

Rezension zu

A. L. Rees/Duncan White/  
Steven Ball/David Curtis  
(Hg.): *Expanded Cinema. Art,  
Performance, Film.*

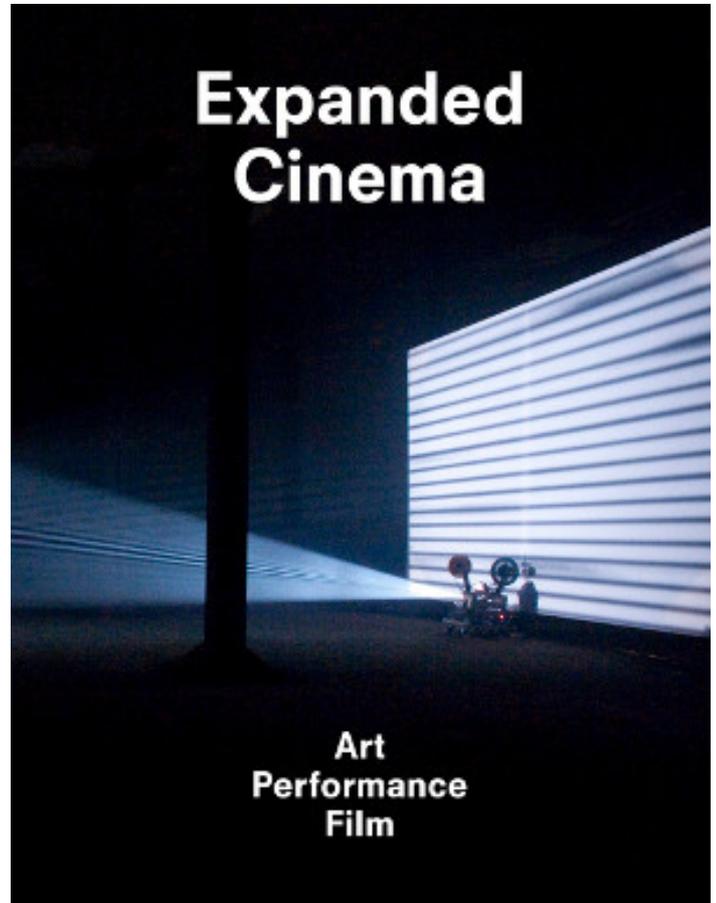
London: Tate 2011. ISBN 978-1-85437-974-0.  
312 S. Preis: € 25,99.

von **Katalin Cseh**

Ohne Anspruch auf Vollständigkeit bietet *Expanded Cinema. Art, Performance, Film* einen Leitfaden durch die Geschichte und Epistemologie des 'erweiterten Kinos' in Form einer Rekonstruktion seiner Bedeutungsfragmente. Als Ergebnis eines umfangreichen Forschungsprojekts widmet sich der Sammelband der Geschichte und Form, dem Narrativitätsverständnis und der diskursiven Einbettung des Genres. Alles kreist um die Frage: Was ist Expanded Cinema? Eine Frage, auf die es viele mögliche Antworten gibt, wobei die treffenste im Titel selbst versteckt ist: *Art, Performance, Film*.

Ein großer Vorteil des Buches ist, nicht nur Theoretiker und Medienforscher zu Wort kommen zu lassen, sondern auch Pioniere aus der Praxis des Expanded Cinemas, die in den 1960er und 70er-Jahren die (filmischen) Experimente der historischen Avantgarde neu interpretiert haben.

