lücke kann auf verschiedene Weise gefüllt werden. Darin liegt das produktive Moment des Diastatischen und der Antwort.[212] Die semantischen

201 Ebd., 174.
202 Vgl. ebd., 33.
203 Ebd., 183.
204 Vgl. ebd., 180–181.
205 Vgl. ebd., 181.
206 Ebd.
207 Ebd. (Hervorh. i. Orig.).
208 Ebd., 182.
209 Vgl. ebd.
210 Vgl. ebd., 15.
211 Mersch 2001, 280.
212 Das Zwischen ist nicht als ein dialektisches Drittes zu verstehen, sondern als Verhältnis zwischen dem Verbunden-Getrennten.

Lücken lassen sich mit Roman Ingarden als »Unbestimmtheitsstellen« und »potentielle Momente«[213] verstehen. Sowohl die Erfahrung eines Kunstwerks als auch seiner Medialisate trifft auf diese Unbestimmtheiten und Potenzialitäten und fordert dazu auf, dass sie »konkretisiert und aktualisiert« werden.[214]

Am Beispiel der Bewegtbildinstallation *Live-Taped Video Corridor* (1969/70) von Bruce Nauman lässt sich die diastatische Erfahrung von Kunst veranschaulichen. Hierzu beziehe ich mich auf eine Beschreibung des Installationsraums durch Dörte Zbikowski:

> In the closed-circuit installation *Live/Taped Video Corridor* […], Nauman set two monitors above one another at the end of a corridor almost ten meters long and only fifty cm wide. The lower monitor features a videotape of the corridor. The uppermost monitor shows a closed-circuit tape recording of a camera at the entrance to the corridor, positioned at a height of about three meters.[215]

Bruce Nauman selbst hat bezüglich der Beschreibung seiner Korridorarbeiten angemerkt:

> It has become really difficult to explain the pieces. Although it's easier to describe them now, it's almost impossible to explain what they do when you're there. Take *Performance Corridor* which I've already talked about. It's very easy to describe how the piece looks, but the experience of walking inside it is something else altogether which can't be described. And the pieces increasingly have to do with physical or physiological responses.[216]

Zbikowski lässt sich trotzdem darauf ein und versprachlicht eine exemplarische Erfahrung von *Live-Taped Video Corridor*. Hierbei wählt sie zunächst eine die Lesenden adressierende und deren Vorstellungsvermögen aktivierende Perspektive, die im Resümee in eine objektive Perspektive wechselt:

> On entering the corridor and approaching the monitors, you quickly come under the area surveyed by the camera. But the closer you get to the monitor, the further you are from the camera, with the result that your image on the monitor becomes increasingly smaller. Another cause of irritation: you see yourself from behind. Moreover, the feeling of alienation induced by walking away from yourself is heightened by your being enclosed in a narrow corridor. Here, rational orientation and emotional insecurity clash with each other. A person thus monitored suddenly slips into the role of someone monitoring their own activities.[217]

213 Ingarden 1969a (Erstausgabe 1958), 12.

214 Ebd. Auf den Vorgang der Konkretisation werde ich an späterer Stelle dieses Kapitels zurückkommen.

215 Zbikowski 2002, 64.

216 Nauman in Sharp 2003 (Erstausgabe 1970), 120. Bei der Korridorarbeit *Performance Corridor* (1969) handelt es sich um den in der Videoarbeit *Walk with Contrapposto* (1968) verwendeten Korridor (vgl. Simon/Benezra 1994, 234).

217 Zbikowski 2002, 64 und 66.

Mindestens zwei diastatische Erfahrungen sind der Beschreibung Zbikowskis zu entnehmen: Zum einen die Überraschung, dass die Bewegung des eigenen Abbilds auf dem Monitorbildschirm der physischen Bewegung des Körpers durch den Korridor entgegengesetzt ist und dieses Abbild kleiner wird, je näher die Ausstellungsbesucherin an den Monitor herantritt. Ein weiteres diastatisches Moment stellt sich ein, wenn sie ihren Körper auf dem Monitor in rückseitiger Ansicht erkennt. Ein drittes diastatisches Moment erläutert Nauman in Bezug auf die kinästhetische Wahrnehmungsverschiebung in *Live-Taped Video Corridor*:

> I used a wide-angle lens and it was above and behind you as you walked into the corridors, so you were removed from yourself, sort of doubly removed—your image of yourself was from above and behind, and as you walked, because the wide-angle lens changes the rate that you're going away from the camera, so as you took a step, you took a double step with your own image. It's a strange feeling.[218]

Da sich die Ausstellungsbesucherin auf dem Monitorschirm rückansichtig sieht und ihr Monitorabbild sich in einem anderen Tempo als ihr Körper durch den Korridor zu bewegen scheint, kann sich ein drittes Moment diastatischer Erfahrung einstellen. Die hier aufgeführten Momente diastatischer Erfahrung lassen nicht nur semantische Lücken evident werden, sie bringen auch zum Ausdruck, dass sich die Besucherin im Wortsinn »im Weg steht«[219]. In Naumans Äußerungen wird deutlich, dass bei Kunstwerken die diastatische Erfahrung intentional angelegt sein kann. Sie kommt zustande, weil die Besucherin kein Wissen über die künstlerische Intention besitzt und ihre Antwort auf mögliche Intentionen hin abzuwägen hat.

Den Gestaltungsspielraum der Antwortenden in Auseinandersetzung mit der Lücke nennt Waldenfels »responsive Rationalität«[220]. Dabei passiert Folgendes:

> Die Antwort auf die Frage, wer worauf, was, wem, wie und in welchem Zusammenhang antwortet, läßt sich nur beantworten im Rückgang auf das Ereignis von Anspruch und Antwort, das heißt, es läßt sich niemals voll beantworten.[221]

Es lässt sich deshalb nicht vollständig beantworten, weil neben fragendem und antwortendem Subjekt eine übergeordnete Instanz fehlt, die Kenntnis von den in Anspruch und Antwort enthaltenen Intentionen hat. Stattdessen folgt auf die Bestimmung der Intention ein weiterer Zyklus von Anspruch und Antwort, der den ersten gleichzeitig verändert. Das Fehlen dieser übergeordneten Instanz bezeichnet

218 Nauman in de Angelus 2003 (Erstausgabe 1980), 264.

219 Flach 2005, 56 (übers. der Verfasserin). Flach bezieht sich in ihrem Aufsatz zwar auf *Live-Taped Video Corridor,* beschreibt allerdings einen Korridor aus der Arbeit *Corridor Installation (Nick Wilder Installation)* (1970), welcher *Live-Taped Video Corridor* konzeptuell vorausging.

220 Waldenfels 1994, 333, siehe auch Waldenfels 2002, 334.

221 Waldenfels 1994, 333.

Waldenfels als »responsive Differenz«[222]. Der Begriff bringt zum Ausdruck, dass keine Gewissheit über den Intentionsgehalt des Anspruchs erlangt werden kann. In den Kunstwissenschaften wird dieser Differenz insofern Rechnung getragen, als für die Analyse von Kunstwerken Medialisate herangezogen werden, die von den Kunstschaffenden autorisiert wurden. Aufgrund der intrapersonalen Beziehung zwischen Künstlerin und Medialisat kann in diesem Fall davon ausgegangen werden, dass der Intentionsgehalt von Anspruch und Antwort im Medialisat kongruent ist.

In seiner Erläuterung diastatischer Erfahrung stützt sich Waldenfels in erster Linie auf die kopräsente Erfahrung zweier Personen, welche zur selben Zeit am selben Ort anwesend sind. Waldenfels nimmt jedoch auch Situationen in den Blick, in denen eine Person abwesend ist und beispielsweise mit einem Mobiltelefon kommuniziert. Ähnlich verhält es sich mit der medialisierten Erfahrung einer Bewegtbildinstallation: Die die Kommunikation initiierende Person ist die Kamerafrau bzw. der Tonmann, die antwortende Person die Fernsehzuschauerin. An die Stelle der Kopräsenz von Kamerafrau, Tonmann und Fernsehzuschauerin richtet sich die medialisierte Erfahrung auf die Fernsehsendung. Hierbei wird die Rolle der Aufzeichnungs- und Wiedergabemedien bedeutsam.

Wie lassen sich nun in der erkenntnisleitenden Erfahrung von Kunst und Medialisaten die inhärenten semantischen Lücken schließen? Eine Antwort darauf lässt sich mit Roman Ingarden geben, der in seinen phänomenologischen Überlegungen zur Kunstrezeption Akte der »Konkretisierung«, »Aktualisierung« und »Rekonstruierung« herausgearbeitet hat.[223] Die Konkretisierung richtet sich auf die Unbestimmtheitsstellen und kann neben dem wissentlichen Ausfüllen auch Annahmen beinhalten.[224] Während sich die Aktualisierung des Kunstwerks auf seine Möglichkeiten, seine Potenzialität, richtet, nimmt die Rekonstruktion vergangene Situationen in den Blick.

Phänomenologisch betrachtet bringen diese Akte Roman Ingarden zufolge einen »ästhetischen Gegenstand«[225] hervor. Dieser Gegenstand ist nicht identisch mit dem Kunstwerk. Hier wird kategorisch zwischen dem Objekt der Erfahrung (Kunstwerk) und dem Resultat der Erfahrung (ästhetischer Gegenstand) unterschieden.[226] Zutreffend ist, dass zu ein und demselben Kunstwerk verschiedene ästhetische Gegenstände vorliegen können:

> Als Ergebnis des Zusammentreffens verschiedener Betrachter mit demselben Kunstwerk kann er [der ästhetische Gegenstand] in verschiedener Gestalt zur Konkretion gebracht werden. So kann es zu einem Kunstwerk viele verschiedene ästhetische Gegenstände geben, in denen es sich zeigt.[227]

222 Ebd., 242.
223 Ingarden 1969b (Erstausgabe 1960), 20.
224 Vgl. ebd.
225 Ingarden 1969c, 7.
226 Vgl. ebd., 3.
227 Ingarden 1969b, 21.

Raumzeitliche Verschiebung von Erfahrung im Medialisat

Die erkenntnisleitende Erfahrung von Kunst stützt sich, wie bereits erläutert, auf die Apperzeption und die Anschauung des Kunstwerks. Darunter lässt sich ein »direktes gegenwärtiges inneres Erfassen«[228] des Kunstwerks verstehen, das sich bei jeder Person auf individuelle Weise als Erlebnis vollzieht: »Im Vergleich mit ›Erfahrung‹ akzentuiert das Wort [Erlebnis] häufig die plötzliche Präsenz, die kurze Dauer und die Einmaligkeit einer Reizkonfiguration sowie […] die hohe affektive Komponente bei seiner Wahrnehmung.«[229] Das Erlebnis weist leibliche, psychologische und introspektive Vorgänge in actu aus.[230] Diese Vorgänge sind im Folgenden gemeint, wenn von ›Ausstellungserlebnis‹ und ›Ausstellungserleben‹ die Rede ist. Das Erleben »ist zu unterscheiden von seinem Inhalt, dem Erlebten als solchem und vom Gegenstand des E[erleben]s. Ein gehabtes Erlebnis koinzidiert nicht mit dem momentanen E[erlebnis], demgegenüber es zeitlich abgehoben ist«.[231] Wird das Erlebnis erinnert, d. h. retrospektiv abgerufen, wird es restrukturiert.[232] In diesem Fall lässt sich von ›Ausstellungserinnerung‹ sprechen.

Richtet sich die Analyse der Kunstrezeption nicht auf das introspektive und psychologische – und damit subjektive – Ausstellungserlebnis, sondern auf die intersubjektiven Erfahrungsmöglichkeiten eines Kunstwerks, steht dessen *Erfahrbarkeit* als Potenzial im Mittelpunkt. Die Erfahrbarkeit wird in der Ausstellung im Zusammenwirken von Kunstwerk und Ausstellungsdisplay aktualisiert. Die daraus resultierende Konkretisierung der Erfahrbarkeit bezeichne ich als ›Ausstellungserfahrung‹. Im Unterschied zum introspektiven und subjektiven Ausstellungserleben lässt sich die Ausstellungserfahrung, so die These der vorliegenden Untersuchung, medialisieren, speichern und tradieren. Diese Auffassung stellt in Aussicht, dass Medialisate der Wissensproduktion der Kunstwissenschaft zuarbeiten können. Wie aber kann die Ausstellungserfahrung im Medialisat zugänglich gemacht werden?

Für das Widerfahrnis ist das Moment des Umschlags und der Verschiebung von Bedeutung. Wie bestimmt Waldenfels diese Verschiebung? Drei Aspekte sind hierbei zu bedenken, die Rückbezüglichkeit, das Neue und das raumzeitliche Verhältnis. Der Begriff der »Verschiebung besagt«, so Waldenfels, »daß etwas zugleich anders ist.«[233] Diese Feststellung resultiert daraus, dass in der Erfahrung des Medialisats die Intention des Anderen mit der eigenen Antwort verwoben wird und eine Rückbezüglichkeit vorliegt. Diese Rückbezüglichkeit ist Ausdruck von etwas Neuem:

228 Baumgartner 1999, 154.
229 Anz 2006, 97b–98a.
230 Zu einem genauen Vollzug dieser Vorgänge siehe Ingardens Darstellung *Das ästhetische Erlebnis* 1969c, 3–7.
231 Baumgartner 1999, 154.
232 Vgl. ebd.
233 Waldenfels 2002, 178.

> Verschiebung besagt nicht, daß etwas oder jemand sich verändert, seinen Ort oder seine Rolle wechselt, sondern es besagt, daß etwas oder jemand sich in der Verschiebung herausbildet, so daß der ›verschobene Eindruck‹ niemals durch eine eindeutige Identifizierung vereinheitlicht wird.[234]

Im Neuen liegt das schöpferische Moment der Diastase.[235] Es lässt sich auf die bereits erwähnte Lücke beziehen, die das antwortende Subjekt auszufüllen hat und kann als neu gewonnene Erkenntnis oder Sichtweise – eben als Erfahrung – verstanden werden. Neben dieser erkenntnistheoretischen Verweisstruktur zeichnet sich die Verschiebung außerdem durch eine eigentümliche Struktur aus, die Waldenfels als »zeiträumliche Verschiebung«[236] bezeichnet: »Kehren wir, solange wir leben, zurück, so kehren wir nie dorthin zurück, wo wir waren, und eben deshalb steht künftig immer etwas aus.«[237] Waldenfels erläutert diesen Zusammenhang etwas ausführlicher wie folgt:

> Die Verschiebung hat nicht nur einen zeitlichen Charakter, sie gibt der Zeit selbst ihr eigentümliches Gepräge. Vorgängigkeit impliziert eine vergangene Zukunft, Nachträglichkeit eine zukünftige Vergangenheit. [...] Vorgängigkeit dessen, was unserem Tun vorausgeht, und Nachträglichkeit dessen, was zu tun bleibt, treffen sich, aber sie treffen sich nicht in einem nunc stans, das sich aus der zeitlichen Zerstreuung heraushebt, sondern in einem nunc distans, einer Diachronie, die jede einheitliche Zeitordnung sprengt und die sich mit einer Diatopie verbindet.[238]

Die Medialisierung von Kunst ist von diesen Raum- und Zeitverschiebungen[239] durchzogen. Mit Verweis auf John Deweys modellierte Erfahrungsstruktur hat Umberto Eco angemerkt, dass jede Erfahrung sich dadurch bestimme, dass sie erst rückblickend als Erfahrung entstehe. Die dadurch hervorgebrachte Zeitlichkeit eines Vorher und Nachher werde retrospektiv an eine Semantik der Informationsauswahl geknüpft, die letztendlich zum Ergebnis der Erfahrung führe.[240] Eco verwendet in diesem Zusammenhang den Begriff des »Extemporierens«[241], der sich mit dem Begriff der Diastase zusammenbringen lässt.

Die Bewegtbildinstallation als Erfahrungsraum

Das Kompositum ›Bewegtbildinstallation‹ wird in der vorliegenden Untersuchung nicht als kunsthistorischer Gattungsbegriff eingeführt, sondern als *termino ombrel-*

234 Ebd., 179.
235 Vgl. ebd., 174.
236 Ebd., 178.
237 Ebd., 180.
238 Ebd., 179 (Hervorh. i. Orig.).
239 Vgl. Waldenfels 2009.
240 Vgl. Eco 1990 (Erstausgabe 1977), 197.
241 Ebd.

lone für ein Kunstwerk, das einen »Erfahrungsraum«[242] entfaltet. Dieser Erfahrungsraum manifestiert sich im Zusammenspiel von Bewegtbildern, Tönen, Raum und Ausstellungspublikum. Während das Publikum im Kino vor dem Bildraum verweilt, agiert es in Bewegtbildinstallationen als Akteur*in. Dabei wird der installative Bildraum zum Erfahrungsraum. Die Bewegtbildinstallation hat in der kunstwissenschaftlichen Literatur der vergangenen 50 Jahre verschiedene Bezeichnungen erhalten. In technischer Hinsicht wurde zwischen Monitor-, Beamer- und Kinoprojektion sowie Ein- und Multi-Kanal-Installation und ästhetisch zwischen Videoskulptur, Closed Circuit-Installation und »kinematografische[r] Installation«[243] unterschieden.[244] Als Klassifikationen erweisen sich diese Zuschreibungen jedoch nur als bedingt hilfreich, da die meisten Bewegtbildinstallationen mehrere dieser Zuschreibungen auf sich vereinen.[245] Die vorliegende Untersuchung nimmt daher Abstand von solchen Klassifikationen. Stattdessen wird ›Bewegtbildinstallation‹ als Arbeitsbegriff verwendet, der durch die Analyse der Phänomenalität ausgewählter Installationen näher bestimmt wird. Eine wichtige Rolle kommt dabei der Ausstellungserfahrung von Bewegtbildinstallationen zu.

In rezenten Studien wurden eine Reihe von Erfahrungsmodi wie Immersion, Navigation, Interaktion, Zerstreuung, Überforderung, Desorientierung, Enttäuschung oder Krise bestimmt.[246] Die Autorinnen argumentieren, dass die Installationen sowohl einen Modus als auch mehrere Modi auf sich vereinen können.[247] Bei den Erfahrungsmodi handelt es sich nicht um ausschließlich ästhetische Erfahrungsmodi, wenn es solche überhaupt gibt. Beispielsweise wird der Modus der Zerstreuung von Morse auch als Attribut der Fernseherfahrung aufgefasst.[248] Einige dieser Erfahrungsmodi lassen sich auf die bereits in Kapitel 1.2 erwähnte dislozierte Bildrezeption beziehen. So kündigen insbesondere Zuschreibungen wie Überforderung, Desorientierung, Enttäuschung oder Krise davon, die Akteur*innen herauszufordern. Die Erfahrungsmodi lassen sich als diastatische Erfahrungen fassen. Im Unterschied zu der in der Einleitung wiedergegebenen Erfahrung der Ausstellung *Vi-*

242 Schneemann 2001, 28. Schneemann untersucht den Topos des Dunkelraums als zeitgenössisches Ausstellungsdisplay. Neben der Funktion als Erfahrungsraum fasst er diesen auch als Umraum, Schutzraum, Erinnerungsraum und Isolationsraum auf. Vgl. ebd. 26–33.

243 Rebentisch 2003, 179. Zur vertiefenden Auseinandersetzen mit kinematografischen Installationen siehe Frohne/Haberer/Urban 2012.

244 Zur Geschichte und Ästhetik der Closed Circuit-Installation siehe Kacunko 2004. Der Begriff ›Videoskulptur‹ wurde in Deutschland in den 1980er-Jahren für objektbezogene Videoarbeiten verwendet, nicht zuletzt um damit künstlerische Videoarbeiten aufzuwerten. Vgl. Schade 1999, 281. Ein englisches Äquivalent zum Begriff ›Videoskulptur‹ gibt es nicht.

245 Vgl. Schmidt 2006, 35.

246 Vgl. Rebentisch 2003, 193 (siehe auch Imhof 2007, 43). Parfait 2006, 39. Ring Petersen 2008, 232. Ring Petersen 2010, Abs. 16.

247 Vgl. exemplarisch Ring Petersen 2010, Abs. 3.

248 Vgl. Morse 1990b. Morse hat Zerstreuung außerdem als kulturhistorischen Rezeptionsmodus der 1960er-Jahre bestimmt. Vgl. Morse 1990a, 158.

deokunst in Deutschland 1963–1982 erweist sich der dislozierende Erfahrungsmodus als werkimmanente Qualität von Bewegtbildinstallationen. Durch die ästhetischen Irritationen und Störungen werden die Akteur*innen für bestimmte Aspekte ihrer Wahrnehmung und Erfahrung sensibilisiert. Dies hat keinesfalls eine didaktische Anmutung, vielmehr äußern sich die diastatischen Erfahrungen in der Regel auf subtile Weise, u. a. in der Bild- und Tongestaltung, der Montage und der Anordnung der Projektionsflächen. Zwei Fragen lassen sich hier anschließen: Wie lässt sich die diastatische Erfahrung von Bewegtbildinstallationen beschreiben und inwieweit kann sie medialisiert werden? Diese beiden Fragen werden in den nun folgenden Kapiteln beantwortet.

TEIL II

DIE BEWEGTBILDINSTALLATION ALS ERFAHRUNGSRAUM DER MEDIALISIERUNG

> Eine Fiktion erlaubt uns, die Wirklichkeit zu erfassen und zugleich das, was sie verbirgt.[249]

4 Die Installation *Zwischenzeit* (2008) als Modell medialisierter Erfahrung

Im vorausgehenden Kapitel wurde erläutert, dass es nicht nur eine Instanz der Ausstellungserfahrung von Kunst gibt, sondern mehrere. Am Beispiel der Bewegtbildinstallation *Zwischenzeit* (2008) des Künstlerduos Wermke/Leinkauf werden in Kapitel 4 bis 6 drei Instanzen der Ausstellungserfahrung von Kunst herausgearbeitet: die intendierte, die situative und die medialisierte Ausstellungserfahrung. Im Mittelpunkt steht die medialisierte Ausstellungserfahrung, eine besondere Rolle spielt dabei ihre Übertragung. Unter Bezugnahme auf Michail M. Bachtins Konzept des Chronotopos werden in diesem Kapitel die raumzeitlichen Dimensionen der ersten beiden Erfahrungsinstanzen erläutert, gefolgt von der Modellbildung für eine Analyse medialisierter Ausstellungserfahrung.

4.1 Chronotopos als Struktur raumzeitlicher Erfahrung

Jeder Erfahrung liegen Raum und Zeit a priori als notwendige Formen zugrunde.[250] Infolge dessen findet jede Erfahrung in Raum und Zeit statt. Die Verschränkung von Raum und Zeit zu einer »Raumzeit«[251] bezeichnet der Literaturwissenschaftler Michail M. Bachtin als »Chronotopos«[252]. Die Lebenswelt und die Künste sind gleichermaßen von Chronotopoi durchzogen, welche auf unterschiedliche Weise manifest werden. Der künstlerische Chronotopos greift dabei auf spezifische Momente des lebensweltlichen Chronotopos zurück, wie Bachtin erläutert:

> Angeeignet wurden immer nur bestimmte – unter den jeweiligen historischen Bedingungen zugängliche – Aspekte des Chronotopos, und es bildeten sich lediglich bestimmte Formen der künstlerischen Widerspiegelung des realen Chronotopos heraus.[253]

249 Broodthears 1991 (Erstausgabe 1972), 227. »[…][U]ne fiction permet de saisir la réalité et en même temps ce qu'elle cache.« Zit. in Krauss 2008 (Erstausgabe 1999), 61.
250 Kant 1998 (Erstausgabe 1781), 98 (= KrV, A 24) und 106 (= KrV, A 31).
251 Bachtin 2008 (Erstausgabe 1975), 7 (Hervorh. i. Orig.).
252 Bachtin 2008.
253 Ebd., 8.

Am Beispiel der genrebildenden Raumzeit im Roman bestimmt Bachtin in seiner Untersuchung aus dem Jahr 1975 den künstlerischen Chronotopos:

> Im künstlerisch-literarischen Chronotopos verschmelzen räumliche und zeitliche Merkmale zu einem sinnvollen und konkreten Ganzen. Die Zeit verdichtet sich hierbei, sie zieht sich zusammen und wird auf künstlerische Weise sichtbar; der Raum gewinnt Intensität, er wird in die Bewegung der Zeit, des Sujets, der Geschichte hineingezogen. Die Merkmale der Zeit offenbaren sich im Raum, und der Raum wird von der Zeit mit Sinn erfüllt und dimensioniert.[254]

Bachtin untersucht zunächst die jeweils spezifischen Raum- und Zeitebenen von Romanen, um anschließend jene Chronotopoi herauszuarbeiten, in denen Raum und Zeit konkrete Verbindungen eingehen.[255] Bezüglich des Verhältnisses der verschiedenen Chronotopoi innerhalb eines Romans oder zwischen mehreren Romanen schlussfolgert Bachtin, diese

> Chronotopoi können sich aneinander anschließen, miteinander koexistieren, sich miteinander verflechten, einander ablösen, vergleichend oder kontrastiv einander gegenübergestellt sein oder in komplizierteren Wechselbeziehungen zueinander stehen. Diese Wechselbeziehungen zwischen den Chronotopoi können selbst nicht mehr in einen der aufeinander bezogenen Chronotopoi eingehen. Der allgemeine Charakter dieser Wechselbeziehungen ist ein *dialogischer* [...].[256]

Die dialogische Struktur dieses wechselseitigen Beziehungsgeflechts tritt nicht im Werk, sondern in der Lebenswelt der Kunstschaffenden und Rezipierenden hervor.[257] Mit dem Chronotopos der Kunstschaffenden und dem Chronotopos der Rezipierenden unterscheidet Bachtin zwei schöpferische Instanzen von Chronotopoi, die die dialogische Struktur verändern können:

> Das Werk und die in ihm dargestellte Welt gehen in die reale Welt ein und bereichern sie, und die reale Welt geht in das Werk und in die in ihm dargestellte Welt ein, und zwar im Schaffensprozeß wie auch im Prozeß seines späteren Lebens, in dem sich das Werk in der schöpferischen Wahrnehmung durch die Hörer und Leser ständig erneuert. Dieser Austauschprozeß ist natürlich selbst chronotopisch: Er vollzieht sich vor allem in der sich historisch entwickelnden sozialen Welt, wobei er sich jedoch gleichfalls nicht von dem sich wandelnden historischen Raum löst. Man kann sogar auch von einem besonderen *schöpferischen* Chronotopos sprechen, in dem dieser Austausch zwischen Werk und Leben vor sich geht und in dem sich das besondere Leben des Werkes abspielt.[258]

254 Ebd., 7.
255 Vgl. ebd., 21.
256 Ebd., 190.
257 Vgl. ebd. und 192.
258 Ebd., 192.

Auf den Gegenstand der vorliegenden Untersuchung übertragen bezieht sich die erste Instanz des Chronotopos auf das Verhältnis zwischen Leben und Werk aus Sicht der Kunstschaffenden. Die zweite Instanz betrifft das Verhältnis zwischen Leben und Werk aus Sicht der Rezipierenden, respektive des Ausstellungspublikums. Eine dritte Instanz des Chronotopos, auf die Bachtin nicht eingeht, betrifft das Verhältnis zwischen Werk und Medialisat aus Sicht der Rezipierenden. Im Zentrum der Untersuchung Bachtins steht die Bestimmung eines spezifisch künstlerischen Chronotopos. Auch Bewegtbildinstallationen weisen einen Chronotopos aus. Die Bedeutung des Zusammenhangs von Raum und Zeit für Bewegtbildinstallationen wurde in den Kunstwissenschaften lange Zeit marginalisiert und jüngst von Jennifer Steetskamp hervorgehoben. In ihrer Dissertation *Lessings Gespenster. Die Zeiträume der Bewegtbildinstallation* (2012) weist Steetskamp den Kategorien Raum und Zeit eine bedeutsame Funktion in der Verfransung installativer und erfahrungsinduzierter Raumzeit zu. Die Zeitlichkeit von Raum und die Verräumlichung von Zeit leitet sie von Gotthold Ephraim Lessings Abhandlung *Laokoon: oder über die Grenzen von Malerei und Poesie* (1766) ab und fasst Bewegtbildinstallationen als »Zeiträume«[259] auf.[260]

Ausgangspunkt der nun folgenden Überlegungen ist die These, dass der Chronotopos maßgeblich die Erfahrung einer Installation strukturiert. Für die Überprüfung dieser These sind die folgenden Fragen zielführend: Wie lässt sich der Chronotopos einer Bewegtbildinstallation ausgehend von einem Ausstellungsbesuch bestimmen? Und wie lässt sich der Chronotopos einer Bewegtbildinstallation ausgehend von ihrem Medialisat bestimmen? Im vorausgehenden Kapitel wurde erläutert, dass es die *eine* Erfahrung von Bewegtbildinstallationen nicht gibt, sondern lediglich verschiedene und gleichwertige Erfahrungen wie die Erfahrung des Ausstellungspublikums oder die Erfahrung der Kunstschaffenden. Bezugnehmend auf diese beiden Erfahrungsinstanzen werde ich nun am Beispiel der Installation *Zwischenzeit* zunächst den Chronotopos der Installation aus der Sicht der Künstler als auch aus Sicht der Rezipierenden bestimmen.

259 Steetskamp 2012, 250 (Hervorh. i. Orig.).

260 Während Steetskamp die Zeiträume von Bewegtbildinstallationen untersucht, widmet sich die vorliegende Arbeit den Zeiträumen – Chronotopoi – der Medialisate von Bewegtbildinstallationen.

4.2 Intendierte Ausstellungserfahrung

> Eigentlich ist es ja wirklich vergleichbar: Jemand baut sich eine Kuh und sprüht die Neongrün an, oder Neonorange. Aus welchen Beweggründen auch immer. Und du machst die Hinterbeine, ich mach die Vorderbeine. Und dann laufen wir mal als Neonorangene Kuh an skurrilen Orten rum. Aber dass da wirklich eine neonorangene Kuh langgelaufen ist, kann ich mir eigentlich nicht vorstellen.[261]

Eine neonorangene Kuh steht im gleichnamigen Kurzfilm der Berliner Künstler Wermke/Leinkauf aus dem Jahr 2005 als Metapher für die Umnutzung urbaner Topografien. Ausgangspunkt des Films ist die Frage, wie habitualisierte Fortbewegungs- und Nutzungspraktiken im urbanen Raum abgelegt werden können, damit dieser auf neue Weise erfahren werden kann. Indem die Künstler Matthias Wermke und Mischa Leinkauf verschiedene öffentliche Orte und Plätze Berlins mit einer Schaukel bespielen und diese Aktionen in einen Film übertragen, bringen sie dem Publikum ihre lebensweltliche Erfahrung des Stadtraums zum Ausdruck. Dabei ermöglichen sie diesem, ihre Perspektive auf die Stadt *als Film* zu erleben.[262] Wie kann ich eine andere Person an meinem Vorstellungsvermögen teilhaben lassen? Ausgehend von dieser Frage werde ich in diesem und den folgenden zwei Kapiteln die Bewegtbildinstallation *Zwischenzeit* von Wermke/Leinkauf vorstellen. Dabei fasse ich die Installation als Modell der Übertragung lebensweltlicher Erfahrung in die Installation auf und werde ausgehend von letztgenannter ein Modell zur Analyse medialisierter Erfahrung erarbeiten.

261 Prolog zum Kurzfilm *Die Neonorangene Kuh*, 2005, D, 6:30 Min., Regie: Wermke/Leinkauf, Position: 0:00–0:27 Min.

262 Dabei ist unerheblich, ob die Künstler für ihre Aktionen Genehmigungen eingeholt oder entsprechende Sicherheitsvorkehrungen getroffen haben. Fakt ist einzig, dass die Aktionen stattgefunden haben.

4.2.1 Auf der Draisine durch Berlin

Im bereits erwähnten Kurzfilm *Die Neonorangene Kuh* tritt die grellfarbige Kuh als schaukelnder junger Mann auf, der Orte des Transitorischen wie U-Bahn-Schächte, Brücken oder Tunnel in Schwingung versetzt und in Räume[263] überführt. Die ästhetische Befragung der Wahrnehmung und Phänomenalität des Urbanen durch performative Aktionen zieht sich wie ein roter Faden durch die Bewegtbildarbeiten des Künstlerduos. Insbesondere in ihren installativen Projekten widmen sich die Künstler der Frage: Wie lässt sich einer Person eine ›andere‹ Erfahrung urbaner Topografien vermitteln, die diese Erfahrung nicht selbst hat machen können? Die Künstler geben unterschiedliche Antworten: In der Diaarbeit *Keine Zeit* (2010) appellieren sie mit der elliptischen Wiedergabe einer Aktion an das Vorstellungsvermögen des Ausstellungspublikums, die semantischen Leerstellen der abgebildeten Aktion aufzufüllen. Es geht hierbei um die Konstruktion des Geschehens zwischen den Diabildern. In der Rauminstallation *One more step to the top of the city* (2011) wird die Besucherin aufgrund der Architektur des Installationsraumes aufgefordert, im Wortsinn durch die Decke zu steigen und damit ähnliche Bewegungen auszuführen, wie die Figur auf den verschiedenen im Installationsraum verteilten Monitoren. In der Erstpräsentation der Bewegtbildinstallation *Entscheidungen* (2011), eine Installation, die das Moment zwischen Loslassen und Fallen verhandelt, wurden die Besuchenden angeregt, die Galerie in den Berliner Uferhallen hinaufzusteigen, um am Ende des schmalen Stegs den in einem Holzkasten befindlichen Siebdruck entgegenzunehmen. Wer Höhenangst hatte, sah sich unmittelbar vor die Entscheidung gestellt, diese Angst zu überwinden und hochzusteigen oder unten zu bleiben.

In der Bewegtbildinstallation *Zwischenzeit* kommunizieren die Künstler ihre Erfahrungen im urbanen Raum durch eine komplexe Bild- und Tonmontage für drei Projektionsflächen. Initialmoment ist die Umnutzung des Schienennetzes des öffentlichen Nahverkehrs: Ein bürgerlich gekleideter junger Mann fährt bei Nacht mit einer Draisine durch Berlin. Manchmal unterbricht er seine Fahrt, um einen Zug vorbeizulassen, ansonsten setzt er trotz überholender oder entgegenkommender Züge auf den Nebengleisen seine Fahrt unbeirrt fort. Kamera und Montage rahmen den Mann ruhig und präzise, seine Reise durch die Nacht mutet gelassen und wie selbstverständlich an. Geboren wurde die Aktion Matthias Wermke zufolge aus einer spontanen Idee:

> Wir haben 2004 *Die neon[orangenene] Kuh* fertig gemacht – nicht fertig geschnitten, aber die Dreharbeiten abgeschlossen. Und dann sind wir abends mal die Straße runtergelaufen unter einer Hoch-U-Bahn und haben gesagt ›Was machen wir eigentlich als nächstes?‹ Und dann kam der Satz ›Mit einer Draisine durch die U-Bahn[tunnel] fahren, haha‹. Und der Satz ist sofort hängen geblieben, der hat so ein komisches Gefühl, zumindest bei mir, im Bauch

263 »Insgesamt ist *der Raum ein Ort,* mit dem man etwas macht.« de Certeau 1988 (Erstausgabe 1980), 218.

> ausgelöst und das – würde ich jetzt mal behaupten – ist vielleicht der Anfang der konzeptuellen Auseinandersetzung mit der Arbeit.[264]

Zwischenzeit wurde über eine Dauer von drei Jahren geplant und im Jahr 2007 in Berlin gedreht.[265] Für den Dreh entwickelte das Künstlerduo zwei Draisinen, die sich blitzschnell auseinander- und zusammenfalten und als Rucksäcke tragen ließen. Mit der handbetriebenen Draisine wurde die Aktion ausgeführt, die motorisierte, zweite Draisine wurde als Kameradolly benutzt. Das Schienennetz der Berliner Verkehrsbetriebe (BVG) und der Deutschen Bahn war für die in Ostberlin aufgewachsenen Künstler kein Neuland. Bereits in ihren Kurzfilmen *Die Neonorangene Kuh* und *Trotzdem Danke* (2006) agierten sie innerhalb des U-Bahn-Systems. Die Grundlage von *Zwischenzeit* bildeten über mehrere Wochen an verschiedenen Schienenabschnitten ausgeführte parasitäre Aktionen, die im Sinne Michel de Certeaus »Taktiken« sind:

> Als ›Taktik‹ bezeichne ich […] ein Kalkül, das nicht mit etwas Eigenem rechnen kann und somit auch nicht mit einer Grenze, die das Andere als eine sichtbare Totalität abtrennt. Die Taktik hat nur den Ort des Anderen. Sie dringt teilweise in ihn ein, ohne ihn vollständig erfassen zu können und ohne ihn auf Distanz halten zu können. […] Das ›Eigene‹ ist ein Sieg des Ortes über die Zeit. Gerade weil sie keinen Ort hat, bleibt die Taktik von der Zeit abhängig; sie ist immer darauf aus, ihren Vorteil ›im Fluge zu erfassen‹.[266]

Die Bewegtbildinstallation *Zwischenzeit* lässt das Ausstellungspublikum nicht spekulieren, was in einer Stadt möglich ist, sondern lässt diese Möglichkeiten Wirklichkeit werden. Dies gelingt, weil die Künstler den Stadtraum für ihre Aktionen nicht zum Beispiel durch eine Genehmigung zu kontrollieren versuchen, sondern sich in seine Zwischenzeiten durch Aneignung und Verinnerlichung des Fahrplans taktisch einhaken.[267] Das gemeinhin unbeachtete Intervall eines Streckenabschnitts der nicht befahren wird, ist implizit Teil eines Fahrplans. Um diese Intervalle zu explizieren, invertiert das Künstlerduo den Fahrplan und lässt den jungen Mann während dieser Intervalle mit der Draisine durch Berlin fahren.

Sich selbst in die Situation hineinzubegeben und die Aktion auszuführen, ist für die künstlerischen Arbeiten von Wermke/Leinkauf bedeutsam.[268] Es wäre nicht

---

264 Matthias Wermke im Gespräch mit der Verfasserin am 14.08.2014.

265 In den in diesem und dem nächsten Unterkapitel vorgenommenen Beschreibungen der Aktionen werden in den Fußnoten eine Reihe von Aspekten angesprochen, die in der Ausstellungspräsentation der Installation bewusst ausgespart wurden. Sie finden Erwähnung, um das Prinzip der medialen Übertragung von Erfahrung in *Zwischenzeit* zu erläutern.

266 de Certeau 1988, 23, siehe auch 89.

267 Vgl. Bonk 2012, 203–204.

268 Während der Aufnahmen wurden die Künstler von ein bis zwei weiteren Personen begleitet, die sicherstellten, dass keine Züge oder Bahnen den Weg der Draisine kreuzten. Um möglichst störungsfrei drehen zu können, trugen die Künstler, gewissermaßen als Tarnkleidung, dieselben Sicherheitswesten, die die Mitarbeitenden der BVG und der Deutschen Bahn tragen.

denkbar gewesen, die Fahrten von einer dritten Person ausführen zu lassen, wie Leinkauf erklärt: »Der Moment, in dem wir uns durch die Stadt bewegen und Orte entdecken, zu denen keiner hingeht, ist der Moment, der mich interessiert. […] Ich muss es machen, um es so zu fühlen, wie es ist.«[269] Die Arbeitsteilung des Duos bei *Zwischenzeit* sah vor, dass Wermke die handbetriebene Draisine bediente und Leinkauf von der motorisierten Draisine filmte. Leinkauf agierte dabei auf zweifache Weise: Er fuhr mit seiner motorisierten Draisine auf demselben Gleis oder dem Nebengleis und zeichnete währenddessen die Fahrt der handbetriebenen Draisine mit Videokamera und Mikrofonen auf.

Die Draisinenfahrten erforderten eine hohe Konzentration und Sensibilisierung für das unmittelbare Geschehen vor Ort. Dies äußerte sich Wermke zufolge ebenso in einer verdichteten Wahrnehmung der Zeit wie auch in einer veränderten Wahrnehmung des urbanen Raums.[270] Die »Dunkelverhältnisse«[271] der U-Bahn-Schächte intensivierten diese immersive Zeitwahrnehmung. Allerdings folgten auf diese immersiven Momente immer wieder Unterbrechungen, sei es aufgrund der Wiederholung einer Bild- und Tonaufnahme oder der auf mehrere Wochen verteilten Drehtage.[272] Wermke erlebte seine Fahrt in verschiedenen raumzeitlichen Abschnitten und nicht, wie später in der Installation, als eine fortlaufende Handlung. Aufgrund ihrer fragmentierten und repetitiven Struktur erweist sich die Draisinenfahrt auch nicht als Performance, im Sinne einer einmaligen und in sich geschlossenen Handlung, sondern als Aktion.

Ergänzend zur zeitlichen Qualität der Erfahrung ist für die Draisinenfahrt auch eine räumliche Qualität entscheidend, in der insbesondere der kinästhetische Sinn hervortritt. Die Fortbewegung mit einer Draisine unterscheidet sich deutlich von der Fortbewegung mit einem Zug, einer S-Bahn oder U-Bahn: Durch Muskelkraft und eine wiederholte Bedienung des Handhebels wird die Draisine zum Fahren gebracht. Diese rhythmisch-mechanische Körperbewegung strukturiert die Raumwahrnehmung Berlins. Indem Körperbewegung und Raumwahrnehmung miteinander verkoppelt werden, entfaltet sich die Er-Fahrung des Stadtraums als leibliche und körperstrukturierende Wahrnehmung von Welt:

> We do not first become aware of the body and subsequently use it to engage with the world. We experience the world bodily, and the body is revealed to us in our exploration of the world. Primarily, the body attains self-awareness in

269 Mischa Leinkauf im Gespräch mit der Verfasserin am 08.09.2012.

270 Vgl. Matthias Wermke im Gespräch mit der Verfasserin im Rahmen des Artist Talks unter dem Titel »Von Schaukeln und Draisinen. Künstlerische Strategien der Sichtbarmachung urbaner Zwischenräume« zum Thema *Hybride Metropolis – Zwischen Räumen* auf dem Medienkunstfestival emergeandsee am 18.06.2010 im Stattbad Wedding, Berlin.

271 Ott 2014.

272 Gedreht wurde zwischen August und Oktober 2007, ein Nachdreh erfolgte im November/Dezember 2007. Wermke/Leinkauf im Gespräch mit der Verfasserin am 14.08.2014.

> action (or in our dispositions to action, or in our action possibilities) when it relates to something, uses something, or moves through the world.[273]

Ergänzend zum kinästhetischen und visuellen Sinn spielt auch der akustische Sinn eine Rolle, da er Informationen über die Größe und Materialität des Raums liefert. Im Schienennetz des öffentlichen Nahverkehrs kann beispielsweise ein näherkommender Zug bereits in großer Entfernung durch das Summen der Schienen wahrgenommen werden. Auch Änderungen der Weichenstellung oder das Umschalten eines Bahnsignals sind hörbar. Den Künstlern lieferten diese akustischen Reize, die sie über einen längeren Zeitraum als Signale[274] zu decodieren lernten, wichtige Informationen über sich ankündigende Ereignisse im Schienennetz. Einige dieser Signale, wie das Rattern und Quietschen der Berliner U-Bahnen, lassen sich als stadtspezifische Geräusche Berlins und damit als »Territoriums-Ton«[275] auffassen. Zusammen mit dem im Hintergrund rauschenden Stadtverkehr, dem »atmosphärischen Ton«[276], formen die Signale und Territoriumsklänge das Soundscape[277], die akustische Umgebung Berlins. Michel Chion zufolge liefert das Soundscape Informationen über die Materialität von Räumen:

> Die Wirkungen von Raumakustik (dem Gefühl für die Entfernung zwischen Quelle und Mikrofon und die Anwesenheit einer charakteristischen Reflexion, die den Klang als Produkt eines konkreten Raumes verrät) tragen auch dazu bei, den Klang zu materialisieren; aber nicht systematisch, da ein bestimmter Typ irrealer, nicht mit dem im Bild gezeigten Ort zusammenhängender Reflexion, als im Gegenteil entmaterialisierend und symbolisierend codiert werden kann.[278]

Dies lässt sich in *Zwischenzeit* vor allem bei halboffenen Räumen wie U-Bahn-Tunneln und U-Bahn-Stationen nachvollziehen, deren Wände, Untergründe und Decken den Schall reflektieren und dadurch Auskunft über die Größe und Form dieser Räume geben. Phänomenologisch ist dabei der »Hörstandpunkt«[279] von besonderer Bedeutung. Michel Chion unterscheidet den »räumlichen«[280] vom »subjektiven«[281]

---

273 Gallagher/Zahavi 2015, o. S.

274 »Signals are foreground sounds and they are listened to consciously.« Schafer 1994 (Erstausgabe 1977), 7.

275 Chion 2012, 180. Raymond Murray Schafer prägt hierfür den Begriff ›Soundmark‹: »The term *soundmark* is derived from landmark and refers to a community sound which is unique or possesses qualities which make it specially regarded or noticed by people in that community. [...] [S]oundmarks make the acoustic life of a community unique.« Schafer 1994, 8.

276 »Ton einer allumfassenden Atmosphäre, der eine Szene einhüllt und im Raum verankert ist ohne die entscheidende Frage nach der Verortung und Visualisierung der Quelle aufzuklären: Vogelgezwitscher, kollektives Insektenzirpen, Glockengeläut, Stadtverkehr.« Chion 2012, 180.

277 Schafer unterscheidet bei der Verwendung des Begriffs Soundscape nicht zwischen der musikalischen, medialen oder natürlichen Umgebungsakustik. Vgl. Schafer 1994, 7.

278 Chion 2012, 97.

279 Ebd., 79.

280 Ebd., 202.

281 Ebd.

Hörstandpunkt. Der räumliche Hörstandpunkt bezeichnet »einen Punkt, von dem an wir sagen können, dass wir einen Ton als nah oder weit von uns ansehen oder einen Punkt, der übereinstimmt mit der Platzierung der Kamera, aber auch davon abweichen kann«[282]. Unter dem subjektiven Hörstandpunkt versteht Chion die individuell durch die Ohren eines Subjekts bzw. einer Filmfigur wahrgenommene Situation.[283] Im nun folgenden Kapitel wird dargelegt, wie Wermke/Leinkauf das Erleben der Draisinenfahrt in die Bewegtbildinstallation übertragen und dort aktualisieren. Hierbei werde ich die von den Künstlern intendierte Erfahrung herausarbeiten, um diese später zur Ausstellungserfahrung der Installation in Bezug setzen zu können.

4.2.2 Übertragung der Draisinenfahrt in die Installation *Zwischenzeit*

Nachdem ich im vorangegangenen Kapitel die Phänomenalität der Draisinenfahrt beschrieben und analysiert habe, komme ich nun zum zweiten Kernaspekt von *Zwischenzeit*: ihre Übertragung in eine Bewegtbildinstallation für drei Projektionsflächen. Hierzu erklärte Mischa Leinkauf:

> [N]atürlich müssen wir Abstriche machen, denn wir können es nicht so vermitteln, wie es war. Die Dreharbeiten sind das Beste. Danach arbeiten wir nicht mehr an der eigentlichen Aktion, sondern an der Verwertung dessen. Das finde ich tendenziell schwierig: Ich weiß, das gehört dazu, denn ich will die Aktionen auch präsentieren und anderen Menschen zugänglich machen, aber das empfinde ich vielmehr als Arbeit als das Drehen – obwohl das der härteste Teil und sehr zeitintensiv ist.[284]

Im Rahmen seiner mehrjährigen Zusammenarbeit hat das Duo einen reduktionistischen Ansatz für das Übertragen von Erlebnissen entwickelt. Dieser arbeitet der Abstraktion der Aktionen zu und reduziert das Spektakuläre, Risikobehaftete und Emotionale im Bild auf ein Minimum.[285] Die Aktionen in *Zwischenzeit* bestehen in einer konzentrierten Fortbewegungstaktik durch den Berliner Untergrund. Das Schienennetz erweist sich in *Zwischenzeit* nicht als Gefahrenzone, sondern als Erweiterung des urbanen Handlungsraumes. Die künstlerische Intention von Wermke/Leinkauf resultiert in einem Erleben, das eine neue Perspektive auf den Stadtraum wirft und dessen mögliche Umdeutung evoziert. Hierzu merkte Leinkauf an:

> Was mich total fasziniert hat als wir angefangen haben die Arbeit zu machen, *Die neonorangene Kuh* zum Beispiel, nachdem wir die *Kuh* gedreht haben, danach – und zwar Jahre – laufe ich durch die Stadt und sehe ihn [die Figur im Film] dort schaukeln. Nicht dass das ein Motiv war, das wir benutzt haben,

282 Ebd.
283 Vgl. ebd.
284 Mischa Leinkauf im Gespräch mit der Verfasserin am 08.09.2012.
285 Vgl. Lauke 2012b, 37–38.

> sondern ein Neues. Ich lauf irgendwo lang, und dann gibt es so ein schönes Motiv und ich krieg das Bild wieder in den Kopf wie er schaukelt. […] Dieser Moment – du hast etwas gesehen und dann bist du draußen wieder im Alltag: Warte mal, kann das wirklich echt gewesen sein, was ich im Film gesehen habe? – das ist eigentlich die Idealvorstellung davon was passiert, wenn Leute unsere Arbeiten sehen. Oder auch bei *Zwischenzeit*: Stell dir vor, du fährst U-Bahn und schaust aus dem Fenster und dann kommt dir dieses Bild wieder in den Kopf. Dann wird der Ort, den man sonst nie wahrnimmt, plötzlich greifbar, dann wird er erst ein Ort. Sonst ist er ein Nicht-Ort.[286]

Dieser Ansatz des Bildermachens lässt sich mit Lars Henrik Gass als audiovisueller »Blick, der Wirklichkeit schafft«[287] beschreiben, eine Paraphrase, die auf den französischen Filmkritiker Serge Daney zurückgeht. Die von Leinkauf angesprochene Überlegung des ›kann das wirklich echt gewesen sein‹ lässt sich sehr gut anhand zweier filmsemiotischer Kategorien Etienne Souriaus erläutern: Die Figur auf der Draisine lässt sich der profilmischen Wirklichkeit[288] zuordnen, das heißt, sie hat sich vor der Kamera befunden und wurde aufgezeichnet. Durch das Wissen, dass *Zwischenzeit* ohne Drehgenehmigung als taktische Aktion durchgeführt wurde, kann die profilmische Figur nachträglich außerdem der afilmischen Wirklichkeit[289] zugesprochen werden. Die Aktion wurde nicht in einer abgesicherten Situation vollzogen, sondern in der Lebenswelt und ließe sich jederzeit wiederholen. Auf diese Weise wird die Idee der Draisinenfahrt, die vorher nur als Vorstellung der Künstler, als Möglichkeit, existierte, wie bereits mit Verweis auf Michael Bonk erwähnt, in die Wirklichkeit überführt.

Die Prämisse für das Fahrterleben von Wermke/Leinkauf ist ihr angeeignetes Erfahrungswissen, welche Streckenabschnitte des Berliner Schienennetzes in wel-

---

286 Mischa Leinkauf im Gespräch mit der Verfasserin am 08.09.2012. Zur Auseinandersetzung mit dem Begriff ›Nicht-Ort‹ siehe Augé 1994 (Erstausgabe 1992).

287 Gass 2012, 24. Daney bezieht sich hierbei auf fiktionale Filme, in denen die Wirklichkeit nicht abgebildet, sondern durch Hinzufügung ungewohnter Perspektiven auf neue Weise hervorgebracht wird. Allerdings gehe ich nicht so weit wie Gass, zu behaupten, dass Filme oder Installationen den Blick der Zuschauenden verkörpern. Vielmehr werde ich genau an diesem Punkt mit Vivian Sobchacks Phänomenologie der Filmerfahrung eine Differenz einziehen und zwischen der Wahrnehmung der Zuschauerin und dem filmischen Ausdruck unterscheiden. Vgl. Gass 2012, 25–26, siehe auch Kap. 6.1.1.

288 Etienne Soriau versteht die »profilmische Wirklichkeit« wie folgt: »Alles, was ich auf der Leinwand sehe (selbst ein Zeichentrickfilm), ist vermittels der Aufnahme eines realen, physischen Objekts vor der Kamera entstanden: Einen solchen Gegenstand nenne ich ›profilmisch‹ [profilmique] (wobei ich mit den beiden Bedeutungen des lateinischen Wortes pro spiele: ›für‹ und ›gegenüber‹). Alles, was der Klasse des Profilmischen angehört, existiert, wie erwähnt, auch im Afilmischen […].« Souriau 1997 (Erstausgabe 1951), 147 (Hervorh. i. Orig.).

289 Die »afilmische Wirklichkeit« ordnet Soriau »[…] der wirklichen und gewöhnlichen Welt [zu], die unabhängig vom Film existiert, die Welt, in der Sie und ich tagtäglich leben und die bereits da war, bevor es Filme gab. Alles, was sich in ihr befindet und insoweit es unabhängig von jeder kinematographischen Aktivität besteht, bezeichne ich als ›afilmische‹ [afilmique] Wirklichkeit.« Ebd., 146 (Hervorh. i. Orig.).

chen Zeitintervallen frei sind. Indem die Fahrpläne nicht dahingehend gelesen werden, wann die Bahnen fahren, sondern wann sie nicht fahren, treffen Leinkauf und Wermke eine Unterscheidung. Diese Unterscheidung artikuliert sich als raumzeitliche Umdeutung, die mit einer Aneignung einhergeht: Das Schienennetz wird nicht mehr gemäß dem Fahrplan mit S- und U-Bahnen im Wortsinn er-fahren, sondern mit einem eigenen Transportmittel, das die Intervalle zwischen zwei Bahnen zur autonomen Fortbewegung nutzt. Die hierdurch evozierte Erfahrung lässt sich als Widerfahrnis, als diastatische Erfahrung, bestimmen.

Geht es darum, eine diastatische Erfahrung zu vermitteln, ist das Widerfahrnis intentional hervorzubringen. Dafür gehen die Künstler zu ihrem eigenen Fahrterleben auf Distanz. Dies erfolgt zunächst in der Aufgabenteilung des Duos, Wermke führt die Aktionen – die Draisinenfahrten – aus, Leinkauf zeichnet sie mit Kamera und Mikrofonen auf. Anschließend werden die Bilder und Töne im Installationsraum auf neue Weise zu einem gestalteten und intersubjektiven Widerfahrnis montiert. Zum Beispiel wurde das *panning* des Tons in der Tonmontage verändert, um das räumliche Wandern des Tons an den Installationsraum anzupassen.[290] Hierbei wird die Doppelstruktur ästhetischen Erlebens und Erfahrens sinnnfällig, auf die bereits Judith Siegmund in ihrer kritischen Auseinandersetzung mit werkästhetischen und präsenztheoretischen Konzeptionen ästhetischer Erfahrung zu sprechen kommt. Siegmund sensibilisiert für ein Verständnis ästhetischer Erfahrung, die sich bereits im künstlerischen Schaffensprozess und nicht erst im Rezeptionsprozess der Installation artikuliert: »[…] dabei handelt es sich um Erfahrungen, die im Rahmen von Entscheidungen, die Künstler im Produktionsprozeß fällen, in das Werk hineingearbeitet werden.«[291] Diese produktionsästhetischen Setzungen gehen der Erstpräsentation einer Installation voraus und können durch Folgepräsentationen ergänzt, modifiziert oder verworfen werden.

Die Übertragung des Fahrterlebens besteht also nicht in der Explikation eines introspektiven psychosomatischen Fahrterlebens der Künstler – dieses lässt sich nicht beobachten bzw. Aufzeichnen –, sondern in der Aktualisierung der Draisinenfahrt im Ausstellungsraum. Der entsprechende künstlerische Ansatz sieht vor, mithilfe von Architektur, Medien und weiteren Elementen des Installationsdisplays eine Situation zu schaffen, in der die Ausstellungsbesucherin die Figur auf der Draisine begleiten kann. Da es um eine Aktualisierung der Fahrt geht, werden Ansätze der Vergegenwärtigung, Einfühlung und Identifikation mit der Figur weitestgehend zurückgewiesen.[292] Dieser Aspekt lässt sich abschließend am Beispiel der medialisierten Hörzonen der Installation veranschaulichen.

290 Wermke/Leinkauf im Gespräch mit der Verfasserin am 14.08.2014.

291 Siegmund 2006, Abs. 5. Damit knüpft Siegmund an den Diskurs der Produzentenästhetik an, grenzt sich jedoch gleichzeitig von Ansätzen einer Genieästhetik ab. Vgl. ebd. Abs. 5, Anm. 7.

292 Einige wenige Einstellungen lassen sich der (vermeintlichen) subjektiven Perspektive der Figur zuordnen, unter anderem die erste und letzte Einstellung.

Bezüglich des Hörstandpunkts merkt Michel Chion an, dass dieser »aus Gründen der fundamentalen Unterschiede zwischen Ton und Bild nicht parallel mit dem Begriff des Blick-Standpunkts gesetzt werden kann, genauso wie Sehen und Hören nicht gleich gesetzt werden können.«[293] In solchen Fällen lässt sich besser von einem »Hörort« oder einer »Hörzone« sprechen.[294] Entsprechend werden die lebensweltlichen Hörstandpunkte Wermkes durch die Installation *Zwischenzeit* zu Hörzonen, genauer gesagt zu apparativen Hörzonen, re-inszeniert bzw. medialisiert. Weil die Hörzone nicht genau lokalisierbar ist, lässt sich der subjektive Hörstandpunkt Wermkes nicht rekonstruieren. Diese akustische Re-Inszenierung trifft sich mit der zeitlosen Bekleidung des jungen Mannes und der Absage, symbolische Plätze Berlins zu bespielen. Orte und Zeitpunkte der Draisinenfahrt bleiben in der Installation weitestgehend unbestimmt. Nicht die räumliche Kohärenz der Stadt Berlin steht im Mittelpunkt, sondern ihre raumzeitliche Medialisierung. Die Stadt wird durch die Bild- und Tonmontage sowie die räumliche Anordnung der Projektionsfläche umgebaut und Streckenabschnitte, die sich topografisch in verschiedenen Stadtteilen Berlins befinden, schließen in der Installation aneinander an.

Zusammenfassend hat die Rekonstruktion der Bild- und Tonproduktion von *Zwischenzeit* ergeben, dass die Draisinenfahrt auf eine spezifische Weise von den Künstlern aufgezeichnet wurde, um vom Ausstellungspublikum im Wortsinn ›erfahren‹ werden zu können. Im nun folgenden Kapitel werde ich auf die situative Ausstellungserfahrung eingehen und mein Ausstellungserleben der Installation *Zwischenzeit* beschreiben. Anschließend werde ich Überlegungen der Künstler zur Dokumentation ihrer Installation vorstellen, bei denen erneut die Übertragung von Erlebnissen eine Rolle spielen wird.

4.3 Situative Ausstellungserfahrung

Bewegtbildinstallationen werden in Ausstellungen präsentiert. Mit dem Begriff der Ausstellung wird ein symbolischer Raum der Präsentation bezeichnet, in dem Kunst multimodal zur Entfaltung gebracht wird.[295] Hierbei können ästhetische, institutionelle, mediale, politische und ökonomische Faktoren eine Rolle spielen. Da es im Folgenden um das Erleben der Bewegtbildinstallation *Zwischenzeit* in einer bestimmten Ausstellung geht, verstehe ich die Ausstellung als ›Situation‹. Hans-Georg Gadamer bezeichnet mit ›Situation‹ den lebensweltlichen Zusammenhang, in dem

293 Chion 2012, 202.

294 Ebd., 79.

295 Der Begriff des Displays bringt diesen Aspekt im Wortsinn zum Ausdruck. Etymologisch geht ›Display‹ auf das altfranzösische ›despleier‹ und das lateinische ›displicare‹ zurück. Beide Ausdrücke bedeuten nicht nur ›zeigen‹, sondern auch ›entfalten‹. Zur Geschichte und Theorie des Displays siehe Staniszewski 1998. Zur Analyse musealer Displays siehe Bal 1996.

sich eine Person befindet. Dieser Zusammenhang verortet die Person in Raum und Zeit und verleiht ihr ihre spezifische Geschichtlichkeit:

> Der Begriff der Situation ist […] dadurch charakterisiert, daß man sich nicht ihr gegenüber befindet und daher kein gegenständliches Wissen von ihr haben kann. Man steht in ihr, findet sich immer schon in einer Situation vor, deren Erhellung die nie ganz zu vollendende Aufgabe ist.[296]

Die Situation prägt die Wahrnehmung, Ausdrucksfähigkeit und Bewusstseinsprozesse der Person, sie ist veränderlich und es ist einer Person zu keinem Zeitpunkt möglich, sie zu verlassen. Der Situation zugeordnet ist der Horizont, der »Gesichtskreis, der all das umfaßt und umschließt, was von einem Punkte aus sichtbar ist.«[297] Anstatt die Voraussetzungen ihrer geschichtlichen Situation in Gänze erfassen zu können, vermag eine Person immer nur verschiedene Perspektiven einzunehmen. Diese Perspektiven erweisen sich als veränderlich; sie sind ebenso in Bewegung wie die Person, die sich mithilfe ihres Horizonts in Verhältnis zu ihrer jeweils gegenwärtigen Situation setzt.[298]

Zusammenfassend lässt sich die Ausstellung als ästhetische Situation verstehen. Die ästhetische Situation ist eine spezifische Form der lebensweltlichen Situation, die Ausstellungsbesucherin hat sich in ihr neu zu orientieren, weil die ästhetische Situation der lebensweltlichen Situation bisweilen zuwider läuft. Aufgrund der Dunkelverhältnisse im Ausstellungsraum verliert die Ausstellungsbesucherin ihr Zeitgefühl. Die ausgestellte oder aufgeführte Kunst entbehrt einer eindeutigen Sinnbestimmung, und die Besucherin ist bei alldem weitestgehend auf sich alleine gestellt. Ich werde nun die Ausstellungssituation der Installation *Zwischenzeit* in Ravensburg beschreiben und ausgehend von meiner Ausstellungserfahrung die Phänomenalität der Installation bestimmen.[299]

296 Gadamer 1972, 285.

297 Ebd., 286.

298 Vgl. ebd., 288.

299 Indem der Analyse die Installationssituation zugrunde gelegt wird, arbeitet sie mit einem ähnlichen Ansatz wie Jennifer Steetskamp. Ausgehend von Überlegungen des Filmwissenschaftlers Thomas Elsaesser, der die Diegese nicht nur als die im Film dargestellte fiktive Welt bezeichnet, sondern auch die dispositive Anordnung von Filmprojektion, Kinoraum und Publikum einbezieht, entwickelte Steetskamp mit der »erweiterten Diegese« (Steetskamp 2012, 24 (Hervorh. i. Orig.) und 197–204) einen Ansatz, um »Text und Kontext als auch die eigene Erfahrung des Rezipienten« (ebd., 204) in die Analyse einfließen zu lassen. Der filmtheoretische Begriff der Diegese bzw. des Diegetischen geht zurück auf Etienne Souriau, der darunter die im Film dargestellte fiktive Welt versteht. Vgl. Souriau 1997, 151–152 und 156.

4.3.1 Erinnertes Ausstellungserleben von *Zwischenzeit* (2012) in Ravensburg

Ausgangspunkt für dieses Kapitel ist mein Erleben von *Zwischenzeit* in der Gruppenausstellung *+6|2012 shortlist Columbus Art Foundation Förderpreis*, die in der Kunsthalle Ravensburg ausgerichtet wurde.[300] Die Auswahl der Arbeiten oblag den Künstlerinnen und Künstlern. Wermke/Leinkauf entschieden sich, neben der bereits erwähnten Installation auch die Diaarbeit *Keine Zeit* und ihre damals jüngste Bewegtbildinstallation *Entscheidungen* zu präsentieren. Im Unterschied zum Ausstellungsdisplay der übrigen künstlerischen Positionen, denen jeweils ein bestimmter Ort in der Ausstellung zugewiesen war, bespielten die Arbeiten der beiden die gesamte Ausstellungshalle. Die nun folgende Analyse geht auf den Besuch der Ausstellung am 05.04.2012 zurück, ich stütze mich dabei auf mein erinnertes Ausstellungserleben sowie auf Erinnerungsprotokolle in Form von Notizen und Skizzen.[301] Um die Beschreibung der projizierten Bewegtbilder möglichst anschaulich und präzise wiederzugeben, habe ich außerdem meine fotografischen Aufzeichnungen und eine von den Künstlern angefertigte Videoaufzeichnung der Installation hinzugezogen. Um den Gebrauch der verschiedenen Quellen nachvollziehen zu können, wird in der Analyse jeweils angegeben welche Quellen, zusätzlich zur Erinnerung, verwendet wurden.

Durch das Foyer der Kunsthalle Ravensburg betrete ich die hell erleuchtete und rechteckig anmutende Ausstellungshalle. In den Raum wurden mehrere Stellwände eingezogen, die meinen Blick auf die verschiedenen künstlerischen Positionen lenken. Nachdem ich den Ausstellungsraum entlang der ersten Positionen durchschritten habe und mich in der Mitte des Raumes befinde, blicke ich, vom Eingang aus gesehen rechter Hand, auf eine eingezogene, weiße Wand am Ende der Halle. Ich trete näher und gehe linker Hand an der Wand entlang. Dann biege ich rechts in einen Gang ein und entdecke an der rechten Wand eine mit Molton abgehängte Wandöffnung. Offenbar wurde in den Ausstellungsraum ein weiterer, kubusartiger Raum eingezogen. Ich betrete diesen Raum durch die Moltonschleuse. Der Innenraum ist visuell und akustisch vom umgebenden Ausstellungsraum getrennt. Dunkelheit umgibt mich, ein leises Rattern erfüllt den Raum. Das Rattern schwillt an und verwandelt die Dunkelheit in einen noch unspezifischen Ort, den ich zu erkunden beginne. Meine Augen gewöhnen sich langsam an die Dunkelheit und ich sehe links vor mir eine lange, tiefe und weiße Sitzbank. Ich setze mich auf diese Bank. Vor mir heben sich, aufgrund der Dunkelverhältnisse im Raum nur schwach erkennbar, drei querformatige Flächen vom Hintergrund ab. Es scheint als leuchteten sie leicht. Sie sind etwa auf der Höhe von 80 bis 180 cm angebracht und wirken zusammen wie ein nicht ganz geöffnetes Triptychon.

In der mittleren Fläche erscheint ein heller und größer werdender Punkt. Eine erleuchtete runde Öffnung wird sichtbar und es scheint mir, als würde ich diese in

300 Die Ausstellung fand vom 12.03. bis 11.05.2012 statt und wurde von Jörg van den Berg kuratiert.

301 Zum Begriff ›erinnertes Erleben‹ und seiner methodologischen Bedeutung für die Analyse siehe das Kapitel »Proper Research, Improper Memory« in Reason 2006.

gemäßigtem Tempo durchfahren. Langsam verstehe ich, dass ich eine Fahrt durch einen Tunnel sehe und es sich bei den Flächen um Projektionsflächen handelt. Während die Tunnelwände am rechten und linken Bildrand der mittleren Projektion vorbeiziehen, bleiben die übrigen zwei Projektionsflächen schwarz. Dadurch erzeugen sie eine räumliche Bildtiefe, die den Bildraum der mittleren Projektion in den Installationsraum hinein entgrenzt. Für einen kurzen Moment habe ich das Gefühl, ich befinde mich in dem Tunnel, den sich sehe. Dann folgt ein Umschnitt auf einen jungen Mann in bürgerlicher Alltagskleidung, der, auf einer Draisine stehend, durch die Tunnelröhre fährt. Seine Körperhaltung lässt ihn konzentriert und ruhig erscheinen. Die rechte und linke Projektionsfläche bleiben weiterhin unprojiziert (Abb. 1). Langsam vergrößert sich der Abstand zwischen dem Draisinenfahrer und mir, ich lasse den Mann im Tunnel zurück. Er taucht in die Dunkelheit der Tunnelröhre ein.[302] Einzig das Rattern seiner Draisine verbürgt seine Anwesenheit.

Die nun folgende Sequenz zeigt drei identische Bildausschnitte eines nächtlichen, überdachten Gleisabschnitts. Die dürftige Gleisbeleuchtung liegt als unruhiges Flirren in der Luft, in das sich ein tiefes Brummen hineinmischt, das ein Ereignis ankündigt: In der linken Projektion durchquert eine U-Bahn den Bildraum Richtung Bildvordergrund, während in der rechten Projektion eine U-Bahn Richtung Bildhintergrund fährt. Ich bin irritiert, denn obgleich beide Projektionen denselben Ort zeigen, findet eine gegenläufige Bewegung der U-Bahnen statt. Unterschiedliche Zeitabschnitte ein und desselben Raumausschnitts treffen aufeinander und werden durch die synchrone Projektion zeitlich verdichtet. In der mittleren Projektion bleiben die Gleise leer und durchbrechen die raumzeitliche Kohärenz erneut. Diese Projektion steht für das Dritte, das jenen Zustand evident werden lässt, der für die Bewegtbildinstallation titelgebend wurde: die Zwischenzeit, in der die Gleise unbefahren sind. Fast unmerklich und langsam fährt aus dem Bildhintergrund der mittleren Projektionsfläche eine Person ins Bild. Es ist der junge Mann, der auf der Draisine seine Fahrt fortsetzt.

Ich möchte zwei weitere für die Erfahrung von *Zwischenzeit* exemplarische Momente herausgreifen, weil sie auf spezifische Weise den Bildraum der Projektionen mit dem physischen Installationsraum verklammern. Hierzu stütze ich mich, neben meinem erinnerten Erleben, auf die Videoaufzeichnung der Installation, die Wermke/Leinkauf im Jahr 2008 anlässlich der Erstpräsentation in Eindhoven angefertigt haben. Ich werde auf diese Aufzeichnung ausführlich in Kapitel 5.1.1 eingehen. Zunächst beziehe ich mich auf eine Sequenz, die in der damals noch nicht fertiggestellten Berliner U-Bahn-Station Hauptbahnhof gedreht wurde.[303]

302 Es handelt sich hierbei um den S-Bahn-Tunnel der Linien S1 und S2 zwischen den Stationen Yorckstraße und Anhalter Bahnhof in Berlin. Vgl. Mischa Leinkauf in einer E-Mail an die Verfasserin am 14.05.2013.

303 Videoregistrierung von *Zwischenzeit*, 2008, 17:07 Min., Regie: Wermke/Leinkauf, Ausstellung in der MU Art Foundation, Eindhoven, Position 4:44–6:17 Min.

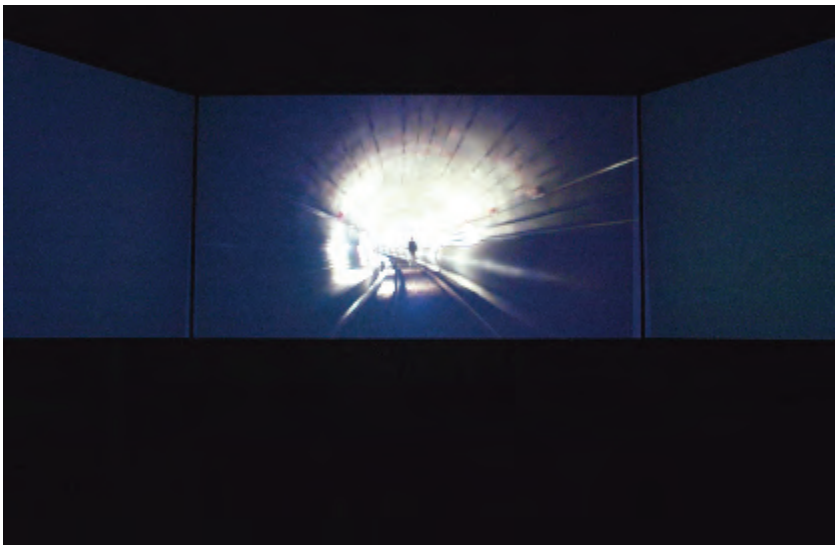


Abb. 1 Wermke/Leinkauf, *Zwischenzeit,* Installation für drei Projektionsflächen, Ton, 17:07 Min., Loop. Installationsansicht, 2012, Kunsthalle Ravensburg.

Während der junge Mann in der rechten Projektion im Bildhintergrund verschwindet, setzt in der mittleren Projektion eine langsame Aufblende ein. Die Einstellung begleitet den frontal ansichtigen, auf seiner Draisine aus dem Dunkel eines Tunnels herausfahrenden, Mann in einer Totalansicht. In der linken Projektion sehe ich ebenfalls die Einstellung einer Fahrt aus dem Tunnel heraus in eine beleuchtete U-Bahn-Station. In der rechten Projektion erfolgt ein Umschnitt auf eine stehende Einstellung, auf der das Stationsschild mit der Aufschrift »Hauptbahnhof« zu sehen ist. Währenddessen fährt der Draisinenfahrer in der mittleren Projektion am Bahnsteig entlang. Immer wieder wendet er den Kopf und blickt auf den Bahnsteig, der räumlich gesehen zu seiner Rechten und meiner Linken liegt. In dieser polyperspektivischen Montagesequenz wurde die U-Bahn-Station in drei separate Ansichten zerlegt und auf neue Weise zusammengesetzt (Abb. 2). Dabei wird der physikalische Raum in der Montage der linken und mittleren Projektion aufgelöst: In der linken Projektion erfolgt die Fahrt entlang des Bahnsteigs von links nach rechts, während in der mittleren Projektion der Fahrer von hinten nach vorne fährt. Indem der Fahrer den Kopf immer wieder, von mir aus gesehen, nach links wendet, mutet die linke Projektion als seine subjektive Perspektive an. Dafür hätte die Fahrt in der linken Projektionsfläche jedoch von rechts nach links erfolgen müssen. Stattdessen erweist sich die Bewegungsrichtung zwischen linker und mittlerer Projektionsfläche gegenläufig und es entsteht ein Achsensprung.

Abb. 2 Schematische Darstellung der Bewegungsrichtung des Draisinefahrers (—). Wermke/Leinkauf, *Zwischenzeit,* Installation für drei Projektionsflächen, Ton, 17:07 Min., Loop. Installationsansicht, 2008, MU Art Foundation, Eindhoven/NL.

Wermke/Leinkauf zufolge ist die künstlerische Intention dieser Sequenz eine räumliche Re-Inszenierung der U-Bahn-Station Hauptbahnhof: »Wir bauen bewusst diesen Raum nach, aus drei Blickwinkeln.«[304] Aufgrund des Achsensprungs erweist sich ihre Re-Inszenierung jedoch nicht als Rekonstruktion, sondern Umgestaltung der Station: Die linke Projektionsfläche richtet den Blick auf den Bahnsteig der U-Bahn-Station während diese durchfahren wird. Die mittlere Projektionsfläche zeigt den Draisinenfahrer, während dieser, wohlgemerkt in entgegengesetzter Richtung zur linken Projektion, durch die Station fährt. Die rechte Projektionsfläche wiederum zeigt den Stations-Bahnsteig vom gegenüberliegenden Gleis. Ihr Blickstandpunkt wird evident, wenn der Draisinenfahrer von links nach rechts durch das Bild fährt. Ein Versuch, diese drei Blickachsen in Kohärenz zueinander zu bringen, gelingt nicht, da es sich um unzuverlässige Fokalisierungsinstanzen handelt. Die Fokalisierungsinstanz der mittleren Projektionsfläche changiert zwischen einer allwissenden Erzählinstanz und der Perspektive der Ausstellungsbesucherin. Die Fokalisierungsinstanz der rechten Projektionsfläche ließe sich ebenfalls einer allwissenden Erzählinstanz, wie etwa einer Überwachungskamera, zuordnen, wobei die frontale Ansicht des Bahnsteigs für eine solche Perspektive nicht ganz passend erscheint. Vielmehr handelt es sich um einen ›fiktiven‹ Blick auf die U-Bahn-Station, der weder von dem

304 Wermke/Leinkauf im Gespräch mit der Verfasserin am 11.01.2012.

Draisinenfahrer noch den künftigen, sich in der Station aufhaltenden Fahrgästen eingenommen werden kann. Die Fokalisierungsinstanz der linken Projektion lässt zunächst die subjektive Perspektive des Draisinenfahrers vermuten, aufgrund des Achsensprungs entpuppt sie sich jedoch ebenfalls als ein fiktiver Blick. Es lässt sich schlussfolgern, dass sich die Intention der Künstler, die U-Bahn-Station Hauptbahnhof nachzubauen, in dieser Sequenz nicht einlöst. Gleichsam erweist sie sich jedoch als geeignetes Beispiel für das noch zu erläuternde methodische Problem im Umgang mit Medialisaten von Bewegtbildinstallationen: Verschiedene Aufzeichnungen derselben Ausstellung einer Bewegtbildinstallation können die Konstruktion des Installationsraumes seitens der Rezipierenden aufgrund widersprüchlicher Blickachsen bzw. Fokalisierungsinstanzen verunmöglichen.

Hat der Draisinenfahrer die U-Bahn-Station Hauptbahnhof schließlich durchfahren, wird er erneut in das Dunkel des U-Bahn-Schachts entlassen, welcher durch die ins Schwarz abgeblendeten Projektionsflächen rechts und links verlängert wird. Schließlich wird auch in der mittleren Projektion in Schwarz abgeblendet. Nun lässt sich lediglich das Rattern der Draisine auf den Gleisen vernehmen. Dieses rhythmische Rattern in *Zwischenzeit*, das die Präsenz des Fahrers akustisch begleitet und noch hörbar ist, wenn der Fahrer nicht mehr im Bild ist, versetzt mich in die Situation einer Beobachterin. Meine Perspektive ist gegenüber Kamera- und Figurstandort versetzt, so dass sich, wenn keine der drei Projektionen bespielt wird, meine Perspektive lediglich als Hörzone bestimmen lässt. Erst in Ergänzung des Bildes lässt sich ein Hörstandpunkt bestimmen. Es ist genau diese Engführung von Ton und Bild, die mich als Beobachterin für kurze Zeit an einen Ort bindet, um mich anschließend wieder in die räumliche und visuelle Unbestimmtheit der Tunnelstruktur zu entlassen. Dies schärft die Sensibilität meiner nicht-visuellen Sinne.

Eine weitere Sequenz von *Zwischenzeit*, die ich nun ausführlicher bespreche, bezieht sich auf eine polyperspektivische Bild- und Tonmontage, die die Projektionsflächen mobilisiert, indem sie die physischen Flächen in Bewegung zu setzen scheint.[305] Zu einem späteren Zeitpunkt meines Ausstellungserlebens von *Zwischenzeit* entfaltet sich über alle drei Projektionsflächen sukzessive ein nächtliches Panorama Berlins, welches in der mittigen Projektion eine Eisenbahnbrücke[306] zeigt. Langsam mischt sich das Rattern einer Draisine in die nächtliche Atmo. Das Bild der linken Projektion nimmt langsam Fahrt auf, und kurze Zeit später fährt der Draisinenfahrer von rechts ins Bild auf die Eisenbahnbrücke, die bereits in der mittleren, stehenden Projektion zu sehen ist. Sodann setzt sich auch das bisher stehende Bild der rechten Projektion in Bewegung. Hier erfolgt die Bewegungsrichtung jedoch von links nach rechts, so dass der synchron auf beiden äußeren Projektionsflächen zu sehende Fahrer jeweils gegen den äußeren Bildrand fährt (Abb. 3).

305 Videoregistrierung von *Zwischenzeit*, 2008, Position 6:17–7:40 Min.

306 Es handelt sich dabei um die Zugtrasse, die in Berlin parallel zur Elsenbrücke durch den Stadtteil Alt-Treptow verläuft. Wermke/Leinkauf im Gespräch mit der Verfasserin am 14.08.2014.

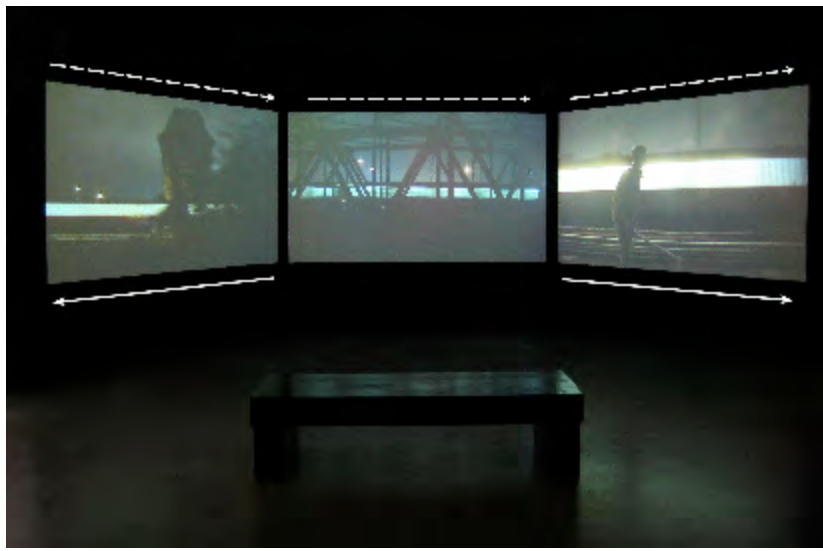


Abb. 3 Schematische Darstellung der Bewegungsrichtung von Draisinefahrer (—) und S-Bahn (– –). Wermke/Leinkauf, *Zwischenzeit*, Installation für drei Projektionsflächen, Ton, 17:07 Min., Loop. Installationsansicht, 2008, MU Art Foundation, Eindhoven/NL.

Dadurch erhalte ich den Wahrnehmungseindruck, dass sich die mittige Projektionsfläche auf mich zuschiebt. Der hier re-inszenierte Raum erweist sich zunächst ebenfalls als inkohärent mit den abgebildeten Gleisabschnitten: Die Projektionsflächen sind polyperspektivisch angelegt, das heißt die projizierten Videobilder enthalten verschiedene Fluchtpunkte, deren Achsen sich bei mir auf der Sitzbank treffen. Eine raumzeitliche Kohärenz stellt sich jedoch kurzzeitig ein, als eine S-Bahn von links nach rechts, akustisch von einem mit ihr wandernden atmosphärischen Ton begleitet, durch alle drei Projektionen fährt.[307] Während die S-Bahn durch das rechte Videobild fährt, kommt dieses zum Stehen und der Draisinenfahrer fährt linker Hand heraus. Der junge Mann setzt seine Fahrt durch das Berliner Schienennetz fort, bis schließlich nach der letzten Einstellung das Bild aller drei Projektionen in Schwarz abgeblendet wird. Nach einigen Sekunden Schwarzblende beginnt die Projektion von vorne. Ich verlasse den Installationsraum durch die bereits erwähnte Moltonschleuse, die zugleich den Ein- und Ausgang bildet und gehe in den Ausstellungsraum des Kunstvereins Ravensburg zurück.

307 Diese Kohärenz wird bei mehrmaligem Hinsehen nicht aufrechterhalten, da nur die linke und mittlere Projektionsfläche die Eisenbahnbrücke abbilden, während in der rechten Projektion im Hintergrund Häuser zu sehen sind. Vgl. Videoregistrierung von *Zwischenzeit*, 2008, Position 7:11 Min.

4.3.2 Ausstellungsgeschichte und Quellen von *Zwischenzeit*

Zwischenzeit ist eine Bewegtbildinstallation für drei Projektionsflächen und sechs Lautsprecher.[308] Jeder Projektion ist ein eigener Stereokanal zugeordnet und der Ton so zum Bild montiert, dass er synchron[309] mit der Bewegung im Bild durch den Raum wandert.[310] Die Installation wird im Loop präsentiert, ein Durchlauf dauert 17:07 Minuten.[311] Die Bilder werden im Format 16:9 über drei Beamer in Form eines abgewinkelten Triptychons auf drei Stellwände projiziert. Die Beamer bespielen die Projektionsflächen in variierender Anzahl, so gibt es Sequenzen, in denen alle drei Projektionsflächen bespielt werden als auch Sequenzen, in denen eine, zwei oder keine der Flächen bespielt werden. Die Raummaße als auch die Winkel der Installation sind variabel, idealerweise beginnen die Projektionsflächen 60 cm über dem Boden und schließen bei einer Höhe von zwei Metern ab, die rechte und linke Projektionsfläche sind dabei 30° nach innen hin abgewinkelt.[312] Zwischen den Projektionsflächen sind schmale Kaschierungen eingezogen, welche die drei Projektionen sichtbar voneinander absetzen. Die Stellwände sind mit einer kontrastverstärkenden Farbe bemalt und leuchten, wenn sie unbespielt sind, schwach in den Installationsraum hinein. Der verdunkelte Installationsraum ist vom umgebenden Ausstellungsraum räumlich und akustisch getrennt. Zur Installation gehört eine Bank als Sitzgelegenheit, die so vor den Projektionsflächen platziert ist, dass das Publikum die Projektionen nicht gleichzeitig einsehen kann, sondern angehalten ist, seine Blickrichtung dem Geschehen immer wieder anzupassen.

Die projizierten Bilder sind mit einem abgemischten Soundscape aus *signals* und *keysounds* synchronisiert, das in drei Stereokanälen über insgesamt sechs Lautsprecher, die sich auf denselben Achsen wie die Projektionsflächen befinden, wiedergegeben wird. Die akusmatische Situation der Installation ist auf einen gerichteten Höreindruck hin ausgelegt, wobei der ideale Standort für das Publikum durch die

---

308 Da die gebräuchliche Bezeichnung ›Einkanal-Installation‹ bzw. ›Mehrkanal-Installation‹ nicht immer gleichbedeutend mit der Anzahl der Projektionsflächen und damit der Präsentationssituation ist, ziehe ich den Begriff ›Projektionsfläche‹ dem Begriff ›Kanal‹ vor.

309 Der Eindruck der Synchronizität von Bild und Ton geht auf eine aufwändige Gestaltung der Tonspuren zurück. Um die abgebildete Bewegung in der Tonspur aufzugreifen, wurde die Verschiebung der Stereospuren mit der Bewegungsrichtung im Bild abgestimmt. Beispielsweise setzt bei einer Bewegung der Draisine von der äußeren linken zur äußeren rechten Projektionsfläche die Stereotonspur im äußersten linken Lautsprecher ein und wird zunehmend leiser, während sie gleichzeitig im mittleren und dann rechten Lautsprecherpaar lauter wird. Das Sounddesign für *Zwischenzeit* gestaltete Christian Simon. Wermke/Leinkauf im Gespräch mit der Verfasserin am 14.08.2014.

310 Wermke/Leinkauf im Gespräch mit der Verfasserin am 11.01.2012.

311 Die Draisinenfahrt von *Zwischenzeit* beträgt insgesamt 16:40 Min., sie beginnt und schließt mit einer Schwarzblende. Zwischen dem ersten und letzten Frame liegen mehrere Sekunden Schwarzbild, die in der Zeitangabe für den Durchlauf der Installation bereits berücksichtigt sind. Zur vordigitalen Loop-Präsentation von Bewegtbildinstallationen siehe die Fallstudie *Les larmes d'acier* in Kap. 8.

312 Wermke/Leinkauf im Gespräch mit der Verfasserin am 11.01.2012.

Sitzbank markiert wird (Abb. 4). Ebenfalls Teil der Installation, aber räumlich von dieser getrennt, steht die unmotorisierte Draisine, die Matthias Wermke für die Fahrten verwendet hat.[313] Ohne weitere Bezeichnung und als Rucksack zusammengeklappt, steht sie wie ein Relikt im Ausstellungsraum (Abb. 5).[314]

In ihrer Auseinandersetzung mit der Präsentation von Bewegtbildkunst hat Katharina Ammann postuliert, dass »der latente Zustand nicht dem präsentierten entspricht«[315]. Diese Eigenschaft ist insbesondere allografischen Künsten eigen. Sie verlassen ihren instabilen Zustand durch den Einsatz von Apparaten, Medien oder Körpern. Um sowohl zwischen dem latenten und präsentierten Zustand von Bewegtbildinstallationen als auch den Verschiebungen zwischen verschiedenen Präsentationen unterscheiden zu können, werden im Folgenden die theaterwissenschaftlichen Konzepte von ›Inszenierung‹ und ›Aufführung‹ fruchtbar gemacht.

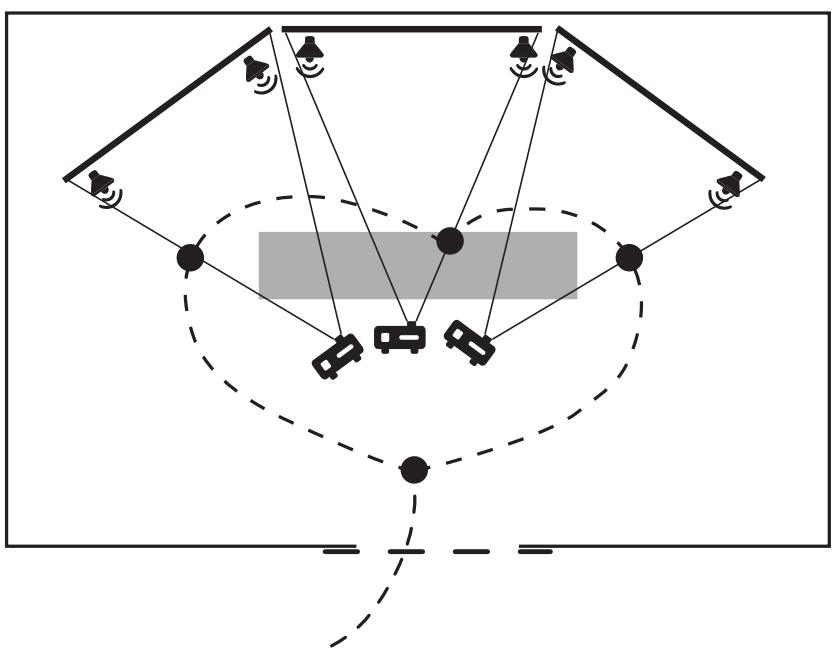


Abb. 4 Schema der Installation. Wermke/Leinkauf, *Zwischenzeit,* Installation für drei Projektionsflächen, Ton, 17:07 Min., Loop.

313 In der Ausstellung *Fast Video* in der Galerie Pixel, Kopenhagen, wurde die Draisine nicht ausgestellt.

314 Wermke/Leinkauf im Gespräch mit der Verfasserin am 11.01.2012.

315 Ammann 2009, 12.

Die Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte versteht unter einer Aufführung

> ein Ereignis […], das aus der Konfrontation und Interaktion zweier Gruppen von Personen hervorgeht, die sich an einem Ort zur selben Zeit versammeln, um in leiblicher Ko-Präsenz gemeinsam eine Situation zu durchleben, wobei sie, z. T. wechselweise, als Akteure und Zuschauer agieren. Was sich in einer A[ufführung] zeigt, tritt immer hier und jetzt in Erscheinung und wird in besonderer Weise als gegenwärtig erfahren. Eine A[ufführung] übermittelt nicht andernorts bereits gegebene Bedeutungen, sondern bringt die Bedeutungen, die sich in ihrem Verlauf von den einzelnen Teilnehmern konstituieren lassen, allererst hervor.[316]

Abb. 5 Wermke/Leinkauf, *Zwischenzeit,* Installation für drei Projektionsflächen, Ton, 17:07 Min., Loop. Ausstellungsansicht, 2012, Kunsthalle Ravensburg.

316 Fischer-Lichte 2005a, 16a.

Eine Aufführung ist Fischer-Lichte zufolge bedeutungsbildend, ereignishaft, situativ und setzt die raumzeitliche Kopräsenz von Akteuren und Publikum voraus. Die Bedeutungen einer Aufführung manifestieren sich, wie die Aufführung selbst, im Hier und Jetzt, da sie »prozessual hervorgebracht werden und daher kaum mit den Bedeutungen identisch sein können, welche Einzelne oder Gruppen von Personen durch die A[ufführung] zum Ausdruck bringen wollten.«[317]

Angesichts des zunehmenden Einsatzes von Bewegtbildmedien bei Theateraufführungen, insbesondere in Form live übertragener Videosequenzen, lässt sich fragen, inwieweit das Kriterium der raumzeitlichen Kopräsenz bei Theateraufführungen noch gewährleistet ist. Beispielsweise kann das Publikum in einer Inszenierung Frank Castorfs nicht mit Sicherheit sagen, dass ein durch Videoprojektion übertragenes Live-Geschehen in einem vom Zuschauerraum nicht einsehbaren Raum tatsächlich gerade stattfindet. Die hier auf Theateraufführungen bezogenen Entgrenzungsbestrebungen werden auch bei Bewegtbildinstallationen sinnfällig. Die raumzeitliche Kopräsenz von Schauspielenden und Zuschauenden initiiert im Theater Prozesse des Zusammenwirkens.[318] Die Mitwirkung des Publikums an der Aufführung bringt eine offene Situation hervor, die Umberto Eco in seinen Überlegungen zum offenen Kunstwerk modelliert hat. Eco gibt dabei den entscheidenden Hinweis, dass Interpretierende eines Kunstwerks dieses vollenden, die Autorschaft des Werks jedoch bei der Künstlerin verbleibt.[319] Bezogen auf Bewegtbildinstallationen lassen sich die Ausstellungsbesuchenden dann nicht nur als Beobachtende bestimmen, sondern gleichsam als Akteur*innen, die in der Installation agierend und interpretierend diese vollenden. In diesem Fall erweist sich die räumliche Kopräsenz von Kunstschaffenden und Publikum als obsolet, an die Stelle der Künstlerinnen und Künstler treten die von ihnen vorproduzierten bzw. live-generierten Bewegtbilder.

In den Theaterwissenschaften wird die ›Aufführung‹ von der ›Inszenierung‹ unterschieden. Der Begriff ›Inszenierung‹, der auf den französischen Begriff der *mise en scène* zurückgeht, entstammt den Avantgardeströmungen der 1930er-Jahre.[320] Fischer-Lichte zufolge lässt sich die

> I[nszenierung] […] als der Prozess beschreiben, in dem allmählich die Strategien entwickelt und erprobt werden, nach denen was, wann, wielange [sic], wo und wie vor den Zuschauern in Erscheinung treten soll. I[nszenierung] lässt sich entsprechend in der Tat als Erzeugungsstrategie bestimmen.[321]

Bezüglich der zeitlichen Dimension von Inszenierungen ergänzt Fischer-Lichte, dass die Inszenierung der Aufführung nicht nur vor sondern auch nachgeordnet sein kann,

317 Ebd., 22b.
318 Vgl. ebd., 18a.
319 Vgl. Eco 1990, 29 und 55.
320 Vgl. Fischer-Lichte 2005b, 146b und 147b.
321 Ebd., 148b. Mit letztgenannter Feststellung grenzt Fischer-Lichte die Inszenierung von der »Darstellungsstrategie« ab. Vgl. ebd., 148a.

wenn sie korrigierend in die Aufführung eingreift: »Es ist der Prozess der I[nszenierung], in dem ausprobiert, festgelegt und nach Aufführungen häufig wieder verändert wird, wie die performative Hervorbringung von Materialität sich vollziehen soll.«[322] Da im Unterschied zum Theater die Inszenierung einer Bewegtbildinstallation in der Ausstellung nicht nur in künstlerischer, sondern auch kuratorischer Hand liegt, gilt es hinsichtlich der Beschreibung und Analyse von Bewegtbildinstallationen präzise zu sein. Indem ich die Bewegtbildinstallation im Folgenden nicht als Werk, sondern als Ereignis auffasse, lässt sich zwischen ihren verschiedenen Manifestationen unterscheiden. Hinzu kommt die jeweilige analytische Perspektive auf diese Manifestationen: Geht es um die Präsentation einer Bewegtbildinstallation aus Sicht der Kunstschaffenden, eignen sich die Bezeichnungen »Erstinszenierung« und »Folgeinszenierungen«[323] bzw. ›Re-Inszenierungen‹. Ist hingegen die Präsentation der Installation aus Sicht des Ausstellungspublikums gemeint, erweisen sich die Bezeichnungen ›Erstaufführung‹ bzw. ›Wiederaufführung‹ als zutreffend. Ist die Aufführung einer Bewegtbildinstallation als solche gemeint, lässt sich von der ›Erstpräsentation‹ bzw. ›Ausstellungspräsentation‹ sprechen.

Zwischenzeit wurde erstmals 2008 in der Ausstellung *Fundamentals. Legal and Less Legal Ways of Using Our Playgrounds* (kuratiert von Jeroen Heeman/Jeroen Jongeleen) in der MU Art Foundation in Eindhoven/Niederlande zwischen dem 18. Juli und 24. August 2008 präsentiert und in bisher acht weiteren Ausstellungen gezeigt.[324] Abgesehen von der Erstpräsentation in Eindhoven, in der die Projektio-

322 Ebd., 148b.

323 Caianiello 2013a, 26.

324 Die Ausstellungsgeschichte von Bewegtbildinstallationen findet in den Kunstwissenschaften bisher kaum eine Berücksichtigung, auch Kunstschaffende bzw. Galerien dokumentieren die Ausstellungen eines Werks nicht immer lückenlos. Die Ausstellungsgeschichte sowie entsprechende Medialisate wie Installationsansichten können jedoch hilfreiche Informationen zu den unterschiedlichen Ausstellungspräsentationen enthalten. Im Jahr 2009 wurde *Zwischenzeit* in der Einzelausstellung *Fast Video* (kuratiert von Marie Rømer Westh) in der Galerie Pixel in Kopenhagen/Dänemark, 30.01.–28.02.2009, präsentiert sowie in der Gruppenausstellung *Backjumps Volume #4* (kuratiert von Adrian Nabi) im Kunstraum Kreuzberg/Bethanien in Berlin, 07.–29.11.2009. Anschließend gingen die Künstler mit *Zwischenzeit* ans Stedelijk Museum 's Hertogenbosch in den Niederlanden für die Gruppenausstellung *The Nomadic as a Condition* (kuratiert von Elly Stegeman), 19.02.–11.04.2010. Im Jahr 2012 wurde die Installation vom 12.03.–11.05.2012 in der Gruppenausstellung *+6|2012 shortlist Columbus Art Foundation Förderpreis* (kuratiert von Jörg van den Berg) in der Kunsthalle Ravensburg ausgestellt, in der Gruppenausstellung *Street Smart – Contemporary Art Beyond Boundaries* (kuratiert von Mia Zeeck), 14.06.–07.10.2012, im Kulturhuset Stockholm/Schweden und in der Gruppenausstellung *Hier beginnt die Welt* (kuratiert von Raffael Dörig), 30.08.–04.11.2012, im Kunsthaus Langenthal/Schweiz. 2013 wurde *Zwischenzeit* in der ersten großen Einzelausstellung der Künstler mit dem Titel *Grenzgänger* (kuratiert von Matthia Löbke/Jörg van den Berg) im Kunstverein Heilbronn, 20.07.–15.09.2013, präsentiert, und im Jahr 2015 auf dem Internationalen Kurzfilmfestival Hamburg im Rahmen der Einzelausstellung *Freud und Helfer* (kuratiert von Wermke/Leinkauf), 31.05.–06.06.2015, auf dem Kolbenhofgelände in Hamburg-Altona. Gegebenenfalls nachfolgende Ausstellungen sind nicht berücksichtigt.

nen synchron über drei DVD-Player abgespielt wurden, werden die Videodateien inzwischen über drei MacMinis und mit einer Software abgespielt, welche die drei Projektionen framegenau synchronisiert.[325] Die MacMinis dienen gleichzeitig als primäre Speicherträger der Installation, ein Backup befindet sich auf einer externen Festplatte.[326] Für die Aufführung werden die MacMinis von den Künstlern zusammen mit den Videodateien bereitgestellt; von der ausstellenden Institution sind Projektionsflächen, Projektoren und Tonanlage bereitzustellen. Wenn möglich, bauen die Künstler die Installation vor Ort selbst auf und richten sie ein.

Ausgehend von meinem situativen Erleben der Wiederaufführung von *Zwischenzeit* in der Kunsthalle Ravensburg habe ich in diesem Kapitel 4.3 eine Aufführungsanalyse vorgenommen und diese anschließend mit Medialisaten anderer Re-Inszenierungen der Installation verglichen. Im folgenden Kapitel werde ich die Ergebnisse dieser vergleichenden Analyse auf die chronotopische Struktur der Installation beziehen und erläutern, in welcher Hinsicht die chronotopische Erfahrung der Lebenswelt in die chronotopische Erfahrung der Installation übertragen und aktualisiert wurde. Dabei werde ich die wesentlichen Parameter des Chronotopos herausarbeiten, die für Bewegtbildinstallationen im Allgemeinen von Bedeutung sind.

4.4 Parameter des Chronotopos

In den beiden vorausgehenden Unterkapiteln 4.2 und 4.3 wurden mit der intendierten Ausstellungserfahrung der Künstler und der situativen Ausstellungserfahrung die beiden Erfahrungsinstanzen von *Zwischenzeit* inhaltlich und systemtheoretisch bestimmt. Dabei zeigte sich, dass die in der Lebenswelt der Künstler ausgeführten Draisinenfahrten in der Installation zu einer Draisinenfahrt raumzeitlich verdichtet wurden. Diese als Installation medialisierte Draisinenfahrt weist ästhetische, semantische und mediale Verschiebungen aus, die zu einer Aktualisierung der Erfahrung beim Ausstellungspublikum führen. Anhand der wesentlichen Raum- und Zeitstrukturen werden in diesem Kapitel die Parameter der chronotopischen Installationserfahrung bestimmt, um darauf aufbauend ein Modell zur Analyse der medialisierten Ausstellungserfahrung zu entwickeln. Hierbei werden auch andere Re-Inszenierungen der Installation *Zwischenzeit* berücksichtigt.

