

Der Zuschauer als Zielscheibe. Poetiken der Einwirkung
im *Expanded Cinema* der Nachkriegsavantgarden

Dissertation

zur Erlangung des Grades eines
Doktors der Philosophie

am Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften
der Freien Universität Berlin

vorgelegt von
Julia Ahlborn

Berlin 2019

Erstgutachterin: Prof. Dr. Gertrud Koch
Zweitgutachter: Prof. Dr. Volker Pantenburg

Tag der Disputation: 29. September 2020

Hiermit versichere ich, dass ich die Arbeit in allen Teilen selbständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt habe.

Ein Promotionsverfahren wurde zu keinem früheren Zeitpunkt an einer anderen Hochschule oder bei einem anderen Fachbereich beantragt.

27.11.2019

Julia Ahlborn

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	3
1.1	<i>Expanded Cinema</i>	7
1.2	Einwirkung und Performativität	15
2	Das lettristische Kino	22
2.1	Ein <i>Expanded Cinema</i> avant la lettre	22
2.1.1	Zur Position des Kinos im lettristischen Modell der Kunstentwicklung	25
2.2	„cinéma discrèpant“	26
2.3	Die Tonspur im lettristischen Film	30
2.3.1	Exkurs: Lettristische Lautpoesie als filmisches Ein- wirkungsmittel	30
2.3.2	Deklamationen, Manifeste, Dialoge	38
2.4	Inszenierung der Rezeptionssituation	43
2.4.1	„Hat der Film schon angefangen?“	43
2.4.2	Marc, O.s nukleares Kino	50
2.5	Zusammenfassung	57
3	Paul Sharits	61
3.1	Der Flicker-Film	61
3.2	Paul Sharits – Künstler und Filmemacher	69
3.3	Der Zuschauer als Zielscheibe	72
3.4	Schnitte in der Wahrnehmung	82

<i>INHALTSVERZEICHNIS</i>	2
3.5 „locational pieces”	89
3.5.1 SHUTTER INTERFACE	93
4 VALIE EXPORT	99
4.1 EXPORT / EXPANDED CINEMA	99
4.2 Tappen und Tasten	107
4.3 Reiz und Reaktion	116
4.4 Zugriffe auf den Zuschauerkörper	121
4.5 Romantik und Technologie	131
4.6 Unmittelbarkeit und Medialität	136
4.6.1 Zugriffe auf den Künstlerinnen-Körper	141
4.7 Dekonstruktion und Zitation: Die „Spielfilme”	146
4.7.1 Mediale Anagramme	146
4.7.2 Zitation und Referentialität	150
4.7.3 Selbstreflexivität	154
4.7.4 Vom Schnitt zur Naht	157
5 Schlussbemerkungen	163

Kapitel 1

Einleitung

Expanded Cinema ist eine medienübergreifende Kunstform, die vor allem in den 1960er und 70er Jahren eine Vielzahl äußerst heterogener künstlerischer Praktiken zwischen Film, Installations- und Performancekunst hervorgebracht hat. Wie der Name schon sagt, wird im *Expanded Cinema* das Kino in technisch-medialer Weise *erweitert*, z.B. durch den Einsatz von Multiprojektionen oder Live-Performances. Diese mediale Entgrenzung stand bisher hauptsächlich im Fokus der wissenschaftlichen und zumeist film- oder kunsthistorisch ausgerichteten Auseinandersetzung mit dem *Expanded Cinema*.¹

Im Zentrum der vorliegenden Untersuchung soll allerdings weniger die mediale Expansion stehen, sondern vielmehr eine generelle Fokussierung des *Rezeptionsprozesses*, die mit einer Akzentverschiebung weg vom projizierten Film hin zu den ästhetischen, medialen und institutionellen Bedingungen der Kinovorführung einhergeht. Die hier ausgewählten Positionen des *Expanded Cinema* – das lettristische Kino der frühen 1950er Jahre (Isidore Isou, Maurice Lemaître, Gil J. Wolman, Marc, O.), Paul Sharits' Flicker-Filme und -Installationen und VALIE EXPORTs *Expanded Cinema*-Aktionen und -Projekte aus den 60er und 70er Jahren – entwickeln

¹vgl. etwa die neueren Publikationen von Douglas/Eamon (2009) und Rees et al. (2011)

dabei ein dezidiert konfrontatives Verhältnis zum Publikum; ihnen allen ist gemein, dass sie einen *direkten, unmittelbaren Zugriff* – bis hin zum gewaltsamen Angriff – auf den Zuschauer ausüben, mit dem Ziel, ihn zur Reflexion seiner eigenen Rezeptionsposition zu zwingen. Das klassische Kinodispositiv und mit ihm die klassische Rezeptionshaltung im Kinosaal soll dabei durch Modifikationen und Erweiterungen der grundlegenden Parameter, die die Kinosituation maßgeblich bestimmen, aufgebrochen werden, um so den Rezeptionsprozess gezielt beeinflussen zu können.

Dieses Motiv der *Einwirkung* auf den Zuschauer steht im Mittelpunkt der hier untersuchten künstlerischen Praxis und wird in den jeweiligen Arbeiten, Konzept-Entwürfen und Manifesten zugleich im Hinblick auf das Verhältnis von Film, Kinodispositiv und Rezipienten poetologisch reflektiert. Mit dem Begriff der „Einwirkung“ – den ich aus Sergej Eisensteins Montagetheorie ableite, entsprechend angepasst auf das *Expanded Cinema* anwende und so für diese Untersuchung etablieren möchte – ist (zunächst) ein generelles „Gerichtet-Sein“ der Kunst gemeint, also ein Abzielen darauf, bestimmte Wirkungseffekte beim Publikum hervorzurufen. Tatsächlich wird der Zuschauer in den hier untersuchten *Expanded Cinema*-Arbeiten in vielerlei Hinsicht zur menschlichen Zielscheibe: Er wird beschimpft, beschossen, vielfältigen sensorischen Überforderungen ausgesetzt und (zumindest hypothetisch) technologisch-operativen Eingriffen unterzogen. Er wird als Gegner der Künstler abgewertet und zurückgewiesen – und avanciert zugleich zum zentralen Gegenstand der künstlerischen Auseinandersetzung. Die Arbeiten entwickeln so ein paradoxales Spannungsverhältnis zwischen der strukturell passiven (Opfer-)Rolle des Zuschauers, dem avantgardistischen Anspruch auf Aktivierung und Veränderbarkeit des Publikums und dem emanzipatorischen (und somit auch politischen) Gehalt, der möglicherweise trotz oder gerade durch die zunächst autoritär strukturierte Einwirkungsästhetik entwickelt wird.

Meine These ist, dass sich die hier untersuchten Arbeiten gerade dadurch auszeichnen, dass sie im experimentellen Umgang mit dem filmi-

schen Medium, dem Kinodispositiv und der Aufführungssituation selbst eine komplexe Auseinandersetzung mit den Bedingungen der Filmwahrnehmung inszenieren und darüber hinaus auch die theoretischen Probleme des eigenen Ansatzes kritisch mitreflektieren. Dabei verhandeln sie zum einen kunstimmanente Fragen zur Medienspezifik und den strukturellen Gegebenheiten des Kinodispositivs und zum anderen die avantgardistische (und politische) Frage nach dem Stellenwert der Kunst in der Gesellschaft.

So ist es ein zentrales Anliegen dieser Untersuchung, zu zeigen, dass die hier besprochenen historischen *Expanded Cinema*-Positionen – jenseits simplifizierender Dichotomien von körperlich-ereignishafter vs. analytisch-reflexiver Kunst – gerade in der Verschränkung von einwirkungsorientierter künstlerischer Praxis und poetologischer Reflexion bedeutende und sehr eigenständige Beiträge zur Diskussion grundlegender film- und kunsttheoretischer Fragen entwickeln, die weit über den Bereich der historischen Avantgarden und des *Expanded Cinema* hinausweisen und auch wichtige Impulse für aktuelle Debatten liefern können.

Gerade der Topos der Erweiterung bzw. Entgrenzung gewinnt vor dem Hintergrund neuerer Entwicklungen wieder an Relevanz. Zum einen findet die Rezeption von Filmen mittlerweile längst nicht mehr nur im Kino statt, sondern an den unterschiedlichsten Orten, in diversen Formaten und mithilfe von verschiedenen Bildschirmen und Displays, die jeweils eigene Rezeptionsformen und Zeitökonomien hervorbringen. Zum anderen versucht die Filmindustrie selbst, durch technische Innovationen wie 3D, 4DX und einer generellen Eventisierung des Kinos auf diese Entwicklungen zu reagieren. Die aktuellen Debatten zum postkinematografischen Kino, zu neuen Rezeptionsformaten und -orten und zur Migration filmischer Bilder (z.B. in den Kunstraum) stellen wieder interessante Rückverbindungen zur Kunstform des *Expanded Cinema* her.

In den folgenden einleitenden Unterkapiteln wird zunächst ein kurzer Überblick über die für die Fragestellung relevanten theoretischen und begrifflichen Kontexte gegeben; den Hauptteil der Untersuchung bilden die

drei Fallstudien zum lettristischen Kino, zu den Flicker-Arbeiten von Paul Sharits und zu VALIE EXPORTs *Expanded Cinema*. In eng am Material orientierten Analysen versuche ich zu zeigen, wie in den Filmen, Installationen und Aktionen sowie den dazugehörigen Texten, Manifesten und Projektskizzen das Verhältnis zum Zuschauer inszeniert und theoretisch kontextualisiert wird, wobei vor allem die Wechselwirkungen zwischen den jeweiligen poetologischen Begriffs- und Metaphernbildungen und deren künstlerischer Anwendung in verschiedenen medialen Konfigurationen in den Blick genommen werden.

Dabei möchte ich u.a. folgende grundlegende Fragen diskutieren: Inwiefern vollzieht das *Expanded Cinema* in seinen verschiedenen medialen, performativen und technischen Konfigurationen eine über die klassische Kinosituation hinausgehende Erweiterung der Möglichkeiten der Einwirkung auf den Zuschauer? Inwiefern lässt sich die Rezeption durch gezielte Modifikation und Neuordnung der Parameter, die die Kinosituation bestimmen, steuern? Welche Auswirkungen haben die vorgenommenen Modifikationen des Kinodispositivs auf den Rezeptionsprozess? Führt die Überwindung des klassischen Kinodispositivs automatisch zu einer aktiveren, emanzipierteren Zuschauerhaltung?

In den Analysen werden dabei nicht nur die Filme, Aktionen und Performances, sondern auch die dazugehörigen Manifeste, Konzeptblätter und Projekt-Entwürfe als Ausdruck einer zusammenhängenden Poetik untersucht. Diese Vorgehensweise ist zum einen angesichts der methodischen Herausforderung, die transitorische Künste wie Performance-Aktionen generell an die wissenschaftliche Forschung stellen, geradezu notwendig. Ein Großteil der hier besprochenen Arbeiten ist nur anhand von bildlichen Aufzeichnungen und schriftlichen Beschreibungen nachvollziehbar. Die Unmittelbarkeit und Einmaligkeit der Aufführung lässt sich freilich so nicht wiedergeben, zudem hat die Dokumentation durch Fotografie und Film einen medialen Eigenwert, den es zu berücksichtigen gilt. Zum anderen kommt den Manifesten, Konzeptblättern und -entwürfen aber

auch innerhalb der künstlerischen Konzepte selbst ein hoher Stellenwert zu, da sie einen essentiellen Teil des Kunstwerks darstellen oder im Falle der rein theoretischen Projekte sogar als das Kunstwerk selbst zu verstehen sind. Insbesondere im Hinblick auf diese nicht-realisierten Arbeiten stellt sich natürlich die Frage, was hier eigentlich als „das Werk“ zu verstehen ist, welche Elemente dazu gehören und welche nicht etc.²

Ziel dieser Untersuchung ist es, mithilfe des Konzepts der Einwirkung eine neue Perspektive auf einige zentrale Positionen der filmischen Nachkriegsavantgarde zu eröffnen, die der Komplexität und Ambivalenz dieser Arbeiten und ihrer theoretischen Implikationen gerecht wird. Dazu gehört auch das Nachzeichnen der Veränderung und Weiterentwicklung der historischen Zuschauerkonzepte durch ästhetische und mediale Brüche wie die Migration filmischer Bilder vom Kino in den Kunstraum, wie sie in den Arbeiten von Paul Sharits vollzogen wird, oder die Schwerpunktverschiebung von der körperlich-aktionistischen Unmittelbarkeit hin zu einem vermehrten Einsatz technischer Bildmedien in den späten 1970er bis 1980er Jahren im Werk von VALIE EXPORT.

1.1 *Expanded Cinema*

Obwohl die Forschungsliteratur zum *Expanded Cinema* umfangreich ist, bleibt die Definition des Begriffs äußerst vage. Auffällig ist, dass es sich bei in den einschlägigen Publikationen unternommenen Definitionsversuchen immer um Definitionen *ex negativo* handelt – also um Bestimmungen dessen, was *Expanded Cinema* nicht ist. So ist *Expanded Cinema* nicht das, was man gemeinhin unter Kino versteht: eine Projektion von Bewegungsbildern auf eine Leinwand in einem abgedunkelten Kinosaal, in dem

²Ähnlich wie bei Fluxus oder in der Konzeptkunst kommt es in diesen *Expanded Cinema*-Arbeiten zu einer Dematerialisierung des Kunstwerks und einer damit einhergehenden Fokussierung der Betrachterposition, vgl. hierzu auch Pavle Levis Studie *Cinema by other means*, in der ähnliche Fragen im Hinblick auf sogenannte „Written Films“, also Drehbücher, für die nie eine filmische Realisierung vorgesehen war, diskutiert werden, vgl. Levi (2012).

die Zuschauer für eine bestimmte Zeit frontal zur Leinwand, tendenziell unbeweglich und still sitzen. Dieser negativen Definition folgt zumeist eine Aufzählung unterschiedlicher Beispiele für das, was *Expanded Cinema* stattdessen sein könnte.

Hans Scheugl und Ernst Schmidt Jr. etwa schreiben in ihrem Handbuch *Eine Subgeschichte des Films: Lexikon des Avantgarde-, Experimental- und Undergroundfilms* (1974):

„'Erweitertes Kino' ist alles, was über die kinoübliche Filmprojektion hinausgeht, reicht also von der Mehrfachprojektion bis zur Utopie von Pillenfilmen und Wolkenprojektionen (Projektfilm, Concept Art) sowie von der Verbindung mit anderen Medien (Intermedia, Mixed Media) bis zum Filmischen Environment.“³

Birgit Hein schlägt in ihrem Standardwerk *Film im Underground* (1971) eine ähnliche Definition vor, nennt aber noch weitere Beispiele:

„Vereinfacht heißt Expanded Cinema die Erweiterung der Filmvorführung über die gewohnte Projektion auf eine Leinwand hinaus, von Multiprojektionen mit mehreren Leinwänden und Lightshows über Multimediaaktionen, in denen Film, Dia und Videoprojektionen mit realen Aktionen (Theater, Tanz) verbunden werden, bis zu Aktionen ohne Film, die das Medium reflektieren und bewußt zu machen versuchen.“⁴

Das Problem bei diesen beiden hier exemplarisch herangezogenen Definitionsversuchen ist, dass entweder die historische Eingrenzung des *Expanded Cinema* unklar bleibt, oder die Frage, was überhaupt alles dazu zählt, inwiefern es sich von anderen intermedialen Künsten abgrenzt etc. Um dieses Problem zu lösen und die äußerst heterogene Kunstform des *Expanded Cinema* trotz ihrer begrifflichen Unschärfe theoretisch und historisch fassen zu können, wurden und werden in der Sekundärliteratur immer wieder verschiedene Eingrenzungs- und Einordnungsversuche unternommen.

Die gängigen Geschichtsschreibungen des *Expanded Cinema* beginnen üblicherweise mit einer Auflistung diverser Vorläufer aus den 1920er und

³Scheugl/Schmidt (1974), S. 253

⁴Hein (1971), S. 98

50er Jahren⁵ und ziehen eine direkte Verbindungslinie von der Entstehung des Begriffs im Zusammenhang mit der US-amerikanischen *Expanded Arts*-Bewegung der frühen 60er Jahre⁶, über das Aufkommen von Multimedia-Happenings wie etwa Claes Oldenburgs MOVIEHOUSE (1965) bis hin zu den Multiprojektionen und psychedelischen Light Shows der späten 60er und 70er Jahre.⁷

Dieser *Expanded Cinema*-Variante, die auf eine optische und akustische Vereinnahmung und eine Erweiterung der sinnlichen Erfahrung des Zuschauers abzielt, wie etwa Stan VanDerBeeks MOVIE-DROME (1965) und Andy Warhols EXPLODING PLASTIC INEVITABLE (1966/67), werden die zeitgleich entstandenen *Expanded Cinema*-Arbeiten der Fluxus-Bewegung mit ihrem eher intellektuellen und minimalistischen Ansatz (etwa bei Nam June Paik) gegenübergestellt.⁸ Birgit Hein zufolge wird diese analytisch-reflexive Variante des *Expanded Cinema* in den USA nicht weitergeführt, findet aber ihre Weiterentwicklung in Europa im *Expanded Cinema* der Wiener Avantgarde, etwa bei Peter Weibel, VALIE EXPORT, Ernst Schmidt Jr. und Hans Scheugl.⁹

Tatsächlich benutzen VALIE EXPORT und Peter Weibel den Begriff „Expanded Cinema“ ebenfalls bereits seit 1967 – laut eigener Aussage waren ihre ersten *Expanded Cinema*-Arbeiten bereits fertiggestellt, als sie über die US-amerikanischen Entwicklungen in der *Expanded Arts*-Ausgabe der *Film Culture* erfuhren:

⁵vgl. etwa Hein (1971), S. 98-99 und Scheugl (2002), S. 109ff. Neuere Publikationen wie Andrew Uroskies Studie *Between the Black Box and the White Cube: Expanded Cinema and Postwar Art* und Marc Glödes Überblicksdarstellung *Expanded Cinema* weisen im Gegensatz zu der Forschungsliteratur aus den 70er Jahren auch das lettristische Kino als Vorläufer des *Expanded Cinema* aus, vgl. Uroskie (2014) und <http://www.see-this-sound.at/kompendium/text/42> (Stand: 16.04.2018).

⁶vgl. die *Film Culture*-Sonderausgabe „Expanded Arts“: Mekas, Jonas et al.: *Film Culture - Expanded Arts*, No. 43, 1966

⁷vgl. Hein/Herzogenrath (1977), S. 254 und Scheugl (2002), S. 110

⁸vgl. Hein/Herzogenrath (1977), S. 254, Scheugl (2002), S. 110 und Scheugl (2012), S. 129

⁹vgl. Hein/Herzogenrath (1977), S. 254, ähnlich bei Scheugl (2002), S. 110

„[...] [Z]ur selben Zeit, als ich meine Aktionen begonnen habe, habe ich mich mit 'Expanded Cinema' beschäftigt, eine Bewegung, die sich damals besonders in den USA manifestierte. Ich hatte damals meine ersten Expanded Cinema-Aktionen konzipiert, und auf den Begriff bin ich dann durch amerikanische Veröffentlichungen in Schweden gestoßen und wußte, das ist genau derselbe Bereich, in dem ich auch arbeite.“¹⁰

Insofern ist es fraglich, ob man das österreichische *Expanded Cinema* tatsächlich als „Nachfolger“ der Fluxus-Arbeiten verstehen kann. Interessant ist hier aber die grundsätzliche Unterscheidung zweier ästhetisch-konzeptuell unterschiedlich ausgerichteter Tendenzen, die in der geläufigen Einteilung des *Expanded Cinema* in eine US-amerikanische und eine österreichische Variante wiederaufgegriffen wird.

In dieser gängigen Unterscheidung zielt die US-amerikanische Version des *Expanded Cinema* auf eine Erweiterung des Projektionsfeldes etwa durch Multiprojektionen und durch das Erschließen neuer Projektionsräume und eben auch auf eine Expansion der Zuschauerwahrnehmung im Sinne einer „Bewusstseinsweiterung“ ab – paradigmatische Beispiele wären die im Kontext der amerikanischen *West Coast*-Gegenkultur entstandenen Film-Happenings, Film-Environments und Multimedia-Shows der 1960er und 70er Jahre.

Als zentrale theoretische Referenzen für das amerikanische *Expanded Cinema* sind Sheldon Renans *Introduction to the American Underground Film* (1967) und Gene Youngbloods *Expanded Cinema* (1970) zu nennen – beiden Autoren geht es weniger um die Identifizierung einer neuen Kunstrichtung, sondern vielmehr um die Beschreibung eines bestimmten Bewusstseinszustands:

„*Expanded cinema* is not the name of a particular style of filmmaking. It is a name for a spirit of inquiry that is leading in many different directions. It is cinema expanded to include many different projectors in the showing of one work. It is cinema expanded to include computer-generated images and the electronic manipulation

¹⁰EXPORT in: Roussel (1995), S. 117

of images on television. It is cinema expanded to the point at which the effect of film may be produced without the use of film at all.”¹¹

Ähnlich wie Hein und Scheugl arbeitet auch Renan mit einer sehr weit gefassten Definition, die erst durch das Aufführen unterschiedlicher Beispiele wie Mehrfachprojektion, computergenerierte Bilder, elektronisch manipulierte Fernsehbilder, Live-Performances, Lightshows, kinetische Kunst etc. im Einzelnen konkretisiert wird. Gene Youngblood geht sogar noch einen Schritt weiter, indem er das *Expanded Cinema* als allumfassende Erfahrungsutopie begreift und es ganz aus seinem künstlerisch-praktischen Kontext loszulösen versucht:

„When we say expanded cinema we actually mean expanded consciousness. Expanded cinema does not mean computer films, video phosphors, atomic light, or spherical projections. Expanded cinema isn't a movie at all: like life's a process of becoming, man's ongoing historical drive to manifest his consciousness outside of his mind, in front of his eyes.“¹²

Das analytische *Expanded Cinema* der österreichischen Avantgarde setzt hingegen einen ganz anderen Schwerpunkt: Hier geht es nicht um Bewusstseins- und Wahrnehmungserweiterungen durch die Verwendung von Multiprojektionen und das Erschließen anderer Projektionsräume, sondern um eine radikale, kritische Auseinandersetzung mit den strukturellen Gegebenheiten des Kinodispositivs, weshalb es in der einschlägigen (auch der neueren) Forschungsliteratur von der US-amerikanischen Variante scharf abgegrenzt wird. So schreibt etwa Pamela M. Lee:

„Die Definition des Begriffs Expanded Cinema muss jeweils im nord-amerikanischen und europäischen Kontext gesehen werden. Wie Malcolm Le Grice schreibt, verwendete Peter Weibel ihn bereits 1967, um spezifisch formale Entwicklungen im Film zu beschreiben, besonders jene, die mit 'der Realität der Projektionssituation selbst' zu tun hatten. Bei Gene Youngblood (dessen gleichnamiges Buch 1970 erschien) bezieht sich Expanded Cinema in einem weiteren

¹¹Renan (1967), S. 227

¹²Youngblood (1970), S. 41

Sinn auf die filmische Untersuchung der 'Bewusstseinsweiterung' in einer eigentümlichen Kombination aus dem Psychedelischen und dem Technologischen.¹³

Diese grundsätzliche Unterteilung des *Expanded Cinema* in zwei unterschiedliche Versionen ist natürlich problematisch, da sie die Gefahr einer schematischen, verkürzten und letztlich nicht haltbaren Darstellung in sich birgt. Denn zum einen waren die beiden Gruppierungen selbst äußerst heterogen, zum anderen gab es zwischen ihnen zahlreiche Berührungspunkte und Schnittmengen sowie einen regen Austausch, etwa auf den Experimentalfilmfestival in Knokke.¹⁴ Darüberhinaus gab es in den 60er und 70er Jahren natürlich auch noch mehr *Expanded Cinema*-Varianten mit jeweils eigenen konzeptuellen Ausrichtungen – wie z.B. das minimalistisch und reduktionistisch ausgerichtete britische *Expanded Cinema* (etwa von Malcolm LeGrice, William Raban, Anthony McCall) sowie weitere Spielarten in Deutschland, Italien, Japan etc. – so dass auch ganz andere Einteilungen denkbar wären. Nicht zuletzt waren es wohl auch pragmatische, ökonomische Gründe, die die österreichischen Künstler dazu veranlassten, eine „einfachere“, reduzierte Variante des *Expanded Cinema* zu entwickeln.¹⁵

Andererseits ist die Unterteilung des *Expanded Cinema* in zwei Hauptstränge für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit einer so diversen Kunstform äußerst hilfreich, um unterschiedliche Schwerpunkte herauszuarbeiten und die jeweiligen Konzepte klarer zu umreißen. Es ist daher nicht

¹³Lee (2003), S. 90

¹⁴Zur Heterogenität bzw. Zersplitterung innerhalb der einzelnen Gruppen sowie zum Austausch in Knokke vgl. Michalka (2003b)

¹⁵So weist Scheugl darauf hin, dass es letztlich aus technischen und finanziellen Gründen für die europäischen Künstler nicht möglich war, eine eigene Version von *Expanded Cinema*, die mit der Komplexität der amerikanischen Projekte mithalten könnte, herzustellen, vgl. Scheugl (2012), S. 129-130. Anders als in den USA, wo experimentelle Kunstformen wie das *Expanded Cinema* oftmals durch bereits etablierte Institutionen im Bildungssektor oder in der Industrie mitfinanziert wurden, gab es im Europa der Nachkriegszeit (vor allem in Österreich) kein vergleichbares künstlerisch-wissenschaftliches Netzwerk – die Künstler waren hauptsächlich auf sich allein gestellt bzw. mussten ihre Netzwerke und Finanzierungsmöglichkeiten selbst aufbauen und organisieren. Die ästhetisch-konzeptuelle Spaltung des *Expanded Cinema* hat also letztlich auch institutionelle und ökonomische Gründe.

verwunderlich, dass auch in der neueren Forschungsliteratur oftmals auf die geläufige Unterteilung in zwei verschiedene Varianten zurückgegriffen wird.¹⁶

Auch in meinen Analysen werden die gängigen Definitionen und Einteilungen nicht völlig suspendiert; das Ziel dieser Arbeit ist es aber, eine *übergreifende* Perspektive auf verschiedene *Expanded Cinema*-Konzepte einzunehmen, und zwar im Hinblick auf eine konkrete theoretische Fragestellung, nämlich die Frage nach dem Einfluss der verschiedenen künstlerischen Erweiterungspraktiken auf die Rezeptionssituation des Zuschauers. In dieser Arbeit soll also eher den Versuch einer Theoretisierung des *Expanded Cinema* als ein (weiterer) Versuch einer Definitionsfindung unternommen werden.

Tatsächlich erscheint das Bemühen um eine eindeutige Definition wenig sinnvoll: Der Begriff „Expanded Cinema“ zeichnet sich ja gerade dadurch aus, dass er sich einer starren, eindeutigen Definition entzieht. Diese definitorische Unschärfe wird dem Gegenstand durchaus gerecht, da es sich hier um eine grenzübergreifende Kunstform handelt, deren zentrales ästhetisches Prinzip eben das der Erweiterung ist, so dass eine möglichst offene

¹⁶Matthias Michalka etwa weist in der Einleitung des Ausstellungskatalogs *X-Screen. Filmische Installationen und Aktionen der Sechziger- und Siebzigerjahre* zunächst auf die Probleme bei der Definitionsfindung und der historischen Einordnung des *Expanded Cinema* hin und schlägt dann drei sich überschneidende Kategorien vor, wobei er in seiner Gliederung zum größten Teil der geläufigen Unterscheidung von US-amerikanischem und österreichischem bzw. europäischem *Expanded Cinema* folgt, diese aber um eine bislang weniger beachtete *Expanded Cinema*-Spielart, wie sie etwa in den Filminstallationen von Dan Graham oder Bruce Nauman zum Ausdruck kommt, ergänzt: 1. Erweiterungen des Projektionsfeldes zur Entwicklung neuer Formen der Perzeption und Partizipation, wobei bewusstseinsweiternde Bestrebungen in diesem Bereich zu Film-Happenings, Film-Environments und Multimedia-Shows führten und die Fluxus-Arbeiten eine Variante darstellen, die den Film auf elementare Determinanten wie Licht, Leinwand und Bewegung reduzierte; 2. medienanalytische, antiillusionistische und institutionskritische Ansätze, welche die Bestandteile und Wirkungsweisen der medialen (Illusionierungs-)Apparatur offen legten und dabei zu einem neuen Verständnis des filmischen Bildes als bewusstseinsbildendes Instrument beitrugen; 3. postminimalistische Untersuchungen zum Verhältnis von medialem Bild und physischem Raum, in denen die Verbindungen von visueller, körperlicher und sozialer Wahrnehmung zum Gegenstand der Auseinandersetzung wurden, vgl. Michalka (2003a), S. 7-8.

und weit gefasste Definition adäquat erscheint. Zudem soll der Begriff eine Vielzahl heterogener Praktiken bündeln und muss daher zwangsläufig weit gefasst sein.¹⁷

Anstatt also die Frage klären zu wollen, was „das *Expanded Cinema*“ denn nun eigentlich ist, soll hier vielmehr das Verhältnis *verschiedener Expanded Cinema*-Konzeptionen zu ihren jeweiligen spezifischen Rezeptionssituationen untersucht werden. Als ein zentraler Fluchtpunkt dient dabei der Begriff der *Erweiterung* bzw. der *Entgrenzung*, wobei sich der entgrenzende Charakter sowohl auf das technisch-mediale Dispositiv als auch auf die Rezeptionsposition des Zuschauers bezieht. Eine Definition *ex negativo* ist in diesem Zusammenhang also tatsächlich sinnvoll: *Expanded Cinema* ist – auch in meiner Definition – alles, was über die übliche, klassische Vorführungsweise und Rezeptionsanordnung im Kino hinausgeht, diese entgrenzt, erweitert und modifiziert, z.B. indem einzelne Parameter isoliert und untersucht, gegen andere außerfilmische Elemente ausgetauscht, ersetzt oder ganz suspendiert werden.

Die Frage „Was ist *Expanded Cinema*?“ ist also immer auch eine Frage nach dem Framing und der Grenzziehung im Hinblick auf die Kunstform Kino: Verstehe ich darunter vor allem die Projektion bewegter Bilder oder beziehe ich z.B. den Zuschauerraum als essentiellen Teil der Kinosituation mit ein? Anstatt zu klären, was „erweitertes Kino“ ist, könnte man also auch die Frage stellen, was das *Kino in einem erweiterten Sinne* ist. Statt der Definition des erweiterten Kinos erscheint hier eine *erweiterte Kinodefinition* sinnvoll.

Tatsächlich haben wir es ja hier nicht mit einer gänzlich anderen Kunstform zu tun, sondern eben mit einer *erweiterten Form des Kinos*,

¹⁷Anstatt Eigenschaften zu finden, die alle erfüllt werden müssen, könnte man hier besser mit dem Begriff „Familienähnlichkeiten“ von Ludwig Wittgenstein arbeiten: „Statt etwas anzugeben, was allem [...] gemeinsam ist, sage ich, es ist diesen Erscheinungen garnicht Eines gemeinsam, weswegen wir für alle das gleiche Wort verwenden, – sondern sie sind miteinander in vielen verschiedenen Weisen verwandt“, Wittgenstein (1984), S. 277. Das *Expanded Cinema* würde in diesem Sinne eine „Familie“ bilden, deren Mitglieder Ähnlichkeiten auf unterschiedlichen Ebenen aufweisen.

in der es zu einer Schwerpunktverschiebung weg vom projizierten Film und hin zur Aufführungssituation im Kinosaal kommt. Das bedeutet jedoch nicht, dass der projizierte Film im *Expanded Cinema* überhaupt keine Rolle mehr spielt: „Dem Schritt weg von der Leinwand – und damit von der festen Anordnung zwischen Projektor, Leinwand und Zuschauer – entspricht komplementär die Gegenbewegung nach innen, hin zur materialistisch/modernistischen Untersuchung des Mediums Film“, so Volker Pantenburg¹⁸. Gerade die distanzschaffende Erweiterung in den Kinoraum macht also eine kritische, materialistisch-formalistische Analyse des Mediums Film möglich.

1.2 Einwirkung und Performativität

Während im klassischen Kino der Film im Mittelpunkt steht, betont das *Expanded Cinema* das „Kinohaft“ des Kinos: das Ereignis der Kinovorführung, die Situation im Kinosaal, die Position des Publikums, den Prozess der Rezeption und die Wirkungseffekte auf den Zuschauer.¹⁹ Im *Expanded Cinema* wird also die *performative* Dimension der Kinovorführung in den Mittelpunkt gerückt, indem künstlerische Handlungen vollzogen werden, die bestimmte transformative Wirkungen auf den Zuschauer ausüben sollen. Der Film selbst (als Werk, Bedeutungsträger, Text) tritt dagegen in den Hintergrund.²⁰ Das *Expanded Cinema* ist somit eine Präsenzkunst par excellence – es wird immer deutlich gemacht, dass im „Hier und Jetzt“ etwas vor- oder aufgeführt wird. Der Bezug zum Kino als Referenzobjekt, als Gegenstand der Kritik und der strukturellen Analyse bleibt dabei stets aufrechterhalten. Da sich das *Expanded Cinema* als grenzübergrei-

¹⁸vgl. Pantenburg (2010a), S. 40-41

¹⁹Entsprechend wird das *Expanded Cinema* in kunsthistorischen Untersuchungen oft im Kontext des zeitgleichen shifts von der Kunst als Objekt hin zur Kunst als Situation und der damit einhergehenden Fokussierung der Erfahrung des Betrachters, seiner Situation im Ausstellungsraum etc. (wie etwa in der minimal art) gesehen, vgl. hierzu etwa Uroskie (2014), der diesbezüglich vor allem auf die „Vorreiterrolle“ der Lettristen hinweist, vgl. Uroskie (2014), S. 6ff. und S. 76-77.

²⁰Zum Interesse der Avantgarden am „Kinohaften“ des Kinos vgl. auch Paech (2004)

fende Kunstform gerade dadurch auszeichnet, dass es die Auseinandersetzung mit dem Kinodispositiv aus einer anderen Kunstform, nämlich einer *erweiterten* Form des Kinos bzw. aus Mischformen zwischen Film, Performance- und Installationskunst heraus formuliert, hat man es hier mit verschiedenen sich überschneidenden Formen des Performativen zu tun, die in ein Spannungsverhältnis zueinander treten.

In der theoretischen Auseinandersetzung mit dem *Expanded Cinema* ist also ein erweiterter Performativitätsbegriff sinnvoll, der Performanz nicht mit theatraler Performance gleichsetzt²¹ und so einen differenzierten Blick auf die jeweiligen Formen von Performanz und die entsprechenden Erfahrungsmodi des Zuschauers zulässt. Die Situation des Teilnehmers einer Performance-Aktion mit ihrer physisch-unmittelbaren Präsenzästhetik ist eine andere als die des Zuschauers einer Kinovorführung oder die des Besuchers einer installativen Multiprojektion in einer Galerie oder in einem Museum.

Während die installativen Arbeiten von Paul Sharits auf den performativen Wahrnehmungsprozess des Betrachters in der speziellen Situation des Ausstellungsraums und in bewusster Abgrenzung zur Kinorezeption abzielen²², nähern sich im lettristischen Kino und den *Expanded Cinema*-Arbeiten von VALIE EXPORT Film und Theater bzw. Performancekunst einander an, indem die Projektion von filmischen Bewegtbildern durch körperlich-unmittelbare Performance-Aktionen ergänzt oder sogar ganz ersetzt wird. Hier treffen zwei verschiedene Performanzformen aufeinander: Während der Film in Sinne einer „automatischen Weltprojektion“²³ eine Wiederbelebung von Abwesendem und Vergangenen mithilfe einer technischen Apparatur vollzieht und somit jeder Begriff der Performativität des Films innerhalb zweier Apparate – des technischen und des Wahrnehmungsapparats des Betrachters – verankert ist²⁴, zeichnet sich theatrale

²¹vgl. Koch (2013), S. 260

²²Zur Performativität der kinematografischen Installation vgl. auch Rebentisch (2003), S. 179ff.

²³Cavell (1979), S. 72

²⁴vgl. Curtis (2008), S. 76. Zur Performativität des Films vgl. generell Koch (2004)

Performativität gerade durch die leibliche Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern im „Hier und Jetzt“ der Aufführung aus.²⁵ Im lettristischen Kino und dem *Expanded Cinema* von VALIE EXPORT werden einzelne Teile der kinematografischen Apparatur durch theatrale Live-Aktionen ergänzt bzw. völlig suspendiert und ersetzt, so dass sich die unterschiedlichen Performanzformen überlagern, einander kommentieren oder auch konfrontieren.

Indem das *Expanded Cinema* das Kino auf diese Weise erweitert und sich anderen performativen Kunstformen annähert, erschließt es neue Möglichkeiten, die speziellen Gegebenheiten der Vorführsituation im Kino zum zentralen Gegenstand der künstlerischen Auseinandersetzung zu machen und (sozusagen aus der Distanz) kritisch zu reflektieren. Es handelt sich hierbei also weniger um eine gänzlich andere Kunstform als vielmehr um eine radikale Form des Kinos, in der das „Kinohafte“ in den Fokus gerückt und kritisch analysiert wird.²⁶

Die hier untersuchten *Expanded Cinema*-Arbeiten nehmen dabei vor allem die im Kino erzielten *Wirkungseffekte auf den Zuschauer* in den Blick, also die performative Kraft filmischer Bewegungsbilder, die Wahrnehmung des Zuschauers somatisch zu affizieren.²⁷ Diese filmischen, im Rahmen des klassischen Kinodispositivs erzielten Einwirkungsmechanismen werden einer kritischen Analyse unterzogen, indem ihnen gänzlich andere, durch verschiedene künstlerische Erweiterungspraktiken entwickelte Modelle der Einwirkung entgegengesetzt werden. Diese Vorgehensweise hat in der Avantgarde eine lange Tradition. Bereits in den frühen 20er Jahren setzten sich die Vertreter der filmischen Avantgarden sowohl künstlerisch-praktisch als auch theoretisch mit den performativen Aspekten des Kinos, dem Ereignis der Filmvorführung, der Rezeptionssituation des Zuschauers und den Wirkungseffekte, die in ihm ausgelöst werden

²⁵Zur theatralen Performativität vgl. z.B. Fischer-Lichte (1998) und Fischer-Lichte (2004)

²⁶Zur Performativität des Films und des *Expanded Cinemas* vgl. auch Koch (2013), S. 258ff.

²⁷vgl. Koch (2013), S. 263, [vgl. auch Koch (2004)]

können, auseinander. Auffällig ist dabei, dass auch die historischen Avantgarden bereits ein dezidiert konfrontatives, aggressives Verhältnis zum Publikum entwickeln. Hervorzuheben wäre hier neben Antonin Artauds Theater- und Filmtheorie²⁸ vor allem Sergej Eisensteins ebenfalls zunächst für das Theater entworfene und dann auf den Film übertragene Konzept der „Attraktionsmontage“, in dem er den Begriff der „Einwirkung“ erstmalig theoretisiert und als zentrales Element seines generellen künstlerischen Ansatzes fruchtbar macht. In seinem Manifest „Montage der Attraktionen“ von 1923 schreibt Eisenstein:

„Eine Attraktion (bezogen auf das Theater) ist jedes aggressive Moment des Theaters, das heißt jedwedes seiner Elemente, das den Zuschauer einer sinnlichen oder psychologischen *Einwirkung* aussetzt, welche ihrerseits experimentell erprobt und mathematisch auf bestimmte emotionale Erschütterungen des Rezipierenden hin durchgerechnet wurde, wobei diese in ihrer Gesamtsumme einzig und allein die Möglichkeit einer Wahrnehmung der ideell-inhaltlichen Seite des Vorgeführten – der letztendlichen ideologischen Aussage – bedingen.“²⁹

Eisenstein entwirft hier die Idee eines ganz auf den Zuschauer ausgerichteten, utilitaristischen Theaters, dessen grundlegendes Konzept der Attraktionsmontage schließlich in der künstlerisch-logischen Konsequenz auf den Film angewendet wird. Die Kernaussage bleibt dabei dieselbe, nämlich dass jede künstlerische Entscheidung geleitet sein muss von der Frage, wie sich diese auf den Zuschauer auswirkt. Das zentrale künstlerische Mittel, die „Attraktion“, soll den Zuschauer einer sinnlichen oder psychologischen „Einwirkung“ aussetzen (teilweise wird „Einwirkung“ auch synonym mit „Attraktion“ verwendet), und zwar im Sinne einer Erzielung genau berechneter und überprüfbarer Effekte, wobei es auf die Organisation der gesamten formalen „Attraktionsmittel“ des Films ankommt:

„Dieses Herangehen verändert auf radikale Weise die Möglichkeiten in den Konstruktionsprinzipien einer *’einwirkenden’* Struktur“

²⁸vgl. Artaud (2012a) und Artaud (2012b)

²⁹Eisenstein (2006), S. 10, Hervorhebung von mir

(eine Aufführung im ganzen): anstelle der statischen 'Widerspiegelung' eines vom Thema her erforderlichen Ereignisses und der Möglichkeit, es ausschließlich mit Hilfe von Wirkungen zu gestalten, die logisch mit der Handlung verknüpft sind, wird eine neue Methode vorgeschlagen – die freie Montage von willkürlich ausgewählten, selbständigen (auch außerhalb dieser vorgegebenen Komposition und Handlungslinie funktionierenden) *Einwirkungen* (Attraktionen), allerdings mit einer genauen Orientierung auf einen bestimmten thematischen Endeffekt – die Montage der Attraktionen.“³⁰

Auffällig ist dabei die gewaltsame und aggressive Rhetorik der Eisensteinischen Texte: Der Zuschauer wird zum „Material“ erklärt, das „bearbeitet“ wird; das Kunstwerk ist eine „[...] auf Bewusstsein und Gefühl des Zuschauers gerichtete Anordnung von Schlagbolzen“³¹, ein „[...] Traktor, der die Psyche des Zuschauers mit der geforderten Klassenzielsetzung umpflügt“³², eine „[...] scharf geschliffen[e] Rasierklinge, die absolut hundertprozentig jenen Punkt im Zuschauer trifft, den sie im gegebenen Moment treffen soll“³³. Metaphern wie die Rasierklinge, die wie ein Skalpell punktgenaue Operationen im Gehirn des Zuschauers ausführt, implizieren dabei einen unmittelbaren Eingriff in bzw. Zugriff auf den Körper und die Psyche des Zuschauers mit dem Ziel, einen ganz bestimmten, genau berechneten Effekt auszulösen.

Das grundlegende Problem des künstlerischen Ansatzes Eisensteins ist, dass der Rezeptionsprozess letztlich auf ein Reiz-Reaktions-Schema reduziert und der Zuschauer zum beliebig manipulierbarem „Material“ und zum willenlosen Empfänger politischer Vorgaben degradiert wird.³⁴ Ei-

³⁰Eisenstein (2006), S. 12, Hervorhebungen von mir

³¹Eisenstein (2006), S. 15

³²Eisenstein (2006), S. 46

³³Eisenstein (1988), S. 48

³⁴Das liegt nicht zuletzt daran, dass Eisenstein einen großen Teil seiner Ideen aus dem zeitgenössischen Diskurs der Reflexologie mit ihren führenden Vertretern William James, Vladimir Bechterev und Ivan Pavlov sowie deren künstlerischen Vermittlern Alexej Gastev, Sergej Tretjakov und vor allem Vsevolod Meyerhold bezieht. Auch das theoretische Modell der Attraktionsmontage orientiert sich am Vorbild der physiologischen Reflexlehre: Das Kino wird hier zum Pavlovschen Labor zur experimentellen

senstein zeichnet hier ein reduktionistisches Bild der Filmrezeption, das individuelle Faktoren wie soziale und ökonomische Verhältnisse, Bildungsstand, persönliche Vorlieben etc. außer acht lässt und das weder theoretisch haltbar ist noch in der Filmpraxis funktionieren kann, wie er selbst einräumt.³⁵

Löst man das Eisensteinsche Konzept der Attraktionsmontage jedoch aus seinem spezifischen historischen, politischen und diskursiven Kontext heraus, erhält man ein basales theoretisches Gerüst mit grundlegenden Parametern wie Berechenbarkeit, eine generelle Ausrichtung der Kunst aufs Publikum und auf das gezielte Hervorrufen von Wirkungen, ein konfrontatives Verhältnis zum Zuschauer etc., das sich als äußerst praktikabel für die Untersuchung späterer Kunstkonzepte der Nachkriegsavantgarden erweist.³⁶

Eisensteins Begriff der Einwirkung lässt sich dabei als theoretisches Werkzeug anwenden, um vor allem eine generelle Tendenz im *Expanded Cinema* der 50er bis 70er Jahre zu beschreiben, die von einem radikalen Funktionalismus der Kunst ausgeht – eben von der Annahme, dass die Kunst vor allem darauf abzielt, bestimmte Effekte beim Zuschauer

Konditionierung des Publikums, vgl. hierzu Bordwell (1993), S. 116 und Vöhringer (2007).

³⁵Vgl. seine Anekdote über den Misserfolg einer seiner berühmtesten Attraktionsmontagesequenzen: „Im Arbeiterpublikum rief die Schlachthausepisode [aus dem Finale von STREIK] diesen ‚blutigen‘ Effekt nicht hervor. Und zwar aus dem einfachen Grunde, weil ein Arbeiter das Ochsenblut vor allem mit der Verwertungsfabrik neben dem Schlachthaus assoziiert! Und für den an Viehschlachtungen gewöhnten Bauern ist die Einwirkung gleich null“ – „Das Betrachten dieser Filmstücke weckte weniger Assoziationen an Blut und Tod, als vielmehr an Rindfleisch und Koteletts“, Eisenstein.: *Zur Komposition des ‚Streik‘-Finale*; in: Eisenstein (1974), S. 275.

³⁶Neben Konzepten, die das Publikum auf spielerische und egalitäre Weise einbinden (etwa bei John Cage oder in der minimal und concept art), findet man gerade bei den Nachkriegsavantgarden zahlreiche künstlerische Positionen, die sich durch ein ambivalentes bis offen feindseliges Verhältnis zum Publikum auszeichnen, vgl. Michalka (2003), S. 98. So schreibt etwa Susan Sontag Anfang der 60er Jahre über die gerade aufkommende Happening-Bewegung: „Perhaps the most striking feature of the Happening is its treatment (this is the only word for it) of the audience. The event seems designed to tease and abuse the audience. [...] Art, so understood, is obviously animated by aggression, aggression toward the presumed conventionality of its audience and, above all, aggression toward the medium itself“, Sontag (1967), S. 265-269.

hervorzurufen, die aber eben nicht, wie noch bei Eisenstein, auf einen bestimmten „Endeffekt“ ausgerichtet sind. Vielmehr, so meine These, rücken in den *Expanded Cinema*-Arbeiten der filmischen Nachkriegsavantgarden Aspekte wie Reflexion und Kritik in den Vordergrund; das Mittel der Einwirkung ist nicht mehr an bestimmte politische Vorgaben gebunden, sondern wird zum künstlerischen Selbstzweck (– was freilich nicht bedeutet, dass diese Arbeiten unpolitisch und selbstbezogen sind, sie agieren aber vor einem gänzlich anderen politisch-gesellschaftlichen Hintergrund als dies bei Eisenstein der Fall ist.)

Im Folgenden möchte ich am Beispiel des lettristischen Kinos, der Flicker-Filme von Paul Sharits und der *Expanded Cinema*-Arbeiten von VALIE EXPORT zeigen, dass der künstlerische Impetus der Einwirkung auf den Zuschauer im *Expanded Cinema* der Nachkriegszeit immer einhergeht mit einer radikalen Auseinandersetzung mit dem Kinodispositiv, der Rezeptionsposition des Kinozuschauers und den filmischen Einwirkungsmechanismen des klassischen Kinos. Diesen werden verschiedene andere Modelle der Einwirkung auf den Zuschauer entgegengesetzt – mit dem Ziel, nicht nur genau berechnete Effekte beim Rezipienten auszulösen, sondern ihn vor allem dazu zu bringen, seine eigene Position kritisch zu reflektieren.

Kapitel 2

Das lettristische Kino

2.1 Ein *Expanded Cinema* avant la lettre

Anfang der 1950er Jahre entstehen in Frankreich im Kontext der 1946 von Isidore Isou gegründeten künstlerisch-literarischen Avantgarde-Bewegung des Lettrismus mehrere Filme, Aktionen und theoretische Texte, die eine radikale Erneuerung des Kinos einfordern und umzusetzen versuchen.

Diese frühen lettristischen Kino-Arbeiten lassen sich sowohl im Hinblick auf ihre verschiedenen „erweiternden“ Praktiken als ein *Expanded Cinema* avant la lettre beschreiben (so erproben sie verschiedene Möglichkeiten der Entgrenzung und Überwindung des klassischen Kinodispositivs durch selbstreflexive Analysen der strukturellen Gegebenheiten des Kinos, diverse experimentelle Modifikationen der Leinwand und des Kinosaals, das Integrieren von Live-Aktionen etc.), als auch im Hinblick auf ihre ästhetischen und konzeptuellen Zielsetzungen und Positionen gegenüber dem Kino und dem Kinozuschauer.

Tatsächlich ist, wie ich in diesem Kapitel zeigen möchte, gerade die Fokussierung der künstlerischen und theoretischen Aufmerksamkeit auf die Rezeptionssituation die entscheidende Neuerung, mit der sich das lettristische Kino sowohl vom ihm zeitgenössischen Mainstream-Kino als auch von den Traditionen des Avantgardefilms absetzt.

Obwohl sie, wie im Folgenden anhand der Analyse unterschiedlicher Beispiele verdeutlicht werden soll, in vielerlei Hinsicht als Vorläufer des *Expanded Cinema* und anderer Film- und Kunstpraktiken der kommenden Dekaden (wie der Medien- und Performancekunst, des strukturellen Films, des Essayfilms und des *found footage*-Films) bezeichnet werden können, wurden die Arbeiten der französischen Lettristen in den einschlägigen film- und kunsthistorischen Diskursen lange Zeit marginalisiert¹; erst in den letzten Jahren lässt sich ein gesteigertes wissenschaftliches Interesse am lettristischen Kino registrieren.

