

Florian Härle

Über filmische Bewegtbilder, die sich wirklich bewegen. Ansatz einer Interpretationsmethode

Abstract

This paper aims at two things which are closely linked to each other. First of all, a method for interpretation will be developed with which pieces of art can be interpreted that consist of an interaction of the three art forms film, installation and performance. Brian O'Doherty's usage of the term ›context‹ coined in *Inside the White Cube* is the basis for the method. The second goal of the paper is an interpretation of the performative filminstallation *Wir lagern uns ums Feuer* (1987) of the group Schmelzdahin.

Der vorliegende Text verfolgt zwei Ziele, die aufs engste miteinander verknüpft sind. Zum einen gilt es einen Ansatz für eine Interpretationsmethode für Kunstwerke zu entwickeln, die aus den drei Kunstformen Film, Performance und Installation in Interaktion bestehen. Die Grundlage dafür bilden die Aufsätze von Brian O'Doherty über den White Cube. In seiner Publikation *Inside the White Cube* nimmt der Autor und Künstler eine künstlerisch informierte Perspektive auf kunsttheoretische Inhalte ein und untersucht den Raum, in dem Kunst präsentiert wird. Dabei arbeitet er einen Kontext-Begriff heraus, der den Ansatz zur Interpretationsmethode bildet. Mit dieser Methode wird schließlich das zweite Ziel erarbeitet, die Interpretation der performativen Filminstallation *Wir lagern uns ums Feuer* (1987) der Künstlergruppe Schmelzdahin.

1. Prolog in der performativen Filminstallation

Am 17. August 2010 betrete ich gegen Abend den Raum der Kunsthalle Schirn in Frankfurt, wo gleich die Filmperformance *Alchemie* von Jürgen Reble und Thomas Körner stattfinden wird. Die Wände sind hoch und weiß, der Boden ist mit Dielen belegt und es stehen Stühle für das Publikum bereit. Es ist ein gewöhnlicher Saal in einem Museum, der beispielsweise für Filmvorführungen verwendet werden kann.

Mitten im Raum steht auf einem Tisch ein 16mm-Projektor. Daneben ein zweiter Tisch mit Mac, Mischpult und Mikros. Zwischen Projektor und Leinwand, Abstand etwa fünf Meter, hängt ein 16mm-Filmstreifen, der kurz vor der Leinwand umgelenkt wird und wieder zum Projektor zurückführt. Darunter wurde Plastikfolie ausgelegt. Langsam finden sich mehr und mehr Zuschauer ein. Einige suchen sich gleich Stühle und setzen sich, andere gehen noch im Raum herum, unterhalten sich, untersuchen den Filmstreifen oder schauen den Künstlern zu. Diese sind noch beim Aufbau ihres Sets.





Abb. 1-4:
Alchemie von Jürgen Reble und Thomas Körner, Kunsthalle Schirn, 2010 (Foto: Sascha Rheker)

Der Musiker Thomas Körner platziert Mikros über dem Projektor, verkabelt sein Mischpult und justiert die Knöpfe. Neben dem 16mm-Projektor legt Jürgen Reble allerlei Werkzeuge bereit– eine Lochzange, Stichel, Teigschneider und einen alten Zahnarztbohrer – Werkzeuge, die er später zum Bearbeiten des Filmstreifens verwenden wird. Vorsichtig fädelt er den Filmstreifen durch eine kleine Glasschale hindurch. Daneben Tinkturfläschchen mit Pipetten. Einige sind mit Farbe gefüllt, eine etwas größere mit einer klaren Flüssigkeit. Stofftücher liegen auch bereit und Latexhandschuhe.

Ein Fotograf ist unter dem Publikum, der das Geschehen dokumentiert. Er heißt Sascha Rheker, wie ich später erfahre, von ihm sind die Fotos aus der Kunsthalle, die für diesen Text zur Verfügung stehen. Er fotografiert den Raum, das Set, die Künstler beim Aufbauen und die Zuschauer, wie sie neugierig und gespannt beobachten und beobachtet werden.

Im Saal gehen die Lichter aus. Reble zündet eine Kerze an, dann schaltet er den Projektor ein und beginnt mit seiner Bildbearbeitung. Zunächst kratzt er in den Filmstreifen hinein, in einem bestimmten Rhythmus. Erst nach einer gewissen Zeit, nachdem die Sequenz mit den zerkratzten Stellen ihren Weg zur Leinwand und zurück hinter sich gebracht hat und wieder durch das Gate des Projektors geführt wird, bilden sich die Kratzer auf der Leinwand ab. Er wechselt das Gerät, verwendet den Teigschneider, dann den Bohrer. Mit

der Lochzange durchlöchert Reble den Filmstreifen bis der Loop so bearbeitet ist, dass die Spuren und Löcher dem Film eine rhythmische Struktur verleihen.



Abb. 5 u. 6:
Alchemie von Jürgen Reble und Thomas Körner, Kunsthalle Schirn, 2010 (Foto: Sascha Rheker)

Dann kommen die Farben zum Einsatz, die ganze Strecken des Filmes in verschiedene Farbtöne tauchen. Es herrscht eine stille, beinahe meditative Atmosphäre, die durch den Klangteppich getragen wird, den Körner aus den Projektor- und Kratzgeräuschen generiert. Schließlich kommen die Chemikalien hinzu. Dazu verringert Reble die Geschwindigkeit des Filmes und das Rattern des Projektors wird langsamer. Auf dem Weg über die Plastikfolie zur Leinwand und zurück reagiert die chemische Lösung mit der Filmemulsion und als die Kader wieder durch das Gate geführt werden, haben sich bereits einige Farbschichten auf dem Zelluloid gelöst oder sind aufgeplatzt.

Bisher war die Bewegung auf der Leinwand eine mechanische, die durch die schnelle Abfolge der an sich unbewegten Einzelbilder erzeugt wurde. Jetzt kann man die einzelnen zerkratzten und gefärbten Kader auf der Leinwand aufblitzen sehen. Ganz langsam. Wie Dias. Immer langsamer bis ein einzelnes Kader stehen bleibt. Die Projektion hat eine seltsame räumliche Qualität bekommen, eine Tiefe, beinahe wie ein Relief.

