

Kinoapparatom presents

Anderere Räume des Kinos

Simone Schardt & Wolf Schmelter

„Should We Put an End to Projection?“,¹ fragt der Titel eines Essays in der Zeitschrift *October*. Die Frage erinnert zunächst an die Doppeldeutigkeit des Begriffs Projektion, der sowohl für die Geometrie der Aussendung von Lichtstrahlen steht als auch für einen Identifikations- oder Abwehrmechanismus im Rahmen von Begehrensstrukturen. In der anschliessend vorgetragenen Argumentation wird einer Beobachtung nachgegangen, derzufolge in gegenwärtigen Ausstellungen Filmapparaturen in ihrer installativen Anordnung zunehmend selbst Exponat werden, während Malerei und Skulptur verstärkt nach den Erfordernissen von Montage und Lichtführung im Ausstellungsraum angeordnet sind. Die zur Filmaufführung verwendete Apparatur verweist dabei auf eine besondere Eigenschaft des filmischen Materials: Es ist nur im Hier und Jetzt zugänglich und steht dem Publikum nur im Moment seiner Aufführung zur Verfügung. Mit dieser nachträglichen Realisierung des Filmes im Moment des Sehens produziert das blosse Zeigen desselben bereits einen Überschuss gegenüber seinem Ausgangsmaterial; der Ort des Sehens ist in diesem Sinne ein Raum, der dem Überschuss, einer „Profitmaximierung des Zeigens“² gewidmet ist. In der unauffösbaren Verknüpfung von Bild und Licht für das Sehen des Bildes sind projizierte Bilder unabhängig vom Format des Zeigens schon immer untrennbar mit Re-Präsentation und Ausstellen verbunden. Was könnte vor diesem Hintergrund ein Projekt bedeuten, das sich der Akzentuierung des umgebenden Raumes widmet? Als ein Vorhaben, das die Erfahrungen der Zuschauenden nicht in einer Tabula-rasa-Version imaginiert, sondern vielmehr den Projektionsraum und damit die Bedingungen des Sehens

1

Dominique Paini, „Should We Put an End to Projection?“, in: *October*, Cambridge und London, Nr. 110, Herbst 2004, S. 23.

2

Ludger Schwarte, „Das Licht als öffentlicher Raum: Die Laterna magica und die Kino-Architektur“, in: Gertrud Koch (Hg.), *Umräumungen: Architektonische und kinematographische Räume*, Berlin 2005, S. 214.

im doppelten Wortsinn ins Licht rückt? Bei dem Versuch einer Beantwortung dieser Fragen werden wir uns in Abgrenzung gegen etablierte Aufführungsformen von Filmen sowohl im Kino- als auch im Kunstkontext der Beschreibung unseres Projekts Kinoapparat zuwenden, einer künstlerischen Praxis, die einen anderen Raum des Kinos eröffnet.

Sprechen wir von den ideologischen Konzepten, die mit der Vermittlung kultureller Wertvorstellungen verbunden sind, so hat der Zuschauerraum des Kinos schon immer unter Generalverdacht gestanden: Seine Dunkelheit, das helle Rechteck der Leinwand, die durch den Modus der Aufnahme bedingte Zentralperspektive, der fixierte Körper der Betrachtenden, kurz die totalitäre Ansprache der Zuschauer/innen lassen ihn aus einer pessimistischen Perspektive auf die Urteilsfähigkeit des Subjekts als besonders geeignet erscheinen, dessen Zurichtung zu dienen.³ Für das optimistisch orientierte Lager hingegen verspricht das gleiche Dispositiv ein sehr effektives Instrument, um zu seinem Publikum als einem erziehbaren Gegenüber zu sprechen und in diesem Sinne der sich seiner selbst ermächtigenden Bewusstseinsbildung des zuschauenden Subjekts zuträglich zu sein. Beide Auffassungen des Kinos, sowohl seine Kritik als auch die Hoffnung, die sich an diesen Ort knüpfen, sind mit dem traditionellen Raum des Kinos verbunden. Zu fragen ist nun, ob es möglich ist, zwischen diesen beiden Vorstellungen – die medienkritische Auffassung von einem der Sprache unterworfenen Subjekt versus aufklärerische Bildungsabsicht – eine andere, alternative Position zu situieren.