Als neueste Publikationen wären die Monografie *Off-screen Cinema: Isidore Isou and the Lettrist Avant-garde* von Kaira Cabañas, die als erste englischsprachige Studie eine umfassende Analyse zu den Filmarbeiten der Lettristen (v.a. zu Isou) vorlegt², Andrew Uroskies kunsthistorische Dissertation *Between the Black Box and the White Cube: Expanded Cinema and the Postwar Art*, die dem lettristischen Film immerhin ein ganzes Kapitel widmet³ und die eher kurze Einführung „*We support everything since the dawn of time that has struggled and still struggles*“: *Introduction to Lettrist Cinema* von Nicole Brenez, die einen interessanten, wenn auch etwas unkritischen Überblick über das lettristische Kino (vor allem über neuere Arbeiten von Lemaître, Wolman und Marc, O.) bietet⁴, zu nennen.

¹Eine Ausnahme bilden die Schriften von Stan Brakhage, der Isidore Isous TRAITÉ DE BAVE ET D'ÉTÉRNITÉ 1953 im Rahmen einer Vorführung im San Francisco Museum of Modern Art gesehen und die Wichtigkeit des Films für sein eigenes Werk stets betont hat, vgl. z.B. Brakhage (2001), S. 208-209; vgl. auch seine Briefe an Isou und Lemaître, abgedruckt bei Cabañas (2015), S. 135-139. Vgl. hierzu auch Uroskie (2014), S. 55. Darüberhinaus weist auch Gilles Deleuze in seinen Kino-Büchern auf die Vorläuferschaft des lettristischen Kinos in Bezug auf das *Expanded Cinema* hin: „Der Lettrismus war in diesem Sinne schon weit fortgeschritten und bereitete [...] ein expandierendes Kino ohne Kamera, aber auch ohne Leinwand und Filmband vor. Alles kann als Leinwand dienen: der Körper eines Protagonisten oder sogar die Körper der Zuschauer; alles kann das Filmband in einem virtuellen Film ersetzen, der sich nur noch im Kopf abspielt, hinter den Augenlidern und mit den Klangquellen, die notfalls im Zuschauerraum aufgenommen werden“, Deleuze (1991), S. 277.

²Cabañas (2015)

³Uroskie (2014)

⁴Brenez (2014)

Während die genannten Publikationen vor allem die formalen Innovationen des lettristischen Kinos und dessen film- und kunsthistorische Bedeutung als Vorläufer späterer Tendenzen des Avantgardefilms und der Nachkriegskunst in den Fokus rücken, gilt mein Hauptaugenmerk dem im lettristischen Kino entwickelten Verhältnis zum Zuschauer. Anhand ausgewählter Beispiele des frühen lettristischen Kinos und ihrer jeweils unterschiedlichen Kunstpraktiken, ästhetischen Verfahrensweisen und theoretischen Konzeptionen wird in diesem eher kursorischen Überblickskapitel das Problemfeld der *Einwirkung auf den Zuschauer* aufgefächert.

Die Film- und Textanalysen zu den hier ausgewählten Arbeiten TRAITÉ DE BAVE ET D'ÉTÉRNITÉ (1951) von Isidore Isou, LE FILM EST DÉJÀ COMMENCÉ? (1951) von Maurice Lemaître, L'ANTICONCEPT (1952) von Gil J. Wolman und dem schriftlichen Manifest *Première manifestation d'un cinéma nucléaire* (1952) von Marc, O. sind daher nicht als erschöpfend anzusehen, sondern beziehen sich jeweils auf einzelne Einwirkungsmittel und -strategien, die für die Fragestellung der Arbeit von besonderem Interesse sind. Der Fokus richtet sich dabei vor allem auf die komplex gestaltete Tonspur der Filme und die dort präsentierten unterschiedlichen akustischen Einwirkungstechniken sowie auf verschiedene Strategien der Entgrenzung des Kinodispositivs, seines institutionellen Rahmens und seiner Form der Zuschaueradressierung. Als eine der Hauptquellen für die Analysen dient die einzige Ausgabe der 1952 von Marc-Gilbert Guillaumin alias Marc, O. herausgegebenen Zeitschrift ION, in der u.a. das Skript des Films L'ANTICONCEPT von Gil Wolman und Marc, O.s Manifest für ein „nukleares Kino“ abgedruckt sind.⁵

⁵vgl. *ION Centre de création*, No. 1, Numéro spécial sur le cinéma, April 1952

2.1.1 Zur Position des Kinos im lettristischen Modell der Kunstentwicklung

Der Lettrismus, der, wie der Name schon sagt, auf der Zerlegung des Wortes in einzelne Laute und Buchstaben basiert, formiert sich unmittelbar nach Kriegsende in Paris zunächst als literarische Bewegung. Den programmatisch-theoretischen Hintergrund des literarischen, künstlerischen und filmischen Schaffens der Lettristen liefern die Schriften Isidore Isous, des Begründers und maßgeblichen Theoretikers der Bewegung.

Die Prinzipien der lettristischen Ästhetik bauen auf Isous Modell zweier aufeinanderfolgender Phasen in der Entwicklung jeder Kunstgattung auf: der „phase amplique“ – eine Phase der Ausdehnung, Weitung und Synthese, in der formale Konventionen und Strukturen aufgebaut werden (laut Isou ist in der Literatur der Höhepunkt dieser Phase mit Victor Hugo erreicht) – und der „phase ciselante“ – eine Phase der Dekonstruktion durch die reflexive Analyse des Mediums selbst, wobei das künstlerische Material bis hin zu seiner völligen Auflösung zerlegt und zerstört wird (diese Phase beginnt Isou zufolge mit Baudelaire, nimmt ihren evolutionären Verlauf mit Rimbaud, Mallarmé, Tzara und Breton und endet bei Isou selbst, der eine Poesie der Zukunft und eine neue „phase amplique“ einleitet).

Dieses evolutionäre Schema wird von der Dichtung auf andere Künste wie das Kino übertragen. In den frühen lettristischen Kino-Arbeiten wird auf unterschiedliche Weise versucht, die in der lettristischen Dichtung praktizierten Verfahren im Film umzusetzen, indem dieser in seine basalen Bestandteile zerlegt und als Material bearbeitet wird.⁶ Für Isou befindet

⁶Die kurze Anfangsphase des lettristischen Kinos umfasst nur wenige Filmarbeiten und endet 1952 mit der Abspaltung und Gründung der Lettristischen Internationale (u.a. durch Guy Debord und Gil J. Wolman), aus der 1957 die Situationistische Internationale hervorgeht. Der Isouische Lettrismus bringt jedoch weiterhin lettristische Filme hervor, z.B. von Maurice Lemaitre, der bis zum seinem Tod 2018 weiterhin als Dichter, Maler, Fotograf und Filmemacher aktiv war. Einen sehr guten Überblick (mit einem kunsthistorischen Fokus) über die Geschichte der lettristischen und situationistischen Bewegung bietet Ohrt (1997).

sich der Film in den 1950er Jahren auf dem Höhepunkt der Phase der Erweiterung. Mit einer ganzen Reihe technischer Innovationen seien immer neue filmsprachliche Verfahren entwickelt worden und das Repertoire filmischer Ausdrucksmöglichkeiten zunehmend reicher und üppiger geworden (– dass dieses Modell einer linearen filmgeschichtlichen Entwicklung grob vereinfachend ist und etwa parallele Traditionen des Avantgardefilms unberücksichtigt lässt, steht auf einem anderen Blatt). Sein *TRAITÉ DE BAVE ET D'ÉTÉRNITÉ* (1951) hingegen bilde als erster lettristischer Film den Ausgangspunkt der „phase ciselante“ der Filmgeschichte.⁷

2.2 „cinéma discrèpant“

Als stilbildender Gründungsfilm des lettristischen Kinos führt *TRAITÉ DE BAVE ET D'ÉTÉRNITÉ* bereits zentrale Motive und Strategien ein, die für die folgenden lettristischen Filmarbeiten bestimmend sind. Isous Film besteht zum Teil aus selbstgedrehten Einstellungen (die hauptsächlich Straßenansichten von Paris und Isou selbst zeigen, wie er durch die Straßen flaniert etc.), *found footage*-Material (u.a. Aufnahmen vom Fischfang, diversen Sportarten, Kriegs- und Landschaftsaufnahmen etc.), das teilweise übermalt, zerkratzt oder auf den Kopf gestellt wurde, sowie rein abstrakten und aus grafischen Elementen wie Zahlen und Buchstaben bestehenden Sequenzen. Die Tonspur setzt sich größtenteils aus im voice-over vorgetragenen Narrationsfragmenten, emphatisch vorgetragenen Deklamationen, aggressiven Auseinandersetzungen mit einem fiktiven Publikum und stark rhythmisierten, mehrstimmigen Lautgedichten zusammen.

Sowohl die Ton- als auch die Bildspur werden in *TRAITÉ* „zisiert“,

⁷Zu Isous Kunsttheorie und Film vgl. generell Ohrt (1997), S. 15ff., Cabañas (2015), S. 10, Uroskie (2014), S. 57, Grasshoff (2001), S. 235 und Ripplinger (2012). Die genauen Ausführungen Isous zur lettristischen Ästhetik findet man in seinem Text *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*, vgl. Isou (1947). Für Weiterführendes zur lettristischen Dichtung empfiehlt sich neben den genannten Autoren v.a. das entsprechende Kapitel in Michael Lentz' Standardwerk *Lautpoesie/-musik nach 1945*, vgl. Lentz (2000), S. 240ff.

bearbeitet und dekonstruiert. Durch die direkte Bearbeitung des Filmmaterials wie Zerkratzen, Übermalen etc. wird das ikonisch-indexikalische Bild durch eine abstraktere Form von Bildlichkeit erweitert bzw. ersetzt. Auch die Aneignung und Neukontextualisierung von zufällig ausgewähltem *found footage*-Material mit ihrer impliziten Kritik an Autorschaft, geistigem Eigentum und bürgerlichen Kunstkonzepten macht deutlich, dass das filmische Bild hier eine eher untergeordnete Rolle spielt.

Das auffälligste Gestaltungsmerkmal von TRAITÉ ist aber zweifelsohne die Asynchronität von Bild und Ton. Mit dem performativen Aufbrechen der Einheit von Bild und Ton soll ein erster Schritt begangen werden in die Richtung eines neuen, lettristischen Kinos, das die Einzelteile des Films – so wie die Buchstaben und Laute als kleinste Einheit der Literatur – isoliert und neu anordnet.

In seinem auf der Tonspur von TRAITÉ eingesprochenen Manifest des „cinéma discrepant“ fordert ein Sprecher in der Rolle Daniels, des *alter ego* Isous:

„On doit casser cette association naturelle qui faisait de la parole le *correspondant de la vision*, le *commentaire spontané engendré par la photo*. Je voudrais séparer l’oreille de son maître cinématographique: *l’œil*.”⁸

Im lettristischen Kino soll demnach der Ton von der Vorherrschaft des Bildes emanzipiert werden:

„Si jusqu’à présent la parole n’était que le commentaire de la pellicule, dorénavant la pellicule sera le simple complémentaire, nécessaire ou inutile, du *cri!* [...] Je veux que dorénavant, en elle-même, la *masse parlante* soit une surface précise et rigoureuse au *détriment des images*. Détruire la photo pour la parole, faire l’inverse de ce qu’on a fait dans ce domaine, le contraire de ce qu’on *croit être*

⁸„Man muß diese natürliche Verbindung zerschlagen, die das Wort zur *Entsprechung des Bildes* machte, zum *spontanen Kommentar*, der durch das *Photo hervorgebracht wird*. Ich möchte das Ohr von seinem kinematographischen Beherrscher trennen: *dem Auge*“, Isou (2000), S. 12, deutsche Übersetzung in: Isou (2012), S. 96.

*le cinéma. Qui a jamais dit que le cinéma, dont le sens est mouvement, doit être absolument le mouvement de la photo et non le mouvement de la parole?*⁹

Mit seiner Kritik an der Hegemonie des Bildes und der scheinbar „natürlichen“ Verbindung von Wort und Bild grenzt sich Isou ostentativ vom klassischen, auf Synchronität ausgerichteten Tonfilm und entsprechenden zeitgleichen filmtheoretischen Ansätzen ab, wie etwa dem André Bazins, der die ikonisch-indexikalischen Qualitäten des Filmbildes als Essenz der Ontologie des Films ausweist und „realistischen“ Tonfilmen, in denen Bild und Ton vollkommen aufeinander abgestimmt sind, den Vorzug gibt.¹⁰ Stattdessen lassen sich hier ästhetische und konzeptuelle Verbindungen ziehen zu den hybriden Erfahrungsmodi, die bestimmte Formen des frühen Tonfilms, die mit diskrepanten Bild-Ton-Beziehungen experimentierten, boten, etwa Dziga Vertovs ENTUZIASM (1930).¹¹

Deutlich wird in diesem Zitat Isous, dass es bei der lettristischen Trennung von Bild- und Tonspur nicht um ein bloßes diskrepantes *Nebeneinander* gleichwertiger Elemente geht, wie etwa bei Eisenstein.¹² Vielmehr wird das lettristische Kino dezidiert als ein Kino des *Wortes* definiert, oder besser gesagt als ein Kino der *Stimme*: In der Unterscheidung von *cri* und *parole* klingt bereits die Doppelstrategie der lettristischen Verwendung der Tonspur an, die einerseits auf die lautliche Materialität und die performative Transgression der Stimme, andererseits auf die diskursi-

⁹„Wenn bisher das Wort nur der Kommentar zum Zelluloid war, wird von nun an das Zelluloid die bloße Ergänzung, gleich ob notwendig oder unnütz, des *Schreis* sein! [...] Ich will, daß von nun an die *Sprachmasse* an sich eine genaue und strenge Fläche *auf Kosten der Bilder* ist. Das Photo um des Wortes willen zerstören, das Umgekehrte von dem tun, was man in diesem Bereich getan hat, das Gegenteil von dem, *was man für das Kino hält*. Wer hat je gesagt, daß das Kino, dessen Sinn *Bewegung ist*, ganz und gar *die Bewegung des Photos* sein muß und nicht *die Bewegung des Worts?*“, Isou (2000), S. 12-13, deutsche Übersetzung in: Isou (2012), S. 97.

¹⁰vgl. Cabañas (2015), S. 1 und S. 14 sowie Bazin (2009a) und Bazin (2009b)

¹¹vgl. Uroskie (2014), S. 58-61. Zudem nimmt das lettristische Kino auch bereits bestimmte Formen des Essayfilms, die mit diskrepanten Bild-Ton-Verhältnissen operieren (z.B. von Marguerite Duras oder Chris Marker), vorweg.

¹²vgl. etwa Eisenstein et al. (2001), S. 54-55

ve Kraft programmatischer Rhetorik setzt. Beide Aspekte werden in den folgenden Kapiteln anhand des Einsatzes von Lautpoesie einerseits und gesprochenen filmtheoretischen Manifesten und Diskussionen andererseits näher beleuchtet.

Das vorgetragene Manifest des „cinéma discrèpant“ stellt das theoretische Fundament von Isous Film bereit, der wiederum als performative Demonstration des Gesagten fungiert: Bild und Ton „fallen auseinander“, sie lassen sich semantisch nicht mehr einander zuordnen. So spielt die im Mittelteil des Films auf der Tonspur angedeutete Erzählung einer Liebesgeschichte ganz bewusst mit dem Versuch des Zuschauers, Bild und Ton in Einklang zu bringen, indem verschiedene Bilder junger Menschen zu den jeweiligen Sprechakten der Figuren gezeigt werden. Diese scheinbaren Zuordnungen sind jedoch nicht eindeutig und werden immer wieder variiert und verschoben, so dass die semantische Zuschreibung von Bild und Ton als konstruktive Tätigkeit des Zuschauers ins Leere läuft. Die Montage der Bilder bildet dementsprechend keine zusammenhängende Diegese, die Bewegungen der Akteure führen letztlich nirgendwo hin.¹³

Indem er die potentiellen Bild-Ton-Beziehungen immer wieder bewusst unterläuft, demonstriert TRAITÉ, wie sehr der Filmzuschauer in der Rezeption von seinen Erwartungen und Perzeptionsgewohnheiten – etwa durch die automatische Herstellung semantischer Verbindungen zwischen Bild und Ton – gesteuert wird. Zugleich zielt das systematische Aufbrechen der Einheit von Bild und Ton darauf ab, genau diese Sehgewohnheiten und Automatismen des Publikums zu irritieren und herauszufordern.¹⁴

Das lettristische Kino operiert jedoch nicht nur mit diskrepanten Bild-Ton-Beziehungen, um Irritationen beim Zuschauer auszulosen; auch die Tonspur selbst entwickelt eine genuine akustische Einwirkungskraft, wie

¹³Uroskie zieht diesbezuglich eine Verbindung zu dem ziellosen Umherschweifen der Filmfiguren, wie Deleuze es im Kontext der „Krise des Aktionsbildes“ in seinen Kinobuchern für das neorealistische Kino der 50er Jahre beschrieben hat, vgl. Uroskie (2014) S. 60-61 sowie Deleuze (1989) und Deleuze (1991).

¹⁴Erwartungsgem kam es bei der Uraufführung von TRAITÉ im April 1951 auf dem Filmfestival in Cannes zu einem Skandal und zum Abbruch der Vorführung.

ich im Folgenden u.a. anhand der Funktion von Lautgedichten im lettristischen Film zeigen möchte.

2.3 Die Tonspur im lettristischen Film

2.3.1 Exkurs: Lettristische Lautpoesie als filmisches Einwirkungsmittel

Das lettristische Kino beginnt mit einem Lautgedicht: Für fast vier Minuten sitzt der Zuschauer zu Beginn von *TRAITÉ DE BAVE ET D'ÉTÉRNITÉ* im dunklen Kinosaal vor einer schwarzen Leinwand und hört nichts anderes als einen repetitiven, rhythmischen Sprechgesang. Auch in *LE FILM EST DÉJÀ COMMENCÉ?* (1951) von Maurice Lemaître und *L'ANTICONCEPT* (1952) von Gil J. Wolman wird Lautpoesie als formales Gestaltungsmittel vielfältig eingesetzt; überhaupt ist der Einsatz von Lautgedichten eines der zentralen Distinktionsmerkmale des lettristischen Kinos.

Als Lautpoesie bezeichnet man Formen der Dichtung, die aus Einzelaute oder Lautfolgen bestehen und die auf sprachlichen Sinn ganz oder zu einem erheblichen Teil verzichten. Obwohl sich bereits seit der Antike Vorläufer nachweisen lassen, beginnt die eigentliche Geschichte der Lautpoesie mit den Avantgarde-Bewegungen der 1910er und 20er Jahre. Nach 1945 sind es vor allem die Lettristen, die an die avantgardistische Tradition der Lautdichtung anknüpfen und diese auch in ihren filmischen Arbeiten einsetzen.¹⁵

Die lettristische Lautpoesie basiert in ihren unterschiedlichen Ausformungen stets auf der Grundlage der Zerlegung des sprachlichen Materials in einzelne Buchstaben bzw. Phoneme, körperliche Laute und Intonationen wie Pfeifen, Schnalzen, Lispeln etc.; sie operiert jenseits der Begrenzungen sinnhafter Artikulation von Sprache und entfaltet gerade dadurch ihre spezifische Wirkung auf den Hörer.

¹⁵vgl. hierzu auch den Lexikoneintrag „Lautdichtung“ in: van den Berg / Fähnders (2009), S. 188-189

Dies sind zunächst Effekte sehr basaler Natur: Sowohl in Isous TRAITÉ als auch in Lemaîtres LE FILM EST DÉJÀ COMMENCÉ? evozieren die fortlaufenden bzw. immer wieder einsetzenden Lautgedichte, die in Intonation und Rhythmus sowie der ständigen Wiederholung bestimmter Motive und call and response-Muster teils an einen priesterlichen Sprechgesang erinnern, eine diffus ritualistisch-sakrale Stimmung.¹⁶ Durch ihren treibenden, gleichförmigen, nach einer Weile erschöpfenden Rhythmus lösen sie zudem beim Hörer eine kinetische Affizierung, ein körperliches „Mitgehen“ aus.

Auch wenn diese akustische Erfahrung also einerseits sowohl in ihrer formalen Struktur als auch in ihrer Wirkung auf das Publikum deutlich zum Musikalischen hin tendiert, so lassen sich die auf der Tonspur der Filme vernehmbaren Stimmen doch kaum ohne weiteres als (Film-)Musik im üblichen Sinne einordnen. Ebenso wenig greifen hier die Kategorien, unter die sich normalerweise die Verwendung menschlicher Stimmen im Film fassen lässt, wie (diegetischer) Dialog, Voice-over oder Kommentar.

Obwohl zumindest in den bei Isou und Lemaître verwendeten Lautdichtungen durch die repetitive Struktur scheinbar so etwas wie einzelne „Wörter“ oder zumindest wiederkehrende, distinkte Phonemkombinationen auszumachen sind, die die Möglichkeit des Verstehens evozieren, bleiben die konstruktiven Versuche des Hörers, aus dem Strom der Buchstaben, Phoneme und körperlichen Intonationen erkennbare, sinnhafte Elemente herauszufiltern, zum Scheitern verurteilt. Jegliche Semantisierung wird durch die Insistenz auf die materielle Qualität der Sprache, die „reine“ Klanglichkeit immer wieder unterlaufen – ein desorientierender Effekt, der durch das Fehlen jeglicher visueller Entsprechung auf der Bildspur, die interpretative Anhaltspunkte liefern könnte, noch verstärkt wird.

Es ergibt sich eine paradoxe akusmatische¹⁷ Situation, in der die Zuschauer zwar aufgenommene Stimmen hören, die auf die Materialität der

¹⁶Die Bezugnahme der Lautpoesie auf (im weitesten Sinne) religiöse Sprechweisen findet sich bereits bei den früheren Avantgarden, etwa bei den Dadaisten Hugo Ball und Richard Huelsenbeck, vgl. hierzu van den Berg / Fähnders (2009), S. 188

¹⁷Zum Begriff des Akusmatischen vgl. Chion (1996)

Stimme und den menschlichen Körper als deren Quelle hinweisen, dabei aber genau diesen Körper niemals zu sehen bekommen. Dies führt dazu, dass, wie Doris Kolesch schreibt,

„[...] die technische Isolierung der Stimme [...] paradoxerweise eine ‚nackte‘ Stimme erzeugt, eine Stimme, die als Stimme ausgestellt wird und so frei ist für imaginäre, halluzinatorische Besetzungen, dass die Zuhörerinnen und Zuhörer sich zu und mit den erklingenden, exterritorialen Stimmen andere Körper, andere Gesichter, andere Räume vorstellen und phantasieren können.“¹⁸

Die Folge ist ein eigentümliches Oszillieren zwischen maximaler Konkretheit und maximaler Abstraktion, das bei den Rezipienten eine anhaltende Irritation über den ästhetischen und ontologischen Status des Gehörten bewirkt.

Durch die von Isou verwendeten speziellen Aufnahmetechniken, die teils mit einer gewollten Verfremdung und Verschlechterung der Klangqualität einhergehen (so dass etwa Störgeräusche wie Knistern und Rauschen hervorgehoben werden), wird der Prozess der Desemantisierung weiter akzentuiert. Dieses Verfahren greift die absichtliche Zerstörung der Filmbilder durch Zerkratzen, Übermalen etc. auf, jedoch wiederum, ohne dass sich die visuelle und die auditive Ebene in eine (illustrative) Korrespondenzbeziehung setzen ließen. Die technische Bearbeitung der Tonspur etwa durch Rückwärtsabspielen oder die Veränderung der Tonhöhe durch Manipulation der Aufnahmegeschwindigkeit – die hier verwendeten Techniken erinnern an die Tonbearbeitungen der zur gleichen Zeit aufkommenden *musique concrète* – bewirkt zudem immer wieder eine Dehumanisierung der Stimme und ihren Umschlag ins Mechanische, was ebenfalls zu ihrer irritierenden und teils unheimlichen Wirkung beiträgt. Die Lautgedichte

¹⁸Kolesch (2004), S. 196. Kolesch bezieht sich hier auf die exzessive Überschreitung der menschlichen Stimme in Antonin Artauds experimentellem Hörspiel *POUR EN FINIR AVEC LE JUGEMENT DE DIEU*, das auch eine wichtige Inspirationsquelle für die Entwicklung der (ultra-)lettristischen Lautdichtung war; die Ergebnisse ihrer Analyse lassen sich jedoch ohne weiteres auf andere Beispiele medial vermittelter Stimmlichkeit übertragen. Zum Einfluss Artauds auf die Lettristen vgl. auch Cabañas, S. 1-16, S. 90ff.

vollziehen also zum einen eine bewusste Rückbindung der Stimme an den menschlichen Körper, betonen aber zugleich ihre „Gemachtheit“ und ihren hoch artifiziellen Status als medientechnisch (re)produziertes Klangmaterial.

Ein anderer Wirkungsaspekt lettristischer Lautpoesie lässt sich anhand der Tonspur von Gil Wolmans Film *L'ANTICONCEPT* (1952) demonstrieren. In *L'ANTICONCEPT* setzt Wolman auf eine Strategie der maximalen Reduktion, indem er auf jegliche Form von Bildlichkeit verzichtet. So beschränkt sich die Bildspur auf einen weißen Kreis vor schwarzem Hintergrund, der in unregelmäßig synkopiertem Rhythmus von Schwarzbild unterbrochen und auf einen vor die Leinwand gehängten Ballon projiziert wird; die Aufführung ähnelt dadurch eher einer Licht-/Rauminstallation als einer klassischen Filmvorführung. Auf der Tonspur ist ein langer Monolog Wolmans zu hören, der immer wieder von Lautgedichten unterbrochen bzw. begleitet wird.¹⁹ Letztere kulminieren am Ende des Films im Vortrag eines besonders radikalen Beispiels seiner charakteristischen „mégapneumatischen“ Technik.²⁰

Im Gegensatz zu der „klassischen“ lettristischen Lautpoesie Isous und Lemaîtres macht Wolmans „Mégapneumie“ nicht bei der Zerlegung der Sprache in Buchstaben und Phoneme halt, sondern radikalisiert die reduktive Tendenz des Lettrismus weiter bis zur ausschließlichen Verwendung bloßer Mund- und Atemgeräusche wie Schmatzen, Rülpsen, Röcheln, Grunzen, Husten, Krächzen, Schreien etc. Sie wird auch nicht mehr wie bei Isou und Lemaître mithilfe komplexer Notationssysteme schriftlich fixiert, sondern existiert nur in der Form von Live-Performances und direkt auf Tonband ge„sprochenen“, teils technisch bearbeiteten Aufnahmen.²¹

¹⁹vgl. das Skript des Films, Wolman (1952) Vgl. generell zu Wolmans Lautgedichten die Ausführungen von Cabañas, die zu ähnlichen Ergebnissen kommt wie meine Analyse: Cabañas (2015), S. 86-92

²⁰Ausschnitte aus der Tonspur wurden später separat auf LP veröffentlicht (Gil J. Wolman: *L'Anticoncept*, Mailand: Algha Margen 1999), nachzuhören auch unter <http://www.ubu.com/sound/wolman.html> - interessant in diesem Zusammenhang besonders das letzte Stück, *B4 - L'Anticoncept (Excerpts) - Post Scriptum (3:33)*.

²¹Tatsächlich kam es unter anderem über die Frage der Notation zum Zerwürfnis

Das erklärte Ziel von Wolmans Lautpoesie ist es, die normativen Grenzen der menschlichen Sprache zu sprengen, indem der Intellekt umgangen und – durch das Ohr – direkt auf das Nervensystem des Hörers eingewirkt werden soll:

„La Mégapneumie qui est alinguistique se refuse aussi aux sonorités du langage humain usité actuellement, elle recherche le maximum des possibilités non conceptuelles et s’oppose aux correspondances son-langage, pour ne viser que l’ouïe, qui ne frappe pas l’intelligence, mais le système nerveux.“²²

Dementsprechend ist die Sprachähnlichkeit bzw. die deutliche Bezugnahme der „traditionellen“ Lautpoesie auf sprachliche Strukturen bei Wolmans „alinguistischen“ stimmlichen Äußerungen gänzlich aufgehoben. Dieser Effekt verdankt sich besonders dem völligen Verzicht auf Vokallaute, also die stimmhaften und harmonischen Anteile der gesprochenen Sprache, die dadurch auf ihre rein geräuschhaften Elemente reduziert wird. Offenbar sieht Wolman gerade diese Geräuschhaftigkeit als besonders geeignet an, eine starke, somatische Wirkung auf den Hörer auszuüben („frappe[r] [...] le système nerveux“)²³, und tatsächlich kommen die im Finale von *L’ANTICONCEPT* präsentierten Würge- und Gurgelgeräusche einer gewaltsamen auditiven Attacke nahe. Diese spezielle Einwirkungskraft soll im Folgenden etwas näher untersucht werden.

innerhalb der Gruppe und zur Abspaltung der „Ultra-Lettristen“ um Wolman, François Dufrene und Jean-Louis Brau, vgl. ausführlich Lentz (2000), S. 508ff.

²²„Die Mégapneumie, die alinguistisch ist, weigert sich auch, die Klänge der derzeit verwendeten menschlichen Sprache zu akzeptieren, sie sucht das Maximum an nicht-konzeptionellen Möglichkeiten und widersetzt sich klangsprachlichen Korrespondenzen, um nur das Hören ins Visier zu nehmen, das nicht die Intelligenz, sondern das Nervensystem trifft“, Wolman (2001), S. 22-23

²³Interessanterweise steht Wolmans Intuition dabei durchaus im Einklang mit neueren Ergebnissen der empirischen neurowissenschaftlichen Affektforschung: Laut einer an der New York University durchgeführten Studie zur besonderen emotionalen Einwirkungskraft menschlicher Schreie sind es ganz bestimmte klangliche Eigenschaften der Rauheit („roughness“) der Stimme, die direkt auf die emotionssteuernden Zentren des Gehirns einwirken; vgl. Arnal, Luc H. et al.: *Human Screams Occupy a Privileged Niche in the Communication Soundscape*; in: *Current Biology*, Volume 25, Issue 15, S. 2051-2056; online: [http://www.cell.com/current-biology/fulltext/S0960-9822\(15\)00737-X](http://www.cell.com/current-biology/fulltext/S0960-9822(15)00737-X) (Stand: 11.04.2017)

Michael Lentz zieht in seinem Standardwerk *Lautpoesie/Lautmusik nach 1945* als ein Erklärungsmodell für die starke körperliche Affizierung des Hörers durch die lettristische Lautpoesie die in den 50er Jahren in den USA entwickelte „motor theory of speech perception“ heran: Gemäß dieser – in der Phonetik nicht unumstrittenen – Theorie wird die Wahrnehmung von Sprache „[...] nicht nur durch die akustische Information einer sprachlichen Äußerung erreicht, sondern auch durch die mit dem akustischen Reiz parallel sich vollziehende Dekodierung (durch den Hörer) der Artikulationsbewegungen des Sprechers. Der Hörer fühlt gleichsam bei sich selbst, wie sich die Artikulatoren des Sprechers bewegen.“²⁴

Wolmans „Mégapneumie“ kann mit Lentz als besonders eindrückliche künstlerische Demonstration der „motor theory“ gehört werden, da hier nicht nur die verbalsemantischen Bestandteile der sprachlichen Äußerung ausgeblendet werden, sondern darüberhinaus auch ein exzessives (und physisch tatsächlich hörbar anstrengendes) Spiel mit den Bewegungen und Bewegungsgrenzen der körperlichen Artikulatoren betrieben wird, so dass die sonst automatisiert ablaufenden Funktionsweisen des Artikulationsapparates selbst akustisch thematisiert werden. Dadurch, so ließe sich Lentz‘ Gedanke weiterführen, vermitteln die stimmlichen Transgressionen der Mégapneumes dem Hörer nicht nur ein „kinästhetisches Bild“²⁵ einer artikulatorischen Ausnahmesituation, sondern lassen ihn bei sich selbst im unbewussten motorischen Nachvollzug von Wolmans Schreien, Würgen und Röcheln diese Ausnahmesituation körperlich spürbar werden.

Die damit einhergehende starke affektive Wirkung lässt sich im Falle der hier untersuchten Passage aus Wolmans L‘ANTICONCEPT wohl am besten mit der Erzeugung von Ekelgefühlen erklären. Der *Ekel* ist, so Winfried Menninghaus, „[...] eine der heftigsten Affektionen des menschlichen Wahrnehmungssystems“.²⁶ Gleichwohl bleibt seine Bestimmung für

²⁴Vieregge, Wilhelm H.: *Phonetische Transkription. Theorie und Praxis der Symbolphonetik*, zitiert nach: Lentz (2000), S. 528 – dort allerdings so hartnäckig wie fehlerhaft als „motot [sic] theory“ bezeichnet

²⁵Lentz (2000), S. 528

²⁶Menninghaus (2002), S. 7

den Bereich des Akustischen – also die Frage, ob es genuin ekelhafte Geräusche gibt – schwierig. Klassische ästhetische und psychologische Theorien des Ekels verneinen entweder bereits die bloße Möglichkeit ekelhafter Töne oder klammern den Hörsinn schlicht generell aus ihren Betrachtungen aus.²⁷

Im Falle der auf der Tonspur von *L'ANTICONCEPT* präsentierten radikalen Stimm- und Atemtransgressionen speist sich der erzeugte Ekelaffekt (der natürlich, abhängig von den individuellen Prädispositionen der Rezipienten, unterschiedlich stark empfunden werden kann) aus mehreren Quellen. Zunächst, so könnte man sagen, sind die schmatzenden, würgenden und röchelnden Geräusche, die hörbaren Bewegungen von Speichel und Nasensekreten gleichsam metonymisch eklig – jedoch nicht indem hier etwas Ekelhaftes verbal beschrieben wird, sondern indem sie über die Performanz klanglicher Eigenschaften als akustischer Verweis auf das (tendenziell vor allem haptisch und visuell ekelbehaftete) schleimige und knorpelige Körperinnere fungieren, auf die für das Erzeugen von Ekelempfindungen besonders anfälligen Organe Mund und Nase mit ihren Sekreten²⁸ und die Doppelfunktion von Sprech- und Verdauungswerkzeugen. Die *Mégapneumes* würden demnach ihre Ekel-Wirkung dadurch erzielen, dass sie genau die tabuisierten körperlichen Grundlagen quasi synästhetisch erfahrbar machen, die im „normalen“, artikulierten Sprechen möglichst unhörbar bleiben sollen.

Interessanterweise wird durch die technische Aufzeichnung von Wolmans Stimme auf der Tonspur seines Films, die die „*mégapneumatischen*“

²⁷vgl. Menninghaus (2002), S. 190; auch Menninghaus selbst konstatiert zwar diese theoretische Unterbestimmtheit, geht dann aber ebenfalls nicht näher auf die Fragestellung ein. Hinzu kommt natürlich, dass die Möglichkeit und Notwendigkeit einer ästhetischen Auseinandersetzung mit ekligem Geräuschen ja überhaupt erst mit dem Aufkommen von künstlerischen Praktiken wie der lettristischen Lautpoesie entsteht und diese somit für die frühere Theoriebildung schlicht nicht in diesem Maße als Gegenstand verfügbar waren.

²⁸vgl. Menninghaus (2002), 90-105; hier ließen sich auch Michail Bachtins Ausführungen über den grotesken Körper anschließen, in denen anstelle des Ekels allerdings die karnevalistisch-komischen Seiten hervorgehoben werden; vgl. etwa Bachtin (1995), S. 345-412

Geräusche vom sie erzeugenden Körper bzw. dessen visueller Repräsentation (da der Film ja eben keine Bilder enthält) abtrennt, deren Wirkung nicht etwa abgeschwächt, sondern eher noch verstärkt. Zu den generellen, bereits bei Isou beschriebenen Effekten akusmatischer Stimmen tritt hier noch ein weiterer Aspekt, der durch die technischen Gegebenheiten der Tonaufnahme bedingt ist: „Das elementare Muster des Ekels ist die Erfahrung einer Nähe, die nicht gewollt ist. Eine sich aufdrängende Präsenz [...] wird spontan als Kontamination bewertet und mit Gewalt distanziert“²⁹, so Menninghaus. Diese übergriffige Intimität zu großer Nähe wird noch verstärkt, da der Einsatz des (von Wolman hörbar dicht am Mund angesetzten) Mikrofons und die Wiedergabe über den Kinolautsprecher die „natürliche“ Distanz zwischen Sprecher und Hörer aufhebt und zudem technisch bedingt die geräuschhaften Anteile der Sprache überproportional hervorhebt, so dass die Atem-, Würge- und Spuckgeräusche viel näher und lauter klingen, als dies bei einem (nicht technisch verstärkten) Live-Vortrag der Fall wäre – „Wolman vomits into our ear as he vomits into the microphone.“³⁰ Wir haben es hier also mit dem paradoxen Phänomen einer technisch vermittelten Unmittelbarkeit zu tun; die Zwischenschaltung medialer Reproduktionsapparate kann, so meine These, neben einer distanzschaffenden auch ganz im Gegenteil eine distanzauflösende Wirkung haben.

Die genannten basalen, auf der Ebene unmittelbar körperlicher und affektiver Reaktionen ansetzenden Einwirkungsmomente der in den lettristischen Filmen eingesetzten Lautgedichte haben immer auch Auswirkungen im Bereich der symbolischen Ordnung. Indem die „maßvolle, kontrollierte Stimme [...] eines zivilisierten, mit sich selbst identischen, vernünftigen und mündigen Subjekts“³¹ radikal auf ihren körperlichen Ursprung reduziert und in Richtung des Ahumanen und Animalischen überschritten wird, werden zugleich die Bedingungen infrage gestellt, die dieses Subjekt

²⁹Menninghaus (2002), S. 7

³⁰Cabañas (2015), S. 92

³¹Kolesch (2004), S. 194

überhaupt erst konstituieren. Indem die Sprache durch die Lettristen als bloßes Klangmaterial behandelt wird, wird zugleich ihre festgelegte soziale Funktion von Repräsentation und Kommunikation negiert.

2.3.2 Deklamationen, Manifeste, Dialoge

Neben den Lautgedichten spielen vor allem Deklamationen und mündlich vorgetragene Manifeste eine zentrale Rolle auf der Tonspur lettristischer Filme, also Textsorten, die für eine schnelle Verbreitung und Veröffentlichung durch schriftliche Medien oder mündliche Vorträge gedacht sind und somit immer schon einen Leser bzw. Zuhörer voraussetzen.³² Diese Formen der Ansprache funktionieren über eine direkte Adressierung des Rezipienten und implizieren so – im Hinblick auf den Film – eine antiillusionistische Durchbrechung der „vierten Wand“, der Grenze zwischen Film und Zuschauer.

Manifeste sind eine für die Avantgarden typische Textgattung (etwa als Gründungsmanifest zur Proklamation der eigenen Bewegung) und bilden in der Literatur ein eigenständiges Genre.³³ Im Bereich der Filmkunst kommen sie jedoch zumeist nur als geschriebene (Para-)Texte zum jeweiligen Filmschaffen vor. Bei den Lettristen hingegen nehmen sie in mündlich vorgetragener Form als zentraler Bestandteil der Tonspur auch *innerhalb* der Filme viel Raum ein; die Filme nehmen so selbst den Charakter von filmtheoretischen Manifesten an.

So besteht die Tonspur in *Isous TRAITÉ DE BAVE ET D'ÉTERNITÉ* hauptsächlich aus einem deklamierenden Monolog, in dem Isou (bzw. sein innerfilmisches *alter ego* Daniel) in einem teils selbstironischen, teils selbstbeweihräuchernden Ton zunächst sein film- und kunsttheoretisches Programm vorstellt und auch in seinem anschließenden, unaufhörlichen diskursiven Kreisen um verschiedene andere Themen (wie Religion und

³²vgl. hierzu auch den Eintrag „Manifest“ in: van den Berg / Fähnders (2009), S. 202-203

³³vgl. van den Berg / Fähnders (2009), S. 202-203

Politik) immer wieder zu Fragen der Filmästhetik zurückkehrt. Der erste Teil des Films schließt mit Isous mündlich vorgetragener Ankündigung, ein Manifest des Kinos *im Kino* zu zeigen, also ein Kino zu schaffen, das eine Reflexion über sich selbst ist: „[...] le cinéma en tant que réflexion sur lui-même [...]. C'est la première fois qu'on présente un *manifeste du cinéma dans le cinéma*.”³⁴

Während filmische Selbstreflexivität im Avantgardefilm bis zu den Lettristen meist narrativ oder auf der Bildebene verhandelt wurde (etwa in Dziga Vertovs DER MANN MIT DER KAMERA von 1929), findet die Auseinandersetzung mit dem Medium hier auf der Ebene der Sprache – oder genauer: auf der Ebene des gesprochenen Wortes – statt. Isous Deklamationen richten sich in einer betont derben und provokanten Diktion *gegen* das Kino. Er entwickelt dabei eine eigentümliche somatische Metaphorik, die das Kino auf dem Höhepunkt der *phase amplique* als kranken Organismus, der an Fettsucht zugrunde gehen wird, darstellt:

„Je crois premièrement que le cinéma est trop riche. Il est obèse. Il a atteint ses limites, son maximum. Au premier mouvement d'élargissement qu'il esquissera, le cinéma éclatera! Sous le coup d'une congestion, ce *porc rempli de graisse* se déchirera en mille morceaux. J'annonce la *destruction du cinéma*, le premier signe apocalyptique de disjonction, de rupture, de cet organisme *ballonné et ventru* qui s'appelle film.”³⁵

Auch der Filmzuschauer wird die meiste Zeit über mit Schimpftiraden überzogen und zeitweilig sogar angeschrien: „Oh, les badauds de la salle,

³⁴„[...] Kino als Reflexion über sich selbst [...] Zum ersten Mal wird ein *Manifest des Kinos im Kino* gezeigt“, Isou (2000), S. 23, deutsche Übersetzung in: Isou (2012), S. 102

³⁵„Zunächst glaube ich, dass das Kino zu üppig ist. Es leidet an Fettsucht. Es hat seine Grenzen, sein Maximum erreicht. Bei der ersten Ausdehnung, die es unternimmt, wird das Kino platzen! Niedergestreckt von einem Schlaganfall wird es *dieses überfettete Schwein* in tausend Stücke zerreißen. Ich verkünde die *Zerstörung des Kinos*, das erste apokalyptische Zeichen der Auflösung, des Aufsprengens dieses *aufgeblähten und schmerbäuchigen* Organismus, der sich Film nennt“, Isou (2000), S. 11, deutsche Übersetzung nach Jutz (2010), S. 206-207 und Isou (2012), S. 96, vgl. hierzu auch Jutz (2010), S. 210.

vos gueules, quoi!”³⁶, „Vous êtes une bande de crétins, dans l’ensemble [...]” etc.³⁷

Dabei bedient sich Isou einer Rhetorik, die die von ihm erwünschten Einwirkungseffekte in Bildern gewaltsamer körperlicher Angriffe auf das Publikum im Kinosaal fasst: „Je laisserai les éclairs traverser la pellicule pour foudroyer, brûler la rétine des spectateurs...”³⁸, „Je voudrais un film qui *vous fasse mal à l’œil* [...]”³⁹, „Qu’on sorte du cinéma avec un mal de tête!”⁴⁰ oder „Il faut que le spectateur sorte aveugle, les oreilles écrasées [...]”⁴¹. Diese gewaltsamen Effekte sind zum einen Resultat der formalen Neuerungen des „cinéma discrèpant”, das das Kino auf eine völlig neue Entwicklungsstufe heben soll; zum anderen sind sie für Isou offenbar *als solche* erwünscht. Einwirkung wird hier zum Selbstzweck: „Je préfère vous donner des névralgies que rien du tout [...] Je préfère vous abîmer les yeux que de les laisser indifférents!”⁴²

Auffällig ist, dass Isou seinen Redeschwall immer wieder unterbricht, um den geschmähten Zuschauer selbst zu Wort kommen zu lassen. So übernehmen verschiedene weitere Sprecher (u.a. Maurice Lemaître und Marc, O.) die Rollen von fiktiven Kinozuschauern, die auf die direkten Ansprachen Isous mit Kommentaren und Zwischenrufen reagieren. Der deklamierende Monolog wird in diesen Momenten zu einem Dialog – besser: zu einem Streitgespräch – mit einem „inszenierten Publikum”⁴³, in dem

³⁶ „Oh, ihr Gaffer im Saal, haltet das Maul!”, Isou (2000), S. 10

³⁷ „Ihr seid allesamt eine Bande von Kretins [...]”, Isou (2000), S. 21

³⁸ „Ich werde Blitze über das Zelluloid schicken, um die Netzhaut der Zuschauer zu zerschmettern, zu versengen...”, Isou (2000), S. 18, deutsche Übersetzung in: Isou (2012), S. 100

³⁹ „Ich würde einen Film wollen, der wirklich *dem Auge weh tut*”, Isou (2000), S. 21, deutsche Übersetzung in: Isou (2012), S. 100

⁴⁰ „Man möge mit Kopfweh aus dem Kino gehen!”, Isou (2000), S. 18, deutsche Übersetzung in: Isou (2012), S. 101

⁴¹ „Der Zuschauer muß blind aus dem Kino kommen, mit zermalmtten Ohren [...]“, Isou (2000), S. 18, deutsche Übersetzung in: Isou (2012), S. 101

⁴² „Ich verpasse euch lieber Neuralgien als überhaupt nichts [...] Ich ruiniere lieber die Augen als sie gleichgültig zu lassen!”, Isou (2000), S. 18, deutsche Übersetzung in: Isou (2012), S. 101

⁴³ Der Begriff stammt von Joachim Paech, vgl. Paech (2004), S. 295.

es zu gegenseitigen Beschimpfungen, lautstark vorgetragenen Einwänden, Pfiffen und Zwischenrufen wie „Mais nous savons tout ça!“, „Au fait!“ und „Casse-lui la gueule et fiche-le à la porte!“⁴⁴ von Seiten der imaginären Zuschauerschaft kommt.

Die irritierende Wirkung seiner manifestartigen Rede und aggressiven Rhetorik auf das „reale“ Publikum wird in diesem fiktiven Schlagabtausch vorweggenommen: „Tu émmerderas les spectateurs!“ – „Je ne crois pas, mais de toute façon, *j’émmerde les spectateurs!* (*Sifflements. Applaudissements.*)“⁴⁵ Erwartbare Reaktionen wie Frustration, Ärger oder auch Langeweile werden durch direkte Adressierung nicht nur der fiktiven, sondern auch der „realen“ Zuschauer (selbst-)ironisch antizipiert: „J’espère que la deuxième partie vous semblera plus plaisante...“⁴⁶, „Mon film est presque fini [...]“⁴⁷

In Isous Dialog mit dem fiktiven Publikum wird somit eine Situation inszeniert, die im Kino normalerweise unmöglich ist, nämlich die leibliche Ko-Präsenz von Filmfigur – die hier ja zudem als Stellvertreter für den Filmemacher fungiert und dessen filmtheoretisches Programm präsentiert – und Kinopublikum.⁴⁸ In der klassischen Kinosituation bleibt das Publikum (zumeist) stumm, selbst wenn es über das Gezeigte verärgert ist – es würde auch wenig Sinn machen, die Leinwand anzuschimpfen. In TRAITÉ hingegen liefern sich Filmfigur/Regisseur und fiktives Publikum einen verbalen Schlagabtausch, zu dem sich die „realen“ Zuschauer, die das Ganze im Kinosaal wenn auch nicht zu sehen, so doch zu hören bekommen, in irgendeiner Weise verhalten müssen. „Daniels“ innerdiegetische Ansprache

⁴⁴ „Aber das wissen wir doch alles schon!“, „Komm zur Sache!“, Isou (2000), S. 10, „Haut ihm aufs Maul und werft ihn raus!“, Isou (2000), S. 17

⁴⁵ „Du wirst die Zuschauer nerven! – Das glaube ich zwar nicht, aber auf jeden Fall *nerve ich die Zuschauer!* (*Pfiffe. Beifall.*)“, Isou (2000), S. 18, deutsche Übersetzung in: Isou (2012), S. 101

⁴⁶ „Ich hoffe, der zweite Teil des Films gefällt ihnen besser...“, Isou (2000), S. 24

⁴⁷ „Mein Film ist fast zu Ende [...]“, Isou (2000), S. 76

⁴⁸ Mit seiner Rhetorik der direkten Adressierung der Zuschauer nähert sich das lettistische Kino generell dem Theater, insbesondere zeitgenössischen illusionsbrechenden Theaterformen wie etwa Handkes „Publikumsbeschimpfung“ (Uraufführung 1966), an.

an das imaginäre Publikum ist immer zugleich auch Isous extradiegetische Ansprache an das empirische Publikum; beide Ebenen sind untrennbar und tendenziell ununterscheidbar.

Diese komplexe Struktur führt zu einer Aufspaltung des Verhältnisses von Filmemacher, Werk und Rezipienten in verschiedene mögliche Rezeptionsmodi. Die Zuschauer sind so gezwungen, eine Position im Geflecht der verschiedenen Identifikationsangebote zu beziehen, wobei ihnen mehrere Optionen zur Verfügung stehen: So können sie zunächst das fiktive Kinopublikum als Stellvertreter ihrer selbst begreifen und sich die von diesem in seinen Zwischenrufen geäußerten kritischen Einwände gegen Isou und seinen Film zu eigen machen. In diesem Fall wäre der inszenierte Dialog nicht zuletzt eine performative Demonstration der Vorhersehbarkeit der Zuschauerreaktionen, bei der sich der eine oder andere Zuschauer womöglich ertappt fühlt.

