

Lilian Haberer, Annette Urban (Hg.)

Bildprojektionen

Filmisch-fotografische Dispositive
in Kunst und Architektur

[transcript] Image

Aus:

Lilian Haberer, Annette Urban (Hg.)

Bildprojektionen

Filmisch-fotografische Dispositive in Kunst und Architektur

Juni 2016, 324 Seiten, zahlr. Abb., 29,99 €, ISBN 978-3-8376-1711-5

Bilder sind heute in hohem Maße mobil(isiert). Dafür sorgen nicht nur ihre mediale Diffusion und technische Reproduzierbarkeit, sondern vor allem auch die vielfältigen, beweglichen Apparaturen zur Projektion. Projektion ist dabei nicht nur als eine geometrische Anordnung zu verstehen, die durch Lichtstrahlen erzeugt wird, sondern als vermittelnde Form zwischen zweidimensionalem Bild und dreidimensionalem Raum. Sie unterliegt zeitlichen und räumlichen Kategorien, ihre Projektionsgeometrie wird durch Perspektive, Kartographie und Architektur gestärkt. In ihrem Bilderfluss vermag sie zugleich Illusion und Verfremdungen zwischen psychischer und physischer Realität hervorzurufen.

Die Beiträge des Bandes zeigen: Nachdem der Rekurs auf den Apparat (film-)künstlerisch lange illusionsentlarvend eingesetzt wurde, kehren Bildprojektionen nun als neue Formen der Zerstreung und optischen Täuschung, als phantastische Bilder oder Bildchimären in der Zuschauerimagination zurück. Mit den digitalen und post-medialen Bedingungen des Kinos und der Installation sind sie neu zu hinterfragen.

Lilian Haberer (Dr. phil.) lehrt Kunstgeschichte der Moderne und Gegenwart an der Universität zu Köln und seit April 2016 als Vertretungsprofessorin an der Kunsthochschule für Medien Köln mit dem Schwerpunkt Kunst im medialen Kontext.

Annette Urban (Jun.-Prof. Dr.) lehrt Kunstgeschichte der Moderne mit dem Schwerpunkt Fotografie/Neue Medien an der Ruhr-Universität Bochum und hat 2015/2016 eine Vertretungsprofessur an der Ludwig-Maximilians-Universität München inne.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/978-3-8376-1711-5

INHALTSVERZEICHNIS

Einleitung

LILIAN HABERER/ANNETTE URBAN

Bildprojektionen. Filmisch-fotografische Dispositive
in Kunst und Architektur.....7

Teil I: Installative und andere räumlich-dispositive Anordnungen von Bildprojektionen

ALEXANDER STREITBERGER

Projektionsapparatur und Produktionskontext.
Dispositive zeitgenössischer Kunst.....39

MIRIAM LOWACK

Erinnerungsräume: Projektionen von Gegenwart und Vergangenheit.
Eine Betrachtung von Deimantas Narkevičius' *The Dud Effect*.....53

BRIGID DOHERTY

Rilke's Magic Lantern. Figural Language and the Projection
of "Interior Action" in the Rodin Lecture.....67

ANNETTE URBAN

Zwischen Foto- und Filmstudio. Rückprojektionen und Projektionen
von Weiblichkeit bei Laurie Simmons und Cindy Sherman.....91

Teil II: Die Bildlichkeit von Projektionen im räumlichen und medialen Dazwischen

NINA STEINMÜLLER

„To ferry images of presence and absence“. Projektion, Medium
und Bild bei James Coleman und Douglas Gordon.....115

DAVID CAMPANY

In the light of the Lumières. Art at the beginnings and ends of cinema.....129

Teil III: Architektur als Screen in der Verschränkung von Blickprojektionen

FLORIS PAALMAN

Revolving Rotterdam. Cinematic Modes of Perception
as Templates for Urban Design.....145

LILIAN HABERER

Screen als Membran. Zur Konzeption von Architektur, Modell und
Blickprojektion bei Maya Deren und Dorit Margreiter.....165

Teil IV: (Film-)Projektionen im Expanded Cinema und in der Black Box

VOLKER PANTENBURG

1970/2010. Experimentalfilm und Kunsträume.....193

MAXA ZOLLER

The Cinematic Body.
Das Britische Expanded Cinema damals... und heute (?).....209

DENNIS GÖTTEL

Picture-languages. Abbildungen von Stan VanDerBeeks *Movie-Drome*.....225

Teil V: Transit- und transitorische Räume bewegter Betrachtung und bewegter Bilder

DORIS BERGER/URSULA FROHNE

Casting Los Angeles. Verortung einer Stadt
im Projektionsfeld des Films.....243

ANNETTE JÄEL LEHMANN

Gehen und Sehen. Streifzüge zwischen Performance und Projektion.....271

EVA EHNINGER

360°. Landschafts-Projektionen und ihr bildkritisches Potenzial.....285

Abbildungsverzeichnis.....303

Kurzbiographien.....313

Bildprojektionen

Filmisch-fotografische Dispositive in Kunst und Architektur

„Line Describing a Cone is what I term a solid light film. It is dealing with the projected light-beam itself, rather than treating the light-beam as a mere carrier of coded information, which is decoded when it strikes a flat surface. [...] The film exists only in the present: the moment of projection. It refers to nothing beyond this real time.“

Anthony McCall¹

Projektionen sind mit unterschiedlichen Semantiken und Praktiken wie auch mit Bereichen der Kultur und des Wissens verbunden, die sich aus weit zurückreichenden historischen Strängen herleiten lassen. Dabei erstaunt nicht nur das breite Spektrum der Disziplinen, das die Bereiche Physik, Geometrie, Optik, Psychologie, Musik, die bildliche Darstellung sowie die Schau(steller-)künste umfasst, sondern ebenso dessen Heterogenität oder gar Gegensätzlichkeit, die Dominique Païni pointiert mit dem Verweis auf Geometrie versus Spektakel benennt.² Diese Gegensätzlichkeit prägt gleichermaßen die durch signifikante Umschwünge gekennzeichnete Geschichte der Projektion, die nicht einfach in deren Monopolisierung im schließlich primär populär-kommerziellen Medium Film bzw. Kino mündet, sondern vielmehr – folgt man Jens Ruchatz’ Darstellung in seiner Studie *Licht und Wahrheit* – eine keineswegs lineare Entwicklung mit verschiedenen Paradigmenwechseln zwischen Wissenschaft und Schaustellerei, Bildung und Unterhaltung genommen hat.³

Sowohl diese Bandbreite als auch die oft aufgemachte Polarität zwischen high und low, zwischen Kunst und Wissenschaft mit ihrem Visualisierungs- und Er-

1 Anthony McCall: Statement gegenüber der Jury des 5. Internationalen Experimental-film-Wettbewerbs in Knokke-Heist, Belgien von 1974 abgedruckt in: „Line Describing a Cone and Related Films“, in: *October* 103 (2003), S. 42–62, hier S. 42.

2 Vgl. Dominique Païni: „Should we Put an End to Projection?“, in: *October*, 110 (2004), S. 23–48, hier S. 23.

3 Vgl. Jens Ruchatz: *Licht und Projektion. Eine Mediumsgeschichte der fotografischen Projektion*, München 2003.

kenntnisstreben einerseits und der Illusionsmacht der Bilder andererseits, zwischen filmischer Perfektionierung der Projektion und der demgegenüber vermeintlich rudimentären, in Funktion und Wirkung untergeordneten Projektion statischer, fotografischer Bilder wird auch in diesem Band von besonderem Interesse sein, wenn es um Bildprojektionen in Kunst und Architektur sowie als filmisch-fotografisches Dispositiv geht: Kunst und Architektur zeigen sich schon in der Projektion miteinander verknüpft, denkt man an die Erfindung der Zentralperspektive als nachhaltig die westliche Bildproduktion sowie Architekturdarstellung und -entwurf prägendes Projektionsdispositiv zurück, das überdies bis in die Bildraumkonstruktion der Kameramedien Fotografie und Film nachwirkt.⁴ Für eine andere Verbindung zwischen Kunst und Architektur sorgen die in letzter Zeit entstehenden künstlerischen Projektionen, sofern gerade die so genannten kinematographischen Installationen in Ausstellungsräumen sich von der statischen Leinwand des Kinos und der Kanalisierung des Blicks lösen, die umgebende Architektur als Bildfläche einbeziehen und so Bilder – der Grundbedeutung von Projizieren entsprechend – förmlich in den Raum werfen. Gleichzeitig verschwimmen in solchen künstlerischen Installationen die Grenzen zwischen fotografischen und filmischen Dispositiven, da Film- und Videoprojektionen vielfach eine Verlangsamung des Bilderflusses bis hin zum vermeintlichen (fotografischen) Standbild vorführen oder umgekehrt beispielsweise fotografische Lichtbilder nutzen, die mittels eines Karussellprojektors ihrerseits in quasi-filmische Bewegung versetzt werden. Zwar handelt es sich beim (projizierten) Diapositiv nur um eine, keineswegs dominante Präsentationsform der Fotografie, während der Film nicht von der Projektion als der einzigen Form seines Erscheinens zu trennen ist, doch ist sie deswegen nicht zu vernachlässigen. Noch dazu bringt die Fotografie als Lichtbild⁵ in besonderer Weise die Projektion nicht nur als Modus der Rezeption, sondern auch der Produktion der Bilder ins Spiel.

Schon die Camera obscura stellte in ihrer behgbaren Form als Kammer mit der Projektion des Geschehens von außen in einen geschlossenen Innenraum hinein nicht nur eine frühe, nicht selten magisch konnotierte Liveprojektion bewegter Bilder dar. Sie diente darüber hinaus auch als rationalistische Metapher zur Veranschaulichung des mentalen Raums und der dortigen Repräsentation der Außenwelt, bevor dann neue optische Geräte und Projektionstechniken wie das Phenakistiskop und die Stereoskopie zugleich eine andere, körperliche Beziehung von BetrachterIn und Betrachtetem und mithin eine andere Subjektivität etablierten, folgt man Jonathan Crarys kontrovers diskutiertem Geschichtsmodell, das anstelle der Kontinuität stärker die Brüche herausstellt.⁶ So verbindet sich mit Projektionen in einem allgemeinen, systematischen Sinne sowohl eine mediale oder technische Anordnung

4 Vgl. Hubert Damisch: *Der Ursprung der Perspektive*, Zürich 2010.

5 Vgl. Ingrid Hölzl: „Moving Stills – Images ‚that are no longer immobile‘“, in: *Photographies* 3, 1 (2010), S. 99–108.

6 Vgl. Jonathan Crary: *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*, Göttingen 1990, S. 13–15 und Kap. 4.

als auch eine Erweiterung, ein Hinausverlagern in ein Außen bzw. eine Bewegung aus dem eigenen (Leib-)Raum heraus, die neben visueller und imaginär-mentaler gleichermaßen akustischer Natur sein kann, sofern auch die tragfähige Stimme gerade von Interpreten und Schauspielern als raumerschließende Projektion verstanden wird. Die Projektion dient ebenso als Praxis der subjektiv gefilterten Interpretation von Welt wie der objektiven Darstellung und Veranschaulichung, die sich abgesehen von der schon erwähnten Zentralperspektive gleichfalls in geographischen Karten, Globen und Diagrammen manifestiert.⁷ Paradigmatisch ist, dass Projektionen einerseits als Bestandteil der technischen Dispositive sowohl in die Geschichte der optischen Medien eingeschrieben sind, andererseits für die Beschreibung mentaler und unterbewusster Übertragungen auf Menschen oder die Umwelt herangezogen werden. Ihnen kommt damit eine zentrale Rolle innerhalb der psychologischen und psychoanalytischen Reflexion zu, wie sie in einem systematischen Zuschnitt von Francesca Ramas und in einer erweiterten, historischen Perspektive von Jutta Müller-Tamm für den Zusammenhang von Psychophysiologie, Kulturtheorie, Ästhetik und Literatur der frühen Moderne dargestellt worden ist.⁸

Nicht zuletzt stellen Projektionen zudem in der philosophischen Auseinandersetzung mit der Entstehung von Bildern und dem Umgang mit ihnen seit Platons Höhlengleichnis die Verbindung zwischen Urbild und Abbild, Realem und Vergewärtigtem her. Mit dem Schattenriss und dessen (mechanischer) Reproduktion liegt sowohl ein Gründungsmythos der Porträtkunst, des Lichtbilds wie der bildlichen Repräsentation allgemein, aber auch ein grundlegender Topos der idealistischen Bildkritik im Sinne einer Warnung vor dem trügerischen Schein von Bildern als bloßen Projektionen vor.⁹ Während bei Platon die Gegenstände selbst noch im Schattenwurf als Quelle der projizierten Bilder fungieren, wie dies ebenso bei frühen Projektionsmaschinen wie der *Laterna Magica* oder auch der erwähnten *Camera obscura* der Fall ist, dienen bald schon Bilder demselben Zweck, in gedruckter Form wie beim *Skioptikon*, vor allem aber als durchscheinendes, *diaphanes Bild*,¹⁰ das als latentes Bild erst in Verbindung mit dem Lichtstrahl des Projektors die ihm eigene Luminosität und suggestive Lebendigkeit bei gleichzeitiger Immaterialität erreicht.

7 Vgl. Elizabeth McCormick: „Projection“, in: *The University of Chicago, Theories of Media, Keywords Glossary*, <http://csmt.uchicago.edu/glossary2004/projection.htm> (letzte Sichtung 29.01.2014).