3

Mit der Projektion von Kinobildern setzte eine stärkere Fixierung des Zuschauerkörpers ein, eine komplementäre Ausgleichsbewegung zu sämtlichen Freiheitsgraden, die der Kamera während der Bildaufnahme zur Verfügung stehen. Diese Fixierung findet ihren Niederschlag in den architektonischen Paradigmen des Kinos: enge Sitzreihen, frontal zur Leinwand angeordnet – ein permanentes Kommen und Gehen der Betrachter/innen ist hier nicht mehr vorgesehen. Die Zuschauer/innen werden in eine Blickkonstellation gebracht, bei der „vorne die Leinwand ist, an der ich klebe, und hinter mir der Projektor, den ich ignore“ (Anna Schöber, „Kino Passion: Soziale Räume und politische Bewegungen in Wien seit 1945“, in: *Urban Cultures*, Innsbruck, Nr. 1, 2001, S. 87). Mit der Spannung zwischen Mobilität des bewegten Bildes und Fixiertheit der

Zuschauer/innen sowie der Verknüpfung von Materialität des Kinoraums und „Immaterialität“ des filmischen Bildes liegt der Wahrnehmung von Film ein doppeltes, räumliches und zeitliches Paradoxon des Zuschauens zugrunde (siehe hierzu Anne Friedberg, „Die Architektur des Zuschauens“, in: Koch, *Umwidmungen* [Ann. 2], S. 101). Ein Anliegen Kinoapparats besteht in der Problematisierung des Spannungsverhältnisses von Materialität und „Immaterialität“, indem die Materialität des Vorführraums und die des Filmbilds in der physischen Präsenz der Filmrolle verstärkt in den Fokus der Aufmerksamkeit gerückt wird. Bei dieser Verschiebung ist die Leinwand nur noch bedingt als Schwelle zwischen der Materialität des Vorführraums und der „Immaterialität“ des projizierten Bildes verwendbar.

Kino als sozialer Raum

Dem Verständnis des Kinos als festgelegte Anordnung aus kinematografischem Dispositiv, Architektur und Publikum stellt die Wiener Historikerin Anna Schöber seine Auffassung als spezifisch geformter sozialer Raum gegenüber: Das Kino ist demnach „... ein hergestellter Raum, der soziale Beziehungen beherbergt und schon immer von Gefühlen, Sinnesempfindungen, Begierden und Verleugnungen besetzt ist – von Projekten und Projektionen, im technischen wie im psychologischen Sinn“.⁴ Der soziale Raum des Kinos besitzt in dieser Konzeption die gleichen Eigenschaften wie andere sozial gefertigte Räume und ist darin vergleichbar mit Ausstellungsräumen und Museen als „Räume, die Ein- und Ausschlüsse produzieren, in denen bestimmte Bewunderungen und Verleugnungen zirkulieren und in denen sich unterschiedliche Logiken gegenüberstehen und gelegentlich aufeinanderprallen“.⁵ Während in Ausstellungssituationen jedoch oftmals der Bedeutung konstituierende Charakter des Mediums verleugnet wird, ist die Konstruktion der Blickkonstellationen im Kino permanent ausgestellt. Sehen ist hier keine Frage subjektiver Intentionalität, sondern immer eine kollektive Erfahrung. Die Rolle der Kinoarchitektur besteht dabei in der Erzeugung und Zurschaustellung eines kollektiven Subjekts Abb. 1.

Die heute üblichen Vorführsituationen von Filmen, sowohl im Kino als auch in der häufig in Ausstellungen vorkommenden Black Box, verweisen auf das Invisible Cinema, das im Experimentalfilmkontext um Jonas Mekas, Peter Kubelka und P. Adam Sitney in den frühen Siebzigerjahren entwickelt wurde Abb. 2. In ihren Filmen ging es den Experimentalfilmer/innen mehrheitlich um die Wahrnehmung mit der Kamera unter Beschränkung auf aufnahmebedingte Parameter, wie die Wahl des Ausschnitts oder die Länge von Einstellungen und Lichtsituationen. Die Filme von Mekas beispielsweise folgen einem dokumentarischen, tagebuchähnlichen Stil ohne Drehbuch und Schauspieler/innen, sie wurden selten nachbearbeitet und im Idealfall nicht mehr geschnitten. Das Invisible Cinema institutionalisierte

5

Regina Wonisch, „Museum und Blick“, in: *Museum und Blick*, www.iff.ac.at/museologie/service/esezone/irnblick.pdf, Stand April 2008, o. S. Siehe hierzu auch dies. und Roswitha Mutterthaler, *Geisten des Zeigens: Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen*, Bielefeld 2006, S. 13; ferner Mieke Bal, *Kultur-analyse*, aus diversen Quellen übers. von Joachim Schulte, Frankfurt am Main 2002, S. 72–116.