Installationsraum

Zwischenzeit ist eine Bewegtbildinstallation, die einen verdunkelten Installationsraum benötigt. Je nach Ausstellungsdisplay ist es erforderlich, in den Ausstellungsraum einen Installationsraum einzuziehen. In den bisherigen Ausstellungen un-

325 Wermke/Leinkauf im Gespräch mit der Verfasserin am 11.01.2012.
326 Ebd.

terschieden sich die Installationsräume voneinander: In der Erstpräsentation der Installation in Eindhoven war der Installationsraum vergleichsweise klein (ca. 2,5 mal 3 Meter), so dass der Draisinenfahrer in den Projektionen etwas kleiner als lebensgroß wirkte. In der Ausstellung in s'Hertogenbosch war der Installationsraum so groß, das die Projektionsflächen über 5 Meter Durchmesser betrugen und den Fahrer größer als lebensgroß erscheinen ließen. Da dies dem Fahrer eine heldenhafte Anmutung verlieh, entschieden Wermke/Leinkauf, den Draisinenfahrer künftig nicht mehr größer als lebensgroß abzubilden.[327] In der Aufführung in Kopenhagen bestand eine Seite des Installationsraums aus einem Schaufenster, so dass die Installation zusätzlich, allerdings ohne Ton, von der Straße aus rezipiert werden konnte (Abb. 6). In Heilbronn wiederum wurde in den hinteren Ausstellungsraum des Kunstvereins eine Wand eingezogen, um *Zwischenzeit* großzügig Platz zu geben.[328] Die Raummaße in Heilbronn betrugen 13,60 mal 10,70 Meter.[329]

Allgemein gesprochen lässt sich der Installationsraum als künstlerische Aneignung des Ausstellungsraums verstehen, so dass die Raumgestaltung nicht mehr ausschließlich den kuratierenden Personen überlassen wird. Im Unterschied zu Bewegtbildprojektionen, die seit den 2000er-Jahren in Ausstellungen zunehmend auftauchen und sich phänomenologisch von Bewegtbildinstallationen nicht unbedingt unterscheiden, wird der Bildraum der Bewegtbilder in den physischen Ausstellungsraum hinein entgrenzt.

Dunkelverhältnisse

Auch wenn sich die Installationsräume und Projektionen von *Zwischenzeit* in Größe und Wirkung unterscheiden, ist das Ausgangsszenario für die Installation ein Black Cube. Ausgehend von Brian O'Doherty's Begriff »White Cube«[330] beschreibt Thomas Zaunschirm den Black Cube wie folgt: »Der Black Cube zeichnet sich dadurch aus, dass er […] ein Raum ist, in den man eintreten kann. Seine Wände strahlen kein Licht aus oder reflektieren dieses nicht. Jederzeit könnte er aber beleuchtet werden.«[331] Als Lichtquelle des Black Cube dienen die Projektoren oder Monitore einer Bewegtbildinstallation, das heißt die Installation illuminiert sich selbst als »polyvalenter Ort der Latenz, dunkle Kammer der Projektionen wie Reflexionen«[332]. Die Dauer der Aufführung umfasst nicht nur diejenigen Intervalle, in denen die

327 Ebd.

328 Die andere Seite dieser Wand diente als Ausstellungsdisplay: Durch mehrere, auf unterschiedlicher Höhe angebrachte Gucklöcher konnte das Ausstellungspublikum Fotografien und Videos ›entdecken‹, die Wermke/Leinkauf im Laufe der Jahre angefertigt hatten.

329 Kuratorin Matthia Löbke in einer E-Mail an die Verfasserin am 17.02.2016.

330 O'Doherty 1999b (Erstausgabe 1976), 79.

331 Zaunschirm 2001, 84. Siehe auch Schmidt 2006, 36.

332 Beil 2001, 22. Beil nimmt mit dieser Zuschreibung auf den Topos der Black Box Bezug. Black Box und Black Cube stimmen in diesen Qualitäten überein.

Abb. 6 Wermke/Leinkauf, *Zwischenzeit*, Installation für drei Projektionsflächen, Ton, 17:07 Min., Loop. Ausstellungsansicht, 2009, Galerie Pixel, Kopenhagen/DK.

Lichtquellen aktiviert sind, sondern auch Phasen von Dunkelheit, in denen sich die Ausstellungsbesucherin nur von der auditiven Situation im Installationsraum leiten lassen kann, als diese auch ihren kinästhetischen Sinn anspricht. Indem Installationen wie *Zwischenzeit* den Dunkelphasen die gleiche Bedeutung beimessen wie den Phasen der Projektionen, loten sie das Verhältnis zwischen Stabilität und Instabilität, Sichtbarem und Hörbarem, Wirklichkeit und Fiktion aus. Dabei wird deutlich, dass sich der Zeitpunkt von Anfang und Ende einer Installationsaufführung nicht an der Bildebene festmachen lässt, sondern die Projektionsdauer, die Peter Schneemann mit der Aufführungsdauer als gleichbedeutend versteht,[333] auch die Phasen von Schwarzbildern umfassen kann.

Im Unterschied zur ›Black Box‹ als Dispositiv des Kinematografischen etabliert der Black Cube einen Raum, in dem nicht nur die Bewegtbilder, sondern auch ihr Umraum begeh- und erforschbar werden.[334] Damit wird der Raum ästhetisch aufgewertet und erhält ebenso viel Bedeutung wie die Bewegtbilder. Die Entstehung des Black Cube ist dabei nicht nur dem technischen Umstand geschuldet, dass die Ende der 1980er-Jahre aufkommenden Videoprojektoren eine Verdunklung des Raumes notwendig machten. Vielmehr dient er den Kunstschaffenden als Strukturierung der Installationserfahrung. Dass diese Orientierung auch eine zeitliche Desorientierung zum Ausdruck bringen kann, lässt sich einer Äußerung des Künstlers Bill Viola entnehmen. Anlässlich der Ausstellung *Burried Secrets* in der Kestner-Gesellschaft in Hannover,[335] erläuterte Bill Viola in einem Interview:

> [D]arkness can be terrorising and threatening and unsettling. And it can also be very comforty. And it also relates to sleep and dreams in a kind of an inner-private space. When you're in the cinema, you're in darkness looking at an image. And that becomes very similar to the time of dreaming and fantasy and imagination. Darkness in my work functions on that level and it also comes about because of a technical necessity of needing darkness to project these images in a room, which I do. The beginning point to me was turn out the light so I can see the projection. And now, after many years of working with darkness, darkness becomes a kind of material to me to use in my work. And it has very strong physiological effects and psychological effects on people […]: You have to be careful; you also lose a sense of time. […] Darkness becomes no time.[336]

Die verlorene innere Zeit wird in den Bewegtbildinstallationen durch die Projektionen in neue Zeitstrukturen überführt. Im Fall der Bewegtbildinstallation Wermke/

333 Vgl. Schneemann 2001, 30.

334 Zu Beginn der 2000er-Jahre wurde die Black Box als kinematografisches Dispositiv für Bewegtbildinstallationen aufgefasst (vgl. Manovich 2005, 121–129) bzw. zu Bewegtbildinstallationen in Beziehung gesetzt (vgl. bspw. Frohne 2001, 224). Ralf Beil bezeichnet die Black Box als paradigmatisches Raumphänomen zeitgenössischer Kunst. Vgl. Beil 2001, 22.

335 Die Ausstellung fand vom 02.12.1995–28.01.1996 statt.

336 *Bill Viola – Zur Ausstellung in der Kestner Gesellschaft,* 1995, Autor: Jan Peter Gerckes, Rohmaterial des Interviews, Situation Kunst, Bochum, Sign. DVD 719/2, Position: 9:29–10:59 Min.

Leinkaufs wird dadurch eine Zwischenzeit hergestellt, die in der Schwebe lässt, ob es sich bei den Aktionen um Interventionen, im Sinne von Taktiken, oder um Inszenierungen, im Sinne von Strategien, handelt.

Passage

Bezüglich der künstlerischen Aneignung des Ausstellungsraums durch eine Bewegtbildinstallation sind Passage und Parcours als zwei weitere chronotopische Gestaltungselemente von Bedeutung. Bei der Passage handelt es sich um einen räumlichen Parameter der Installation. Sie ist die topografische Zone, die Schwelle zwischen Innen und Außen der Installation, die die Besucherin vom Ausstellungsraum in den Installationsraum und wieder hinaus geleitet. In *Zwischenzeit* variiert die Gestaltung der Passage in den verschiedenen Ausstellungen. Sie besteht wahlweise aus Molton (Eindhoven 2008, Berlin 2009,[337] Ravensburg 2012, s'Hertogenbosch 2010,[338] Hamburg 2015), aus einer fest installierten Schleuse (Langenthal 2012) oder als unverkleidete Aussparung in der Wand (Heilbronn 2013). Auch wenn es sich bei der Passage um einen konstitutiven Bestandteil der Installationspräsentation handelt, wird diese von den Kunstschaffenden und Kuratierenden in der Regel nicht für aufzeichnungswürdig befunden. Dabei spielt die Passage eine wichtige Funktion für die Aufmerksamkeitsökonomie einer Installation:

> Geräusche und Klänge erweitern die visuelle Wahrnehmung, da sie den Besucher direkt und simultan ansprechen. Manchmal erreichen sie den Ausstellungsbesucher sogar zuerst. Sie ziehen ihn unweigerlich an. Der Besucher folgt seiner Neugier und dem Drang, nichts verpassen zu wollen.[339]

Zu den verschiedenen Passagen von *Zwischenzeit* liegt kein fotografisches oder filmisches Anschauungsmaterial vor. Die einzige Ausnahme ist eine besondere Form der Passage, die an der Grenze zur Nicht-Passage liegt: Die Aufführung von *Zwischenzeit* in Kopenhagen im Jahr 2008 konnte durch den Ausstellungsraum betreten werden und, wie im vorausgehenden Kapitelabschnitt erwähnt, von der Straße aus durch eine große Schaufensterschreibe der Galerie Pixel betrachtet werden (Abb. 6). Dieses Arrangement, das Bild und Ton der Installation voneinander trennte, haben Wermke/Leinkauf fotografisch dokumentiert. Sobald das Ausstellungspublikum den Installationsraum durch die Passage betreten hat, befindet es sich nicht mehr außerhalb der Installation, sondern in derselben. Bill Viola hat diese Schwellensituation genauer beschrieben:

---

337 Im Kunstquartier Bethanien wurde die Passage zwischen Ausstellungs- und Installationsraum aus versicherungstechnischen Gründen nur hälftig mit einem Moltonstreifen bedeckt. Wermke/Leinkauf im Gespräch mit der Verfasserin am 14.08.2014.

338 In s'Hertogenbosch wurde der Installationsraum in einem separaten Raum eingerichtet, der mit Moltonstreifen von der übrigen Ausstellung abgesetzt wurde.

339 Zbikowski 1999, 14.

> There is an entrance to my work, which is a threshold: You enter the museum and you go through a door and you're inside the work. There is no outside. You come into the room that's inside the art work. It's not like standing and looking at a painting, where you are here and the painting is on the wall. There is a separation that allows you to see the work. In this case you're enclosed […].[340]

Der Begriff der Passage lässt einen relationalen Raumbegriff explizit werden, wie ihn bereits Gottfried Wilhelm Leibniz beschrieben hat. Leibniz sprach sich gegen ein absolutes Raumverständnis und für einen relationalen Raumbegriff des »Nebeneinanderbestehens«[341] aus. Es handelt sich bei der Passage um eine veränderliche Konstante der Bewegtbildinstallation, die bei jeder Ausstellung im Zusammenspiel mit dem Ausstellungsraum aktualisiert wird.

Parcours

Neben der Passage ist die Wegstrecke durch den Installationsraum ein weiterer chronotopischer Parameter. Michel de Certeau unterscheidet die Wegstrecke von der Karte: Während es sich bei der Karte um eine Lagebestimmung von Gebieten oder Objekten im Raum handelt, bezeichnet die Wegstrecke eine anweisende oder ausgeführte Bewegung durch den Raum.[342] Diese beiden Möglichkeiten – Anweisung oder Ausführung – der Wegstrecke, können auf den Begriff ›Parcours‹ gebracht werden. Beispielsweise ist der Parcours in der Installation *Live-Taped Video Corridor* von Bruce Nauman fast bis auf den Zentimeter festgelegt. Der Korridor ist so schmal, dass er nur für eine Person Platz bietet.[343] Auch Eija-Liisa Ahtila sieht für *Where is Where?*, eine Bewegtbildinstallation für sechs Projektionsflächen, einen Parcours vor. Auf der einen Seite des Black Cube werden die Besuchenden aus dem Ausstellungsraum empfangen und auf der gegenüberliegenden Seite in diesen wieder entlassen (siehe auch Kap. 5.2.2). Der Parcours ist insbesondere dann von Interesse, wenn das Ausstellungspublikum selbst entscheiden kann, wie es sich durch den Installationsraum entlang vorgefundener Wegmarken – u. a. Passage, Projektionsflächen, Sitzgelegenheiten – bewegen kann. So kann das Ausstellungspublikum im Fall von *Where is Where?* zwar den von der Künstlerin vorgegebenen Parcours abschreiten, es kann sich aber, je nach Ausstellungsdisplay, auch in entgegengesetzter Richtung durch die Installation bewegen. Wermke/Leinkauf haben dem Ausstellungspublikum keinen festen Parcours durch die Installation *Zwischenzeit* vorgegeben. Der situative Parcours dieser Installation variiert von Ausstellung zu Ausstellung und von Besucherin

340 *Bill Viola – Zur Ausstellung in der Kestner Gesellschaft*, 1995, Autor: Jan Peter Gerckes, Rohmaterial des Interviews, Situation Kunst, Bochum, Sign. DVD 719/2, Position: 11:13–11:38 Min.
341 Leibniz 2012 (Erstausgabe 1716), 61.
342 Vgl. de Certeau 1988, 221.
343 Vgl. Sharp 2003, 113.

zu Besucherin. Sein Anfangspunkt ist abhängig davon, an welcher Seite des Installationsraums sich die Passage befindet.

Akustische Arena und akustischer Horizont

Durch die Bestimmung der Bewegtbildinstallation als Erfahrungsraum, das heißt als Zusammenspiel von Bewegtbildern, Ausstellungsraum und Besuchenden, kommt dem Ton eine besondere Funktion zu. In der Aufführungsanalyse von *Zwischenzeit* habe ich nachgezeichnet, dass die räumliche Wahrnehmung und Erfahrung der Installation primär durch den Stereoton der Installation strukturiert wird: Die Besucherin setzt Ton und Bild unvermittelt zueinander in Beziehung und gewinnt den Eindruck, auf oder neben der Draisine mitzufahren. Dem Medienwissenschaftler Malte Hagener zufolge geht es darum,

> den Ton als ein performatives Medium der räumlichen Verortung und der phänomenologischen Verkörperung zu begreifen. Die narrativen Informationen, die wir über den Ton aufnehmen, besitzen damit nur eine nachgeordnete Bedeutung, weil wir uns zunächst durch die Kombination aus Augen und Ohrensinn im Raum positionieren und stabilisieren.[344]

Die primäre Funktion der Tonebene von Bewegtbildinstallationen ist die räumliche Orientierung. Da sich Bewegtbildinstallationen in erster Linie akustisch oder akusmatisch entfalten, gilt es, dies in der Analyse entlang folgender Fragen herauszustellen: Wie ist die akusmatische Situation, also das Hören mittels Lautsprecher, Kopfhörer oder Soundglocke, und damit die »Position des Tons«[345] gestaltet? Welche anderen Kunstwerke werden zeitgleich mit der Installation wahrgenommen? Welche Störgeräusche wie z. B. eine Lüftung, ein Handyklingeln oder eine Unterhaltung beeinflussen das Hören und damit die situative Ausstellungserfahrung? Um alle Aspekte der Tonebene einer Bewegtbildinstallation abzudecken, ist zudem die Berücksichtigung der Tongestaltung unter Hinzunahme folgender Fragen von Bedeutung: Wie sind Atmo, Geräusche, Stimme und Musik in der Ausstellung miteinander verwoben? Diese Frage adressiert den Raumton der Installationsaufführung. In welchem Verhältnis stehen sie zu den Projektionen im Raum? Diese Frage adressiert die Tongestaltung der Installation unabhängig von der konkreten Aufführung.

Ich möchte an dieser Stelle mit dem »Valeur ajoutée«[346] einen zentralen Begriff Michel Chions vorstellen, da sich mit diesem einige der Wahrnehmungsphänomene von *Zwischenzeit* begrifflich fassen lassen. Der *valeur ajoutée*, ein Begriff aus der Ökonomie, der dort die Wertschöpfung bezeichnet, bringt den akustischen

344 Hagener 2008, 168.
345 Chion 2012, 133.
346 Ebd., 18.

»Mehrwert«[347] zum Ausdruck. Dieser Mehrwert stellt sich in der Kopplung zwischen Ton und Bild ein und wird als in den Bildern selbst liegend wahrgenommen. Der Eindruck kann auch eine Verdopplung auf der Bild- und Tonebene sein, bei der es sich genau genommen aber um eine Ergänzung handelt. Der *valeur ajoutée* stellt sich in der Bild-Tonsynchronisation als »Synchrèse«[348] dar. Dies ist ein weiterer wahrnehmungstheoretischer Begriff Chions, der die gleichzeitige Wahrnehmung eines Bild- und Tonereignisses als singuläres und identisches Ereignis bezeichnet[349] und den Julian Rohrhuber und Volko Kamensky mit »Synchronisationspunkt«[350] übersetzt haben. Ein *valeur ajoutée* bei *Zwischenzeit* stellt sich zum Beispiel in der ersten Sequenz, der Tunnelfahrt, ein, wenn die unbespielten Projektionsflächen temporär als Tunnelwände wahrgenommen werden. Beispiel für eine *synchrèse* ist in derselben Sequenz die letzte Einstellung, in welcher der Draisinenfahrer im Bild in den Bildhintergrund zurückfällt, was durch eine leiser werdende Tonspur unterstützt wird. Bei dieser Einstellung handelt es sich technisch gesehen um eine Montage diachroner Bild- und Tonaufnahmen. Die ursprüngliche Tonaufnahme hätte nicht das Rattern der Draisine des jungen Mannes wiedergegeben, sondern das Rattern der Kameradraisine, was nicht den erwünschten Effekt der leiser werdenden Draisine erbracht hätte. Insofern war eine separate Tonaufnahme von der Draisine des jungen Mannes zu machen. Diese wurde in der Postproduktion mit Hall versehen und klingt in der Einstellung langsam aus.[351]

Bezüglich der räumlichen Wahrnehmung lässt sich zwischen der allozentrischen und der egozentrischen Perspektive unterscheiden. Während die allozentrische Perspektive das Verhältnis von Objekten zu ihrer Umgebung bezeichnet, bezieht sich die egozentrische Perspektive auf das Verhältnis des Subjekts zu diesen Objekten.[352] Diese Perspektiven finden ihre Entsprechung in der akustischen Arena und im akustischen Horizont:

> An acoustic arena is centered at the sound source; listeners are inside or outside the arena of the sonic event. An acoustic horizon is centered at the listener; sonic events are within the horizon of the listener. Every sonic event has an acoustic arena, and every listener an acoustic horizon.[353]

Während dem Subjekt ausgehend von seinem Hörstandpunkt der akustische Horizont als egozentrische Hörperspektive zugeordnet werden kann, lässt sich den klanglichen Objekten, z. B. Lautsprechern, die akustische Arena als allozentrische Hörperspektive zuordnen. In der Ausstellungspräsentation entfaltet sich die akustische

347 Ebd., 173, Anmerkung der Übersetzer in Anm. 10 (Hervorh. i. Orig.).
348 Ebd., 176.
349 Vgl. ebd.
350 Kamensky/Rohrhuber 2013, 337.
351 Wermke/Leinkauf im Gespräch mit der Verfasserin am 14.08.2014.
352 Vgl. Blesser/Salter 2007, 49.
353 Ebd., 22.

Arena von *Zwischenzeit* durch drei stereofone Lautsprecherpaare. Die Tonspur der Installation wird von allen sich im Raum aufhaltenden Ausstellungsbesuchenden gehört und verbindet sie temporär zu einer »akustischen Gemeinschaft«[354]. Die akustische Arena der Installation bildet in der Regel eine öffentliche akustische Arena.[355] Sind jedoch auf der Tonspur besonders laute Geräusche zu vernehmen, können sich für kurze Momente private akustische Arenen bilden. Dann wird eine intime Kommunikation zwischen zusammenstehenden Besuchenden möglich ohne Umstehende zu stören.[356] Je nachdem wo sich die Besucherin im Raum befindet, verändert sich ihr akustischer Horizont: Steht sie beispielsweise in der Nähe der Lautsprecher der linken Projektionsfläche, nimmt sie den Ton dieser Lautsprecher als lauter und näher als die übrigen Lautsprecher wahr sowie das Geschehen in den weiter entfernten Projektionsflächen womöglich minimal versetzt zum Ton.

Der Vergleich der Aufführungserfahrung in Ravensburg mit der Erstpräsentation und weiteren Ausstellungspräsentationen von *Zwischenzeit* hat ergeben, dass sich der installative Chronotopos auf verschiedene Weise manifestiert. Dies lässt den Schluss zu, dass sich die Phänomenalität von *Zwischenzeit* in den einzelnen Aufführungen jeweils etwas anders gestaltet und die Wiederaufführungen nicht als Wiederholungen, sondern als Aktualisierungen der Installation zu verstehen sind. Diese Variation in der Präsentation wird bei einem einzelnen Ausstellungsbesuch nicht evident, sondern erschließt sich erst durch die vergleichende Analyse verschiedener Wiederaufführungen oder ihrer Medialisate. Zusammenfassend lässt sich die chronotopische Erfahrung von *Zwischenzeit* wie folgt beschreiben: Der Installationsraum ist verdunkelt und von anderen künstlerischen Positionen in der Ausstellung visuell und akustisch durch eine Passage getrennt. Die Besucherin kann sich in der Installation frei bewegen, als Wegmarken dienen ihr die Projektionsflächen, die akustische Arena und eine Sitzbank in der Mitte des Installationsraumes. Die Projektionen der Bewegtbilder sind maximal so groß, dass der Draisinenfahrer lebensgroß wiedergegeben wird. Um die Draisinenfahrt in den Installationsraum hinein zu entgrenzen, wandert der Ton synchron zu den Bewegungen in den Projektionen mit. Die akustische Arena ist in Verbindung mit den Dunkelverhältnissen des Installationsraumes so gestaltet, dass die Lautsprecher im Black Cube nicht zu sehen sind und der Eindruck entsteht, das Soundscape der Installation dringe akustisch auf Höhe der Projektionsflächen zu den Ausstellungsbesuchenden vor. Um sie ins Geschehen hineinzuholen, befindet sich im Installationsraum eine Sitzbank. Von dort lassen sich die Projektionsflächen nicht in Gänze erfassen, vielmehr sind die Besuchenden aufgefordert, sich dem jeweiligen Geschehen zuzuwenden.

354 »The social consequence of an acoustic arena is an *acoustic community*, a group of individuals who are able to hear the same sonic events.« Ebd., 26.

355 Vgl. ebd., 27.

356 »Somewhat paradoxically, a high level of background noise also partitions a space into many small acoustic arenas, creating a matrix of tiny virtual cubicle[...] There is, however, a major difference in comfort between a small acoustic arena created with high background noise and one created with sound isolation or absorption.« Ebd., 28.

4.5 Zwischenfazit: ein Analysemodell medialisierter Erfahrung

In den vorausgehenden Kapiteln wurde am Beispiel der Installation *Zwischenzeit* von Wermke/Leinkauf die Bewegtbildinstallation als Erfahrungsraum bestimmt. Dieser Erfahrungsraum entfaltet sich in der Ausstellung als Zusammenspiel von Installationsraum, Bewegtbildern, Ton und Bewegung der Besuchenden durch die Installation. Um die raumzeitliche Struktur sprachlich fassen und bestimmen zu können, wurde Bachtins Konzept des Chronotopos für Bewegtbildinstallationen fruchtbar gemacht. Ausgehend von der Medialisierung der Draisinenfahrt als Installation wurden mehrere chronotopische Parameter herausgearbeitet, welche die intendierte Erfahrung der Künstler als situative Erfahrung der Ausstellungsbesucherin aktualisieren: Installationsraum, Dunkelverhältnisse, Passage, Parcours und akustischer Horizont. Sie verbinden sich in der Präsentation von *Zwischenzeit* zum Chronotopos der Installation. Die Verklammerung von Bild- und Installationsraum scheint die Ausstellungsbesucherin auf die Draisinenfahrt durch das nächtliche Berlin mitzunehmen. Dabei manifestiert sich die diastatische Erfahrung der Installation in solchen Momenten, in denen die Besucherin das Gefühl hat, die Stadt losgelöst von den Fahrplänen des öffentlichen Nahverkehrs auf eine neue Weise erleben zu können, z. B. als Entgrenzung des Bewegtbildgeschehens in den Installationsraum, als gleichzeitiges Geschehen ungleichzeitiger Ereignisse und als durch die Re-Inszenierung urbaner Räume evozierte Imaginationsräume. Diese Erfahrung stellt sich allerdings nicht dadurch ein, dass sich die Besucherin mit der Figur in *Zwischenzeit* identifiziert, sondern sie lediglich als Beobachterin begleitet. Entsprechend gestaltet sich die Aufführungserfahrung auch nicht als ein ausschließlich immersives Erlebnis, sondern vielmehr als Wechselspiel zwischen Immersion und Zerstreuung.

Ausgehend von der Medialisierung der Draisinenfahrt als Installation lässt sich der Chronotopos von *Zwischenzeit* mithilfe der folgenden Parameter bestimmen: Installationsraum, Dunkelverhältnisse, Passage zwischen Ausstellungs- und Installationsraum, Parcours sowie akustische Arena. Diese vorläufigen Parameter bilden die entscheidenden raumzeitlichen Wegmarken der Ausstellungserfahrung. Die Einbeziehung verschiedener Medialisate in die Aufführungsanalyse von *Zwischenzeit* zeigte, dass die verwendeten Speicherträger, Wiedergabegeräte und Software die Ästhetik und Inhalte der Medialisate beeinflussen. Der apparativen Rahmung dieser Medialisate kommt daher eine besondere Relevanz zu, die auf der Ebene der Installationspräsentation im Gebrauch spezifischer Speicherträger und Wiedergabegeräte ihre Entsprechung findet. Die Analyse medialisierter Erfahrung hat die Sichtung und Analyse eines Medialisats als spezifische Rezeptionssituation aufzufassen und nicht nur das Medialisat, sondern auch dessen Speicherträger und Wiedergabegeräte in die Analyse einzubeziehen. Die Aufführungsanalyse von *Zwischenzeit* hat außerdem ergeben, dass sich die medialisierte Erfahrung durch eine Doppelstruktur auszeichnet: das Erleben der Installation und die medialisierte Erfahrung der Draisinenfahrt. Ermöglicht wird diese Doppelstruktur durch das Heraustreten aus

der Situation – im einen Fall aus der Draisinenfahrt, im anderen Fall aus der Ausstellungsituation heraus. Die dadurch erfolgt Abstandnahme macht ein Verstehen der Situation überhaupt erst möglich. In diesem Zusammenhang kommt den Medialisaten von Bewegtbildinstallationen eine bedeutsame Rolle zu, da sie, wie in Kapitel 6 ausgeführt wird, die Ausstellungserfahrung von Bewegtbildinstallationen speichern und tradieren können.

Für die Analyse medialisierter Erfahrung ergeben sich daraus eine Reihe von Schlussfolgerungen: In einem ersten Schritt ist die Rezeptionssituation des Medialisats zu beschreiben, um zu benennen, auf welchem Speicherträger sich das Medialisat befindet und mithilfe welcher Wiedergabegeräte es rezipiert wird. In einem zweiten Schritt ist die Bild- und Tonebene des Medialisats zu beschreiben und auf Informationen über die chronotopischen Parameter zu untersuchen. Im dritten Schritt lassen sich mit Bezug auf die chronotopischen Parameter der medialisierte Chronotopos und die medialisierte Ausstellungserfahrung der Installation konstruieren.

TEIL III

MEDIALISATE VON BEWEGTBILD-INSTALLATIONEN – PROBLEME UND POTENZIALE DER KUNSTWISSENSCHAFTLICHEN WISSENSPRODUKTION

5 Ausstellungserfahrung als Leerstelle der Sichtungskopie

Nachdem am Beispiel von *Zwischenzeit* die intendierte Erfahrung der Kunstschaffenden und die situative Erfahrung der Installation in der Ausstellung analysiert wurden, werden in diesem Kapitel Sichtungskopien als ein erster Typus von Medialisaten von Bewegtbildinstallationen untersucht. Wie bereits erläutert, stützen sich kunstwissenschaftliche Analysen in der Regel auf die Sichtungskopien der Installationen. Dabei handelt es sich um audiovisuelles Material, das die Kunstschaffenden selbst angefertigt bzw. autorisiert haben. Der Begriff ›Sichtungskopie‹, im Englischen ›preview copy‹, wurde ursprünglich sowohl für Kinofilme als auch künstlerische Videoarbeiten verwendet. Der zweite Teil des Kompositums, die Kopie, legt nahe, dass das Bild- und Tonmaterial mit dem Ausgangsmaterial identisch ist. Ob diese Zuschreibung auch für Sichtungskopien von Bewegtbildinstallationen gilt, ist ebenso Thema dieses Kapitels wie die Frage, welche Erfahrungsinstanzen von Installationen in Sichtungskopien gespeichert und tradiert werden.

5.1 Sichtungskopie als »Selbstdarstellung«

Am Beispiel zweier Sichtungskopien der Installation *Zwischenzeit* behandelt dieses Kapitel einen Sonderfall der Medialisierung von Kunst, die sich mit Matthias Bruhn als »Selbstdarstellung«[357] der Kunstschaffenden verstehen lässt. Die beiden folgenden Fallbeispiele dieser Selbstdarstellung richten sich auf die Videoaufzeichnung (Kap. 5.1.1) und die gleichnamige Filmfassung (Kap. 5.1.2) der Installation *Zwischenzeit*.

5.1.1 *Zwischenzeit* als Videoregistrierung

Mit Philip Auslander wurde darauf verwiesen, dass die Medialisierung von Kunst als Reproduktion, Kommunikation oder Dokumentation von Kunst aufgefasst werden kann.[358] Im Folgenden werde ich mit der Videoaufzeichnung von *Zwischenzeit* ein audiovisuelles Medialisat daraufhin untersuchen, inwieweit es Aufschluss über die Installationsaufführung liefert. Im Rahmen der Gruppenausstellung *Fundamentals. Legal and Less Legal Ways of Using Our Playgrounds* im Jahr 2008, hat Mischa Leinkauf die Erstpräsentation der Installation mit der Videokamera aufgezeichnet. In der Aufzeichnung, die mittels Stativ und ohne Schwenk oder Fahrt erfolgt ist, sind die drei Projektionsflächen in einer Totalansicht zu sehen. Die querformatigen Flächen heben sich vom Hinter-

357 Bruhn 2000c, 17.

358 Vgl. Kap. 2, Abschnitt »›Medialisierung‹ als mediale Übertragung«.

grund des Raumes ab. Zusammen wirken sie wie ein nicht ganz geöffnetes Triptychon, die rechte und linke Projektionsfläche sind leicht abgewinkelt und werden im Videobild optisch leicht verkantet abgebildet. Vor der mittleren Projektionsfläche und parallel zu ihr steht eine schwarze Sitzbank. Das Video mit einer Spielzeit von 16:48 Min. enthält einen Durchlauf der Installation. Im Unterschied zur Bildebene entstammt der Ton des Videos nicht dem Installationsraum. Es wurde eine stereofone Tonspur der insgesamt sechs Tonspuren der Installation abgemischt und unter das Bildmaterial der Aufzeichnung gelegt.[359] Ausstellungsbesuchende sind in der Aufzeichnung nicht zu sehen. Während der Sichtung der Videoaufzeichnung befinde ich mich raumzeitlich von der Installation getrennt. Die Aufzeichnung stammt vom 22.08.2008 und wurde in Eindhoven hergestellt, ich betrachte die Aufzeichnung in Köln am 13.02.2014 an meinem Laptop über einen Videoplayer. Meine Rezeptionssituation lässt sich wie folgt beschreiben:

Am Schreibtisch sitzend verbinde ich meine externe Festplatte, welche ein Video Object File enthält, mit meinem Laptop, öffne den Windows Media Player und ziehe die Datei in den Player. Meine Kopfhörer, es handelt sich um ein geschlossenes System, schließe ich ebenfalls an den Laptop und setze sie auf. Ich regle die Helligkeit des Computerbildschirms auf die höchste Stufe und spiele die Videodatei ab. In der ersten Einstellung ist ein verdunkelter Raum zu sehen, die Projektionsflächen treten in der Dunkelheit des Raumes in einem gelb-bräunlichen Farbton hervor. Vor der mittleren Projektionsfläche ist eine Reflexion zu sehen, die ich zunächst nicht zuordnen kann. Ein kontinuierlich anschwellendes Rattern ist zu hören. Auf der mittleren Projektionsfläche erscheint ein größer und heller werdender Punkt. Langsam verstehe ich, dass die Projektion eine erleuchtete Tunnelröhre zeigt (Abb. 7). Während die Tunnelwände am rechten und linken Bildrand der mittleren Projektion vorbeiziehen, bleiben die anderen beiden Projektionsflächen schwarz. Dadurch erzeugen sie eine räumliche Bildtiefe, die den Bildraum der mittleren Projektion in den Installationsraum hinein entgrenzt. Sobald die mittlere Projektion die erleuchtete Tunnelröhre bildfüllend wiedergibt, entpuppt sich die zunächst unbestimmte Reflexion in der Aufzeichnung als Sitzfläche einer schwarzen Bank, die vor den Projektionsflächen steht. Auch der Boden des Installationsraums reflektiert die Projektion leicht. Die Sitzbank ist leer. Während der Fahrt durch den Tunnel wird der Installationsraum rhythmisch für wenige Sekunden immer wieder durch die Tunnelbeleuchtung erhellt. In der mittleren Projektion erfolgt der Umschnitt auf einen jungen Mann in bürgerlicher Alltagskleidung, der, auf einer Draisine stehend, durch die Tunnelröhre fährt. Seine Körperhaltung lässt ihn konzentriert und ruhig erscheinen. Die rechte und linke Projektionsfläche bleiben weiterhin unprojiziert. Langsam vergrößert sich der Abstand zum Draisinenfahrer, er fällt in den Hintergrund des Tunnels zurück und taucht dann ganz ins Dunkel der Tunnelröhre ein. Einzig das Rattern seiner Draisine verbürgt seine Anwesenheit.

359 Mischa Leinkauf im Gespräch mit der Verfasserin am 14.08.2014.

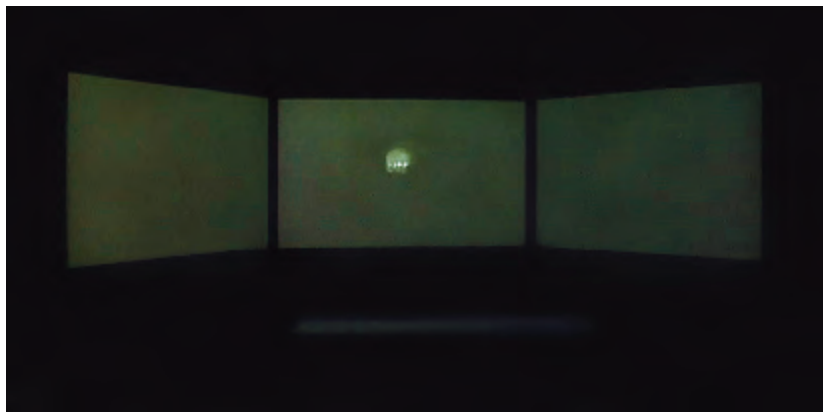


Abb. 7 Videoregistrierung von *Zwischenzeit*, 2008, Ton, 16:48 Min. Standbild im Windows Media Player von Position 0:25 Min.

Abb. 8 Videoregistrierung von *Zwischenzeit*, 2008, Ton, 16:48 Min. Standbild im VLC Player von Position 0:25 Min.

Da die Schnittstelle zwischen meiner Kopfhörerklinke und meinem Laptop einen Wackelkontakt hat, übe ich während der Sichtung mit meiner linken Hand auf das Kabelende meines Kopfhörers etwas Druck aus. Auf diese Weise wird die Verbindung zwischen den Wiedergabegeräten gehalten. Diese räumlich-kinästhetische Situierung prägt mein weiteres Erleben der Videoaufzeichnung. Ich spiele die Aufzeichnung mehrmals ab, halte sie an, springe zurück, wiederhole eine Sequenz oder springe nach vorne. Dabei vergesse ich hin und wieder, den Druck auf das Kabelende zu halten. Wenig später stoppe ich überrascht, weil in der soeben rezipierten Se-

quenz die sonst deutlich hörbare Tonspur fehlt. Ich erinnere mich an das ›Handicap‹ meines Laptops. Mir wird bewusst, wie anders die Aufzeichnung wirkt, wenn die Tonspur der Installation fehlt. Diese Beschreibung gibt in erster Linie Aufschluss über meine situative Rezeptionssituation der Videoaufzeichnung: Ich sitze vor einem Computer, trage Kopfhörer und übe Druck auf das Kabel aus. Ich verbleibe an Ort und Stelle und korrigiere gegebenenfalls manuell den Druck auf das Kopfhörerkabel. Je nachdem welchen Videoplayer ich verwende, hat dies Einfluss auf die Bildästhetik des Videos: Spiele ich die Aufzeichnung an meinem Computer nicht mit dem Windows Media Player, sondern dem VLC-Player ab, wird die Aufzeichnung heller und kontrastärmer wiedergegeben. Dadurch wird die Sitzbank bereits im noch verdunkelten Installationsraum erkennbar (Abb. 8).[360] Die Videoaufzeichnung liefert nur bedingt Rückschluss auf die Ausstellungserfahrung von *Zwischenzeit*: Zwar werden der Installationsraum und die Projektionsflächen in Szene gesetzt, die Passage, der Parcours und die akustische Arena werden jedoch nicht medialisiert. Erschwerend kommt hinzu, dass einzelne chronotopische Parameter, wie die Dunkelverhältnisse, je nach verwendeten Wiedergabegeräten in Intensität variieren.

Wermke/Leinkauf über die Medialisierung von *Zwischenzeit*

Auf die Frage, wie die Künstler ihr Verhältnis zur Ausstellungsdokumentation ihrer Kunstwerke beschreiben würden, antwortet Matthias Wermke: Die

> ›Dokumentation‹ ist in gewisser Weise immer [ein] Abstraktionsgrad vom dem eigentlichen Ereignis der Ausstellung und kann das auch nicht ersetzen. [...] Ich weiß schon ein Stück weit, dass das [die Dokumentation] sein muss, um darüber zu sprechen – zum Beispiel mit Kuratoren oder um selber noch mal durch sein Archiv zu gehen […].[361]

Die Ausstellungsdokumentation erfüllt Wermke zufolge zwei Funktionen: zum einen ermöglicht sie den Künstlern, mithilfe von Fotografien, Videos und technischen Skizzen, ihre Arbeiten gegenüber Dritten zu kommunizieren, zum anderen kann sie die Vernissage und Finissage als soziales Ereignis festhalten. Dabei registrieren und reflektieren Wermke/Leinkauf, dass sich gewisse Aspekte ihrer Arbeiten der fotografischen und videografischen Aufzeichnung entziehen. Je nach Funktion der Dokumentation gestaltet sich das Verfahren der Aufzeichnung unterschiedlich. Gilt es die Vernissage bzw. Finissage festzuhalten, wird die Wahl auf einen fotografischen Schnappschuss fallen, gilt es über die künstlerische Arbeit zu sprechen, erweist sich die Installationsansicht als geeignet.

360 Sowohl für die Rezeption mit dem Windows Media Player als auch für die Rezeption mit dem VLC Player wurden jeweils die Softwareeinstellungen ab Werk verwendet.

361 Matthias Wermke im Gespräch mit der Verfasserin am 11.01.2012.

Im Fall der fotografischen Installationsansicht orientieren sich die Künstler an den gängigen Formaten des Kunstsystems:

> Ein großer Teil ist schon von außen herangetragen. Dieses System ›Kunst‹ verlangt, um […] wahrgenommen zu werden und ausstellen zu können, dass man bestimmte Formalien einhält. […] Das wissen wir, dass das so ist, und deswegen arbeiten wir damit auch.[362]

Eine solche Formalie ist das ›Ausstellungsfoto‹, ein Begriff der auf Brian O'Dohertys Ausdruck »installation shot«[363] zurückgeht.[364] Das Ausstellungsfoto setzt das Kunstwerk in der Ausstellung in neutraler Lichtgebung und ohne Ausstellungspublikum in Szene. Auf diese Weise wird das Werk aus der Ausstellungssituation herausgelöst und zeitlos abbildet. Eine spezifische Form des Ausstellungsfotos ist die Installationsansicht. Auch sie setzt die Installation ohne Publikum in Szene. Im Unterschied zum Ausstellungsfoto liefert die Installationsansicht jedoch weder Rückschlüsse auf das Ausstellungsdisplay, noch auf den Chronotopos der Installation. Die Installationsansicht ist nicht als Abbildung der Installation zu verstehen, sondern als eigenständige Bildgattung, die Bewegtbildinstallationen zeit- und ausstellungsungebunden inszeniert.[365] Die Videoaufzeichnung von *Zwischenzeit* kann als audiovisuelle Aneignung der fotografischen Installationsansicht verstanden werden. Auch ihr fehlen das Ausstellungspublikum und die Passage zwischen Ausstellungs- und Installationsraum. Darüber hinaus liefert die Videoaufzeichnung keine Informationen über die akustische Arena der Installation, sondern gibt lediglich die vorproduzierte Tonspur wieder. Die Aufzeichnung löst die Installation aus ihrer Ausstellungssituation in der MU Art Foundation und inszeniert sie zeit- und ausstellungsungebunden.

Der Kamerastandpunkt der von Wermke/Leinkauf angefertigten Videoaufzeichnung und fotografischen Installationsansichten von *Zwischenzeit* ist derselbe. Allerdings mussten die Künstler dazu in den Installationsraum eingreifen. Weil er zu klein war, um die drei Projektionsflächen in einem Bildausschnitt zu erfassen, wurde die Rückwand des Installationsraums nach hinten versetzt.[366] Die Verschiebung der Rückwand und die Einspielung der vorproduzierten Tonspur stellen die dokumentarische Evidenz der Videoaufzeichnung in Frage. Deshalb schlage ich vor, solche Aufzeichnungen nicht, wie allgemein praktiziert, ›Videodokumentation‹, sondern ›Videoregistrierung‹ zu nennen. Der Ausdruck ›Videoregistrierung‹ bezeichnet die audiovisuelle Aufzeichnung eines Kunstwerks im Ausstellungsraum im Sinne eines audiovisuellen Notats. Dieses hat keine repräsentierende Funktion, sondern eine beschreibende und deiktische Funktion.

---

362 Wermke/Leinkauf im Gespräch mit der Verfasserin am 11.01.2012.

363 O'Doherty 1999a, 15. Der Kunsthistoriker Wolfgang Kemp übersetzt den Ausdruck mit dem Begriff »Ausstellungsfoto«. O'Doherty 1996 (Erstausgabe 1976/86), 11.

364 O'Doherty verwendet den Begriff als bildliche Metapher für den Galerieraum im 20. Jahrhundert. Vgl. O'Doherty 1999a, 15.

365 Eine weitere Bildgattung ist das ›Videostill‹. Vgl. Schubiger 2004, 19.

366 Matthias Wermke im Gespräch mit der Verfasserin am 11.01.2012.

Von der Videoregistrierung ist der ›Mehrbildfilm‹[367] zu unterscheiden. In einem Mehrbildfilm sind die einzelnen Projektionen zu einem Bildkader zusammengefügt, um Bild- und gegebenenfalls Tonebene einer Bewegtbildinstallation gebündelt wiederzugeben. Die vormals verräumlichte Präsentation der Bewegtbilder wird dabei auf eine Fläche reduziert. Dieses Montageverfahren erwies sich insbesondere in der ersten Dekade des 21. Jahrhunderts als verbreitetes Verfahren für Bewegtbildinstallationen. Spielarten des Mehrbildfilms sind zum einen Filme, in denen immer wieder in das Geschehen einzelner Bildkader gesprungen wird,[368] und zum anderen zweidimensionale Raumsimulationen,[369] die den Eindruck des Installationsraumes wiedergeben sollen. Letztere erweisen sich insbesondere dann als hilfreich, wenn die Installation noch nicht in einer Ausstellung präsentiert werden konnte.

Die Vermittlung der räumlichen Qualitäten ihrer Bewegtbildinstallation *Zwischenzeit* ist Wermke/Leinkauf ein zentrales Anliegen, weil sie in dieser Installation Räume und Erfahrungen re-inszenieren. Allerdings liefert die Videoregistrierung keine vollständigen Informationen zu Installationsraum, Parcours und Passage von *Zwischenzeit*. In ihrer Studie zu Videoinstallationen hat Margaret Morse insbesondere die Passage als Parameter bestimmt, der sich nicht ohne weiteres aufzeichnen lässt:

> While an installation can be diagrammed, photographed, videotaped, or described in language, its crucial element is ultimately missing from any such two-dimensional construction, that is, »the space-in-between«, or the actual construction of a passage for bodies or figures in space and time.[370]

Der im eingangs erwähnten Video von *Present Continuous Past(s)* praktizierte Videowalk Lotte Meijers erweist sich in diesem Zusammenhang als Möglichkeit, sowohl die Passage als auch den Parcours einer Bewegtbildinstallation aufzuzeichnen und der raumzeitlichen Ausstellungserfahrung Ausdruck zu verleihen. Ich werde im Zusammenhang mit Fernsehsendungen und Onlinevideos über Bewegtbildinstalla-

---

367 Verbreiteter ist die Bezeichnung ›Splitscreen‹. Im Unterschied zum Mehrbildfilm, in dem mehrere Bildkader in Gänze, aber verkleinert, wiedergegeben werden, werden die Bildkader im Splitscreenfilm beschnitten, so dass gegenüber dem Ausgangsmaterial Bildinformationen verloren gehen. Vgl. Wulff 1991.

368 Siehe exemplarisch die Mehrbildfassung von *American Night*, 2009, 40:42 Min., Regie: Julian Rosefeldt, vimeo.com/54721000 (06.08.2015).

369 Eine Videosimulation hat beispielsweise Clemens von Wedemeyer für seine Bewegtbildinstallation *Muster* erstellt. Für dieses Video wurde der Installationsraum so simuliert, dass die zu einer dreiseitigen Pyramide angeordneten Projektionsflächen an der Rezipientin vorbeiziehen. Dadurch entsteht der Eindruck, dass sich die Projektionen um die Rezipientin ›bewegen‹. Dieses Verfahren erinnert an frühe filmische Aufnahmen musealer Exponate, die auf ein Podest gestellt und während der Aufnahme um die eigene Achse gedreht wurden. Vgl. *Muster schneiden – ein Kunstwerk findet seine Formen,* Clemens von Wedemeyer und Janina Herrhofer (Montage) im Gespräch mit der Kuratorin Barbara Engelbach, 12. Forum Film plus, am 26.11.2012 im Museum Ludwig, Köln.

370 Morse 1990a, 154.

tionen auf dieses Verfahren zurückkommen. Wermke/Leinkauf haben sich sowohl gegen die Anfertigung eines Mehrbildfilms als auch gegen die Herstellung einer Simulation von *Zwischenzeit* entschieden. Stattdessen haben sie eine einkanalige Filmfassung hergestellt, die der Erstpräsentation von *Zwischenzeit* zeitlich vorausgeht.

5.1.2 *Zwischenzeit* als Film

Wie die Installation wurde auch der Film *Zwischenzeit* im Bildformat 16:9 (anamorphotisch) und in Dolby Surround hergestellt. Der Film hat eine Länge von 8:30 Min. und ist damit halb so lang wie ein Durchlauf der Installation. Der Film liegt mir als Video Object File vor, seine Rezeptionssituation entspricht der in Kapitel 5.1.1 beschriebenen apparativen Rahmung der Videoregistrierung. Der Film beginnt mit einer Exposition aus alternierend montierten Einstellungen unbefahrener Gleistrassen des Schienennetzes von BVG und Deutscher Bahn, die voneinander durch kurze Schwarzblenden separiert sind. Es folgt eine schwarze Texttafel mit dem Titel des Films. Anschließend zeichnet sich aus dem schwarzen Bildhintergrund langsam eine helle Figur ab, die sich als junger Mann zu erkennen gibt. Dieser bewegt sich mittels einer Draisine sukzessive in den Bildvordergrund. Der junge Mann verleiht dem Film eine narrative Struktur: Im Rhythmus von ereignisarmen und ereignisreichen Momenten begleitet der Film den Mann auf seiner ober- und unterirdischen Reise durch das Berliner U-Bahn-System. Der Film endet, wenn die Kamera den Mann in einem Tunnel zurücklässt. Das Rattern seiner Draisine kündet von seiner Weiterfahrt, einer Reise, die im Film zu keinem Abschluss kommt. Die Tunnelsequenz der Bewegtbildinstallation, die den Kurzfilm als dramaturgische Klammer einfasst, deutet bereits an, dass sich die Montage des Films und der Installation voneinander unterscheiden. In Abgrenzung zur Installation, die aus 45 Einstellungen besteht, enthält die Filmfassung 25 Einstellungen, inklusive Titeltafel und Abspann.[371] Das deutet daraufhin, dass gegenüber der später realisierten Installation die Bild- und Tonsequenzen des Films kürzer gehalten sind. Einer vergleichenden Sichtung der Eingangs- und Endsequenz lässt sich außerdem entnehmen, dass Bild- und Tonmaterial von Film und Installation nicht nur unterschiedlich montiert wurden, sondern sich auch in der Auswahl unterscheiden. Bevor die vergleichende Analyse von Film und Installation folgt, wird kurz auf die Produktion und Verbreitung des Films eingegangen.

Wie bereits erwähnt, geht die Produktion des Films *Zwischenzeit* der Installation zeitlich voraus. Wermke/Leinkauf haben das Projekt *Zwischenzeit* jedoch von Anfang an als Bewegtbildinstallation konzipiert:

371 Die Zählung der Einstellungen in der Installation errechnet sich, indem jeder Einstellungswechsel in jeder der drei Projektionen gezählt wird.

> Wir haben die [Installation *Zwischenzeit*] erst als Einkanal geschnitten, als Orientierung, und auf Filmfestivals gezeigt und [in] Screenings für Menschen, die an der Arbeit interessiert waren. Und dann haben wir sie fertig geschnitten im Sommer 2008 für die Ausstellung in der MU Art Foundation in Eindhoven. Da wurde sie auch das erste Mal als Dreikanal[version] gezeigt.[372]

Der Filmfassung von *Zwischenzeit* lassen sich verschiedene Gebrauchsweisen zuschreiben: Als Kurzfilm ist *Zwischenzeit* eine eigenständige künstlerische Arbeit, die als Adaption der Installation aufgefasst werden kann. Als Videoprojektion wurde der Film außerdem in verschiedenen Ausstellungen präsentiert.[373] Kuratierende und Jurys erhielten die Filmfassung als Sichtungskopie. Solange die Installation *Zwischenzeit* noch nicht ausgestellt wurde, ist die Verwendung des Films als Sichtungskopie für die Installation nachvollziehbar. Allerdings wurde der Film auch nach Produktion der Videoregistrierung als Sichtungskopie eingesetzt. Dies führte dazu, dass Kuratierende den Künstlern vorschlugen, den Film, also die Sichtungskopie der Installation, in der Ausstellung zu präsentieren statt der Installation selbst:

> Wir haben das Problem, dass wir immer Überzeugungsarbeit leisten müssen, um diese rauminstallative Variante [von *Zwischenzeit*] überhaupt durchzuboxen. Was aber tendenziell für uns die Variante ist, wie wir die Arbeit zeigen wollen. Wir haben uns ein paar Mal rumkriegen lassen aufgrund von Argumentationen wie ›Gruppenausstellung – wir zeigen auch mehr als eine Arbeit von euch‹ und ›wir haben nur ein bestimmtes Budget‹ und ›es ist technisch so aufwändig‹. Das sind alles Argumente, wo wir denken ›Nee!‹ Idealerweise müsste man dastehen und sagen ›Nee, dann zeigt ihr halt nur eine Arbeit von uns.‹ oder ›Dann müsst ihr eben einen Raum finden, der die Größe hat, das ist uns wichtig.‹ Aber wir haben da, glaube ich, einen taktischen Fehler gemacht: Wir hätten nie die Einkanal[version] herausgeben dürfen.[374]

An diesem Beispiel werden die Herausforderungen der Kommunikation über Bewegtbildinstallationen auf Seiten der Kunstschaffenden deutlich: zum einen haben sie den Kuratierenden die Raumsituation der Installation zu vermitteln, zum anderen das Geschehen im Bild- und Tonmaterial zu kommunizieren. Für Ersteres bieten sich Aufzeichnungen des Installationsraums an, für Letzteres Auszüge aus dem projizierten Bild- und Tonmaterial. Bei der nun folgenden Analyse der Installation beziehe ich mich auf die bereits erwähnte Videoregistrierung von *Zwischenzeit*.

---

372 Matthias Wermke im Gespräch mit der Verfasserin am 11.01.2012.

373 *CAMP Hiroshima* (kuratiert von Yanagi Yukinori), 01.–16.11.2008, Bank of Japan, Hiroshima/JP. *Reflection: Alternative Worlds Through the Video Camera* (kuratiert von Yuu Takehisa), 06.02.–09.05.2010, Art Tower Mito, Mito/JP. *Gestures,* 24.04.–06.06.2010, Museum of Contemporary Art, Roskilde/DK, *Berlin 2000–2011 – Playing Among the Ruins* (kuratiert von Yuko Hasegawa), 23.09.2011–09.01.2012, Museum of Contemporary Art, Tokio/JP. *Melancholy is Not Enough…* (kuratiert von Niels van Tomme), 15.12.2011–19.02.2012, Pavilion Unicredit, Bukarest/ROU.

374 Matthias Wermke im Gespräch mit der Verfasserin am 11.01.2012.

Film und Installation *Zwischenzeit* im Vergleich

Der Film ist, zusammengefasst, eine Remontage des Bild- und Tonmaterials der Installation, die jedoch um zusätzliche Einstellungen ergänzt wurde. Die Installation, mit einer Spiellänge von 17:07 Min., besteht aus insgesamt 45 Einstellungen und elf Szenen, die auf drei Projektionsflächen verteilt sind, während der Film mit einer Spiellänge von 8:30 Min. aus 25 Einstellungen und sieben Szenen besteht. Eine grafische Abbildung visualisiert, in welchen Einstellungen der Film identisches und motivisch ähnliches Bildmaterial der Installation enthält und welche Einstellungen davon abweichen (Tab. 1). Das Verfahren der Remontage führt zu einer veränderten Rezeption von *Zwischenzeit.*

Auf zwei Szenen des Films möchte ich näher eingehen, um die Unterschiede der Rezeption von Installation und Film herauszustellen. Das erste Beispiel bezieht sich, im Sinne einer *découpage*, auf die Auflösung der Szene in der Berliner U-Bahn-Station Hauptbahnhof, die in beiden Fassungen enthalten ist. Im Film wird die Szene in drei aufeinander folgenden Einstellungen erzählt. Die erste Einstellung[375] besteht aus einer Kamerafahrt entlang des Bahnsteigs, die Kamera blickt dabei frontal auf den Bahnsteig (Abb. 9). Darauf folgt eine weitere, ebenfalls als Fahrt gedrehte Einstellung[376], die auf das vorausliegende Gleis und den Eingang der Tunnelröhre blickt (Abb. 10). Da der Draisinenfahrer in keiner der beiden Einstellungen zu sehen ist, wirken sie etwas mechanisch und es ist unklar, aus wessen Perspektive die Szene erzählt wird. Die Szene zeichnet sich durch eine präzise gestaltete Tonspur aus: Im akustischen Hintergrund ist ein leises, anhaltendes Rauschen zu vernehmen, während der Vordergrund immer wieder von surrenden Neonleuchten durchzogen wird, gefolgt vom entfernten, dumpfen Rattern der Draisine. Bevor die U-Bahn-Station in der zweiten Einstellung wieder verlassen wird, schwillt das Surren einer Neonleuchte an, welche kurz darauf links im Bild sichtbar wird. Nun wird auch das Rattern der Draisine lauter und erreicht mit der nächsten Einstellung seine durchschnittliche Lautstärke. Diese dritte, ebenfalls in einer Fahrt gedrehte Einstellung[377] fasst den Draisinenfahrer in einer halbtotalen Ansicht *en face* ein, während dieser aus der U-Bahn-Station herausfährt (Abb. 11). Der Tunnel, in den die Figur nun fährt, ist völlig dunkel, das Stationslicht hinter ihr lässt gerade noch die Konturen ihres Körpers erkennen. Durch diese dritte Einstellung lassen sich die erste und zweite Einstellung dieser Sequenz rückblickend als subjektive Perspektive der Figur interpretieren. Die zurückgenommene, subtile Tongestaltung und die ruhige Fahrt verleihen dieser Szene eine traumähnliche Anmutung.

375 Film *Zwischenzeit*, 2008, 8:30 Min., Regie: Wermke/Leinkauf, Position: 4:52–5:23 Min.
376 Ebd., Position: 5:24–5:40 Min.
377 Ebd., Position: 5:41–6:00 Min.

Abb. 9 Wermke/Leinkauf, *Zwischenzeit*, 2008, Film, 8:30 Min. Standbild von Position 5:04 Min.

Abb. 10 Wermke/Leinkauf, *Zwischenzeit,* 2008, Film, 8:30 Min. Standbild von Position 5:24 Min.

Abb. 11 Wermke/Leinkauf, *Zwischenzeit*, 2008, Film, 8:30 Min. Standbild von Position 5:43 Min.

Die Analyse einer weiteren Szene stützt diese These: Installation und Film enthalten jeweils eine Einstellung[378], in welcher der Draisinenfahrer eine Bahnhochtrasse von links nach rechts befährt. In der Installation fahren die Autos unter der Trasse hindurch, auf der Straße geschieht nichts Auffälliges (Abb. 12, rechte Projektionsfläche). Der Film hingegen zeigt denselben Ort zu einem anderen Zeitpunkt: ein Taxi hält an der Straße und zwei Personen steigen ein (Abb. 13). Diese kontrapunktische Nebenhandlung verleiht der Einstellung eine größere Raumtiefe. Die auf der Hochbahntrasse fahrende Figur bleibt vom Taxifahrer und seinen Kunden unbemerkt und wird auf diese Weise beiläufiger inszeniert. Durch das installative Arrangement der drei Projektionsflächen wird diese Einstellung stärker in Zusammenhang mit der mittleren und linken Projektionsfläche rezipiert: der Draisinenfahrer scheint von der linken zur rechten Projektionsfläche sukzessive alle Projektionen zu ›durchqueren‹ und zwischen ihnen jeweils eine ›Stufe‹ nach oben gesprungen zu sein.

Der Film *Zwischenzeit* enthält insgesamt zehn Aufnahmen, die abgewandelt bzw. gar nicht in der Installation enthalten sind: Die vier Einstellungen rund um den U-Bahnhof Gleisdreieck kommen in der Installation gar nicht vor[379], drei Einstellun-

378 Ebd., Position: 10:20–10:42 Min., rechte Projektion und Film *Zwischenzeit*, 2008, Position: 6:55–7:04 Min.

379 Einstellungen Gleisdreieck 1–3 und Gleisdreieck Bahnhof im Film *Zwischenzeit,* 2008, siehe Tab 1.

Abb. 12 Videoregistrierung von *Zwischenzeit,* 2008, Ton, 16:48 Min.
Standbild von Position 10:26 Min.

Abb. 13 Wermke/Leinkauf, *Zwischenzeit*, 2008, Film, 8:30 Min.
Standbild von Position 7:01 Min.

gen zeigen denselben Ort zu einem anderen Zeitpunkt[380] und in drei Einstellungen wurde aus demselben Material ein anderer oder längerer Ausschnitt verwendet[381] (Tab. 1). Film und Installation unterscheiden sich außerdem in ihrer Narration: Dient die Tunnelfahrt im Film als Rahmung der Aktion, kommt ihr in der Installation die Funktion eines *establishing shots* zu. Der profilmische Stadtraum wird im Film linear und in die Bildtiefe gehend zu einem kohärenten filmischen Raum hin verdichtet, während der profilmische Stadtraum in der Installation in polyperspektivische Ansichten zerlegt und in den Installationsraum hinein entgrenzt wird. Unter Berücksichtigung der triptychonähnlichen Anordnung der Projektionsflächen werden Bildräume und Installationsraum immer wieder von multiperspektivischen Fluchtpunkten durchzogen. Dies führt dazu, dass der Installationsraum in der Ausstellung mehr in die Raumbreite als in die Raumtiefe wirkt, gestützt durch die Bewegung des Tons durch den Installationsraum.

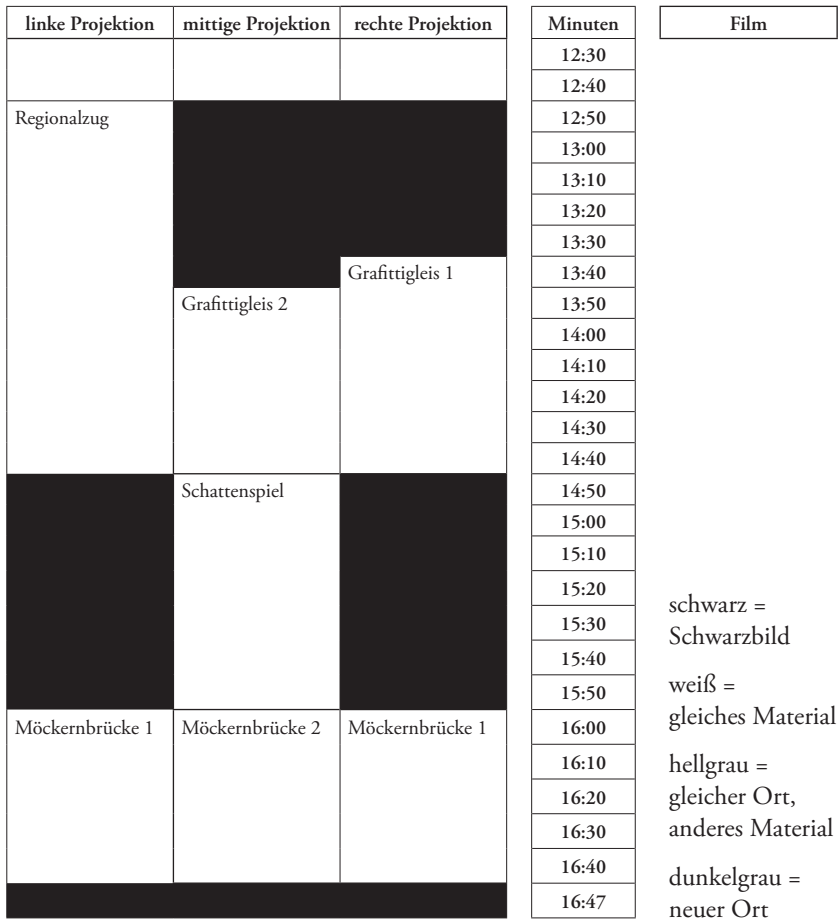
Während die Welt der Figur und die Welt der Rezipientin im Film getrennt sind, öffnet sich der Rezipientin in der Installation die diegetische Figurenwelt und nimmt sie auf die Draisinenfahrt mit. Diesem Umstand kommt zugute, dass die Draisinenfahrt in der Installation *Zwischenzeit* ruhiger und weniger ereignisreich wirkt. Im Film hingegen wird die Figur aufgrund der bisweilen unterschiedlichen Bild- und Tonauswahl immer wieder von vorbeifahrenden Zügen bedrängt, so dass ihre Fahrt dramatischer wirkt. Es lässt sich schlussfolgern, dass es sich bei den Fahrten mit der Draisine im Film und in der Installation *Zwischenzeit* phänomenisch gesehen um unterschiedliche Fahrten handelt. Da nach Aussage des Künstlerduos das Projekt *Zwischenzeit* in der Installation besteht, fasse ich den Film als Adaption der Installation auf. Den Begriff der ›Adaption‹ verstehe ich hierbei weder genealogisch, noch ontologisch, sondern strukturell. Ausschlaggebend ist also weder, ob zuerst der Film oder zuerst die Installation produziert wurden, noch, ob das verwendete Material identisch ist, sondern ob es sich bei der Adaption um eine medienspezifische Übertragung handelt. Einer Äußerung Mischa Leinkaufs zur Verwendung des Films im Kunstsystem lässt sich entnehmen, dass je nach institutioneller, kommunikativer oder ästhetischer Rahmung der Film als Kunstwerk, Adaption oder Dokument verstanden wird.[382] Am Beispiel der Videoregistrierung und des Films *Zwischenzeit* habe ich in diesem Kapitel zwei Medialisate von der Installation *Zwischenzeit* beschrieben und analysiert. In beiden Fällen handelt es sich um Medialisate, die Wermke/Leinkauf selbst angefertigt haben. Bezüglich des Zugangs zur Ausstellungserfahrung der Installation bergen die Medialisate eine Reihe von Problemen, die Gegenstand des folgenden Kapitels sind.

380 Einstellungen Regionalzug 1, Hochbahntrasse 2 und 4 im Film *Zwischenzeit*, 2008.
381 Einstellungen Hauptbahnhof 4, Brücke 0 und Regionalzug 1 im Film *Zwischenzeit*, 2008.
382 Mischa Leinkauf im Gespräch mit der Verfasserin am 11.01.2012.

Tab. 1 Vergleich von Installation und Film *Zwischenzeit*

linke Projektion	mittige Projektion	rechte Projektion	Minuten	Film
	Tunnelfahrt 1		00:00	Hauptbahnhof 4
			00:10	Gleisdreieck und Gleisebene 3
			00:20	Bahnhof Gleisdreieck
			00:30	
			00:40	Brücke 0
			00:50	Brücke 0
			01:00	Brücke 3
			01:10	
			01:20	
			01:30	Schattenspiel
	Tunnelfahrt 2		01:40	
			01:50	Regionalzug 1
			02:00	Graffitigleis 1
			02:10	Graffitigleis 2
			02:20	Möckernbrücke 2
Gleisebene 1	Gleisebene 3	Gleisebene 2	02:30	
			02:40	
			02:50	
			03:00	Gleisebene 3
			03:10	
			03:20	Warten
			03:30	
			03:40	
			03:50	
			04:00	
Bahnverkehr 1			04:10	
	Bahnverkehr 2	Bahnverkehr 3	04:20	
			04:30	Bahnverkehr 1
		Warten	04:40	
			04:50	
			05:00	Hauptbahnhof 2
			05:10	
			05:20	
			05:30	
Hauptbahnhof 2	Hauptbahnhof 1		05:40	Hauptbahnhof 4

linke Projektion	mittige Projektion	rechte Projektion	Minuten	Film
		Hauptbahnhof 3	05:50	Hauptbahnhof 1
			06:00	
			06:10	Hochbahntrasse 4
			06:20	
			06:30	
			06:40	Gleisdreieck 2
			06:50	Gleisdreieck 2
			07:00	Hochbahntrasse 2
			07:10	Gleisdreieck 2
	Brücke 2		07:20	Gleisdreieck 1A
Brücke 1		Brücke 3	07:30	Tunnelfahrt 2
			07:40	
			07:50	
			08:00	
			08:10	
			08:20	
			08:30	
			08:40	
Hochbahntrasse 1			08:50	
			09:00	
			09:10	
			09:20	
			09:30	
			09:40	
	Hochbahntrasse 3	Hochbahntrasse 2	09:50	
Hochbahntrasse 4			10:00	
			10:10	
			10:20	
			10:30	
	Hochbahntrasse 5		10:40	
			10:50	
Hochbahntrasse 6		Hochbahntrasse 7	11:00	
			11:10	
			11:20	
			11:30	
			11:40	
			11:50	
			12:00	
			12:10	
			12:20	



5.2 Ästhetische Zäsuren der Sichtungskopie

Sichtungskopien von Bewegtbildinstallationen wurden bisher weder systematisch beschrieben noch analysiert. Dies lässt sich damit begründen, dass solche Aufzeichnungen im kunstwissenschaftlichen und kunstökonomischen Bereich lediglich als Hilfsmittel verwendet werden und Ephemera sind. Sichtungskopien befinden sich in öffentlichen und privaten Videosammlungen von Videokunstvertrieben, Kunstschaffenden und Kuratierenden.[383] Im Folgenden werde ich ausgehend von der Äs-

383 Aus Zeit- und Personalgründen ist das Material in diesen Sammlungen in der Regel weder vollständig digitalisiert noch archivarisch und wissenschaftlich erschlossen. Rezente Forschungsprojekte wie die Erschließung der Mediensammlungen von Pina Bausch in Wuppertal und Joseph Beuys am Hamburger Bahnhof bilden hier Ausnahmen.

thetik der analysierten Sichtungskopien die drei wichtigsten Formate der Sichtungskopie bestimmen und diese den entsprechenden Dekaden zuordnen, in denen sie besonders häufig eingesetzt wurden. Dies ist jedoch nicht so zu verstehen, dass die Verfahren einander ablösen, vielmehr bestehen sie nebeneinander weiter. Insgesamt ließ sich feststellen, dass die Herstellung der Sichtungskopie seit ihrem Aufkommen etwa Mitte der 1970er-Jahre technisch und ästhetisch immer weiter professionalisiert wurde und die Grenze zwischen ihrem dokumentarischen und künstlerischen Gebrauch zunehmend verschwimmt. Die Dokumentation von Bewegtbildinstallationen wird gegenwärtig oftmals schon während der Konzeption und Produktion der Installation berücksichtigt.

5.2.1 Videoregistrierung als ›Reframing‹ der Installation

Die ersten installativen Videoarbeiten in den 1960er-Jahren setzten sich mit dem Feedback-Prinzip der Videotechnik auseinander. Das im Closed Circuit entstehende Bildmaterial wurde live wiedergegeben, jedoch nicht gespeichert. Um eine Closed Circuit-Installation audiovisuell zu fixieren, bedarf es der Aufzeichnung des Geschehens im Installationsraum. Eine solche Aufzeichnung wurde einleitend am Beispiel von *Present Continuous Past(s)* vorgestellt. Auch im Fall von Bewegtbildinstallationen in denen bildentschleunigende Verfahren angewendet werden, kann das verwendete Bewegtbildmaterial nicht ohne weiteres als Sichtungskopie ausgegeben werden, obwohl hier vorproduziertes Bild- und Tonmaterial vorliegt. Exemplarisch sei die inzwischen zu einem Klassiker der Bewegtbildkunst avancierte Installation *24 Hour Psycho* von Douglas Gordon erwähnt.[384] Das Herzstück der Arbeit, eine Installation für eine Rückprojektion auf eine im Raum frei stehende oder hängende semitransparente Fläche, ist eine verlangsamte Wiedergabe des Films *Psycho* (1960) von Alfred Hitchcock. Der Ton des Films wird dabei ausgelassen. Das Video der Installation, eine handelsübliche VHS-Kassette von *Psycho*, wurde hierfür ursprünglich mit einem stufenlosen Videoplayer auf 2 frames per second (fps) verlangsamt und seitenverkehrt wiedergegeben.[385] Das Ausgangsband von *24 Hour Psycho* weist die Verlangsamung nicht auf und würde als Sichtungskopie das Installationsprinzip der

384 *24 Hour Psycho* wurde erstmals in der Galerie Tramway in Glasgow in einer Einzelausstellung präsentiert. Die Ausstellung fand vom 24.04.–23.05.1993 statt, Programmdirektor war Neil Wallace.

385 Durch die Digitalisierung wurde dieses Verfahren wie folgt modifiziert: In der Einzelausstellung W*hat Have I Done* in der Hayward Gallery, London, 01.11.2002–05.01.2003, wurde der Film *Psycho* beispielsweise von DVD abgespielt und über einen Sony LCD-Projektor wiedergegeben. Vgl. Frederik Pedersen (Studio lost but found) in einer E-Mail an die Verfasserin am 23.07.2013. In der Präsentation von *24 Hour Psycho* in der Gruppenausstellung *Kunst der Entschleunigung. Bewegung und Ruhe in der Kunst von Caspar David Friedrich bis Ai Weiwei* im Kunstmuseum Wolfsburg, 12.11.2011–09.04.2012, wurde der Film *Psycho* über eine Flashcard abgespielt, die eine digitalisierte Wiedergabe des VHS-Bandes enthielt. Vgl. Holger Broeker in einer E-Mail an die Verfasserin am 22.03.2012.

live-generierten Verlangsamung eher verklären als verständlich machen. Die beste Möglichkeit bietet, falls (noch) eine VHS-Kassette des Films und ein VHS-Rekorder zur Hand sind, ein Reenactment: Dann ließe sich das Videoband in der Geschwindigkeit von zwei Frames pro Sekunde abspielen und dabei der Ton abschalten. In diesem Fall würde der Film allerdings nicht seitenverkehrt wiedergegeben.[386]

Das medialisierende Verfahren der Aufzeichnung von Bewegtbildinstallationen lässt sich als ›Reframing‹ bezeichnen: Die Installation wird aus der Ausstellung – der ersten Rahmung – in eine Aufzeichnung übertragen – die zweite Rahmung. Zwischen der ersten und zweiten Rahmung vollzieht sich eine raumzeitliche Verschiebung. Im Folgenden werde ich das Reframing anhand von zwei Fallstudien näher erläutern. Es handelt sich dabei um den *Sampler: Ausstellungsdokumentation von Video-Installationen 1974 bis 1987* (1987) des Künstlers Katsuhiro Yamaguchi und die Videoregistrierung der Installation *Il nuotatore (va troppo spesso ad Heidelberg)* (1984) des Künstlerkollektivs Studio Azzurro.

Fallstudie 1: Die Videoregistrierung *Sampler: Ausstellungsdokumentation von Video-Installationen 1974 bis 1987* von Katsuhiro Yamaguchi

Die im Archiv der Akademie der Künste vorgehaltene U-Matic-Kassette des Künstlers Katsuhiro Yamaguchi mit der Beschriftung *Sampler: Ausstellungsdokumentation von Video-Installationen 1974 bis 1987* und einer Spiellänge von 28 Min. erweist sich als eine frühe und für die 1970er-Jahre überraschend professionelle Videoregistrierung.[387] Das im japanischen Format NTSC 4.4.3 vorliegende und inzwischen digitalisierte[388] Videoband enthält Aufzeichnungen von installativen und skulpturalen Videoarbeiten des Künstlers.[389] Die Jahresangaben »1974 bis 1987« beziehen sich

386 Ein solches Reenactment wurde beispielsweise im Künstlerporträt *Slow Motion – Der Konzeptkünstler Douglas Gordon* angewendet. *Slow Motion – Der Konzeptkünstler Douglas Gordon*, 1997, WDR, 30 Min., Regie: Andrew David/André Schäfer, Redaktion: Reinhard Wulf, Erstsendung: 25.09.1997 in arte.

387 Dies gilt auch für fotografische Abbildungen der Installationen Katsuhiro Yamaguchis. Vgl. AdK, Berlin, Wulf-Herzogenrath-Archiv, Nr. 484.

388 Vgl. Volker Landschof in einer E-Mail an die Verfasserin am 08.06.2017.

389 *Sampler: Ausstellungsdokumentation von Video-Installationen 1974 bis 1987*, Katsuhiro Yamaguchi, AdK, Berlin, Wulf-Herzogenrath-Archiv, Nr. AVM 33.4529. Das Band enthält Aufzeichnungen zu folgenden Werken (in der Reihenfolge ihrer Wiedergabe): *Las Meninas* [No. 1], 1974, k. A. zum Ausstellungsort. *Videorama (Girl in Vortex, Video Kaleidoskope, Video Landscape)*, 1977, Minami Gallery. *Info-Environment Sculpture: Satellite. Arch. Mask*, 1981, Kanagawa Prefectural Hall Gallery. *Future Garden*, 1981, Tokyo Gallery. *Roma,* 1983, Festivalbeitrag für das 2nd Contemporary Art Festival: Art & Technology, Museum of Modern Art Toyama. *Future Garden*, 1984, Satani Gallery in Tokio. *Galaxy Garden*, 1987, Hyogo Prefectural Museum of Modern Art und Festival Arte Elettronica in Camerino.

jeweils auf das Jahr der Aufzeichnung, nicht auf das Jahr der Produktion bzw. der Erstpräsentation der Videoarbeiten.

Das Video setzt mit einem Testbild ein, gefolgt von einer Texttafel mit dem Namen des Künstlers und dem Zeitraum der Aufzeichnungen. Die einzelnen Videoarbeiten werden nach folgendem Schema vorgestellt: Zunächst wird eine Texttafel mit Angaben zu Titel, Jahr und Aufführungsort des Projekts eingeblendet. Es folgen eine technische Skizze der Installation und Videoaufzeichnungen aus der entsprechenden Ausstellung. Die Aufzeichnungen zu den Videoarbeiten einschließlich *Future Garden* in der Tokio Gallery sind ohne Ton, die nachfolgenden Aufzeichnungen enthalten jeweils eine Tonspur. Die erste Arbeit, die Feedback-Installation *Las Meninas*, wird in einer Aufführung von 1974 mittels dreier Verfahren wiedergegeben: Die Sequenz beginnt mit einer technischen Skizze, die den Installationsraum aus der schrägen Aufsicht zeigt, in dem sich drei Personen befinden. Es schließen Aufzeichnungen des Installationsraums an, aus denen abschließend herausgezoomt wird, gefolgt von Aufzeichnungen des live-generierten Videomaterials der Installation. Die Sequenz zu *Las Meninas* schließt mit der Aufzeichnung einer Besucherin ab, die sich, während sie vor drei Monitoren steht, in diesen beobachtet. Durch die Tongestaltung im zweiten Teil des Videobandes werden immer wieder Bildschnitte kaschiert. Bei den Aufzeichnungen von *Roma* ist zu vermuten, dass die akustische Arena der Installation, rhythmische Maschinengeräusche mit Anmutung einer Fabrikhalle, zu hören ist. Allerdings ist für das gesamte Videoband einschränkend anzumerken, dass aufgrund von materiellen Alterungserscheinungen die Tonebene keine ausreichendenden Informationen mehr über die akustische Situation der jeweiligen Installationen liefern kann. Im Verlauf der 13 Schaffensjahre, die das Videoband umfasst, wird immerhin ersichtlich, dass das Bewegtbildmaterial für den Künstler an Bedeutung gewann: Wurden die Monitorbilder zunächst durch den Monitorkasten gerahmt, wird dieser Rahmen über die Jahre weggelassen und das Bildmaterial wahrscheinlich direkt in den Sampler eingespielt. Bei der Videoregistrierung von *Galaxy Garden* auf dem Festival Elettronica Camerino deutet sich eine Bewegung im Kompilationsband durch den Installationsraum an und es kommen Aufzeichnungen vom Stativ und von einem Dolly bzw. einer Steadycam zum Einsatz. Die darauffolgenden Aufzeichnungen wurden wieder vom Stativ gedreht. Bemerkenswert an diesem Kompilationsband ist, dass unter anderem zur Installation *Future Garden* Videoregistrierungen verschiedener Ausstellungen vorliegen. Dies lässt sich damit erklären, als es sich bei der zweiten Ausstellung um eine deutlich veränderte Re-Inszenierung der Installation handelt.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass das Kompilationsband von Katsuhiro Yamaguchi bemerkenswert professionell gestaltet ist und nicht nur Videoregistrierungen, sondern auch Aufzeichnungen aus Ausstellungssituationen enthält. Aufgrund der Alterungserscheinungen der U-Matic-Kassette lässt sich die Ausstellungserfahrung in diesen Fällen jedoch nur ansatzweise erahnen, zumal die Blickachsen der Installationsregistrierungen keinen kohärenten Installationsraum entstehen lassen. Videoregistrierungen von Installationen wie die von Katsuhiro Yamaguchi

waren in den 1970er-Jahren für die meisten Kunstschaffenden in Deutschland nicht möglich. Weil das notwendige technische Equipment vergleichsweise teuer war, waren sie auf technische und finanzielle Unterstützung durch Galerien, Kunstvereine und Museen wie beispielsweise das Videostudio im Museum Folkwang angewiesen.

Fallstudie 2: Die Videoregistrierung *Il nuotatore (va troppo spesso ad Heidelberg)* (1984) von Studio Azzurro

Das zweite Fallbeispiel bezieht sich auf die Videoregistrierung der Bewegtbildinstallation *Il nuotatore (va troppo spesso ad Heidelberg)*.[390] Das italienische Künstlerkollektiv Studio Azzurro hat die Registrierung anlässlich der Erstpräsentation im Jahr 1984 im Museo Fortuny in Venedig angefertigt. Die Registrierung in Ton und Farbe hat eine Laufzeit von 3:17 Min und besteht aus 19 Einstellungen.[391] Es befinden sich keine Personen im Bild, so dass davon auszugehen ist, dass die Registrierung nicht während der laufenden Ausstellung hergestellt wurde.

Nach der Titelsequenz (0:00—0:11 Min., ESL 1) beginnt die Registrierung mit einer Fahrt von rechts nach links entlang zwölf aneinandergereihter Röhrenmonitore (0:11–0:37 Min., ESL 2). Die Kamera bewegt sich stets auf Höhe eines Schwimmers, der in schnellen Kraulzügen durch die Monitore zu schwimmen scheint. Aufgrund der regelmäßigen rhythmischen Unterbrechungen seiner Schwimmbahn durch die Gehäuse der Monitore erinnert die Einstellung an einen horizontal durchlaufenden Filmstreifen. Diese Referenz auf die analoge Filmästhetik wird von den Scanlinien der Monitorbilder durchbrochen. Sowohl während dieser Einstellung als auch der Folgenden ist eine Orgelmelodie zu hören (Komposition: Peter Gordon). Das Motiv der Melodie beginnt, ähnlich der Loop-Präsentation der Installation, immer wieder von vorne und ist mit elektronischen Klängen durchsetzt. Die erste Einstellung endet, wenn das Ende der Monitorreihe erreicht ist. Die nächste Einstellung (0:37–0:52 Min., ESL 3) schwenkt von rechts nach links durch den Installationsraum, welcher sich als Schwimmbecken offenbart. Statt mit Wasser gefüllt, ist das Becken ebenso wie der umgebende Raum in dämmriges blaues Licht getaucht. An der gegenüberliegenden Wand führen zwei gewundene Treppen ins Becken. Zwischen den beiden Treppen ist ein Podest platziert, auf dem sich ein Monitor befindet. Sein Videobild zeigt die verwackelte Detailansicht eines Ziffernblattes. In der Mitte des

390 Der Titel rekuriert auf die Erzählung *Du fährst zu oft nach Heidelberg* von Heinrich Böll (1977).

391 Die Registrierung wurde auf der DVD *Studio Azzurro. Video and Sensitive Environments and Other Experiences in Art, Film, Theatre and Music*, 223 Min., Mailand 2007 veröffentlicht. Temporär war sie auf der Webseite des Kollektivs einsehbar, www.studioazzurro.com/index.php?com_works=&view=detail&cat_id=1&work_id=15&option=com_works&Itemid=23&lang=en, und ist in leicht veränderter Fassung auf dem YouTube-Kanal des Kollektivs zugänglich, http://youtu.be/xn6stTGqYEM (17.03.2012). Die Zeitangaben der Analyse beziehen sich auf das Video der DVD.

Schwimmbeckens sind die Monitore aus Einstellung 1 zu erkennen, auch sie stehen auf einem Podest. Der Schwenk endet, wenn die Monitorreihe vollständig im Bild ist und der Schwimmer erneut seine Bahn durch die Monitore zieht. Auf halber Strecke erfolgt ein Schnitt auf das Ziffernblatt des abseits stehenden Monitors. Diese vierte Einstellung (0:52–0:59 Min., ESL 4) ist eine Detailansicht des Ziffernblatts. Das Ziffernblatt zeigt in einer Reihe von Einstellungswechseln im Videomaterial verschiedene Uhrzeiten an. Aufgrund der Scanlinien im Videobild ist anzunehmen, dass das Videobild des Monitors für die Registrierung abgefilmt wurde. Auf diese Einstellung folgt die Aufzeichnung desselben Monitors in einer Totalansicht mit den beiden Treppen rechts und links (0:59–1:02 Min., ESL 5).

Die anschließende Einstellung (1:03–1:14 Min., ESL 6) blickt auf die mittige Monitorreihe von schräg oben und zoomt zurück in die Totalansicht, gefolgt von der Überblendung zur nächsten Einstellung. Diese (1:14–1:37 Min., ESL 7) führt in einer Dollyfahrt um die Monitorreihe herum. Entlang ihrer Rückseite steht eine weitere Reihe von zwölf Monitoren, die rückseitig zur erstgenannten Reihe installiert wurde. Die Kamera bleibt bei den vorderen Monitoren stehen. Aus den im Hintergrund befindlichen Monitorbildern löst sich der Schwimmer und schwimmt durch die Monitore nach vorne. Die nun folgende Einstellung (1:37–1:47 Min., ESL 8) fasst den Monitor, in dem der Schwimmer zu sehen ist, im Detail und begleitet letzteren auf seiner Bahn linker Hand durch die nebenliegenden Monitore. Die Scanlinien sind dabei deutlich zu erkennen. Es folgt ein Rücksprung auf einen halbtotalen Bildausschnitt, der Ähnlichkeit mit Einstellung 2 hat (1:47–2:00 Min., ESL 9). Daran schließt eine erneute Einstellung des Ziffernblattes an, die an Einstellung 5 erinnert (2:00–2:02 Min., ESL 10). Die danach montierte Sequenz besteht aus sechs Einstellungen, die zwischen halbnahen Ansichten und Detailansichten der aufgereihten Monitore wechseln und zum Teil mit Überblendungen verbunden sind (2:02–2:34, ESL 11–17): Die Monitorbilder zeigen eine unbekleidete Schwimmerin, die ins Wasser springt und wieder auftaucht. Sodann driftet ein Ball durchs Becken, eine Hand greift nach ihm, doch der Ball hat den Bildausschnitt bereits verlassen und taucht im benachbarten rechten Monitor nicht mehr auf. Der Schwimmer zieht wieder seine Bahnen. Die Sequenz endet mit einer seitlichen Aufsicht auf die beiden Monitorreihen, aus der herausgezoomt wird. Die vorletzte Einstellung der Registrierung fasst zunächst drei Monitore in einer halbnahen Ansicht (2:34–3:07 Min., ESL 18). Der Schimmer kommt von rechts ins erste Monitorbild. Während er weiterschwimmt, tauchen Bildstörungen auf, wodurch die Bewegungen des Schwimmers ins Stocken geraten. Die Gegenstände und die Schwimmerin aus der vorherigen Sequenz der Registrierung, die ihn am Weiterschwimmen hinderten, scheinen sich nun auf die Medialität der Monitorbilder zu übertragen. Die Registrierung schließt mit einem Abspann, der Angaben zur Erstpräsentation und den beteiligten Personen enthält (3:07–3:17 Min., ESL 19).

Die Videoregistrierung der Bewegtbildinstallation *Il nuotatore* ist aus historischer Perspektive insofern bemerkenswert, als Bildgestaltung und Montage auf ein Konzept schließen lassen, das technisch professionell umgesetzt wurde. Studio Azzurro

haben viele ihrer Arbeiten ausführlich aufgezeichnet. Die Registrierung setzt im Installationsraum ein, die Passage zwischen Installations- und Ausstellungsraum im Palazzo Fortuny bleibt ausgespart. Indem die Registrierung den Installationsraum in Totalansicht, halbnaher Ansicht und Detailansicht zeigt, kann sich die Zuschauerin den Installationsraum vorstellen. Lediglich die gegenüber den Treppen befindliche Wand des Schwimmbeckens fehlt, gleich einem toten Winkel. Die Einstellungen erfassen die Installation in unterschiedlichen Blickachsen. Ihre Montage orientiert sich nicht an einem möglichen Parcours des Ausstellungspublikums, sondern re-inszeniert den Installationsraum, insofern als dass zwischen ihm und den Bildräumen hin und her geschnitten wird. Dabei entfällt mitunter der Rahmen der Monitorgehäuse und entgrenzt das Geschehen von *Il nuotatore* in den Installationsraum hinein. Diese Entgrenzung findet allerdings nur auf der visuellen Ebene statt, da der Hörstandpunkt der Registrierung nicht dem Installationsraum entstammt. Aufgrund der gleichbleibenden Intensität des Musikstücks von Peter Gordon auf der Tonspur der Registrierung ist anzunehmen, dass das Musikstück direkt eingespielt wurde und nicht die akustische Arena des Installationsraums aufgezeichnet wurde. Aufgrund der Re-Inszenierung der Blickachsen und der Tonspur sowie des Ausschlusses des Ausstellungspublikums lässt sich schlussfolgern, dass sich die Registrierung von *Il nuotatore* an der intendierten Erfahrung der Kunstschaffenden orientiert. Die Funktion der Aufzeichnung besteht, wie im Fall der Videoregistrierung von *Zwischenzeit*, in der zeitlosen Medialisierung der Installation *Il nuotatore*.

Die Kunsthistorikerin Tiziana Caianiello hat in ihrer Fallstudie zur Restaurierung der Installation herausgearbeitet, dass *Il nuotatore* nur in der Erstpräsentation mit 25 Monitoren ausgestattet wurde. Alle späteren Re-Inszenierungen der Installation erfolgten mit 13 Monitoren, die zweite Monitorreihe wurde jeweils ausgespart.[392] Auch das Schwimmbecken, das eigens im Palazzo Fortuny für die Installation errichtet wurde, fehlt bei den nachfolgenden Re-Inszenierungen, lediglich die blaue Lichtgestaltung wurde beibehalten.[393] Ein weiteres konstitutives Element der Installation ist die von einer Frau mit italienischem Akzent gelesene Erzählung *Du fährst zu oft nach Heidelberg* (1977) von Heinrich Böll.[394] Diese Tonspur fehlt in der Registrierung von 1984. Ich schließe daraus, dass die Registrierung als filmische Re-Inszenierung der Erstinszenierung von *Il nuotatore* aufzufassen ist. In diesem Film wird die Installation nicht aufgezeichnet, sondern als Film re-inszeniert. Dies legen unter anderem die langsamen Überblendungen, die präzise kadrierten Aufzeichnungen und die fehlende akustische Arena des Installationsraumes nahe.

Diese vorgestellten Aufzeichnungen von Katsuhiro Yamaguchi und Studio Azzurro stehen exemplarisch für eine erste Generation von Videoregistrierungen über-Bewegtbildinstallationen, wobei das Video von Studio Azzurro bereits Ansätze einer

392 Vgl. Tiziana Caianiello 2013b, 54–55.
393 Vgl. ebd.
394 Vgl. ebd.

Adaption enthält, auf die ich später eingehen werde. Die Aufzeichnungen wurden von den Kunstschaffenden selbst realisiert bzw. autorisiert, so dass hinsichtlich der Installationserfahrung von einer ›Selbstdarstellung‹ gesprochen werden kann. Der Datierung der Sichtungskopien und des dazugehörigen Schriftguts des Wulf-Herzogenrath-Archivs (AdK, Berlin) lässt sich entnehmen, dass Bewegtbildinstallationen in den 1970er-Jahren in erster Linie fotografisch mit einer Zentralverschlusskamera oder einer Polaroidkamera aufgezeichnet wurden.[395] In den 1980er-Jahren beginnen Kunstschaffende aufgrund der kostengünstiger werdenden Videotechnik und der Möglichkeit, in Videostudios zu arbeiten, ihre Arbeiten auch mit Video aufzuzeichnen und diese Videobänder an Kuratierende auszugeben.

5.2.2 Adaption als ›Remontage‹ der Installation

In Abgrenzung zur Remontage weist das Reframing einen anderen Ansatz der Medialisierung von Bewegtbildinstallationen aus. Hierbei geht es um die künstlerische Weiterverarbeitung des vorproduzierten Bild- und Tonmaterials zu einem Ein- oder Mehrbildfilm, einer Webseite o. ä., die ebenfalls als Sichtungskopien verwendet werden können. Hierbei löst sich die Sichtungskopie von der Ausstellungssituation und bringt, ebenfalls durch raumzeitliche Verschiebungen, eine Adaption der Bewegtbildinstallation hervor. Mit dem in Kapitel 5.1.2 erläuterten Film *Zwischenzeit* wurde ein erstes Beispiel einer Remontage vorgestellt, das nun um zwei weitere Fallstudien zu Ein- und Mehrbildfilmen ergänzt wird.

Parallel zur Präsentation ihrer Monitorarbeiten und Installationen erstellt die Künstlerin Eija-Liisa Ahtila aus diesen Arbeiten zusätzliche Fassungen für Kino und Fernsehen. Dies überrascht nicht, da Ahtila, bevor sie sich der Kunst zuwandte, unter anderem für das Fernsehen gearbeitet hat. Ein Format, auf das Ahtila im Zusammenhang mit der kinematografischen und televisuellen Medialisierung ihrer Bewegbildarbeiten immer wieder zurückgreift ist der Mehrbildfilm. Ein solcher entstand unter anderem für *The House,* eine Bewegtbildinstallation für drei Projektionsflächen, die erstmals im Jahr 2002 auf der Biennale in Venedig ausgestellt wurde.[396] Die in der Installation zu einem fast geöffneten Triptychon angeordneten Projektionen sind im Mehrbildfilm nebeneinander angeordnet. Im Film, der sich auf einem

395 Der Fotograf Friedrich Rosenstiel, der viele von Herzogenrath kuratierte Ausstellungen mit Bewegtbildkunst dokumentiert hat, wies darauf hin, dass Fotografien von Videobildern eine längere Belichtungszeit benötigen. Die gesamte Bildinformation eines Videobildes lasse sich analog nur mit einer Zentralverschlusskamera aufzeichnen. Aufgrund des prozessualen Aufbaus des Videobildes im Halbzeilenverfahren gelange bei herkömmlichen Fotokameras nur ein Ausschnitt des Videobildes auf den Filmstreifen, was den unschönen Effekt des schwarzen Balkens im Bild mit sich bringt. Friedrich Rosenstiel im Gespräch mit der Verfasserin am 05.03.2013. Wulf Herzogenrath berichtete, dass er für die fotografische Fixierung ausgestellter Kunstwerke zunächst eine Polaroidkamera verwendete. Vgl. Wulf Herzogenrath im Gespräch mit der Verfasserin am 14.01.2013.

396 *The House*, 2002, 14 Min., Bewegtbildinstallation für 3 Projektionen, Regie: Eija-Liisa Ahtila.

Bildschirm sehen lässt, werden die Projektionen verkleinert wiedergegeben und von einem Kasch ober- und unterhalb gerahmt. Die flächige Anordnung der drei Filme verweist auf die räumliche Anordnung der Projektionsflächen, auf die akustische Arena und den Installationsraum. Der Film wird von der Künstlerin nicht als eigenständiges künstlerisches Projekt angesehen, sondern als Sichtungskopie für die Bewegtbildinstallation *The House* verwendet.[397] Im Fall des Mehrbildfilms *Where Is Where?* verhält es sich anders, wie ich nun erläutern werde.

Fallstudie 3: *Where Is Where?* (2008/2009) von Eija-Liisa Ahtila

Im Zusammenhang mit der Bewegtbildinstallation *Where Is Where?* (im Original *Missä on missä?*) (2008) wurde im Jahr 2009 die gleichnamige Mehrbildfassung präsentiert. Die Installation *Where is Where?* wurde erstmals im Jahr 2008 in Paris und Düsseldorf ausgestellt,[398] sie besteht aus sechs Projektionsflächen und einem achtkanaligen Ton. Die inneren vier Projektionsflächen formen einen von beiden Seiten begehbaren Black Cube, die anderen beiden Projektionsflächen bilden jeweils seinen Ein- und Ausgang, indem sie in einem stumpfen Winkel zu den beiden außen liegenden Projektionsflächen angeordnet sind (Abb. 14). Auf diese Weise dienen die Projektionsflächen gleichsam als Ausstellungsdisplay. Die sechs Videos sind ihren Projektionsflächen fest zugeordnet, es gibt kein Rotationsprinzip. Die Installation wird im Loop präsentiert, ein Durchlauf der inneren vier Projektionsflächen beträgt etwa 54 Minuten. In der Regel werden die Akteur*innen so durch die Installation geleitet, dass sie die Installation bei der Projektion eines kurzen Animationsfilms betreten (Wm 1) und bei der Projektion von Archivaufnahmen aus dem Algerienkrieg wieder verlassen (Wm 7). Die Akteur*innen können sich im Installationsraum frei bewegen, aufgrund der Anordnung der Projektionsflächen können sie jedoch immer nur zwei Projektionsflächen gleichzeitig betrachten (Wm 2–6).

Where is Where? geht auf eine Begebenheit während des Unabhängigkeitskriegs in Algerien (1954–62) zurück: Zwei algerische Brüder, 13 und 14 Jahre jung, töteten damals ihren gleichaltrigen französischen Freund. Der Mord war eine Reaktion auf

397 Auszüge aus dem Material von *The House* finden sich auch im Film *Love Is a Treasure* (2002, FIN, 57 Min., Regie: Eija-Liisa Ahtila) sowie in der Bewegtbildarbeit *The Present* (2001). *The Present* besteht aus fünf 30-sekündigen Werbespots, betitelt mit *Underworld, Ground Control, Bridge, Wind* und *The House*. Die Arbeit liegt in zwei Fassungen vor, als Installation für fünf Monitore und als Fernsehkunstwerk bestehend aus fünf Fernsehspots. Die Spots tragen den Claim »Give yourself a present – forgive yourself« und sind zur Ausstrahlung zwischen kommerziellen Werbespots gedacht. Vgl. Jeu de Paume/K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen 2008, 158 und *The Present*, 2002, 5 x 0:30 Min., Regie: Eija-Liisa Ahtila, AdK, Berlin, Wulf-Herzogenrath-Archiv, Nr. AVM 33.4516.

398 Die Ausstellung im Jeu de Paume-Concorde, Paris, fand vom 22.01.–30.03.2008 statt, die Ausstellung im K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, vom 17.05.–17.08.2008. Ich habe *Where Is Where?* in der Ausstellung in Düsseldorf erlebt, die von Doris Krystof kuratiert wurde.

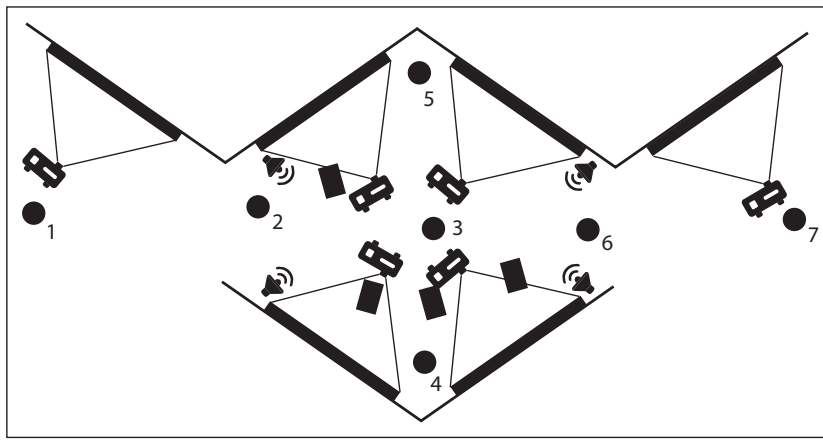


Abb. 14 Schema der Installation. Eija-Liisa Ahtila, *Where Is Where?,* Installation für sechs Projektionsflächen, Ton, 54 Min., Loop.

das Massaker im algerischen Meftah (vormals Rivet), bei dem die französische Armee bei Nacht 40 algerische Männer aus ihren Betten holte und erstach. Ausgehend von der Frage, wie dieser Tragödie im Jahr 2008 begegnet werden kann, entschied sich Eija-Liisa Ahtila für eine Narration auf drei Ebenen. Protagonistin der Rahmenhandlung ist eine fiktive finnische Dichterin der Gegenwart, die zu dem Vorfall im Algerienkrieg recherchiert. Die Binnenhandlung erzählt in mitunter verfremdeten Reenactments die Geschichte der algerischen Brüder, den Mord und ihre anschließende Befragung vor Gericht. Die dritte Erzählebene rahmt die anderen beiden Ebenen durch den animierten Prolog auf der einen und den als Epilog dienenden Archivaufnahmen aus dem Algerienkrieg auf der anderen äußeren Projektionsfläche ein.

Ein Jahr nach der Erstpräsentation der Installation im Jeu de Paume in Paris wurde die gleichnamige Mehrbildfassung von *Where is Where?* auf dem Sundance Festival uraufgeführt.[399] Der Film hat eine Laufzeit von 55:50 Min. und wurde anschließend auf weiteren Filmfestivals, in Museen wie dem MoMA New York und im finnischen Fernsehen gezeigt.[400] Bei dem Film handelt es sich um einen aus vier Bildkadern bestehenden Mehrbildfilm, der weitestgehend den vier inneren Projektionsflächen des Installationsraums entspricht. Prolog und Epilog der Installation wurden an Anfang und Ende des Films gesetzt, die räumliche Anordnung der Pro-

399 *Where is Where?*, 2009, FIN, 55:50 Min., Regie: Eija-Liisa Ahtila. Das Projekt *Where Is Where?* wurde unter anderem von der finnischen Filmstiftung gefördert und ist in Kooperation mit dem finnischen öffentlich-rechtlichen Sender YLE/TV1 entstanden.

400 Die Deutschlandpremiere fand im Jahr 2009 auf der Kunstfilmbiennale in Köln statt. Im finnischen Fernsehsender yle wurde der Film u. a. am 09.06.2013 im Rahmen eines Thementages zu Eija-Liisa Ahtila zusammen mit weiteren Arbeiten der Künstlerin ausgestrahlt. Vgl. http://yle.fi/vintti/yle.fi/teema/ohjelmat/juttuarkisto/eija-liisa-ahtila.html (18.02.2016).

jektionsflächen wurde also in eine lineare Anordnung überführt. In der nun folgenden vergleichenden Szenenanalyse von Mehrbildfilm und Installation kurz nach dem Mord wird herausgearbeitet, dass sich die Montage von Film und Installation unterscheiden, wodurch die eindeutige Zuordnung zwischen den Projektionsflächen der Installation und der Bildkader im Film in Frage gestellt wird. Grundlage der Filmanalyse ist die Vorführung des Films im Jahr 2009 auf der Kunstfilmbiennale Köln, Grundlage der Installationsanalyse ist eine in der Fernsehsendung *Bonjour Monsieur La Mort – Die Filmkünstlerin Eija-Liisa Ahtila* (2008) enthaltene Aufzeichnung der Ausstellungssituation in Düsseldorf.[401] *Bonjour Monsieur La Mort* ist ein Künstlerporträt über Eija-Liisa Ahtila und wurde vom WDR produziert.