8 Vgl. Francesca Ramas: *Zur Theorie der Projektion. Der Projektionsbegriff in der Psychoanalyse und sein Bezug zur Metaphysik*, Essen 2007 und Jutta Müller-Tamm: *Abstraktion als Einfühlung. Zur Denkfigur der Projektion in Psychophysiologie, Kulturtheorie, Ästhetik und Literatur der frühen Moderne*, Freiburg im Breisgau 2005.

9 Vgl. Victor Ieronim Stoichiță: *Eine kurze Geschichte des Schattens*, München 1999.

10 Emmanuel Alloa widmet dem durchscheinenden Bild eigens eine philosophisch fundierte Untersuchung, will damit aber primär einer Medienvergessenheit der Phänomenologie des Bildes entgegenwirken, indem er innerhalb des Doppelparadigmas von Transparenz und Opazität auf Basis der aristotelischen Wahrnehmungstheorie das Diaphane in seiner medialen Dimension neu durchdenkt. Vgl. Emmanuel Alloa: *Das durchscheinende Bild. Konturen einer medialen Phänomenologie*, Zürich 2011.

Mithin sind Bilder nicht nur Ergebnis, sondern auch schon Ausgangspunkt von Projektionen, so dass sich hier von Bildprojektionen in doppeltem Sinne sprechen lässt. Wie eng beide Aspekte, die man ebenso unter der Produktion und dem Transport der Bilder zusammenfassen kann, zusammengehören, verdeutlicht neben fotografischem Lichtbild und durchleuchtetem Dia in besonderer Weise der frühe Kinematograph, der die Filmbilder sowohl aufzuzeichnen als auch an die Wand zu werfen imstande war. Erst im Folgenden entwickelten sich das Aufnehmen und das Projizieren zunehmend zu zwei getrennten Vorgängen, als der Film begann, sich vom Bild als räumlichem Erzeugnis einer statischen Einstellung abzulösen¹¹ und die Bewegung mittels mobiler Kamera aufzuzeichnen, zu schneiden und zu montieren und mit Projektionsapparaturen wiederzugeben.¹² Mit dieser Entwicklung des veräumlichten, statischen Bildes zu einem Bewegungsbild als „Matrix oder Zelle der Zeit“¹³ geht für Deleuze zudem eine Verschiebung oder Virtualisierung des Bildes in der Zeit als Verzeitlichung einher, die das verbreitete Axiom einer Gegenwärtigkeit der kinematographischen Bildprojektion vor allem innerhalb der Institution Kino stark relativiert.¹⁴ Mit einer Rückgewinnung anderer Räume für Bildprojektionen jenseits dieser Institution jedoch zeigt die von Deleuze für das kinematische Bild zu Recht in Frage gestellte Manifestation eines sich in der Gegenwart vollziehenden Bildes¹⁵ neue Evidenz, wie es etwa die eingangs mit einem Zitat eingeführten *Solid Light films* von Anthony McCall veranschaulichen.

McCalls erster *Solid Light Film*, der, durch die digitalen Versionen seiner Werkserie seit den 2000er-Jahren und in Deutschland zuletzt im Hamburger Bahnhof Berlin 2012 präsentiert, wieder große Aufmerksamkeit erfahren hat, verdeutlicht neben dieser Gegenwärtigkeit der (filmischen) Projektion zudem die ästhetische Eigenwertigkeit des Projektionsstrahls selbst in seiner raumaktivierenden Dimension sowie nicht zuletzt die Übergänglichkeit zwischen ‚reiner‘ Lichtprojektion und Bild. Aufgrund dieser Komplexität bei zugleich größter Reduktion verdient seine Arbeit in dieser Einleitung nochmals genauere Betrachtung: *Line Describing a Cone*, 1973 nach McCalls Umzug von London nach New York konzipiert, erstmals in Stockholm auf einem Festival gezeigt und 1974 im New Yorker Artists Space installiert, ist schließlich als animierte Zeichnung zu verstehen, die mit Gouache und Bleistift auf schwarzem Papier in stop-motion Technik auf 16 mm-Film entstand.¹⁶ Derart

11 Vgl. François Albera: „Vom Standbild zum Bewegungsbild. Ueber [sic!] einige neue Theorien des Films“, aus: *Cinema. Unabhängige Schweizer Filmzeitschrift*: „Bild für Bild“, 30 (1984), S. 60–69, hier S. 61.

12 Vgl. Gilles Deleuze: *Das Bewegungsbild. Kino 1*, Frankfurt am Main 1998, S. 16.

13 Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt am Main 1999, S. 54, 56.

14 Vgl. ebd., S. 58, 59, 61.

15 Vgl. ebd., S. 56.

16 Vgl. McCall (2003), Anm. 1, S. 48, 50 f. Chrissie Iles: „Anthony McCall. Line Describing a Cone“, Werkbeschreibung in: dies. (Hg.): *Into the Light. The Projected Image in American Art 1964–1977*, Ausst.-Kat. Whitney Museum of American Art, New York, Ostfildern 2001, S. 120–121; Philippe-Alain Michaud: „Line Light: The Geometric Cinema of Anthony McCall“, in: *October* 137 (2011), S. 3–22, hier S. 3 f. Henriette Huldisch: „Einleitung“,

vervollständigt sich über einen Zeitraum von dreißig Minuten eine projizierte Linie, von McCall metaphorisch als „Zeichenstift aus Licht“ oder „Laserstrahl“¹⁷ bezeichnet, zu einem geschlossenen Kreis. Bereits zur Entstehungszeit des Werks hat der Künstler die Präsentation von *Line Describing a Cone* als zunächst auf den Projektor gerichteten Blick mit dem Rücken zur Projektionsfläche, somit explizit als Umkehrung der kinematischen Betrachtungsweise und filmischen Anordnung beschrieben. Aufgrund fehlender Trennung zwischen Apparatur und Raum der Betrachtung sowie nicht vorhandener Bestuhlung erfahren die Betrachter in der Bewegung durch den Raum die nicht mehr linear kanalisierte, sondern aus jeder Perspektive in differente Ansichten aufgefächerte Projektion.¹⁸ Die allmähliche Verfertigung der Linie zu einem Kreis auf der Wand als Projektionsfläche und die Materialisierung des Lichtstrahls im Raum zu einem geometrischen Körper – während der ersten Ausstellungen in den lagerhallenähnlichen Räumen durch Schwebepartikel und Zigarettenrauch, später ersatzweise durch Verdampfung von Nebel mit entsprechenden Maschinen erzielt – lassen zwei heterogene Erfahrungen dieses projizierten Lichtstrahls zu: einerseits die zeitliche eines animierten Filmbildes, andererseits die sich materialisierende, räumlich-skulpturale eines Projektionsstrahls quer durch den gesamten Raum, mit dem die Rezipienten interagieren können. Für die per se variable Größe der Projektion hat der Künstler daher ein Idealmaß zwischen 10,6 und 18,2 m Länge des Strahls bei 2,4 bis 2,7 m Höhe der Projektionsfläche festgelegt und einen Bezug zum menschlichen Körper hergestellt, der ausgestreckt nicht die obere Kante des Lichtkegels erreichen sollte.¹⁹ Die sich langsam zu einem Kreis vervollständigende Linie scheint dem filmischen Ablauf eines ‚konventionellen, narrativen Films‘ ähnlich.²⁰ Doch die Nivellierung der Grenzen zwischen Zuschauer- und Projektionsraum und der zur Interaktion herausfordernde Projektionsstrahl als plastischer Körper rufen Fragen zur Produktion auf und heben den Film als solchen in seiner Materialität und Zeitlichkeit hervor.

Zwei grundlegende Aspekte sind für die *Solid Light Films* festzuhalten: zum einen die von McCall betonte filmische Illusion einer Bewegung, die tatsächlich auf einzelnen stillgestellten, gezeichneten Bildern beruht, die Frame für Frame nur in der Wahrnehmung bewegt werden, wobei der Filmstreifen das projizierte Licht insoweit abschirmt, dass es auf der Wand als sich entwickelnde Linie erscheint. Zum

in: *Anthony McCall: Five Minutes of Pure Sculpture*, Ausst.-Kat. Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, Berlin, Köln 2012, S. 13–15, hier S. 14.

17 McCall (2003), Anm. 1, S. 42.

18 McCall spricht von einer „partizipatorischen Rolle“ und bezeichnet jede Position der Betrachtung im Raum als gleichberechtigt. Ebd.

19 Vgl. ebd., S. 46.

20 „For McCall, Line is a narrative film of conventional structure (...)“, Michaud (2011), Anm. 16, S. 4. Der Rekurs von Michaud auf eine Äußerung des Künstlers bleibt unklar, da er nur auf ein unveröffentlichtes Interview mit Mark Webber Bezug nimmt, aber darin betont McCall vor allem sein Interesse an Film als Material, in: *Shoot Shoot Shoot* (2002), S. 1, <http://de.scribd.com/doc/17741226/Shoot-Shoot-Shoot-Broadsheet-Newspaper-2002> (letzte Sichtung 07.10.2014).

anderen lag für den Künstler bei dieser Arbeit die Fokussierung auf dem Raum zwischen Projektor und Wand, in dem das Licht als Körper in Erscheinung trat.²¹ Die Rezeption von McCalls *Line Describing a Cone* war bereits von vornherein mit dieser unterschiedlichen Ausrichtung sowohl für das Screening in alternativen Kinoräumen mit weiterhin festen Zeiten als auch für den Ausstellungsraum bestimmt. Dort etablierte sich aufgrund des Loops und des unmittelbaren Zugangs eine eigene Zeitlichkeit der Rezeption, wie sie seit den 1990er-Jahren für das *cinema of exhibition* und die geloopten Bewegtbildinstallationen in den Black Boxes eines Ausstellungsparcours charakteristisch geworden ist.²² Die Möglichkeit, McCalls Film mehrfach kinästhetisch zu erfahren, wurde aus der Rückschau auch in der Reflexion über die neue Rolle des projizierten Bildes in der Kunst als Argument für dessen Dislozierung in den Kunst- und Galerieraum gewertet.²³

Tatsächlich wird das projizierte Bild seit Ende der 1990er-Jahre zuerst in Ausstellungen, bald auch in theoretischen Debatten und zuletzt in einigen wissenschaftlichen Sammelbänden vermehrt thematisiert: Dabei ist der Blick sowohl auf bestimmte Traditionslinien, etwa innerhalb des amerikanischen (Post-)Minimalismus mit besonderem Akzent auf der Genese aus Wahrnehmungsexperimenten im Übergang von ‚reinen‘ abstrakten Licht- oder Spiegel- zu Bildprojektionen,²⁴ gelenkt worden als auch auf die Fortführung bzw. Wiederkehr dieser Arbeitsweisen innerhalb der Gegenwartskunst.²⁵ Jüngere Publikationen widmen sich den Rändern und Übergängen des Kinos in andere (digitale) Medien und den Dynamiken ihrer Screenformate mit Blick auf die ästhetischen Praktiken des Films, vom tragbaren Display und vom netzbasierten Interface zum Imax-Kino.²⁶ Überdies richten sie ihre Aufmerksamkeit auf die Temporalisierung und die Bewegungsmodi des Bildes: sei es in seiner Anordnung und Reihung, in seiner technisch-apparativen Aufzeichnung und Animation, im Wechselspiel von Stand- und Bewegtbild sowie in seinen affektiven und affizierenden Qualitäten.²⁷ Eine eigene Beachtung hat ferner

21 Vgl. McCall (2003), Anm. 1, S. 50, 51.

22 Vgl. Jean-Christophe Royoux: „Towards a post-cinematic space-time (from an ongoing inventory)“, in: Sara Arrhenius u. a. (Hg.): *Black Box Illuminated*, Lund 2003, S. 107–120; Juliane Rebentisch: *Ästhetik der Installation*, Frankfurt am Main 2003, S. 179–207; Noam M. Elcott: „Darkened Rooms: A Genealogy of Avant-Garde Filmstrips from Man Ray to the London Film-Makers’ Co-op and Back Again“, in: *Grey Room* 30 (2008), S. 6–37.

23 Vgl. „Round Table: The Projected Image in Contemporary Art“, in: *October* 104 (2003), S. 71–96, hier die Statements von Malcom Turvey und George Baker, S. 90–91.

24 Vgl. Chrissie Iles: „Between the Still and the Moving Image“, in: dies. (2001), Anm. 16, S. 32–69.

25 Vgl. Susanne Neubauer (Hg.): *Projektion. Chan, Export, Fischli/Weiss, Gander, Gillick, Graham, Knoebel, Parker, Streuli*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Luzern u. a., Frankfurt am Main 2006.

26 Vgl. Gertrud Koch/Volker Pantenburg/Simon Rothöhler (Hg.): *Screen Dynamics. Mapping the Border of Cinema*, Wien 2012.