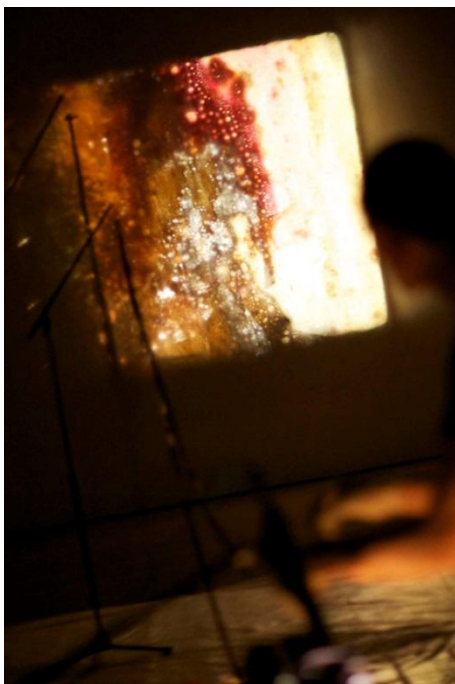


Abb. 7 u. 8:
Alchemie von Jürgen Reble und Thomas Körner, Kunsthalle Schirn, 2010 (Foto: Sascha Rheker)

Nichts Gegenständliches bildet sich auf der Leinwand ab, nur Farbe, gelöste Filmemulsion und die Materialität des Filmstreifens. Die chemischen Substanzen zersetzen das Filmbild, Bläschen bilden sich und platzen. Das Bild kocht. Plötzlich schmilzt der Filmstreifen und das Licht des Projektors brennt sich durch das Zelluloid, trifft direkt auf die Leinwand.

Dieser ganze Prozess war verblüffend ungewohnt für das Auge. Denn was sich da auf der Leinwand bewegte, war keine durch den Projektor generierte Illusion von Bewegung, es war ein Bild, das sich wirklich bewegte.

2. Brian O'Doherty: Der Kontext als Text

»Wir sind an einem Punkt angelangt, an dem wir nicht zuerst die Kunst betrachten, sondern den Raum«.

Context as Content. Diese kurze und prägnante Formulierung ist der Titel des letzten der drei Essays, die Brian O'Doherty als Serie in der Zeitschrift *Artforum* 1976 publizierte (vgl. 1976a; 1976b; 1976c). Alle drei Aufsätze verhandeln das Thema des White Cube und gehören heute, vielfach und weltweit in Büchern aufgelegt, zu den berühmtesten und vielleicht einflussreichsten Texten über den Galerieraum und die Installation. Außerdem bestechen die Gedanken O'Dohertys über den weißen Kubus und seine Bedeutung beziehungsweise Wirkung gegenüber der in ihm präsentierten Kunst durch Klarheit und Nachvollziehbarkeit, und man vergibt ihm seine Ausflüge ins Essayistische schon allein deshalb, weil sie prägnante und scharfsinnige Ideen einrahmen. Darüber hinaus ist der Autor selbst bildender Künstler und es gelingt ihm in seinem kunsttheoretischen Werk *Inside The White Cube* auf konsequente, praxisnahe Weise, die historische, theoretische und künstlerische Perspektive äußerst überzeugend miteinander zu verweben. O'Doherty erfand dabei Setzungen, die in die Kunstgeschichte eingegangen sind. Solche, wie die Idee, dass die leere Galerie gar nicht leer ist (vgl. O'DOHERTY 1996: 62). Was damit gemeint ist, bildet den abstrakten Kern dessen ab, was im Folgenden erläutert wird.

Die Geschichte der Moderne ist aufs engste mit diesem Raum verknüpft. Das heißt, die Geschichte der modernen Kunst kann mit Veränderungen dieses Raumes und der Art und Weise, wie wir ihn wahrnehmen, in Wechselbeziehung treten. Wir sind nun an dem Punkt angelangt, an dem wir nicht zuerst die Kunst betrachten, sondern den Raum. (O'DOHERTY 1996: 8f.)

Diese Zeilen sind dem ersten der drei Aufsätze entnommen, in welchem der Autor als Einstieg in die Materie eine kurze Geschichte des Galerieraumes entwickelt. Dazu führt er zunächst historische Fakten an über den Ausstellungsraum und denkt in lockeren, essayistischen Zügen nach über Wände, Hängung, das Tafelbild und dessen Rahmen, Perspektive, Bildraum und Bildinhalte. Ab der Hälfte dieses ersten Aufsatzes, den er unprätentiös *Notes on the Gallery Space. Part I* betitelt (O'DOHERTY 1996: 7-33), beginnt er Werke der Kunstgeschichte exemplarisch auf seine These hin zu kommentieren, dass wir nicht zuerst die Kunst betrachten, sondern den Raum. Man könnte es auch so ausdrücken, dass er aus diesen Werkbeispielen den Aspekt herausarbeitet, der für seine Argumentation relevant ist. Äußerst zielgerichtet und nicht weniger diplomatisch führt er beispielsweise Monet mit seinen Seerosenbildern, Picasso mit dem Kubismus oder Stella mit seinem Shaped Canvas ins Feld, damit sie in der Sprache ihrer Kunst vermitteln zwischen Wand, Bild und Raum.

Konsequenterweise untersucht O'Doherty im zweiten Aufsatz, in *The Eye and the Spectator* (O'DOHERTY 1996: 34-69), den Galerieraum genauer und

zwar mit dem Fokus auf dasjenige Element gerichtet, das sich darin bewegt: den Betrachter. Dabei interessiert ihn vor allem, wie dessen Wahrnehmung funktioniert. Dafür trennt er zunächst Auge von Betrachter und scheint beide gegeneinander aufwiegeln zu wollen. Der Betrachter sei ein bisschen dumm, schreibt er, und sein versnobter Verwandter, das Auge, sei intelligenter und ein fein eingestelltes, edles Organ, dem Betrachter überlegen (O'DOHERTY 1996: 39ff.). Eine interessante Trennlinie ist das, denn O'Doherty verwendet »Betrachter« nicht etwa als Synonym für »Körper«. Wenn er von »Körper« spricht, und das macht er nur an einer Stelle, dann begreift er diesen als Sammler von Sinnesdaten. Der Körper bei O'Doherty ist, wörtlich, ein »Datensammler« und das Auge setze ihn in Bewegung, »um von ihm Informationen zu erhalten« (O'DOHERTY 1996: 61f.).

Welche Rolle spielt dann der Betrachterbegriff? Und was ist die Intention hinter der Trennung von Auge und Betrachter? Ich sehe die Antwort darauf bereits im Titel aufblitzen: *Das Auge und der Betrachter*. Er klingt seltsam doppeldeutig. Einerseits könnte es sich um eine konventionelle kunstwissenschaftliche Untersuchung handeln. Genau so könnte aber auch die Überschrift zu einem Märchen lauten, das von Zweien handelt, die sich aufmachen, um gemeinsam ein Abenteuer zu erleben. Diese Beobachtung, dass der Titel zweideutig gemeint sein könnte, schließt sich dem Duktus der Einleitung zu diesem Essay an, denn er beginnt mit diesen halbernstesten Worten: »Warum lernt man nicht die Geschichte der Moderne im Stil Äsopscher Fabeln? So wäre sie leichter zu behalten. Man denke sich Fabeln wie »Wer brachte die Illusion um?« oder »Wie der Rand gegen die Mitte revoltierte«« (O'DOHERTY 1996: 34).