Zunächst werde ich die Auflösung der Handlung in der Installation unmittelbar nach dem Mord beschreiben. Hierzu werde ich mich auf zwei in einem rechten Winkel aufeinander zulaufende Projektionsflächen beziehen, die für die erwähnte Fernsehsendung abgefilmt wurden.[402] Protagonisten der Szene sind der algerische Junge Ismael, sein Bruder Adel und ihr französischer Freund, der namenlos bleibt. Die Szene besteht in der Aufzeichnung der Installation aus insgesamt vier Einstellungswechseln. Nach dem begangenen Mord liegt in der rechten Projektion der tote französische Freund am Boden, links von ihm steht Ismael, der ihn soeben erstochen hat, rechts von ihm steht, im Anschnitt des Projektionsbildes, Ismaels Bruder Adele, der den französischen Jungen währenddessen festgehalten hat. Die linke Projektion besteht aus einer untersichtigen Großansicht Ismaels, der seinen Blick gesenkt hat. Hinter ihm bildet sich ein blauer Himmel ab (Abb. 15). Während Ismael nach unten schaut, erfolgt in der rechten Projektion ein Umschnitt auf Adele, der sich umblickt und mich als Ausstellungsbesucherin – und Zeugin des Mordes – motiviert, mich ebenfalls umzudrehen, um zu schauen, was in den anderen Projektionen geschieht (Abb. 16). Auf diese Weise werde ich gewissermaßen zur Mittäterin, ich habe dem soeben stattgefundenen Mord beigewohnt und verhalte mich nun wie Adele, der Ismael bei der furchtbaren Tat geholfen hat. An diese Einstellung Adeles schließt eine Aufsicht auf den im Sand liegenden französischen Jungen in einer halbtotalen Ansicht an (Abb. 17). Aufgrund der Blickachsen zwischen der linken und rechten Projektion lässt sich die Einstellung der rechten Projektion als Subjektive Ismaels deuten. In diesem Moment sind in der Installation Täter und Opfer nebeneinander zu sehen. Der Blick Ismaels wird aufgelöst, indem in der linken Projektion ein Einstellungswechsel auf einen Sandberg folgt, der sich metaphorisch als bildliche Leerstelle deuten lässt (Abb. 18).

---

401 *Bonjour Monsieur La Mort – Die Filmkünstlerin Eija-Liisa Ahtila*, 2008, WDR, 56:20 Min., Regie: Jörg Jung/Ralf Raimo Jung, Redaktion: Reinhard Wulf, Erstsendung: 14.06.2008 um 22:30 Uhr in 3sat.

402 Die folgende Analyse wurde mit einem in der Mediathek der Universität der Künste in Berlin befindlichen Mitschnitt der Erstsendung vorgenommen. Die Sendung befindet sich auf einem DVD-Fernsehmitschnitt, Sign. SK 3830. Auf die Sendung über Ahtila folgt im Mitschnitt der Dokumentarfilm *Sidney Poitier, ein Außenseiter in Hollywood*, 2008, F, 68 Min., Regie: Catherine Arnaud, der jedoch durch eine technische Störung des Kabelbetreibers lückenhaft ausgestrahlt wurde. Die analysierte Sequenz findet sich im Mitschnitt an Position 25:48–26:03 Min.

Wie hat Ahtila diese Szene im Mehrbildfilm aufgelöst? Ich beschreibe nun die Montage der Szene in den oberen beiden Bildern des aus insgesamt vier Bildern bestehenden Mehrbildfilms. Zunächst entsprechen die beiden Bildkanäle den gerade beschriebenen Projektionen der Installation: Im rechten Bild liegt der tote französische Freund auf dem Boden, links von ihm steht Ismael, der ihn soeben erstochen und das Messer fallen gelassen hat, ihm gegenüber steht, im Anschnitt, Ismaels Bruder Adele, der den französischen Jungen währenddessen festgehalten hat. Das linke Bild besteht aus einer untersichtigen Großansicht Ismaels, der den Blick gesenkt hat, hinter ihm bildet sich ein blauer Himmel ab. Während Ismael nach unten schaut, erfolgt im rechten Bild ein Schnitt auf den sich umblickenden Adele. Bis zu diesem Moment stimmen Montage von Installation und Film überein. Statt dass nun aber, wie in der Installation, im rechten Bild ein Schnitt auf den getöteten Freund folgt, schließt im Film eine Großansicht Adeles – des Mittäters – an. Im linken Bild erfolgt ebenfalls ein Schnitt und zeigt nun in Aufsicht den im Sand liegenden französischen Jungen in einer halbtotalen Ansicht. Diese Aufsicht befand sich in der Installation dort, wo nun die Großansicht Adeles zu sehen ist. Mit dieser Großansicht Adeles und der Aufsicht des getöteten Jungens sind nun Opfer und Mittäter nebeneinander zu sehen und nicht mehr Täter und Opfer, wie in der Installation. Der Blick auf den Jungen entspricht jedoch nicht dem Blick des Mittäters Adeles, dafür hätte die Aufsicht in einer anderen Blickachse aufgenommen werden müssen. Die Blickachse lässt sich stattdessen dem Täter als mir, der Filmzuschauerin, zuordnen. Als Filmzuschauerin habe ich dem Mord als Zeugin beigewohnt und schaue nun in der Blickachse des Täters auf den am Boden liegenden toten Jungen. Die Szene wird sodann aufgelöst, indem auf Adeles Großansicht das bereits bekannte Standbild als Leerstelle folgt. In den beiden unteren Bildkadern des Filmbildes treten Arbeiter der Kiesgrube, in der die Szene spielt, in den Vordergrund. Dadurch erklärt sich das plötzliche Verschwinden von Adele aus dem Bildkader oben rechts. Da ich für einen kurzen Moment die Perspektive des Täters eingenommen habe und die Arbeiter in meine Richtung zu laufen scheinen, bringt mich das als Filmzuschauerin und Zeugin in eine unangenehme Situation.

In der Installation wird die Ausstellungsbesucherin von Adele durch seine Kopfbewegungen motiviert, sich ebenfalls umzudrehen. Sie übernimmt sein Sich-Vergewissern und die Perspektive des Mittäters. Im Film hingegen vollzieht die Zuschauerin diese Selbstvergewisserung nicht, weil sie alle vier Bildkader und damit das gesamte Geschehen im Blick hat. Indem sie dem Geschehen folgt und für einen kurzen Moment die Perspektive des Täters einnimmt, wird sie stärker in die Geschehnisse involviert als in der Installation. In der Installation findet sich die Besucherin allerdings bereits räumlich im Geschehen wieder, so dass ein weiterer Einbezug nicht notwendig erscheint. Im Unterschied zum Film, in dem die Zuschauerin für einen Moment die Täterperspektive einnimmt, nimmt sie in der Installation die Perspektive des Mittäters ein.

Abb. 15 *Bonjour Monsieur La Mort – Die Filmkünstlerin Eija-Liisa Ahtila*, 2008, WDR, 56:02 Min., Regie: Jörg Jung/Ralf Raimo Jung. Standbild von Position 25:47 Min.

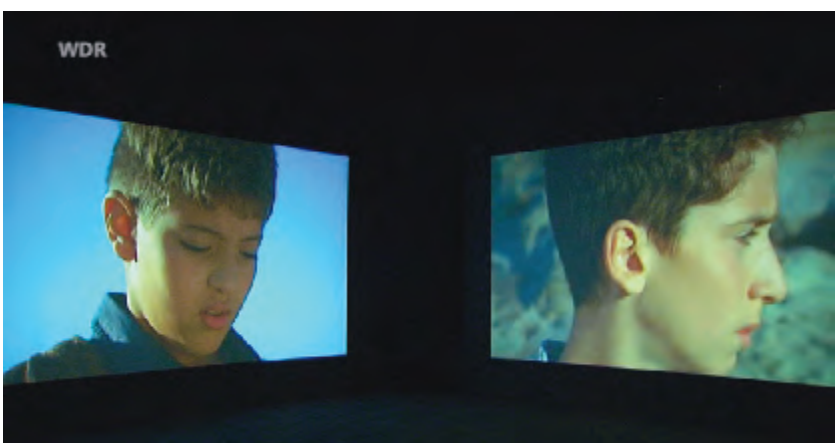


Abb. 16 *Bonjour Monsieur La Mort – Die Filmkünstlerin Eija-Liisa Ahtila*, 2008, WDR, 56:02 Min., Regie: Jörg Jung/Ralf Raimo Jung. Standbild von Position 25:51 Min.

Abb. 17 *Bonjour Monsieur La Mort – Die Filmkünstlerin Eija-Liisa Ahtila*, 2008, WDR, 56:02 Min., Regie: Jörg Jung/Ralf Raimo Jung. Standbild von Position 25:53 Min.

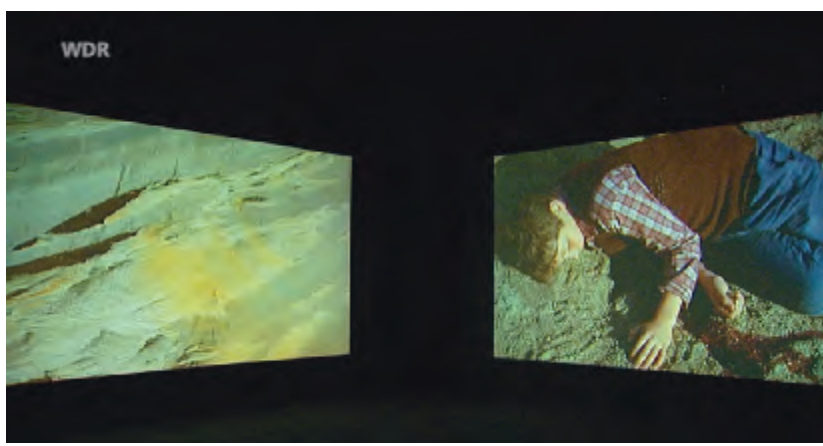


Abb. 18 *Bonjour Monsieur La Mort – Die Filmkünstlerin Eija-Liisa Ahtila*, 2008, WDR, 56:02 Min., Regie: Jörg Jung/Ralf Raimo Jung. Standbild von Position 25:56 Min.

Der Mehrbildfilm *Where Is Where?* wird nicht nur als künstlerische Arbeit auf Festivals und im Fernsehen ausgewertet, sondern auch als Sichtungskopie an Kuratierende und Forschende ausgegeben. Im Unterschied zur Registrierung liefert der Mehrbildfilm keinen Aufschluss über den Installationsraum. Außerdem liefert er keine Informationen über semantische Verschiebungen zwischen der Montage von Installation und Film. Entsprechend würde eine auf die Filmfassung von *Where Is Where?* gestützte Installationsanalyse bei dieser betreffenden Szene zu einem anderen Ergebnis kommen als eine Aufführungsanalyse der Installation. Dies wirft ein neues Licht auf die Auswahl und den Gebrauch der Quellen, mit denen Bewegtbildinstallationen analysiert werden. Die im Titel von Ahtilas Installation gestellte Frage *Where is Where?* lässt sich in diesem Sinne nicht nur als ethische und politische Frage in Bezug auf die Ereignisse im Algerienkrieg verstehen, sondern ebenso als methodologische Frage, gerichtet an die Kunstwissenschaften. Aufgrund der analysierten Szene lässt sich schlussfolgern, dass dieser Mehrbildfilm als eigenständige künstlerische Arbeit und damit als filmische Adaption der Installation aufgefasst werden kann. Entsprechend schlage ich methodisch vor, Mehrbildfilme solange als Adaptionen zu behandeln, bis verifiziert werden kann, dass die einzelnen Bildkader exakt den Projektionskanälen der Bewegtbildinstallation zugeordnet werden können. In diesem Fall kann der Mehrbildfilm als wissenschaftliche Quelle herangezogen werden, um die Bewegtbilder der Installationen beschreiben und analysieren zu können.

Ausgehend von der Erstellung filmischer Adaptionen zu Bewegtbildinstallationen lässt sich in der ersten Dekade des 21. Jahrhunderts eine Erweiterung und Ausdifferenzierung dieses Ansatzes feststellen. Installationen werden nicht nur zu Mehrbildfilmen remontiert[403], sondern auch zu Fernsehsendungen, Webseiten oder Onlinevideos weiterentwickelt. Projekte, die crossmedial distribuiert werden und dabei mitunter denselben Titel tragen wie die Installation bezeichnet Elisabeth Cowie als »multiplatform«[404] und Sven Lütticken als »[h]ybrid«[405]. Durch Remontage des Bild- und Tonmaterials entstehen zusätzliche medienspezifische Fassungen, die mitunter eine veränderte narrative Struktur entfalten und in erweiterten ökonomischen und diskursiven Zusammenhängen zirkulieren. Um nicht so sehr den technologischen und ökonomischen Aspekten, sondern den ästhetischen und medienspezifischen Veränderungen Ausdruck zu verleihen, bezeichne ich diese Arbeiten im Folgenden als ›Adaptionen‹.[406] Als Beispiel für eine solche Adaption habe ich die Filmfassung von *Zwischenzeit* untersucht. Der Ansatz der Adaption künstlerischer Videoarbeiten umfasst jedoch nicht nur audiovisuelle, sondern

403 Rudolf Frieling spricht von »Neuformatieren«. Frieling 2011, 49. Siehe auch Cowie 2009, 124.
404 Cowie 2009, 124.
405 Lütticken 2009, 7.
406 Auf den Ausdruck ›Format‹ wurde verzichtet, um einer Verwechslung mit dem Begriff ›Bildformat‹ vorzubeugen.

auch visuelle Inhalte wie Videostills und Produktionsfotos. Die zunehmende Aufwertung der künstlerischen Fotografie seit den 1970er-Jahren kommt auch der Bewegtbildkunst zugute.[407] Noah Horowitz bemerkt in seiner detailreichen Studie zum Kunstmarkt in diesem Segment an:[408]

> [...] a flourishing market for video stills and production photographs related to videos developed during the 1990s, providing an important additional revenue stream for such artists. This crucially meant that money could be generated from both the original video artwork and derivative, two-dimensional objects. Gradually, this inspired the selling of ever-greater and more diverse kinds of ephemera, often sold in multiples.[409]

Im Zusammenhang mit derivativen künstlerischen Produkten bleiben Sichtungskopien und anderweitige Dokumente unerwähnt. Die ideelle Wertschöpfungskette des Videokunstmarktes, das kulturelle Kapital, bleibt ausgespart. Dabei spielen audiovisuelle Dokumente eine zunehmende Rolle, insbesondere seit Aufkommen der Breitbandtechnologie im Jahr 2004, die es ermöglicht, sie auch über das World Wide Web zu verbreiten, wie beispielsweise das Projekt *Slow Action* von Ben Rivers.

Fallstudie 4: *Slow Action* (2010) von Ben Rivers[410]

Der Künstler und Filmemacher Ben Rivers wagt in seinem Projekt *Slow Action* (2010) den Blick auf das Zukünftige in Form post-apokalyptischer Reiseberichte von den Inseln Eleven, Hiva (The Society Islands) und Kanzennashima sowie der fiktiven Insel Somerset. Ebenso mannigfaltig wie die insulanen Biogeografien und ihre jeweiligen Überlebensstrategien ist die Distribution und Präsentation von *Slow Action*: In der Galerie Picture This in Bristol wurde das Projekt als Bewegtbildinstallation für vier Projektionsflächen ausgestellt, die Londoner Matt's Gallery zeigte die Arbeit als 16-mm-Filmprojektion, auf Filmfestivals zirkulierte eine Kinofassung[411] und auf der Webseite Animate Projects ist *Slow Action* als vierkanaliges Onlinedisplay[412] zugänglich (Tab. 2). Die vermeintlichen Grenzen zwischen Installation und Film, Museum und Kino, Off- und Online verschwimmen hierbei.

---

407 Vgl. Horowitz 2011, 44–45.

408 Horowitz konzentriert sich in seiner Studie auf den US-amerikanischen und britischen Kunstmarkt. Bezüge zum deutschen Kunstmarkt werden nur am Rande hergestellt. Für eine Auseinandersetzung mit dem deutschsprachigen Markt zur sogenannten Video- und Medienkunst siehe Blind/Thomsen 1996 und Wirths 2004.

409 Horowitz 2011, 45.

410 Vorarbeiten dieses Abschnitts wurden in Lauke 2012a und Lauke 2014 veröffentlicht. Sie wurden für den vorliegenden Text überarbeitet und erweitert.

411 *Slow Action*, 2010, UK, 45 Min., Regie: Ben Rivers.

412 *Slow Action*, 2010, UK, Autoren: Ben Rivers/Animate Projects, Onlinedisplay, www.animateprojects.org/films/by_project/solo_commissions/slow_action (08.03.2016).

	Bewegtbild-Installation	**Filmprojektion**	**Kinofassung**	**Webseite**
Spieldauer	44 Min., Loop	45 Min., feste Vorführzeiten, enthält Eröffnungssequenz	45 Min., feste Vorführzeiten, enthält Eröffnungssequenz	variabel
Ton	Lautsprecher	kabellose Kopfhörer	Lautsprecher	variabel
Technologie	HD-Rückprojektionen auf 4 transparente, freistehende Leinwände	16-mm-Projektion	16-mm-, HD oder Blu-ray-Projektion	Abspielgerät mit Internetzugang; 4 Filme à 11 Min. anwählbar, Film öffnet sich in neuem Fenster
Platzierung Publikum	variabel, Sitzmöglichkeit im Zentrum der Leinwände	individualisierte Sitzmöglichkeiten	Kinobestuhlung	variabel

Tab. 2 Ausstellungs- und Kinodisplays, Ben Rivers, *Slow Action,* 2010.

Auf ihrer Webseite bezeichnet die britische Organisation Animate Projects die Onlineversion von *Slow Action* als ›Ausstellung‹. Die auf der Webseite untereinander angeordneten vier Kurzfilme lassen sich einzeln anwählen und erweisen sich als mediale Übertragung der Installation. Beim Klick auf einen der vier Kanäle öffnet sich ein neues Browserfenster, dessen Displayarchitektur nun der Kinofassung der Arbeit entspricht, mit dem Unterschied aber, dass jeweils nur einer der vier Kurzfilme wiedergegeben wird. Im Unterschied zur Kinofassung fehlt in der Webversion außerdem die 1-minütige *establishing sequence* mit abgefilmten Schwarzweißfotografien. Aufgrund der Filmspuren, die mit mehreren Browserfenstern eine fast synchrone Rezeption der vier Kurzfilme ermöglichen, entfaltet sich das Onlinedisplay von *Slow Action* als eine Kombination aus Installations- und Filmdisplay. Auf die Frage, wie der Künstler selbst die Onlinefassung bewertet, antwortet Rivers in einem Interview mit Ruaidhri Ryan:

> This was the first time I tried this and I'm unsure about it. I like watching things myself online, but knowing how I do that, and how everyone else does, it bothers me a bit. [...] What I really hope is that this way of seeing is a precursor, and if someone is interested by it they will come and see it at the gallery or at a screening, or it can be used as a reminder after seeing it projected. I think this film [*Eleven*] in particular, partly because of the scope aspect ratio, needs to be seen big.[413]

413 Rivers in Ryan 2011.

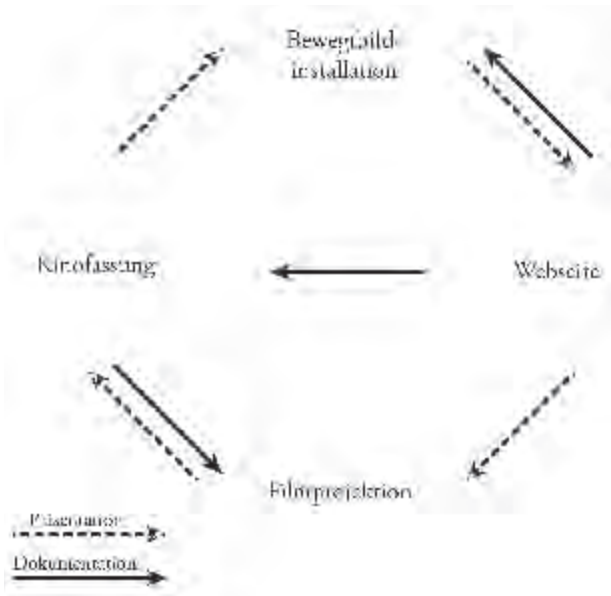


Abb. 19 Displays als Adaption und Dokument, Ben Rivers, *Slow Action,* 2010.

Es gibt keine ontologische Hierarchie zwischen den verschiedenen Fassungen. Die jeweiligen Wahrnehmungsdispositive eröffnen unterschiedliche Erfahrungen mit *Slow Action*: Durch die zueinander rechtwinklig angeordneten Projektionsflächen ist es der Ausstellungsbesucherin möglich, maximal zwei Projektionen gleichzeitig zu betrachten. Die vier Kurzfilme (11 Min.) rotieren über alle Screens, während die Tonspur (44 Min.) über eine gesamte zyklische Rotation angelegt ist. Dabei kann es vorkommen, dass die Besucherin beispielweise *Eleven* betrachtet, während sie die Tonspur zu *Kanzennashima* hört. Die 16-mm-Filmprojektion ist hingegen immersiver angelegt: Die Besuchenden nehmen in einem stark verdunkelten Galerieraum auf großen Sitzkissen Platz und lauschen über Kopfhörer den vier Erzählungen, während die Filme nacheinander und in Cinemascope auf eine Projektionsfläche projiziert werden.[414]

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die Bewegtbildinstallation *Slow Action* nicht nur aus Bewegtbildern besteht und die Besuchenden in Bewegung bringt,

414 Ich habe *Slow Action* als Film während der dokumentarfilmwoche hamburg, 06.04.–10.04.2011, gesehen und als 16-mm–Filmprojektion in der Ausstellung *Fable* (kuratiert von Regina Barunke), 06.06.–02.11.2014, in der Temporary Gallery in Köln.

sondern überdies auch die Ausstellungdisplays in Bewegung geraten. Die Adaptionen der Installation als Projektion, Kinofilm und Webseite sind nicht nur eigenständige künstlerische Arbeiten, sondern können einander auch als Dokumente dienen. Beispielsweise kann die Webseite als Dokument für Installation und Kinofassung aufgefasst werden, während die Kinofassung als Dokument der Filmprojektion verstanden werden kann (Abb. 19). Da die Adaptionen jedoch keinen Aufschluss über die Ausstellungssituation der Installation geben, können sie nicht für die Konstruktion der Ausstellungserfahrung herangezogen werden.

Zweitauswertung in Fernsehen und World Wide Web

Zum Schutz vor unrechtmäßiger Verbreitung werden Sichtungskopien mit einer hohen Kompressionsrate, einem Wasserzeichen oder Insert verbreitet. Außerdem werden Sichtungskopien oftmals nur bestimmten Personenkreisen zugänglich gemacht:

> The viewing copy is the obverse of the limited edition: as a copy given or loaned to ›art world professionals‹ for documentation or research purposes, it can never be shown in public. The viewing copy thus widens the reach of the work of art, but confidentially and in semi-secrecy.[415]

Diese künstliche Exklusivität führte zur ideellen Aufwertung der Sichtungskopie. Seit der Einführung von High Definition lässt sich eine qualitative Ausdifferenzierung der Kompressionsrate von Sichtungskopie und Ausstellungskopie bzw. Vorführungskopie beobachten: Im Fall der Ausstellungs- und Vorführungskopie handelt es sich um ein kompressionsarmes Duplikat der künstlerischen Arbeit für die Präsentation in der Ausstellung oder im Kino. Der Begriff der Kopie suggeriert, dass es sich um Material handle, das mit dem Masterband des Kunstwerks identisch sei. Dies erweist sich im Fall allografischer und digitaler Kunst als paradox, da ›Kopie‹ suggeriert, es gäbe ein Original. Dieser Umstand trifft jedoch auf diese Kunst gerade nicht zu. Der Begriff der ›Kopie‹ steht in diesen Fällen vielmehr für eine künstliche Verknappung und Exklusivität.

Seit den 1990er-Jahren lässt sich beobachten, dass Sichtungskopien nicht mehr exklusiv im Kunstsystem zirkulieren, sondern zunehmend im Kino oder Fernsehen zweitausgewertet werden, wie anhand der Filme *Zwischenzeit* von Wermke/Leinkauf, *Where Is Where?* von Eija-Liisa Ahtila und *Slow Action* von Ben Rivers erläutert wurde. Ein weiteres Beispiel ist der Kurzfilm *Asylum* (2003) von Julian Rosefeldt. Er steht im Zusammenhang mit der gleichnamigen Bewegtbildinstallation *Asylum* (2001/02), die in neun Projektionen die stereotype Darstellung migrantischer Arbeit und den Umgang mit dem ›Anderen‹ bzw. ›Fremden‹ befragt. Der Kurzfilm hat eine Laufzeit von 14:14 Minuten und wurde am 27.07.2005 im Anschluss an ein Porträt

415 Lütticken 2009, 1.

des Künstlers im Kulturmagazin *Kurzschluss* in arte ausgestrahlt.[416] Die Herstellung des Films wurde durch den FilmFernsehFonds Bayern gefördert.[417] Bereits bei *Where Is Where?* wurde angemerkt, dass die Produktion durch die Kino- und Fernsehwirtschaft finanziell unterstützt wurde. Mithilfe dieser Mischfinanzierung entstehen gegenwärtig eine ganze Reihe von Bewegtbildinstallationen bereits etablierter Künstlerinnen und Künstler. Im Gegenzug erschließt sich den Kunstschaffenden dadurch eine Distributionsmöglichkeit für Bewegtbildkunst. In diesem Zusammenhang lässt sich auch auf die Filmfassungen zu den Bewegtbildinstallationen *Muster* (2012) von Clemens von Wedemeyer und *The Refusal of Time* (2012) von William Kentridge und Catherine Meyburgh verweisen. Bei den Installationen handelt es sich um Auftragsarbeiten für die Kasseler documenta 13 im Jahr 2012, an der sich das ZDF und 3sat als Koproduzenten beteiligten. Zusammen mit dem Film *Continuity* (D 2012) von Omer Fast, der als Videoprojektion auf der documenta 13 ausgestellt wurde, wurden die Filme am letzten Ausstellungswochenende auf 3sat erstmals ausgestrahlt.[418] 3sat bezeichnete die Ausstrahlung damals als »Finissage« und die Filme als »Fernsehkunst«.[419]

Diese Ausstrahlungen erinnern an eine Kooperation zwischen der documenta und dem öffentlich-rechtlichen Fernsehen aus dem Jahr 1977 anlässlich der 9-teiligen Reihe *Video-Kunst auf der documenta*. Auf der als Mediendocumenta bekannt gewordenen documenta 6 wurde erstmals die Entgrenzung des Ausstellungsraums

416 [Künstlerporträt], 2005, arte, Regie: Martin Rosefeldt, Redaktion: Frank Beauvais, 6:12 Min., Erstsendung: 27.07.2005 in arte. *Asylum*, 2003, arte, 14:14 Min., Regie: Julian Rosefeldt, Redaktion: Frank Beauvais, Erstsendung: 27.07.2005 in arte. Seit einiger Zeit kann dieser Film auf der Webseite bzw. dem Vimeo-Kanal des Künstlers rezipiert werden. Vgl. Webseite Julian Rosefeldt, www.julianrosefeldt.com/film-and-video-works/asylum-2001-2002/short%20version/ (19.02.2016). Das Künstlerporträt *Amerikanische Nacht. Der Medienkünstler Julian Rosefeldt* (2009) enthält neben Aufzeichnungen der Installation *Asylum* auch einen Ausschnitt aus dem Kurzfilm *Asylum*. Vgl. *Amerikanische Nacht. Der Medienkünstler Julian Rosefeldt*, 2009, WDR, 50:59 Min., Regie: Heinz Peter Schwerfel, Redaktion: Reinhard Wulf, Erstsendung: 05.12.2009 in 3sat. Eine Re-Inszenierung der Bewegtbildinstallation *Asylum* hat Rosefeldt für Tom Tykwers Spielfilm *The International* (2009) hergestellt. Der Showdown des Films spielt im (nachgebauten) Guggenheim Museum in New York. Vgl. *The International*, USA/D/UK, 113 Min., Regie: Tom Tykwer, München 2009.

417 Rosefeldt hat auch einen Mehrbildfilm zu *Asylum* hergestellt und auf seiner Webseite veröffentlicht. *Asylum*, 2001/2002, D, 51:58 Min., Regie: Julian Rosefeldt, https://vimeo.com/63094718 (19.03.2016).

418 *The Refusal of Time*, 2012, ZDF, 23:50 Min., Regie: William Kentridge/Catherine Meyburgh, Redaktion: Nicole Baum, Erstsendung: 15.09.2012 um 21:00 Uhr in 3sat. *Continuity*, 2012, ZDF, 40 Min., Regie: Omer Fast, Redaktion: Nicole Baum, Erstsendung: 15.09.2012 um 21:30 Uhr in 3sat. *Muster*, 2012, ZDF, 75:58 Min., Regie: Clemens von Wedemeyer, Redaktion: Nicole Baum, Erstsendung: 15.09.2012 um 22:00 Uhr in 3sat.

419 3sat 2012.

ins Fernsehen erprobt.[420] Bei dieser Reihe handelte es sich um die Ausstrahlung einkanaliger Videobänder von 21 Künstlerinnen, Künstlern und Gruppen, die zusammen mit weiteren Videoarbeiten während der documenta-Ausstellung in der im Dach des Fridericianums eingerichteten Videothek gesichtet werden konnten.[421] Im Konzept für die Reihe *Video-Kunst auf der documenta* schrieb Wulf Herzogenrath, damaliger Ausstellungsmacher der Abteilung Videokunst:

> Die gleichzeitige Präsentation künstlerischer Videotapes auf der documenta 6 und via Fernsehen in den Wohnungen der Fernsehzuschauer ergibt zum ersten Mal in der Geschichte dieses Mediums die Möglichkeit, daß man sich neben dem Einleitungsabend in acht Folgen die unterschiedliche künstlerische Verwendung von Videos ansehen kann: Video ist kein Stil, sondern kann als Medium sehr gegensätzlich verwendet werden.[422]

Das Medium Fernsehen dient dabei als Distributionskanal für Videobänder, der WDR und der hr erwarben die Videobänder mit der Lizenz einer zweimaligen Ausstrahlung in den Dritten Programmen.[423] Im Vergleich mit den Produktions- und Rezeptionsbedingungen für Bewegtbildkunst im Jahr 2012 tritt ein signifikanter Unterschied zutage, da sich das Fernsehen heute an der Produktion von Bewegtbildinstallationen finanziell beteiligt.

Wie aber ist die Verlautbarung von 3sat, es handle sich bei diesen Filmen um Fernsehkunst, aus kunstwissenschaftlicher Perspektive zu beurteilen? In ihrer Bestimmung von Fernsehkunst setzt Judith Revers die unabhängige, kreative Gestaltung der Sendezeit durch die Kunstschaffenden als notwendige Rahmenbedingung voraus.[424] Weitere hinreichende Bedingungen sind die »Einbettung […] in einen linearen Programmfluss«[425], das Eindringen in die Privatsphäre des Publikums, die Live-Übertragung und die einkanalige Präsentation.[426] Diese hinreichenden Distinktionsmerkmale zeichnen mitunter nur einzelne Fernsehkunstwerke aus und lassen sich auch auf andere künstlerische Verfahren beziehen. Insofern ist Revers Bestimmung vergleichsweise weit und weich gefasst: Die Beurteilung der freien und kreativen Sendungsgestaltung setzt sowohl eine Kenntnis der Produktionsgeschichte der jeweiligen Sendung als auch eine Beantwortung der Frage voraus, wie weit oder eng

420 Initiatoren dieses Projekts waren Hansgeorg Dickmann (hr), Wibke von Bonin (WDR), Wulf Herzogenrath und Manfred Schneckenburger (beide documenta). Koproduziert vom hr und WDR, wurden während des Sommersonderprogramms in den Dritten Programmen des WDR, NDR und hr neun Folgen ausgestrahlt. Durchschnittlich sahen pro Folge 233.000 Zuschauerinnen und Zuschauer zu. Vgl. »Zuschauerquoten laut teleskopie/telestar vom 26. August 1977 und 2. Juli 1984«, HA WDR 8059.

421 Zur Rekonstruktion der Videothek auf der documenta 6 siehe Ammann 2009, 36–42.

422 »Videos zur documenta« (Konzept von Wulf Herzogenrath, undatiert), 1, HA WDR 8059.

423 Vgl. Schreiben von Wibke von Bonin an Hans-Geert Falkenberg (Programmchef Kultur, WDR) vom 08.02.1977 und 27.05.1977, HA WDR 8059.

424 Vgl. Revers 2014, 140.

425 Ebd., 141 (Hervorh. i. Orig.).

426 Vgl. ebd.

dieser Gestaltungsfreiraum ausgelegt werden kann. Ein Kriterium für Fernsehkunst, das Revers nicht erwähnt, ist die medienspezifische Auseinandersetzung mit der Medialität des Fernsehens. Diese ist in Eija-Liisa Ahtilas Arbeit *The Present* insofern gegeben, als dass *The Present* unter anderem in Form eines 5-teiligen Werbespots für das Fernsehen entwickelt wurde. Die Filme von Fast, Kentridge/Meyburgh und von Wedemeyer hingegen weisen einen solchen Fernsehbezug nicht auf.

Bezüglich des nicht einfachen Stands der Bewegtbildkunst im bundesdeutschen Fernsehen urteilten Winter, Dobbe und Schreier noch im Jahr 1994 rückblickend:

> Medial als eine kreative Nutzung der Fernsehtechnologie bestimmbar, hielt sie [die Bewegtbildkunst] ab den siebziger Jahren Einzug in die bundesrepublikanischen Museen und Ausstellungshäuser, aus denen sie heute, zu Beginn der Neunziger, kaum noch fortzudenken ist. Um so mehr überrascht daher, daß Videokunst im Fernsehen nur eine untergeordnete Rolle spielt, bis Ende der achtziger Jahre allenfalls eine Schattenexistenz führte. Zwar bemühten sich gerade auch die um ein modernes Image besorgten privaten Anbieter um die Videokunst, doch erreicht ihr Anteil am thematischen Spektrum der Kunstsendungen, sieht man einmal vom Ausnahmejahr 1977 ab, nie mehr als 2%. Dies mag sich zum einen dadurch erklären, daß das Fernsehen nach wie vor auf die traditionellen Bildmedien setzt, zum anderen aber kann es auch als Indiz dafür gelten, daß sich das Fernsehen gerade nicht (mehr?) als neutraler Repräsentant ihm von außen zugetragener Inhalte sieht. Genau hierauf liefe die Präsentation von Videokunst im Fernsehen hinaus. Sie würde das Fernsehen als Distributionsmittel, als Multiplikator nutzen, ohne daß es selbst zum Zuge käme, eine Rolle mit der sich fraglos ein nur ›schwaches‹, unentwickeltes Medium zufriedengeben würde.[427]

Rund 20 Jahre später lässt sich postulieren, dass sich nach ersten Experimenten mit der Ausstrahlung von Videobändern im Fernsehen im Rahmen der documenta 6 das Fernsehen und World Wide Web in den vergangenen 25 Jahren durchaus zu Distributionskanälen der Zweitauswertung für Bewegtbildkunst entwickelt haben. Dieses Phänomen lässt sich als weitere Schleife inhärenter Medialisierungsprozesse von Bewegtbildkunst und Bewegtbildinstallationen im Besonderen auffassen.[428]

427 Winter/Dobbe/Schreier 1994, 130–131.

428 Diesbezüglich ließe sich auch von einer ›Remedialisierung‹ sprechen. Davon abzugrenzen sind Phänomene, die die Medienwissenschaftler John Bolter und Richard Grusin als ›remediation‹ bezeichnen. Vgl. Bolter/Grusin 2000. Bolter und Grusin untersuchen in ihrer Publikation die Medialisierung von Einzelmedien. Da eine Bewegtbildinstallation jedoch kein Einzelmedium ist, sondern bereits das Ergebnis vorausgehender Medialisierungsprozesse, erscheint hier nicht die mediale Referenz als das entscheidende Kriterium, sondern das prinzipielle Verhältnis zwischen Installation und Sichtungskopie.

5.3 Videokatalog – ein experimentelles Publikationsformat

Ein weiteres Format für die Verbreitung von Bewegtbildkunst, das gegenüber der Adaption jedoch ausschließlich als Videoband oder DVD verbreitet wird, ist der Videokatalog. Beim Videokatalog handelt es sich um den auf einem audiovisuellen Speichermedium veröffentlichten Ausstellungskatalog. Auch hierbei können reframende und remontierende Verfahren zur Anwendung kommen. Die zugrunde liegende Ausstellung kann dabei jedwede Art von Kunst enthalten, es muss sich also nicht notwendiger Weise um Bewegtbildkunst handeln. Im Folgenden werde ich drei unterschiedliche Ansätze vorstellen, wie der Videokatalog im Zusammenhang mit Bewegtbildkunst eingesetzt werden kann: als Kompilation künstlerischer Videobänder, als Performancedokument und als Videokatalog im engeren Sinne.

Fallstudie 5: *Circuit – A Video Invitational* (1973)

Einer der ersten Videokataloge[429] wurde vom Ausstellungsmacher David Ross im Mai 1973 produziert und vom Everson Museum of Art in Syracuse, New York, unter dem Titel *Circuit – A Video Invitational* anlässlich der gleichnamigen Ausstellung herausgegeben.[430] Es handelte sich dabei um ein Videoband in Schwarzweiß und Farbe mit einer Laufzeit von 60 Min. Auf dem Band befindet sich eine Kompilation der in der Ausstellung präsentierten Videobänder. Weil Ross die abfotografierten Standbilder der ausgestellten Videobänder für nur wenig aussagekräftig befand, veranlasste er die Produktion eines Videokatalogs:

> Because the relative value of photographic stills taken off-screen remains debatable The Everson Museum prepared a 60 minute video catalogue of the Exhibition [sic] on video tape, which they sell for $50 plus stock and handling costs.[431]

In der Ausstellung wurden 52 Videobänder US-amerikanischer Künstlerinnen und Künstlern mit einer Gesamtlänge von rund 32 Stunden präsentiert.[432] Ein Teil der Ausstellung, die unter anderem auch nach Detroit und Boston ging, wurde im Jahr 1974 im Kölnischen Kunstverein in der Ausstellung *Projekt '74* präsentiert und für diese Schau um Videobänder deutscher Kunstschaffender der sowie fünf Bewegtbildinstallationen und eine Bewegtbildskulptur (Paik) erweitert.[433]

---

429 Vgl. dagegen Herzogenrath 2013.
430 Vgl. Herzogenrath/Kölnischer Kunstverein 1974, 31.
431 Ross 1973, 32.
432 Vgl. ebd.
433 Die Ausstellung *Projekt '74* (kuratiert von Wulf Herzogenrath) war Bestandteil der Überblicksschau *Kunst bleibt Kunst*, die künstlerischen Positionen der 1970er-Jahre gewidmet war.

Fallstudie 6: *Projekt '74* (1974)

Anlässlich der Kölner Ausstellung *Projekt '74* im Kölnischen Kunstverein und in der Kunsthalle Köln publizierte der verantwortliche Ausstellungsmacher Wulf Herzogenrath den gleichnamigen Videokatalog auf einer ¾-Zoll U-Matic-Kassette von Sony. Der Videokatalog hatte eine Laufzeit von 60 Min., enthielt Aufzeichnungen in Schwarzweiß und Farbe und wurde für 300 DM angeboten.[434] Im Unterschied zum kompilativen Videokatalog von Ross enthält der Videokatalog von Herzogenrath zwölf Performanceaufzeichnungen von insgesamt elf Kunstschaffenden bzw. Gruppen.[435] Um das Performanceprogramm während der Ausstellungsdauer von *Projekt '74* aufzuzeichnen und zu speichern, wurde das in Rotterdam ansässige Kollektiv Lijnbaancentrum mit der Herstellung des Videokatalogs beauftragt.[436] Den Vertrieb übernahmen die Videoproduktie Rotterdamse Kunststichting und der Kölnische Kunstverein, es fanden sich jedoch keine Abnehmer.[437] Der deutschsprachige Off-Kommentar des Katalogs stammt von Wulf Herzogenrath. Dem Videokatalog vorangestellt ist das Logo L.B.C. des Lijnbaancentrums. Sodann sind geschwenkte und gezoomte Aufzeichnungen von Fotografien der ›Video-Aktivitäten‹ zu sehen, um die Rahmung der Performances aufzuzeigen. Daran schließen Ausschnitte von insgesamt elf Videoperformances und Performances für die Videokamera an, die im Rahmen von *Projekt '74* aufgeführt wurden. Der Off-Kommentar von Herzogenrath erläutert bezüglich der Ausstellung:

> Neben sechs Installationen von Videoräumen und Videoobjekten von Nam June Paik, Peter Campus, Dan Graham, Michael Hayden, Frank Gilette und Douglas Davies wurden Bänder von 95 Künstlern, Gruppen oder Institutio-

434 Vgl. Schug 1974, 405.

435 Es ist davon auszugehen, dass die in Köln produzierten Performancevideos für den Videokatalog von einem Monitor abgefilmt wurden. Darauf lässt das Monitorgehäuse schließen, das zu Beginn zu sehen ist. In chronologischer Reihenfolge des Bandes sind dies folgende Performances: *Mouth* (1974) und *Turn (Turn On)* (1974) von Vito Acconci, *Erfassen eines Raumes mit zwei Videokameras* (1974) von Heinz Breloh, *Wir malen mit dem Rot des Kohls* (1974) von Klaus Böhmler, *Studies in Color* (1974) von Douglas Davis, *Raum sehen und Raum hören* (1974) von VALIE EXPORT, *Funnel – Trichter* (1973/74) von Joan Jonas, *Identifikation – Videopartitur für zwei Teilnehmer* (1974) von Harald Ortlieb, *Sorry Mister* (1974) von Ulrike Rosenbach, *Objekt zur teilweisen Verdeckung einer Videoszene* (1972–1974) von Reiner Ruthenbeck, *Saskia* (1974) von Willoughby Sharp sowie eine Performance der Gruppe VAM aus dem Jahr 1974. Weil Peter Weibel der Aufnahme seiner Aktion in den Videokatalog nicht zustimmte, fehlt diese. Vgl. Herzogenrath 2013, 138–139.

436 Im März 1974 richtete der WDR-Redakteur und Filmemacher Bodo Kessler eine Anfrage an Dieter Hohnisch, Ausstellungsmacher am Museum Folkwang in Essen, mit dem Vorschlag, die Aktivitäten während der Ausstellung *Projekt '74* als Produktion der Video Cooperation Europäischer Kulturinstitute zu realisieren. Dem Vorschlag wurde nicht stattgegeben, eventuell weil der Programmausschuss bereits am 05.02.1974 getagt und über die Produktionen für die Jahre 1974 und 1975 entschieden hatte. Vgl. das Schreiben von Bodo Kessler an Dieter Hohnisch (Museum Folkwang) vom 22.03.1974, MFA, ohne Sign., »Video 22./23.11.73«.

437 Vgl. Herzogenrath 2013, 139.

> nen aus USA und Europa gezeigt. Der dritte Teil trug den umfassenden Titel »Video-Aktivitäten«, von denen Sie hier einige Standfotos sehen. […] Bei den folgenden Ausschnitten aus den Arbeiten von elf Künstlern handelt es sich immer nur um Teile der in Köln produzierten Bänder.[438]

Den im Auszug wiedergegebenen Videoperformances ist jeweils eine Texttafel vorangestellt, welche Namen und Titel der Kunstschaffenden und ihrer Performance bezeichnet.[439] Nach Einblendung der Texttafel wird das Videoband einer jeden Performance unkommentiert wiedergegeben. Die im Rahmen der Ausstellung *Projekt '74* im Kölnischen Kunstverein und der Kunsthalle Köln präsentierten Videobänder sowie skulpturalen und installativen Bewegtbildarbeiten wurden ausschließlich in den gedruckten Ausstellungskatalogen *Video tapes* (1974, Videobänder) und *Kunst bleibt Kunst* (1974, skulpturale und installative Bewegtbildarbeiten) durch Texte, Fotografien und Skizzen aufgenommen. Zusammenfassend lässt sich schlussfolgern, dass der Videokatalog zu *Projekt '74* als Dokument von einer Reihe vor Ort produzierter Performances aufgefasst werden kann.[440] Aufzeichnungen der Bewegtbildinstallationen oder der Ausstellungssituation im Allgemeinen sind darin nicht enthalten.

Fallstudie 7: *The Luminous Image* (1984)

Im Jahr 1984 richtete die Ausstellungsmacherin Dorine Mignot am Stedelijk Museum in Amsterdam die Ausstellung *The Luminous Image (Het Lumineuze Beeld)* aus.[441] Die Ausstellung bestand aus 22 Bewegtbildinstallationen von 24 Kunstschaffenden. Zur Ausstellung gab die Kuratorin den gleichnamigen Videokatalog in Auftrag. Konzeption und Regie oblag René Coelho, dem damaligen Direktor der niederländischen MonteVideo Stiftung, die den Katalog mit einer Laufzeit von 55:40 Min. produzierte.[442] Der

438 Auszug des einleitenden Off-Kommentars von Wulf Herzogenrath im Videokatalog *Projekt '74*, 1974, 60 Min., AdK, Berlin, Wulf-Herzogenrath-Archiv, Nr. AVM 33.4732.

439 Zu den Performances von VALIE EXPORT und VAM wurden die Informationen eingesprochen.

440 Ein ähnlicher Videokatalog wurde anlässlich der documenta 8 im Jahr 1987 von Knut Schäfer erstellt, der die performativen Aktivitäten während der documenta-Schau zur hauseigenen Dokumentation aufzeichnete. Für die Aufzeichnungen wurden U-Matic-Bänder verwendet, bei 235 Media wurden sie dann auf 1 Zoll-Bänder mit Schriftgenerator übertragen und final geschnitten. Über 235 Media wurden die Bänder anschließend als VHS-Kopien vertrieben. Knut Schäfer im Gespräch mit der Verfasserin am 19.11.2013.

441 Die Ausstellung fand vom 14.09.–28.10.1984 statt.

442 René Coelho in einer E-Mail an die Verfasserin am 07.01.2016. Der Videokatalog liegt in der AdK, Berlin als VHS-Kassette vor und wurde von René Coelho inzwischen auf YouTube veröffentlicht https://youtu.be/Mbimu_J9TcI (19.10.2015). MonteVideo wurde von Coelho im Jahr 1978 gegründet. Im Jahr 1993 wurde die Stiftung mit ihren Beständen mit der Initiative Time Based Arts zusammengelegt und operierte als Netherlands Media Art Institute (NIMk) in Amsterdam. Aufgrund massiver staatlicher Kürzungen im niederländischen Kulturbereich musste das NIMk im Jahr 2012 schließen. Die Bestände von MonteVideo wurden anschließend an die neugegründete niederländische Plattform LIMA übergeben.

Videokatalog wurde über die niederländische Stiftung Openbaar Kunstbezit und über den Museumsshop des Stedelijk Museum vertrieben.[443] Der Videokatalog beginnt mit Angaben zu Titel und Ort der Ausstellung sowie der Nennung der Kunstschaffenden unter Angabe ihres Wohnortes. Die folgenden Beiträge über jeweils eine Bewegtbildinstallation bestehen aus verschiedenen Elementen[444]: einem grafisch aufbereiteten Porträt der betreffenden Künstlerin bzw. des betreffenden Künstlers, einer Texttafel mit Name, Titel und Produktionsjahr der Installation, Aufzeichnungen der Installation während des Aufbaus und/oder in der Ausstellung sowie einem Statement[445], in dem sich die Kunstschaffenden zur Entstehung, Konzeption und Funktion ihrer Arbeit äußern.[446] Die eingesetzten Kamerazooms und -schwenks lassen darauf schließen, dass die Aufzeichnungen mithilfe eines Stativs gedreht und die Kamerastandorte so gewählt wurden, dass ein möglichst umfassender Eindruck der Installationsräume wiedergeben werden konnte. Die Installationen wurden dabei als autonome Kunstwerke inszeniert, das heißt der Videokatalog liefert keine Hinweise darauf, wie die Installationen in der Ausstellung zueinander arrangiert wurden und zueinander in Wechselbeziehung standen. Bezüglich der Tonspur ist anzunehmen, dass es sich jeweils um den atmosphärischen Ton des Ausstellungsraums handelt, wobei Tonschnitte mitunter kaschiert wurden, um den Sequenzen mehr Kontinuität zu verleihen. Die Statements der Kunstschaffenden wurden in den jeweiligen Installationen aufgezeichnet, so dass den Installationsräumen eine Doppelfunktion als Kunstwerk und Kulisse zukam.

Weil zu den einzelnen Installationen keine durchgehenden Bild- und Tonaufzeichnungen vorliegen, vermag das Videoband keine kohärente räumliche, akustische und kinästhetische Vorstellung der Installations- und Ausstellungsräume zu liefern. Dies lässt sich damit erklären, dass die Aufzeichnungen während des Ausstellungsaufbaus angefertigt wurden und die Ausstellungssituation im eigentlichen Sinne noch nicht hergestellt war.[447] Mary Lucier sitzt beispielsweise während des Interviews auf einem angeschalte-

443 René Coelho in einer E-Mail an die Verfasserin am 07.01.2016.

444 Dabei setzt der Ton jeweils während des Standbildes ein.

445 Michael Klier äußerte sich über seine Arbeit in einem Telefoninterview, das eingespielt wurde, André Ulay wurde von Marina Abramović vertreten.

446 In der Reihenfolge der Beiträge im Videokatalog waren dies: *Three Mountains* (1976–79) von Shigeko Kubota, *Mauhro's Wijk* (1984) von Kees de Groot, *Dreihändiges Klavierkonzert für entsetzlich verstimmte Instrumente* (1984) von Marcel Odenbach, *Compass* (1984) von Elsa Stansfield/Madelon Hooykaas, *Damnation of Faust (playground, installation, series)* (1984) von Dara Birnbaum, *L7–L5* (1984) von Tony Oursler, *Klausewitz's Classroom* (1984) von Francesc Torres, *Realities 1 to 10 in Electronic Prismings* (1984) von Al Robbins, *A las cinco de la tarde* (1984) von Marie-Jo Lafontaine, *Work Station* (1984) von Max Almy, *Split Seconds of Magnificence* (1984) von Lydia Schouten, *Spaceman* (1976–84) von Robert Wilson, *Ohio at Giverny* (1983) von Mary Lucier, *Body Capsule* (1984) von Vito Acconci, *Der Riese* (1983) von Michael Klier, *Video: Paintings and Sculptures* (1984) von Brian Eno, *Reconstructie van vijf doelpunten van Oranje gemaakt door Johan Cruyff* (1980–84) von Michel Cardena, *Homage to Stanley Brouwn* (1984) von Nam June Paik, *Walking in Any Direction* (1984) von Nan Hoover, *Nostos II* (1984) von Thierry Kuntzel, *Terra Degli Dea Madre* (1984) von Marina Abramović/André Ulay und *Room for St. John of the Cross* (1983) von Bill Viola.

447 René Coelho in einer E-Mail an die Verfasserin am 07.01.2016.

ten Monitor ihrer Installation. In anderen Einstellungen der Sequenz ist dieser bereits in die Wand eingelassen. Bei Bill Viola ist der Installationsraum von *Room for St. John of the Cross*, ein Raum im Raum, nicht einmal zu erahnen, weil der Künstler diesen erst noch einzurichten hat. Entsprechend lassen die Aufzeichnungen des Videokatalogs die Installationen nicht für sich selbst sprechen, sondern arbeiten den Künstlerstatements mit deiktischen und illustrierenden Aufzeichnungen zu. Dass die Künstlerpersönlichkeiten und nicht die präsentierten Kunstwerke im Zentrum des Videokatalogs stehen, zeigt bereits das vorangestellte, grafisch aufbereitete Porträt der Kunstschaffenden an. Es ist anzunehmen, dass die Verfügbarkeit der Kunstschaffenden vor Ort während des Aufbaus ausschlaggebend für den Dreh war. Rückblickend lässt sich das Videoband *The Luminous Image* als ein erster musealer Versuch würdigen, eine Ausstellung von Bewegtbildinstallationen mit Video zu medialisieren und als Videokatalog zu publizieren.

Fallstudie 8: *Video-Skulptur, retrospektiv und aktuell 1963–1989* (1989)

Vier Jahre nach *The Luminous Image* widmete sich im Jahr 1989 erstmals auch in Deutschland eine Überblicksausstellung ausschließlich skulpturaler und installativer Bewegtbildkunst. Die von Edith Decker und Wulf Herzogenrath kuratierte Ausstellung *Video-Skulptur, retrospektiv und aktuell 1963–1989* fand im Kölnischen Kunstverein statt und wurde durch einen Printkatalog und einen Videokatalog ergänzt. Der Videokatalog wurde von der Produktionsfirma Film-Video Produktion Schiebener-Jürgens in Kooperation mit dem WDR, dem DuMont Verlag und dem Goethe-Institut hergestellt. Er hat eine Laufzeit von 56:41 Min. und wurde als VHS-Kassette vom DuMont Verlag vertrieben. Im Unterschied zum Videokatalog *Projekt '74* fand dieser Katalog reges Interesse und ist inzwischen vergriffen. Eine kürzere Fassung wurde einen Tag vor Ausstellungseröffnung im Abendprogramm des WDR ausgestrahlt. Die Initiative für den Ausstellungbericht kam Wulf Herzogenrath zufolge vom WDR, für den Walter Smerling damals als freier Regisseur arbeitete. Laut Herzogenrath war der Auftrag des WDR an die Regisseure, einen kritischen Beitrag über diese Ausstellung herzustellen, die maßgeblich von Sony gesponsert wurde.[448] Auch wenn dieser Umstand die Zusammenarbeit zwischen den Regisseuren und den Kuratierenden durch Vorbehalte möglicherweise zunächst belastete, entwickelte sich der Dreh letztlich zu einer fruchtbaren Kooperation:

> [Walter Smerling] trat an als WDR, sozusagen, mit dem etwas linken – im wahrsten Sinne doppeldeutigen – Auftrag, »Das ist doch Kommerz-Mist, was da jetzt kommt: Sony macht im Kölnischen Kunstverein eine Werbeveranstaltung und das hau doch mal in die Pfanne!« Die Ironie der Geschichte war, dass ich ihn verteidigt habe; er musste in diesen drei [Dreh]tagen wahnsinnig schnell arbeiten, es waren ja noch zwei Tage zur Eröffnung. Ich habe den Dreh erlaubt,

448 Wulf Herzogenrath im Gespräch mit der Verfasserin am 14.01.2013.

> weil ich merkte das ist toll. Das ist für uns wichtig. Ich habe den Künstlern gesagt »Ihr müsst da jetzt mitziehen!« und habe ihm gesagt – »Mach! Schaff was du schaffst.« Und das hat er wirklich geschafft. […] Alle haben – und nicht nur auf diese Frage »Sind Sie nicht jetzt hier ein Knecht der Sony-Leute?« – spontan, begeistert – je nach Temperament – gesagt: »Das ist doch wunderbar, das sind hervorragende Geräte!«[449]

Ähnlich wie *The Luminous Image* enthält auch der Videokatalog *Video-Skulptur, retrospektiv und aktuell* Aufzeichnungen der Bewegtbildinstallationen, Statements der Kunstschaffenden, Kuratierenden und Vertreter von Sony sowie Abbildungen der Ausstellungsräume. Wie im Amsterdamer Katalog wurden auch die Kölner Aufzeichnungen während des Ausstellungsaufbaus hergestellt. Im Mittelpunkt standen die einzelnen Bewegtbildinstallationen und -skulpturen, die losgelöst vom sie umgebenden Ausstellungsraum gefilmt wurden. Entsprechend gibt auch der Videokatalog *Video-Skulptur* über die Ausstellungserfahrung der jeweiligen Bewegtbildinstallationen nur im Ansatz Auskunft.[450] Der Videokatalog *Video-Skulptur* markiert im bundesdeutschen Fernsehen eine bisher beispiellose Zusammenarbeit zwischen Fernsehanstalt und ausstellender Institution, insbesondere in Anbetracht der so knapp bemessenen Produktionszeit.

Gleichzeitig lässt er sich als ästhetischer Vorreiter von Ausstellungs-Trailern verstehen, welche Museen und Galerien seit einigen Jahren vor ihren Ausstellungseröffnungen im World Wide Web verbreiten.[451] Seit rund 15 Jahren setzen Museen das Medium Video in erster Linie als Kommunikationsmittel in der Bildungs- und Öffentlichkeitsarbeit ein.[452] Im Unterschied zu Videokatalogen geht es in einigen dieser kurzformatigen Videos jedoch weniger um Bildung und Information als um Werbung und monetäre Akkumulation. Eine Analyse und historische Einordnung solcher Clips steht noch aus. Jüngere Videokataloge sind in der Regel kompilativ angelegt, wobei in einigen die Bewegtbildarbeiten ungekürzt wiedergegeben werden, wie etwa im Videokatalog zur Ausstellung *3'* (2004/05), der dem Printkatalog als DVD beigelegt war.[453] Auch im Fall des Videokatalogs zur *Videonale 14* (2013) sind die Bewegtbildarbeiten ungekürzt enthalten, allerdings haben von den 41 präsentierten Arbeiten nur

449 Ebd.

450 Die Sequenz zur Bewegtbildinstallation *Live-Taped Video Corridor* wird in Kapitel 7.1 analysiert.

451 Auf einen solchen Trailer werde ich in der Fallstudie zu *Sleepwalkers* in Kapitel 9 eingehen.

452 Ein frühes und gelungenes Beispiel einer Ausstellungswebseite hat das San Francisco Museum of Modern Art anlässlich der Ausstellung *Bill Viola: A 25–Year Survey* (1997) im Whitney Museum of American Art in New York angefertigt, http://archv.sfmo-ma.org/media/features/viola/index.html (11.03.2016).

453 Die Ausstellung fand vom 30.09.2004–02.01.2005 in der Schirn in Frankfurt statt und wurde von Martina Weinhart, Max Hollein und Ulrich Obrist kuratiert. Für die Ausstellung wurden zehn Kunstschaffende aufgefordert Kurzfilme mit einer Laufzeit von maximal drei Minuten zu entwickeln, die dann als Filmprogramm zu festgelegten Zeiten hintereinander in einem an das Kinodispositiv anmutenden Raum in der Schirn vorgeführt wurden. Eine Besucherumfrage zur Ausstellungserfahrung findet sich in Ammann 2009, 87–95.

31 den Weg auf die beiden DVDs gefunden.[454] Auch im Fall der Ausstellung *40jahrevideokunst.de* (2006) wurde dem Printkatalog ein Videokatalog beigelegt. Auf dieser DVD-Rom sind die Bewegtbildarbeiten allerdings nur in Ausschnitten enthalten. Die ungekürzten Fassungen können ausschließlich als Studienedition von Bildungseinrichtungen bezogen werden.[455] Wurden in den Ausstellungen *3'* und *40jahrevideokunst.de* ausschließlich einkanalige Bewegtbildarbeiten präsentiert, wurden im Wettbewerb der *Videonale 14* auch Bewegtbildinstallationen ausgestellt. Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass der Videokatalog generell eine geeignete Ergänzung zum Printkatalog darstellt, um Bewegtbildkunst anschaulich wiederzugeben. Allerdings lässt sich feststellen, dass jüngere Videokataloge hauptsächlich auf kompilierende Verfahren setzen, statt Aufzeichnungen der Ausstellung wiederzugeben. Dabei würde die Aufzeichnung insbesondere dem Verständnis von Bewegtbildinstallationen zugutekommen.

5.4 Zwischenfazit

Zusammenfassend lässt sich im Fall der von Wermke/Leinkauf hergestellten Medialisate von *Zwischenzeit* nur die Videoregistrierung als Selbstdarstellung der Installation bezeichnen, da der Film *Zwischenzeit* nicht mehr mit der Installation in Zusammenhang steht, sondern eine Adaption und damit ein eigenständiges Kunstwerk ist. Allgemein können Sichtungskopien zu Bewegtbildinstallationen als Videoregistrierung und Adaption vorliegen. Die Videoregistrierung bezieht sich in der Regel auf die visuelle Aufzeichnung der Installation im Ausstellungsraum, wobei die Tonspur nicht der Ausstellungssituation entstammt, sondern in einer abgemischten Tonspur der Installation besteht. Dadurch wird die Installation aus dem raumzeitlichen Zusammenhang der Ausstellung herausgenommen und, in Anlehnung an die fotografische Installationsansicht, in eine autonome und zeitlose Rahmung überführt. Die Adaption einer Bewegtbildinstallation bezieht sich auf die Filmfassung der Installation, die als Ein- oder Mehrbildfilm vorliegen kann. Adaptionen eignen sich ebenfalls nur eingeschränkt für die Analyse einer Bewegtbildinstallation, da sie gar keinen Aufschluss über die Ausstellungssituation liefern.

Daraus lässt sich schlussfolgern, dass es sich bei der Sichtungskopie zumindest im Zusammenhang von Bewegtbildinstallationen nicht immer um die identische Wiedergabe des in der Installation verwendeten Bild- und Tonmaterials handelt. Stattdessen ist ›Sichtungskopie‹ zu einem Sammelbegriff avanciert, der verschiedene Verfahren der

454 Vgl. den Videokatalog *Videonale 14*, 2013, 697 Min., 2 DVDs, Kunstmuseum Bonn.

455 Vgl. den Videokatalog *40jahrevideokunst.de – Teil 1* als DVD-Rom-Beigabe zur Publikation Frieling/Herzogenrath 2006. Die Ausstellung fand mit unterschiedlichen thematischen Schwerpunkten zeitgleich vom 25.03–21.05.2006 in der Kunsthalle Bremen, der Städtischen Galerie im Lenbachhaus in München, im Zentrum für Kunst und Medientechnologie in Karlsruhe, in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen K21 in Düsseldorf und im Museum der bildenden Künste in Leipzig, statt. Siehe auch die Webseite zur Ausstellung, www.40jahrevideokunst.de/ (11.03.2016).

audiovisuellen Medialisierung von Bewegtbildinstallationen bezeichnet, wie Videoregistrierung, Mehrbildfilm, Simulation und Adaption. Sven Lütticken hat der Sichtungskopie den Status eines »theoretical object«[456] zugewiesen. An diesem entzünden sich einige grundsätzliche Fragen zum ökonomischen, ästhetischen und materiellen Verständnis von Quellen zu Bewegtbildinstallationen. Dabei stellt sich die Frage, inwieweit sich die Sichtungskopie für die Analyse von Bewegtbildinstallationen als hilfreich erweisen kann. Ein methodisches Problem besteht insbesondere im Fall von Mehrbildinstallationen, insofern als die projizierten Bewegtbilder und die im Mehrbildfilm wiedergegeben Bildkader nicht notwendigerweise zueinander kongruent sind, wie die vergleichende Analyse von *Where Is Where?* gezeigt hat. Da sie keine Auskunft über vorgelagerte Eingriffe ins Bewegtbild- und Tonmaterial sowie den Installationsraum geben, können diese Sichtungskopien nur bedingt als valide Quellen herangezogen werden. Stattdessen schlage ich vor, sie als Adaption der Installationen und damit als eigenständige Kunstwerke aufzufassen. Um Aufschluss über die Phänomenalität und die Ausstellungserfahrung einer Bewegtbildinstallation zu erhalten, erwies sich der Videokatalog ansatzweise als geeignet, vorausgesetzt er enthält Aufzeichnungen aus den Ausstellungsräumen. Allerdings ergab die vergleichende Analyse von Videokatalogen aus den Jahren 1973 bis 1989, dass diese während des Ausstellungsaufbaus und nicht während der Ausstellungssituation produziert wurden. Das bedeutet, dass auch diese Videokataloge keinen Zugang zur Phänomenalität und Erfahrung der Installationen in der Ausstellung geben.[457] Insofern lässt sich abschließend fragen, ob es andere Medialisate gibt, die diese Informationen enthalten. Wurden in diesem Kapitel selbstreferentielle Medialisate untersucht, also Objekte, die von den Kunstschaffenden selbst angefertigt wurden, werden nun fremdreferentielle Medialisate analysiert.

456 Lütticken 2009, 1 (Hervorh. i. Orig.).

457 An dieser Stelle sei jedoch an die bereits erwähnte Videoaufzeichnung der Ausstellung *CTRL [Space]. Rhetorik der Überwachung von Bentham bis Big Brother* (2001/2002) im ZKM in Karlsruhe erinnert, die in der Ausstellungssituation angefertigt wurde und sowohl Informationen über die raumzeitliche Erfahrung der einzelnen Exponate als auch des Ausstellungsdisplays enthält. Die Aufzeichnung wurde zwar nie als Videokatalog veröffentlicht, könnte jedoch richtungsweisend für Videokataloge sein, die flüchtige und transitorische Kunst präsentieren.

6 Ausstellungserfahrung als implizites Wissen von Ausstellungsvideos

In Kapitel 4 wurden am Beispiel der Installation *Zwischenzeit* zwei grundlegende Instanzen der Erfahrung von Kunst bestimmt: die Erfahrung der Kunstschaffenden und die Erfahrung des Ausstellungspublikums. Während die erstgenannte Erfahrung aus der Lebenswelt der Kunstschaffenden und ihrem künstlerischen Schaffensprozess als intentionale Erfahrung hervorgeht (Kap. 4.2), richtet sich die Erfahrung des Publikums auf die Ausstellung (Kap. 4.3). Darauf aufbauend werde ich nun eine dritte Erfahrungsinstanz von Kunst einführen: die medialisierte Erfahrung. Zwei Fragen sind dabei argumentationsleitend: In welchem Verhältnis steht die medialisierte Erfahrung zur situativen Ausstellungserfahrung und wie sähe eine Konzeption medialisierter Erfahrung aus (Kap. 6.1)? An die Beantwortung dieser Fragen schließt eine epistemische Bestimmung medialisierter Erfahrung an (Kap. 6.2). Im dritten Schritt wird mit dem Ausstellungsvideo ein Typus audiovisueller Medialisate vorgestellt, der Aufschluss über die Ausstellungserfahrung von Kunst geben kann (Kap. 6.3). Programmatisch richtet sich die Untersuchung in den folgenden Kapiteln auf solche Medialisate, die explizit keine Selbstdarstellungen im Sinne Bruhns sind, sondern Medialisate, die das Ausstellungspublikum hergestellt hat. In der Regel sind diese Medialisate von den Kunstschaffenden auch nicht autorisiert.

6.1 Phänomenologie medialisierter Kunsterfahrung

Die These, die der Struktur medialisierter Kunsterfahrung zugrunde liegt, lautet: Indem die Fernsehzuschauerin eine Installation durch eine Fernsehsendung medialisiert erfährt, kann sie die Ausstellungserfahrung der Installation konstruieren ohne die Ausstellung besucht zu haben. In diesem Kapitel wird bezugnehmend auf Fernsehsendungen über Bewegtbildinstallationen das theoretische Fundament dieser These erarbeitet. Folgende Fragen sind dabei argumentationsleitend: Worauf richtet sich die medialisierte Erfahrung? Inwieweit ist der medialisierten Erfahrung ein Erleben inhärent? Und wie verhält sich die medialisierte Erfahrung zur Ausstellungserfahrung? Im ersten Unterkapitel werde ich die Bild- und Tongestaltung einer Fernsehsendung ausgehend von der phänomenologischen Unterscheidung zwischen Wahrnehmung und Ausdruck bzw. Anrede und Antwort als ›Ausdruck‹ des Medialisats auffassen. Im zweiten Unterkapitel werde ich das Erleben der Fernsehzuschauerin als erste Struktur medialisierter Erfahrung bestimmen. Im dritten Unterkapitel werde ich, darauf aufbauend, die konstruierte Ausstellungserfahrung einer Bewegtbildinstallation als zweite Struktur medialisierter Erfahrung herausarbeiten.

6.1.1 ›Apparativer Ausdruck‹ der Fernsehsendung

Wird Kunst fotografisch oder filmisch aufgezeichnet, können die entsprechenden Medientechnologien als Werkzeuge oder Apparate eingesetzt werden. Mit dieser Überlegung beziehe ich mich auf eine Unterscheidung der Philosophin Sybille Krämer, welche besagt, dass Medientechnologien als Werkzeuge im prothetischen Sinne optimierend wirken, während sie als Apparate produktiv und realitätshervorbringend wirken:

> Sobald Medien die Form technischer Geräte annehmen, sei – im Unterschied zur Technik als ›Werkzeug‹ –, von der Technik als einem ›Apparat‹ gesprochen. […] Apparate […] effektivieren nicht einfach das, was Menschen auch ohne Apparate schon tun, sondern erschließen etwas, für das es im menschlichen Tun kein Vorbild gibt – und das an diesem Tun vielleicht auch gar keinen Maßstab findet. Die Technik als Werkzeug erspart Arbeit; die Technik als Apparat aber bringt künstliche Welten hervor, sie eröffnet Erfahrungen und ermöglicht Verfahren, die es ohne Apparaturen nicht etwa abgeschwächt, sondern überhaupt nicht gibt. Nicht Leistungssteigerung, sondern Welterzeugung ist der produktive Sinn von Medientechnologien.[458]

Diese Unterscheidung von Medientechnologien ebnet den Weg für eine differenzierte Bestimmung sowohl der medialisierten Erfahrung als auch der im vorausgehenden Kapitel untersuchten Sichtungskopien. Im Fall von Videoregistrierungen lassen sich Sichtungskopien als Werkzeuge bestimmen, indem sie beispielsweise die Beschreibung der Bildgestaltung einer Bewegtbildinstallation übernehmen, die andernfalls zu verschriftlichen wäre. Im Fall von Mehrbildfilmen werden die Installationen medial übertragen und ermöglichen Erfahrungen, die in der Installation nicht möglich gewesen wären. Beispielsweise sind zwei im Installationsraum gegenüberliegende Projektionen im Mehrbildfilm nebeneinander angeordnet und können nun gleichzeitig und im direkten Vergleich rezipiert werden. Dem Mehrbildfilm ist in diesem Fall, mit Maurice Merleau-Ponty gesprochen, ein »schöpferischer Ausdruck«[459] eigen. Das Erleben der Installation als Mehrbildfilm geht auf den ›apparativen Ausdruck‹ des Medialisats zurück. Unter diesem verstehe ich den visuellen, akustischen und kinästhetischen, und damit multimodalen Ausdruck einer Fernsehsendung, der als Fernsehausstrahlung, Fernsehmitschnitt oder Archivkopie zugänglich ist. Werden Medientechnologien als Apparate eingesetzt, ermöglichen sie neue Erlebnisse von Kunst. Im Fall von Mehrbildfilmen und Filmfassungen – Adaptionen – sind dies ausschließlich neue Erlebnisse, sie lassen keinen Rückschluss auf die Ausstellungserfahrung zu. Mit der schöpferisch-apparativen Funktion von Medientechnologien lässt sich jedoch noch ein weiterer Modus verbinden, der sowohl ein neues Erleben hervorbringt, als auch Informationen über eine vergangene Erfahrung zum Ausdruck bringen kann.

458 Krämer 1998, 84–85.
459 Merleau-Ponty 1993 (Erstausgabe 1969), 72 (Hervorh. i. Orig.).

Ausgangspunkt der folgenden Überlegungen ist die Analogie zwischen Aufzeichnung und Wiedergabe einer Fernsehsendung und menschlichem Wahrnehmungseindruck und Wahrnehmungsausdruck. Die Filmwissenschaftlerin Vivian Sobchack hat diese Analogie am Beispiel des Kinofilms erläutert:

> The projector is the *expressive* mechanism of cinematic technology, not its *perceptive* mechanism, although its commutative function enables *perception as expression*. Conversely, the camera is a *perceptive* mechanism that, although not instrumentally *expressive*, commutes and enables *expression as perception*.[460]

Bezogen auf das Medium Fernsehen, das in der vorliegenden Untersuchung im Mittelpunkt steht, lässt sich die Fernsehkamera als Wahrnehmungsapparat und der Fernsehbildschirm als Wiedergabe- bzw. Ausdrucksapparat auffassen. Im sonischen Bereich dient das Mikrofon als Wahrnehmungsapparat und der Lautsprecher als Ausdrucksapparat. Über die Bild- und Tonmontage schweigt sich Vivian Sobchack allerdings aus, wenn sie fortfährt: »The projector, therefore, expresses no more and no less than what the camera and the spectator perceive as visible.«[461] Ihre Auseinandersetzung mit dem Kinofilm lässt sich daher nur auf solche Aufzeichnungen beziehen, die ohne weitere Bearbeitung wiedergegeben werden und die kinematografischen Geräte als Werkzeuge gebrauchen. Wie aber verhält es sich mit montierten Filmen bzw. Filmen, die in Verwendung bestimmter Wiedergabeapparaturen rezipiert werden? Beispielsweise wurde in Kapitel 5.1.1 auf eine Verschiebungen zwischen der Wahrnehmung und Ausdrucksfähigkeit eines Videos hingewiesen: Die vergleichende Sichtung der Videoregistrierung von *Zwischenzeit* im VLC- und Windows Media Player ergab, dass Bildkontrast und Bildhelligkeit des Videos je nach Player variieren und der Ausdruck des Videos deshalb ästhetisch verschoben wurde. Von einer Übereinstimmung der Bild- und Toninhalte von Wahrnehmungs- und Ausdrucksapparat kann daher allgemein gesagt nicht ausgegangen werden. Mit diesem Einwand wird einem Verständnis audiovisueller Medien zugearbeitet, das sie nicht als blinde Bedeutungsträger auffasst, sondern ihre Eigenlogik bei der audiovisuellen Bedeutungsproduktion berücksichtigt. Lambert Wiesing hat diesen Zusammenhang treffend auf den Punkt gebracht, wenn er davon spricht, dass Bilder uns nicht etwas zeigen, sondern uns etwas »sehen lassen«[462]. Dies legt die Auffassung nahe, die Fernsehsendung nicht nur als von uns angeschautes, sondern auch als uns sehendes Objekt zu verstehen:

> What we look at projected on the screen [...] addresses us as the expressed perception of an anonymous, yet present, ›other‹. And, as we watch this expressive projection of an ›other's‹ experience, we, too, express our perceptive experience.[463]

460 Sobchack 1992, 189.
461 Ebd.
462 Wiesing 2013.
463 Sobchack 1992, 9.

Mit der Bezeichnung ›apparativer Ausdruck‹ ist im Folgenden der schöpferische Ausdruck einer Aufzeichnung, z. B. einer Fernsehsendung, gemeint, der die Wahrnehmung des Kunstwerks auf eine spezifische Weise strukturiert.[464]

Bei diesem apparativ-schöpferischen Ausdruck handelt es sich also nicht etwa um die Nachahmung des Ausstellungserlebnisses, sondern um eine eigenständige, apparative Perspektive auf das Kunstwerk. Diese Perspektive wird, wie bereits einleitend erläutert, in den Kunst- und Medienwissenschaften als Störung verhandelt, weil sie gegenüber dem Erleben von Kunst eine Reihe von Verschiebungen aufweist. Beispielsweise ist die multimodale Wahrnehmung einer Bewegtbildinstallation anders gestaltet als die multimodale Wahrnehmung einer Fernsehsendung: Nimmt die Rezipientin im Installationsraum beispielsweise zeitlich eine akusmatische Situation (der durch Lautsprecher wiedergegebene Ton der Installation) und eine akustische Situation (Umgebungsgeräusche der Ausstellung und benachbarter Kunstwerke) wahr, die sie als solche identifizieren und voneinander unterscheiden kann, befinden sich diese beiden auditiven Situationen in der Fernsehsendung auf demselben Tonkanal. Dadurch werden die eigentlich zufälligen und variablen akustischen Umgebungsgeräusche als nunmehr akusmatische Geräusche ausgegeben und zum konstitutiven Bestandteil der Installation. Die Verschiebungen vollziehen sich aber nicht nur in multimodaler und raumzeitlicher Hinsicht, sondern ebenso als materielle und mediale Verschiebungen: Die Perspektive des Medialisats ist weder mit dem Standort der Kamera bzw. Mikrofons noch mit dem Standort der Aufzeichnenden identisch. Stattdessen wird sie als apparativ erzeugte und eigenständige Perspektive evident. Auf diese Weise verschränkt das Medialisat eine auf die Bewegtbildinstallation bezogene Innen- und Außenperspektive. Michael A. Islinger merkt diesbezüglich an:

> Was in der Filmwahrnehmung nicht sichtbar ist, kann auch nicht zu einem Gegenstand der Beschreibung werden. Dennoch gibt es stets einen Ort, von dem aus wahrgenommen wird und der sich nach den Gesetzen der Perspektive in das Bild als Feld des Sichtbaren einschreibt. Es gibt also ein Außen des Bildes, das nie gesehen wird und doch eine bildkonstituierende Funktion einnimmt.[465]

Dieses ›Außen‹ nimmt als das Andere – das Unbekannte – eine strukturelle Funktion in der Erfahrung des Medialisats ein: Als Widerfahrnis ermöglicht dieses Außen überhaupt erst die Erfahrung des Medialisats, welche sich als diastatische Erfahrung erweist. Im Folgenden sei daher vorgeschlagen, diese Verschiebung nicht als Störung, sondern als Potenzial aufzufassen. Dieser apparativ-schöpferische Ausdruck ist gegenüber dem ausstellungsbezogenen Ausdruck eines Kunstwerks als eigenständig und gleichwertig zu verstehen.

464 Davon abzugrenzen ist der prothetische Ausdruck der Kamerafrau oder des Tonmannes.
465 Islinger 2005, o. S.

6.1.2 Erleben der Fernsehzuschauerin

Nachdem der apparativ-schöpferische Ausdruck der Fernsehsendung bestimmt wurde, wird in diesem Kapitel das Erleben der Fernsehzuschauenden phänomenologisch erläutert. Eine zentrale These des vorausgehenden Unterkapitels lautete, dass der apparativ-schöpferische Ausdruck der Fernsehsendung in der raumzeitlichen, materiellen und medialen Verschiebung der Erfahrung von Kunst resultiert. Die Verschiebung wird zum einen durch die mediale Übertragung des Kunstwerks aus der Ausstellungssituation in die flächige Fernsehsendung evident, zum anderen durch den Mediengebrauch in Form von Monitor, Lautsprecher, Laptop und Videosoftware. Im Unterschied zum Ausstellungsbesuch, in dem die Installation primäres Objekt des Erlebens ist, wird in der medialisierten Erfahrung die Fernsehsendung zum primären Objekt des Erlebens. In medienwissenschaftlichen Analysen spielt das Erleben der Sendung kaum eine Rolle, die Analysen richten sich vielmehr auf den apparativen Ausdruck der Sendung. Angaben zum Mediengebrauch werden dabei in der Regel nicht gemacht. Die zunehmende Migration und Digitalisierung von Filmen und Videos, die Medialisate in verschiedenen Formaten, Auflösungen, Kontrasten, Farben und verschiedensten Rezeptionsdispositiven hervorbringt, legt jedoch nahe, die Sichtung der Fernsehsendung als eine spezifische Rezeptionssituation aufzufassen, die sich insbesondere in ihrer Liveness auszeichnet. Eine weitere Rezeptionssituation von Fernsehsendungen ist die im Rahmen der vorliegenden Untersuchung vorgenommene Sichtung von in Schattensammlungen und -archiven vorgehaltenen Mitschnitten. So wurde dieselbe Sendung auf verschiedenen Medienträgern und in verschiedenen Mediatheken gesichtet, was sich in den Analysen auf unterschiedliche Weise niedergeschlagen hat: ästhetische Verschiebungen des apparativen Ausdrucks, Variationen im Timecode, unterschiedliche Rahmung von Sendungen im Fernsehprogramm, insbesondere im Fall von Wiederholungen. Das in Kapitel 4.4 und 4.5 erarbeitete Analysemodell medialisierter Erfahrung sieht vor, nicht nur die Bild- und Tongestaltung, sondern ebenfalls ihre Rahmungen wie Medialisate, Speicherträger und Wiedergabegeräte zu beschreiben und zu analysieren.

6.1.3 ›Konstruierte Ausstellungserfahrung‹ der Installation

Nachdem im vorausgehenden Unterkapitel mit der Rezeption der Medialisate der erste Modus medialisierter Erfahrung erläutert wurde, folgt nun die Bestimmung des zweiten Modus. Im Unterschied zur Ausstellungserfahrung manifestiert sich die medialisierte Erfahrung von Kunst als raumzeitliche Verschiebung der Ausstellungserfahrung und ermöglicht, so die These, die Ausstellungserfahrung zu konstruieren. Entsprechend bezeichne ich den zweiten Modus medialisierter Erfahrung als ›konstruierte

Ausstellungserfahrung‹.[466] Ausgangspunkt dieser Konstruktionstätigkeit ist der apparativ-schöpferische Ausdruck der Fernsehsendung. Notwendige Bedingung hierfür ist, dass die Aufzeichnung in der Ausstellung angefertigt wurde, und zwar nicht nur in den Ausstellungsräumen respektive dem Ausstellungsdisplay, sondern in der Ausstellungssituation. Ist diese Bedingung erfüllt, liefert die Sendung Aufschluss über die vergangene Präsentationssituation einer Bewegtbildinstallation. Dies ist möglich, wenn das Medialisat einen oder mehrere Parameter chronotopischer Erfahrung zum Ausdruck bringt. Hierbei lässt sich zwischen impliziten und expliziten Parametern unterscheiden: Explizite Parameter sind beispielsweise die Visualität des Installationsraumes, die Passage und die Dunkelverhältnisse. Implizite Parameter sind die akustische Arena der Installation, der Parcours und die Blickachsen. Gegenüber den expliziten Parametern liegen die impliziten Parameter entweder im *hors champ* des Fernsehbildes oder lassen sich, wie im Fall der akustischen Arena, nicht eindeutig darstellen. Die Kunsthistorikerin Mary Bergstein hat in Bezug auf Abbildungen von Kunst angemerkt: »As in the study of photography and the study of history, it is often just what you do not see that triggers the imagination in the photographic documentation of art.«[467] Es sind insbesondere die impliziten Parameter, die Unbestimmtheitsstellen, des Medialisats, welche die auf Kunst bezogene konstruierte Erfahrung der Fernsehzuschauenden stimulieren.

Als notwendiger Stimulus dient der Installationsraum: Die konstruierte Erfahrung einer Bewegtbildinstallation ist nur möglich, wenn den Fernsehzuschauenden ausreichend Informationen vorliegen, sich den Installationsraum mental vorstellen zu können.[468] Das Wissen über die Beschaffenheit des Installationsraumes präfiguriert das räumliche Vorstellungsvermögen. Die Fernsehzuschauerin kann den Installationsraum dann besonders gut konstruieren, wenn sich die Fernsehsendung am

---

466 Jennifer Steetskamp spricht in diesem Zusammenhang von »imaginierte[r] Erfahrung« (Steetskamp 2012, 21, Anm. 48) und bezieht die Imaginationsprozesse auf die Ausstellungserfahrung von Bewegtbildinstallation, mitunter auch auf die nachgelagerte Ausstellungserinnerung. Vgl. ebd., 39, 41 und 47. ›Imagination‹ lässt sich im begrifflichen Kontinuum zwischen Phantasie und Erkenntnis verorten. Der Begriff geht zurück auf das Lateinische ›imaginatio‹, dessen griechisches Pendant ›phantaseia‹ [Phantasie] lautet. Die vorliegende Untersuchung ordnet sich der erkenntniszuträglichen Begriffsbedeutung zu und versteht Imagination als ›Einbildungskraft‹. Vgl. Kamper 1991, 7.

467 Bergstein 1995, 32.

468 Der Vorstellung des Raumes kommt im medienpsychologischen ›Spatial Situation Model‹, einer Modellierung des Präsenzerlebens nach Wirth u. a., eine zentrale Funktion zu. Vgl. Wirth u. a. 2007. Am Beispiel von Filmen, in denen Räume abgebildet sind, haben Wirth und sein Team untersucht, ob und wie sich das Filmpublikum in fiktiven und faktischen Raumdarstellungen anwesend fühlt. Die zwei Schritte des Präsenzerlebens lassen sich wie folgt beschreiben: Während die Zuschauerin einen Film schaut, trifft sie Annahmen über die Beschaffenheit des dargestellten Raumes sowie die möglichen Handlungen in diesem. Hat sie eine konkrete mentale Vorstellung dieses Raumes, ist es ihr möglich, sich für einen Moment in diesem anwesend, das heißt ›präsent‹, zu fühlen. Vgl. Wirth u. a. 2007, 497 und 502. Im Folgenden wird auf einige Aspekte der Studie verwiesen, wobei es nicht um die Einlösung dieses Präsenzerlebens geht, sondern lediglich um den Schritt der mentalen Raumkonstruktion.

Chronotopos der Installation orientiert. Bei der Konstruktion des Installationsraumes kann die Rezipientin auch auf ihren Erfahrungshorizont, das heißt ihre erinnerte Erfahrung anderer Installationsaufführungen oder Medialisate, zurückgreifen.[469] Liegt erstmal eine ungefähre Vorstellung des Installationsraums vor, kommen die übrigen chronotopischen Parameter wie Passage, Parcours, Dunkelverhältnisse, Blickachsen und akustische Arena ins Spiel. Diese können im Medialisat sowohl explizit enthalten sein (›Ich erkenne zwei Projektionsflächen, die im rechten Winkel zueinander stehen‹) als auch implizit (›Ich nehme eine dumpfe akusmatische Arena wahr, die auf einen kleinen und niedrigen Installationsraum schließen lässt‹). Während die Zuschauerin die Fernsehsendung rezipiert, gleicht sie ihre Annahmen immer wieder mit den explizit und implizit medialisierten Parametern der Installation ab.[470] Von Bedeutung ist dabei unter anderem die *cognitive map* der Fernsehzuschauerin. Ausgehend von der leiblichen Raumerfahrung bestimmen Barry Blesser und Linda-Ruth Salter diese im Bewusstsein hervorbrachte Karte als »[c]ombination of the rules of geometry as well as knowledge about the physical world. […] The cognitive map of space in our consciousness is subjective, distorted, and personalized—an active and synthetic creation—rather than a passive reaction to stimuli.«[471] Die chronotopischen Parameter verleihen der Karte ihre konkrete Ausgestaltung bzw. dienen als kartografische Wegmarken. Wirth u. a. zufolge unterstützt die Vorstellungstätigkeit die Herstellung einer kognitiven Karte auch im Fall von Unbestimmtheitsstellen, wenn die Fernsehsendung also keine ausreichend expliziten Informationen liefert: »However, if immersive impulses are not provided by the media product, internal processes, for example, imagination, can compensate for that deficit in external stimulation—at least to a certain degree.«[472] In ihren Überlegungen zum kunstwissenschaftlichen Gebrauch visueller Reproduktionen zitiert die bereits erwähnte Kunsthistorikerin Mary Bergstein die Schriftstellerin Antonia Susan Byatt. Byatts Kurzgeschichte *Art Work* (1991) beginnt mit der Ekphrasis[473] einer kleinen reproduzierten Schwarzweißabbildung des Bildes *Le Silence Habité des Maisons* von Henri Matisse.[474] Dabei macht Byatt Annahmen zur Farbgestaltung des Originals. Bezüglich des Auffüllens dieser Unbestimmtheitsstelle merkt Bergstein an: »Byatt begins her story with this exercise of the descriptive imagination, as if to say that this is the way we presently live: the surrogate image asks us questions, provides us with ›clues‹, and stirs the

469 Vgl. ebd., 502.
470 Ziel dieses Prozesses ist die Kongruenz zwischen Annahmen und Medialisat. Vgl. ebd., 502 und 507–508.
471 Blesser/Salter 2007, 46.
472 Wirth u. a. 2007, 496–497.
473 In der griechischen Rhetorik hat sich die Ekphrasis als sprachliche Beschreibung herausgebildet. In der Kunstgeschichte wurde sie als Verfahren der Bildbeschreibung weiterentwickelt. Vgl. Boehm/Pfotenhauer 1995 und Wagner 1998.
474 Vgl. Byatt 1991, 36.

imagination.«[475] Während die mittels Vorstellungskraft evozierte Farbigkeit des Bildes durch den Abgleich mit dem Original annähernd[476] verifizierbar bzw. falsifizierbar ist, gibt es für dessen Erfahrung keinen Maßstab – Erfahrung kann lediglich konstruiert werden.[477] Je nachdem welche Informationen ein Medialisat über eine Bewegtbildinstallation enthält, kann die Erfahrung konkretisiert, ergänzt oder modifiziert werden. Ob sich dies letztlich als kohärent erweist, lässt sich ausschließlich durch den Aufbau der Installation bzw. den Ausstellungsbesuch überprüfen.

Mit Umberto Eco lässt sich die konstruierte Erfahrung eines Kunstwerks als ›offener Denkprozess in Bewegung‹[478] verstehen. Obwohl dieser Prozess sowohl die kunstwissenschaftliche, auf Medialisate gestützte Werkanalyse als auch das kuratorische Arbeiten durchzieht, wurde er in der Kunstwissenschaft bisher nicht sprachlich expliziert. Für die Auseinandersetzung mit dem Chronotopos wäre eine solche Versprachlichung jedoch wünschenswert, wenn nicht notwendig. Methodisch ließe sie sich der Ekphrasis zuordnen. Damit ist eine Leerstelle in der Werkanalyse benannt, die in der Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft bisher wenig Beachtung gefunden hat. Die Leerstelle wird in den folgenden Fallstudien mit der Bestimmung des installativen Chronotopos und seiner Versprachlichung – der Ekphrasis – aufgegriffen und versuchsweise aufgelöst. Für die Ekphrasis wird eine fiktive Erzählinstanz in der ersten Person Singular gewählt, die den konstruierten Parcours der Installationen im Präsens mit den Worten ›Ich stelle mir vor…‹ einleitet und beschreibt. Dieses Vorgehen versteht sich als Vorschlag, den Chronotopos von Bewegtbildinstallationen narrativ zu explizieren. Gegenüber der Ekphrasis ausgehend von Originalen ist ihre Besonderheit im Folgenden, dass sie sich ausschließlich auf Medialisate stützt.

In diesem Kapitel wurde die medialisierte Erfahrung als gleichwertige und eigenständige dritte Erfahrungsinstanz von Kunst bestimmt. Im Fall der Fernsehsendung über eine Bewegtbildinstallation vollzieht sich die medialisierte Erfahrung im Zusammenspiel von apparativ-schöpferischem Ausdruck der Fernsehsendung, Erleben der Fernsehzuschauenden und ihrer konstruierten Ausstellungserfahrung der Installation. In einem Schema (Abb. 20) werden diese drei Aspekte medialisierter Erfahrung zusammengeführt: Die notwendige Bedingung für die medialisierte Erfahrung einer Bewegtbildinstallation ist die Aufzeichnung der Installation in der Ausstellungssituation. Diese Aufzeichnung wird, nachdem sie möglicherweise nachbearbeitet und mit anderen Aufzeichnungen montiert wurde, als Fernsehsendung ausgestrahlt und mit einem spezifischen apparativ-schöpferischen Ausdruck belegt. Dieser wird von den Fernsehzuschauenden als Fernsehsendung erlebt. Weil die Auf-

475 Bergstein 1995, 4.

476 Annähernd nur deshalb, weil auch der Aquatinta-Farbauftrag altert und sich damit die Farbigkeit des Bildes über einen längeren Zeitraum ändern kann, was wiederum ihre Restaurierung so herausfordernd macht.

477 Aufgrund des fehlenden Maßstabes ist bezüglich der Erfahrung einer Installation nur eine Konstruktion, aber keine Rekonstruktion möglich. Vgl. Auslander 2009, 83.

478 Vgl. Eco 1990, 59.

zeichnung in der Ausstellungssituation angefertigt wurde, kann die Sendung Informationen über den Chronotopos und damit die Erfahrung der Installation enthalten. Dieser Umstand ermöglicht den Zuschauenden, die Ausstellungserfahrung der Installation zu konstruieren. Diese konstruierte Erfahrung kann zusätzlich sowohl durch den Erfahrungshorizont der Zuschauenden als auch durch den Einbezug weiterer Medialisate konkretisiert bzw. korrigiert werden. Indem die Fernsehzuschauenden die Konstruktion des Installationsraums als ›Sprungbrett‹ für die konstruierte Ausstellungserfahrung nutzen, schließen sie eine semantische Lücke, die sich mit dem responsiven Moment diastatischer Erfahrung zusammenbringen lässt: Um eine kohärente Raumvorstellung der Installation zu erhalten, nehmen die Zuschauenden eine mögliche Intention an. Ob sich diese mit der Intention der Fernsehredaktion trifft ist dabei unerheblich.

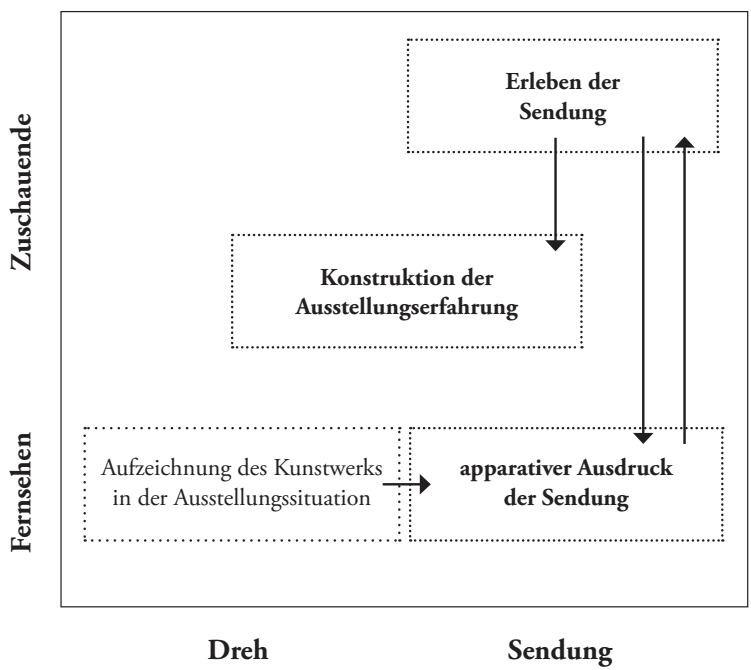


Abb. 20 Schematische Darstellung der medialisierten Erfahrung von Kunst im Fernsehen.

6.2 Ausstellungserfahrung als implizites Wissen von Medialisaten

> Im performativen Vollzug einer Praxis entzieht sich das Wissen über das implizite Wissen, es ist nicht verfügbar, es ist ein Mangel, ein ›Nichtwissen‹ und eben dadurch organisiert es die Praxis, schreibt es sich […] gewissermaßen als *Spur* mit in die Praxis ein.[479]

Nachdem im vorangehenden Kapitel die Doppelstruktur medialisierter Erfahrung von Kunst – das Erleben des Medialisats und die konstruierte Ausstellungserfahrung – erläutert wurde, gehe ich in diesem Kapitel der Frage nach, welche epistemische Funktion der Fernsehsendung bezogen auf die Ausstellungserfahrung einer Bewegtbildinstallation zukommt. Für die Beantwortung dieser Frage erweist sich das Konzept impliziten Wissens als hilfreich, das Michael Polanyi in seinem Spätwerk entwickelt hat. Eine oft zitierte Auffassung Polanyis lautet, »[…] daß wir mehr wissen, als wir zu sagen wissen.«[480] Polanyi geht davon aus, dass alles Wissen im Kern Erfahrungswissen ist und auf subjektbezogenem Wissen beruht. Er argumentiert, dass ein Teil dieses Erfahrungswissens sprachlich explizierbar sei, während der andere Teil nicht versprachlicht, sondern entweder selbst erfahren oder durch Andere als Erfahrung – zum Beispiel in Form von Handlungen – weitergegeben werden kann.[481] Polanyi selbst hat nicht ausgeschlossen, dass implizites Wissen auch durch Medien weitergegeben werden kann, dies selbst jedoch nicht weiter ausgeführt.[482] Mit dem impliziten Wissen wird neben dem nicht-sprachlichen Anteil einer Mitteilung auch das strukturierende Organisationsprinzip der Mitteilung adressiert. Hierbei spielen vier miteinander verbundene Merkmale eine Rolle:[483] funktionale, phänomenische, semantische und ontologische Merkmale.[484] Da das Prinzip impliziten Wissens für die weitere Argumentation von Bedeutung ist, werden die vier Merkmale kurz vorgestellt.

---

479 Sabisch 2009, 28.

480 Polanyi 1985 (Erstausgabe 1966), 14 (Hervorh. i. Orig.). Im Original »[…] that we can know more than we can tell.« Polanyi 2009 (Erstausgabe 1966), 4 (Hervorh. i. Orig.).

481 Polanyi bezieht seine Ausführungen zunächst auf Wissenschaft und Forschung und erachtet eine ethische Neuausrichtung der Gesellschaft von Forschenden für notwendig. In seinen späteren Veröffentlichungen bezieht er seine Thesen u. a. auch auf Kunst, Mythos und Religion. Vgl. Polanyi/Prosch 1975.

482 Eine Aufarbeitung der Prämissen Polanyis hat Eva-Maria Jung vorlegt. Vgl. Jung 2014.

483 Vgl. Polanyi 1985, 20.

484 Polanyi erschließt diese Aspekte mithilfe der Gestaltpsychologie (Polanyi 1962) und der Wahrnehmungspsychologie (Polanyi 1966). Zur kritischen Diskussion dieser Bezugnahmen vgl. Polanyi 1985, Anm. 8, 85–86.

Funktion impliziten Wissens

Die funktionale Struktur impliziten Wissens besteht aus einem triangulären[485] Verhältnis, bestehend aus »first, the subsidiary particulars; second, the focal target; and third, the knower who links the first to the second.«[486] Ein Subjekt erhält Wissen über bestimmte Einzelmerkmale, indem es seine Aufmerksamkeit auf das Ganze richtet.[487] Das Verhältnis zwischen den Einzelmerkmalen und dem Ganzen gestaltet sich dabei als eine ›von-zu-Beziehung‹ und bringt ein ›von-zu-Wissen‹ zum Ausdruck:[488]

> Allgemein läßt sich sagen, daß wir den proximalen Term eines Aktes impliziten Wissens [das Subsidiäre] im Lichte seines distalen Terms [des Fokalen] registrieren; wir wenden uns von etwas her etwas anderem zu und werden seiner im Lichte dieses anderen gewahr.[489]

Übertragen auf die Erfahrung einer Bewegtbildinstallation ließe sich das Subsidiäre als Bewegtbildinstallation, das Fokale als Fernsehsendung und die Wissende als Fernsehzuschauerin bestimmen.

Auf den Gegenstand der vorliegenden Untersuchung bezogen, ist anzumerken, dass sich über die Erfahrung einer Bewegtbildinstallation jedoch nur Aufschluss erhalten lässt, wenn die Installationsaufführung möglichst umfassend, also in ihrer gesamten Erscheinung, apparativ wahrgenommen und zum Ausdruck gebracht wird. Die funktionale Struktur impliziten Wissens zerbricht, sobald der apparative Ausdruck auf Einzelmerkmale der Installation gerichtet ist. In diesem Fall werden die Einzelmerkmale aus ihrem triangulären Funktionszusammenhang gelöst und lassen keine Rückschlüsse auf ihre Funktion als Ganzes zu. Aus diesem Grund erweisen sich Mehrbildfilme für die Bestimmung der Ausstellungserfahrung als wenig hilfreich, weil ausschließlich die Bewegtbilder der Installation zum Ausdruck gebracht werden. Eine solche Sichtungskopie kann höchstens Aufschluss über die Erfahrung der Bewegtbilder als solche geben, wobei das Wahrnehmungsdispositiv der Installation durch das der Sichtungskopie ersetzt wird. Wird jedoch in einer Aufzeichnung der Installationsraum abgeschritten, liefert sie räumliche, akusmatische, visuelle und kinästhetische Informationen über die Ausstellungserfahrung der Installation. Entsprechend bedeutet die auf die Medialisierung von Kunst bezogene funktionale Struktur impliziten Wissens: Aufschluss über die Ausstellungerfahrung einer Installation lässt sich nur erhalten, wenn die multimodale Phänomenalität der Installation in ihrer Kohärenz und Komplexität im Vollzug der Medialisierung erhalten bleibt bzw. aktualisiert wird. Sobald einzelne Parameter wie die Bild- oder Tonebene iso-

485 Vgl. Polanyi/Prosch 1975, 38.
486 Ebd.
487 Vgl. Polanyi 1985, 19.
488 Vgl. Polanyi/Prosch 1975, 34. Siehe auch Jung 2014, 204.
489 Polanyi 1985, 20 (Hervorh. i. Orig.).

liert betrachtet werden, löst sich der Funktionszusammenhang auf.[490] Das macht es methodisch so problematisch, mittels einer kunst- und medienwissenschaftlichen Inhaltsanalyse Zugang zur Ausstellungserfahrung zu erhalten. Dieser Punkt wird im Zusammenhang mit der Bedeutung impliziten Wissens wieder aufgegriffen.