27 Vgl. Pirkko Rathgeber/Nina Steinmüller (Hg.): *BildBewegungen/ImageMovements*, München 2013.

die künstlerische Verwendung des Diapositivs gerade als lange primär dienendes, d. h. heteronomes Bildmedium erfahren.²⁸ Daneben erscheint jedoch, wie es auch den hier vorliegenden Band und den vorausgehenden Workshop im Rahmen des Forschungsprojekts „Reflexionsräume kinematographischer Ästhetik“ angeregt hat, weniger das Medium-Spezifische als vor allem das Medium-Übergreifende der Bildprojektionen von Interesse. Entsprechend ist sogar zusammenfassend von einer Projektionskunst²⁹ die Rede, die sich nicht selten in Abgrenzung vom Kino definiert.³⁰ Bildprojektionen und nicht primär Film zu thematisieren, ist, wie Tamara Trodd resümiert, aber auch deswegen sinnvoll, weil deren analoge und ebenso digitale Materialien und Formate im Unterschied zum Begriff des *artists' film* jeweils distinkte Bedingungen mit sich bringen, die keineswegs eingeebnet sind.³¹ Demgemäß bilden die historische Entwicklung technischer Medien, aber auch die modernistischen und später sozialen Bewegungen des experimentellen, strukturellen Films und der Kunst Reibungsflächen und Referenzen für die projizierten, analog wie digital produzierten Bilder des 21. Jahrhunderts, auch wenn die Herausforderungen und Bedingungen andere geworden sind.³² Wie Tanya Leighton für die aktuelle Wechselbeziehung von Kunst und Bewegtbild zuspitzt, bringen bildende KünstlerInnen und experimentelle FilmemacherInnen verschiedene Praxen, Institutionen, Ökonomien und historische Bedingungen mit, die sich gleichwohl in ihren ästhetischen Auseinandersetzungen und Interessen ähneln,³³ weswegen in diesem Band in einem eigenen Kapitel das Verhältnis zum (historischen) Expanded Cinema beleuchtet wird und gegenwärtige Weiterentwicklungen in Verbindung mit (Lecture-)Performances einbezogen sind. Durch die veränderten institutionellen, ökonomischen, aber auch produktionstechnischen Parameter, nicht zuletzt im Zuge des Veraltens analoger Verfahren sowie des Kinos selbst angesichts neuer Bildkulturen und Screenmedien, werden Fragen der Produktionsästhetik³⁴ und der Teilhabe von Betrachterschaft an

28 Vgl. *Dia/Slide/Transparency. Materialien zur Projektionskunst*, Ausst.-Kat. NGBK, Berlin 2000; *Le diaphane et l'obscur. Une histoire de la diapositive dans l'art contemporain*, Ausst.-Kat. Maison européenne de la photographie, Paris 2002; Darsie Alexander (Hg.): *Slide Show. Projected Images in Contemporary Art*, Ausst.-Kat. The Baltimore Museum of Art u. a., London 2005.

29 Vgl. Stan Douglas/Christopher Eamon (Hg.): *Art of Projection*, Ostfildern 2009.

30 Vgl. Joachim Jäger (Hg.): *Jenseits des Kinos. Die Kunst der Projektion, Filme, Videos und Installationen von 1963 bis 2005*, Ausst.-Kat. Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart, Berlin, Ostfildern 2006.

31 Vgl. Tamara Trodd: „Introduction. Theorising the Projected Image“, in: dies.: *Screen/Space. The Projected Image in Contemporary Art*, Manchester u. a. 2011, S. 1–22, hier S. 6.

32 Siehe George Bakers Statement in: *Round Table* (2003), Anm. 23, S. 73.

33 Vgl. Tanya Leighton: „Introduction“, in: dies. (Hg.): *Art and the Moving Image. A Critical Reader*, London 2008, S. 7–40, hier S. 9. Leighton hat in ihrer Einleitung die verschiedenen für den Diskurs zentralen und verhandelten Kategorien der Medien, ihrer Aneignung (Remake etc.), des Stand- und Bewegtbilds, diverser Publika etc. adressiert.

34 Die Skizzierung einer Produktionsästhetik ist nicht erst über die literaturwissenschaftlichen Ansätze (Jauß, Ingarden) in den kunstwissenschaftlichen Diskurs gelangt, sondern wurde bereits umfassend von Konrad Fiedler in seiner Schrift *Der Ursprung der*

den zeitbasierten und raumorientierten Bildprojektionen neu konzeptualisiert. Sie schließen die Bedingungen und Orte der Entstehung, die Codierung der Räume und ihre BetrachterInnen, Partizipations-, Immersions- und Distinktionsmodelle sowie Fragen der digitalen Bildmacht und -kritik mit ein.

Die Immaterialität und Virtualität großformatig projizierter Bilder, qua Lichtstrahl entweder auf eine Projektionsfläche, auf gebaute Elemente zurückgeworfen oder frei durch den Raum fluktuierend, ermöglichen eine maximale Flexibilität in der Maßstäblichkeit des Bildes, die modellhafte Sets, Realraum und projizierte Bildräume verschmelzen lassen kann. Im Kino jedoch ging mit der Großprojektion ein Verlust an Taktilität, Nähe, Kontingenz des Bildes und des Nutzerbezugs einher, welche frühen proto-kinematographischen Bild-Apparaturen, Blickmaschinen und optischen Geräten noch zu eigen waren.³⁵ Darin setzt das Kino gewissermaßen die Tendenz des Schattentheaters und der menschlichen Schattenprojektionen fort, die Samuel van Hoogstraten mit einer Radierung³⁶ als Gedankenmodell in seinem Melpomene-Buch des Malereitraktats von 1678 zur Unterweisung der Lehrlinge in bildimmanenter Lichtführung und Perspektivkonstruktion veranschaulichte.³⁷ In den oft multifokalen kinematographischen Installationen, die die Bühnensituation überwinden und die Körper der Besucher mitunter unmittelbar berühren, gewinnen die fluiden Bilder demgegenüber viel von ihrer Kontingenz und Nähe zurück. Sie zeichnen sich in ihrer ästhetischen Präsenz durch das Ausstellen und Aufführen aus. Während Gertrud Koch dies für den Experimentalfilm als nicht-identisch mit dem Werk selbst charakterisierte,³⁸ stellt die unterschiedliche Ausprägung der jewei-

künstlerischen Tätigkeit, Leipzig 1887, theoretisch entfaltet. Wie Friedrich Weltzien darlegt, sind bereits die Kategorien von Körperlichkeit (im psychophysischen Prozess des Wahrnehmens und des körperlichen Ausdrucks) und Prozessualität angelegt. Friedrich Weltzien: „Produktionsästhetik und Zeitlichkeit. Zur Dynamisierung des Kunstbegriffs bei Konrad Fiedler“, in: Karin Gludovatz/Martin Peschken (Hg.): *Momente im Prozess. Zeitlichkeit künstlerischer Produktion*, Berlin 2004, S. 43–55. Sebastian Egenhofer hingegen fasst den Begriff der Produktionsästhetik elementarer, indem er Produktion im marxistischen Sinne als nicht-sichtbare und darstellbare Kategorie des Wirklichen versteht. Er geht auf das ‚Werden‘ und ‚Gewordensein‘ sowie auf die „symbolischen und technischen Mittel seiner Repräsentation und Reproduktion“ ein. Sebastian Egenhofer: *Produktionsästhetik*, Zürich 2010, S. 7.

- 35 Vgl. Mary Ann Doane: „Movement and Scale. Vom Daumenkino zur Filmprojektion“, in: Daniel Gethmann/Christoph B. Schulz (Hg.): *Apparaturen bewegter Bilder*, Kultur und Technik, Bd. 2, Münster 2006, S. 123–137, hier S. 131.
- 36 Vgl. Nike Bätzner u. a. (Hg.): *Blickmaschinen oder wie Bilder entstehen. Die zeitgenössische Kunst schaut auf die Sammlung Werner Nekes*, Ausst.-Kat. Museum für Gegenwartskunst Siegen, Köln 2009, Abb. S. 126, 312; Susanne Neubauer: „Idea Projectionis“, in: dies. (2006), Anm. 25, S. 10–24.
- 37 Vgl. Hans-Jörg Czech: *Im Geleit der Musen. Studien zu Samuel van Hoogstraats Malereitaktat ‚Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst: Anders de Zichtbaere Werelt‘ (Rotterdam 1678)*, insbesondere Kap. 5.3 und Abb. Kat. Nr. 17, S. 252.
- 38 Vgl. Gertrud Koch: „Filmische Welten – Zur Welthaltigkeit filmischer Projektionen“, in: Joachim Küpper/Christoph Menke (Hg.): *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*, Frankfurt am Main 2003, S. 162–175, hier S. 163.

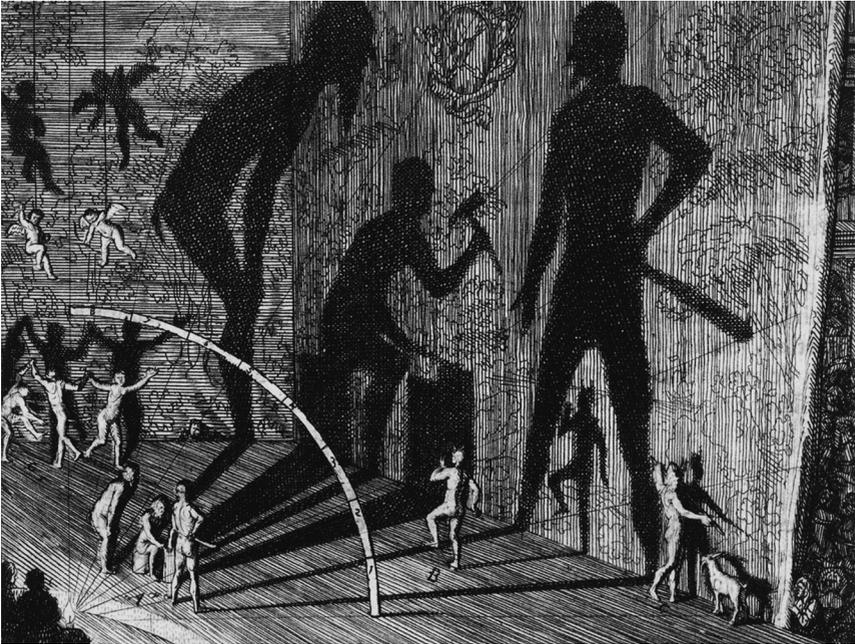


Abb. 1: *Schattenspiel mit Menschen*, in: Samuel van Hoogstraten: *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst*, Rotterdam 1678.

ligen Installation im Galerieraum für die bewegtbildbasierten Arbeiten hingegen eine notwendige Bedingung des Werks dar.³⁹ Dergestalt hat Päini die wesentlich durch Licht auf der Fläche materialisierten und zeitlich bestimmten Bilder in der Entwicklung vom analogen zum Video- und digitalen Bild nachgezeichnet: Neben unterschiedlichen Charakteristika der Projektion, vom durchleuchteten Glasdia über den Videobeam bis zum netzbasierten Bild, konstatiert er dabei das zunehmende Verwischen einer ontologischen Trennung von projiziertem und appliziertem Bild. Den Umgang der bildenden KünstlerInnen mit der Projektion versteht er als Manipulation des Transports luminöser Bilder, der innerhalb eines dialektischen und kritischen Verhältnisses zum Bild operiert.⁴⁰

Dieses Spiel mit der abwesenden Anwesenheit des Bildes, seinem unbewussten verdrängten Repertoire und einer Verlagerung der Projektionsapparatur in den Ausstellungsraum fordert nicht nur die von Päini gestellten Fragen zur Veränderung der Organisation und Aufteilung des Sichtbaren, zwischen mechanischer und digitaler Reproduktion, zwischen Darstellen und Ausstellen heraus. Es verändert auch das Ver-

39 Vgl. Lilian Haberer/Annette Urban: Einführung zum Workshop *Bildprojektionen* am 10. April 2010, unveröffentlichtes Manuskript.

40 Vgl. Päini (2004), Anm. 2, S. 24, 27, 28–30. Vgl. auch: ders.: *Le Temps exposé. Le cinéma de la salle au musée*, Paris 2002, S. 46–55.

halten und die Selbstwahrnehmung der BetrachterInnen. Diese werden nicht allein als Teilhaber mittels der zumeist in Black Boxes raumgreifenden Projektion angesprochen, physisch affiziert und von den Lichtquellen des Dia-, Video- oder Projektionsbildes im Museumsraum angezogen. Die dunklen Räume evozieren ebenfalls, wie Ursula Frohne resümierte, die Auseinandersetzung mit der psychologischen und affektiven Qualität projizierter Bilder.⁴¹ Wenn die BesucherInnen die oftmals großzügig aufgestellten oder hängenden Screens, ihre Apparaturen und freistehenden Projektionswände umschreiten, sich flanierend, stehend oder sitzend in den Black Boxes oder „grey areas“⁴² der Film- und Videoinstallationen bewegen, beobachten sie gleichermaßen das Verhalten anderer BetrachterInnen. Dieser Umgang mit Anordnungen des Blicks, wie er bereits von Ursula Frohne anhand Don DeLillos Erzählung über einen Museumsbetrachter der Videoinstallation Douglas Gordons *24 Hour Psycho* (1993) im Museum of Modern Art New York signifikant analysiert wurde, lässt eine neue „*ordo coexistendi*“ als liminale wie kulturelle Erfahrung der BesucherInnen in den Räumen der Projektion zu. Die Rezipienten werden zu AkteurInnen, sie treten nicht nur buchstäblich zwischen die Elemente der Installation, sondern sind in deren verschränkte fiktionale und reale Bild- und Raumkonfigurationen geradezu eingelassen.⁴³

Installative und andere räumlich-dispositive Anordnungen der Bildprojektionen

Bildprojektionen erfordern per se eine räumliche Anordnung. Insbesondere die technisch-dispositiven Komponenten des Projektionsgefüges, die in der Geschichte des projizierten Bildes aufgrund dessen zweifelhaften Illusionismus zunehmend unsichtbar gemacht wurden,⁴⁴ sind dafür maßgeblich. Sie rücken sowohl in theoretischen Überlegungen zu Bildprojektionen, angestoßen durch die Apparatus-Theorie der 1970er-Jahre, wie in künstlerischen Praktiken der letzten Jahre verstärkt ins Bewusstsein. Nicht selten ist es dort das apparative Dispositiv, das an erster Stelle die installative Anordnung im Raum bestimmt und sich gemeinsam mit anderen Einbauten und architektonischen Elementen zu regelrechten Installationen ausdifferenziert. Insofern löst das ‚projected image in contemporary art‘ weniger das Paradigma der weiter gefassten Installation ab,⁴⁵ sondern geht vielmehr entscheidende Verbindungen mit ihr ein. Als raumbildend kommen alle Elemente des klassischen, vom Kino ab-

41 Vgl. Ursula Frohne: „Dissolution of the Frame: Immersion and Participation in Video Installations“, in: Leighton (2008), Anm. 33, S. 355–370, hier S. 363, 365, 369.