Das reale Kinopublikum hat aber auch die Möglichkeit, als unbeteiligter Dritter neutral zu bleiben bzw. als „Schiedsrichter“ des auf der Tonspur von TRAITÉ ausgetragenen Streitgesprächs zu fungieren, dem es aus sicherer Distanz beiwohnt. Nicht zuletzt mag sich das reale Kinopublikum auch mit Isou (bzw. Daniel) als Künstler und mit seiner Programmatik identifizieren und sich gemeinsam mit ihm gegen das feindliche, fiktive Publikum stellen.

Bei dieser letzten Option wären Isous Beschimpfungen gerade nicht als gegen das reale Publikum, sondern gegen ein anderes, imaginäres, inszeniertes Publikum gerichtet zu verstehen, was die realen Zuschauer im Hinblick auf die Beschimpfungen und Angriffe in die bequeme Position versetzt, sich selbst nicht gemeint fühlen zu müssen und die eigene Überlegenheit gegenüber dem „Normalzuschauer“ bestätigt zu wissen. (Natürlich ist die scharfe Trennung dieser möglichen Rezeptionsweisen nur eine heuristische Konstruktion, die der Verdeutlichung der Struktur dienen soll. In der empirischen Aufführungssituation sind – je nach Erwartungshaltung, Vorwissen und ästhetischen und sonstigen Prädispositionen – alle

Arten von Überlagerungen der drei Optionen und der Wechsel zwischen den verschiedenen Positionen denkbar.)

2.4 Inszenierung der Rezeptionssituation

2.4.1 „Hat der Film schon angefangen?“

Maurice Lemaître, einer der ersten Anhänger Isous und des Lettrismus, hatte zunächst die Regieassistenz bei TRAITÉ DE BAVE ET D'ÉTÉRNITÉ übernommen, um dann einige Monate später, im November 1951, seinen eigenen Debutfilm LE FILM EST DÉJÀ COMMENCÉ? vorzustellen – wobei der Begriff „Filmperformance“ oder „Filmaktion“ hier treffender ist, denn bei dieser zwischen Film und Performance-Aktion angelegten Arbeit ist der materielle Film bzw. die Projektion filmischer Bewegtbilder nur *ein* Teil einer größeren „séance de cinéma“, wie Lemaître es nennt. Während die leibliche Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern in Isous TRAITÉ noch rein filmisch anhand eines fiktiven Dialogs auf der Tonspur inszeniert wird, erweitert Lemaître die Filmform um theatrale Live-Aktionen, die vor und während der Kinovorführung durchgeführt werden.

Lemaître übernimmt von Isou die grundlegenden Stilmittel der „montage discrèpant“ und des „image ciselant“, steigert aber beide künstlerischen Verfahren ins Extreme: So konfrontiert der projizierte, „eigentliche“ Film⁴⁹ den Betrachter mit einem regelrechten „formalistischen Feuerwerk“⁵⁰ an zerschnittenen Text- und Wortfetzen, die mit *found footage*-Material und Sequenzen aus anderen Filmen (u.a. aus D.W. Griffiths INTOLERANCE von 1916), mit Marginalien, die man normalerweise bei einer Filmvorführung nicht sieht (wie Perforationslöcher, Startband, Endstücke, Schwarz- und Weißfilm etc.), aber auch filmischen Paratexten wie Inserts und Vorankündigungen im Stil zeitgenössischer kommerzieller Werbetrailer („Pro-

⁴⁹Hier gibt es mehrere Versionen, vgl. Jutz (2010), S. 213. Ich beziehe mich auf die auf VHS erhältliche Fassung von Light Cone Video, Paris 1995.

⁵⁰Uroskie (2014), S. 67

chainement sur cet écran”⁵¹) sowie durch Zerkratzen, Einfärben oder durch andere Techniken bearbeitetem Bildmaterial überlagert und teilweise so schnell gegengeschnitten werden, dass sich beim Betrachter ein stroboskopischer Effekt einstellt. Diese heterogene Fülle von unterschiedlichen Verfahrensweisen, Stilmitteln und Techniken verweist zum einen auf die materiellen und strukturellen Gegebenheiten des Filmmediums, sie löst beim Zuschauer aber vor allem eine sensuelle Überforderung aus.

Die Prinzipien des „cinéma discrèpant” werden hier verdichtet und zugleich erweitert: Nicht nur das Filmmaterial und die Bild-Ton-Beziehungen werden einer kritischen „Bearbeitung“ unterzogen, sondern auch weitere Elemente des Kinodispositivs, wie etwa die Leinwand, der Kinosaal und das Publikum. Im Gegensatz zu Isous *TRAITÉ* geht es hier nicht mehr allein um die Demonstration von diskrepanten Bild-Ton-Beziehungen innerhalb des Mediums Film und die dadurch erzielten Wirkungseffekte. Das Besondere an Lemaîtres Film ist vielmehr, dass er ausdrücklich als *Expanded Cinema*-Performance gedacht war und bei seiner Uraufführung tatsächlich (zumindest in Teilen) als solche umgesetzt wurde. Die leibliche Ko-Präsenz zwischen Akteuren und Zuschauern wird zum einen auf der Tonspur des Films inszeniert (wie bei Isou), darüberhinaus aber auch anhand von Live-Aktionen, die die Filmvorführung begleiten, stören oder unterbrechen, tatsächlich hergestellt.⁵²

Dementsprechend enthält das Skript zu *LE FILM ...*, das einige Monate nach der Uraufführung veröffentlicht wurde⁵³, neben den Spalten „Son” und „Image” auch eine mit „Salle” überschriebene Rubrik, in der verschiedene Interventionen und Live-Aktionen aufgeführt sind. Der genaue Ablauf dieser Live-Aktionen wird zudem auf der Tonspur des Films in (fast)

⁵¹„Demnächst in diesem Theater”

⁵²Zudem war Lemaître bei der Uraufführung anwesend und zeigte selbst die Originalkopie des Films – eine Praxis, die im späteren *Expanded Cinema* und auch bei heutigen Experimentalfilm-Vorführungen durchaus üblich ist und von den grundsätzlich anderen Produktions-, Distributions- und Vorführungsweisen des Avantgarde- und Experimentalfilms zeugt.

⁵³Die Erstausgabe erschien 1952 in der Éditions André Bonne in Paris. Ich zitiere im Folgenden aus der von Cahiers de l’externité herausgegebenen Ausgabe von 1999.

demselben Wortlaut in Form von Regieanweisungen ausgesprochen.⁵⁴ Die Tonspur von LE FILM ... besteht also (neben den bereits erwähnten lettristischen Lautgedichten sowie manifestartigen Deklamationen über das Kino und das Filmemachen) in erster Linie aus genauen Instruktionen zur Vorführungsweise des Films:

„Voici comment se déroulera la représentation du film de Maurice LEMAÎTRE: un écran rose sera installé devant l'entrée du cinéma aux néons tous éteints, dès que la nuit se sera allongée sur le boulevard. Une heure avant la séance et jusqu'à celle-ci, un operateur impassible y projettera des classiques du film: Intolérance de Griffith, par exemple. [...] Bien que la séance ait été annoncée pour vingt heures trente, on laissera la queue se former jusqu'à vingt et une heures trente. Pendant ces soixante minutes d'attente, du premier étage de l'immeuble, on secouera des tapis poussiéreux et on jettera des seaux d'eau glacée sur la tête des personnes de la file d'attente.”⁵⁵

Hier wird der Ablauf eines Kinoabends beschrieben, der sich signifikant von einer klassischen Filmvorführung unterscheidet: Bereits beim In-der-Schlange-Stehen vor dem Kino sollen die Kinobesucher auf eine Leinwand projizierte Filmklassiker zu sehen bekommen. Was zunächst als angenehmer Zeitvertreib während des Wartens erscheint (ähnlich der Trailershow im Kino), wird sich als Beginn einer ganzen Reihe von Ärgernissen entpuppen, mit denen sich das Publikum konfrontiert sieht, bevor der „eigentliche“ Film anfängt. Die Zuschauer müssen eine Stunde vor dem Kino

⁵⁴An welchen Stellen es bei den Anweisungen blieb und was tatsächlich live dargeboten wurde, ist im Nachhinein schwer nachzuprüfen. Offenbar gibt es keine Presserezeptionen oder Augenzeugenberichte, daher kann sich eine Analyse der Arbeit nur auf den Film selbst und das dazugehörige Skript stützen, vgl. hierzu auch Cabañas (2015), S. 61-62.

⁵⁵„Die Vorführung von Maurice LEMAÎTRES Film wird wie folgt stattfinden: Eine rosafarbene Leinwand wird vor dem Eingang des Kinos aufgebaut, dessen Neonlichter ausgeschaltet bleiben, bis die Nacht über dem Boulevard anbricht. Eine Stunde vor Beginn der Vorstellung zeigt ein Filmvorführer ungerührt Klassiker wie Griffiths Intolerance. [...] Obwohl der Beginn der Filmvorführung für 20:30 Uhr angekündigt ist, müssen die Zuschauer bis 21:30 Uhr in einer Warteschlange vor dem Kino ausharren. In diesen 60 Minuten werden schmutzige Teppiche über ihnen ausgeschüttelt und sie werden mit eiskaltem Wasser übergossen“, vgl. das Skript des Films, in: Lemaître (1999), S. 120-124.

warten und werden dabei beschmutzt und nassgespritzt; sobald sie im Kinosaal angekommen sind, sollen sie ihre Sitze im Dunkeln und ohne die Hilfe von Platzanweisern finden. Der währenddessen auf der Leinwand gezeigte Western endet genau in dem Augenblick, in dem das Publikum seine Plätze eingenommen hat. Daraufhin geht das Licht an und zwei Reinigungskräfte beginnen, den Saal zu säubern.⁵⁶

Darüber hinaus sind laut eingesprochener Regieanweisung während der gesamten Filmvorführung noch handfestere Angriffe auf das Publikum sowie die Kinoleinwand geplant:

„Une odeur infecte, produite par le lancer de plusieurs boules puantes par les figurants, se répandra dans la salle, saluée par des cris.”⁵⁷

„Un des figurants se lèvera dans la salle et tirera des coups de revolver sur l'écran. Un autre le déchirera à coups de couteau et passera de l'autre côté de celui-ci, dans les coulisses, ou s'attaquera au mur. On appellera la police de telle façon qu'un bon nombre de spectateurs soient pris dans la raffe.”⁵⁸

Auch weniger gewaltsame Modifikationen der Kinosituation sind vorgesehen, wobei Lemaître auf erstaunliche Weise die multiplen Projektionen und alternativen Vorführungsmodi des *Expanded Cinema* der 60er und 70er Jahre vorwegnimmt:

„Cet écran ne sera pas rectangulaire, mais d'une forme rendue étrange par un certain nombre de tentures de couleurs vives placées sur certaines parties de celui-ci, ainsi que par différents objets pendus devant lui. Ces tentures et ces objets pourront être mis en mouvement par des machinistes tout au long du film.”⁵⁹

⁵⁶vgl. Lemaître (1999), S. 128-132

⁵⁷„Ein widerlicher Geruch von Stinkbomben, die von Komparsen in den Kinosaal geworfen werden, verbreitet sich im Raum, begleitet von Schreien“, Lemaître (1999), S. 160-162

⁵⁸„Ein Komparse steht auf und schießt mit einem Revolver auf die Leinwand. Ein anderer zerschneidet diese mit einem Messer, steigt durch das Loch hindurch in die Kulissen und attackiert die Wand. Die Polizei wird gerufen und ein Großteil der Zuschauer wird in Haft genommen“, Lemaître (1999), S. 168

⁵⁹„Diese Leinwand wird nicht rechteckig, sondern in ihrer Form verändert sein durch eine bestimmte Anzahl von Vorhängen in lebhaften Farben, die die Leinwand teilweise

Neben dem „eigentlichen“ Film auf der Leinwand evozieren die eingesprochenen detaillierten Handlungsanweisungen – unabhängig von der diskrepanten und abstrakten Bildspur – einen zweiten (akustischen) Film im Kopf des Zuschauers, der durch die durchaus narrative und sehr anschauliche Schilderung diverser Situationen (Beschreibung des Settings der Filmvorführung, verschiedener „störender“ Interventionen, Vorwegnahme der Zuschauerreaktionen etc.) angeregt wird.⁶⁰

Eine weitere, dritte Ebene entfaltet sich im Ablauf der „séance de cinéma“ durch die von Schauspielern durchgeführten Live-Aktionen und die realen Reaktionen der Zuschauer darauf. Da diese teils zeitversetzt, teils simultan zu den eingesprochenen Anweisungen stattfinden, entstehen komplexe semantische Überlappungen zwischen den verschiedenen Ebenen. Denn während das Publikum die auf der Tonspur eingesprochenen Regieanweisungen hört, sind die als zukünftige Ereignisse angekündigten Vorkommnisse bereits geschehen (falls sie denn überhaupt geschehen sind) bzw. werden die beschriebenen Interventionen simultan als Live-Aktionen im Kinosaal durchgeführt (oder auch nicht). Die bereits geschehenen Aktionen wie das Warten vor dem Kino werden dabei nachträglich als Teil der Filmperformance offenbart, wodurch das Publikum rückwirkend gezwungen wird, vor dem Hintergrund der neu gewonnenen Informationen das eigene Erleben im Rückblick neu zu kontextualisieren und die eigenen Reaktionen als Teil des Kunstwerks zu begreifen.

bedecken, sowie durch verschiedene davorgehängte Objekte. Diese Vorhänge und Objekte werden während der Filmvorführung von Bühnenarbeitern in Bewegung gesetzt“, Lemaître (1999), S. 132. Diese Beschreibung einer flexibel modifizierbaren Leinwand erinnert zudem an Sergej Eisensteins Entwurf des „dynamischen Quadrats“ – einer quadratischen Leinwand, die mithilfe verschiedener Masken sowohl an horizontale als auch an vertikale Bildformate angepasst werden kann, vgl. Eisenstein (1988).

⁶⁰Die Idee, einen „imaginären Film“ im Kopf des Zuschauers zu evozieren, wird 1952 von dem Lettristen François Dufrene in *TAMBOURS DU JUGEMENT PREMIER* konsequent weiterverfolgt: Dieser „Hörfilm“ verzichtet ganz auf die Projektion von Bildern und besteht stattdessen aus vier Personen, die sich mit Taschenlampe und Skript in den jeweiligen Ecken des Kinosaals postieren und Teile der Tonspur vorlesen bzw. die „Bildspur“ mündlich beschreiben, während eine fünfte Person den Vorhang vor der Leinwand öffnet und schließt, vgl. Dufrene (1952) und Cabañas (2015), S. 124.

Wie der Titel bereits impliziert, bewegt sich *LE FILM EST DÉJÀ COMMENCÉ?* auf merkwürdige Weise auf verschiedenen Zeitebenen, die hier überblendet werden. So nimmt die Tonspur nicht nur (wie bereits in *Isous TRAITÉ*) die zu erwartenden Reaktionen der Zuschauer im Kinosaal vorweg, etwa durch das Einspielen von Zwischenrufen eines fiktiven Publikums, wie „Ce film est infect!“ („Dieser Film ist widerlich!“), „On se moque de nous!“ („Man macht sich über uns lustig!“) und „Qu’est-ce que c’est que cette histoire?“ („Was geht hier eigentlich vor?“)⁶¹, sondern greift auch in die Zukunft aus, indem sie bereits fiktive Rezensionen des noch laufenden Films präsentiert:

„Hier soir, dans un cinéma de la rive gauche, a eu lieu la première mondiale du film de Maurice Lemaître au titre étrange et prometteur: 'Le film est déjà commencé'. Devant cette œuvre inhabituelle, les réactions du public furent très mélangées.“⁶²

Es stellt sich also nicht nur die Frage, ob „der Film schon angefangen hat“, sondern auch, ob er schon aufgehört hat. Der angestrebte Skandal wird inszeniert, reflektiert und historisiert, bevor bzw. während er wirklich passiert. Lemaître kritisiert hier die Vorhersehbarkeit von Zuschauerreaktionen und macht sie sich zugleich zunutze, indem er diese bereits als Teil des Werkes vorwegnimmt. Der Zuschauer wird so seines eigenen Urteils enteignet; der Skandal ist gerade nicht der spontane Einbruch des Realen, sondern von vorneherein schon Teil der Inszenierung.

Das Kino expandiert hier in gleich mehrfacher Hinsicht – nicht nur auf der zeitlichen, sondern auch auf der räumlichen und der diskursiv-institutionellen Ebene. So wird zum einen der physische Raum des Kinosaals erweitert, denn Filmprojektionen und Live-Aktionen finden bereits auf der Straße vor dem Kino statt. Darüber hinaus wird aber auch das institutionelle und diskursive Framing, die verschiedenen Modi des Redens

⁶¹Lemaître (1999), S. 124

⁶²„Gestern abend hatte ein Film von Maurice Lemaître mit dem seltsamen und vielversprechenden Titel 'Le film est déjà commencé' in einem Kino am linken Seineufer seine Weltpremiere. Die Zuschauerreaktionen auf dieses ungewöhnliche Werk waren sehr gemischt“, Lemaître (1999), S. 172

über den Film (wie Presserezeptionen, ciné-club-Debatten), der Filmperformance einverleibt.⁶³ Bereits in Isous TRAITÉ war der „eigentliche“ Film zugunsten des *Sprechens über* den Film zurückgetreten. Während Isou die kritische Auseinandersetzung mit dem Kino allerdings noch hauptsächlich diskursiv auf der Ebene der Tonspur, also *innerhalb* des Mediums Film verhandelt, wird bei Lemaître der Werkbegriff radikal ausgeweitet; der „eigentliche“ Film fungiert nur noch als Gravitationszentrum, das immer größere Teile der umgebenden Diskurse und Praktiken gleichsam aufsaugt:

„Simultaneously highlighting and disrupting our expectations of the ways in which the moving image is supposed to be encountered and understood, *Has the Film Begun?* consistently works to juxtapose the inner and outer space of the cinematic spectacle, ceaselessly modulating and confusing the very boundaries of the cinematic text.“⁶⁴

Indem die Erwartungshaltungen des Publikums gezielt durchbrochen bzw. als solche vorgeführt und seine scheinbar spontanen Reaktionen immer schon als Teil des Werks miteinbezogen werden, zwingt LE FILM ... die Zuschauer zur Reflexion ihrer eigenen Rezeptionsposition. Auch wenn das Publikum durch den komplexen und verwirrenden Aufbau der Filmperformance und die teilweise gewaltsam gegen es gerichteten Live-Aktionen zu entsprechenden Reaktionen herausgefordert wird, so geht es hier doch nicht um die partizipatorische Aktivierung und Einbindung der Zuschauer in das künstlerische Geschehen, sondern vielmehr (ähnlich wie in Isous TRAITÉ) um die Demonstration der Vorhersehbarkeit ihres Verhaltens. Lemaîtres Filmaktion ist so gesehen weniger eine künstlerische „Mitmach-Einladung“ als vielmehr der Versuch einer künstlerischen Umsetzung der programmatischen Behauptung, dass der Künstler in der Lage ist, die maximale Kontrolle über die Situation im Kinosaal zu erlangen und zugleich vorzuführen, wie leicht diese maximale Kontrolle herzustellen ist.

⁶³vgl. Cabañas (2015), S. 51-52

⁶⁴Uroskie (2014), S. 74

2.4.2 Marc, O.s nukleares Kino

Ein weiterer Vertreter des Lettrismus, Marc-Gilbert Guillaumin alias Marc, O., veröffentlicht 1952 in der Zeitschrift ION sein Manifest *Première manifestation d'un cinéma nucléaire (Diagramme, O. du Cinéma)*, in dem er die von Isou vorgegebene Strategie der *ciselure* von Bild und Ton hinter sich lässt, um sich den ihm zufolge bisher vernachlässigten Elementen der Kinovorführung zuzuwenden: der Leinwand, den Kinossesseln, der Temperatur und der generellen Stimmung/Atmosphäre innerhalb und außerhalb des Saals, der Saalarchitektur und -einrichtung, der Vorführrkabine und nicht zuletzt den Zuschauern, die er „rezeptive Elemente“ nennt.⁶⁵

Marc, O.s Utopie des „cinéma nucléaire“ setzt sich aus den atomaren Bestandteilen „Kinosaal“ und „Zuschauer“ zusammen.⁶⁶ In dieser zukünftigen Kinoform sollen die genannten Elemente einer Reihe von „Umwälzungen“ unterworfen werden, Kinosaal und Leinwand sollen modifiziert und die Zuschauer nach und nach zu „spectateurs-acteurs“ (bzw. „spectateurs d'élite“) werden. Marc, O. interessiert sich also (ähnlich wie Lemaître) weniger für den Film selbst als für die Rezeptionsbedingungen der Zuschauer im Kinosaal, wie er in seinem Manifest programmatisch zusammenfasst:

„Ce qui agit n'est plus l'émetteur (producteur de sensation), mais la réception préparée (le spectateur amené à un état précis de réceptivité).“⁶⁷

Als Möglichkeiten, die „Rezeptivität“ der Zuschauer zu manipulieren, listet er in seinen Ausführungen systematisch einen ganzen Katalog von unterschiedlichen Modifikationen des klassischen Kinodispositivs auf, die er in zwei Gruppen aufteilt, die sich überschneiden bzw. gegenseitig beeinflussen: *Gruppe A* umfasst Modifikationen der äußeren Bedingungen

⁶⁵vgl. Marc, O. (1952), S. 244

⁶⁶vgl. Marc, O. (1952), S. 253

⁶⁷„Es geht hier weniger um den Sender (Produzent von Reizen) als vielmehr um die zugerichtete, gelenkte Rezeption (der in einen genau bestimmten Zustand der Rezeptivität gebrachte Zuschauer)“, Marc, O. (1952), S. 245 (Kursivierung im Original)

(den Kinosaal, die Leinwand etc. betreffend), *Gruppe B* Modifikationen der inneren, also den Zuschauer selbst betreffenden Bedingungen.⁶⁸

Die Vorschläge der Gruppe B sehen etwa vor, dass das Publikum auf den Kopf gestellt, betrunken gemacht oder unter Drogen gesetzt werden soll, durch den ständigen Wechsel verschiedener Brillen soll die visuelle Wahrnehmung der Zuschauer beeinflusst werden, die Sitze sollen aufgeheizt oder zu Eis gefroren werden etc.⁶⁹ All diese Modifikationen zielen darauf ab, die kognitiven und sensuellen Automatismen der Filmrezeption zu suspendieren und so den Akt des Zuschauens selbst zum Inhalt der Filmkunst werden zu lassen – mit Šklovskij könnte man von „erschwerten Formen“ der Wahrnehmung sprechen.⁷⁰

Die „harmloseren“ Vorschläge für Modifikationen des Kinosaals und der Leinwand („Gruppe A“) reichen von Doppelprojektionen⁷¹ und der Projektion durch ein Aquarium⁷² über technische Simulationen von Regen, Frost, Wind, Hitze etc.⁷³ bis hin zum Einsatz eines „metteurs en scène“, der die Reaktionen des Publikums antizipieren und durch Kommentare, das Hinzufügen oder Weglassen bestimmter Filmszenen sowie die Veränderung der Licht- und Tonverhältnisse im Saal steuern soll.⁷⁴

Darüber hinaus stellt Marc, O. verschiedene Entwürfe zu alternativen Kinosälen vor – darunter etwa das „cinéma nautique“, einen unter Wasser befindlichen Kinosaal, in dem die Besucher tauchen müssen, um den Film sehen zu können⁷⁵, oder der detailliert ausgearbeitete Plan eines kreisrunden, sich um die eigene Achse drehenden Kinosaals mit acht Leinwänden

⁶⁸vgl. Marc, O. (1952), S. 244

⁶⁹vgl. Marc, O. (1952), S. 281-282

⁷⁰vgl. Šklovskij (1987), S. 18

⁷¹vgl. Marc, O. (1952), S. 255ff.

⁷²vgl. Marc, O. (1952), S. 257-258

⁷³vgl. Marc, O. (1952), S. 266-267

⁷⁴vgl. Marc, O. (1952), S. 263. Einen ähnlichen Vorschlag findet man bei Maurice Lemaitre: In einem Brief an die Association de la Critique Cinématographique fordert er die Gründung einer Produktionsfirma, deren Mitarbeiter Kinovorführungen unterbrechen und kommentieren sollen – mit dem Zweck, die narrativen und semantischen Elemente des Films subversiv umzudeuten, vgl. hierzu Cabañas (2015), S. 64ff.

⁷⁵vgl. Marc, O. (1952), S. 272-273

und in alle Richtungen beweglichen Sitzen für acht Personen.

In diesem „cinéma manège“ genannten Extrembeispiel sind quasi alle aufgelisteten Modifikationen Marc, O.s kombiniert: In der Mitte befindet sich eine runde und sich um die eigene Achse drehende Vorführkabine, in der acht Projektoren acht verschiedene Filme (Schwarz-Weiß-Filme, Farbfilme, „diskrepante Filme“ etc.) auf acht kreisförmig an den Außenwänden angeordnete Leinwände projizieren. Die Vorführkabine, die Ebene mit den Leinwänden und der runde Kinosaal selbst drehen sich jeweils in entgegengesetzter Richtung um die eigene Achse. Die beweglichen Sessel, auf denen die Zuschauer sitzen, drehen sich je nach Filmgenre auf unterschiedliche Weise – z.B. schnell bei Komödien, ausgeglichen und langsam bei Liebesfilmen oder chaotisch und planlos bei diskrepanten Filmen. Der Saal ist zudem in vier Temperaturzonen von heiß und trocken bis kalt und feucht eingeteilt.⁷⁶

Eine Variante des „cinéma manège“ sieht vor, dass der runde Kinosaal in großer Höhe aufgehängt wird, um dort zum Schauplatz eines Wettkampfs zwischen den „spectateurs-acteurs“ zu werden: Diese müssen versuchen, der rotierenden „cinéma manège“ zu entkommen, indem sie die richtigen Ausgänge finden, an denen jeweils Seile befestigt sind, die nach unten führen; zwei der acht Ausgänge führen dabei ins Leere.⁷⁷

Das klassische Kinodispositiv und mit ihm die klassische Form der Kinorezeption wird hier buchstäblich erschüttert, auf den Kopf gestellt und durcheinandergewirbelt. So sehen Marc, O.s Kinoalternativen nicht nur eine Umstellung der audiovisuellen Wahrnehmung auf eine multisensorische Erfahrung vor, die alle Sinne zugleich anspricht⁷⁸, das Zuschauersein selbst soll aufregend, anstrengend, körperlich fordernd und sogar (lebens-)gefährlich werden. Entsprechend vergleicht Marc, O. die körperlichen Herausforderungen des „cinéma nucléaire“ mit Extremsportarten

⁷⁶vgl. Marc, O. (1952), S. 276-277

⁷⁷vgl. Marc, O. (1952), S. 277-278

⁷⁸Allerdings weniger im Sinne einer Synthetisierung verschiedener Sinneseindrücke zu einem Wagnerschen *Gesamtkunstwerk*, sondern vielmehr im Sinne einer Montage disparater und diskontinuierlicher Einwirkungseffekte.

wie Fallschirmspringen, bei denen auch ein Restrisiko bestehen bleibt – so schildert er in einem Nebensatz lakonisch, wie verletzte Zuschauer vom roten Kreuz abtransportiert werden – und die zugleich erst daraus überhaupt ihren Reiz beziehen.⁷⁹ In diesem Zusammenhang weist Marc, O. explizit darauf hin, dass sich seine Entwürfe eines neuen Kinos an einen zukünftigen „Elite-Zuschauer“ mit einer besseren Reaktionsgeschwindigkeit richten: „Le spectateur-acteur (élément récepteur du cinéma nucléaire) seul évoluera dans la création de la nouvelle culture cinématographique, il deviendra le futur spectateur d’élite.”⁸⁰

Die hier beschriebene körperlich-sensuelle Rezeptionsform bildet in vielerlei Hinsicht das genaue Gegenteil zu der von Kontemplation, Reflexion und Kennerschaft geprägten Rezeptionsweise in den französischen ciné-clubs der 50er Jahre. In seinem Manifest nimmt Marc, O. zunächst das Kino als Institution sowie die damaligen Vorführungs- und Rezeptionsbedingungen der ciné-clubs in den Blick, wobei er die Vorlieben, Gewohnheiten und Verhaltensweisen des entsprechenden intellektuellen und „spezialisierten“ Avantgarde-Publikums und die ritualisierte Form der Rezeption und Diskussion (die Vorhersehbarkeit der Beiträge, die ostentative Demonstration von Kenntnissen etc.) scharf kritisiert.⁸¹ In seiner Utopie

⁷⁹vgl. Marc, O. (1952), S. 279

⁸⁰„Allein der Zuschauer-Akteur (das rezeptive Element des nuklearen Kinos) wird sich bei der Entstehung der neuen kinematografischen Kultur weiterentwickeln, er wird zum zukünftigen Elite-Zuschauer“, Marc, O. (1952), S. 253ff. So gesehen könnte man die körperlichen Herausforderungen des nuklearen Kinos auch, ähnlich wie Walter Benjamin dies in seinem Kunstverkaufsatz beschrieben hat, als eine Art Wahrnehmungstraining für den veränderten zukünftigen Alltag interpretieren: „Der Film ist die der gesteigerten Lebensgefahr, der die Heutigen ins Auge zu sehen haben, entsprechende Kunstform. Das Bedürfnis, sich Chockwirkungen auszusetzen, ist eine Anpassung der Menschen an die sie bedrohenden Gefahren. Der Film entspricht tiefgreifenden Veränderungen des Apperzeptionsapparates – Veränderungen, wie sie im Maßstab der Privatexistenz jeder Passant im Großstadtverkehr, wie sie im geschichtlichen Maßstab jeder heutige Staatsbürger erlebt“, Benjamin (1991), S. 503.

⁸¹vgl. Marc, O. (1952), S. 242ff. Ausführlich zur ciné-club-Kultur und zur Kritik der Lettristen daran vgl. Cabañas (2015), S. 17-19 u. 68-72. Nicht nur das intellektuelle ciné-club-Publikum, auch die Vertreter anderer Avantgarde-Gruppen werden in Marc, O.s Manifest einer scharfen Kritik unterzogen: „L’avant-gardiste sera le premier à croire à un cinéma immuable. *Il est le pire réactionnaire devant une avant-garde nouvelle.*

des nuklearen Kinos ist eben nicht die intellektualistische, kontemplative Rezeptionsform der ciné-club-Zuschauer gefragt, sondern eine auf den Körper, die Reflexe und die Sinne ausgerichtete Form der Rezeption. Das Kino ist nicht mehr Ort der Filmvorführung und der Publikumsdebatten, sondern wird zu einem rein körperlichen, sinnlichen Ereignis.

Die eigentliche Pointe all der minutiös beschriebenen Kinoalternativen ist jedoch, dass Marc, O.s Pläne neben den „spectateurs-acteurs“ noch ein zweites Publikum von „Durchschnittszuschauern“ („spectateurs-quelconques“) vorsehen, die den Elite-Zuschauern beim Zuschauen zuschauen.⁸² Dazu verfügen seine erweiterten Kinomodelle jeweils noch über einen *weiteren* Zuschauerraum, der etwa im Beispiel des „cinéma manège“ als ringförmige, die „manège“ umgebende Tribüne konzipiert ist; andere Varianten sehen Live-Übertragungen per Fernsehen vor.⁸³

Diese Doppelstruktur macht explizit, was in meiner Interpretation den Kern des lettristischen Kinos ausmacht: Das Augenmerk darauf zu richten, wie die Kinorezeption funktioniert, das Zuschauen selbst als ästhetisches Ereignis zu betrachten.

Das Zerfallen des Publikums in verschiedene Fraktionen im Rezeptionsvorgang, das mit verschiedenen Graden der Involviertheit einhergeht, wie es bereits im Hinblick auf Isous TRAITÉ beschrieben wurde, erfährt hier eine originelle Variation: Die Zuschauer werden ganz buchstäblich in eine kleine avancierte Gruppe von „Elite-Zuschauern“ und in eine große Masse von „Durchschnittszuschauern“ unterteilt (– wobei auch der „spectateurs-

Cet individu d'avant-garde est dangereux pour l'avant-garde [...]” („Der Avantgardist wird der erste sein, der an ein unveränderliches Kino glaubt. Er ist die reaktionäre Spitze gegen eine neue Avantgarde. Dieses Individuum der Avantgarde ist gefährlich für die Avantgarde“), Marc, O. (1952), S. 242, deutsche Übersetzung Ohrt (1997), S. 35. Der hier geforderte Bruch der Lettristen mit anderen zeitgenössischen Avantgarden (hier ist vor allem der in den 50er Jahren bereits etablierte Surrealismus gemeint) ist allerdings in erster Linie als typisch avantgardistische Rhetorik anzusehen (und somit nicht überzubewerten).

⁸²Auffällig ist, dass in der ohnehin sehr überschaubaren Sekundärliteratur – etwa bei Brenez, Ohrt oder Uroskie – dieser zentrale Aspekt von Marc, O.s Konzept merkwürdigerweise nicht erwähnt wird.

⁸³vgl. Marc, O. (1952), S. 253 u. 278

quelconques” nichts mit dem verhassten Zuschauertypus des intellektuellen ciné-club-Besuchers gemeinsam hat; Marc, O.s Beschreibungen evozieren eher das konsum- und unterhaltungsorientierte Publikum einer Sportveranstaltung.)

Auch hier findet also keine grundsätzliche Infragestellung des Zuschauer-Seins im Sinne einer Überwindung der Trennung von Rezeption und Produktion oder einer Einbindung des Publikums statt, sondern vielmehr eine Verschiebung *innerhalb* der Struktur des Zuschauens: Zwischen die Instanzen Durchschnittszuschauer und Kino wird die Ebene der Elite-Zuschauer geschoben, so dass der Durchschnittszuschauer nicht mehr den Film rezipiert, sondern die Reaktionen der Elite-Zuschauer auf die experimentellen Versuchsanordnungen des nuklearen Kinos. (Diese Spaltung oder Verdoppelung des Publikums ist für Marc, O. nicht zuletzt aus ganz praktischen Gründen zwingend notwendig, da, so sein Plan, die Durchschnittszuschauer Geld dafür bezahlen, dass sie den Elite-Zuschauern beim Zuschauer-Akteur-Sein zuschauen können, was wiederum die Finanzierung der kostspieligen Kinokonstruktionen sicherstellen soll.)⁸⁴

Darüber hinaus spiegeln sich in der Unterscheidung von „normalen“ und „Elite“-Zuschauern einige grundlegende Aporien der hier verhandelten Kinoutopien wider. So lässt sie sich zum einen als Metapher für die immanente Angewiesenheit der Avantgarde auf die Mainstreamkultur lesen: die Paradoxie, dass die avantgardistischen Konzepte zwar den klassischen, passiven Zuschauer kritisieren und modifizieren wollen, gleichzeitig aber stets darauf angewiesen sind, dass es weiterhin eine Masse von „Durchschnittszuschauern“ gibt, von der sie sich mit ihren Gegenentwürfen abgrenzen können und die sie im Gegenzug für ihre Radikalität bestaunt (und bezahlt).

Zum anderen ließen sich hier auch – ob vom Autor intendiert oder nicht⁸⁵ – bereits Ansätze einer Kritik an scheinbar aktivierenden, partizi-

⁸⁴vgl. Marc, O. (1952), S. 253

⁸⁵Inwieweit Marc, O.s *Diagramme, O. du Cinéma* tatsächlich als ernstgemeinter und -zunehmender Entwurf einer Kintotheorie gelten kann oder ob es sich dabei nicht viel-

patorischen Formen der künstlerischen Zuschauereinbindung herauslesen. Wie bei den von Marc, O. als Vorbild seines „cinéma nucléaire“ genannten Extremsportarten laufen solche Kunstmodelle letztlich auf wenig mehr als eine selbst wieder spektakelförmige (Pseudo-)Aktivität um der Aktivität willen heraus. So bleiben ja auch die elitären „spectateurs-acteurs“ in seinen elaborierten Rezeptionsanordnungen völlig fremdbestimmt und den Allmachtsphantasien des Künstlers ausgeliefert, der die Situation bis ins kleinste Detail kontrolliert.

mehr um eine kritisch intendierte Parodie typisch avantgardistischer Künstlermanifeste – oder auch bloß einen elaborierten Witz – handelt, ist äußerst schwer zu bestimmen. Der Text gibt mit seinem Oszillieren zwischen genauen technischen Angaben und phantastischen Überspitzungen, den eingestreuten dramatischen und erzählerischen Zwischenspielen und den deutlichen (selbst-)ironischen Brechungen Anhaltspunkte für alle drei Lesarten – und diese schließen sich ja auch nicht aus.

2.5 Zusammenfassung

Den hier untersuchten Arbeiten des lettristischen Kinos ist bei aller Heterogenität der einzelnen Ansätze gemeinsam, dass in ihnen das klassische Kinodispositiv und mit ihm die klassische Rezeptionshaltung radikalen Erneuerungen unterzogen wird. Durch Modifikationen der grundlegenden Parameter, die die Kinosituation bestimmen, suchen die Künstler nach Möglichkeiten, den Rezeptionsprozess gezielt und in einem weit umfassenderen Maße als im herkömmlichen Kino beeinflussen zu können.

Diese Hinwendung zum Zuschauer geht einher mit einer Abwertung der vormals zentralen Rolle des projizierten Films, der hier nur noch als ein Element eines komplexen Gefüges von Einwirkungen (oder gar nicht mehr) erscheint. An seiner Stelle rücken nun die Aspekte der Kinovorführung in den Mittelpunkt des künstlerischen und theoretischen Interesses, die bisher oft vernachlässigt oder als gegeben hingenommen worden waren: Die Architektur des Kinogebäudes, die Sitzmöbel, die Wartezeit vor dem Eingang, die Gespräche im Saal, die dort herrschende Atmosphäre, und vor allem das „rezeptive Element“ (Marc, O.) – der Zuschauer selbst.

Die den Filmen, *Expanded Cinema*-Performances, Manifesten und Plänen des lettristischen Kinos eigene Bewegung weg vom Film folgt zwei gegenläufigen Hauptlinien, die sich (in je unterschiedlicher Gewichtung) in allen Beispielen wiederfinden lassen und die untereinander in einem komplexen Wechselverhältnis stehen. Diese beiden Tendenzen lassen sich mit den Schlagworten *Kino als Diskurs* und *Kino als Ereignis* umschreiben.

So ist auf der einen Seite das *diskursive Reden* über das Kino nicht nur in Form von auf der Tonspur deklamierten Manifesten, Regieanweisungen und inszenierten Streitgesprächen zentraler Inhalt der Filme selbst, letztlich soll es das Kino sogar ersetzen: „C'est la première fois qu'on introduit le Ciné-club dans le cinéma, c'est-à-dire qu'on préfère la réflexion ou les débats du cinéma sur le cinéma au cinéma ordinaire en tant que tel.“⁸⁶ Konsequenterweise kommen einige der auf Isou folgenden

⁸⁶„Zum erstenmal wird der Ciné-Club ins Kino eingebracht, das heißt, die Reflexion

lettristischen „Filme“ dann ja auch ohne fotografische Bilder (Wolmans L'ANTICONCEPT, Debords HURLEMENTS EN FAVEUR DE SADE) oder gleich ganz ohne Filmprojektion (Dufrenés TAMBOURS DU JUGEMENT PREMIER) aus bzw. existieren als utopische Konzepte nur auf dem Papier (Marc, O.s „cinéma nucléaire“). Auch die an Lemaîtres LE FILM EST DEJA COMMENCÉ? aufgezeigte Einbeziehung der den Film räumlich und zeitlich einrahmenden Debatten und Praktiken als Teil des Werkes, das dadurch eine tendenziell unendliche Entgrenzung erfährt, lässt sich als Ausprägung dieser Diskursivierung des Kinos begreifen.

Auf der anderen Seite rücken die lettristischen Filme, Filmaktionen und Kino-Entwürfe das *Performative, Ereignishafte* des Kinos – also das „Hier und Jetzt“, die spezielle räumliche Situation und die damit zusammenhängenden Rezeptionsbedingungen im Kinosaal und vor allem die Wirkungseffekte auf den Zuschauer – in den Fokus des künstlerisch-theoretischen Interesses. In ihren Manifesten und Deklamationen fordern die Lettristen die Anwendung dezidiert a-diskursiver Verfahrensweisen – etwa wenn Isou auf der Tonspur seines Films gewaltsame körperliche Angriffe auf das Publikum im Kinosaal hinaufbeschwört, oder Wolman in seinen Schriften erklärt, die normativen Grenzen der menschlichen Sprache sprengen zu wollen, indem der Intellekt umgangen und direkt auf das Nervensystem des Hörers eingewirkt wird.

In den Filmen und Performances von Isou, Wolman und Lemaître wird der Zuschauer entsprechend durch theatrale Live-Aktionen auf direkte Weise körperlich adressiert und involviert und durch vielfältige a-diskursive Gestaltungsmittel wie dem gezielten Einsatz von Lautpoesie und stimmlichen Transgressionen oder abstrakten und schnell gegenechnittenen Bildsequenzen einer multimodalen sensuellen Überforderung ausgesetzt. Auch in Marc, O.s utopischen Entwürfen des „cinéma nucléaire“ wird das Kino zu einem rein körperlichen, sinnlichen Ereignis, das eher an eine Rummelplatz-Attraktion oder ein Sport-Event als an einen Ort der

oder die Debatten des Kinos über das Kino werden dem gewöhnlichen Kino als solchem vorgezogen“, Isou (2000), S. 23, deutsche Übersetzung in: Isou (2012), S. 102

Filmvorführung erinnert.

Das lettristische Kino ist somit ein diskursives und zugleich ereignishaftes Kino – beide Ebenen verlaufen nicht parallel zueinander, sondern sind ineinander verschränkt: Das diskursive Streitgespräch kann jederzeit in einen Tumult umschlagen, die sensuellen Überfordungen sollen wiederum zu einer kritischen Reflexion anregen.

Die diskursiven und performativen Entgrenzungsstrategien führen dabei zu einer paradoxen „Aktivierung“ des Publikums: Die Zuschauer werden mit einer komplexen Struktur hybrider Erfahrungsebenen und -modi konfrontiert, die sie zur Reflexion ihrer eigenen Rezeptionsposition zwingt – allerdings nicht mit dem Ziel einer partizipatorischen Einbindung der Rezipienten, sondern ganz im Gegenteil mit dem Ziel der Herstellung der maximalen Kontrolle des Künstlers über die Situation im Kinosaal.

Wie die Analysen zu *TRAITÉ DE BAVE ET D'ÉTÉRNITÉ*, *LE FILM EST DÉJÀ COMMENCÉ?*, *L'ANTICONCEPT* und dem nuklearen Kino gezeigt haben, fungieren die Zuschauer lediglich als Material, als Manipulationsmasse; das klassische Zuschauerverhältnis wird zwar modifiziert und in seiner strukturellen Anordnung auf experimentelle Weise umgewichtet und neu gestaltet, aber nicht grundsätzlich in Frage gestellt.

Im Gegensatz zu späteren *Expanded Cinema*-Arbeiten der 60er und 70er Jahre verfolgen die Lettristen hier also keinen künstlerischen Ansatz, der die Zuschauer emanzipieren will (auch wenn ihre Arbeiten durchaus emanzipatorische Effekte haben können); sie argumentieren vielmehr produktionsästhetisch aus der Entwicklung der Kunstform heraus und begreifen den hier vollzogenen *shift* zum Zuschauer erst einmal nur als formale Erweiterung der (film-)künstlerischen Mittel.

Interessant ist, dass sich diesbezüglich gewisse Parallelen zwischen dem lettristischen Kino und der zeitgenössischen amerikanischen Filmindustrie der 50er und 60er Jahre ausmachen lassen: Beide stellen ungefähr zur selben Zeit fest, dass sich das „alte“ Kino abgenutzt hat und grundlegend erneuert werden muss. Nicht der Film selbst, sondern das Kino-Ereignis

soll in den Fokus der Aufmerksamkeit rücken – durch technische Innovationen und Attraktionen, die eine Entgrenzung und Erweiterung des Leinwandgeschehens in den Kinosaal hinein bewirken.

So ähneln Marc, O.s Kinoentwürfe auf verblüffende Weise den Experimenten des amerikanischen Unterhaltungskinos der 50er und 60er Jahre wie RumbleRama, Circarama und Smell-O-Vision oder auch den Gimmicks des B-Film-Regisseurs William Castle; sie nehmen in gewisser Weise sogar die neuesten technischen Innovationen vorweg, etwa die 2009 eingeführte Filmtechnologie 4DX, die die Bewegtbildpräsentation um Umgebungseinflüsse wie Sitzbewegungen, Wind, Regen, Nebel, Licht und Gerüche erweitert.

Was in der Filmindustrie jedoch als Verstärkung von Immersion und Illusionsästhetik sowie als rein affirmative Eventisierung der Kinoerfahrung dienen soll, wird bei Marc, O. zum Gegenstand einer (selbst-)kritischen Auseinandersetzung, da seine eigenen Entwürfe die Experimente des Unterhaltungskinos nicht nur parodieren, sondern ins Extreme übersteigern und in ihren sensuellen Auswirkungen auf den Zuschauer weit übertreffen. Für das Hollywood-Kino der 50er und 60er Jahre stellen die technischen Innovationen in erster Linie eine ökonomische Notwendigkeit dar, um vor allem weiterhin mit dem Fernsehen konkurrieren zu können (hier gibt es durchaus Parallelen zur heutigen Situation der Filmindustrie, die sich mit technischen Innovationen, die es „nur im Kino“ zu erleben gibt und einer generellen Eventisierung des Kinos gegen die erstarkende Konkurrenz von VOD und Streamingformaten zu behaupten versucht); für die Lettristen sind sie eine logische Konsequenz der Entwicklungsgeschichte der Kunstform Film.

Kapitel 3

Paul Sharits

3.1 Der Flicker-Film

Paul Sharits' Flicker-Filme sind für die Fragestellung dieser Untersuchung von besonderem Interesse: Als Subgenre des „strukturellen Films“¹ inszenieren sie die körperlich-sinnliche Einwirkung auf den Wahrnehmungsapparat des Zuschauers mit den strukturellen Mitteln des kinematografischen Apparates. Zudem lassen sich seine Flicker-Filme und vor allem seine Filminstallationen auch im Kontext der amerikanischen Variante des *Expanded Cinema* verorten, in der die Erweiterung des Projektionsfeldes

¹Der Begriff stammt von P. Adams Sitney, der 1969 seinen einflussreichen, aber auch kontrovers diskutierten Aufsatz *Structural Film* in der Zeitschrift *Film Culture* (No. 47, 1969, S. 1-10) veröffentlichte, vgl. Sitney (2000), S. 326-349. Gemeint ist eine Praxis des Filmemachens, die den selbstreflexiven Umgang mit den spezifischen materiellen Eigenarten des Films in den Mittelpunkt stellt. Laut der Definition von Birgit Hein und Wulf Herzogenrath in ihrem Buch *Film als Film* bauen strukturelle Filme auf einem vorher festgelegten Aufnahmesystem auf, so dass der strukturelle Prozess zum Gegenstand des Films und nicht nur der formale Aufbau, sondern auch das Medium Film selbst reflektiert wird, vgl. Hein/Herzogenrath (1978), S. 180. Hans Scheugl und Ernst Schmidt Jr. definieren strukturelle Filme als solche, die ihre eigene Struktur aus einem bestimmten Konzept herausarbeiten und/oder sich selbstreflexiv mit dem strukturellen Gegebenheiten des Filmmediums, also dem Material des Filmstreifens, der Mechanik der Filmprojektion etc. auseinandersetzen. Für Filme, die ihre Struktur vor allem aus dem Material selbst ziehen, hat sich zudem der entsprechende Begriff des „Materialfilms“ etabliert, vgl. Scheugl/Schmidt (1974), S. 870.

(etwa durch Multiprojektionen und durch das Erschließen neuer Projektionsräume) und eben auch die Erweiterung der Zuschauerwahrnehmung im Zentrum des künstlerischen Konzepts steht.

Für die Analyse werden die Filme RAY GUN VIRUS (1966) und T,O,U, C,H,I,N,G (1968) sowie die Multiprojektion SHUTTER INTERFACE (1975) exemplarisch herangezogen. Zunächst soll aber das Phänomen des Flicker-Effekts im Hinblick auf seine Bedeutung für filmtechnische und wahrnehmungspsychologische Fragen genauer in den Blick genommen werden.