Phänomenalität impliziten Wissens

Implizites Wissen lässt sich weder als unterbewusstes noch unbewusstes Wissen umschreiben; der Dichotomie von bewusstem und unbewusstem Wissen entsagt Polanyi.[491] Vielmehr besteht die Struktur impliziten Wissens darin, dass die subsidiären und fokalen Entitäten in ihrem Zusammenwirken eine neue Erscheinung hervorbringen.[492] Polanyi bezeichnet diese Veränderung als »phenomenal transformation«[493], sie beschreibt die Phänomenstruktur impliziten Wissens. Bezogen auf die Medialisierung von Bewegtbildinstallationen kommt diese phänomenische Veränderung in der medialisierten Installationsaufführung als medialisierte Erfahrung zum Ausdruck. Die medialisierte Erfahrung unterscheidet sich phänomenisch von der Ausstellungserfahrung der Installation: Gegenüber der raumgreifenden Installation, welche die Zeit als vierte Dimension enthält, ist die audiovisuelle Aufzeichnung einer Installation flächig und auf einer linearen Zeitachse angelegt. Zwischen Ausstellungsbesuch und Fernsehsendung stellt sich außerdem eine raumzeitliche Verschiebung ein, eine Gleichzeitig der Ungleichzeitigkeit, die es der Fernsehzuschauerin ermöglicht, eine Aufführung zu erfahren, während sie sich physisch an einem anderen Ort befindet.

Semantik impliziten Wissens

Das dritte Strukturelement gibt an, wie mit implizitem Wissen Bedeutung hervorgebracht werden kann. Polanyi unterscheidet diesbezüglich zwischen Bedeutung und Träger. Träger der Bedeutung sind die subsidiären Entitäten, die Bedeutung bezieht Polanyi auf die fokalen Entitäten des Phänomens.[494] Die Bedeutung kann nicht als Summe der einzelnen Elemente verstanden werden, was im Fall der Medialisierung von Bewegtbildinstallationen bedeutet, dass die Medialisierungen der einzelnen Elemente einer Installation nicht einfach summiert werden können, um die Konstruktion der Ausstellungserfahrung zu ermöglichen. Die Bedeutung impliziten Wissens wird durch die Bedeutungsträger erschlossen, also durch die »Wirkung auf die Din-

490 Diese Form der Aufmerksamkeit nennt Polanyi »focal-awareness«. Polanyi/Porsch 1975, 38 (Hervorh. i. Orig.).
491 Vgl. Polanyi 1969, 194.
492 Vgl. Polanyi/Prosch 1975, 35.
493 Ebd. (Hervorh. i. Orig.).
494 Vgl. ebd.

ge, auf die wir es anwenden«[495]. Im Unterschied zur phänomenalen Veränderung konstatiert Polanyi bezüglich der Bedeutung eine semantische »Verschiebung«[496] zwischen Bedeutung und Bedeutungsträger. Bezogen auf Bewegtbildinstallationen besteht die Bedeutung einer Installation im Zusammenwirken ihrer subsidiären Elemente wie Installationsraum, Dunkelverhältnisse, Passage, Parcours, akustische Arena und Blickachsen. Für sich genommen hätten diese Entitäten keine Bedeutung, vielmehr entfaltet sich ihre Bedeutung erst im chronotopischen Strukturzusammenhang der Installation.

Ontologie impliziten Wissens

Das vierte und letzte Strukturelement bezieht sich auf die ontologische Bestimmung impliziten Wissens.[497] Polanyi unterscheidet dabei zwischen zwei Einheiten von Seiendem, welche verschiedenen »Realitätsebenen«[498] mit eigenen Gesetzmäßigkeiten zugeordnet sind. Die beiden Realitätsebenen stehen in einem hierarchischen Verhältnis zueinander, in welchem die komplexe Einheit impliziten Wissens der oberen Ebene und die Einheit der einzelnen Merkmale der unteren Ebene zugeordnet sind. Die Prozesse der oberen Einheit stützen sich auf Gesetzmäßigkeiten, welche die Elemente der unteren Einheit prägen, allerdings lässt sich von den Gesetzmäßigkeiten der unteren Einheit nicht auf die Prozesse der oberen Einheit schließen. Auf die Gegenstände der vorliegenden Untersuchung, die Bewegtbildinstallation und das Medialisat, angewendet, entspräche im Fall der Installation die komplexe Einheit der Inszenierung, die Einheit der einzelnen Merkmale der Aufführung. Die Gesetzmäßigkeiten der Inszenierung orientieren sich an der Installationsanleitung, der intendierten Erfahrung der Kunstschaffenden und der Erst- und möglichen Re-Inszenierungen. Die Gesetzmäßigkeiten der Aufführung orientieren sich am Chronotopos, der situativen Ausstellungserfahrung und der Erst- bzw. möglichen Wiederaufführungen. Im Fall des Medialisats entspricht die komplexe Einheit dem Medialisat als solchem, die Einheit der einzelnen Merkmale seinen Parametern wie Bildebene, Tonebene, Montage oder Kommentar. Die Gesetzmäßigkeiten des Medialisats orientieren sich an der ihm zugrunde liegenden Intention bzw. Funktion, die Gesetzmäßigkeiten der Parameter an den jeweiligen Wiedergabegeräten des Medialisats.[499] Dabei sind in der unteren Ebene jeweils Variablen enthalten, die von der höheren Ebene reguliert werden – ohne dass die Variablen dadurch verändert würden. Michael Po-

495 Polanyi 1985, 21.
496 Ebd., 22. Im englischen Original heißt es »transposition«. Polanyi 2009, 14.
497 Vgl. Polanyi 1985, 21.
498 Ebd., 37.
499 Die ontologische Struktur impliziten Wissens bezieht Polanyi sowohl auf die »Struktur des Verstehens« als auch die »Struktur des Verstandenen«. Ebd. (Hervorh. i. Orig.).

lanyi bezeichnet die Variablen der unteren Ebene als »Randbedingungen«[500] und den Regulationsmechanismus, der diese Randbedingungen kontrolliert, als »Prinzip der marginalen Kontrolle«[501]. Dieses Prinzip wirkt lediglich in eine Richtung, von der höheren Ebene auf die nächst untere Ebene.[502] Deshalb kann vom Medialisat auf die Ausstellungserfahrung geschlossen werden, nicht aber von Letzterer auf das Medialisat. Polanyi zufolge wird das Prinzip marginaler Kontrolle dadurch evident, dass es etwas Neues hervorbringt. Sei es die Aufführung einer Bewegtbildinstallation oder ihre Medialisierung. Diese Hervorbringung von etwas Neuem bezeichnet Polanyi als »Emergenz«[503].

Zwischenfazit

Abschließend fasse ich die wichtigsten Punkte zusammen: Die Struktur impliziten Wissens ist sowohl auf den Verstehensakt zu beziehen, als auch auf den Gegenstand dieses Aktes – die medialisierte Erfahrung einer Bewegtbildinstallation. Das implizite Wissen und die medialisierte Erfahrung obliegen funktional gesehen einem triangulären Verhältnis zwischen Wissenssubjekt, fokalen und subsidiären Entitäten. Implizites Wissen und medialisierte Erfahrung werden durch eine ›von-zu-Beziehung‹ geprägt, was heißt, dass die aufgezeichnete Aufführung nur durch das Medialisat erschlossen werden kann. Der im Medialisat implizit zum Ausdruck gebrachte Chronotopos der Installation ermöglicht die Konstruktion der Installationserfahrung. Diese ist phänomenisch anders verfasst als das Erleben des Medialisats. Die Bedeutung der medialisierten Installationserfahrung erschließt sich durch eine semantische Verschiebung in Form des Medialisats als Bedeutungsträger. Die ontologische Struktur der medialisierten Erfahrung ist so aufzufassen, dass sich Medialisat und aufgezeichnete Aufführung auf unterschiedlichen Realitätsebenen befinden und die medialisierte Aufführung vom Medialisat strukturiert wird. Weil einer Erfahrung nur *als* Erfahrung Ausdruck verliehen werden kann, ist die Erfahrung von Kunst letztlich auch nur als Erfahrung zugänglich. Hierbei kommt dem Chronotopos eine besondere Funktion zu. Die Erfahrung von Kunst lässt sich also am besten durch solche Medialisate erschließen, die sich an der chronotopischen Struktur des künstlerischen Ereignisses orientieren.

500 Ebd., 42 (Hervorh. i. Orig.).
501 Ebd., (Hervorh. i. Orig.). Alternativ verwendet Polanyi auch den Begriff »Marginalitätsprinzip«. Ebd.
502 Ergo ist eine Ebene daher auch nicht in der Lage, ihre Variablen selbst zu regulieren.
503 Ebd., 47.

6.3 Das Ausstellungsvideo

> Recordings of live projects appear increasingly as important as or even more important than the work itself.[504]

Nachdem in Kapitel 5 mehrere Fallstudien zu Sichtungskopien zum Ergebnis kamen, dass die Kopien aus strukturellen Gründen keinen Aufschluss über die Ausstellungserfahrung, sondern über die intendierte Erfahrung der Kunstschaffenden geben, stellt sich nun die Frage, welche Medialisate stattdessen der Ausstellungserfahrung Ausdruck verleihen können. In diesem Kapitel wird die Frage bezugnehmend auf Fernsehsendungen und Onlinevideos beantwortet. Die Kunstwissenschaften haben Fernsehsendungen und Onlinevideos für die Analyse von Bewegtbildinstallationen bisher nicht berücksichtigt. Dies ist insofern plausibel, als diese Medialisate, wie einleitend erläutert, bisher weder nach wissenschaftlichen Standards angefertigt, noch kunstwissenschaftlich verzeichnet und erschlossen werden. Was diesen Medialisaten im einen Fall zum Nachteil ausgelegt werden kann, kann ihnen im anderen Fall zum Vorteil gereichen: Geht es um die Analyse der Erfahrung einer Bewegtbildinstallation, können diese populärkulturellen und massenmedialen Medialisate einen wertvollen Beitrag leisten. Im Unterschied zur Sichtungskopie, für deren Herstellung in die Ausstellungssituation zu intervenieren ist, lassen sich Fernsehsendungen und Onlinevideos vergleichsweise offen und unvoreingenommen auf die Ausstellungssituation ein und ermöglichen dadurch, so die These, den Zugang zur konstruierten Erfahrung einer bereits nicht mehr ausgestellten Bewegtbildinstallation.

Für die vorliegende Untersuchung wurden insgesamt 137 Fernsehsendungen und 47 Onlinevideos ausgewertet. Mit Blick auf die in der Einleitung bereits erwähnte problematische Quellen- und Archivlage kann und möchte die Auswertung keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben. Vielmehr ist sie explorativ angelegt, um erste historische Zäsuren der Medialisierung von Bewegtbildkunst für das Fernsehen und World Wide Web freizulegen. Im Folgenden werde ich die zwei Typen dieser Medialisierung – Fernsehsendungen und Onlinevideos – vorstellen und im weiteren Verlauf der Untersuchung als ›Ausstellungsvideo‹ bezeichnen. Bei diesem für die vorliegendene Arbeit eingeführten Begriff handelt es sich um einen *termino ombrellone*, also einen Sammelbegriff für Medialisate, die Rückschluss auf die Ausstellungserfahrung von Kunst zulassen.[505] Beide Typen von Ausstellungsvideos werden in ihrer historischen Entwicklung und Phänomenalität bestimmt.

504 Wijers 2007, 5.

505 Der Begriff ›Ausstellungsfilm‹ ist bereits belegt, insofern als damit Filme bezeichnet werden, die in einer Kunstausstellung präsentiert werden.

6.3.1 Fernsehsendung

Seit der Erweiterung des öffentlich-rechtlichen Rundfunks um die Dritten Programme ab dem Jahr 1964, die als »Bildungs- und Minderheitenprogramme«[506] aufgesetzt und im Verlauf der 1980er-Jahre zu Vollprogrammen ausgebaut wurden, lassen sich Fernsehsendungen über Kunst in drei Typen einteilen, die »Einzelsendung«, die »Serie« und das »Magazin«.[507]

Einzelsendung

Als ›Einzelsendung‹ ist eine Fernsehproduktionen zu bezeichnen, die sich vertiefend einer künstlerischen Person, einem Thema bzw. Genre oder einer Ausstellung widmet. Als historische Vorläufer der televisuellen Einzelsendung über Kunst lässt sich auf den sogenannten Kulturfilm verweisen, der ab dem Jahr 1918 als Bestandteil des Kinoprogramms zwischen Wochenschau und Hauptfilm gezeigt wurde und immer wieder auch über Künstler und künstlerische Schaffensprozesse in der bildenden Kunst berichtete.[508] Einzelsendungen werden oftmals über einen längeren Zeitraum gedreht. Dies hat den Vorteil, dass ihre Aussagekraft gegenüber der tagesaktuellen Fernsehberichterstattung in Form von Magazinbeiträgen von längerer Dauer ist. Eine der bundesweit ersten Einzelsendungen im öffentlich-rechtlichen Fernsehen über Video ist die Themensendung *The Medium Is the Medium. Eine Analyse von Bodo Kessler und Alfred Maas* (WDR 1973)[509]. Im Jahr 1977 wurde anlässlich der Eröffnung der documenta 6 in den Sendungen *Kunst der Welt – heute. Die documenta 6* (hr 1977) und *aspekte extra. documenta '77* (ZDF 1977) erstmals über Bewegtbildinstallationen berichtet.[510] Die wahrscheinlich ersten Porträts über mit Video

506 Winter/Dobbe/Schreier 1994, 99.

507 Ebd., 96. Ich ziehe die Formulierung ›Fernsehsendungen über Kunst‹ dem medienwissenschaftlichen Begriff der ›Kunstsendung‹ vor, da im Folgenden ausschließlich Fernsehsendungen gemeint sind, die über Kunstwerke berichten. Der Begriff ›Kunstsendung‹ rekurriert auf den Begriff ›Kunstfilm‹, der jedoch nicht immer deutlich zum künstlerischen Film abgegrenzt wurde. Vgl. Thiele 1976, 22–23.

508 Eine Definition des Kulturfilms steht noch aus. Als wissenschaftlich abgesichert kann gelten, dass diese Filme seit dem Jahr 1918 politisch und kulturell zu Propagandazwecken instrumentalisiert wurden, da in jenem Jahr die Kulturabteilung respektive Lehrfilmabteilung der Universum-Film AG (Ufa) gegründet wurde. Vgl. Ziegler 2003, 18 und Döge 2005, 13, zit. in Lauke 2008, 17–18.

509 *The Medium Is the Medium. Eine Analyse von Bodo Kessler und Alfred Maas*, 1973, WDR, 38 Min., Regie: Bodo Kessler, Redaktion: Jose Montes-Baquer, Produktionsdatum: Oktober 1973, Erstsendung: im WDR im Rahmen des Themenabends *Video als Kunst* zu Video als einem neuen elektronischen Medium.

510 *Kunst der Welt – heute. Die documenta 6*, 1977, hr, 43 Min., Autoren: Jens Tilmann/Reinhard Labudda/Gottfried Sello, Redaktion: Hansgeorg Dickmann, Erstsendung: 26.06.1977 um 22:15 Uhr in Das Erste. *aspekte extra. documenta '77*, 1977, ZDF, 58:51 Min., Autoren: Helmuth Bivent/Wolfgang Ebert/Michael Stefanowski/Susanne Müller-Haupt/Hannes Keil/Gerd Winkler/Karl-Heinz Meier/Haider Menner, Redaktion: Dieter Schwarzenau, Erstsendung: 28.06.1977 im ZDF.

arbeitende Künstlerinnen und Künstler sind die Sendungen *Das gute Gewissen der Avantgarde* (WDR 1977), ein Porträt über Nam June Paik, und *VALIE EXPORT: Porträt einer Filmregisseurin* (WDR 1981).[511] Jüngere Einzelsendungen, die sich mit Bewegtbildinstallationen auseinandersetzen, wurden insbesondere durch die WDR Redaktion *Kinomagazin* (Reinhard Wulf/Sven von Reden) hergestellt, u. a. *Gary Hill – I Believe It Is An Image* (WDR 2001), *Bonjour Monsieur La Mort – Die Filmkünstlerin Eija-Liisa Ahtila* (WDR 2008) und *Kutluğ Ataman – Küba/Paradise* (WDR 2009).[512]

Magazin

Das Magazin wurde in den 1960er-Jahren in den Dritten Programmen als Kultur- und Nachrichtenmagazin entwickelt, um dem Informationsauftrag der Rundfunkanstalten zuzuarbeiten. Es übernahm von der Einzelsendung die tagesaktuelle Berichterstattung über Kunst, die je nach Bedeutung auch Eingang in die regionalen Nachrichtenmagazine fand.[513] Die Funktion des Kulturmagazins beschreiben Gundolf Winter, Martina Dobbe und Christoph Schreier wie folgt:

> In seiner offenen Struktur, mehrere eigenständige Beiträge aus verschiedenen Bereichen des kulturellen Lebens durch eine jeweils verbindende Moderation zu einer Sendung zusammenzufügen, ist das Kulturmagazin gerade in den sechziger Jahren der ideale Sendeplatz für jene Kunstberichterstattung, die einerseits aktuell informieren, gleichzeitig aber auch kritisch dokumentieren will.[514]

Nach einer kurzen Phase der Erprobung wurden mit *aspekte* (ZDF, seit 1965) und *Titel, Thesen, Temperamente* (hr, seit 1967) die ersten Kulturmagazine bundesweit im Ersten und Zweiten Programm ausgestrahlt.[515] Die ersten Medialisierungen über Bewegtbildinstallationen in diesen Kulturmagazinen stellen einen Sonderfall dar, da die beiden anlässlich der documenta 6 angefertigten Sendungen *Kultur der Welt – heute. Die documenta 6* (hr 1977) und *aspekte extra. documenta '77* (ZDF 1977)

511 *Das gute Gewissen der Avantgarde*, 1977, WDR, 43:59 Min., Autor: Bodo Kessler, Redaktion: Knut Fischer, Erstsendung: 23.06.1977 um 21:00 Uhr im WDR. Die Sendung wurde am Vorabend der Eröffnung der documenta 6 ausgestrahlt, bei der Paik erstmals mit seinen Videoarbeiten vertreten war. *VALIE EXPORT: Porträt einer Filmregisseurin*, 1981, WDR, 43 Min., Autorin: Katja Raganelli, Redaktion: Jürgen Thebrath, Erstsendung: 26.03.1981 in Das Erste.

512 *Gary Hill – I Believe It Is An Image*, 2001, WDR, 56:28 Min., Autorin: Maria Anna Tappeiner, Redaktion: Reinhard Wulf, Erstsendung: 01.12.2001 um 22:15 Uhr in 3sat. *Bonjour Monsieur La Mort – Die Filmkünstlerin Eija-Liisa Ahtila,* 2008, WDR. *Kutluğ Ataman – Küba/Paradise*, 2009, WDR, 30:11 Min., Regie: Sven von Reden, Redaktion: Reinhard Wulf, Erstsendung: 29.09.2009 um 22:25 Uhr in 3sat.

513 Vgl. Winter/Dobbe/Schreier 1994, 102 mit Verweis auf Klünder 1975. Siehe außerdem Seibert 1990.

514 Winter/Dobbe/Schreier 1994, 102.

515 Vgl. ebd., 102–103.

als abendfüllende Einzelsendungen ausgestrahlt wurden. Erweitert wurde die Landschaft der bundesweit ausgestrahlten Kulturmagazine in den folgenden Jahrzehnten durch *Kulturzeit* (3sat, seit 1995) und *Kurzschluss* (arte, seit 2001) und auch in den Dritten Programmen entwickelten sich die regionalen Kulturmagazine weiter. Neben den Kulturmagazinen wurde in den 1980er- und 1990er-Jahren auch in den regionalen, deutschsprachigen Nachrichtenmagazinen wie *hessenschau* (hr), *Kultur aktuell* (NDR), *Aktuelle Stunde* (WDR) und *Horizonte* (ORF, eingestellt) über Bewegtbildinstallationen berichtet.

Widmen sich die Einzelsendungen zunehmend zeitloseren Themen, konzentrieren sich die Magazine auf die tagesaktuelle Kunstberichterstattung. Dies bildet sich auch in der redaktionellen Arbeitsteilung ab: Beispielsweise oblag der inzwischen nicht mehr bestehenden WDR-Redaktion Bildende Kunst unter der Leitung von Wibke von Bonin die Herstellung der Einzelsendungen und Serien, wohingegen die Herstellung der tagesaktuellen, regionalen Magazinbeiträge von der jeweiligen Lokalredaktion übernommen wurde.[516] Mitunter haben die Redaktionen der Kulturmagazine bzw. Fernsehanstalten mit den Ausstellungsinstitutionen Kooperationen geschlossen, um Fernsehsendungen auszustrahlen. Dabei erwies sich das Magazinformat jedoch als mitunter unflexibel, wie die ehemalige NDR-Redakteurin Victoria von Flemming am Beispiel des Marler Video-Kunst Preises erläutert hat:

> Der ›Marler Video-Kunst-Preis‹, seit 1984 alle zwei Jahre verliehen, wird vom ZDF gefördert, das prämierte Stück vom Kulturmagazin *aspekte* übernommen. Ist das Video freilich länger als die für Magazinbeiträge üblichen sechs bis acht Minuten, wird es nicht als fertiges Stück von ..., sondern nur zerbröckelt in einem Beitrag über ... vorgestellt. Und da liegt der wunde Punkt. Es mag unbegreiflich erscheinen, warum das Fernsehen Spielfilm-Pakete en gros einkauft, Musik-Clips unersättlich vermarktet, Künstlervideos aber ignoriert. Dabei stehen seit dem Boom der Videokunst in den siebziger Jahren sogar witzsprühende und technisch aufregende, also ›sendefähige‹ Kurzfilme in Fülle zur Auswahl.[517]

Eventuell findet aufgrund dieser und ähnlicher Umgangsweisen mit der Ausstrahlung künstlerischer Videobänder seit längerer Zeit ein Umdenken statt, denn mittlerweile stellen Kunstschaffende fernsehkompatible Adaptionen ihrer Bewegtbildarbeiten häufig selbst her – mitunter auch durch finanzielle Unterstützung der Fernsehsender.

Serie und Reihe

Ein weiterer Typus von Fernsehsendungen über Kunst ist die Serie. Zusammen mit dem Magazin wurde sie für die Dritten Programme entwickelt. Die serielle Struktur ermöglicht, auf Themen und Fragestellungen vertieft einzugehen und komplexe

516 Wibke von Bonin im Gespräch mit der Verfasserin am 22.07.2014.
517 von Flemming 1997, 95.

Zusammenhänge zu erklären. Die regelmäßige, periodische und wiederholte Ausstrahlung zu wöchentlich festen Sendezeiten sollte die Zuschauerbindung stärken.[518] Als freiere Form entwickelte sich neben der Serie die Reihe heraus. Sie verbindet bisweilen unterschiedliche Teile oder Folgen, indem diese lediglich unter einen Themenschwerpunkt oder Ähnliches gefasst werden.[519] Nachdem im Jahr 1973/74 eine erste Zwischenbilanz zu Programm und Sendeuhr der Dritten Programme dazu führte, dem Zuschauerwunsch nach mehr Unterhaltung zu entsprechen, entstanden Mixformate aus informierenden, bildenden und unterhaltenden Elementen, die schließlich zu neuen Serienformaten führten.[520] In den zuschauererträglichsten Serien wie *Reisewege zur Kunst*, *Bilderrätsel* und *100(0) Meisterwerke* sind künstlerische Videoarbeiten nicht vertreten. Es ist anzunehmen, dass sie zum damaligen Zeitpunkt als künstlerisches Verfahren noch nicht etabliert genug waren. Stattdessen werden Videoarbeiten in Fernsehreihen der Dritten Programme verhandelt, erstmalig anlässlich der documenta 6 im Jahr 1977. Zu diesem Kunstereignis erwogen documenta und Fernsehanstalten erstmals eine Kooperation in Form der 9-teiligen Reihe *Video-Kunst auf der documenta*. Die Reihe, gesendet vom 06.07.1977 bis 31.08.1977, besteht aus einer in die technischen, ästhetischen und inhaltlichen Möglichkeiten von Video einführenden Folge sowie acht weiteren Folgen, die insgesamt 27 Videobänder von Kunstschaffenden der *documenta 6* in Gänze oder in Ausschnitten ausstrahlten.[521] Spätere Reihen, in denen Bewegtbildinstallationen in einzelnen Folgen thematisiert werden, sind beispielsweise *dreizehn mal documenta* (Dritte Programme, 1987, siehe auch Kap. 8.2) und *Stations. Meisterwerke zeitgenössischer Kunst* (3sat/WDR).

Inzwischen sind Serien und Reihen auch Bestandteile von Magazinsendungen. Hier lässt sich beispielsweise auf die Reihe *west.art Meisterwerke* verweisen, die sich explizit der Medialisierung und Erfahrung von Kunst für das Fernsehen widmet. Die Reihe ist seit 2005 Bestandteil des regionalen Kulturmagazins *West ART* und knüpft mit einem veränderten Konzept an die Serie *100(0) Meisterwerke* an, welche die WDR-Redakteurin Wibke von Bonin ausgehend von der britischen Serie *100 Great Paintings* (BBC 2) für den deutschsprachigen Raum entwickelt hat und in der jeden Sonntagabend im Ersten Programm ein Gemälde oder eine Skulptur vorgestellt wurde. Im Mittelpunkt der Reihe *west.art Meisterwerke* steht die subjektiv gefärbte Begegnung mit jeweils einem Kunstwerk, dessen Porträt die Redaktion als »Schule

518 Vgl. Winter/Dobbe/Schreier 1994, 97.
519 Vgl. ebd.
520 Vgl. Schreier 2000, 150.
521 Der kuratorische Ansatz dieser »Telementa« war, die Videobänder über die Videothek der documenta hinaus ins Fernsehen zu entgrenzen und auf diese Weise einen zusätzlichen Ausstellungsraum zu erschließen. Vgl. Schreiben Wibke von Bonin an Wulf Herzogenrath vom 29.04.1976, AdK, Berlin, Wulf-Herzogenrath-Archiv, vorläufige Signatur, Mappe »documenta 6«. Die erste Folge der Reihe erinnert in Struktur und Ästhetik an die Sendung *The Medium Is the Medium. Eine Analyse von Bodo Kessler und Alfred Maas* (WDR 1973).

des Sehens«[522] auffasst. Die Reihe stellt zeitgenössische Kunst vor, die Folge *Nam June Paik – Earth, Moon, and Sun* (WDR 2006) porträtiert die skulpturale Bewegtbildarbeit *Earth, Moon, and Sun* von Nam June Paik im Ludwig Forum in Aachen.[523] Eine weitere Reihe, welche ebenfalls Beiträge über eine Bewegtbildinstallation enthält ist *Was ist Kunst*[524], die 3sat in fünf Folgen im Rahmen des Magazins *Kulturzeit* vor Beginn der documenta 12 im Jahr 2007 einmal wöchentlich ausgestrahlt hat. Am Beispiel von vier Kunstwerken, unter anderem der Bewegtbildinstallation *Anthro/Socio* von Bruce Nauman, wurden in je einer Folge Kunstwerk, Künstler, Ausstellungerfahrung, Museum und Sammlung vorgestellt.[525] Auch die Reihe *Stations. Meisterwerke zeitgenössischer Kunst*[526] (3sat/WDR), die im Titel ebenfalls an die erfolgreiche Serie von Bonins anknüpft, sendete im zweiwöchentlichen Rhythmus im Kulturmagazin *Kulturzeit* jeweils eine Folge über ein Kunstwerk.[527]

Speicherformate der Fernsehsendung

Im Zusammenhang ihrer Speicherung und Archivierung lässt sich zwischen drei Manifestationen der Fernsehsendung unterscheiden: Ausstrahlung, Mitschnitt und Archivkopie. Bei der Ausstrahlung einer Fernsehsendung handelt es sich um die Erstsendung oder ihre Wiederholung im Rahmen des laufenden Fernsehprogramms. Die Fernsehausstrahlung erweist sich in beiden Fällen als einmaliges, unwiederholbares Ereignis, das, zumindest im klassischen Fernsehen, die zeitliche Kopräsenz von Sendung und Zuschauerin voraussetzt. Auch wenn sie unter produktionsästhetischen Gesichtspunkten mit der Erstsendung identisch sein mag, erweist sich die Wiederholung unter phänomenologischen Gesichtspunkten als Aktualisierung der Erstsendung, weil der historische Horizont der Erstsendung durch den der Wiederholung ersetzt wird.

522 WDR 2009.

523 *Nam June Paik – Earth, Moon, and Sun*, 2006, WDR, 4:00 Min., Autorin: Claudia Kuland, Redaktion: Susanne Kampmann, Erstsendung: 22.06.2006 im WDR.

524 Autor: Peter Schiering, Redaktion: Ariane Binder. Folge 1: *Das Werk*, 2007, 3sat, 6:02 Min, Erstsendung: 16.05.2007 in 3sat. Folge 2: *Der Künstler*, 2007, 3sat, 6 Min., Erstsendung: 23.05.2007 in 3sat. Folge 3: *Der Betrachter*, 2007, 3sat, 5 Min., Erstsendung: 30.05.2007 in 3sat. Folge 4: *Das Museum*, 2007, 3sat, 4 Min., Erstsendung: 06.06.2007 in 3sat. Folge 5: *Die Sammlung*, 2007, 3sat, 5 Min., Erstsendung: 14.06.2007 in 3sat.

525 Vgl. 3sat 2007.

526 Die Serie ist eine Zusammenarbeit zwischen 3sat und dem Printmagazin *Monopol*, das für die Auswahl der Kunstwerke verantwortlich ist. Die erste Folge wurde nach der Eröffnung der documenta 12 am 26.09.2007 ausgestrahlt. Vgl. 3sat 2009.

527 *Pipilotti Rist*, 1995, 3sat, 3:58 Min., Regie: Andrea Maier, Redaktion: Ulrike Haag, Erstsendung: 30.06.1995 in 3sat (= Folge 15 der Reihe *Stations. Meisterwerke zeitgenössischer Kunst* im Magazin *Kulturzeit*). *Middleman v. Aernout Mik*, 2009, 3sat, 4:38 Min., Autor: Lotar Schüler, Redaktion: Ulrike Haag, Erstsendung: 03.06.2009 in 3sat (= Folge 38 der Reihe *Stations. Meisterwerke zeitgenössischer Kunst* im Magazin *Kulturzeit*).

Der Mitschnitt einer Fernsehsendung befindet sich in universitären, kulturellen oder privaten Mediensammlungen. Er ist vom Fernsehprogramm abgekoppelt und lässt sich in der Regel als Kompilation von Fernsehsendungen unterschiedlichen Datums und verschiedener Sender beschreiben, die als VHS-Kassette oder DVD vorliegt. Mitschnitte, die noch nicht elektronisch mit dem Video Programming System (VPS) aufzeichnet wurden, geben über die jeweilige Sendung hinaus Aufschluss über den historischen Horizont der aufgezeichneten Fernsehausstrahlung. Dies kann eine mitaufgezeichnete An- oder Abmoderation, ein Senderjingle oder ein Ausschnitt der vorherigen bzw. nachfolgenden Sendung sein. Mitschnitte, die mit einem System aufgenommen wurden, das Sendungsverspätungen und -ausfälle ausbalanciert, weisen solche ursprünglichen Programmzusammenhänge nicht mehr aus. Das Sendelogo im Mitschnitt gibt Auskunft über den Fernsehsender, der die aufgezeichnete Sendung ausgestrahlt hat. Das Logo ist nicht zu verwechseln mit dem produzierenden Sender, auf den im Abspann hingewiesen wird.

Als dritte Manifestation von Fernsehsendungen ist die Archivkopie zu nennen. Hierbei handelt es sich um eine elektronische respektive digitale Kopie der Sendung durch die produzierende Rundfunkanstalt bzw. die ihr für diesen Zweck zugeordnete Drittfirma. Eine Archivkopie ist eine Einzelanfertigung und trägt das Logo des Fernsehsenders, der die Sendung produziert hat. Die Archivkopie liefert keinen Hinweis auf den historischen Programmhorizont. Dies resultiert aus der Produktionslogik der Rundfunkarchive, die in erster Linie nur solche Inhalte speichern und archivieren, die potenziell für eine Wiederverwendung interessant erscheinen. Einige öffentlich-rechtliche Rundfunkarchive haben in den vergangenen Jahrzehnten Historische Archive aufgebaut, in denen sich das Schriftgut zu der entsprechenden Sendung einsehen lässt. Diese Archive stellen eine wichtige Anlaufstelle für die Rekonstruktion der Programmgeschichte des Fernsehens dar.

6.3.2 Onlinevideo

Durch die sprunghafte Verbreitung der Breitbandtechnologie im Jahr 2004, die den Streaming Media Vorschub leistete, entwickelte sich mit dem Onlinevideo ein neues Kommunikationsformat, das in den vergangenen Jahren zunehmend ausdifferenziert wurde.[528] Das Onlinevideo lässt sich verstehen als Video »in and of itself, typified not by a specific language or subject, but by its particular logic of distribution.«[529] In Ergänzung zu Museum und Fernsehen als zwei Distributionsräumen bzw. -kanälen für künstlerische Videoarbeiten erweiterten die Streaming Media die Distribution um das World Wide Web. Zumindest technisch ist es heute möglich, Bewegtbildkunst von jedem Ort auf der Welt mit entsprechendem Internetzugang rezipieren zu können.

528 Zur Technologie der Streaming Media siehe Barz/Lányi 2000.
529 Menotti 2011, 70.

Produktion des Onlinevideos

Ausstellungsbesuchende zeichnen ihre live erlebte Installationsaufführung in der Regel mit einem Mobiltelefon oder einer Fotokamera auf. Indem sie ihre Mitschnitte anschließend über nichtkommerzielle Wege im World Wide Web verbreiten, werden Praktiken des »Tape-Trading« bzw. »Bootlegging« sinnfällig.[530] Der Soziologe Lee Marshall bestimmt das Tape-Trading als nichtkommerziellen Tausch von Mitschnitten und das Bootlegging als kommerzielle Distribution dieser Mitschnitte.[531] Diese Praktiken traten zunächst im subkulturellen Bereich auf, indem Fans den Besuch eines Livekonzerts mitschnitten und diesen Mitschnitt verbreiteten.[532] Ausschlaggebend war dabei die Erstellung und Weitergabe von Objekten, die so nicht vorhanden waren. Dies lässt sich auf die Zirkulation verbotener Waren, wie beispielsweise Alkohol während der Prohibitionszeit, zurückführen, die Ausgangspunkt für den Begriff ›Bootleg‹ ist.[533] In seinem Buch *Inherent Vice* überträgt der Medienwissenschaftler Lucas Hilderbrand das Bootlegging auf den Film- und Kunstbereich. Er fasst Bootlegging und Tape-Trading als Synonyme auf und bestimmt Bootlegging als

> noncommercial practices of timeshifting, tape dubbing, importing, and sharing of media content that is not reasonably available commercially. Bootlegging functions to fill in the gaps of market failure (when something has not been commercially distributed), archival omissions (when something has not been preserved for historical study), and personal collections (when something has not been accumulated or cannot be afforded).[534]

Indem Bootlegging nicht auf eine Vervielfachung bereits veröffentlichter Inhalte zum Zweck monetärer Gewinnmaximierung ausgelegt ist, sondern der immateriellen Wertsteigerung dient, grenzt Hilderbrand Bootlegging gegenüber der sogenannten Piraterie ab:

> I use ›bootlegging‹ to reclaim its productively illicit meanings, its intoxicating pleasures, and its amorous relationship between texts and audiences. In distinction, I define ›piracy‹ as commercial duplication and sale of knockoffs of readily available videos.[535]

Bezieht sich Hilderbrand in seiner Untersuchung in erster Linie auf die Ästhetik von VHS-Bändern, adressiert Hito Steyerl auch digitalisierte und digitale Bootlegs:

---

530 Marshall 2005, 111 (Hervorh. i. Orig.).
531 Vgl. ebd.
532 Vgl. 112.
533 »The term ›bootleg‹ derives from the literal place of contraband circulation: alcohol and, later, audio recording devices were purportedly smuggled inside the legs of boots.« Hilderbrand 2009, 256, Anm. 35.
534 Ebd., 22.
535 Ebd., 23. Marshall hingegen bewertet das Bootlegging als Spielart der Piraterie. Vgl. Marshall 2005, 111.

> Blurred AVI files of half-forgotten masterpieces are exchanged on semi-secret P2P platforms. Clandestine cellphone videos smuggled out of museums are broadcast on YouTube. DVDs of artist's viewing copies are bartered. Many works of avant-garde, essayistic, and noncommercial cinema have been resurrected as poor images.[536]

Die Ästhetik dieser ›verarmten Bilder‹ ist sicherlich noch für Bootlegs des ersten Jahrzehnts dieses Jahrhunderts zutreffend, inzwischen lassen sich mit Handy- und Konsumerkameras aber auch Videos im High Definition-Standard herstellen, so dass die Produktion sogenannter ›Pixelbilder‹ zumindest im Fall genuin digitaler Videos schon wieder der Vergangenheit angehört.

Eine empirische Untersuchung, warum Kunstinteressierte in Ausstellungen filmen und diese Videos als Bootlegs verbreiten, steht noch aus. Angesichts der Tatsache, dass diese Videos veröffentlicht werden, scheint weniger die Erinnerung an den individuellen Ausstellungsbesuch den ausschlaggebenden Impuls zu liefern als die Praktik der Aneignung, des ›Einfangens‹, die der kollektiven Erinnerung an und Kommunikation über diese flüchtigen Aufführungen zuarbeitet.[537] Dabei ist bemerkenswert, dass mindestens die Hälfte der gesichteten Bootlegs zu Bewegtbildinstallationen keine Metadaten wie Ausstellungsort und -titel enthalten. Dies kann zum einen darin begründet sein, dass sich die Ausstellungsbesuchenden mit ihren Aufzeichnungen in einer rechtlichen Grauzone befinden und also den Hinweis auf die Ausstellung daher lieber im Unklaren lassen möchten. Zum anderen kann der Umstand darauf hinweisen, dass es den Urhebenden – im Unterschied zu fotografischen Bootlegs von gewissen Meisterwerken – nicht so sehr um eine Trophäensammlung ihrer Ausstellungsbesuche geht, sondern bereits das Vorhandensein dieser raren Aufzeichnungen die nötige Wertschätzung erfährt. Entsprechend lassen sich unter den Onlinevideos in den wenigsten Fällen Selbstporträts – sogenannte Selfies – finden. Zumindest lässt sich bisher nicht beobachten, dass Bootlegs von Closed Circuit-Installationen, in denen die Autorinnen und Autoren zwangsläufig ihr eigenes Abbild aufzeichnen, häufiger auf einschlägigen Videosharing-Plattformen hochgeladen werden als Bootlegs anderer Bewegtbildinstallationen.

6.4 Zwischenfazit

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass die explorative Erhebung von Fernsehsendungen und Onlinevideos ergeben hat, dass im bundesdeutschen öffentlich-rechtlichen Fernsehen die Medialisierung von Bewegtbildinstallationen bis Anfang der 1990er-Jahre vorwiegend in der tagesaktuellen Kunstberichterstattung, das heißt in Kultur- und Nachrichtenmagazinen, stattfand. Einzelsendungen über Bewegtbild-

536 Steyerl 2012, 36 und 38.
537 Vgl. Smith 2011, 5.

installationen wurden in erster Linie als Künstlerporträts oder, wie im Fall der documenta, als Ausstellungsberichte angefertigt. Seit Mitte der 1990er-Jahre lässt sich beobachten, dass Porträts über Kunstschaffende, die Bewegtbildkunst herstellen, in Form von Einzelsendungen und Magazinbeiträgen zunehmen und selbstverständlicher werden. Außerdem werden seit einigen Jahren auch mehr Filmfassungen von Bewegtbildinstallationen ausgestrahlt. Diese Adaptionen werden nicht nur im Rahmen entsprechend erworbener Lizenzen ausgestrahlt, sondern bereits mit Produktionsmitteln der Rundfunksender hergestellt. Zwei Ansätze der Medialisierung von Bewegtbildinstallationen im Fernsehen lassen sich bestimmen, die ›Remontage‹, in der die Bild- und Tonebene der Installation zu einem Mehrbildfilm oder einer Filmfassung adaptiert werden, und das ›Reframing‹, bei dem es sich um eine Aufzeichnung der Installation in der Ausstellung handelt. Dieser zweite Ansatz wird auch in einer weiteren öffentlichen Sphäre praktiziert: Seit etwa 2005 werden Bewegtbildinstallationen für Onlinevideos medialisiert. Bei diesen Onlinevideos handelt es sich um Aufzeichnungen, die das Ausstellungspublikum während seines Ausstellungsbesuchs angefertigt und auf Videosharing-Plattformen wie Vimeo, YouTube und Dailymotion veröffentlicht hat. Der reframende Ansatz der Fernsehsendungen und Onlinevideos orientiert sich an der Ausstellungserfahrung der Installationen und vermag, im Unterschied zu Sichtungskopien, Aufschluss über die Ausstellungserfahrung der Bewegtbildinstallationen geben. Wie sich die medialisierte Erfahrung hierbei gestalten kann und welche Rückschlüsse diese Medialisate auf die Phänomenalität der Bewegtbildinstallationen ermöglichen, sind die Ausgangsfragen der folgenden drei Fallstudien.

TEIL IV

MEDIALISIERTE ERFAHRUNGEN VON BEWEGTBILDINSTALLATIONEN

7 Medialisierte Erfahrungen der Installation *Live-Taped Video Corridor*

Gegenstand dieses Kapitels ist die Medialisierung der Bewegtbildinstallation *Live-Taped Video Corridor* von Bruce Nauman, deren Herzstück aus einem Closed Circuit-System besteht. Die Hardware der Installation besteht aus Sperrholz, einer Videokamera, zwei Videomonitoren, einem Videoabspielgerät und einem Videoband. Aufgrund ihres Arrangements, das im Folgenden näher beschrieben wird, lässt sich die Installation als eine ortsbezogene Arbeit auffassen. Ende der 1960er-Jahre führte Bruce Nauman in seinem Studio eine Serie von Aktionen durch, welche er auf 16-mm-Film und später auf Video aufzeichnete. So entstand im Jahr 1968 beispielsweise die Aktion *Walk with Contrapposto*, für die Nauman im Kontrapost einen langen schmalen Korridor auf- und abschritt, während er dies mit einer Videokamera aufzeichnete. Die Präsentation des Korridors unter dem Titel *Performance Corridor* in der Ausstellung *Anti-Illusion: Procedures/Materials* im Whitney Museum in New York im darauf folgenden Jahr erwies sich für Nauman als unbefriedigend, wie er Willoughby Sharp in einem Interview erklärte:

> Willoughby Sharp: I don't think many people realized they were supposed to enter it.
>
> Bruce Nauman: Well, that was difficult. I didn't want to write it down, or have an arrow, so it was left open. That piece is important because it gave me the idea that you could make a participation piece without the participants being able to alter your work.[538]

In der Entwicklung seiner Korridorarbeiten ging Nauman der Frage nach, wie er die Ausstellungsbesuchenden an seinen Erfahrungen der Aktionen teilhaben lassen kann. Damit verbunden war die Absicht, sich als ausführende Person zurückzunehmen.[539] Entsprechend wurde die Teilhabe für die Besuchenden insoweit eingeschränkt, als sie sich nur noch auf eine bestimmte Weise durch den Korridor bewegen konnten, wie Nauman in Bezug auf die Arbeit *Corridor Installation* erläuterte: »I have tried to make the situation sufficiently limiting, so that the spectators can't display themselves very easily. […] I mistrust audience participation.«[540] Durch architektonisch-apparative Vorgaben, so Nauman, ließen sich seine Erfahrungen an die Besuchenden weitergeben.

Im Folgenden werde ich aufbauend auf diesen Überlegungen Naumans der Frage nachgehen, wie die Erfahrung der Closed Circuit-Installation *Live-Taped Video Cor-*

538 Sharp 2003, 114.
539 Vgl. ebd., 113.
540 Vgl. ebd.

ridor durch das Fernsehen medialisiert wird. Zwei Herausforderungen ergeben sich hierbei: Das Closed Circuit-System bedarf der Präsenz der Ausstellungsbesucherin im Korridor, sie vervollständigt die Bewegtbildinstallation. Aufgrund der beengten Raumverhältnisse ist sie angehalten den Korridor alleine zu betreten. Die anderen Personen müssen vor dem Korridor verbleiben und können das Geschehen im Korridor nicht einsehen. Im Fall von Fernsehsendungen über diese Installation stellt sich die Frage, welche Rolle die Person hinter der Kamera einnimmt: Während sie im Korridor filmt, wird sie von der Überwachungskamera des Korridors beobachtet und selbst zur Akteurin.

Gegenstand dieses Kapitels ist eine vergleichende Analyse der Medialisierung von *Live-Taped Video Corridor* in den Fernsehsendungen *Video-Skulptur* (WDR 1989) und *Bruce Nauman – Make Me Think* (WDR 1997). In den folgenden zwei Unterkapiteln 7.1 und 7.2 wird jeweils die Rahmung der beiden Sendungen erläutert, gefolgt von der Beschreibung des apparativen Ausdrucks und des Erlebens des Fernsehmitschnitts. Ausgehend von der Sendung *Bruce Nauman – Make Me Think* wird außerdem eine Ekphrasis von *Live-Taped Video Corridor* angefertigt. Im darauf folgenden Unterkapitel 7.3 werden die beschriebenen Sequenzen auf ihre jeweilige medialisierte Erfahrung hin vergleichend analysiert.

7.1 Analyse des Ausstellungsberichts *Video-Skulptur* (1989)

Rahmung der Sendung

Im WDR wurde am 16. März 1989 um 22:05 Uhr[541] die Sendung *Video-Skulptur* ausgestrahlt. Bei dieser Sendung handelt es sich um einen Bericht über die Ausstellung *Video-Skulptur, retrospektiv und aktuell, 1963–1989*, die am 17. März 1989 im Kölnischen Kunstverein eröffnet und anschließend an weiteren Orten präsentiert wurde.[542] Die heute im Historischen Archiv des WDR liegenden Akten des für die Sendung zuständigen WDR-Redakteurs Knut Fischer, Abteilung Bildende Kunst, geben Aufschluss darüber, dass die Sendung von der Produktionsfirma Film-Video Produktion Schiebener-Jürgens in Kooperation mit dem WDR, dem DuMont Verlag und dem Goethe-Institut entwickelt wurde. Es handelt sich um eine Eigenpro-

541 Geplant war die Ausstrahlung für 21:45 Uhr, sie wurde jedoch aufgrund einer Programmänderung auf 22:05 Uhr verlegt. Vgl. Rundschreiben WDR Programmplanung vom 8.2.1989, HA WDR, Bestand Knut Fischer, unverzeichnet, ohne Sign., lfd. Nr. 21.

542 Die Ausstellung fand vom 18.03. bis 24.04.1989 statt und wurde in Köln im Kölnischen Kunstverein, der Kunststation St. Peter und im Belgischen Haus präsentiert. Anschließend ging die Ausstellung nach Berlin (Kongreßhalle, 27.08.–24.09.1989) und Zürich (Kunsthaus, 13.10.–12.11.1989).

duktion der Firma und nicht um eine Auftragsarbeit des WDR.[543] Regie führten Ernst Jürgens und Walter Smerling. Aus der Produktion gingen zwei Fassungen hervor, eine Fernsehfassung (43:25 Min.) und ein Videokatalog (56:41 Min.), der vom DuMont Verlag vertrieben wurde (Abb. 21 und 22).

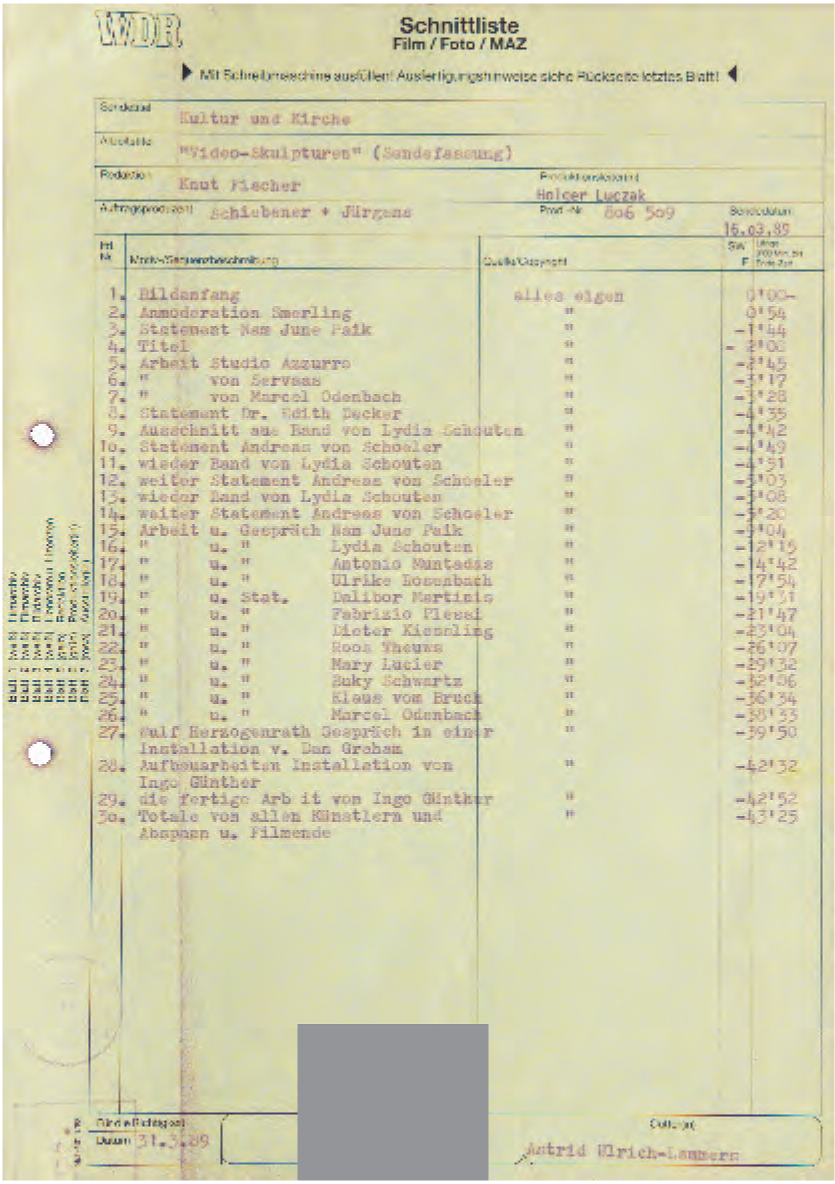
Wie aus den Schnittlisten hervorgeht, enthalten beide Fassungen ausschließlich Eigenmaterial, genauer gesagt Aufzeichnungen der ausgestellten Installationen, der Ausstellungsräume sowie Statements der Kunstschaffenden, Kuratierenden und Vertreter des Sponsors Sony. Kunst- und fernsehhistorisch gesehen gilt diese Sendung in zweifacher Hinsicht als beispiellos: Erstens wurde der umfassende Ausstellungsbericht einen Tag vor Ausstellungseröffnung ausgestrahlt, was auf einen schnellen Produktionsablauf und eine fruchtbare Zusammenarbeit zwischen Kunstverein, Produktionsfirma und Rundfunkanstalt schließen lässt. Zweitens ließ sich in der Bundesrepublik Deutschland bisher kein früherer ausstellungsbegleitender Videokatalog finden, der in Zusammenarbeit mit einer Rundfunkanstalt entstanden ist. Den Produzenten war es ein besonderes Anliegen, installative Bewegtbildarbeiten audiovisuell aufzuzeichnen und das Ergebnis im Fernsehen auszustrahlen bzw. als Videokassette zu distribuieren, wie sich ihrem Konzept entnehmen lässt:

> »Anders als Gemälde, Skulpturen oder Zeichnungen existieren die meisten Videoinstallationen nur während einer Ausstellung und sind durch Kataloge und Photographien meist eher spärlich dokumentiert.« Diese Feststellung von Edith Decker in ihrem Buch »Paik-Video« verstehen wir als Herausforderung, zumal wir selbst seit Jahren – auch experimentell – mit Video arbeiten und Videokunst zu einem besonderen Interessensgebiet geworden ist.[544]

Wulf Herzogenrath zufolge reagierte der WDR auf diesen Ansatz zunächst verhalten. Die Ausstellung wurde im Sender als Werbeveranstaltung des Sponsors Sony interpretiert, es sollte eine entschieden kritische Berichterstattung über die Ausstellung erfolgen. Wider Erwarten zeigten sich die Kunstschaffenden vor der Kamera jedoch so zufrieden mit der Unterstützung von Sony, dass der Ausstellungsbericht, wie bereits erläutert, wohlwollend ausfiel. In beiden Fassungen von *Video-Skulptur* ist eine Sequenz der Bewegtbildinstallation *Live-Taped Video Corridor* enthalten, die nun eingehend beschrieben wird.

543 »*VIDEO-SKULPTUREN 1963–1989* (Kölnischer Kunstverein März/April 1989) Anmerkungen zu einer Fernseh-Dokumentation«, Schreiben der Film-Video Produktion Schiebener-Jürgens vom 25.10.1988, 1–2, HA WDR, Bestand Knut Fischer, unverzeichnet, ohne Sign., lfd. Nr. 21.

544 Ebd.



WDR

Schnittliste
Film / Foto / MAZ

Mit Schreibmaschine ausfüllen! Ausfertigungshinweise siehe Rückseite letztes Blatt!

Sendetitel: Kultur und Kirche

Arbeitstitel: "Video-Skulpturen" (Sendefassung)

Redaktion: Knut Fischer

Holger Luczak

Schiebener + Jürgens

806 509

16.03.89

Nr.		Quelle/Copyright	
1.	Bildanfang	alles eigen	0'00-
2.	Anmoderation Smerling	"	0'54
3.	Statement Nam June Paik	"	-1'44
4.	Titel	"	- 2'00
5.	Arbeit Studio Azzurro	"	-2'45
6.	" von Servaas	"	-3'17
7.	" von Marcel Odenbach	"	-3'28
8.	Statement Dr. Edith Decker	"	-4'35
9.	Ausschnitt aus Band von Lydia Schouten	"	-4'42
10.	Statement Andreas von Schoeler	"	-4'49
11.	wieder Band von Lydia Schouten	"	-4'51
12.	weiter Statement Andreas von Schoeler	"	-5'03
13.	wieder Band von Lydia Schouten	"	-5'08
14.	weiter Statement Andreas von Schoeler	"	-5'20
15.	Arbeit u. Gespräch Nam June Paik	"	-9'04
16.	" u. " Lydia Schouten	"	-12'15
17.	" u. " Antonio Muntadas	"	-14'42
18.	" u. " Ulrike Rosenbach	"	-17'54
19.	" u. Stat. Dalibor Martinis	"	-19'31
20.	" u. " Fabrizio Plessi	"	-21'47
21.	" u. " Dieter Kiessling	"	-23'04
22.	" u. " Roos Theuws	"	-26'07
23.	" u. " Mary Lucier	"	-29'32
24.	" u. " Buky Schwartz	"	-32'06
25.	" u. " Klaus vom Bruch	"	-36'34
26.	" u. " Marcel Odenbach	"	-38'33
27.	Wulf Herzogenrath Gespräch in einer Installation v. Dan Graham	"	-39'50
28.	Aufbauarbeiten Installation von Ingo Günther	"	-42'32
29.	die fertige Arb it von Ingo Günther	"	-42'52
30.	Totale von allen Künstlern und Abspann u. Filmende	"	-43'25

Datum 31.3.89

Astrid Ulrich-Lammers

Abb. 21 Schnittliste der Fernsehsendung *Video-Skulptur,* 1989, WDR, 43:25 Min., Regie: Ernst Jürgens/Walter Smerling.

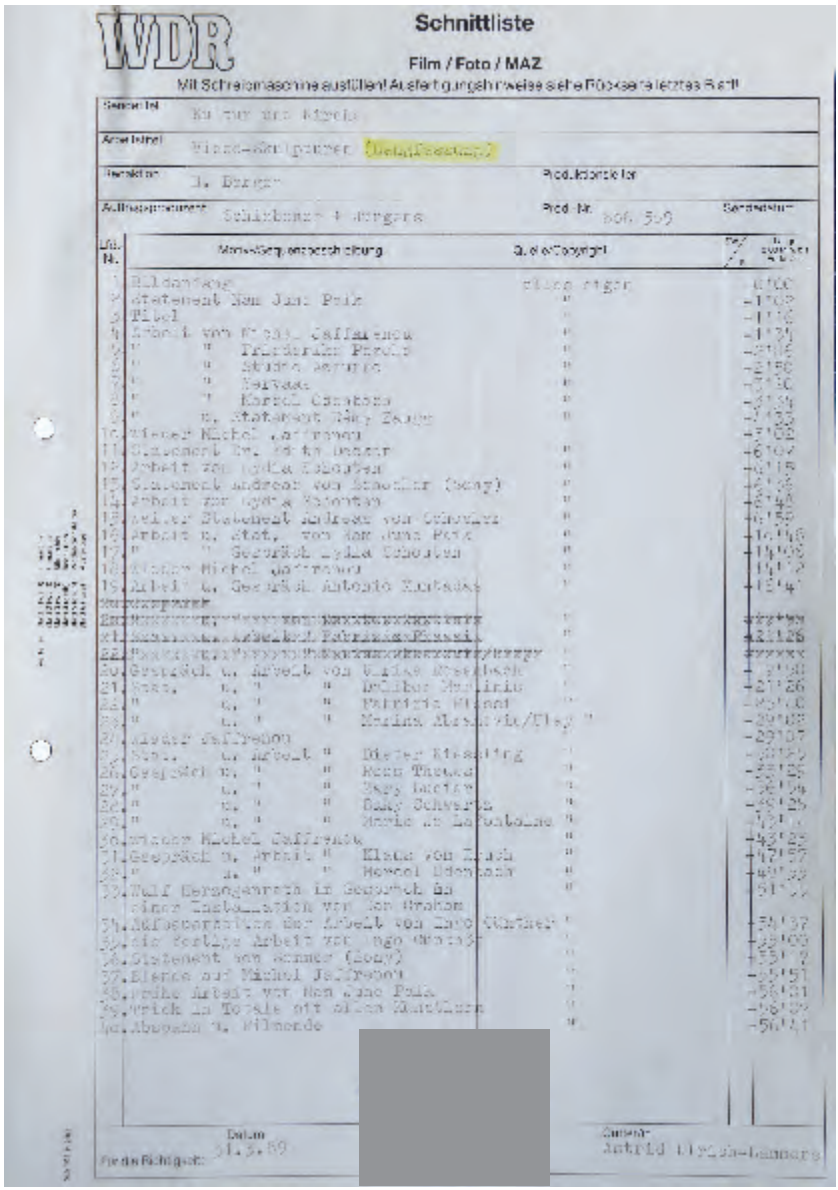


Abb. 22 Schnittliste des Videokatalogs *Video-Skulptur, retrospektiv und aktuell, 1963–1989,* 1989, D, 56:41 Min., Regie: Ernst Jürgens/Walter Smerling.

Apparativer Ausdruck und Erleben der Sendung

Gegenstand der nun folgenden Analyse ist ein Mitschnitt der Fernsehsendung *Video-Skulptur*. Die Sichtung des Fernsehmitschnitts fand am 09.10.2015 in der Mediathek der Universität der Künste Berlin statt. Der dort befindliche Mitschnitt liegt als VHS-Kassette der Marke Scotch 3M vor.[545] Die Sichtung habe ich mit einem farbigen Röhrenmonitor der Marke Sony, einem VHS-Rekorder von Panasonic und Kopfhörern der Marke Beyerdynamik durchgeführt. Bild und Ton der VHS-Kassette weisen ein leichtes Rauschen auf, wahrscheinlich den Alterungserscheinungen des Trägermediums geschuldet. Der Sendung im Fernsehmitschnitt unmittelbar vorangestellt ist die Nachrichtensendung *West3 Aktuell* vom 16. März 1989, gefolgt von einem Programmhinweis auf die Sendung *Zak*. Daraus lässt sich ableiten, dass es sich bei dem analysierten Medienträger um den Mitschnitt der Erstsendung handelt. Es folgen etwa vier Sekunden Schwarzbild. Sodann beginnt die Sendung *Video-Skulptur* mit einer an das Fernsehpublikum gerichteten Anmoderation des Moderators und Co-Regisseurs Walter Smerlings. Die Ansprache wurde wahrscheinlich in der DuMont Kunsthalle aufgezeichnet und dient als Exposition. Die eigentliche Sendung beginnt mit einem Statement des Künstlers Nam June Paik und einer Texttafel mit Nennung des Sendungstitels und den beteiligten Regisseuren. Im Folgenden werde ich mich auf die Sequenz zu *Live-Taped Video Corridor* stützen. Die aus vier Einstellungen bestehende Sequenz dauert insgesamt 1:05 Minuten und befindet sich an Position 3:32–4:37 Min. des Mitschnitts.[546]

Die erste, statische Einstellung der Sequenz (3:32–3:44 Min.) blickt in einen korridorähnlichen, schmalen Innenraum, der mit hellen Wänden ausgestattet ist. In einer halbnahen Ansicht ist eine an die linke Wand gelehnte Frau zu sehen. Im Bildhintergrund sind zwei aufeinandergestellte Schwarzweißmonitore zu sehen. Es ist nicht genau zu erkennen, was auf den Bildschirmen zu sehen ist. Die Frau gibt ein Statement ab, das die Dauer der Einstellung füllt. Sie blickt linker Hand an der Kamera vorbei, während sie ihre Aussage gestisch unterstreicht (Abb. 23): »Zeitgenössische Kunst ist sehr schwierig. Man muss sich damit beschäftigen, damit man's versteht. Aber man merkt – also jeder kennt Fernsehen – und erstmal wird drauf zugegangen. Und das ist auf jeden Fall eine Chance.«[547]

---

545 Mediathek der Universität der Künste, Berlin, Sign. WA 0252. Die Sendung findet sich auf Position (2). Auf dem Mitschnitt enthalten sind in chronologischer Reihenfolge außerdem die Sendungen (1) *Der Hochaltar des Freiburger Münsters* (Folge 2) (BR), (3) *Tele-Trichter: Rund ums Zwiebelmuster – Höfisches Ludwigsburg* (NDR), (4) *Ein Amerikaner in Moskau – Robert Rauschenbergs Kunstmission* (Das Erste).

546 Im Videokatalog befindet sich die Sequenz bei Position 5:04–6:10 Min.

547 Edith Decker in *Video-Skulptur*, 1989, WDR, 43:25 Min., Regie: Ernst Jürgens/Walter Smerling, Redaktion: Knut Fischer, Produktion: Film-Video Produktion Schiebener Jürgens, Position: 3:32–3:44 Min.

Abb. 23 Fernsehsendung *Video-Skulptur,* 1989, WDR, 43:25 Min., Regie: Ernst Jürgens/Walter Smerling. Standbild von Position 3:38 Min.

Die darauf folgende zweite Einstellung (3:44–4:10 Min.) beginnt mit der Totalansicht von einem der beiden Monitore. Im Monitorbild ist in einer halbnahen Ansicht eine an die linke Wand gelehnte Frau zu sehen. Im Bildhintergrund sind zwei aufeinandergestellte Schwarzweißmonitore zu sehen, dahinter befindet sich eine Wand. Es ist nicht genau zu erkennen, was auf den Bildschirmen zu sehen ist. Im Unterschied zur *en face* Ansicht der Frau in der ersten Einstellung handelt es sich bei dem abgefilmten Monitorbild in der zweiten Einstellung um eine schräge Aufsicht auf die Frau. Dies lässt darauf schließen, dass im abgefilmten Innenraum noch eine weitere Kamera vorhanden ist, die höher als die Fernsehkamera platziert ist. Das Monitorbild flimmert leicht. Die Frau setzt ihr Statement fort: »Der Titel gibt in Stichworten eigentlich schon unser ganzes Ausstellungsprogramm, also unser Konzept [an].«[548] Die Lippenbewegungen der Frau im Monitorbild lassen darauf schließen, dass hier eine Live-Situation stattfindet: Die Interviewte ist im Korridor zu hören, während ich im Fernsehmitschnitt ihr Monitorabbild betrachte. Die Interviewte setzt ihre Ausführungen fort und es beginnt ein langsamer Zoom aus dem Korridor heraus, der die Frau schließlich in einer halbnahen Ansicht fasst und das

548 Edith Decker in *Video-Skulptur*, 1989, WDR, Position: 3:44–3:48 Min.

Bild mit einem leichten Schwenk nach links korrigiert. Das Auszoomen wird von einer Schärfeverlagerung begleitet, die einsetzt, sobald der Bildschirm des unteren Monitors ins Bild kommt. Aufgrund der Unschärfe fast nicht erkennbar, fällt bei wiederholtem Hinschauen auf, dass der untere Monitor ebenfalls eine Aufnahme des Korridors enthält, allerdings ohne die Frau. Bis auf die beiden Monitore ist der Korridor in diesem Monitor leer. Die Frau ergänzt:

> Weil, es handelt sich einmal um Videoskulptur, das heißt, es kann nicht verwechselt werden mit Videobändern. Dann machen wir eine Retrospektive, das heißt, wir zeigen, was in der 25-jährigen, oder 26-jährigen Entwicklung der Videoinstallation, -skulptur an wichtigen Sachen dagewesen ist.[549]

Während sie den letzten Satz abschließt, erscheint im Bild die Bauchbinde »Edith Decker, Kölnischer Kunstverein«[550] so dass ersichtlich wird, dass es sich bei der Interviewten um eine der beiden kuratorisch Verantwortlichen der Ausstellung *Video-Skulptur, retrospektiv und aktuell, 1963–1989* handelt.

Die dritte Einstellung (4:10–4:28 Min.) blickt, wie die vorangegangene Einstellung, in einer Totalansicht auf das Monitorbild, das Edith Decker im Korridor aus schräger Aufsicht zeigt. Das Auszoomen setzt nun allerdings unmittelbar ein und endet auf einer engen halbnahen Ansicht Deckers. Während der Ton der nun folgenden Ausführungen wie in der zweiten Einstellung gleichbleibend ist, ist Edith Decker zunächst im Monitorbild des Korridors und dann, während des Auszoomens, im Korridor selbst zu sehen. Derweil fügt sie an:

> Es ist gewachsen – zum Einen. Da weiß man nie, warum und wieso. Und zum andern wird es [das Präsentieren von Videoinstallationen und -skulpturen] von den Kollegen vernachlässigt. Und das ist für mich also schon ein Anreiz, dass ich mich dann damit beschäftige, wenn es von andern links liegen gelassen wird.[551]

Die vierte und letzte Einstellung (4:28–4:37 Min.) enthält eine unbewegte Großansicht der Kuratorin, während diese mit ihrem Statement fortfährt: »Es ist nur klar, dass sowas ohne einen Sponsor nicht möglich ist. Weil – so viel Geld könnten wir nicht auftreiben, dass wir das zahlen könnten.«[552] Im hinteren Teil des Korridors ist der untere Monitor mit einer Aufnahme des leeren Korridors unscharf zu erkennen, der darüber befindliche Monitor ist leicht angeschnitten. Mit Ende des Statements endet auch die Sequenz. Auf die Sendung folgt zwei Sekunden Schwarzbild und die Anmoderation einer Sprecherin für die Kriminalserie *Demsy und Make Pi*, Folge: *Tödlicher Kaviar*.

Wie aus der Beschreibung der Sequenz hervorgeht, handelt es sich um ein Interview mit der Kuratorin Edith Decker. Dieses wurde im Installationsraum von *Live-Taped Video Corridor* während der laufenden Installation aufgezeichnet. Im Un-

549 Ebd., Position: 3:49–4:10 Min.
550 Ebd., Position: 4:10–4:28 Min.
551 Ebd.
552 Ebd., Position: 4:28–4:37 Min.

terschied zu den meisten anderen, in der Fernsehsendung *Video-Skulptur* zu sehenden Arbeiten, bleibt die Bewegtbildinstallation von Bruce Nauman in der Sendung unbezeichnet. Weder Decker noch ein Schriftinsert weisen darauf hin, dass es sich bei der Kulisse des Interviews um eine Arbeit Naumans handelt. Im Zusammenhang mit den in den 1970er-Jahren realisierten Korridorarbeiten führt Bruce Nauman die Erzählung *Der Verwaiser* von Samuel Beckett an, die unter anderem das Motiv der Falle zum Thema hat. Die Falle lässt sich auf Situationen beziehen, in denen das Ausstellungspublikum ins Sichtfeld einer oder mehrerer von Nauman installierter Videokameras gerät. Auch wenn die Erzählung nicht in direktem Bezug zu *Live-Taped Video Corridor* steht, sie wurde erst 1971 veröffentlicht, erweist sich die Falle in der eben beschriebenen Sequenz als eine doppelte Figur, da die Kuratorin Edith Decker von zwei Kameras aufzeichnet wird und im Interview mehrere ausstellungskritische Fragen zu beantworten hat. Sie steht in einem nach hinten geschlossenen Raum, der Eingang wird ihr von Kameramann und Interviewer versperrt und sie wird nicht nur von der Fernsehkamera, sondern gleichsam von einer zweiten, in der Sequenz nicht sichtbaren Kamera aufgezeichnet. Ausgehend von ihren Ausführungen lässt sich annehmen, dass Edith Decker Fragen zu Konzept und Sponsoring der Ausstellung gestellt wurden, Fragen, die sie dazu veranlassten, sich mit einem Hinweis auf die finanziellen Grenzen kommunaler Kultursubventionen zu rechtfertigen: »[S]o viel Geld könnten wir nicht auftreiben, dass wir das zahlen könnten.« Im Englischen wird das In-die-Falle-gehen und Aufgezeichnet-Werden in der Ähnlichkeit der Worte ›trapped‹ und ›taped‹ sinnfällig. Bemerkenswert ist, dass die Einstellungen der Sequenz den Installationsraum von *Live-Taped Video Corridor* nicht so eng erscheinen lassen, wie es oft in kunstwissenschaftlichen Texten beschrieben wird. Eventuell wurde beim Dreh mit einem Weitwinkelobjektiv gearbeitet. Zudem unterstreicht die Kuratorin ihre Ausführungen immer wieder mit Handbewegungen und scheint sich daher im Korridor vergleichsweise frei bewegen zu können. Indem sie außerdem dem Fernsehteam geduldig Rede und Antwort steht, entzieht sie sich zumindest der ›Falle‹ des Fernsehens. Naumans Falle kann sie sich nicht entziehen.[553]

In der Fernsehsendung ist der Installationsraum von *Live-Taped Video Corridor* zu keinem Zeitpunkt in einer Totalansicht zu sehen, auch die Passage zwischen Ausstellungs- und Installationsraum bleibt ausgespart. Indem die Installation darüber hinaus der Sendung in erster Linie als Interviewkulisse dient, liefert die Sendung nur bedingt Aufschluss über die Ausstellungserfahrung der Installation in der Kölner Schau. Bevor ich auf diesen Umstand vertiefend eingehe, ziehe ich mit der Fern-

553 Es gibt in der Fernsehsendung eine korrespondierende Szene, in der Walter Smerling ein Gespräch mit der Künstlerin Roos Theuws führt. Das Gespräch findet ebenfalls in einem Korridor statt, der jedoch offen ist und den Blick in den Ausstellungsraum freigibt. Ob es sich hierbei ebenfalls um *Live-Taped Video Corridor* handelt, darf bezweifelt werden, da sich im Korridor zwei Personen gegenüberstehen können, was in Naumans Korridor nicht möglich ist. Eventuell handelt es sich bei diesem Korridor nicht um eine künstlerische Arbeit, sondern um einen Teil des Ausstellungsdisplays. Vgl. *Video-Skulptur*, 1989, WDR, Position: 23:04–24:59 Min.

sehsendung *Bruce Nauman – Make Me Think* eine weitere Sendung hinzu, die Aufzeichnungen von *Live-Taped Video Corridor* enthält, jedoch einen anderen Ansatz im Umgang mit der Installation verfolgt.

7.2 Analyse des Künstlerporträts *Bruce Nauman – Make Me Think* (1997)

Rahmung der Sendung

Auf dem deutsch-französischen Sender arte wurde am 16.07.1997 um 23:10 Uhr das Künstlerporträt *Bruce Nauman – Make Me Think* von Heinz Peter Schwerfel ausgestrahlt. Thematisch konzentriert sich die Sendung auf die Verbindung zwischen Künstlerbild, Kunstmarkt und Öffentlichkeit. Obgleich es sich bei dieser Sendung um das Porträt eines lebenden Künstlers handelt, tritt dieser im Film nicht selbst vor die Filmkamera. Um ihm in der Sendung dennoch eine körperliche Präsenz zu geben, wurden einige seiner frühen ›Performances für die Videokamera‹[554] in den Film eingearbeitet, die ihn bei der Ausführung verschiedener Aktionen zeigen. Ergänzend inszenierte der Regisseur, der auch als Kurator tätig ist, eine ›Ausstellung für die Filmkamera‹ in der Videobänder Naumans aber auch Aufzeichnungen Schwerfels präsentiert wurden. Diese fiktive Ausstellung wurde in präzise choreografierten Plansequenzen aufgezeichnet.[555] Ähnlich wie *Video-Skulptur*, gibt es auch von *Bruce Nauman – Make Me Think* eine Fernsehfassung (58:34 Min.) und eine Kinofassung (70 Min.).[556] Gefilmt wurde auf Super-16-mm, das Material wurde anschließend auf 35-mm-Film aufgeblasen.[557] Die Produktion des Films oblag der Produktionsfirma Artcore Film, Koproduzenten des Films waren der WDR (Redaktion: Wibke von

554 Irene Schubiger versteht unter der ›Performance für die Videokamera‹ eine künstlerisch vollzogene Aktion, die unter Ausschluss von Publikum von einer Videokamera aufgezeichnet wird. Vgl. Schubiger 2004, 52.

555 Die Ausstellung wurde in einer ehemaligen Pariser Krankenhauswäscherei realisiert. Die technische Ausstattung wurde vom Centre Pompidou zur Verfügung gestellt, für den Aufbau waren die Museumsmitarbeiter Jaques Yves Renaud und Yann Bellet verantwortlich. Vgl. Schwerfel 2008. Eine erste Auseinandersetzung der Verfasserin mit der Kinofassung *Bruce Nauman – Make Me Think* erfolgte im Rahmen der Magisterarbeit (Lauke 2008). Die dort vorgenommene Analyse der Sequenz *Live-Taped Video Corridor*, die mit der Sequenz in der Fernsehfassung identisch ist, wurde im Folgenden umgearbeitet und erweitert. Vgl. Lauke 2008, 106–108.

556 Darüber hinaus existieren zwei offizielle Sprachfassungen, die deutsche Off-Stimme wurde von Rüdiger Vogler gesprochen, die Englische von Lemmy Constantine. Vgl. Schwerfel 2008. Eine weitere, französische Sprachfassung wurde für die Ausstrahlung mit Zweikanal-Ton von arte angefertigt. Zur inhaltlichen Struktur der Kinofassung *Bruce Nauman – Make Me Think* siehe Lauke 2008, 100–101.

557 Vgl. Schwerfel 2008.

Bonin/Reinhard Wulf), der Arts Council England[558], das Centre Pompidou und das französische Kulturministerium. In Ergänzung zu der bereits erwähnten ›Ausstellung für die Filmkamera‹, die einkanalige Videobänder Naumans, Interviews mit Expertinnen und Experten sowie Aufzeichnungen realer Ausstellungen Naumans enthält, bezieht sich das übrige Bild- und Tonmaterial des Films ausschließlich auf skulpturale und installative Werke Naumans, die in der Kunsthalle Hamburg, dem Kunsthaus Zürich, den Hallen für neue Kunst in Schaffhausen, der Galerie Konrad Fischer in Düsseldorf, dem Konsthall Magasin III in Stockholm, dem Museum Boijman van Beiningen in Rotterdam, dem Mnam in Paris und auf der dritten Lyon Biennale ausgestellt wurden.

Die räumliche Struktur des Fernsehporträts über Bruce Nauman lässt sich im Fall der ›Ausstellung für die Filmkamera‹ als Möbiusschleife beschreiben, als die Präsentation der Videoarbeiten Naumans mittels kastenförmiger Röhrenmonitore (Bacus) und Monitorwände für die Präsentation der Aufzeichnungen Schwerfels adaptiert wird. In diesem Arrangement sind die Nauman'schen Videos und Räume mit den Videos und Räumen Schwerfels verschachtelt, und es ist mitunter nur schwer auszumachen, welches Material von wem stammt. Auf diese raumzeitliche ›Verfransung‹ rekurrierend, spricht Barbara Catoir in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* von einem »Metawerk Naumanscher Ästhetik«[559] und führt aus:

> Damit wird notgedrungen die entscheidende Trennung zwischen realen und fiktiven Räumen aufgehoben. An die Stelle des realen Erfahrungs- oder Erlebnisraumes tritt die Illusion des Films. […] Die Gleichsetzung der Räume ist einer der wunden Punkte des ausgezeichneten Films. Sie verfälscht Naumans Methode, Bilder durch unterschiedliche Medien und in unterschiedlicher Größe zu doppeln und zeitverschobene Bildsequenzen simultan zu setzen. Das sind zwingende ästhetische Verfahrensweisen, den Betrachter mitten in das Werk zu stellen und ihn mittels der Desorientierung zu überwältigen. Im Film verschwinden sie – das ist der Preis, den ein Film über Nauman fordert, zumindest dann, wenn er die nüchterne Form des Dokumentarfilms übersteigt.[560]

Indem Schwerfel Naumans Prinzip der Medialisierung für seinen Film adaptiert, entgrenzt er die Nauman'schen Bilder und Räume ins Fernsehen. Auch wenn dieser Ansatz den Nachvollzug der Autorschaft dieser Bildwelten zugegebenermaßen erschwert, erscheint er dennoch einer eingehenderen Untersuchung wert, gerade weil hier auf eine künstlerische Medialisierung Bezug genommen wird.

---

558 Von 1953 bis 1999 förderte der Arts Council England rund 500 Film- und Fernsehproduktionen über Kunst. *Bruce Nauman – Make Me Think* war der letzte Film im Rahmen dieser Förderung. Die inzwischen digitalisierten Filme sind kostenfrei und online über eine Datenbank zugänglich, artsonfilm.wmin.ac.uk/ (26.10.2015). Zur Geschichte des Förderprogramms nebst Fallbeispielen siehe Wyver 2007.

559 Catoir 1997, 32.

560 Ebd.

Bruce Nauman – Make Me Think ist nicht nur ein Künstlerporträt, das sich die Verfahren des Künstlers zu eigen macht, sondern gleichsam eine kritische Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten des Dokumentarfilms über Kunst. Indem Schwerfel im Verlauf des Films immer wieder Fragen bezüglich der Medialisierung von Kunst, Autorschaft und dokumentarischer Verfahren stellt, erweist sich der Essayfilm als kritische Reflexion von Dokumentationen über Kunst und Kunstschaffende, insbesondere im Fernsehen.[561] In seinen Produktionsnotizen resümiert der Regisseur über *Bruce Nauman – Make Me Think*:

> Gleichzeitig sollte es ein Film über die Darstellung von Bildender Kunst durch das Medium Film werden, der Beweis, dass man Kunstwerke nicht abfilmen, sondern inszenieren muss, will man ihre emotionale Qualität einem Film- oder Fernsehpublikum verständlich machen.[562]

Zwar würde ich nicht so weit gehen, einzufordern, dass Filme und Fernsehsendungen die »emotionale Qualität« einer künstlerischen Arbeit zum Ausdruck zu bringen haben. Interessant erscheint mir aber das Potenzial, Kunstwerke durch ihre Medialisierung erfahrbar zu machen. Dokumentation und Inszenierung erweisen sich hierbei als zwei Seiten derselben Medaille.

Apparativer Ausdruck und Erleben der Sendung

Die Fernsehsendung *Bruce Nauman – Make Me Think*, die Grundlage der nun folgenden Analyse ist, enthält eine auf der 3. Lyon Biennale im Jahr 1995/1996 gedrehte Aufzeichnung der Bewegtbildinstallation *Live-Taped Video Corridor*.[563] Die aus insgesamt sechs Einstellungen bestehende Sequenz dauert 1:14 Min. und befindet sich in der Mitte der Sendung.[564] Die nun folgende Beschreibung des apparativen Ausdrucks von *Live-Taped Video Corridor* bezieht sich auf eine am 09.10.2015 durchgeführte Sichtung in der Mediathek der Universität der Künste Berlin. Der Mitschnitt der Sendung ist eine VHS-Kassette der Marke TDK. Bild und Ton der VHS-Kassette weisen ein leichtes Rauschen auf, das sich auf die Alterung des Trägermediums zurückführen lässt. Der Fernsehsendung sind im Mitschnitt fünf Sendungen unterschiedlicher Fernsehsender vorangestellt. Der an Bandposition 1:51:46 Min. einsetzenden Sendung geht ein Jingle des Fernsehkanals arte voraus, der die Sendung *Bruce Nauman – Make Me Think* ankündigt. Die Sichtung habe ich, wie die Sendung *Video-Skulptur*, mit einem farbigen Röhrenmonitor der Marke Sony, einem VHS-Rekorder von Panasonic und Kopfhörern der Marke Beyerdynamik durchgeführt. Die Sequenz zu *Live-Taped Video Corridor* befindet sich im

561 Zum Essayfilm siehe Möbius 1991. Scherer 2001. Kramer/Tode 2011.
562 Schwerfel 2008.
563 Die Biennale fand vom 20.12.1995–18.02.1996 statt und wurde von Georges Rey kuratiert.
564 In der Kinofassung ist die identische Sequenz bei Position 39:47–41:01 Min. zu finden.

Mitschnitt an Bandposition 2:24:55–2:26:09 Min, ihr voraus geht ein Ausschnitt von Naumans Arbeit *Bouncing Balls* (1967–68).[565]

Die erste Einstellung (2:24:55–2:24:59 Min., ESL 1) der Korridorsequenz besteht aus einer stehenden halbnahen Ansicht, die eine Gruppe Kinder – wahrscheinlich eine Schulklasse – im Bildvordergrund zeigt. Die Gruppe steht vor dem Eingang eines weiteren, in den Ausstellungsraum eingezogenen Raums, dessen Licht in den ansonsten dunklen Ausstellungsraum strahlt (Abb. 24). Es ist anzunehmen, dass die Aufzeichnung während des laufenden Biennalebetriebs, also in der Ausstellungsituation, gemacht wurde, da in dieser und weiteren Einstellungen verschiedentlich Ausstellungsbesuchende zu sehen sind. Die Tonebene dieser Einstellung besteht aus der akustischen Arena des Ausstellungsraums, in der durcheinander sprechende Kinderstimmen zu vernehmen sind. In Ergänzung zur akustischen Arena ist der Ton außerdem von einer Percussion-Komposition (Musik: Ulrich Lask) durchsetzt. Am oberen Bildrand ist die Halterung einer nicht näher identifizierbaren Apparatur angeschnitten.

Die zweite Einstellung (2:24:59–2:25:01 Min., ESL 2) lässt die untersichtige Totalansicht einer Videokamera nebst Wandhalterung und Verkabelung sehen (Abb. 25). Die Videokamera ist auf ein Objekt links außerhalb des Bildausschnitts gerichtet. Es ist anzunehmen, dass während der Fernsehausstrahlung der räumliche Zusammenhang zwischen der angeschnittenen Apparatur und der abgebildetenVideokamera nicht unbedingt evident wird, da sich die beiden Einstellungen der Installation von unterschiedlichen Standpunkten und mit verschiedenen Blickachsen nähern. Als Mitschnitt hingegen können die Einstellungen wiederholt und durch Betätigen der Pausentaste länger betrachtet werden, wodurch der raumzeitliche Zusammenhang zwischen erster und zweiter Einstellung plausibel wird. Die Tonspur der ersten Einstellung dient als Verbindung zur zweiten und dritten Einstellung.

Die dritte Einstellung (2:25:01–2:25:31 Min., ESL 3) besteht aus einer stehenden halbnahen Ansicht des bereits in der ersten Einstellung abgebildeten Raums-im-Raum, der sich nun als Korridor offenbart. Die rechte Korridorwand ist angeschnitten und die Kamera blickt über die Köpfe der Kinder hinweg in einen schmalen, hell erleuchteten Korridor. An dessen hinterem Ende stehen zwei Röhrenmonitore über-, respektive aufeinander, deren Bildinhalte jedoch nicht erkennbar sind, weil sie von einem Jungen verdeckt werden. Dieser geht in den Korridor hinein, bleibt vor den Monitoren stehen und verlässt den Korridor anschließend rückwärtsgehend wieder. Die linke Bildseite dieser Einstellung gibt den Blick in den umgebenden Ausstellungsraum frei, im Hintergrund sind eine Wandprojektion und ein mehr-

565 Mediathek der Universität der Künste, Berlin, Sign. WA 0800. Die Sendung befindet sich auf Position (6). Auf dem Mitschnitt enthalten sind in chronologischer Reihenfolge außerdem die Sendungen (1) *Augenblicke mit Velázquez* (3sat), (2) *Wasserburgen zwischen Swist und Erft* (3sat), (3) *Kunst-Streifzüge. Annäherungen – Peter Paul* (NDR), (4) *Venedig und seine Lagune* (3sat), (5) *Bahnhöfe Europa Budapest: Kaiserin, Stalin, McDonalds* (NDR) (7) *Bahnhöfe Europa Leipzig: Warten auf die Zukunft* (NDR), (8) *Kunstschätze SüdostasienKambodscha – Angkor Wat – Traum eines Königs* (NDR).

stöckiger Bau aus Plexiglas zu erkennen.[566] Als der Junge fast wieder am Eingang des Korridors angekommen ist, spricht ein männlicher Off-Kommentar (Rüdiger Vogler) in bedächtigem Ton:

> Thema der Kunst ist nicht nur das Entdecken, sondern auch das Wiedererkennen. In Japan gibt es die Geschichte vom perfekten Künstler. Der perfekte Künstler trägt vor seinem Gesicht eine Maske aus Spiegeln, in denen jeder Betrachter sich wieder erkennen kann.[567]

Während des Kommentars sind die akustische Arena der Ausstellung sowie die Musik in zurückgenommener Laustärke zu hören. Nach dem Jungen betritt ein junges Mädchen den Korridor. Ihr forscher Schritt verleiht dem Korridor die Anmutung eines Laufstegs. Sie tritt an die beiden aufeinandergestellten Monitore heran (Abb. 26), bleibt stehen und entfernt sich rückwärtsgehend wieder von diesen. Auf halber Strecke hält sie inne und stützt sich mit ihren Händen an den Korridorwänden ab. Es folgt ein Umschnitt auf die nächste Einstellung.

Die vierte Einstellung (2:25:31–2:25:36 Min., ESL 4) zeigt den Ausschnitt einer verkanteten Schwarzweißfotografie Bruce Naumans, der vor einem Spiegel steht und je einen Gegenstand in jeder Hand hält, der aufgrund der Bewegungsunschärfe der Hände nicht zu identifizieren ist. Nauman blickt nicht sein Spiegelbild an, sondern auf die Gegenstände. Die akustische Arena der Ausstellung und die Filmmusik der vorausgehenden Einstellungen sind nun nicht mehr zu hören, lediglich der Off-Kommentar fährt fort: »Bruce Nauman hat viele Gesichter, in denen wir uns wiedererkennen können.«[568]

Die fünfte Einstellung (2:25:36–2:25:42 Min., ESL 5) springt erneut in die Ausstellungssituation der Lyon Biennale und nimmt dieselbe Kameraposition wie in der dritten Einstellung ein. Die Schulklasse ist nun nicht mehr da und ich kann nicht viel erkennen, weil etwas die Kamera zu verdecken scheint. Im Off-Kommentar ist zu hören: »Er beobachtet uns, wie wir ihn beobachten und dabei auf uns selbst stoßen.«[569] Währenddessen löst sich eine Person aus dem Bildvordergrund und betritt den Korridor. Eine andere Person geht linker Hand an Korridor und Kamera vorbei. Die Kamera bleibt in dieser Einstellung auf ihrer Position stehen und beobachtet die in den Korridor tretende Person, einen erwachsenen Mann, der seine Körperachse leicht nach rechts dreht und die linke Hand in der Hosentasche hat, damit er den Korridor betreten kann. Auf der Tonebene sind hallige Schritte zu hören und eine fast unvernehmliche, elektronisch anmutende Klangcollage.

---

566 Es handelt sich um Elemente der Installation *Learned Helplessness In Rats (Rock and Roll Drummer)* (1988) von Bruce Nauman.

567 Off-Kommentar in *Bruce Nauman – Make Me Think*, 1997, WDR, 58:34 Min., Regie: Heinz Peter Schwerfel, Redaktion: Wibke von Bonin/Reinhard Wulf, Erstsendung: 16.07.1997 in arte, Position: 2:25:13–2:25:30 Min.

568 Ebd., Position: 2:25:30–2:25:35 Min

569 Ebd., Position: 2:25:35–2:25:41 Min.

Die sechste Einstellung (2:25:42–2:26:09 Min., ESL 6) wurde im Korridor aufgenommen und blickt in Richtung der beiden Monitore. Im Unterschied zu den bisherigen, stehenden Einstellungen ist diese Einstellung leicht verwackelt, was auf den Gebrauch einer Handkamera schließen lässt. Während sie sich den Monitoren nähert, sind langsame, bedächte Schritte zu hören.[570] Auf beiden Monitoren ist zunächst der leere Korridor mit den aufeinandergestellten Monitoren zu erkennen. Ihre Bildschirme sind noch zu klein, um ihren Bildinhalt dechiffrieren zu können. Auf halber Wegstrecke erscheint im oberen Monitorbildschirm ein Mann in rückseitiger Ansicht, der sich immer weiter entfernt, je näher die Einstellung den Monitoren kommt (Abb. 27). Der Off-Kommentar begleitet seine Wegstrecke mit den folgenden Worten: »Das Spiel von Betrachten und Betrachtetwerden ist Inhalt dieses Filmes. Nauman würde es sein *Raw Material* nennen.«[571] Der Mann bleibt vor den Monitoren stehen, die Schritte halten inne. Nun ist deutlich erkennbar, dass der obere Monitor die Situation des Fernsehdrehs live wiedergibt. Dadurch, dass das obere Monitorbild von der Fernsehkamera aufgezeichnet und über den in der Universitätsbibliothek befindlichen Sichtungsmonitor wiedergegeben wird, wird das Closed Circuit-Prinzip der Installation über die Ausstellung und den Fernsehdreh hinaus erfahrbar, wenn sie auch nicht dabei aktualisiert wird. Der untere Monitor zeigt den leeren Korridor und damit ein anderes zeitliches Moment. Ob es sich um eine verzögerte Wiedergabe oder ein vorproduziertes Videoband handelt, ist im Mitschnitt nicht ersichtlich. Aufgrund der Hardware der Installation, zu der auch ein Videoband gehört, ist jedoch anzunehmen, dass das Videoband vorproduziert wurde, wofür auch spricht, dass für die Re-Inszenierung der Installation stets das Monitormodell zu verwenden ist, das auch im Videoband zu sehen ist. Hier wird sinnfällig, dass der Installation *Live-Taped Video Corridor* immer schon eine Medialisierung ihrer eigenen Aufführungsgeschichte, nämlich der Erstpräsentation, eingeschrieben ist. Die Klangcollage aus der vorausgehenden Einstellung wird in dieser Einstellung weitergeführt und um die Schritte und den Kommentar erweitert.

---

570 Bei diesen Schritten handelt es sich um ein spezifisches Stilmittel in *Bruce Nauman – Make Me Think.* Die Schritte sind auf der Tonebene allen Einstellungen unterlegt, in denen Wegstrecken mit der Kamera zurückgelegt werden – im Unterschied zu Kamerafahrten auf Schienen. Siehe beispielsweise die Sequenzen zu *Dream Passage (Version II)* (1983) (1:55:06–1:55:32 Min.) sowie zu *Floating Room: Lit From Inside* (1972) und *Yellow Room (Triangular)* (1973) (2:11:43–2:13:33 Min.). Es handelt sich um eine diachrone Bild- und Tonmontage, das heißt die Schritte wurden separat aufzeichnet. Sie verweisen auf eine nicht sichtbare durch den Raum schreitende Person. Je nach Bodenbelag verändern sich die akustische Qualität und der Hall der Schritte. Dieses auditive Gestaltungsmittel führt einen unsichtbaren Dritten ein – den Kameramann Emmanuel Soyer – und arbeitet der auditiven und kinästhetischen Wahrnehmung der Arbeiten Naumans durch die Fernsehsendung zu. Zur dokumentarischen Ton- und Raumgestaltung durch Schritte siehe auch den Film *La Ville Louvre* (F 1990, Regie: Nicolas Philibert), erwähnt in Volko Kamensky/Julian Rohrhuber 2013, 341–343.

571 Off-Kommentar *Bruce Nauman – Make Me Think*, 1997, WDR, Position: 2:25:43– 2:25:52 Min.

Abb. 24 *Bruce Nauman – Make Me Think,* 1997, WDR, 58:34 Min., Autor: Heinz Peter Schwerfel. Standbild von Position 33:16 Min.

Abb. 25 *Bruce Nauman – Make Me Think,* 1997, WDR, 58:34 Min., Autor: Heinz Peter Schwerfel. Standbild von Position 33:20 Min.

Abb. 26 *Bruce Nauman – Make Me Think,* 1997, WDR, 58:34 Min., Autor: Heinz Peter Schwerfel. Standbild von Position 33:45 Min.

Abb. 27 *Bruce Nauman – Make Me Think,* 1997, WDR, 58:34 Min., Autor: Heinz Peter Schwerfel. Standbild von Position 34:05 Min.

Abb. 28 *Bruce Nauman – Make Me Think,* 1997, WDR, 58:34 Min., Autor: Heinz Peter Schwerfel. Standbild von Position 34:27 Min.

Auf dem oberen Monitor ist nun zu erkennen, wie der Mann, der bisher nur in Rückansicht zu sehen war, sich umdreht und den Korridor verlässt (Abb. 28). Die Einstellung, die bis dahin mit seinen Bewegungen verbunden war, bleibt jedoch vor den beiden Monitoren stehen. Die Kamera, mit der diese Aufzeichnung gemacht wurde, ist im Monitorbild nicht sichtbar, weil sie vom Mann verdeckt wird. Kurz bevor dieser das Monitorbild verlässt, erfolgt ein Umschnitt auf die nächste Sequenz, welcher durch den folgenden Kommentar von Robert Storr im Sinne des filmischen Kontinuitätsprinzips kaschiert wird: »It's amazing to watch people watch Bruce's work. And I think […]«[572] Die Sequenz zu *Live-Taped Video Corridor* endet mit dieser Einstellung. Auf die Sendung *Bruce Nauman – Make Me Think* folgt im Fernsehmitschnitt ein arte-Jingle mit einem Programmhinweis für den späteren Abend.

In Bezug auf die Funktion der eben beschriebenen Sequenz zu *Live-Taped Video Corridor* im Zusammenhang des Künstlerporträts *Bruce Nauman – Make Me Think* wird diese Korridorarbeit als Metapher verwendet, um sowohl den Ansatz der Sendung als auch einiger Arbeiten Naumans zu thematisieren. Gleichzeitig erfahre ich die Installation in zwei unterschiedlichen Zuständen, einmal im laufenden Ausstellungsbetrieb und einmal als Demonstration von Regisseur und Kameramann, die den Korridor nacheinander betreten. Die Medialisierung der Installation *Live-Taped Video Corridor* in *Bruce Nauman – Make Me Think* lässt sich als Re-Inszenierung der Installation in Form eines inszenierten Installationsbesuchs für die Fernsehkamera

572 Englischer Off-Kommentar von Robert Storr in *Bruce Nauman – Make Me Think*, 1997, WDR, Position: 2:26:06–2:26:09 Min.

bezeichnen. Wie in der Sendung *Video-Skulptur* bleibt die Installation Naumans auch in *Bruce Nauman – Make Me Think* unbezeichnet. Damit setzen beide Fernsehsendungen bei der Fernsehzuschauerin einen gewissen Erfahrungshorizont voraus, um die Installation zu identifizieren. Dieser Umstand hat auf der anderen Seite den Vorzug, dass *Live-Taped Video Corridor* in erster Linie situativ, genauer gesagt in einer Interview- bzw. Ausstellungssituation, erfahren wird. Die Sendung entwickelt auf diese Weise einen Medialisierungsansatz, der Kunst weder isoliert abbildet noch erklärt,[573] sondern inszeniert und damit erfahrbar werden lässt.

Ekphrasis der Installation

Die Medialisierung der Installation in der Sendung *Video-Skulptur* enthält keine Hinweise zur Ausstellungserfahrung der Installation, deren Konstruktion ist daher nur eingeschränkt möglich. Die Sendung *Bruce Nauman – Make Me Think* hingegen ermöglicht ausgehend von der Aufzeichnung der Installation auf der Lyon Biennale 1995, die Ausstellungserfahrung von *Live-Taped Video Corridor* zu konstruieren. Ich werde dies nun in einer Ekphrasis von *Live-Taped Video Corridor* aufzeigen. Den Ausgangspunkt für diese Versprachlichung bildet einerseits die besprochene Sequenz der Sendung *Bruce Nauman – Make Me Think*, andererseits mein bisher erschlossenes und in dieser Untersuchung dargelegtes Wissen über die Installation, eingedenk der von Nauman vorgesehenen diastatischen Erfahrung. (Abb. 29 und 30).

Ich stelle mir einen schmalen, vor mir liegenden Korridor vor, er ist etwa zehn Meter lang und nur fünfzig Zentimeter breit (Abb. 29, Wegmarke 1). Er wird von Deckenlampen ausgeleuchtet. Am Eingang des Korridors ist an der linken Wand auf etwa zwei Metern Höhe eine auf den Korridor gerichtete Videokamera angebracht. Am gegenüberliegenden Korridorende stehen aufeinandergestellt zwei angeschaltete Röhrenmonitore. Ich kann nicht erkennen, was auf ihren Bildschirmen zu sehen ist, sie sind zu weit entfernt, so dass ich den Korridor betrete, um mehr zu erkennen (Wm 2). Der Korridor ist eng und es ist kaum möglich den Körper um die eigene Achse zu drehen. Auf diese Weise werden Körper, Blick und Bewegungen justiert. Schritt für Schritt bewege ich mich vorwärts und nähere mich den Monitoren. Die Wände rechts und links sind hoch, die akustische Arena des umgebenden Ausstellungsraums ist nur dumpf zu hören. Ich gehe weiter und kann nun das Schwarzweißbild der Monitore erkennen (Wm 3): Jeder Bildschirm zeigt einen Korridor. Im Korridor des oberen Bildschirms sehe ich mich. Der Korridor auf dem unteren Bildschirm ist leer – verwaist. Die Korridore ähneln dem Korridor, in dem

573 Der Palazzo delle Esposizioni hat ein Video veröffentlicht, das eine kunstvermittelnde Einführung in die Installation liefert: *3 MINUTI 1 OPERA – Bruce Nauman, Live –Taped Video Corridor*, 2012, 3:57 Min., Autor: Palazzo delle Esposizioni (20.03.2012), http://youtu.be/8itUfOo5LDU (29.10.2015).

ich mich aufhalte. Ich trete näher an die Monitore heran während sich mein Abbild im oberen Bildschirm entfernt. Trete ich noch näher, entfernt sich mein Abbild noch weiter. Ich weiß, dass die Entfernung meines Abbildes mit der Perspektive der am Korridoreingang montierten Kamera zu tun hat, trotzdem irritiert sie mich – sie funktioniert entgegengesetzt zu meinem Spiegelbild, das es mir normalerweise nicht möglich macht, mich rückseitig zu sehen. Ich stehe nun direkt vor den Monitoren und hocke mich hin (Wm 4). Das Abbild im oberen Bildschirm legt Zeugnis ab von meiner Anwesenheit im Installationsraum, während der leere Korridor im unteren Bildschirm mir meine Abwesenheit vor Augen führt. Auch wenn ich weiß, dass es sich um ein vorproduziertes Videoband handelt, das eine bereits in der Vergangenheit liegende Situation zeigt, taucht plötzlich die Möglichkeit auf, dass dieser Monitor auch eine zukünftige Situation zeigt. Der leere Korridor des unteren Monitors verunsichert mich mehr als der obere, weil er mich mit der Möglichkeit meiner eigenen Abwesenheit konfrontiert. Ich blicke zum Eingang des Korridors zurück. Ich taste mich rückwärts Richtung Eingang vor, während mein Abbild im oberen Bildschirm wieder größer wird. Gleichzeitig schwindet meine Unsicherheit in Bezug auf das Bild des unteren Monitors, weil mir meine eigene Abwesenheit nicht mehr so deutlich vor Augen geführt wird. Ich verlasse den Korridor.

7.3 Chronotopos der Installation

Der fotografischen und filmischen Aufzeichnung scheinen sich Closed Circuit-Installationen aus mehreren Gründen zu entziehen bzw. zu widersetzen: Aufgrund des Prinzips des Live-Feedbacks, also der gleichzeitigen Aufnahme und Wiedergabe, gibt es zu solchen Installationen keine Sichtungskopien, die unabhängig von der Präsentation der Installation konsultiert werden können. Aufgrund seiner spezifischen Medialität ist jedoch das Fernsehen vermögend, einen Closed Circuit visuell, akustisch und kinästhetisch zum Ausdruck zu bringen. Hierfür ist allerdings notwendig, dass sich eine Person in den Installationsräumen aufhält und sich dabei ›selbst im Weg steht‹. Inwieweit trifft dies auf die beiden Fernsehsendungen zu? Um diese Frage zu beantworten, wird im Folgenden das Verhalten der sich im Korridor aufhaltenden Personen (Kuratorin, Kameramann, Regisseur) beschrieben und es werden die wesentlichen raumzeitlichen Parameter – Installationsraum und Blickachsen – vorgestellt.