42 Gregor Stemmrich: „White Cube, Black Box and Grey Areas: Venues and Values“, in: Leighton (2008), Anm. 33, S. 430–443.

43 Vgl. Ursula Frohne: „Passagen: Projektionsräume im Museum“, in: Barbara Engelbach (Hg.): *Bilder in Bewegung. Künstler & Video/Film 1958–2010*, Ausst.-Kat. Museum Ludwig, Köln 2010, S. 121–128.

44 Vgl. Păini (2004), Anm. 2, S. 46–48.

45 Vgl. Trodd (2001), Anm. 31, S. 1.

geleiteten Projektionsdispositivs in Betracht, die zur Neuverteilung und installativen Ausgestaltung einladen. Dies beginnt mit dem Lichtstrahl, der in bereinigter Form als pures Licht wie bei McCall im Expanded Cinema vorwiegend in seiner skulpturalen Qualität entdeckt worden ist. Ebenso sehr ist er funktionsgebunden als Träger der luminosen Bilder räumlich wirksam, die Licht, Apparatur, Bildträger und Umräum gleichermaßen beanspruchen und so ihre illusionäre wie räumliche Wirkkraft als ‚Zwischen-Bilder‘⁴⁶ entfalten. Etabliert der Lichtstrahl gemeinhin eine dominante, eindeutig gerichtete Achse im Raum durch die Fokussierung auf die singuläre Leinwand als Erscheinungsort der immateriellen Bildlichkeit, mit den Zuschauern dazwischen und der räumlich abgetrennten Projektionsapparatur in deren Rücken, so vermögen die durch den Raum reisenden projizierten Bilder⁴⁷ prinzipiell vielfältige neue Verschmelzungen von Bild- und Realraum sowie Verkörperungen des Bildes zu initiieren. Jede Fläche, jeder Körper, der den Lichtstrahl durchschneidet, kann sich schließlich mit dem Bild überblenden und dessen räumliche Entgrenzung und die Vervielfältigung der Projektionsflächen bzw. Screens vorantreiben.

Im Verbund mit dieser forcierten Verräumlichung projizierter Bilder, ihrer Vervielfältigung und Entrahmung ist insbesondere die ausgestellte Sichtbarkeit des Projektors in kinematographischen Installationen auffällig, die meist als illusionskritisches Offenlegen des bildproduzierenden Apparats in einem letztlich modernistischen Sinne gedeutet wird. Gleichwohl stellt ausgerechnet die Projektionsapparatur, wie Alexander Streitberger in seinem Beitrag zur ersten Sektion zeigen kann, sowohl in der nach ihr benannten Filmtheorie der 1970er-Jahre wie in der heutigen Theoriebildung zum projizierten Bild noch in gewisser Weise einen blinden Fleck dar. Streitberger zufolge gilt es überhaupt erst eine Apparatus-Theorie im erweiterten Sinne für die Projektionsinstallationen der zeitgenössischen Kunst fruchtbar zu machen, indem die Projektionsmittel explizit als Produktionsmittel aufgefasst werden. Auf diesem Weg lasse sich das bislang ahistorisch verstandene, nur in seinen formalen Parametern auf ideologische Effekte befragte Projektionsdispositiv in Beziehung zu den insgesamt eine Gesellschaft bestimmenden jeweiligen Produktionsbedingungen setzen. Damit wird die künstlerische Produktion als in eben diese Bedingungen eingebettet kenntlich, wie es Streitberger am Beispiel von Simon Starlings Projektionsinstallation *Wilhelm Noack oHG* (2006) und den Installationen *Studio* (2004–2010) und *Théâtre des opérations* (2004) von Michel François demonstriert. Starling unternimmt eine solche Reflexion von Projektions- als Produktionsmitteln, indem er anstelle des Lichtstrahls die Projektionsapparatur selbst skulptural gestaltet

46 Vgl. Raymond Bellour: *L'Entre-images. Photo, Cinéma, Vidéo*, Paris 2002. Ursula Frohne hatte den Begriff der *entre-images* Bellours nicht nur im Hinblick auf das apparative und projektive „Zwischenstadium (...) fiktionaler mit faktischen Raum- und Zeitkategorien“ im Kontext der Videoinstallationen bezeichnet, sondern insbesondere auf eine andere Konnotation des „Dazwischentretens“ der Besucher und Interagierens mit den installativen Rahmungen und Bildprojektionen in der bewegten Betrachtung hingewiesen. Frohne (2010), Anm. 43, S. 122.

47 Vgl. Païni (2004), Anm. 2, S. 47.

und dieses Gerät mit dem Kontext seiner Herstellung kurzschließt. Streitbergers Lesart zufolge wird damit aber die Fetischisierung des Apparates, wie sie manch nostalgische 16 mm-Projektion in der aktuellen Kunst kennzeichnet, im Sinne Roland Barthes subversiv gewendet. Im Vergleich dazu rekurrieren die Installationen von Michel François auf weitere Produktionskontexte, die für eine den Illusionismus neu instrumentierende Projektionskunst von besonderer Bedeutung sind, nämlich das Filmstudio und die Theaterbühne. In François' nicht mehr medienspezifischen, sondern die Medien miteinander kreuzenden Projektionsdispositiv treten Diaprojektoren und ‚projecteurs‘, also Theaterscheinwerfer, miteinander in Konkurrenz und beschwören mit ihren Schattenprojektionen wie bei Baudry nochmals die Imagination von Platons Höhlengleichnis herauf.

Wie Alexander Streitberger mit Bezug auf Starlings Projektionskulptur, so greift auch Miriam Lowack im zweiten Beitrag zur einführenden Sektion Thierry Kuntzels Vergleich von Filmprojektion und freud'schem Wunderblock auf, nun mit besonderem Akzent auf den Analogien zwischen dem Film als historiographischer Praxis und der psychischen Struktur des Erinnerns. Projektion kommt damit als metaphorische Kategorie zum Tragen, auf Basis von Filmtheorie und ihrer Verknüpfung mit psychoanalytischen Prämissen, wonach Projektion als ein maßgeblicher Mechanismus u. a. im Prozess des Erinnerns gilt. Auch in diesem Beitrag spielen die räumlich-dispositiven Eigenschaften der Projektion eine wesentliche Rolle, allerdings nur sekundär in ihrer buchstäblich installativen Ausprägung als vielmehr auf topologischer Ebene im Bezug zu strukturverwandten Erinnerungsräumen: Wenn Lowack am Beispiel einer Videoarbeit von Deimantas Narkevičius, die den geschichtsträchtigen Ort einer ehemaligen sowjetischen Raketenbasis in Litauen über historische Fotografien und mit Zeitzeugen vermeintlich nachgestellte Filmszenen zum Thema macht, Film als Medium der Vergegenwärtigung des Vergangenen analysiert, dann hat das Projizieren als psychophysische Bewegung daran entscheidenden Anteil. In der Abfolge der immateriellen Filmbilder überlagern sich schließlich nicht nur Gegenwart und Vergangenes. Im Unterschied zur Fotografie führt die Kinematographie auch die für das Erinnern entscheidende Reproduktion durch unser Bewusstsein in Form eines In-Bewegung-Setzens vor, sofern Erinnerungsbilder niemals einfach nur gespeichert und abgerufen, sondern durch Wahrnehmungen in der Gegenwart mobilisiert werden. Wenn diese Struktur Kuntzel zufolge schon der Doppelexistenz als Filmprojektion und Filmstreifen inhärent ist, verstärkt sich die Reflexion solcher Erinnerungsprozesse bei Narkevičius' noch durch den Wechsel von fotografischen und filmischen Bildern, die ihrerseits verschiedene Wahrnehmungen des Historischen implizieren. Nicht zuletzt findet sich in *The Dud Effect* (2008) eine Lichtprojektion auch als symptomatisch wiederkehrendes Motiv, das Wiederholung als wesentliches Strukturmerkmal des Filmischen unterstreicht. Diese Lichtprojektion vermag sowohl eine (niemals ausgelöste) Detonation in ihrer Potenzialität zu evozieren und zugleich die „Überblendung von Gegenwart und Vergangenheit“ anschaulich werden zu lassen.

Auch im dritten Aufsatz der ersten Sektion spielt die räumlich-dispositive Anordnung der Projektion eine wichtige Rolle, ohne sich direkt als Installation zu kon-

kretisieren. Sie findet sich stattdessen zurück ins Bild überführt. In dem Beitrag von Annette Urban stehen Rückprojektionen im Mittelpunkt, eine filmische Trick- und Studio-Technik also, bei der sich – wie David Company im Zusammenhang mit Mark Lewis im Rahmen der zweiten Sektion schreibt – der Film selber filmt. Dem liegt bereits eine Darstellung zweiter Ordnung zugrunde, die den gemeinhin kohärenten Bildraum künstlich aufgrund einer Projektionsanordnung entstehen lässt und im Spannungsverhältnis von Bild und Raum die Wechselbeziehung von Figur und Kulisse zum Thema macht. Dies gilt noch in gesteigertem Maße für die künstlerische Adaption der Rückprojektionstechnik bei Laurie Simmons und Cindy Sherman, die mit ihrer inszenierten Fotografie eine Vorform der heutigen kinematographischen Installationen ins Spiel bringen. Anstelle filmischer verwenden beide Künstlerinnen an sich schon statische Diaprojektionen als Hintergrund, was neben den Studioproduktionen des klassischen Hollywood-Kinos ebenso die Kulissen der Studiofotografie zum Referenzhorizont macht. Die rückprojizierten Szenarien evozieren eine fotofilmische Ästhetik, und zwar nicht allein in Shermans *Rear Projections* im Anschluss an ihre *Untitled Film Stills*, sondern auch in den filmischen Auftritten der Protagonisten von Simmons Fotoporträts, die – begünstigt durch das Musicalgenre, die Rückprojektion als Intermezzo und Simmons Vorliebe für Bauchrednerpuppen – auch die Stimme als Form der Projektion thematisieren. Die Übergänge zwischen den Medien fügen sich bei Simmons insgesamt in eine Kette von Verlebendigungen, an deren Ursprung gewissermaßen der Schattenriss steht, der als einfachste Form der (Licht-)Projektion hier zunächst weniger Platons Höhle als Kino-Allegorie denn Projektion im Sinne der steten Übertragung von Selbst- und Fremdbildern meint. Mithin sind Film- und Fotostudio, die Streitberger als Produktionskontext anspricht, in diesem Zusammenhang als Bühnen der Selbstinszenierung im Spiegel des Anderen relevant, in einer unabschließbaren Verweisstruktur verschiedenster durch Projektionen gewonnener Verbildlichungen und Verkörperungen, angefangen bei der kindlichen Wunschprojektion über das Alter Ego der Puppe bis hin zum Starimage. Abermals kommt der psychologischen Projektion wesentliche Bedeutung zu, wenn die bei Lowack hervorgehobene Erinnerungsstruktur ihre Begehrensökonomie offenbart.