4

Schöber, „Kino Passion“ (Ann. 3), S. 71.

Abb. 1

Neues Kino Rudolfplatz, Köln 1956

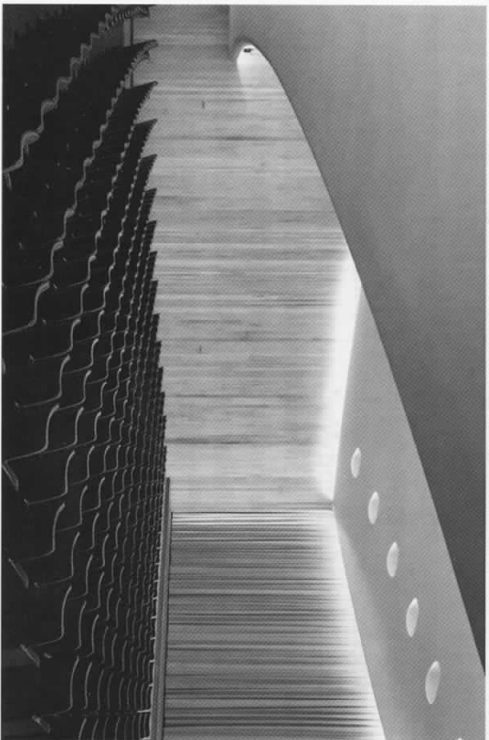


Abb. 2

Ausschnitt von der Inneneinrichtung des Invisible Cinema in New York, 1970–74



als Reaktion auf diese Arbeiten ein Kino, das von seinen Initiatoren als Sehmachine eingesetzt wurde, als Illusion eines homogenen Rahmens, in dessen zentralperspektivischem Blickpunkt sich die Zuschauer/innen als bezeichnet, als gemeint erleben konnten. Nichts sollte von dem Geschehen auf der Leinwand ablenken, der Film sollte vom Publikum so gesehen werden, wie die Filmemacher/innen die Situation im Prozess des Filmens durch den Sucher der Kamera gesehen hatten:

Der Betrachter sollte keinerlei Gefühl bekommen für die Gegenwart von Wänden oder die Größe des Zuschauerraumes als seinem Anhalt für Größe und Abstand. Es sollte nur die weiße Leinwand haben, in Dunkelheit isoliert. [...] Alle Elemente des Kinos sind schwarz: der Bodenbelag, die Sitze, die Wände, die Decke. Sitzhauben und der Anstieg der Reihen schützen den Blick auf die Leinwand vor Behinderung durch die Köpfe der davor Sitzenden. Blenden schließen die Möglichkeit seitlicher Ablenkungen aus. Wir nennen es das Unsichtbare Kino.⁶

Das „unsichtbare“ Kino erweist sich, ideologiekritisch hinterfragt, als „totalitäres“ Kino. In diese Richtung zielt auch Jean-Louis Baudrys Beschreibung ideologischer Implikationen einer solcherart inszenierten Blickführung: „Ohne Zweifel präsentieren schon der verdunkelte Raum und die schwarz – gleichsam wie ein Belleidsbrief – umrahmte Leinwand privilegierte Bedingungen der Wirksamkeit. Keine Zirkulation, kein Austausch, keine Übertragung mit einem Draußen.“⁷

Modulationen des Verhältnisses von On- und Off-Screen

Was geschieht mit dieser Form kinematografischer Wahrnehmung, wenn das Sehen, die Imagination auf einen akustisch und visuell modulierten Umgebungsraum trifft, der nicht mehr dem Prinzip optimaler Lichtener-

6

⁶ „Manifest“, Selbstdarstellung der Anthology Film Archives, New York, übers. von Herbert Linder (laut Wiederabdruck und Quellennachweis in:

Karsten Witte [Hrsg.], *Theorie des Kinos: Ideologiekritik der Traumfabrik*, Frankfurt am Main 1972, S. 250 und 336 f., verfasst vom Kollektiv der Anthology Film Archives und ursprünglich zu deren Eröffnung im November 1970 erschienen), in: *Filmkritik*, München, Nr. 173, 1. Mai 1971, S. 236.