Expanded Cinema bedeutet nicht nur eine Möglichkeit, das klassische Kino neu zu denken; es geht auch mit dem Aufbrechen traditioneller narrativer Strukturen und Räume Hand in Hand. Auch der Begriff des Narrativen selbst wird ausdifferenziert. Bei der Künstlerin Birgit Hein bspw. steht 'narrativ' für einen Akt der Transformation, einen Prozess, an dem auch das Publikum teilnimmt, um damit zur Vervollkommnung des Werkes beizutragen. Somit wird der Film zum lebendigen performativen Ereignis und die 'Erzählung' beschränkt sich nicht auf die



Geschichte, die sich auf der starren Leinwand abspielt. Im Schaffen von Malcom Le Grice ist sowohl "narrative" ("represents real or imaginary events in time") als auch "narration" ("is the act of representing the narrative") (S. 161) negativ besetzt. Für ihn ist im Expanded Cinema nur das Nicht-Narrative zulässig, denn nur hier ist der Zuschauer Teil des Werks und eine aktuelle, nicht-illusorische Präsenz kann entstehen. Eine grundlegende Eigenschaft von Expanded Cinema ist dessen experimenteller Charakter. Werner Nekes sieht "cinema as an optical toy" (S. 32). Es fokussiert eher auf ein Ereignis, als auf ein einzelnes, lebloses Objekt und kann als Hybrid verschiedener medial-performativer Praktiken verstanden werden – so in den Arbeiten von Carolee Schneemann (*Viet-Flakes*, USA 1965; *Snows*, USA 1967). In diesen Arbeiten sind Produktions- und Rezeptionsphase voneinander nicht zu trennen; das Erlebnis ist unmittelbar (Einbindung des Körpers, der physikalischen Präsenz).

Im Expanded Cinema von Werner Nekes, VALIE EXPORT und Peter Weibel ist der Film dazu da, durch ästhetische Radikalität und Aktionismus (Neu-Kontextualisierung des filmischen Dispositivs, Hervorhebung seines Charakters als Medium) auch gesellschaftliche Veränderungen in Gang zu setzen. Kino und soziale Muster (wie bspw. stereotypische Repräsentationen der Geschlechterrollen) sind eng, sogar dialektisch miteinander verbunden – so weitet sich das filmisch-performative Bild auf die Realität/Identität aus und wird Teil einer "expanded reality" (S. 293).

Nicht nur Produktion und Rezeption, sondern auch der reale Gegenstand und seine Repräsentation fallen ineinander – oft findet sich das Publikum auf verschiedenen Projektionsflächen abgebildet wieder. William Rabans Arbeit *2'45"* (UK 1973) macht einen wesentlichen Teil des filmischen Dispositivs sichtbar, nämlich den Zuschauer. Er kehrt zurück, "seeped in the material reality of celluloid, chemicals, screens, darkness and projected light" (S. 47). Die Partizipation ist Bestandteil des Entstehungsprozesses von Expanded Cinema, es kommt oft zum Rollentausch. Das Sehen selbst wird zur Aktion. Expanded Cinema existiert nicht ohne Interaktivität, es ist auf Kommunikation statt auf Identifikation angewiesen. Peter Weibel meint, dass im Kino (im Gegensatz zur Natur) die Sinne segmentiert und das Verhältnis von Realität und Repräsentation thematisiert werden sollen – die Bewusstmachung dieser Dualität ist das Ziel. Das Eintauchen in den filmischen Moment kann so durchaus positiv konnotiert sein, denn dies gilt als "critical immersion" (S. 258).

Expanded Cinema verbindet und dekonstruiert zugleich. Diese Aufsplitterung betrifft in erster Linie das kinematographische Dispositiv, das in Bilder auf kreativen Projektionsoberflächen (Spiegel, menschliche Körper, usw.) zerlegt wird. Es kommt aber auch zur Fusion "using simple combinations of new and old media to create complex conceptual encounters" (S. 237). Dies zeigt auch die Offenheit von Expanded Cinema, in jegliche intermediale Richtung zu expandieren und charakterisiert seine spezifische Art von Immaterialität: "The cinematic is not based on the

material conditions of a medium and the cinematic experience can cross media boundaries or be achieved through a range of media combinations" (S. 136).