Die Bildlichkeit von Projektionen im räumlichen und medialen Dazwischen

Projektionsdispositive sind also zuerst als eine räumliche Anordnung zu beschreiben, die sich indes – wie es sich offenkundig in den sich wandelnden Projektionsapparaturen sowie deren künstlerischen Aneignungen, aber auch im festgefühten Blickregime des klassischen Kinos zeigt – weit weniger durch fixe Positionen der einzelnen Elemente als durch ein relationales Gefüge auszeichnen: Entscheidend sind die oben schon angesprochenen Zwischenräume, sofern projizierte Bilder den Raum durchqueren und auf verschiedensten Flächen, Körpern und Architekturen, die den

Lichtstrahl kreuzen und so zu Bildträgern werden, jeweils flüchtig und immateriell zur Erscheinung kommen. Gerade diese Loslösung von spezifischen Trägerstrukturen, sowohl hinsichtlich des auffangenden Bildschirms als auch der Bildquelle, die bei der Camera obscura noch das Objekt selbst ist, bevor zu durchleuchtende, außerhalb ihrer Aufführung nur latente Bilder an diese Stelle treten, überführt projizierte Bilder neben dem räumlichen auch in ein mediales Dazwischen. Damit sind nicht nur die Übergänge gemeint, die die Projektion gerade in den künstlerischen Beispielen der ersten Sektion schon zwischen filmischen und fotografischen Bildern vollzog. Soll die Projektion darüber hinaus selbst als Medium gelten, in dem sich etwas für sie Spezifisches zeigt, das der Differenzierung in fotografische und filmische Projektion übergeordnet ist? Ist analog von der Projektion als Dispositiv oder besser von Projektionsdispositiven zu sprechen, immer eingedenk der Tatsache, dass die Projektion medienarchäologisch lange Zeit vorwiegend dem Film zugeschlagen wurde, so dass Jens Ruchatz mit seiner „Mediumgeschichte der fotografischen Projektion“⁴⁸ noch Pionierarbeit zu leisten hatte, indem er Laterna-Magica-Projektionen und Phantasmagorien nicht allein als Vorstufen auf dem Weg zum Film wertete? Und lässt sich für projizierte Bilder, sofern man sie versuchsweise als Medium versteht, überhaupt noch eine Medienspezifik behaupten, oder sind sie herausstechendes Symptom einer Konvergenz der – für sich obsolet gewordenen – Medien, von Intermedialität oder einem postmedialen Stadium?

Solchen Fragen stellt sich Nina Steinmüller in ihrem Beitrag zur zweiten Sektion, ausgehend von James Colemans in dieser Hinsicht paradigmatischen Arbeiten, für die dieser den Begriff der *projected images* in Anspruch nimmt. An seinem Beispiel entwickelt Rosalind Krauss überdies ihre theoretischen Überlegungen zu einem „differenziellen Medium“ als Ausdruck einer Spezifik auch unter postmedialen Bedingungen. Steinmüller führt anhand von *Charon (MIT Project)* (1989) in Colemans besondere Umgangsweise mit projizierten Bildern ein, wobei in dieser Arbeit auch inhaltlich das Fotografische als ein Set verschiedener Konventionen seines Gebrauchs thematisch wird. Und das Reisen bzw. die Raumdurchquerung der projizierten Bilder entfaltet hier als Transport in Anspielung auf den Totenschiffer Charon eine ganz eigene Facette der psychologischen Projektion im Oszillieren zwischen geisterhafter An- und Abwesenheit. Für die Möglichkeit der Neuerfindung eines Mediums, wie sie Krauss bei Coleman erkennt, werden in der Tat jenseits der Rückführung auf ein Material gerade die historisch und sozial bestimmten Konventionen des Mediums relevant, deren postmediale Verwendung erst ihr eigentliches Potenzial in seiner Komplexität aufschließt. In diesem Zusammenhang aber wendet sich Steinmüller gegen Krauss' Prämisse, wonach dafür das Veralten des jeweiligen Mediums Voraussetzung sei, und wertet dies als unnötige Eingrenzung. Sie plädiert stattdessen dafür, das Konzept der „medienimmanenten Differenz“ auch für Video- und digitale Bilder gelten zu lassen, die Païni zufolge ebenso das Wahrnehmungsdispositiv Projektion unabhängig von dessen analogen, optisch-mechanischen Ur-

48 Vgl. Ruchatz (2003), Anm. 3.

sprünge erfüllen können⁴⁹, und es schließlich gleichermaßen auf die von Krauss pauschal kritisierte Installationskunst zu übertragen. Wie fruchtbar dies sein kann, demonstriert Steinmüller am Beispiel von Douglas Gordons Arbeit *10 ms-1* (1994), in der dieser sein Ausgangsmaterial, medizinhistorisches Found Footage, mithilfe einer freistehenden, durchlässigen Leinwand zum filmischen Objekt macht und für den stockenden Bewegungsfluss der Projektion analog zur Motorik des nicht mehr zu kontrollierenden Körpers auch videographische Techniken nutzt.

Der Gedanke des Veraltens analoger Medientechniken spielt ebenfalls in David Campanys Überlegungen zur Bildlichkeit des „moving picture“ zwischen Fotografie und Film eine wesentliche Rolle. Beide charakterisiert er als „eclipsed medium“, die sich in diesem Stadium wieder ihrer Anfänge erinnern und in dieser Historizität nun auch die Künstler interessieren, die lange Zeit die Fotografie etwa gerade wegen ihrer vermeintlichen Geschichtslosigkeit als bloßes Reproduktionsmedium geschätzt hätten. Ein frühes Werk der Lumières, das deren Filmaufnahmen beim Fotografen-Kongress 1895 in Neuville-sur-Saône zeigt, dient ihm dabei gleichsam als Urszene des Aufeinandertreffens von Fotografie und Film, um dem Anfangsmoment nachzuspüren, als sich Bilder wie buchstäbliche „motion pictures“ erstmals in Bewegung setzten, denn gerade diese Faszination sieht Company in der zeitgenössischen Kunst wiederbelebt. Exemplarisch zeigt sich dies in den Arbeiten von Mark Lewis, der tatsächlich „motion pictures“ schafft, sofern sich darin für Company das hypnotische Potenzial des Single Take des Kinos mit der piktorialen Tradition überschneidet, die ein Produkt des Galerieraums ist. Hier steht demnach die Bildlichkeit oder besser Bildhaftigkeit der Projektion im Vordergrund, die nicht nur zwischen Fotografie und Film, sondern ebenso im Zwischenraum zur Malerei oszilliert. Schließlich bleiben die tonlosen, oft wenig bewegten Einkanalprojektionen von Lewis dem Tableau eng verwandt, weswegen Company die Wand hier gerade nicht in einen Screen verwandelt sieht. Den Projektionsaspekt vertieft der Autor anhand einiger Werke, bei denen Lewis nicht in Fotografien wie Sherman und Simmons, wohl aber in seinen fotoähnlichen Filmarbeiten Rückprojektionen einsetzt, die in ihrer Bildlichkeit und Wahrnehmung eine Ambivalenz aufweisen und somit zwischen der klassischen Einheit und der modernistischen Fragmentierung stehen, was Company als Auseinandersetzung mit dem Modernwerden des Kinos deutet. Denn damit nähern sich die klassische Forderung nach Einheit und die moderne Forderung nach Fragmentierung einander an, was Company ferner mit der doppelten Artikulation des Ortes in der Moderne – hier und zugleich woanders zu sein – verknüpft, die ihm als Wesensmerkmal des Kinos generell gilt.

Im letzten Beitrag zu dieser Sektion wird nochmals die Verbindung von Projektion und gesprochener Sprache, die wie bereits erwähnt aufgrund ihrer raumerschließenden Kraft selbst als Projektion verstanden wird,⁵⁰ genauer die Simultanität von projiziertem Bild und gesprochener Sprache relevant. Nachdem uns diese Verbin-

49 Vgl. Païni (2004), Anm. 2, S. 24.

50 Vgl. McCormick (2004), Anm. 7.

derung schon bei Steinmüller in Form von Colemans Diainstallationen und am Rande bei den Musical-Adaptionen und Bauchredner-Performances von Simmons im Beitrag von Urban begegnet ist, konzentriert sich Brigid Doherty in ihrem Text auf ein Beispiel aus der Hochphase der Moderne um 1900, die gleichzeitig die Frühzeit der Diaprojektion markiert: Ihre Untersuchung gilt den Vorträgen, die Rainer Maria Rilke zwischen 1905 und 1907 in verschiedenen Städten zum Werk des Bildhauers Auguste Rodin gehalten hat. Obwohl Rilke dabei entgegen der zeitgenössisch hochmodernen Praxis des Lichtbildvortrags und trotz des großen Stellenwerts, den Rodin selbst Fotografien seiner Werke jenseits bloßer Illustration zumaß, auf die Diaprojektion von dessen Skulpturen verzichtet, ist dieses Beispiel äußerst instruktiv. Denn für Rilke wird es in dieser Phase poetologisch entscheidend, „mit Rodins Augen zu sehen“, d. h. nicht mit Worten Skulpturen nachzuahmen, sondern „geschriebene Dinge“ zu schaffen, die Skulptur gleichsam sprachlich-skulptural nachzubilden und damit eine vergleichbar psychische Intensität zu erzielen. Wie also Rilke von Rodin lernt, der in derselben Frage des transmedialen Nachbildens seinerseits bei der Dichtung Dantes und Baudelaires in die Schule ging, so überträgt Rilke die suggestive Wirkung von Rodins Skulpturen für sein Publikum wiederum in gesprochene Sprache. Hierfür aber ist das Fehlen der Bilder essentielle Voraussetzung. An deren Stelle tritt die Aktivierung von Erinnerungen und der inneren Bilder auf Seiten des Publikums mittels Sprache durch den Vortragenden, wenn der Dichter Rodins Skulpturen nahezu als Sprachfiguren wiedererstehen lässt unter Verzicht auf das projizierte Bild. Sofern Rilkes Worte als Verdichtungen fungieren, werden die quasi „körperhaft-psychischen Details“ in seiner dichterischen Sprache durch den Einfluss Rodins zu einem berührbaren, doch immateriellen Darstellungsmedium. Auf diese Weise verwandeln sich die Augen der Zuschauer Rilke zufolge gleichsam in Linsen der fehlenden *Laterna Magica*, indem sie etwa ein Bild von Rodins Balzac-Statue geradezu an die Wand hinter dem Rücken des Vortragenden projizieren und ihre Körper dadurch selbst zur Apparatur der Bildprojektion werden. Doherty spricht hier vom Publikum, das in zweifacher Weise, nämlich im hypnotischen wie fotografischen Sinn, regelrecht zum (Übersetzungs-)Medium des Vortrags wird. Somit schließt sich hier zudem der Kreis zu den räumlichen Anordnungen des Projektionsdispositivs, während am Rande zugleich die Bedeutung der Projektion innerhalb der sich institutionalisierenden Kunstgeschichte thematisch wird: Denn Doherty zieht zusätzlichen Gewinn aus dem Vergleich mit der überlieferten Vortragspraxis der kunsthistorischen Vorlesungen von Heinrich Wölfflin, der im Angesicht der Lichtbilder im Dunkeln einen idealen Betrachter zu konstruieren vermochte. Damit verschmolz er zu einer Einheit mit dem Publikum und betonte die gemeinsame Seh-Erfahrung, während sich Rilke vom Auditorium gesondert im hellen Raum als Quell der Worte nicht zuletzt als Schöpfer der unsichtbaren Balzac-Figur analog zu deren von ihm in seiner Rede lange unbenannten Schöpfer Rodin in Szene setzt.

Architektur als Screen in der Verschränkung von Blickprojektionen

Wechselwirkungen zwischen Bildprojektion und Blick sind schon seit dem 17. Jahrhundert in unterschiedlichen, bald mechanisch erzeugten Varianten vom Schattenspiel über die *Laterna Magica* bis zu den optischen Spielzeugen des 19. Jahrhunderts ausgelotet worden. Diese machen sich die Wirkung projizierter Bilder als Nachbilder zunutze, welche sich in der Betrachterrezeption als Netzhautbilder lokalisieren lassen.⁵¹ Den immateriell-körperlosen und lebensgroßen Projektionen haftet zudem der Charakter geisterhafter Erscheinungen, von Täuschung und Verführung an. In kinematographischen Installationen, bei denen sich die BetrachterInnen den Bildraum konkret zu Eigen machen und die in der Projektion verschmolzene, virtuelle und reale Architektur zu einem Teil ihrer Betrachterprojektion wird, unterstützt die Rezeptionsweise ihrerseits Formen der Immersion oder der Reflexion und Introspektion. Die Leinwand werde generell als „peripherer Topos“ marginalisiert und erhalte weniger Aufmerksamkeit, wie Dennis Göttel für die Filmwissenschaft konstatierte.⁵² Oftmals ist die Fläche des Bildträgers selbst immateriell und außerhalb der Filmprojektionen unbespielt, bleibt eine Leerstelle, ein weißes Quadrat, das als Platzhalter für bewegte Bilder fungierend mentale Projektionsfläche wird; ein zu beschreibender oder bespielender Zwischenraum als Nahtstelle zwischen innerfilmischen und realräumlichen Konstellationen. In diesem Zusammenhang wird sie nicht nur zum Bindeglied, sondern zur Projektionsfläche, in der sich eigene Vorstellungen zu materialisieren vermögen. So ist es nur ein Schritt vom Topos des Screens oder der zu beschreibenden Wachstafel, dem freud'schen Wunderblock⁵³ zu der innermenschlichen Introspektion, zum Ort, der zum Ursprung für Urprojektionen wird, wie Brigid Doherty sie in ihrem Vortrag im Rahmen des Workshops zu Freud und Ferenczi beschrieb.⁵⁴

Für die museale Situation oder die Architektur hingegen werden die installierten Bildschirme oder eigens gebauten Leinwände als Displays sichtbar, nicht nur als Projektions- wie Ausstellungsflächen, sondern als Fensterfronten oder gläserne Raumteiler, die allein durch die partielle Verdunkelung zu Screens werden können. Der Bildschirm oder Bildträger, sei er statisch oder beweglich, ist wie die Wand Teil des bereits bestehenden Raumes oder wird zu einer gebauten, gespannten oder gar transparenten Einheit. Die modernistische Architektur wurde in den Bewegtbildinstallationen der letzten zehn bis fünfzehn Jahre oftmals selbst thematisiert, da sich die

51 Vgl. Crary (1990), Anm. 6, S. 103–108.

52 Göttel nennt als Gegenbeispiel die Untersuchungen Karl Siereks zur Leinwand. Dennis Göttel: „Metapher und Material. Somatische und textuelle Projektionen der Kinoleinwand“, in: *Nach dem Film* 10 (2008), <http://www.nachdemfilm.de/content/metapher-und-material> (letzte Sichtung 08.10.2014).