7

Jean-Louis Baudry, „Effets idéologiques: Produits par l'appareil de base“, in: *Cinématique*, Paris, Nr. 7/8, 1970, dt. Ausgabe: „Ideologische Effekte erzeugt vom Basisapparat“, übers. von Gloria Cusance und Siegfried Zieliński, in: *Ekikon*, Wien, Nr. 5, 1993, S. 41.

getischer Absorption von Lichtreflexionen und effektiver Schallwellendämpfung folgt? Dieser Frage gehen wir mit einem Projekt nach, das seit 2003 unter dem Namen Kinoapparat Film von Künstler/innen, darunter auch eigene, an spezifischen Orten aufführt, die nicht mehr dem traditionellen Kinoraum und seiner Architektur entsprechen. Kinoapparat stammt aus dem Russischen und bedeutet „mit dem Kinoapparat“, womit sowohl die Filmkamera zur Aufzeichnung filmischen Materials als auch der Projektor zur Wiedergabe desselben gemeint ist. Der Titel ist einem Film Dsiga Wertows aus dem Jahr 1929 entlehnt: *Tschelowerks kinoapparat* (*Der Mann mit der Kamera*). Der russische Filmemacher Dsiga Wertow (1896–1954) setzte konsequent die Kamera als einen das menschliche Auge ergänzenden Wahrnehmungsapparat ein. Die Montage von Kameralinse und menschlichem Auge sollte das neue visuelle Wahrnehmungspotenzial darstellen Abb. 3. Die Kamera wurde dabei als ein Instrument begriffen, das dem Auge verborgene Dinge aufzuzeichnen und sichtbar zu machen vermag.⁸ Aus einer kritischen Lesart des in dieser Annahme implizierten technologischen Optimismus – greifbar an der als unproblematisch unterstellten Überblendung von Auge und Wahrnehmungsapparat – entwickelt Kinoapparat eine Aufführungsform, die zur Ausweitung dieser Überlagerung auf den Projektionsort führt und in eine veränderte Form der Präsentation von Filmen mündet. Was bedeutet diese Setzung beispielsweise für die Aufführung eines Filmes wie Robert Smithsons *Spiral Jetty* von 1970, ein 35-minütiger Film, der den Bau einer gleichnamigen Erdsulptur dokumentiert, kommentiert und kontextualisiert?

Robert Smithson (1938–1973) löste mit seinem Auftreten das die Fünfziger- und Sechzigerjahre beherrschende Rollenbild vom hart arbeitenden Künstler-Arbeiter ab und führte stattdessen den Subjektentwurf des Künstlers als eine Art „Mittelstandstourist“ (Philipp Ursprung)

8

Um das solcherart in der Aufzeichnung entdeckte Bildmaterial zum entferntesten Publikum bringen zu können, entwickelte Wertow ein Netzwerk von sogenannten Agitügen (russisch: agit-poesda) mit transportablen Projektoren (russisch: peredwitschki) (vgl. Oksana Sarkisova, „Wertov the Traveller: A Modern Nomad“, in: Thomas Tode und Barbara Wurm (Hg.), *Dziga Wertov: Die Wertov-Sammlung im Österreichischen Filmmuseum/The Wertov Collection at the Austrian Film Museum*, Wien 2006, dt. Ausgabe: „Wertov, der moderne Nomade“, übers. von Barbara Pichler, in: ebd., S. 18).