Installationsraum

Beide Fernsehsendungen enthalten Innenansichten der Korridore, in denen die Raum- und Lichtverhältnisse sowie die beiden aufeinandergestellten und angeschalteten Monitore zu sehen sind. Beide Korridore sind nach hinten hin geschlossen –

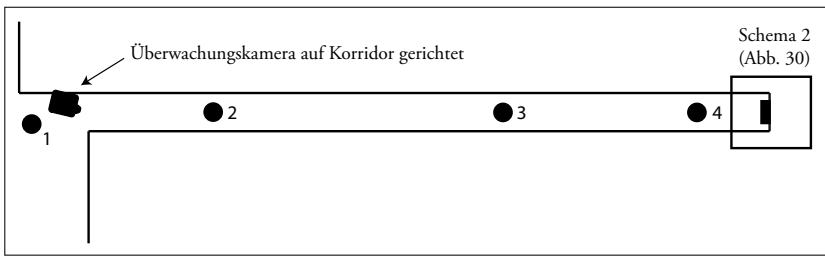


Abb. 29 Schematische Aufsicht, Bruce Nauman, *Live-Taped Video Corridor,* Installation für zwei Monitore, stumm, Closed Circuit.

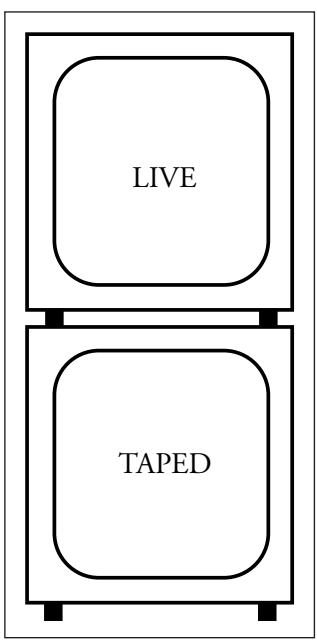


Abb. 30 Schematische Ansicht, Bruce Nauman, *Live-Taped Video Corridor,* Installation für zwei Monitore, stumm, Closed Circuit.

was nicht bei allen Aufführungen der Installation der Fall ist.[574] Die Sendung *Video-Skulptur* belässt die Zuschauenden sowohl im Unklaren darüber, ob der abgebildete Raum Teil der künstlerischen Arbeit ist, als auch darüber, wo die Überwachungskamera befestigt ist. In der Sendung *Bruce Nauman – Make Me Think* wird dies in einer kurzen deiktischen Einstellung offengelegt. Außerdem enthält diese Sendung Aufzeichnungen des Ausstellungsraums und liefert damit den entscheidenden Hinweis, dass es sich bei der künstlerischen Arbeit um eine installative Bewegtbildarbeit handelt. Damit verbunden ist die Tatsache, dass es sich bei dieser Aufzeichnung um eine historische Ausstellungssituation handelt, auch wenn im Film selbst auf die Erwähnung der Lyon Biennale verzichtet wird. Bezüglich des Closed Circuit-Prinzips von *Live-Taped Video Corridor* lässt sich beiden Sendungen entnehmen, dass es sich ausschließlich um ein visuelles – und kein audiovisuelles – Feedback handelt.

Die Sendungen *Video-Skulptur* und *Bruce Nauman – Make Me Think* begegnen Naumans Korridorarbeit situativ. Im Fall von *Video-Skulptur* handelt es sich um eine Interviewsituation, in der es thematisch nicht um die Korridorarbeit, sondern um die Ausstellung im Allgemeinen geht. Die Installation dient dem Interview als Kulisse und der Wechsel zwischen der Kuratorin und ihrem live wiedergegebenen Monitorabbild mutet eher als Illustration denn als Auseinandersetzung mit der Installation an.[575] In der Fernsehberichterstattung über Ausstellungen mit Bewegtbildinstallationen dienen letztgenannte häufig als Kulisse für ein Interview oder Gespräch und werden, wenn sie nicht selbst Thema der Unterhaltung sind, auf eine dekorative Funktion reduziert.[576] In gewisser Hinsicht werden die Installationen dabei zu ›verwaisten Werken‹[577].

Auch in *Bruce Nauman – Make Me Think* wird die Installation nicht näher bezeichnet. Dies erschließt sich jedoch als grundlegender Ansatz der Sendung, da keines der Werke Naumans mit genaueren Angaben versehen wird. Ihre Bezeichnung ist ihrer Erfahrung nachgeordnet. *Live-Taped Video Corridor* wird in zwei Situationen gezeigt, die beide während der Aufführung der Installation auf der Lyon Biennale 1995 aufgenommen wurden: Eine Gruppe von Schulkindern steht am Eingang der Korridors und ein Kind nach dem anderen betritt die Installation. Jedes Kind hat ein Blatt Papier in der Hand, was darauf schließen lässt, dass es sich um eine Ausstel-

574 Beispielsweise ist der Korridor in der Ausstellung *CTRL [SPACE]. Rhetorik der Überwachung von Bentham bis Big Brother* am Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM) in Karlsruhe nach hinten hin offen, der Ausgang wird lediglich durch die beiden Monitore verstellt. Vgl. [ohne Titel], 2001/2002, Ausstellungsdokumentation, Video, 51:41 Min., Regie: Yvonne Mohr.

575 Anders verfahren wird in der Sendung mit *Present Continuous Past(s)* von Dan Graham, der zweiten Closed Circuit-Installation. Regisseur Walter Smerling und Kurator Wulf Herzogenrath befinden sich im Installationsraum von *Present Continuous Past(s)* während Herzogenrath die verzögerte Wiedergabe des Live-Feedbacks demonstriert und erklärt.

576 Vgl. exemplarisch *Neues Pathos*, SDR, 1987, *Slow Motion – Der Konzeptkünstler Douglas Gordon*, WDR, 1997 und *Gary Hill – I Believe It Is An Image*, WDR, 2001 (Kap. 8.2)..

577 Mit dem ursprünglich juristischen Ausdruck ›verwaist‹ werden Kunstwerke bezeichnet, deren Urhebende bzw. Rechteinhabende nicht ausfindig gemacht werden können.

lungsführung oder zumindest kunstvermittelnde Situation handelt. Das Verhalten der Kinder entspricht nicht durchgängig der intendierten Erfahrung Naumans: Die Kinder scheinen sich im Korridor weder unwohl zu fühlen noch wirken sie irritiert. Zielstrebig durchquert ein Junge den Korridor, hält vor den Monitoren inne und geht dann rückwärtigen schnellen Schritts zum Eingang zurück. Ihm gleich tut es ein Mädchen, das lediglich beim Rückweg das Gleichgewicht zu verlieren scheint, kurz innehält und sich an den Korridorwänden abstützt. Dies legt die Frage nahe, inwieweit sich die Wahrnehmung und Erfahrung der Korridorarbeit möglicherweise auch über die Jahrzehnte verändert hat. In der am Ende von Kapitel 7.2 formulierten Ekphrasis der Installation wurden daher auch die wesentlichen Themen der Installation und Äußerungen des Künstlers vorausgesetzt, um darauf aufbauend zu überlegen, welche Anschlussmöglichkeiten sich für eine Präsentation von *Live-Taped Video Corridor* im Hier und Jetzt bieten. Es muss spekulativ bleiben, welchen Einfluss die Anwesenheit des Fernsehteams auf die Gruppe der Kinder hatte. Da diese nicht durch die Kamera abgelenkt wirken, kann davon ausgegangen werden, dass die Regie nicht in das profilmische Geschehen in der Lyon Biennale eingegriffen hat.

Die Situation, wie sie sich im apparativen Ausdruck dieser Sendung darstellt, entspricht in etwa der Situation, in der sich die Ausstellungsbesuchenden befinden, wenn sie andere Besuchende dabei beobachten, den Korridor Naumans zu betreten. Indem das Geschehen im Korridor stets durch die im Korridor befindliche Person verdeckt wird, wird die eigene Neugier geweckt und eine gewisse Spannung aufgebaut, die erst durch das eigene Betreten des Korridors aufgelöst wird. Dies entspricht der zweiten in *Bruce Nauman – Make Me Think* enthaltenden Situation. Hierzu betreten nacheinander Regisseur und Kameramann den Korridor und zeichnen das Geschehen im Korridor auf. Der entsprechend apparative Ausdruck liefert Hinweise auf den Zusammenhang zwischen Körperbewegung, Monitorbildern und akustischer Arena im Installationsraum. Es wird deutlich, dass der Installation ein visuelles Closed Circuit-Prinzip zugrunde liegt und die Bewegungsmöglichkeiten im Installationsraum eingeschränkt sind.

Blickachsen

Es ist auffällig, dass die Kameramänner in beiden Fernsehsendungen versuchen, der werkimmanenten Aufzeichnung der Überwachungskamera im Korridor zu entgehen, um die Erfahrung der Installation zu medialisieren, ohne die eigene Aufzeichnungsapparatur sichtbar werden zu lassen. Auf diese Weise imitieren sie Nauman, als dieser im Korridor nicht in Erscheinung tritt, aber dort Videoaufzeichnungen anfertigt. Beide Sendungen lassen sich als experimenteller Umgang mit der Medialisierung von Closed Circuit-Installationen auffassen. Für die Sendung *Video-Skulptur* wurde dafür ein Kamerastandort gewählt, der sich in der Nähe des Korridoreingangs und damit im *hors champ* des Sichtfelds der Überwachungskamera befindet. Durch

Verwendung des Kamerazooms wird der Korridor vermeintlich betreten, aber weder der Kameramann noch die Kamera erscheinen dabei auf dem oberen Monitorbildschirm der Installation. Im Unterschied dazu betreten in *Bruce Nauman – Make Me Think* erst Heinz Peter Schwerfel (ESL 5) und in der darauffolgenden Einstellung sein Kameramann Emmanuel Soyer den Korridor (ESL 6). Zunächst legt der apparative Ausdruck dieser sechsten Einstellung nahe, dass es sich um die Perspektive der Person aus der vorangehenden Einstellung handelt. Sobald Soyer aber die Kamera direkt vor den Monitoren im Korridor abstellt, während er selbst den Korridor wieder verlässt, erweist sich die Einstellung als ein ›fiktiver Blick‹ auf die Monitore. Einer Ausstellungsbesucherin ist dieser Blick auf die Monitore prinzipiell verwehrt, sie kann den Korridor nicht verlassen und gleichzeitig vor den Monitoren stehen.

In insgesamt sechs Einstellungen liefert *Bruce Nauman – Make Me Think* nicht nur Aufschluss über eine bereits vergangene Ausstellungssituation von *Live-Taped Video Corridor*, sondern medialisiert und aktualisiert die Installationserfahrung mithilfe eines Videowalks durch den Installationsraum: Der Videowalk vereinigt anthropomorphe und apparative Blickachsen, die aus einer präzisen Choreografie der Fernsehkameras und der Körper Schwerfels und Soyers resultieren. Das erklärte Ziel dabei ist, sich den Nauman'schen Blickachsen zu entziehen. Die Fernsehkamera befindet sich stets im toten Winkel der Überwachungskamera des Korridors und taucht daher auch nicht im oberen Monitor auf. Im Unterschied zum toten Winkel des Korridors in der Ausstellungssituation – gemeint ist das Feld am Eingang des Korridors, das noch nicht von der Überwachsungskamera erfasst wird – erweist sich der tote Winkel im Medialisat als dynamisch: Zur Bewegung der Person im Korridor kommt die Kamerabewegung hinzu. Dies bedeutet, dass durch die Medialisierung der ursprüngliche tote Winkel um weitere tote Winkel ergänzt wird.

Daraus lässt sich schlussfolgern, dass die Medialisierung die bereits verdoppelte Raumzeit von *Live-Taped Video Corridor* um zusätzliche, relationale Raumzeiten erweitert, die in der Fernsehsendung den gesamten Korridor durchziehen und der Fernsehkamera mehrere ›unbeobachtete‹ Standpunkte im Korridor zugestehen. Diese zusätzlichen, re-inszenierten Raumzeiten werden als medialisierte diastatische Erfahrungen von *Live-Taped Video Corridor* evident. Insbesondere die sechste Einstellung konfrontiert die Zuschauerin in Ergänzung zu den drei künstlerisch intendierten Widerfahrnissen (Weitwinkel der Überwachungskamera, Unkontrollierbarkeit des Monitorbildes und entgegensetzte Bewegungen von Körper und Abbild in Korridor und Monitor, vgl. Kap. 3) mit einem vierten, apparativ erzeugten Widerfahrnis, das sich als Verschiebung und Aktualisierung der anderen drei Widerfahrnisse verstehen lässt. Wurde in *Bruce Nauman – Make Me Think* die Installation in den Einstellungen eins bis fünf zunächst erklärt, ver-klärt die unzuverlässige sechste Einstellung die Installation wieder und entlässt die Rezipientin mit einer gewissen Irritation beziehungsweise Verwunderung aus dieser Sequenz.

Eine Fernsehsendung wie *Bruce Nauman – Make Me Think* erweitert die Erfahrung der Bewegtbildinstallation um ihre medialisierte Erfahrung. Im Zusammen-

spiel zwischen dem apparativen Ausdruck der Sendung, dem Erleben der Fernsehzuschauerin und ihrer konstruierten Ausstellungserfahrung der Installation stellt sich eine doppelte Erfahrungsstruktur ein. Beide analysierten Sendungen arbeiten mit Inszenierungsstrategien, durch welche die Fernsehzuschauerin Naumans Korridorarbeit erfahren kann, ohne raumzeitlich in der Installation anwesend sein zu müssen. In *Bruce Nauman – Make Me Think* merkt der auktoriale Off-Kommentar diesbezüglich an:

> Ein Kunstwerk zu filmen bedeutet, es seiner Vielheit zu berauben und seine Emotionen zu vergröbern. Der Kamerablick auf das Kunstwerk birgt Gefahr. Die Gefahr, das Werk auf eine Bedeutung zu reduzieren, die es längst hinter sich gelassen hat.[578]

Ausgehend von dem Vorhergesagten, ist dieser Aussage zu widersprechen. Die Sequenzanalyse von Schwerfels Film hat gezeigt, dass ein audiovisuelles Medialisat die Bedeutung künstlerischer Arbeiten nicht notwendiger Weise einengt, sondern auch erweitern kann.

578 Off-Kommentar in *Bruce Nauman – Make Me Think,* 1997, D, 70 Min., Kinofassung, Position: 57:23–58:33 Min.

8 Medialisierte Erfahrungen der Installation *Les larmes d'acier*

Fernsehberichterstattung über die *documenta*

Für die Medialisierung von Bewegtbildinstallationen spielen die documenta-Ausstellungen eine bedeutende Rolle.[579] Die im Rahmen dieser Untersuchung vorgenommene explorative Erhebung von öffentlich-rechtlichen Fernsehsendungen ergab, dass die erste Medialisierung von Bewegtbildinstallationen für das Fernsehen im Jahr 1977 anlässlich der documenta 6 erfolgte.[580] Auf dieser documenta wurden Videobänder und Bewegtbildinstallationen erstmals ausführlich vorgestellt.[581] Als Gerätesponsor konnte die Firma Sony gewonnen werden. In regionalen und überregionalen Ausstellungsberichten und Themensendungen informierten insbesondere Das Erste und das ZDF über die technischen und medialen Möglichkeiten der Installationen auf der documenta 6 und stellten diese ästhetisch in Zusammenhang mit der sogenannten Videokunst. Auf der documenta 7 im Jahr 1982, die eine Rückwendung zur Malerei proklamierte, wurde lediglich eine Bewegtbildinstallation, von Dara Birnbaum, präsentiert.[582] Im Unterscheid dazu wurden die Bewegtbildinstallationen auf der documenta 8 mit anderen Werken der bildenden Kunst in thematische Zusammenhänge gestellt und über die Räume im Fridericianum und der Orangerie verteilt.[583] Die Betonung einer nun thematischen, statt im Jahr 1977 noch medialen, Auseinandersetzung

579 Zur Medialisierung der documenta-Ausstellungen für das Fernsehen siehe Lemke 1995.

580 Die documenta 6 fand vom 26.06–02.10.1977 statt.

581 Vgl. Schneckenburger 1977b, 298–323. Dem documenta-Katalog ist bereits ein distinkter Umgang mit diesen Videoarbeiten zu entnehmen. Die Rauminstallation *Deutschland – ein Lebensraum* (1977) von Achim Freyer, die ebenfalls Monitore einsetzte, wurde auf der documenta nicht der Sektion »Video-Installation/Skulpturen«, sondern der Sektion »Plastik/Environment« zugeordnet. Vgl. Schneckenburger 1977a, 76–177. Der Ausstellungsbericht *Kunst der Welt – heute. documenta 6*, 1977, hingegen informiert über Freyers Installation im Zusammenhang mit den anderen ausgestellten Bewegtbildinstallationen und Videoskulpturen. Vgl. *Kunst der Welt – heute. documenta 6*, 1977, hr, 43 Min., Autoren: Jens Tilmann/Reinhard Labudda/Gottfried Sello, Redaktion: Hansgeorg Dickmann, Erstsendung: 26.06.1977 um 22:15 Uhr im Ersten (= Sondersendung des Kulturmagazins *Titel, Thesen, Temperamente*).

582 Gemeint ist *PM-MAGAZINE* (1982), eine Multimonitor-Installation mit Ton. In einem Gespräch mit Friedemann Malsch gab Wulf Herzogenrath an, dass der Ton der Installation, welche zusammen mit Malerei präsentiert wurde, insgesamt drei Ausstellungsräume beschallte. Vgl. Malsch 1987, 31.

583 Die documenta 8 fand vom 12.06.–20.09.1987 statt, die künstlerische Leitung oblag Manfred Schneckenburger. *Orphelia* (1987) von Ulrike Rosenbach sollte zunächst in der Karlsaue aufgebaut werden, technische Gründe veranlassten jedoch den Umzug ins Fridericianum. Knut Schäfer, zuständig für die technische Einrichtung der Videoarbeiten auf der documenta 8, im Gespräch mit der Verfasserin am 19.11.2013.

spiegelt auch der Katalog der documenta 8 wider, in dem die Bewegtbildinstallationen nicht mehr notwendiger Weise auf das Medium Video bezogen wurden. Im Unterschied zum Ausstellungskatalog der documenta 6, der den installativen Videoarbeiten ein eigenes Kapitel widmet, werden sie im Katalog zur documenta 8 dem allgemeinen Teil bildender Kunst zugeordnet.[584] Das heißt, auf der documenta 8 wurden Bewegtbildinstallationen und Videoskulpturen nicht mehr in Hinblick auf ihre Medienspezifik, sondern aufgrund ihrer spezifischen Ästhetik und Thematik ausgestellt.

Eine Installation polarisiert die documenta 8

Eine der am häufigsten medialisierten Kunstwerke in der Fernsehberichterstattung über die documenta 8 ist die Bewegtbildinstallation *Les larmes d'acier* der Künstlerin Marie-Jo Lafontaine. Die Installation polarisierte den damaligen Kunstdiskurs und wurde, wie ich noch zeigen werde, in den Medien in erster Linie kritisch besprochen. In den Mediatheken und Fernseharchiven ließen sich neun Sendungen – jeweils drei Einzelsendungen, Magazinsendungen und Beiträge für Reihen – identifizieren, die Aufzeichnungen der Installation im Fridericianum enthalten.[585] In den Sendungen

584 Installative und skulpturale Videoarbeiten waren (in alphabetischer Reihenfolge der Kunstschaffenden): *C³I: Command-Communication-Control and Intelligence* (1987) von Ingo Günther, *Niagara Falls* (1985) von Shigeko Kubota, *Les larmes d'acier* (1987) von Marie-Jo Lafontaine, *Dem Augenzeugen im Blickwinkel stehen* (1986) von Marcel Odenbach, *Beuys/Boice* (1987) von Nam June Paik, *Roma* (1987) von Fabrizio Plessi, *Orphelia* (1987) von Ulrike Rosenbach, *Relais Stations* (1987) von Burky Schwartz und *Wie uns die Videokamera ausgetrickst hat* (1987) von Klaus vom Bruch. Vgl. Schneckenburger 1987.

585 In chronologischer Reihenfolge: *Bilder einer Weltausstellung. Bericht von der documenta 8 in Kassel*, 1987, ZDF, 40 Min., Autor: Wolfram Cornelissen/Karl-Heinz Meier/Volker Panzer/Regina Staegemeir/Hannes Keil, Redaktion: Johannes Willms, Erstsendung: 12.06.1987 im ZDF (= Sondersendung des Kulturmagazins *aspekte*). *documenta Rückblick*, 1987, hr, 3:00 Min., Autorin: Bettina von Cube, Redaktion: Aktuelles (Landesstudio Kassel), Erstsendung: 12.06.1987 im hr (= Beitrag im Regionalmagazin *hessenschau*). *Filmpremiere ›Künstlerinnen‹*, 1987, hr, 4:48 Min., Autor: Rainer Schumann, Redaktion: Aktuelles (Landesstudio Kassel), Erstsendung: 13.07.1987 im hr (= Beitrag im Regionalmagazin *hessenschau*). *Kunst der Welt – heute. Die documenta 8*, 1987, hr, 64 Min., Autorin und Autoren: Renate Liebenwein/Wolfgang Liebenwein/Jens Tilmann/Gottfried Sello, Redaktion: Hansgeorg Dickmann/Kurt Zimmermann, Erstsendung: 14.06.1987 im Ersten (= Sondersendung der Redaktion *Title, Thesen, Temperamente). Neues Pathos*, 1987, SDR, 10 Min., Autor: Rudij Bergmann, Redaktion: Manfred Naegele, Erstsendung: 05.07.1987 im SDR (= Folge 3 der Reihe *dreizehn mal documenta*). *Pater Mennekes*, 1987, hr, 6:33 Min., Autor: Peter Friedhelm Mennekes, Redaktion: Meinhard Schmidt-Degenhard/Yvonne Menne, Erstsendung: 03.08.1987 im hr (= Beitrag für die Reihe *Pater Mennekes* im Regionalmagazin *Horizonte*). *Randerscheinungen. Über die Hintertreppe zur documenta 8*, 1987, hr, 44 Min., Autor: Pavel Schnabel/Martin Luedecke, Redaktion: Hansgeorg Dickmann, Erstsendung: 09.09.1987 in EinsPlus. *Die documenta und ihre Themen,* 1987, hr, 56 Min., Autor: Thomas Rautenberg, Redaktion: Hansgeorg Dickmann, Erstsendung: 10.09.1987 in EinsPlus (= Folge 2 der Reihe *Die documenta und ihre Themen*). *Bilanz documenta 8*, 1987, hr, 4:13 Min., Autor: Rainer Schumann, Redaktion: Aktuelles (Landesstudio Kassel), Erstsendung: 18.09.1987 im hr (= Beitrag im Regionalmagazin *hessenschau*).

wurde die Installation auf unterschiedliche Weise medialisiert, weshalb sich diese Medialisate besonders als Fallbeispiele eignen.

Bei der Präsentation der Installation *Les larmes d'acier* auf der documenta 8 in Kassel handelt es sich um ihre Erstinszenierung.[586] Die Installation, eine Arbeit für mehrere Monitore, wurde im 2. Obergeschoss des Fridericianum im Raum gegenüber dem Treppenaufgang präsentiert.[587] Aufgrund der technisch aufwändigen Verschaltung der Monitore konnte die Künstlerin die Installation nicht vorher in ihrem Studio testen. In einem Entwurf von 1985 besteht *Les larmes d'acier* aus 18 Monitoren, welche zu einer freien, flächig-figurativen Skulptur zusammengesteckt sind.[588] Das Videoband für *Les larmes d'acier*, das die Künstlerin in den USA hergestellt hat, konnte sie im Studio des belgischen Senders RTBF montieren.[589] Auf der documenta 8 wurde die Installation als Monitorwand bestehend aus 27 Monitoren präsentiert, die das U-Matic-Band nach einem festgelegten Intervall zeitversetzt wiedergaben.[590]

Im Folgenden werde ich mittels einer vergleichenden Beschreibung zweier Fernsehsendungen die medialisierte Erfahrung der Installation analysieren und herausarbeiten, welche Rückschlüsse die Sendungen auf die Ausstellungserfahrung zulassen und welche Aspekte der Erfahrung sie möglicherweise verstellen. Ausgewählt wurde hierfür die Sendung *Kunst der Welt – heute. Die documenta 8* (hr 1987, 64 Min.), die am 14.06.1987, also vier Tage nach der Eröffnung, um 23:05 Uhr in Das Erste als Sondersendung des Kulturmagazins *Titel, Thesen, Temperamente* ausgestrahlt wurde. Die zweite Sendung ist der Beitrag *Neues Pathos* (SDR 1987, 10 Min,) der als dritte Folge der Reihe *dreizehn mal documenta* am 5. Juli 1987 um 21.45 Uhr im Süddeutschen Rundfunk (heute SWR) ausgestrahlt wurde (Abb. 31).

586 *Les larmes d'acier* liegt in drei Editionen vor, die sich im Essl Museum in Klosterneuburg bei Wien, im Zentrum für Kunst und Medientechnologie in Karlsruhe und im Provinciaal Museum voor Moderne Kunst in Oostende/Belgien befinden.

587 Vgl. Schneckenburger 1987, 345.

588 Vgl. Abbildung einer Maquette für *Les larmes d'acier*. Ebd., 141.

589 Vgl. Schreiben von Marie-Jo Lafontaine an Wulf Herzogenrath vom 14.09.1986, AdK, Berlin, Wulf-Herzogenrath-Archiv, Nr. 245.

590 Die Verschaltung der 27 Videospuren wurde durch ein nicht wahrnehmbares Tonsignal synchronisiert. Ute Kannengießer und Andreas Rottenschlager im Gespräch mit der Verfasserin am 24.04.2012.

Erstes Deutsches Fernsehen/ARD 24/87

KUNST DER WELT HEUTE DIE DOCUMENTA 8 IN KASSEL

DIE SENDETERMINE

Abb. 31 »Kunst der Welt heute. Die documenta 8 in Kassel«, in: *Programm extra* zum Pressedienst Erstes Deutsches Fernsehen/ARD 24/[19]87, S. IV/2.

8.1 Analyse des Ausstellungsberichts *Kunst der Welt – heute. Die documenta 8* (1987)

Rahmung der Sendung

Unter dem Titel *Kunst der Welt – heute* produzierte der Hessische Rundfunk von 1972 bis 1992 insgesamt fünf Einzelsendungen, die über Höhepunkte und thematische Setzungen der jeweiligen documenta-Ausstellungen berichteten. Die Sendungen wurden am Sonntag des ersten Ausstellungswochenendes der jeweiligen documenta in Das Erste ausgestrahlt und von der Redaktion *Titel, Thesen, Temperamente* (Hessischer Rundfunk) hergestellt.[591] Das Konzept dieses Magazinformats setzt auf eine ausführliche, umfassende und diskursive Vermittlung der jeweiligen Ausstellung und ihrer zugrunde liegenden Konzeption, die

> eine langfristige Vorbereitung der Sendung bereits in der Planungsphase der Ausstellung [vorsieht], die auf eine intensive Kooperation mit den Ausstellungsmachern angewiesen ist. Der Austausch mit dem documenta-Team und anderen Fachleuten aus der Kunstwissenschaft ermöglicht bereits im Vorfeld die Klärung und Diskussion inhaltlicher und konzeptioneller Fragen.[592]

Aufgrund der engen Zusammenarbeit zwischen der Redaktion von *Titel, Thesen, Temperamente* und der documenta rückt Lemke das Format dieser Einzelsendung in die Nähe einer »Hofberichterstattung«[593]. Die Autoren von *Kunst der Welt – heute. Die documenta 8* waren Jens Tilmann und Gottfried Sello, Regie führten Renate und Wolfgang Liebenwein. Ausgehend von einer pathetisch anmutenden Reminiszenz auf den im Jahr zuvor verstorbenen Künstler Joseph Beuys fasst die Sendung die documenta 8 unter das Thema ›Abschied‹. Die Sendung setzt mit Aufzeichnungen der Monitorskulptur *Beuys/Boice* (1987) des Künstlers Nam June Paik ein, die eine Remontage des Videomaterials vom letzten gemeinsamen Auftritt der beiden Künstler in Tokio enthält. Die verschiedenen Facetten der thematischen Klammer werden im Verlauf der Sendung durch mehrere Werkporträts ausgewählter künstlerischer Positionen veranschaulicht. Außerdem werden Vergleiche und Unterschiede zur documenta 7 herausgearbeitet, wie beispielsweise künstlerische Interventionen an verschiedenen Orten in Kassel und die erstmalige Einbeziehung performativer und darstellender Arbeiten in eine documenta-Schau. Zwei männliche und ein weiblicher Off-Kommentar verknüpfen die einzelnen Beiträge zu einem argumentativen Bogen. Neben *Les larmes d'acier* sind Aufzeichnungen weiterer Bewegtbildinstallationen enthalten, u. a. von Ingo Günther, Fabrizio Plessi, Burky Schwartz und Andreas Brandollini. Maria-Jo Lafontaine und Jenny Holzer sind die einzigen Künstlerinnen, deren documenta-Beiträge in dieser Sendung besprochen werden.

591 Vgl. Lemke 1995, 100.
592 Ebd.
593 Ebd., siehe auch 107–108.

Apparativer Ausdruck und Erleben der Sendung

Die folgende Beschreibung und Analyse der Sendung bezieht sich auf die Sichtung einer vom Hessischen Rundfunk erstellten Archivkopie an meinem Laptop. Die Archivkopie habe ich über den Windows Media Player und geschlossene Kopfhörer rezipiert. Die Sequenz zur Bewegtbildinstallation *Les larmes d'acier* in der Sendung *Kunst der Welt – heute* befindet sich in der zweiten Hälfte der Sendung und besteht aus fünf Plansequenzen (32:35–39:04 Min.). Es folgt eine Beschreibung dieser Sequenzen.

Die erste Einstellung (32:35–33:20 Min., ESL 1) blickt auf eine Reihe dunkel lackierter Stützstreben, die das Bild mittig teilen. Da die Streben fast bis zur Decke des Raumes reichen und massiv gebaut sind, wirken sie wie ein monumentales Bollwerk. Hinter dieser massiven Skulptur führt linker Hand eine Wand entlang. Die Streben werden ebenfalls von links angeleuchtet, so dass eine im *hors champ* des Bildes befindliche Lichtquelle anzunehmen ist (Abb. 32). Das Licht im Raum weist einen deutlichen Blaustich auf, was sich, im Vergleich mit anderen Sendungen, auf die Aufzeichnungs- bzw. Speichermedien dieser Sendung zurückführen lässt. Die Aufzeichnung ist leicht verwackelt, was darauf schließen lässt, dass sie aus der Hand bzw. mit einem Steadycam-System gedreht wurde. Während die Einstellung rechter Hand langsam um die Streben herumführt, setzen auf der Tonebene Streicher ein und die ersten Verse einer Arie sind zu hören. Links wird die Lichtquelle im Raum, ein Scheinwerfer, sichtbar. Die Einstellung geht weiter um die Streben herum, bewegt sich nach hinten und erfasst in einer Totalansicht eine Monitorwand, welche die Rückseite der massiven Holzskulptur bildet. Die Schwarzweißmonitore sind zu sieben Türmen aus insgesamt 27 Monitoren in zwei Größen geordnet, die Türme werden zur Mitte hin höher: In den beiden Außentürmen stehen jeweils drei Monitore aufeinander, daraufhin folgen rechts und links zwei Türme mit je vier Monitoren, der mittlere Turm besteht aus fünf Monitoren. Alle Monitortürme stehen auf einem schwarzen Podest von etwa einem Meter Höhe, an den beiden äußeren Türmen führt jeweils eine weitere Stützstrebe ausladend zum Boden (Abb. 33).

Auf den zeitlich leicht versetzt geschalteten Bildschirmen sind zunächst lediglich Helldunkel-Kontraste wahrnehmbar. Langsam gleiten diese über die Monitore und erwecken den Eindruck eines strukturellen Bewegtbildes. Von links fällt Licht in den Raum vor den Monitoren und ein männlicher Off-Kommentar (Sprecher: Michael Thomas) spricht:

> Auch die Belgierin Marie-Jo Lafontaine behandelt einen Mythos. Auf ihrer altarähnlichen Videowand huldigt sie der Schönheit und der männlichen Sexualität. Zu den Klängen der *Casta Diva* Arie aus [Vincenzo] Bellinis *Norma*, gesungen von der Callas, trainiert ein junger Mann seinen Körper in einem Fitnessstudio.[594]

594 Off-Kommentar in *Kunst der Welt – heute. Die documenta 8*, 1987, hr, 64 Min., Regie: Renate Liebenwein/Wolfgang Liebenwein, Redaktion: Hansgeorg Dickmann/Kurt Zimmermann, Erstsendung: 14.06.1987 um 23:05 in Das Erste, Position: 32:52–33:12 Min.

Indem der Kommentar die Videobilder aus *Les larmes d'acier* inhaltlich näher bestimmt, liefert er dem Fernsehpublikum Informationen, die das Publikum in diesem Moment noch nicht überprüfen kann, da die Videobilder auf der Monitorwand noch zu abstrakt sind. Weitere Informationen zu Bellinis Oper *Norma* (uraufgeführt 1831) liefert der Kommentar nicht, entweder wird die Kenntnis von Oper und Libretto beim Fernsehpublikum – wie auch beim Ausstellungspublikum – vorausgesetzt oder aber für nicht erklärungsbedürftig befunden.[595]

In der nächsten, rund eineinhalbminütigen Einstellung (33:20–34:45 Min., ESL 2) erfolgt eine Nahansicht von sechs, teilweise angeschnittenen, Monitoren, die junge Männer beim Krafttraining mit Gewichten zeigen. Die Bildsequenz in den Monitoren besteht aus mehreren Nah- und Detailansichten der sich langsam bewegenden Männer, so als würden ihre Bewegungen in Zeitlupe abgespielt werden. Die Wiedergabe der Videobilder erfolgt auf den einzelnen Monitoren jeweils leicht zeitverzögert. Die Einstellung gleitet linker Hand über die Monitorreihe (Abb. 34), während im Off-Kommentar zu hören ist:

> Selbstverliebtheit, Glückseligkeit, aber auch sadomasochistische Lust sprechen aus den Großaufnahmen des schönen Gesichtes. Der Betrachter ist fasziniert, wird eingezogen in den Bann und kann die Augen nicht abwenden. Musik und Bild üben eine magische Wirkung aus, die Emotion bemächtigt sich der Vernunft.[596]

Die Einstellung schwenkt nun nach unten rechts in die nächste Monitorreihe während sie in einem langsamen untersichtigen Herauszoom im Bildausschnitt die drei oberen Monitorreihen erfasst. Dabei wird erkennbar, dass die Monitorwand nach hinten offen ist. Auf den Bildschirmen sind insgesamt drei junge Männer zu sehen – nicht nur »ein junge[r] Mann« (ebd.), wie der Off-Kommentar mitteilt.

Die Bildschirme blenden kurz ins Schwarz (34:27 Min.) und auf die Arie folgt eine tragende, majestätisch anmutende Orchesterpassage.[597] Während das Auszoo-

595 Schauplatz der Oper *Norma* ist Gallien um das Jahr der Geburt Christi, es soll von den Römern erobert werden. Im ersten Akt befindet sich die gallische Priesterin Norma in einem inneren Konflikt, der von einem drohenden Angriff der Römer gerahmt wird. Mit einem Römer hat sie sich heimlich liiert und zwei Kinder gezeugt, dieser liebt jedoch eine andere Frau. In der *Casta Diva*-Arie bittet Norma um den Beistand einer Göttin. Vgl. Engelbach 1989, 26. Ihre Stimme ist für einen Belcanto ausgelegt, das jedoch nach der Uraufführung der Oper im Jahr 1831 kaum praktiziert wurde und erst durch die Interpretation von Maria Callas ab dem Jahr 1948 wieder an Bedeutung gewann. Aufgrund der Rezeptionsgeschichte der *Casta Diva*-Arie setzt Lafontaine in der Verwendung einen Kontrapunkt zur Bildebene, der eine Färbung von Kitsch trägt. Angaben zu bestimmten Elementen der Installation *Les larmes d'acier* entnehme ich im Folgenden der ausführlichen Installationsbeschreibung und -analyse von Barbara Engelbach 1989.

596 Off-Kommentar in *Kunst der Welt – heute. Die documenta 8*, 1987, hr, Position: 33:24–33:45 Min.

597 Es handelt sich hierbei um den *Marche funèbre pour la dernière scène d'Hamlet* (um 1848) des Musikwerks *Tristia* von Hector Berlioz.

men fortgeführt wird, wird auf den Bildschirmen in Nahansicht eine angespannte Schulterpartie sichtbar, gefolgt von einem Gegenschuss auf die halbnahe Ansicht des Gesichts eines der Bodybuilder. Dieser Gegenschuss erweist sich jedoch als Spiegelbild des Bodybuilders, der sich während des Trainings im Spiegel selbst betrachtet. Die Dehnung der Zeit in *Les larmes d'acier* findet im Fernsehbericht ihre Entsprechung in einem ruhigen Auszoomen der Kamera, durch die sich die rhythmische Bildabfolge der Fernsehsendung und des künstlerischen Videobands einander annähern. Der leicht hallende Klang legt nahe, dass die Musik in der akustischen Arena der Installation aufgezeichnet wurde. Die Quelle der Musik ist im Mitschnitt nicht auszumachen.[598] Weil die Musik in normaler Geschwindigkeit wiedergegeben wird, kann angenommen werden, dass die grotesk anmutende Zeitlupe des Videos von der Künstlerin so gewollt war und es sich nicht um ein televisuelles Gestaltungsmittel handelt. In die Musikpassage hinein spricht der Off-Kommentar: »Dann, in der nächsten Sequenz, ändern sich Musik und Bilder, die Dramatik wird gesteigert, der kräftige Rhythmus der Musik aber auch der Trainingsmaschinen erfordert größte Kraftanstrengung.«[599] Dabei wird die Musik dramatischer, die musikalischen Akzente verlaufen synchron zum Kommentar.

Die nächste Einstellung (34:46–35:11 Min., ESL 3) beginnt mit der Nahansicht eines Monitorbildes, auf dem ein Bodybuilder an einem Latzug trainiert, die Gabel immer wieder nach unten zieht und dabei selbstbewusst, aber auch etwas verbissen in einen Spiegel blickt. Sein Gesicht ist, wie auch das der anderen beiden Männer, kantig, sein Haarschnitt klassisch, ohne weitere, sichtbare Körperbehaarung. Es folgt ein Auszoomen, das Gehäuse des Monitors wird sichtbar, und der Mann ist in den umgebenden Monitoren zeitversetzt vervielfältigt zu sehen. Der Zoom endet bevor eine Ansicht der Monitorwand in der halbtotalen Ansicht erreicht ist. Während dieser Einstellung läuft die inzwischen temporeiche Orchesterpassage weiter.

Mit dem Einsatz von Blasinstrumenten und Pauken erfolgt ein Umschnitt auf die nächste Einstellung (35:12–36:39 Min., ESL 4), die neun Monitore zum Teil im Anschnitt zeigt. In diesen läuft eine weitere Sequenz des Videos von *Les larmes d'acier*. Die Musik wird nach 20 Sekunden zurückgenommen und der Off-Kommentar fährt mit folgender, interpretierend-kritischer Anmerkung fort: »Das Pathos der Schönheit wird zum Heldentum erhöht. Peinliche Erinnerungen an Arno Brekers Skulpturen und Leni Riefenstahls Filme drängen sich auf. Die schwarzweißen Aufnahmen bestärken diese Assoziationen noch.«[600] Nach dem Kommentar wird die Lautstärke der Musik hochgezogen, die Einstellung schwenkt mit einem Zoom nach unten und kommt zum Halt, indem vier Monitore im Bildausschnitt eingefasst werden. Auf den Bildschirmen stemmt ein männlicher Oberkörper Gewichte, die Han-

598 Die Lautsprecher befanden sich im Podest unter den Monitoren.

599 Off-Kommentar in *Kunst der Welt – heute. Die documenta 8*, 1987, hr, Position: 34:28–34:38 Min.

600 Ebd., Position: 35:32–35:46 Min.

teln bewegen sich rhythmisch über das vervierfachte Abbild des Bodybuilders, dessen Gesicht in der nächsten Einstellung im Profil zu sehen ist. Seine linke Gesichtshälfte ist verschattet und er blickt, der Kamera zugewandt, auf einen Punkt im *hors champ* des Videobildes. Auf diese Einstellung folgt im Video eine stark untersichtige und halbnahe Ansicht eines Bodybuilders, in die innerhalb des Videos hineingezoomt wird (Abb. 35). Dieses Videobild steht in deutlichem Kontrast zu den vorherigen Videobildern und verleiht der Überhöhung des Bodybuilders zum heroischen und unsterblichen Helden einen ironischen Kommentar. Dieser Eindruck stützt sich zum einen auf den hinter dem Mann befindlichen Ventilator, zum anderen auf die Deckenpaneele, welche die Anmutung eines Kellerraums haben statt eines professionellen Studios für Krafttraining. Bei 36:58 Min. setzt, parallel zum Tonhöhenanstieg der Musik, ein schnelles Auszoomen ein, das die Monitorwand in einer Totalansicht erfasst. Auf der Tonebene erhält dieser dramaturgische Höhepunkt durch einen musikalischen Tusch und Einsatz eines Chores einen akustischen Akzent. Eine darauf folgende, über die Monitore laufende Schwarzblende lässt darauf schließen, dass der zweite Teil von *Les larmes d'acier* beendet ist.

Die Fernsehsendung setzt nun einen unsichtbaren Bild- und Tonschnitt und springt zu einer späteren Sequenz der Installation, womit die fünfte Plansequenz (36:40–39:04 Min., ESL 5) zu Lafontaines Installation beginnt.[601] Waren bisher in erster Linie die Körper der Männer zu sehen, stehen nun die Maschinen im Vordergrund. In dieser Totalansicht der Monitorwand lässt sich das Strukturprinzip des zeitversetzten Videointervalls nachvollziehen: Die Monitore sind so miteinander zeitversetzt synchronisiert, dass die 27 Videobilder in Form eines Dreiecks von unten innen nach oben außen drängen. Die Aufnahmen der Männer werden in diesem Teil der Installation nicht mehr in Zeitlupe, sondern in normaler Geschwindigkeit wiedergegeben, auch der Rhythmus der Musik nimmt zu und es ist nun verstärkt ein metallisch klingendes Schlagwerk[602] sowie ein Chor zu hören.[603] Der Off-Kommentar erläutert hierzu:

> Doch schon klingt auch das Unheil an, die Umkehrung des Schönheitskultes in die Zerstörung des Körpers. Immer schneller geht der Rhythmus, die Maschinen erfordern alle Anstrengung, aus der sinnlichen Lust wird Qual. In der letzten Sequenz wird der Held zum Sklaven, jetzt zerstört ihn die unbeirrbare Dynamik der Maschinen. Aus dem Körpertraining ist eine Folterung geworden.[604]

601 Es handelt sich dabei um den 3. Teil der Installation.

602 Elisabeth Kenter bezeichnet es als »eine synthetische Musik, die digital hergestellt wurde.« Kenter 1998, 73.

603 Dieser rezitiert auf italienisch die Passage »… ei miei figli!« (vgl. Engelbach 1989, 28, Hervorh. i. Orig.), die übersetzt »und meine Söhne« bedeutet, eine Referenz auf die Entscheidung der Priesterin Norma, ihre beiden Söhne in einem Akt der Rache zu töten. Schließlich jedoch tötet sie sich selbst und lässt ihre Kinder leben.

604 Off-Kommentar in *Kunst der Welt – heute. Die documenta 8*, 1987, hr, Position: 36:42–37:06 Min.

Auf den Bildschirmen folgt nach mehreren Ansichten von Krafttrainingsmaschinen und trainierenden Männern die Detailansicht eines Kabelzugs, dessen Stahlstab retardierend und penetrierend in das Loch der Gewichtplatten schnellt. Auf der Tonebene setzt parallel dazu erneut das Schlagwerk ein. In dieser schnellen Schnittsequenz beginnt ein Zoom, begleitet von dem folgenden Off-Kommentar:

> Bolzen, Gewichte, Fäuste hämmern auf den Menschen ein, er hat den Kampf verloren. Entfesselte Leidenschaft, ja Tobsucht. Die Künstlerin nennt es »einen dionysischen Rausch«. »Unsere Geschichte verwandelt sich in Schrecken und beschleunigt so ihren Untergang« sagt sie. Erst jetzt wird der Titel des Werkes verständlich: *Les larmes d'acier* – Stahltränen. So bezeichnete man im zweiten Weltkrieg die fallenden Bomben. Die Bomben aber bedeuten die Zerstörung des Lebens. Keine naturbedingte Katastrophe tötet den Menschen, sondern die von ihm erfundenen, entfesselten Maschinen von deren tödlicher Macht er schließlich zermalmt wird.[605]

Der Zoom kommt bei einem Ensemble von neun Monitoren zum Stehen, die verschiedene Detailansichten v. a. der Trainingsgeräte wiedergeben und augenfällig formal strukturiert sind, so dass Linien und Hell-Dunkel Kontraste im Material aufscheinen. Die Videobilder auf den Bildschirmen scheinen hier nicht mehr abzubilden, sondern durch die Maschinen zerlegt zu werden.

Auch das Videomaterial von *Les larmes d'acier* konnte nur im Zusammenwirken von Mensch und Maschine entstehen – und beide haben das Potenzial, diese Bilder wieder zu zerstören. Dieser ikonoklastische Ansatz wird durch die Schwarzbilder am Anfang und Ende eines Durchlaufs sowie als Zäsur zwischen den vier Handlungsabschnitten der Installation verstärkt. In dieser Hinsicht lässt sich *Les larmes d'acier* als bildkritischer Beitrag der documenta 8 auffassen, der, wie noch zu zeigen ist, auf der Materialebene seine konkrete Fortsetzung findet. Die Kadrierung der Einstellung bleibt bestehen, während nun ein vertikaler Schwenk hinauf zum höchsten Punkt der Installation erfolgt. Die Bewegung in den Videobildern wird etwas zurückgenommen und nimmt erst – so scheint es – synchron mit einem erneuten Auszoomen wieder Fahrt auf. Dieses kommt bei der Totalansicht der Installation zum Stehen. Die linke Stützstrebe ist dabei angeschnitten und sorgt im Bildaufbau für ein Ungleichgewicht und gewisse Spannung. Die gesamte Plansequenz ist von der drängenden und zunehmend lauter werdenden Musik der Installation erfüllt und korrespondiert mit der schnellen Bildmontage der Installation. Der Kommentar schließt mit folgender Interpretation:

> Auch Lafontaines Videoinstallation ist letztlich ein Historienbild. Es zeigt die Entwicklung von dem jugendbewegten Körperkult zu dem propagierten Mythos der Bewegung im Futurismus und mündet schließlich in der Zerstörung.[606]

605 Ebd., Position: 37:22–38:14 Min.
606 Ebd., Position: 38:33–38:47 Min.

In den letzten Sekunden der Einstellung läuft das Video der Installation, unterstützt durch ein pulsierendes Schlagwerk, langsam aus. Die Sequenz endet bei 39:34 Min. mit einem harten Bild- und Tonschnitt, gefolgt von einem Porträt über die documenta-Arbeit Jenny Holzers.

Das Kurzporträt der Erstaufführung von *Les larmes d'acier* auf der documenta 8 ist mit einer Länge von 6:30 Min. im Vergleich zu den übrigen Fernsehsendungen über die Installation sehr ausführlich und nur etwa eine Minute kürzer als die Laufzeit eines Zyklus der Installation von 7:41 Min.[607] Ins Auge fällt auch das Kamerakonzept des Sendebeitrags, das auf viele Plansequenzen und wenig Bild- und Tonschnitte setzt. Da sowohl die Bild- und Tongestaltung als auch die Montage der Plansequenzen an den Bewegungen des Ausstellungspublikums ausgerichtet sind, lässt sich mutmaßen, dass sich die Regie bei der Wahl der Kamerastandorte an der Ausstellungserfahrung orientiert hat. Die räumliche Anordnung von Skulptur und Monitorwand lässt sich durch die Sendung gut nachvollziehen und ermöglicht dem Fernsehpublikum eine mentale Vorstellung des Installationsraums. Einstellungsgrößen, Schwenks und Bildgestaltung liefern ihm ausreichend Anhaltspunkte auf den Raum und lassen auf die situative Ausstellungerfahrung der Erstpräsentation der Installation rückschließen.

Eine Herausforderung von *Kunst der Welt – heute* besteht darin, von der Tonspur der Fernsehsendung auf die akustische Arena der Installation zu schließen. Handelt es sich bei der eingespielten Musik um die synchron aufgezeichnete akustische Arena der Installation oder um eine separate Tonspur? Eine Analyse der Tonspur, die einen deutlich wahrnehmbaren Hall sowie ein repetitives Klicken offenbart, weist auf die Aufzeichnungsgeräte bzw. das im Raum anwesende Fernsehteam und seine Technik hin und legt nahe, dass es sich bei der Tonspur um die akustische Arena und damit um den Raumton der Installation handelt. Da die Tonebene jedoch – im Unterschied zur offensichtlichen Veränderung der Kamerastandorte – keine Veränderung des Hörstandorts ausweist, ist davon auszugehen, dass Bild und Ton diachron zueinander montiert wurden. Der einzige Tonschnitt in der Sequenz liegt zwischen der vierten und fünften Einstellung, wenn nach der Abblende des zweiten Teils direkt in das spätere Geschehen der Installation gesprungen wird. Unklar bleibt der Status des in der ersten Einstellung zu sehenden Scheinwerfers. Dieser könnte sowohl Teil der Installation sein als auch zur Ausstattung des Fernsehdrehs gehören. Unklar bleibt auch die Frage nach dem zeitlichen Anfangs- und Endpunkt der Installation, da die Installation zwar mit dem Auftakt der *Casta Diva* Arie einsetzt, aber abrupt endet. Dies fällt allerdings nicht weiter ins Gewicht, da diese Unklarheit ebenso während des Ausstellungsbesuchs besteht.

Die Möglichkeit, die situative Ausstellungserfahrung der Installation *Les larmes d'acier* ausgehend von der Sendung *Kunst der Welt – heute* zu konstruieren, wird in der Tonspur durch den Offkommentar verzerrt. Der Kommentar ist so zur Bild- und

607 Ich beziehe mich hierbei auf die Angaben des Essl Museums. Mit einberechnet sind bereits die Schwarzbilder am Anfang und Ende der Installation.

Abb. 32 *Kunst der Welt – heute. Die documenta 8,* 1987, hr, 64 Min., Regie: Renate Liebenwein/Wolfgang Liebenwein. Standbild von Position 32:40 Min.

Abb. 33 *Kunst der Welt – heute. Die documenta 8,* 1987, hr, 64 Min., Regie: Renate Liebenwein/Wolfgang Liebenwein. Standbild von Position 33:20 Min.

Abb. 34 *Kunst der Welt – heute. Die documenta 8,* 1987, hr, 64 Min., Regie: Renate Liebenwein/Wolfgang Liebenwein. Standbild von Position 33:37 Min.

Abb. 35 *Kunst der Welt – heute. Die documenta 8,* 1987, hr, 64 Min., Regie: Renate Liebenwein/Wolfgang Liebenwein. Standbild von Position 36:18 Min.

Tonebene gesetzt, dass er das Geschehen in der Installation vorwegnimmt und damit verdoppelt. Hierfür sind die folgenden Auszüge symptomatisch: »Dann, in der nächsten Sequenz, ändern sich Musik und Bilder, die Dramatik wird gesteigert, der kräftige Rhythmus der Musik aber auch der Trainingsmaschinen erfordert größte Kraftanstrengung«[608] und »Immer schneller geht der Rhythmus, die Maschinen erfordern alle Anstrengung, aus der sinnlichen Lust wird Qual.«[609] Die im zweiten Kommentar angesprochene Beschleunigung des Rhythmus von Bild und Ton kann das Fernsehpublikum in diesem Moment noch nicht wahrnehmen, weil diese erst nach dem Kommentar beginnt. Auch der nächste Auszug setzt voraus, was das Fernsehpublikum für sich erst noch zu überprüfen hätte – die Wirkung der aufgezeichneten Installation: »Der Betrachter ist fasziniert, wird eingezogen in den Bann und kann die Augen nicht abwenden. Musik und Bild üben eine magische Wirkung aus, die Emotion bemächtigt sich der Vernunft.«[610] Diese offenkundig suggestive Aussage über die Wirkung der Installation steht in deutlichem Kontrast zu den hinsichtlich der konstruierten Erfahrung von *Les larmes d'acier* gelungenen Plansequenzen. Dem Fernsehpublikum wird durch die Kommentarebene eine vorgeprägte Haltung zur künstlerischen Arbeit auferlegt. Einerseits unterschätzt das Fernsehen hier seine eigenen Mittel und Möglichkeiten zur audiovisuellen Aktualisierung der Installation, anderseits wird dem Publikum vorgegeben, wie es auf diese Installation zu reagieren hat. Auffällig ist dabei die Gleichsetzung der Bewegtbildinstallation Lafontaines mit einem Historienbild. Hier kommt zum Ausdruck, wie die Bewegtbildinstallation von der Fernsehredaktion wahrgenommen wird, nämlich nicht als Erfahrungsraum, sondern als verräumlichtes Bild. Damit tritt die doppelte Funktion der Medialisierung von Kunst für das Fernsehen hervor: Einerseits ermöglicht das Medialisat eine Aktualisierung der Erstpräsentation von *Les larmes d'acier*, andererseits verweist es auf seine eigene Historizität. Jedes Medialisat zeichnet sich durch diese Doppelfunktion von Dokument und Monument aus.

8.2 Analyse der Folge *Neues Pathos* aus der Reihe *dreizehn mal documenta* (1987)

Rahmung der Sendung

Ergänzend zur Sondersendung *Kunst der Welt – heute. Die documenta 8* produzierten die Dritten Programme (hr, NDR, SDR und WDR) in Koproduktion mit dem ORF die Reihe *dreizehn mal documenta*.[611] Die Reihe wurde vom 21.06. bis 13.09.1987

608 Off-Kommentar in *Kunst der Welt – heute. Die documenta 8*, 1987, hr, Position: 34:28–34:38 Min.

609 Ebd., Position: 36:42–37:06 Min.

610 Ebd., Position: 33:24–33:45 Min.

611 Der ORF kaufte die Reihe zur Ausstrahlung im Kulturmagazin *kunst-stuecke* an. Vgl. Schreiben von Helmut Breuer (Lizenzabteilung) an Wibke von Bonin vom 30.06.1987, HA WDR, 8059.

jeweils sonntags auf dem Sendeplatz der Reihe *100(0) Meisterwerke* in einem der Dritten Programm ausgestrahlt (Abb. 31). Mit ihr wurde die Zusammenarbeit zwischen der documenta und der ARD fortgesetzt, die mit der 9-teiligen Reihe *Video-Kunst auf der documenta* anlässlich der documenta 6 (1977) begonnen hatte. Die dritte Folge der Reihe *dreizehn mal documenta* wurde unter dem Titel *Neues Pathos* am 05.07.1987 um 21.45 Uhr im Süddeutschen Rundfunk (heute SWR) gesendet.[612] Autor dieser Folge war Rudij Bergmann unter Mitarbeit von Anne Krauter, die Redaktion oblag Manfred Naegele.[613] Der Titel der Folge verweist auf eine ästhetische Debatte der damaligen Zeit, zu der im Programmheft der ARD erläutert wird:

> Stilrichtungen und Inhaltsformeln künstlerischer Richtungen haben Konjunktur und wechseln rascher als je zuvor, die Künstlergenerationen werden kürzer. Ein Begriff soll umschrieben werden, der als ›Neues Pathos‹ firmiert. Der Autor ordnet ihm unterschiedliche Künstler und Künstlerinnen wie Marie-Jo Fontaine [sic], Nam June Paik, Thomas Schütte, Anselm Kiefer und Gerhard Merz zu. Dem ›Neuen Pathos‹ geht es auch um den Versuch, Tabuformen zu durchbrechen (zum Beispiel bezüglich des Dritten Reiches), um Erhöhung und heutige Schönheitsprägungen in der Kunst, unter Absage an das konkrete, Inhalt vermittelnde Kunstwerk. Mit all dem aber ist oft verbunden eine gewisse Tendenz zu metaphysischen Formulierungen, besonders deutlich etwa bei Gerhard Merz, die manche mit denen von Giorgio de Chirico in Verbindung bringen.[614]

Ausgehend von den künstlerischen Positionen Lafontaines und Merz geht Rudij Bergmann der Ästhetik des sogenannten Neuen Pathos in der zeitgenössischen Kunst nach.

Apparativer Ausdruck und Erleben der Sendung

In der Sendung *Neues Pathos* gibt es zwei Sequenzen, die Aufzeichnungen von der Erstpräsentation der Installation *Les larmes d'acier* enthalten. Es folgt eine Analyse dieser Sequenzen im Vergleich mit der Sequenz aus *Kunst der Welt – heute*. Die Sichtung der Sendung erfolgte anhand einer Archivkopie des Südwestrundfunks (SWR) mit meinem Laptop über den Windows Media Player und geschlossene Kopfhörer. Nach der grafischen Titelsequenz beginnt die Sendung mit einem *establishing shot* (0:22–1:03 Min., ESL 1–2), genauer gesagt einer Kamerafahrt durch einen nicht näher bezeichneten

612 *Neues Pathos*, 1987, SDR, 10 Min., Autor: Rudij Bergmann, Redaktion: Manfred Naegele, Erstsendung: 05.07.1987 im SDR (= Folge 3 der Reihe *dreizehn mal documenta*). Bei der Schreibweise des Reihentitels beziehe ich mich auf den grafischen Vorspann der Reihe. Eine alternative Schreibweise der Reihe lautet *13 x documenta*. Vgl. Abb. 42.

613 Eine umgearbeitete und ergänzte Fassung dieser Folge findet sich auch in der zweiten Folge der 3-teiligen Reihe *Die documenta und ihre Themen*. Vgl. *Die documenta und ihre Themen*, 1987, hr, Folge 2.

614 »Kunst der Welt heute. Die documenta 8 in Kassel«, in: *Programm extra*, Pressedienst Erstes Deutsches Fernsehen/ARD, 24/1987, 6, HA WDR, 8059. Entgegen der Ankündigung geht der Beitrag von Rudij Bergmann ausschließlich auf Arbeiten von Marie-Jo Lafontaine und Gerhard Merz ein.

Ausstellungsraum,[615] gefolgt von einer Sequenz aus drei Einstellungen in Schwarzweiß, die Männer beim Powertraining zeigen: In der ersten Einstellung (0:37–0:42 Min., ESL 2/1) blickt ein Mann mit entblößtem Oberkörper direkt in Richtung der Kamera, während er an einem Kabelzug trainiert. Durch die sich dabei vollziehende rückwärtige Kamera- bzw. Zoombewegung wird der Bildausschnitt etwas geweitet. Es folgt ein Umschnitt (0:43–0:51 Min., ESL 2/2) auf eine Nahansicht männlicher, verschwitzter Oberköper beim Hanteltraining. In einer dritten, untersichtigen Einstellung (0:52–1:03 Min., ESL 2/3) ist erneut der Mann aus der ersten Einstellung zu sehen, der den Kabelzug mit der rechten Hand und durchgestrecktem Arm bedient, während die Kamera sich ihm mit einem Zoom nähert (Abb. 36). Es handelt sich bei dieser Einstellung um die bereits in *Kunst der Welt – heute* erwähnte untersichtige Ansicht mit Ventilator im Hintergrund (Abb. 35). Im Unterschied zu der dort deutlich blaustichigen Farbgebung wird das Videobild in *Neues Pathos* in Grautönen wiedergegeben. Der Einsatz von Schwarzweißmaterial legt nahe, dass es sich bei diesen Bildern um Fremdmaterial handelt, seine Herkunft wird dem Fernsehpublikum zu diesem Zeitpunkt jedoch nicht erklärt.

Die drei Einstellungen in Schwarzweiß werden durch den *Marche funèbre pour la dernière scène d'Hamlet* auf der Tonspur miteinander verbunden. Die Tonebene des *establishing shot* wird ergänzt um einen männlichen Off-Kommentar, der zum Begriff ›Neues Pathos‹ hinführt und über die Aufzeichnung der Ausstellung von Merz und der soeben beschriebenen Schwarzweißbilder gelegt ist:

> Seit geraumer Zeit geistert ein Begriff durch die Kunstlandschaft, genannt wird er ›Neues Pathos‹. Zwar hat er nicht die Wirkung eines Gespenstes, das die Feste der Jetztzeit-Kunst und Kunstgeschichtsschreibung erschüttert, aber immerhin: Er wird gebraucht, also ist er. Neues Pathos – wenn's das gibt, warum gibt es das?[616]

Die Antwort auf diese Frage formuliert im Folgenden der Philosoph Bazon Brock.[617] Sein Statement setzt als Off-Kommentar mit der dritten Einstellung ein und endet in der vierten Einstellung im On des Interviews:

> Aus zwei Gründen: Zum einen, die Künstler fürchten als Maler, Bildhauer etc. in der allgemeinen Bilderflut der heutigen Konsumrauschwelt unterzugehen. Dagegen wehren sie sich und laden ihre eigene Haltung zum Beispiel durch Askese mit Bedeutungen auf, die von außen gesehen pathetisch wirken. Der zweite Grund ist, dass sie sich fragen, ob etwa die Bildersprache der pathetischen Formen des Klassizismus oder meinetwegen des Dritten Reiches, das eine Unterspielart des Klassizismus [ist], nicht doch auch anders verwendet werden könnten, als sie historisch verwandt worden sind. Zum Beispiel, ob man sich der hohlen Phrasen der pathetischen Bildersprache des Dritten

615 Es handelt sich um die Ausstellung *Dove Sta Memoria* von Gerhard Merz im Kunstverein München, 19.9.–26.10.1986.

616 Off-Kommentar in *Neues Pathos*, 1987, SDR, Position: 0:26–0:47 Min.

617 Bazon Brock entwickelte und leitete seit der documenta 4 die ›Besucherschule‹. Auf der documenta 8 wurde sie unter der Mitarbeit von Jacob Wenzel als Videokatalog aufgelegt.

> Reiches auch ganz anders bedienen kann, statt mit inhumanen und diktatorischen Aspekten nun mit humanen Thematiken verknüpft.[618]

Brock zufolge verbindet der Begriff ›Neues Pathos‹ in der zweiten Hälfte der 1980er-Jahre zwei Aspekte des Pathetischen: eine Antihaltung zum damaligen Kunstbetrieb und die Frage, ob und wie eine ästhetische Neupositionierung des Pathetischen möglich ist, ohne es affirmativ fortzuschreiben. Bemerkenswert ist, dass über das Statement von Brock und den Off-Kommentar hinaus ein Hinweis auf die Geschichte des Pathosbegriffs für nicht relevant erachtet wurde. Bazon Brock wurde in der Einstellung (1:04–1:46 Min., ESL 4) *en face* in einer halbnahen Ansicht vor einem Bücherregal sitzend gefilmt. Die Inszenierung des Interviewten entspricht dem *talking head*, einem gängigen Verfahren in dokumentarischen und journalistischen Sendungen. Die Bauchbinde »Bazon Brock/Ästhetik Professor« unterstreicht in der Bildinszenierung, dass es sich bei ihm um einen Experten handelt. Indem Rudij Bergmann Bazon Brock gleich zu Beginn zu Wort kommen lässt, setzt er dessen Aussage als dramaturgische Exposition ein und gewährt dem Kunstdiskurs die Deutungshoheit vor der künstlerischen Arbeit. Die Sendung Bergmanns kreist argumentativ um die Bildersprache des Pathetischen, sie bildet die inhaltliche Rahmung der Medialisierung von *Les larmes d'acier*. Darin unterscheidet sie sich von der Sendung *Kunst der Welt – heute*, welche sich auf die ästhetische Darstellung des Powertrainings als Aktualisierung pathetischer Motive konzentriert. Die Arbeiten von Merz und Lafontaine werden in der Sendung als antipodische Beispiele für die beiden von Brock benannten künstlerischen Ansätze angeführt. Wie ein anderer Humanismus, unter anderem für Brock, aussehen könnte, erläutert die Sendung nicht, sondern überlässt die Antwort dem Fernsehpublikum. Die Montage des Beitrags legt allerdings nahe, dass dieser Humanismus beispielsweise im Powertraining zum Ausdruck kommen könnte, eine aus den USA stammende, intensivierte Form des Bodybuildings. Dieses Training, das auf körperliche und psychische Grenzerfahrungen angelegt ist, bildet den Ausgangspunkt der Installation *Les larmes d'acier*.

Auf das Interview mit Brock folgt eine Sequenz (1:47–5:09 Min.) über die künstlerischen Arbeiten von Gerhard Merz und dessen Kritik am ›Neuen Pathos‹. Der Autor der Sendung bezieht hier eine klare Position, indem er auf Merz' Kritik mit einer scharfen Gegenkritik antwortet und dessen künstlerischen Beitrag für gescheitert erklärt, insofern als dass die Arbeiten von Merz das Pathische nicht brechen, sondern verstärken würden. Es folgt eine Gegenüberstellung der Arbeiten Marie-Jo Lafontaines. Mit *A las cinco de la tarde*[619] (1985) wird auch hier zunächst eine ältere Arbeit der Künstlerin vorgestellt. Die Sequenz (5:10–5:47 Min.) setzt mit einer fröhlichen Musikpassage ein,[620] begleitet von farbigen, überblendeten Einstellungen, die Sujets

618 Bazon Brock in *Neues Pathos,* 1987, SDR, Position: 0:54–1:47 Min.

619 *A las cinco de la tarde* ist eine Bewegtbildinstallation für 15 Monitore, die auf Sockeln zu einem begehbaren Kreis aufgestellt sind. Die Installation wurde 1985 in Amsterdam erstmals präsentiert und anschließend ergänzend mit *Les Gardiens du Jeu* erneut ausgestellt.

620 Es handelt sich hierbei um einen Auszug aus der Oper *Carmen* (1875) von Georges Bizet.

aus dem Flamencotanz in verschiedenen Einstellungsgrößen, Abspielgeschwindigkeiten und Kameraperspektiven enthalten und alternierend mit einem Stierkampf montiert sind. Der Off-Kommentar erläutert hierzu:

> Pathos-Beispiel Nummer Zwei. Zur Einstimmung: verkürzte Szenen aus einer Videoinstallation der Marie-Jo Lafontaine, Titel: *A las cinquo de la tarde – 5 Uhr nachmittags*. So verschiedenartig der Augenschein, so nah beieinander das Empfinden der belgischen Künstlerin bei Flamencotanz und Stierkampf. Beides von ihr geliebt sind ihr sexuelle Spiele auf Leben und Tod, Rituale, die Wirklichkeiten formulieren, Symbole des ewigen Kampfes der Geschlechter.[621]

Der Verweis auf *A las cinco de la tarde* kann als thematische Einführung in die Themen Marie-Jo Lafontaines gelten, wobei hier bereits eine thematische Engführung auf die Themen Sexualität und Symbolismus aufscheint, die die Besprechung von *Les larmes d'acier* in ein entsprechendes Korsett fassen. Der Kommentar lässt das Fernsehpublikum darüber im Unklaren, ob das verwendete Bildmaterial abgefilmt oder eingespielt wurde und ob es sich bei der Verkürzung um einen Ausschnitt oder eine elliptische Raffung des Videomaterials im Sinne einer Remontage handelt. Da Aufzeichnungen des Installationsraumes fehlen, kann sich das Fernsehpublikum keine mentale Vorstellung vom Raum der Installation *A las cinco de la tarde* machen. Dies mag dem Umstand geschuldet sein, dass die Installation zum Zeitpunkt des Fernsehdrehs nicht ausgestellt war bzw. die Künstlerin dem Fernsehsender keine fotografischen oder filmischen Installationsansichten zur Verfügung stellen konnte.

Die aus zwölf Einstellungen bestehende Sequenz (5:46–8:59 Min., ESL 23–34) über die Bewegtbildinstallation *Les larmes d'acier* beginnt, wie bereits in *Kunst der Welt – heute*, bei dem skulpturalen Element der Installation, der Rückseite der Monitorwand. Vom Boden des Installationsraums schwenkt die Kamera entlang der Holzstreben langsam nach oben zur Decke des Raumes (5:46–6:01 Min., ESL 23) (Abb. 37). Im Unterschied zu *Kunst der Welt – heute* wurde die Deckenbeleuchtung des Installationsraums für den Dreh angeschaltet. Dadurch werden die Streben im Sendebeitrag stärker ausgeleuchtet und wirken nicht mehr so kontrastreich, sondern braungold. Auf der Tonebene ist die Einstellung mit der festlich-tragenden, von Maria Callas gesungenen Arie aus der Oper *Norma* unterlegt, welche die folgenden Einstellungen miteinander verbindet. Die nächste, stehende Einstellung (6:02–6:04 Min., ESL 24, Abb. 38) wurde vom anderen Ende des Holzunterbaus aufgenommen. Die starke Untersicht bietet einen unnatürlichen Blick auf die Holzstreben und lässt diese, an gotische Kathedralen erinnernd, ins Unermessliche aufragen. Das Ausstellungspublikum würde die Installation vermutlich nicht aus einer solchen Perspektive betrachten, was für die andere Seite der Holzskulptur nicht unbedingt gilt: Durch die Streben hindurch sind dort einige Besucherinnen und Besucher zu erkennen, die an der Wand lehnen oder auf dem Boden sitzen. Dort lässt sich auch eine Wandöffnung zum nebenliegenden Raum erahnen. Diese ersten beiden Einstellungen von *Les larmes d'acier* werden durch folgenden Off-

621 Off-Kommentar *Neues Pathos*, 1987, SDR, Position: 5:13–5:43 Min.

Kommentar verbunden: »Mit minimalistischen Skulpturen, übermannsgroß, hat die 1950 in Antwerpen geborene Marie-Jo Lafontaine angefangen. Und auch das hier ist so eine Art Skulptur und es ist auch die Rückansicht/ihrer Kasseler Videowand…«[622] Die nächste Einstellung (6:05–6:14 Min., ESL 25) (Abb. 39) blickt auf eine Totalansicht der bereits in *Kunst der Welt – heute* besprochenen Monitorwand. Alle 27 Monitore zeigen einen Gewichte stemmenden Mann in halbnaher Ansicht. Im Unterschied zu den vorherigen Einstellungen ist der Installationsraum nun abgedunkelt, was darauf schließen lässt, dass die Installation in unterschiedlichen Licht- und Dunkelverhältnissen aufgenommen wurde. Die minimal zeitversetzte Synchronisation der Monitore wird in dieser Einstellung deutlich erkennbar: Vom unteren mittleren Monitor breitet sich das zeitversetzte Intervall gleichmäßig über die umliegenden Monitore in Form eines Dreiecks aus. Der Off-Kommentar liefert nun in kunstwissenschaftlicher Manier eine Werkbeschreibung der Installation, »… bestehend/aus 27 Monitoren, Holz und Farbe. Ein durchaus bildhauerisches Werk mit stattlichen Ausmaßen.«[623]

In diesen ersten drei Einstellungen, die den Korpus der Monitorwand in den Mittelpunkt rücken, wird die Installation von drei unterschiedlichen Standorten im Raum aufgenommen (Abb. 37–39). Es obliegt dem Fernsehpublikum, ausgehend von diesen Aufzeichnungen, eine mentale Vorstellung des Installationsraumes zu entwickeln. Im Unterschied zu *Kunst der Welt – heute* folgt Bergmann dabei nur ansatzweise der natürlichen Bewegung durch den Installationsraum, da die Kamera nicht rechts, sondern links um die Holzskulptur führt. Dabei ist der räumliche Zusammenhang zwischen zweiter und dritter Einstellung aufgrund eines Achsensprungs zunächst nicht eindeutig. Auffällig ist, dass die erste und zweite Einstellung aufgrund ihrer untersichtigen Perspektiven sowohl an Architekturzeichnungen von gotischen Kathedralen erinnern als auch an die Filmsprache vieler Spiel- und Dokumentarfilme aus den 1920er und 1930er-Jahren, insbesondere an die von Bazon Brock implizit erwähnten Filme Leni Riefenstahls.

In der nächsten Einstellung (6:15–6:41 Min., ESL 26/1–3) folgt eine Sequenz von Schwarzweißbildern, ein Auszug aus dem vervielfachten Videoband von *Les larmes d'acier*. Es handelt sich wie bereits in Einstellung 2 (Abb. 36) der Sendung um die Nahansicht eines Monitorbildes, die so kadriert ist, dass sich das Gehäuse jenseits des Bildkaders und damit im *hors champ* befindet. Auf diese Weise wird das Videobild dem Monitor enthoben und freigestellt.[624] In der Sendung *Kunst der Welt – heute* wurde in die Bildschirme der Röhrenmonitore hineingezoomt und so eine räumliche Verbindung zwischen Monitorwand und Videobild hergestellt. Bei der Sequenz aus Schwarzweißbildern in *Neues Pathos* handelt es sich um einen

622 Off-Kommentar *Neues Pathos*, 1987, SDR, Position: 5:49–6:02 Min., ESL 23–24.

623 Ebd., Position: 6:04–6:11 Min., ESL 24–25.

624 Verfahrenstechnisch lässt sich nicht verifizieren, ob für diese Sequenz ein Monitorbildschirm abgefilmt wurde oder eine Sequenz des Videomaterials eingespielt wurde, da keine Scanlinien des Monitorbildschirms zu erkennen sind.

modifizierten Dreischritt des *establishing shots*: Die erste Einstellung (ESL 26/1) ist identisch mit der zweiten Einstellung der Eröffnungssequenz (ESL 2/2), gefolgt von einer Nahansicht eines mit Hanteln trainierenden Mannes mit Bürstenhaarschnitt (ESL 26/2). Die dritte Einstellung (ESL 26/3) erweist sich wieder als übereinstimmend mit der dritten Einstellung der Eröffnungssequenz (ESL 2/3). Hierbei wird die Strategie der Aneignung augenfällig: Die Kamerasprache von Manfred Treutel und Siegfried Breuer lehnt sich an die Kamerasprache des Videos von Marie-Jo Lafontaine an, da sowohl Lafontaine als auch die beiden Kameramänner mit einer auffälligen Untersicht arbeiten. Wirkt die Kamerasprache von *Les larmes d'acier* bewusst überhöht, bleibt sie in der Fernsehberichterstattung fraglich, da kein notwendiger Zusammenhang zwischen Bildinhalt und Bildsprache besteht. Der Ausschnitt aus dem Video von *Les larmes d'acier* wird von einem Off-Kommentar begleitet, der affirmativ auf die Wirkung der Bildsprache Lafontaines eingeht:

> Die Akteure ihrer documenta-/Arbeit *Stahltränen*: muskelprotzende Normalmänner, die im Powertraining ihre physischen Grenzen erfahren wollen, um sie mittels Kraftmaschinentraining zu erweitern. Narziss und Selbsterfahrung. Schöne Jünglinge, begehrenswerte Stützen der Gesellschaft.[625]

Noch im Zusammenhang mit den Protagonisten des Videos wird im Anschluss auf die zeitversetzte Schaltung der Monitore verwiesen: »Wer solche mag und solches, der wird von diesen 27 Mal gleichen, minimal nur/zeitversetzten Bildern sich zuerst einmal erotisch fesseln lassen, bevor er sich vor lauter Fleischeslust orgastisch verliert.«[626] Im zweiten Teil dieses Kommentars findet ein Umschnitt auf eine weitere halbtotale Ansicht der Monitorwand statt, das Video auf den Monitorbildschirmen scheint inzwischen etwas weitergelaufen zu sein (6:41–6:49 Min., ESL 27). Die bisher beschriebenen Einstellungen 23–27 werden auf der Tonebene durch die Arie der Callas verbunden, so dass die Materialwechsel auf der Bildebene akustisch verdeckt werden. Dies lässt darauf schließen, dass Bild und Ton diachron wiedergegeben werden.

Es schließen die Einstellungen 28 und 29 (6:50–7:04 Min.) an, zwei Aufzeichnungen aus Büchern mit Fotografien der Skulpturen Arno Brekers. Die Kunstversierten der damaligen Zeit werden sich in Anbetracht dieser Referenz auf Breker an eine vom Aachener Kunstsammler Peter Ludwig initiierte Diskussion erinnern, die fragte, ob die Skulpturen Arno Brekers nach dem zweiten Weltkrieg wieder ausgestellt werden dürften.[627] Dieser Zusammenhang wird im Off-Kommentar aufgegriffen: »Und dann können aus diesen Burschen die Jünglinge des Nazi-Günstlings Arno Breker entstehen, hohlköpfig/ und seelenlos. Anders als Gerhard Merz bekennt sich Marie-Jo

625 Off-Kommentar *Neues Pathos*, 1987, SDR, Position: 6:14–6:34 Min., ESL 25–26.

626 Ebd., Position: 6:36–6:48 Min., ESL 26–27.

627 In diese Diskussion spielte auch der Umstand hinein, dass sich u. a. das Sammlerpaar Peter und Irene Ludwig von Arno Breker mit zwei Bronzebüsten porträtieren ließ. Breker war aufgrund seiner Verbindungen zum Nationalsozialismus ein umstrittener Künstler. Vgl. *Der Spiegel* 1987, 187–190.

Lafontaine zu den von ihr hervorgerufenen Pathosgefühlen.«[628] Bergmanns Lesart der Bewegtbildinstallation *Les larmes d'acier* situiert diese in der Fernsehsendung in erster Linie im aktuellen Kunstdiskurs und erst sekundär im künstlerischen Werk Marie-Jo Lafontaines. Entsprechend gerät das nun folgende Künstlerstatement Marie-Jo Lafontaines (ESL 30) zu einer verteidigenden Erklärung ihrer Arbeit. Allerdings darf die Künstlerin nicht selbst sprechen, sondern wird von einer weiblichen Off-Stimme synchronisiert und zitiert, welche die Rede Lafontaines nicht wirklich nachvollziehbar – da die Künstlerin zu sehen bleibt – in die dritte Person überträgt:[629]

> Denn für sie ist ihre Arbeit ein Diskurs des Pathetischen. Sie inszeniert Emotion. »Das Pathos«, sagt sie, »ist die Vervielfältigung der Betonung der Zeichen, um zu einer Übereinstimmung mit der Emotion zu gelangen. Das Pathos ist ein Ensemble von Zeichen und einheitlichen Codes, das keine Freiheit der Emotion zulässt. Das ist emotionaler Faschismus. In meiner Arbeit *Stahltränen* gibt es eine Vervielfältigung der Zeichen, aber ihre Leseweise ist nicht einheitlich, sondern abweichend und sie bietet viele Möglichkeiten der Interpretation.«[630]

Die von der Künstlerin erwähnten diastatischen Momente in *Les larmes d'acier* lassen sich insbesondere mit dem Sujet des Powertrainings und der Aneignung von Werbung, Propagandafilmen und Klassischer Musik in Verbindung bringen. Sie werden von Lafontaine durch wiederholende und vervielfältigende Verfahren verzerrt. Diese Momente werden in der Sendung *Neues Pathos* ausschließlich audiovisuell evident. Das Interview mit Marie-Jo Lafontaine ist so inszeniert, dass die Monitorwand als Kulisse dient (Abb. 40). Im Unterschied zur vorangehenden Totalansicht ist der Installationsraum nun stärker und dadurch heller ausgeleuchtet (vgl. Abb. 39 und 40). Auch Musik und Raumton treten in dieser Einstellung zurück und sind lediglich im Hintergrund zu hören, während Marie-Jo Lafontaine und die Übersetzung akustisch dominieren. Es ist anzunehmen, dass die Musik für das Interview leiser gedreht wurde, da die Künstlerin andernfalls nicht zu hören gewesen wäre. Licht- und Tonsituation deuten darauf hin, dass das Fernsehteam in die Ausstellungsituation der Installation eingegriffen hat, um letztgenannte für das Künstlerinterview einzurichten.

Die letzten vier Einstellungen (7:45–8:59 Min., ESL 31–35) lassen sich zu einer Sequenz zusammenfassen. Diese changiert zwischen dem Videomaterial und den Installationsansichten von *Les larmes d'acier* und ist mit einer durchlaufenden Tonspur

628 Off-Kommentar *Neues Pathos*, 1987, SDR, Position: 6:51–7:04 Min., ESL 28–29.

629 Es mutet an, als sei der nun folgende Text ursprünglich für den männlichen Off-Kommentator vorgesehen, man entschied dann jedoch, die Aussage Lafontaines von einer Sprecherin lesen zu lassen, ohne den Text wieder in die erste Person rückzuübertragen.

630 Off-Kommentar *Neues Pathos*, 1987, SDR, Position: 7:05–7:44 Min. Das Interview ist in der remontierten Fassung für EinsPlus nicht mehr enthalten. An seiner statt befindet sich ein Bericht über den documenta-Beitrag von Anna Oppermann. Die EinsPlus-Sendung lässt neben Bazon Brock auch Manfred Schneckenburger zu Wort kommen. Der Autor Thomas Rautenberg bezieht hierzu den Hinweis Schneckenburgers ein, es gebe drei Ansätze, sich mit dem Begriff ›Neues Pathos‹ auseinanderzusetzen und führt in diesem Zusammenhang exemplarisch die Arbeiten von Merz, Lafontaine und Oppermann an. Vgl. *Die documenta und ihre Themen*, 1987, hr, Folge 2.

aus dem letzten, temporeichen Teil der Installation unterlegt. Videomaterial und Installationsansichten sind auf Kontinuität geschnitten und werden in der Sendung für den Bruch mit dem pathetischen Bilderkanon angeführt, welchen Lafontaine in den ersten beiden Sequenzen der Installation aufgebaut hat.

Die erste Einstellung der Schwarzweiß-Sequenz (ESL 31/1) beobachtet einen Gewichte stemmenden Mann. Der Bolzen seines Trainingsgeräts schlägt retardierend in einen Hohlraum ein und mutet an wie eine maschinelle Penetration. Es folgen eine Reihe weiterer Einstellungen, die den Mann in verschiedenen Posen am Trainingsgerät zeigen. Die Sequenz springt anschließend in die Totalansicht des dunklen Installationsraums (ESL 32) und blickt auf einen 26-fach vervielfachten Mann, der in einem sehr schnellem Rhythmus Hanteln hebt. Videosequenz (ESL 31) und Totalansicht (ESL 32) werden dabei durch folgenden Off-Kommentar verbunden:

> Die Videowand der Marie-Jo Lafontaine. Eine wertneutrale Anmache und Auffangstation für allerlei Gefühle und Gedanken? Wohl kaum. Der Rezensent zumindest interpretiert sich das Sichtbare als Warnung vor dieser ritualisierten Kampfeslust-Erotik. Wer sich, so wie diese Männer, sinnlos plagt, der wird, wenn's um Höheres geht so/diszipliniert und abgerichtet weitermarschieren, bis alles in Scherben fällt. [Pause] Und da Marie-Jo Lafontaine vor solchen Zuständen Angst hat, vertraut sie wohl der Kraft der Erkenntnis. In der Hoffnung, dass sie solches verhindert.[631]

In der angezeigten Pause ist die inzwischen harte und metallisch klingende Musik deutlich wahrzunehmen. Mit Einstellung 34 springt der Beitrag wieder ins Videomaterial der Installation, das wiederum in Kontinuität zur vorherigen Totalansicht steht. Der Kommentar fährt fort: »Und sie fürchtet auch nicht die Geister, die sie mit ihrem Muskelprotzvideo wachruft. An die Erkenntniskraft zu glauben ist vielleicht ein naiver Glaube, aber es ist zumindest ein Menschenwürdiger.«[632] Nach dieser Einstellung wird ein letztes Mal die Totalansicht der Installation bemüht. Sodann wird nacheinander ein Monitor nach dem anderen schwarz und die Musik der Installation läuft langsam aus. Das Ende des Durchlaufs von *Les larmes d'acier* markiert zugleich das Ende der Sendung *Neues Pathos* (Abb. 41).

631 Off-Kommentar *Neues Pathos*, 1987, SDR, Position: 7:50–8:28 Min., ESL 31–32.
632 Ebd., Position: 8:30–8:41 Min.

Abb. 36 *Neues Pathos,* 1987, SDR, 10 Min., Autor: Rudij Bergmann. Standbild von Position 0:53 Min.

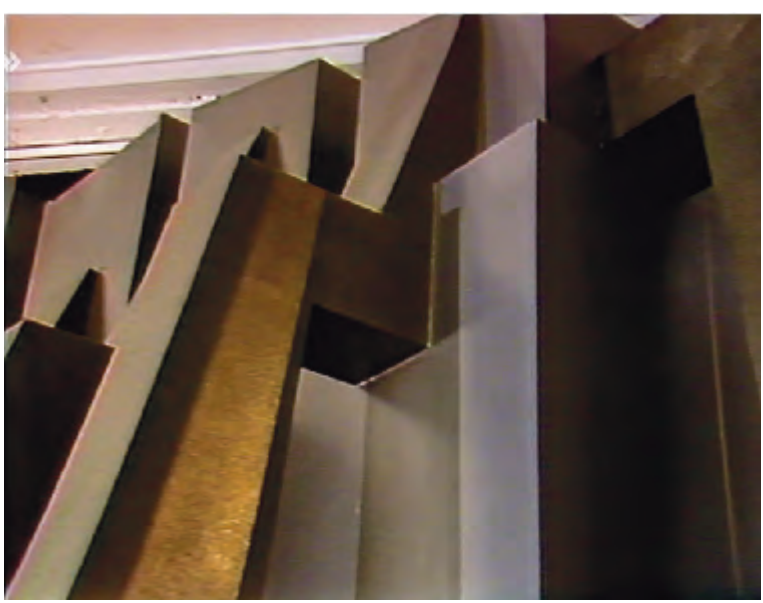


Abb. 37 *Neues Pathos,* 1987, SDR, 10 Min., Autor: Rudij Bergmann. Standbild von Position 6:00 Min.

Abb. 38 *Neues Pathos,* 1987, SDR, 10 Min., Autor: Rudij Bergmann. Standbild von Position 6:03 Min.

Abb. 39 *Neues Pathos,* 1987, SDR, 10 Min., Autor: Rudij Bergmann. Standbild von Position 6:06 Min.

Abb. 40 *Neues Pathos,* 1987, SDR, 10 Min., Autor: Rudij Bergmann. Standbild von Position 7:14 Min.

Abb. 41 *Neues Pathos,* 1987, SDR, 10 Min., Autor: Rudij Bergmann. Standbild von Position 8:59 Min.

8.3 Chronotopos der Installation

Die vergleichende Analyse des Ausstellungsberichts *Kunst der Welt – heute. Die documenta 8* und der Themensendung *Neues Pathos* ergibt, dass die Erstaufführung der Installation *Les larmes d'acier* auf verschiedene Weise medialisiert wird. Während sich die Sendung *Kunst der Welt – heute* auf die Ausstellungssituation von *Les larmes d'acier* konzentriert und ein Porträt der Installationspräsentation liefert, stellt die Sendung *Neues Pathos* die Bildsprache des Videobandes in den Mittelpunkt. Neben diesen jeweiligen inhaltlichen und argumentativen Setzungen unterscheidet sich auch der apparative Ausdruck beider Sendungen, der nun eingehender bestimmt wird, um die Probleme und Möglichkeiten der televisuellen Medialisierung von *Les larmes d'acier* beschreiben und erläutern zu können.

Installationsraum

Wie bereits erwähnt, erweist sich der Nachvollzug des Installationsraums für die mentale Vorstellung der Installation als grundlegend. Die Sendung *Neues Pathos* blickt von vier verschiedenen Blickwinkeln auf die Installation und lässt hierbei eine Ansicht der rückseitigen Monitorwand von rechts als auch von links, eine frontale Ansicht der Monitorwand sowie Aufzeichnungen des vervielfachten Videobandes sehen (Abb. 36–39). Alle Ansichten wurden vom Stativ und ohne Kamerabewegung gedreht. Bei der frontalen Ansicht der Monitorwand handelt es sich um einen Achsensprung (Abb. 37): Weil die beiden vorausgehenden Einstellungen Rückansichten der Monitorwand enthalten, mutet die folgende Einstellung wie ein ›Sprung‹ auf die andere Seite der Wand an. Die räumliche Verortung dieser dritten Blickachse zwischen Kamera und Installation erfolgt durch den Off-Kommentar »und es ist auch die Rückansicht/ihrer Kasseler Videowand«[633]. Würde der Off-Kommentar entfallen, wäre die Verortung nur möglich, wenn das Fernsehpublikum im Hintergrund der vorausgehenden Einstellungen das Ausstellungspublikum erkannt und dessen Blickachsen so interpretiert hätte, dass auf der anderen Seite der Skulptur ein Geschehen stattfindet. Bezüglich der mentalen Raumvorstellung der Installation wird hier eine semantische Lücke evident, die das Fernsehpublikum zu füllen hat. Dies resultiert insbesondere aus dem Umstand, dass in *Neues Pathos* kein Gebrauch von Kamerafahrten gemacht wurde.[634]

Inwieweit Kamerafahrten die mentale Vorstellung des Installationsraums erleichtern können, zeigt die Sendung *Kunst der Welt – heute*. Ihr Bericht über *Les larmes d'acier* enthält fünf Plansequenzen, in denen die Fernsehkamera präzise durch

633 Off-Kommentar *Neues Pathos*, 1987, SDR, 5:49–6:02 Min., ESL 23–24.

634 Dass die Möglichkeit dazu bestanden hätte, ist der ersten Einstellung der Sendung zu entnehmen, in der sich die Kamera durch den Ausstellungsraum von *Dove Sta Memoria* von Gerhard Merz in München bewegt. Vgl. *Neues Pathos*, 1987, SDR, 0:22–0:37 Min.

den Installationsraum bewegt wird. Es ist anzunehmen, dass den Aufzeichnungen eine vorher geplante Auflösung vorausging bzw. dass das Fernsehteam sich im Vorfeld ausführlich mit dieser Installation auseinandergesetzt hat, worauf die bereits erwähnte enge Zusammenarbeit zwischen documenta und Hessischem Rundfunk schließen lässt. Räumlich orientieren sich die Plansequenzen an den Bewegungen des Ausstellungspublikums durch den Installationsraum, zeitlich richten sie sich an der Chronologie des Videobandes von *Les larmes d'acier* aus. Dadurch hält die Sendung die räumliche und zeitliche Integrität der Installation aufrecht und liefert dem Fernsehpublikum eine medialisierte Erfahrung der Installation, die Rückschlüsse auf die Ausstellungserfahrung im Fridericianum zulässt.

Akustische Arena

Eine vergleichende Sichtung der Sendungen *Kunst der Welt – heute* und *Neues Pathos* ergibt, dass die letztgenannte Sendung den ersten Akt, die *Casta Diva* Arie, auslässt und die Installation erst ab Mitte des zweiten Akts medialisiert. Auch in den folgenden Einstellungen spart die Sendung immer wieder Passagen der Installation aus. Insofern handelt es sich bei der Sendung *Neues Pathos* um eine elliptische Medialisierung der Installation. Neben den visuellen Informationen liefern beide Sendungen auch akustische Informationen über die Installation. Diese Informationen beziehen sich auf die akustische Arena der Installation und den Off-Kommentar der Sendungen. Im Fall der akustischen Arena lässt sich nochmal zwischen der Musik und dem Raumton unterscheiden. Der akustische Raumton der Ausstellung wird durch den Fernsehmitschnitt in eine akusmatische Situation gewandelt, was eine Unterscheidung der beiden Ebenen fast unmöglich macht und einen Nachvollzug der akustischen Arena der Installation erheblich erschwert: Wenn zum Ende der Sendung *Neues Pathos* die Musik langsam ausläuft, ist eine Sirene zu hören. Zunächst ist nicht klar, ob sie zur akustischen Arena der Installation oder zum akustischen Horizont des Fernsehteams gehört, immerhin wäre denkbar, dass gerade im Moment der Tonaufnahme eine Sirene zu hören war. Ein wiederholtes Nachhören der Szene legt allerdings nahe, dass es sich aufgrund des Klangs und der gleichbleibenden Tonhöhe bei der Sirene um den Videoton von *Les larmes d'acier* handelt. Ein Vergleich mit der Sendung *Kunst der Welt – heute* kann diese Annahme jedoch weder verifizieren noch falsifizieren, weil der Beitrag kurz vor Einsetzen der Sirene endet.[635]

Die akustische Arena der Installation spielt für die Erfahrung der Installation auch in Verbindung mit der Passage zwischen Installations- und Ausstellungsraum

635 In der vom Essl Museum angefertigten Videoregistrierung der Installation fehlt die Sirene. Vgl. Videoregistrierung *Ausstellung im Essl Museum: Dokumentationsvideo von Marie-Jo Lafontaines »Les larmes d'acier«* (13.12.2012), https://youtu.be/q3wqh90q4RI (05.08.2015).

eine bedeutsame Rolle: Die Lautstärke des Videos und die offene Passage lassen vermuten, dass der Videoton bereits vor dem Installationsraum zu hören war und die Besuchenden, von ihm angezogen, in den Installationsraum ›gelockt‹ und dazu aufgefordert wurden, wie es die Kamera in *Kunst der Welt – heute* demonstriert hat, um die massive Holzskulptur herumzugehen und herauszufinden, was auf der anderen Seite passiert. Dem Wunsch der Künstlerin nach sollte der Ton der Installation »gewaltig«[636] sein und den gesamten Installationsraum erfüllen. Dies ließ sich jedoch weder mit dem Ausstellungsdisplay in Kassel noch in Essl vereinbaren.

Dunkelverhältnisse

Bezüglich der Dunkelverhältnisse des Installationsraums lässt sich festhalten, dass *Les larmes d'acier* in der Sendung *Neues Pathos* in zwei unterschiedlichen Situationen zu sehen ist: Für die rückseitigen Aufzeichnungen von Monitorwand und Künstlerinterview wurde der Installationsraum hell ausgeleuchtet, während er für die Aufzeichnung der Monitorwand von vorne verdunkelt ist. In *Kunst der Welt – heute* ist der Installationsraum durchgängig verdunkelt, weshalb davon auszugehen ist, dass diese Dunkelverhältnisse der Ausstellungssituation entsprechen. Dies legt im Umkehrschluss nahe, dass im Rahmen der Medialisierung der Installation für das Fernsehen in die Installationssituation inszenierend eingegriffen wurde. Ergänzend zu den unterschiedlichen Lichtverhältnissen variiert, wie bereits erwähnt, auch die Farbgebung der Sendungsmitschnitte. Dieser Umstand kann sowohl im Zusammenhang mit der verwendeten Aufzeichnungs- als auch Wiedergabeapparatur der Sendungen stehen.

Zeitlichkeit und Bildgestaltung

Um das versetzte Zeitintervall der Installation und die Ästhetik des Videobandes sichtbar werden zu lassen, erfordert eine Medialisierung von *Les larmes d'acier*, sowohl die Monitorwand der Installation als auch einzelne Monitore abzufilmen. In *Neues Pathos* wurde hierfür eine alternierende Montage von Aufzeichnungen der Monitorwand und einzelnen Monitoren gewählt. Da in den Aufzeichnungen der Monitore jedoch das Monitorgehäuse ausgespart wird, wird der räumliche Zusammenhang zwischen Videobild und Monitorwand verwischt. Auch verschwindet in den Großansichten der Videobilder die zeitversetzte Wiedergabe des Videobandes. Aufgrund dieser visuellen Fragmentierung lässt sich der Ansatz der Medialisierung von *Les larmes d'acier* in *Neues Pathos* als analytischer Ansatz bezeichnen. Im Unterschied dazu arbeitet die Sendung *Kunst der Welt – heute* einem erlebnisorientierten Ansatz zu: Durch den Einsatz von Kamerazooms und -schwenks ent-

636 Ute Kannengießer und Andreas Rottenschlager im Gespräch mit der Verfasserin am 24.04.2012.

lang der Monitorwand ist zu jedem Moment das Verhältnis zwischen Videoband und Monitorwand nachvollziehbar, das einzelne Videobild wird stets in räumliche Nachbarschaft zu den umliegenden Monitoren gestellt. Auch die minimale, um wenige fps versetzte Wiedergabe des Videobandes ist in jeder dieser Einstellungen erkennbar.[637]

Die Verwendung von Total- und Großansichten in der Sendung *Neues Pathos* erweist sich noch in anderer Hinsicht als problematisch und zwar dann, wenn ein Videobild aus *Les larmes d'acier* wiedergegeben wird, das eine starke Untersicht enthält (Abb. 36). Wie bereits erwähnt, kann das Fernsehpublikum diese Einstellung aufgrund der Schwarzweißfärbung als Fremdmaterial identifizieren, es bleibt allerdings unklar, ob die untersichtige Perspektive dem Video oder der Fernsehsendung zuzuordnen ist. Dadurch kommt es zu der paradoxen Situation, dass sich der Beitrag von Rudij Bergmann der Bildgestaltung annähert, welche die Künstlerin Marie-Jo Lafontaine kritisch untersucht. Dieser Sendung – und im Übrigen auch anderen, hier nicht weiter besprochenen Sendungen[638] – fehlte hinsichtlich der Bildgestaltung die eindeutige Zuweisung der Autorschaft und Auskunft darüber, wann die Untersicht eine verfahrenstechnische Notwendigkeit des Fernsehberichts darstellt und wann sie zitiert bzw. appropriiert wird.

Die Verwendung der Untersicht ist im Architekturfilm ein gängiges und zugleich schwieriges Verfahren, da ein Gebäude oftmals verkantet oder verzerrt abgebildet wird. In der Architekturfotografie versuchte man sich deshalb mit verschiedenen Techniken Abhilfe zu verschaffen, wie Richard Hammann sie in seinen Marburger Studien beschrieben und praktiziert hat.[639] Im Zusammenhang mit der Bewegtbildinstallation Marie-Jo Lafontaines ist die Untersicht als bildgestaltendes Mittel der Sendung *Neues Pathos* jedoch noch hinsichtlich zweier weiterer Aspekte bemerkenswert: Zum einen entspricht die untersichtige Aufzeichnung der Rückseite der Monitorwand (Abb. 38) nicht der Perspektive der Ausstellungsbesuchenden, sondern liefert eine unnatürliche Ansicht der Holzskulptur. Geht es um die visuelle Erfassung einer Skulptur in der Totalansicht, kann sich eine untersichtige Aufzeichnung als Option erweisen, falls der Raum um die Skulptur herum zu klein ist, um sie aus der Distanz zu filmen, oder kein Weitwinkelobjektiv eingesetzt werden kann. Beim erfahrungsorientierten Ansatz hingegen werden zunächst solche Standorte und Blickachsen gewählt, die dem Stand- und Hörort der Ausstellungsbesuchenden ent-

637 Bei der Rekonstruktion der Installation 2012 im Essl Museum wurden 6 DVD-Player verwendet, die das Videoband, in Anlehnung an die Erstpräsentation, mit einer Verzögerung von 5, 11, 18, 26 und 25 fps abspielten. Vgl. Ute Kannengießer und Andreas Rottenschlager im Gespräch mit der Verfasserin am 24.04.2012.

638 Vgl. beispielsweise den Beitrag für das Regionalmagazin *hessenschau*: *documenta Rückblick*, 1987, hr, 3:00 Min., Autorin: Bettina von Cube, Redaktion: Aktuelles (Landesstudio Kassel), Erstsendung: 12.06.1987 im hr. Die Sendung enthält unter anderem stark verkantete Aufzeichnungen einzelner Monitore der Installation.

639 Vgl. Matyssek 2009, insbesondere 213–254.

sprechen, die vollständige visuelle Erfassung der Skulptur ist diesen Aufzeichnungen nachgeordnet. Insofern lassen sich die beiden Sendungen auch dahingehend unterscheiden, dass Bergmann in *Neues Pathos* sich der Arbeit *Les larmes d'acier* wie einer Skulptur nähert, wohingegen Renate und Wolfgang Liebenwein *Les larmes d'acier* als Erfahrungsraum verstehen.

Off-Kommentar der Medialisate

Der engagierten Kamera- und Tonarbeit insbesondere in *Kunst der Welt – heute*, die aufschlussreiche Informationen zur Ausstellungssituation und -erfahrung von *Les larmes d'acier* auf der documenta 8 liefert, steht der Off-Kommentar entgegen. Die Kommentare im Off und im On lassen dem Fernsehpublikum in beiden Sendungen wenig Raum für die eigene Auseinandersetzung und Interpretation der Installation. Vielmehr teilen sie ihm in erster Linie das Urteil der Fernsehredaktion über diese Installation mit. Dies ist insbesondere im Fall von *Kunst der Welt – heute* bedauerlich, als diese Sendung einen erfahrungsorientierten Ansatz ausweist und fast einen gesamten Durchlauf der Bewegtbildinstallation enthält. Auf der anderen Seite kann dieser Sendung zu Gute gehalten werden, dass sie längere Passagen ausweist, in denen der Kommentar zurückgenommen wird und sich das Publikum auf das Geschehen der Installation konzentrieren kann. Sicherlich wird einer Einzelsendung wie *Kunst der Welt – heute* oder einer Themensendung wie *Neues Pathos* mehr Gestaltungsfreiraum und Vorbereitungszeit gewährt als einem tagesaktuellen Ausstellungsbericht. Auf der anderen Seite beeinflussen den apparativen Ausdruck einer Fernsehsendung sowohl architektonische, institutionelle und rechtliche Vorgaben als auch das Erfahrungswissen der beteiligten Personen im Umgang mit Bewegtbildinstallationen.