53 Vgl. Thierry Kuntzel: „A Note Upon the Filmic Apparatus“, in: *Quarterly Review of Film Studies* 1/3 (1976), S. 266–271.

54 Brigid Doherty: „Where do Urprojektionen come from?“, Vortrag anlässlich des Workshops *Bildprojektionen* am 9./10. April 2010 an der Universität zu Köln.



Abb 2: Dan Graham, *Cinema 81*, 1982.

künstlerischen Reflexionen zeitlich mit der Parallelität von frühem Kino und der Architektur des Neuen Bauens auseinandersetzen.⁵⁵ Wenn darüber hinaus das horizontale Fensterband (*fenêtre en longueur*), wie es beispielsweise Le Corbusier gegen Auguste Perret verteidigte, als Blickdispositiv fungierte, mit dem die modernen BetrachterInnen die Landschaft als fotografische oder filmische Einstellung der Landschaft wahrnahmen⁵⁶, so wurden diese Fensterausschnitte in der städtischen Wahrnehmung durch Flaneur/Flaneurin mobilisiert, der Blick war dabei gleichsam virtualisiert.⁵⁷ Durch die Trennung von Außen- und Innenraum lassen sich transparente Flächen in Blickfänger für Realzeit-Bewegtbilder verwandeln, in denen sich Passanten des öffentlichen

Raums wie Museumsbesucher je nach Lichtsituation spiegeln und als Bilder reflektiert werden. Dan Graham hat diese Phänomene in seinem *Cinema*-Projekt (1981), das er in verschiedenen Versionen ausgeführt hat, einem Kino in einem modernistischen Bürogebäude als Screen zwischen Kinoleinwand und gläserner Außenhaut, als Denkmodell erprobt. Inwieweit sich Stadt, Kino und filmische Wahrnehmung mit der Architektur der Moderne überlagern, die Stadt selbst zum Set und Architektur zur *Mise-en-Scène* wird, untersucht Floris Paalman am Beispiel der Stadt Rotterdam seit Beginn des 20. Jahrhunderts. In seiner Studie zur Verflechtung von kinematographischen Projektionen und architektonischen Projekten, von Luftaufnahmen, frühen Stadtfilmen und kinematographisch geprägten Räumen in der Stadt, von den Siedlungsbauten, Geschäfts- und Kinogebäuden bis hin zur großangelegten

55 Vgl. Giuliana Bruno: *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture and Film*, London 2002 sowie dies.: *Public intimacy. Architecture and the Visual Arts*, Cambridge Mass. 2007.

56 Vgl. Beatrice Colomina: *Privacy and Publicity. Modern Architecture and Mass Media*, Cambridge Mass., 1994, S. 128–134; vgl. dies.: „Die gespaltene Wand: häuslicher Voyeurismus“, in: Christian Kravagna (Hg.): *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*, Berlin 1997, S. 201–222.

57 Anne Friedberg widmet sich in ihrer Untersuchung mit Rückgriff auf Walter Benjamins Passagen-Werk und Charles Baudelaires Untersuchungen des Modernen Lebens den Dispositiven des virtualisierten und mobilisierten Blicks in der Moderne (Panopticon, Panorama und Diorama) und erweitert das baudelair'sche Flaneur-Konzept um eine gendertheoretische Perspektive. Dies.: *Window Shopping, Cinema and the Postmodern*, Berkeley/Los Angeles 1993, Kap. 1.

urbanen Rekonstruktion des kriegsgeschädigten Rotterdam in den 1940er-Jahren, fokussiert Paalman die Stadt als ‚scripted space‘ in ihrer „projektiven Reflexivität“ als Medium kinematischer Wahrnehmung. So zeigt er den Einfluss kinematischer Prinzipien auf die Bauprojekte der Moderne in den Niederlanden in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts, welche durch die Animation abstrakter und geometrischer Formen eines Hans Richter und die Montage Dziga Vertovs angeregt, mittels des Prinzips Elie Faures der *cinéplastique* auf die industrielle Architektur übertragen wurde. Theo van Doesburg ließ sich zu „raumzeitlichen, kubischen Modellen“ als „bewegliche architektonische Einheiten“ anregen, die er als abstrakte Vorstudien für spätere Hausprojekte und seine Vorstellung einer „Lichtarchitektur“ fruchtbar machte. Letztere zielte auf eine Verbindung infrastruktureller und städtebaulicher Umgebung, der gebauten Architektur und bewegter, projizierter Bilder. Architekten wie Van der Vlugt und Brinkmann waren nicht nur Mitglieder des Avant-Garde-Clubs *Filmliga*, sondern prägten mit Industrie- und Kinobauten neue Gebäudetypen mit vertikalen Fensterbändern, ebenso wie der Architekt Van Gelderen, der für seine Zukunftsprojekte über Architekturen aus Licht, Luft und Fensterdisplays ebenfalls mit Bildprojektionen experimentierte. Von der Nachkriegszeit bis in die 2000er-Jahre zeigt Paalman zudem den Wandel von den für die Kinobauten geschaffenen neuen (institutionellen) Projektionsräumen, den Plan als filmisches Skript und die Darstellung der Architektur in Stadtfilmen bis hin zur Architektur als *Mise-en-Scène* wie auch der Stadt als ‚reality film‘ auf. Somit werden für das Kino in Verbindung mit der modernen Stadt sowohl ontologische als auch epistemologische Fragen maßgeblich, und Bildprojektionen haben zunehmend Teil an der Medialisierung, Simulation und Virtualisierung der gebauten Umwelt.

Die Frage nach der Transparenz und Durchlässigkeit, nach der räumlichen Durchdringung von urbanem Außen- und offen gestaltetem Innenraum⁵⁸, ist auch eine zentrale für das Haus als „Durchgangsmedium“, wie es Architekturtheoretiker des Neuen Bauens identifizierten, beispielhaft Siegfried Ebeling mit seiner Schrift zum *Raum als Membran* (Dessau 1926). So wurden Überlegungen zur Architektur als Medium und Wahrnehmungsdispositiv sowie als permeable Membran nicht nur innerhalb des architektonischen Diskurses verhandelt, sie ist zudem als wandelbare Struktur Gegenstand einer filmischen und künstlerischen Auseinandersetzung mit der Moderne. Anhand zweier Fallstudien, Maja Derens für den Avantgardefilm signifikantes filmisches Erstlingswerk *MESHES OF THE AFTERNOON* (USA 1943) und Dorit Margreiters Beitrag für den österreichischen Pavillon auf der Biennale Venedig 2009, untersucht Lilian Haberer – wie zuvor Paalman im Hinblick auf die Stadt – das Verhältnis von Film und Architektur sowie die unterschiedlichen Projektionsebenen: diejenigen des Films, des Blicks und der inneren Bilder. Das Modell als miniaturisierte, vorläufige Struktur ist in der Auseinandersetzung mit dem Ort der Architektur und (Film-)Produktion ein zentrales Reflexionselement. Haberer erkun-

58 Vgl. Anthony Vidler: *unHEIMlich. Über das Unbehagen in der modernen Architektur*, Hamburg 2002, insbesondere das Kapitel zur Transparenz.

det, inwiefern die Außenhaut, die Wände und die architektonischen Schwellen als Membranen und Projektionsscreens in der filmischen Mise-en-Scène in Erscheinung treten und wie die Materialität der modernistischen Architektur für imaginäre Blicköffnungen eingesetzt wird.

(Film-)Projektionen im Expanded Cinema und in der Black Box

Die kulturhistorische Entwicklung der Black Box lässt sich aus den Schwarzzäumen der *Laterna Magica*⁵⁹, Phantasmagorien und den Ausstellungen optischer Phänomene⁶⁰ nachzeichnen. Seit Ende der 1980er-Jahre mit den zunehmenden „kinematisierten Räumen“ hat sie sich als Gegenmodell zum White Cube in den Räumen der Museen und Sammlungen festgesetzt – trotz alternativer Konzepte zu Bildprojektionen im Ausstellungsraum, die zur direkten Integration in die Ausstellungen oder zur Einrichtung von „grey areas“⁶¹ geführt haben. Doch wie steht die Black Box im Verhältnis zu den Bestrebungen einer Neuerfindung und -verortung des Kinos? Die Expanded Cinema-Bewegung der 1960er- und 70er-Jahre in ihrer heterogenen, geographischen Ausprägung war bestrebt, das Kino anders zu denken und sich bewusst davon abzusetzen, wie Malcom Le Grice es im Gespräch mit Maxa Zoller 2004 artikuliert hat.⁶² Der Begriff des ‚erweiterten Kinos‘, zunächst durch die experimentellen Filmemacher Jonas Mekas, Stan VanDerBeek und die Performerin Carolee Schneeman manifestiert, später in Gene Youngbloods 1970 erschienenem gleichnamigen Buch mit einer explizit visionären Ausrichtung auf die für das Kino neuen bildtechnologischen Verfahren und Kommunikationsmöglichkeiten hin untersucht, stand jedoch für vielfältige Initiativen, wie die des experimentellen, strukturellen Films, der Performance und politischen Aktion, des neodadaistischen Happenings oder überblendeten Mehrfachprojektionen, die wie im Fall von Stan VanDerBeeks *Movie Mural* und *Movie-Drome* Bildprojektionen auch zum thematischen Gegenstand von Echtzeit-Projektionsdispositiven wurden.⁶³ Gleichwohl stellte Youngblood nicht nur diese bestimmten Werkformen heraus, die performativ mit Bildprojektion und mit dem Film als Material umgingen, dabei intermedial wie synästhetisch wirkten, aber vor allem von einem „erweiterten Bewusstsein“ aus-

59 Vgl. Ralf Beil: „Der Schwarzzaum – Phänomen, Geschichte, Gegenwart“, in: *Black Box. Der Schwarzzaum in der Kunst*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Bern, Ostfildern 2001, S. 9–24, hier S. 15.

60 Vgl. Tom Gunning: „The long and the short of it: Centuries of Projecting Shadow, from natural magic to the Avant-Garde“, in: Douglas/Eamon (2009), Anm. 29, S. 23–35.

61 Stemmrich (2008), Anm. 42.

62 Symposium: *Expanded Cinema. Activating the Space of Reception*, Tate Modern, London, 17. – 19. April 2009.

63 Vgl. Peter Weibel: „Erzählte Theorie – Multiple Projektionen und neue Narration in der Videokunst der neunziger Jahre“, in: Ursula Frohne (Hg.): *video cult/ures. Multimediale Installationen der 90er-Jahre*, Ausst.-Kat. Museum für Neue Kunst, ZKM Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, Köln 1999, S. 24–37, hier S. 26.

ging.⁶⁴ Als eine bestimmte künstlerische Praxis, eine Geisteshaltung zu einer bestimmten Zeit kündigt das Expanded Cinema von der Sprengung eines nicht nur optisch, sondern vor allem architektonisch wie institutionell geprägten Rahmens und damit der Freisetzung eines Bildes in den Raum. Diese Freistellung beinhaltet gleichsam eine Aktivierung des Umrums und seiner Rezipienten, da nun weder das Trägermaterial des bewegten Bildes, noch das Verhältnis von Betrachter und Werk einem vorgegebenen Rahmen folgte. Der Ort der Intervention fand im Raum der BetrachterInnen statt, welche oftmals Teil des Geschehens wurden.

Ein wesentlicher Unterschied zu den Bildprojektionen und kinematographischen Installationen seit den 1990er-Jahren besteht in dem dezidierten Bruch mit den Aufführungsbedingungen des Kinos und filmischen Aufnahmeverfahren. Vielmehr ging es um ein Experimentieren mit Film als Material in den damals performativ umgesetzten Aktionen und um einen im Wesentlichen interventionistischen, aber auch oftmals anti-narrativen Charakter, weshalb sich die geographisch heterogen ausgeprägten Initiativen des Expanded Cinema nicht als Vorläuferphänomen für heutige Entgrenzungstendenzen eignen, sondern einer eigenen Betrachtung bedürfen. Dies betont Volker Pantenburg in seinem Beitrag zu den Konstellationen von Kino und bildender Kunst mit Blick auf die 1960er/70er-Jahre und die Gegenwart, deren Unterschiede und differente Vorbedingungen er in acht Thesen darlegt. Mit dem Zusammendenken beider Bereiche gehen diverse Missverständnisse einher, wie Pantenburg pointiert, welche im Expanded Cinema vor allem die Erweiterung in den Raum priorisiert sahen, statt die Entgrenzung des Bewusstseins zu betonen, wie in der amerikanischen Variante des Expanded Cinema thematisiert. Die Raumerweiterung stellte somit nur ein Mittel auf dem Weg zu neuen Formen der Kommunikation und Wahrnehmung dar und war nicht sein ursprünglicher Fluchtpunkt. Ebenso setzt Pantenburg den immer wieder bemühten Argumentationslinien zu den Rezeptionsbedingungen von Kino und Museum spezifische historische Beobachtungen zur Betrachtermobilität, zu Zeiten der Erfahrung sowie Aufmerksamkeitsökonomien entgegen. Dabei arbeitet er heraus, dass die Zeit um 1970 als historische Referenz relevant wird und von zwei gegenläufigen Bewegungen geprägt ist, die Pantenburg im Hinblick auf Stan VanDerBeeks *Movie-Drome* und Kubelkas *Invisible Cinema*-Projekt als utopische Momente markiert: zum einen mit den als „postmoderner Gestus“ beschriebenen gemeinschaftlichen Entgrenzungstendenzen jenseits des Expanded Cinema; zum anderen mittels einer spezifischen Orts- und Medien- erfahrung des *Invisible Cinema* und zum Teil des strukturellen Films, welche auf Konzentration statt Zerstreuung als absolute und autonome Kinoerfahrung setzt.