...oder *Das Auge und der Betrachter*. O'Dohertys »Fabel« handelt von genau diesen beiden und sie sind nicht eins, sondern, so der Autor, »arbeiten aus gegebenem Anlass zusammen« (O'DOHERTY 1996: 61). Die Aufgabenteilung besteht darin, dass das Auge, als ein weiteres Sinnesorgan des Körpers, ebenso wie der Körper selbst Sinneseindrücke sammelt und der Betrachter alle »Daten« stets mit seinem Wissen abgleicht. Das heißt nichts anderes, als dass man im Moment der Betrachtung von Kunst aufmerksam ist, Dinge sieht und Zusammenhänge versteht. »Dinge sehen« und »Zusammenhänge verstehen« gehen hier miteinander einher und beides bedient sich einem Vorwissen oder Erfahrungen, die zu einem früheren Zeitpunkt gesammelt worden sind.

In O'Dohertys »Fabel« spielt der Betrachter eine kulturell informierte Rolle, er ist aufmerksam, versteht die Zusammenhänge und bemerkt sogar den tieferen Sinn hinter Ironie und Doppeldeutigkeit. Das Auge ist dabei sozusagen der Vermittler in der Gegenwart. Zudem ist O'Dohertys Betrachter eine historisch gewachsene »Figur«, und damit in ähnlicher Weise aufgeladen wie der Galerieraum. Sie haben sich gewissermaßen parallel entwickelt und sind Teil desselben historischen Kontextes.

Innerhalb dieses historischen Kontextes wird bei O'Doherty Raum nicht nur als Galerieraum, sondern der Raum als Konzept untersucht. Mit dem Aufkommen der Collage jedoch gab es eine Veränderung in dieser

künstlerischen Untersuchung, einen »qualitativen Sprung« (O'DOHERTY 1996: 37), wie es in der deutschen Übersetzung heißt. Dies führt er an einer anschaulichen aber eigenwilligen Beobachtung an Pablo Picassos *Stilleben mit Stuhlgeflecht* von 1912 vor, einem Werk, das in der Zeit entstanden ist, als Picasso und Georges Braque mit den Papier Collés (franz. »geklebte Papiere«) anti-illusionistische Experimente durchführten und die Collage und den Kubismus erfanden. Der analytische Kubismus zeige keine Tendenz zur seitlichen Erweiterung, sondern stoße durch die Bildfläche und werfe Facetten des Raumes nach vorne; seine Fluchtpunkte verteilten sich über den Raum des Betrachters (vgl. O'DOHERTY 1996: 36f.), so beschreibt es O'Doherty.

Interessant ist in dieser Beschreibung des analytischen Kubismus der implizierte Auftrag an den Betrachter, den O'Doherty Mitte der 70er Jahre jedoch nicht ausformuliert. Aber an jener Stelle mit den Fluchtpunkten im Raum und auch wenige Seiten später, wo er im Zusammenhang mit der Kunstform des Happenings vom Zuschauer als eine Art der Collage spricht (vgl. O'DOHERTY 1996: 50), liegt ein spannender Aspekt. Diesen möchte ich in einem Exkurs aufgreifen und weiterentwickeln.

3. Exkurs zur Klärung des in der Collage implizierten Auftrages an den Betrachter

Der in dieser künstlerischen Technik implizierte Auftrag an den Betrachter besteht darin, die einzelnen Fragmente der Collage vor seinem inneren Auge zu sortieren. Dazu muss die Collage im ersten Schritt als dreidimensionales Kunstwerk begriffen werden. Dadurch, dass sie aus aufeinander montierten Realien besteht, sind in ihr dreidimensionale Eigenschaften angelegt. Collagen können daher auf irritierende Weise beides sein: flach und raumgreifend zugleich. Im zweiten Schritt erkennt der Betrachter die Objekthaftigkeit der einzelnen Realien an – der Papierschnipsel, Zeitungsausschnitte, Fotografien, Textilien, Stücke bemalter Leinwand oder ähnlicher Materialien. So unterschiedlicher Natur und Herkunft die Fragmente sein können, so ist ihnen eines gemeinsam: Sie beginnen sich aufeinander zu beziehen, sobald sie vom Künstler auf einem Bildträger montiert werden und stiften der Collage Bedeutung. Nachdem der Betrachter das Erscheinungsbild der Collage in seiner Gesamtheit gesehen hat, ist es seine Aufgabe, die einzelnen Bedeutungen herauszulesen und sie miteinander in Relation zu setzen. Dazu löst er, bildhaft gesprochen, die einzelnen Fragmente vom Bildträger und verteilt sie gedanklich um sich herum. Er nimmt dabei Kontextverschiebungen wahr, das heißt, er erkennt, welchem Kontext die einzelnen Fragmente entnommen sind, während sie ihre neue Bedeutung in der gesamthaften Erscheinung der Collage entfalten. Es lässt sich also festhalten, dass in der Betrachtung einer Collage Wechselwirkungen stattfinden, beispielsweise zwischen ursprünglicher Bedeutung und neuem Kontext, Einzelelement und Zusammenwirkung, Material

und Symbol oder Fläche und Raum. Die Kunst der Collage entlädt sich in Oszillationen und der Betrachter steht mittendrin.

Es würde weit über das Ziel hinausgehen, wenn man sagte, O'Doherty hätte diesen Aspekt Mitte der 70er Jahre *noch* nicht berücksichtigt. Vielmehr zeichnet sich hier umso deutlicher ab, wonach genau O'Doherty im weißen Kubus suchte, nämlich nach der Geschichte und Verfasstheit des (Galerie-) Raumes und danach, wie sich die Künstler bis dato mit der Idee von Raum auseinandersetzten. Eine genaue Untersuchung des Betrachters und der Betrachtung war nicht seine Absicht. Daher interessiert ihn hinsichtlich dessen im zweiten Aufsatz, in *Das Auge und der Betrachter*, lediglich, wie Betrachtung im Ansatz funktioniert und zwar in absoluter Relation zum Galerieraum. Damit zurück zum Kontext.