Wie einst László Moholy-Nagy von seinem Lichtrequisit als frühem Rundfunkmedium träumte, ist auch die Geschichte von Expanded Cinema geprägt von utopischen Entwürfen. Stan Vanderbeek entwarf ein nonverbales Bildernetzwerk des "socialimagetics" (S. 50), in dem das Multimediale als Kommunikationsform und -sprache einer Gesellschaft eingesetzt werden kann. Ein Traum von gemeinschaftlichem, interaktivem und partizipatorischem Informationsaustausch.

In England führt William Raban das Expanded Cinema in der Londoner Filmmakers Co-operative (der Geburtsstätte des strukturellen Films) ein. Sein "cinema of transgression" (S. 101) geht von einem flexiblen Raum aus, arbeitet mit Improvisation und stellt den Prozess seiner Entstehung aus. In seinen Arbeiten führt er den Entstehungsprozess des 'erweiterten Films' mit der Aktivierung des Publikums zusammen und gelangt so zu einem Konzept des "reflexive cinema" (S. 101).

Bei Le Grice sind weitere ästhetische Aspekte des Expanded Cinemas vorzufinden, wie die Thematisierung des Schattens, ein romantischer Blick auf die Archäologie des Spektakels (Vorgeschichte des Filmischen) und die Mechanik des Performativen, des Körpers. Mit dem so genannten Flicker untersucht das Expanded Cinema die Materialität und die rezeptive Umgebung des Films – im Bezug auf die Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit der Bilder und "as a means of stimulating an otherwise absent content" (S. 232). Guy Sherwin begann bereits in den 1970ern, den Projektor zur Erzeugung von Ton zu benutzen. Der Theoretiker Steven Ball meint erkannt zu haben, dass heute die Tendenz in verschiedenen Performances dahin geht, die Hegemonie des Visuellen als Hauptsinn in Frage zu stellen. Die Verbundenheit von Raum, Ton und Visualität hat er unter dem Begriff der "audio-visual spatial performance" zusammengeführt: "audio-visual spatial performance prac-

... has come closer both to the activation of complex space as immersive, relational, denying the dominance of the screen" (S. 273).

Das aktuelle Interesse des Filmemachers Chris Welsby hat sich Medieninstallationen eines nicht-dualistischen Kybernetikmodells zugewandt. Es geht ihm hierbei um das Verhältnis von Technologie und Natur. So erscheint Expanded Cinema als ein Vertreter der *Dialektik der Aufklärung*, denn die Medieninstallationen von Welsby weisen auf den Eroberungsmoment der Natur durch die Vernunft hin, die einer Kritik unterzogen wird.

Das einzige Beispiel von Vertretern des Expanded Cinemas außerhalb von Westeuropa und Amerika wird im Beitrag von Maxa Zoller behandelt. Sie bespricht das 'open film' Konzept des polnischen Künstlerduos KwieKulik am Beispiel ihrer Arbeit *Activities on Moses* (PL 1971), bei dem es sich um ein work in progress handelt. Alle Eigenschaften des westlichen Expanded Cinema sind hier gegeben: u.a. eine dynamische Beziehung zwischen dem Künstler und dem Zuschauer. Dabei spielt der antihierarchische Aspekt, das Verschwimmen der Grenzen zwischen politischem (öffentlichem) Raum und Privatleben bzw. Kunst, eine wesentlichere Rolle als im Westen.

Ein wichtiger Teil des Sammelbandes widmet sich der Gegenüberstellung von Experimentalfilm (Kino), Video und digitalen Technologien. In den 1980er-Jahren stehen am Beginn einer künstlerischen Phase des New Romanticism diverse Videoinstallationen, die mit einer Krise des konzeptuellen, strukturellen Expanded Cinema einhergehen. Ein "cultural shift in the arts towards a socially embedded avant-gardism" (S. 66) wird sichtbar. Das Feiern des Künstlichen, die Materialität der Ausstellungsform und der Zuseher-schaft bzw. die Performativität drängen sich in den Vordergrund – so die Meinung von Michael O'Pray (S. 67).

