

Malte Hagener

Lilian Haberer, Annette Urban (Hg.): Bildprojektionen: Filmisch-fotografische Dispositive in Kunst und Architektur

2017

<https://doi.org/10.17192/ep2017.2.7033>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Hagener, Malte: Lilian Haberer, Annette Urban (Hg.): Bildprojektionen: Filmisch-fotografische Dispositive in Kunst und Architektur. In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*, Jg. 34 (2017), Nr. 2. DOI: <https://doi.org/10.17192/ep2017.2.7033>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung 3.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution 3.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>

Lilian Haberer, Annette Urban (Hg.): Bildprojektionen: Filmisch-fotografische Dispositive in Kunst und Architektur

Bielefeld: transcript 2016 (Image), 318 S., ISBN 9783837617115,
EUR 29,99

Im Kontext des DFG-Projekts „Reflexionsräume kinematografischer Ästhetik“ ist nach den beiden anderen, sehr umfangreichen (und leider auch recht teuren) Anthologien *Kinematografische Räume* (Paderborn: Wilhelm Fink, 2012) und *Display und Displaypositiv* (Paderborn: Wilhelm Fink, 2015) nun *Bildprojektionen: Filmisch-fotografische Dispositive in Kunst und Architektur* erschienen. Die primär kunstwissenschaftliche Erforschung von kinematografischen Räumen unter Einbeziehung medientheoretischer und filmhistorischer Positionen des von Ursula Frohne geleiteten DFG-Projekts gilt dementsprechend auch für den vorliegenden Band, der in der Summe aber doch stärker von Beiträgen geprägt ist, die kunstgeschichtlich ausgerichtet sind. Nicht zufällig zeigt der Umschlag des Buches ein Foto aus Anthony McCalls installativer Arbeit *Line Describing a Cone* (1973), die inzwischen in vielerlei Hinsicht ‚die‘ paradigmatische Installation an der Grenze zwischen Kunst und Film geworden ist. Die offensive Ausstellung des Apparativen, die klar umrissene Rolle von Raum und Zeit, die Aktivierungsoptionen des Publikums, die inhaltliche Leere der Projektion selbst – in ihrer eleganten Simplität (die darin natürlich wieder äußerst komplex ist) vereint die Arbeit eine ganze Reihe von Topoi, die nicht nur für den Band, sondern

für filmisch-fotografische Dispositive in der Kunst insgesamt wichtig sind. So diskutiert dann auch die Einleitung McCalls Installation und formuliert, dass das Interesse des Bandes „weniger das Medium-Spezifische als vor allem das Medium-Übergreifende der Bildprojektionen“ (S.13) betreffe.

Projektion wird nicht nur wörtlich als Lichtprojektion von Bildern verstanden, sondern bezieht sich auch auf das Falten und Entfalten von Raum und Fläche, auf das Umschlagen von Zwei- in Dreidimensionalität und auf die Verbreitung von Ton im Raum. Somit wird ein typisches Bildphänomen aufgerufen und metaphorisch erweitert, was sich auf der einen Seite – und im Hinblick auf die Breite der Phänomene, die damit in den Blick geraten – als durchaus produktiv erweist, auf der anderen Seite aber auch eine gewisse Disparität der Objekte in Kauf nimmt. Von der *Land Art* der 1960er Jahre bis zu Vorträgen am Anfang des 20. Jahrhunderts, von der fotografischen Dokumentation von Installationen bis zur Wechselwirkung zwischen gebauten und gefilmten Räumen reicht dann auch das Spektrum der diskutierten Beispiele.

Einige Beiträge sind von besonderem medienwissenschaftlichen Interesse. Volker Pantenburgs Text ist zwar schon anderswo veröffentlicht (In: Koch, Gertrud/Rothöhler, Simon/Pantenburg, Volker [Hg.]: *Screen Dynamics:*