Im dritten Aufsatz, in *Context as Content*, wird das Ziel weiterverfolgt, den Galerieraum als bedeutungstiftenden Kontext zu definieren. Wieder setzt O'Doherty in einem ironischen Duktus an und füllt den Raum mit Bedeutungsfragmenten; er beginnt mit der Metapher einer Haustür:

Wenn das Haus das Haus der Moderne ist – wen kann man da als Klopfen erwarten? Das Haus selbst, das auf Ideen aufbaut, ist ein eindrucksvolles Gebäude, obwohl die Nachbarschaft sich ständig verändert. Es hat eine Dada-Küche, ein schönes surrealistisches Dachgeschoss, ein utopistisches Spielzimmer, einen Speiseraum für Kritiker, saubere gutbeleuchtete Galerien für die Aktualitäten, Votivlichter für eine Anzahl Heiliger, eine Selbstmordzelle, geräumige Vorratskammern und schäbige Unterkünfte im Souterrain, wo fehlgeschlagene Projekte wie Clochards herumliegen. Da hören wir den krachenden Stoß der Expressionisten gegen die Tür, das verschlüsselte Klopfen des Surrealismus, da melden sich die Realisten am Lieferanteneingang, und die Dadaisten sägen sich durch die Hintertür. Besonders charakteristisch das einmalige Anklopfen der Abstrakten. Und unverkennbar ist der bestimmte Klopfen der historischen Zwangsläufigkeit, der das ganze Haus erschüttert. (O'DOHERTY 1996: 70)

Die Passage wirkt wie eine Art Theorie der Moderne in einem Bild verdichtet. Es zeigt im Wesentlichen das, was man als Betrachter im weißen Kubus als Inhalt beziehungsweise Text zur Verfügung haben sollte: zumindest eine vage Vorstellung der Moderne. Denn diese, so ich O'Doherty richtig verstehe, ist als Kontext für die Interpretation – oder »Annäherung an Kunst« (O'DOHERTY 1996: 83), wie er selbst dazu sagt – von Bedeutung. In gewisser Weise gibt der Autor O'Doherty auch dem Leser seines Aufsatzes diese gleichnishafte Theorie der Moderne mit auf den Weg. Sie soll die Werkbeispiele aus der Kunstgeschichte umkreisen, die der Autor immer wieder anführt, damit die Kunst selbst und durch sich über künstlerische Reflektionen von Raumkonzepten referiere. Beispielsweise führt O'Doherty Marcel Duchamp an und die *1.200 Bags of Coal*, die Duchamp als installatives Raumkonzept in der Gruppenausstellung *Exposition Internationale du Surréalisme* 1938 in Paris verwendete, sowie dessen installativen Beitrag für die Ausstellung *First Papers of Surrealism* in New York, wo er 1942 mit *Mile of String* den Werken von mehreren Künstlern einen Rahmen beziehungsweise ein Ausstellungsdesign gab.¹

¹ *1.200 Bags of Coal*, in der Ausstellung *Exposition Internationale du Surréalisme*, Galerie Beaux-Arts, Paris, 1938; *Mile of String*, in der Ausstellung *First Papers of Surrealism*, Whitelaw Reid Mansion, New York, 1942. Beide Titel sind unübersetzt aus O'Dohertys Text entnommen und ich

Damit habe Duchamp die Wirkung des Kontextes auf die Kunst ausgestellt, schreibt O'Doherty, und den Kontext entdeckt (vgl. O'DOHERTY 1996: 75). Auch Malewitsch, Tatlin, Lissitzky und Mondrian werden im Zusammenhang mit dieser Entdeckung erwähnt. An den genannten Künstlern macht er die Ursprünge der Installation fest und dabei wird eines deutlich, nämlich dass die Entdeckung des Kontextes wie O'Doherty ihn begreift, zusammenfällt mit der Entstehung der Kunstform Installation.

Der Titel dieses dritten und letzten Aufsatzes ist Programm: *Context as Content* definiert konkret den Kontext als Inhalt beziehungsweise als Text. In der deutschen Übersetzung von Ellen Kemp und Wolfgang Kemp ist dieser mit *Kontext als Text* betitelt. Die Entscheidung, das englische Wort ›content‹, das im Deutschen eigentlich ›Inhalt‹ bedeutet, durch die Vokabel ›Text‹ zu übersetzen, ist gleichermaßen spannend wie bezeichnend. Denn das lateinische Wort ›textus‹ heißt auf Deutsch ›Gewebe‹, ›Geflecht‹, ›Zusammenhang‹. Damit rückt die Kemp'sche Übersetzung den Begriff ›Kontext‹ in die semantische Nähe von ›Textur‹, ›Gewebe‹ und ›Zusammenhang‹, wobei Konnotationen zu etwas tatsächlich Greifbarem oder Materiellem möglich werden, einer Wand beispielsweise, an die etwas gehängt wird.

In dieser Wechselwirkung der Konnotationen, in dieser Interaktion² der Begriffe wird die Komplexität von O'Dohertys Idee deutlich. Die deutsche Übersetzung hebt dies in aller Deutlichkeit hervor. So ist der Galerieraum, den O'Doherty als Impulsgeber beschreibt für weiterführende Gedanken über Kunst und ihre Geschichte oder als Raum, der von Wänden umgeben ist an denen Kunst hängt, nie nur ein einfacher Raum. Er ist immer beides zugleich, ein konkreter Raum, dessen Wände durch die Bildflächen sensibilisiert wurden (vgl. O'DOHERTY 1996: 62) und ein Zeichen für einen Ort, dessen Geschichte aufs engste mit der Geschichte der Moderne verknüpft ist (O'DOHERTY 1996: 8). Das heißt, dass für O'Doherty sowohl der Umraum als künstlerisches Element bedeutungsvoll ist, als auch der kunstgeschichtliche Hintergrund – beides sind Kontexte und Inhalte, die der ausgestellten Kunst Bedeutung stiften.

Die Setzung *Context as Content* ist eine spannende und weitreichende. O'Doherty konnte sie 1976 treffen, indem er als Künstler einen kunsthistorischen Blick auf die Ursprünge der Installation warf. Aus der Untersuchung von kunsthistorischen Fakten und künstlerischen Formulierungen, die er im Zusammenhang mit dieser Kunstform beobachtete, gelang es ihm, eine Perspektive auf die Installation seiner Zeit zu generieren und durch diese Perspektive eine Theoretisierung derselben zu entwickeln.

möchte darauf hinweisen, dass beide nicht von Duchamp selbst stammen. Im Katalog zur New Yorker Ausstellung ist auf dem Cover die Rede von ›his twine‹, ob aber Duchamp dies als Titel seiner Arbeit betrachtete, ist unklar. Genauso unklar ist, ob er das Ausstellungsdesign mit der Schnur überhaupt als eigenständige Arbeit betrachtete. Siehe hierzu beispielsweise: Ausstellungskatalog *First Papers of Surrealism* (1942); DEMOS 2001: 91ff.; SCHNEEDE 1991: 94ff.

² Zur Verwendung des Interaktions-Begriffes in diesem Zusammenhang siehe beispielsweise Hans Dieter Hubers Aufsatz *Interkontextualität und künstlerische Kompetenz* (2001).

4. Perspektivenwechsel als Interpretationsmethode

Die Basis der Interpretationsmethode bilden Kontexte. Sie können in der Entwicklung der künstlerischen Arbeit als werkkonstituierende Elemente vom Künstler reflektiert und bewusst in das Werk integriert worden sein oder in Form von Stil, Technik oder Zeitgeist in die künstlerische Arbeit einfließen. Kontexte können entweder explizit ausformuliert und konkret in Erscheinung treten, beispielsweise in einem Gegenstand, oder subtil auf etwas verweisen. In jedem der Fälle liegt es am Betrachter, mit den künstlerischen Elementen umzugehen und Kontexte zu entdecken. Sie ermöglichen es, das Kunstwerk einzuordnen, zu verstehen und zu erleben. Kontexte besitzen für die Betrachterseite eine elementare Relevanz und laden bei der Interpretation die präsentierte Kunst mit Bedeutungen auf.