Bereits in den 1960er und 70er-Jahren stellten sich Künstler Fragen über das Kinematographische (Film) und über das Televisuelle (Video): kann das

Video oder der TV-Apparat 'expanded' sein? Da diese Frage meist positiv beantwortet wurde (bspw. von den Filmemachern John Adams und David Hall), wird neben dem Projektionsapparat auch der Fernsehkasten in das Expanded Cinema inkorporiert – die Spannung zwischen der Live-Performance und dem Aufgezeichneten wird zum fruchtbaren Boden der Kreativität. In der Interpretation von Autorin Catherine Elwes schufen televisuelle Medien immer einen "active space of reception" (S. 202), wenn sie in die Hände von Künstlern gelangten. In ihrem Verständnis steht Fernsehen nicht für den einseitigen Informationskonsum – Vito Acconci bspw. wendet sich gegen eine solche Interpretation.

Dass die Arbeit mit televisuellen Medien gesellschaftliche Kritik nicht außen vor lässt, beweisen nicht nur Werke feministischer Natur, die den "domestic space" (S. 208) als einen versiegelten Raum, als Gefängnis der sexuellen Hierarchien darstellen. Gender betreffende Expanded Cinemas entstehen auch im digitalen Umfeld (unter Verwendung von Webcams zum Beispiel). Persönlichkeiten wie Paul Sharit, Tony Conrad oder John Whitney arbeiteten vor der globalen Digitalisierungswelle mit intermedialen Vernetzungen von Performance, Video und früher Computergraphik. Heute ist unsere Umwelt bereits vollkommen digitalisiert; so kann sie laut Elwes als "the site of an expanded moving image event" (S. 204) gesehen werden.

Im 21. Jahrhundert spricht man bereits vom "Post-expanded Cinema". Es haben sich zwei Strategien entwickelt: "On the one hand, the early years of the twenty-first century have seen a renewed interest in live film performance and a recovery or reappropriation of twentieth-century optical and aural technologies. On the other hand, artists have continued to embrace increasingly sophisticated forms of interactive media" (S. 226). Diese Strategien sind als Gegenpol zum endlosen Medien- und Bilderfluss entstanden, als Antwort auf den verschwommenen Begriff des Filmischen, und sie wurden von Künstlern entwickelt, die das Expanded Cinema in den 1960er und 70er-Jahren geprägt haben.

*Expanded Cinema. Art, Performance, Film* ist eine Matrix aus der Vergangenheit und der Zukunft des Genres, ein Rückblick und zugleich auch ein Anstoß

zum Weiterdenken – ein Aufruf, die auf den ersten Seiten des Buches skizzierte interdisziplinäre Mediengeschichte weiterzuschreiben.

## Autor/innen-Biografie

### Katalin Cseh

2010 Abschluss des Diplomstudiums der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien. Derzeit Doktoratsstudium derselben Studienrichtung.

Forschungsgebiete:

Ungarisches Theater in der kommunistischen Ära der 1950er-Jahre; László Moholy-Nagy, ein Polyartist und sein Umfeld der historischen Avantgarde (bspw. mit Fokus auf seine Beziehungen in der Tschechoslowakei der 1920er und 1930er-Jahre); Die Räterepublik in Ungarn und ihre visuelle Kultur; Rebelle (Spiel-)Räume und Underground-Netzwerke. Mediatisierte "zweite Öffentlichkeit" im Ungarn der 1960er und 1970er-Jahre.

### Publikationen:

-: "A teatrális demokrácia útjai. A színház szerepe az 1956-os forradalomban I." In: *Színház* XLIV/Heft 8, August 2011, S. 20–29. (Deutsch: "Wege der theatralischen Demokratie. Die Rolle des Theaters in der 1956er Revolution")

-: "A teatrális demokrácia útjai. A színház szerepe az 1956-os forradalomban II." In: *Színház* XLIV/Heft 9, September 2011, S. 32–39.

-: "Válasz Dr. Székely Györgynek." In: *Színház*. XLIV/Heft 12, Dezember 2011. S. 41. (Deutsch: "Antwort an Dr. György Székely.")