ein. Mit *Spiral Jetty* errichtete er die Ikone der Land Art, eine Aufschüttung aus schwarzem vulkanischen Gestein in einem Salzsee in Utah. Der Bau wurde gefilmt, Werk und Film sollten sich in der Dialektik von Site und Non-Site als einander ebenbürtige Stellvertreter kompletieren und zugleich einen „Bereich der Konvergenz“ (Smithson)⁹ schaffen. Der Künstler, selbst in ein idiosynkratisches Verhältnis zu Film und seiner Apparatur verstrickt, deklarierte den Film zur Skulptur und formulierte in verschiedenen Zusammenhängen Bedingungen für seine Aufführung. In einem Text von 1971 mit dem Titel „A Cinematic Atopia“ vertritt er die Auffassung, Höhlen und stillgelegte Bergwerke seien geeignete Räumlichkeiten, sozusagen als topologische Entsprechung von der Annahme einer kristallinen Struktur des menschlichen Sehorgans.¹⁰ Diese Überlegungen lässt er noch im selben Jahr in seinem *Plan for a Museum Concerning Spiral Jetty* Gestalt werden, in dem er einen höhlenartigen Raum zur alleinigen Präsentation seines Filmes skizziert. In Anlehnung an diese Aufzeichnungen und Smithsons Forderung nach einer prismatischen Sehweise im Sinne einer Kritik der reinen Optikalität¹¹ projizierte Kinoapparat den Film *Spiral Jetty* in die unterste Etage einer hochtechnisierten Tiefgarage in Zürich, deren Wände imfolge (kontrolliert) durchsickernden Grundwassers von Alaunfäden und anderen kristallinen Mineralausblühungen überzogen waren Abb. 4. Dieses „Höhlenambiente“ bildete ein geeignetes Dispositiv zur Aufführung des Filmes im Smithson'schen Sinne inklusive der Persiflage auf ein „wahres“ Udergroundkino. Die Anordnung der kinematografischen Apparatur erforderte eine Absperrung des gesamten Parkdecks für den Autoverkehr, wobei für das Publikum der Zugang durch eine bereits vorhandene spiralförmige Ein- und Ausfahrt jederzeit gewährleistet blieb. Entfernte Geräusche anfahrender Autos in den darüberliegenden Geschossen

9

Robert Smithson, „The Spiral Jetty“, in: György Kepes (Hg.), *Art of the Environment*, New York 1972, dt. Ausgabe: „Spiral Jetty“, übers. von Christoph Hollender, in: Smithson, *Gesammelte Schriften*, hg. von Eva Schmidt und Kai Vöckler, Köln 2000, S. 183, Anm. 1.

10

Robert Smithson, „A Cinematic Atopia“, in: *Artforum*, Denville, Nr. 1, September 1971, dt. Ausgabe: „Eine King-Atopie“, übers. von Christoph Hollender, in: Smithson, *Gesammelte Schriften* (Anm. 9), S. 166 f.

11

Robert Smithson, „Pointless Vanishing Points“, 1967, Nachlass, dt. Ausgabe: „Ziellose Fluchtpunkte“, übers. von Christoph Hollender, in: Smithson, *Gesammelte Schriften* (Anm. 9), S. 104 f.

Abb. 3

Standbild zu Dsiga Wertows Film *Tschelownik*s
Kinoapparatom von 1929

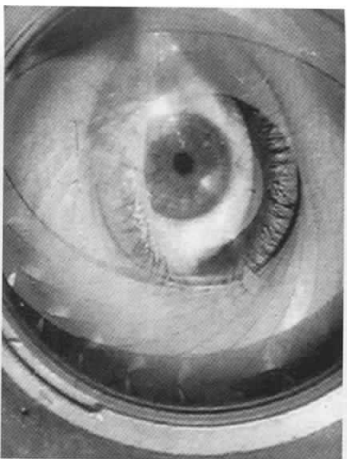


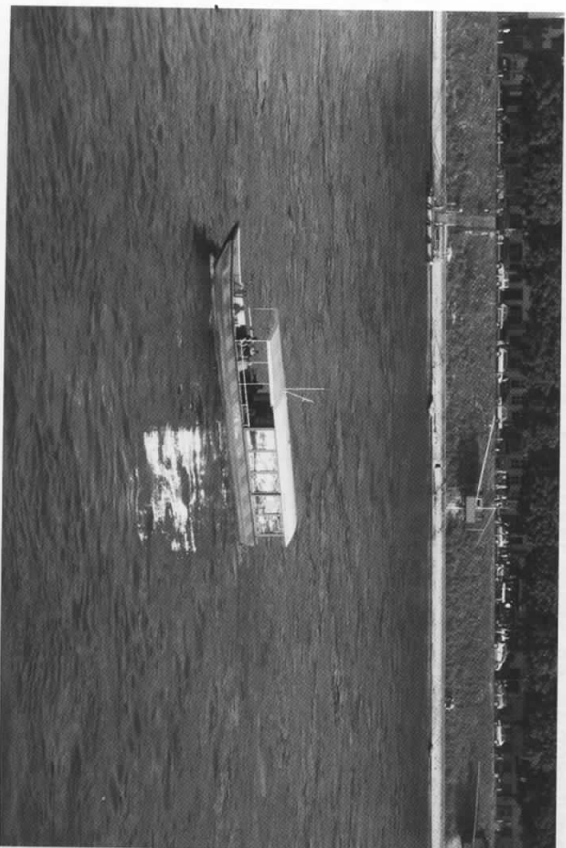
Abb. 4

Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970, Aufführung
im Rahmen von Kinoapparatom presents: *The
Spiral Jetty*, Tiefgarage eines Parkhauses, Zürich,
Oktober 2005