Im Grunde stellen Kontexte Angebote dar, die künstlerische Arbeit aus verschiedenen Perspektiven zu betrachten. Und erst durch Perspektivenwechsel ergibt sich ein Gesamtbild, eine Ebene, auf der eine Interpretation stattfinden kann. Was damit gemeint ist, lässt sich an der performativen Filminstallation auf anschauliche Weise zeigen.

Ihrer Verfasstheit nach besteht diese Kunstform aus drei Kunstformen: Film, Installation und Performance. Vor dem Hintergrund von O'Dohertys Kontextbegriff lässt sich nun sagen, dass die genannten Kunstformen dem Kunstwerk, welches sie im Ganzen ergeben, filmische, installative und performative Elemente stiften. Damit sind im Werk historische Entwicklungen der einzelnen Kunstformen eingeschrieben und künstlerische Diskurse stilistischer, formaler oder inhaltlicher Art impliziert. In der Art und Weise wie bei O'Doherty liegen diese Kontexte als Texte beziehungsweise Inhalte in den Werken. Sie müssen vom Betrachter herausgelesen und in Zusammenhang gebracht werden. Kunstformen sind Kontexte und damit, wie andere künstlerische Elemente, Bedeutungsträger.

Die Kunstformen mit ihren spezifischen Eigenschaften lassen sich auch als Perspektiven betrachten, als bestimmte Sichtweisen auf das Kunstwerk. Denn wenn ich als Betrachter die performative Filminstallation durch die Perspektive des Kontextes Film betrachte, ergeben sich bestimmte Bezüge und Bedeutungen, die sich nur ergeben, wenn ich das Werk durch diese eine Perspektive betrachte, beispielsweise filmhistorische, filmstilistische oder -theoretische. Die Perspektive beeinflusst die Sichtweise und bei den Perspektiven Installation und Performance verhält es sich genauso.

Das bedeutet nicht, dass die gesammelten Einsichten, Eindrücke und Fakten getrennt voneinander zu behandeln sind. Ganz im Gegenteil. Sie müssen in Relation zueinander betrachtet werden. Denn oftmals ergeben sich in der Relation, die sich durch den Perspektivenwechsel ergibt, spannende Nachbarschaften von Kontexten und Bedeutungen.

An dieser Stelle angekommen möchte ich die Behauptung aufstellen, dass sich gerade durch die Oszillation von Kontexten in einer Art Interkontextualität (vgl. BÜHLER/KOCH 2001) der Kern der performativen Filminstallation

Wir lagern uns ums Feuer der Künstlergruppe Schmelzdahin aus den 80er Jahren abbildet. Erst durch den Perspektivenwechsel des Betrachters und die dabei von ihm generierte Nachbarschaft von Kontexten entlädt sich ihre Funktion und verschiedene Themenbereiche finden in einer kritischen Äußerung zusammen. Dies möchte ich im Folgenden an einem Werk erläutern.

5. Über filmische Bewegtbilder, die sich wirklich bewegen: *Wir lagern uns ums Feuer* von Schmelzdahin

Im Prolog des vorliegenden Textes wurde die performative Filminstallation *Alchemie* von Jürgen Reble und Thomas Körner nacherzählt und der Bericht mit Fotografien unterlegt. Es sei an dieser Stelle ausdrücklich darauf hingewiesen, dass diese Fotografien nicht von *Wir lagern uns ums Feuer* von Schmelzdahin waren und der Bericht aus Gründen der visuellen Präsentiermöglichkeit eingefügt wurde, weil es von *Wir lagern uns ums Feuer* leider nur sehr wenige fotografische Dokumente gibt. Zudem habe ich selbst die Filmperformance *Alchemie* erlebt und kann so aus eigener Erfahrung berichten. Ich denke, dies ist in diesem Fall legitim, da *Alchemie* von Reble und Körner eine nur leicht veränderte Form der Filmperformance von *Wir lagern uns ums Feuer* der Künstlergruppe Schmelzdahin darstellt. Jürgen Reble, der selbst Mitglied der Gruppe Schmelzdahin war, erklärte dazu, dass *Alchemie* direkt aus *Wir lagern uns ums Feuer* hervorgegangen sei; er habe das Filmformat verändert und den Musiker Thomas Körner für die Live-Bearbeitung der Klangtransformation gewinnen können. Der Aufbau sei aber, so Reble, in der Struktur erhalten geblieben.³ Man kann also davon ausgehen, dass *Wir lagern uns ums Feuer* sowohl im Ablauf, als auch im installativen Rahmen *Alchemie* sehr ähnlich war: Filmprojektor im Zentrum, Tische, Chemikalien, Kratzwerkzeuge, ein Filmstreifen bis zur Leinwand und Zuschauer.

Der Bericht über *Alchemie* und die präsentierten Fotografien sind daher lediglich als Hilfsmedien zu verstehen. In Bezug auf *Wir lagern uns ums Feuer* vermitteln sie eine bildhafte Vorstellung dessen, was auf anderem Wege nicht mehr sichtbar gemacht werden kann. Nur so und durch detaillierte Beschreibungen von Zeitzeugen oder den Künstlern selbst, sowie durch eine kunstwissenschaftliche Auswertung der technischen Daten und künstlerischen Elemente ist die performative Filminstallation aus den 80er Jahren zu rekonstruieren.

³ E-Mail Korrespondenz mit Reble vom 18.9.2011.

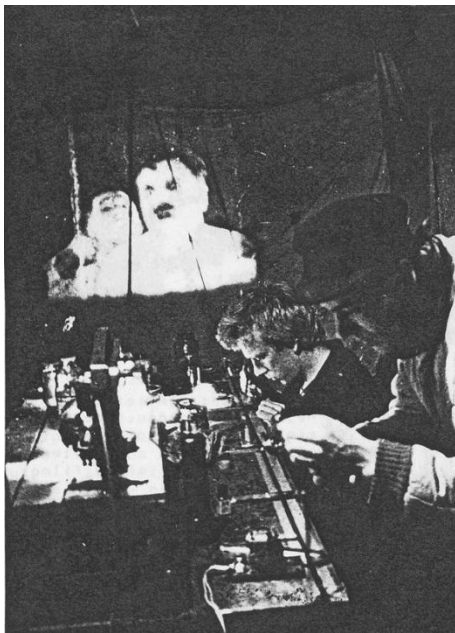


Abb. 9:
Wir lagern uns ums Feuer von Schmelzdahin, 1987 (Foto: Schmelzdahin)

»Nur Super8-Projektor, Loop und Chemie: das heißt Projektorgeräusch und das Zischen der Chemikalien.«⁴