Mit dem Begriff Flicker-Effekt beschreibt man einen stroboskopischen Effekt, der durch rhythmische Lichtimpulse in einem Frequenzspektrum von 8 bis 13 Hz entsteht. Der Flicker-Effekt, oder besser gesagt: seine Vermeidung bzw. Verdeckung ist für die Wahrnehmung der filmischen Bewegung von zentraler Bedeutung. Die komplexen Prozesse, die bei der Filmwahrnehmung stattfinden, stehen dabei in einem engen Zusammenhang mit der kinematografischen Technik, wie David Bordwell und Kristin Thompson herausstellen:

„A film is usually shot and projected at 24 still frames per second. The projector shutter breaks the light beam once as a new image is slid into place and once while it is held in place. Thus each frame is actually projected on the screen twice. This raises the number of flashes to the threshold of what is called critical flicker fusion. [...] Apparent motion is a second factor in creating cinema's illusion. If a visual display is changed rapidly enough, our eye can be fooled into seeing movement. [...] It seems likely that certain cells in our eye or brain are devoted to analyzing motion, and any stimulus resembling movement tricks those cells into sending the message that motion is present.”²

Der Flicker-Effekt stellt die materiellen und technischen Gegebenheiten der Filmprojektion, nämlich die ruckartige Bewegung des Filmstreifens im Projektor als Serie von Stillständen, die Flügelblenden-Technik und das daraus resultierende Flackern des Projektors heraus:

²Bordwell/Thompson (2001), S. 2

„Early silent films were shown at a lower rate (often 16 or 20 images per second), and projectors broke the beam only once per image. The picture had a pronounced flicker – hence an early slang term for movies, ‘flickers’, which survives today when people call a film a ‘flick’.”³

Der Flicker-Effekt ist also gerade im Kino besonders gut zu erzeugen, da er in den technischen Gegebenheiten des Apparates sozusagen schon eingebaut ist. Normalerweise vollzieht sich der Wechsel zwischen projiziertem Bild und Schwarzblende jedoch mit einer so hohen Frequenz, dass der Lichtstrahl als kontinuierlich wahrgenommen wird. In Flicker-Filmen werden die Einzelbilder dagegen so zusammengesetzt, dass in der Projektion ein stroboskopartiger Effekt entsteht, welcher, wie William C. Wees in seiner einschlägigen Publikation *Light Moving in Time* hervorhebt, die hinter den bewegten Bildern stehende Technik sichtbar macht – im Sinne einer visuellen Entsprechung oder eines künstlerischen Äquivalents:

„In normal film-viewing situations, the projector-pistol also fires discontinuous impulses of light at the viewer’s eyes but usually at a sufficiently rapid rate to disguise their discontinuity. [...] What projectors are designed to hide, the flicker effect restores to visibility. It prevents the smooth fusion of frames normally perceived during film projection. Through this rupture in the normal perception of the cinematic image, one can catch a glimpse of the discontinuous and mechanical processes that underlie the seemingly continuous and natural flow of images on the screen. The projector continues to operate at normal speed, but the rhythm of contrasting frames of color (or black and white) produces an equivalent of the projector’s own flicker.”⁴

Das Phänomen des Flicker-Effektes geriet in den 1960er und 70er Jahren in den Fokus der Aufmerksamkeit von Avantgarde-Filmmachern, die sich mit dem strukturellen Film beschäftigten. So stellt zum Beispiel die Zerstörung der filmischen Bewegungs-”Illusion” durch den Flicker-Effekt eine

³Bordwell/Thompson (2001), S. 2

⁴Wees (1992), S. 151-152. Wees’ Metapher der „Projektor-Pistole” macht eine direkte Anleihe bei Sharits, wie im nächsten Unterkapitel deutlich werden wird.

verbreitete Technik dar, etwa in Ken Jacobs' *TOM, TOM, THE PIPER'S SON* (1969), einer filmischen Untersuchung des gleichnamigen Stummfilms, oder in Thom Andersens *EADWEARD MUYBRIDGE, ZOOPRAXOGRAPHER* (1974). Hier wird der Flicker-Effekt so eingesetzt, dass die schwarzen Intervalle zwischen den Bildern zunächst deutlich sichtbar sind, dann aber immer kürzer werden, bis der Flicker-Effekt am Ende ganz verschwindet, so dass der Bewegungseindruck greift und aus den Standbildern Kino wird.⁵ Zum einen zeugt der Einsatz des Flicker-Effektes also von einer Selbstreflexivität in Bezug auf die Mechanik der Filmvorführung und den damit verbundenen Eindruck der kinematografischen Bewegung.

Zum anderen sind Flicker-Filme aufgrund ihrer starken optischen Reize in der Lage, bestimmte (individuell und situativ variierende) Einwirkungseffekte⁶, vor allem visuelle Eindrücke wie komplexe, farbige und bewegliche Muster in der Wahrnehmung des Zuschauers, aber auch einen Zustand entspannter Konzentration zu erzeugen.⁷ Aufgrund dieser Doppelfunktion bezeichnet Wees den Flicker-Film treffend als Scharnier zwischen der Mechanik des kinematografischen Apparates und der Physiologie der vi-

⁵vgl. Doane (2002), S. 199-202

⁶Eine Anmerkung zur Begrifflichkeit: Als „Flicker-Effekt“ bezeichnet man bereits das Flackern des Projektors selbst. Die visuellen Eindrücke, die das intermittierende Lichts in der Wahrnehmung des Betrachters auslösen kann, gehören somit genau genommen zum *Einwirkungseffekt* des Flicker-Effektes.

⁷vgl. Conrad (1976), S. 152-153. Entsprechend wurde der Effekt auch zu außerfilmischen Zwecken verwendet, etwa zum Nachweis bestimmter Formen von Epilepsie, die durch den Flicker-Effekt ausgelöst werden können sowie zur Behandlung von Kriegsneurosen im ersten Weltkrieg, vgl. Conrad (1976), S. 151. Laut Wees haben Experimente in der Wahrnehmungsphysiologie ergeben, dass die vom Flicker-Effekt ausgehenden optischen Reize die in einem ähnlichen Frequenzspektrum liegenden Alpha-Hirnwellen stimulieren; das neuronale System trete in einen „high-alpha state“ ein, wie sonst beispielsweise bei tiefer Meditation, vgl. Wees (1992), S. 152. Auf diesen Effekt zielte der künstlerische Vorläufer der Flicker-Filme, Brion Gysin's „dreamachine“, eine mechanisch-optische Vorrichtung zur drogenähnlichen Bewusstseinerweiterung (vgl. auch audiovisuelle Stimulationsgeräte wie die „Mindmachine“) hauptsächlich ab (die durch den Flicker-Effekt evozierten Wahrnehmungseindrücke wie etwa waben- und gitterförmige Strukturen erinnern an Bilderscheinungen, wie sie zum Beispiel bei der Einnahme von LSD auftreten können). Es sind allerdings auch unangenehme Effekte wie Schwindel, Kopfschmerz, Migräne bis hin zu Epilepsieanfällen möglich.

suellen Wahrnehmung.⁸

„Reine“ Flicker-Filme wie Tony Conrads THE FLICKER (1966) setzen vor allem auf diesen Einwirkungseffekt des intermittierenden Lichts auf die Wahrnehmung des Zuschauers. Bestehend aus einem 28-minütigen stroboskopischen Wechsel von schwarzen und weißen Bildern in unterschiedlichen Frequenzen und einer von Conrad selbst komponierten Tonspur aus elektronisch erzeugten dissonanten Sinustönen erzeugt THE FLICKER (unter guten Vorführbedingungen) einen besonders ausgeprägten und intensiven Effekt auf den Betrachter, der den aggressiven Impetus dieser experimentellen Anordnung zum Vorschein kommen lässt – den „Angriff auf die Unversehrtheit der ZuschauerInnen in der visuellen Wahrnehmung“⁹. Diesen Angriff auf das Publikum durch das intermittierende Licht der Filmprojektion beschreibt Tony Conrad wie folgt:

“I wanted [the viewer] to understand that they were being run by the power of this film. That it was not coming from them even though the experience of the film happened in their body and not really in the space. A lot of different things seem to be happening in their body, but if they think they can have control over this experience I will then gradually withdraw it so that they can watch it go away [...]. I wanted to really give people a chance to pretend that they were in control of the situation, but then to make it very painfully and slowly clear – as though you’re slicing them very slowly – that it’s the film that is in control of what is going on.”¹⁰

⁸vgl. Wees (1992), S. 152. Tatsächlich ermöglicht der durch die spezifische Technik des Films erzeugte Flicker-Effekt neue Einsichten in die filmischen Wahrnehmungsprozesse, daher könnte man in Anlehnung an das „Optisch-Unbewusste“, wie Walter Benjamin es in seinem Kunstwerk-Aufsatz beschreibt, auch vom „Somatisch-Unbewussten“ sprechen, vgl. den Vortrag *To Disentangle the Nets of Being: Projection, Perception, and Paul Sharits* von Mal Ahern auf der Konferenz *Abandon* im ICI in Berlin am 8. November 2014. Ebenso wäre hier der Begriff „somatischer Realismus“, also ein Realismus, der sich nicht an der äußeren Realität, sondern an den inneren körperlichen Gegebenheiten des Filmrezipienten orientiert, treffend.

⁹Holl (2008), S. 111. Neben Ute Holls sehr interessantem Aufsatz zu THE FLICKER, der auch die entsprechenden epistemologischen Kontexte in den Blick nimmt, sind als weitere Publikationen zu Tony Conrads künstlerischem Werk vor allem Vasulka/Weibel (2008) sowie Joseph (2008) und Geiger (2003) zu empfehlen.

¹⁰Tony Conrad, zitiert nach Joseph (2008), S. 299

Das Zwingende, Unfreiwillige des Flicker-Films lässt sich also nicht nur als „Angriff“, sondern vielmehr noch als direkten „Zugriff“ auf die Zuschauererwahrung begreifen. Die im Kontext des amerikanischen Avantgardefilms und des *Expanded Cinema* der 60er Jahre oft formulierte Utopie, Bilder direkt in den Kopf des Zuschauers zu projizieren¹¹, scheint hier verwirklicht: Der Flicker-Effekt zielt als eine Form von neuronaler „Überladung“ direkt und ohne Umweg auf den Wahrnehmungsapparat des Betrachters ab und erzeugt so visuelle Eindrücke, die weder auf dem Filmstreifen zu sehen sind noch als imaginierte Bilder verstanden werden können, sondern in einem „Dazwischen“ entstehen.

William C. Wees beschreibt dieses Phänomen des direkten Zugriffs auf die Wahrnehmung des Zuschauers:

„As the light continues to flicker, the whole image may seem to expand and contract and even lift itself off the surface of the screen and hover disconcertingly in some ambiguous plane that is impossible to fix in space. In fact, it is not 'in space' at all. It is 'in' the temporally organized firing of brain cells. [...] The same might be said of all seeing, but usually there is a fairly strong resemblance, or iconic relationship, between the external stimulus and the internal representation of the stimulus. The viewer of a flicker film, however, sees things that are very different from what is in the film itself. For this reason, one might argue that flicker is the filmmaker's most effective means of generating images directly inside the viewer's mind [...].“¹²

Wees verbindet hier zwei verschiedene Wirkungseffekte des Flicker-Films: Zum einen kann das intermittierende Licht Immersions- und Raumeffekte erzeugen – etwa eine Sogwirkung in die Leinwand hinein.¹³ Was Wees aber hier meint, ist die Tatsache, dass das stroboskopische Licht aus der Leinwand *herauszutreten* und auf den gesamten Vorführungsraum überzugreifen und diesen zu verändern scheint. Der äußere Projektionsraum

¹¹Wees zitiert in seinen Ausführungen Kenneth Anger, Stan VanDerBeek und Jonas Mekas mit ihren jeweils eigenen Visionen eines solchen direkten Zugriffs auf die Wahrnehmung des Zuschauers, vgl. Wees (1992), S. 123.

¹²Wees (1992), S. 147

¹³vgl. Curtis (2010), S. 143

wird so zu einem essentiellen Bestandteil des Films, der Flicker-Film zum *Expanded Cinema*.¹⁴ Insofern haben Flicker-Filme per se etwas Installatives, da es hier keinen filmischen „Rahmen“ gibt. Sie stellen mit ihrer Tendenz des frontalen Angriffs auf die Wahrnehmung des Zuschauers und des Übergreifens auf den Projektionsraum gewissermaßen das Gegenstück dar zu einem Kino, das dem beweglichen Blicks des Zuschauers innerhalb des Bildfeldes möglichst viel Platz bietet, wie etwa André Bazin es favorisiert hat.¹⁵

Zum anderen entsteht durch das Erzeugen bestimmter visueller Eindrücke ein *innerer Wahrnehmungsraum* im Kopf des Zuschauers, der mit dem filmischen Raum auf der Leinwand und den vom flackernden Licht gefluteten Kinoraum eine Verbindung eingeht.¹⁶ Die Grenzen zwischen Bildraum, Projektionsraum und imaginiertem Raum (wobei es sich im Falle des Flicker-Films nicht um „gedachte“ Bilder, sondern um die Ergebnisse wahrnehmungspsychologischer und -physiologischer Prozesse handelt) werden in der sinnlichen Erfahrung des Zuschauers zugleich verdeutlicht und tendenziell aufgehoben.¹⁷

¹⁴vgl. hierzu auch Salter (2011). Salter verweist in seinem Text außerdem auf ein Experiment Conrads, das vorsah, das Publikum für die Vorführung von THE FLICKER in zwei Hälften zu teilen, wobei die erste Hälfte dunkle Sonnenbrillen tragen sollte, während der Film direkt, also ohne Leinwand, auf die Gesichter projiziert wurde; die zweite Hälfte sollte eine beobachtende Position im Raum einnehmen, vgl. Salter (2011), S. 211. Hier wird die Wahrnehmung des Zuschauers buchstäblich von der Leinwand weg in den mit flackerndem Licht angefüllten Raum geführt: Es ist keine Leinwand mehr nötig, der Film wird direkt auf die Körper der Zuschauer projiziert, diese schauen (ähnlich wie bei der Verwendung von Brion Gysin's „dreamachine“) direkt in den intermittierenden Lichtkegel des Projektors hinein, während sich die Lichtimpulse in den Gläsern ihrer Sonnenbrillen und auf ihren Gesichtern und Körpern spiegeln und dabei den ganzen Vorführungsraum einnehmen, was wiederum die andere Zuschauerhälfte als Gesamteindruck eines regelrechten Lichtraum-Environments wahrnimmt.

¹⁵vgl. hierzu Bazin (2009)

¹⁶vgl. hierzu auch Glöde, Marc: *Expanded Cinema*, <http://www.see-this-sound.at/kompendium/text/42> (Stand: 8.12.2012)

¹⁷Ganz ähnlich, aber im Hinblick auf die Funktion von Farbe im Film, argumentiert Marc Glöde in seinem Aufsatz *Farblichträume. Heterotopien synästhetischer Wahrnehmung*, vgl. Glöde (2010). Glöde nennt als Beispiele u.a. die Filmexperimente und *Expanded Cinema*-Arbeiten der 1950er und 60er Jahre, etwa die Farbraumprojektionen von Malcolm LeGrice, Jordan Belson, Stan VanDerBeek oder Anthony McCall. Neue-

Flicker-Filme erzeugen bestimmte halluzinatorische Effekte sowohl im inneren als auch im äußeren Wahrnehmungsraum des Zuschauers, zeigen aber gleichzeitig, wie diese entstehen. Ute Holl schreibt über diese Verschränkung von sinnlicher Einwirkung und kritischer Reflexion am Beispiel von Tony Conrads *THE FLICKER*:

„Einerseits führt der Film in visuelle Grotten künstlicher Farb- und Raumeffekte, und andererseits greift er die Halluzination als unmittelbare Affizierung der Nerven in Form von diskreten Reizen, als Unterbrechungsvorrichtung an, eben als 'sensory disruption'. So verweist *THE FLICKER* als Kinoerfahrung gleichzeitig darauf, *wie* Halluzinationen aus intermittierendem Licht entstehen, und wäre also auch als Ausgang aus der Höhle der Illusionen zu bezeichnen, als Emanzipation und Entfesselung: Conrads Film führt vor, dass es im Kino, anders als bei anderen Halluzinogenen, eine Erfahrung und sogar ein Wissen davon geben kann, wie sich die Welt unter Kinobedingungen konstituiert.“¹⁸

Die spezifische Ästhetik der Flicker-Filme zeichnet sich also durch eine doppelte Verschränkung von kritischer Reflexivität und sinnlicher Einwirkung aus: Zum einen zeugt die Verwendung des Flicker-Effekts von einer Selbstreflexivität in Bezug auf die Mechanik der Filmapparatur, zum anderen wirkt er durch das Erzeugen visueller Eindrücke in der Wahrnehmung des Zuschauers auf diesen in einer unmittelbar körperlichen Weise ein.

re Beispiele solcher Farblichträume wären z.B. die Installationen von James Turrell, Olafur Eliasson oder auch La Monte Young. Zur künstlerischen Tradition der Farblichträume vgl. Glöde (2010), S. 175-178 sowie seine Dissertation *Farbige Lichträume: Manifestationen einer Veränderung des Bild-Raumdenkens*, vgl. Glöde (2014).

¹⁸Holl (2008), S. 112. Holl bezieht sich hier auf Tony Conrads *Metaphorik*, die seinen Film als „hallucinatory trip through unplumbed grottoes of pure sensory disruption“ beschreibt, vgl. Conrad (1965), S. 1. Sie verweist diesbezüglich auf die Ähnlichkeit dieser Beschreibung mit dem Bild des Kinosaals als platonische Höhle, wie es von den Apparatus-Theoretikern, zum Beispiel von Jean-Louis Baudry herangezogen wird: „Kinosehen ist in diesem Kontext charakterisiert als vom Gefängnis des Dispositivs reglementiert, als Illusion eines Realitätseindrucks, der mit dem Eingang in die Höhle den Eingang in eine wahrnehmungspsychologische Unmündigkeit markiert. Gleichzeitig jedoch hält der Flicker-Film, wenn er das Intermittierende am Grund jeder Filmprojektion selbst zeigt, die Kluft zwischen imaginärer Kontinuität und technisch realer Diskontinuität der Bilder offen“, vgl. Holl (2008), S. 112, vgl. hierzu auch Baudry (1993).

Dieser Einwirkungseffekt wird aber wiederum „offengelegt“, da man als Zuschauer gleichzeitig sehen kann, *wie* er zustande kommt, nämlich durch das intermittierende Licht des Projektors, welches durch eine bestimmte Anordnung der bewegten Einzelbilder entsteht. Als Zuschauer kann man hier beides haben: einen halluzinatorischen Wahrnehmungseffekt *und* das Wissen darum, wie er funktioniert.

3.2 Paul Sharits – Künstler und Filmemacher

Der US-amerikanische Künstler und Filmemacher Paul Sharits gilt neben Peter Kubelka und Tony Conrad als einer der Hauptvertreter des Flicker-Films.¹⁹ Neben seinen Flicker-Arbeiten – hierzu gehören beispielsweise *RAY GUN VIRUS* (1966), *RAZOR BLADES* (1965-68), *PIECE MANDALA/END WAR* (1966), *N:O:T:H:I:N:G* (1968) und *T.O.U.C.H.I.N.G* (1968)²⁰ – sowie den strukturellen Filmen gehören ab Mitte der 70er Jahre auch Multiprojektionen und filmische Installationen wie etwa *SHUTTER INTERFACE* (1975), *DREAM DISPLACEMENT* (1975) oder *EPILEPTIC SEIZURE COMPARISON* (1976) zu seinen Werken.

Sharits, der seine künstlerische Arbeit als Maler begann, hat seine Werke immer an den Schnittstellen zwischen Film, bildenden und darstellenden Künsten verortet – man denke etwa an seine *FROZEN FILM FRAMES*

¹⁹Er ist aber nicht, wie oft behauptet, einer der „Erfinder“ des Flicker-Films. So haben bereits die Filmavantgarden der 1920er mit dem Flicker-Effekt experimentiert, etwa Fernand Léger in *BALLET MÉCANIQUE* (1924). In Dziga Vertovs *DER MANN MIT DER KAMERA* (1929) werden Flicker-Effekte verwendet, um Bewegungsabläufe in ihre Einzelteile zu zerlegen, während Sergej Eisenstein in *OKTOBER* (1928) eine flickerähnliche Montageform nutzt, um das Gesicht eines Soldaten mit seinem Maschinengewehr verschmelzen zu lassen. Den ersten „reinen“ Flicker-Film überhaupt – interessanterweise in Farbe – schuf der Maler und Filmemacher Dwinell Grant bereits im Jahr 1943 mit dem ausschließlich aus schnell hintereinandermontierten Farbflächen bestehenden *COLOR SEQUENCE*, vgl. Schwierin, Marcel / Naumann, Sandra: *Musikalisches im abstrakten Film*, <http://www.see-this-sound.at/kompodium/text/53/3> (Stand: 8.12.2012)

²⁰Als Mitglied der Fluxus-Bewegung hat Sharits auch die „Fluxfilme“ *UNROLLING EVENT* (1966), *WRIST TRICK* (1966), *DOTS 1 & 2* (1966), *SEARS CATALOGUE* (1966) und *WORD MOVIE* (1966) gedreht, die ebenfalls mit Flicker-Effekten arbeiten, in denen aber andere Aspekte wie Simplizität, Witz etc. im Vordergrund stehen.

genannten, aus nebeneinander angeordneten Filmstreifen bestehenden Tableaus.²¹ Nicht zuletzt auch aus ökonomischen Gründen²² wendet er sich in den 80er Jahren aber vermehrt vom Film ab und anderen Künsten wie der Malerei und der mixed media-Kunst, aber auch der Performance- und Sound-Installationskunst zu; die zentralen Motive seiner Filmarbeit bleiben jedoch bestehen, sie werden lediglich in neue Kontexte, Dispositive und Medien verlagert.

Sharits' zahlreiche 16mm-Filme, Mehrfachprojektionen und filmische Installationen experimentieren mit dem Einsatz von farbigen Flickerkadern, dem Wechselspiel von abstrakten und gegenständlichen Bildern und nicht zuletzt mit der Manipulation der Tonspur. So werden filmische Marginalien wie die seitlichen Perforationslöcher und die Trennlinien zwischen den einzelnen frames sichtbar (TAILS, 1976) und hörbar gemacht (COLOR

²¹Tatsächlich begreift Sharits Film als Kunstform in dreierlei Hinsicht: Neben den zeitbasierten single-screen-Filmen und Multiprojektionen zählt er die genannten FROZEN FILM FRAMES zu seinem filmkünstlerischen Werk. Dabei handelt es sich um zwischen Plexiglas arrangierte Filmstreifen, die ähnlich wie seine an musikalische Partituren erinnernden Kaderpläne einen Einblick in den strukturellen Aufbau der Filme geben sollen, vgl. *Interview with Gerald O'Grady* (1976), from the series "Film-Makers," WNED, Buffalo, Quelle: <http://rhizome.org/editorial/2861> (Stand: 8.12.2012). Die Struktur des Filmmaterials wird so zum künstlerischen Konzept; das sinnliche Erlebnis der Filmvorführung lässt sich anhand eines Kaderplans allerdings nicht nachvollziehen. Die starren Einzelbilder haben zwar einen ästhetischen Eigenwert – so ähneln die FROZEN FILM FRAMES frappierend den Streifengemälden von Gene Davis. Die spezielle Hängung in der Ausstellung *Paul Sharits – Eine Retrospektive*, die von November 2014 bis Februar 2015 im Fridericianum in Kassel zu sehen war, weckte zudem Assoziationen mit der Kunst der Glasmalerei, etwa mit dem Richter-Fenster im Kölner Dom. Eine ähnliche Hängung der FROZEN FILM FRAMES wurde bereits 1977 in der von Birgit Hein und Wulf Herzogenrath kuratierten Ausstellung *Film als Film* im Kölnischen Kunstverein vorgenommen, vgl. Heidenreich/Klippel/Krautkrämer (2016), S. 210. Ihre genuin filmische Einwirkungskraft auf den Zuschauer entfalten die Einzelbilder aber erst in der Projektion und der Bewegung des Filmstreifens. Nichtsdestotrotz sind Sharits' Arbeiten ein gutes Beispiel für die sich in den 1960er und 70er Jahren herausbildenden Entgrenzungstendenzen zwischen Film und bildender Kunst: So lassen sich deutliche Verbindungen zur monochromen Malerei und zum *Color Field Painting* (Barnett Newman, Mark Rothko), aber auch zur *Op Art* (Bridget Riley) ziehen.

²²vgl. das Gespräch mit Steina und Woody Vasulka, in: Vasulka/Weibel (2008), S. 365. Eine ausführliche Analyse zum sozio-ökonomischen Kontext von Sharits' Arbeiten liefert Carlos Kase in seiner Dissertation *A Cinema of Anxiety: American Experimental Film in the Realm of Art (1965–75)*, vgl. Kase (2009)

SOUND FRAMES, 1974), die komplexen Beziehungen von Bild- und Tonmontage untersucht (z.B. INFERENTIAL CURRENT von 1971 oder die Installation SOUND STRIP/FILM STRIP von 1971-72) und die für den Film konstitutive Verbindung von Bewegung und Stillstand am Material selbst offengelegt (APPARENT MOTION, 1975) – bis hin zur (performativen) Vorführung eines im Projektor verbrennenden Filmstreifens (3RD DEGREE, 1982). Tatsächlich gerät das Ephemere des Analogfilm-Materials immer wieder in den Fokus von Sharits' Arbeiten, so zum Beispiel in S:TREAM:S:S:ECTION:S:ECTION:S:S:ECTIONED (1968-71), wo die Emulsionsschicht des Filmstreifens Stück für Stück abgetragen wird. Ähnlich wie in TAILS lässt Sharits hier abstrakte und gegenständliche Bildlichkeit in einer Einstellung aufeinandertreffen.²³

Im Fokus dieser Untersuchung sollen aber Sharits' Flicker-Filme stehen, da sie nicht nur als strukturelle Arbeiten (denn auch hier geht es um eine Reflexion auf filmische Verfahrensweisen) verstanden werden können, sondern auch oder vor allem für die Frage nach der sinnlich-körperlichen Einwirkung auf den Zuschauer von besonderem Interesse sind. Die modernistische Tradition der Medienspezifik, in der der strukturelle Film zweifellos steht, wird hier also um die Ebene der physischen Wirkungseffekte erweitert.

Das bedeutet jedoch nicht, dass die strukturelle Ebene außer acht gelassen werden sollte, vielmehr stellen die Wirkungseffekte dieser Filme einen integralen Bestandteil ihrer Struktur dar, da sie sich direkt aus der Filmapparatur ableiten lassen und somit zur Medienspezifik des Films dazugehören. Dies wurde in der film- und kunstkritischen Auseinandersetzung mit Sharits' Flicker-Filmen oft zugunsten einer rein strukturellen Lesart (in der klassischen Greenbergschen Tradition der Medienspezifik) übersehen.²⁴

²³vgl. z.B. das Interview mit Gary Garrels, in: Vasulka/Weibel (2008), S. 359

²⁴Mit Nietzsche gesprochen wird in der gängigen modernistischen Lesart der „dionysische“ Teil des Flicker-Films zugunsten des „Apollinischen“ ausgespart. Ein exemplarischer Text wäre etwa Liebman, Stuart: *Apparent Motion and Film Structure: Paul Sharits's Shutter Interface (1978)*, in: *Millennium Film Journal* Vol.1 No.2, New York,

Als Reaktion auf diese tendenziell eher einseitigen Deutungsversuche schlägt die neueste Forschung zu Sharits' Werk den entgegengesetzten Weg ein und konzentriert sich auf das „Konkrete“, Narrative und Affektive in Sharits' Arbeiten, wobei nun die strukturellen Aspekte in den Hintergrund gerückt werden – oft mit dem Hinweis auf das ambivalente und angespannte Verhältnis Sharits' zum Begriff des strukturellen Films.²⁵

In dieser Arbeit soll (u.a. im Anschluss an die neueren Positionen von Ute Holl und Federico Windhausen²⁶) gezeigt werden, dass es gerade die Stärke von Sharits' Filmen ist, dass sie die analytisch-kritische Reflexion der strukturellen Gegebenheiten des Films und das sinnliche Erleben seiner Wirkungseffekte nicht gegeneinander ausspielen, sondern gerade das *Ineinandergreifen* beider Ebenen der filmischen Erfahrung zum eigentlichen künstlerischen Gegenstand erheben. Neben den Filmen und Filminstallationen selbst sollen vor allem die entsprechenden Manifeste und Aufsätze, die Sharits zu diesen Arbeiten verfasst hat, als Analysematerial herangezogen werden.

3.3 Der Zuschauer als Zielscheibe

Paul Sharits' erster Flicker-Film RAY GUN VIRUS von 1966 verfolgt einen konsequent minimalistischen Ansatz: Während die akustische Ebene allein aus dem ratternden Geräusch der auf die Lichttonspur kopierten Perforationslöcher des Films besteht, erscheint auf der Leinwand eine 14-

1978. Einige Beiträge zu Sharits' Filmen, wie etwa die Texte von Rosalind Krauss, weisen zwar auf die Doppelstruktur von sinnlichem Erleben und analytischer Reflexion innerhalb der Erfahrung von Flicker-Filmen hin – so schreibt sie über T,O,U,C,H,I,N,G: „The film is once again a powerful statement of what it is like to be caught within the gears of that phenomenological machine of our experience; and, simultaneously, to have an analytic perspective upon it“, vgl. Krauss (1978), S. 99-100 – der Fokus ihrer Analyse liegt dann aber wieder auf der strukturellen und selbstreflexiven Ebene des Films.

²⁵vgl. z.B. Joseph (2015) und generell die Beiträge im Katalog *Paul Sharits. Eine Retrospektive* zur gleichnamigen Ausstellung in Kassel, vgl. Pfeffer (2015)

²⁶vgl. Holl (2008) und Windhausen (2008)

minütige Abfolge verschiedenfarbiger sowie schwarzer und weißer Monochromien, die in unterschiedlichen Frequenzen alternieren. Langsame und mittelschnell montierte Bildfolgen, in denen die Farbkader wie Blinklichter aufscheinen oder so aneinandergereiht sind, dass sie nahtlos ineinander übergehen, wechseln sich mit intensiven Flicker-Sequenzen ab.

Es handelt sich hier also um einen rein abstrakten Farbflickerfilm, der sowohl auf die Wirkung der einzelnen Farben²⁷ und der verschiedenen Rhythmen als auch auf den Einwirkungseffekt des stroboskopischen Lichts setzt. So kann der sich über weite Teile des Films einstellende Flicker-Effekt in der Wahrnehmung des Betrachters etwa den Eindruck des Ineinanderfließens der verschiedenen Farben zu „einem“ pulsierenden Farbfeld, von dessen Mitte sich flackernde Kreise und Wirbel abzuheben scheinen, erzeugen. Es ist dieser Effekt, den Sharits selbst in seinen programmatischen Notizen, die er mit *RAY GUN VIRUS* auf dem Experimentalfilmfestival in Knokke 1967 einreicht, in den Fokus rückt. In diesem manifestartigen Text entwickelt er zwei Leitmetaphern, auf die bereits der Titel des Films („Lichtstrahl, Waffe, Virus“ oder auch „Strahlenkanonen-Virus“) verweist und die sich – zu einer Doppelmetapher enggeführt – durch das gesamte künstlerische Werk Sharits’ ziehen.

In dieser Doppelmetapher wird der Film zum einen als Überträger einer *Virus-Infektion*, zum anderen als audiovisuelle *Schusswaffe* beschrieben. In beiden Fällen handelt es sich um Bilder für die Einwirkungskraft des Flicker-Effekts, die einen gewaltsamen, körperlichen Angriff auf den Zuschauer implizieren. Die hier entwickelte Metaphorik hat jedoch nicht nur eine sinnbildlich-veranschaulichende Funktion, sondern enthält implizit die Grundgedanken von Sharits’ Filmpoetik.

²⁷Diesbezüglich lassen sich interessante Verbindungen zur monochromen Malerei und zum *Color Field Painting* (Barnett Newman, Mark Rothko), aber auch Anknüpfungspunkte an frühe Formen der Farblichtkunst wie Lichtorgeln und Farblichtmaschinen ziehen, vgl. hierzu Glöde (2010). Eine wichtige Referenz für Sharits’ Konzept der affektiven Einwirkung auf den Zuschauer ist laut Federico Windhausen Kasimir Malevičs Theorie des Suprematismus, die auf den Ausdruck einer unmittelbaren, reinen (nicht-gegenständlichen, nicht-semantischen) Emotion abzielt, vgl. Sharits (1978c), mehr hierzu bei Windhausen (2008).

In seiner „synopsis“ zur Vorführung von RAY GUN VIRUS in Knokke schreibt Sharits:

„The film was made to induce the sense of a consciousness which destroys itself by linear striving, fixated on achieving the 'blueness' of inner vision yet caught up, by that very intention, in obsessive cycles – consciousness hung up in patterns external and in opposition to its own structure. Weakened by its own aggressiveness, infection sets in; progressive vicious cycles of decay amount to a self-induced death, a mental suicide. Through the blank darkness, consciousness is freed to turn inward upon itself and is reborn on its own organic terms. [...] Just as the 'film's consciousness' becomes infected, so also does the viewers' [...]. The film's final 'image' is a faint blue (attained by *not* striving for it) and the viewer is left to his own reconstruction of self, left with a screen upon which his retina may project its own patterns.”²⁸

Zunächst ist die in diesen Ausführungen bemühte Rhetorik der „Bewusstseinsweiterung“ des Zuschauers im historischen und kulturellen Kontext der 1960er Jahre zu verorten. Dennoch sollte man das hier entworfene Konzept nicht einfach auf seinen „esoterischen“ Duktus reduzieren, sondern – wie es Volker Pantenburg mit Blick auf die *Expanded Cinema*-Entwürfe von Stan VanDerBeek formuliert hat – als „Erfahrungsutopie“ verstehen und ernst nehmen.²⁹ Im Zentrum dieser Utopie steht ein bestimmter Begriff von Unmittelbarkeit, der einen direkten Zugriff des Films auf die Sinne des Zuschauers beschreibt – ohne dabei „Umwege“ über die Verwendung von repräsentationaler Bildlichkeit und Narrativität, die sich nicht aus dem Filmmaterial selbst ableiten lassen, zu gehen: „The film *does* what it is. Non-filmic images and stories are not allowed to interfere with the viewers' awareness of the immediate reality of experiencing the film.”³⁰

Sharits entwirft hier das Bild einer experimentellen Anordnung, in der Film und Zuschauer eine körperliche Verbindung eingehen, die über

²⁸Sharits (1969), S. 13-14

²⁹vgl. Pantenburg (2010), S. 41-42

³⁰Sharits (1969), S. 14

das Prinzip der „Infektion“, der „Ansteckung“ hergestellt wird. Seine Metaphorik lässt sich so lesen, dass der Film selbst als lebendige, organische Einheit begriffen wird; angesichts der animistischen, pulsierenden und herzsschlagähnlichen Qualität seiner Flicker-Filme ist dieser Vergleich durchaus treffend. Darüberhinaus hat der Film aber auch ein eigenes Bewusstsein, das dem Zuschauerbewusstsein gegenübergestellt wird: Beide werden „infiziert“, „sterben“ und werden „wiedergeboren“. Sharits begreift „Ansteckung“ also weniger im Sinne einer (emotionalen) Affizierung durch physischen Nachvollzug, wie der Begriff etwa bei Eisenstein verwendet wird.³¹ Er entwickelt seine Metaphorik vielmehr aus dem Begriff der Ansteckung im *medizinischen* Sinne, als Übertragung einer Krankheit, als Virus-Infektion, wie der Titel des Films nahelegt.

Mirjam Schaub und Nicola Suthor definieren „Ansteckung“ in der Einführung des von ihnen herausgegebenen gleichnamigen Sammelbandes als unmittelbare und unfreiwillige Übertragung durch körperlichen Kontakt, die von Grund auf zweigesichtig (krankmachend und zur Gesundung beitragend) sowie flüchtig (auf einen bestimmten Zeitraum und eine bestimmte Situation begrenzt) ist.³² Daran anschließend könnte man die

³¹vgl. Bordwell (1993), S. 116. Nichtsdestotrotz nimmt Sharits in seinen Texten immer wieder Bezug auf das Eisensteinsche Konzept der Einwirkung. So vergleicht er in seinem Aufsatz *Hearing: Seeing* das Evozieren visueller Eindrücke in der Wahrnehmung des Zuschauers durch den Flicker-Effekt mit Eisensteins Obertonmontage, vgl. Sharits (1978), S. 75. In *Movie Cookbook* zieht er eine Verbindung zu Eisensteins Kollisionsmontage, die ein „drittes Bild“ als Synthese zweier kollidierender Einstellungen vorsieht, welches ebenfalls nicht auf dem materiellen Filmstreifen zu finden ist, sondern erst im Kopf des Zuschauers entsteht: „my idea has been to charge the ordinary thru editing. to create something that is, as a whole, very different than any of its single parts. To make something out of nothing. Differing from 'montage' of Eisenstein insomuch as he felt that the emergent images arising from juxtaposition must relate directly back to the films' literal, narrative content. I would have liked to have had the 'emergents' as the whole of the film“, vgl. Sharits (1978c), S. 109, vgl. hierzu auch Windhausen (2008). Obwohl die vom Flicker evozierten Bilder subjektive Phänomene darstellen, die bei jedem Betrachter anders ausgeprägt sein können, handelt es sich hier jedoch um wahrnehmungspsychologische und -physiologische Prozesse und nicht um eine durch die Montage mit repräsentationalen Bildern evozierte kognitive Denkleistung, wie dies bei Eisensteins Kollisionsmontage der Fall oder zumindest (als theoretisches Konzept) so intendiert ist.

³²vgl. Schaub/Suthor (2005), S. 9-10. Hier wird der Begriff der Ansteckung im Hin-

Wirkung des Flicker-Effekts als eine Form von Ansteckung im Sinne einer physiologischen Übertragung, die sich über das stroboskopische Licht des Films von der Leinwand auf den Zuschauer vollzieht und einen bestimmten Wahrnehmungseffekt auslöst, beschreiben. Mit Sharits gesprochen wäre der Flicker-Film also Träger eines Virus, das über den Flicker-Effekt verbreitet wird – bemerkenswert ist dabei, dass der Flicker-Effekt (als „Symptom“ der Infektion) eben nicht ursprünglich auf dem Filmstreifen zu sehen ist, sondern die Filmtechnik sozusagen parasitär nutzt, um seine eigene „Information“ erst zu generieren. Wie die Infektion hat der Einwirkungseffekt des Flicker-Films etwas Zwingendes, er lässt sich nicht direkt beeinflussen (so kann sich der Effekt z.B. bei geschlossenen Augen sogar verstärken³³), ist aber zeitlich und situativ auf die Filmrezeption begrenzt. Auch das bereits beschriebene Phänomen des Übergreifens des flackernden Lichts auf den Raum lässt sich gut mit dem Bild der Ansteckung fassen.³⁴ Wie bei der Infektion zieht auch die Ansteckung mit dem „Flicker-Virus“ eine (temporäre) Veränderung des „Infizierten“ nach sich. Dieser Transformationsprozess äußert sich in Sharits' Konzept vor allem in der Eliminierung dessen, was er das „Normative“ nennt, und zwar sowohl in der Struktur des Films als auch im Bewusstsein des Zuschauers. An dieser Stelle wechselt die Metapher aus dem Feld des Organischen zum Feld des Mechanischen: Zur Übertragung der Infektion soll der Filmprojektor als audio-visuelle *Schusswaffe*, als „ray gun“, eingesetzt werden, die auf

blick auf das Verhältnis zwischen Werk und Rezipienten u.a. aus film-, theater- und literaturwissenschaftlicher Perspektive in den Blick genommen und anhand verschiedenster theoretischer Diskurse und Traditionslinien diskutiert.

³³vgl. hierzu auch das Interview von Jonas Mekas mit Peter Kubelka in: Sitney (2000), S. 296. Mekas beschreibt hier Kubelkas *ARNULF RAINER* (1958-60), der ebenfalls mit Flicker-Effekten arbeitet, als einen Film, den man mit geschlossenen Augen sehen kann.

³⁴In späteren Medienhorrorfilmen wie zum Beispiel *RING* (Hideo Nakata, 1998) oder *VIDEODROME* (David Cronenberg, 1983) kehrt eine ähnliche Metaphorik der medialen Ansteckung auf der bildlich-narrativen Ebene wieder. In *VIDEODROME* fungieren sowohl das Motiv des animierten Mediums (dort ist es der Fernseher) als auch das Motiv der (aus dem Bildschirm heraustretenden) Schusswaffe als Metaphern für die mediale Einwirkungskraft.

die Leinwand ausgerichtet (sozusagen über Bande) Lichtstrahlen auf die Zielscheibe der Retina des Zuschauers schießt, und so dessen normatives Bewusstsein (zumindest temporär) auslöschen soll:

„Just as the 'film's consciousness' becomes infected, so also does the viewers': the projector is an audio-visual pistol; the screen looks at the audience; the retina screen is a target. Goal: the temporary assassination of the viewers' normative consciousness.”³⁵

Der Film wird hier zum einen als (lebendiger, organischer) Überträger eines Virus und zum anderen als (mechanische) Schusswaffe beschrieben; wir haben es also mit einem Mischwesen aus unbelebter Maschine und lebendigem Organismus zu tun, das den Zuschauer über die Leinwand anvisiert („the screen looks at the audience“), ihn mit Lichtstrahlen beschießt und dabei viral infiziert.³⁶

Dieser Angriff auf den Zuschauer und seine Wahrnehmung hat – nicht nur in der Rhetorik, sondern auch in der konkreten filmischen Erfahrung des Flicker-Effekts – etwas entschieden Gewalttames. Der von Sharits intendierte, durch Angriff und Ansteckung ausgelöste Transformationsprozess lässt sich aber, um im metaphorischen Feld des *Virus* zu bleiben, auch oder vor allem als eine Art „Heilung“ von der eigentlichen „Krankheit“ im Sinne einer „Kontra-Infektion“ (wie Erika Fischer-Lichte es für Antonin

³⁵Sharits (1969), S. 14. Interessanterweise verwendet Sharits hier nicht die gängige Analogie zwischen Schusswaffe und Kamera, wie sie u.a. von Friedrich Kittler in *Grammophon, Film, Typewriter* gezogen wird, vgl. Kittler (1986). Stattdessen ist es ausdrücklich der Filmprojektor, der als Schusswaffe eingesetzt wird und Lichtstrahlen auf den Zuschauer „abfeuert“ (während die Kamera diese ja eher „aufnimmt“). Überhaupt zieht sich das Motiv der Waffe als roter Faden durch Sharits' Werk und taucht auch auf der Bildebene seiner Filme auf, etwa in *PIECE MANDALA/END WAR* (1966): Am Mittel- bzw. Wendepunkt des Films sieht man Sharits, wie er sich eine Pistole an die Schläfe hält und abdrückt, die Flugbahn der Kugel wird dabei als gestrichelte Linie dargestellt. Vgl. hierzu auch mixed media-Arbeiten wie *Infected Pistol* (1982), die wieder die Kombination von Waffe und Virus aufgreifen.

³⁶Ein interessanter Kontext zu der Metapher Film als Virus wären die Texte von William S. Burroughs, in denen Sprache als Virus beschrieben wird, vgl. hierzu etwa Burroughs (1982). Mehr zu der Verbindungslinie zwischen Sharits und Burroughs findet man bei Joseph (2015).

Artauds Theaterkonzept aus den 1930er Jahren beschrieben hat³⁷) verstehen. So ließe sich Sharits' Beschreibung so interpretieren, dass der an einem „normativen“ Bewusstsein erkrankte Zuschauer durch das Flicker-Virus „infiziert“ und (zumindest für einen bestimmten Zeitraum) „geheilt“ werden soll, indem ihm ein anderes, freieres, offeneres Bewusstsein gegeben wird – durch das Öffnen eines Wahrnehmungsraumes jenseits des sogenannten „Normativen“.

In seinem „general statement“ für das Filmfestival in Knokke schreibt er:

„I wish to abandon imitation and illusion and enter directly into the higher drama of: celluloid, two-dimensional strips; individual rectangular frames; the nature of sprockets and emulsion; projector operations; the three-dimensional light beam; environmental illumination; the two-dimensional reflective screen surface; the retina screen; optic nerve and individual psycho-physical subjectivities and consciousness. In this cinematic drama, light is energy rather than a tool for the representation of non-filmic objects; light, as energy, is released to *create* its own objects, shapes and textures. Given the fact of retinal inertia and the flickering shutter mechanism of film projection, one may generate virtual forms, create actual motion (rather than illustrate it), build actual color-space (rather than picture it), and be involved in actual time (immediate presence).“³⁸

³⁷vgl. Fischer-Lichte (2005), S. 43. Hier soll der bereits an einer anderen „Krankheit“ (nämlich dem Logozentrismus und Rationalismus) leidende Zuschauer vom Theater wie von der Pest angesteckt und in eine Krise gestürzt werden, „die mit dem Tod oder Heilung endet“, vgl. Artaud (2012), S. 41. Bevor er sein einflussreiches Theater-Konzept formulierte, befasste sich Artaud (neben seiner praktischen Arbeit als Schauspieler und Drehbuchautor) auch theoretisch mit dem Kino, dessen Einwirkungskraft auf den Zuschauer ihn besonders interessierte. In seinen Texten zum Film verwendet er eine ähnliche Metaphorik, auch wenn der Film hier weniger als Überträger einer ansteckenden Krankheit, sondern vielmehr als Droge beschrieben wird: „Das Kino ist ein bemerkenswertes Anregungsmittel. Es wirkt direkt auf die graue Substanz des Gehirns. [...] Das Kino hat vor allem die Kraft eines unschädlichen und direkten Giftes, eine Morphiumspritze unter die Haut“, vgl. Artaud (2012), S. 80-81.

³⁸Sharits (1969), S. 13

Anstatt den Umweg über „normale“ filmische Mittel wie Imitation und Illusion (die für Sharits immer zugleich auch „normative“ Mittel sind) zu gehen, wählt Sharits den direkten Einstieg in den Film über dessen basale strukturelle Parameter. In seiner Aufzählung der für die Filmwahrnehmung essentiellen Bestandteile des Kinodispositivs folgt er gleichsam dem flackernden Licht auf seinem Weg in das Bewusstsein des Zuschauers. Beim Filmmaterial beginnend verläuft dieser Weg über den Projektor und den Lichtkegel hinein in den Projektionsraum und auf die Leinwand, und führt dann – dem Rezeptionsprozess des Zuschauers folgend – von der Retina über das Nervensystem in das Gehirn und das Bewusstsein des Zuschauers. Die kinematografische Apparatur mit ihren mechanischen und materiellen Gegebenheiten wird dabei in eine Reihe mit dem menschlichen Wahrnehmungsapparat gestellt, beide sind elementare Bestandteile des Kinodispositivs. An die Stelle der „normativen“ Kinosituation, die sich durch Repräsentationalität, Narrativität und die Erzeugung einer Bewegungsillusion (die wiederum durch die Unsichtbarkeit der kinematografischen Mechanismen konstituiert wird) etc. auszeichnet, tritt hier also eine experimentelle Anordnung, die eine andere Form von filmischer Erfahrung möglich macht. Der Zuschauer wird mit einem visuellen Effekt konfrontiert, der einerseits die strukturellen Gegebenheiten des Films aufdeckt und andererseits die Wahrnehmung des Zuschauers erweitert. Der Flicker-Effekt erzeugt durch bestimmte wahrnehmungspsychologische und -physiologische Prozesse Bilder, die weder auf dem Filmstreifen zu sehen noch als kognitive Denkleistung im Sinne imaginierter Bilder zu verstehen sind, sondern direkt im Wahrnehmungsapparat des Zuschauers entstehen: „Light-color-energy patterns generate internal time-shape and allow the viewer to become aware of the electrical-chemical functioning of his own nervous system“, so Sharits in seiner Notiz zu RAY GUN VIRUS.³⁹ Der

³⁹Sharits (1969), S. 14. Einen ähnlichen Vergleich zieht Gilles Deleuze in seinem *Zeit-Bild*, wenn er den Prozess, der beim Betrachten eines Flicker-Films in Gang gesetzt wird, als zerebralen Vorgang beschreibt und auf die metaphorische Ähnlichkeit zwischen dem Flicker-Film und der neuronalen Tätigkeit im Gehirn hinweist: „Der Film

Zuschauer soll sich seines eigenen Nervensystems bewusst werden, sich sozusagen selbst „beim Sehen zusehen“. Die programmatisch geforderte „Bewusstseinsweiterung“ ist also vor allem eine Wahrnehmungserweiterung. Sharits begreift seine Flicker-Filme entsprechend als „Spiegel“ des Wahrnehmungsprozesses, wie es in einem Brief an Stan Brakhage heißt: „I like that idea of not being able to see what is 'out there' but seeing your own processes of perception (something like 'art as a mirror')“⁴⁰.

Der „Spiegel“ reflektiert nicht nur ein Bild des menschlichen Nervensystems, sondern kann dieses eben auch stimulieren – die Retina des Zuschauers wird so selbst zur Leinwand:

„[...] I mean to say that in my cinema flashes of projected light initiate neural transmission as much as they are analogues of such transmission systems and that the human retina is as much a 'movie screen' as is the screen proper.“⁴¹

Der eigentliche Film findet also erst in der Wahrnehmung des Zuschauers statt, als würde man das Auge umdrehen und nach innen sehen – seine Werke sind, so William C. Wees, „films for the inner eye“.⁴²

Sharits geht sogar noch einen Schritt weiter: „[...] the viewer is left to his own reconstruction of self, left with a screen upon which his retina may project its own patterns.“⁴³ Der Projektionsvorgang wird hier regelrecht umgedreht: Die Retina des Zuschauers ist nicht nur eine Leinwand, sie selbst *projiziert* die durch den Flicker-Effekt evozierten visuellen Strukturen auf die „leere“ (nur monochrome Farbkader zeigende) Kino-Leinwand.

zeichnet den filmischen Vorgang in der Weise auf, daß er einen zerebralen Vorgang projiziert. Ein Gehirn, das flackert [...]: das ist Kino“, vgl. Deleuze (1991), S. 277. Hier schließt sich der Bogen zu der o.g. Metaphorik, die den Film als organisches Lebewesen ausweist. Auf besonders explizite Weise wird die Analogie zwischen Flicker-Film und neuronalen Prozessen in Sharits' Doppelprojektion *EPILEPTIC SEIZURE COMPARISON* (1976) verhandelt – hier wird der Flicker-Effekt mit Aufnahmen von Epilepsie-Anfällen kombiniert.

⁴⁰Sharits, Paul: *Brief an Stan Brakhage*, undatiert, vermutlich November/Dezember 1966, abgedruckt in: Vasulka/Weibel (2008) S. 259.