Zusammenfassend lässt sich Folgendes festhalten: Versucht die Fernsehzuschauerin ausgehend von diesen beiden Fernsehsendungen die Ausstellungserfahrung von *Les larmes d'acier* auf der documenta 8 zu konstruieren, liefern die Sendungen aufschlussreiche Informationen über Installationsraum, akustische Arena, Parcours, Dunkelverhältnisse und Blickachsen. Diese Informationen ermöglichen eine Konstruktion des Chronotopos der Installation, also der raumzeitlichen Struktur der Installation, und damit auch eine Konstruktion der Ausstellungserfahrung. Da es sich hierbei insgesamt um Erinnerungs- und Interpretationsprozesse handelt, sei noch einmal betont, dass die Ausstellungserfahrung von Kunst nicht rekonstruiert, sondern lediglich konstruiert werden kann. Die Sendungen entbehren allerdings auch einiger Informationen wie der Passage zwischen Ausstellungs- und Installationsraum oder der Präsentation der Installation im Loop. Weitere Medialisate und Interviews mit Zeitzeugen können diese Lücken schließen. Ich möchte dies abschließend in Bezug auf den Loop der Installation *Les larmes d'acier* auf der documenta 8 kurz erläutern. Weder in der

kunstwissenschaftlichen Literatur noch in der Korrespondenz zwischen Künstlerin und Kurator findet sich ein Hinweis auf die Präsentation der Installation im Fridericianum im Loop. Der für die Videoarbeiten auf der documenta 8 zuständige technische Leiter, Knut Schäfer, wies darauf hin, dass *Les larmes d'acier* mit U-Matic Bändern betrieben wurde, die eine Laufzeit von 60 Min. betrugen. Bei einer Dauer von 7:30 Min. pro Durchlauf erfolgten acht Durchläufe der Installation. Anschließend wurden die U-Matic Bänder maschinell zurückgespult. Das Rückspulen dauerte zwei bis drei Minuten und führte zu einer Unterbrechung der Installationspräsentation. Um den Verschleiß von Videobändern und Videoplayern möglichst gering zu halten, wurde die Installation über Nacht ausgeschaltet. Da sich in den Sommermonaten die oberen Räume des Fridericianums stark aufheizten, wurden zur Kühlung Ventilatoren aufgestellt. Auf diese Weise kam es zu einer temporären Wechselwirkung zwischen der Bildästhetik des Videos und dem Installationsraum, da nunmehr nicht nur im Video von *Les larmes d'acier* Ventilatoren auftauchten, sondern ebenso der Ausstellungsraum mit Ventilatoren ausgestattet war.[640]

Ekphrasis der Installation

Im Jahr 1987 galt die Verschaltung von 27 Röhrenmonitoren mit zeitversetztem Intervall noch als technisches Experiment. Für Marie-Jo Lafontaine bot sich mit der documenta 8 die Möglichkeit, ihre bisher nur als Konzept vorliegende Installation *Les larmes d'acier* erstmals zu realisieren. In dieser Hinsicht kann die documenta-Aufführung als Erstpräsentation der Installation bezeichnet werden, die jedoch jeglichen Original- und Exklusivitätsanspruch von sich weist, wie Restaurator Andreas Rottenschlager im Zusammenhang mit der Rekonstruktion der Installation in einem Interview erläutert hat:

> Im Gespräch mit Marie-Jo Lafontaine haben wir erfahren, dass das Werk sehr konzeptuell angelegt war und nach der documenta dieses Konzept weitergegeben wurde. Das Relikt der Erstpräsentation hat eine eigene Geschichte – das Konzept wurde zum Beispiel in Paris, Tel Aviv, Los Angeles, New York, Tokio gezeigt, es war aber oft damals günstiger das Objekt vor Ort neu zu bauen, als den gesamten Korpus zu transportieren. Oftmals wurde der Korpus nachgebaut und im Nachhinein wurden die Monitore dann wieder von den Museen oder Galerien anders verwendet, der Korpus dekonstruiert. Deshalb finden sich, wenn man die Geschichte des Werkes rekonstruieren möchte, viele unterschiedliche Bilder und Realisationen, die im Detail voneinander

640 Knut Schäfer im Gespräch mit der Verfasserin am 19.11.2013.

> abweichen.[641] Das Grundkonzept war aber immer dasselbe: das Video und das Konzept der intervallgeschalteten Videospuren. Vor Ort hat Marie-Jo Lafontaine oftmals leichte Adaptionen vorgenommen.[642]

Die von Rottenschlager erwähnte Diversität der Medialisate von *Les larmes d'acier* stützt das Argument, die Präsentationen der Installation als Variation der Inszenierung aufzufassen. Dies macht es notwendig, die Ausstellungserfahrung ausgehend von mehreren Medialisaten zu konstruieren, um beurteilen zu können, bei welchen Elementen es sich um notwendige und bei welchen Elementen es sich um variable Gestaltungsmerkmale der Installation handelt. Erst die vergleichende Sichtung ermöglicht, den Chronotopos der Installation zu konstruieren.

Als notwendige Gestaltungsmerkmale des Chronotopos von *Les larmes d'acier* können das schwarzweiße Videoband einschließlich der Tonspur, die Intervallschaltung und die damit zusammenhängende Vervielfachung des Videobandes sowie die von allen Seiten begehbare Monitorwand gelten. Insbesondere die Intervallschaltung und Vervielfachung des Videobandes korrespondieren mit der Erfahrung während des Powertrainings, wenn es um die Überwindung und Verschiebung des physischen Schmerzes geht: »Das Prinzip des Powertrainings ist, dass man den Körper an eine Schmerzgrenze heranführt und dann mental diese Schmerzgrenze überschreitet – es kommt so zu einer Grenzverschiebung.«[643] Gegenüber der Erstinszenierung der Installation unterscheidet sich die Re-Inszenierung der Installation im Essl Museum im Jahr 2012 in mehrerer Hinsicht: Unter anderem sind die Seitenstreben des skulpturalen Holzunterbaus in der Re-Inszenierung nicht mehr schwarz, sondern silberfarben und das Muster der zeitversetzten Intervallschaltung ist ein anderes: Während auf der documenta 8 das Muster in Form eines Dreiecks von innen unten nach außen oben verlief, ergab das Muster bei der Re-Inszenierung im Jahr 2012 ein Muster aus einem inneren und einem äußeren Halbkreis. Ebenfalls Bestandteil der *mise en scène* der Installation ist der Scheinwerfer, der in *Kunst der Welt – heute* zu sehen ist. Ausgehend von den beiden Sendungen folgt nun die Versprachlichung des Chronotopos von *Les larmes d'acier* (Abb. 42 und 43).

641 Nach der Erstpräsentation in Kassel wurde die Installation in Einzel- und Gruppenausstellungen in verschiedenen Arrangements aufgeführt. Unter anderem wurde die Installation im Essl Museum im Jahr 1988 auf einer konkaven Wand mit 26 Monitoren ausgestellt und im Jahr 2001 als frontale Monitorwand ohne Holzunterbau und Intervallschaltung der Videospur präsentiert. Vgl. Ute Kannengießer und Andreas Rottenschlager vom Essl Museum im Gespräch mit der Verfasserin am 24.04.2013.

642 Rottenschlager in Royc 2012, o. S.

643 Ebd.

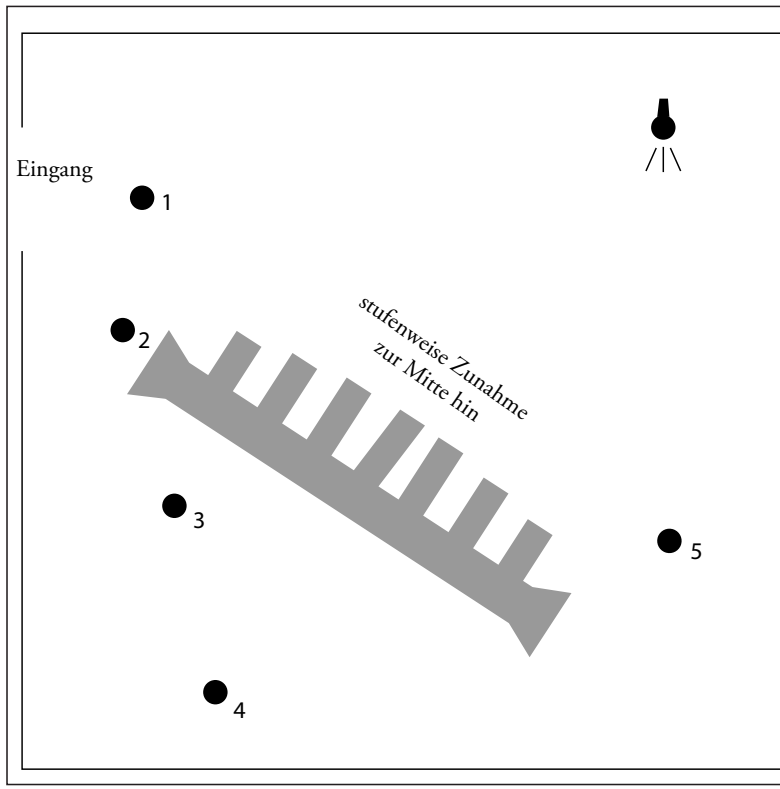


Abb. 42 Schematische Aufsicht, Marie-Jo Lafontaine, *Les larmes d'acier,* Installation für mehrere Monitore und ein Videoband, Ton, 7:30 Min., Loop.

Ich stelle mir vor, wie ich durch das Museum gehe und aus der Ferne getragene Musik höre – ungewöhnlich für eine Kunstausstellung, ist dies doch eigentlich Musik, die mit Opernaufführungen in Zusammenhang gebracht wird. Neugierig folge ich den Klängen und der hohen Stimme und betrete einen halbverdunkelten Raum, der lediglich von einem Scheinwerfer auf der linken Seite beleuchtet wird (Abb. 42, Wegmarke 1). Der Raum ist von den umliegenden Ausstellungsräumen weder durch eine Schleuse noch eine Tür visuell und akustisch abgeschirmt. Zu meiner rechten Hand befindet sich eine massive Holzskulptur aus insgesamt sieben Streben, die am Boden weiter auseinanderstehen und sich nach oben hin verjüngen. Eine weitere Strebe steht im rechten Winkel zu diesen Streben und scheint eine Wand zu stützen, die sich hinter den Streben befindet. Die Musik kommt von der anderen Seite dieses hölzernen Bollwerks und zieht mich an. Langsam gehe ich rechter Hand um die Skulptur herum (Wm 2). Ich sehe einige Menschen in ein paar Metern Abstand vor der Skulptur stehen. Für einen kurzen Moment treffen

sich unsere Blicke, dann wenden sie sich wieder dem Geschehen vor ihnen zu. Was mag es sein? Voller Erwartung blicke ich nach links und seitlich auf eine Wand aus Monitoren (Wm 3). Ich trete Schritt für Schritt in den hinteren Teil des Raumes, um das Geschehen auf den Monitoren besser betrachten zu können (Wm 4). Dabei sehe ich, dass die Monitore zu insgesamt sieben Türmen angeordnet sind. Die Türme stehen in einer Reihe, die äußeren beiden Türme fassen je drei aufeinander gestellte Röhrenmonitore, der mittlere Turm fasst fünf aufeinander gestellte Monitore. Die vier Türme zwischen ihnen bestehen aus jeweils vier Monitoren. Insgesamt sind in die Wand 27 Röhrenmonitore eingelassen, wobei die Monitorwand zur Mitte hin an Höhe gewinnt (Abb. 43). Alle Monitore zeigen dasselbe Bild, einen Mann an einem Trainingsgerät, der sich anmutig zur Musik zu bewegen scheint. Allerdings scheint er die Musik nicht zu hören. Die Lautstärke der Musik lässt die Luft des Installationsraums leicht vibrieren. Das Musikstück endet abrupt und ein Monitor nach dem anderen wird schwarz.

Es setzt ein neues, temporeicheres Musikstück ein, das mit den unrhythmischer werdenden Bewegungen von insgesamt drei vervielfältigten Männern auf den Monitorbildschirmen korrespondiert. Zeitversetzt flimmert über alle Monitore dasselbe schwarzweiße Videobild und formt dabei ein Dreieck, das sich vom untersten Monitor im mittigen Turm halbkreisförmig über die anderen Monitore ausbreitet. Entgegen der zunächst anmutigen Bewegungen wirken die Männer nun, als ob sie leistungsbereit unter Druck gesetzt würden. Sport aus Leidenschaft sieht anders aus. In den nächsten Minuten steigert sich der Rhythmus von Musik und Bewegungen bis zu einem Höhepunkt, die Männer wirken in orgastische Ekstase versetzt und mit ihren Trainingsmaschinen verschmolzen. Auf der Tonebene ist keine Opernmusik mehr, sondern ein mit unverständlichen Rufen durchsetztes Schlagwerk zu hören, das schnaubend und stampfend den Männern den Takt ihrer Bewegungen vorzugeben scheint. Die Bilder und Töne der Installation veranlassen mich, auf Distanz zu gehen, ich trete ein paar Schritte zurück nach hinten. Ich realisiere wieder, dass ich mich in einer Kunstausstellung befinde und den Installationsraum verlassen kann. Der suggestive Leistungsdruck in den Videobildern weicht, und mit der langsamer werdenden Musik gehen auch die Bewegungen der Männer wieder in geschmeidige und fließende Bewegungen über. Sie münden in einen Zustand der Erschöpfung. Langsam blendet ein Monitor nach dem anderen ab, bis die Monitorwand ganz in schwarz getaucht ist. Nach ein paar Momenten setzt die bereits bekannte Opernmusik wieder ein und der Durchlauf der Installation beginnt von vorne. Anmutig scheinen sich die drei Männer an den Maschinen zur Musik zu bewegen und ihre Muskeln und Körper nicht nur zu stärken, sondern auch stolz zu präsentieren. Ich verlasse meinen Platz (Wm 5) und wende mich dem Ausgang der Installation zu, durch den ich die Installation betreten habe.

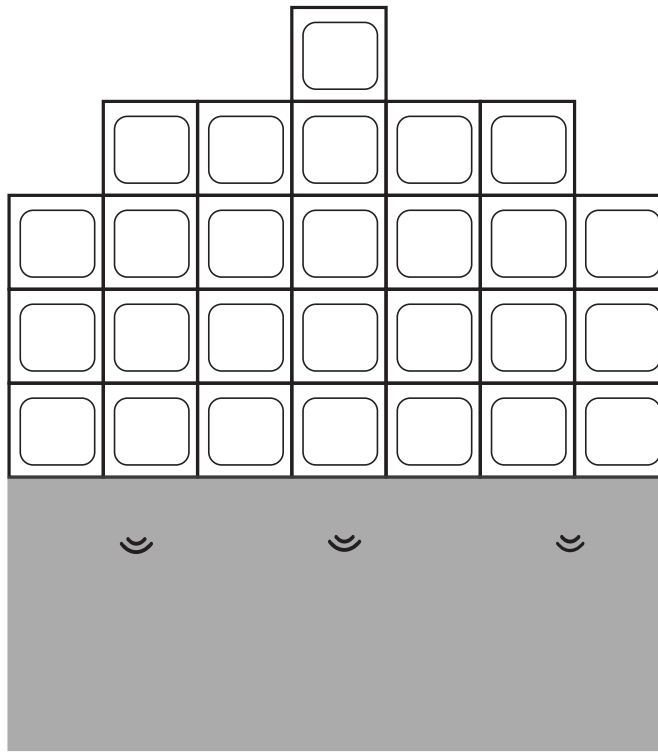


Abb. 43 Schematische Ansicht von Wegmarke 4, Marie-Jo Lafontaine, *Les larmes d'acier,* Installation für mehrere Monitore und ein Videoband, Ton, 7:30 Min., Loop.

Gegenstand dieses Kapitels waren zwei Fernsehsendungen über die Erstpräsentation von *Les larmes d'acier* auf der documenta 8. Die Einzelsendung *Kunst der Welt – heute. Die documenta 8* und die Folge *Neues Pathos* der Reihe *dreizehn mal documenta* geben Aufschluss über die Ausstellungssituation der Installation. Insbesondere die Sequenz zu *Les larmes d'acier* in der Sendung *Kunst der Welt – heute* vermag mittels Plansequenzen und wenigen Schnitten die raumzeitliche und kinästhetische Erfahrung der Installation mit televisuellen Mitteln zu medialisieren und auf diese Weise den Chronotopos der Installation zum Ausdruck bringen. Die Sendung *Neues Pathos* hingegen konzentriert sich auf die Bildgestaltung der Installation und kann daher nur bedingt Aufschluss über den Chronotopos der Installation geben. Ihre Aufzeichnungen wurden vom Stativ und ohne Kamerabewegungen gemacht. Da diese Sendung außerdem zwischen Total- und Detailansicht changiert, ist der räumliche Zusammenhang zwischen Videobild und Monitorwand nicht so einfach nachzuvoll-

ziehen. Daraus lässt sich schlussfolgern, dass *Neues Pathos* einem analytischen Ansatz folgt, während *Kunst der Welt – heute* ein erfahrungsorientierter Ansatz zugrunde liegt. Als problematisch hat sich in beiden Sendungen, insbesondere in *Kunst der Welt – heute*, die Verwendung des Off-Kommentars erwiesen, weil dieser die visuellen und auditiven Informationen semantisch verklärt. Bezüglich der konstruierten Erfahrung der Installation bergen die vergleichend analysierten Fernsehsendungen ein unterschiedliches Potenzial. Während die Sendung *Neues Pathos* nur wenige Informationen zum Chronotopos der Installation zu geben vermag, aktualisiert die Sendung *Kunst der Welt – heute* die raumzeitliche Erfahrung für das Fernsehen auf eine Weise, die auch Rückschlüsse auf die Ausstellungserfahrung zulässt. Dabei liefert die Sendung jedoch keine vollständigen Informationen zum Chronotopos. Diese fehlenden Informationen lassen sich jedoch durch Ergänzung anderer Medialisate nachtragen. So liefert beispielsweise die zweite Einstellung der längeren Sequenz in *Neues Pathos* (ESL 4) einen visuellen Hinweis auf die Gestaltung der Passage zwischen Installations- und Ausstellungsraum.

> Sleep poses the idea of a human need and interval of time that cannot be colonized and harnessed to a massive engine of profitability, and thus remains an incongruous anomaly and site of crisis in the global present.[644]

9 Medialisierte Erfahrungen der Installation *Sleepwalkers*

Aufbauend auf den ersten beiden Fallstudien untersucht die dritte Fallstudie eine Reihe von Entgrenzungen medialisierter Erfahrung.[645] Gegenstand der Untersuchung sind zwei Onlinevideos über die Bewegtbildinstallation *Sleepwalkers* des Künstlers Doug Aitken. Aitken begann seine künstlerische Arbeit als Regisseur von Musikvideos, seine Affinität zu popkulturellen Inhalten spielt auch bei *Sleepwalkers* eine Rolle. An der Schnittstelle des Somnambulen, als Zustand des Übergangs,[646] werden in der Installation *Sleepwalkers* die Entgrenzung von privat und öffentlich, Arbeit und Freizeit, Museum und Stadt verhandelt. Aitkens erste Installation für die öffentliche Sphäre wird dabei in einem in den Bildwelten der Installation gespiegelten Umfeld situiert. Dieses ist in der gegenwärtigen globalen Arbeitswelt verortet, in der, wie Jonathan Crary angemerkt hat, der Schlaf das möglicherweise letzte Residuum gegenüber den sich immer schneller drehenden Zyklen von Fortschritt, Werteakkumulation und Selbstoptimierung bildet.

Rahmung der Bewegtbildinstallation *Sleepwalkers* (2007)

Am 14.12.2006 veröffentlichte das Museum of Modern Art New York (MoMA) auf der Videoplattform YouTube ein kurzes Video.[647] Es ist ein Trailer zur Ausstellung *Doug Aitken: sleepwalkers,* welche am 16.01.2007 eröffnet und von Klaus Biesenbach und Peter Eleey kuratiert wurde. Das Video besteht aus einer temporeichen, alternierenden Montage, die mit einem Ausschnitt des Songs *Minus Two* der Band

644 Crary 2014 (Erstausgabe 2013), 10–11.

645 Vorarbeiten zu diesem Kapitel, insbesondere zur Analyse des zweiten Onlinevideos, wurden in Lauke 2011 publiziert. Diese Arbeiten wurden für den vorliegenden Text umgearbeitet und ergänzt.

646 Vgl. Weismüller 1996, 30.

647 *Doug Aitken: sleepwalkers [30-second trailer]*, 2006, 0:30 Min., Autor: Doug Aitken/MoMA, http://youtu.be/-fLVIQFjqP4 (10.02.2011).

Broadcast unterlegt ist.[648] Auf einen Sonnenuntergang im Zeitraffer folgen Einstellungen von den Armen, Ohren und Haaren fünf schlafender Menschen mittleren Alters. Langsam kommt Leben in die Finger, die Augen öffnen sich, die Menschen stehen auf und verlassen ihre Wohnungen. Mit diesem Trailer startete das MoMA im Jahr 2006 seinen YouTube-Kanal. Durch die 2004 eingeführte Breitbandtechnologie, welche die Übertragungsrate der Datenströme im World Wide Web maßgeblich beschleunigte, können seit 2006 Flashvideos in Echtzeit als Stream abgespielt werden. Die rapide Zunahme der audiovisuellen Onlinekommunikation machte sich das MoMA für die Werbekampagne von *Sleepwalkers* zu Nutze und bot dem interessierten Kunstpublikum vorab einen Eindruck vom Projekt des Künstlers.[649]

Der Trailer lässt offen, ob es sich bei *Sleepwalkers* um einen Film oder ein Kunstwerk anderen Formats handelt. Im Abspann des Trailers werden die fünf Darsteller*innen genannt, gefolgt von Angaben zu Dauer, Zeit und Ort des Projekts. Der Trailer wurde auf YouTube mit einer Projektbeschreibung veröffentlicht. Er verrät, dass es sich bei *Sleepwalkers* um eine raumgreifende Videoarbeit handelt:

> Artist Doug Aitken transforms midtown Manhattan with seven monumental projections on the exterior facades of The Museum of Modern Art. Actors Donald Sutherland and Tilda Swinton, musicians Seu Jorge and Cat Power, and actor/street drummer Ryan Donowho star in the interlocking vignettes, visible from the street. »sleepwalkers« leads viewers on a journey through the city fabric, from an abandoned subway tunnel to the neon lights of Times Square. January 16–February 12 Nightly 5–10 p.m. Free.[650]

Sleepwalkers ist eine ortsspezifische Bewegtbildinstallation für mehrere Projektionsflächen und entstand im Auftrag des MoMA in Zusammenarbeit mit dem Unternehmen Creative Time. Das MoMA befindet sich seit 1939 zwischen der Fifth and Sixth Avenue und der 53. und 54. West Street im New Yorker Stadtteil Manhattan (Abb. 44). Nach einer mehrjährigen architektonischen Neugestaltung und Erweiterung des Gebäudekomplexes durch den japanischen Architekten Yoshio Taniguchi wurde im November 2006 das Lewis B and Dorothy Cullmann Education and Research Building als letztes Gebäude eröffnet. Mit *Sleepwalkers* hat Doug Aitkin eine Bewegtbildinstallation auf die Außenfassaden des MoMA projiziert. Indem bewusst nicht die Innenwände, sondern die Außenfassaden des Museums als Projektionsflächen eingesetzt wurden, wurde das Display des Museumsgebäudes von innen nach außen gestülpt und der Museumsraum in den Stadtraum New Yorks entgrenzt. Die

---

648 Ebd.

649 Der zweite, 60-sekündige Trailer *Doug Aitken: sleepwalkers [60-second trailer]* wurde am 18.12.2006 auf YouTube veröffentlicht und findet sich inzwischen auch auf der Projektwebseite *Doug Aitken. Sleepwalkers.* Diese Webseite enthält unter anderem Angaben zu Künstler und Projekt sowie mehrere Standbilder und Installationsansichten, www.moma.org/interactives/exhibitions/2007/aitken/ (10.02.2011).

650 Webseite zum YouTube-Video *Doug Aitken: sleepwalkers*, 2006.

Installation liegt in insgesamt sechs Editionen vor, eine befindet sich im Besitz des Pérez Art Museum Miami.[651]

Die Installation *Sleepwalkers* wurde vom 16.01. bis 12.02.2007 täglich mit Beginn der Dämmerung von 17 bis 22 Uhr aufgeführt. Bis zum Erscheinen dieses Buches wurde die Installation weder an gleicher noch anderer Stelle erneut aufgeführt.[652] Wie *Les larmes d'acier* habe ich auch *Sleepwalkers* nicht vor Ort erleben können und bin als Kunstwissenschaftlerin ausschließlich auf schriftliche, fotografische und filmische Medialisate sowie die Installationsanleitung angewiesen. Bereits während der Ausstellung der Installation haben Ausstellungsbesuchende Videoaufzeichnungen ihres Ausstellungsbesuchs auf Videosharing-Plattformen veröffentlicht, rund ein Dutzend davon befinden sich auf YouTube. Im Folgenden werde ich zwei dieser Onlinevideos über *Sleepwalkers* beschreiben und analysieren, um auf den Chronotopos der Installation schließen zu können.

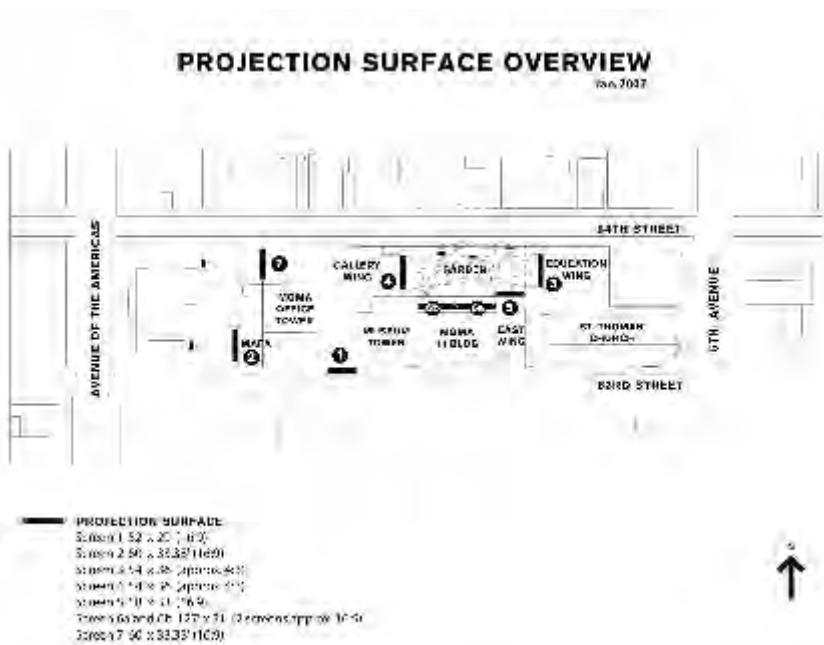


Abb. 44 Schematische Aufsicht, Doug Aitken, *Sleepwalkers,* Installation für acht Projektionsflächen, öffentlicher Raum, 13:00 Min., Loop und Rotation.

651 Vgl. Vogel 2007, zit. in: Horowitz 2011, 298, Anm. 18.

652 Eine zweite, modifizierte Re-Inszenierung von *Sleepwalkers* war anlässlich der Wiedereröffnung des Miami Art Museums als Pérez Art Museum Miami für das Jahr 2011 geplant. Vgl. Vogel 2007. Das Museum eröffnete schließlich im Jahr 2013 ohne eine Re-Inszenierung von *Sleepwalkers*.

9.1 Analyse des Onlinevideos *Doug Aitken's Sleepwalkers @ NYC MOMA* (2007)

Rahmung des Videos

Am 07.02.2007 veröffentlicht eine Person unter dem Pseudonym ›mangtronix‹ auf YouTube ein Video ihres Ausstellungsbesuchs von *Sleepwalkers* mit dem Titel *Doug Aitken's Sleepwalkers @ NYC MOMA*.[653] Dem Video sind folgende Informationen beigegeben: »Doug Aitken's 8-channel silent film Sleepwalkers projected on the exterior walls of NYC MOMA«[654]. Das Video wurde im Bildformat 4:3 aufgenommen und hat eine Laufzeit von 50 Sekunden. Es besteht aus einem ungeschnittenen 360° Schwenk entlang der Videoprojektionen von *Sleepwalkers* im Abby Aldrich Rockefeller Sculpture Garden des MoMA. Der Sculpture Garden konnte vom Publikum für die Dauer der Ausstellung direkt von der 54. West Street betreten werden, ohne den im Dave and Peggy Rockefeller Gebäude befindlichen Haupteingang des MoMA passieren zu müssen. MoMA Direktor Glenn Lowry schilderte die Ausstellungssituation in einem Interview mit dem Fernsehsender NYCTV wie folgt:

> We wanted to do something after our opening in November 2004 that would really be a celebration of New York and would be free and open to everyone in New York. A way of really saying to all the citizen of this great city: ›Thank you for supporting us as much as you have.‹[655]

Während der Arbeit an der vorliegenden Untersuchung wurden der Flashplayer und die Benutzeroberfläche von YouTube mehrmals überarbeitet. Wurde im Jahr 2007 noch das Bildformat 4:3 verwendet,[656] wurde der Flashplayer inzwischen an das Bildformat 16:9 angepasst (Abb. 45). Ähnlich wie die verschiedenen Manifestationen der Fernsehsendung als Ausstrahlung, Mitschnitt und Archivkopie, erweist sich also auch die Rahmung der Onlinevideos als veränderlich. Die Sichtung des bereits erwähnten Videos von mangtronix erfolgte im Jahr 2014 über meinen Laptop, geschlossene Kopfhörer und den Flashvideoplayer von YouTube.

---

653 *Doug Aitken's Sleepwalkers @ NYC MOMA*, 2007, 0:50 Min., Autor: mangtronix, http://youtu.be/xV36yBI2XDk (23.07.2014).

654 Ebd.

655 Glenn Lowry im Interview mit Jenny Mayer im Beitrag *Doug Aitken at the MoMA*, 2007, NYCTV, 2:30 Min., Autor: Barney Murray (Schnitt) (12.03.2009), vimeo.com/3606842 (23.07.2014) (= Fernsehbeitrag für die Reihe *That's So New York*).

656 Vgl. Screenshot von YouTube am 04.02.2007, https://web.archive.org/web/20070207004014/http://www.youtube.com/watch?v=HBIW7As0nxM (25.11.2015).

Abb. 45 Display Flashplayer YouTube. *Doug Aitken's Sleepwalkers @ NYC MOMA,* 2007, 0:50 Min., Autor: mangtronix.

Apparativer Ausdruck und Erleben des Videos

Das Video beginnt mit der untersichtigen Aufzeichnung einer an der Glasfassade des Dave and Peggy Rockefeller Gebäudes befindlichen Projektion im Sculpture Garden. Im Vergleich zu anderen veröffentlichten Videos zu *Sleepwalkers* ist die Bildqualität des Videos vergleichsweise gut, der Ton klingt etwas verrauscht. Die Projektion zeigt eine Uhr in Großansicht. Da die Innenbeleuchtung des MoMA zum Zeitpunkt der Videoaufzeichnung noch an ist, leuchtet im unteren Bilddrittel des Videos ein gelblicher Lichtstreifen aus dem Gebäudeinneren nach Außen und verwandelt die Projektionsfläche in eine semitransparente Membran, die sowohl die Projektion Aitkens zeigt als auch den Blick in die Innenräume des MoMA freigibt. In der Projektion ist ein junger Mann in Rückansicht zu sehen, der einen Rucksack geschultert hat und einen langen, von mehreren Röhren gesäumten Gang durchquert (0:00–0:03 Min., Abb. 46). Nach ein paar Sekunden schwenkt das Video nach links entlang weiterer drei Projektionen – einer Doppelprojektion und einer Einzelprojektion (0:04–0:12 Min.). Diese Projektionen bespielen die Außenfassade des Ronald S. and Jo Carole Lauder Gebäudes, das die Längsseite des Sculpture Gardens säumt und an der 53. West Street liegt. In den flüchtig zu sehenden figurativen als auch abstrakten Projektionsbildern der im vorderen Bildraum zu erkennenden Doppelprojektion, zeichnen sich die quadratischen Glassegmente der Fassadenstruktur ab, die die Projektionen in übergroße Pixel zu zerlegen scheinen

Abb. 46 *Doug Aitken's Sleepwalkers @ NYC MOMA,* 2007, 0:50 Min., Autor: mangtronix. Standbild von Position 0:03 Min.

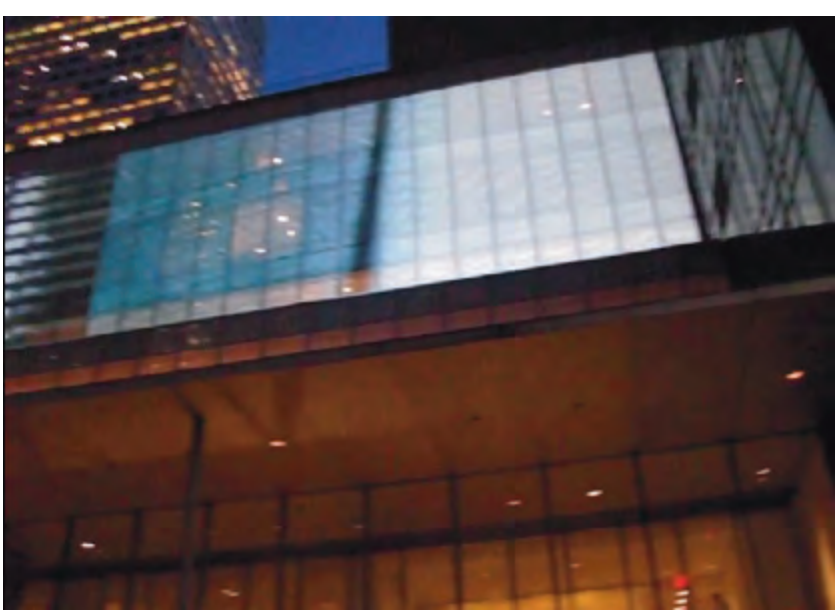


Abb. 47 *Doug Aitken's Sleepwalkers @ NYC MOMA,* 2007, 0:50 Min., Autor: mangtronix. Standbild von Position 0:09 Min.

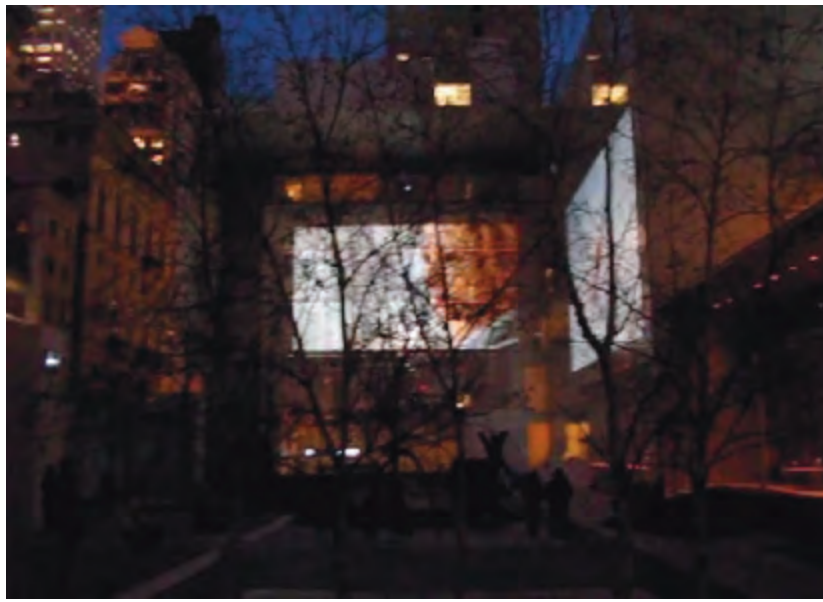


Abb. 48 *Doug Aitken's Sleepwalkers @ NYC MOMA,* 2007, 0:50 Min., Autor: mangtronix. Standbild von Position 0:16 Min.

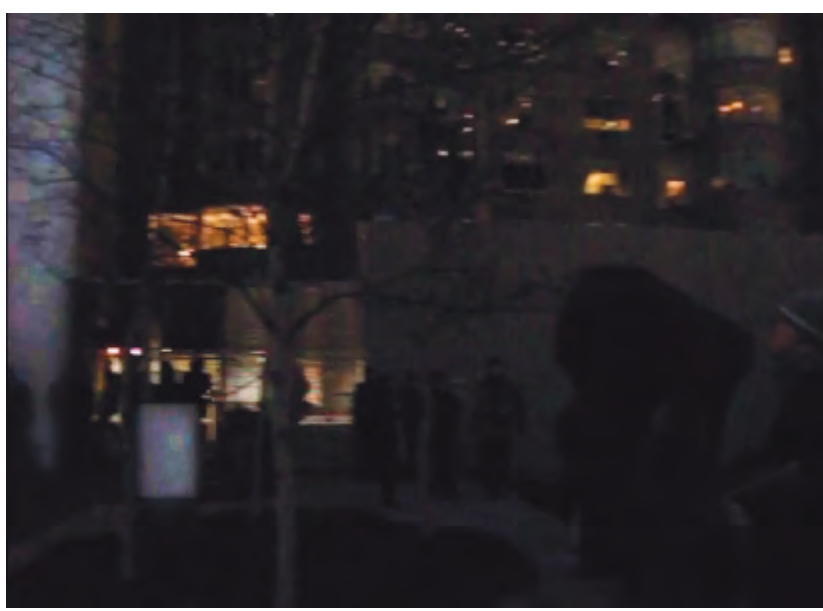


Abb. 49 *Doug Aitken's Sleepwalkers @ NYC MOMA,* 2007, 0:50 Min., Autor: mangtronix. Standbild von Position 0:23 Min.

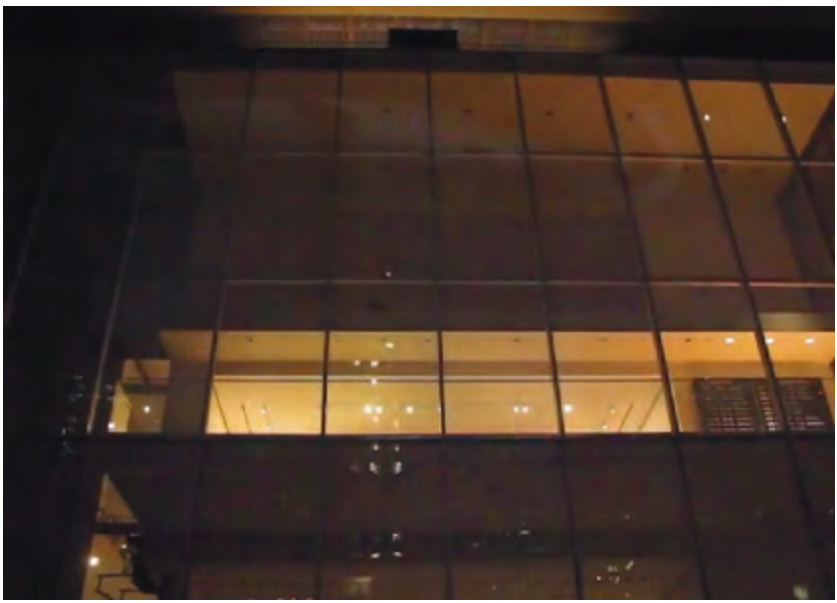


Abb. 50 *Doug Aitken's Sleepwalkers @ NYC MOMA,* 2007, 0:50 Min., Autor: mangtronix. Standbild von Position 0:40 Min.

(Abb. 47).[657] Der Schwenk im Video wird linker Hand und etwas nach unten über die gegenüberliegende Seite des Sculpture Gardens weitergeführt (0:16 Min.). An der Fassade des dort stehenden Lewis B and Dorothy Cullmann Education and Research Buildings befindet sich ebenfalls eine Projektion von *Sleepwalkers*. Aufgrund der in der Blickachse zwischen Kamera und Projektion stehenden Bäume ist das Bild der Projektion, eine Szene mit einer rothaarigen Frau, nur schemenhaft zu erkennen (Abb. 48). Der Kameraschwenk wird entlang der an der 54. West Street liegenden Außenmauer des Sculpture Garden fortgesetzt und gibt den Blick auf zwei massive Beamer und einige im Garten stehende winterlich gekleidete Ausstellungsbesuchende frei (0:17–0:33 Min.).[658] In dieser Phase des Schwenks gibt das Video

657 Die hintere Projektionsfläche im Bildausschnitt besteht ebenfalls aus eingefassten Glasfenstern. Aufgrund der Blickachse zwischen Kamera und Fassade sind die Glassegmente in dieser Projektion jedoch nicht zu sehen, so dass die Projektionsfläche glatt und geschlossen anmutet. Vgl. die Szene an Position 0:41 Min. des im nächsten Kapitel besprochenen Onlinevideos *Doug Aitken – Sleepwalkers*, 2007, 4:54 Min., Autor: gutobarra (13.02.2007), http://youtu.be/SS9A4d020m4 (10.01.2016).

658 Im gleichnamigen Künstlerbuch zur Installation sind zwei Installationsansichten enthalten, die ein im Sculpture Garden sitzendes sommerlich gekleidetes Ausstellungspublikum zeigen. Da das Wetter in New York während der Dauer der Ausstellung die Temperatur von 12° jedoch nicht überschritt, ist anzunehmen, dass es sich bei diesen Ansichten um nachbearbeitete Aufzeichnungen bzw. Simulationen handelt. Vgl. Aitken 2007, 162–163.

außerdem den Blick frei auf die Passage zwischen Stadtraum und Installationsraum, es handelt sich um den Eingang in Form einer Aussparung in der Mauer, durch den das Ausstellungspublikum den Sculpture Garden von der 54. West Street aus betreten kann (Abb. 49). Der Schwenk endet auf der eingangs gezeigten Projektion, in der der junge Mann vom Beginn, d. h. einer der fünf Protagonisten in *Sleepwalkers*, nun in Rück- und Profilansichten durch eine Stadt, die New York sehr ähnlich ist, Richtung U-Bahn-Station geht (0:34–0:50 Min.). Mal trägt er einen Mantel, mal ein schulterfreies T-Shirt. Diese Einstellungen sind durchsetzt von kurzen schwarzen Auf- und Abblenden. Während dieser Momente wandelt sich die Projektionsfläche in eine Gebäudefassade zurück (Abb. 50).

Auf der Tonebene des Videos ist der Territoriums-Ton New Yorks zu hören, der sich aus Wind, Autolärm und quietschenden Bremsen zusammensetzt. Außerdem enthält die Tonspur mitunter *signals* in Form von Atemgeräuschen der aufzeichnenden Person. Zusammen bilden sie Soundscape und akustische Arena der Installation. Die Tonaufzeichnung ist ungeschnitten und es lässt sich aufgrund der einfachen Kamerabewegung und Bildgestaltung annehmen, dass die Tonspur mit dem Kameramikrofon aufzeichnet wurde und dem Hörort von mangtronix entspricht. In diesem Fall lässt sich das Video *Doug Aitken's Sleepwalkers @ NYC MOMA* als apparativer Ausdruck einer der im Parcours[659] von *Sleepwalkers* vorgesehenen Wegmarken verstehen. Die in der Beschreibung zum Video enthaltene Information, dass es sich bei *Sleepwalkers* um eine stumme Installation handelt, erhält in diesem Zusammenhang ebenfalls Gewicht. Erst durch diese Information vermag es die Rezipientin, das Soundscape New Yorks als akustische Arena der Bewegtbildinstallation aufzufassen. Den inhaltlichen Schwerpunkt des Videos bildet die auf der Glasfassade des Dave and Peggy Rockefeller Gebäudes befindliche Projektion. Sie nimmt mit 20 Sekunden etwas mehr als ein Drittel der Laufzeit des Videos ein und setzt sich formal und inhaltlich von dem längeren Schwenk im Video ab. Dieser bildet die anderen drei im Video zu sehenden Projektionen räumlich verzerrt und mit partiellen Verdeckungen ab. Indem der Schwenk, sobald diese Projektionen in einer Totalansicht erfasst sind, ohne Unterbrechung fortgesetzt wird, misst das Video diesen Projektionen ebenso viel Bedeutung zu wie den umliegenden Gebäuden Manhattans, die ebenfalls zum Installationsraum gehören. Die formale Bild- und Tongestaltung des Videos legt nahe, dass die situative Ausstellungserfahrung von mangtronix für den apparativen Ausdruck des Videos strukturgebend war. Als Momentaufnahme ist das Video eng mit seiner Aufzeichnungssituation verbunden und verweist nicht nur auf das Sicht- und Hörbare, sondern sensibilisiert insbesondere für das visuell und akustisch im *hors champ* Befindliche.

659 Auf der Webseite zu *Sleepwalkers* ist ein Plan des Parcours einsehbar, www.moma.org/interactives/exhibitions/2007/aitken/flash.html (11.02.2011).

Ekphrasis der Installation

Der apparative Ausdruck des Besuchervideos *Doug Aitken's Sleepwalkers @ NYC MOMA* enthält wesentliche Informationen über die Ausstellungserfahrung der Installation *Sleepwalkers*. Insbesondere durch den Schwenk in Verbindung mit dem Videoton wird eine konstruierte Ausstellungserfahrung der Installation möglich. Ausgehend von der Bewegung durch den Stadt- und Installationsraum folgt nun in Form einer experimentellen Annäherung die Versprachlichung des Chronotopos der Installation. Da das YouTube-Video allerdings nur einen Teilbereich der Installation medialisiert, wird im Anschluss ein weiteres Onlinevideo hinzugezogen.

Ich stelle mir vor, wie ich, von der 54. West Street herkommend, den Sculpture Garden des MoMA betrete. Die Dämmerung ist bereits fortgeschritten, deutlich zeichnen sich die erleuchteten Büros und Wohnungen in den umliegenden Hochhäusern ab. Draußen, vor dem Sculpture Garden, ist Rush Hour, der Straßenverkehr in Manhattan brummt. An die Glasfassaden des Sculpture Garden werden fünf Filme projiziert. Sie zeigen unterschiedliche Bewegtbilder und scheinen trotzdem in Zusammenhang zu stehen. Im Film direkt über mir sehe ich einen jungen Mann, der mit einem Rucksack geschultert einen langen Gang durchquert. Der Gang wird rechts und links von mehreren Röhren gesäumt. Durch die Projektionsflächen, die Glasfassaden, kann ich in die noch erleuchteten Innenräume des MoMA Gebäudes blicken. Ich drehe mich nach links und sehe auf der Fassade an der Querseite des Sculpture Garden zwei weitere Filme, der vordere der beiden scheint eine Doppelprojektion zu sein. Zunächst sehe ich nur Strukturen, vielleicht Fensterjalousien, und im linken Film sodann einen älteren Mann. Da ich die drei Filme in einem stumpfen Winkel betrachte, kann ich sie nicht so gut erkennen und wende mich daher der gegenüberliegenden Fassade zu, dort wird ein fünfter Film projiziert. Die Bäume zwischen mir und dem Film verdecken das Filmbild, aber ich kann eine Frau mittleren Alters mit roten Haaren sehen, die rechts im Bild angeschnitten ist und nach links ins hors champ des Bildes blickt. Um mich herum stehen Ausstellungsbesuchende, von denen die meisten ihren Kopf in den Nacken gelegt haben, um die Filme besser betrachten zu können. Ich muss mich entscheiden, welcher Film mich interessiert, ich kann nicht alle auf einmal betrachten. Ich frage mich, in welchem Verhältnis die Filme zueinander stehen. Ich höre keinen Ton zu den Filmen, die Installation schein stumm zu sein. Ich habe das Gefühl, etwas zu verpassen, wenn ich entscheide, einen Film länger anzuschauen. Aber alle Filme auf einmal zu betrachten, ist nicht möglich, da es keinen geeigneten Standort gibt.

9.2 Analyse des Onlinevideos *Doug Aitken – Sleepwalkers* (2007)

Rahmung des Videos

Einen Tag nach Ausstellungsende, am 13.02.2007, veröffentlichte eine Person unter dem Pseudonym ›gutobarra‹ auf YouTube ebenfalls ein Video zur Bewegtbildinstallation *Sleepwalkers.* Das Video *Doug Aitken – Sleepwalkers*[660] im Bildformat 4:3 hat eine Länge von 4:54 Min. und ist eine Montage aus 19 Einstellungen. Zusammen mit dem Video wurde auf YouTube folgende Information veröffentlicht: »Video instalation [sic] at MoMA, in New York, created by Doug Aitken. Featuring Seu Jorge, Cat Power, Donald Sutherland and others«[661] (Abb. 51). Bisher liegen drei Kommentare zu dem Video vor, wobei der älteste die interessante Frage »is there no sound in sleepwalkers?«[662] stellt. Wie im Fall des Videos von mangtronix erfolgte auch die Sichtung dieses Videos im Jahr 2014 über einen Laptop und geschlossene Kopfhörer. Wiedergegeben wurde das Flashvideo ebenfalls über den Videoplayer von YouTube.

Apparativer Ausdruck und Erleben des Videos

Im Unterschied zur Analyse des vorherigen Videos wird die Beschreibung des Videos von gutobarra nicht linear und nur in Ausschnitten erfolgen. Zunächst werden die ersten 30 Sekunden des Videos beschrieben, an die eine Auseinandersetzung mit weiteren ausgewählten Sequenzen anschließt, die sich zu einem kohärenten Narrationsstrang zusammenfassen lassen. Die Entscheidung, dabei selektiv vorzugehen, erklärt sich aus der Montage des Videos, auf die im Verlauf der Beschreibung und Analyse eingegangen wird.

Nach einer Aufblende schwenkt die Einstellung des Videos über die Außenfassende eines Gebäudes (0:00–0:05 Min.). Das Videobild ist etwas verpixelt und lässt auf eine niedrige Bildauflösung schließen. Rechts im Bildanschnitt des Videos sind erleuchtete Fenster von Hochhäusern zu sehen, der Schwenk setzt einen auf die Gebäudefassade projizierten Film ins Bild, der wegen der untersichtigen Perspektive verzerrt wiedergegeben wird. Der Film zeigt einen leger gekleideten jungen Mann, der auf einem nicht sichtbaren Objekt ein Drum Set zu spielen scheint.[663] Auf der Tonebene ist ein Soundscape New Yorks zu hören, das mit Gesprächsfragmenten von Ausstellungsbesuchenden durchsetzt ist. Im Film erfolgt ein Schnitt auf abstrakte Bewegtbilder, die mit einem Umschnitt im YouTube-Video eingeher-

660 *Doug Aitken – Sleepwalkers*, 2007, 4:54 Min., Autor: gutobarra (13.02.2007), http://youtu.be/SS9A4d020m4 (10.01.2016).
661 Ebd.
662 Kommentar von krist092, ebd.
663 Gespielt vom Schauspieler Ryan Donowho.

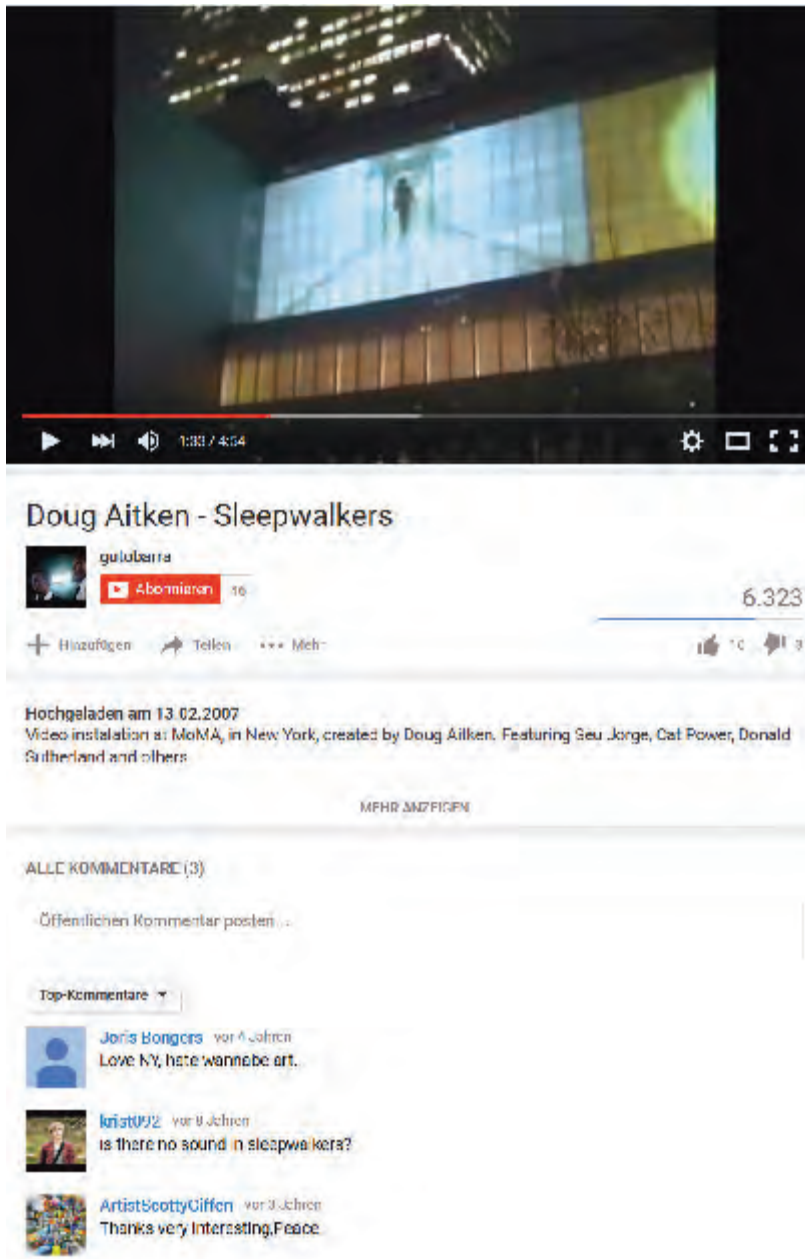


Abb. 51 Screenshot YouTube, *Doug Aitken – Sleepwalkers, 2007,* 4:54 Min., Autor: gutobarra.

gehen. Die nun folgende zweite Einstellung (0:06–0:12 Min.) zeigt die Filmprojektion erneut in Untersicht jedoch nun von der linken Seite. Der Drummer wird im Bildkader des Films im Mehrbildverfahren vervielfältigt, was dem Filmbild einen strukturellen Ausdruck verleiht. Es schließt eine Einstellung an, die erneut mit einem Standortwechsel einhergeht und den Film aus derselben Perspektive wie in der ersten Einstellung wiedergibt (0:13–0:34 Min.). Der Film zeigt einen mit gelbem Bauhelm und rotem Pullover bekleideten Mann, der mit geschlossenen Augen ein Gymnastikband über seinem Kopf schwenkt während er sich um die eigene Achse zu drehen scheint (Abb. 52).[664] Sukzessive wird klar, dass die zirkuläre Bewegung nicht dem tanzenden Mann, sondern der Filmkamera zuzuschreiben ist. Sowohl die Bewegung des Bandes als auch die Bewegung des Mannes sind stark verlangsamt und verleihen der Einstellung eine atmosphärische, tranceartige Anmutung. Das etwas verwackelte Videobild lässt darauf schließen, dass das YouTube-Video mit der Kamera eines Mobiltelefons oder einer kleinen Digitalkamera aus der Hand gedreht wurde. Die eingangs beschriebene Tonspur ist der Bildsequenz durchgehend untergelegt und verbindet die Einstellungen miteinander. Die Bildmontage von *Doug Aitken – Sleepwalkers* mutet zunächst wie ein aus Rohmaterial bestehendes Videoband an. Im Mittelpunkt des Videos stehen die projizierten Filme von *Sleepwalkers*, in denen die Narration zum erwähnten Elektriker, dem tanzen Mann mit Helm, fortgeführt wird. Folgende Ausschnitte zeigen dies exemplarisch: Auf die Einstellung, die den Elektriker in sich versunken und tanzend zeigt, folgt wenig später eine Einstellung (0:44–1:20 Min.) in der er sich, mit Unterhemd bekleidet, im Spiegel betrachtet (Abb. 53). Im Film rechts neben ihm ziehen Wolken vorbei. Es handelt sich hierbei um die im vorherigen Kapitel bereits erwähnte Doppelprojektion an der Außenfassade des Ronald S. and Jo Carole Lauder Gebäudes. Diese fünfte Einstellung des YouTube-Videos endet mit einem Schwenk nach rechts auf den Film an der Glasfassade des Dave and Peggy Rockefeller Gebäudes, es handelt sich hierbei um dieselbe Projektionsfläche, auf der das Video von mangtronix beginnt und endet. Bei 1:21 Min. folgt ein Umschnitt zurück auf die Doppelprojektion, die nun eine schnelle Abfolge von *match cuts* mit aufsichtigen Kaffee- und Teetassen und einer untergehenden Sonne enthält. Diese schnelle Bildabfolge schließt mit einer längeren bildfüllenden Aufnahme von zwei untergehenden Sonnen. Im linken Film durchquert der Elektriker sodann in Rückansicht einen Flur (1:21–1:34 Min., Abb. 54). Die Einstellung des Videos ist enger kadriert und blickt fast bildfüllend und untersichtig auf eine Projektionsfläche, vermutlich dieselbe wie in Einstellung sechs, die ihn in einer seitlichen Aufsicht die Straße entlang begleitet, während er einen Helm unter dem Arm trägt (1:35–1:38 Min.). Während der Elektriker den Bildausschnitt nach rechts verlässt, läuft vom linken Bildrand ein blauer Farbbalken auf den rechten Bildrand zu.

664 Gespielt vom Musiker und Schauspieler Seu Jorge.

Abb. 52 *Doug Aitken – Sleepwalkers,* 2007, 4:54 Min., Autor: gutobarra. Standbild von Position 0:17 Min.

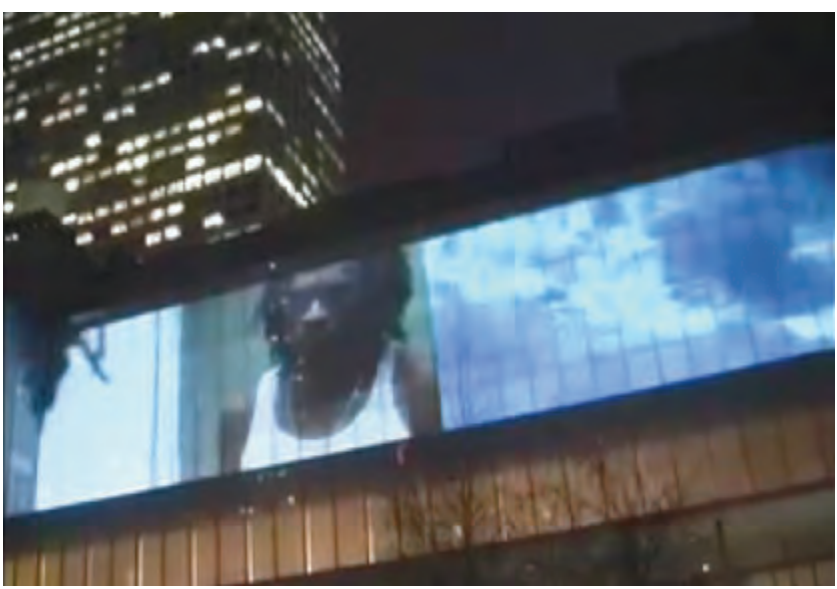


Abb. 53 *Doug Aitken – Sleepwalkers,* 2007, 4:54 Min., Autor: gutobarra. Standbild von Position 0:43 Min.

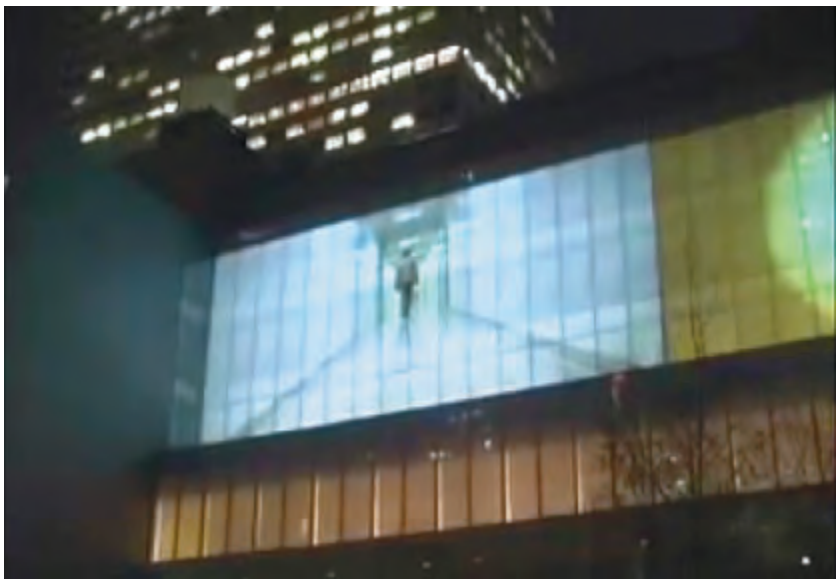


Abb. 54 *Doug Aitken – Sleepwalkers,* 2007, 4:54 Min., Autor: gutobarra. Standbild von Position 1:33 Min.

Abb. 55 *Doug Aitken – Sleepwalkers,* 2007, 4:54 Min., Autor: gutobarra. Standbild von Position 2:04 Min.

Allgemein lässt sich sagen, dass das Video *Doug Aitken – Sleepwalkers* von gutobarra Aufzeichnungen aus dem Bereich des Sculpture Gardens und der Open Space Zone enthält. Die sogenannte Open Space Zone entlang des Dave and Peggy Rockefeller Buildings verbindet die 53. und 54. West Street miteinander. Damit sind bis auf die Projektionsfläche über dem Haupteingang des MoMA in der 53. Straße alle Projektionsflächen von *Sleepwalkers* in diesem YouTube-Video enthalten. Das Video gibt jedoch nur bedingt Auskunft über die jeweiligen Kamerastandpunkte und Blickachsen zwischen Kamera und Installation und erschwert daher die mentale Vorstellung des Installationsraumes. Dies hängt mit mehreren Aspekten zusammen: Erstens ist *Sleepwalkers* eine Installation, die sich über mehrere Straßenzüge verteilt, zweitens handelt es sich bei der Installation um insgesamt acht[665] projizierte Filme. Jeder der Filme ist anders montiert, wobei es zwischen den Filmen Überschneidungen im Bildmaterial gibt. Die Installation wird im Loop präsentiert und die acht Filme rotieren nach einem bestimmten Prinzip über die acht Projektionsflächen. Das heißt es gibt keine feste Zuordnung zwischen Film und Projektionsfläche.[666] Drittens sind die Projektionsflächen im Video gutobarras durch Kamerazooms sehr eng gefasst und geben keinen Aufschluss über den umgebenden Raum – ähnlich der Großansichten des Videomaterials der Installation *Les larmes d'acier* in *Neues Pathos*. Um also ausgehend vom Video gutobarras eine räumliche Vorstellung des Installationsraumes zu erhalten, wären weitere Medialisate von Ausstellungsbesuchenden heranzuziehen. Das Video liefert dennoch eine Reihe von Informationen über die chronotopischen Parameter der Installation, die Anlass für eine eingehendere Auseinandersetzung bieten. Dies betrifft neben der Bild- und Tonebene der Installation auch die Entgrenzung von Bild-, Installations- und Ausstellungsraum.

Die soeben wiedergegebene kurze Abfolge von Einstellungen, die sich auf eine der fünf Figuren konzentriert, gibt erste Auskünfte über die Handlung und Ebenen der Bildgestaltung von *Sleepwalkers*: Die erste Bildebene besteht aus einer alternierend montierten Narration von fünf berufstätigen Figuren jüngeren und mittleren Alters, die bei Sonnenuntergang aufwachen, sich ankleiden, ihre Wohnung verlassen und sich auf den Weg zu ihren jeweiligen Arbeitsplätzen begeben. Die zweite Bildebene bezieht sich auf das urbane Milieu, das die Figurenhandlung räumlich situiert und in Verhältnis zur natürlichen Zeit (Sonne), physikalischen Zeit (Uhr) und sozialen Zeit (Arbeitszeit) setzt. In der dritten Bildebene haben die Figuren das urbane Milieu verlassen und führen in einem zeit- und schwerelosen Raum surreale und traumähnliche Handlungen aus, wie beispielsweise in Szenen des Schlagzeug spielenden Fahrradkuriers und des tanzenden Elektrikers zu Beginn des Videos von

665 Die Anzahl der Projektionen kann je nach Zählweise variieren. Die Anzahl von acht Projektionen orientiert sich an der Anzahl der Beamer. Vgl. MoMA 2007.

666 Beispielsweise ist die Szene des tanzenden Elektrikers sowohl auf der südlichen Projektionsfläche der Open Space Zone Screen 2 (Abb. 52) als auch auf der linken Projektion der Doppelprojektion an der Fassade des Ronald and Jo Carole Lauder Gebäudes im Sculpture Garden (Video *Doug Aitken – Sleepwalkers*, 2007, Position: 2:58 Min.) zu sehen.

gutobarra ersichtlich. Die vierte Bildebene besteht aus formalen und rhythmisierten Bildern, die das urbane Milieu zu flächigen Farbfeldern, Mustern und Strukturen abstrahiert. Intervallartig unterbricht diese strukturelle Bildebene die Figurenhandlung. Die Tonspur des Videos von gutobarra referiert auf eine akustische Arena der Installation, die unter anderem aus Autohupen, Pfeifen und quietschenden Bremsen besteht und dem Soundscape Manhattans entspricht. Ergänzt wird die Tonebene durch Gesprächsfragmente des umstehenden Ausstellungspublikums, welches sich über Bildsprache und Titel der Installation unterhält. Die Tonspuren korrelieren dabei zum Teil mit den unterschiedlichen Standorten der Kamera. So ist bei Minute 0:48, Minute 1:57 und Minute 2:27 ein Tonschnitt auszumachen, anschließend scheint die Tonspur, obwohl verschiedene Kamerastandpunkte eingenommen wurden, vom selben Hörstandpunkt aufgenommen worden zu sein.

Auch wenn die Kamerastandpunkte im Video gutobarras nicht ohne zusätzliche Informationen auszumachen sind, gibt das Video Auskunft über das Zusammenspiel zwischen den Projektionen, der aus Glas und Beton gestalteten »Außenhaut«[667] des MoMA und der Skyline Manhattans: Da Aitken die Traumsequenzen in einem verdunkelten, leeren und wandlosen Raum inszeniert hat und *Sleepwalkers* erst bei Einbruch der Dunkelheit projiziert wird, scheint sich der abgebildete Raum der Installation in den Installationsraum – den Stadtteil Manhattan – zu verlängern. Bild- und Installationsraum, diegetische Welt und Lebenswelt fließen ineinander und perforieren die vermeintlichen Grenzen: Der Black Cube der Bewegtbildinstallation ist nicht länger ein künstlich angelegter Schwarzraum, sondern der natürliche Schwarzraum des nächtlichen Manhattans. Die räumliche Entgrenzung *Sleepwalkers* wird um eine semantische Entgrenzung erweitert, ausgelöst durch die Glasfassaden der MoMA-Gebäude, die sowohl als Fenster als auch Projektionsfläche dienen (Abb. 46). Je nachdem in welcher Blickachse die Projektionen bzw. Glasfassaden aufgenommen werden, spiegeln sich die benachbarten oder gegenüberliegenden Projektionen.[668] Dadurch vervielfacht sich die Installation um weitere Projektionsflächen, ein Prinzip, das bereits Dan Graham in seinen Environments und Pavillons aus Glaswänden erforscht hat und das als architektonisches Stilmittel beim Bau von Hochhäusern eingesetzt wird.

667 Richard Sennett 2004 (Erstausgabe 1974), 30.
668 Vgl. *Doug Aitken – Sleepwalkers*, 2007, Position: 2:10 Min. und 2:28 Min.

9.3 Chronotopos der Installation

Im Unterschied zu Sichtungskopien in Form von Videoregistrierungen, welche die intendierte Erfahrung der Kunstschaffenden wiedergeben, bringen die Onlinevideos von mangtronix und gutobarra situative Ausstellungserfahrungen zum Ausdruck. Der Anspruch der Videos ist nicht, die tieferliegenden, narrativen Strukturen von *Sleepwalkers* zu vermitteln, sondern die Ausstellungserfahrung instantan festzuhalten. In dieser Hinsicht lassen sich die Videos als situative, subjektive und audiovisuelle Erzählungen des Ausstellungsbesuchs verstehen. Indem die Videos Standpunkte und Hörzonen enthalten, die auf den Wegmarken des Installationsparcours liegen, geben die Videos *Sleepwalkers* annähernd aus der Perspektive des Ausstellungspublikums wieder. Wichtig ist hierbei, sich zu vergegenwärtigen, dass die Kamerastandorte und Hörzonen der Videos in phänomenologischer Hinsicht jedoch nicht identisch sind mit den Standpunkten und Hörzonen des Publikums.

Der apparative Ausdruck der Videos liefert Informationen, die Rückschlüsse auf den Chronotopos der Installation *Sleepwalkers* zulassen. Diese Informationen können mit Aufzeichnungen verbunden sein, die Unschärfen, verkantete Projektionsansichten, akustisches Rauschen und eine elliptische Montage enthalten. Sicherlich ließen sich einige dieser problematischen Sequenzen technisch besser ausführen. Im Fall von mangtronix und gutobarra enthalten die Videos Informationen zur räumlichen Anordnung der Projektionen, zur Passage zwischen Installations- und Stadtraum, zum Parcours, zum akustischen Horizont und zu den Blickachsen zwischen Ausstellungspublikum, Projektionen und anderen Ausstellungsbesuchenden.

Installationsraum

Welche Informationen über den Installationsraum von *Sleepwalkers* bringen die genannten Videos apparativ zum Ausdruck? Das Video von mangtronix besteht aus einem horizontalen 360° Schwenk im Sculpture Garden des MoMA. Von den Wegmarken im Sculpture Garden aus lassen sich fünf der acht Filme betrachten. Die übrigen Wegmarken des Installationsparcours vereinen weniger Blickachsen auf die Projektionen. Da das Video keinen Schnitt enthält, bringt es einen kohärenten Raumausschnitt zum Ausdruck. Die Bewegung im apparativen Ausdruck korrespondiert dabei mit der Kinästhesie der Schlafwandlerin: »Die Bewegung des Somnambulen ist das Schaffen von Raum […]«.[669] Der kohärent wiedergegebene Raumausschnitt ermöglicht der Zuschauerin des YouTube-Videos eine gute mentale Vorstellung des Installationsraums: Sie weiß, wie weit die drei Außenfassaden des MoMA-Gebäudes auseinanderliegen, wo die Projektionsflächen angebracht wurden, in welchen Blickachsen sich die Filme betrachten lassen und wie sehr die umliegenden Hochhäuser den Installationsraum dominieren. Des Weiteren kann sie nach-

669 Weismüller, 1996, 37 (Hervorh. i. Orig.).

vollziehen, was wann auf welcher Projektionsfläche zu sehen ist und in welchem narrativen Verhältnis die fünf zu sehenden Filme für die Dauer des Videos zueinander stehen. Im Unterschied dazu gestaltet sich die mentale Vorstellung des Installationsraums durch das Video von gutobarra als herausfordernder, da die 19 Einstellungen des Videos den Installationsraum nicht in räumlicher Kohärenz abbilden. Allerdings hat die Analyse des Videos gezeigt, dass sich aus diesem trotzdem eine Reihe von Informationen zu anderen chronotopischen Parametern der Installation ableiten lassen, die für das Verstehen der Phänomenalität und Erfahrung von *Sleepwalkers* von Bedeutung sind. *Sleepwalkers* ist eine ortsspezifische Installation, deren Bildwelten und Aufführungsdisplay auf Manhattan verweisen und den Stadtteil in einen temporären Installationsraum verwandeln. In einer anderen Stadt, beispielsweise Miami, würde das Video wahrscheinlich eine andere Wirkung entfalten.

Dunkelverhältnisse und Passage

Für die tägliche Aufführung der Installation machte sich der Künstler die natürlichen Lichtverhältnisse Manhattans zu Nutze. Die Aufführung setzte mit der Abenddämmerung um 17 Uhr ein und endete um 22 Uhr. Da die Innenräume des MoMA noch bis zur Schließzeit des Museums erleuchtet waren, dienten die Glasfassaden im Sculpture Garden für diese Zeitdauer als Projektionsfläche und Fenster zugleich. Dieser Umstand weist darauf hin, dass der Installationsraum von *Sleepwalkers* zum Ausstellungs- bzw. Stadtraum hin entgrenzt wird und den Außenfassaden nicht nur eine architektonische, sondern auch eine ästhetische Funktion zukommt: So korrespondierten die erleuchteten Bürohochhäuser rund um die 54. und 53. Straße mit der diegetischen Welt der Installation, in der ebenfalls verfremdete Aufnahmen von Bürohochhäusern projiziert werden, was wie eine verzerrte Spiegelung anmutet (Abb. 55). Die im Video von mangtronix kurz sichtbare Passage, eine Maueröffnung zwischen Sculpture Park und 54. Straße, erweist sich im Fall von *Sleepwalkers* nicht als Passage zwischen Installations- und Ausstellungsraum, sondern vielmehr als Passage zwischen zwei Installationsräumen, die mit dem Stadtraum Manhattans identisch sind. In dem außerhalb des Sculpture Gardens liegenden Installationsraum werden die übrigen drei Filme von *Sleepwalkers* auf die Fassaden des MoMA Office Towers und der benachbarten Gebäude projiziert (vgl. Abb. 44, Screen 1, 2 und 7).

Akustische Arena

Von besonderer Bedeutung für den installativen Chronotopos ist die Verwendung des Soundscape Manhattans. Gemeinhin wird *Sleepwalkers* als stumm bezeichnet. Die Phänomenalität der Installation in den beiden YouTube-Videos lässt allerdings deutlich werden, dass sich das Soundscape Manhattans als Tonebene der Installation

anführen lässt.[670] Dieses Soundscape formt maßgeblich die akustische Arena und die Ausstellungserfahrung von *Sleepwalkers*. Die akustische Arena besteht zum einen aus unmittelbar in der Nähe befindlichen Umgebungsgeräuschen von Kamera, aufzeichnender Person und anderen Ausstellungsbesuchenden, zum anderen aus dem Soundscape Manhattans. Im Unterschied zu akustischen Arenen von Bewegtbildinstallationen in Innenräumen, deren Quelle meist gut lokalisiert werden kann, dringt die akustische Arena von *Sleepwalkers* mittels verschiedener auditiver Ereignisse von allen Seiten an die Ausstellungsbesuchenden heran. Statt einer homogenen Hörgemeinschaft bilden sich unter den Ausstellungsbesuchenden mehrere heterogene Hörgemeinschaften heraus, die möglicherweise beginnen, das Soundscape Manhattans für einen Moment als Sinfonie einer Großstadt[671] wahrzunehmen. Aus diesen Überlegungen lässt sich schlussfolgern, dass die akustische Arena der Installation nur als akustischer Horizont erfahrbar und beschreibbar wird. In den Onlinevideos erfolgt sodann eine raumzeitliche und semantische Verschiebung: Der akustische Horizont wird mithilfe der Videokamera respektive ihres Mikrofons aufgezeichnet und medialisiert. Bei der Wiedergabe des Onlinevideos wird dem akustischen Horizont nun als akustische Arena im Modus der *synchrèse* Ausdruck verliehen, da Bild- und Tonebene des Videos sich zu einem kohärenten audiovisuellen Ausdruck verbinden. Dies ist insbesondere in solchen Sequenzen der Fall, in denen in den Projektionen der Installation Straßen und Verkehrsmittel zu sehen sind, zu denen der akustische Horizont direkt in Bezug gesetzt werden kann.

Zeitlichkeit und Parcours

Auch zur Zeitlichkeit der Installation lassen sich einige Aussagen treffen. Die diegetische und die extra-diegetische Welt von *Sleepwalkers* – die erzählte Zeit der acht Filme und die erlebte, soziale Zeit des Ausstellungspublikums – wird in der Installation aufeinander bezogen. Ein Durchlauf der Installation setzt mit der untergehenden Sonne ein, auf der extra-diegetischen Ebene setzt die Installation gleichfalls bei Dämmerung ein. Insofern werden auch auf zeitlicher Ebene Verweisungsbezüge zwischen der Erzählzeit der Installation und der Lebenszeit des Ausstellungspublikums hergestellt. Diese Korrelation setzt sich in der Loop-Präsentation der Installation fort: Auf jede der acht Projektionsflächen wird ein Kurzfilm von je 13 Minuten projiziert. Nach einem festgelegten Rotationssystem wandern die Kurzfilme nach 13 Minuten zyklisch zur nächsten Projektionsfläche. Diese zyklische Wiederholung lässt sich in Analogie zum redundanten und routinierten Berufsalltag der arbeitenden Bevölkerung setzen, der die fünf Figuren *Sleepwalkers* zugeordnet werden können.

---

670 Andere YouTuber haben ihre Videos von *Sleepwalkers* mit Musik unterlegt, siehe exemplarisch *MoMA Sleepwalkers*, 2007, 6:19 Min., Autor: Cube New York (28.01.2007), http://youtu.be/loeBSaqwP8M (16.5.2018).

671 *Berlin. Sinfonie einer Großstadt*, 1927, D, Regie: Walter Ruttmann.

Die Story von *Sleepwalkers* basiert auf fünf Figuren, die unterschiedlichen Berufen nachgehen und verschiedenen Schichten und Ethnien zugehörig sind. Sie werden von bekannten Kunstschaffenden dargestellt: Tilda Swinton spielt eine Büroangestellte, die Kopierer bis zum Exzess bedient, Ryan Donowho mimt einen Fahrradkurier, die Sängerin Chan Marshall (Cat Power) stellt eine Postbeamtin dar, Donald Sutherland spielt einen Geschäftsmann und Seu Jorge schlüpft in die Rolle eines Elektrikers, der im Stadtuntergrund Leitungen verlegt. Zu Beginn des Zyklus wachen die Figuren in ihren Betten auf, stehen auf, kleiden sich an, verlassen ihre Wohnungen und begeben sich zu Fuß oder mit Verkehrsmitteln wie U-Bahn, Taxi oder Fahrrad zu ihren Arbeitsplätzen. Obwohl *Sleepwalkers* in New York spielt, wird die Metropole nicht einfach nur vervielfacht: In der jeweiligen Schlussmontage der acht Kurzfilme wird Manhattan als diegetische, also fiktive Stadt inszeniert, welche die Figuren in somnambule Zustände überführt und sie in einem grenzenlosen Schwarzraum Geige spielen oder tanzen lässt.

Interessant ist, wie die zyklische Rotation der Filme in den Videos der Ausstellungsbesucher medialisiert wird. Das Video von gutobarra konzentriert sich auf die von Seu Jorge gespielte Figur des Elektrikers. Es setzt mit der Traumsequenz ein, in welcher der Elektriker mit geschlossenen Augen und einem Gymnastikband tanzt und endet mit der Sequenz in der er langsam aufwacht. Die Videos legen nahe, dass das Ausstellungspublikum bei jedem Installationsbesuch mit einem neuen Arrangement der acht Filme konfrontiert wird und daher jedes Mal an einer anderen Stelle in die Narration der Installation einsteigt. Da sich die Installation bei jedem Ausstellungsbesuch auf andere Weise konkretisiert, erweist sich die Erfahrung als Aufführungserfahrung. Durch die Bewegtbilder, die zyklisch rotierenden Projektionen und den Parcours des Ausstellungspublikums befinden sich die drei wesentlichen Elemente der Installation in ständiger Bewegung. Insbesondere die Bewegung des Ausstellungspublikums ist für die Erfahrung der Installation notwendig, weil sich erst dadurch die Bildräume und das räumliche Arrangement der MoMA-Gebäude in ihrer ganzen Bedeutung erfahren lassen. Aufgrund dieser dreifachen Bewegung kann *Sleepwalkers* nicht zweimal auf dieselbe Weise erlebt werden.

9.4 Zwischenfazit

In den Kapiteln 8 bis 10 wurde anhand von drei vergleichenden Fallstudien die Phänomenalität der medialisierten Erfahrung von Bewegtbildinstallationen im Fernsehen und World Wide Web untersucht. Gegenstand dieser Studien waren vier Fernsehsendungen und zwei Onlinevideos über insgesamt drei Bewegtbildinstallationen. Die ausgewählten Medialisate enthalten ausschließlich Aufzeichnungen – Reframings – der Installationen. Die Analyse der medialisierten Erfahrungen wurde in vier Schritten vollzogen. Zunächst wurde die Rahmung der Medialisate durch die Rekonstruktion ihrer Produktions- und Distributionsgeschichte erläutert. Sodann

folgte die phänomenische Beschreibung des analysierten Medienträgers, seiner Wiedergabegeräte sowie der Sichtungssituation. Im Fall der Fernsehsendungen wurde jeweils zwischen den verschiedenen Kopieformaten einer Fernsehsendung wie Fernsehmitschnitt und Archivkopie unterschieden, die sich gemeinsam wiederum raumzeitlich von der Fernsehausstrahlung einer Sendung abgrenzen lassen. Im dritten Schritt erfolgte dann die Beschreibung des apparativen Ausdrucks der Medialisate. Die Analysen kamen dabei zu dem Ergebnis, dass der Wechsel zwischen Ausstellungs- und Sichtungssituation mit einer Übertragung und Aktualisierung der raumzeitlichen Erfahrung der Installationen einhergeht. Dabei ersetzt die raumzeitliche Erfahrung der Medialisate das Erleben der Installation prinzipiell nicht, sondern erweitert sie.

Enthalten die Medialisate die entsprechenden Informationen über die chronotopischen Parameter einer Installation, lässt sich die Ausstellungserfahrung der Installation konstruieren. Voraussetzung hierfür ist, dass die Medialisate ausreichend Informationen für eine kognitive Karte des Installationsraums ausweisen, die dann mit den chronotopischen Parametern ›eingerichtet‹ werden kann. Bei diesen Parametern handelt es sich um die Passage zwischen Ausstellungs- und Installationsraum, den Parcours durch den Installationsraum, die Dunkelverhältnisse, die akustische Arena der Installation und die Blickachsen zwischen Projektionen, Ausstellungsbesucherin und anderen Besuchenden. Je mehr Parameter in den Medialisaten vorhanden sind, desto besser kann die Zuschauerin die raumzeitliche und kinästhetische Erfahrung der Installation konstruieren – worin der vierte Schritt der vergleichenden Analysen bestand.

Im Unterschied zu den Sichtungskopien, die von den Kunstschaffenden oder Museen hergestellt werden und die in erster Linie der künstlerisch intendierten Erfahrung zuarbeiten, liefern Medialisate von Dritten, wie etwa Fernsehen oder Ausstellungspublikum, Zugang zur chronotopischen Erfahrung der Installation. Dieses Vermögen ist als Potenzial aufzufassen, da nicht alle analysierten Fernsehsendungen auch alle nötigen Informationen enthielten, um die Ausstellungserfahrung der Installation zu konstruieren. Eine Konstruktion gelang in solchen Fällen besonders gut, in denen die Aufzeichnungen eine raumzeitliche Kohärenz, eine kontinuierliche Wiedergabe der akustischen Arena und einen minimal-invasiven Off-Kommentar auswiesen. Mit Hilfe dieser Qualitäten können massenmediale Medialisate als wissenschaftliche Quellen für die Ausstellungserfahrung raumbezogener, transitorischer und flüchtiger Kunst herangezogen werden.

10 Schlussbetrachtung: Kunstgeschichte mit den Massenmedien schreiben

Wenn über Kunst geschrieben und gesprochen wird, richtet sich die Aufmerksamkeit auf Medialisate des betreffenden Kunstwerks in Form von Abbildungen und Darstellungen. Das Kunstwerk wird nunmehr als Fotografie, Video oder Fernsehsendung erlebt. Diese Medialisate erweitern die raumzeitliche Ausstellungssituation um eine zusätzliche, mediale Situation und aktualisieren das Kunstwerk. Sie verschieben oder verändern das Erleben und die Erfahrung von Kunst. Ausgehend von der Phänomenalität von Bewegtbildinstallationen in der Ausstellung wurden diese Verschiebungen und Veränderungen in der vorliegenden Untersuchung am Beispiel audiovisueller Medialisate von Bewegtbildinstallationen analysiert und systematisiert.

Zur Phänomenalität von Bewegtbildinstallationen

Die Phänomenalität von Bewegtbildinstallationen lässt sich im Wechsel von Latenz und Ereignis bestimmen. Die Bewegtbildinstallation wird durch die Ereignishaftigkeit der Ausstellung erfahrbar und durch das anwesende Ausstellungspublikum vervollständigt. Die Erscheinung der Installation variiert von Ausstellung zu Ausstellung, dieselbe Installation lässt sich nicht zweimal betreten. Entsprechend vielfältig und herausfordernd erweist sich die Erfahrung von Bewegtbildinstallationen. Die Raumzeit – der Chronotopos – ist die zugrunde liegende Struktur dieser Erfahrung. Der Chronotopos der Installation besteht aus mehreren Parametern, die zueinander variabel sind und in Intensität variieren: Installationsraum, Passage, Parcours, Dunkelverhältnisse, akustischer Horizont und Blickachsen. Die Parameter werden nun im Einzelnen typisierend beschrieben, beginnend mit dem Installationsraum, dem im Chronotopos eine strukturelle Funktion zukommt.

Der Installationsraum entspricht dem physikalischen und architektonischen Raum der Bewegtbildinstallation. Ihm geht meist ein Eingriff in den Ausstellungsraum voraus. Im Unterschied zum Ausstellungsraum bestimmt die Künstlerin Architektur, Gestalt, Einrichtung, Technik und Geschehnisse in diesem Raum weitestgehend selbst. Der Prototyp des Installationsraums ist der Black Cube, ein verdunkelter Ausstellungsraum, der nur von Videoprojektionen oder Bildschirmen erhellt wird. Die Möglichkeiten der Raumgestaltung sind vielseitig und reichen von einem Installationsraum, der zum Ausstellungsraum akustisch und visuell abgetrennt ist, bis zu einem Installationsraum, der mit dem Ausstellungsraum identisch ist. Ein vom Ausstellungsraum vollständig separierter Black Cube ist beispielsweise der Raum der Installation *Western Deep* von Steve McQueen. *Western Deep* ist

Bestandteil der Arbeit *Carib's Leap/Western Deep* (2002), die sich über zwei Räume erstreckt. Der Installationsraum von *Western Deep* ist ein völlig verdunkelter Schwarzraum, der vom Ausstellungsraum durch Schleusen bzw. Türen visuell und akustisch separiert ist. Ein offener Black Cube hingegen wurde für eine Präsentation der Installation *24 Hour Psycho* von Douglas Gordon entwickelt. Für die Einzelausstellung *Between Darkness and Light. Werke 1989–2007* von Douglas Gordon im Kunstmuseum Wolfsburg im Jahr 2007 wurde das gesamte Glasdach der großen Ausstellungshalle bedeckt und die Halle dadurch in einen Black Cube verwandelt.[672] Wie sechs weitere Bewegtbildarbeiten Gordons wurde *24 Hour Psycho* auf eine semitransparente Leinwand projiziert. Diese in schmale Metallrahmen eingefassten und in der gesamten Halle aufgestellten Leinwände wirken wie Glasplatten bzw. Lichtbilder. Dieser Eindruck wird durch die langsamen bzw. verlangsamten Bewegungen auf den Leinwänden verstärkt. Das Ausstellungsdisplay erweist sich dabei als ein Meta-Installationsraum, der die einzelnen Bewegtbildinstallationen Gordons zu einem Ensemble zusammenführt (Abb. 56).

Die Passage ist der architektonische und ästhetische Übergang zwischen Installations- und Ausstellungsraum. Sie befindet sich sowohl am Ein- und Ausgang des Installationsraums als auch zwischen mehreren Räumen, wenn diese zur selben Installation gehören. Die Passage kann eine Tür, eine Schleuse, ein Gang oder eine Wandaussparung sein, sie kann auch ganz wegfallen, wie am Beispiel der Installation *24 Hour Psycho* in Wolfsburg beschrieben. Als chronotopischer Parameter markiert die Passage die Schwelle zwischen Ausstellungs- und Installationsraum. Die Passage verändert sich von Ausstellung zu Ausstellung, wie am Beispiel der Installation *Zwischenzeit* von Wermke/Leinkauf erläutert (vgl. Kap. 4.4). Eine besondere Funktion kommt der Passage innerhalb der Installation zu, wie beispielsweise in der Bewegtbildinstallation *American Car* (2002–2005) von David Claerbout. Die Installation bespielt zwei nebeneinander liegende Räume mit je einer Videoprojektion. Die beiden Räume sind durch einen Korridor verbunden, der zweite Raum lässt sich nur durch den ersten Raum betreten. Nachdem die Ausstellungsbesucherin vom ersten Raum durch den Korridor in den zweiten Raum gegangen ist, meint sie im dortigen Video auf das Geschehen aus dem ersten Raum zu blicken, jedoch nun aus der Distanz und von einem um 90° gedrehten Blickstandpunkt. Dabei steht ihre persönliche Raumzeit in einem Spannungsverhältnis zur erzählten Raumzeit der Videos, als in der diegetischen Welt der Installation offensichtlich viel mehr Zeit vergangen sein muss, als die Besucherin aufgrund der zurückgelegten Wegstrecke durch den Korridor annehmen würde. Obwohl der Korridor als Passage zwischen den beiden Installationsräumen das Herzstück der Erfahrung dieser Installation bildet, fehlt er in den meisten fotografischen oder videografischen Abbildungen der Installation.

672 Vgl. Brüderlin, 13. Die Ausstellung fand vom 03.03.–24.06.2007 statt und wurde von Holger Broeker kuratiert.

Abb. 56 Douglas Gordon, *24 Hour Psycho,* Installation für eine Rückprojektion, 24 Std., stumm, Loop. Ausstellungsansicht 2007, Kunstmuseum Wolfsburg.

In Verbindung mit dem Installationsraum und der Passage steht der Parcours. Der Parcours bezeichnet die Wegstrecke durch den Installationsraum. Bezüglich des Parcours lässt sich zwischen dem intendierten Parcours der Künstlerin und dem situativen Parcours der Ausstellungsbesucherin unterscheiden. Da sich dieser Kapitelabschnitt auf die Phänomenalität von Bewegtbildinstallationen in der Ausstellung bezieht, ist nur der situative Parcours von Interesse. Der Parcours wird durch Wegmarken wie Projektionsflächen, Sitzgelegenheiten (Stuhl, Bank, Kissen, usw.), Hörgelegenheiten (Soundglocke, Kopfhörer, usw.) und weitere Installationselemente strukturiert. Diese Wegmarken weisen auf bedeutungsgebende Blick- und Hörstandpunkte im Installationsraum hin. Wird der Parcours von der Künstlerin präzise vorgegeben, führt die Ausstellungsbesucherin die Vorgaben als Akteurin aus. Ein entsprechendes Beispiel hierfür ist der schmale Gang der Installation *Live-Taped Video Corridor* von Bruce Nauman. Der Parcours kann aber auch offen gestaltet sein und der Besucherin lediglich Angebote machen. Verzichtet die Künstlerin auf den Parcours, ist die Besucherin in besonderem Maße herausgefordert, ihren Blick- und Hörstandpunkt – im doppelten Wortsinn – einzunehmen.

Des Weiteren wird der Chronotopos einer Bewegtbildinstallation durch die Dunkelverhältnisse im Installationsraum bestimmt. Allgemein reichen die Dun-

kelverhältnisse von einem völlig verdunkelten Schwarzraum bis hin zu einem mit Tageslicht ausgestatteten Raum. Das Zusammenspiel von Dunkelverhältnissen und Installationsraum wird im Folgenden am Black Cube erläutert: Je dunkler der Black Cube ist, desto mehr ist die Ausstellungsbesucherin auf sich gestellt, verliert ihr Zeitgefühl und ihre Orientierung im Raum. Sie ist dann in besonderem Maße auf ihren akustischen und kinästhetischen Sinn angewiesen. Wie hell oder dunkel der Black Cube letztlich eingerichtet ist, hängt nicht zuletzt vom kuratorischen Ausstellungsdisplay und den musealen Sicherheitsbestimmungen ab. Die Dunkelverhältnisse einer Bewegtbildinstallation können sich jedoch nicht nur situativ, sondern auch im Verlauf der Präsentationsgeschichte verschieben, wie nun am Beispiel des Black Cubes von *24 Hour Psycho* erläutert wird: Die Erstinszenierung der Installation fand im Jahr 1993 im ehemaligen Straßenbahndepot Tramway in Glasgow statt. Für die Präsentation wurden eine frei verkäufliche VHS-Kassette von *Psycho*, ein Videoplayer mit stufenlos abspielbarer Abspielgeschwindigkeit, ein Videoprojektor und eine semitransparente Leinwand verwendet.[673] Projiziert wurde das Video mit einem LCD-Projektor, der eine Lichtstärkeleistung von 900 ANSI-Lumen besaß.[674] Bei einer Folgepräsentation der Installation im Jahr 2002/2003 in der Hayward Gallery in London wurde ein Videoprojektor mit 2800 ANSI-Lumen verwendet.[675] Im Jahr 2007 wurde die Installation in der bereits erwähnten Einzelausstellung Gordons im Kunstmuseum Wolfsburg mit einem Videoprojektor von etwa 4000 ANSI-Lumen präsentiert.[676] Wiederum fünf Jahre später wurde ein Videoprojektor mit 6000 ANSI-Lumen verwendet, entsprechend dem Wunsch des Künstlers, für die Re-Inszenierung von *24 Hour Psycho* stets die bestmögliche Technik zu verwenden.[677] Aufgrund der stetig zunehmenden Intensität des Lichtstroms lässt sich schlussfolgern, dass die Videoprojektion der Installation *24 Hour Psycho* über die vergangenen zwei Jahrzehnte immer heller wurde.

Ein weiterer Parameter ist der akustische Horizont, ein Begriff von Barry Blesser und Linda-Ruth Salter. Der akustische Horizont bezeichnet die akustisch-akusmatische Hörsituation im Installationsraum, wie sie die Ausstellungsbesucherin wahrnimmt. Davon abzugrenzen ist die akustische Arena, das heißt die von der Künstlerin intendierte akustisch-akusmatische Installationssituation. Durch den akustischen Horizont orientiert sich die Ausstellungsbesucherin im Installations-

673 Vgl. Kunstmuseum Wolfsburg 1999, 138.

674 Vgl. E-Mail von Bert Ross an die Verfasserin am 20.08.2013. Mit der Einheit ANSI-Lumen wird der Lichtstrom bezeichnet. Heute wird er nicht mehr in ANSI (American National Standards Institute) Norm, sondern der IEC (International Electrotechnical Commission)-Norm angegeben. Das ANSI-Lumen hat sich jedoch in der allgemeinen Kommunikation als Wert durchgesetzt.

675 Vgl. ebd. Die retrospektive und autobiografisch angelegte Einzelausstellung *What Have I Done* fand vom 01.11.2002–05.01.2003 statt und wurde von Fiona Bradley und James Lingwood kuratiert.

676 Vgl. E-Mail von Holger Broeker an die Verfasserin am 22.03.2016.

677 Vgl. E-Mail von Bert Ross an die Verfasserin am 20.08.2013.

raum. Während der akustische Horizont der egozentrischen Perspektive der Hörenden und damit ihrer Hörsituation zugeordnet ist, ist die akustische Arena der allozentrischen Perspektive und damit der Tonsituation der Installation zugeordnet. Der akustische Horizont setzt sich, je nach Installation, aus vorproduzierten Tönen, Klängen und Geräuschen sowie dem atmosphärischen Raumton des Installations- und Ausstellungsraums zusammensetzen. Kann die Besucherin die Quellen des atmosphärischen Raumtons identifizieren, handelt es sich um einen akustischen Raumton, andernfalls handelt es sich um einen akusmatischen Raumton. Letzterer ist beispielsweise im eingangs erläuterten YouTube-Video Lotte Meijers über Dan Grahams Installation *Present Continuous Past(s)* beschrieben worden. In ihrem Video sind Menschen zu hören, die sich jedoch offensichtlich nicht mit ihr im Installationsraum befinden. In den akusmatischen Raumton kann sich auch der Raumton anderer Kunstwerke mischen. Beispielsweise wurde die Installation *24 Hour Psycho* im Kunstmuseum Wolfsburg anlässlich der Gruppenausstellung *Die Kunst der Entschleunigung. Bewegung und Ruhe in der Kunst von Caspar David Friedrich bis Ai Weiwei* im Jahr 2011/2012 ausgestellt.[678] Damals wurde in den Ausstellungsraum ein Installationsraum eingezogen, um *24 Hour Psycho* in einem Black Cube präsentieren und von den umliegenden Kunstwerken separieren zu können. Im Installationsraum waren ein rhythmisches Wischen und ein unregelmäßiges und im Klang variierendes Läuten von Telefonen zu hören. Diese beiden Geräusche gehören nicht zum allozentrischen Raumton von *24 Hour Psycho*, sondern im Fall des Wischens zur Rauminstallation *bit.fall* (2001–2006) von Julius Popp und im Fall der Telefone zur Bewegtbildprojektion *Telephones* (1995) von Christian Marclay. In Ergänzung zur Tonebene, sowohl der Installation als auch möglicher benachbarter Kunstwerke, wird der akustische Horizont außerdem durch die Architektur und Ausstattung des Installationsraums mitgestaltet. Die Klangfarbe der Installation entfaltet sich dabei im Zusammenspiel mit den für das Ausstellungsdisplay verwendeten Materialien wie Parkett oder Teppich, Steinwand oder Molton. Je nachdem welche Materialien vor Ort sind, können die vorproduzierte Tonebene und der atmosphärische Raumton einer Installation gedämpft oder verstärkt werden.

Die Blickachsen bilden den letzten, aber nicht weniger bedeutsamen chronotopischen Parameter. Mit den Blickachsen einer Bewegtbildinstallation wird das zwischen der Ausstellungsbesucherin, den Projektionen bzw. Bildschirmen und anderen Besuchenden bestehende visuelle Beziehungsgeflecht bezeichnet. Wenn viele Screens und/oder Ausstellungsbesuchende sich im Installationsraum befinden, vervielfachen und verdichten sich die Blickkonstellationen. Ein Blickstandpunkt, von dem aus sich alle Screens einsehen lassen, wird dann immer weniger wahrscheinlich, und die Besucherin ist herausgefordert, zu entscheiden, welchen Screens sie sich zuwendet.

678 Die Ausstellung fand vom 31.10.2011–09.04.2012 statt und wurde von Holger Broeker kuratiert. Ich habe die Ausstellung am 04.04.2012 besucht.

Wie Ursula Frohne erläutert hat, halten die Blickachsen die Besucherin in Bewegung und strukturieren ihren Parcours durch den Black Cube:

> Die polyfokal angeordneten Projektionsscreens der kinematographischen Installationen und ihrer räumlich gestalteten Schwellen und Rahmungen setzen eine physische Bewegung der Betrachter im Raum voraus [...]. Sie mobilisieren Blick und Körper in mehrfacher Hinsicht, anstatt die Wahrnehmung einzig auf das Projektionsbild oder auf das Kunstwerk hin zu zentrieren, denn die Installationslogik setzt ein Fluktuieren zwischen den Bildebenen und Raumkoordinaten voraus. Das eigentliche und buchstäbliche Movens der Installationslogik ist die Raumbewegung des Betrachters. Diese Bewegung formt die Rezeption auf eine wesentliche Art.[679]

Durch den Aspekt der Bewegung wird die als Arbeitsbegriff eingeführte Bezeichnung ›Bewegtbildinstallation‹ doppelt sinnfällig, da damit nicht nur die Mobilisierung der Bilder, sondern auch die Mobilisierung des Ausstellungspublikums adressiert wird. Durch die raum- und zeitschaffende Qualität der Bewegung wird der Chronotopos der Installation aktiviert und aktualisiert.

Die Erläuterungen der einzelnen Parameter lassen mehrere Schlussfolgerungen zu: Der Installationsraum hält als Organisationsprinzip die einzelnen Parameter des Chronotopos zusammen. Der Chronotopos manifestiert sich in der Bewegung durch den Installationsraum und strukturiert die Erfahrung der Installation. Er lässt sich nicht beschreiben, indem die chronotopischen Parameter einzeln analysiert werden, vielmehr bringt erst ihr Zusammenwirken die spezifische Raumzeit der Installation hervor. In der Ausstellung ist der Chronotopos als Ausstellungserfahrung zugänglich. Wie bereits in der Einleitung dieses Schlusskapitels angemerkt, besteht die Phänomenalität von Bewegtbildinstallationen im Wechsel zwischen Latenz und Ereignis. Die Erfahrung der Installationen im Zustand der Latenz ist bisher weitestgehend unberücksichtigt geblieben. Es wird argumentiert, dass sich Bewegtbildinstallationen im latenten Zustand nicht erfahren lassen. Am Beispiel audiovisueller Medialisate von Bewegtbildinstallationen wurde in der vorliegenden Untersuchung jedoch der Nachweis erbracht, dass sich der Chronotopos medial speichern und tradieren lässt. Eine zentrale Rolle spielt hierbei die medialisierte Erfahrung.

Ausstellungsvideos als kunstwissenschaftliche Quelle

Der Chronotopos einer Bewegtbildinstallation, das heißt die Raumzeit der Installation, wurde durch audiovisuelle Medialisate erschlossen. Dabei stellte sich zunächst die Frage nach der Beschaffenheit der Medialisate. Welche Medialisate speichern den Chronotopos einer Installation als implizites Wissen? Zur Beantwortung dieser Frage wurden zwei Typen audiovisueller Medialisate untersucht, Sichtungskopien und

679 Frohne 2012, 451.

Ausstellungsvideos. Sichtungskopien werden von den Kunstschaffenden hergestellt bzw. autorisiert, Ausstellungsvideos werden von Dritten, etwa dem Ausstellungspublikum, hergestellt.

Bewegtbildkunst lässt sich auf zweierlei Weise audiovisuell medialisieren, als ›Reframing‹ und als ›Remontage‹. Das Reframing bezeichnet die Aufzeichnung der Installation in der Ausstellung. Die Ausstellung als erste Rahmung der Installation wird dabei um Fernsehen oder Streaming Media als zweite Rahmung erweitert. Indem die zweite Rahmung auf die erste Rahmung verweist, speichert das Reframing implizites Wissen über die Erfahrung und den Chronotopos der Installation. Im Unterschied dazu bezeichnet die Remontage die medienspezifische Bearbeitung des in der Ausstellung präsentierten Bild- und Tonmaterials der Installation. Das Material kann vorproduziert und live hervorbracht sein. Während beispielsweise in der Installation *Where Is Where?* von Eija-Liisa Ahtila vorproduziertes Bild- und Tonmaterial zum Einsatz kommt, wird das Bildmaterial in *Present Continuous Past(s)* live generiert. Ein Sonderfall ist die Installation *Live-Taped Video Corridor* von Bruce Nauman, insofern als dass im Korridor ein vorproduziertes Videoband und eine live generierte Videoübertragung wiedergegeben werden. Einen weiteren Sonderfall bilden Installationen wie *24 Hour Psycho*, deren Material verlangsamt oder beschleunigt präsentiert wird. Ausgehend von den Ergebnissen der Fallstudien in Kapitel 5 und 7 bis 9 werde ich im Folgenden in einer Typologie darlegen, wie die Verfahren des Reframings und der Remontage in den Sichtungskopien und Ausstellungsvideos angewendet wurden.

