

Szenische Medien

Catherine Elwes: *Installation and the Moving Image*

London/New York: Wallflower Press 2015, 216 S.,

ISBN 9780231174510, USD 26,–

Die Bewegtbild-Installation ist ein Forschungsgegenstand, der nicht eindeutig in das Aufgabengebiet einer einzelnen Disziplin fällt. So sind in den letzten Jahren von verschiedenen Fachrichtungen Versuche unternommen worden, eine Genealogie dieser Kunstform zu entwerfen: unter anderem Erika Balsoms filmwissenschaftliche Studie *Exhibiting Cinema in Contemporary Art* (Amsterdam: Amsterdam UP, 2013), Andrew Uroskies kunsthistorische Perspektive *Between the Black Box and the White Cube: Expanded Cinema and Postwar Art* (Chicago: University of Chicago Press, 2014), der kunsttheoretische Sammelband *Exhibiting the Moving Image* (Zürich: JRP/Ringier, 2015) von François Bovier und Adena Mey sowie Omar Kholeifs *Moving Image* (Cambridge: MIT Press, 2015) aus Sicht der kuratorischen Praxis. Innerhalb der deutschsprachigen Literatur ist außerdem der Abschnitt zur kinematografischen Installation in Juliane Rebentischs *Ästhetik der Installation* (Frankfurt: Suhrkamp, 2003) besonders hervorzuheben. Im Gegensatz zu den erwähnten Monografien, die jeweils einen disziplinären Standpunkt vertreten, greift Catherine Elwes in ihrer umfassenden Geschichte der *moving image installation* interdisziplinär auf Erkenntnisse sowohl der Kunst- als auch der Filmtheorie zurück. Dabei

skizziert sie die Bewegtbild-Installation als künstlerische Reflexion auf die jeweils aktuelle Medienlandschaft und zeigt, dass erstere keineswegs nur dem Film und schon gar nicht einer einzigen Filmrichtung verpflichtet ist, sondern aus einer Vielzahl medialer Gattungen und künstlerischer Traditionen schöpft.

Elwes bevorzugt die Wortkonstruktion *moving image installation*, da sie auf eine doppelte Rezeptionsweise verweise: Betrachter_innen können in der Bewegtbild-Installation sowohl in das bewegte Bild eintauchen, als auch Bewusstsein über die eigene Position im Raum erlangen. Doch Elwes distanziert sich in ihrem Buch vom Klischee der kritischen, weil mobilen, Kunstbetrachter_innen im Vergleich zu den vermeintlich passiven, da immobilen, Filmzuschauer_innen. Vielmehr beruht für Elwes die Besonderheit der Bewegtbild-Installation im Vergleich zum Film auf dem Schutz, den der geschlossene Ausstellungsraum gewährt. Eben durch diesen geschützten Raum sei die *moving image installation* heute imstande, die zeitgenössische Medienlandschaft kritisch zu reflektieren und gleichzeitig die Betrachter_innen dafür zu wappnen, sich innerhalb dieser Welt zurechtzufinden – anders als der Film, dessen Präsentations- und Rezeptionsformen sich zuletzt aufgrund der Digitalisie-

rung verflüchtigt und in den Alltag aufgelöst haben.

In der ersten Hälfte von *Installation and the Moving Image* nimmt Elwes die Beziehung der Bewegtbild-Installation zu den traditionellen Gattungen der bildenden Kunst in den Blick. So entdeckt, laut Elwes, die Bewegtbild-Installation das Potenzial der Malerei vor dem Hintergrund neuer Technologien und eines Publikums, das bereits an die Wahrnehmung von seriell gerahmten visuellen Darstellungen gewöhnt ist (vgl. S.35). Man denke in diesem Zusammenhang an die katholischen Kreuzweg-Bilderzyklen, die bereits Sergei Eisenstein als Vorläufer der filmischen Montage anführte und die Elwes eine treffende Analogie für die Installation nennt, besonders wenn diese aus mehreren Screens besteht. Wiederum habe das bewegte Bild maßgeblich zur Auflösung der Skulptur beigetragen, die sich seit den 1920er Jahren vollzogen hat (vgl. S.39). Schließlich habe die Bewegtbild-Installation, laut Elwes, von der Performance dreierlei geerbt: die Vorstellung, dass eine temporäre Assemblage von menschlichen, materiellen und technischen Entitäten ein Kunstwerk ergeben kann; die Idee der Liveness in der Begegnung zwischen Werk und Betrachter_in und zuletzt die direkte Adressierung der Rezipierenden, die zumindest für die frühe Videokunst prägend war (vgl. S.66f.).

In der zweiten Hälfte des Buches zeigt die Autorin zunächst Kontinuitäten zwischen verschiedenen Bewegungen der Filmavantgarde seit den 1960er Jahren und der *moving image installation* auf. Die Arbeit an der Zeit-

lichkeit durch „expansion, contraction and looping“ (S.123) des bewegten Bildes der Künstler_innen des ‚Film als Film‘ werde heute mehrfach in Installationen angewandt. Ferner sei das Verhältnis des strukturellen Films nicht nur eine Analyse der filmischen Form und des Kinodispositivs, sondern die Auseinandersetzung mit der Frage des *spectatorship* (vgl. S.139).

Elwes zeichnet in *Installation and the Moving Image* ein reichhaltiges und nuanciertes Panorama der bildenden Künste und des bewegten Bildes im 20. Jahrhundert, vor dessen Hintergrund sie die Bewegtbild-Installation situiert. Jedoch verliert sie dabei an verschiedenen Stellen die Verbindung zu ihrem eigentlichen Gegenstand, der *moving image installation*. Auch deutet Elwes im Fazit eher weitere Forschungsdesiderate an, statt ihre These abzuschließen. Sie schließt mit einem Plädoyer für mehr Aufmerksamkeit für die künstlerische Intention und für die Anwendung von Kognitionswissenschaft, um „spectatorial choice and levels of attentiveness“ (S.269) festzulegen: „Further investigation is needed into the dynamic between [the artist’s] individual will and the point of both reception and resistance that constitutes the spectator“ (ebd.). Doch Aufmerksamkeit für das Werk selbst hätte vollkommen genügt, wie Elwes mit ihren detaillierten Werkanalysen und Katalogisierung formeller Strategien und ideologischer Positionierungen der Arbeiten demonstriert. Die Studie hätte dafür von einer Untermauerung der These profitiert, dass der Ausstellungsraum die Besonderheit der *moving image installation* gewährleisten

muss, indem es die Installation von der sie umgebenden und durchdringenden Medienlandschaft abgrenzt. Da Elwes den Rezeptionsraum für ausschlaggebend hält, hätte eine Schilderung

der Rolle des Mediums ‚Ausstellung‘ für größere argumentative Schärfe gesorgt.

Chiara Marchini (Berlin)