⁴¹Sharits (1969), S. 13

⁴²Wees (1992), S. 152

⁴³Sharits (1969), S. 14

Sharits entwirft mit seiner Zuschauerkonzeption eine Erfahrungsutopie, in der kinematografischer und Wahrnehmungsapparat nicht nur eine Verbindung eingehen, sondern in der sich Filmapparatur und menschlicher Wahrnehmungsapparat einander angleichen. So übernimmt die Retina nicht nur die Aufgabe der Leinwand, sondern fungiert auch als Projektor und sogar als Filmstreifen, wenn man so will: Das Licht schreibt sich als Spur nicht mehr in das Zelluloid des Filmstreifens, sondern direkt in die Retina des Betrachters ein.⁴⁴ Während der Film-Apparat zu einem lebendigen, infektiösen Organismus wird, übernimmt der Organismus des Zuschauers die mechanischen Funktionen des Film-Apparates.⁴⁵

Der Zuschauer ist also nicht nur eine Zielscheibe, auf die Lichtstrahlen abgefeuert werden bzw. das Opfer einer filmischen Virus-Infektion – er wird selbst zum Erzeuger der *eigentlichen* Bildprojektion. Mit ihm steht und fällt das gesamte künstlerische Konzept: „The subject becomes the viewer of the work.“⁴⁶ Es ist ein dialektisches Verhältnis, das sich hier zwischen Künstler, Werk und Rezipient entfaltet: Indem das „normative“ Bewusstsein des Zuschauers durch den Film gewaltsam eliminiert wird, öffnet sich ein Wahrnehmungsraum, der es ihm ermöglicht, selbst zum „Filmemacher“ zu werden. Der Zuschauer wird zum Projizierenden, aber auch in vielerlei Hinsicht zur Projektionsfläche: Nicht nur entsteht der eigentliche Flicker-Film erst in der Wahrnehmung des Rezipienten, nämlich auf der „Leinwand“ seiner Retina, der Zuschauer wird auch zur „Projekti-

⁴⁴Ähnlich äußert sich Sharits in einem Interview mit Steina und Woody Vasulka: „Like your brain is the film, like your visual apparatus is projecting“ etc., <http://vimeo.com/12607672> (Stand: 08.01.2013).

⁴⁵Auch Deleuze schließt an seine Metapher des Kinos als „Gehirn, das flackert“ den direkten Einbezug des menschlichen Körpers in den filmischen Vorführungsprozess (wie er etwa im Flicker-Film oder auch im lettristischen Kino auf unterschiedliche Weise vollzogen wird) an: „Alles kann als Leinwand dienen: der Körper eines Protagonisten oder sogar die Körper der Zuschauer; alles kann das Filmband in einem virtuellen Film ersetzen, der sich nur noch im Kopf abspielt, hinter den Augenlidern und mit den Klangquellen, die notfalls im Zuschauerraum aufgenommen werden“, vgl. Deleuze (1991), S. 277.

⁴⁶Zitiert nach: *Paul Sharits interview with Gerald O’Grady* (1976), from the series “Film-Makers,” WNED, Buffalo, <http://rhizome.org/editorial/2861>, Stand: 8.12.2012

onsfläche“ für Sharits’ filmästhetisches Konzept, nämlich die Vorstellung eines unmittelbaren Zugriffs des Films auf die Wahrnehmung des Betrachters.

3.4 Schnitte in der Wahrnehmung

In *T,O,U,C,H,I,N,G* (1968) variiert Sharits das Flickerprinzip, indem er – wie bereits zuvor in *RAZOR BLADES* (1965-68) oder *PIECE MANDALA/END WAR* (1966) – nicht nur alternierende monochrome Farbkader, sondern auch fotografierte, repräsentationale Bilder einsetzt. *T,O,U,C,H,I,N,G* kombiniert Farbflicker mit einer Reihe farbiger und teilweise negativer repräsentationaler Einzelbilder. Diese zeigen zunächst einen Mann – es handelt sich um den Dichter David Franks – in einer halbnahen Einstellung mit geschlossenen Augen, der sich abwechselnd eine Schere an die herausgestreckte Zunge hält und dessen Gesicht von einer Hand mit langen Fingernägeln zerkratzt wird. Die repräsentationalen Einzelbilder werden so montiert und zudem von monochromen sowie schwarzen und weißen frames unterbrochen, dass die aufgenommenen Bewegungen teils miteinander zu verschmelzen scheinen, teils in ihre Einzelteile zergliedert und in der Montage zu neuen simulierten Bewegungsabläufen zusammengesetzt werden. Die gegenständlichen Flicker-Sequenzen wechseln sich mit rein monochromen, nach verschiedenen Frequenzen alternierenden Farbkadern ab.

Über den gesamten Verlauf des 12-minütigen Films werden die Buchstaben des Titels (T, O, U etc.) nacheinander eingeblendet. Diese teilen den Film in einzelne Abschnitte, die jeweils einer eigenen Struktur und einem eigenen Rhythmus folgen. Innerhalb der verschiedenen Sequenzen werden mehrmals Großaufnahmen einer Augen-Operation sowie eines Geschlechtsaktes zwischengeschnitten und teilweise durch die schnelle Montage „überblendet“, wobei diese Bilder zunächst nicht als solche zu erken-

nen, sondern durch Manipulation von Farbe und Form bis zur Abstraktion verfremdet sind – erst im Verlauf des Films stellt sich nach und nach ein Erkennen der Bilder als gegenständliche Fotografien ein.

Auf der Tonspur wird das von David Franks gesprochene Wort „destroy“ durch Wiederholung und Montage in seine Silben zerlegt und neu zusammengesetzt, so dass mit der Zeit abwechselnd ganz andere Worte zu hören sind (etwa „his drug“, „histoire“ etc.). Diese gesprochene, rhythmische Abfolge von Worten und Lauten wird von einem stetigen, mal schneller, mal langsamer werdenden (vermutlich durch optische Markierungen auf der Lichttonspur erzeugten) klopfenden Geräusch begleitet.

In der Mitte des Films erscheint ein Weißbild, das den Wendepunkt des Films markiert. In der zweiten Hälfte des Films wird das Bildmaterial um zusätzliche Phasen der beiden Bewegungsabläufe Kratzen und Schneiden erweitert. Der Schlussteil, der vom vorletzten Buchstaben N eingeleitet wird, ist von den vorangegangenen Teilen insofern abgesetzt, als er ein neues Bildmotiv einführt: Schere und Hand sind verschwunden, wir sehen Franks, der mit geöffneten Augen in die Kamera blickt. Es folgt ein intensiver Flicker-Effekt in Kombination mit einem eingeblendeten, kleiner werdenden bzw. sich auf das Gesicht zu bewegenden Rechteck als Schlusssequenz. Die letzte Einstellung zeigt ein eingeblendetes G, den letzten Buchstaben des Wortes „Touching“.

Die basale Einwirkungskraft des Flicker-Effekts wird durch die Kombination von monochromen und gegenständlichen Bildern zwar tendenziell abgeschwächt⁴⁷, dafür gewinnt T,O,U,C,H,I,N,G eine weitere zeichenhafte Ebene hinzu. Die Zeichenhaftigkeit der Bilder in T,O,U,C,H,I,N,G ist allerdings alles andere als stabil, sie ist nicht auf eine bestimmte Bedeutungsebene festgelegt. Die Bilder lassen sich vielmehr auf ganz unterschiedliche Weisen lesen und interpretieren, etwa als selbstreflexive Verweise auf den strukturellen Aufbau und die materiellen Gegebenheiten des Filmmediums, wie Pip Chodorov und Vincent Deville argumentieren. Bereits der

⁴⁷So argumentiert zumindest Ute Holl, die Sharits' „gegenständliche“ Flicker-Filme mit dem puristischen Tony Conrads kontrastiert, vgl. Holl (2008), S. 111.

aus einer Folge einzelner, durch Kommata getrennter Buchstaben, die insgesamt ein Wort ergeben, bestehende Titel des Films lasse sich als Analogie verstehen zur ruckartigen Bewegung des Filmstreifens im Projektor und zur Blendentechnik, mithilfe derer aus statischen Einzelbildern eine fließende kinematografische Bewegungssillusion erzeugt wird – ein Motiv, das sich auch auf der Tonebene, auf der ein Wort in seine Einzelteile zerlegt wird, wiederfände:

„The film’s title (letters separated by commas) shows the physical conception of Sharit’s [sic] cinema: starting from discrete units (still frames) a fluid movement is created (the cinematic illusion). In fact, cinema’s mechanical principle – a strip running smoothly through the projector while each image is held still for a split second in front of the shutter, a movement at once fluid and jerky – is alluded to not only by the film’s title but also by the soundtrack, made up of the single word ‘destroy’ spoken by the poet David Franks (as the repetition goes on we start hearing many different words or phrases).“⁴⁸

Auch die spezifische Form der Montage, die nicht nur den Flicker-Effekt hervorruft, sondern auch Bewegungsabläufe simuliert, die zwischen statischem Einzelbild und fließender Bewegung zu oszillieren scheinen (was sich in T,O,U,C,H,I,N,G aufgrund der repräsentationalen Bildlichkeit gut beobachten lässt), verweist selbstreflexiv auf die strukturellen Gegebenheiten der Filmapparatur, wie Rosalind Krauss in ihrer Analyse des Films herausarbeitet:

„In this synthesis of film optics (how we see) and film mechanics (how what we see is produced), Sharits is also combining the notions of stillness and motion, for the flicker hovers midway between a reference to the inert filmstrip, an inanimate object of discrete frames, and the realization of movement caused by blurring the distinction of each frame through the agency of speed.“⁴⁹

⁴⁸Chodorov/Deville (2005), S. 16-17

⁴⁹Krauss (1978), S. 96

Chodorov und Deville interpretieren auch die auf den fotografierten Bildern gezeigten Handlungen des Kratzens und Schneidens als Metaphern für die kinematografische Technik und essentielle filmische Parameter wie den Bild- und den Tonschnitt:

„The projector claws pulling the sprocket holes are inferred by the action of a hand scratching a face. The other action, a pair of scissors preparing to cut a tongue, can refer to editing and cutting in cinema (and in this specific case, sound editing, the cutting of speech).“⁵⁰

Die Motive und Bilder des Films lassen sich aber auch anders lesen: Vor allem der Angriff auf das Auge, auf die visuelle Wahrnehmung des Zuschauers hat in den Arbeiten der historischen Avantgarden eine lange Tradition. So lässt sich das Motiv des von einer Klinge zerschnittenen Auges als Zitat der berühmten Sequenz aus Luis Buñuels *UN CHIEN ANDALOU* (1929) verstehen. Begreift man das Abschneiden der Zunge analog zur buchstäblich „geschnittenen“ Tonspur als Angriff auf die Sprache, das Zerschneiden des Auges als Schnitt in der Wahrnehmung des Zuschauers⁵¹, so verweist dieser Deutungsversuch auf eine andere Ebene der Filmerfahrung, nämlich die der körperlich-sinnlichen Affizierung des Zuschauers. Diese Lesart wirft weniger (textuelle) Fragen der Bedeutung und der Selbstreflexion auf, sondern vielmehr die Frage, wie der strukturelle Aufbau, die verwendeten Bilder und Töne, Motive und Zeichen (als multimodaler Gesamteindruck während der performativen Vorführung) auf den Zuschauer einwirken –

⁵⁰Chodorov/Deville (2005), S. 17

⁵¹Interessanterweise sehen wir in *T,O,U,C,H,I,N,G* gerade nicht das tatsächliche Abschneiden der Zunge, sondern immer nur verschiedene Momente *kurz davor*. Ebenso sehen wir nicht den Schnitt ins Auge, sondern ein bereits für die Operation präpariertes Auge *nach* dem eigentlichen Einschnitt. Dies hat zunächst pragmatische Gründe: Zumindest das Abschneiden der Zunge wäre tricktechnisch aufwendig gewesen. Zugleich werden durch das Verharren auf dem „fruchtbaren Moment“ (Lessing) zusätzliche Affizierungseffekte erzielt, indem der eigentliche Schnitt stets als potentielle „Drohung“ präsent bleibt. Eine ähnliche Strategie wird laut Noël Burch in der Anfangssequenz von *UN CHIEN ANDALOU* angewandt, vgl. Burch (1972).

ihn „berühren“⁵², wie der Titel des Films suggeriert. Auch Chodorov und Deville schlagen in ihrem Text schließlich diesen zweiten Weg ein:

„The word 'touching' in English means physical contact. In this film there are three types of images which show physical contact: the hands performing various destructive actions around the face; a surgical operation on an eye; a photo of sexual penetration. [...] Sharits' goal is to penetrate us as deeply as possible through the eyes, to make us vibrate in resonance with his film.“⁵³

In T,O,U,C,H,I,N,G „spiegeln“ die gezeigten Großaufnahmen die unmittelbar physiologische Einwirkungskraft des Flicker-Effektes auf motivisch-bildlicher Ebene, indem sie selbst auf eine körperliche Affizierung des Zuschauer abzielen. Es handelt sich bei den von Sharits verwendeten Bildern (und ihren jeweiligen Kombinationen) also um *Metaphern* für die spezifische Einwirkungskraft, die der Flicker-Film auf die Wahrnehmung des Zuschauers ausübt, die aber wiederum selbst als konkrete *Bilder*, die intime Zugriffe auf den menschlichen Körper zeigen, eine starke somatische Einwirkung auf den Zuschauer ausüben können. Während die Einstellung des zerschnittenen Auges in UN CHIEN ANDALOU jedoch vor allem durch ihre Schockwirkung funktioniert, erfährt das Motiv bei Sharits eine entscheidende Variation: Das von ihm gewählte Bild zeigt nicht „nur“ ein zerschnittenes Auge, sondern eine *chirurgische Operation*. Zum Aspekt des Angriffs bzw. Zugriffs auf die Sinne des Zuschauers tritt hier also die zusätzliche Bedeutung des Schnitts als analytische *Untersuchung des Sehens* und nicht zuletzt die Zielsetzung der *Heilung*, der Ermöglichung eines „neuen Sehens“, die in Sharits' ästhetischer Programmatik eine so wichtige Rolle spielt.

Die gezeigten Großaufnahmen erzielen ihre Wirkung gerade dadurch, dass sie erst sukzessive als solche erkennbar werden. Da sie nur kurz und zunächst in Farbe und Form verfremdet gezeigt werden, stellt sich beim

⁵²Die emotiven Konnotationen von „Berührung“/„Rührung“ treten hier gegenüber der buchstäblichen, somatischen Bedeutungsebene zurück.

⁵³Chodorov/Deville (2005), S. 17

Betrachter ein interessanter Effekt ein: Man weiß, man hat etwas gesehen, man kann es aber nicht oder erst nach wiederholten Hinschauen als repräsentationales Bild erkennen.

Auch im Hinblick auf das in einer halbnahen Einstellung aufgenommene Gesicht David Franks' wird die Affizierung des Zuschauers auf der bildsemantischen Ebene in erster Linie über die gezeigten aggressiven Handlungen, das Kratzen und Schneiden im Bereich eines menschlichen Gesichts, organisiert – nicht zuletzt auch aufgrund der hier eingesetzten Freudianischen Kastrationssymbolik. Im Kontrast dazu verzichtet die letzte Einstellung, die Franks mit geöffneten Augen zeigt auf die explizite Abbildung einwirkender Gewalt. Vielmehr entwickelt sie ihren starken affektiven Gehalt allein durch den direkt auf den Zuschauer gerichteten Blick, die direkte Adressierung des Betrachters (im Sinne einer Gegenüberstellung, einer Konfrontation oder eines Kommunikationsangebotes).⁵⁴

In T,O,U,C,H,I,N,G hat der Flicker-Film ein Gesicht bekommen, die Leinwand schaut buchstäblich zurück: „the screen looks at the audience“⁵⁵. Die metaphorische Überblendung von Leinwand und Gesicht/Auge wird durch das sich auf das Gesicht und die Augen zu bewegendes flackernde Rechteck wiederum auf der Bildebene gespiegelt.⁵⁶ Indem Sharits seinen Film, der zunächst im Zerkratzen des Gesichts und dem Abschneiden der Zunge die Destruktion des Sehens und der Sprache inszeniert, mit dem Bild des unversehrten (oder wiederhergestellten) Gesichts mit geöffneten Augen enden lässt, wird das dahinterstehende ästhetische Programm verdeutlicht. Nur durch die gewaltsame Einwirkung auf den Zuschauer wird der Weg zu einem „neuen Sehen“, einem „neuen Bewusstsein“ eröffnet.

Die auf der Bildebene verhandelten Themen und Verfahrensweisen finden auch in der Gestaltung der Tonspur ihre formalen Entsprechungen. In motivischer Anlehnung an das Abschneiden der Zunge wird durch den

⁵⁴Die Einstellung erinnert in ihrem Wirkungseffekt frappierend an eine Szene aus *Man Rays EMAK BAKIA* (1926).

⁵⁵Sharits (1969), S. 14

⁵⁶Der durch diese Bewegung entstehende Immersionseffekt verdoppelt zudem das Heraustreten und Übergreifen des flackernden Lichts in den Projektionsraum.

Tonschnitt das Wort „destroy“ durch die stete Wiederholung sukzessive in seine lautlichen Elemente zerlegt und so seines semantischen Gehalts beraubt. Der Imperativ „destroy“ kommentiert nicht nur die auf der Ebene gezeigten gewaltsamen Handlungen, sondern wird als Sprechakt in seiner performativen Umsetzung zugleich selbst zerstört. Durch die Dese-mantisierung tritt die sinnliche und musikalische Qualität des akustischen Materials hervor und entwickelt besonders durch den repetitiven Rhythmus eine fast hypnotische Wirkung. Jedoch stellt sich mit der Zeit eine Tendenz zur Resemantisierung ein; aus dem Strom der aus ihrem Wortzusammenhang gerissenen Silben und Phoneme setzen sich in der auditiven Erfahrung des Hörers neue Worte zusammen, nur um sofort wieder zu kollabieren (aus „destroy“ wird „histoire“, „his drug“ etc.). Wie der Flicker-Effekt im Visuellen Bilder erzeugt, die auf dem materiellen Filmstreifen nicht existieren, so erzeugt auch die Tonmontage subjektive Höreindrücke, die keine „reale“ Entsprechung auf der Tonspur haben; analog zum visuellen Flackern des Films oszillieren die Töne zwischen Zeichenhaftigkeit und Materialität.⁵⁷

T,O,U,C,H,I,N,G läßt sich also als ein Film interpretieren, dessen eigentliches Thema die durch die Manipulation der Tonspur, den Flicker-Effekt und die Bildmotivik erzeugten audiovisuellen Einwirkungseffekte sind. Diese performativ an die körperlich-sinnliche Erfahrung in der Vorführungssituation gebundenen Effekte werden zugleich sowohl auf der

⁵⁷Der formale Aufbau der Bild- und Tonspur, der auf Wiederholung und Rekombination eines begrenzten Ausgangsmaterials basiert, weist dabei bemerkenswerte Parallelen zur zeitgenössischen Methoden der *minimal music* (Steve Reich, Terry Riley, La Monte Young etc.) auf. Im Falle der Tonspur von T,O,U,C,H,I,N,G lässt sich eine Verbindung zu den Tonband-Stücken *It's gonna rain* (1965) und *Come out* (1966) von Steve Reich ziehen: Hier werden ebenfalls durch die Wiederholung und Montage kurzer Phrasen gesprochener Sprache vergleichbare Effekte der De- und Resemantisierung erzielt. Eine weitere Verbindung ließe sich zu Brion Gysin und William S. Burroughs' berühmtem „cut-up“-Konzept ziehen, das ebenfalls auf dem Zerschneiden und Neuzusammensetzen von Worten und Sätzen zur Erzeugung neuer Bedeutungszusammenhänge basiert. Interessanterweise hat auch David Franks mit ähnlichen Konzepten zur Literaturproduktion gearbeitet. Mehr zu dieser Verbindungslinie findet man bei Joseph (2015).

strukturellen als auch auf der inhaltlichen Ebene des Films in einem komplexen Netz von Spiegelungen und gegenseitigen Bezügen offengelegt und reflektiert.

3.5 „locational pieces”

In den frühen 1970er Jahren vollzieht Sharits als einer der ersten Experimentalfilmemacher seiner Generation einen institutionellen Wechsel vom Kino in den Kunstraum, indem er vermehrt mit installativen Filmformen arbeitet.⁵⁸ Hierbei handelt es sich zumeist um Mehrfachprojektionen, die teilweise auch Flicker-Effekte verwenden, wie etwa *SHUTTER INTERFACE* (1975), *DREAM DISPLACEMENT* (1975) oder *EPILEPTIC SEIZURE COMPARISON* (1976). Diese Neuorientierung soll Sharits zufolge eine offenere und aktivere Zuschauersituation ermöglichen, und zugleich – etwa durch den Einbezug des Raums und das Sichtbarmachen der Projektoren – zu einer Reflexion der künstlerischen Mittel und ihrer apparativen Voraussetzungen beitragen. Sharits nennt diese Filminstallation, die andere Räume als den des Kinos als Teil des Kunstwerks miteinbeziehen (wie etwa in Museen und Galerien), „locational pieces”:

„’Film’ can occupy spaces other than that of the theatre; it can become ’Locational’ (rather than suggesting representation of other locations) by existing in spaces whose shapes and scales of possible sound and image ’sizes’ are part of the holistic piece. I have found this form of filmmaking and display, using ’more than one projector’, more and more meaningful (and imperative if I wish to

⁵⁸Diese Schwerpunktverlagerung zum Installativen stellt jedoch keine grundsätzliche Abkehr vom Kinodispositiv dar; tatsächlich hat Sharits zu fast jeder Filminstallation auch eine single-screen-Version für die Vorführung im Kino entwickelt. Carlos Kase interpretiert diese pragmatische Strategie der doppelten Verwertung als „desire to keep one foot in the co-op avant-garde and another in the art world” (S. 407) und führt dies vor allem auf die schwierige ökonomische Situation der Avantgarde-Filmemacher zurück. Sharits’ pragmatische Haltung wurde längst nicht von allen seiner Kollegen geteilt, tatsächlich nahmen ihm viele bei der Filmmakers’ Cooperative übel, dass er seine Werke vermehrt in Ausstellungskontexten gegen eine bessere Bezahlung zeigte, vgl. Kase (2009), S. 406ff.

truly actualize my intent of developing a clear ontological analysis of film's many mechanisms and dualisms.)“⁵⁹

Um das „Wesen“ des Films erkennen und analysieren zu können, muss der Kinosaal also verlassen, die Filmprojektion in einen alternativen Raum transferiert und dort – etwa als Multiprojektion – installiert werden.⁶⁰ Die räumliche Anordnung der Filminstallation ist dabei integraler Bestandteil der Konzeption, und zwar nicht mehr nur in dem Sinne, dass der Flicker-Effekt auf den Vorführungsraum übergreift und diesen so in den filmischen Raum miteinbezieht, sondern vor allem dadurch, dass der Zuschauer mobilisiert und dazu eingeladen werden soll, den Raum als Teil des Kunstwerks und die so neu gewonnenen Perspektiven selbständig und nach eigener Zeitökonomie zu erkunden. Dagegen wird das Kinodispositiv mit seinen räumlichen und zeitlichen Einschränkungen nun kritisiert:

„I see that that space is a bit authoritarian in that everyone is directed towards a particular image at a particular time. The locational work, the works I do in the gallery and in the museum context, don't really have a duration, and they don't really place the viewer of the work. The viewer places himself in relationship to the work and comes and goes at will.“⁶¹

Dies scheint zunächst eine radikale Abkehr vom Einwirkungsprinzip seiner früheren Flicker-Filme, die, wie in den vorherigen Kapiteln gezeigt wurde, ja gerade das Zwingende der Kinosituation thematisiert und ästhetisch produktiv gemacht hatten, zu implizieren. War es in seinem vorherigen Konzept Aufgabe des Künstlers, den Zuschauer durch filmische Einwirkung zu einem „neuen Sehen“ und einer Reflexion der apparativen Mittel zu bringen, soll dieser nun die strukturellen Voraussetzungen der Filmprojektion selbständig erkunden:

⁵⁹Sharits (1978d), S. 79

⁶⁰Wobei fraglich ist, ob Sharits dann nicht eher eine Analyse der *Filminstallation* vornimmt.

⁶¹Zitiert nach: *Paul Sharits interview with Gerald O'Grady* (1976), from the series “Film-Makers,” WNED, Buffalo, <http://rhizome.org/editorial/2861>, Stand: 8.12.2012

„[...] I am very deeply concerned with extending my work to a ‘general public’ and, by way of ‘locational’ display of cinema, allow that public to share with me a respect and enthusiasm for the primary structures of cinema. I would like to bring cinema into a new non-exclusive, non-theatric mode of presentation. Frank Lloyd Wright convincingly dedicated himself to an architecture which, in its very form, would be ethical and democratic. I believe that cinema can manifest democratic ideals in several ways [...]“⁶²

Den „demokratischen“ Impetus, den Sharits für seine installativen Filmformen beansprucht, verdeutlicht er am Beispiel der ersten Vorführung einer seiner Installationen 1972 im Contemporary Arts Museum in Houston:

„Respondents, in particular, children, the most difficult audience for the contemporary artist, enjoyed the piece to the extent of coming-going-coming-back-leaving-again-returning (like the looped films themselves) bringing with them other persons, some of whom grasped the primary conception, appreciated it and left quietly. So, in these locational pieces there exists both an uncompromisingly aesthetic-analytic devotion to document the structure of cinema and an intent to display the work in a manner accessible to any interested person.“⁶³

Sharits’ (an die zeitgleichen apparatuskritischen filmtheoretischen Diskurse erinnernde) Argumentation konstruiert hier eine Dichotomie von autoritär-passiver Kinosituation und demokratisch-aktiver Museumssituation, die bereits in den 70er Jahren kontrovers diskutiert und in den film- und kunsttheoretischen Debatten der letzten Jahre im Zusammenhang mit dem aktuellen Diskurs über die Migration filmischer Bilder vom Kino in den Kunstraum wiederaufgegriffen wurde. Innerhalb dieser Debatten lassen sich Texte, die sich ebenfalls (immer noch) stark an der Argumentation der Apparatus-Theoretiker orientieren⁶⁴, von solchen unterscheiden, die genau diesen Ansatz scharf kritisieren.⁶⁵

⁶²Sharits (1978d), S. 79

⁶³Sharits (1978d), S. 80

⁶⁴vgl. z.B. Iles (2001)

⁶⁵vgl. etwa Nash (2008), Gass (2012) sowie die zahlreichen Beiträge von Volker Pantenburg zu diesem Thema, z.B. Pantenburg (2010b)

Im Anschluss an diese Kontroverse lässt sich die von Sharits affirmativ beschriebene Rezeptionsform im Kunstraum zum einen als analytisch-reflexiver (und erst dadurch als ästhetischer) Erfahrungsmodus begreifen, wie etwa Juliane Rebentisch es für die kinematografische Installation beschreibt⁶⁶, zum anderen aber auch als Modus der *Zerstreuung*, wie Volker Pantenburg in seinen Texten zur Kunst/Kino-Debatte diskutiert.⁶⁷ Im Gegensatz zum Erfahrungsmodus der „Aufmerksamkeit“ im Kino, so könne man argumentieren, begünstigen die architektonischen Gegebenheiten des Museums einen solchen „zerstreuten“ Rezeptionsmodus: Die Rezipienten betreten den Raum kurz, bis sie das Konzept der Arbeit erfasst haben und verlassen ihn dann wieder, um sich anderen Räumen und Arbeiten zuzuwenden.⁶⁸ In diesem Zusammenhang erscheint die auch in Sharits' Argumentation anklingende ideologische Gegenüberstellung der Bereiche „Kino“ und „Kunstraum“ und die damit einhergehende Annahme, dass ein Besucher im Museum oder in der Galerie per se eher eine reflektierte und kritische Haltung entwickeln könne als ein Kinozuschauer, da er sich dort frei im Raum bewegen und neue Perspektiven einnehmen, zudem über seine Zeit flexibel verfügen und sein „Programm“ eigenständig auswählen könne, holzschnittartig und wenig überzeugend.⁶⁹ So stellt sich etwa die Frage, ob das installative Setting im Kunstraum gerade durch die beschriebenen Mobilisierungseffekte, indem sie dem Rezipienten die Ver-

⁶⁶vgl. Rebentisch (2003), S. 188ff.

⁶⁷vgl. z.B. Pantenburg (2010b)

⁶⁸vgl. Pantenburg (2010b), S. 69

⁶⁹vgl. Pantenburg (2008), S. 4. Eine zentrale Schwäche dieser Argumentation ist das Außerachtlassen historischer Entwicklungen: So war das Kino in seiner Urform eher demokratisch-egalitär organisiert und das „Kommen und Gehen“, das Sharits als charakteristisch für den Kunstraum beschreibt, etwa bis 1960 durchaus üblich (den Umbruch markiert hier Alfred Hitchcocks *PSYCHO*, zu dessen Vorführung niemand mehr nach Beginn des Films eingelassen wurde), vgl. hierzu Uroskie (2014), S. 42ff. Mehr zur Geschichte der äußerst heterogenen Aufführungspraktiken des Films bei Uroskie (2014). Genausowenig wie sich das Kinodispositiv also per se als autoritär und eingrenzend beschreiben lässt, kann man dem Museum als Institution einen generell demokratisch-egalitären Charakter zuschreiben, ohne auch die elitären und ausgrenzenden Aspekte zu berücksichtigen, vgl. hierzu etwa die kunstsoziologischen Studien von Bourdieu, z.B. Bourdieu/Darbel (2006).

antwortung für die Gestaltung der Rezeptionssituation überträgt, nicht selbst wieder eigene Zwänge generiert.⁷⁰

Bei einem Künstler wie Sharits, in dessen Werk die Auseinandersetzung mit Fragen des Dispositivs und der Einwirkung eine so zentrale Rolle einnimmt, gewinnt diese Problematik besondere Relevanz. Haben wir es hier tatsächlich mit einer künstlerischen Neuorientierung hin zu offeneren, freieren, partizipativen und interaktiven Formen des Umgangs mit bewegten Bildern zu tun? Oder ließe sich die Nutzung installativer Filmformen vielmehr als Intensivierung und Erweiterung der filmischen Einwirkungsmechanismen auf den Zuschauer über das im Kino Mögliche hinaus verstehen?

3.5.1 SHUTTER INTERFACE

SHUTTER INTERFACE von 1975 besteht aus vier sichtbaren, nebeneinander im Installationsraum aufgestellten 16mm-Projektoren, die jeweils eine Abfolge unterschiedlicher monochromer Farbbilder (als loops mit jeweils unterschiedlichen Längen zwischen 5 und 6 Minuten) auf eine Wand werfen, so dass sich die projizierten Bilder teilweise überlappen. So entsteht ein extremes Breitbildformat, das durch die Überlappungen in sieben Einzelsegmente unterteilt wird. Durch den schnellen Wechsel der Farb-

⁷⁰ Angesichts der Tatsache, dass Aspekte wie Flexibilität, Individualität, Mobilität und Eigeninitiative zum dominanten Ideal einer neoliberalen Wirtschafts- und Gesellschaftsordnung geworden sind, fordert Pantenburg zurecht eine historische Neubewertung sowohl des Kino- als auch des Ausstellungsdispositivs, vgl. Pantenburg (2010a), S. 49. Als ausstellungspraktischen Versuch einer kritischen Reflexion der Macht- und Kontrollmechanismen des Museums und deren Internalisierung durch den Besucher, nennt er das von Roger M. Buerge und Ruth Noack erarbeitete kuratorische Konzept zur documenta 12; hier wurde nicht auf die gängige Mischung aus Kunst, Black Box, Multiprojektionen und Videoinstallationen gesetzt, stattdessen wurde das von Alexander Horwath kuratierte Filmprogramm strikt von den anderen Kunstwerken getrennt und separat an bestimmten Terminen in einem Kino in Kassel gezeigt. Nicht zufällig beruft sich Horwath mit seinem Ansatz des „Normalfalls Kino“ auf das *Invisible Cinema* seines Vorgängers, des ehemaligen Leiters des österreichischen Filmmuseums, Peter Kubelka, vgl. Pantenburg (2008), S. 5; mehr zum *Invisible Cinema* im dazugehörigen Manifest, vgl. Kollektiv der Anthology Film Archives (1972).

monochromien mit Schwarzbild entsteht ein Flicker-Effekt, der durch die verschiedenen Bildfrequenzen in jedem der Segmente unterschiedlichen Rhythmen folgt. Jeder Filmstreifen verfügt über eine eigene Tonspur, auf der jeweils dann, wenn die zwei bis acht frames langen farbigen Sequenzen durch einen einzelnen Schwarzbildkader unterbrochen werden, ein kurzer hoher Sinuston erklingt. Der Ton wird über vier jeweils unterhalb des entsprechenden Projektionsfeldes angeordnete Lautsprecher verteilt. Durch die Überlagerung der Rhythmen entsteht ein fast durchgehender, flirrender Sound, der sich im Raum hin und her bewegt.

Das Ergebnis dieses Aufbaus ist eine Erweiterung des Flicker-Formats in mehrfacher Hinsicht. Zunächst quantitativ: Statt einer flackernden Leinwand sind es nun vier Bildfelder bzw. (durch die Überschneidungen) sieben Einzelsegmente. Zusammen genommen ergeben diese ein extrem breites, raumgreifendes Bildfeld, das selbst schon ein Überwältigungsmoment evoziert⁷¹ und den Einwirkungseffekt des Flickers noch intensiviert. Zudem wird durch die unterschiedlichen Flickerfrequenzen eine äußerst komplexe rhythmische Binnenstruktur erzeugt, die je nach Blickwinkel variiert und zusätzlich die Illusion horizontaler wellenartiger Bewegungen evoziert.

Die Überführung des Flicker-Films vom Kino in den Kunstraum führt also nicht zwangsläufig zu einer weniger „autoritären“ Rezeptionssituation; vielmehr werden die dort entwickelten Einwirkungsmechanismen hier noch erweitert und intensiviert:

„These multi-screen works set up for continuous play in art galleries and museums permit him [Sharits] to explore the psychological and material foundations of his art at a scale and with an intensity that the single screen format cannot offer.“⁷²

⁷¹vgl. hierzu auch Texte zu Breitwandformaten im narrativen Film, z.B. Belton (1992). Im Hinblick auf den Wirkungseffekt extrem großer Bildflächen lässt sich hier zudem eine Verbindung zu zeitgenössischen amerikanischen Kunstrichtungen wie dem Abstrakten Expressionismus bzw. dem Color Field Painting ziehen, etwa zu Barnett Newmans großformatigen Bildern, die der Betrachter eben nicht distanziert, sondern vielmehr in unmittelbarer Nähe zur Leinwand im Sinne eines Überwältigungsmoments erfahren soll, vgl. Newman (2003).

⁷²Liebman (1978), S. 105. Pragmatisch gesehen wäre auch zu bedenken, dass die Ent-

Allerdings lässt sich in Sharits' Rhetorik eine Abkehr von der gewaltsamen Metaphorik seiner früheren Konzepte beobachten. Statt den Film als Virus oder Schusswaffe konfrontativ in Stellung zu bringen, betont er nun die kontemplativen Qualitäten seiner Arbeiten:

„All the films have a little bit to do with meditation. These locational works becomes the ultimate field for that kind of contemplative reflection. It becomes like watching fireflies or water flowing over a dam – something that's moving. A fire or a candle flame – it's shifting – but it doesn't change its form dramatically.”⁷³

Der Hauptunterschied zwischen seinen früheren single screen-Arbeiten und den späteren Filminstallationen ist tatsächlich weniger konzeptueller als struktureller Natur: Während ein kurzer, dichter und klar linear strukturierter Film wie T,O,U,C,H,I,N,G die Zuschauererfahrung als prozesshaften Durchgang hin zu einem „neuen Sehen“ organisiert, liegt den installativen loop-basierten Arbeiten eine andere zeitliche Struktur zugrunde, die zugleich andere Rezeptionsweisen erfordert. Durch die unterschiedlichen Längen der vier einzelnen Filmschleifen von SHUTTER INTERFACE entsteht eine schier unendliche Fülle möglicher Bildkombinationen ohne Anfang und Ende; die Installation ist so (wie die von Sharits zur Beschreibung herangezogenen Naturphänomene) zugleich statisch und in stetiger Veränderung begriffen. Die Dauer der Filminstallation bekommt so einen ästhetischen Eigenwert; der Zuschauer kann/muss selbst entscheiden, wann und wie lange er sich dieser Erfahrung aussetzt.⁷⁴

Dasselbe gilt auch für die räumliche Struktur: Während der Kinzuschauer auf einem bestimmten Platz sitzt und entsprechend frontal und relativ unbeweglich auf eine Leinwand schaut, betritt der Museumsbesucher einen Raum, in dem es zumeist keine oder nur rudimentäre Sitzmöglichkeiten gibt und ist so entsprechend angehalten, in Bewegung zu

grenzung der Kinoleinwand durch Multiprojektionen etc. im institutionellen Rahmen des Museums oder der Galerie einfacher und ökonomischer zu realisieren sind.

⁷³Sharits (1978a), S. 108

⁷⁴Zur Ästhetik (v.a. zur Zeitlichkeit) der kinematografischen Installation vgl. Rebentisch (2003), S. 192ff.

bleiben oder sich selbst seinen Platz zu suchen. Da sich die Projektoren bei SHUTTER INTERFACE als Teil der Installation mit im Raum befinden, steht man als Betrachter unter Umständen sogar im Lichtkegel und wirft so selbst einen Schatten auf Projektionsfläche – ein Effekt, auf den man reagieren muss, indem man ihn als Teil des Kunstwerks begreift oder ihn versucht zu vermeiden.

Während also die *Mittel* der Einwirkung bei der Übertragung des Flicker-Films in den Kunstraum durch die Mehrfachprojektion etc. tendenziell gesteigert werden, wird zugleich durch den Dispositivwechsel der eigentliche Einwirkungseffekt erschwert – aber nicht suspendiert. So ist es ja trotzdem möglich, SHUTTER INTERFACE als „klassischen“ Flicker-Film mit all seinen Einwirkungsmechanismen zu erfahren, was jedoch eine Rezeptionshaltung voraussetzt, die auf die vom Kunstraum eröffneten Mobilisierungs- und Zerstreungsangebote gerade verzichtet (und sich damit tendenziell wieder dem Kinodispositiv annähert).

Ebenso sind aber auch ganz andere Rezeptionspraktiken denkbar, die den Fokus der Betrachtung etwa auf den Einbezug des Vorführungsraums – die Transformation der Raumwahrnehmung durch den stroboskopischen Flicker-Effekt, die möglichen Positionierungen und Bewegungen des Körpers innerhalb des Raums und die entsprechenden Perspektiven auf die Filminstallation, das Werfen von Schattenfiguren auf die Leinwand als interaktive Einbindung des Zuschauers etc. – legen, und so weniger den durch den Flicker-Effekt evozierten *inneren* Wahrnehmungsraum des Betrachters als vielmehr das Verhältnis des Betrachters zum *äußeren* Projektionsraum thematisieren.

Hierzu zählt auch die sichtbare Platzierung der Projektoren im Raum als integraler Bestandteil der Installation. Zum einen entwickeln diese einen eigenen, skulpturalen Schauwert, zum anderen werden so die apparativen Grundlagen der Projektion – nicht zuletzt der titelgebende *shutter*, die Flügelblende – nicht mehr nur metaphorisch, sondern ganz buchstäblich offengelegt. Wo T,O,U,C,H,I,N,G seine eigene Programmatik selbstre-

flexiv auf der Bildebene und Tonebene mitverhandelte, verlagert SHUTTER INTERFACE die Auseinandersetzung mit den materiellen Voraussetzungen der Einwirkungsmechanismen auf das installative Setting und zwingt so den Zuschauer zu entscheiden, welchem Aspekt er seine Aufmerksamkeit zuwendet. Die Verschränkung von sinnlicher Erfahrung und analytischer Reflexion, die sich bei T,O,U,C,H,I,N,G als wirkliche Verschmelzung oder Synthese beider Aspekte beschreiben ließ, erscheint hier mehr in der Form eines *Kippbildes*, das ständig zwischen beiden Rezeptionsmodi hin- und herspringt, jedoch eine Gleichzeitigkeit des Erkennens/Erlebens ausschließt.

Es lässt sich an dieser Stelle also festhalten, dass es sich bei den vielen heterogenen Rezeptionspraktiken, die im Kino und im Kunstraum jeweils möglich sind, um *unterschiedliche* Erfahrungen handelt, die sich zwangsläufig aus den unterschiedlichen medialen Voraussetzungen sowie aus verschiedenen anderen (individuellen) Faktoren ergeben und dass eine jeweilige Bewertung dieser Rezeptionserfahrungen nicht sinnvoll ist.

Auch wenn es im Falle Sharits zunächst so scheint, als ob der Filmmacher eine rein affirmative Haltung gegenüber dem Kunstraum (und auch dem Kunstmarkt) einnimmt – im Gegensatz zu anderen prominenten Vertretern des amerikanischen *Expanded Cinema* wie etwa Stan VanDerBeek, der für seine Vision einer künstlerischen Synthese von somatischer Überwältigung und intellektueller Adressierung des Zuschauers nicht das Museum, sondern ein neues kommunikationstheoretisches Paradigma im Blick hatte und dabei dezidiert anti-institutionell argumentierte⁷⁵ –, so hat ein genauerer Blick auf seine installativen Arbeiten gezeigt, dass es auch Sharits um mehr als nur um Apparatuskritik und die Ablösung des Kinos durch die Öffnung zum Kunstraum geht (und die argumentativen Zuspitzungen diesbezüglich eher einer nachträglichen theoretischen Absicherung von ökonomischen Entscheidungen geschuldet sind). Denn letztlich wird der eigentliche Grundgedanke, der hinter Sharits' Flicker-

⁷⁵vgl. Pantenburg (2010a), S. 42ff.

Arbeiten steht, nämlich die Verschränkung von unmittelbarer *Erfahrung* der sinnlich-körperlichen Einwirkungsmechanismen und der analytischen *Reflexion* dieser Einwirkungsmechanismen und ihrer apparativen Basis, mit dem institutionellen Wechsel in den Kunstraum nicht aufgegeben, sondern lediglich in ein neues Dispositiv transferiert.

Diese Doppelstruktur der filmischen Erfahrung wird in Sharits' Flicker-Filmen, sei es nun im single screen-Format oder als Multiprojektion, zum eigentlichen künstlerischen Gegenstand erhoben. Sie stellen somit einen „Sonderfall“ im Hinblick auf grundlegende filmtheoretische Fragen dar, da es hier gerade nicht um die Wiedergabe und Durchforschung der physischen Realität, also um einen unmittelbaren Zugang zu einer *äußeren* Welt geht. Die besondere Unmittelbarkeit und Präsenz, die diese Filme während ihrer Vorführung entfalten, bezieht sich nicht auf die Verlebendigung eines „Dort und Dann“, sondern auf das „Hier und Jetzt“ des Filmmaterials, der Vorführung und des Wahrnehmungsprozesses des Zuschauers. Auch wenn Sharits in einigen seiner Filme repräsentationales Bildmaterial verwendet und auch die monochromen Farbkader mit einer Kamera aufgenommen wurden, so *zeigt* er doch keine Welt im Sinne der Cavellschen „automatischen Weltprojektion“⁷⁶. Vielmehr *verändern* seine Flicker-Filme die Welt um sie herum, indem sie den Vorführungsraum mit pulsierenden Lichtstrahlen „infizieren“ und zugleich einen *inneren* Wahrnehmungsraum im Kopf des Betrachters öffnen, wodurch dieser zum eigentlichen Bild- bzw. Weltenerzeuger wird.

⁷⁶Cavell (1979), S. 72

Kapitel 4

VALIE EXPORT

4.1 EXPORT / EXPANDED CINEMA

VALIE EXPORT gilt als eine der bedeutendsten Performance- und Medienkünstlerinnen der Nachkriegszeit. Ihr Werk umfasst sowohl Performances und Aktionen als auch mehrere Lang- und Kurzfilme, Video-Arbeiten, Fotografien sowie Installationen, Skulpturen und zeichnerische Arbeiten. Begonnen hat sie ihr künstlerisches Schaffen allerdings mit einer ganz eigenen Variante des *Expanded Cinema*, die sie Mitte der 1960er Jahre zusammen mit Peter Weibel entwickelt hat.¹

Der zeitliche Rahmen, in dem diese *Expanded Cinema*-Arbeiten entstanden sind, ist dabei erstaunlich kurz, nämlich von 1967 bis 1969. Mit dem Beginn der 70er Jahre ist die Phase des österreichischen *Expanded Cinema* (bis auf wenige Ausnahmen) beendet und EXPORT wendet sich anderen Künsten, vor allem der Performancekunst, der Fotografie und der Videokunst zu. Außerdem entstehen in den 70er und 80er Jahren drei

¹EXPORTs *Expanded Cinema*-Arbeiten und auch der theoretische und ästhetische Ansatz sind größtenteils in Zusammenarbeit mit Peter Weibel entstanden; beide traten in den 60er Jahren als „Künstlerpaar“ auf, so dass es legitim ist, im Hinblick auf die hier untersuchten Arbeiten von „EXPORT und Weibel“ als künstlerischer Einheit zu sprechen. Dies ändert sich mit ihrer Trennung Anfang der 70er, die EXPORT in ihrem Film UNSICHTBARE GEGNER (1973), eine der letzten Kollaborationen mit Weibel, thematisiert und die zudem eine künstlerische Neuausrichtung EXPORTs einleitet.

„Spielfilme“, die eine grundlegende Schwerpunktverschiebung in EXPORTs künstlerischer Ausrichtung einleiten, wie im Folgenden noch gezeigt werden soll.

EXPORTs *Expanded Cinema* steht im engen Zusammenhang mit anderen Strömungen der österreichischen Avantgarde der 60er Jahre und ist u.a. geprägt von den sprachkritischen Tendenzen der Wiener Gruppe, den medienreflexiv-formalistischen Strategien des Wiener Formalfilms und den körperlich-performativen Impulsen des Wiener Aktionismus. Die Idee eines direkten Zugriffs auf den Rezipienten im Sinne einer körperlichen Unmittelbarkeit in der künstlerischen Übertragung teilt sie dabei vor allem mit der Wiener Gruppe und den Aktionisten:

„Das alle drei Bewegungen [Wiener Gruppe, Wiener Aktionismus, *Expanded Cinema*] verbindende Grundanliegen ist die Ablehnung der traditionellen Zweckbestimmung des Kunstwerks als Vehikel zur Erzeugung von Illusion oder Evokation von Inhalten [...]. Stattdessen wird die Forderung erhoben, im Kunstwerk in unmittelbarer – sprich: nicht mehr medial vermittelter – Form mit der Wirklichkeit zu operieren und so die Rezipienten mit dieser in einer Weise zu konfrontieren, die zu einer intensivierten, bewussteren und kritischeren Erfahrung derselben führt.“²

So ist es nicht verwunderlich, dass es immer wieder zu Kollaborationen zwischen den einzelnen Künstlern und Gruppierungen der Wiener Avantgarde kommt – hier wäre etwa die Zusammenarbeit Oswald Wieners mit den Aktionisten (v.a. Otto Muehl), die diverse Happenings und Aktionen

²Badura-Triska/Klocker (2012), S. 10. Die umfangreiche Gesamtdarstellung *Wiener Aktionismus. Kunst und Aufbruch im Wien der 1960er-Jahre* bietet einen sehr guten Überblick über den Aktionismus und die österreichische Avantgarde, vgl. Badura-Triska et al. (2012); zu den wirkungsästhetischen Aspekten bei den Aktionisten wäre v.a. der Text *Abreaktion, Katharsis, Heilung. Wirkungsästhetische Konzepte im Wiener Aktionismus* von Rosemarie Brucher in: a.a.O., S. 36 zu nennen. Sehr empfehlenswert ist auch der Sammelband *Teststrecke Kunst. Wiener Avantgarden nach 1945*, der sich den verschiedenen Strömungen innerhalb der Wiener Avantgarde aus unterschiedlichen Forschungsperspektiven nähert, vgl. Großegger/Müller (2012). Eine weitere interessante Überblicksdarstellung, v.a. zur Wiener Gruppe, ist *Schluss mit dem Abendland! Der lange Atem der österreichischen Avantgarde*, vgl. Eder/Kastberger (2000). Konkret zur Einwirkungsästhetik der Wiener Gruppe vgl. Wiener (1985) und Wiener (1998).

der Gruppe ZOCK sowie die berühmt-berüchtigte Veranstaltung *Kunst & Revolution*, die sogenannte „Uniferkelei“ (1968) hervorbrachte, zu nennen. Was die Künstler eint, ist vor allem eine kritische Haltung gegenüber den bestehenden politischen und gesellschaftlichen Verhältnissen im Österreich der Nachkriegszeit. Eva Badura-Triska schreibt über die prekäre Lage für Kunstschaffende im Österreich der 50er Jahre:

„Die Situation war geprägt durch eine enorme Diskrepanz und dementsprechende Konflikte zwischen der offiziellen Kulturpolitik des Landes, die sich in hohem Maße durch Konservatismus und oft auch provinzielle Engstirnigkeit auszeichnete, und der Arbeit einer kleinen Gemeinde progressiver Kunstschaffender, die ab den 1950er-Jahren Leistungen von internationalem Niveau erbrachten. [...] Bedingt durch die Opferthese und analog zur oft lauwarmer Entnazifizierung auf politischer und gesellschaftlicher Ebene mangelte es in diesem Lande nach 1945 auch im kulturellen Bereich lange am Bewusstsein für die dringende Notwendigkeit eines wirklich tief greifenden Umdenkens beziehungsweise eines Neuanfangs.“³

Angesichts dieser als besonders repressiv empfundenen Nachkriegssituation entwickelt sich in Österreich im Laufe der 1950er und -60er Jahren eine sehr eigene Gegenkultur, die sich durch ihre destruktive und grenzüberschreitende Ästhetik auszeichnet. Die Widerstandshaltung gegenüber dem österreichischen Staat schlägt sich dabei nicht nur in den generellen künstlerischen Positionen der Wiener Avantgarde nieder, sie ist vielmehr eng mit der konkreten Idee einer unmittelbaren künstlerischen Einwirkung verknüpft, nämlich im Sinne eines *Gegenmittels* gegen den allumfassenden Einfluss des Staates und seiner Organe.

So werden die Instrumente, über die Wirklichkeit erlebt und verhandelt wird – sei es die Sprache oder die Erfahrung über die Sinne –, von den Künstlern als im hohen Maße durch vorherrschende Moralvorstellungen und Regelungen gesellschaftlicher Autoritäten wie Staat, Kirche oder

³Badura-Triska (2012), S. 15. Zudem war es für die nach Kriegsende im Land verbliebenen sowie die nachfolgende Generation von österreichischen Künstlern und Kulturschaffenden lange sehr schwierig, Informationen über das aktuelle internationale Geschehen zu erhalten, vgl. ebenda.