Abb. 5

Kinoapparatom presents: *Cinéma Sublime*
anlässlich der Liste 06: *The Young Art Fair*,
Rheinfähre St. Alban, Basel, Juni 2006



überlagerten sich mit dem Lärm schweren Baugeräts im Film, Fragen nach der ökonomischen Bedingtheit des spektatorialen Moments stellen sich. Der Vorführort wurde von uns in diesem Zusammenhang nicht als ein neutraler Raum inszeniert, vielmehr markierte die Aufführung des Filmes an diesem spezifischen Ort dessen soziale, politische und ökonomische Konstituiertheit, was zugleich die Wahrnehmung des Gesesehenen beeinflusste. Dadurch fand der Film in dem Ort seiner Aufführung einen Wahrnehmungsmodulator, sozusagen einen Widerhall.

Das *Cinéma Sublime* als Beispiel einer Aufführungspraxis, die sich den Rändern und dem Rahmen des kinematografischen Ereignisses widmete, entwickelten wir 2006 als Beitrag zur Liste 06: *The Young Art Fair*, einem Ableger der *Art Basel*.¹² Als temporäre Installation konzipiert, verwandelte *Cinéma Sublime* einen alltäglichen Transitort, die Rheinfähre St. Alban, in eine Sehmaschine, die sowohl im wortwörtlichen Sinne als auch metaphorisch zwischen vermeintlichen Polen pendelte: zwischen Off-Space und High Art, zwischen der Kunst und ihrem Publikum und letztendlich auch zwischen der Kunst und ihrer Kritik (Abb. 5). Die Fenster des Vorführraums wurden von uns verdunkelt, wobei das Aussehen als solches wahrnehmbar blieb. Der Blick aus dem Fenster wurde durch eine Folie gefiltert, die – ursprünglich in der Filmproduktion als „day for night“ eingesetzt – eine hereinbrechende Dämmerung suggeriert. In Umkehrung des Verhältnisses von bewegtem Bild und fixiertem Betrachter begann die Trennung von Ort und Film zu kollabieren. Die Architektur der Sehmaschine wurde zum Rahmen des Bildereignisses, wobei das Bild selbst nicht mehr als Projektion erschien, sondern als ein befahrbares Landschaftsgemälde, dessen Horizont vom Messtower der *Art Basel* und dem Wartekgebäude, wo die *Liste 06* stattfand, akzentuiert wurde. Das gestresste Messepublikum traf auf einen Ort verschwenderischer Zeiträumung – die Fähre ermöglicht die Erfüllung des Versprechens Luftlinie, dennoch gebietet die Zeitökonomie eine Verwindung anderer Verkehrsmittel. Für einen kurzen Moment wurde die Umkehrung ökonomischer Machtverhältnisse sichtbar: Einmal ins Leben gerufen, um den finanziellen Grundstock zur Gründung einer der ansässigen Kunstinstitutionen, der Basler Kunsthalle, zu erwirtschaften, tragen heute unter anderem die an beiden Ufern gelegenen Kunstinstitutionen dazu bei, den Fährbetrieb aufrechtzuerhalten.

Der dunkle Raum der Zuschauenden

Die Annahme einer Wechselwirkung zwischen Film und dem Ort seiner Wahrnehmung beruht auf der spezifischen Eigenschaft des filmischen Raumes, eine Beziehung zwischen dem Bildfeld und dem nicht Sichtbaren jenseits des Bildfelds zu beschreiben. Das Filmbild strukturiert in diesem Sinne stets einen imaginären Raum, das Off, das nicht zu sehen ist, aber dennoch als verräumlichte Imagination mit dem Umgebungsraum interferiert. Der Raum der Zuschauenden ist dabei der einzige Ort, an dem sich die verschiedenen Wahrnehmungseindrücke als räumliche Einheit, als Bildraum erschliessen und überlagern. Er verlangt den Betrachtenden eine doppelte Wahrnehmungsbewegung ab: das Erkennen einer räumlichen Repräsentation und das Wahrnehmen einer Spannung zwischen sichtbarem Bildfeld und dessen Ausserhalb als Imagination.¹³ Die Dunkelheit, die die leuchtende Leinwand umgibt, lenkt dabei von der Leinwandbegrenzung ab und ist zugleich eine Aufforderung, mit der Begrenzung zu spielen. Mit dem In-den-Blick-Rücken des imaginierten Bildaussens und seiner realen „Entsprechung“ in der Aufführungspraxis von Kinoapparatort entsteht ein Dispositiv, bei dem Innen und Aussens, Sehen und Gesehenwerden austauschbar werden.¹⁴ Diese Verschiebung des Aufmerksamkeitsfokus entspricht dem Übergang vom Kino in eine installative Anordnung, die wiederum eine veränderte Beziehung zwischen Körper und optischem Gerät mit sich bringt.¹⁵ Sie enthält hierin die Möglichkeit des Bewusstwerdens des erweiterten Körpers kinematografischer Wahrnehmung – des Körpers, der sich aus der Verschränkung symbolischer und imaginärer Deutungen der Zuschauenden mit