Genau so, das berichtet Jochen Lempert, ein weiteres Mitglied der Gruppe, wurde *Wir lagern uns ums Feuer* aufgeführt, mit Super8 und ohne zusätzlichen Ton. Weiterhin erzählt er, dass bei den ersten Vorführungen von *Wir lagern uns ums Feuer* (1987) Found Footage Film verwendet wurde. Ausschnitte kommerzieller Super8-Kopien aus Spielfilmen unterschiedlicher Genres, zum Beispiel aus Luis Trenkers *Der Rebell* (D 1932), Friedrich Wilhelm Murnaus *Nosferatu* (D 1922) oder Jack Arnolds *Tarantula* (USA 1955) kamen dabei zum Einsatz. In späteren Aufführungen verwendete die Gruppe auch belichtetes Super8-Material aus dem Amateurfilmbereich, oder solches, das während der Veranstaltung belichtet wurde. So wurde etwa das Publikum beim Hereinkommen auf Super8 gefilmt. Die Filmentwicklung erfolgte anschließend in der Entwicklungsdose im Saal und war Teil der Aufführung. Der noch feuchte Film wurde als Loop in den Projektor gelegt und projiziert – das schemenhafte Negativbild verwandelte sich während der Projektion in ein Positivbild, erinnert sich Lempert, und der Umkehrprozess wurde dabei sichtbar. Das Filmmaterial haben sie anschließend mit Chemikalien behandelt, welche das Filmkorn, den Kontrast sowie die Farbigkeit veränderten.⁵

⁴ Zitat aus E-Mail Korrespondenz mit Lempert vom 7.10.2011.

⁵ Sämtliche Informationen und Details in diesem Abschnitt stammen aus der E-Mail-Korrespondenz mit Lempert zwischen dem 7.10.2011-21.3.2012.



Abb. 10:

Wir lagern uns ums Feuer von Schmelzdahin, Viper, int. Film- und Videotage Luzern, 1988
(Foto: M. Mantz)

Was darauf folgte, geht aus dem Prolog des vorliegenden Textes hervor: Die Geschwindigkeit des Filmstreifens wurde verringert, bis er still stand und ein einzelnes Kader auf die Leinwand projiziert wurde. Das von Chemikalien zersetzte Filmbild begann Bläschen zu werfen und durch den Stillstand des Projektors wurde der Filmstreifen so heiß, dass er durchbrannte. Danach war die Vorführung *Wir lagern uns ums Feuer* zu Ende.

Reble beschreibt diesen Moment heute folgendermaßen: »Der Film wird durchdrungen und man sieht das Licht – man kommt näher an das Licht heran«.⁶ Seine Beschreibung mutet poetisch an und man möchte sie unkommentiert stehen lassen, damit sie sich in der Imagination festsetze und Gedanken und Reflexionen auslöse. Aber es steckt noch eine weitere spannende Referenz darin, denn sie verweist auf die Materialität, die durch dieses Licht sichtbar wird: das Licht an sich, welches das Wesen eines jeden Filmes ausmacht, die Lampe im Projektor, von der dieses Licht ausgeht, der Filmstreifen, der Projektor, die Leinwand und darüber hinaus erhellt dieses Licht auch den gesamten Raum, in dem sich die performative Filminstallation ereignet und sämtliche Elemente darin – also auch den Betrachter.

Darauf Bezug nehmend möchte ich den Künstler Ilja Kabakov anführen, der Anfang der 90er Jahre an der Städelschule in Frankfurt eine Vorlesungsreihe über die Kunstform der Installation hielt und diese 1995 im Buch *Über die ›totale‹ Installation* publizierte. Darin erweitert Kabakov den oben ausgeführten Ansatz O'Dohertys um eine detailreiche Untersuchung der einzelnen Konstituenten der Installation. Wollte man einen Vergleich zu O'Dohertys Text ziehen, um ein Differenzierungsmoment heraus zu stellen, so könnte man sagen, dass Letzterer den Galerieraum als historische und gewachsene Konstruktion begreift, diese von außen betrachtet und stets mit Bezügen arbeitet zwischen Innerem (beispielsweise Wand, Raum, Betrachter) und Äußerem (Kunstgeschichte, -theorie, -kritik). Kabakov seinerseits sucht im Inneren der Installation und absolut folgerichtig und folgenreich ist dabei, dass er den Fokus auf den Betrachter richtet. Die wahrnehmende Instanz steht in seiner

⁶ Reble im Gespräch über *Wir lagern uns ums Feuer* am 28.3.2012.

Theorie im Mittelpunkt, der Betrachter ist das »plastische Zentrum« (KABAKOV 1995: 45) und diesem spricht er im wahrsten Wortsinn eine elementare Rolle zu. Dies wird vor allem an der Stelle deutlich, an der er die anderen Besucher in der Installation, er nennt sie »Nachbarn«, als Komponente bezeichnet (vgl. KABAKOV 1995: 15). In dieser Sichtweise werden diese Nachbarn ebenso als konstitutive Elemente der Installation verstanden, wie jedes andere Objekt darin. Und wie jedes Objekt in der Installation betrachtet wird, so wird auch der Betrachter betrachtet.⁷ Dadurch wird der Betrachter zur Selbstreferenz und zur künstlerischen Strategie, die ihn zuerst einmal auf sich selbst zurückwirft, um sodann von der Installation aufgenommen zu werden. So ist das, was den Betrachter in einer Installation definiert, vor allem sein physisches Involviertsein. Denn in einer Installation ist er nicht nur wahrnehmender Betrachter, sondern bezeichnenderweise mit seinem Körper wie alle anderen Elemente ein Teil des Ganzen und selbst Material.

Dieser Punkt ist besonders in einer performativen Filminstallation spannend, denn dort entsteht innerhalb eines installativen Rahmens vor den Augen eines Publikums ein Film. Genauer gesagt, wird die Entstehung des Filmes in einer Art Installation aufgeführt. Das Wesentliche hierbei ist, dass der Betrachter die Genese des Filmes miterlebt und sich selbst gleichzeitig mit einschreibt in diesen Film. Die übrigen Objekte der gesamten kinematographischen Installation (vgl. REBENTISCH 2003: 179-207), die ebenso dazu gehören – der Projektor im Raum, die Leinwand, der Filmstreifen, welcher bei *Wir lagern uns ums Feuer* bezeichnenderweise durch den Raum verläuft sowie das Publikum – unterstützen diese integrative Funktion des Betrachters im Film. Der Betrachter ist Teil des Ganzen und mitten drin.



Abb. 11:
Wir lagern uns ums Feuer von Schmelzdahin, Viper, int. Film- und Videotage Luzern, 1988
(Foto: M. Mantz)

Das analoge Schmalfilmformat Super8 wurde seit Mitte der 60er Jahre häufig im privaten Bereich verwendet, im Amateurfilm- und Home Entertainment-Bereich. Das unbelichtete Material war für Hobbyfilmer in Kassettenform verfügbar und der Urlaubsfilm beispielsweise konnte nach der Entwicklung auf

⁷ Vgl. Niklas Luhmanns Begriff der Beobachtung zweiter Ordnung (vgl. LUHMANN 1997).