Die Analyse der Sichtungskopien von Bewegtbildinstallationen hat ergeben, dass Remontage und Reframing zwei Typen von Sichtungskopien herausbilden, die sich als ›Videoregistrierung‹ und ›Adaption‹ bestimmen lassen (Kap. 5.2.1 und 5.2.2). Bei der Videoregistrierung handelt es sich um die audiovisuelle Aufzeichnung eines Kunstwerks in der Ausstellung. Die Aufzeichnung wird vom Stativ und ohne weitere Kamerabewegungen aufgenommen. In Ästhetik und Funktion ist die Videoregistrierung mit der fotografischen Installationsansicht verwandt. Beide bilden das Kunstwerk ab, indem dieses von anderen künstlerischen Positionen im Ausstellungsraum abgegrenzt und raumzeitlich der Ausstellungssituation enthoben wird. Hierfür spricht auch, dass meist nur eine Videoregistrierung pro Installation vorliegt, die dadurch eine paradigmatische Funktion erhält. Die Videoregistrierung ist an der intendierten Erfahrung der Kunstschaffenden ausgerichtet. Um diese Erfahrung bestmöglich wiederzugeben, können Eingriffe in die Installation erforderlich sein. Am Beispiel der Installation *Zwischenzeit* von Wermke/Leinkauf wurde nachgezeichnet, dass der Registrierung zwei Eingriffe in die Installation vorausgingen: Zum einen wurde die Rückwand der Installation nach hinten versetzt, um die drei Projektionsflächen in einer Bildtotale aufnehmen zu können. Zum anderen gibt die Registrierung nicht den akustischen Horizont der Videokamera, sondern eine Tonmischung der drei Stereokanäle wieder. Solche Sichtungskopien können außerdem vermeintlich ›fiktive‹ Blickstandpunkte ausweisen, wie sich beispielsweise der Video-

registrierung zur Installation *Sleepwalkers* von Doug Aitken entnehmen lässt: Die Registrierung mit dem Titel *Doug Aitken: sleepwalkers, Documentation of the exhibition* wurde vom Künstler hergestellt und nach Ausstellungsende im YouTube-Kanal des MoMA veröffentlicht.[680] Die Reframings der Sichtungskopie wurden hauptsächlich mit langsamen und vom Stativ gedrehten Kameraschwenks hergestellt. Einige Blickstandpunkte der Aufnahmen befinden sich jenseits des Installationsparcours in umliegenden Gebäuden. Da diese Blickstandpunkte und Blickachsen vom Ausstellungspublikum nicht eingenommen werden konnten, lassen sie sich als ›fiktive‹ Blickstandpunkte bezeichnen. Durch diese visuellen und akustischen Abstandnahmen gegenüber der Ausstellungssituation erweist sich die Installation in der Videoregistrierung als eine ›Inszenierung für die Videokamera‹[681]. Dabei vollzieht die Videoregistrierung eine raumzeitliche Verschiebung der Installation und speichert die intendierte Erfahrung der Kunstschaffenden als implizites Wissen.

Der zweite Typus der Sichtungskopie ist die Adaption. Bei der Adaption handelt es sich um die medienspezifische Aufbereitung des in der Installation eingesetzten Bild- und Tonmaterials. Die untersuchten Adaptionen wurden für die Präsentation in Kino, Fernsehen und World Wide Web hergestellt. Von Bewegtbildinstallationen werden nur dann Adaptionen hergestellt, wenn vorproduziertes Material vorhanden ist. Adaptionen liegen als Ein- und Mehrbildfilme vor. Im Mehrbildfilm werden alle in der Bewegtbildinstallation präsentierten Videos zu einem Bildkader angeordnet. Je nach Anzahl der Videos ist der Bildkader bildfüllend, andernfalls werden Ränder und Lücken durch schwarze Kaschierungen ausgefüllt. Durch die Segmentierung des Videobildes in verschiedene Videos, werden diese in einem reduzierten Vollbildformat wiedergegeben. Dadurch lassen sich Bilddetails nicht mehr gut erkennen – ein Grund weshalb sich Wermke/Leinkauf gegen die Erstellung eines Mehrbildfilms von *Zwischenzeit* entschieden haben. Die Sequenzanalyse des Mehrbildfilms *Where Is Where?* von Eija-Liisa Ahtila ergab, dass die Zuordnung zwischen Projektionen und Videospuren nicht eindeutig ist. Die Videos wurden nicht nur zu einem aus zwei mal zwei Bildsegmenten bestehenden Film montiert, die einzelnen Videospuren wurden außerdem remontiert. Dies hat gegenüber der Installationspräsentation ein verändertes Verhältnis zwischen Figuren und Zuschauerin zur Folge (vgl. Fallstudie 3 in Kap. 5.2.2). Bezüglich der Tongestaltung ließen sich im Mehrbildfilm zwei Ansätze beobachten: Entweder wird der Ton einer oder aller Videospuren unter den Mehrbildfilm gelegt oder es wird zwischen dem Ton verschiedener Videospuren gewechselt.

Im Unterschied zum Mehrbildfilm, in dem das Bildmaterial nebeneinander organisiert ist, ist das Bildmaterial des Einbildfilms in aufeinander folgenden Einstellungen organisiert. Einbildfilme können sich auf Bewegtbildinstallationen für

680 *Doug Aitken: sleepwalkers, Documentation of the exhibition*, 2007, 14:13 Min., Autor: MoMA (20.06.2007), http://youtu.be/UVRds0rTILM (10.01.2016). Die Sichtungskopie ist eine Mischung aus Remontagen und Reframings, lediglich um Letztere geht es hier.

681 In Anlehnung an die ›Performance für die Videokamera‹.

eine oder mehrere Projektionsflächen beziehen. Hierzu wird das vorproduzierte Bild- und Tonmaterial der Installation remontiert. Dabei können die Videospuren in ihrer Einheit belassen werden und lediglich aufeinander folgen, wie im Fall des Einbildfilms *Slow Action* (2010) von Ben Rivers. Das Bild- und Tonmaterial kann aber auch gänzlich neu zusammengestellt sein. Die Analyse des Kurzfilms *Zwischenzeit* ergab, dass er nicht nur das Bildmaterial der gleichnamigen Installation enthält, sondern darüber hinaus zehn Einstellungen, die in der Installation nicht enthalten sind oder abgewandelt wurden (vgl. Kap. 5.1.2). Auch in diesem Fall ließ sich eine semantische Veränderung zwischen Installation und Film beobachten: Während die Draisinenfahrt in der Installation ruhig und überlegt gestaltet ist, wirkt sie im Kurzfilm dramatischer. Ein Hybrid aus Ein- und Mehrbildfilm liegt vor, wenn die Videospuren im Mehrbildfilm sowohl vollformatig als auch segmentiert wiedergegeben werden. Allgemein weisen audiovisuelle Adaptionen kein implizites Wissen über die Installationspräsentation und den Chronotopos aus. Es handelt sich bei ihnen um eigenständige Kunstwerke.

Nachdem die Sichtungskopie auf den Gebrauch von Reframing und Remontage hin untersucht wurde, erfolgt nun die Diskussion dieser Verfahren für das Ausstellungsvideo. Wie in der Videoregistrierung bezeichnet das Reframing im Ausstellungsvideo die Aufzeichnung der Installation in der Ausstellung. Im Unterschied zur Videoregistrierung orientiert sich die Aufzeichnung an der Ausstellungserfahrung. Hierzu nimmt die Aufzeichnung eine apparative Perspektive des Ausstellungspublikums ein. Die Aufzeichnung kann stehend, mithilfe eines Stativs, oder in Bewegung, mithilfe einer Kamerafahrt bzw. Steadycam, erfolgen. Der Ton kommt von einem bestimmten Standpunkt im Installationsraum oder bewegt sich durch den Raum. Das Ausstellungsvideo besteht aus einer oder mehreren Einstellungen, wobei diese durch Plansequenzen oder auf raumzeitliche Kohärenz hin montierten Einstellungsfolgen die mentale Vorstellung des Installationsraums seitens der Rezipientin ermöglichen. Im Unterschied zur Videoregistrierung enthält die Tonebene des Ausstellungsvideos den akustischen Horizont der Installation. Indem das reframende Ausstellungsvideo in der Ausstellungssituation angefertigt wird, speichert es das implizite Wissen über den Chronotopos.

Das Ausstellungsvideo kann auch Remontagen enthalten. Im Unterschied zur Sichtungskopie, die diesbezüglich einen eigenständigen Typus herausgebildet hat, handelt es sich bei der Remontage eines Ausstellungsvideos um eine spezifische Bildgestaltung des Reframings. Eine solche wurde am Beispiel der Sendung *Neues Pathos* (1987) beschrieben (vgl. Kap. 8.2): Die televisuelle Medialisierung der Bewegtbildinstallation *Les larmes d'acier* auf der documenta 8 enthält mehrere Einstellungen (u. a. ESL 1–2), in denen das Installationsvideo von der Ausstellungspräsentation isoliert wird.[682] Diese Remontage kann verfahrenstechnisch sowohl durch Abfilmen

682 Vgl. *Neues Pathos*, 1987, SDR, Positionen: 0:22–1:03 Min., ESL 1–2 und 6:15–6:41 Min., ESL 26/1–3.

der Videoprojektion bzw. des Bildschirms als auch durch direkte Einspielung des Videomaterials in den Fernsehbericht erfolgen. Die Zuschauerin wird dabei im Unklaren gelassen, welche Projektion bzw. welcher Bildschirm abgefilmt wurde und aus welcher Sequenz der Installation die betreffende Einstellungsabfolge stammt. Auch wenn es sich verfahrenstechnisch um eine Einspielung bzw. Aufnahme handelt, wirkt die Aufzeichnung in solchen Fällen wie eine Remontage, da nicht nachzuvollziehen ist, ob das Material gegenüber der Ausstellungspräsentation verändert wurde. Der Umstand, dass es sich bei der erwähnten Einstellungsfolge aus *Neues Pathos* um Videomaterial in Schwarzweiß handelt, legt nahe, dass es Fremdmaterial ist. Der fehlende raumzeitliche Zusammenhang zwischen Videoband und Installation wird erst in den letzten vier Einstellungen des Beitrags durch eine alternierende Montage von Totalansichten der Installation und Remontagen des Installationsvideos wieder hergestellt.[683] Aus diesem Grund lässt sich die letztgenannte Einstellungsfolge als Reframing bezeichnen.

Zusammengefasst weist die audiovisuelle Medialisierung von Bewegtbildinstallationen zwei Typen aus: die Sichtungskopie und das Ausstellungsvideo. Die Sichtungskopie orientiert sich an der künstlerisch-intendierten Erfahrung und operiert hauptsächlich mit remontierenden Verfahren. Dies führt im Fall der Videoregistrierung zu Verschiebungen der Erfahrung und im Fall der Adaption zu Veränderungen der Erfahrung. Indem sie Ansichten des Installationsraums enthält, kann die Videoregistrierung ansatzweise implizites Wissen über die künstlerisch-intendierte Erfahrung einer Bewegtbildinstallation speichern. Ihr fehlt jedoch eine Ausrichtung an der Bewegung durch den Installationsraum in der Ausstellungssituation. Daraus lässt sich ableiten, dass die Sichtungskopie keinen Hinweis auf den Chronotopos und die Phänomenalität einer Installation liefern kann, ergo sich die Analyse der Ausstellungserfahrung nicht mithilfe von Sichtungskopien durchführen lässt. Im Unterschied zur Sichtungskopie wird das Ausstellungsvideo in der Ausstellungssituation hergestellt, enthält Ansichten des Installationsraums und richtet sich an der Bewegung durch den Installationsraum aus. Seine reframenden Verfahren vollziehen eine raumzeitliche Verschiebung des Chronotopos und ermöglichen die Konstruktion der Ausstellungserfahrung der jeweiligen Bewegtbildinstallation. Daraus lässt sich folgern, dass das Ausstellungsvideo als kunstwissenschaftliche Quelle für die Analyse der Ausstellungserfahrung prädestiniert ist. Die Typisierung von Sichtungskopie und Ausstellungsvideo lässt mehrere Schlussfolgerungen zur medialisierten Erfahrung von Kunst zu, die nun erörtert werden.

683 Ebd., Position: 7:45–8:59 Min., ESL 30 und ESL 33.

Medialisierte Erfahrung als Erweiterung der Kunsterfahrung

Im Rahmen der vorliegenden Untersuchung wurde zwischen drei Erfahrungsinstanzen von Kunst unterschieden: der künstlerisch intendierten, der situativen und der medialisierten Erfahrung. Die Kunstwissenschaften haben sich bisher vor allem mit der intendierten Erfahrung der Kunstschaffenden auseinandergesetzt. Jüngere Studien befassen sich außerdem mit der situativen Erfahrung von Kunst in der Ausstellung.[684] Die medialisierte Erfahrung von Kunst bildet, bis auf wenige eingangs erwähnte Beiträge, nach wie vor ein Forschungsdesiderat, dessen Aufarbeitung sich die vorliegende Untersuchung zur Aufgabe gemacht hat. Hierfür wurden ein Konzept und eine Analysemethode medialisierter Erfahrung entwickelt (Kap. 4 und 6). Das Konzept wurde anschließend in einer Reihe von Fallstudien angewendet und konkretisiert. Um Gemeinsamkeiten und Unterschiede zu den anderen Erfahrungsinstanzen herauszuarbeiten, wurden insbesondere phänomenische, ästhetische und semantische Verschiebungen und Veränderungen zwischen der situativen und der medialisierten Erfahrung untersucht.

Das Konzept medialisierter Erfahrung wurde am Beispiel von Fernsehsendungen über Bewegtbildinstallationen entwickelt. Hierbei wurden drei Modi miteinander verschränkt: der ›apparative Ausdruck‹ der Fernsehsendung, das Erleben der Fernsehzuschauerin und ihre ›konstruierte Ausstellungserfahrung‹ der Installation (Kap. 6.1). Der ›apparative Ausdruck‹ wurde als schöpferischer Ausdruck des Fernsehens bestimmt. Je nach Speicherträger, Wiedergabegerät und Software variiert der apparative Ausdruck des Fernsehens. So liegt die Fernsehsendung in der Situation ihrer Sichtung in der Regel nicht als Fernsehausstrahlung, sondern als Fernsehmitschnitt oder Archivkopie vor. Der apparative Ausdruck der Fernsehsendung erweitert und aktualisiert die Erfahrung von Kunst im Erleben des Medialisats. Während im apparativen Ausdruck Ästhetik und Bedeutung des Medialisats eine Rolle spielen, sensibilisiert der zweite Modus medialisierter Erfahrung für Materialität, Phänomenalität und Gebrauch des Medialisats, genauer gesagt der verwendeten Speichermedien und Wiedergabegeräte. Hierbei wird das Kunstwerk nicht als Ausstellungsexponat, sondern als Fernsehsendung erlebt. Weist der apparative Ausdruck ein reframendes Verfahren aus, wird im dritten Modus medialisierter Erfahrung die Ausstellungserfahrung als Vorstellung, als Konstruktion, zugänglich. Weil Erfahrung stets intersubjektiv gestaltet ist, gibt es keinen allgemeinen Maßstab zur Rekonstruktion einer Erfahrung. Die vorliegende Untersuchung schlägt daher vor, die medialisierte Erfahrung von Kunst ausschließlich auf Erfahrungen zu beziehen, die die soeben beschriebene Doppelstruktur aus dem Erleben des Medialisats und der Konstruktion der Ausstellungserfahrung aufweisen.

Im Fall audiovisueller Medialisate von Bewegtbildinstallationen stellt sich die medialisierte Erfahrung nur ein, wenn die Medialisierung als Reframing erfolgt. Dies

684 Vgl. Blunck 2005. Bahtsetzis 2006. Umathum 2014.

schließt Adaptionen von der medialisierten Erfahrung kategorisch aus. Die Videoregistrierung weist die medialisierte Erfahrung als Erleben der Registrierung und als konstruierte Erfahrung der künstlerisch-intendierten Ausstellungspräsentation aus. Allerdings besteht die medialisierte Erfahrung hier nur ansatzweise, insofern als dass die Videoregistrierung weder ausreichend Hinweise auf den Installationsraum, noch eine Bewegung durch denselben enthält. Dies bedeutet, dass die Rezipientin der Videoregistrierung die Installation wahrscheinlich als Bewegtbild*projektion* konstruieren wird. Die Videoregistrierung evoziert damit die mentale Vorstellung eines Kunstwerks, die sich deutlich gegenüber konkretisierten Ausstellungspräsentationen absetzt. Angesichts der Tatsache, dass Kunstschaffende Videoregistrierungen in erster Linie als Kommunikationsmedium gegenüber Kuratierenden bzw. Forschenden einsetzen, stellt sich die Frage, inwieweit die Registrierung als probates Mittel ausreichend ist, vor allem wenn die Künstlerin und ihre Assistentin eines Tages nicht mehr befragt werden können.

Auch massenmediale und populärkulturelle Medialisate weisen hauptsächlich Reframings aus und ermöglichen eine medialisierte Erfahrung. Diese zeichnet sich durch das Erleben des Ausstellungsvideos und die konstruierte Ausstellungserfahrung aus. Wie umfassend die Ausstellungserfahrung konstruiert werden kann, ist abhängig davon, welche Informationen über die chronotopischen Parameter im Ausstellungsvideo gespeichert sind. Dabei präfigurieren die Informationen zum Installationsraum die Konstruktion. Allgemein lässt sich zwischen impliziten und expliziten Parametern des Chronotopos unterscheiden. Explizite Parameter können die Erscheinung des Installationsraumes, die Passage und die Dunkelverhältnisse sein. Implizite Parameter sind der akustische Horizont, der Parcours und die Blickachsen. Im Unterschied zu den expliziten Parametern lassen sich die impliziten Parameter nicht sprachlich darstellen. Insbesondere diese impliziten Parameter stimulieren jedoch die Konstruktion der Ausstellungserfahrung. Sie lässt sich als stetiger Denkprozess konzeptualisieren – es werden erste Annahmen über die Ausstellungspräsentation getroffen, die durch die mehrmalige Sichtung eines oder mehrerer Ausstellungsvideos konkretisiert, verworfen oder ergänzt werden. Beispielsweise lassen sich dadurch Aussagen treffen, welche Elemente im Installationsraum zum Ausstellungs- oder zum Installationsdisplay gehören und welchen Wegmarken im Installationsraum eine besondere Funktion zukommt. Durch die in der konstruierten Erfahrung hervortretenden epistemischen Bruchstellen zwischen dem historischen Erfahrungshorizont des Medialisats und dem gegenwärtigen Erfahrungshorizont der Rezipientin erweist sich die medialisierte Erfahrung als eine diastatische Erfahrung. Ausgehend von den Analysen der Sendungen *Bruce Nauman –Make Me Think* (1997), die *Kunst der Welt – heute. die documenta 8* (1987) und des Onlinevideos *Doug Aitken's Sleepwalkers @ NYC MOMA* (2007) ließen sich Chronotopos und Ausstellungserfahrung der medialisierten Bewegtbildinstallationen konstruieren. Der konstruierten Erfahrung wurde in diesen Fällen durch die Ekphrasis Ausdruck verliehen. Bei diesem Verfahren handelt es sich um die sprachliche Explikation des

impliziten Wissens über die Ausstellungserfahrung. Für die sprachliche Darstellung wurde eine Erzählinstanz in der ersten Person Singular gewählt, die ausgehend von Medialisaten zu Bewegtbildinstallationen die Bewegung durch den Installationsraum beschreibt. Die Ekphrasis versteht sich hierbei als experimenteller Texttypus. Im Unterschied zu singulären Aufführungsanalysen stützt sich die vorliegende Untersuchung auf die vergleichende Analyse verschiedener Medialisate, welche in der Ausstellungssituation angefertigt wurden. Damit wird der Feststellung Rechnung getragen, dass sich die Phänomenalität von Bewegtbildinstallationen nur bedingt in einem einzelnen Ausstellungsbesuch bestimmen lässt. Einschränkend ist anzumerken, dass die unterschiedlichen und bisweilen widersprüchlichen Bedeutungsschichten in der Konstruktion des Chronotopos wie das Erleben der Medialisate, die Erinnerung an dieses Erleben sowie das begleitende Anfertigen von Notizen und Protokollen ausgeblendet wurden. Diese Auslassung war für die vorliegende Untersuchung notwendig, um die zentrale Frage der Untersuchung im Blick zu behalten. Künftigen Untersuchungen zur medialisatgestützten Werkanalyse böte sich der Raum, die hier erarbeiteten Verfahren zu überprüfen und weiterzuentwickeln.[685] Aus dem Vorhergesagten lässt sich schlussfolgern, dass massenmediale und populärkulturelle Medialisate die Ausstellungserfahrung von Kunst als implizites Wissen speichern und als dessen kunsthistorische Quellen herangezogen werden können. Damit leisten die Massenmedien einen bedeutsamen Beitrag für die Kunstgeschichtsschreibung und insbesondere die Rezeptionsgeschichte von Kunst.

Für eine Ästhetik des Übergangs

Die in den massenmedialen und populärkulturellen Ausstellungsvideos beschriebene apparative Ansicht von Kunst verweist auf die ersten Filme der Filmgeschichte. Als neuer Typus des Sehens bildete sich im nicht-fiktionalen Aktualitätenfilm zwischen 1895 und etwa 1908 die ›Ansicht‹ als medialisierte Erfahrung eines Ortes oder Ereignisses heraus. Frühe Akualitätenfilme wurden meist in einer Einstellung gedreht,[686] um 1906 wurden auch Akualitätenfilme hergestellt, in denen mehrere Einstellungen zu einer Erzählung zusammenfügt wurden. Die Einstellungen wurden dabei in räumlicher bzw. zeitlicher Kohärenz zueinander montiert, ohne, wie im späteren Dokumentarfilm, ihre Autonomie zu verlieren.[687] Bei den ›Aktualitäten‹ handelt es

685 Der Theaterwissenschaftler Denis Leifeld hat in seiner Dissertation mit dem »Nahen Beschreiben« für die darstellenden Künste ein Verfahren für die Aufführungsanalyse entwickelt, das der Flüchtigkeit der Aufführung und Prozesshaftigkeit des Schreibens und Erinnerns Ausdruck verleiht. Ein solches Verfahren ließe sich im Bereich der bildenden Künste auch für die medialisatgestützte Werkanalyse und Ekphrasis entwickeln. Vgl. Leifeld 2015.

686 Vgl. Horak 2012, o. S.

687 Vgl. Gunning 2015 (Erstausgabe 1995), 166 und 171.

sich um kurze und stumme Filmaufnahmen von Ereignissen,[688] die sich mit der filmisch verbürgten Anwesenheit am Ort der Ereignisse verbanden, wie Ursula von Keitz anmerkt: »Der Mehrwert der filmischen Aktualität beruht gegenüber dem Zeitungsbericht auf einem live-Effekt, dem ›Hier und Jetzt-Dabeisein‹«.[689] Bezüglich der Ästhetik der ›Ansicht‹, aus der die Aktualitäten bestanden, erläutert Tom Gunning:

> Aus meiner Sicht besteht das deutlichste Charakteristikum der *Ansicht* in der Art und Weise, den Akt des Blickens oder Beobachtens nachzuahmen. Mit anderen Worten, wir erleben eine *Ansicht* nicht nur als die Präsentation eines Ortes, Ereignisses oder Prozesses, sondern auch als die Nachahmung eines Akts der Beobachtung.[690]

Gunning zufolge kommt der ›Ansicht‹ eine beschreibende und mimetische Funktion zu. Der Vollzug der Beobachtung entfaltet sich dabei als apparative Beobachtung, die »neue Formen der Erfahrung und des Wissens, welche die Ansicht des Bewegtbilds ermöglicht«[691].

Rund einhundert Jahre später lässt sich im ›Videowalk‹ eine Fortführung und Erweiterung der ›Ansicht‹ beobachten. Beim Videowalk handelt es sich um die Videoaufzeichnung eines Ortes oder Ereignisses, ausgerichtet an deren Geschehnissen. Der Videowalk besteht aus einer oder mehreren Einstellungen, die so montiert sind, dass sie einen Nachvollzug der Geschehnisse ermöglichen. Im Unterschied zur Ansicht, in der die vor der Kamera befindlichen Personen den Kamerablick erwidern,[692] wird der Kamerablick des Videowalks selten erwidert. Die Aufzeichnende befindet sich in der Regel im *hors champ* der Videoaufzeichnung.

Einen der ersten für das Fernsehen angefertigten Videowalk durch eine Bewegtbildinstallation enthält die Sendung *aspekte-extra. Documenta ˋ77* vom 28.06.1977.[693] Der Ausstellungsbericht über die kurz zuvor eröffnete documenta 6 in Kassel informiert in einem längeren Beitrag von Michael Stefanowski und Wolfgang Ebert über die erste umfassende Präsentation von Videobändern und installativen Videoarbeiten auf der documenta. In einer ungeschnittenen Einstellung von sechsunddreißig Sekunden wird die Erstinszenierung der Bewegtbildinstallation *Zwillinge* des Künstlers Richard Kriesche für das Fernsehen medialisiert.[694] Michael Stefanowski, der damals die Kamera führte, begann mit der Aufzeichnung in einem der beiden Installationsräume, durchquerte den Umraum der beiden Räume – der gleichsam

688 Vgl. ebd., 158.
689 von Keitz 2012, o. S.
690 Gunning 2015, 162.
691 Ebd., 172.
692 Vgl. ebd., 166–167.
693 *aspekte-extra. Documenta ˋ77*, 1977, ZDF, 58:51 Min., Autorinnen und Autoren: Helmuth Bivent/Wolfgang Ebert/Michael Stefanowski/Susanne Müller-Haupt/Hannes Keil/Gerd Winkler/Karl-Heinz Meier/Haider Menner, Redaktion: Dieter Schwarzenau, Erstsendung: 28.06.1977 im ZDF.
694 Ebd., Position: 21:37–22:13 Min. Quelle: Archivkopie des ZDF, Archivnr. 0010715700.

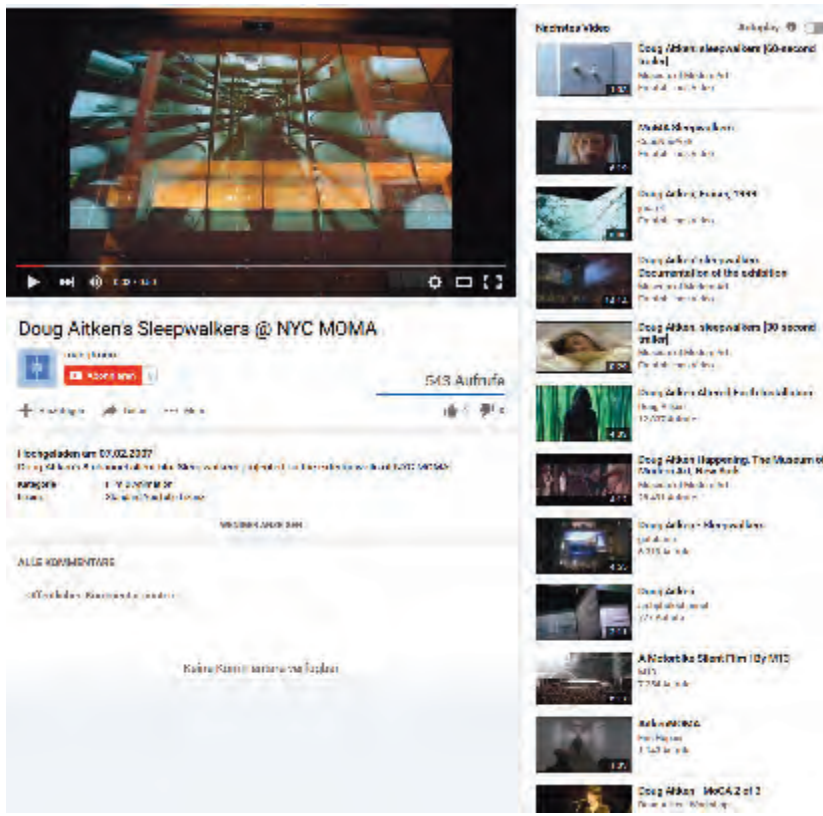


Abb. 57 Screenshot YouTube 2016.

Passage und Parcours war – und beendet die Aufzeichnung im anderen Raum. Dabei ist auf der Tonebene der akustische Horizont der Aufnahmegeräte im Installations- bzw. Ausstellungsraum zu hören, der ausschließlich im atmosphärischen Raumton besteht. Ihm lässt sich entnehmen, dass die Installation keinen vorproduzierten Ton ausweist und das Feedback-Prinzip der Installation ausschließlich in der visuellen Live-Übertragung der Videobilder zwischen beiden Installationsräumen besteht.[695]

Durch die Proliferation des World Wide Web findet gegenwärtig eine Erweiterung kunstwissenschaftlicher Quellen statt.[696] Medialisate der Kunstschaffenden werden ergänzt um Medialisate von Rundfunkanstalten und Ausstellungspublika. Indem diese Akteure eigene Medialisate von Kunst herstellen und verbreiten, legen sie Zeugnis über die Ausstellungserfahrung von Kunst ab. Auch die Künstlerinnen

695 Eine ausführliche Besprechung dieser Sequenz findet sich in Lauke 2016b.
696 Vorarbeiten dieses Abschnitts wurden in Lauke 2011 publiziert.

und Künstler wenden sich zunehmend den Möglichkeiten des World Wide Web zu. Sie lassen Sichtungskopien nicht länger in exklusiven Bereichen zirkulieren, sondern veröffentlichen sie auf Webseiten und Videoplattformen.[697] Diese Entwicklungen stehen im Zusammenhang mit der Etablierung und Nutzung neuer Kommunikationstechnologien und der Ausdifferenzierung von Medienprodukten, medialen Umfeldern und Akteuren. Sie lassen sich auf den Begriff der Konvergenzkultur bringen.[698] Diese ist mit Henry Jenkins nicht als Verschmelzung alter und neuer Mediensysteme zu verstehen, sondern als deren wechselseitige Bezugnahme und Verknüpfung:

> By convergence, I mean the flow of content across multiple media platforms, the cooperation between multiple media industries, and the migratory behavior of media audiences who will go almost anywhere in search of the kinds of entertainment experiences they want. Convergence is a word that manages to describe technological, industrial, cultural, and social changes depending on who's speaking, and what they think they are talking about.[699]

Die Verbreitung digitalisierter Bewegtbildkunst im System Kunst nimmt zu und wird durch Fernsehsendungen und Onlinevideos über Kunst ergänzt. Dies führt einerseits zur Produktion crossmedialer Kunstwerke wie *Sleepwalkers*, *Where Is Where?* und *Slow Action*, die die Medialisierung, verstanden als Übertragung eines künstlerischen Ereignisses in eine neue mediale Situation, zum werkimmanenten Prinzip erklären. Andererseits führt dies zur stärkeren Einbeziehung des Kunstpublikums in das Kunstsystem. Visuell zum Ausdruck gebracht wird die Konvergenz auf der Nutzeroberfläche von YouTube, als dort Sichtungskopien und Ausstellungsvideos über die Bewegtbildinstallation *Sleepwalkers* hierarchiefrei, wenn auch durch einen Algorithmus personalisiert, in einer Kolumne angeordnet sind (Abb. 57). Den digitalen Kunstwissenschaften eröffnen sich hier neue Quellen, Wissens- und Erfahrungsräume von Kunst. Die Erfahrung von Kunst kann sich auf verschiedene Weise äußern: als künstlerisch-intendierte Erfahrung, als situative Erfahrung und als medialisierte Erfahrung. Jede dieser Erfahrungsinstanzen weist eine intersubjektive und eigenständige Erfahrung aus. Daraus lässt sich ableiten, dass die Erfahrung von Kunst nicht auf die Ausstellung begrenzt ist, sondern als medialisierte Erfahrung weitergeführt und aktualisiert wird. Dabei vereint sie verschiedene raumzeitliche, ästhetische und semantische Übergangsprozesse auf sich. Diese Übergangsprozesse wurden am Beispiel von Bewegtbildinstallationen beschrieben, die angesichts ihrer zwischen Latenz und Ereignis befindlichen Phänomenalität eine Ästhetik des Übergangs explizieren. Bezugnehmend auf unterschiedliche Phänomene des Übergangs, zu denen er auch

697 Siehe exemplarisch den seit 2009 bestehenden YouTube-Kanal von Bjørn Melhus, www.youtube.com/user/bjornmelhus und die Webseite des Künstlers Julian Rosefeldt, die mit dem Vimeo-Kanal des Künstlers verknüpft ist, www.julianrosefeldt.com (04.03.2016).

698 Jenkins 2006.

699 Ebd., 2–3.

die Medialisierung zählt, merkt der Philosoph und Sinologe François Jullien an: »Der Übergang bildet buchstäblich eine Lücke im europäischen Denken und reduziert es auf Schweigen.«[700] Wenn dieses ›Schweigen‹ nach Jullien eine Unmöglichkeit darstellt, den Übergang zu denken oder zu explizieren, so stellen die Künste und ihre Medialisate diesem Schweigen eine Erfahrbarmachung des Übergangs entgegen.

700 Jullien 2010, 24.

11 Abbildungsnachweise

Abb. 1 Wermke und Leinkauf GbR. Zwischenzeit. Installation für drei Projektionsflächen. Ton. 17:07 Min. Loop. Installationsansicht: 2012. Kunsthalle Ravensburg. Ausstellung +6|2012 shortlist Columbus Art Foundation Förderpreis. Kuratiert von van den Berg, Jörg. Fotografie: Lauke, Stephanie Sarah. © VG Bild-Kunst, Bonn 2018.

Abb. 2 Wermke und Leinkauf GbR. Zwischenzeit. Installation für drei Projektionsflächen. Ton. 17:07 Min. Loop. Installationsansicht: 2008. MU Art Foundation. Eindhoven/NL. Ausstellung Fundamentals. Legal and Less Legal Ways of Using Our Playground. 2008. Kuratiert von Heeman, Jeroen/Jongeleen, Jeroen. Fotografie: Wermke und Leinkauf GbR. Grafik: Lauke, Stephanie Sarah. © VG Bild-Kunst, Bonn 2018.

Abb. 3 Wermke und Leinkauf GbR. Zwischenzeit. Installation für drei Projektionsflächen. Ton. 17:07 Min. Loop. Installationsansicht: 2008. MU Art Foundation. Eindhoven/NL. Ausstellung Fundamentals. Legal and Less Legal Ways of Using Our Playground. 2008. Kuratiert von Heeman, Jeroen/Jongeleen, Jeroen. Fotografie: Wermke und Leinkauf GbR. Grafik: Stephanie Sarah Lauke. © VG Bild-Kunst, Bonn 2018.

Abb. 4 Schema der Installation. Wermke und Leinkauf GbR. Zwischenzeit. Installation für drei Projektionsflächen. Ton. 17:07 Min. Loop. Grafik: Kiessling, Marte/Lauke, Stephanie Sarah.

Abb. 5 Wermke und Leinkauf GbR. Zwischenzeit. Installation für drei Projektionsflächen. Ton. 17:07 Min. Loop. Installationsansicht: 2012. Kunsthalle Ravensburg. Ausstellung +6|2012 shortlist Columbus Art Foundation Förderpreis. Kuratiert von van den Berg, Jörg. Fotografie: Lauke, Stephanie Sarah. © VG Bild-Kunst, Bonn 2018.

Abb. 6 Wermke und Leinkauf GbR. Zwischenzeit. Installation für drei Projektionsflächen. Ton. 17:07 Min. Loop. Ausstellungsansicht: 2009. Galerie Pixel. Kopenhagen/DK. Ausstellung Fast Video. Kuratiert von Rømer Westh, Marie. Fotografie: Wermke und Leinkauf GbR. © VG Bild-Kunst, Bonn 2018.

Abb. 7 Videoregistrierung von Zwischenzeit. 2008. Ton. 16:48 Min. MU Art Foundation. Eindhoven/NL. Ausstellung Fundamentals. Legal and Less Legal Ways of Using Our Playground. Kuratiert von Heeman, Jeroen/Jongeleen, Jeroen. Software: Windows Media Player von Position 0:25 Min. Videoregistrierung: Wermke und Leinkauf GbR. Standbild: Lauke, Stephanie Sarah. © VG Bild-Kunst, Bonn 2018.

Abb. 8 Videoregistrierung von Zwischenzeit. 2008. Ton. 16:48 Min. MU Art Foundation. Eindhoven/NL. Ausstellung Fundamentals. Legal and Less Legal Ways of Using Our Playground. Kuratiert von Heeman, Jeroen/Jon-

geleen, Jeroen. Software: VLC Player von Position 0:25 Min. Videoregistrierung: Wermke und Leinkauf GbR. Standbild: Lauke, Stephanie Sarah. © VG Bild-Kunst, Bonn 2018.

Abb. 9 Wermke und Leinkauf GbR. Zwischenzeit. 2008. Film. 8:30 Min. Standbild von Position 5:04 Min. Standbild: Lauke, Stephanie Sarah. © VG Bild-Kunst, Bonn 2018.

Abb. 10 Wermke und Leinkauf GbR. Zwischenzeit. 2008. Film. 8:30 Min. Standbild von Position 5:24 Min. Standbild: Lauke, Stephanie Sarah. © VG Bild-Kunst, Bonn 2018.

Abb. 11 Wermke und Leinkauf GbR. Zwischenzeit. 2008. Film. 8:30 Min. Standbild von Position 5:43 Min. Standbild: Lauke, Stephanie Sarah. © VG Bild-Kunst, Bonn 2018.

Abb. 12 Videoregistrierung von Zwischenzeit. 2008. Ton. 16:48 Min. MU Art Foundation. Eindhoven/NL. Ausstellung Fundamentals. Legal and Less Legal Ways of Using Our Playground. Kuratiert von Heeman, Jeroen/Jongeleen, Jeroen. Standbild von Position 10:26 Min. Videoregistrierung: Wermke und Leinkauf GbR. Standbild: Lauke, Stephanie Sarah. © VG Bild-Kunst, Bonn 2018.

Abb. 13 Wermke und Leinkauf GbR. Zwischenzeit. 2008. Film. 8:30 Min. Standbild von Position 7:01 Min. Standbild: Lauke, Stephanie Sarah. © VG Bild-Kunst, Bonn 2018.

Abb. 14 Schema der Installation. Ahtila, Eija-Liisa. Where Is Where? Installation für sechs Projektionsflächen. Ton. 54 Min. Loop. Grafik: Kiessling, Marte/Lauke, Stephanie Sarah.

Abb. 15 Bonjour Monsieur La Mort – Die Filmkünstlerin Eija-Liisa Ahtila. 2008. WDR. 56:02 Min. Regie: Jung, Jörg/Jung, Ralf Raimo. Redaktion: Wulf, Reinhard. Erstsendung 14.06.2008 in 3sat. Standbild von Position 25:47 Min. Installationsansicht: Ahtila, Eija-Liisa. Where Is Where? Installation für sechs Projektionsflächen. Ton. 54 Min. Loop. Ausstellung Eija-Liisa Ahtila. K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. Düsseldorf. Kuratiert von Kristof, Doris. Quelle: Archivkopie des WDR. Standbild: Lauke, Stephanie Sarah. © VG Bild-Kunst, Bonn 2018 und WDR mediagroup GmbH.

Abb. 16 Bonjour Monsieur La Mort – Die Filmkünstlerin Eija-Liisa Ahtila. 2008. WDR. 56:02 Min. Regie: Jörg Jung/Ralf Raimo Jung. Redaktion: Wulf, Reinhard. Erstsendung: 14.06.2008 in 3sat. Standbild von Position 25:51 Min. Installationsansicht: Ahtila, Eija-Liisa. Where Is Where? Installation für sechs Projektionsflächen. Ton. 54 Min. Loop. Ausstellung Eija-Liisa Ahtila. K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. Düsseldorf. Kuratiert von Kristof, Doris. Quelle: Archivkopie des WDR. Standbild: Lauke, Stephanie Sarah. © VG Bild-Kunst, Bonn 2018 und WDR mediagroup GmbH.

Abb. 17 Bonjour Monsieur La Mort – Die Filmkünstlerin Eija-Liisa Ahtila. 2008. WDR. 56:02 Min. Regie: Jörg Jung/Ralf Raimo Jung. Redaktion: Wulf, Reinhard. Erstsendung: 14.06.2008 in 3sat. Standbild von Position 25:53 Min. Installationsansicht: Ahtila, Eija-Liisa. Where Is Where? Installation für sechs Projektionsflächen. Ton. 54 Min. Loop. Ausstellung Eija-Liisa Ahtila. K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. Düsseldorf. Kuratiert von Kristof, Doris. Quelle: Archivkopie des WDR. Standbild: Lauke, Stephanie Sarah. © VG Bild-Kunst, Bonn 2018 und WDR mediagroup GmbH.

Abb. 18 Bonjour Monsieur La Mort – Die Filmkünstlerin Eija-Liisa Ahtila. 2008. WDR. 56:02 Min. Regie: Jörg Jung/Ralf Raimo Jung. Redaktion: Wulf, Reinhard. Erstsendung: 14.06.2008 in 3sat. Standbild von Position 25:56 Min. Installationsansicht: Ahtila, Eija-Liisa. Where Is Where? Installation für sechs Projektionsflächen. Ton. 54 Min. Loop. Ausstellung Eija-Liisa Ahtila. K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. Düsseldorf. Kuratiert von Kristof, Doris. Quelle: Archivkopie des WDR. Standbild: Lauke, Stephanie Sarah. © VG Bild-Kunst, Bonn 2018 und WDR mediagroup GmbH.

Abb. 19 Displays als Adaptionen und Dokumente. Rivers, Ben. Slow Action. 2010. Grafik: Kiessling, Marte/Lauke, Stephanie Sarah.

Abb. 20 Schematische Darstellung der medialisierten Erfahrung von Kunst im Fernsehen. Grafik: Lauke, Stephanie Sarah.

Abb. 21 Schnittliste der Fernsehsendung Video-Skulptur. 1989. WDR. 43:25 Min. Regie: Jürgens, Ernst/Smerling, Walter. Redaktion: Fischer, Knut. Produktion: Film-Video Produktion Schiebener-Jürgens. Erstsendung: 16.03.1989 im WDR. Quelle: HA WDR. Bestand Knut Fischer. Unverzeichnet. Ohne Sign. Lfd. Nr. 21. Reproduktion: Lauke, Stephanie Sarah. Mit freundlicher Genehmigung des HA WDR.

Abb. 22 Schnittliste des Videokatalogs Video-Skulptur, retrospektiv und aktuell, 1963–1989. 1989. D. 56:41 Min. Regie: Jürgens, Ernst/Smerling, Walter. Redaktion: Fischer, Knut. Produktion: Film-Video Produktion Schiebener-Jürgens. Quelle: HA WDR. Bestand Knut Fischer. Unverzeichnet. Ohne Sign. Lfd. Nr. 21. Reproduktion: Lauke, Stephanie Sarah. Mit freundlicher Genehmigung des HA WDR.

Abb. 23 Video-Skulptur. 1989. WDR. 43:25 Min. Autoren: Jürgens, Ernst/Smerling, Walter. Redaktion: Fischer, Knut. Erstsendung: 16.03.1989 um 22:05 Uhr im WDR. Standbild von Position 3:38 Min. Installationsansicht: Nauman, Bruce. Live-Taped Video Corridor. Installation für zwei Monitore. Stumm. Closed Circuit. Ausstellung Video-Skulptur, retrospektiv und aktuell 1963–1989. 1989. Kölnischer Kunstverein. Kuratiert von Decker, Edith/Herzogenrath, Wulf. Quelle: Archivkopie des Westdeutschen Rund-

funks. Standbild: Lauke, Stephanie Sarah. © VG Bild-Kunst, Bonn 2018 und WDR mediagroup GmbH.

Abb. 24 Bruce Nauman – Make Me Think. 1997. WDR. 58:34 Min. Autor: Schwerfel, Heinz Peter. Redaktion: von Bonin, Wibke/Wulf, Reinhard. Erstsendung: 16.07.1997 um 23:10 Uhr in arte. Standbild von Position 33:16 Min. Ausstellungsansicht: Nauman, Bruce. Live-Taped Video Corridor. Installation für zwei Monitore. Stumm. Closed Circuit. Ausstellung Lyon Biennale. 1995. Kuratiert von Rey, Georges. Quelle: Archivkopie des WDR. Standbild: Lauke, Stephanie Sarah. © VG Bild-Kunst, Bonn 2018 und WDR mediagroup GmbH.

Abb. 25 Bruce Nauman – Make Me Think. 1997. WDR. 58:34 Min., Autor: Schwerfel, Heinz Peter. Redaktion: von Bonin, Wibke/Wulf, Reinhard. Erstsendung: 16.07.1997 um 23:10 Uhr in arte. Standbild von Position 33:20 Min. Ausstellungsansicht: Nauman, Bruce. Live-Taped Video Corridor. Installation für zwei Monitore. Stumm. Closed Circuit. Ausstellung Lyon Biennale. 1995. Kuratiert von Rey, Georges. Quelle: Archivkopie des WDR. Standbild: Lauke, Stephanie Sarah. © VG Bild-Kunst, Bonn 2018 und WDR mediagroup GmbH.

Abb. 26 Bruce Nauman – Make Me Think, 1997, WDR, 58:34 Min., Autor: Schwerfel, Heinz Peter. Redaktion: von Bonin, Wibke/Wulf, Reinhard. Erstsendung: 16.07.1997 um 23:10 Uhr in arte. Standbild von Position 33:45 Min. Ausstellungsansicht: Nauman, Bruce. Live-Taped Video Corridor. Installation für zwei Monitore. Stumm. Closed Circuit. Ausstellung Lyon Biennale. 1995. Kuratiert von Rey, Georges. Quelle: Archivkopie des WDR. Standbild: Lauke, Stephanie Sarah. © VG Bild-Kunst, Bonn 2018 und WDR mediagroup GmbH.

Abb. 27 Bruce Nauman – Make Me Think, 1997, WDR, 58:34 Min., Autor: Schwerfel, Heinz Peter. Redaktion: von Bonin, Wibke/Wulf, Reinhard. Erstsendung: 16.07.1997 um 23:10 Uhr in arte. Standbild von Position 34:05 Min. Installationsansicht: Nauman, Bruce. Live-Taped Video Corridor. Installation für zwei Monitore. Stumm. Closed Circuit. Ausstellung Lyon Biennale. 1995. Kuratiert von Rey, Georges. Quelle: Archivkopie des WDR. Standbild: Lauke, Stephanie Sarah. © VG Bild-Kunst, Bonn 2018 und WDR mediagroup GmbH.

Abb. 28 Bruce Nauman – Make Me Think, 1997, WDR, 58:34 Min., Autor: Schwerfel, Heinz Peter. Redaktion: von Bonin, Wibke/Wulf, Reinhard. Erstsendung: 16.07.1997 um 23:10 Uhr in arte. Standbild von Position 34:27 Min. Installationsansicht: Nauman, Bruce. Live-Taped Video Corridor. Installation für zwei Monitore. Stumm. Closed Circuit. Ausstellung Lyon Biennale. 1995. Kuratiert von Rey, Georges. Quelle: Archivkopie des

WDR. Standbild: Lauke, Stephanie Sarah.© VG Bild-Kunst, Bonn 2018 und WDR mediagroup GmbH.

Abb. 29 Schematische Aufsicht. Nauman, Bruce. Live-Taped Video Corridor. Installation für zwei Monitore. Stumm. Closed Circuit. Grafik: Kiessling, Marte/Lauke, Stephanie Sarah.

Abb. 30 Schematische Ansicht. Nauman, Bruce. Live-Taped Video Corridor. Installation für zwei Monitore. Stumm. Closed Circuit. Grafik: Kiessling, Marte/Lauke, Stephanie Sarah.

Abb. 31 Kunst der Welt heute. Die documenta 8 in Kassel. In: Programm extra zum Pressedienst Erstes Deutsches Fernsehen/ARD 24/[19] 87. S. IV/2. Quelle: AdK, Berlin. Wulf-Herzogenrath-Archiv. Vorläufige Signatur. Ordner »Presse documenta 8«. Mit freundlicher Genehmigung der Abteilung Presse und Information Das Erste.

Abb. 32 Kunst der Welt – heute. Die documenta 8. 1987. hr. 64 Min. Regie: Liebenwein, Renate/Liebenwein, Wolfgang. Redaktion: Dickmann, Hansgeorg. Erstsendung: 14.06.1987 in Das Erste (= Sondersendung des Kulturmagazins Titel, Thesen, Temperamente). Standbild von Position 32:40 Min. Installationsansicht: Lafontaine, Marie-Jo. Les larmes d'acier. Installation für mehrere Monitore und ein Videoband. Ton. 7:30 Min. Loop. Ausstellung documenta 8. 1987. Fridericianum. Kassel. Leitung Schneckenburger, Manfred. Quelle: Archivkopie des hr. Standbild: Lauke, Stephanie Sarah. © VG Bild-Kunst, Bonn 2018 und Hessischer Rundfunk – www.hr.de.

Abb. 33 Kunst der Welt – heute. Die documenta 8. 1987. hr. 64 Min. Regie: Liebenwein, Renate/Liebenwein, Wolfgang. Redaktion: Dickmann, Hansgeorg. Erstsendung: 14.06.1987 in Das Erste (= Sondersendung des Kulturmagazins Titel, Thesen, Temperamente). Standbild von Position 33:20 Min. Installationsansicht: Lafontaine, Marie-Jo. Les larmes d'acier. Installation für mehrere Monitore und ein Videoband. Ton. 7:30 Min. Loop. Ausstellung documenta 8. 1987. Fridericianum. Kassel. Leitung Schneckenburger, Manfred. Quelle: Archivkopie des hr. Standbild: Lauke, Stephanie Sarah. © VG Bild-Kunst, Bonn 2018 und Hessischer Rundfunk – www.hr.de.

Abb. 34 Kunst der Welt – heute. Die documenta 8. 1987. hr. 64 Min. Regie: Liebenwein, Renate/Liebenwein, Wolfgang. Redaktion: Dickmann, Hansgeorg. Erstsendung: 14.06.1987 in Das Erste (= Sondersendung des Kulturmagazins Titel, Thesen, Temperamente). Standbild von Position 33:37 Min. Installationsansicht: Lafontaine, Marie-Jo. Les larmes d'acier. Installation für mehrere Monitore und ein Videoband. Ton. 7:30 Min. Loop. Ausstellung documenta 8. 1987. Fridericianum. Kassel. Leitung Schneckenburger, Manfred. Quelle: Archivkopie des hr. Standbild: Lauke, Stephanie Sarah. © VG Bild-Kunst, Bonn 2018 und Hessischer Rundfunk – www.hr.de.

Abb. 35 Kunst der Welt – heute. Die documenta 8. 1987. hr. 64 Min. Regie: Liebenwein, Renate/Liebenwein, Wolfgang. Redaktion: Dickmann, Hansgeorg. Erstsendung: 14.06.1987 in Das Erste (= Sondersendung des Kulturmagazins Titel, Thesen, Temperamente). Standbild von Position 36:18 Min. Installationsansicht: Marie-Jo, Lafontaine. Les larmes d'acier. Installation für mehrere Monitore und ein Videoband. Ton. 7:30 Min. Loop. Ausstellung documenta 8. 1987. Fridericianum. Kassel. Leitung Schneckenburger, Manfred. Quelle: Archivkopie des hr. Standbild: Lauke, Stephanie Sarah. © VG Bild-Kunst, Bonn 2018 und Hessischer Rundfunk – www.hr.de.

Abb. 36 Neues Pathos. 1987. SDR. 10 Min. Autor: Bergmann, Rudij. Redaktion: Naegele, Manfred. Erstsendung: 05.07.1987 im SDR (= Folge 3 der Reihe dreizehn mal documenta). Standbild von Position 0:53 Min. Installationsansicht: Lafontaine, Marie-Jo. Les larmes d'acier. Installation für mehrere Monitore und ein Videoband. Ton. 7:30 Min. Loop. Ausstellung documenta 8. 1987. Fridericianum. Kassel. Leitung: Schneckenburger, Manfred. Quelle: Archivkopie des SWR. Standbild: Lauke, Stephanie Sarah. © VG Bild-Kunst, Bonn 2018 .

Abb. 37 Neues Pathos. 1987. SDR. 10 Min. Autor: Bergmann, Rudij. Redaktion: Naegele, Manfred. Erstsendung: 05.07.1987 im SDR (= Folge 3 der Reihe dreizehn mal documenta). Standbild von Position 6:00 Min. Installationsansicht: Lafontaine, Marie-Jo. Les larmes d'acier. Installation für mehrere Monitore und ein Videoband. Ton. 7:30 Min. Loop. Ausstellung documenta 8. 1987. Fridericianum. Kassel. Leitung: Schneckenburger, Manfred. Quelle: Archivkopie des SWR. Standbild: Lauke, Stephanie Sarah. © VG Bild-Kunst, Bonn 2018.

Abb. 38 Neues Pathos. 1987. SDR. 10 Min. Autor: Bergmann, Rudij. Redaktion: Naegele, Manfred. Erstsendung: 05.07.1987 im SDR (= Folge 3 der Reihe dreizehn mal documenta). Standbild von Position 6:03 Min. Installationsansicht: Lafontaine, Marie-Jo. Les larmes d'acier. Installation für mehrere Monitore und ein Videoband. Ton. 7:30 Min. Loop. Ausstellung documenta 8. 1987. Fridericianum. Kassel. Leitung: Schneckenburger, Manfred. Quelle: Archivkopie des SWR. Standbild: Lauke, Stephanie Sarah. © VG Bild-Kunst, Bonn 2018.

Abb. 39 Neues Pathos. 1987. SDR. 10 Min. Autor: Bergmann, Rudij. Redaktion: Naegele, Manfred. Erstsendung: 05.07.1987 im SDR (= Folge 3 der Reihe dreizehn mal documenta). Standbild von Position 6:06 Min. Installationsansicht: Lafontaine, Marie-Jo. Les larmes d'acier. Installation für mehrere Monitore und ein Videoband. Ton. 7:30 Min. Loop. Ausstellung documenta 8. 1987. Fridericianum. Kassel. Leitung: Schneckenburger, Manfred. Quelle: Archivkopie des SWR. Standbild: Lauke, Stephanie Sarah. © VG Bild-Kunst, Bonn 2018.

Abb. 40 Neues Pathos. 1987. SDR. 10 Min. Autor: Bergmann, Rudij. Redaktion: Naegele, Manfred. Erstsendung: 05.07.1987 im SDR (= Folge 3 der Reihe dreizehn mal documenta). Standbild von Position 7:14 Min. Installationsansicht: Lafontaine, Marie-Jo. Les larmes d'acier. Installation für mehrere Monitore und ein Videoband. Ton. 7:30 Min. Loop. Ausstellung documenta 8. 1987. Fridericianum. Kassel. Leitung: Schneckenburger, Manfred. Quelle: Archivkopie des SWR. Standbild: Lauke, Stephanie Sarah. © VG Bild-Kunst, Bonn 2018.

Abb. 41 Neues Pathos. 1987. SDR. 10 Min. Autor: Bergmann, Rudij. Redaktion: Naegele, Manfred. Erstsendung: 05.07.1987 im SDR (= Folge 3 der Reihe dreizehn mal documenta). Standbild von Position 8:59 Min. Installationsansicht: Lafontaine, Marie-Jo. Les larmes d'acier. Installation für mehrere Monitore und ein Videoband. Ton. 7:30 Min. Loop. Ausstellung documenta 8. 1987. Fridericianum. Kassel. Leitung: Schneckenburger, Manfred. Quelle: Archivkopie des SWR. Standbild: Lauke, Stephanie Sarah. © VG Bild-Kunst, Bonn 2018.

Abb. 42 Schematische Aufsicht. Lafontaine, Marie-Jo. Les larmes d'acier. Installation für mehrere Monitore und ein Videoband. Ton. 7:30 Min. Loop. Grafik: Kiessling, Marte/Lauke, Stephanie Sarah.

Abb. 43 Schematische Ansicht. Lafontaine, Marie-Jo. Les larmes d'acier. Installation für mehrere Monitore und ein Videoband. Ton. 7:30 Min. Loop. Grafik: Kiessling, Marte/Lauke, Stephanie Sarah.

Abb. 44 Schematische Aufsicht. Aitken, Doug. Sleepwalkers. Installation für acht Projektionsflächen. Öffentlicher Raum. 13:00 Min. Loop und Rotation. Aus: Studio Doug Aitken/Galerie Eva Presenhuber: Doug Aitken – Sleepwalkers. Explanation of Specifications. Ohne Datum, S. 12. © Doug Aitken Workshop. Mit freundlicher Genehmigung der Galerie Eva Presenhuber. Zürich/New York.

Abb. 45 Doug Aitken's Sleepwalkers @ NYC MOMA. 2007. 0:50 Min. Autor: mangtronix (07.02.2007). Display Flashplayer YouTube. Installationsansicht: Aitken, Doug. Installation für acht Projektionsflächen. Öffentlicher Raum. 13:00 Min. Loop und Rotation. Ausstellung Sleepwalkers. 2008. Museum of Modern Art. New York. Kuratiert von Biesenbach, Klaus/Eleey, Peter. Quelle: YouTube, https://youtu.be/xV36yBI2XDk (03.02.2016). Screenshot: Lauke, Stephanie Sarah.

Abb. 46 Doug Aitken's Sleepwalkers @ NYC MOMA. 2007. 0:50 Min. Autor: mangtronix (07.02.2007). Standbild von Position 0:03 Min. Installationsansicht: Aitken, Doug. Installation für acht Projektionsflächen. Öffentlicher Raum. 13:00 Min. Loop und Rotation. Ausstellung Doug Aitken: sleepwalkers. 2007. Museum of Modern Art. New York. Kuratiert von

Biesenbach, Klaus/Eleey, Peter. Quelle: YouTube. https://youtu.be/xV36y-BI2XDk (03.02.2016). Standbild: Lauke, Stephanie Sarah.

Abb. 47 Doug Aitken's Sleepwalkers @ NYC MOMA. 2007. 0:50 Min. Autor: mangtronix (07.02.2007). Standbild von Position 0:09 Min. Installationsansicht: Aitken, Doug. Installation für acht Projektionsflächen. Öffentlicher Raum. 13:00 Min. Loop und Rotation. Ausstellung Doug Aitken: sleepwalkers. 2007. Museum of Modern Art. New York. Kuratiert von Biesenbach, Klaus/Eleey, Peter. Quelle: YouTube. https://youtu.be/xV36y-BI2XDk (03.02.2016). Standbild: Lauke, Stephanie Sarah.

Abb. 48 Doug Aitken's Sleepwalkers @ NYC MOMA. 2007. 0:50 Min. Autor: mangtronix (07.02.2007). Standbild von Position 0:16 Min. Installationsansicht: Aitken, Doug. Installation für acht Projektionsflächen. Öffentlicher Raum. 13:00 Min. Loop und Rotation. Ausstellung Doug Aitken: sleepwalkers. 2007. Museum of Modern Art. New York. Kuratiert von Biesenbach, Klaus und Eleey, Peter. Quelle: YouTube. https://youtu.be/xV36yBI2XDk (03.02.2016). Standbild: Lauke, Stephanie Sarah.

Abb. 49 Doug Aitken's Sleepwalkers @ NYC MOMA. 2007. 0:50 Min. Autor: mangtronix (07.02.2007). Standbild von Position 0:23 Min. Installationsansicht: Aitken, Doug. Installation für acht Projektionsflächen. Öffentlicher Raum. 13:00 Min. Loop und Rotation. Ausstellung Doug Aitken: sleepwalkers. 2007. MoMA. New York. Kuratiert von Biesenbach, Klaus/Eleey, Peter. Quelle: YouTube. https://youtu.be/xV36yBI2XDk (03.02.2016). Standbild: Lauke, Stephanie Sarah.

Abb. 50 Doug Aitken's Sleepwalkers @ NYC MOMA. 2007. 0:50 Min. Autor: mangtronix (07.02.2007). Standbild von Position 0:40 Min. Installationsansicht: Aitken, Doug. Installation für acht Projektionsflächen. Öffentlicher Raum. 13:00 Min. Loop und Rotation. Ausstellung Doug Aitken: sleepwalkers. 2007. Museum of Modern Art. New York. Kuratiert von Biesenbach, Klaus/Eleey, Peter. Quelle: YouTube. https://youtu.be/xV36y-BI2XDk (03.02.2016). Standbild: Lauke, Stephanie Sarah.

Abb. 51 Doug Aitken – Sleepwalkers. 2007. 4:54 Min. Autor: gutobarra (13.02.2007). Screenshot YouTube. Quelle: YouTube. https://youtu.be/SS9A4d020m4 (10.01.2016). Screenshot: Lauke, Stephanie Sarah.

Abb. 52 Doug Aitken – Sleepwalkers. 2007. 4:54 Min. Autor: gutobarra (13.02.2007). Standbild von Position 0:17 Min. Installationsansicht: Aitken, Doug. Installation für acht Projektionsflächen. Öffentlicher Raum. 13:00 Min. Loop und Rotation. Ausstellung Doug Aitken: sleepwalkers. 2007. Museum of Modern Art. New York. Kuratiert von Biesenbach, Klaus/Eleey, Peter. Quelle: YouTube. https://youtu.be/SS9A4d020m4 (10.01.2016). Standbild: Lauke, Stephanie Sarah.

Abb. 53 Doug Aitken – Sleepwalkers. 2007. 4:54 Min. Autor: gutobarra (13.02.2007). Standbild von Position 0:43 Min. Installationsansicht: Aitken, Doug. Installation für acht Projektionsflächen. Öffentlicher Raum. 13:00 Min. Loop und Rotation. Ausstellung Doug Aitken: sleepwalkers. 2007. Museum of Modern Art. New York. Kuratiert von Biesenbach, Klaus/Eleey, Peter. Quelle: YouTube. https://youtu.be/SS9A4d020m4 (10.01.2016). Standbild: Lauke, Stephanie Sarah.

Abb. 54 Doug Aitken – Sleepwalkers. 2007. 4:54 Min. Autor: gutobarra (13.02.2007). Standbild von Position 1:33 Min. Installationsansicht: Aitken, Doug. Installation für acht Projektionsflächen. Öffentlicher Raum. 13:00 Min. Loop und Rotation. Ausstellung Doug Aitken: sleepwalkers. 2007. Museum of Modern Art. New York. Kuratiert von Biesenbach, Klaus/Eleey, Peter. Quelle: YouTube. https://youtu.be/SS9A4d020m4 (10.01.2016). Standbild: Lauke, Stephanie Sarah.

Abb. 55 Doug Aitken – Sleepwalkers. 2007. 4:54 Min. Autor: gutobarra (13.02.2007). Standbild von Position 2:04 Min. Installationsansicht: Aitken, Doug. Installation für acht Projektionsflächen. Öffentlicher Raum. 13:00 Min. Loop und Rotation. Ausstellung Doug Aitken: sleepwalkers. 2007. Museum of Modern Art. New York. Kuratiert von Biesenbach, Klaus und Eleey, Peter. Quelle: YouTube. https://youtu.be/SS9A4d020m4 (10.01.2016). Standbild: Lauke, Stephanie Sarah.

Abb. 56 Gordon, Douglas. 24 Hour Psycho. Installation für eine Rückprojektion. 24 Std. Stumm. Loop. Ex. 1/2. Sammlung Kunstmuseum Wolfsburg. Ausstellungsansicht. Douglas Gordon. Between Darkness and Light. 2007. Kunstmuseum Wolfsburg. Kuratiert von Broeker, Holger. Fotografie: Langer, Matthias. © VG Bild-Kunst, Bonn 2018. Mit freundlicher Genehmigung des Kunstmuseums Wolfsburg.

Abb. 57 Screenshot YouTube. 2016. Quelle: YouTube. https://youtu.be/xV36y-BI2XDk (03.02.2016). Screenshot: Lauke, Stephanie Sarah.

Tabellen

Tab. 1 Vergleich des Bildmaterials von Installation und Film Zwischenzeit. Wermke/Leinkauf. 2008. Tabelle: Lauke, Stephanie Sarah.

Tab. 2 Ausstellungs- und Kinodisplays. Rivers, Ben. Slow Action. 2010. Tabelle: Lauke, Stephanie Sarah.

12 Literatur- und Quellenverzeichnis

12.1 Literaturverzeichnis

3sat (2007): Was ist Kunst? ›Kulturzeit‹ sucht nach Antworten. Webseite 3sat, Redaktion Kulturzeit. 16.05.2007. www.3sat.de/page/?source=/kulturzeit/themen/108514/index.html. Archiviert auf: https://perma.cc/MP6Y-2ZZZ (17.04.2016).

3sat (2009): Meisterwerke zeitgenössischer Kunst. www.3sat.de/page/?source=/kulturzeit/specials/112211/index.html. Archiviert auf: https://perma.cc/C6PN-LFXT (17.04.2016).

3sat (2012): Finissage in 3sat als Abschluss der Medienpartnerschaft mit der dOCUMENTA (13). Pressemitteilung, 10.09.2012. www.presseportal.de/pm/6348/2322765. Archiviert auf: https://perma.cc/FYX6-U8XD (17.04.2016).

Aitken, Doug (2007): Doug Aitken – sleepwalkers. Ausst.-Kat. New York.

Allen, Greg (2003): When Fans of Pricey Video Art Can Get It Free. In: The New York Times. 17.08.2003. www.nytimes.com/2003/08/17/arts/art-architecture-when-fans-of-pricey-video-art-can-get-it-free.html (10.06.2018).

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

Anz, Thomas (2006): Erlebnis. In: Trebeß, Achim (Hg.): Metzler Lexikon Ästhetik. Kunst, Medien, Design und Alltag. Stuttgart/Weimar, 97–99.

ARD (2014): Regelungen über den Zugang für Wissenschaft und Forschung zum Archivgut der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten in der Bundesrepublik Deutschland und des Deutschen Rundfunkarchivs. Pressemitteilung. 09.04.2014. www.ard.de/home/intern/presse/pressearchiv/Einheitlicher_Zugang_zu_Archiven_fuer_Wissenschaftler/900322/index.html. Archiviert auf: https://perma.cc/D3ZK-72GC (17.04.2016).

Augé, Marc (1994, Erstausgabe 1992): Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit. Übers. v. Bischoff, Michael. Frankfurt am Main.

Auslander, Philip (2005a): Zur Performatitivität der Performancedokumentation. In: Clausen, Barbara (Hg.): After the act. Die (Re-)Präsentation der Performancekunst. Nürnberg, 21–34.

Auslander, Philip (2005b): No-Shows: the Headcount from the NEA. In: The Drama Review: The Journal of Performance Studies. Jg. 49. H 1, 5–9.

Auslander, Philip (2008, Erstausgabe 1999): Liveness. Performance in a Mediatized Culture. 2. erweit. Aufl. London/New York.

Auslander, Philip (2009): Reactivation. Performance, Mediatization and the Present Moment. In: Chatzichristodoulou, Maria/Jefferies, Janis/Zerihan, Rachel (Hgg.): Interfaces of Performance. Farnham, Burlington, 79–87.

Bachtin, Michail M. (2008, Erstausgabe 1975): Chronotopos. Frankfurt am Main.

Bahtsetzis, Sotirios (2006): Geschichte der Installation. Situative Erfahrungsgestaltung in der Kunst der Moderne. Berlin. http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:kobv:83-opus-13057 (14.04.2016) (= Dissertation, Technische Universität Berlin).

Bal, Mieke (1996): Double Exposures. The Subject of Cultural Analysis. New York.

Bal, Mieke (2002): Kulturanalyse. Übers. v. Schulte, Joachim. Frankfurt am Main.

Balme, Christopher (2003, Erstausgabe 1999): Einführung in die Theaterwissenschaft. 3., durchges. Aufl. Berlin.

Barz, Bernhard/Lányi, Katrin (2000): Streaming Media im Internet. In: RZ-Mitteilungen. Nr. 20, 5–10. nbn:de:kobv:11-10025942 (11.12.2015).

Baudry, Jean-Louis (1993, Erstausgabe 1970): Ideologische Effekte erzeugt vom Basisapparat. Übers. v. Custance, Gloria/Zielinski, Siegfried. In: Eikon. Internationale Zeitschrift für Fotografie und Medienkunst. Nr. 5, 36–43.

Baudry, Jean-Louis (1994, Erstausgabe 1975): Das Dispositiv. Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks. Übers. v. Looser, Max. In: Psyche, Jg. 48. H 11, 1047–1074.

Baumgarten, Alexander Gottlieb (1988, Erstausgabe 1750/1758): Theoretische Ästhetik. Die grundlegenden Abschnitte aus der »Aesthetica«. Übers. u. hg. v. Schweizer, Hans Rudolf. 2. durchges. Aufl. Hamburg.

Baumgartner, Wilhelm (1999): Erleben. In: Prechtl, Peter/Burkhard, Franz-Peter (Hgg.): Metzler-Philosophie-Lexikon. Begriffe und Definitionen. 2. erw. und aktualisierte Aufl. Stuttgart, 154.

Behmer, Markus/Bernard, Birgit/Hasselbring, Bettina (2014) (Hgg.): Das Gedächtnis des Rundfunks. Die Archive der öffentlich-rechtlichen Sender und ihre Bedeutung für die Forschung. Wiesbaden.

Beil, Ralf (2001): Der Schwarzraum – Phänomen, Geschichte, Gegenwart. In: Beil, Ralf (Hg.): Black Box. Der Schwarzraum in der Kunst. Ausst.-Kat. Ostfildern-Ruit, 9–24.

Bellour, Raymond (2001, Erstausgabe 2000): Über ein anderes Kino. In: Stemmrich, Gregor (Hg.): Kunst/Kino. Köln, 251–269.

Belting, Hans (1995): Das Ende der Kunstgeschichte? Eine Revision nach zehn Jahren. München.

Bergstein, Mary (1995): ›We May Imagine It‹: Living with Photographic Reproduction at the End of Our Century. In: Roberts, Helene E. (Hg.): Art History Through the Camera's Lens. Amsterdam, 3–34.

Bishop, Claire (2005): Installation Art. A Critical History. London.

Blesser, Barry/Salter, Linda-Ruth (2007): Spaces Speak, Are You Listening? Experiencing Aural Architecture. Cambridge (Mass.).

Blind, Sofia/Thomsen, Christian W. (1996) (Hgg.): Medienkunst und Markt. Siegen.

Blunck, Lars (2005) (Hg.): Werke im Wandel? Zeitgenössische Kunst zwischen Werk und Wirkung. München.

Boehm, Gottfried/Pfotenhauer, Helmut (1995) (Hg.): Beschreibungskunst, Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart. München.

Bolter, Jay David/Grusin, Richard (2000): Remediation. Understanding New Media. Cambridge (Mass.).

Bonk, Michael (2012): Autonomie und Alltag. In: Kunsthalle Ravensburg/Columbus Art Foundation (Hg.): + 6|2012 Shortlist Columbus-Förderpreis. Ausst.-Kat. Berlin, 203–207.

Brinckmann, Albert Erich (1919): Der Film im kunsthistorischen Unterricht. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. 09.11.1919, Nr. 840.

Broodthaers, Marcel (1991, Erstausgabe 1972): Pressemitteilung für das Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Sections Art Modene et Publicité anlässlich der documenta 5. In: David, Catherine/Broodthaers, Marcel (Hgg.): Marcel Broodthaers. Ausst.-Kat. Paris, 227.

Brüderlin, Markus (2007): Zur Ausstellung. In: Kunstmuseum Wolfsburg (Hg.): Douglas Gordon. Between Darkness and Light. Ausst.-Kat. Ostfildern-Ruit, 13–15.

Bruhn, Matthias (2000a): Darstellung und Deutung. Abbilder der Kunstgeschichte. Weimar.

Bruhn, Matthias (2000b): Vorwort. In: Bruhn, Matthias (Hg.): Darstellung und Deutung. Abbilder der Kunstgeschichte. Weimar, 7–11.

Bruhn, Matthias (2000c): Abbildungen der Kunstgeschichte. In: Bruhn, Matthias (Hg.): Darstellung und Deutung. Abbilder der Kunstgeschichte. Weimar, 13–46.

Byatt, Antonia Susan (1991): Art Work. In: The New Yorker. 20.05.1991, 36–51.

Caianiello, Tiziana (2013a): Konkretionen des Flüchtigen. Erhaltung und Inszenierung von Medienkunstinstallationen. In: Buschmann, Renate/Caianiello, Tiziana (Hgg.): Medienkunst Installationen. Erhaltung und Präsentation. Konkretionen des Flüchtigen. Berlin, 23–48.

Caianiello, Tiziana (2013b): Il nuotatore (va troppo spesso ad Heidelberg) von Studio Azzurro. In: Buschmann, Renate/Caianiello, Tiziana (Hgg.): Medienkunst Installationen. Erhaltung und Präsentation. Konkretionen des Flüchtigen. Berlin, 54–61.

Caraffa, Constanza (2009) (Hg.): Fotografie als Instrument und Medium der Kunstgeschichte. Berlin.

Catoir, Barbara (1997): Der gefolterte Clown. Bruce Nauman im Dokumentarfilm: ›Make Me Think‹ (Arte). In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. 16.07.1997. Nr. 162, 32.

Chion, Michel (2012): Audio-Vision. Ton und Bild im Kino. Übers. v. Fuchs, Alexandra/Lensing, Jörg Udo. Berlin.

Classen, Christoph/Großmann, Thomas/Kramp, Leif (2011): Zeitgeschichte ohne Bild und Ton? Probleme der Rundfunküberlieferung und die Initiative ›Audiovisuelles Erbe‹. In: Zeithistorische Forschungen. Jg. 8. H 1, 130–140.

Cowie, Elisabeth (2009): On Documentary Sounds and Images in the Gallery. In: Screen. Jg. 50. H 1, 124–134.

Crary, Jonathan (2014): 24/7. Late Capitalism and the Ends of Sleep. London.

Curtis, Robin (2008): Immersion und Einfühlung. Zwischen Repräsentationalität und Materialität bewegter Bilder. In: montage AV. Jg. 17. H 2, 89–106.

Curtis, Robin (2010): Synästhesie und Immersion. Räumliche Effekte der Bewegung. In: Curtis, Robin/Glöde, Marc/Koch, Gertrud (Hgg.): Synästhesie-Effekte. Zur Intermodalität der ästhetischen Wahrnehmung. München, 131–150.

Daniels, Dieter/Frieling, Rudolf (2004): Medienkunst muss multimedial vermittelt werden – Thesen und Modelle zur Online-Vermittlung. In: Fleischmann, Monika/Reinhard, Ulrike (Hgg.): Digitale Transformationen. Medienkunst als Schnittstelle von Kunst, Wissenschaft, Wirtschaft und Gesellschaft. Heidelberg, 194–199.

de Angelus, Michele (2003, Erstausgabe 1980): Interview With Bruce Nauman. May 27 and 30, 1980. In: Nauman, Bruce/Kraynak, Janet (Hgg.): Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words: Writings and Interviews/ Bruce Nauman. Cambridge (Mass.)/London, 197–295.

de Certeau, Michel (1988, Erstausgabe 1980): Kunst des Handelns. Übers. v. Voullié, Ronald. Berlin.

de Tilly, Ariane Noël (2009): Moving Images, Editioned Artworks and Authenticity. In: Fiske, Tina/Hermens, Erma (Hgg.): Art, Conservation and Authenticities. Material, Concept, Context. London, 208–215.

Der Spiegel (1986): Breker wird zur Seite gedrückt. Spiegel-Interview mit dem Kunstsammler Peter Ludwig. In: Der Spiegel. 01.09.1986. Nr. 36, 187–190. http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-13518896.html (08.03.2016).

Deutsche UNESCO-Kommission (1967) (Hg.): Film und Museum. U. Mitarb. v. Fischer, Mechtild/Richter, Horst. Köln.

Deutsche UNESCO-Kommission (1970): Fernsehen und Museum. U. Mitarb. v. Meyer, Hans-Friedrich. Köln.

Deutsches Rundfunkarchiv (2000) (Hg.): Die Kunstsendung im Fernsehen der Bundesrepublik Deutschland (1953–1985). U. Mitarb. v. Winter, Gundolf/Dobbe, Martina/Steinmüller, Gerd. 2 Bd. Potsdam.

Dewey, John (1988, Erstausgabe 1934): Kunst als Erfahrung. Übers. v. Velten, Christa/vom Hofe, Gerhard/Sulzer, Dieter. Frankfurt am Main.

Dobbe, Martina (2000): Wissensvermittlung und Experiment. Zur Geschichte der Kunstsendung im Fernsehen der 60er Jahre. In: Deutsches Rundfunkarchiv (Hg.): Die Kunstsendung im Fernsehen der Bundesrepublik Deutschland (1953–1985). Potsdam, 105–140.

Döge, Ulrich (2005): Kulturfilm als Aufgabe: Hans Cürlis (1889–1982). Berlin.

Dommann, Monika (2008): Dokumentieren: die Arbeit am institutionellen Gedächtnis in Wissenschaft, Wirtschaft und Verwaltung 1895–1945. In: Heyen, Erk Volkmar (Hg.): Technikentwicklung zwischen Wirtschaft und Verwaltung in Großbritannien und Deutschland (19./20. Jh.). Baden-Baden, 277–299.

Donges, Patrick (2008): Medialisierung politischer Organisationen. Wiesbaden.

Donges, Patrick (2013): Mediatisierung. In: Bentele, Günter/Brosius, Hans-Bernd/Jarren, Otfried (Hgg.): Lexikon Kommunikations- und Medienwissenschaft. Wiesbaden, 200b–201b.

Eco, Umberto (1990, Erstausgabe 1977): Das offene Kunstwerk. Übers. v. Memmert, Günter. Frankfurt am Main.

Engelbach, Barbara (1989): Marie-Jo Lafontaine. Les larmes d'acier. Analyse einer Videoinstallation. Hamburg (= Magisterarbeit, Universität Hamburg).

Evangelische Akademie Loccum (1982) (Hg.): Kunst, Künstler und Massenmedien. XIV. Loccumer Kulturpolitisches Kolloquium. U. Mitarb. v. Emert, Karl. Rehburg-Loccum.

Fellmann, Ferdinand (2006): Phänomenologie zur Einführung. Hamburg.

Fischer-Lichte, Erika (2005a): Aufführung. In: Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Warstat, Matthias (Hgg.): Metzler-Lexikon Theatertheorie. Stuttgart, 16a–26b.

Fischer-Lichte, Erika (2005b): Inszenierung. In: Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Warstat, Matthias (Hgg.): Metzler-Lexikon Theatertheorie. Stuttgart, 146b–153b.

Flach, Sabine (2005): Withdrawl as an Artform. In: Frohne, Ursula/Schieren, Mona/Guiton, Jean-François (Hgg.): Present Continuous Past(s). Media Art. Strategies of Presentation, Mediation, and Dissemination. Wien/New York, 46–60.

Franck, Georg (1998): Ökonomie der Aufmerksamkeit. Ein Entwurf. München.

Frieling, Rudolf (2011): When Formats Become Form. Lesarten historischer Konstellationen von Kunst und Medien seit 1960. Hildesheim. opus.bsz-bw.de/ubhi/volltexte/2011/82/ (13.08.2015).

Frohne, Ursula (2001): ›That's the Only Now I Get‹: Immersion und Partizipation in Video-Installationen. In: Stemmrich, Gregor (Hg.): Kunst/Kino. Köln, 217–238.

Frohne, Ursula (2010): Passagen. Projektionsräume im Museum. In: Engelbach, Barbara (Hg.): Bilder in Bewegung. Künstler & Video/Film 1958–2010. Köln, 121–128.

Frohne, Ursula (2012): Moving Image Spaces. Konvergenzen innerer und äußerer Prozesse in kinematographischen Szenarien. In: Frohne, Ursula/Haberer, Lilian/Urban, Annette (Hgg.): Kinematographische Räume. Installationsästhetik in Film und Kunst. Paderborn, 447–496.

Frohne, Ursula/Haberer, Lilian/Urban, Annette (2012) (Hgg.): Kinematographische Räume. Installationsästhetik in Film und Kunst. Paderborn.

Gadamer, Hans-Georg (1972, Erstausgabe 1960): Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. 3. erw. Aufl. Tübingen.

Gallagher, Shaun/Zahavi, Dan (2015): Phenomenological Approaches to Self-Consciousness. In: Zalta, Edward N. (Hg.): The Stanford Encyclopedia of Philosophy. https://stanford.library.sydney.edu.au/archives/spr2013/entries/self-consciousness-phenomenological/. Zuletzt aktualisiert am 05.10.2015 (30.04.2018).

Gass, Lars Henrik (2012): Film und Kunst nach dem Kino. Hamburg.

Goodman, Nelson (1976, Erstausgabe 1969): Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols. Indianapolis.

Groys, Boris (1992): Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie. München.

Groys, Boris (2001): Zur Ästhetik der Videoinstallation. In: Pakesch, Peter/Douglas, Stan (Hgg.): Stan Douglas. Le Détroit. Ausst.-Kat. Basel.

Gunning, Tom (2015, Erstausgabe 1995): Vor dem Dokumentarfilm. Frühe Non-Fiction-Filme und die Ästhetik der Ansicht. In: Wöhrer, Renate (Hg.): Wie Bilder Dokumente wurden. Zur Genealogie dokumentarischer Darstel-

lungspraktiken. Überarb. und erw. Fass. Übers. v. Lorbach, Violeta Sánchez. Berlin, 156–173.

H-ArtHist (2011): Media Art needs global networked Organisation and Support. 21.11.2011. http://h-net.msu.edu/cgi-bin/logbrowse.pl?trx=vx&list=H-ArtHist&month=1111&week=c&msg=K2zAURsCMpFr8HuQoPaUPQ. Archiviert auf: https://perma.cc/ZR77-RV5B (17.04.2016).

Hagener, Malte (2010): Wohin gehen, wohin sehen? Raum und multiple Bildschirme in der begehbaren Mehrkanalinstallation. In: Curtis, Robin/Glöde, Marc/Koch, Gertrud (Hgg.): Synästhesie-Effekte. Zur Intermodalität der ästhetischen Wahrnehmung. München, 151–170.

Heidegger, Martin (2006, Erstausgabe 1927): Sein und Zeit. Tübingen.

Henckmann, Wolfhart (2004): Kunst. In: Henckmann, Wolfhart/Lotter, Konrad (Hgg.): Lexikon der Ästhetik. 2. aktual. u. erweit. Aufl. München, 202–206.

Henckmann, Wolfhart (2004): Rezipient. In: Henckmann, Wolfhart/Lotter, Konrad (Hgg.): Lexikon der Ästhetik. 2. aktual. u. erweit. Aufl. München, 216–217.

Henschel, Dorothée (2013): Fernsehkunst – Plädoyer für einen nicht gebräuchlichen Begriff. In: Klung, Katharina/Trenka, Susanne/Tuch, Geesa (Hgg.): Film- und Fernsichten. Beiträge des 24. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums. Marburg, 336–346.

Hensel, Thomas (2011): Wie aus der Kunstgeschichte eine Bildwissenschaft wurde. Aby Warburgs Graphien. Berlin.

Herzogenrath, Wulf (2013): Der weltweit erste Video-Katalog produziert für die Kölner Ausstellung ›Projekt ’74‹. In: Trautwein, Wolfgang (Hg.): Aufbrüche in die Moderne. Das Archiv der Akademie der Künste. Berlin, 139–145.

Herzogenrath, Wulf/Kölnischer Kunstverein (1974): Video Tapes. Ausst.-Kat. Köln.

Hickethier, Knut (1982): Bildende Kunst in den Massenmedien (Sektionsbericht). In: Evangelische Akademie Loccum (Hg.): Kunst, Künstler und Massenmedien. XIV. Loccumer Kulturpolitisches Kolloquium. U. Mitarb. v. Emert, Karl. Rehburg-Loccum, 41–52.

Hilderbrand, Lucas (2009): Inherent Vice. Bootleg Histories of Videotape and Copyright. Durham.

Hofer, Joachim/Siebenhaar, Hans-Peter (2008): Die Reifeprüfung eines Mediums. In: Handelsblatt. 30.09.2008. Nr. 190, 12.

Horak, Jan-Christopher (2012): Actualité. In: Lexikon der Filmbegriffe. Zuletzt aktualisiert am 03.01.2012. filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1426 (15.12.015).

Horowitz, Noah (2011): Art of the Deal. Contemporary Art in a Global Financial Market. Princeton/Oxford.

Huber, Hans Dieter (1991): Die Mediatisierung der Kunsterfahrung. In: Zahlten, Johannes (Hg.): 125 Jahre Institut für Kunstgeschichte Universität Stuttgart. Herwarth Röttgen zum 60. Geburtstag. Stuttgart, 108–130.

Hünnekens, Annette (2002): Expanded Museum. Kulturelle Erinnerung und virtuelle Realitäten. Bielefeld.

Husserl, Edmund (1973, Erstausgabe 1907): Die Idee der Phänomenologie. Fünf Vorlesungen. Hua. Bd. 2. Hg. v. Biemel, Walter. Den Haag.

Husserl, Edmund (1962, Erstausgabe 1954): Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendentale Phänomenologie. Eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie. Hua. Bd. 6. Hg. v. Biemel, Walter. Den Haag.

Imhof, Dora (2007): Wie erzählt »Der Sandmann«? Multiple Erzählung in den Film- und Videoinstallationen von Stan Douglas. München.

Imorde, Joseph (2009): Populäre Kunstgeschichte – Historische Erkenntnis vs. ästhetisches Erleben. Zur Einführung. In: kritische berichte. Jg. 37. H 1, S. 5–18. DOI: https://doi.org/10.11588/kb.2009.1.18204.

Ingarden, Roman (1969a, Erstausgabe 1958): Bemerkungen zum Problem des ästhetischen Werturteils. In: Ingarden, Roman (Hg.): Erlebnis, Kunstwerk und Wert. Vorträge zur Ästehtik 1937–1967. Tübingen, 9–18.

Ingarden, Roman (1969b, Erstausgabe 1960): »Prinzipien einer erkenntniskritischen Betrachtung der ästhetischen Erfahrung«, in: ders. (Hg.): Erlebnis, Kunstwerk und Wert. Vorträge zur Ästehtik 1937–1967, Tübingen, 19–27.

Ingarden, Roman (1969c, Erstausgabe 1938): Das ästhetische Erlebnis. In: Ingarden, Roman (Hg.): Erlebnis, Kunstwerk und Wert. Vorträge zur Ästehtik 1937–1967. Tübingen, 3–7.

Iser, Wolfgang (1970): Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa. Konstanz.

Iser, Wolfgang (1976): Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung. München.

Islinger, Michael Albert (2005): Entmaterialisierte Blicke – Phänomenologische Betrachtungen im Zeitalter des digitalen Kinos. In: IMAGE. Jg. 1. H 1 (= Themenheft: Die schräge Kamera. Formen und Funktionen der ungewöhnlichen Kameraperspektive in Film und Fernsehen). www.gib.uni-tuebingen.de/image/ausgaben-300_en?function=fnArticle&showArticle=45 (22.04.2015).

Jauß, Hans Robert (1967): Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft. Konstanz.

Jauß, Hans Robert (1987): Die Theorie der Rezeption – Rückschau auf ihre unerkannte Vorgeschichte. Konstanz.

Jenkins, Henry (2006): Convergence Culture. Where Old and New Media Collide. New York.

Jeu de Paume/K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen (2008): Eija-Liisa Athila. U. Mitarb. v. Bonnefoy, Françoise/Bonnevie, Claire. Ausst.-Kat. Ostfildern-Ruit.

Jones, Amelia (1997): ›Presence‹ in Absentia. Experiencing Performance as Documentation. In: Art Journal. Jg. 56. H 4, 11–18.

Jones, Caitlen/Muller, Lizzie (2008a): The Giver of Names. Documentary Collection Introduction to the Collection. Daniel Langlois Foundation. Montreal. http://www.fondation-langlois.org/pdf/e/documentary-collection.pdf. Archiviert auf: https://perma.cc/X7VC-7JS7 (17.04.2016).

Jones, Caitlen/Muller, Lizzie (2008b): Between Real and Ideal: Documenting New Media Art. In: Leonardo. Jg. 41. H 4, 418–419.

Jullien, François (2010): Die stillen Wandlungen. Baustellen I. Übers. v. Weissmann, Dirk. Berlin.

Jung, Eva-Maria (2014): Implizites Wissen und Wissensvermittlung. Ein Blick auf Polanyis Wissenschaftsphilosophie. In: Hoof, Florian/Jung, Eva-Maria/Salaschek, Ulrich (Hgg.): Jenseits des Labors. Transformationen von Wissen zwischen Entstehungs- und Anwendungskontext. Bielefeld, 199– 214.

Kacunko, Slavko (2004): Closed Circuit Videoinstallationen. Ein Leitfaden zur Geschichte und Theorie der Medienkunst mit Bausteinen eines Künstlerlexikons. Berlin.

Kamensky, Volko/Rohrhuber, Julian (2013): Pheadrus' Ferkel. Zum Problem des Geräuschs im dokumentarischen Filmton. In: Kamensky, Volko/Rohrhuber, Julian (Hgg.): Ton. Texte zur Akustik im Dokumentarfilm. Berlin, 332–353.

Kamper, Dietmar (1991, Erstausgabe 1981): Zur Geschichte der Einbildungskraft. Reinbek bei Hamburg.

Kant, Immanuel (1998, Erstausgabe 1781): Kritik der reinen Vernunft. Nach der 1. u. 2. Orig.-Ausg. Hg. v. Timmermann, Jens. Hamburg.

Keim, Christiane/Schrödl, Barbara (2015) (Hgg.): Architektur im Film. Korrespondenzen zwischen Film, Architekturgeschichte und Architekturtheorie. Bielefeld.

Kemp, Wolfgang (1983): Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts. München.

Kemp, Wolfgang (Hg.) (1985): Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik. Köln.

Kemp, Wolfgang (Hg.) (1996): Zeitgenössische Kunst und ihre Betrachter, Köln.

Kenter, Elisabeth (1998): Das Schöne ist nichts als des Schrecklichen Anfang. Die Videoskulpturen von Marie-Jo Lafontaine. Hamburg. URN: urn:nbn:de:gbv:18-910 (10.03.2016).

Klünder, Achim (1975) (Hg.): Kulturmagazine der Dritten Fernsehprogramme 1964–1973. Frankfurt am Main.

Kohle, Hubertus (2013): Digitale Bildwissenschaft. Glückstadt. URN: urn:nbn:de:bsz:16-artdok-21857 (07.12.2015).

Korte, Helmut/Zahlten, Johannes (1990) (Hgg.): Kunst und Künstler im Film. Hameln.

Krämer, Sybille (1998): Das Medium als Spur und als Apparat. In: Krämer, Sybille (Hg.): Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien. Frankfurt am Main, 73–94.

Kramer, Sven/Tode, Thomas (2011) (Hgg.): Der Essayfilm. Ästhetik und Aktualität. Konstanz.

Kramp, Leif (2011): Gedächtnismaschine Fernsehen. 2 Bd. Berlin.

Krauss, Rosalind (2008, Erstausgabe 1999): »A Voyage on the North Sea«. Broodthears, das Postmediale. Übers. v. Schulz, Sabine. Zürich/Berlin.

Krotz, Friedrich (2001): Die Mediatisierung kommunikativen Handelns. Der Wandel von Alltag und sozialen Beziehungen, Kultur und Gesellschaft durch die Medien. Wiesbaden.

Kunstmuseum Wolfsburg (1999) (Hg.): Gesammelte Werke 1. Zeitgenössische Kunst seit 1968. Ostfildern-Ruit.

Lange, Konrad (1920): Das Kino in Gegenwart und Zukunft. Stuttgart.

Lauke, Stephanie Sarah (2008): Videokunst auf den zweiten Blick. Die Präsentation künstlerischer Videoarbeiten im Porträtfilm. Hamburg (= Magisterarbeit, Universität Hamburg, unveröffentlicht).

Lauke, Stephanie Sarah (2011): Wish I was there! – Zum Nach(er)leben von Videoinstallationen im Internet. In: Reiche, Ruth/Romanos, Iris/Szymanski, Berenika/Jogler, Saskia (Hgg.): Transformationen in den Künsten. Grenzen und Entgrenzung in bildender Kunst, Film, Theater und Musik. Bielefeld, 115–130.

Lauke, Stephanie Sarah (2012a): Streaming Video Art. Beobachtungen zur Onlinedistribution und -präsentation von Videokunst. In: Schumacher, Julia/Stuhlmann, Andreas (Hgg): Videoportale: Broadcast Yourself? Versprechen und Enttäuschung. hamburger hefte zur medienkultur. Nr. 12, 69–84.

Lauke, Stephanie Sarah (2012b): Variationen größtmöglicher Reduktion. Gespräch mit Mischa Leinkauf. In: off topic – Zeitschrift für Medienkunst. Nr. 4, 35–40.

Lauke, Stephanie Sarah (2014): Slow Actions: Transformative Approach to Documenting Moving Image Installations. In: Dubois, Hélène/Townsend, Joyce H./Nadolny, Jilleen/Eyb-Green, Sigrid/Kroustallis, Stefanos/Neven, Sylvie (Hgg.): Making and Transforming Art. Technology and Interpretation. London, 145–146.

Lauke, Stephanie Sarah (2016a): Kunstgeschichte mit den Rundfunkarchiven schreiben – methodologische Chancen und Herausforderungen. In: Bexte, Peter/Bührer, Valeska/Lauke, Stephanie Sarah (Hgg.): An den Grenzen der Archive. Archivarische Praktiken in Kunst und Wissenschaft. Berlin, 189–204.

Lauke, Stephanie Sarah (2016b): Der Fernsehmitschnitt als Aktualisierung und Dokument der Erfahrung von Videokunst. In: Krüger, Klaus/Hammes, Christian/Weiß, Matthias (Hgg.): Kunst/Fernsehen. Paderborn, 247–263.

Leibniz, Gottfried Wilhelm (2012, Erstausgabe 1716): Briefwechsel mit Samuel Clarke. In: Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (Hgg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. U. Mitarb. v. Doetsch, Hermann/Lüdeke, Roger. Frankfurt am Main, 58–73.

Leifeld, Denis (2015): Performances zur Sprache bringen. Zur Aufführungsanalyse von Performern in Theater und Kunst. Bielefeld.

Lemke, Inga (1995): Documenta-Dokumentationen. Die Problematik der Präsentation zeitgenössischer Kunst im Fernsehen – aufgezeigt am Beispiel der Documenta-Berichterstattung der öffentlich-rechtlichen Fernsehanstalten in der Bundesrepublik Deutschland 1955–1987. Marburg.

Lischka, Gerhard Johann (2003): Alles jetzt! Die Mediatisierung. Wabern bei Bern.

Lischka, Gerhard Johann/Weibel, Peter (2004) (Hgg.): Die Medien der Kunst – die Kunst der Medien. Wabern bei Bern.

Luhmann, Niklas (1997, Erstausgabe 1995): Die Kunst der Gesellschaft. Frankfurt am Main.

Lund, Niels W. (2009): Document Theory. In: Annual Review of Information Science and Technology. Jg. 43. H 1, 1–55.

Lütticken, Sven (2009): Viewing Copies: On the Mobility of Moving Images. In: e-flux journal. H 8. worker01.e-flux.com/pdf/article_75.pdf (09.06.2015).

Maag, Georg (2001): Erfahrung. In: Barck, Karlheinz (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. 2. Bd. Stuttgart, 260–275.

Malsch, Friedemann (1987): Interview mit Herzogenrath. In: Mediamatic. European Art Magazine. Jg. 2. H 1, 30–36.

Manovich, Lev (2005): Black Box – White Cube. Übers. v. Voullié, Ronald. Berlin.

Marshall, Lee (2005): Bootlegging: Romanticism and Copyright in the Music Industry. London.

Maturana, Humberto/Varela, Francisco J. (1990, Erstausgabe 1985): Der Baum der Erkenntnis. Die biologischen Wurzeln des menschlichen Erkennens. München.

Matyssek, Angela (2009): Kunstgeschichte als fotografische Praxis. Richard Hamann und Foto Marburg. Berlin.

Menotti, Gabriel (2011): Objects Propagés: The Internet Video as an Audiovisual Format. In: Lovink, Geert/Somers Miles, Rachel (Hgg.): Video Vortex Reader II. Moving Images Beyond YouTube. Amsterdam, 70–80.

Merleau-Ponty, Maurice (1993, Erstausgabe 1969): Die indirekte Sprache. In: Merleau-Ponty, Maurice/Lefort, Claude (Hgg.): Die Prosa der Welt. Übers. v. Giuliani, Regula. München, 69–131.

Mersch, Dieter (2001): Aisthetik und Responsivität. Zum Verhältnis medialer und amedialer Wahrnehmung. In: Fischer-Lichte, Erika/Horn, Christian/Umathum, Sandra/Warstat, Matthias (Hgg.): Wahrnehmung und Medialität. Tübingen/Basel, 273–299.

Mersch, Dieter (2002): Ereignis und Aura. Frankfurt am Main.

Meuser, Michael/Nagel, Ulrike (1991): ExpertInneninterviews – vielfach erprobt, wenig bedacht: ein Beitrag zur qualitativen Methodendiskussion. In: Garz, Detlef/Kraimer, Klaus (Hgg.): Qualitativ-empirische Sozialforschung. Konzepte, Methoden, Analysen. Wiesbaden, 441–471.

Meyen, Michael (2009): Medialisierung. In: Medien & Kommunikationswissenschaft. Jg. 57. H 1, 23–38.

Möbius, Hanno (1991): Das Abenteuer ›Essayfilm‹. In: Möbius, Hanno (Hg.): Versuche über den Essayfilm. Marburg, 10–24.

MoMA (2007): MoMA and Creative Time Present Doug Aitken: sleepwalkers. Pressemitteilung. Nr. 1. 16.01.2007. www.moma.org/interactives/exhibitions/2007/aitken/aitken_release.pdf. Archiviert auf: https://perma.cc/LE8F-2E88 (17.04.2016).

Morse, Margaret (1990a): Video Installation Art: The Body, the Image, and the Space-in-Between. In: Fifer, Sally Jo/Hall, Doug (Hgg.): Illuminating Video. An Essential Guide to Video Art. New York, 153–167.

Morse, Margaret (1990b): An Ontology of Everyday Distraction. The Freeway, the Mall, and Television. In: Mellencamp, Patricia (Hg.): Logics of Television. Essays in Cultural Criticism. London, 193–221.

Müller-Funk, Wolfgang/Reck, Hans Ulrich (1996) (Hgg.): Inszenierte Imagination. Beiträge zu einer historischen Anthropologie der Medien, Wien/New York.

O'Doherty, Brian (1996, Erstausgabe 1976/86): In der weißen Zelle. Inside the White Cube. Hg. u. übers. v. Kemp, Wolfgang. Berlin.

O'Doherty, Brian (1999a, Erstausgabe 1976): Notes on the Gallery Space. In: O'Doherty, Brian (Hg.): Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space. Berkeley/Los Angeles, 13–34.

O'Doherty, Brian (1999b, Erstausgabe 1976): Context as Content. In: O'Doherty, Brian (Hg.): Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space. Berkeley/Los Angeles, 65–86.

Oliveira, Nicolas de/Oxley, Nicola/Petry, Michael/Archer, Michael (1994): Installation Art. London.

Ott, Michaela (2014): Dunkelverhältnisse. Philosophisch-künstlerische Praktiken der (Un)Sichtbarmachung. Köln.

Parfait, Françoise (2006): Installations in Collections. Übers. v. Pleasance, Simon. In: van Assche, Christine (Hg.): Collection New Media Installations. La Collection du Centre Pompidou, Musée National d'art Moderne. Paris, 32–63.

Phelan, Peggy (1993): Unmarked. The Politics of Performance. London/New York.

Polanyi, Michael (1962, Erstausgabe 1958): Personal Knowledge. Towards a Post-Critical Philosophy. 2. korrig. Aufl. London.

Polanyi, Michael (1969): Sense-Giving and Sense-Reading. In: Grene, Marjorie (Hg.): Knowing and Being. Essays by Michael Polanyi. London, 181–207.

Polanyi, Michael (1985, Erstausgabe 1966): Implizites Wissen. Übers. v. Brühmann, Horst. Frankfurt am Main.

Polanyi, Michael (2009, Erstausgabe 1966): The Tacit Dimension. Chicago.

Polanyi, Michael/Prosch, Harry (1975) (Hgg.): Meaning. Chicago/London.

Prechtl, Peter (1999): Erfahrung. In: Prechtl, Peter/Burkhard, Franz-Peter (Hgg.): Metzler-Philosophie-Lexikon. Begriffe und Definitionen. 2. erw. und aktualisierte Aufl. Stuttgart, 142–143.

Rajewsky, Irina O. (2002): Intermedialität. Tübingen.

Ratzeburg, Wiebke (2002): Mediendiskussionen im 19. Jahrhundert. Wie die Kunstgeschichte ihre wissenschaftliche Grundlage in der Fotografie fand. In: kritische berichte. Jg. 30. H 1, 22–39.

Reason, Matthew (2006): Documentation, Disappearance and the Representation of Live Performance. Basingstoke/New York.

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

Reck, Hans Ulrich (1994): Zugeschriebene Wirklichkeit. Alltagskultur, Design, Kunst, Film und Werbung im Brennpunkt von Medientheorie. Würzburg.

Reck, Hans Ulrich (2002): Mythos Medienkunst. Köln.