13 Wobei der Begriff der Installation im Falle der Anordnungen bei Kinoapparatort noch einer weiteren Ergänzung bedarf: Obwohl an dem klassischen Dispositiv des Kinos mit abgedunkeltem Raum, (zumeist) frontaler Publikumsplatzierung und vertikaler Leinwand nicht viel verändert wird, ist auf herausgestellte Weise offen, was noch zum ästhetischen Objekt hinzugehört und was nicht mehr. Jedenfalls werden die ZuschauerInnen die Vorführung immer als ihre eigene, spezifische Situation erleben. Zugleich aber sind alle Kinoapparatort-Aufführungen in eine zeitliche Struktur eingebettet, wie wir sie aus jedem Filmprogramm kennen: Der Anfang des Filmes, sein Ende sowie der Vorführtermin sind festgelegt. (Siehe hierzu Juliane Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, Frankfurt am Main 2003, S. 179–207.)

14 Vgl. Hermann Kappelhoff, „Der Bildraum des Kinos: Modulationen einer ästhetischen Erfahrungsform“, in: Koch, *Umwidmungen* (Anm. 2), S. 171.

15 Die Überschreitung der Grenze von Innen und Aussens beschreibt ein Phänomen, das bisher mit den digitalen Medien in Verbindung gebracht wurde (siehe etwa Christa Blümlinger, „Virtualisierung des filmischen Raums“, in: Koch, *Umwidmungen* (Anm. 2), S. 66).

den optischen und akustischen Wahrnehmungsspuren ergibt. Kinoapparatort agiert dabei im Sinne einer Ermöglichung von Emanzipation, indem das Publikum nicht lediglich gebeten wird, seine Subjektivität in die Werke zu projizieren und den Bedeutungsschluss zu vollziehen, sondern auch, Bedeutung durch eine Beziehung der Zuschauenden untereinander zu produzieren sowie in der zeitlichen Begrenztheit des Events, in dem Moment, wo der eigene Körper im Kunstkontext als etwas erfahren wird, das „man öffentlich ausstellen [kann] und mit dem man neben Anderen stehen und sitzen kann, oder wo man den Ängsten und Wünschen allein und doch kollektiv zu begegnen vermag“.¹⁶

Der „Einbruch des Performativen“

Diese Ausweitung der produktiven Zone im Ausstellungskontext entspricht einer Verschiebung der klassischen Dichotomie von Werk und Betrachter/innen zu den performativen Funktionen von Beobachtung und Teilnahme, vermittelt durch die Verbindung von künstlerischer Konzeption und dem Modus ihrer Wahrnehmung. Mit dieser Ermöglichung eines „Einbruchs des Performativen“¹⁷ wird der Ort der Aufführung zu einem Handlungsraum, der die Trennung von Betrachter/in und Objekt aufkündigt. Dabei steht der Wahrnehmungsraum von Kinoapparatort in Verbindung mit anderen Orten: dem Kino, dem Ausstellungsraum, dem universitären Seminarraum, dem Versammlungsort, der Tiefgarage, dem Konferenzzimmer. Die spezifischen Eigenschaften dieses Wahrnehmungsraumes sind bestimmt von dem Versuch, die Beziehungen zu solchen Räumen in sich zu spiegeln und einer Reflexion zugänglich zu machen.¹⁸ Eine Voraussetzung hierfür ist neben der Wahl des Filmes und der Thematisierung seiner Wechselwirkung mit dem Ort – wobei manchmal unentscheidbar bleibt, was zuerst da war, der Film oder der Ort seiner Aufführung – eine Wahrnehmungssituation, in der die Leinwand

16 Schober, „Kino Passion“ (Anm. 3), S. 86.

17 Silvia Eiblmaier, „Schauplatz Skulptur: Zum Wandel des Skulpturbegriffes unter dem Aspekt des Performativen“, in: Sabine Breitwieser (Hg.), *White Cube/Black Box*, Wien 1996, S. 77.