Filmspulen archiviert werden. Weil das Format weit verbreitet war und viele im Besitz von Super8-Projektoren waren, um ihre Filme abzuspielen, wurden auch Spielfilme auf Super8 kommerziell vertrieben. Das Format war auch in dieser Hinsicht der Vorläufer von Video und Ende der 70er Jahre war durch das Aufkommen von Video der Markt mit Super8 übersättigt. Zudem kamen ab 1983 handliche Videokameras für Hobbyfilmer auf den Markt. Dadurch war Super8 zu Beginn der 80er Jahre ein Auslaufmodell und in der Folge das analoge Filmmaterial, sowohl unbelichtetes Material als auch Spielfilme auf Super8, im Überfluss für wenig Geld auf den Flohmärkten zu bekommen (vgl. SCHAEFER 2008: 17). Dies war schon aus finanzieller Sicht für die Filmemacher interessant. Aber besonders auf der Ebene der künstlerischen Entscheidung für ein bestimmtes Material ist das Super8-Format spannend. Gerade der Aspekt, dass ein überholtes, ausgedientes Format als Found Footage verwendet wurde, ein Material, das es im Überfluss gab und das daher weggeworfen oder auf Flohmärkten für wenig Geld verkauft wurde, erscheint hier spannend. Denn in diesem Punkt wird eine scharfsinnige Kritik formuliert. Diese Beobachtung möchte ich abschließend erläutern.

Die Verwendung von Found Footage war keine Erfindung der 80er Jahre. Bereits in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts gab es experimentelle Filme auf der Basis von zusammengefügt, gefundenem Filmmaterial.⁸ Die Verwandtschaft zur Collage ist offensichtlich, wie der Papierschnipsel in der Collage erfährt das gefundene Filmmaterial eine Kontextverschiebung, indem es aus seinem ursprünglichen Kontext herausgenommen wird, um schließlich in einem anderen Kontext eine neue Bedeutung hervorzubringen. Bei Schmelzdahin stammte das Found Footage-Material bezeichnenderweise aus dem Amateurfilmbereich oder, wenn es sich bei dem Material um Spielfilme auf Super8 handelte, aus dem Home Entertainment-Bereich. In beiden Fällen handelt es sich dabei um Material, das auf den Gebrauch zuhause im Wohnzimmer zugeschnitten war. Auf diese Beobachtung gestützt, wage ich nun die Interpretation, dass die Arbeit *Wir lagern uns um Feuer* von Schmelzdahin das Super8-Filmmaterial auch auf dieser Ebene reflektiert. In der Verwendung von eben solchem Found Footage-Material aus dem privaten Gebrauch wurde der Umgang mit dem Medium Film, das Konsumieren von bewegten Bildern und der Massenmedien kritisch hinterfragt und ästhetisch reflektierbar. Die Passivität beim Konsumieren von bewegten Bildern stand dabei wohlmöglich ebenso auf dem Prüfstand wie Konsum und Konsumverhalten an sich. Das kleine Filmformat wurde zum Anlass genommen, um große Gedanken in Gang zu setzen und dies geschah in einer Zeit, in der Super8 langsam verschwand, in der Video das Zelluloidband ablöste oder Mitte der 80er Jahre längst abgelöst hatte. Es scheint beinahe so, als ob Schmelzdahin Ende der 80er mit *Wir lagern uns um Feuer* eine Art ephemeres Denkmal setzten, in-

⁸ Zu den Pionieren des Found Footage Film gehören z.B. Adrian Brunel (*Crossing the Great Sagrada*, 1924), Henri Storck (*Histoire du soldat inconnu*, 1932) und Joseph Cornell (*Rose Hobart*, 1936).

dem sie just in dem Moment, in dem Super8 verschwand, in einer performativen Filminstallation den Film auf Super8 auflösten.



Abb. 12:
Wir lagern uns ums Feuer von Schmelzdahin, Viper, int. Film- und Videotage Luzern, 1988
(Foto: M. Mantz)

Im Hier und Jetzt der Performance von *Wir lagern uns ums Feuer* erleben die Betrachter in Echtzeit die Entstehung eines Filmes und es ist paradox, dass sich diese Entstehung in einem Prozess der Auflösung ereignet, mehr noch, dass der Film erst dann vollendet ist, wenn der Filmstreifen durchbrennt und vom Licht durchdrungen wird. Es scheint, dass auf diesen Moment alles zuläuft.

Schon beim Betreten des Raumes, des Filmsets, wird der Betrachter durch die einzelnen installativen Elemente auf ihn vorbereitet – Chemikalien, Schälchen und andere Werkzeuge stehen in unmittelbarer Nähe zum Projektor und der Filmschleife. Schließlich besteht darüber hinaus die Aufführung selbst aus der Bearbeitung des Filmmaterials und der Auflösung des Filmes in einem immer langsamer werdenden Aufblitzen einzelner Filmkader. Wie in einer Art sich verlangsamender Zeitlupe scheint sich die Spannung aufzubauen bis das letzte Filmbild in der Projektion stehen bleibt und das Rattern des Projektors verstummt. In diesem Moment völliger Konzentration auf das Einzelbild erfüllt sich der Höhepunkt der Arbeit und die kinematografische Bewegung verwandelt sich in eine natürliche. Nicht nur, dass sich dieses Filmbild tatsächlich bewegt und wie oben beschrieben eben keine mechanisch erzeugte Illusion von Bewegung darstellt, es verdichtet sich darin vor allem der Prozess der Entstehung eines Filmes, die Belichtung eines chemisch behandelten Trägers. Ein Vorgang, dem etwas Geheimnisvolles anhaftet.⁹

Die gesamte Dauer der Performance steht dem Betrachter zur Verfügung, um sich innerhalb dieser Anordnung zu verorten, Stellung zu beziehen, sich vielleicht sogar für einen kurzen Moment zu verlieren, in einem Detail im

⁹ Vgl. dazu Marchesi: »Der Vorgang der Belichtung ist immer noch nicht in letzter Konsequenz geklärt. Fest steht, dass unter Lichteinwirkung das Halogensilberkristall zu atomarem Silber reduziert wird« (MARCHESI 1988: 5).

Raum, in der Projektion oder in seinen eigenen Gedanken. Die Wirklichkeit der Performance ist dabei stets präsent und hält das Publikum geradezu fest, das nicht aus passiven Zuschauern vor dem heimischen Fernseher oder im Kino besteht, sondern aus teilnehmenden, aktiven Betrachtern, aus Wahrnehmenden und Wahrgenommenen, welche die Genese eines Kunstwerkes erleben und in ihrer ästhetischen Reflektion selbst Teil desselben sind.