In der kritischen Auseinandersetzung, wie sich die Aufmerksamkeit der Rezipienten vom Film im Kino zum Betrachter im Museumsraum verschoben hat und mit ihr die Parameter von Konzentration zu Zerstreuung, bezieht Volker Pantenburg die Dynamiken der beteiligten Akteure an der Präsentation, Ausstellung und Vermittlung im Kunstbetrieb und ihre ökonomischen, netzwerkorientierten Interessen mit

64 Vgl. Gene Youngblood: „Preface“ in: ders., *Expanded Cinema*, New York 1970, S. 41–44.

ein. Somit plädiert er für eine Erweiterung der Fokussierung von Raumdispositionen auf die Zeitlichkeit der Bildprojektionen in Kino und Museum.

Inwieweit die Einbeziehung der gesellschaftlichen Bewegungen, der Counter Culture, des Aktivismus, der Hippie- und Punkbewegung usw. über die Distributions- und Ausstellungsorte der Kunst und des Films hinaus und ihre jeweiligen politischen Bedingungen von Bedeutung sind, untersucht Maxa Zoller anhand der Expanded Cinema-Bewegung in Großbritannien. Dabei zeichnet sie die Entwicklung der letzten vierzig Jahre nach, von der Londoner FilmMakers Coop' und der 1973 gegründeten Gruppe *Filmaktion* ausgehend, über den gallery film der *young British Artists* bis hin zu neueren Ansätzen des Expanded Cinema von Karen Mirza und Brad Butler. Dergestalt untersucht sie anhand der auf Festivals und bei Filmprogrammen gezeigten Aktionen, Performances und Werke die Aktivierung des Raums zwischen Projektor und Bild und der damit verbundenen Betrachterrolle wie auch die Auswirkungen der technischen, soziopolitischen und wirtschaftlichen (Krisen-) Situationen auf die Bildprojektionen. Hierbei sind für sie filmtheoretische Überlegungen der Zeit zum Verhältnis von Apparatur und Körper von Althusser, Metz und Baudry ebenso relevant wie ihre Aktualisierungen durch Shaviro, Agamben, Massumi und ihre Auseinandersetzungen mit dem *cinematic body*, dem Dispositiv und Begriff des Affekts. Zoller artikuliert, wie schon zuvor Pantenburg mit seinem Vergleichsmoment zwischen den 1970ern und den jüngeren Entwicklungen, die Frage, wer etwas auf wen projiziert und welche dynamischen Widerstandsräume sich in den verschiedenen Initiativen abzeichnen. Unter Berücksichtigung der spezifischen Bedingungen der Thatcherzeit in Großbritannien und derjenigen des Neoliberalismus und Spätkapitalismus stellt sie im Vergleich zu den 1960ern und 70ern ebenfalls die Frage, in welchem Verhältnis die aus einer aktivistischen und Gegenkultur entstandenen Expanded Cinema-Aktionen zu den großformatigen Filminstallationen der 1990er- und 2000er-Jahre stehen und wie Bildprojektionen sich jenseits spätkapitalistischer Verwertungslogik artikulieren könnten. Einen Ansatz sieht sie in einer Aktualisierung des Expanded Cinema, in den jüngeren „Expanded Media“-Arbeiten der Filmemacher Mirza und Butler, die mit ihrem im Netz und an verschiedenen Orten stattfindenden *Museum of Non-Participation* (2008) das Verhältnis von Körper und Apparatur und ihre gesellschaftlichen Erweiterungen im globalen, postkolonialen und medialen Kontext untersuchen.

Den Aufführungs- und Präsentationsbedingungen der Bildprojektionen in den eigens geschaffenen Räumen des Expanded Cinema geht Dennis Göttel in seinem Beitrag zu Stan VanDerBeeks *Movie-Drome* auf den Grund. Für die Filmwissenschaft wertet Göttel VanDerBeeks Anliegen, den Kinoraum in einen Cinema-Scope-ähnlichen Kuppelbau zu erweitern sowie die Aufmerksamkeit auf eine „Expansion“ des Films „in den Aufführungsraum“ und damit auf ihre „topischen, technischen wie ästhetischen“ Qualitäten gerichtet zu haben, als Verdienst des Expanded Cinema. Dabei lenkt Göttel sein Augenmerk auf die historiographische Aufarbeitung des *Movie-Drome*-Konzepts anhand von Notizen, Beschreibungen und vor allem auf das in der Vermittlung des Projekts wesentliche fotografische Bildmaterial,

welches die Kluft zwischen der Unwiederholbarkeit der performativen Ereignisse und ihrer bilddokumentarischen Verfügbarkeit schließt. Die Projektionsfläche im Innenraum des halbrunden Getreidesilos, das für multimediale Screenings mit Live-Performance-Elementen ohne Bestuhlung ausgelegt war, entsprach der gesamten Kuppelfläche, die an Buckminster Fullers geodätische Dome erinnerte. Darüber hinaus veranschaulicht er, dass dieses im Hinblick auf Kommunikation und Massenmedialität konzipierte, utopische Projekt mittels technischer, satelliten- wie fernsehübertragener Bilder und ihrer Zirkulation erst in der vanderbeek'schen „picture-language“ seiner aus Fotos collagierten Ansichten realisierbar erscheint: Technische Unwägbarkeiten wie die reflektierende Aluminiumfolie im Kuppelraum, welche die Projektionen störte, werden über das aus fotografischen Einzelsegmenten geklebte Rundbild multiperspektivisch ansichtig und in seinen Bildprojektionen über die gesamte Kuppelfläche verteilt. Zudem legt Göttel anhand des vielfältigen Bild- und Quellenmaterials in der Ansicht des *Movie-Dromes* mit Personengruppen sowohl die Stärkung des sozialen Aspekts sinnfällig dar als auch VanDerBeeks auf eine universelle und kulturelle Bildsprache mittels Projektion ausgerichtete Initiative, die sich wesentlich von dem ideologiekritischen Impetus des österreichischen Expanded Cinema und dessen Skepsis gegenüber allumfassenden, multimedialen und utopischen Ansätzen unterschied.

Transit- und transitorische Räume bewegter Betrachtung und bewegter Bilder

Die kinoeske Wahrnehmung ist auch außerhalb des Kinos mit einem zeitlichen und räumlichen Bilderfluss konfrontiert, hat sich jedoch in den heutigen digitalen Bildern als Code oder „Matrix-Bild“ für die Bildrealität etabliert und ist vor allem in ihren intermedialen Abläufen wahrnehmbar.⁶⁵ Von Interesse ist hier zudem das Ubiquitärwerden von Screens, welche die Lebensumwelt mehr und mehr in eine Bilderwelt transformieren. Besonders die umgebende Architektur wird zum temporären Bildträger während das Bild seinerseits eine Verzeitlichung erfährt. So hatte bei-



Abb. 3 a–c: Ana Torfs, Ausstellungsansichten von *Album/Tracks A*, K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 2010.

⁶⁵ Vgl. Tina Hedwig Kaiser: *Aufnahmen der Durchquerung. Das Transitorische im Film*, Bielefeld 2008, S. 63.



Abb. 4 a–d: Ana Torfs, Ausstellungsansichten von *Album/Tracks A*, K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 2010.

spielsweise die belgische Künstlerin Ana Torfs in ihrer 2010 gezeigten Ausstellung *Album/Tracks A* in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen K21 in Düsseldorf eine für mediale Installationen ungewöhnliche Ausstellungsarchitektur gewählt: Die Diainstallation und Fotografien waren in einem hellen, weißen Ausstellungsparcours präsentiert, bei dem man sich wie in einer städtischen Gasse durch den Raum bewegte – an den Wänden waren große Titel wie Straßennamen angebracht und die Räume wurden bis auf zwei Installationen ohne Türstürze direkt zugänglich und einsehbar. Als würden die flanierenden BesucherInnen wie bei einem Albumtitel von einem Stück zum nächsten schalten, so hat die Künstlerin die Architektur angelegt. Für den zweiten Ausstellungsort in der Generali Foundation Wien sah sie wie bei der B-Seite einer Schallplatte eine andere Zusammenstellung vor. Innerhalb der Installation verwendete Funkkopfhörer und Klappstühle forderten eine Veränderung der eigenen Sitz- oder Standposition im Raum heraus oder unterstützten die Möglichkeit, sich blicktechnisch von den Korridoren aus an den Werken vorbei zu bewegen. Wie werden somit Architektur und Wände als Projektionscreens zu imaginären Blicköffnungen, wäre zu fragen, und welche Formen von Architektur zwischen Transparenz und Opazität sind dazu einsetzbar? Welche Übergänge und Rahmungen werden zwischen den installativen und innerfilmischen Architekturen evoziert? Umgekehrt fordern Bildprojektionen auch im musealen Raum eine andere Form der bewegten Betrachtung heraus, die zwischen dem Eindringen in den Raum und als Aktivierung der kinematographischen Installation angesiedelt ist. Dabei lässt sich ein ähnlich freies Flanieren wie beim baudelaire'sche Flaneur des 19. Jahrhunderts feststellen.⁶⁶ Man möchte fragen, ob der urbane dem musealen Flaneur vergleichbar wird? Im Gegensatz zu diesem der Menge widerstehenden urbanen und ohne Ziel vagabundierenden Spaziergänger werden die im Raum mit architektonischen Einbauten möglicherweise nur bedingt frei umherschweifenden BesucherInnen wahlweise selbst zur Projektionsfläche, zum affizierten Bildträger, zum Akteur oder wieder zum passiven Beobachter. Gleiches gilt für die heterogenen Betrachtergruppen, welche sich selbst in ihren unterschiedlichen Verhaltensweisen wahrnehmen und sich dabei gegenseitig animieren oder auch einschränken können.

Joachim Krause beschrieb die Bewegung in Räumen der Performance oder in ephemeren architektonischen Projektionsräumen quasi als Samplingtechnik, als sei der in Bewegung befindliche Mensch selbst in der Lage, quasi seine Bildstrecke und Ton-

⁶⁶ Vgl. Păini (2004), Anm. 2, S. 71. Zur Erweiterung des Flaneur-Konzepts um die Figur der Flaneurin siehe Friedberg (1993), Anm. 57.

spur zu erstellen.⁶⁷ Doch dieses Selbstermächtigungsmodell erfährt je nach filmischer oder installativer Arbeit seine Grenzen. Damit wird die Aufmerksamkeit, wie schon Pantenburg betonte, vom Werk auf die Ausstellung und die Selbstwahrnehmung verschoben, was je nach Ausstellung eine erweiternde oder auch zerstreuende Erfahrung mit sich bringt. In der Auseinandersetzung mit den verschiedenen Wahrnehmungsmodi durch reale und mentale Betrachterbewegung ist Maeve Connollys Resümee aufschlussreich, da sie nicht die oftmals verwendete, kontrastierende Argumentation kritisch-bewegter und passiv-immersiver Zuschauer zwischen den Filmbetrachtern und Ausstellungsbesuchern von Bewegtbildinstallationen fortschreibt, sondern den von Margaret Morse verwendeten Begriff des Zwischenraums („in-between-space“) fruchtbar macht, als zwischen Film- und Museumserfahrung oszillierend, zwischen kinästhetischer Involvierung, Distanzierung und einer Kommodifizierung widerstehend.⁶⁸ Dabei operiert sie mit Catherine Fowlers Terminologie des *in-frame* und *out-of-frame* im Hinblick auf die Rahmung innerhalb und außerhalb des Films, sei es im Kino oder Ausstellungsraum, und dasjenige, was im On- oder Offscreen thematisch wird. Hiermit vermag Fowler laut Connolly die automatische Verkettung von bewegter Betrachtung und kritischer Reflexion aufzulösen, indem Kino und Ausstellungsraum als „beständig in Wechselwirkung bestehende Ausstellungskontexte“⁶⁹ wahrgenommen werden, die werk- und filmbezogene Rezeptionsweisen herausfordern.