18 Der Wahrnehmungsraum entspricht in diesen Beschreibungen dem von Michel Foucault entwickelten Verständnis von „Heterotopien“ (Foucault, „Des espaces autres“, in: *Architecture, mouvement, continuité*, Paris, n. F., Nr. 5, Oktober 1984, dt. Ausgabe: „Von anderen Räumen“, übers. von Michael Bischoff, in: Foucault, *Schriften in vier Bänden*, hg. von Daniel Defert und François Ewald mit Jacques Lagrange, Frankfurt am Main 2005, Bd. IV, S. 935).

nicht in einem möglichst vollständig abgedunkelten Raum untergebracht ist, also gerade nicht innerhalb moltonverhangener Black Boxes, wie sie uns in unzähligen Ausstellungen begegnen. Deren Name gibt nicht nur eine phänomenale Erscheinungsform wieder, sondern verweist auch auf einen Ort, über dessen inneres Wirken nichts bekannt ist, von dem aber in jedem Fall – aus subjektkritischer wie aus aufklärerischer Perspektive – anzunehmen ist, dass die Bilder in irgendeiner Weise auf die Betrachter/innen wirken. Anstelle dieser neutralen Konstruktion favorisieren wir eine Auffassung des Vorführrorts als sozialer und ästhetischer „Produktionsraum, der sein Verhältnis zum bewegten Bild ausdrücklich artikuliert“.¹⁹

Ermöglicht diese Situierung der Aufführung von Filmen und ihres Sehens nun die Freisetzung einer Erfahrung, die die Zuschauenden weder als passive Kinomasse noch als zu Bekehrende determiniert, die keine Aufhebung in einen Zustand ungetrübten ästhetischen Erlebens verspricht, sondern sozialer und ästhetischer Produktionsraum sein kann, ohne in die Nostalgie von verschütteten und wiederzuentdecken den Gemeinschaften zu verfallen? Wir wissen, das Schreiben über eine künstlerische Praxis impliziert andere Fragen: Welche Begriffe finden wir, um eine ästhetische Erfahrung zu beschreiben, die nur an dem Ort der Wahrnehmung gemacht werden kann? Welche Bilder „bezeugen“ die gelungene Umsetzung eines solchen Vorhabens? Vielleicht finden wir weder diese Begriffe noch die zugehörigen Bilder, umso wichtiger erscheint es uns herauszustellen, dass Kinoapparat als künstlerische Produktionsweise nicht für eine bestimmte Einzelpraxis steht, sondern für die Veränderbarkeit jeglicher Praxis durch ihre Rahmung.

In diesem Sinne umschreibt vorliegender Text nicht lediglich eine Veranstaltungsform, vielmehr steht er auch für das Verhältnis verschiedener Modi von Produktion zueinander. Dies gilt ebenso für Kinoapparat, eine Art Instantkino on the move, wie für *Surprise*Surprise*, eine Reihe von Interventionen, die wir 2007 als sich wandelnden Kommentar zur institutionellen Ausstellungspraxis in Kooperation mit dem Zürcher Kunstraum *Les Complices** entwickelt haben.²⁰ Letztere hinterfragten die Konstruktion des neutralen und transparenten Ausstellungsraumes, dessen Rhetorik nach wie vor wirksam ist. Beide Projekte, gleichgültig, ob sie wie bei den Aufführungen von Kinoapparat den institutionellen

19

Ralph Uhl, „Das wiedergefundene Kino“, unveröffentlichter Text anlässlich von *Kinoapparat* tom presents: Wavelength*, Zürich 2004.

20

Siehe hierzu *les complices**, www.lescomplices.ch, Stand September 2008.

Raum demonstrativ verlassen oder sich wie bei *Surprise*Surprise* seiner Untersuchung widmen, durchkreuzen in ihrer Intention die Zeit- und Raumordnungen gängiger Ausstellungsformate in der Erschaffung eines Raumes, der Ereignis und Bruchstelle zugleich ist.