Reichle, Ingeborg (2002): Medienbrüche. In: kritische berichte. Jg. 30. H 1, 40–56.

Reiss, Julie H. (1999): From Margin to Center. The Spaces of Installation Art. Cambridge (Mass.).

Revers, Judith (2014): Fernsehkunst. Dem zeitgenössischen Fernsehen eine Kunstform. Wien (= Dissertation, Universität Wien).

Ring Petersen, Anne (2008): Navigation, immersion og interaktion i videoinstallationen. In: Ekman, Ulrik/Fetveil, Arild (Hgg.): Kroppen: hinsides posthumaniteten. 01.05.2007. www.turbulens.net, o. S.

Ring Petersen, Anne (2010): Attention and Distraction. On the Aesthetic Experience of Video Installation. In: RIHA Journal. Journal of the International Association of Research Institutes in the History of Art. Nr. 9. URN: urn:nbn:de:101:1-201010192015.

Roberts, Helene E. (1994): Second Hand Images: The Role of Surrogates in Artistic and Cultural Exchange. In: Visual Resources. Jg. 9. H 4, 335–346.

Roberts, Helene E. (1995) (Hg.): Art History Through the Camera's Lens. Amsterdam.

Ross, David A. (1973): Circuit: A Video Invitational at the Everson Museum of Art, Syracuse, New York. In: Radical Software. Jg. 2. H 5, 32–35.

Royc, Barbara (2012): Eine Idee, ein Konzept und Erinnerungen – Die Rekonstruktion von Marie-Jo Lafontaines ›Les larmes d'acier‹. Interview Andreas Rottenschlager vom Essl Museum. Essl Museum, Klosterneuburg bei Wien. http://blog.essl.museum/2012/03/12/eine-idee-ein-konzept-und-erinnerungen-die-rekonstruktion-von-marie-jo-lafontaines-les-larmes-dacier/. Archiviert auf: https://perma.cc/4GZZ-8ALF (17.04.2016).

Ryan, Ruaidhri (2011): »Flexible Filmmaking: Ben Rivers' Slow Action«, 29.03.2011, www.aestheticamagazine.com/flexible-filmmaking-ben-rivers-slow-action/. Archiviert auf: https://perma.cc/Y8QN-WUGD (17.04.2016).

Sabisch, Andrea (2009): Aufzeichnung und ästhetische Erfahrung. Hamburg. hup.sub.uni-hamburg.de/volltexte/2009/90/pdf/HamburgUP_KPP20_Sabisch.pdf (20.07.2015).

Sarcinelli, Ulrich (1998): Mediatisierung. In: Jarren, Otfried/Sarcinelli, Ulrich/Saxer, Ulrich (Hgg.): Politische Kommunikation in der demokratischen Gesellschaft. Ein Handbuch mit Lexikonteil. Opladen/Wiesbaden, 678b–679a.

Saxer, Ulrich (2012): Mediengesellschaft. Eine kommunikationssoziologische Perspektive. Wiesbaden.

Schade, Sigrid (1999): Zur verdrängten Medialität der modernen und zeitgenössischen Kunst. In: Schade, Sigrid/Tholen, Georg Christoph (Hgg.): Konfigurationen. Zwischen Kunst und Medien. München, 269–291.

Schafer, R. Murray (1994): The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World. Rochester/Vermont.

Schallaböck, Jan (2015): Ablieferung von Netzpublikationen durch den Zitierenden. Sicherung der Persistenz von Onlinequellen in der Wissenschaft. In: Klimpel, Paul/Euler, Ellen (Hgg.): Der Vergangenheit eine Zukunft. Kulturelles Erbe in der digitalen Welt. Berlin, 126–136.

Schanze, Helmut (2002): Medialisierung. In: Schanze, Helmut (Hg.): Metzler – Lexikon Medientheorie – Medienwissenschaft. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. U. Mitarb. v. Pütz, Susanne. Stuttgart, 199.

Scherer, Christina (2001): Ivens, Marker, Godard, Jarman – Erinnerung im Essayfilm. München.

Schmidt, Sabine Maria (2006): Am richtigen Ort zur richtigen Zeit? Kurzer Bericht zur aktuellen Videokunst. In: Frieling, Rudolf/Herzogenrath, Wulf (Hgg.): 40jahrevideokunst.de – Teil 1 Digitales Erbe: Videokunst in Deutschland von 1963 bis heute. Ausst.-Kat. Ostfildern-Ruit, 34–39.

Schneckenburger, Manfred (1977a) (Hg.): documenta 6. Einführung, Plastik/Environment, Performance. 1. Bd. Ausst.-Kat. Kassel.

Schneckenburger, Manfred (1977b) (Hg.): documenta 6. Fotografie, Film, Video. 2. Bd. Ausst.-Kat. Kassel.

Schneckenburger, Manfred (1987) (Hg.): documenta 8. Kassel 1987. Ausst.-Kat. Kassel.

Schneemann, Peter J. (2001): Black-Box-Installationen: Isolationen von Werk und Betrachter. In: Beil, Ralf (Hg.): Black Box. Der Schwarzraum in der Kunst. Ausst.-Kat. Ostfildern-Ruit, 25–34.

Schödlbauer, Ulrich (1982): Ästhetische Erfahrung. In: Hardt, Dietrich/Gerhardt, P. (Hgg.): Erkenntnis der Literatur: Theorien, Konzepte, Methoden der Literaturwissenschaft. Stuttgart, 33–55.

Schreier, Christoph (2000): Krise und Konsolidierung. Zur Geschichte der Kunstsendung im Fernsehen der 70er und 80er Jahre. In: Winter, Gundolf/Dobbe, Martina/Steinmüller, Gerd (Hgg.): Die Kunstsendung im Fernsehen der Bundesrepublik Deutschland (1953–1985). Teil I. Geschichte – Typologie – Ästhetik. Potsdam, 141–159.

Schrödl, Barbara (2005): Die Kunstgeschichte und ihre Bildmedien. Der Einsatz von Fotografie und Film zur Repräsentation von Kunst und die Etablierung einer jungen akademischen Disziplin. In: Zimmermann, Anja (Hg.): Sichtbarkeit und Medium. Austausch, Verknüpfung und Differenz naturwissenschaftlicher und ästhetischer Bildstrategien. Hamburg, 151–168. hup.sub.uni-hamburg.de/volltexte/2008/85/chapter/HamburgUP_Sichtbarkeit_Schroedl.pdf (29.01.2016).

Schubiger, Irene (2004): Selbstdarstellung in der Videokunst. Zwischen Performance und »Self-editing«. Berlin.

Schug, Albert (1974) (Hg.): Kunst bleibt Kunst: Aspekte internationaler Kunst am Anfang der 70er Jahre. Projekt ’74. Ausst.-Kat. Köln.

Schwerfel, Heinz Peter (2008): Production Notes Make Me Think. In: Lauke, Stephanie Sarah: Videokunst auf den zweiten Blick. Die Präsentation künstlerischer Videoarbeiten im Porträtfilm. Hamburg, 161–162 (= Magisterarbeit, Universität Hamburg, unveröffentlicht).

Seibert, Peter (1990, Erstausgabe 1981): Die Musen, das Medium und die Massen. Zu den Kulturmagazinen im Fernsehen der Bundesrepublik. In: Kreuzer, Helmut/Prümm, Karl (Hgg.): Fernsehsendungen und ihre Formen. Typologie, Geschichte und Kritik des Programms in der Bundesrepublik Deutschland, Paderborn, 377–390.

Sennett, Richard (2004, Erstausgabe 1974): Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität. Übers. v. Kaiser, Reinhard. Frankfurt am Main.

Sharp, Willoughby (2003, Erstausgabe 1970): Nauman Interview, 1970. In: Nauman, Bruce/Kraynak, Janet (Hgg.): Please Pay Attention Please: Bruce Nauman‘s Words, Writings and Interviews/Bruce Nauman. Cambridge (Mass.)/London, 111–130.

Siegmund, Judith (2006): Das Kunstwerk zwischen Produktion und Rezeption. Zur Reichweite des Begriffs ästhetische Erfahrung und zu seiner reduktionistischen Fassung in rezeptionsästhetischen Theorien. In: Sonderforschungsbereich 626 (Hg.): Ästhetische Erfahrung: Gegenstände, Konzepte, Geschichtlichkeit. Berlin. http://www.geschkult.fu-berlin.de/e/sfb626/veroeffentlichungen/online/aesth_erfahrung/aufsaetze/siegmund.pdf (10.06.2018).

Simon, Joan/Benezra, Neal (1994) (Hgg.): Bruce Nauman. Exhibition Catalogue and Catalogue Raisonné. U. Mitarb. v. Nauman, Bruce. Ausst.-Kat. Basel.

Smith, Roberta (2011): Capturing Art on Camera Catches On. In: Der Standard. 19.09.2011, 5.

Sobchack, Vivian (1992): The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience. Princeton.

Souriau, Etienne (1997, Erstausgabe 1951): Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie. In: montage AV. Jg. 6. H 2, 140–157. http://www.montage-av.de/pdf/06_02_1997/06_02_1997_Etienne_Souriau_Die_Struktur_des_filmischen_Universums_und_das_Vokabular_der_Filmologie.pdf (10.06.2018).

Staniszewski, Mary Anne (1998): The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art. Cambridge (Mass.).

Steetskamp, Jennifer (2012): Lessings Gespenster. Die Zeiträume der Bewegtbildinstallation, Amsterdam, hdl.handle.net/11245/2.111942 (17.01.2015) (= Dissertation, University of Amsterdam).

Steyerl, Hito (2012, Erstausgabe 2009): In Defense of the Poor Image. In: Steyerl, Hito (Hg.): The Wretched of the Screen. Berlin, 31–45.

Stifter-Trummer, Ruth/Schmutzer, Kurt (2014): Der schnelle Weg zum Nutzer. ORF-Archivaußenstelle an der Universität Wien und Themen-Archiv der TVthek. In: info7. Jg. 29. H 2, 60–61.

Sturken, Marita (1990): Paradox in the Evolution of an Art Form. Great Expectations and the Making of a History. In: Fifer, Sally Jo/Hall, Doug (Hgg.): Illuminating Video. An Essential Guide to Video Art. New York, 101–121.

Thiele, Jens (1976): Das Kunstwerk im Film. Zur Problematik filmischer Präsentationsformen von Malerei und Grafik. Bern u. a.

Umathum, Sandra (2014): Kunst als Aufführungserfahrung. Zum Diskurs intersubjektiver Situationen in der zeitgenössischen Ausstellungskunst. Felix Gonzalez-Torres, Erwin Wurm und Tino Sehgal. Bielefeld.

van Campen, Cretien (2008): The Hidden Sense. Synesthesia in Art and Science. Cambridge (Mass.)/London.

van den Boomen, Marianne/Lammes, Sybille/Lehmann, Ann-Sophie/Raessens, Joost/Schäfer, Mirko Tobias (2009) (Hgg.): Digital Material. Tracing New Media in Everyday Life and Technology. Amsterdam.

Vogel, Carol (2007): ›Sleepwalkers‹ Video Is Tailored for Miami. In: The New York Times. 26.10.2007. E32. www.nytimes.com/2007/10/26/arts/design/26voge.html?_r=0, Permalink: http://nyti.ms/268Fe3c (25.11.2015).

Vogt, Paul (1967): Film im Museum. In: Deutsche UNESCO-Kommission (Hg.): Film und Museum. U. Mitarb. v. Fischer, Mechtild/Richter, Horst. Köln, 8–15.

von Flemming, Victoria (1997): Künstler machen Fernsehen. Die rühmlich unrühmlichen Ausnahmen von der Regel. In: Herzogenrath, Wulf/Gaehtgens, Thomas W./Thomas, Sven/Hoenisch, Peter (Hgg.): TV Kultur. Das Fernsehen in der Kunst seit 1879. Amsterdam/Dresden, 88–99.

von Keitz, Ursula (2012): Aktualitäten. In: Lexikon der Filmbegriffe. Zuletzt aktualisiert am 12.10.2012. filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=2565 (15.12.015).

Wagner, Peter (1998): Ekphrasis. In: Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart, 134b–135b.

Waldenfels, Bernhard (1994): Antwortregister. Frankfurt am Main.

Waldenfels, Bernhard (2002): Bruchlinien der Erfahrung. Phänomenologie, Psychoanalyse, Phänomenotechnik. Frankfurt am Main.

Waldenfels, Bernhard (2009): Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen. Modi leibhaftiger Erfahrung. Frankfurt am Main.

WDR (2009): Dafür stehen wir – Sendungsprofil. Webseite. www1.wdr.de/fernsehen/west-art-meisterwerke/ueber-west-art-meisterwerke/ueberunssendung100.html (17.04.2016).

Weismüller, Christoph (1996): Nächtliche Körper-Raum-Kreationen. Anmerkungen zum Somnambulismus. In: Heinz, Rudolf/Weismüller, Christoph (Hgg.): Nachtgänge. Zur Philosophie des Somnambulismus. Wien, 15–67.

Wiesing, Lambert (2013): Sehen lassen. Die Praxis des Zeigens. Berlin.

Wijers, Gaby (2007): Video Documentation of Installations. Netherlands Media Art Institute, Amsterdam. nimk.nl/_files/Files/VideoDocumentationOfInstallations.pdf. Archiviert auf: https://perma.cc/DXU4XPF4 (10.02.2016).

Winkler, Hartmut (1992): Das Ende der Bilder? Das Leitmedium Fernsehen zeigt deutliche Symptome der Ermüdung. In: Hickethier, Knut/Schneider, Irmela (Hgg.): Fernsehtheorien. Dokumentation der GFF-Tagung 1990. Berlin, 228–235.

Winter, Gundolf (1990): Kunst im Fernsehen. In: Korte, Helmut/Zahlten, Johannes (Hgg.): Kunst und Künstler im Film. Hameln, 69–79.

Winter, Gundolf/Dobbe, Martina/Schreier, Christoph (1994): Geschichte der Kunstsendung im Fernsehen der Bundesrepublik Deutschland. In: Schanze, Helmut/Zimmermann, Bernhard (Hgg.): Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland. Das Fernsehen und die Künste. 2 Bd. München, 67–135.

Wirth, Werner u. a. (2007): A Process Model of the Formation of Spatial Presence Experiences. In: Media Psychology. Jg. 9. H 3, 493–525. DOI: 10.1080/15213260701283079.

Wirths, Axel (2004): Absatzmarkt Medienkunst. Interview Whois/Axel Wirths. In: Fleischmann, Monika/Reinhard, Ulrike (Hgg.): Digitale Transformationen. Medienkunst als Schnittstelle von Kunst, Wissenschaft, Wirtschaft und Gesellschaft. Heidelberg, 185–191.

Wöhrer, Renate (2015a) (Hg.): Wie Bilder Dokumente wurden. Zur Genealogie dokumentarischer Darstellungspraktiken. Berlin.

Wöhrer, Renate (2015b): Einleitung. In: Wöhrer, Renate (Hg.): Wie Bilder Dokumente wurden. Zur Genealogie dokumentarischer Darstellungspraktiken. Berlin, 7–24.

Wöhrer, Renate (2016): Archive als Impulse und Kontexte dokumentarischer Bildpraktiken. In: Bexte, Peter/Bührer, Valeska/Lauke, Stephanie Sarah (Hgg.):

An den Grenzen der Archive. Archivarische Praktiken in Kunst und Wissenschaft. Berlin, 77–92.

Wulff, Hans Jürgen (1991): Split Screen: Erste Überlegungen zur semantischen Analyse des filmischen Mehrfachbildes [1]. www.derwulff.de/2-40. Zuletzt aktualisiert am 13.05.2013 (17.04.2016).

Wyver, John (2007): Vision On. Film, Television and the Arts in Britain. London.

Zahlten, Johannes (1991) (Hg.): 125 Jahre Institut für Kunstgeschichte Universität Stuttgart. Herwarth Röttgen zum 60. Geburtstag. Stuttgart.

Zaremba, Jutta (2006): New York und Tokio in der Medienkunst. Urbane Mythen zwischen Musealisierung und Mediatisierung. Bielefeld.

Zaunschirm, Thomas (2001): Black Box und White Cube. In: Beil, Ralf (Hg.): Black Box. Der Schwarzraum in der Kunst. Ausst.-Kat. Ostfildern-Ruit, 75–87.

Zbikowski, Dörte (1999): Betrachter und Rezipienten. In: Adriani, Götz (Hg.): Bruce Nauman. Werke aus den Sammlungen Froehlich und FER. U. Mitarb. v. Nauman, Bruce. Ausst.-Kat. Ostfildern-Ruit, 9–25.

Zbikowski, Dörte (2002): Bruce Nauman. Live/Taped Video Corridor – Video Surveillance Piece: Public Room, Private Room. In: Levin, Thomas Y./Frohne, Ursula/Weibel, Peter (Hgg.): CTRL [SPACE]. Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother. Ausst.-Kat. Cambridge/London, 64–67.

Zeising, Andreas (2013): Eine neue Qualität der Nähe. Künstlerinterviews im frühen Berliner Rundfunk. In: Diers, Michael/Blunck, Lars/Obrist, Hans Ulrich (Hgg.): Das Interview. Formen und Foren des Künstlergesprächs. Hamburg, 99–128.

Ziegler, Reiner (2003): Kunst und Architektur im Kulturfilm 1919–1945. Konstanz.

12.2 Quellenverzeichnis

Kunst der Welt heute. Die documenta 8 in Kassel. In: Programm extra. Pressedienst Erstes Deutsches Fernsehen/ARD, 24/1987. AdK, Berlin. Wulf-Herzogenrath-Archiv. Vorläufige Signatur. Ordner »Presse documenta 8«.

Rundschreiben WDR Programmplanung vom 08.02.1989. HA WDR. Bestand Knut Fischer. Unverzeichnet. Ohne Sign. Lfd. Nr. 21.

Schmidt, Sabine Maria (2012): Rechercheergebnisse zur Geschichte und Praxis des ›Video-Studio Museum Folkwang‹. März 2012. MFA. Ohne Sign. Videostudio.

Schreiben des Ausstellungsbesuchers Michael Bock, Frankfurt am Main, an den Direktor des Badischen Kunstvereins vom 12.10.1982 in Kopie u. a. an Wulf Herzogenrath vom 13.10.1982. AdK, Berlin. Wulf-Herzogenrath-Archiv. Vorläufige Signatur. Ordner »Video Korrespondenz A–B«.

Schreiben von Bodo Kessler an Dieter Hohnisch (Museum Folkwang) vom 22.03.1974. MFA. Ohne Sign. Video 22./23.11.73.

Schreiben von Helmut Breuer (Lizenzabteilung) an Wibke von Bonin vom 30.06.1987. HA WDR. 8059.

Schreiben von Marie-Jo Lafontaine an Wulf Herzogenrath vom 14.09.1986. AdK, Berlin. Wulf-Herzogenrath-Archiv. Nr. 245.

Schreiben von Wibke von Bonin an Hans-Geert Falkenberg (Programmchef Kultur, WDR) vom 08.02.1977 und 27.05.1977. HA WDR. 8059.

Studio Doug Aitken/Galerie Eva Presenhuber: Doug Aitken – Sleepwalkers. Explanation of Specifications. Ohne Datum.

VIDEO-SKULPTUREN 1963–1989 (Kölnischer Kunstverein März/April 1989). Anmerkungen zu einer Fernseh-Dokumentation. Schreiben der Film-Video Produktion Schiebener-Jürgens vom 25.10.1988. HA WDR. Bestand Knut Fischer. Unverzeichnet. Ohne Sign. Lfd. Nr. 21.

Videos zur documenta. Konzept von Wulf Herzogenrath. Undatiert. HA WDR. 8059.

Zuschauerquoten laut teleskopie/telestar. 26.08.1977 und 02.07.1984. HA WDR. 8059.

13 Filmografie

Die in der Filmografie mit (*) versehenen Videos können in Ausschnitten über die Kunsthochschule für Medien Köln in einem paßwortgeschützten Bereich online gesichtet werden. Hierfür ist ein formloser Antrag an das Archiv der Kunsthochschule für Medien Köln (E-Mail: archiv at khm.de) zu richten.

13.1 Fernsehsendungen

[Künstlerporträt]. 2005. arte. 6:12 Min. Regie: Rosefeldt, Martin. Redaktion: Beauvais, Frank. Erstsendung: 27.07.2005 in arte.

Amerikanische Nacht. Der Medienkünstler Julian Rosefeldt. 2009. WDR. 50:59 Min. Regie: Schwerfel, Heinz Peter. Redaktion: Wulf, Reinhard. Erstsendung: 05.12.2009 um 23:05 Uhr in 3sat.

aspekte extra. documenta '77. 1977. ZDF. 58:51 Min. Autoren: Bivent, Helmuth/Ebert, Wolfgang/Stefanowski, Michael/Müller-Haupt, Susanne/Keil, Hannes/Winkler, Gerd/Meier, Karl-Heinz/Menner, Haider. Redaktion: Schwarzenau, Dieter. Erstsendung: 28.06.1977 um 22:05 Uhr im ZDF.

Asylum. 2003. arte. 14:14 Min. Regie: Rosefeldt, Julian. Redaktion: Beauvais, Frank. Erstsendung: 27.07.2005 in arte.

Bilanz documenta 8. 1987. hr. 4:13 Min. Autor: Schumann, Rainer. Redaktion: Aktuelles (Landesstudio Kassel). Erstsendung: 18.09.1987 im hr (= Beitrag im Regionalmagazin hessenschau).

Bilder einer Weltausstellung. Bericht von der documenta 8 in Kassel. 1987. ZDF. 40 Min. Autor: Cornelissen, Wolfram/Meier, Karl-Heinz/Panzer, Volker/Staegemeir, Regina/Keil, Hannes. Redaktion: Willms, Johannes. Erstsendung: 12.6.1987 im ZDF (= Sondersendung des Kulturmagazins aspekte).

Bonjour Monsieur La Mort – Die Filmkünstlerin Eija-Liisa Ahtila. 2008. WDR. 56:20 Min. Regie: Jung, Jörg/Jung, Ralf Raimo. Redaktion: Wulf, Reinhard. Erstsendung: 14.06.2008 um 22:30 Uhr in 3sat. (*)

Bruce Nauman – Make Me Think. 1997. WDR. 58:34 Min. Autor: Schwerfel, Heinz Peter. Redaktion: von Bonin, Wibke/Wulf, Reinhard. Erstsendung: 16.07.1997 um 23:10 Uhr in arte. (*)

Continuity. 2012. ZDF. 40 Min. Regie: Fast, Omer. Redaktion: Baum, Nicole. Erstsendung: 15.09.2012 um 21:30 Uhr in 3sat.

Das gute Gewissen der Avantgarde. 1977. WDR. 43:59 Min. Autor: Kessler, Bodo. Redaktion: Fischer, Knut. Erstsendung: 23.06.1977 um 21:00 Uhr im WDR.

Die documenta und ihre Themen. 1987. hr. 56 Min. Autor: Rautenberg, Thomas. Redaktion: Dickmann, Hansgeorg. Erstsendung: 10.09.1987 in EinsPlus (= Folge 2 der Reihe Die documenta und ihre Themen).

documenta Rückblick. 1987. hr. 3:00 Min. Autorin: von Cube, Bettina. Redaktion: Aktuelles (Landesstudio Kassel). Erstsendung: 12.06.1987 im hr (= Beitrag im Regionalmagazin hessenschau).

Doug Aitken at the MoMA. 2007. NYCTV. 2:30 Min. Autorin: Mayer, Jenny. Erstsendung im NYCTV. veröffentlicht auf Vimeo am 12.03.2009. vimeo.com/3606842 (23.07.2014) (= Beitrag für die Reihe That's So New York).

Filmpremiere ›Künstlerinnen‹. 1987. hr. 4:48 Min. Autor: Schumann, Rainer. Redaktion: Aktuelles (Landesstudio Kassel). Erstsendung: 13.07.1987 im hr (= Beitrag im Regionalmagazin hessenschau).

Gary Hill – I Believe It Is An Image. 2001. WDR. 56:28 Min. Autorin: Tappeiner, Maria Anna. Redaktion: Wulf, Reinhard. Erstsendung: 01.12.2001 um 22:15 Uhr in 3sat.

Kunst der Welt – heute. Die documenta 6. 1977. hr. 43 Min. Autoren: Tilmann, Jens/Labudda, Reinhard/Sello, Gottfried. Redaktion: Dickmann, Hansgeorg. Erstsendung: 26.06.1977 um 22:15 Uhr in Das Erste.

Kunst der Welt – heute. Die documenta 8. 1987. hr. 64 Min. Regie: Liebenwein, Renate/Liebenwein, Wolfgang. Buch: Tilmann, Jens/Sello, Gottfried. Redaktion: Dickmann, Hansgeorg/Zimmermann, Kurt. Erstsendung: 14.6.1987 in Das Erste. (*)

Kutluğ Ataman – Küba/Paradise. 2009. WDR. 30:11 Min. Regie: von Reden, Sven. Redaktion: Wulf, Reinhard. Erstsendung: 29.09.2009 um 22:25 Uhr in 3sat.

Middleman v. Aernout Mik. 2009. 3sat. 4:38 Min. Autor: Schüler, Lotar. Redaktion: Haag, Ulrike (Kulturzeit). Erstsendung: 03.06.2009 in 3sat (= Folge 38 der Reihe Stations. Meisterwerke zeitgenössischer Kunst im Magazin Kulturzeit).

Muster. 2012. ZDF. 75:58 Min. Regie: von Wedemeyer, Clemens. Redaktion: Baum, Nicole. Erstsendung: 15.09.2012 um 22:00 Uhr in 3sat.

Nam June Paik – Earth, Moon, and Sun. 2006. WDR. 4:00 Min. Autorin: Kuland, Claudia. Redaktion: Kampmann, Susanne. Erstsendung: 22.06.2006 im WDR (= eine Folge der Reihe west.art Meisterwerke).

Neues Pathos. 1987. SDR. 10 Min. Autor: Bergmann, Rudij. Redaktion: Naegele, Manfred. Erstsendung: 05.07.1987 im SDR (= Folge 3 der Reihe dreizehn mal documenta). (*)

Pater Mennekes. 1987. hr. 6:33 Min. Autor: Mennekes, Peter Friedhelm. Redaktion: Schmidt-Degenhard, Meinhard/Menne, Yvonne. Erstsendung: 03.08.1987 im hr (= Beitrag für die Reihe Pater Mennekes im Regionalmagazin Horizonte).

Pipilotti Rist. 1995. 3sat. 3:58 Min. Regie: Maier, Andrea. Redaktion: Haag, Ulrike. Erstsendung: 30.06.1995 in 3sat (= Folge 15 der Reihe Stations. Meisterwerke zeitgenössischer Kunst im Magazin Kulturzeit).

Randerscheinungen. Über die Hintertreppe zur documenta 8. 1987. hr. 44 Min. Autor: Schnabel, Pavel/Luedecke, Martin. Redaktion: Dickmann, Hansgeorg. Erstsendung: 09.09.1987 in EinsPlus.

Slow Motion – Der Konzeptkünstler Douglas Gordon. 1997. WDR. 30 Min. Regie: David, Andrew/Schäfer, André. Erstsendung: 25.09.1997 in arte.

The Medium Is the Medium. Eine Analyse von Bodo Kessler und Alfred Maas. 1973. WDR. 38 Min. Regie: Kessler, Bodo. Redaktion: Montes-Baquer, Jose. Produktionsdatum: Oktober 1973. Erstsendung: im WDR (= Themenabend Video als Kunst).

The Refusal of Time. 2012. ZDF. 23:50 Min. Regie: Kentridge, William/Meyburgh, Catherine. Redaktion: Baum, Nicole. Erstsendung: 15.09.2012 um 21:00 Uhr in 3sat.

VALIE EXPORT: Porträt einer Filmregisseurin. 1981. WDR. 43 Min. Autorin: Raganelli, Katja. Redaktion: Thebrath, Jürgen. Erstsendung: 26.03.1981 in Das Erste.

Video-Skulptur. 1989. WDR. 43:25 Min. Autoren: Jürgens, Ernst/Smerling, Walter. Redaktion: Fischer, Knut. Erstsendung: 16.03.1989 um 22:05 Uhr im WDR. (*)

Was ist Kunst? 2007. 3sat. Reihe des Magazins Kulturzeit. Autor: Schiering, Peter. Redaktion: Binder, Ariane. Folge 1: Das Werk. 2007. 3sat. 6:02 Min. Erstsendung: 16.05.2007 in 3sat. Folge 2: Der Künstler. 2007. 3sat. 6 Min. Erstsendung: 23.05.2007 in 3sat. Folge 3: Der Betrachter. 2007. 3sat. 5 Min. Erstsendung: 30.05.2007 in 3sat. Folge 4: Das Museum. 2007. 3sat. 4 Min. Erstsendung: 06.06.2007 in 3sat. Folge 5: Die Sammlung. 2007. 3sat. 5 Min. Erstsendung: 14.06.2007 in 3sat.

13.2 Onlinevideos

3 MINUTI 1 OPERA – Bruce Nauman. Live – Taped Video Corridor. 2012. 3:57 Min. Autor: Palazzo delle Esposizioni (20.03.2012). www.youtube.com/watch?v=8itUfOo5LDU (29.10.2015).

Ausstellung im Essl Museum: Dokumentationsvideo von Marie-Jo Lafontaines *»Les larmes d'acier«*. 2012. 7:27 Min. Autor: Tapprich, Julian/Essl Museum (13.12.2012). www.youtube.com/watch?v=q3wqh90q4RI (05.08.2015).

CTRL [Space]. 2001/2002. 1:40 Min. Autor: Zentrum für Kunst und Medientechnologie. http://zkm.de/media/video/ctrl-space (26.01.2016).

Dan Graham's Present Continuous Past 1974. 2011. 0:46 Min. Autorin: Meijer, Lotte (01.01.2011). www.youtube.com/watch?v=aLNfUB7JtA4 (19.01.2016).

Doug Aitken – Sleepwalkers. 2007. 4:54 Min. Autor: gutobarra (13.02.2007). www.youtube.com/watch?v=SS9A4d020m4 (10.01.2016).

Doug Aitken: sleepwalkers [30-second trailer]. 2006. 0:30 Min. Autor: Aitken, Doug/MoMA (14.12.2006). https://youtu.be/-fLVIQFjqP4 (10.02.2011).

Doug Aitken: sleepwalkers, Documentation of the exhibition. 2007. 14:13 Min. Autor: MoMA (20.06.2007). http://youtu.be/UVRds0rTILM (10.01.2016).

Doug Aitken's Sleepwalkers @ NYC MOMA. 2007. 0:50 Min. Autor: mangtronix (07.02.2007). http://youtu.be/xV36yBI2XDk (23.07.2014).

MoMA Sleepwalkers. 2007. 6:19 Min. Autor: Cube New York (28.01.2007). http://youtu.be/loeBSaqwP8M (23.7.2014).

13.3 Filme

Asylum. 2005. D. 14:14 Min. Regie: Rosefeldt, Julian.

Berlin. Sinfonie einer Großstadt. 1927. D. 1.049 m. Regie: Ruttmann, Walter.

Bruce Nauman – Make Me Think. 1997. D. 70 Min. Regie: Schwerfel, Heinz Peter. Produktion: Artcore Film. Vertrieb: Facets video.

Die Neonorangene Kuh. 2005. D. 6:30 Min. Regie: Wermke/Leinkauf.

La Ville Louvre. 1990. F. 84 Min. Regie: Philibert, Nicolas.

Love Is a Treasure. 2002. FIN. 57 Min. Regie: Ahtila, Eija-Liisa.

Slow Action. 2010. UK. 45 Min. Regie: Rivers, Ben.

The International. 2009. USA/UK/D. 113 Min. Regie: Tykwer, Tom.

Where is Where? 2009. FIN. 55:50 Min. Regie: Ahtila, Eija-Liisa.

Zwischenzeit. 2007. D. 8:30 Min. Regie: Wermke/Leinkauf. (*)

13.4 Sichtungskopien und Videokataloge

[ohne Titel]. 2001/2002. 51:41 Min. Produktion: Zentrum für Kunst und Medientechnologie. Karlsruhe. Quelle: Zentrum für Kunst und Medientechnologie. Karlsruhe (= Ausstellungsdokumentation zur Ausstellung CTRL [Space]. Rhetorik der Überwachung von Bentham bis Big Brother. 2001/2002).

Amerikanische Nacht. 2009. 40:42 Min. Autor: Rosefeldt, Julian. Quelle: Vimeo. vimeo.com/54721000 (06.08.2015) (= Mehrbildfilm der gleichnamigen Installation).

Asylum. 2001/2002. 51:58 Min. Regie: Rosefeldt, Julian. Quelle: Vimeo. https://vimeo.com/63094718 (19.03.2016) (= Mehrbildfilm der gleichnamigen Installation).

Bill Viola – Zur Ausstellung in der Kestner Gesellschaft. 1995. 5 Min. Autor: Gerckes, Jan Peter. Rohmaterial des Interviews. Quelle: Videoarchiv Situation Kunst. Bochum. Sign. DVD 719/2.

Circuit – A Video Invitational. 1973. USA. 60 Min. Produktion: Everson Museum of Art in Syracuse. New York. Quelle: AdK, Berlin. Wulf-Herzogenrath-Archiv. Nr. AVM 33.4746 (= Videokatalog der gleichnamigen Ausstellung).

Frieling, Rudolf/Herzogenrath, Wulf (2006) (Hgg.): 40jahrevideokunst.de – Teil 1 Digitales Erbe: Videokunst in Deutschland von 1963 bis heute. 1 DVD-Rom. Ostfildern-Ruit (= Ausstellungs- und Videokatalog).

Frieling, Rudolf/Herzogenrath, Wulf (2006) (Hgg.): 40jahrevideokunst.de – Digitales Erbe: DVD-Studienedition zur Videokunst in Deutschland von 1963 bis heute. 12 DVDs. Ostfildern-Ruit.

Het Lumineuze Beeld. 1984. NL. 55:40 Min. Produktion: MonteVideo Stiftung. Quelle: Archiv der AdK, Berlin. Wulf-Herzogenrath-Archiv. Nr. AVM 33.4726 und YouTube. http://youtu.be/Mbimu_J9TcI (19.03.2016) (= Videokatalog der gleichnamigen Ausstellung).

Langenbach, Tasja (2013) (Hg.): Videonale 14. Inkl. 2 DVDs (997 Min.). Berlin (= Ausstellungs- und Videokatalog).

Projekt '74. 1974. D. 60 Min. Produktion: Lijnbaancentrum Rotterdam/Kölnischer Kunstverein. Quelle: AdK, Berlin. Wulf-Herzogenrath-Archiv. Nr. AVM 33.4732 (= Videokatalog der gleichnamigen Ausstellung).

Sampler Ausstellungsdokumentation von Video-Installationen 1974 bis 1987 von Katsuhiro Yamaguchi. 1987. JP. 28 Min. Autor: Yamaguchi, Katsuhiro. Quelle: AdK, Berlin. Wulf-Herzogenrath-Archiv. Nr. AVM 33.4529 (= Sichtungskopie des Künstlers).

Studio Azzurro. Video and Sensitive Environments and Other Experiences in Art, Film, Theatre and Music. ITA. 2007. 223 Min. Studio Azzurro. Mailand.

The Present. 2002. 5 x 0:30 Min. Regie: Ahtila, Eija-Liisa. Quelle: AdK, Berlin. Wulf-Herzogenrath-Archiv. Nr. AVM 33.4516 (= Sichtungskopie).

Video-Skulptur, retrospektiv und aktuell 1963–1989. 1989. 56:41 Min. Regie: Jürgens, Ernst/Smerling, Walter/Kölnischer Kunstverein, Köln 1989 (= Videokatalog der gleichnamigen Ausstellung).

Zwischenzeit. 2008. 17:07 Min. Regie: Wermke/Leinkauf. Quelle: Wermke/Leinkauf (= Videoregistrierung der gleichnamigen Installation in der Ausstellung Fundamentals. Legal and Less Legal Ways of Using Our Playgrounds. MU Art Foundation. Eindhoven. NL). (*)

13.5 Webseiten

Bill Viola: A 25–Year Survey (1997). Webseite zur Ausstellung im Whitney Museum of American Art. New York. http://archv.sfmoma.org/media/features/viola/index.html.

Doug Aitken. Sleepwalkers. Webseite zur Ausstellung Sleepwalkers (2007) im Museum of Modern Art. New York. www.moma.org/interactives/exhibitions/2007/aitken/.

Slow Action. 2010. UK. Autoren: Rivers, Ben/Animate Projects. Onlinedisplay. www.animateprojects.org/films/by_project/solo_commissions/slow_action.

Webseite des Künstlers Julian Rosefeldt. www.julianrosefeldt.com/.

Letzter Aufruf der Webseiten am 14.04.2016.

14 Register

14.1 Öffentlich-rechtliche Fernsehsendungen über Bewegtbildkunst (1966–2012)

Titel der Sendung/des Beitrags	Magazin-/ Reihentitel	Jahr (Produktion)	Land	Autor*in Redakteur*in	Dauer min:sec	Erstausstrahlung	Sender Produktion (heutiger Sender)	Sender Ausstrahlung
Kunst und Ketchup. Ein Bericht über Pop-Art und Happening		1966	D	Autor: Elmar Hügler Redaktion: Kultur und Gesellschaft	44:10	14.02.1966	SDR (SWR)	Das Erste
Kunstkonsum – Konsumkunst		1968	D	Autoren: Bernhard Höke, Gerry Schum Redaktion: k. A.	30:00	17.10.1968	WDR	WDR
Black Gate Cologne		1968	D	Autor: Ferdi Roth Redaktion: Wibke von Bonin	47:01	26.01.1969	WDR	WDR
LAND ART	*Fernsehgalerie Schum*	1969	D	Autor: Gerry Schum Redaktion: Dagmar Fambach	47:30	15.04.1969	SFB (RBB)	Das Erste (SFB)
TV Project Self Burial	*Spectrum. Ein Magazin aus Kunst und Wissenschaft*	1969	D	Autor: Gerry Schum Konzept: Keith Arnatt Redaktion: Wibke von Bonin	44:30	18.10.1969	WDR Fernsehgalerie Schum	WDR
Tradition und Avantgarde. Dimensionen der zeitgenössischen Kunst	*Kunst heute*	1969	D	Autor: Gottfried Sello Redaktion: k. A.	28:53	16.12.1969	hr	hr

TV as a Fireplace		1969	D	Autor: Gerry Schum Konzept: Jan Dibbets Redaktion: Wibke von Bonin	2:45 pro Abend	24.–31.12.1969	WDR Fernsehgalerie Schum	WDR
Klaus Rinke: Rheinaktion		1970	D	Autor: Peter Dibke Produzent: Klaus Rinke Redaktion: Wibke von Bonin	14:40	16.10.1970	WDR	WDR
Vostell und andere… oder Lippenstifte für Vietnam		1970	D	Autor: Paul Karalus Redaktion: Klaus Simon	45:00	11.11.1970	WDR	Das Erste
IDENTIFICATIONS. Eine Ausstellung der Fernsehgalerie Schum	*Fernsehgalerie Schum*	1970	D	Autor: Gerry Schum Redaktion: Kultur	42:25	30.11.1970	SWF (SWR)	Das Erste (SWF)
Experimente im Fernsehen. Elektronische Malerei. Protokoll eines Experimentes		1972	D	Autoren: Karl Oskar Blase, Günter Andreas Pape Redaktion: Kunst und Literatur	22:49	31.05.1972	hr	hr
Musik Neu TV: Nam June Paik. Experimentelles Fernsehen heute und Sonata für Piano, Candle and TV		1972	D	Autor*in: k. A. Redaktion: k. A.	k. A.	03.10.1972	NDR	NDR

Titel der Sendung/des Beitrags	Magazin-/ Reihentitel	Jahr (Produktion)	Land	Autor*in Redakteur*in	Dauer min:sec	Erstausstrahlung	Sender Produktion (heutiger Sender)	Sender Ausstrahlung
The Medium Is the Medium. Eine Analyse von Bodo Kessler und Alfred Maas	Themenabend *Video als Kunst*	Oktober 1973		Autor: Bodo Kessler Redaktion: Jose Montes-Baquer	38:00	k. A.	WDR	WDR
Wir müssen die weißen Indianer Europas werden. Berliner Video I		1973	D	Autor: Michael Geißler Redaktion: Dieter Meichsner	91:31	14.08.1973	NDR	Das Erste
Klaus Rinke, Richard Serra (Folge 1)	*Künstlerfilme*	1974	D	Moderation: Birgit Hein Redaktion: Wibke von Bonin	44:04	03.09.1974	WDR	WDR
Richard Serra, Bruce Nauman, Keith Sonnier (Folge 2)	*Künstlerfilme*	1974	D	Moderation: Birgit Hein Redaktion: Wibke von Bonin	45:00	15.09.1974	WDR	WDR
Realisten	*Künstler heute*	1976	D	Autor: Gottfried Sello Redaktion: k. A.	43:58	11.10.1976	hr	hr
Nam June Paik, Ausstellung in Köln	*Almanach der Woche*	1976	D	Autor: Detlev F. Neufert Redaktion: Hans Jesse	7:03	23.11.1976	WDR	WDR
Aktionisten	*Künstler heute*	1976	D	Autor: Gottfried Sello Redaktion: k. A.	42:17	20.12.1976	hr	hr

Das programmierte Kunstwerk		1977	D	Autor: Reinhold Gruber Redaktion: Walter Fuchs	44:56	16.02.1977	BR	BR
Kunst auf dem Monitor: Performance, Aktion und Video. Künstler und Kritiker diskutieren über neue Kunstformen		1977	D	Autor*in: k. A. Redaktion: Kunst und Literatur	74:27	03.06.1977	hr	hr
Kultur aktuell. Video-Filmarbeit. (Ein Bericht über Videofilmarbeit von Künstlern und Laien anläßlich der documenta 6)	*Kultur aktuell*	1977	D	Moderation: Manfred Eichel Redaktion: Manfred Eichel	47:58	15.06.1977	NDR	NDR
Nam June Paik – Das gute Gewissen der Avantgarde		1977	D	Autor: Bodo Kessler Redaktion: Knut Fischer	43:59	23.06.1977	WDR	WDR
documenta 6 – die documenta eröffnet. Eine Live-Übertragung aus Kassel		1977	D	Moderation: Peter Iden Redaktion: Hansgeorg Dickmann	45:00	24.06.1977	BR	BR
documenta 6 – die documenta eröffnet. Eine Live-Übertragung aus Kassel		1977	D	Moderation: Peter Iden Redaktion: Hansgeorg Dickmann	40:26	24.06.1977	hr	hr

Titel der Sendung/des Beitrags	Magazin-/ Reihentitel	Jahr (Produktion)	Land	Autor*in Redakteur*in	Dauer min:sec	Erstausstrahlung	Sender Produktion (heutiger Sender)	Sender Ausstrahlung
documenta 6. Ad hoc Diskussion nach der Eröffnung der documenta 6		1977	D	Moderation: Peter Iden Redaktion: Hansgeorg Dickmann	44:51	24.06.1977	hr	hr
Kunst der Welt – heute. Die documenta 6	*Titel, Thesen, Temperamente*	1977	D	Autoren: Jens Tilmann, Reinhard Labudda, Gottfried Sello Redaktion: Hansgeorg Dickmann	43:00	26.06.1977	hr	Das Erste
aspekte extra. documenta '77	*aspekte*	1977	D	Autor*innen: Helmuth Bivent, Wolfgang Ebert/ Michael Stefanowski, Hannes Keil, Karl-Heinz Meier, Haider Menner, Susanne Müller-Haupt, Gerd Winkler Redaktion: Dieter Schwarzenau	58:51	28.06.1977	ZDF	ZDF

Video – was ist das? Künstler entwickeln neue Medien (Folge 1)	*Video-Kunst auf der documenta*	1977	D	Autor und Moderation: Wulf Herzogenrath Redaktion: Hansgeorg Dickmann	45:00	06.07.1977	hr	hr, WDR, NDR, RB, SFB
Sich treffen und kreuzen (Folge 2)	*Video-Kunst auf der documenta*	1977	D	Autor und Moderation: Wulf Herzogenrath Redaktion: Hansgeorg Dickmann	26:00	13.07.1977	hr	hr, WDR, NDR, RB, SFB
Verwandlungen (Folge 3)	*Video-Kunst auf der documenta*	1977	D	Autor und Moderation: Wulf Herzogenrath Redaktion: Hansgeorg Dickmann	37:00	20.07.1977	hr	hr, WDR, NDR, RB, SFB
Bildröhren anstelle der Leinwand (Folge 4)	*Video-Kunst auf der documenta*	1977	D	Autor und Moderation: Wulf Herzogenrath Redaktion: Hansgeorg Dickmann	32:00	27.07.1977	hr	hr, WDR, NDR, RB, SFB
Wie sie sich sehen: Drei Künstlerinnen (Folge 5)	*Video-Kunst auf der documenta*	1977	D	Autor und Moderation: Wulf Herzogenrath Redaktion: Hansgeorg Dickmann	34:00	03.08.1977	hr	hr, WDR, NDR, RB, SFB
Elektronische Farbe – elektronische Variationen (Folge 6)	*Video-Kunst auf der documenta*	1977	D	Autor und Moderation: Wulf Herzogenrath Redaktion: Hansgeorg Dickmann	45:00	10.08.1977	hr	hr, WDR, NDR, RB, SFB

Titel der Sendung/des Beitrags	Magazin-/ Reihentitel	Jahr (Produktion)	Land	Autor*in Redakteur*in	Dauer min:sec	Erstausstrahlung	Sender Produktion (heutiger Sender)	Sender Ausstrahlung
Video-Künstler reflektieren Fernsehen (Folge 7)	*Video-Kunst auf der documenta*	1977	D	Autor und Moderation: Wulf Herzogenrath Redaktion: Hansgeorg Dickmann	45:00	17.08.1977	hr	hr, WDR, NDR, RB, SFB
Persönliche Erfahrungen der Wirklichkeit (Folge 8)	*Video-Kunst auf der documenta*	1977	D	Autor und Moderation: Wulf Herzogenrath Redaktion: Hansgeorg Dickmann	45:00	24.08.1977	hr	hr, WDR, NDR, RB, SFB
Private Beobachtungen durch ein neues Medium (Folge 9)	*Video-Kunst auf der documenta*	1977	D	Autor und Moderation: Wulf Herzogenrath Redaktion: Hansgeorg Dickmann	44:00	31.08.1977	hr	hr, WDR, NDR, RB, SFB
Das war die documenta		1977	D	Autoren: Bärbel Dickenberger, Gerd Müller, Pavel Schnabel Moderation: Klaus Podak Redaktion: Hansgeorg Dickmann	99:23	30.09.1977	hr	hr
Documenta-Rückschau	*aspekte*	1977	D	Autor: Karl-Heinz Meier Redaktion: aspekte	7:00	04.10.1977	ZDF	ZDF

Die schwarz-weiße Göttin. Video-Stücke von Frederike Pezold		1978	D	Einführung: Frederike Pezold Redaktion: Wibke von Bonin (Ankauf)	40:57	12.04.1978	WDR	WDR
Wie haltbar ist Kunst? Ein unkonventioneller Ausflug von altindischer Kunst bis zur TV-Art		1978		Autor: M. Clarke Redaktion: k. A.	30:00	14.05.1978	NDR	Das Erste
Frauen in der Kunst. Ulrike Rosenbach – Amzonen-Signale	*Frauen in der Kunst*	1978	D	Autorin: Ulrike Rosenbach Redaktion: Wibke von Bonin	45:00	14.06.1978	WDR	WDR
Video 50 [alternat. Titel: **Stations**]	*Das kleine Fernsehspiel*	1978	USA/ F/D	Autor: Robert Wilson Redaktion: k. A.	51:40	20.07.1978	ZDF	ZDF
Künstler heute. Aktionisten – bei der Arbeit beobachtet		1978	D	Autor: Gottfried Sello Redaktion: k. A.	45:00	08.08.1978	hr	Das Erste
Der Eintänzer. Eine Filmerzählung von Rebecca Horn	*Frauen in der Kunst*	1978	D	Autorin: Rebecca Horn Redaktion: Gerd Kairat, Hansgeorg Dickmann, Anna von Bonin Produktion: Bodo Kessler	43:57	22.12.1978	NDR	NDR

Titel der Sendung/des Beitrags	Magazin-/ Reihentitel	Jahr (Produktion)	Land	Autor*in Redakteur*in	Dauer min:sec	Erstausstrahlung	Sender Produktion (heutiger Sender)	Sender Ausstrahlung
Experiment Film		1979	D	Autorin: Viktoria von Flemming Redaktion: Gerd Kairat	43:13	26.01.1979	NDR	NDR
Der Eintänzer		1978		Autorin: Rebecca Horn Redaktion: Wibke von Bonin	47:00	02.02.1979	hr, WDR	hr, WDR
VALIE EXPORT: Porträt einer Filmregisseurin		1981	D	Autorin: Katja Raganelli Redaktion: Jürgen Thebrath	43:00	26.03.1981	WDR	Das Erste
Beitrag Westprotest	*aspekte*	1981	D	Autor*in: Videorebellen (Klaus vom Bruch, Rune Mields, Marcel Odenbach, Ulrike Rosenbach) Redaktion: k. A.	7:00	05.06.1981	ZDF	ZDF
Happening – Kunst und Protest 1968	*Westkunst*	1981		Autoren: H. Herbst, F. Heubach Redaktion: Wibke von Bonin	45:00	09.08.1981	WDR	WDR
Die Kultur als Gegenstand der Kunst – Zeitgenössische Kunst seit 1939. Fünf Beispiele aus den 1970er Jahren	*Westkunst*	1981	D	Autor: Ernst Mitzka Redaktion: Wibke von Bonin	45:00	16.08.1981	WDR	hr, WDR, NDR

Visuelle Poesie. Starfighter		1981	D	Autor: Klaus Peter Dencker Redaktion: k. A.	4:40	01.10.1981	k. A.	SWF
Bericht über die Ausstellung Videokunst in Deutschland 1963–1982 im Kölnischen Kunstverein	*Kulturelles Wort*	1982	D	Autor: Josef Schnelle Redaktion: Alfred Pfaffenholz	45:00	09.06.1982	NDR	NDR
Videokunst	*Kultur aktuell*	1983	D	Autor: Manfred Eichel Redaktion: Gerd Kairat	11:20	03.02.1983	NDR	NDR, BR, SFB
Der Riese	*Das kleine Fernsehspiel*	1983	D	Autor und Produzent: Michael Klier Redaktion: Brigitte Kramer	82:00	24.02.1983	ZDF	ZDF
Koloroa – Der spanische Maler und Aktionskünstler Al Hortelona [sic]		1983		Autor: El Hortelano (Jose Morera) Redaktion: Dieter Hens	30:00	12.06.1983	WDR	WDR
There is a Videocasette in the Soup		1983	BEL	Autoren: Stefaan Decostere, Chris Dercon Redaktion: Victoria von Flemming (Ankauf)	64:00	04.02.1984	NDR	NDR
Bei Bio. Gespräche und Musik live		1984		Moderation: Alfred Biolek Redaktion: Wolfgang Neumann	58:44	12.04.1984	WDR	Das Erste

Titel der Sendung/des Beitrags	Magazin-/ Reihentitel	Jahr (Produktion)	Land	Autor*in Redakteur*in	Dauer min:sec	Erstausstrahlung	Sender Produktion (heutiger Sender)	Sender Ausstrahlung
Die Kunst, die aus dem Computer kommt. Beflügelt oder schränkt die Elektronik die Phantasie ein?		1984	D	Autor: K.B. Hacker Redaktion: Alexander von Cube	42:24	11.08.1984	WDR	WDR
Video – Art und Musik (Teil 1)		1985	D	Autor: Eberhard Schoener Redaktion: Ulrich Schramm	58:12	27.12.1985	BR	BR
Video – Art und Musik (Teil 2)		1985	D	Autor: Eberhard Schoener Redaktion: Ulrich Schramm	58:25	28.12.1985	BR	BR
Documenta-Vorschau	*Kultur aktuell*	1987	D	Autor*innen: Manfred Eichel, Victoria von Flemming Redaktion: Gerd Kairat	60:00	11.06.1987	NDR	NDR
documenta Rückblick	*hessenschau*	1987	D	Autorin: Bettina von Cube Redaktion: Aktuelles (Landesstudio Kassel)	3:00	12.06.1987	hr	hr

Bilder einer Weltausstellung. Bericht von der documenta 8 in Kassel	*aspekte*	1987	D	Autor*innen: Wolfram Cornelissen, Hannes Keil, Karl-Heinz Meier, Volker Panzer, Regina Staegemeir Redaktion: Johannes Willms	40:00	12.06.1987	ZDF	ZDF
Kunst der Welt – heute. Die documenta 8.	*Titel, Thesen, Temperamente*	1987	D	Autor*innen: Renate und Wolfgang Liebenwein, Gottfried Sello, Jens Tilman Redaktion: Hansgeorg Dickmann, Kurt Zimmermann	64:00	14.06.1987	hr	Das Erste
Historische Augenblicke – neu gesehen (Folge 2)	*dreizehn mal documenta*	1987	D	Autorin: Renate Liebenwein Redaktion: Hansgeorg Dickmann	10:00	28.06.1987	hr	hr
Neues Pathos (Folge 3)	*dreizehn mal documenta*	1987	D	Autor: Rudij Bergmann Redaktion: Manfred Naegele	10:00	05.07.1987	SDR (SWR)	SDR
Filmpremiere ›Künstlerinnen‹	*hessenschau*	1987	D	Autor: Rainer Schumann Redaktion: Aktuelles (Landesstudio Kassel)	4:48	13.07.1987	hr	hr

Titel der Sendung/des Beitrags	Magazin-/ Reihentitel	Jahr (Produktion)	Land	Autor*in Redakteur*in	Dauer min:sec	Erstausstrahlung	Sender Produktion (heutiger Sender)	Sender Ausstrahlung
Pater Mennekes	*Horizonte. Ein ökumenisches Magazin*	1987	D	Autor: Peter Friedhelm Mennekes Redaktion: Yvonne Menne, Meinhard Schmidt-Degenhard	6:33	03.08.1987	hr	hr
Das verwandelte Objekt (1) (Folge 9)	*dreizehn mal documenta*	1987	D	Autor: Gottfried Sello Redaktion: Hansgeorg Dickmann	10:00	16.08.1987	hr	hr
Aktuelle Stunde. Videokunst auf Erfolgskurs	*Aktuelle Stunde*	1987	D	Autor: Gerrit Busmann Moderation: Peter Fuhrmann Redaktion: Peter Fuhrmann	15:00	19.08.1987	WDR	WDR
Das vewandelte Objekt (2) (Folge 10)	*dreizehn mal documenta*	1987	D	Autorin: Victoria von Flemming Redaktion: Gerd Kairat	10:00	23.08.1987	NDR	NDR
Häuser für die Kunst (Folge 11)	*dreizehn mal documenta*	1987	D	Autor: Wolfgang Liebenwein Redaktion: Hansgeorg Dickmann	10:00	30.08.1987	hr	hr

Die documenta und ihre Themen (Folge 1)	*Die documenta und ihre Themen* (= erweit. Zusammenschnitt der Reihe *dreizehn mal documenta*)	1987	D	Autor: Thomas Rautenberg Redaktion: Hansgeorg Dickmann	58:00	03.09.1987	hr	EinsPlus
Randerscheinungen. Über die Hintertreppe zur documenta 8	*Nachbar Europa*	1987	D	Autoren: Martin Luedecke, Pavel Schnabel Redaktion: Hansgeorg Dickmann	44:00	09.09.1987	hr	EinsPlus
Die documenta und ihre Themen (Folge 2)	*Die documenta und ihre Themen* (= erweiterter Zusammenschnitt der Reihe *dreizehn mal documenta*)	1987	D	Autor: Thomas Rautenberg Redaktion: Hansgeorg Dickmann	56:00	10.09.1987	hr	EinsPlus
Tendenzen in der Malerei (2) (Folge 13)	*dreizehn mal documenta*	1987	D	Autorin: Victoria von Flemming Redaktion: Gerd Kairat	10:00	13.09.1987	NDR	NDR

Titel der Sendung/des Beitrags	Magazin-/ Reihentitel	Jahr (Produktion)	Land	Autor*in Redakteur*in	Dauer min:sec	Erstausstrahlung	Sender Produktion (heutiger Sender)	Sender Ausstrahlung
Die documenta und ihre Themen (Folge 3)	*Die documenta und ihre Themen* (= erweiterter Zusammenschnitt der Reihe *dreizehn mal documenta*)	1987	D	Autor: Thomas Rautenberg Redaktion: Hansgeorg Dickmann	58:00	14.09.1987	hr	EinsPlus
Bilanz documenta 8	*hessenschau*	1987	D	Autor: Rainer Schumann Redaktion: Aktuelles (Landesstudio Kassel)	4:13	18.09.1987	hr	hr
Aufbruch aus dem Minimum. Vier Künstler in New York		1988		Autor*innen: Michael Blackwood, Joan Simon Redaktion (Dt. Fassung): Wibke von Bonin	45:00	01.02.1988	WDR, Blackwood Inc.	WDR
Fabrizio Plessi. Poesie aus Wasser und Video		1988	D	Autorin: Renate Liebenwein Redaktion: Hansgeorg Dickmann, Gerd Kairat	43:00	01.10.1988	hr, NDR	hr
Video Kunst Köln		1988	D	Autor: Gerrit Busmann Redaktion: Ludwig Metzger	30:00	17.10.1988	WDR	WDR

Video-Skulptur		1989	D	Autoren: Ernst Jürgens, Walter Smerling Redaktion: Knut Fischer	43:25	16.03.1989	WDR Film-Video Produktion Schiebener-Jürgens	WDR
Aktionskunst International. Dokumente zum Internationalen Aktionismus	*kunst-stücke*	1989	AUT	Buch und Autorin: VALIE EXPORT Redaktion: Wolfgang Ainberger	73:00	31.03.1989	ORF Mungo-Film GmbH	ORF
Or-phelia		1988		Autorin: Ulrike Rosenbach Redaktion: Dieter Hens	34:00	18.11.1990	WDR	WDR
Experiment Video		1990	D	Autorin: Victoria von Flemming Redaktion: Dieter Zilligen	59:34	17.12.1990	NDR	NDR, BR, SFB
Beitrag über Rebecca Horn	*Kinomagazin*	1991	D	Buch: Peter Kremski Redaktion: Reinhard Wulf	k. A.	k. A.	WDR	WDR
[Nam June] Paik	*Kulturreport*	1991	D	Autor: Andreas Ammer Redaktion: Armin Kratzert	7:40	01.12.1991	BR	Das Erste
Innovationen und Inventionen: neues aus den Medien	*aspekte*	1992	D	Autor: Detlef Klotschke Redaktion: aspekte	40:00	k. A.	ZDF	ZDF

Titel der Sendung/des Beitrags	Magazin-/ Reihentitel	Jahr (Produktion)	Land	Autor*in Redakteur*in	Dauer min:sec	Erstausstrahlung	Sender Produktion (heutiger Sender)	Sender Ausstrahlung
Künstler machen Filme		1992	D	Autoren: Walter Dahn, Rainer Ostendorf Redaktion: Wibke von Bonin	45:00	08.05.1992	WDR	WDR
Vorbericht und Bericht über die documenta 9	*Heute Journal*	1992	D	1.) Autorin: Gislind Nawakowski 2.) Autor*in: k. A. Redaktion: k. A.	02:43 0:20	09.06.1992 und 12.06.1992	ZDF	ZDF
Rebecca Horn. An Erotic Concert		1992	D	Autor: Heinz Peter Schwerfel Redaktion: Martin Wiebel	44:00	28.06.1992	WDR	WDR
Buster's Bedroom		1990		Autorin: Rebecca Horn Redaktion: Martin Wiebel	99:24	28.06.1992	Co-Produktion mit anderen Partnern: Metropolis Filmproduktion, Berlin, Les Productions Verseau, Montreal, Prole Filme, Lissabon in Zusammenarbeit mit Limbo-Film, Zürich	arte

Video the universe	*arte-Themenabend*	1994	D	Redaktion: Hartmut Horst, Ann Schäfer, Bernd Schauer, Sören Schumann	218:00	10.02.1994	SFB (RBB)	arte
Bill Viola [Bericht über den Künstler Bill Viola]	*aspekte*	1994	D	Autor: Henning Lohnes Redaktion: aspekte	6:42	16.12.1994	ZDF	ZDF
Schöne Grüße aus Venedig. Capriccio auf der Kunst-Biennale	*Kulturreportage*	1995	D	Autor: Andreas Ammer Redaktion: Johannes Prokopetz	40:58	22.06.1995	BR	BR
Zwei Mal Ich: Hannah Villiger – Pipilotti Rist		1995	D	Autorin: Edith Jud Redaktion: SRF	20:00	24.06.1995	SRF	3sat
Skulpturen auf Reisen		1995	D	Autorin: Rebecca Horn Redaktion: Martin Wiebel	55:00	10.10.1995	WDR	arte
VALIE EXPORT: Die Wirklichkeit ist eine Fälschung	*Treffpunkt Kultur*	1997	D	Autorin: Brigitte Huck Redaktion: k. A.	30:00	04.06.1997	ORF	3sat
Bruce Nauman in Wolfsburg	*arena*	1997	D	Autorin: Beatrice Schächterle Redaktion: Hans-Peter Herbst, Mechthild Lange	6:10	16.06.1997	NDR	NDR
Bruce Naumann im Kunstmuseum Wolfsburg	*Hallo Niedersachsen,* Reihe *Kulturbuffet*	1997	D	Autor*innen: Job Crogier, Helga Michalczak, Daniel Simons Redaktion: Wilfried Schulz	1:00	01.07.1997	NDR	NDR

Titel der Sendung/des Beitrags	Magazin-/ Reihentitel	Jahr (Produktion)	Land	Autor*in Redakteur*in	Dauer min:sec	Erstausstrahlung	Sender Produktion (heutiger Sender)	Sender Ausstrahlung
Bruce Nauman – Make Me Think	*Kinomagazin*	1997	D	Autor: Heinz Peter Schwerfel Redaktion: Wibke von Bonin, Reinhard Wulf	58:34	16.07.1997	WDR	arte
Slow Motion – Der Konzeptkünstler Douglas Gordon	*Design-Stücke*	1997	D	Autoren: Andrew David, André Schäfer Redaktion: Reinhard Wulf	30:00	25.09.1997	WDR	arte
Bilderstreit. Kunst im Gespräch aus dem ZKM Karlsruhe	*Bilderstreit*	1997	D	Autor: Nikolai Vialkowitsch Redaktion: Katja Freidank, Micaela Lämmle, Karin Ledig, Karl Mal, Norbert Waldmann	58:11	30.10.1997	SWR	3sat
Remake of a Remake: Dokumentation über Pipilotti Rist		1998	D	Autor*innen: Wolfgang Fischer, Simone Gorges, Anja Theismann Redaktion: k. A.	21:00	k. A.	k. A.	k. A.
Bilderstreit. Kunst im Gespräch	*Bilderstreit*	1998	D	Autor: Michael Schulze Redaktion: Simone Reich, Ellen Scheider	59:02	09.07.1998	SWF (SWR)	3sat

Your.Art. – Jochen Gerz		1998	D	Autor: Heinz Peter Schwerfel Redaktion: Reinhard Wulf	60:00	11.07.1998	WDR, Artcore Film	3sat
Gary Hill – I Believe It Is An Image	*Kinomagazin*	2001	D	Autorin: Maria Anna Tappeiner Redaktion: Reinhard Wulf	56:28	01.12.2001	WDR	3sat
Die Zerstörung des Körpers. Der amerikanische Film- und Videokünstler Paul McCarthy	*Kinomagazin*	2002	D	Autor: Jörg Jung, Ralf Raimo Jung Redaktion: Reinhard Wulf	43:30	07.01.2002	WDR	WDR
Bildersturm – Die Kunst erobert den Cyberspace. Vom Video zur net.art		2002	D	Autor: Eike Barmeyer Redaktion: Henning Weber	43:14	16.03.2002	BR	BR
Der Körper als Matrix. Matthew Barneys Cremaster-Zyklus	*Kinomagazin*	2002	D	Autorin: Maria Anna Tappeiner Redaktion: Reinhard Wulf	51:00	01.07.2002	WDR	3sat
WDR Punkt Dortmund		2003	D	Autor: Tim Reismann Redaktion: Carsten Schabosky	2:22	18.09.2003	WDR	WDR
west.ART am Sonntag. Kunst und Markt – die ART Cologne	*west.art*	2003		Moderation: Nicola Graef, Daniel Finkernagel Redaktion: Michael Hirz, Regina Rohde	90:00	26.10.2003	WDR	WDR

Titel der Sendung/des Beitrags	Magazin-/ Reihentitel	Jahr (Produktion)	Land	Autor*in Redakteur*in	Dauer min:sec	Erstausstrahlung	Sender Produktion (heutiger Sender)	Sender Ausstrahlung
Bill Viola: The Eye of the Heart		2003	GB	Autor: Mark Kidel Redaktion: Delphine Coulin (arte)	59:00	12.12.2003	BBC, arte	arte
Fernsehgalerie Gerry Schum. Kunst auf Sendung	*Kinomagazin*	2003	D	Autorin: Maria Anna Tappeiner Redaktion: Reinhard Wulf	44:40	22.12.2003	WDR	3sat
Tabus, Sex und die Kunst. **Teil 1: Körper als Material** **Teil 2: Körper als Abbildung** **Teil 3: Körper als Erfahrung**		2005	D	Autor: Viktor Stauder Redaktion: Martin Pieper	 25:44 25:30 26:13	 14.06.2007 14.06.2007 15.06.2007	ZDF	arte
[Künstlerporträt]	*Kurzschluss*	2005	D	Autor: Martin Rosefeldt Redaktion: Frank Beauvais	6:12	27.07.2005	arte ARTE G.E.I.E.	arte
Asylum	*Kurzschluss*	2003	D	Autor: Julian Rosefeldt Redaktion: Frank Beauvais	14:14	27.07.2005	arte ARTE G.E.I.E. Julian Rosefeldt	arte
Nam June Paik – Earth, Moon, and Sun	*west.art Meisterwerke*	2006	D	Autorin: Claudia Kuland Redaktion: Susanne Kampmann	4:00	22.06.2006	WDR	WDR

Kunst versus Kino – Gegensätze oder neue Möglichkeiten?	*Kurzschluss*	2007	D	Autor: Karsten Wiesel Redaktion: Mado Le Fur	7:08	17.01.2007	arte ARTE G.E.I.E.	arte
Das Werk (Folge 1)	*Was ist Kunst?* in *Kulturzeit*	2007	D	Autor: Peter Schiering Redaktion: Ariane Binder	6:02	16.05.2007	3sat	3sat
Der Künstler (Folge 2)	*Was ist Kunst?* in *Kulturzeit*	2007	D	Autor: Peter Schiering Redaktion: Ariane Binder	6:00	23.05.2007	3sat	3sat
Der Betrachter (Folge 3)	*Was ist Kunst?* in *Kulturzeit*	2007	D	Autor: Peter Schiering Redaktion: Ariane Binder	5:00	30.05.2007	3sat	3sat
Das Museum (Folge 4)	*Was ist Kunst?* in *Kulturzeit*	2007	D	Autor: Peter Schiering Redaktion: Ariane Binder	4:00	06.06.2007	3sat	3sat
Die Sammlung (Folge 5)	*Was ist Kunst?* in *Kulturzeit*	2007	D	Autor: Peter Schiering Redaktion: Ariane Binder	5:00	14.06.2007	3sat	3sat
Ever is over all (Folge 15)	*Stations. Meisterwerke zeitgenössischer Kunst* in *Kulturzeit*	2008	D	Autorin: Andrea Meier Redaktion: Ulrike Haag	3:58	14.05.2008	3sat	3sat
Bonjour Monsieur La Mort – Die Filmkünstlerin Eija-Liisa Ahtila	*Kinomagazin*	2008	D	Autoren: Jörg Jung, Ralf Raimo Jung Redaktion: Reinhard Wulf	60:00	14.06.2008	WDR	3sat
Bilderstreit	*Bilderstreit*	2008	D	Autor: Michael Schulze Redaktion: Norbert Waldmann	58:31	21.06.2008	SWR	3sat

Titel der Sendung/des Beitrags	Magazin-/ Reihentitel	Jahr (Produktion)	Land	Autor*in Redakteur*in	Dauer min:sec	Erstausstrahlung	Sender Produktion (heutiger Sender)	Sender Ausstrahlung
Middleman v. Aernout Mik (Folge 38)	*Stations. Meisterwerke zeitgenössischer Kunst in* Kulturzeit	2009	D	Autor: Lotar Schüler Redaktion: Ulrike Haag	4:38	03.06.2009	3sat	3sat
Kutluğ Ataman – Küba/Paradise	*Kinomagazin*	2009	D	Autor: Sven von Reden Redaktion: Reinhard Wulf	30:11	29.09.2009	WDR	3sat
Amerikanische Nacht. Der Medienkünstler Julian Rosefeldt	*Kinomagazin*	2009	D	Autor: Heinz Peter Schwerfel Redaktion: Reinhard Wulf	50:59	05.12.2009	WDR	3sat
Die Farbe deiner Socken – ein Jahr mit Pipilotti Rist		2009	CH AUT	Autor: Michael Hegglin Redaktion: SRF	53:00	06.02.2010	SRF	3sat
Apichatpong Weerasethakul – Uncle Boonmee erinnert sich an seine früheren Leben	*Kinomagazin*	2010	D	Autor: Sven von Reden Redaktion: Reinhard Wulf	27:28	12.10.2010	WDR	3sat
Nam June Paik. Open Your Eyes	*Kinomagazin*	2010	D	Autorin: Maria Anna Tappeiner Redaktion: Reinhard Wulf	62:00	30.10.2010	WDR	3sat
Muster		2012	D	Autor: Clemens von Wedemeyer Redaktion: Nicole Baum	75:58	15.09.2012	ZDF documenta GmbH	3sat

Continuity		2012	D	Autor: Omer Fast Redaktion: Nicole Baum	40:00	15.09.2012	ZDF documenta GmbH	3sat
The Refusal of Time		2012	D	Autor*innen: William Kentridge, Catherine Meyburgh Redaktion: Nicole Baum	23:50	15.09.2012	ZDF documenta GmbH	3sat

14.2 Onlinevideos über Bewegtbildkunst (2006–2012)

Künstler*in	*Titel des Kunstwerks*	Titel des Video	Autor*in (Username)	Dauer min:sec	Veröffentlichung	URL
Ben Rivers	*Slow Action*	***Ben Rivers Interview at Picture This***	PictureThis20	10:00	24.03.2011	https://youtu.be/wng4jk_vXns
Ben Rivers	*Slow Action*	***Slow Action – et Science Fiction***	Cinéma du Réel	05:01	02.04.2011	www.dailymotion.com/video/xhxo-vd_slow-action-et-science-fiction_shortfilms
Ben Rivers	*Slow Action*	***Party Trash – Alone***	PARTY TRASH	03:50	20.05.2011	vimeo.com/24023750
Bruce Nauman	*Live-Taped Video Corridor*	***Bruce Nauman***	douglasdavid2008	02:21	03.07.2007	https://youtu.be/9IrqXiqgQBo
Bruce Nauman	*Elliptical Space*	***Me into Bruce Nauman's Elliptical spce***	EmanueleSbardella	00:34	11.06.2010	https://youtu.be/Kp72s_z5xzg
Bruce Nauman	*Corridor Installation (Nick Wilder Installation)*	***Me into Bruce Nauman's Corridor***	EmanueleSbardella	00:57	11.06.2010	https://youtu.be/VUfwg0bz-Yo&feature=related
Dan Graham	*Present Continuous Past(s)*	***Dan Graham's Present Continuous Past 1974***	LotteMeijer	00:47	01.01.2011	https://youtu.be/aLNfUB7JtA4
Dan Graham	*Present Continuous Past(s)*	***Present Continuous Past(s)***	Alex Bonilha	01:09	12.02.2013	www.youtube.com/watch?v=RWTTHU5ZOK0

Dan Graham	*Present Continuous Past(s)*	***Dan_Graham_Present_Continuous_Past_s_***	newmedia-art.org	00:43	k. A.	www.newmedia-art.org/
Doug Aitken	*Sleepwalkers*	***Doug Aitken: sleepwalkers [30-second trailer]***	Doug Aitken, MoMA	00:31	14.12.2006	https://youtu.be/-fLVIQFjqP4
Doug Aitken	*Sleepwalkers*	***Doug Aitken: sleepwalkers [60-second trailer]***	Doug Aitken, MoMA	01:02	18.12.2006	https://youtu.be/LJaTjc3TMyo
Doug Aitken	*Sleepwalkers*	***MoMA Sleepwalkers***	CubeNewYork	06:19	28.01.2007	https://youtu.be/loeBSaqwP8M
Doug Aitken	*Sleepwalkers*	***Doug Aitken's Sleepwalkers @ NYC MOMA***	mangtronix	00:51	07.02.2007	https://youtu.be/xV36yBI2XDk
Doug Aitken	*Sleepwalkers*	***Sleepwalkers at MOMA by Doug Aitken***	urnerinnyc	00:50	12.02.2007	https://youtu.be/Sw3MMr_UdxA
Doug Aitken	*Sleepwalkers*	***Doug Aitken – Sleepwalkers***	gutobarra	04:55	13.02.2007	https://youtu.be/SS9A4d020m4
Doug Aitken	*Sleepwalkers*	***Sleepwalkers at MOMA by Doug Aitken 2***	urnerinnyc	00:53	13.02.2007	https://youtu.be/6FWWictq8p0
Doug Aitken	*Sleepwalkers*	***AitkenMOMA***	r0ss36	01:10	31.03.2007	https://youtu.be/fOdaZpZHoc0
Doug Aitken	*Sleepwalkers*	***Doug Aitken: sleepwalkers, Documentation of the exhibition***	Doug Aitken	14:14	20.06.2007	https://youtu.be/UVRds0rTILM
Doug Aitken	*Sleepwalkers*	***Rboom: Sleepwalkers at the MoMA***	Rboom	03:16	27.01.2008	https://youtu.be/ZhIZ16MeUzM
Doug Aitken	*Sleepwalkers*	***Sleepwalkers Montage***	bobcarlton	05:41	12.02.2008	https://youtu.be/Uls7Rnq-puc
Doug Aitken	*Sleepwalkers*	***That's So New York: Doug Aitken at the MoMA***	Barney Murray	02:31	12.03.2009	vimeo.com/3606842

Künstler*in	*Titel des Kunstwerks*	Titel des Video	Autor*in (Username)	Dauer min:sec	Veröffent-lichung	URL
Doug Aitken	*Sleepwalkers*	***Doug Aitken – Sleepwalkers***	MadChalet	02:03	16.06.2009	https://youtu.be/LQaqFtJZDLk
Doug Aitken	*Sleepwalkers*	***vidoemo-emotional-video-unity-Sleepwalkers at MOMA by Doug Aitken-23_47_11.mp4***	AtosVideograficos	00:50	27.05.2010	https://youtu.be/1VMHj77Ut3U
Doug Aitken	*Sleepwalkers* (Filmfas-sung)	***sleepwalkers (linear version)***	303 Gallery	16:07	k. A.	www.303gallery.com/artists/doug_aitken/index.php?iid=12170&exhid=17&p=img
Doug Aitken	*Electric Earth*	***Doug Aitken – Electric Earth***	MadChalet	05:51	21.04.2009	https://youtu.be/LSziysd2Duk
Doug Aitken	*Electric Earth*	***Doug Aitken's – Electric Earth***	jonathanwillies52	06:30	05.07.2010	www.youtube.com/watch?v=Bk6TQnyDgSA&feature=related
Doug Aitken	*Electric Earth*	***Electric Earth***	UbuWeb	15:01	k. A.	http://ubuweb.com/film/aitken_electricearth.html
Douglas Gordon	*24 Hour Psycho*	***24 hr psycho clip***	artboyjap	00:35	21.09.2008	https://youtu.be/I1jkoMfPa40
Douglas Gordon	*24 Hour Psycho*	***24 Second Psycho***	chrisbors	00:25	28.09.2008	www.youtube.com/watch?v=c5NDdr7NJaw&feature=related
Douglas Gordon	*24 Hour Psycho*	***24 SECOND PSYCHO RE-HYDRATED (JESSE MALMED, 2009)***	Jesse Malmed	01:51:04	26.09.2009	vimeo.com/6773871

Douglas Gordon	*24 Hour Psycho*	***Douglas Gordon's 24 Hour Psycho***	Sascha Pohflepp	00:30	05.02.2010	www.flickr.com/photos/saschapohflepp/4331699413/in/photostream/lightbox/
Douglas Gordon	*24 Hour Psycho*	***24 Hours Psycho***	La Chaîne, Didierda (Kanal Didierda)	07:00	22.08.2011	www.wat.tv/video/24-hours-psycho-bref-extrait-41plb_2tg2r_.html
Douglas Gordon	*Pretty much every film and video work from about 1992 until now*	***Douglas Gordon: Pretty much every film and video work from about 1992 until now***	Static Gallery	03:09	05.10.2011	vimeo.com/30069602
Douglas Gordon	*24 Hour Psycho*	***DGORDON_24hours Psycho.avi***	videoartresearch foreducation	10:47	24.04.2012	https://youtu.be/UtLg5TqqVeA
Douglas Gordon	*Confessions of a Justified Sinner*	***Douglas Gordon – Confessions of a Justified Sinner***	ConnieFace	02:09	17.11.2007	https://youtu.be/hrPPXObT7z4
Douglas Gordon	Dokumentation	***Douglas Gordon: A Documentary***	Drew Smith	10:41	25.06.2008	vimeo.com/1231416
Eija-Liisa Ahtila	*The House*	***Eija-liisa Ahtila – The House***	ulikleafar	00:34	01.03.2008	https://youtu.be/T-ZbvZY7o0Y
Eija-Liisa Ahtila	*Where is Where?*	***Eija-liisa Ahtila – Where is Where ? Extrait II***	ulikleafar	01:34	01.03.2008	https://youtu.be/oiOH_SGcKGo
Eija-Liisa Ahtila	Dokumentation	***Eija-Liisa Ahtila au Jeu de Paume***	Jeudepaumeparis	03:49	31.12.2009	https://youtu.be/uA54JFWqX3U

Künstler*in	*Titel des Kunstwerks*	Titel des Video	Autor*in (Username)	Dauer min:sec	Veröffentlichung	URL
Julian Rosefeldt	*American Night Asylum*	***Julian Rosefeldt: American Night***	BFI	07:47	28.09.2010	www.bfi.org.uk/live/video/435
Marie-Jo Lafontaine	*Les larmes d'acier*	***Ausstellung im Essl Museum: Dokumentationsvideo von Marie-Jo Lafontaines »Les larmes d'acier«, 2012***	Essl Museum – Kunst der Gegenwart	07:27	13.12.2012	https://youtu.be/q3wqh90q4RI
Pipilotti Rist	k.A.	***Kunsthalle Bremen***	Ralph Knüppel	00:18	21.08.2011	https://youtu.be/bZ9gAzZngSw
Wermke/ Leinkauf	*Zwischenzeit*	***Fundamentals, Mu gallery***	robertanderson	04:28	31.07.2008	vimeo.com/1443145
Wermke/ Leinkauf	*Zwischenzeit*	***KP#26 besøger Mogadishni, V1, Pixel ogTom Christoffersen***	Kunstpausen	02:19	18.02.2009	https://youtu.be/FP_i3cDIuGw
Wolfgang Münch, Kiyoshi Furukawa	*Bubbles*	***Bubbles. Interactive Video Installation at Lovebytes 2002.***	likebytes	01:34	16.03.2007	https://youtu.be/fO6np0-Fw8I&feature=related
Wolfgang Münch, Kiyoshi Furukawa	*Bubbles*	***Bubbles // Wolfgang Münch - Kiyoshi Furukawa***	AssociationA-DAN	02:03	20.12.2007	https://youtu.be/19KN71tELL4
Wolfgang Münch, Kiyoshi Furukawa	*Bubbles*	***Bubbles 01***	ellerenja	00:55	02.09.2009	https://youtu.be/d56vmnz60ys

15 Findmittel zu Bewegtbildkunst in Film und Fernsehen

Akademie der Künste, Berlin. Archivdatenbank. www.adk.de/de/archiv/archivdatenbank/.

Arts On Film Archive. University of Westminster. http://artsonfilm.wmin.ac.uk/.

documenta Archiv. Kassel. Bestandskatalog des Medienarchivs in der mediaartbase.de. www.mediaartbase.de/handle/10858/1.

Burgmer, Rolf (1967): Katalog der deutschen Filme zu bildender Kunst, Kunststätten und Museen 1916–166. In: Deutsche UNESCO-Kommission (Hg.): Film und Museum. U. Mitarb. v. Fischer, Mechtild/Richter, Horst. Köln, 127–203.

Deutsches Rundfunkarchiv (Hg.) (2000): Die Kunstsendung im Fernsehen der Bundesrepublik Deutschland (1953–1985). Teil II Chronologisches Verzeichnis und Register. Potsdam.

Fischer, Ellen (1990): Auswahlbibliographie und Auswahlfilmographie. In: Korte, Helmut/Zahlten, Johannes (Hgg.): Kunst und Künstler im Film. Hameln, 155–194.

Kunst der Vermittlung – Aus den Archiven des Filmvermittelnden Films. Ein Projekt von Entuziazm. Berlin. Gesamtfilmografie. www.kunst-der-vermittlung.de/filmografie/.

Lemke, Inga (1995): Die Daten – Die Fernsehgeschichte der documenta im Überblick. In: Lemke, Inga: Documenta-Dokumentationen. Die Problematik der Präsentation zeitgenössischer Kunst im Fernsehen – aufgezeigt am Beispiel der Documenta-Berichterstattung der öffentlich-rechtlichen Fernsehanstalten in der Bundesrepublik Deutschland 1955–1987. Marburg, 190–196.

Rundfunkarchive. Ansprechpartner für Anfragen aus Wissenschaft und Forschung. http://www.ard.de/download/943982/Ansprechpartner_zum_Archivzugang.pdf.

Situation Kunst. Bochum. Bestandsliste Videoarchiv. https://situation-kunst.de/fileadmin/Redaktion/PDFs/Videoliste_Gesamt.pdf.

The Roland Collection. Films On Art. Architecture and Modern Authors. www.rolandcollection.tv/.

UbuWeb. www.ubu.com.

Verbundkatalog Film. Universitätsbibliothek Leipzig. https://katalog.adlr.link/ (18.07.2018).

Wenn nicht anders angegeben, letzter Aufruf der Webseiten am 10.06.2018.

16 Glossar

Adaption
Wird das präsentierte Bild- und Tonmaterial einer Bewegtbildinstallation medienspezifisch aufbereitet, handelt es sich um eine A. Diese kann z. B. als Ein- oder Mehrbildfilm vorliegen und ist in der Regel ein eigenständiges künstlerisches Werk. (↗ Mehrbildfilm, Sichtungskopie)

akustische Arena
Die a. A. bezeichnet die akustisch-akusmatische Tonsituation im Ausstellungsraum, wie sie künstlerisch intendiert wurde. Sie kann sich aus vorproduzierten Tönen und dem Raumton der Installation bzw. der Ausstellung zusammensetzen. Ist die Quelle des atmosphärischen Raumtons identifizierbar, handelt es sich um einen akustischen Raumton, andernfalls handelt es sich um einen akusmatischen Raumton. (Vgl. Blesser/Salter 2007) (↗ akustischer Horizont)

akustischer Horizont
Der a. H. bezeichnet die akustisch-akusmatische Hörsituation im Ausstellungsraum, wie sie die Ausstellungsbesuchenden wahrnehmen. Er kann sich aus vorproduzierten Tönen und dem Raumton der Installation bzw. der Ausstellung zusammensetzen. Ist die Quelle des atmosphärischen Raumtons identifizierbar, handelt es sich um einen akustischen Raumton, andernfalls handelt es sich um einen akusmatischen Raumton. (Vgl. Blesser/Salter 2007) (↗ akustische Arena)

Ausstellungsansicht
Die fotografische Abbildung eines Kunstwerks im Ausstellungsraum. In der Regel wird das Kunstwerk von anderen künstlerischen Positionen im Ausstellungsraum isoliert und dadurch der Ausstellungssituation enthoben. (Vgl. O'Doherty 1996, S. 11) (↗ Ausstellungsraum, Installationsansicht)

Ausstellungserfahrung
Die intersubjektive Erfahrung von Kunst in der Ausstellung. Von der A. abzugrenzen ist das introspektive, subjektive Ausstellungserleben als auch die auf den Ausstellungsbesuch bezogene ›Ausstellungserinnerung‹.

Ausstellungskopie
Das in der Regel kompressionsarme Duplikat einer Bewegtbild- oder Tonarbeit zur Präsentation in einer Ausstellung. Wird das Duplikat im Kino präsentiert, wird es als ›Vorführkopie‹ bezeichnet. ›Kopie‹ steht hier für künstliche Verknappung und Exklusivität. (↗ Sichtungskopie)

Ausstellungsraum
Der Raum der Ausstellung, der aus einem oder mehreren Räumen bestehen kann. In ihm entfaltet sich das kuratorische Ausstellungsdisplay. (↗ Installationsraum)

Black Cube
Ein verdunkelter Ausstellungsraum, der betreten werden kann und der lediglich von der künstlerischen Arbeit erhellt wird. (Vgl. Zaunschirm 2001, 84)

Chronotopos
Mit dem C. wird in der vorliegenden Untersuchung die einer Bewegtbildinstallation zugrunde liegende Raumzeit bezeichnet. Der Installationsraum hält als strukturierendes Prinzip die einzelnen Parameter des Chronotopos wie Passage, Parcours, Dunkelverhältnisse, akustischer Horizont und Blickachsen zusammen. Der Chronotopos strukturiert die Erfahrung der Installation und wird in der Bewegung durch den Installationsraum zugänglich. (Vgl. Bachtin 2008)

Erstpräsentation
Die erstmalige Präsentation der Bewegtbildinstallation in einer Ausstellung lässt sich als E. bezeichnen, weitere Präsentationen derselben Installationen lassen sich als ›Folgepräsentationen‹ bezeichnen. Spezifizierend ist die Erst- und Folgepräsentation aus Sicht der Kunstschaffenden eine ›Erstinszenierung‹ bzw. ›Re-Inszenierung‹, aus Sicht des Ausstellungspublikums eine ›Erstaufführung‹ bzw. ›Wiederaufführung‹. (Vgl. Caianiello 2013a, 26)

Fernsehsendung
Die Fernsehsendung ist in drei verschiedenen Modi zugänglich, als ›Ausstrahlung‹ im linearen Fernsehprogramm, als ›Mitschnitt‹ der Fernsehausstrahlung und als ›‹Archivkopie‹ des Fernsehsenders.

Hörort
Der H. bezeichnet das akustische Äquivalent zum visuellen Standpunkt einer Person im Film. Da im Unterschied zum visuellen Standpunkt der akustische Standpunkt einer Person im Raum oftmals nicht genau lokalisiert werden kann, schlägt Michel Chion vor, hier von ›Ort‹ zu sprechen. (Vgl. Chion 2012, 202)

Installationsansicht
Die fotografische Abbildung eines Kunstwerks im Installationsraum. (↗ Ausstellungsansicht, Installationsraum)

Installationsraum
Der Installationsraum entspricht dem physikalischen Raum einer Bewegtbildinstallation. Im Unterschied zum Ausstellungsraum werden Architektur, Display, Technik

und Geschehnisse in ihm durch die Künstler*innen bestimmt. (↗ Ausstellungsraum, Chronotopos)

Medialisat
Das Produkt einer Medialisierung wird in der vorliegenden Untersuchung als M. bezeichnet. Das M. kann z. B. eine Fotografie, ein Video oder Film sein. (↗ Medialisierung)

Medialisierung
Die Medialisierung von Kunst lässt sich als Übertragung ihres Erlebens in einen neuen raumzeitlichen Zusammenhang verstehen, in dem sie durch das Medialisat erfahrbar wird. Z. B. kann das Erleben eines Kunstwerks als Fotografie erfahrbar werden. (↗ Medialisat)

Mehrbildfilm
Im M. werden die Kanäle eines mehrkanaligen Video- oder Filmwerks gebündelt zu einem Video zusammengefügt. Die Installation bzw. Projektion wird dabei auf eine Bildfläche reduziert. Vom M. zu unterscheiden ist der Splitscreenfilm. Im Unterschied zum M., in dem mehrere Bildkader in Gänze und verkleinert wiedergegeben werden, werden die Bildkader im Splitscreenfilm beschnitten, so dass gegenüber dem Ausgangsmaterial Bildinformationen verloren gehen. (Vgl. Wulff 1991)

Parcours
Der Parcours bezeichnet die Wegstrecke durch den Installationsraum. Der Parcours kann durch Wegmarken wie Projektionsflächen, Sitzgelegenheiten (Stuhl, Bank, Kissen, usw.), Hörgelegenheiten (Soundglocke, Kopfhörer, usw.) und weitere Installationselemente strukturiert werden.

Passage
Der architektonische und ästhetische Übergang zwischen Installations- und Ausstellungsraum lässt sich als P. bezeichnen. Die P. kann sich sowohl am Ein- und Ausgang des Installationsraumes als auch zwischen mehreren Räumen derselben Installation befinden. Als P. kann eine Tür, eine Schleuse, ein Gang oder eine Wandaussparung dienen.

Performance für die Videokamera
Eine künstlerisch vollzogene Aktion, die unter Ausschluss des Publikums von einer Videokamera aufgezeichnet wird, lässt sich als P. bezeichnen. Bei der P. handelt es sich um eine künstlerische Arbeit. (Vgl. Schubiger 2004, 52) (↗ Videoperformance)

Reframing
Das R. bezeichnet die Aufzeichnung eines Kunstwerks in der Ausstellung. Die Ausstellung als erste Rahmung des Kunstwerks wird dabei durch das aufzeichnende Medium wie Fernsehen oder Streaming Media als zweite Rahmung erweitert. Zwischen der ersten und zweiten Rahmung vollzieht sich eine raumzeitliche Verschiebung. (↗ Chronotopos, Remontage, Videoregistrierung)

Remontage
Die R. bezeichnet die künstlerische und medienspezifische Bearbeitung des in der Ausstellung präsentierten Bild- und Tonmaterials zu einem Ein- oder Mehrbildfilm, einer Webseite o. Ä. Das Material der R. kann vorproduziert und live hervorbracht sein. Im Unterschied zum Reframing informiert die R. über die Ästhetik des Bild- und Tonmaterials. (↗ Adaption, Reframing)

Sichtungskopie
Die in der Regel verlustbehaftete Kompression einer Bewegtbild- oder Tonarbeit zur Vorschau. Der Begriff S. ist zu einem Sammelbegriff in der Bewegtbildkunst avanciert und vereint unterschiedliche Verfahren der Medialisierung von Bewegtbildkunst wie Videoregistrierung, Mehrbildfilm oder Adaption auf sich. ›Kopie‹ steht hier für künstliche Verknappung und Exklusivität. (↗ Adaption, Ausstellungskopie, Mehrbildfilm, Videoregistrierung)

Videokatalog
Der V. ist ein audiovisueller Ausstellungskatalog.

Videoperformance
In der V. wird die Videotechnik als notwendiges Element in die Performance einbezogen. Bei der V. handelt es sich um eine künstlerische Arbeit. (Vgl. Schubiger 2004, 113) (↗ Performance für die Videokamera)

Videoregistrierung
Die V. bezeichnet die audiovisuelle Aufzeichnung eines Werkes im Ausstellungsraum. Die Aufzeichnung wird in der Regel vom Stativ in einer Einstellung gedreht. Die Tonspur entstammt meist der abgemischten Tonspur des Kunstwerkes und nicht dem atmosphärischen Ton im Ausstellungsraum. In Ästhetik und Funktion ist die Videoregistrierung der fotografischen Ausstellungsansicht verwandt. (↗ atmosphärischer Ton, Ausstellungsansicht, Sichtungskopie)

Videowalk
Die Aufzeichnung eines Kunstwerkes aus der Perspektive der Ausstellungsbesuchenden. Der V. besteht aus einer oder mehreren Einstellungen und ist in der Regel mit

Handkamera gedreht. Die Einstellungen sind so montiert, dass sie einen Nachvollzug der Geschehnisse ermöglichen.

17 Dank

Das vorliegende Buch wurde als Dissertation an der Kunsthochschule für Medien Köln im Mai 2016 eingereicht und im Dezember desselben Jahres verteidigt. Für die Veröffentlichung wurde das Manuskript an einigen Stellen leicht überarbeitet.

Die Arbeit wurde von zahlreichen Personen unterstützt und begleitet, ihnen möchte ich abschließend meinen Dank aussprechen. Er gilt als erstes und im Besonderen Prof. Dr. Hans Ulrich Reck und Prof.in Dr. Ursula Frohne für ihre Bereitschaft, mein Forschungsvorhaben zu betreuen und für ihr Vertrauen in meine Arbeit. Während dieser Zeit waren mir die Expertise Hans Ulrich Recks für eine medien- und materialbezogene Kunstgeschichte, seine Auseinandersetzung mit der Digitalisierung und Archivierung von Kunst und sein stets offenes Ohr für Fragen ein großer Gewinn. Ursula Frohne hat mein Vorhaben mit ihrer profunden Kenntnis der Bewegtbildkünste ebenso bereichert, wie mit den von ihr in Form von Kolloquien, Workshops und Konferenzen initiierten Diskussionen zur Präsentation und Rezeption zeitgenössischer Kunst.

Den Beginn der Arbeit an diesem Buch bildete im Jahr 2009 ein dreimonatiger Forschungsaufenthalt in der Stiftung imai – inter media art institute in Düsseldorf, um praktische Einblicke in die Aufgaben einer Sammlung für Videokunst und die Probleme der Dokumentation von Bewegtbildinstallationen zu erhalten. Ich danke der Direktorin der Stiftung, Dr. Renate Buschmann, für ihre großzügige Unterstützung meines Vorhabens während dieser Monate und weit darüber hinaus. Von 2012 bis 2015 erhielt ich Gelegenheit, mein Dissertationsvorhaben an der Kunsthochschule für Medien Köln in dem von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderten und von Prof. Dr. Peter Bexte geleiteten Forschungsprojekt *An den Grenzen der Archive – Neue kunstwissenschaftliche und künstlerische Herausforderungen im Umgang mit Archiven* auszuarbeiten. Während dieser Zeit habe ich das Forschen als besonderes Privileg erfahren und danke Peter Bexte, Valeska Bührer und der Deutschen Forschungsgemeinschaft für diese gemeinsamen drei Jahre. Im letzten Jahr der Arbeit an der Dissertation bereicherten außerdem Junior-Prof.in Dr. Susanne Foellmer und ihre Mitarbeiterin Cornelia Schmitz, Freie Universität Berlin, mein Vorhaben mit enthusiastisch geführten Diskussionen zu Fragen der Aufführung, Aufzeichnung und Medialisierung von Kunst.

Durch die verschiedenen Arbeitsphasen hindurch war mir das Doktorand*innenkolloquium der Kunsthochschule für Medien Köln eine kontinuierliche Begleiterin. Ich danke allen Beteiligten für ihre unermüdliche Bereicherung meines Projekts mit konstruktiven Fragen und anregenden Hinweisen. Der Kunsthochschule für Medien Köln danke ich insbesondere für die finanzielle Unterstützung von zwei Konferenzreisen zu internationalen Fachtagungen und von zwei Workshops zum wissenschaftlichen Schreiben und Publizieren.

Die vorliegende Arbeit ist das Ergebnis zahlreicher Archivstudien sowie Expert*-innengespräche mit Künstlern und Zeitzeug*innen. Die Künstler Mischa Leinkauf und Matthias Wermke brachten meiner Auseinandersetzung mit ihren Arbeiten von Beginn an großes Vertrauen entgegen. Ihre großzügige Bereitstellung von Materialien und die Gespräche mit ihnen haben mein Vorhaben nachhaltig bereichert. Mein Dank geht gleichfalls an Ben Rivers für seine bereitwillige Auskunft über die Produktion und Distribution seiner Filme und Installationen, die mich in den vergangenen Jahren an reale und imaginäre Orte haben reisen lassen. Bedanken möchte ich mich außerdem bei Eija-Liisa Ahtila, Dan Graham und ihren Mitarbeiter*innen sowie der Galerie Eva Presenhuber für dienliche Informationen zur Installationsdokumentation.

Ein herzlicher Dank gilt meinen Zeitzeug*innen für ihre detaillierten Auskünfte über die ersten Jahrzehnte des Fernsehens und der Videokunst: der Ausstellungsmacherin und ehemaligen WDR-Redakteurin Dr. Wibke von Bonin, dem Ausstellungsmacher Prof. Dr. Wulf Herzogenrath, dem Redakteur Michael Stefanowski und dem Fotografen Friedrich Rosenstiel. An dieser Stelle möchte ich auch Hauke Ohls meinen Dank aussprechen, der die Interviews mit großer Akribie transkribiert hat. Ich danke außerdem Yvonne Mohr, Ralph Goertz und René Coelho für den anregenden Austausch zur audiovisuellen Medialisierung von Kunst.

Ohne die engagierte Unterstützung zahlreicher Archive, Sammlungen und Museen wäre die vorliegende Arbeit nicht zustande gekommen. Ihren Mitarbeiter*innen gilt daher mein spezieller Dank: Michael Krejsa, Volker Landschof und Jürgen Wittneben vom Archiv der Akademie der Künste in Berlin, Michael Schmeiser vom documenta Archiv in Kassel, Ute Kannengießer und Andreas Rottenschlager vom Essl Museum in Klosterneuburg bei Wien, Claudia Rinke vom Videoarchiv der Situation Kunst in Bochum, den Mitarbeiter*innen der Historischen Archive der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten, insbesondere Petra Witting und Nina Winchenbach vom Historischen Archiv des Westdeutschen Rundfunk und Elke Niebauer vom Deutschen Rundfunkarchiv, Claudia Gehrig und Christina Zartmann vom Zentrum für Kunst und Medientechnologie in Karlsruhe, Gaby Wijers vom inzwischen nicht mehr existierenden NiMk – Netherlands Media Art Institute (nun LIMA) in Amsterdam, Dr. Anna Fricke und Sonja Pizonka vom Museum Folkwang in Essen, Dr. Holger Broeker vom Kunstmuseum Wolfsburg und Holger Theuerkauf von der Deutschen Kinemathek Berlin.

Birgit Trogemann, Leiterin der Bibliothek der Kunsthochschule für Medien Köln und ihren Mitarbeiter*innen danke ich für die zuvorkommende Bereitstellung der Forschungsliteratur und audiovisuellen Medien. Ebenso geht mein Dank an die Mitarbeiter*innen der Mediatheken der Universität der Künste in Berlin, der Filmuniversität Potsdam und der Universität Konstanz für die stets freundliche Unterstützung meiner Forschung.

In den unterschiedlichen Phasen der Arbeit an diesem Buch erhielt ich vielfach Gelegenheit, Zwischenergebnisse in Konferenzvorträgen, Kapitelauszügen und Ge-

sprächen auf den Prüfstand zu stellen. Für ihre wertvollen Impulse danke ich Dr. Christoph Classen, Prof. Dr. Michael Crone, Dr. Barbara Engelbach, Prof.in Dr. Gabriele Gramelsberger, Pamela Goronci, Christian Hammes, Prof.in Dr. Karin Harrasser, Dorothée Henschel, Corinna Kühn, Prof.in Dr. Angela Matyssek, Kerstin Meincke, Hiroko Myokam, Prof.in Dr. Julia Noordegraaf, Prof.in Dr. Lucia Rainer Wichmann, Dr. Ruth Reiche, Dr. Judith Revers, Knut Schäfer, Julia Sprügel, Dr. Stefanie Stallschus, Dr. Florian Wiencek, Prof. Dr. Matthias Weiß, Dr. Julia Wirxel, Dr. Renate Wöhrer, Dr. Stefanie Zobel sowie meinen Kolleg*innen an der Kunsthochschule für Medien Köln, insbesondere Daniela Kinateder, Dirk Specht, Jonas Hansen, Karin Lingnau, Dr. Konstantin Butz, Dr. Lasse Scherfig und Wiebke Elzel.

Besonders bin ich Lisa Bosbach als kontinuierlicher und konstruktiv-kritischer Weggefährtin meiner Dissertation verbunden. Unsere regelmäßigen Arbeitstreffen, zunächst in Köln, dann zwischen Köln und Berlin, haben meine Arbeitsphasen auf das trefflichste strukturiert und meinen Gedanken die nötige Präzision verliehen.

Ein weiterer Dank geht an Rolf Duscha und Anja Lapac vom Athena Verlag für die gute Zusammenarbeit und die sorgfältige Begleitung der Veröffentlichung des Buches, welches nun selbst Gegenstand der Medialisierung von Kunst geworden ist. Prof.in Dr. Doris Schuhmacher-Chilla und Dr. Nadia Ismail danke ich herzlich für die Aufnahme des vorliegenden Buches in die von ihnen herausgegebene Schriftenreihe »Kunst und Kulturwissenschaft in der Gegenwart«. Ein weiterer sehr herzlicher Dank geht an Marte Kiessling. Sie hat die Installationsschemata realisiert, dem Buch seine Form verliehen und die Frage aller Fragen nach druckfähigen Screenshots gelöst.

Ein Dank, der sich nur unzureichend in Worte fassen lässt, gilt meiner Familie und meinen Freund*innen. Meine Familie hat mein Dissertationsvorhaben von Anfang an mit großem Vertrauen und Interesse verfolgt. Meine Eltern haben ihre unstillbare Neugier und Ausdauer an mich weitergegeben – zwei Qualitäten, die mir während der Arbeit an der Dissertation immer wieder ein Geschenk waren. Ebenso danke ich meinen Freund*innen für ihre unterstützenden und stärkenden Worte und Taten, die mich in den vergangenen Jahren haben wachsen lassen und auf das Wunderbarste bereicherten. Ihnen und meinen Eltern bin ich in tiefer Liebe verbunden.