Jenseits der institutionellen Räume des Films lässt sich fragen, inwiefern die mobilisierte Stadt und die bewegten Bilder als analoge Projektionsräume fungieren und ob sie nicht nur als mediatisierter urbaner Raum, sondern selbst als mentale Projektionsfolie und ihre öffentlichen Displays und Fassaden als Screens für die filmischen und installativen Reflexionen fungieren? Einer dieser zentralen transitorischen Orte ist Los Angeles als Filmstadt und Produktionsstätte. Erst der mobilisierte, aus dem Fahrzeug heraus erfolgende Blick verwandelt sich dem weitläufigen urbanen Gefüge an und wird damit – ähnlich wie bei Las Vegas⁷⁰ – Teil der grundlegenden, mitunter kollektiven Stadterfahrung. Den vielfältigen Casting-Funktionen im Sinne einer Inszenierung, Medialisierung und Verortung von Los Angeles widmen sich Doris Berger und Ursula Frohne in ihrem Beitrag. Einen Aspekt stellt dabei die Selbstdarstellung der Stadt dar, wie Thom Andersen sie in seinem Essayfilm *LOS ANGELES PLAYS ITSELF* (USA 2003) verwirklichte. Hierbei verwendete der Regisseur im Voice over Found Footage-Material derjenigen Filme, welche die Stadt, ihre Strips und Viertel, die Silhouette und das urbane Leben in Szene setzen. Dabei thematisierte Andersen in den ersten Sequenzen bereits den Kontrast von der miniaturhaften Ausschnitthaftigkeit der filmischen Einstellung und der Größe seiner Stadt und skizziert die entgegen-

67 Vgl. Joachim Krause im Gespräch mit Nikolaus Kuhnert und Philipp Ostwalt: „Projektion und nichtsimplantierter Raum“, in: *Arch+* 107 (1991), S. 59–65, hier S. 64–65.

68 Vgl. Maeve Connolly: *The Place of Artists' Cinema. Space, Site and Screen*, Bristol/Chicago 2009, S. 22–23.

69 Ebd., S. 24.

70 Vgl. Martino Stierli: *Las Vegas im Rückspiegel: die Stadt in Theorie, Fotografie und Film*, Zürich 2010.

gesetzten Parameter des Kamerablicks und dieser Stadtstruktur: die im Film konstatierte „Vertikalität des projizierten Filmbildes“ und die weitgehende „Horizontalität der Stadt Los Angeles mit Ausnahme von Downtown L.A.“. Zudem richten Frohne und Berger ihr Augenmerk auf die künstlerische Reflexion der Straßenzüge und architektonischen Charakteristika in Fotografie, im Film und kinematographischen Installationen: In Ed Ruschas als Leporello angelegtem Fotobuch *Every Building on the Sunset Strip* (1966) beispielsweise, bei dem nicht nur die Fotografie die Fassaden und Stadtoberflächen abtastet und eine langsame Kamerafahrt entlang des Sunset Blvd. evoziert, stellt das ausfaltbare Buch im Durchblättern analog dazu die filmische Bewegung her. Künstlerinnen wie Dorit Margreiter und Karina Nimmerfall fokussieren ihren Blick jeweils auf ein signifikantes Gebäude und seine Modellhaftigkeit, die jedoch ebenfalls als Filmset in Erscheinung tritt. Das Oszillieren zwischen taxonomischem und filmischem Blick, dem Verhältnis der Mise-en-Scène und des Ortes selbst wie auch der Vielfältigkeit architektonischer Darstellung stellt dabei für Berger und Frohne eine wesentliche Referenz in der Auseinandersetzung mit der Stadt- und Narrationsfolie Los Angeles dar. So fungiert sie als Thema und Fluchtpunkt, als Set und Schauplatz, als Produktions- und Reflexionsort filmischer Projektion.

Wenn die filmischen Bilder selbst in den urbanen wie Landschaftsraum migrieren, mischen sie sich mit unserer realen, alltäglichen Erfahrung, interagieren, kommentieren und kontrastieren sie, geben somit in der künstlerischen Reflexion Aufschluss über die Präsenz der Partizipation, aber auch über eine Dislozierung der mit ihnen verbundenen Momente. Auf diese Erfahrungen von Absorption und Rezeption der Umgebung während der Aneignung des städtischen Raums durch Gehen und ihre unterschiedlichen Zeitlichkeiten war der *Alter Bahnhof Video Walk* auf der dOCUMENTA (13) aus dem Jahr 2012 in Kassel von Janet Cardiff & George Bures Miller angelegt, bei dem die Ausstellungsbesucher durch Ausleihen von Kopfhörern und iPod mit Bild und Raumklang gleichermaßen mittels Anweisungen und narrativen wie fiktionalen Einsprengseln durch den Bahnhof und seine historischen Zeitschichten geführt wurden. Die Doppelung des Spaziergangs in der Überlagerung von realer und mediatisierter Stadterfahrung, von vergangenem, im Filmbild gezeigten Flanieren und der Vergegenwärtigung verschiedener Erinnerungssplinter in der Narration, vermitteln einmal mehr das tiefe Eindringen filmischer und mentaler Projektionen in das Gewebe der Stadt. Inwiefern die migrantischen Bilder, wie T. J. Demos konstatierte, uns nicht nur im täglichen medialen Umgang begegnen, sondern zudem kulturelle Zeugnisse der migratorischen, entwurzelten und staatenlosen Lebenserfahrungen aufgrund der globalen Krise und lokaler Konflikte werden, vergegenwärtigen künstlerische, dokumentaristische und konzeptuelle Ansätze, die mit filmisch-projektiven und fotografischen Mitteln Aufschluss über konfliktreiche Bilder geben und diesen mit eigenen Interventionen begegnen.⁷¹

71 Vgl. T. J. Demos: *The Migrant Image: The Art and Politics of Documentary during Global Crisis*, Durham u. a. 2013.



Abb. 5: Janet Cardiff/George Bures Miller, *Alter Bahnhof Video Walk*, Kassel 2012.

Jael Lehmann widmet sich in ihrem Beitrag der Rolle von Projektionsprozessen für das Gehen und Sehen in künstlerisch-performativen Ansätzen und deren Bildgenese im medialen Dokumentieren: Sie befasst sich mit den *walks* von Land Art-Künstler Richard Long und in der postkolonialen Variante mit den *paseos* von Francis Alÿs. Dabei interessiert sie der Projektionsbegriff als eine Denkfigur der raum-zeitlichen und medialen Übertragung, der Übergänge zwischen Bild- und Betrachterraum. So untersucht sie produktions- und rezeptionsästhetisch die Bewegungsvollzüge und konzeptuellen Entscheidungen in Richard Longs *A Line Made By Walking* (1966) und seine Trennung von Erfahrungs- und Bildraum. Über die fotografische Dokumentation seiner *walks* in Fotobüchern lässt sich Lehmann von der projektiven Bewegung ins fotografische Bild leiten und fragt: „Wie generiert Fotografie ein dynamisches Dispositiv, das die Einbildungskraft zu motivieren und Möglichkeitspielräume der Blickpunkte der Betrachter zu aktualisieren vermag?“ Darüber hinaus reflektiert sie die quasi paradoxe Bildrhetorik und -kritik Richard Longs im Umgang mit der statischen, stillgestellten Fotografie, da er in einer ikonoklastischen Geste die raumzeitliche Natur- und Bewegungserfahrung nicht auf eine fixierende Repräsentation verkürzt sehen will. Er durchkreuzt vielmehr jegliche Authentizität und Dokumentierbarkeit. Jael Lehmann beschreibt in diesen Arbeiten eine Auflösung zwischen künstlerischer und außerkünstlerischer Wirklichkeit, welche die Betrachtung zu einem stark partizipatorischen Moment werden lasse, der einem projektive Möglichkeiten in das Bild hinein anbiete.

Mit Francis Alÿs' als performative Streifzüge angelegten *paseos* rund um seinen Arbeitsmittelpunkt Mexico City legt sie eine andere urbane Erfahrung dar: In dieser hinterlässt der Künstler in einer quasi-dokumentarischen Ästhetik Spuren durch tropfende Farbe oder ephemere Materialien (wie das Schieben eines Eisblocks). Er

zeigt in der alltäglichen Stadterfahrung zugleich situative Ereignisse und Begegnungen, vor allem aber auch Grenzerfahrungen. Der Akteur bleibt jedoch vor der Kamera unsichtbar, lediglich seine leibliche Präsenz im Raum oder Spuren seiner Interaktion, etwa mit Hunden, werden filmisch festgehalten. Am Beispiel von Aljés' Arbeit *El Gringo* (2003) bringt Lehmann das Verhältnis von Liminalität für die Betrachtung zwischen Eigen- und Fremdwahrnehmung in einem territorialen Gegebenheiten unterliegenden und nicht für alle Stadtbewohner frei zugänglichen Gebiet auf den Punkt, indem sie die künstlerische Produktionsästhetik von Aljés als eine Zuspitzung von performativer Bewegung, Intervention und der Konstruktion eines medial vermittelten Projektionsbildes fasst. Wesentlich in den beiden künstlerischen Herangehensweisen scheint der Entzug durch Diskursivierung des Ortes zu sein, der ihrer beider Aufmerksamkeit auf kinästhetische Wahrnehmung sowie imaginäre und projektive Qualitäten richtet.

Mit Künstlern der Land Art wie Walter de Maria und Robert Smithson wie auch weiteren filmexperimentellen, künstlerisch-konzeptuellen Beispielen der ausgehenden 1960er- und 1970er-Jahre und dem bildkritischen Vermögen ihrer Projektionen im Landschaftsraum der Wüste befasst sich Eva Ehninger. Dabei spielen die Gestaltungsmittel der filmischen Einstellung, wie der 360°-Schwenk bei Nancy Holts und Robert Smithsons *Swamp* (1971) oder de Marias *Hard Core* (1969) wie auch die umgekehrt um den eigenen Körper herumgeführte Kamera bei Dan Grahams *Helix/Spiral* (1973), eine zentrale Funktion bei der Desorientierung oder Fragmentierung der Wahrnehmung des Naturraums. Ehninger interessiert ebenso wie Lehmann die wesentliche Rolle der Medialisierung und Bildkritik der Projektion, aber auch die Kontrastierung zwischen der ausschnitthaften Kadrierung und der Größe und Unermesslichkeit des Landschaftsraums, wie ihn Frohne und Berger für Andersens Auseinandersetzung mit der städtischen Ausdehnung von Los Angeles formuliert hatten. Ehninger geht es zudem um eine Verortung und Adressierung der Zuschauerinstanz, ob in Robert Smithsons *Making of Spiral Jetty* in den extremen Einstellungs- und Perspektivwechseln aus der Nahsicht wie Vogelperspektive oder mittels der Schnittwechsel vom einen zum anderen Protagonisten bei *Hard Core*, welche den 360°-erfassten panoramatischen Naturraum in Rekurrenz auf das Erzählkino unendlich und deterritorialisieren erscheinen lassen. Die Landschaft erscheint nicht nur als Gegenüber der Betrachterperspektive, sondern ebenfalls als weiterer Protagonist und Reflexionsfolie, etwa in den Filmen Michael Snows. In einem letzten Schritt zieht Eva Ehninger im Präsentationskontext der Arbeiten eine Parallele von den Land Art-Filmen zum Expanded Cinema, bei dem die Projektion ebenfalls entgrenzt ist, die performative Situation des Entstehungskontexts filmtechnisch aufgegriffen wird und darüber hinaus oftmals eine Verortung des Publikums zwischen den Screens stattfindet.

Das Konzept der Publikation beruht auf einem 2010 an der Universität zu Köln veranstalteten Workshop zum Thema Bildprojektionen, der im Rahmen des DFG-Forschungsprojekts „Reflexionsräume kinematographischer Ästhetik. Konvergenzen filmischer und realer Räume in Kunstinstallationen und inszenierter Fotogra-

fi“ stattgefunden hat. Die Beiträge sind zum großen Teil aus den dort gehaltenen Vorträgen hervorgegangen, wurden jedoch thematisch durch weitere Manuskripte ergänzt. Allen Referentinnen und Referenten, den Gästen sowie den Autorinnen und Autoren sei an dieser Stelle besonders für ihre Beiträge und ihre Diskussionsbereitschaft gedankt, die das Projekt wesentlich befeuert haben.

Wir möchten uns vor allem sehr herzlich bei Ursula Frohne für die große Unterstützung und wohlwollende Begleitung des Projekts sowie den fruchtbaren fachlichen Austausch bedanken. Der Deutschen Forschungsgemeinschaft, die den Workshop und die Publikation großzügig gefördert hat, gilt ebenso unser Dank. Beim Transcript Verlag, namentlich bei Jörg Burkhard und Gero Wierichs, bedanken wir uns vielmals für die Aufnahme in die Publikationsreihe *Image* und das Vertrauen über einen längeren Zeitraum hinweg. Für das Lektorat, die Redaktion und Arbeit im Hintergrund des Bandes danken wir sehr herzlich Erec Gellautz für seinen engagierten, unermüdlischen und gründlichen Einsatz. Darüber hinaus sei Stefanie Schrank für das Teillektorat vielmals gedankt sowie Miriam Lowack, Fabian Zavodnik und Stefanie Zobel für die Organisation im Rahmen des Workshops. Unser besonderer Dank gilt Eva Arzdorf für ihre Geduld und Präzision und für ihre gelungene grafische Gestaltung. Zuletzt sei ein herzlicher Dank an diejenigen ausgesprochen, welche zur Entstehung der Publikation auch im Rahmen weiterer Veranstaltungen sowie auf unterschiedliche Weise mit Impulsen beitrugen, namentlich Claudia Althaus, Anna Weber, Doris Krystof, Barbara Engelbach, Anna Pawlak, Joachim Gaus, Ilka Becker, Henry Keazor, Regina Barunke, Christa Blümlinger, Cassandra Nakas, sowie den Galerien und Institutionen, die uns freundlicherweise Abbildungen und Reproduktionsrechte zur Verfügung gestellt haben, insbesondere Kiowa Hammons, Whitney Museum of American Art und Eva Neuroth, VG Bild-Kunst.