Erziehungswesen geprägt, kontrolliert und manipuliert empfunden.⁴

Im *Expanded Cinema* von VALIE EXPORT und Peter Weibel zeigt sich diese widerständige Grundhaltung gegenüber den staatlichen Organen auf besondere Weise: Hier wird der *Kinozuschauer* stellvertretend für den Staat als „Gegner“ begriffen, dem die Zwangsmechanismen des Kinos, die wiederum stellvertretend für die staatlichen Macht- und Kontrollmechanismen stehen, gewaltsam vor Augen geführt werden müssen – durch buchstäbliche Angriffe auf bzw. Eingriffe in dessen Körper.

Die kritische Auseinandersetzung mit den politischen und gesellschaftlichen Machtverhältnissen wird also in den Bereich der Kunst und konkret auf das Medium Film übertragen. Im Gegensatz zu Sharits' Flicker-Filmen, die mit basalen, genuin *filmischen* Einwirkungsstrategien arbeiten, die sich direkt aus der Filmapparatur ableiten lassen, und seinen *Expanded Cinema*-Installationen, die hauptsächlich auf eine *Erweiterung* des Projektionsfeldes und eben auch auf eine *affirmativ* zu verstehende Wahrnehmungserweiterung abzielen, *verlassen* die eher analytischen *Expanded Cinema*-Arbeiten von VALIE EXPORT die filmische Form zugunsten der körperlich-unmittelbaren Performance-Aktion und begreifen ihre gewaltsamen An- und Zugriffe auf den Zuschauerkörper ausdrücklich als Mittel der *Kritik* des Kinos.

Wir haben es hier also mit einer Kunstpraxis zu tun, die sich der leiblichen Ko-Präsenz von Künstler und Zuschauer – die ja so im Kino eben nicht gegeben ist – bedient, sich dabei aber explizit mit den spezifischen Einwirkungsmechanismen des kinematografischer Apparates und seiner Vorführungssituation auseinandersetzt. Mit der gewaltsamen Aufhebung der Trennung zwischen Kunstwerk und Rezipienten soll eine radikale Auseinandersetzung mit den Machtstrukturen des Kinodispositivs erzwungen werden – mit dem Ziel, die symbolische Ordnung des Kinos durch die außersprachliche Artikulation der gegen das Publikum gerichteten körperlichen Gewalt zu ersetzen. In ihrem Bestreben, die ideologischen

⁴vgl. Badura-Triska/Klocker (2012), S. 10

Effekte des Kinoapparats aufzudecken, entwickeln EXPORT und Weibel Ende der 60er Jahre also schon eine angewandte, in Praxis übersetzte Variante der erst zu Beginn der 1970er Jahre in Frankreich einsetzenden Apparatus-Theorie.⁵

Der Angriff auf die Konventionen des Kinos wird hier mit dem Angriff auf den Körper des Zuschauers kombiniert, wobei das eigentliche Filmmachen durch die Konstruktion mehr oder weniger komplexer technischer Versuchsanordnungen und Maschinen ersetzt wird, die jedoch immer, wenn auch vermittelt, den Bezug zum Kinodispositiv aufrechterhalten. Dieses wird in EXPORTs *Expanded Cinema* nicht nur erweitert, sondern regelrecht aufgebrochen:

„Das Expanded Cinema versteht sich als entschiedene Erweiterung der gängigen Filmpraxis. Es richtet sein Augenmerk auf den Verband Film, dessen Bestandteile – wie etwa die Projektionsfläche, der Projektor, der Filmstreifen, der Ton, der Kinosaal, das Publikum oder der Vorfühler – als Variable aufgefasst werden, die jederzeit veränderbar sind und auch durch Realitätselemente bereichert oder ersetzt werden können. Angestrebt wird die Live-Situation, das Hier und Jetzt der Aufführung.“⁶

Das Prinzip des *Expanded Cinema*, den Verband Film in seine Bestandteile zu zerlegen bzw. einzelne Elemente zu isolieren und zu analysieren, überträgt EXPORT auch auf den Körper des Filmzuschauers: Dieser wird in ihren Arbeiten auf seine Bestandteile, seine Funktionen und Fehlfunktionen hin untersucht und mit technisch-medialen Erweiterungen, die wieder den Bezug zum Kinoapparat herstellen, verschaltet. Das für die Kunstform des *Expanded Cinema* zentrale Prinzip der Grenzüberschreitung stellt hier

⁵vgl. Jutz (2012), S. 161

⁶Jutz (2012), S. 158. Vgl. hierzu auch Weibel: „film ist ein verband von kalkülen und operatoren, mit dem man der wirklichkeit begegnet, ein system von grundfiguren und grundregeln: projektor, projektionsfläche, projektionsraum, kinosaal, zuschauer, vorfühler, zelluloid, filmstreifen, tonstreifen, regisseur, kamera, objektiv, kamerafahrt, schneidemaschine, laufgeschwindigkeit, montage, schnitt, kameraposition, kinovorhang usw. dieser verband film ist eine heuristische konvention, die jederzeit veränderbar ist“, Weibel/Falkenberg (2006), S. 556.

also nicht nur ein formales Kriterium dar, sondern ist buchstäblich als Angriff bzw. Zugriff auf den Zuschauerkörper zu verstehen.

Hinter diesem Impetus eines direkten, unmittelbaren Zugriffs auf den Zuschauer steht eine fundamentale Sprachkritik, die grundsätzlich eine wichtige Rolle für die österreichische Nachkriegsavantgarde spielt – neben klassischen Autoren wie dem späten Wittgenstein und Fritz Mauthner wäre hier vor allem Oswald Wiener als wichtiger Impulsgeber zu nennen.⁷ Peter Weibel fasst seine sprachkritische Position rückblickend zusammen:

„Wir haben damals gespürt, daß die Sprache und die Farbe nicht ein Medium sind, in dem ich mich frei ausdrücken kann, sondern daß gerade die Sprache – und das war eine unglaublich radikale These Wieners, deren Radikalität bis heute international noch nicht erkannt worden ist – nicht ein Mittel ist, mit dem ich mich aus dem Gefängnis befreien kann, sondern die Sprache ist das Gefängnis. Jeder Ausdruckscode ist ein Gefängnis. Das ist die These. [...] Und der Wiener hat in seinem Roman eben geschrieben, daß es falsch sei zu denken: Ich bin der Chef der Sprache, und jetzt kann ich mit meiner Sprache gegen den Staat kämpfen. Das geht nicht. Weil ja mit Hilfe der Sprache der Staat die Wirklichkeit konstruiert. [...] Das Wesentliche war die Kritik an der Sprache als Medium des Ausdrucks und der Befreiung – es gibt ja gar keinen freien Ausdruck in der Sprache.“⁸

In ihren *Expanded Cinema*-Arbeiten wird dieser sprachkritische Impetus als fundamentale Kritik an jeder Form von Symbolisierung überhaupt formuliert – vor allem natürlich als Kritik an der Filmsprache, als Angriff auf das Kino als Zeichensystem durch nicht-sprachliche, körperlich unmittel-

⁷vgl. etwa Wiener (1969a) und Wiener (1998). Einen zusammenfassenden Überblick über die österreichische Tradition der Sprachkritik bietet etwa Barnick-Braun, Kerstin: *Sprachskepsis und Sprachkritik in Österreich* in: Badura-Triska et al. (2012), S. 26.

⁸Weibel im Interview mit Danièle Roussel, in: Roussel (1995), S. 132. Eine kurze Anekdote zur aktionistischen Umsetzung der Sprachkritik: Während der ACTION LECTURE NO.1, die 1966 im Rahmen des *Destruction in Art Symposium* stattfand, wurde „[d]em aus seinen 'proposals of non-affirmative art' lesenden Weibel [...] von Muehl die Zettel aus der Hand gerissen, was seinen Vortrag unterbrach und fragmentierte. Dabei wurde Weibel mehr und mehr entkleidet, mit Kleister angepappt, zu Boden gezwungen und schließlich durch Verkleben des Mundes zum Verstummen gebracht“, Klocker (2012), S. 171.

bare Aktionen, aber auch als Kritik an den sprachlich konstituierten Codes und Konventionen der Kunstrezeption. Die Überschreitung der physischen Trennung zwischen Kunstwerk und Zuschauer setzt zugleich die kategoriale Unterscheidung zwischen Werk und Rezeptionsvorgang außer Kraft. Die Unmittelbarkeit der körperlichen Erfahrung wird gegen das „Gefängnis“ der sprachlichen Vermittlung in Stellung gebracht.

Wie Weibel weist auch VALIE EXPORT in der Retrospektive auf die Wichtigkeit einer sprachkritischen Haltung in ihrem künstlerischen Schaffen hin, und begreift Sprache dabei in einem erweiterten Sinn als jegliche Art von System (Zeichensystem, Herrschaftssystem etc.):

„Wenn ich in meinen Arbeiten verschiedene Ausdruckssprachen und Bedeutungssprachen verwende, bedeutet das auch, daß ich mich gegen die Regeln der Gesellschaft verhalte, denn die Sprache der Gesellschaft ist nur eindeutig, und sie verlangt, daß man auch nur ihre Sprache spricht, die Sprache der gesellschaftlichen Ideologie. Meine Arbeiten wenden sich aber dagegen, ich möchte nicht im sozio-symbolischen Netzwerk verstrickt sein. Dieses Netz bringt alles zum Ersticken.“⁹

Die Widerstandshaltung gegenüber der Verstrickung im „sozio-symbolischen Netzwerk“, wie EXPORT es hier formuliert, zieht sich wie ein roter Faden durch ihr künstlerisches Werk. Während ihre früheren *Expanded Cinema*-Konzepte allerdings noch eine gewaltsame Zerstörung dieses Netzwerks durch körperliche Unmittelbarkeit einforderten, verlagert sich der Schwerpunkt in ihren späteren Medienkunst-Arbeiten und „Spielfilmen“ hin zu dekonstruktionistischen Strategien, wie im Folgenden noch gezeigt werden soll.

Die einschlägige Sekundärliteratur zu EXPORTs *Expanded Cinema* zeichnet meist das Bild einer linearen „Entwicklungsgeschichte“ – im Sinne einer Verschärfung der konzeptuellen Ansätze hin zu „Akten aggressiver Publikumsbeschießung“, wie Hans Scheugl es ausdrückt.¹⁰ Tatsächlich handelt es sich bei der Weiterentwicklung der *Expanded Cinema*-Ansätze

⁹EXPORT im Interview mit Anita Prammer, in: Prammer (1995), S. 178

¹⁰vgl. Scheugl (2002), S. 132. Diese Steigerung der Aggressivität wird oft mit der

eher um eine Akzentverschiebung von zunächst (scheinbar) kommunikativen und interaktiven Arbeiten hin zu einseitigen Angriffen und sich in ihrer Aggressivität gegen das Publikum steigernden Aktionen bis hin zu nicht-realisierten Projekten, die einen unmittelbaren Zugriff auf den Zuschauerkörper vollziehen. Die Arbeiten bieten also eher verschiedene Perspektiven auf dasselbe Problemfeld als dass sie einer tatsächlichen Entwicklungsgeschichte zuzuordnen wären.¹¹

Im Gegensatz zu der gängigen Fokussierung auf die Entwicklung innerhalb ihres *Expanded Cinema* sollen in dieser Untersuchung vielmehr die Brüche und Diskontinuitäten, die EXPORTs künstlerisches Schaffen während und vor allem nach der *Expanded Cinema*-Phase Anfang der 70er Jahre prägen, in den Blick genommen werden.

In diesem Kapitel werden also zunächst EXPORTs *Expanded Cinema*-Arbeiten, die in Zusammenarbeit mit Peter Weibel in den Jahren 1968 und 1969 entstanden sind, anhand ihrer Entwürfe, Konzeptblätter und dazugehörigen Manifeste sowie anhand des dazu existierenden Bild-

immer prekärer werdenden finanziellen und rechtlichen Lage der Künstler durch die zunehmenden Repressionen von Seiten des österreichischen Staates erklärt. In den Jahren von 1968 bis 1971 wurden u.a. Oswald Wiener, Otto Muehl, Günter Brus, Peter Weibel und VALIE EXPORT aufgrund unterschiedlicher Vergehen im Rahmen ihrer Kunstaktionen und deren Dokumentation gerichtlich angeklagt, zu Haftstrafen verurteilt oder gezwungen ins Exil gehen; EXPORT verlor darüber hinaus das Sorgerecht für ihre Tochter. Eva Badura-Triska und Kazuo Kandutsch schreiben diesbezüglich: „Durch die anhaltende Kriminalisierung und mediale Verfolgung ihrer Aktivitäten in die Enge gedrängt, entschieden sich die Künstler zu ihrem Selbstschutz vermehrt zur Durchführung von Aktionen in Wohnungen und Ateliers nur vor geladenen Freunden, trug doch auch die gerichtliche Verfolgung der Veranstalter zur Verschlechterung ihrer Auftrittsmöglichkeiten bei. Andererseits führte gerade die repressive Reaktion auf ihr Schaffen in der zweiten Hälfte der 1960-er Jahre auch zu einem zunehmend agitativ-politisierten Agieren der Künstler bei öffentlich zugänglichen Aktionen“, Badura-Triska/Kandutsch (2012), S. 188-189.

¹¹Ein genauerer Blick auf die Chronologie der hier besprochenen Arbeiten macht deutlich, dass diese nicht nacheinander, sondern oft gleichzeitig entstanden sind: INSTANT FILM (März 1968, XSCREEN-Eröffnung, Köln), ACTION LECTURE No.2 (März 1968, XSCREEN-Eröffnung, Köln), PING PONG (November 1968, Maraisiade Junger Film in Wien), TAPP- UND TASTKINO (November 1968, Erstes Europäisches Treffen unabhängiger Filmemacher in München), EXIT (November 1968, Erstes Europäisches Treffen unabhängiger Filmemacher in München), TONFILM (1969), PROSELYT (1969), Arbeiten in film wie LASERMESSER oder SYNDIC (November 1969).

und Textmaterials aus Sekundärquellen analysiert, theoretisch eingeordnet und kritisch diskutiert. In einem zweiten Schritt soll dann die weitere Entwicklung in EXPORTs Werk anhand von zentralen Umbrüchen in ihrer künstlerisch-konzeptionellen Ausrichtung beleuchtet werden.

4.2 Tappen und Tasten

VALIE EXPORTs berühmteste *Expanded Cinema*-Aktion, das TAPP- UND TASTKINO, wurde erstmals am 13. November 1968 im Rahmen des *Ersten Europäischen Treffens unabhängiger Filmemacher* in München auf dem Karlsplatz (Stachus) aufgeführt und bestand im Wesentlichen aus einem Styropor-Karton, den EXPORT sich um die nackte Brust geschnallt hatte.¹² Die „Besucher“ des TAPP- UND TASTKINOS wurden dazu eingeladen, ihre Hände für einen festgelegten kurzen Zeitraum, der mit einer Stoppuhr überwacht wurde, durch einen Vorhang in die Box zu schieben. Peter Weibel begleitete die Aktion, indem er das TAPP- UND TASTKINO mithilfe eines Megafons in einer „Mischung aus Marktschreier und Theoretiker“¹³ lautstark anpries.

Diese besondere Präsentationsweise der *Expanded Cinema*-Performance ist nicht nur im Kontext der um '68 allgegenwärtigen Straßenaktionen zu verstehen, sondern knüpft auch an die Varieté-, Zirkus- und Jahrmarkts-

¹²Die eigentliche Uraufführung am 11. November 1968 im Rahmen der *Zweiten Mairaisiade Junger Film* in Wien wurde wegen Tumulten vorzeitig abgebrochen. Nach einer weiteren Aufführung 1968 im Café Savoy in Wien wurde das TAPP- UND TASTKINO im April und Mai 1969 im Rahmen der Multimedia-Veranstaltung *Underground Explosion* in München, Essen, Köln und Zürich vorgeführt – nun in Form eines von dem Künstler Wolfgang Ernst eigens für diesen Anlass gebauten Aluminiumkastens. Außerdem wurde das TAPP- UND TASTKINO 1969 nochmals in München für die Fernsehsendung *A Propos Film* präsentiert. Weitere Aufführungen kamen im selben Jahr in Göteborg sowie im Winter 1971 im Rahmen von VALIE EXPORTs *Expanded Cinema Tournee* in Amsterdam, Breda, Eindhoven und London zustande. Außerdem kam es 1971 zu einer einmaligen Aufführung mit der Künstlerin Erika Mies in Köln, vgl. <http://www.valieexport.at/de/werke/werke-einzelseiten/chronologie-zu-tapp-und-tastkino/> (Stand: 18.08.2014)

¹³Michalka (2003), S. 100, wobei hier die Bezeichnung „Koberer“ treffender wäre

tradition des frühen Kinos an, wie sie von den Filmavantgarden seit den 20er Jahren immer wieder aufgegriffen wurde.¹⁴ Auch der Live-Charakter der Aktion stellt eine Verbindung zu den verschiedenen Aufführungspraktiken des frühen Kinos mit seinen Erzählern, Geräuschemachern und Musikbegleitungen her.¹⁵ (Im Falle des TAPP- UND TASTKINOS lässt sich diese Verbindung nicht nur im Formalen, sondern auch inhaltlich ziehen: Das Ausstellen des weiblichen Körpers war in vielfältigen Formen allgegenwärtiger Teil der Jahrmarkts- und Varietékultur.)

Zugleich wird durch das aggressive Bewerben der Aktion die Kunstproduktion im Kontext der modernen Konsumkultur verortet – als Ware, die sich auf dem Markt gegen andere Angebote durchsetzen muss. So werden auch andere *Expanded Cinema*-Arbeiten von EXPORT in ihren Entwürfen im Stil von Werbeplakaten („nach der entwicklung des instant kaffees und der instant milch ist es uns endlich gelungen, den instant film zu erfinden“¹⁶) als „Attraktionen“, die der Besucher nicht verpassen darf, inszeniert – etwa in der von Weibel mitgestalteten *Expanded Cinema*-Ausgabe der Zeitschrift *film*, die tatsächlich wie ein Werbeblatt, mit entsprechenden Verkaufsanzeigen (z.B. für die Arbeit PING PONG), aufgemacht war.¹⁷

Dieser Rückgriff auf populärkulturelle Strategien der Werbung und des frühen Attraktionskinos wird im TAPP- UND TASTKINO wiederum gebrochen durch die manifestartige und pseudowissenschaftliche Rhetorik der dazugehörigen Texte, die in unterschiedlichen Varianten von Weibel während der Vorführung deklamiert und auf dem Konzeptblatt zum TAPP- UND TASTKINO abgedruckt wurden:

¹⁴vgl. hierzu Gunning (1990)

¹⁵Zudem gab es im frühen Kino Aufführungspraktiken wie etwa mit dem Film interagierende Live-Darbietungen, die man bereits als *Expanded Cinema*-Vorläufer bezeichnen kann. Ebenso gelten auch die 1929 aufgeführte Tonfilminszenierung IN DER SCHREINERWERKSTÄTTE des Variété-Künstlers Karl Valentin oder auch der falsche Kinosaal in seinem berühmten Panoptikum als frühe Beispiele des *Expanded Cinema*, vgl. Scheufl/Schmidt (1974), S. 253-256.

¹⁶Weibel (1969), S. 52

¹⁷vgl. *film*, November 1969, S. 41-52

„Die Vorführung findet wie stets im Dunkeln statt. Nur ist der Kinosaal etwas kleiner geworden. Es haben nur zwei Hände in ihm Platz. Um den Film zu sehen, d.h. in diesem Fall zu spüren und zu fühlen, muss der 'Zuschauer' (Benutzer) seine Hände durch den Eingang in den Kinosaal führen. Damit hebt sich der Vorhang, der bisher nur für die Augen sich hob, nun endlich auch für beide Hände. Die taktile Rezeption steht gegen den Betrug des Voyeurismus. [...] Taktile statt visuelle Kommunikation. Neue Organisation der filmischen Elemente bedingt auch eine neue Kommunikation, mit ihr eine neue Erfahrung. Soziologische Modelle, wie sie im Kino verstärkt werden, werden somit aufgebrochen, es entstehen neue soziologische Modelle, neue menschliche Verhaltensweisen, bzw. die Sozialisierung der Sexualität. [...] Tapp und Tastfilm als erster echter Frauenfilm [...]“¹⁸

Der Besucher des TAPP- UND TASTKINOS soll also zum einen als Konsument angesprochen bzw. regelrecht „angelockt“ werden, zum anderen wird sein Konsumverhalten einer kritischen Analyse unterzogen. Das Besondere des TAPP- UND TASTKINOS ist, dass es diese Kritik aus einer *anderen* Kunstform heraus formuliert und damit einen grundlegenden medialen und ästhetischen Bruch vollzieht. Es handelt sich hier eben nicht um eine Projektion von filmischen Bewegtbildern, sondern um eine auf die leibliche Ko-Präsenz von Künstlerin und Zuschauer setzende Performance-Aktion, die wiederum die speziellen Gegebenheiten der Vorführsituation im Kino zum zentralen Gegenstand der künstlerischen Auseinandersetzung macht.

In dem hier konstruierten „Minikinosaal“ wird die Leinwand durch die Körperhaut der Akteurin, durch die weibliche Brust, substituiert.¹⁹ Diese wird wiederum in einer ikonoklastischen Geste dem Blick des Zuschauers entzogen, während ihm gleichzeitig die Möglichkeit einer *taktilen* Re-

¹⁸zitiert nach: Koch (2003), S. 124, Konzeptblatt abgedruckt in: Assmann (1992), S. 258

¹⁹vgl. Prammer (1988), S. 103-104. EXPORT selbst verwendet im Konzeptblatt den Begriff „Hautleinwand“, vgl. Assmann (1992), S. 258. Darüber hinaus lässt sich hier eine Verbindung zu Jean-Louis Baudrys späterem Text *Das Dispositiv: Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks* und der dort im Anschluss an die Ausführungen des Psychoanalytikers Bertram Lewin entwickelten Analogie zwischen Kinoleinwand und (Mutter-)Brust ziehen, vgl. Baudry (1994).

zeption angeboten wird. Mit ihrer jahrmarktsartigen Präsentationsweise knüpft EXPORT also an das frühe, exhibitionistische Attraktionskino an und formuliert gleichzeitig eine Kritik der voyeuristischen Blickanordnung des standardisierten, klassischen Kinos – diese soll ausgestellt und zugleich durch die körperliche, zeitliche und räumliche Unmittelbarkeit überwunden werden.

Gertrud Koch analysiert in ihrem Aufsatz *A Pain in the Body, a Pleasure in the Eye* ein berühmt gewordenes Foto, das die Aktion dokumentiert. Es zeigt die distanziert lächelnde VALIE EXPORT, einen unsicher blickenden Besucher des TAPP- UND TASTKINOS und den die Szene beobachtenden Experimentalfilmer Werner Nekes im Hintergrund:

„Das lächelnde Gesicht wirkt als Kommentar zur Aktion des Expanded Cinema: Die klare Aufteilung von unberührtem Lächeln und Unmittelbarkeit der Berührung durch die Hände, die durch die Box an die Brüste greifen, erfährt einen merkwürdigen Riss. Die Verhüllung des Taktilen und Haptischen der Kinowahrnehmung, für die die Styroporbox hier steht, wird mehr noch als zur Kinodekonstruktion zu einer direkten Körper-Performance. Damit schafft sie genau eine Differenz zwischen der sinnlich-physischen Präsenzästhetik der Straßen- und anderer öffentlicher Performances und der Illusionsästhetik des Kinos, das sein Objekt und Subjekt erst im dunklen Raum erschaffen kann.“²⁰

Mit der voyeuristischen Anordnung des klassischen Kinos ist eben nicht nur der Blick des (männlichen) Betrachters im dunklen Raum auf das Bild eines (weiblichen) Körpers auf der erleuchteten Leinwand gemeint, sondern auch die „Trennung von Auge und Hand“.²¹ Diese wird hier einer

²⁰Koch (2003), S. 124

²¹Koch (2003), S. 124. Bert Rebhandl merkt in seinem Artikel *Die Weiberleiber und ihre unsichtbaren Gegner* an, dass EXPORT den Begriff des Kinos mit einer gewissen Willkür für ihre Aktion in Anspruch nimmt: „Die Erfahrung des im Dunkeln tastenden Mannes liegt viel näher an anderen Formen des Sehens wie etwa der Peep-Show mit ihren Einzelkabinen, einer gläsernen Trennwand und der Minutenfrist, die dem Blick gesetzt wird“, vgl. Rebhandl (2003), S. 37. Tatsächlich wird im TAPP- UND TASTKINO die Peep-Show-Situation, in der das Schauen erlaubt, das Anfassen aber verboten ist, umgedreht. Dies schließt jedoch nicht aus, dass hier auch oder vor allem auf die Kinosituation (die ja auch zu Dating-Zwecken genutzt wird, wobei auch hier die Trennung

Kritik unterzogen, indem sie „performativ übertrumpft“²² wird:

„Die Straßenaktion, die ganz im Stile der 68er Happenings die radikale Überschreitung von Kunst und Leben auf der Straße sucht, wird hier zur Kritik am Dispositiv des Kinos und seiner Trennung von Auge und Hand, Visuellem und Taktilen. Das Kino wird weniger als eine ephemere Bild-Kunst verstanden, sondern vielmehr adäquater, nämlich als eine performative Handlungsanleitung, deren Potentiale in der Rückführung vom Auge zur Hand freigesprengt werden.“²³

Zugleich mit der feministisch geprägten Kritik an Voyeurismus, Illusion und Repräsentation werden hier also (auf durchaus affirmative Weise) die performativen und somatisch-taktilen Aspekte des Kinos in den Vordergrund gerückt und eingefordert – im Sinne einer „sensualistische[n] Körperpolitik, in der der weibliche Körper selbst als Materialität des Werkes zurückerobert werden soll.“²⁴

Dennoch handelt es sich bei EXPORTs Kritik am kinematografischen Dispositiv nicht um eine „simple Absage an Voyeurismus und Bild-/Blickkultur oder ein Plädoyer für taktile Erfahrung und direkte Partizipation“, wie Matthias Michalka in seinem Text „*Schießen Sie doch auf das Publikum!*“ – *Projektion und Partizipation um 1968* betont. Das TAPP- UND TASTKINO untersuche das Verhältnis von Bild und Körper, Repräsentation und Handlung und damit die Frage selbstbestimmter Wahrnehmung

von Sehen und Tasten gewahrt bleibt), Bezug genommen wird. In EXPORTs späterem Spielfilm *DIE PRAXIS DER LIEBE* (1984) ist es interessanterweise gerade das Bild der Peep-Show, das das Kinodispositiv als Referenzobjekt zurückbringt, vgl. hierzu Koch (2003), S. 125. Meines Erachtens ist es gerade das voyeuristische Moment, das die beiden visuellen Anordnungen hier verbindet.

²²Koch (2003), S. 124

²³Koch (2003), S. 124

²⁴Koch (2003), S. 125. EXPORT entwickelt bereits in ihren frühen praktischen Arbeiten ein künstlerisches Konzept, das zentrale Argumentationslinien der feministischen Filmtheorie, die sich hauptsächlich erst in den 1970er Jahren formierte, vorwegnimmt, vgl. hierzu etwa Laura Mulveys einflussreichen, aber auch vielfach kritisierten Aufsatz *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, vgl. Mulvey (1975). Der umfangreiche Referenzrahmen zu feministischen Film- und Kunsttheorien kann hier nicht im Detail wiedergegeben werden; einen guten Überblick hierzu bieten z.B. Wagner-Kantuser (2003) oder Angerer (2012).

auf verschiedenen Wirklichkeitsebenen gleichzeitig, wobei sich Handlungen selbst als symbolische Akte und sprachliche respektive visuelle Darstellungen als performatives Handeln verstehen ließen.²⁵

So sahen sich die Besucher

„[...] sowohl den Blicken VALIE EXPORTS als auch der versammelten PassantInnenschar ausgesetzt. Die 'BesucherInnen' erhalten daher nicht nur einen 'direkten' sexuellen Eindruck, sondern erleben diesen strengstens beobachtet und kontrolliert. Nicht wesentlich anders ergeht es den umstehenden ZuschauerInnen, die zwar potenziell zugreifen, ihrer unweigerlichen Verstricktheit in das Blickszenario, in dem alle gespannt beobachten, was als Nächstes geschieht, jedoch nicht entgehen können. Sexuelles Erleben beziehungsweise taktile Erfahrung und visuelle Kontrolle fallen auch hier in eins.“²⁶

Während es die voyeuristische Anordnung der Kinosituation kritisiert, bringt das TAPP- UND TASTKINO also gleichzeitig selbst eine noch komplexere Blickanordnung hervor:

„In *Tapp und Tastkino* wird das voyeuristische Element durch die Umkehrung der Schaustruktur unterminiert. Anstelle des verdunkelten Zuschauerraums, der das anonyme Lusterleben gewährleistet, wird der Zuschauer hier angehalten, das 'Reale' zu genießen – allerdings mitten auf der Straße, in der Öffentlichkeit, wo ihn jeder sehen kann.“²⁷

Die voyeuristische Struktur des filmischen Apparates wird demnach nicht durchbrochen, sondern vielmehr umgewichtet und ausgestellt. Tatsächlich geht es in Arbeiten wie TAPP- UND TASTKINO weniger um das Präsentieren von Gegenentwürfen als vielmehr um die Bewusstmachung der vorgefundenen gesellschaftlichen Realität, indem diese übersteigert und auf die Spitze getrieben wird, wie Verena Krieger es treffend zusammenfasst.²⁸ Im Falle des TAPP- UND TASTKINOS scheint es zunächst so, als ob das normative Geschlechterverhältnis lediglich vorgeführt wird: Der

²⁵vgl. Michalka (2003), S. 100

²⁶Michalka (2003), S. 100-101

²⁷Mueller (2002), S. 34

²⁸vgl. Krieger (2012), S. 86

männliche Besucher übt einen direkten „Zugriff“ auf den Körper der weiblichen Künstlerin aus. Allerdings muss er als „Strafe“ dafür ein bestimmtes Blickverhältnis aushalten. So fasst Anita Prammer ihre Analyse zum TAPP- UND TASTKINO wie folgt zusammen: „Der männliche Zugriff auf den weiblichen Körper wird öffentlich angeklagt und in szenischen Wiederholungen durch die Frau/Künstlerin zurückgeworfen auf den Aggressor.“²⁹ Tatsächlich kommt es hier aber zu einer reflexiven Dopplung: Anstelle der „selbstverständlichen“, unhinterfragten Verfügbarkeit des weiblichen Körpers für den männlichen „Zugriff“ tritt hier eine performative Situation, in der der Besucher gezwungen wird, seine Rolle aktiv einzunehmen und mitzuspielen – und zwar nach den Regeln der Künstlerin.

In ihrem Aufsatz *Über welche Grenze – wohin? Nitsch vs. Export* identifiziert Verena Krieger die *Grenzüberschreitung* als zentrales künstlerisches Motiv in EXPORTs *Expanded Cinema*-Arbeiten – gemeint ist hier vor allem das Abarbeiten an den Geschlechtergrenzen, wobei das TAPP- UND TASTKINO (zunächst) das *Sichtbarmachen* der gesellschaftlich und medial konstruierten *Differenz* zwischen Männern und Frauen, im Sinne eines Machtgefälles, in den Vordergrund rückt, und nicht das *Überschreiten* von Geschlechtergrenzen, etwa im Sinne des Queerings. Zeitgleiche Arbeiten wie IDENTITÄTSTRANSFER (1968) – hierbei handelt es sich um eine Reihe von Selbstportraits, die EXPORT in verschiedenen männlich konnotierten Posen und Verkleidungen zeigen³⁰ – weisen aber schon in diese Richtung und EXPORTs spätere Arbeiten und theoretische Überlegungen zum expansiven Körper und zur Kybernetik beschäftigen sich nicht nur mit dem Sichtbarmachen, sondern auch mit dem Auflösen von Geschlechtergrenzen.

Aber auch das Verhältnis zum Zuschauer lässt sich am Beispiel des TAPP- UND TASTKINOS mit dem Begriff der Grenzüberschreitung adäquat beschreiben: Durch das Mittel der Berührung werden sowohl die

²⁹Prammer (1988), S. 54

³⁰Hierbei handelt es um ein größeres Projekt von Weibel und EXPORT zur Idee des Identitätstransfers, vgl. Weibel/Falkenberg (2006), S. 486f.

Grenzen zwischen Kunstwerk und Rezipient als auch die Grenzen zwischen den Körpern der Künstlerin und der Zuschauer aufgehoben und die damit verbundenen Machtstrukturen spür- und wahrnehmbar gemacht.³¹ Diese Form der Grenzüberschreitung lässt sich in gewisser Weise als Einwirkung auf den Zuschauer im Sinne einer Aktivierung und Mobilisation begreifen: Der „Kinobesucher“ wird mit dem Versprechen auf eine „reale“, unmittelbar-körperliche Erfahrung aus seiner sicheren Positionen als Betrachter im dunklen Kinosaal herausgeholt. Er muss diese gewohnte Position verlassen und aktiv handeln, um das Kunstwerk auf direkte, unmittelbare Weise zu „rezipieren“ und nicht nur Beobachter der Aktion zu bleiben. Dabei wird er aber auch gleichzeitig „vorgeführt“, indem er den Blicken anderer und nicht zuletzt dem Blick VALIE EXPORTs ausgesetzt und so in ein neues prekäres Blickverhältnis verstrickt wird, das ihn selbst zum Blickobjekt macht.

Die in das Kinodispositiv eingeschriebenen gesellschaftlichen Strukturen werden in die Gesellschaft zurückgespiegelt, indem der öffentliche Raum gleichsam zum Kino wird; Kritik des Kinos und Gesellschaftskritik fallen in eins. In diesem Zusammenhang ist es interessant zu erwähnen, dass es eben nicht nur Männer waren, die das TAPP- UND TASTKINO bei seinen zahlreichen Aufführungen besuchten, sondern auch Frauen (etwa die Musikerin Limpe Fuchs während der Aufführung im Rahmen der *Underground Explosion*) und Kinder.³² Zudem wurde 1971 eine Aufführung von der Künstlerin Erika Mies durchgeführt, während EXPORT Weibels Part übernahm und die Zeit stoppte.³³ Die Aktion lässt sich also nicht auf gängige Dualismen (wie etwa männliches Subjekt – weibliches Ob-

³¹vgl. Krieger (2012), S. 85ff.

³²vgl. Ammer (2008), S. 107, vgl. das Foto auf EXPORTs Homepage [http://www.valieexport.at/de/werke/werke/?tx_ttnews\[cat\]=182&tx_ttnews\[tt_news\]=1956&tx_ttnews\[backPid\]=190&cHash=9d4343eb21](http://www.valieexport.at/de/werke/werke/?tx_ttnews[cat]=182&tx_ttnews[tt_news]=1956&tx_ttnews[backPid]=190&cHash=9d4343eb21) (Stand: 25.01.2015), vgl. auch EXPORT im Interview mit Felicitas Herrschaft, <http://www.fehe.org/index.php?id=572> (Stand: 25.01.2015)

³³vgl. Ammer (2008), S. 104, vgl. hierzu auch <http://www.valieexport.at/de/werke/werke-einzelseiten/chronologie-zu-tapp-und-tastkino/> (Stand: 25.01.2015)

jekt, Illusion – Realität, Repräsentation – Aktion etc.) reduzieren³⁴ und impliziert damit nicht nur eine Kritik des Kinos, sondern auch bereits eine Kritik an einer Kritik des Kinos, die auf solchen reduktionistischen Annahmen basiert.

Hier wird ein generelles Problemfeld buchstäblich „in den Blick gerückt“, das auch für die anderen *Expanded Cinema*-Arbeiten EXPORTs in den 60er Jahren paradigmatisch ist, nämlich das Verhältnis zum Kinobesucher. EXPORTs Arbeiten zielen dabei auf eine Konfrontation des Zuschauers mit seiner eigenen Rezeptionsposition ab – im Sinne einer Aufforderung an diesen, eine bestimmte Grenze zwischen ihm und dem Kunstwerk zu überschreiten.

Dabei geht es nicht darum, das Betrachterverhältnis des Kinos einfach umzudrehen, sondern vielmehr es in seiner apparativen Anordnung zu analysieren und auseinanderzunehmen. Sigrid Adorf beschreibt EXPORTs Vorgehen in TAPP- UND TASTKINO als ein operatives, allerdings weniger im Sinne einer rein technischen Zerlegung einer geschlossenen Einheit in ihre Einzelteile, sondern vielmehr im Sinne einer allumfassenden Analyse des komplexen „Verbands Film“:

„EXPORTs Zerlegung des Filmapparats in eine Interaktion zwischen dem Körper der Produzentin, der Produktion und den KinobesucherInnen fragt nach den verschiedenen beteiligten Operatoren. Die Positionen von Subjekt und Objekt sind in dieser intersubjektiven Geste nicht einfach austauschbar, sondern schlicht und einfach nicht zu fixieren. Denn wer *greift* hier wen an? Das operative Verständnis vom Medium, um das es den Expanded Cinema Arbeiten ging, weist darauf hin, dass die Zerlegung des Apparats nicht bedeutete, dass man eine vorher von einem Gehäuse zusammengehaltene, in sich geschlossene Einheit aufzubrechen versuchte, um sie in technische Details zu zerlegen, sondern dass es vielmehr darum ging, einen experimentellen Begriff für die verzweigten Strukturen und wechselseitigen Bedingtheiten zu entwickeln, die den Komplex filmischer Realität produzieren.“³⁵

³⁴vgl. Ammer (2008), S. 104

³⁵Adorf (2008), S. 130

Das TAPP- UND TASTKINO macht deutlich, dass der Impetus des *An-greifens*, der für die frühen *Expanded Cinema*-Arbeiten EXPORTs paradigmatisch ist, eng verschränkt ist mit dem Impetus des *Be-greifens*. Trotz der strukturellen Einfachheit des Konzepts geht es hier nicht um plakative, eindimensionale Aussagen, die möglichst skandalträchtig vorge-tragen werden sollen, sondern letztlich darum, komplexe und ambivalente Zusammenhänge buchstäblich in den Griff zu bekommen.

4.3 Reiz und Reaktion

Die Filminstallation PING PONG, die 1968 auf der *Zweiten Maraisiade Junger Film* in Wien uraufgeführt und als „politischster Film“ ausgezeichnet wurde³⁶, setzt im Gegensatz zum TAPP- UND TASTKINO nicht auf die leibliche Ko-Präsenz von Akteurin und Publikum, sondern auf die Inter-aktion zwischen Filmleinwand und Zuschauer. Eine 8-mm-Projektion lässt auf verschiedenen Stellen einer Leinwand Punkte erscheinen, welche wie-derum von einer mit Tischtennisball und -schläger ausgestatteten Person getroffen werden müssen. Die Arbeit wurde mit einem ähnlichen Wortwitz wie beim TAPP- UND TASTKINO als „ein Spielfilm – das heißt ein Film zum spielen“³⁷ beworben und sogar zum Verkauf angeboten.³⁸ Der humoristi-sche Aspekt der Installation, die man ja tatsächlich auch als interaktive Arbeit, die Spaß machen soll, verstehen könnte, wird wiederum gebrochen durch den strengen, pseudowissenschaftlichen Sprachstil des Begleittextes:

³⁶vgl. http://www.valieexport.at/de/biografie/nach-jahr/?no_cache=1 (Stand: 25.09.2014)

³⁷Weibel/EXPORT (1970), S. 262

³⁸Diese Strategie hat sich vermutlich auch aufgrund des preisgünstigen Heim- und Amateurformats 8mm besonders angeboten. Eine entsprechende Anzeige findet man z.B. in der *Expanded Cinema*-Ausgabe von *film*, November 1969, S. 49. Auf EXPORTs Homepage heißt es: „Wurde während der Weihnachtsferien in einem Spielzeugwarengeschäft zum Verkauf ausgelegt“, vgl. [http://www.valieexport.at/de/werke/werke/?tx_ttnews\[tt_news\]=16&tx_ttnews\[backPid\]=4&cHash=3324f0c1af](http://www.valieexport.at/de/werke/werke/?tx_ttnews[tt_news]=16&tx_ttnews[backPid]=4&cHash=3324f0c1af) (Stand: 08.09.2014).

„ledig der semantik, wird die beziehung zwischen zuschauer und leinwand klar: reiz und reaktion. die ästhetik des konventionellen films ist eine physiologie des verhaltens, seine kommunikationsweise ein ereignis der perzeption. 'ping pong' expliziert das herrschaftsverhältnis zwischen produzent (regisseur, leinwand) und konsument (zuschauer). was hier das auge dem hirn erzählt, ist anlass zu motorischen reflexen und reaktionen, nicht zu intelligiblen oder emotionalen, reaktionen und reflexen gleichwohl. zuschauer und leinwand sind partner eines spiels, dessen regeln der regisseur diktiert [...]. nichts zeigt deutlicher den herrschaftscharakter der leinwand (als manipulatives medium des regisseurs) als dies. wie sehr auch der zuschauer ins spiel kommt und mit der leinwand spielt, an seinem konsumenten-status ändert dies nichts (oder nur wenig). die emanzipation der leinwand, die den zuschauer zum produzenten emanzipierte, ist nicht eingetreten.“³⁹

Indem er die Beziehung zwischen Film und Zuschauer als ein dezidiert hierarchisches Verhältnis von „Reiz und Reaktion“ zusammenfasst und die Filmrezeption auf physiologische und perzeptive Elemente reduziert, liefert dieser Text eine treffende Beschreibung dessen, was EXPORT mit ihren *Expanded Cinema*-Arbeiten aufzeigen und gleichzeitig kritisieren will: Die Zwangsmechanismen des Kinos sollen offengelegt werden, indem sie in überspitzter Weise vorgeführt werden (wobei das ideologiekritische Argument hier auf das Äußerste reduziert und nur noch als abstrakte Struktur behandelt wird). Der Zuschauer muss re-agieren und letztlich tun, was die Leinwand ihm „sagt“:

„Der visuelle Stimulus – der projizierte Punkt – verwandelt den / die TeilnehmerIn in eine Art Pawlowschen Hund: Zwar nimmt der Körper Anteil, jedoch kann, was das Auge 'erzählt', Intellekt und Emotionen nicht rühren. Ping Pong demonstriert, dass EXPORTs Expanded-Cinema-Arbeiten jeglicher Naivität in Bezug auf die Möglichkeit einer ideologischen Befreiung der KinobesucherInnen durch sinnliche und körperliche Involvierung entbehren. Viel-

³⁹zitiert nach: Szely (2007), S. 135. So nimmt die Arbeit in gewisser Weise das ein paar Jahre später entwickelte frühe Videospiel *Pong* oder auch heutige *wii*-Spiele vorweg. Während der Benutzer bei diesen Spielen jedoch einen aktiven Zugriff auf die grafische Oberfläche hat und einen Teil davon selbst steuert, kann er bei PING PONG nur auf das reagieren, was die Leinwand ihm vorgibt.

mehr wird eine Situation kreiert, die zwar Partizipation ausdrücklich einfordert, letztlich jedoch vor allem deren 'strukturelle Unmöglichkeit' demonstriert."⁴⁰

Ähnlich wie beim TAPP- UND TASTKINO geht es hier um eine Sichtbarmachung eines prekären Zuschauerverhältnisses, in dem das Kino als Medium der Manipulation, der Beeinflussung und der Steuerung des Zuschauers verstanden wird. Zwar wird die Immobilität und Passivität des Betrachters aufgehoben, die Zurichtung und Lenkung seines Blicks wird dafür aber umso deutlicher in den Fokus gerückt. Das Reiz-Reaktions-Schema des Ping Pong-Spiels soll aufzeigen, dass die hier gebotene Interaktivität und Partizipation nur eine scheinbare ist; nicht die Befreiung und Aktivierung des passiven Konsumenten ist das Ziel, sondern die schonungslose Aufdeckung seines Konsumentenstatus.

Peter Weibel stellte anlässlich der XSCREEN-Eröffnung in Köln 1968 eine ganz ähnliche Arbeit vor: ACTION LECTURE NO.2 bestand aus verschiedenen Filmen, auf denen u.a. Weibel selbst zu sehen war und die sowohl auf seinen Körper als auch auf die Leinwand hinter ihm projiziert wurden. An seinem Körper trug er ein Magnetofon, das eine Rede von ihm wiedergab, während er selbst via Mikrofon einen Vortrag desselben Inhalts live hielt. Das zentrale Element der Aktion war ein offen einsehbarer elektronischer Schaltmechanismus, über den das Publikum auf den Betrieb des Filmprojektors, des Magnetofons sowie eines zweiten, Musik spielenden Kassettengerätes Einfluss nehmen konnte.⁴¹ Weibel selbst beschreibt den Aufbau der Aktion wie folgt:

„der lärm, die schreie des publikums werden durch ein mikrophon aufgenommen. Eine elektronische schaltung leitet diese impulse weiter zu einer lampe, die bei überschreitung eines einstellbaren geräuschpegels zu leuchten beginnt. Ist der lärm des publikums groß genug, beginnt die lampe zu leuchten. Ihre strahlen fallen auf den ldr (lichtabhängiger widerstand) vor ihr. Der ldr ist mit den magnetophonen und einem filmprojektor verschaltet. Nur wenn der

⁴⁰ Ammer (2008), S. 107

⁴¹ vgl. Michalka (2003), S. 98

ldr licht empfängt, bekommen die magnetophone und der projektor strom. Schreit also das publikum laut genug, leuchtet die lampe, bekommt der ldr licht, und die magnetophone und projektor laufen, erzeugen töne und bilder. [...] bei geschrei: viel licht, lauter ton, bei stille: kein licht, kein ton, außer meinem live gesprochenen ton. desgleichen kann ich – als eine art diktator – meine hand zwischen lampe und ldr halten und den kreislauf stoppen.“⁴²

Das Publikum muss also rufen, schreien oder sonstigen Lärm machen, damit die „Lecture“ abgehalten werden kann, versteht dann aber wegen der allgemeinen Lautstärke nichts oder nur wenig davon. Um den gesprochenen Vortrag verstehen zu können, müsste es still bleiben, also dem hierarchischen Verhältnis von aktivem, sprechenden Künstler und passivem, zuhörenden Publikum entsprechen. Dann würde aber weder Film noch Tonbandaufnahme ablaufen, so dass die eigentlichen Kernstücke der „Lecture“ nicht zur Aufführung kämen.

Hier werden technologische Closed-Circuit-Mechanismen vorgeführt, die zwar auf Mitwirkung und Teilnahme des Publikums angewiesen sind, die aber durch eben diese Teilnahme als interaktives System zwangsläufig zusammenbrechen.⁴³ Die Möglichkeit der Kommunikation wird hier systematisch unterlaufen: „im automatisierten regelkreis der lautstärke erlebt, erfährt der patient, der staatskrüppel, die ohnmacht seiner kommunikation, den schaltkreis unserer demokratie: tautologie oder antinomie, affirmation oder annullierung, mitschwimmen oder zugrundegehen“, so Weibel im Begleittext zu der Aktion.⁴⁴

Arbeiten wie PING PONG und ACTION LECTURE NO.2 thematisieren die Verstrickung von Involvierung und Manipulation als essentiellen Bestandteil der Filmrezeption und betreiben damit eine Apparatus-Theorie *avant la lettre*. Sie gehen sogar über die Argumentation der Apparatus-theoretiker hinaus, indem sie auch die *Aktivierung* des Rezipienten, seine partizipatorische Einbindung in das filmische Geschehen, sein Mitgehen,

⁴²zitiert nach Michalka (2003), S. 98-99

⁴³vgl. Michalka (2003), S. 98

⁴⁴vgl. Weibel/EXPORT (1970), S. 258

Mitdenken und Mitfühlen als Scheinfreiheit entlarven, die Voraussetzung ist für jede Form von verdeckter ideologischer Lenkung und Kontrolle. Im Anschluss an Foucaults Machtbegriff ließe sich konstatieren, dass EXPORT in PING PONG ein Machtverhältnis zwischen Film und Betrachter entwirft, dessen Wesen es gerade sei, „daß der 'andere' (auf den es einwirkt) als Subjekt des Handelns bis zuletzt anerkannt und erhalten bleibt und sich vor dem Machtverhältnis ein ganzes Feld von möglichen Antworten, Reaktionen, Wirkungen, Erfindungen eröffnet.“⁴⁵ Dem Zuschauer wird in PING PONG zwar eine Möglichkeit zur künstlerischen Interaktion geboten, diese erweist sich aber als boshafter Trugschluss, nämlich als einseitiger Reiz-Reaktions-Mechanismus, der den Zuschauer als unfreien Konsumenten vorführt.

Das extrem reduktionistische Bild der Filmrezeption, das in PING PONG entworfen wird, ist als bewusste Zuspitzung zu verstehen, mit der EXPORT sich in den zeithistorischen Kontext der (film-)theoretischen Debatten der 60er und 70er Jahre einreihet bzw. diese teilweise auch vorwegnimmt. EXPORTs Kritik zielt dabei nicht nur auf das prekäre Zuschauerverhältnis im Kino ab, sondern auch auf künstlerische Arbeiten, die die Involvierung des Zuschauers im Sinne einer „Mitmacheinladung“, wie Michalka es formuliert⁴⁶, auf eine rein affirmative Weise umsetzen. Die ACTION LECTURE geht sogar noch einen Schritt weiter, da sie den „Mitmach-Zuschauer“ letztlich für sein Interagieren bestraft.⁴⁷

Trotz ihrer Einfachheit und Zuspitzungen zeichnen sich Arbeiten wie PING PONG und ACTION LECTURE NO.2 gerade dadurch aus, dass sie die komplexen Widersprüche, die die künstlerische Involvierung und Aktivierung des Rezipienten mit sich bringen, mitbedenken. Das für die *Expanded Cinema*-Arbeiten von Weibel und EXPORT charakteristische paradoxe Verhältnis zum Rezipienten wird dabei sehr deutlich aufgezeigt: Die

⁴⁵Foucault (1987), S. 254

⁴⁶vgl. Michalka (2003), S. 97

⁴⁷vgl. hierzu auch die aktuellen Diskussionen um partizipatorische Ansätze in der Gegenwartskunst, etwa bei Bishop (2012) und Diederichsen (2008), S. 264ff.