Mit einem »Trip nach ›Anderswo‹« (O'DOHERTY 1996: 65) beschrieb O'Doherty diese Art der Illusion, die durch den ästhetischen Vorgang der Kunstbetrachtung entsteht und Kabakov fand dafür den Begriff des »Mechanismus einer doppelten Wirkung – das Erleben der Illusion und *gleichzeitig* die Reflexion darüber« (KABAKOV 1995: 15; Herv.i.O.). Letzterer geht darauf noch genauer ein und führt die Betrachtung eines Tafelbildes als Beispiel an. Nachdem der Betrachter die bildkonstituierenden Elemente wie Farben, Formen, Umrisslinien oder Bewegungen der Figuren gesehen habe, so Kabakov wörtlich, sind

alle Elemente innerhalb des Bildes in ungewöhnlich aktiver Interaktion und Bewegung begriffen: Die Farbe des einen Teils spricht, korrespondiert mit der Farbe eines anderen, die Umrisslinie der unteren Gruppe verknüpft sich mit der Gruppe links oben, die Horizontlinie einer liegenden Figur findet einen Dialogpartner in einer vertikal stehenden etc. (KABAKOV 1995: 54)

Auf die performative Filminstallation lässt sich diese Beobachtung wunderbar übertragen. Denn auch in *Wir lagern uns ums Feuer* scheint sich alles in einem Moment zu verdichten und zu entladen. Diese Arbeit mag zunächst ruhig und äußerst kontemplativ erscheinen, wenn die Chemikalien unter Zischen das Filmbild zersetzen und nur das Rattern des Projektors zu hören ist, und vielleicht wirken die projizierten Bilder sogar meditativ, wenn sie wie in einem Traum vom Anfang der Zeit visuell zu blubbern beginnen und langsam wegkochen. Doch gerade in dieser Auflösung der Filmbilder, in dem Moment, in dem sich die Materialität auf der Leinwand selbstreferentiell abbildet und den Betrachter zur selbstbewussten Reflexion förmlich auffordert, beginnen die Kontexte ihr komplexes Spiel: Das Super8-Material in der performativen Filminstallation lässt Konnotationen an den Urlaubsfilm zu, den Spielfilm im Wohnzimmer, das allabendliche Fernsehschauen, und wenn es sich auflöst oder besser gesagt aufgelöst wird, in einem Raum, in dem Künstler, Betrachter und die gesamte kinematografische Installation aufeinandertreffen wie in einer Art Collage in Raum und Zeit, dann mag eine Reflexion einsetzen über das Niederrieseln und Einwirken von bewegten Bildern, über passives Zuschauen und aktives Teilnehmen, über Materialität und Imagination, Innen und Außen, über Auflösung und Entstehung als einen fließenden Übergang, als ein und dasselbe. Vielleicht kann eine solche Reflexion in ihrer Komplexität während der Aufführung nicht zu Ende gedacht werden, wohlmöglich muss sie das auch nie, aber sie kann als ein ästhetisches Erlebnis in Erinnerung bleiben.

Durch die Perspektiven Performance, Film und Installation entladen sich im Betrachter ganze Kontexte und wenn er noch die eine oder andere

Kunstform aus früheren Begegnungen kennt und Bezüge zwischen Kunstbetrachtung und Kunsttheorie herstellt, erschließen sich ihm immer neue Bedeutungen. Alles ist miteinander in Interaktion begriffen. Alles ist gleichzeitig da.

Literatur

- BALL, STEVEN; A.L. REESE; DUNCAN WHITE: *Expanded Cinema: Art, Performance, Film*. London [Tate Publishing] 2011
- BÜHLER, MARCEL; ALEXANDER KOCH (Hrsg.): *Kunst und Interkontextualität*. Köln [Salon] 2001
- DEMOS, T. J.: *Duchamp's Labyrinth: First Papers of Surrealism, 1942*. In: *October*, 97, 2001, S. 91-119
- First Papers of Surrealism* [Ausst.-kat.], 14 October – 10 November, 451 Madison Avenue, New York [Coordinating Council of French Relief Societies] 1942
- HEGEWISCH, KATHARINA; BERND KLÜSER (Hrsg.): *Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Kunstaussstellungen dieses Jahrhunderts*. Frankfurt/M. [Galerie Klüser] 1991
- HUBER, HANS DIETER: Interkontextualität und künstlerische Kompetenz. Eine kritische Auseinandersetzung. In: BÜHLER, MARCEL; ALEXANDER KOCH (Hrsg.): *Kunst und Interkontextualität*. Köln [Salon] 2001, S. 29-47
- KABAKOV, ILYA: *Über die ›totale‹ Installation*. Ostfildern [Hatje Cantz] 1995
- KEMP, WOLFGANG; BRIAN O'DOHERTY: *In der weißen Zelle. Inside the White Cube*. Berlin [Merve] 1996
- LUHMANN, NIKLAS: *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1997.
- MARCHESI, JOST J.: *Photokollegium*, Bd. 1. Schaffhausen [Verlag Photographie] 1988
- O'DOHERTY, BRIAN: Inside the White Cube: Notes on the Gallery Space. Part I. In: *Artforum*, 3, 1976a, S. 24-30
- O'DOHERTY, BRIAN: Inside the White Cube. Part II. The Eye and the Spectator. In: *Artforum*, 4, 1976b, S. 26-34
- O'DOHERTY, BRIAN: *Inside the White Cube. Part III. Context as Content*. In: *Artforum*, 11, 1976c, S. 38-44
- PAECH, JOACHIM: *Figurationen ikonischer n...Tropie. Vom Erscheinen des Verschwindens im Film*. In: PAECH, JOACHIM: *Der Bewegung einer Linie folgen... Schriften zum Film*. Berlin [Vorwerk 8] 2002, S. 112-132
- REBENTISCH, JULIANE: *Ästhetik der Installation*. Frankfurt [Suhrkamp] 2003
- SCHAEFER, DIRK: Stadt der Projektionen. Die Westberliner Super8-Bewegung zwischen Punk und Kunsthochschule. In: SCHULTE-STRATHAUS, STEFANIE; FLORIAN WÜST (Hrsg.): *Wer sagt denn, dass Beton nicht brennt, hast Du's probiert?* Berlin [B-Books] 2008, S. 14-25

- SCHNEEDE, UWE M.: *Exposition Internationale du Surréalisme, Paris 1938*. In:
HEGEWISCH, KATHARINA; BERND KLÜSER (Hrsg.): *Die Kunst der Ausstellung.
Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Kunstaussstellungen dieses
Jahrhunderts*. Frankfurt/M. [Galerie Klüser] 1991, S. 94-101
- SCHULTE-STRATHAUS, STEFANIE; FLORIAN WÜST (Hrsg.): *Wer sagt denn, dass
Beton nicht brennt, hast Du´s probiert?* Berlin [B-Books] 2008