

**Ursula Frohne, Lilian Haberer, Annette Urban (Hg.):
Display | Dispositiv: Ästhetische Ordnungen**

Paderborn: Fink 2019, 691 S., ISBN 9783770556342, EUR 99,-

Mediale, museale und architektonische Displays bieten als Schnittstellen die Rahmenbedingungen und Voraussetzungen ästhetischer Erfahrungen in allen kultur- und medienwissenschaftlichen Kontexten unserer Zeit. Der von Ursula Frohne, Lilian Haberer und Annette Urban herausgegebene Sammelband *Display | Dispositiv. Ästhetische Ordnungen* setzt sich mit den Strukturen und Parametern von Displays, sowie mit den ihnen innewohnenden Imperativen auseinander. Als Abschlusspublikation des DFG-Forschungsprojekts ‚Reflexionsräume kinematografischer Ästhetik. Konvergenzen filmischer und realer Räume in Kunstinstallationen und inszenierter Fotografie‘ (2007 – 2015) leisten die versammelten Beiträge einen weitreichenden Überblick über ein vielfältiges Forschungsfeld.

Anspruch des Sammelbands ist die theoretische Verbindung von verschiedenen medialen Anordnungen und Präsentationsformen mit dem medien- wie machttheoretisch geprägten Begriff des Dispositivs. Beide Themenkomplexe geben, so die Herausgeberinnen, „als ästhetische und strategische Ordnungen seismografisch Aufschluss über mediale wie auch kulturelle Umbrüche, aber auch die erkennbaren sowie verdeckten Machtbeziehungen und gesellschaftliche Strukturen“ (S.10). Die Publikation ist in sieben Sektionen gegliedert, die jeweils zwischen zwei und fünf Beiträge versammeln.

Die erste Sektion beleuchtet unterschiedliche Präsentationsformen von Filmen und Bewegtbild-Projektionen in musealen Kontexten, sowie die Vermischung des Kino-Dispositivs als spezifische Blick- und Publikumsordnung, mit dem „architektonisch-institutionell vorgeprägten Raumgefüge einer Ausstellung“ (S.28). Die Beiträge der Autor_innen verhandeln die generelle Frage nach dem ‚Ausstellen des Films‘ anhand institutioneller Fallbeispiele, wie der documenta 6 (1977) oder situativer beziehungsweise transitorischer Displays wie sie etwa in den Protestbewegungen des Arabischen Frühlings eingesetzt wurden.

Der zweite Teil fokussiert auf mobile Zuschauer_innen und deren Blickkonstellationen, vor allem in Zwischen- und Übergangssituationen. Erec Gellautz wendet sich in seiner Analyse des Werks von Mona Hatoum den unterschiedlichen Körper- und Blickverhältnissen im ‚anatomischen Kino‘ Hatoums zu.

In der dritten Sektion sind drei Beiträge zu ‚Still- und Bewegtbildern‘ versammelt, die sich mit dem Konvergenzphänomen medial vermittelter Zeitlichkeit, vor allem anhand des Verhältnisses von Fotografie und Film, auseinandersetzen. Hanjo Berressems Aufsatz befragt unter dem Begriff des *Liquid Crystals* in Anlehnung an Gilles Deleuzes‘ Konzept des kristallinen Zeit-Bildes filmimmanente Divergenzen von Stillstand und Bewegung

anhand von Bill Morrisons *Decasia* (2002) und Douglas Gordons *24 Hour Psycho* (1993).

Das vierte Segment untersucht ‚Notationsformen des Filmischen‘ und deckt so Aspekte „filminterner Metareflexionen des Kinematographischen“ (S.43) anhand von paratextuellen Zusätzen zum Film wie etwa Storyboards auf. Als solch eine intermediale Form nimmt das Buch im Film *Venice* (1993) von Victor Burgin in Alexander Streitbergers Beitrag eine zentrale Rolle ein (vgl. S.360). Annette Urban verweist in ihrer Analyse der Verwendung von Storyboards und Skripten in der Konzeptkunst der 1970er Jahre auf das Werk des Amerikaners John Baldessari, dessen Text-Bild-Kombinationen „Instrumente der Komplexitätssteigerung filmischen Erzählens“ (S.381) darstellen.

Im fünften Teil stehen mit ‚Architektur und Screen‘ erneut filmische Anordnungen in musealen Räumen im Fokus, aber auch, wie bei Henry Keazor, visuelle Interfaces in der Architektur, die gesetzte Raumgrenzen auflösen und in Frage stellen.

Im sechsten Teil wird der Aspekt der Räumlichkeit weitergeführt: Die Autor_innen gehen dabei auf Funktionen und Metaphern filmischer Arrangements ein, wie etwa den Backstage-Bereich des filmischen Raums in *All About Eve* (1950), der als inner-

diegetischer Rahmen einen theatralen Schwellenraum problematisiert (vgl. S.595).

Die abschließende Sektion nimmt die theoretischen, wie konkret kinematografischen Ansätze der vorherigen auf, und fasst sie generell als ‚ästhetische Ordnungen‘ zusammen. Johan Frederik Hartle macht dies am Beispiel von Phil Collins‘ Videoarbeit *marxism today (prologue)* (2011) und *use! value! exchange!* (2010) deutlich, die in ihren räumlichen Anordnungen konkrete Bezüge zu Michel Foucaults machtanalytischen Betrachtungen zum Dispositiv erkennbar werden lassen. Hartle geht es in seinem Beitrag darum, zu verdeutlichen, wie Dispositive des Lernens und der Kunst zusammengedacht werden können (vgl. S.627).

Den Herausgeberinnen ist es im vorliegenden Band gelungen, ein komplexes medientheoretisches Forschungsgebiet verständlich und übersichtlich darzustellen. Die enorme Bandbreite an Inhalten verdeutlicht die gelungene Verzahnung von Medientheorie, Architektur und Medienkunst. Die Aktualität und Notwendigkeit sich mit dem Verhältnis von Displays und Dispositiven auseinander zu setzen, wird dabei immer wieder deutlich.

Florian Flömer (Bremen)