Position der Rezeption wird durch Abwehr, Zurückweisung und Herabwürdigung des Zuschauers geschwächt, zugleich sind Film- und Closed-Circuit-Installationen wie PING PONG und ACTION LECTURE NO.2 aber auch diejenigen künstlerischen Arbeiten, die am meisten abhängig sind von ihrem Publikum, da das ganze Konzept völlig auf den Zuschauer ausgerichtet ist, so dass der Rezipient zur ausschlaggebenden Größe innerhalb des Kunstwerks wird – ohne ihn würde der ganze Versuchsaufbau nicht funktionieren.

4.4 Zugriffe auf den Zuschauerkörper

Während das TAPP- UND TASTKINO die Kritik am Kinodispositiv und seiner Trennung von Taktilen und Visuellem durch eine körperliche Unmittelbarkeit formuliert, die zwar dezidiert auf das prekäre Zuschauer-verhältnis hinweist, aber eben auch auf Kommunikation und Interaktion mit dem Publikum setzt, und *Expanded Cinema*-Installationen wie PING PONG zumindest eine (scheinbare) Einbindung des Publikums vorsehen, steht der zeitgleich entstandene „Aktionsfilm“ EXIT exemplarisch für eine Reihe von Arbeiten innerhalb EXPORTs und Weibels Œuvre, die von *einseitigen*, gewaltsamen Attacken auf den Zuschauer geprägt ist. In dieser 1968 beim *Ersten Europäischen Treffen der unabhängigen Filmemacher* in München aufgeführten *Expanded Cinema*-Aktion wird das Publikum mit an der Leinwand befestigten Feuerwerkskörpern beschossen, um es zur Flucht durch den titelgebenden Ausgang zu bewegen:

„Während Weibel eine Rede hielt und Filme auf die Alu-Leinwand projiziert wurden, schossen (Export, Scheugl, Schmidt, Schlemmer, Kren) Feuerkugeln durch die Leinwand, warfen Feuerwerkskörper, entzündeten das Rauchpulver, starteten Flugobjekte, knallten den Saal voll, zischten los auf das Publikum, das hinter allem Möglichen Deckung suchte, die Türen aufriss und auf die Straße flüchtete.“⁴⁸

⁴⁸Weibel/EXPORT (1970), S. 259. *Expanded Cinema*-Arbeiten wie EXIT greifen im Grunde genommen ein durchaus gängiges Sujet des klassischen narrativen Kinos auf.

Die Aufhebung der Grenze zwischen Künstler und Publikum wird hier nicht zugunsten einer enthierarchisierten Kommunikation zwischen beiden und einer Einbindung des Zuschauers in den kreativen Prozess vollzogen. Der einseitige Angriff auf das Publikum bringt vielmehr eine ostentative Verweigerung von Kommunikation zum Ausdruck. Die Kunst wird als Waffe eingesetzt, der Zuschauer als Gegner ins Visier genommen; das Publikum soll nicht mehr involviert, sondern aus dem Kinosaal vertrieben werden. Das Konzept der „Publikumsbeschießung“⁴⁹ ist hier also nicht metaphorisch gemeint, sondern wird durchaus wörtlich genommen. Die „Scheinbedrohung“ wird real, wie Birgit Hein es ausdrückt⁵⁰, denn es wird wirklich geschossen (wenn auch nur mit Feuerwerkskörpern).⁵¹

So stellt nicht nur die generell effektvolle Inszenierung von Schießereien und Schußwechseln, sondern auch der gezielte Schuss, der direkt in die Kamera und somit scheinbar aus der Leinwand heraus auf den Zuschauer abgefeuert wird, ein relativ häufiges filmisches Motiv dar – angefangen mit der berühmten Schlusseinstellung in *THE GREAT TRAIN ROBBERY* (Edwin S. Porter, 1903) über Alfred Hitchcocks *SPELLBOUND* (1945) bis hin zu New Hollywood-Filmen wie Sam Peckinpahs *BRING ME THE HEAD OF ALFREDO GARCIA* (1974). Das Bild eines frontal auf den Zuschauer abgegebenen Schusses hat dabei zunächst einen sehr wirkungsvollen „Attraktions“-Effekt, der die Grenze zwischen filmischen Raum und Zuschauerraum aufzuheben scheint. Es lässt sich zugleich aber auch als Metapher lesen für eben diese Einwirkungskraft des Films auf den Zuschauer. In Peter Bogdanovichs *TARGETS* (1968), der im selben Jahr wie *EXIT* entstand, wird das Motiv der „Publikumsbeschießung“ nicht nur auf der reinen Bild-, sondern auch auf der Narrationsebene verhandelt: Ein Amokläufer verschanzt sich hinter der Leinwand eines Autokinos, in dem ein Horrorfilm gezeigt wird, und erschießt von dort wahllos mehrere Kinozuschauer, so dass aus dem fiktiven Horrorfilm auf der Leinwand buchstäblich der reale Horror hervorbricht. Die Arbeiten von Weibel und *EXPORT* stehen somit trotz ihrer harschen Kritik am Kinodispositiv durchaus in einer cinephilen Tradition: Sie greifen ein gängiges filmisches Motiv auf, setzen dies dann aber ganz bewusst auf eine radikal direkte, buchstäbliche und nicht-filmische Weise um.

⁴⁹vgl. Scheugl, S. 132 – offensichtlich in Anlehnung an Peter Handkes *Publikumsbeschimpfung* (1966). Im Anschluss der Aktion gab es mehrere Schlagzeilen im Stil von „Schießen Sie doch auf das Publikum“ etc., vgl. Michalka (2003), S. 102

⁵⁰vgl. Hein (1971), S. 157

⁵¹Ein ähnliches (jedoch unverwirklichtes) Projekt entwirft der österreichische Avantgardefilmemacher Ernst Schmidt Jr. 1971 mit seinem *SCHIESSKINO*: „*Schießkino* ist von einem Bericht über die amerikanische Polizei inspiriert. Die haben da ein Kino, da wird ein Film mit schießwütigen Gangstern gespielt. Auf die sind Schießübungen zu machen. Bei meiner Version schießt die Leinwand zurück. Der Schnellere gewinnt“, vgl. Ernst Schmidt Jr., zitiert nach Bilda / Secession Wien (2001), S. 150f. Schmidts Entwurf verweist – als eine Art Schießbude – wieder sehr stark auf die Jahrmarkts-

Expanded Cinema-Arbeiten wie EXIT und die einige Monate später aufgeführte KRIEGSKUNSTFELDZUG-Aktion⁵² markieren insofern eine weitere Akzentverschiebung in der künstlerischen Ausrichtung von Weibel und EXPORT, als es sich bei den darauffolgenden Arbeiten nicht mehr um vor Publikum durchgeführte Aktionen handelt, sondern um nicht realisierbare Projekte.

In der *Expanded Cinema*-Sonderausgabe der Zeitschrift *film* entwirft Weibel verschiedene solcher nicht realisierbaren *Expanded Cinema*-Projekte, die in einer Mischung aus sprachkritischem Manifest (es werden beispielsweise Bezüge zu Wittgenstein, Marx und Jakobson hergestellt) und überspitzter Satire vorgestellt werden und letztlich Neuformulierungen von EXIT darstellen. So sieht die Arbeit LASERMESSER (1969) vor, „mit einem laserstrahl des lasermessers jedem einzelnen besucher die augenbrauen in sekundenbruchteilen weg[zu]rasieren“⁵³. Bei SYNDIC (1969), einem „Objekt für Kinosaal und Publikum“, handelt es sich um einen fliegenden Roboter, der die Luftfeuchtigkeit im Kinosaal misst und den Zuschauer mit der größten Schweißabsonderung exekutiert.⁵⁴

Auch VALIE EXPORT entwickelt zeitgleich Projekte, die in eine ähnliche Richtung gehen, sich aber nicht an den Kino-, sondern an den Galerie-

tradition des *Expanded Cinema*, seine Wortwahl ist jedoch eher kurzgehalten und lakonisch, nicht so aggressiv und offensiv wie die Konzepte von Weibel/EXPORT. Der wichtigste Unterschied ist jedoch, dass hier beide Seiten – Leinwand und Zuschauer – bewaffnet sind. Die Arbeit schließt somit eher an die (vermeintlich) interaktiven closed circuit-Arbeiten wie PING PONG an und nimmt in gewisser Weise auch die heutigen Computer- und Konsolenspiele vorweg. Ebenso kann man SCHIESSKINO aber auch als (kritischen) Kommentar zu den vorangegangenen Arbeiten der Wiener Avantgarde lesen, deren Reihe mit dem Jahr 1969 endete.

⁵²Hierbei handelte es sich um eine Performance-Aktion, die 1969 im Rahmen der Multimedia-Veranstaltung UNDERGROUND EXPLOSION in verschiedenen Städten in Deutschland und der Schweiz vor Massenpublikum stattfand: „während weibel obszöne und politradikale parolen durch den 300-watt verstärker jagte, peitschte valie das publikum aus, fuhr ernst [Wolfgang Ernst] mit dem wasserwerfer auf das publikum los. zu unserem schutz hatten wir jeweils vorher stacheldrahtballen aufgebaut, die jedoch zumeist niedergetrampelt wurden,“ vgl. Weibel/EXPORT (1970), S. 266.

⁵³zitiert nach: Scheugl (2002), S. 176 bzw. Hein (1971), S. 158, Originalquelle: Kuratorium Neuer Österreichischer Film (1970), S. 99

⁵⁴vgl. Weibel (1969), S. 43

besucher wenden, etwa STECKKONTAKTE AM GALERIEPLAFOND (1969), „die magnetisch geladen sind und, wenn sie an den besucher herankommen, elektrisieren“⁵⁵ oder SPANNPROJEKTIL (VALIE EXPORT, 1969): „Ein riesiger Gummiknüppel ist im Bogen an eine Wand gespannt, auf Knopfdruck schnell er in den Raum.“⁵⁶ Das dazugehörige Konzeptblatt zeigt den „in Kopfhöhe eines durchschnittlich großen Galeriebesuchers“ angebrachten Gummiknüppel und eine zweite, noch größere Version „für Volksfeste“.⁵⁷

Während diese Konzepte in erster Linie auf die phantasmatische Abstrafung des Zuschauers abzielen, der als Stellvertreter der feindlichen Gesellschaft, des repressiven Staates, aber auch der Kulturinstitutionen⁵⁸ und somit als „Gegner“ des Künstlers begriffen wird, setzt EXPORT in ihrem nicht realisierten *Expanded Cinema*-Entwurf TONFILM (1969), der die Manipulation des menschlichen Sprechapparates mithilfe eines fotoelektrischen Verstärkers vorsieht, einen etwas anderen Schwerpunkt:

„ein fotoelektrischer verstärker wird in die stimmritze (glottis) einoperiert, und mit einem lichtempfindlichen widerstand verbunden,

⁵⁵Konzeptblatt, abgedruckt in: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (1997), S. 66, vgl. auch die ähnliche Arbeit HOMMAGE À ALFRED HITCHCOCK (1968) von Hans Scheufl

⁵⁶Konzeptblatt, abgedruckt in: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (1997), S. 66

⁵⁷Konzeptblatt, abgedruckt in: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (1997), S. 66. Das für die österreichische Nachkriegsavantgarde typische Entwerfen nichtrealisierbarer Projekte steht dabei in der avantgardistischen Tradition des „medial simulierten Happenings“. So lancierte schon der Dadaist Walter Serner eine Reihe von Falschmeldungen in der Presse, die z.B. von Schusswechseln während eines Dada-Kongresses berichteten, vgl. Ehrlicher (2001), S. 239-240. Auch die von Übertreibungen und Überspitzungen geprägten Berichte Weibels und anderer beteiligter Künstler über Aktionen wie KRIEGSKUNSTFELDZUG erinnern in ihrem Duktus an solche dadaistischen Fiktionalisierungsstrategien.

⁵⁸EXPORT hat in verschiedenen Interviews darauf hingewiesen, dass es sich bei Aktionen wie KRIEGSKUNSTFELDZUG eigentlich um einen Angriff auf die Kunst als Institution im Sinne des Kunstbetriebs, des Kunstmarkts etc. gehandelt habe: „Es ging um Provokation, um die Attacke, um die Verletzung der bürgerlichen Tabus, um einen Angriff auf die Konsumkultur, auf den Warenfetischismus, auf die Institutionen“, so EXPORT in einem Interview mit Anita Prammer, in: Horwath/Ponger/Schlemmer (1995), S. 175.

der an der auenhaut unterhalb des ohres angebracht wird. bei viel licht, kommt viel strom zum verstärker, ist die lautbildung sehr stark. der fotoelektrische verstärker regelt die lautbildung, die lautstärke. bei wenig licht kommt wenig strom zum verstärker und die lautbildung ist sehr gering. dieser life-ton-film liefe also so ab, daß die leute zu mittag furchtbar schreien müssen, gegen abend an stimme verlieren und des nachts überhaupt stumm sind. da in die region der stimmungskultur auch nervenfaser des para- wie sympathischen nervensystems innervieren, kommt es zu folgen unerhörten ausmaes bei schweißproduktion, sekretion, darmentleerung, blutzirkulation etc. ein schwitzendes fieberndes geiferndes sabberndes schieendes individuum schreit sich durch die landschaft.“⁵⁹

Das entsprechende Konzeptblatt zeigt – ähnlich einer anatomischen Illustration, wie sie in der Medizin verwendet wird – die Zeichnung eines menschlichen Kopfes, an und in dem jeweils eine Fotozelle und ein fotoelektrischer Verstärker angebracht sind; eine Vergrößerung erläutert zudem die genaue Funktionsweise des einoperierten Verstärkers.

Anstatt sich im Kino einen solchen anzuschauen, wird der Zuschauer hier selbst zu einem „Tonfilm“ bzw. zu einem Teil des Projektionsapparates (die Lichttonlampe ist im Grunde genommen nichts anderes als ein fotoelektrischer Verstärker, der Lichtschwankungen in Ton umwandelt). Entsprechend überträgt EXPORT das generelle Prinzip des *Expanded Cinema*, den Verband Film in seine Einzelteile zu zerlegen und zu analysieren, auf den Körper des Filmzuschauers. So setzt sich der dazugehörige Text zum einen mit allen möglichen Körperfunktionen und -aussonderungen auseinander – dies lässt sich nicht zuletzt als Hommage oder Parodie auf die Arbeiten der Wiener Aktionisten, v.a. Otto Muehls lesen –, zum anderen bedient sich EXPORT hier detaillierter und ausgefeilter technischer Beschreibungen im Stil einer sachlichen Bauanleitung, die durch die Zeichnung entsprechend illustriert wird. Körper und Technik treffen nicht nur gewaltsam aufeinander, sondern werden regelrecht miteinander verschal-

⁵⁹Konzeptblatt, abgedruckt in: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (2003), S. 114-115, Originalquelle: Weibel/EXPORT (1970), S. 292

tet.⁶⁰ Hier geht es nicht mehr nur um den gewaltsamen *Angriff*, sondern vielmehr noch um den direkten, unmittelbaren *Zugriff* auf den Körper und die Sinneswahrnehmung des Zuschauers, der entsprechende Veränderungen nach sich zieht. EXPORT bleibt mit ihren technischen Eingriffen also nicht an der Oberfläche der Körper, sondern dringt in sie ein.⁶¹

In gewisser Weise nimmt EXPORT hier ihr im Laufe der 70er und 80er Jahre entwickeltes Konzept des „expansiven“ oder „erweiterten Körpers“, wie Roswitha Mueller es analog zum „erweiterten Kino“ nennt, vorweg.⁶² Dabei bezieht sie sich zum einen explizit auf die Idee der (technischen) Medien als Prothesen des Körpers, die im Sinne einer Entgrenzung und Erweiterung eingesetzt werden, und schließt so an den einflussreichen Prothetikdiskurs sowie an einschlägige künstlerische Konzepte der Avantgarden an.⁶³ Zum anderen grenzt sie sich aber auch mit ihrer eigenen, feministischen Perspektive von diesen Diskursen ab, indem sie den Einsatz von Technologie eben nicht mit einer Perfektionierung des menschlichen Körpers gleichsetzt.⁶⁴

⁶⁰vgl. hierzu auch spätere Arbeiten, die den Körper und seine Erweiterung bzw. Fragmentarisierung durch Medien, Technologie, Gegenstände etc. (etwa in ihren Zeichnungen und digitalen Fotografien) oder seine Anverwandlung an Architektur, räumliche Strukturen etc. (etwa in der Reihe *Körperkonfigurationen*) thematisieren

⁶¹vgl. Scheugl (2002), S. 177-178

⁶²vgl. Mueller (2003), S. 43-44. Den Begriff „expansiver Körper“ verwendet EXPORT zwar nicht in ihren Schriften, greift ihn aber in einem Interview mit Roswitha Mueller auf, vgl. Mueller (2002), S. 215. An einschlägigen Texten EXPORTs, die dieses Konzept auf unterschiedliche Weise thematisieren, wären u.a. *Woman's Art* (1972), *Feministischer Aktionismus. Aspekte* (1980) und *Weiberleiber* (1988) zu nennen.

⁶³Das Verhältnis von Mensch und Maschine – und im spezifischeren Sinne die Prothese als Verbindungsstück zwischen beiden – stellt ein immer wiederkehrendes Thema der historischen Avantgarden dar, das z.B. in der russischen Avantgarde – hier wäre vor allem die Verschmelzung von Mensch und Kino-Apparat in Dziga Vertovs Konzept des „Kino-Auges“ hervorzuheben – aber auch im europäischen Dadaismus (nicht zuletzt aufgrund von Erfahrungen mit durch den Krieg zerstückelten und wiederhergestellten Körpern) im Zentrum künstlerischer Auseinandersetzungen steht und bis heute virulent geblieben ist, etwa in den Körpertransformationen der *body art* (Stelarc, Orlan etc.). Die These der Kulturgüter bzw. Medien als Verlängerungen der menschlichen Organe, auf die dabei häufig Bezug genommen wird, ist fester Bestandteil moderner kultur- und medientheoretischer Diskurse geworden – zu nennen wären hier u.a. Texte von Ernst Kapp, Sigmund Freud und Marshall McLuhan.

⁶⁴vgl. Mueller (2002), S. 195

So stellt EXPORT in einem Interview mit Anita Prammer klar:

„Es geht mir nicht um die Einheit Mensch und Technologie – das wäre einerseits bloß ein idealistischer Standpunkt und andererseits auch ein gefährlicher –, sondern um einen Dialog. Der Körper dehnt sich durch die technischen Medien aus, erweitert sich und damit auch seine mentalen Fähigkeiten. Durch die technologische Ausdehnung des Körpers sollte er eigentlich eine mentale Steigerung erfahren. Mensch und Technologie vermögen hoffentlich inhumane Zustände zu verändern, um das Machtgefälle zwischen den Menschen, zwischen den Geschlechtern zu verringern. Mit den technologischen Medien zu arbeiten, ermöglicht auch multikulturell zu denken und dabei politisch orientiert zu sein.“⁶⁵

Auch wenn es ihr letztlich um eine Steigerung der mentalen Fähigkeiten geht, so ist sich EXPORT doch der Gefahr bewusst, die eine reine Affirmation technischer Erweiterungen mit sich bringt und stellt ausdrücklich die Frage nach der ideologischen Haltung der Gesellschaft, die diese Technologien hervorgebracht hat.⁶⁶

EXPORTs Idee des „expansiven Körpers“ ist stark von zeitgenössischen feministischen Ansätzen geprägt, etwa von den Schriften Luce Irigarays.⁶⁷ In ihrem Text *Das Reale und sein Double: Der Körper* beschreibt EXPORT den weiblichen Körper als Ort der Erfahrung von Fremdbestimmung, wobei sie diese Erfahrung als Effekt des *Repräsentationsproblems* charakterisiert, das den der Frau zugewiesenen Objekt- bzw. Bildstatus als eine Spaltung generiert: „Im Leib selbst erfahren sie [die Frauen] die Zerreißprobe des Spiels der Signifikanten, die über ihr Sein oder Nichtsein entscheidet.“⁶⁸ Ausgehend von der Annahme dieser Spaltung der Frau in

⁶⁵EXPORT in: Horwath/Ponger/Schlemmer (1995), S. 177

⁶⁶vgl. EXPORT in: Horwath/Ponger/Schlemmer (1995), S. 184-185

⁶⁷Dementsprechend lässt EXPORT im Interview mit Mueller die gegen Irigaray vorgebrachten Essentialismus-Vorwürfe nicht gelten: „Sicherlich gibt es Strukturen, die für Frauen spezifisch sind, aber das sind keine inhärenten, ewigen Formen; es sind zeitgebundene Ergebnisse unserer feministischen Debatten und femininer Kulturanpassung. Ich stimme mit Irigarays sogenannter 'essentialistischer' Intervention überein, die mir weniger essentialistisch als eher wie eine Gegenstrategie zu einem spezifischen historischen Zeitpunkt zur Determination des weiblichen Körpers durch die männliche Tradition vorkommt“, vgl. EXPORT in: Mueller (2002), S. 211-212.

⁶⁸vgl. Adorf (2003), S. 94, Zitat aus: EXPORT (1987), S. 20

ein „Selbst“ und in einen „Körper“ fordert EXPORT das Selbst der Frau vom Körper zu lösen, ohne aber den Körper aufzugeben. Stattdessen arbeitet sie an einer Transformation des weiblichen Körpers zu einem erweiterten Zustand hin, der von größerer Beweglichkeit und Unabhängigkeit charakterisiert ist.⁶⁹ Mit der Idee des durch Technologie verbesserten „erweiterten Körpers“ steht sie somit auch der postmodernen Theoretikerin Donna Haraway nahe, die 1985 in ihrem berühmten feministischen Essay *A Cyborg Manifesto* die Aufhebung der binären Geschlechterrollen mithilfe kybernetischer Verschaltungen zwischen Mensch und Maschine einfordert, was u.a. zu einer Entkoppelung der Replikation von den Prozessen der organischen Reproduktion führen soll. Sowohl Haraways als auch EXPORTs kybernetische Entwürfe sind dabei ausdrücklich als Fiktionen gedacht, an denen sich aber die Beschaffenheit der heutigen gesellschaftlichen und körperlichen Realität ablesen lässt.⁷⁰

Frühe *Expanded Cinema*-Entwürfe wie TONFILM nehmen also wesentliche Aspekte des später entwickelten Konzept des „expansiven Körpers“ vorweg. Während dieses jedoch vor allem eine technisch-mediale *Erweiterung des weiblichen Körpers* vorsieht, die zumeist von der Künstlerin an ihrem *eigenen* Leib, etwa in ihren Performances, Film- und Video-Arbeiten und fotografischen Selbstportraits, exemplarisch durchgeführt wird, ist es in TONFILM der *Körper des Zuschauers*, der mit der medialen Apparatur kurzgeschlossen wird, was wiederum eine *Verminderung* der körperlichen Fähigkeiten zur Folge hat: Essentielle Körperfunktionen wie das Sprechen werden durch den Eingriff gestört und verfremdet, so dass der Zuschauer keine Kontrolle mehr über sein Verhalten hat und zu einem von äußeren Faktoren gesteuerten Automaten wird (der er ja, polemisch gesprochen, eh schon ist.)

Man könnte TONFILM also so interpretieren, dass der für das Konzept des „expansiven Körpers“ zentrale Aspekt der Fremdbestimmung hier von der Künstlerin an den feindlichen (männlichen) Zuschauer weiterge-

⁶⁹vgl. Mueller (2003), S. 45-49

⁷⁰vgl. Haraway (1991)

geben wird. Tatsächlich trägt die Arbeit aber durchaus ambivalente Züge. So scheint es EXPORT hier weniger um eine „Bestrafung“ des Rezipienten zu gehen, sondern vielmehr um die Frage, welche Veränderungen die technisch-medialen Eingriffe in den menschlichen Körper nach sich ziehen. In einem Interview mit Brigitta Burger-Utzer und Sylvia Szely von Dezember 2006 bringt EXPORT TONFILM entsprechend in Zusammenhang mit ihrem Interesse an von der Gesellschaft pathologisierten Kommunikationsstörungen:

„Unsere kommunikativen Fähigkeiten werden durch das Leben im westlichen Kulturkreis sehr stark reguliert. Alles, was den Normen nicht entspricht, wird als zwanghaft, krankhaft und pathologisch bezeichnet. Diese Pathologien sind aber auch Wirklichkeiten und Wahrheiten, die zum Menschen dazu gehören, man kann sie nicht verleugnen. [...] Das sind alles ganz reguläre Ausdrucksformen, die die Menschheit hat, die aber mit gewissen Zwängen behaftet werden, um sie zu regulieren. Man stelle sich vor, bei meinem Projekt TONFILM: wenn die Sonne scheint, schreien alle und wenn es finster ist, flüstern alle und man versteht einander nicht ... Wenn solche Zustände um sich greifen würden, dann könnten wir nicht 'konstruktiv' auf diesem Planeten leben. Wir müssten andere Formen des Verhaltens und der Kommunikation entwickeln, und die interessante Frage ist, welche wären das?“⁷¹

Das Interesse an normativen und pathologisierten Kommunikationsformen teilt VALIE EXPORT mit Oswald Wiener, der als weiterer zentraler Impulsgeber für ihre Arbeiten zu nennen wäre. So entsteht 1992 der zusammen mit Ingrid und Oswald Wiener gedrehte Dokumentarfilm DAS UNSAGBARE SAGEN, der verschiedene Formen glossolalischen Sprechens untersucht.⁷² Auch Wieners Mitte der 60er Jahre entwickeltes kybernetisches Konzept des *Bio-Adapters* weist – nicht zuletzt im Hinblick auf seine Uneindeutigkeit – interessante Parallelen zu TONFILM auf: In Wieners Entwurf simuliert der zwischen Mensch und Umwelt geschaltete Adapter

⁷¹EXPORT in: Szely (2007), S. 215, vgl. hierzu auch die Performance ASEMIE (1973)

⁷²vgl. hierzu auch Wieners Text *Sprache und Geisteskrankheit*, unpubliziertes Typoskript, Archiv der Österreichischen Nationalbibliothek

nach und nach die Wechselbeziehungen zwischen Innen- und Außenwelt, tastet den zu adaptierenden Benutzer permanent nach seinen Bedürfnissen ab, um diese schließlich selbst zu erzeugen und zu befriedigen und führt diverse Operationen am menschlichen Körper durch, so dass dieser letztlich bis auf das Bewusstsein „abgebaut“ wird und eine vollkommene Verschmelzung von Mensch und Maschine stattfindet.⁷³ Ähnlich wie in TONFILM bleibt auch hier offen, ob es sich um eine Utopie, Dystopie, eine Kritik oder eine ironische Polemik handelt.

EXPORTs Kommentar lässt jedenfalls darauf schließen, dass es in TONFILM nicht (mehr) um einen gewaltsamen Angriff auf die körperliche Unversehrtheit des Zuschauers geht, sondern vielmehr um ein Sichtbarmachen anderer, außerhalb der Norm angesiedelter Sprech- und Verhaltensweisen und die gesellschaftlichen Veränderungen, die ein Zulassen solcher Kommunikationsformen nach sich ziehen würde. So gesehen scheint es weniger der vorgenommene Eingriff zu sein, der etwas Gewalttames hat, als vielmehr die gesellschaftlich sanktionierte Normierung und Regulierung von Körpern und Kommunikationsformen. Die in TONFILM vorgenommene Zerstörung der artikulierten Sprache durch deren Rückbindung an basale körperliche Funktionen lässt sich hingegen durchaus als befreiendes Moment begreifen – als Erweiterung des eng gesteckten Rahmens kulturell festgelegter Kommunikations- und Verhaltensweisen.⁷⁴

⁷³vgl. hierzu Wiener (1969a), S. CXXXIV-CLXXXIII

⁷⁴Vgl. hierzu auch den Aufsatz *Wer sehen will, muss hören. Stimmlichkeit und Visualität in der Gegenwartskunst* von Doris Kolesch. Hier beschreibt die Autorin die polyglossale Dissemination von Sinn- und Bedeutungsdimensionen der Sprache bei gleichzeitiger Vorführung der Leiblichkeit des Sprechens (u.a. durch die Verkoppelung von Körper und Technologie) als zentrales Charakteristikum der Gegenwartskunst im Umgang mit der menschlichen Stimme, vgl. Kolesch (2006), S. 48.

4.5 Romantik und Technologie

Während der technische Eingriff in TONFILM vor allem die Sprachfähigkeit des Zuschauers betrifft, zielt EXPORTs ähnliche Arbeit PROSELYT (1969) auf dessen visuelle Wahrnehmung ab:

„Die Menschen gehen in einen Kinosaal, in dem sie der Retinalstrahlung ausgesetzt werden, die panisch durch die Leinwand auf das Auge stößt. Sie sehen den Film nicht im Kino, sondern werden dort auf ihn nur vorbereitet. Nach der totalen Farberblindung bietet sich ihnen beim Verlassen des verdunkelten Saales das schwarz-weiße Panorama der Erfahrungswirklichkeit als permanenter Film. Den Verlust rotglühender Sonnenaufgänge über blauen Meeren repariert eine Vereinfachung des Vokabulars, eine größere Übersicht über das Enviroment [sic], eine erhöhte Abwehr von Verblendung etc. Nach diesem Kinobesuch wird der Neubekehrte die Wahrheit des Lebens schwarz auf weiß vor Augen haben.“⁷⁵

Neben diesem Text zeigt das Konzeptblatt zu PROSELYT die Skizze eines Augapfels mit Sehnerv und Netzhaut, auf die ein großer gezackter Pfeil trifft, der von einer (beschädigten, zerbrochenen, durchstoßenen) Leinwand ausgeht – einfacher und treffender lässt sich das künstlerische Konzept der Einwirkung wohl kaum auf den Punkt bringen. In einer anderen Variante des Konzeptblattes bedient sich EXPORT wieder verschiedener Sprach- und Bildstrategien: Witz und Einfachheit der ersten Skizze werden mit pseudowissenschaftlicher Sachlichkeit konterkariert – hier in Form einer zweiten Skizze, die den komplexen Aufbau des Gesichtsfelds des Auges erläutert.

PROSELYT lässt sich zum einen als Metapher für die kritisierte autoritäre Struktur des Rezeptionsverhältnisses im Kino lesen: Das Kino (die Kulturindustrie, das Spektakel etc.) formt und determiniert unsere Sicht auf die Welt. Gleichzeitig stellt PROSELYT aber auch den künstlerischen Gegenentwurf bereit, der sich eine ebenso effektive Einwirkungsstrategie zunutze macht: Das Kino dient hier nicht mehr als Ort der Filmprojektion, sondern wird zum Ort der Transformation des Zuschauers, dessen

⁷⁵Konzeptblatt, abgedruckt in: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (2003), S. 116

„Bekehrung“ auf der Ebene der Perzeption durch die unmittelbare Einwirkung auf seinen Wahrnehmungsapparat vollzogen wird – mit dem Ziel, eine dauerhafte Veränderung der Alltagserfahrung des Zuschauers zu erzeugen. Diese wird allerdings von der Künstlerin bestimmt und dem Rezipienten gewaltsam aufgezwungen. So gesehen ließe sich PROSELYT als parodistische Überhöhung des Künstlerideals von der Wirksamkeit des eigenen Schaffens verstehen.

Neben dieser Lesart, die den Rezipienten zum hilflosen Opfer künstlerischer Einwirkung degradiert, ist aber auch die Möglichkeit denkbar, dass die Zuschauer freiwillig in den Saal kommen, um zu „konvertieren“ und ihre visuelle Wahrnehmung bewusst verändern zu lassen. Während in der Beschreibung von TONFILM ein betont aggressiver Tonfall angeschlagen wird, kommt der Text zu PROSELYT tatsächlich eher nüchtern und sachlich daher – hier scheint der aufklärerische, emanzipatorische Gedanke, der sich hinter den gewaltsam anmutenden Konzepten verbirgt, durch.

So gesehen könnte man den in PROSELYT vorgenommenen Eingriff in das Wahrnehmungsvermögen des Zuschauers als eine Art „Gegen-Zugriff“ verstehen, der sich gegen eine (staatlich initiierte) „Verblendung“ des Zuschauers wendet und für eine „Vereinfachung“, eine „größere Übersicht“ über die gesellschaftlichen Zustände sorgt – und zwar ohne den falschen Trost der Ästhetik („rotglühende Sonnenaufgänge“).

In dieser ideologiekritischen Lesart würde EXPORT mit dem doppelt strukturierten Motiv des technisch-medialen Zugriffs bzw. Gegen-Zugriffs auf die menschliche Wahrnehmung ein gängiges filmisches Thema aufgreifen, das vor allem in den späteren Paranoia-Filmen des New Hollywood-Kinos prominent geworden ist – etwa in Filmen wie *A CLOCKWORK ORANGE* (1971) oder *THE PARALLAX VIEW* (1974), die „Gehirnwäsche“ und Konditionierung durch filmische Bilder thematisieren. Besonders deutlich wird diese Parallele aber in dem in der Reagan-Ära entstandenen Kultfilm *THEY LIVE* (1988) von John Carpenter. In diesem in der Tradition der Paranoia-Science-Fiction-Filme der 1950er Jahre (wie etwa

Don Siegels *INVASION OF THE BODY SNATCHERS* von 1956) stehenden B-Movie wird die menschliche Bevölkerung von versteckt unter ihnen lebenden Außerirdischen durch über das Fernsehen vermittelte Strahlung beeinflusst; eine Gruppe Widerständiger verteilt spezielle Sonnenbrillen, mithilfe derer man die tatsächlichen Verhältnisse (in schwarz-weiß!) sehen kann.

Die Modifizierung der Perzeption des Zuschauers lässt sich aber auch – genau umgekehrt gedacht – als (eher unpolitische) *Ästhetisierung* der Wahrnehmung begreifen – als Kunstgriff der Verfremdung gegen Automatisierung, um es formalistisch auszudrücken.⁷⁶ In dieser dritten Lesart würde das Kino nicht mehr als Medium der Verblendung, sondern der Verzauberung verstanden werden. Der Zuschauer sieht den Film nicht im Kino, sondern wird dort lediglich auf ihn „vorbereitet“, wie es im Konzeptblatt heißt. Beim „Verlassen des verdunkelten Saals“ prallen nicht zwei Wirklichkeitswelten aufeinander, wie Roland Barthes es ein paar Jahre später beschrieben hat⁷⁷, sondern die Außenwelt selbst wird zu einem „permanenten Film“.⁷⁸ Die Kunsterfahrung wird in dieser Deutung zur Voraussetzung eines ästhetischen Zugangs zur Welterfahrung: Das Kino ist der Ort, in dem wir lernen, die Wirklichkeit neu zu sehen.

Ein ähnliches, allerdings früheres und völlig gewaltfreies Beispiel des Zugriffs auf die visuelle Wahrnehmung des Zuschauers ist *INSTANT FILM* (1968). Hier werden durchsichtige PVC-Folien an die Zuschauer verteilt, durch die sie die Welt als Filmausschnitt ihrer Wahl betrachten können.⁷⁹ Im Konzeptblatt wird *INSTANT FILM* wie folgt „beworben“:

⁷⁶vgl. Šklovskij (1987)

⁷⁷vgl. Barthes (1976)

⁷⁸Einen ähnlichen Wirkungseffekt beschreibt Marc Glöde im Hinblick auf Derek Jar-mans monochromen Film *BLUE* (1993): „Sein nach 90 Minuten Blaufilm entstehendes Nachbild führt den Blick [...] hinaus in die Erfahrung des städtischen Raums, der sich nach Verlassen des Kinos für geraume Zeit orange einfärbt. Lässt die Wirkung des Films im Auge langsam nach, so stellen wir fest, dass wir grundsätzlich für die zahlreichen Farblichträume der Stadt neu sensibilisiert sind“, vgl. Glöde (2010), S. 182.

⁷⁹vgl. Scheufl (2002), S. 116

„Ein Metafilm, der das System Film und das System Wirklichkeit reflektiert. Nach der Entwicklung des Instant Kaffees und der Instant Milch ist es uns endlich gelungen, den Instant Film zu erfinden, der Leinwand, Projektor und Kamera in einem ist: sofort konsumierbar, Anwendung und Herstellung jederzeit, Gebrauch einfach! [...] Eine durchsichtige rechteckige Plastikfolie. Keine Entwicklungszeit. Ein sofort reproduzierbarer und projektierbarer Film. [...] Eine präparierte Folie (durch Schere, Zigaretten etc.) vermittelt jederzeit 'Durchblicke' oder 'Einsichten', 'Ausblicke' oder 'Ansichten', 'Aussichten' oder 'Einblicke', das Leben wird 'durchschaubar', 'überschaubar'. Auch persönliche, 'eigene' Sicht ist möglich, wenn der Besitzer sein 'Weltbild' auf die Folie zeichnet: er sieht die Welt nach seinem 'Bilde'. So wie die Leinwand ein Wirklichkeitsausschnitt ist, der den Bildausschnitt der Kamera wiederholt, welche Ausschnitte aufgrund filmischer Verfahren Zeichencharakter erhalten, und man also sagen kann, die Leinwand liefert den Rahmen und Kontext für Kunst, so soll auch der durch die Folie bestimmte Ausschnitt/Rahmen direkt und unmittelbar 'Kunst' eingrenzen können.“⁸⁰

Scheugl interpretiert diese Arbeit – ähnlich wie PING PONG – als Kommentar zur Scheinfreiheit des Rezipienten: Die durchsichtige Folie bestätigt nur das Weltbild, das der Zuschauer schon immer hatte.⁸¹ Diese sehr verkürzte Lesart lässt jedoch außer acht, dass der Zuschauer hier – anders als z.B. bei PROSELYT – frei darüber entscheiden kann, ob, wann, wo und wie er den INSTANT FILM einsetzt. Der Modus der Rezeption befindet sich buchstäblich „in der Hand“ des Zuschauers; ähnlich wie der Filmmacher bei der Kadrage kann er mithilfe der Folie einen beliebigen Ausschnitt der Wirklichkeit auswählen und „einrahmen“.

So gesehen lässt sich INSTANT FILM auch anders lesen: Wie in PROSELYT ist es hier vor allem ein bestimmter *Modus des Sehens*, der die Kunsterfahrung maßgeblich charakterisiert. Folgt man diesem Deutungsversuch, so lässt sich eine Verbindung zur Kunstauffassung der Frühromantik ziehen, wie sie etwa in dem berühmten Aphorismus von Novalis deutlich wird:

⁸⁰zitiert nach http://www.peter-weibel.at/index.php?option=com_content&view=article&id=29&catid=13&Itemid=67 (Stand: 10.12.2014)

⁸¹vgl. Scheugl (2002), S. 121

„Die Welt muß romantisiert werden. [...] Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnißvolles Ansehn, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe so romantisiere ich es [...]“.⁸² Durch die „Operation“ der „Romantisierung“ können alle Gegenstände der Anschauung zur Kunst werden. Es ist also weniger der Gegenstand selbst, der per se schon Kunst *ist*, sondern die Art und Weise, wie der Rezipient den Gegenstand *wahrnimmt*, die diesen erst zur Kunst werden lässt. So weist Novalis an anderer Stelle darauf hin, „daß es nur der Geist ist, der die Gegenstände, die Veränderungen des Stoffs poëtisiert, und daß das Schöne, der Gegenstand der Kunst uns nicht gegeben wird oder in den Erscheinungen schon fertig liegt [...]“⁸³.

Auch wenn jeder Gegenstand des Alltags zur Kunst werden kann, so ist die Kunsterfahrung eine völlig andere als die Alltagserfahrung – gerade das Moment der *Veränderung* der Wahrnehmung zur Erzeugung einer *anderen* Wirklichkeit macht die Kunsterfahrung aus. Der Künstler, der selbst schon von sich aus in der Lage ist, die Welt „mit anderen Augen“ zu sehen, kann diese Fähigkeit dabei auch in dem Rezipienten seiner Kunst erwecken. So schreibt Novalis weiter:

„Fast jeder Mensch ist in geringen Grad schon Künstler [...] Der Hauptunterschied ist der; der Künstler hat den Keim des selbstbildenden Lebens in seinen Organen belebt – die Reitzbarkeit derselben *für den Geist* erhöht und ist mithin im Stande Ideen nach Belieben – ohne äußere Sollicitation – durch sie heraus zu strömen – Sie, als Werckzeuge, zu *beliebigen* Modificationen der wirklichen Welt zu gebrauchen – dahingegen sie bey dem Nichtkünstler nur durch Hinzutritt einer äußeren Sollicitation ansprechen und der Geist, wie die träge Materie, unter den Grundgesetzen der Mechanik, daß alle Veränderungen eine äußere Ursache voraussetzen und Wirkung und Gegenwirkung einander jederzeit gleich seyn müssen, zu stehn, oder sich diesem Zwang zu unterwerfen scheint.“⁸⁴

⁸²Novalis (1965), S. 545

⁸³Novalis (1965), S. 573

⁸⁴Novalis (1965), S. 574-575

Expanded Cinema-Entwürfe wie PROSELYT und INSTANT FILM greifen auf den romantischen Grundgedanken, dass Kunst vor allem eine Form der Anschauung ist, zurück, vervollständigen und erweitern diesen Grundgedanken aber durch den Einsatz von Medien und die technische Manipulation des Körpers: „[W]as die romantische Idee nicht leisten kann, leistet die Technik. Etwa durch die molekulare und genetische Manipulation des Körpers. Implizit ist das schon in *Expanded Cinema*-Entwürfen wie PROSELYT mit dem Eingriff in das Sehvermögen drinnen“, so Peter Weibel in einem Interview mit Hans Scheugl.⁸⁵ Die idealistische Zielsetzung der romantischen Kunstauffassung wird hier mit der materialistischen Tradition der Kybernetik kurzgeschlossen. Die Frage, ob dies nun im Sinne einer Utopie, Dystopie oder als Kritik am Bestehenden zu verstehen sei, lassen EXPORT und Weibel bewusst offen.

4.6 Unmittelbarkeit und Medialität

An dieser Stelle lässt sich festhalten, dass den sehr unterschiedlichen *Expanded Cinema*-Arbeiten von EXPORT und Weibel aus den 60er Jahren eins gemeinsam ist: Das Kino wird in diesen Arbeiten als symbolische Ordnung und als technisches Dispositiv verstanden, in dessen Form und in der sie bedingenden Apparatur eine bestimmte Ideologie eingeschrieben ist, die im Sinne eines *vermittelten* autoritären Machtverhältnisses auf das Bewusstsein des Rezipienten in einengender und zurichtender Weise einwirkt. Mithilfe künstlerischer Konzepte, die eine „reale“, *unmittelbar-körperliche* Gegeneinwirkung auf den Rezipienten vorsehen, stellen EX-

⁸⁵Weibel in: Scheugl (2002), S. 188. Hier wäre zu ergänzen, dass auch die technische Manipulation des Körpers und der Einsatz medialer Hilfsmittel zur Wahrnehmungsveränderung eine wichtige Rolle in frühromantischen Diskursen gespielt haben: So waren sowohl Novalis als auch andere Autoren frühromantischer Schriften zur Ästhetik und Metaphysik zugleich auf naturwissenschaftlichen Gebieten tätig und führten, wie etwa Johann Wilhelm Ritter, experimentelle (Selbst-)Versuche durch, die wiederum zu einem fruchtbaren Austausch zwischen naturwissenschaftlichen und ästhetischen Diskursen führten, vgl. hierzu z.B. das Nachwort der Herausgeber in: Ritter (1984), S. 344-364.

PORT und Weibel in ihren *Expanded Cinema*-Arbeiten die Frage, ob dieses Machtverhältnis überwunden, aufgebrochen, zerstört oder zumindest (gewaltsam) offengelegt werden kann.

Dabei wird die filmische Form zugunsten einer aktionistischen Unmittelbarkeit verlassen, die eine Aufhebung der Trennung zwischen Kunstwerk und Rezipienten bewirkt – sei es nun durch die unmittelbare Berührung im TAPP- UND TASTKINO, die körperliche Interaktion mit der Filmleinwand in PING PONG, die gewaltsamen Angriffe in EXIT und KRIEGSKUNSTFELDZUG oder durch die hypothetischen Eingriffe in den Zuschauerkörper wie in TONFILM und PROSELYT. Die Verfahrensweise der verschiedenen *Expanded Cinema*-Aktionen und -Projekte ist trotz aller Unterschiede immer dieselbe: Einzelne strukturelle Merkmale des Kinos werden isoliert, um diese aus einer anderen Kunstform heraus kritisch in den Blick zu nehmen und durch entsprechende Gegenstrategien zu ersetzen (etwa Taktilität vs. Voyeurismus, Präsenz vs. Repräsentation, Offenlegung vs. Illusion, Unmittelbarkeit vs. Reproduktion etc.). Genau in diesem Punkt liegt aber auch ein zentrales theoretisches Problem innerhalb des künstlerischen Ansatzes des österreichischen *Expanded Cinema*. So erscheint der Versuch, mediale Zeichensysteme wie das Kino durch künstlerische Strategien der Unmittelbarkeit zu überwinden, in der Retrospektive als ein fast naives Unterfangen, wie Peter Weibel im Interview mit Hans Scheugl einräumt:

„Bei den [...] Versuchen, die ich in den 60er Jahren unternommen habe, sehe ich im Nachhinein eine theoretische Schwierigkeit, dass sie überhaupt hätten funktionieren können. Wir haben – wie etwa der Mühl – gesagt: direkte Wirklichkeit, direkte Kunst, Unmittelbarkeit gegen Reproduktion. [...] Später habe ich gesehen, dass das gewisse romantische Reaktionen waren, romantische Künstlerbilder, der Künstler als Außenseiter und Sozialrevolutionär, bis hin zur romantischen Bildtheorie: Wir glaubten an die unmittelbare Anschauung, wir glauben noch, dass wir die Welt erfassen. Sogar das berühmte TAPP- UND TASTKINO war ein Ersetzen des Bildes durch die unmittelbare Anschauung, der Rückzug der Fern-Sinne des Sehens in die Nah-Sinne des Taktilen. Auch hier sehen wir neben

progressiven sexuell befreienden und die Öffentlichkeit agitierenden Momenten auch versteckte regressive Momente in der romantischen Tradition.“⁸⁶

Die Idee einer unmittelbaren künstlerischen Einwirkung auf den Rezipienten führt zwangsläufig in Aporien: Jeder Angriff auf mediale Zeichensysteme wie etwa das Kino durch nicht-sprachliche, körperlich unmittelbare Aktionen bildet letztlich selbst wieder einen Teil des kulturellen Zeichensystems der Kunst. Ein Jenseits des Zeichensystems, das durch körperliche Unmittelbarkeit und „direkte Kunst“ erreicht werden könnte, kann es so nicht geben. Oswald Wiener hat dieses Problem bereits 1969 in seinem Vorwort zu Hermann Nitschs *Orgien Mysterien Theater* sehr genau auf den Punkt gebracht, indem er auf den fundamentalen theoretischen Fehlschluss hinweist, den er dem Kunstverständnis des Wiener Aktionismus vorwirft:

„Die kultur scheint uns den blick auf die sinnliche wirklichkeit zu verstellen. Die form verhindere die erfahrung. Unsere empfindungen verliefen bloß auf den bahnen der grammatik. Wir müßten die konvention unserer sinnlichkeit brechen, um der wirklichkeit teilhaftig zu werden. Wir müßten außerhalb der sprache operieren, um die menschliche kommunikation durch die mit der eigentlichen welt zu ersetzen. [...] Die kultur verdeckt die wirklichkeit nicht, sie erzeugt sie. sie ist sie. Die form ist die erfahrung. Erst die grammatik ermöglicht empfindung. Außerhalb der institutionen ist keine wirklichkeit: sie ist kein jenseits, befindet sich auf unserer seite der sprache. [...] Wenn die kultur die wirklichkeit verhindert, so muß sie selbst verhindert werden; wenn sie die wirklichkeit erzeugt, muß man sie zerschlagen: kultur und wirklichkeit sind die pole eines unmündigen bewußtseins. Wenn die form erfahrung unterbindet, muß man ihr entkommen; wenn aber die erfahrung formaler natur ist, so ist eben die erfahrung selbst die einschränkung – das erlebnis ein seminar zur determiniertheit des bewußtseins: dann müssen die formen zertrümmert werden, damit die erfahrung aufhört.“⁸⁷

VALIE EXPORT beschreibt diese Problematik in späteren Interviews mit der Metapher des „textuellen Gewebes“, in dem man „gefangen bleibt,

⁸⁶Weibel in: Scheugl (2002), S. 188

⁸⁷Wiener (1969b), S. 21-22

weiterhin beherrscht von Zeichen".⁸⁸ Die Analysen haben gezeigt, dass frühe *Expanded Cinema*-Arbeiten wie das TAPP- UND TASTKINO diese theoretischen Probleme durchaus mitreflektieren. Nichtsdestotrotz kommt es Ende der 60er Jahre gleichzeitig mit dem Abschluss der *Expanded Cinema*-Phase zu einer generellen konzeptuellen Neuausrichtung in EXPORTs Kunstschaffen, die sowohl mediale Brüche als auch thematische Kontinuitäten umfasst. Obwohl es weiterhin ihr erklärtes Ziel ist, nicht „im sozio-symbolischen Netzwerk verstrickt [zu] sein“⁸⁹, sucht sie in ihren Performance-Aktionen, Video-Arbeiten und „Spielfilmen“ der 70er Jahre nach anderen Möglichkeiten der künstlerischen Auseinandersetzung mit der Problematik von Unmittelbarkeit und Medialität, Zeichenhaftigkeit und „realer“ körperlicher Erfahrung. Während Wiener trotz seiner theoretischen Ablehnung des Wiener Aktionismus „aus verschiedenen Gründen dieselben Maßnahmen“⁹⁰ wie dieser fordert, versucht EXPORT in ihren späteren Arbeiten, dasselbe Ziel mit anderen Mitteln zu erreichen.