Mapping the Borders of Cinema. Wien: Synema, 2012, S.78-92), aber verdient größtmögliche Leserschaft, weil er eine produktive Alternative zu einer Verfestigung von genealogischen Herkünften bietet, wenn er – im Zuge all der Rufe vom *spatial turn* – in einer produktiven Wende dafür argumentiert, sich wieder mehr der Zeit zuzuwenden. Maxa Zoller zeichnet die Entwicklung des Experimentalfilms in Großbritannien zwischen *black box* und *white cube* nach, die vom erweiterten Kinobegriff in den alternativen Kunstforen und Produktionszusammenhängen der 1970er Jahre bis zu den Folgen der *young British artists* im Zuge der Sensations-Ausstellung reicht. Interessant im Hinblick nicht nur auf die Historiografie des *expanded cinema* ist Dennis Göttels Beitrag zu fotografischen Dokumenten von Stan Vanderbeeks *Moviedrome* (1963), in denen jeweils andere Aspekte – architektonische und soziale – hervorgehoben werden. Dies schließt an Pantenburgs These an, dass es vor allem die räumlichen Aspekte des *expanded cinema* sind, die derzeit in den Blick der Forschung geraten, denn die eigentlich im *Moviedrome* projizierten Bilder sind nicht mehr in der integralen Gesamtheit verfügbar, während die wenigen erhaltenen Illustrationen häufig reproduziert werden. Auch David Campany interessieren vornehmlich temporale Aspekte, wenn er im Hinblick auf Stillstand und Bewegung des Bildes (und im Bild) eine Linie von den Lumières zu Mark Lewis zieht.

Es ergeben sich durchaus auch immer wieder interessante Querverbindungen, etwa zwischen dem gemeinsam

verfassten Aufsatz von Doris Berger und Ursula Frohne zu Los Angeles als kinematografischer Stadt (in den Werken von Ed Ruscha, Thom Anderson, Doris Margreiter und Karina Nimmerfall) und Floris Paalmans Reise durch die Architekturgeschichte Rotterdams, die er als Entwicklung „from *cinematic projection* to *architectural projects*“ (S.163) bezeichnet. Während eine Reihe von Parametern in beiden weit ausgreifenden Aufsätzen eine Rolle spielen (z.B. Montage, Mise-en-scène, Medienübergänge), so unterscheidet sich Paalmans archäologische Rekonstruktion doch von Frohnes und Bergers eher ästhetischer Beschreibung und Analyse. Hier (wie auch anderswo) hätte man sich eine Art von Respondenz oder Echokammer gewünscht, die die sichtbaren Parallelen und Ähnlichkeiten, aber auch die methodischen Differenzen zwischen den Texten schärfer konturiert und reflektiert hätte. Ähnliches gilt in ihrer wechselseitigen Ähnlichkeit und Differenz für die Texte zur *Land Art* und ihrer filmischen wie fotografischen Dokumentation von Annette Jael Lehmann und Eva Ehninger, die den Band beschließen.

Trotz der vielfältig geteilten Begriffe und Bezugspunkte zwischen den Disziplinen zeigt der Band gewisse Differenzen zwischen Kunstgeschichte (die sich in ihrer gängigen Form nicht nur dem Namen nach explizit als historisch versteht) und Medienwissenschaft an. So fällt auf, dass in der Auseinandersetzung mit Kunst die Äußerungen und Intentionen der Kunstschaffenden einen zentraleren Raum einnehmen als dies etwa beim Film der Fall

ist (von Fernsehen oder Internet ganz zu schweigen). Das mag nicht zuletzt am Katalogtext liegen, jenem seltsamen Genre, das zwischen ästhetischer Beschreibung, theoretischer Aufladung und Verkaufsportfolio oszilliert und gerade bei zeitgenössischer Kunst häufig zitiert wird. Daneben gibt es in der Auseinandersetzung mit Kunst eine Tradition der sorgfältigen Beschreibung der ästhetischen Struktur des Werks, während die Medienwissenschaft eher zu McLuhan'schen Aphorismen neigt. Auch wenn dies schematische Gegenüberstellungen sind, die im Einzelfall nicht zutreffen, so perpetuieren sich unterschiedliche Traditionen doch noch immer recht hartnäckig.

Der Band enthält leider keinen Index, drei englischsprachige Texte sind nicht übersetzt, sondern im Original abgedruckt. Insgesamt enthält der Band 15 Beiträge, die von durchweg hoher Qualität sind, allerdings ist der gemeinsame Rahmen der Projektion in ihrer breiten Metaphorik nicht dazu geeignet, ein in sich konturiertes Diskussionsfeld zu schaffen. Wer aber eher Hinweise auf anregende Werke, Ansätze, Methoden und Theorien in diesem Feld – oder nur einzelne Aufsätze zu bestimmten Kunstwerken und Themenfeldern – sucht, der ist bei diesem Band sehr gut aufgehoben.

Malte Hagener (Marburg)