Bezeichnenderweise hat sich EXPORT selbst von Anfang an als „Medienkünstlerin“ verstanden, wobei sie laut Sigrid Schade von einem erweiterten Medienbegriff ausgeht, der nicht nur alle Arbeitsmittel (Körper, Materialien, technische Medien wie Spiel- und Experimentalfilm, Videofilm und Videoinstallation, Fotografie und digitale Fotografie, digital bearbeiteter Film sowie skulpturale Arbeiten) umfasst, sondern auch die Voraussetzungen für den Zugang zu Status, Struktur und Wirkung der Medien, nämlich konzeptuelle, prozessuale und zeichenanalytische Verfahrensweisen.⁹¹ Schade wendet sich in ihrem Aufsatz *Bilder-Sprachen – Medien-Realitäten* (mit EXPORT) gegen eine Verengung des Begriffs „Medienkunst“ und dessen zwangsweise Verknüpfung von Kunst mit neuen oder neuesten technologischen Entwicklungen:

⁸⁸EXPORT in: Mueller (2002), S. 214

⁸⁹EXPORT in: Horwath/Ponger/Schlemmer (1995), S. 178

⁹⁰Wiener (1969b), S. 22

⁹¹vgl. Schade (2003), S. 19

„Der Begriff Medienkunst erzeugt unausgesprochen die Vorstellung, es könne Kunst außerhalb von Medien geben, Kunst sei eigentlich vormedial, verhalte sich irgendwie zu den Medien, also abwehrend, kritisch oder integrierend, aber bleibe als Entität unangestastet. Wenn Medienkunst (nur) Kunst ist, die mit neuen Medien arbeitet, dann schreibt sich die Verdrängung der Medialität aller vorangegangenen Kunst in Kunstkritik und -geschichte, aber auch Medientheorie fort.“⁹²

Ein anderer Aspekt der Verengung des Begriffs Medienkunst liege in der „Vorstellung von einem vorgängigen Subjekt, sei es Künstler- oder Betrachtersubjekt, das von einem gegebenen Ort aus auf verschiedene mediale Angebote reagiert.“⁹³ In den Arbeiten von EXPORT wird laut Schade aber thematisiert, dass Subjektivität aus medial erzeugten Wahrnehmungsakten hervorgeht, also selbst ein Effekt medialer Strategien ist.⁹⁴ „Es gibt“, so Schade im Hinblick auf EXPORTs Werk,

„keine Wirklichkeit außerhalb der Medien für kommunizierende, kulturelle Wesen, jedenfalls keine, die sie wahrnehmen können, so wie es auch keine Kunst außerhalb von Medien gibt. Die Verabschiedung der Vorstellung von einer Unmittelbarkeit ermöglicht, die kulturellen Konstruktionen und Codes der Kommunikation ebenso sichtbar zu machen wie ihr Verfehlen.“⁹⁵

Schade schlägt daher (im Sinne eines erweiterten Medienbegriffs) vor, EXPORTs künstlerische Praxis nicht „Medienkunst“, sondern „Kunst des Medialen“ zu nennen.⁹⁶ Ihre Argumentation führt dabei genau in die Problematik von Unmittelbarkeit und Medialität, die sich im Hinblick auf die frühen Arbeiten EXPORTs zwangsläufig ergibt. Auch wenn EXPORTs frühe *Expanded Cinema*-Arbeiten natürlich nicht „vormedial“ sind oder außerhalb eines medialen Kommunikationsverhältnisses stehen (und teilweise sogar technische Medien einsetzen), so zielen sie in ihrer konzeptuellen Ausrichtung doch auf einen direkten körperlichen Kontakt mit dem

⁹²Schade (2003), S. 18

⁹³Schade (2003), S. 22

⁹⁴vgl. Schade (2003), S. 22

⁹⁵Schade (2003), S. 22

⁹⁶vgl. Schade (2003), S. 22

Publikum ab – auf eine Unmittelbarkeit, die gegen das mediale Zeichensystem der Kunst gerichtet ist. Bei den späteren Performances, ihren Filmen oder ihren Installationen ist dies so nicht mehr der Fall, wie im Folgenden anhand verschiedener Beispiele gezeigt werden soll.

4.6.1 Zugriffe auf den Künstlerinnen-Körper

Anfang der 70er Jahre arbeitet EXPORT zunächst weiterhin im Bereich der Performancekunst, wobei sich in diesen Arbeiten bereits ein verändertes Verhältnis zum Zuschauer konstatieren lässt. Denn im Gegensatz zu den vorangegangenen *Expanded Cinema*-Aktionen geht es EXPORT nun nicht mehr vorrangig um einen *direkten Kontakt* zum Zuschauer durch An- und Zugriffe auf dessen Körper; dieser wird vielmehr zum *Beobachter* von performativen Handlungen, die sie an ihrem *eigenen* Körper vornimmt. Vor allem Selbstverletzungs-Performances wie EROS/ION (1971) oder HYPERBULIE (1973) haben dabei sicherlich ein gewisses körperlich-affektives Einwirkungspotential, das sich aber nicht mehr als direkter Zugriff auf den Rezipienten beschreiben lässt.⁹⁷ Auch der Bezug zum Kino ist nicht mehr so zentral; er weicht einer Beschäftigung mit generellen Fragen zur Konstruktion von Körperbildern und gesellschaftlicher Realität:

„Mit wenigen Ausnahmen [...] ist das Expanded Cinema prinzipiell mit den sechziger Jahren abgeschlossen. Es folgen Körperaktionen, die sich nun nicht mehr so sehr mit Film und Kino, sondern vielmehr mit dem Körper und seiner Umgebung beschäftigen. Durch sie dehnt die Künstlerin die bereits im Expanded Cinema begonnene Befragung der Konstruktion von Wirklichkeit weiter aus.“⁹⁸

⁹⁷Zu diesen Arbeiten vgl. Zell (2000); zur generellen Position des Zuschauers bei Selbstverletzungs-Performances vgl. Fischer-Lichte (2003)

⁹⁸Zell (2000), S. 36. In ihrem Essay *Expanded Cinema as Expanded Reality* kommentiert EXPORT diese Kontinuität in ihrem Werk wie folgt: „I have found a way to continue expanded cinema in my physical performances in which I, as the centrepiece for the performance, position the human body as a sign, as a code for social and artistic expression“, vgl. http://sensesofcinema.com/2003/28/expanded_cinema/ (Stand: 21.08.2013).

Der menschliche (v.a. der weibliche) Körper bleibt also (zunächst) ein zentrales Motiv in ihren Arbeiten, als generelles Zeichen oder Medium, durch das mithilfe der Technologie gesellschaftliche Zusammenhänge sichtbar und erfahrbar gemacht werden können.

In dieser Zeit entstehen auch die Kurzfilme ...REMOTE...REMOTE... (1973) und MANN & FRAU & ANIMAL (1973), in denen nun die *vermittelte* körperliche Einwirkung auf den Zuschauer eine wichtige Rolle spielt. Hierbei handelt es sich nicht „nur“ um abgefilmte Körper-Performances, sondern um genuin filmische Inszenierungen, die z.B. close-ups von Schnittwunden, Körperflüssigkeiten oder Genitalien bewusst einsetzen, um eine gezielte somatische Wirkung auf den Betrachter auszuüben. In ...REMOTE...REMOTE... etwa schneidet sich EXPORT solange mit einem Teppichmesser in ihre Nagelhaut, bis Blut fließt. Anstatt den Zuschauer körperlich anzugreifen, tut sie *sich selbst* etwas an. Mit der Entscheidung, diesen Vorgang in lang andauernden Detailaufnahmen zu zeigen, tut sie dem Zuschauer natürlich in gewisser Weise auch etwas an, aber eben „nur“ vermittelt. Diese Strategien *medialer* Einwirkungen im Sinne von körperlichen Adressierungen durch filmische Mittel, wie sie EXPORT hier wählt, stehen jedoch in ihrer Wirkung den unmittelbar-körperlichen Zugriffen der früheren Arbeiten in nichts nach, wie verschiedene Beschreibungen des Kurzfilms belegen:

„Die psychologische Erkundung des Körpers, die Externalisierung eines inneren Zustandes, vollzieht Valie Export in dieser Filmaktion in zum Teil schmerzhafter Direktheit. Vor dem Hintergrund eines Polizeifotos von zwei Kindern, die von ihren Eltern mißbraucht wurden, schneidet sie mit einem Messer qualvoll in ihre Fingernagelhaut, bis Blut in eine Schüssel Milch auf ihrem Schoß tropft. Die symbolische Ebene von Blut und Milch wird dabei von der destruktiven Handlung der Selbstverstümmelung überlagert, die auf den Zuschauer eine starke physische Wirkung ausübt.“⁹⁹

⁹⁹<http://www.medienkunstnetz.de/werke/remote-remote/> (Stand: 03.01.2015)

Bert Rebhandl beschreibt ...REMOTE...REMOTE... als „eine der extremen Erfahrungen des Kinos“, als „archaische[n] Schock“¹⁰⁰, Silvia Eiblmayr die Nahaufnahmen des Schneidens in die Nagelhaut als „qualvolle Minuten“ und als „grausame, schmerzhafteste Prozedur“¹⁰¹. Eiblmayr berichtet außerdem von „äußerst aggressiven oder panisch-entsetzten Reaktionen“¹⁰² auf Seiten der Zuschauer.

Dennoch haben die Bilder der aufgeschnittenen, blutenden Finger nicht nur oder nicht in erster Linie eine „Schockfunktion“, sondern sind als Teil eines komplexen Zeichensystems zu verstehen, das es zu dechiffrieren gilt. Der Film arbeitet mit Strategien, die auf eine direkte körperliche Einwirkung auf den Zuschauer abzielen, die aber auch auf einen dahinterstehenden „Text“ aufmerksam machen wollen. Die hochgradig symbolisch aufgeladenen Bilder scheinen in einem Widerstreit zu stehen mit den ins Fleisch gesetzten Schnitten, die, wie Eiblmayr es formuliert, „im schockhaften Schmerz, für die Akteurin wie auch für das Publikum, auf das Reale jenseits der Bilder und der Sprache“¹⁰³ verweisen. Die Zeichenhaftigkeit des Körpers und der „direkten“ körperlichen Aktion, die in den frühen *Expanded Cinema*-Arbeiten bereits problematisiert wurde, wird hier in das Medium Film zurückgespiegelt.

Eine weitere spätere Arbeit, die die Wendung in EXPORTs künstlerischem Konzept besonders gut exemplifiziert, ist „THE VOICE AS PERFORMANCE, ACT AND BODY“. In dieser Performance, die EXPORT 2007 auf der 52. Biennale in Venedig vorführt, wird die Stimmritze der Künstlerin mithilfe eines medizinischen Aufnahmegeräts auf mehreren Videoscreens sichtbar gemacht, während sie einen Text vorliest, der das komplexe Verhältnis von Stimme, Sprechen und Sprache verhandelt. Die aufgezeichneten Bilder der Stimmritze wurden wiederum in der DVD-Installation „GLOTTIS“ (2007) auf mehreren Monitoren während der Biennale ausge-

¹⁰⁰Rebhandl (2003), S. 37

¹⁰¹Eiblmayr (2007), S. 249

¹⁰²Eiblmayr (2007), S. 246

¹⁰³Eiblmayr (2007), S. 250

stellt; aus der Performance entstand zudem ein Jahr später der Film I TURN OVER THE PICTURES OF MY VOICE IN MY HEAD (2008). Zuvor hatte EXPORT bereits ähnliche Arbeiten entwickelt, so etwa die Installation DER SCHREI (1994), in der auf einem Bildschirm ebenfalls die Glottis der Künstlerin gezeigt wurde, während sie versucht, verschiedene Laute zu artikulieren.¹⁰⁴

Bei diesen Arbeiten bleibt es nicht bei der rein konzeptuellen Idee als Metapher für den direkten Zugriff auf den Körper des Rezipienten wie in TONFILM, sondern es geht um die tatsächliche praktische Umsetzung dieser Idee, allerdings am Körper der Künstlerin. Der Rezipient wiederum sieht, hört und erfährt, was dieser Eingriff in den Körper der Künstlerin bewirkt. DER SCHREI etwa besteht aus zwei Videowänden, von denen die eine die Glottis und Kehle von VALIE EXPORT zeigt, während sie versucht zu sprechen. Die zweite Projektion zeigt eine oszillografische Abbildung einer Sprachaufzeichnung des Sprechverhaltens geistig Behinderter, deren Sprache durch Wortneubildungen erweitert wird.¹⁰⁵

Zum einen werden hier die körperlichen Voraussetzungen des Sprechens, konkret die Glottis als (ein wichtiger) Ort der Hervorbringung von Stimme und Sprache, die sich sonst im Inneren des Körpers versteckt dem Blick entzieht, sichtbargemacht¹⁰⁶ – laut EXPORT ein Tabubruch, „denn den anatomischen Ursprung der Stimme zeigt man nicht. Es gibt ein unausgesprochenes Verbot, das Innere des Körpers nach außen zu öffnen.“¹⁰⁷ Gleichzeitig werden diese körperlichen Voraussetzungen aber auch beeinträchtigt, da das Sprechen durch das bildgebende Verfahren erheb-

¹⁰⁴Tatsächlich zieht sich das Interesse am „Reingehen in den Körper, Schauen, was ist unter der Oberfläche, wie sieht die Architektur von innen aus“, wie EXPORT es im Interview mit Burger-Utzer und Szely formuliert, wie ein roter Faden durch ihr Œuvre, vgl. EXPORT in: Szely (2007), S. 214.

¹⁰⁵vgl. Wagner (2003), S. 139

¹⁰⁶Zur Verkörperung der Stimme vgl. auch Barthes (1990)

¹⁰⁷EXPORT in: Kuhn (2009), S. S01. Eine ähnliche Strategie verfolgt EXPORT in ihrem Video VAGINAN (1997), das medizinische Aufnahmen ihres vaginalen Bereiches zeigt. Neben dem erwähnten Tabubruch spielt EXPORT hier natürlich auch mit dem Wunsch bzw. der Neugier des Zuschauers, in einen menschlichen Körper hineinzuschauen.

lich erschwert wird und mit Schmerzen verbunden ist. Wie in TONFILM führen die technischen Eingriffe in den Körper eher zu einer Verminderung seiner Fähigkeiten (hier im Dienste einer Aufdeckung des inneren körperlichen Apparates) als zu einer Erweiterung im Sinne einer generellen Verbesserung seiner Funktionen. Die simultan gezeigte Oszillogramme glossolalischen Sprechens zeugt ebenfalls davon, dass EXPORT eher an den Brüchen innerhalb menschlicher Verhaltens- und Funktionsweisen interessiert ist als an deren Optimierung.

Der zentrale Unterschied zwischen TONFILM und den späteren Arbeiten ist, dass es in den letzteren EXPORTs Körper ist, in den eingegriffen wird, während der Zuschauer als reiner Beobachter fungiert. Zwar wird er durch das Betrachten des Körperinneren eines anderen auch selbst somatisch adressiert, aber dies geschieht eben nicht unmittelbar, im Sinne eines direkten Zugriffs auf seinen eigenen Körper, wie dies bei TONFILM hypothetisch der Fall wäre, sondern im Zuge der Beobachtung einer Körperperformance bzw. anhand einer medialen Anordnung, die ihm ein technisch reproduziertes *Bild* des Zugriffs auf einen anderen Körper zeigt. EXPORT spielt dabei bewusst mit der Neugier und der Schaulust des Publikums, aber auch mit negativen Gefühlen wie Ekel oder Befremden, die durch den Anblick des nach außen gestülpten, an mutierte Horror- und Science Fiction-Wesen erinnernden Rachens und den von der Stimmritze erzeugten und unnatürlich klingenden Ton erzeugt werden.¹⁰⁸ In ihren späteren Arbeiten nähert sich EXPORT der Zuschauerperspektive des Kinos also wieder an, durchbricht diese aber durch die Verwendung mehrerer Screens sowie deren installativer Anordnung im Raum, die wiederum ein anderes Zuschauerverhältnis hervorbringt. Während ihre früheren *Expanded Cinema*-Arbeiten tendenziell nur *eine* bestimmte Ausrichtung haben, setzt EXPORT in ihren späteren Arbeiten oft dieselbe Idee gleich mehrfach anhand *verschiedener* medialer Konfigurationen (wie etwa Performance, Film und Medieninstallation) um und gibt dem Zuschauer so die Möglich-

¹⁰⁸vgl. Buchmann (2010), S. 66

keit, sich auf mehrere, unterschiedliche Weisen in Bezug zu den Kunstwerken zu setzen.

4.7 Dekonstruktion und Zitation: Die „Spiel-filme“

4.7.1 Mediale Anagramme

Ab Mitte der 70er Jahre werden in EXPORTs Arbeiten in einem stärkeren Maße technische Bildmedien als künstlerische Mittel herangezogen – etwa in ihren konzeptuellen Fotografierereien, ihren Video-Arbeiten und vor allem in ihren Installationen, die häufig gleich mehrere unterschiedliche Medien einsetzen. Darin drückt sich erneut ein verändertes Verhältnis zum Zuschauer aus: Von einem einwirkungsorientierten Ansatz, der die körperliche *Unmittelbarkeit* ins Zentrum stellt, die in den frühen *Expanded Cinema*-Arbeiten vor allem die Körper der Zuschauer und in den Performance-Aktionen und Kurzfilmen der frühen 70er Jahre EXPORTs eigenen Körper betraf, verlagert sich der Schwerpunkt ab Mitte der 70er hin zu künstlerisch-medialen Formen der *Dekonstruktion* von sprachlichen und sozialen Systemen, Geschlechter- und Herrschaftsverhältnissen, aber auch der eingesetzten Medien selbst. Der Körper spielt dabei (abgesehen von wenigen Ausnahmen wie etwa der Performance THE VOICE AS PERFORMANCE, ACT AND BODY) eine eher untergeordnete Rolle:

„Seit den 80er Jahren hat VALIE EXPORT ihre Körperaktionen eingestellt und arbeitet ausschließlich medial. Das hat eine gewisse Logik, denn wenn man gesellschaftliche Realität als Produkt kodifizierender Handlung begreift, ist eine nicht medial vermittelte Realität praktisch undenkbar; Realitätsveränderung im Sinne emanzipatorischer Bestrebungen ist demnach nur in Gestalt von Eingriffen auf der Ebene der Repräsentation denkbar, gewissermaßen als ein Aufweichen, ein Zerhacken, ein Abstreifen von Signifikanten. [...] Die Grenze, an der sie arbeitet, die Grenze der Repräsentation,

ist nicht überschreitbar, sondern nur verschiebbar und veränderbar.“¹⁰⁹

Silvia Eiblmayr verweist in diesem Zusammenhang auf einen in den 80er Jahren eintretenden Wandel, der zeigt, dass der „reale“ Körper sein symbolisches Widerstandspotential eingebüßt hat und dass nun neue künstlerische Strategien entwickelt werden, um der Macht der visuellen Medien auf die Spur zu kommen. Ein wesentlicher Aspekt dabei sei die Rückkehr zum Bild, das nun „inszeniert“ würde – mit dem Ziel der Aneignung der Funktionsweisen des Systems der Repräsentation, um es zugleich zu subvertieren.¹¹⁰ EXPORT selbst erläutert diese künstlerische Strategie in der Retrospektive anhand des Begriffs des „medialen Anagramms“:

„Jedes Medium hat seine eigene Beziehung zu dem, was wir Realität nennen und kann auf eine spezifische Weise untergraben werden, um diesen Effekt zu verhindern. Für mich ist es am wichtigsten, daß mir verschiedene Sprachen des Ausdrucks und der Bedeutung zur Verfügung stehen. Ich definiere Sprache hier im allgemeinen Sinn als System von Zeichen und Bedeutungen. Die Gesellschaft beschränkt die Pluralität und Differenzen von Sprachen, indem sie darauf besteht, daß nur eine einzige Sprache benutzt wird – ihre Sprache, die Sprache der gesellschaftlich anerkannten Ideologie –, während sie abweichende Elemente diskriminiert und ausschließt. [...] Die gemeinsamen Nenner meiner Arbeit sind Multidimensionalität, Transformation und Differenz. [...] Mediale Anagramme sind Darstellungseinheiten, die in unterschiedliche Kontexte und Kodifikationen übertragen werden. Was mich dabei interessiert, ist, daß selbst minimale Verschiebungen im Kontext Unterschiede in der Signifikation bei derselben Repräsentationseinheit verursachen.“¹¹¹

EXPORT beschreibt hier eine an Derridas Konzept der Dekonstruktion angelehnte Verfahrensweise, die auf eine radikale Demontage und Subversion von überlieferten Begriffsgerüsten „von innen her“ setzt und generell von einem intermedial und -textuell offenen Charakter kultureller Zeichen-

¹⁰⁹Krieger (2012), S. 87-88

¹¹⁰vgl. Eiblmayr (1992), S. 167-168

¹¹¹EXPORT in: Mueller (2002), S. 210

systeme ausgeht. Rückblickend sieht sie diese dekonstruktive Strategie bereits in ihren früheren Arbeiten angelegt:

„Intention und Konzept meiner frühen Expanded-Cinema-Arbeiten war, die filmisch-manipulierte Wirklichkeit zu decodieren, den kinematografischen Apparat in die Installation von Zeit und Raum zu übertragen, um im Gestalten in der Zeit und im Raum von der Zweidimensionalität der Fläche auszubrechen, neue Formen der Kommunikation zu erschließen und zu verwirklichen sowie die Dekonstruktion der herrschenden Wirklichkeit in Gang zu setzen. Dazu habe ich intermediale Techniken eingesetzt, Dekonstruktion und Abstraktion des Materials waren im Zentrum meiner Analyse. Die Partizipation des Publikums war Voraussetzung beim Expanded Cinema. Zum Expanded Cinema gehören auch jene Versuche, welche außer Sehen und Hören den Geruchs-, Geschmacks und Tastsinn aktivieren. Wichtig in meinen Arbeiten war, die herkömmlichen Formen des Kinos, die kommerziell-konventionelle Reihenfolge der Filmherstellung: Aufnahme, Montage, Projektion zu durchbrechen und teilweise durch Wirklichkeit zu ersetzen, als neue Zeichen des Realen. Präsentation, Produkt, Produktion, Wirklichkeit sind im Expanded Cinema eine Einheit.“¹¹²

Man kann hier also nicht wirklich von einer Entwicklung „von etwas weg und zu etwas hin“ sprechen, sondern vielmehr von einer Akzentverschiebung bzw. von einer neuen Perspektive auf dieselben Themen und Fragestellungen: So waren sprachliche und soziale Systeme, Geschlechter- und Herrschaftsverhältnisse von Anfang an prominente Themen (etwa im TAPP- UND TASTKINO, hier findet man auch schon Strategien der Dekonstruktion), ebenso hat EXPORT auch zuvor schon mit technischen Bildmedien wie Film gearbeitet (etwa in PING PONG). Auch wenn die Tendenz zur Dekonstruktion also bereits in den früheren Arbeiten sowohl motivisch als auch strukturell angelegt war, so tritt sie doch erst dann besonders stark zutage, wenn EXPORT nicht nur mit ihrem Körper (als Medium), sondern auch mit verschiedenen *technischen* Medien arbeitet, diese miteinander montiert, ineinander verschachtelt und aufeinander

¹¹²EXPORT in: Horwath/Ponger/Schlemmer (1995), S. 178-179

rückbezieht. Frühere Werke und Arbeiten werden dabei als selbstreferentielle Verweise innerhalb dieser medialen Collage wiederaufgegriffen. Die körperliche Unmittelbarkeit der frühen Arbeiten wird so ins Zitat überführt, als ein Zeichen oder Bild von vielen innerhalb eines komplexen, sich überlagernden Zeichensystems.

In der Zeit von 1976 bis 1984 entwickelt EXPORT die drei „Spielfilme“ UNSICHTBARE GEGNER (1976), MENSCHENFRAUEN (1979) und DIE PRAXIS DER LIEBE (1984). Interessanterweise erweisen sich gerade diese als eine wahre Fundgrube für selbstreferentielle Zitate: „So sind es immer wieder Figurationen der Performances und Installationen, der Fotografien und Konzepte, die aus dem Raum der Galerie und der öffentlichen Räume, in denen die aufgeführt und ausgeführt wurden, auf die bewegten Bilder der Leinwand zugreifen“¹¹³, wie Gertrud Koch in ihrem Aufsatz *A Pain in the Body, a Pleasure in the Eye* schreibt. Tatsächlich wird hier auch auf institutioneller Ebene ein Wechsel vollzogen, wobei EXPORT, anders als andere Avantgardefilmemacher, den umgekehrten Weg geht – nämlich von der Galerie bzw. dem öffentlichen Raum ins Kino.¹¹⁴

In den Spielfilmen entstehe die Spannung aber nicht nur aus der unterschiedlichen Topografie der Herkunft, sondern, so Koch, aus zwei unterschiedlichen Modi der Repräsentation, die hier aufeinandertreffen.¹¹⁵ Wurde in den frühen *Expanded Cinema*-Arbeiten wie dem TAPP- UND TASTKINO die filmische Form zugunsten einer aktionistischen Unmittelbarkeit *verlassen*, so kehrt EXPORT hier nun ostentativ zum Kino und seinen eigenen filmkünstlerischen Mitteln zurück: „Denn nun wird der Bilderdiskurs des Kinos ja nicht mehr einfach performativ übertrumpft, sondern werden die Handlungsmodelle selbst in Bildern gefasst.“¹¹⁶ In den „Spielfilmen“ kommen zudem die Entfaltung von Narration und diegetisch agierenden Figuren als formal-ästhetische Elemente hinzu (was sie wie-

¹¹³Koch (2003), S. 123

¹¹⁴vgl. Koch (2003), S. 125

¹¹⁵vgl. Koch (2003), S. 123

¹¹⁶Koch (2003), S. 124

derum einem breiteren Kinopublikum zugänglich macht). Sie sind daher nicht nur von den auf eine leibliche Ko-Präsenz aufbauenden Performance- und *Expanded Cinema*-Aktionen, sondern auch von EXPORTs Kurzfilmen und Video-Arbeiten (die nicht im Kino, sondern in Galerien und Museen gezeigt werden) abzugrenzen.¹¹⁷

4.7.2 Zitation und Referentialität

In ihrem ersten Spielfilm UNSICHTBARE GEGNER werden zahlreiche frühere Werke in Form von Objekten oder Performances zitiert, indem sie etwa über das Medium der Fotografie in die Erzählung eingebunden oder als weitere Verschachtelung auf einem abgefilmten Videomonitor vorgeführt werden. Narration und Zitation werden dabei über die Montage visuell und auditiv ineinander verwoben. Auf der narrativen Ebene greift UNSICHTBARE GEGNER interessanterweise wieder das Problem der Einwirkung auf: Die Hauptfigur Anna glaubt, dass das Bewusstsein ihrer Mitmenschen von Außerirdischen, den „Hyksos“, manipuliert und gesteuert wird.¹¹⁸ Zu Beginn des Films warnen verschiedene Massenmedien wie Zeitung und Radio vor einer „fremdländischen, vielleicht außerirdischen Macht“, die die Menschen kontrolliert, indem sie durch Strahlen ihre Gehirne „besetzen“, was zu einer Steigerung der Aggressivität führt. Die Metapher der Einwirkung entfaltet sich dabei über die Struktur der technisch-medialen Ansteckung: „Achtung vor Kommunikation! Die Hyksos sind ansteckend!“ heißt es in den Nachrichten; im weiteren Verlauf des Films ist von „Sendern, die die Hirnrhythmen stören“ die Rede.¹¹⁹

¹¹⁷Koch (2003), S. 124-125

¹¹⁸Wie im Unterkapitel zu der Arbeit PROSELYT schon erwähnt wurde, variiert EXPORT hier ein Thema, das im amerikanischen Kino der 1970er und 80er Jahre sehr prominent war, etwa in *THE INVASION OF THE BODY SNATCHERS* (Philip Kaufman, 1978), einem Remake des gleichnamigen Films von Don Siegel von 1956, oder in *THEY LIVE* (John Carpenter, 1988) – in letzterem findet sich neben den versteckt unter den Menschen lebenden feindlichen Aliens auch das Motiv der Kontrolle und Steuerung der menschlichen Bevölkerung durch Fernsehstrahlung wieder.

¹¹⁹Das Motiv des direkten Zugriff auf das Gehirn, der hier von einer fremden Macht an den Menschen vorgenommen wird, lässt sich auch als Verweis auf frühere Arbeiten

Die Gespräche zwischen Anna und ihrem Freund Peter, gespielt von Susanne Widl und Peter Weibel, kreisen beständig um Fragen der „Menschlichkeit“ innerhalb eines herrschenden politischen „Systems“. Während Annas „weiblich-irrationale“ Perspektive auf diese Problematik von Unsicherheit, Depressionen, Angst bis hin zur Paranoia geprägt ist, tritt Peter „männlich-rational“, desillusioniert und konfrontativ bis aggressiv auf. Für ihn sind die „unsichtbaren Gegner“ der Staat, der die Menschen kontrolliert und manipuliert, damit sie ins System passen. Anna begreift diese Problematik viel direkter und persönlicher, als buchstäbliche Identitätsspaltung der Menschen und erfährt diese sowohl bei anderen, die für sie wie „leere Hüllen“ erscheinen, als auch am eigenen Leib. In einer Sequenz sieht man etwa, wie Annas Spiegelbild Lippenstift aufträgt, während Anna selbst nur zuschaut. Die Problematik der „Spaltung“ der Frau in ein „Selbst“ und in einen „Körper“, die in EXPORTs Œuvre eine zentrale Rolle spielt, wird hier als Motiv in die Narration eingebunden; sie manifestiert sich in paranoiden Angstzuständen, denen die Hauptfigur mithilfe medialer Werkzeuge beizukommen versucht. Sigrid Adorf weist darauf hin, dass in EXPORTs Arbeiten nicht nur der weibliche Körper, sondern auch das Medium einer „Spaltung“ unterliegt:

„Die Schnittmenge ihres feministischen und ihres medienanalytischen Interesses markiert VALIE EXPORT in der paraphrasieren-

wie PROJEKTIONSFLÄCHE: HIRNRHYTHMUSSTÖRUNG (1969) deuten. Dieses „Konzept für eine urbanistische Aktion“ sieht vor, dass mobile Sender Hirnwellen emittieren, deren Frequenzen die normalen Hirnrhythmen stören bzw. überlagern: „dadurch wird es möglich Stadtviertel, Umgebungen, Landschaften, Städte und Staaten einem bestimmten, strategisch definierten Bewußtseinszustand auszusetzen.“, vgl. Konzeptblatt, abgedruckt in: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (1997), S. 69. Peter Weibel kombiniert in dem „Bahnhofsprojekt“ WELCOME FOR TWO (1970) die Idee der Elektrifizierung des Besuchers mit der Manipulierung seiner Hirnwellen, vgl. Konzeptblatt, abgedruckt in: Heubach (1970), S. 39. Er betont hier die Möglichkeit, „direkt im Gehirn ohne das Intermedium von Sinnesorganen, Sensationen, Reize etc. zu erzeugen, meist unangenehmer Natur.“ Ein weiteres paradigmatisches Beispiel wäre der „Pillenfilm“ OHNE TITELANGABE („FILME IN FORM VON PILLEN“) von 1969: „ich denke an Filme in Form von Pillen. Sie desintegrieren die sensorische Apparatur und liefern Visionen jenseits der Sprache“, so EXPORT im dazugehörigen Konzeptblatt, abgedruckt in: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (1997), S. 68.

den Überblendung der wohl bekanntesten Zitate der beiden Leitfiguren Luce Irigaray und McLuhan, wenn sie schreibt: 'Das Medium ist nicht allein die Botschaft, oder anders, das Medium ist nicht nur EINE Botschaft'. Den *double-bind* des Geschlechts, das nicht eins ist (Irigaray), skizzieren viele ihrer Arbeiten [...] als die schmerzhafteste Differenzerfahrung der Frau. Nun ebenso von einem *double-bind* des Mediums zu sprechen, markiert den Unterschied zum McLuhanschen Formalismus, der das Medium zur Botschaft erklärt."¹²⁰

UNSICHTBARE GEGNER leiste eine narrative Interpretation dieser Konvergenzen:

„Das Dilemma der Protagonistin, nicht sicher unterscheiden zu können zwischen einer subjektiven und einer objektiven Wahrheit, wird hier als Science Fiction Idee [sic] einer Ununterscheidbarkeit von menschlichem Original und artifizierter Kopie an der Grenze zu den Symptomen von paranoider Schizophrenie und Hysterie verhandelt. Annas Besuch bei einem Therapeuten treibt schließlich die Frage auf die Spitze: Sie sieht ihn, der von außen korrektiv und objektiv auf ihre Wahrnehmung einwirken sollte, doppelt und muss sich dessen mit dem 'Objektiv' ihrer Kamera vergewissern. Tatsächlich bildet ihn die später entwickelte Fotografie zum Ende des Films zweifach ab, was die Frage nach der Unterscheidbarkeit von Wahrnehmung, Repräsentation und Wirklichkeit auch für den Zuschauer offen lässt.“¹²¹

Anna versucht, ihre andere Wahrnehmung der Wirklichkeit, die ihre Mitmenschen als Unfähigkeit, zwischen Realität und Abbild unterscheiden zu können, interpretieren, durch technische Bilder zugänglich zu machen – eine Metareflexion der künstlerischen Position EXPORTs, wie die zahlreichen Zitate der eigenen Arbeit in diesem Film erkennen lassen.¹²² Auch hier ist es eine Art technisch-medialer „Gegen-Zugriff“, den sich EXPORTs Hauptfigur zunutze macht, um sich gegen die Einwirkungen von außen zu wehren. Während sich EXPORTs frühere Arbeiten allerdings durch eine radikale Skepsis gegenüber jeder Form von Repräsentationalität auszeichneten, dient hier nun das fotografische Abbild als Beweis für die äußere

¹²⁰ Adorf (2003), S. 97

¹²¹ Adorf (2003), S. 97

¹²² vgl. Adorf (2008) S. 51

Kontrolle und Steuerung, der sich die Hauptfigur ausgesetzt sieht. Letztlich geht es in UNSICHTBARE GEGNER – wie in den früheren Arbeiten – um ein Sich-Abarbeiten an der gesellschaftlichen Realität, wobei die Problematik von Einwirkung und Gegeneinwirkung jetzt in den Diskurs überführt und auf der Ebene der Narration verhandelt wird.

Das diskursive Kreisen um stetig wiederkehrende Themen und Fragestellungen wird dabei auf formaler Ebene durch intermediale und intertextuelle Selbstreferentialität gespiegelt. So wird in UNSICHTBARE GEGNER etwa die Fotoreihe *Körperstellung: Nachstellung* von 1976 und das Video *Stille Sprache* von 1972-1976 zitiert. In beiden Arbeiten werden „codifizierte Werke der Kunstgeschichte durch somatische Anverwandlung an die physischen Körper der Frauen dekonstruiert als a-körperliche idealisierende Abstraktionen vom weiblichen Körper, die als Leitbilder der Weiblichkeit regressiv und repressiv auf diese zurückschlagen.“¹²³ Indem die Posen von Figuren aus klassischen Gemälden nachgestellt bzw. mithilfe der Videotechnik überblendet werden, verwenden diese zitierten Arbeiten wiederum selbst das Mittel der Zitation.¹²⁴ Aus den zumeist religiösen Motiven werden Frauen in zeitgenössischer Kleidung, die mit Haushaltsgegenständen posieren, z.B. *Die Geburtenmadonna* (1976) mit Waschmaschine. In UNSICHTBARE GEGNER sind einige dieser Werke sowohl als Fotografien (Nachstellungen) als auch als Performance und gleichzeitig als Video auf dem Bildschirm (Überblendungen) zu sehen; die Strategie der Dekonstruktion weiblicher Körperbilder geht hier einher mit dem künstlerischen Mittel der Zitation sowie der Montage verschiedener Bildmedien.

Ebenso werden auch einzelne Motive wie die Nahaufnahme eines Fellatio-Aktes aus der *Expanded Cinema*-Performance CUTTING (1967) oder die Fotografie eines weiblichen Geschlechtsteils, die als Zitat aus dem Kurzfilm MANN & FRAU & ANIMAL von 1973 gelesen werden kann, wie-

¹²³Koch (2003), S. 125

¹²⁴Diese Arbeiten gelten daher auch als Vorläufer für die späteren Werke der *appropriation art*, etwa von Cindy Sherman, Hermine Freed oder Orlan, vgl. Adorf (2008) S. 226ff.

deraufgegriffen. Auch gibt es Reminiszenzen an die Körperaktionen des Wiener Aktionismus, wie etwa die Szene mit Weibel und Widl im Bad, in der sie aufeinander urinieren, Kopf- und Schamhaare aneinanderreiben etc., oder das Fotografieren des eigenen Kots. Zudem baut EXPORT immer wieder *found footage*-Material, z.B. Kriegsbilder, Straßenkämpfe etc., aber auch Zeitungsartikel, die über ihre eigenen Arbeiten berichten, in die Montage mit ein.

Auch in ihrem zweiten Spielfilm MENSCHENFRAUEN, einem Portrait vierer Frauen, die alle eine Beziehung mit dem gleichen Mann führen, lassen sich zahlreiche Verweise auf frühere Arbeiten entdecken, etwa die in den Film integrierte Performance mit Bleigürteln als Zitat der Performance I [BEAT (IT)] (1978) sowie das Motiv der Stromtoten und der Selbstmord einer der Hauptfiguren in einem Strommast als Zitat aus den Körperaktionen KAUSALGIE und HYPERBULIE (beide 1973), welches wiederum in der Installation *Die Praxis des Lebens oder 'tattooed tears'* (1983) wiederaufgegriffen wird.

Indem EXPORT in ihren Spielfilmen ein komplex verwobenes Netz aus Zitaten und Referenzen knüpft, negiert sie die in ihren früheren *Expanded Cinema*-Arbeiten formulierte Idee eines „Außerhalb“ von Kunst und Sprache; stattdessen macht sie deutlich, dass jede künstlerische Handlung immer schon Zeichen und Zitat ist.

4.7.3 Selbstreflexivität

Während in UNSICHTBARE GEGNER die Bildende Kunst als Referenzobjekt dient, ist es in EXPORTs drittem Spielfilm DIE PRAXIS DER LIEBE wieder das Kinodispositiv, das einer selbstreflexiven Kritik unterzogen wird, wie bereits in der Anfangssequenz deutlich wird. Die Hauptfigur Judith interviewt als Journalistin Besucher von Peepshows: „Der Voyeurismus des Visuellen wird durch die Eingriffe der Sprache und des Sprechens aufgerissen.“¹²⁵ Anders als beim TAPP- UND TASTKINO wird hier nicht

¹²⁵Koch (2003), S. 125

die radikale Überwindung der voyeuristischen Struktur des Kinodispositivs durch körperliche Unmittelbarkeit eingefordert, sondern eine dezidiert filmische Dekonstruktion traditioneller Blickpositionen im Kino durch die feministische Untersuchung dieser Blickanordnungen im Hinblick auf ihre Funktion zur Festlegung von Geschlechterverhältnissen vorgenommen. In einer späteren Sequenz aus *DIE PRAXIS DER LIEBE* nähert sich Judith der Lobby eines Bürohauses, wird aber von einem herunterfahrenden Sicherheitsgitter daran gehindert, diese zu betreten. Es folgt eine Großaufnahme ihres Gesichts, die zeigt, wie sie durch das Gitter zwei Sicherheitskräfte und einen Putzmann bei ihrer Arbeit beobachtet. Marc Siegel schreibt in seiner Analyse dieser Szene:

„Die langsame, vertikale Bewegung des Sicherheitsgitters vor ihrem Gesicht und das klickende Geräusch auf der Tonspur lassen an den Durchlauf eines Filmstreifens in einem Projektor denken. Judiths beobachtender Blick auf die in der Lobby eines Bürohauses Arbeitenden scheint den Blick des Zuschauers auf ein flimmerndes Filmbild zu zitieren. Dieser Blick kann als Umkehrung traditionell geschlechtsspezifisch zugewiesener Sichtweisen gedeutet werden, was auch durch die Verbindung zwischen Judiths interessiertem Blick mit dem voyeuristischen Blick der Männer in der Peepshow-Sequenz verstärkt wird, mit der der Film beginnt.“¹²⁶

War die selbstreflexive Kritik bei den früheren Arbeiten immer auch an eine Überwindung der klassischen Kinosituation gekoppelt, so wird sie jetzt in das Medium Film eingebettet und in Form der Dekonstruktion (sozusagen „von innen heraus“) formuliert. Die (selbst-)reflexive Bezugnahme auf das Kino und die Verwendung anderer Medien steht dabei nicht nur als eigenständige Meta-Ebene für sich, sondern wird immer wieder in die Narration eingebunden.

Ein paradigmatisches Beispiel hierfür wäre das Trennungsgespräch von Widl und Weibel in *UNSICHTBARE GEGNER*, deren jeweilige Sprechakte von Videokameras aufgenommen und zeitversetzt auf Fernsehbildschirmen, die zwischen den Akteuren stehen, reproduziert werden. Es geht in

¹²⁶Siegel (2003), S. 127

dem Gespräch um die Schwierigkeiten der (Paar-)Kommunikation, welche durch die Wiederholungen, die das eigene Sprechen unterbrechen und stören, performativ vorgeführt wird. Das Sprechen selbst wird dekonstruiert durch die mediale Anordnung, die die Sprechenden zwar als Werkzeug nutzen (im Sinne einer Verdopplung, einer Unterstreichung des Gesagten), in der sie aber auch gefangen sind, so dass die Vereinzelung der Figuren, die ganze Aussichtslosigkeit ihrer Lage, durch den Einsatz der Medien offengelegt wird. Letztlich sind es nur noch die Bilder auf den Monitoren, die sprechen, die Akteure sind auf sich selbst zurückgeworfen und schweigen.¹²⁷

Die Überlagerung und Verschachtelung verschiedener Bildmedien ist in allen drei Spielfilmen omnipräsent, etwa in Form von Überblendungen (u.a. Projektionen auf Körper, etwa in *DIE PRAXIS DER LIEBE*), Übermalungen und Überschreibungen (von Fotografien, auf Bildschirmen etc.). Auch das Motiv des „Films im Film“, etwa die Projektion auf eine Leinwand über Annas Bett als Visualisierung ihrer Träume in *UNSICHTBARE GEGNER*, lässt sich als eine solche Verschachtelung beschreiben. Die wie eine Performance inszenierte Traumsequenz zeigt Anna, die mit Schlittschuhen durch die Stadt läuft und greift damit Motive aus der Installation *Zwangsvorstellungen* (1972) auf.

Auch in *MENSCHENFRAUEN* hat die Verschachtelung von Film, Video, Fernsehen und Fotografie sowie die Integration weiterer Medien wie Diaprojektor, Schreibmaschine und Tonaufnahmegerät nicht nur eine selbst-reflexive, sondern auch eine erzählerische Funktion. So wird etwa Schreibmaschinenpapier durch das Bild-im-Bild-Verfahren zum Screen, auf den das Geschriebene anhand einer Performance visualisiert wird, während die nebenbei laufenden Fernsehnachrichten eine weitere kommentierende Ebene hinzufügen. Traum- und Erinnerungssequenzen werden im Videoformat auf abgefilmten Fernsehbildschirmen gezeigt und dann in den

¹²⁷Hier lässt sich eine Verbindung zur Kulturindustrie-Kritik, die selbst die intimsten Kommunikationsformen durch die Medien geprägt sieht, ziehen, vgl. Horkheimer/Adorno (2000), S. 176.

Film integriert, so dass das Bild den ganzen Kader ausfüllt, wobei die Videoästhetik entweder erhalten bleibt oder ins Filmformat wechselt. Die grobkörnigen und bläulich gefärbten Videobilder entwickeln dabei eine eigene, stilisierte und von den Filmsequenzen stark abweichende Ästhetik, die eine andere Erfahrungsebene, nämlich die des Traums, der Erinnerung oder der Vorstellung markiert. Die verschiedenen Wirklichkeitsebenen des Films werden so anhand einer ausgefeilten Montageästhetik zu einem Netz verknüpft, in das der Zuschauer eingebunden wird. Auf ähnliche Weise werden die vielfältig eingesetzten medialen Techniken wie das split-screen-Verfahren, das – als simultane Variante der ebenso verwendeten sequentiellen Parallelmontage – verschiedene Varianten derselben Situation zeigt, oder die Bild-Ton-Schere, die es ermöglicht, dass Mann und Frau mit vertauschten Stimmen sprechen und so in die jeweils andere Rolle schlüpfen, in die Handlung eingewoben. Die immer wiederkehrenden inhaltlichen Themen Paarbeziehungen, Mutterschaft, Beziehung zum Vater, Gewalt in der Kindheit und in der Ehe, Konflikte mit Behörden und Staat, die Frage nach der „Menschlichkeit“ in Beziehungen etc. werden so auf formaler Ebene umgesetzt, indem immer wieder verschiedene Perspektiven (auch die der männlichen Hauptfiguren) und Möglichkeiten aufgefächert, ausprobiert und durchgespielt werden.

4.7.4 Vom Schnitt zur Naht

Während die frühen *Expanded Cinema*-Arbeiten tendenziell eine bestimmte Ausrichtung hatten, einem festgelegten Reiz-Reaktions-Mechanismus folgten und so gezielt auf den Zuschauer einwirken sollten (wie es etwa die Skizze zu PROSELYT deutlich macht), bemühen sich die späteren Spielfilme dezidiert um Differenzierung, Komplexität und Dekonstruktion von Schemata und Klischees. Die Einwirkung wird hier nun nicht mehr als künstlerisches Mittel eingesetzt, sondern vielmehr als Problem, das gleichzeitig auf der individuellen, gesellschaftlichen und der künstlerisch-theoretischen Ebene existiert, thematisiert und diskutiert. So wird in MEN-

SCHENFRAUEN das Bild einer Gesellschaft gezeichnet, die von einem autoritären und patriarchalen System durchdrungen ist. Diesem System wird die Utopie eines emanzipierten, selbstbestimmten Lebens entgegengestellt, die sich jedoch nicht für alle Protagonisten erfüllt – das Ende des Films zeigt verschiedene Ausblicke vom Selbstmord bis hin zur Unabhängigkeit und Freiheit, wobei die Variante der gemeinsamen Zukunft als heterosexuelles Paar durch einen Unfalltod beendet wird.

EXPORTs Spielfilme setzen dabei auch auf körperbetontes und explizites Schauspiel und Inszenierung (das beinhaltet auch Nacktheit, das Zeigen von Geschlechtsteilen, Urin, Kot, Schamhaar etc.) sowie auf somatisch affizierende Bild-, Ton- und Montagestrategien, die sich verschiedener Arten von Tabubrüchen bedienen. In UNSICHTBARE GEGNER werden etwa Lebensmittel, die mit einem Messer geschnitten werden, mithilfe der Montage durch lebende Tiere „ausgetauscht“, ein Fisch wird getötet und Selbstverletzungen wie Schnitte in die Haut werden in Großaufnahmen gezeigt. Diese Bild- und Montagestrategien zielen zwar auch auf eine somatische Einwirkung auf den Betrachter ab, sind aber vor allem als Strategien der Dekonstruktion zu verstehen. So wird etwa die hier als Chiffre für die Arbeit im Haushalt stehende Zubereitung des Fisches mit der für weibliche Körperpflege stehenden Achsel- und Beinrasur gegengeschnitten und mit einer Szene, in der Anna abgeschnittenes Schamhaar als Schnurrbart verwendet, kombiniert (wobei hier gleichzeitig auch wieder das Mittel der Zitation greift, da hier Motive aus einer Montagesequenz aus dem berühmten surrealistischen Avantgardefilm UN CHIEN ANDALOU (1929) von Luis Buñuel wiederaufgegriffen werden).

Auch in MENSCHENFRAUEN werden Bilder, die den Zuschauer auf körperliche Weise adressieren, indem sie etwa Ekelreaktionen auslösen, in die Handlung integriert, so z.B. die Bilder der Stromtoten oder die surreal anmutende Szene, in der eine der Hauptfiguren aus einer Toilette trinkt.¹²⁸ Der Selbstmord dieser Hauptfigur wird laut Gertrud Koch wie eine Per-

¹²⁸ Auch hier handelt es sich um ein selbstreferentielles Zitat: Diese Szene stellt neben anderen eine filmische Inszenierung der Reihe *Kinderzeichnungen* (1971-72) dar.

formance inszeniert: „In einer klammen grauen Landschaft fährt sie mit dem Fahrrad zum Strommast, erklimmt ihn und bleibt in diesem hängen wie gekreuzigt.“¹²⁹ Dennoch handelt es sich hier weniger um Schock-, als vielmehr um „Rätselbilder“, wie Koch es formuliert:

„Es sind dergleichen visuelle Kompositionen, die dem Film Stärke geben, weil sie Rätselbilder hervorbringen, die zwar tief im Fundus des kulturellen Erbes ihren Resonanzboden haben, aber keineswegs stereotyp oder vorherbestimmbar sind [...] Die narrative Begründung, die der fiktive Selbstmord im Film erfährt, wird durch die Art der Inszenierung wieder unterminiert. [...] Die narrative Hülle wird so auch in den 'Spielfilmen' nur fragmentarisch über die fragmentierte Welt gezogen.“¹³⁰

Auch wenn der Zuschauer hier körperlich affiziert und durch bestimmte Strategien sogar „angegriffen“ wird, geht mit dem medialen Wechsel vom *Expanded Cinema* zum Film auch ein anderer künstlerischer Impetus einher: Der Körper wird hier nicht mehr als subversives Element der symbolischen Ordnung gegenübergestellt, sondern wird als Teil dieser Ordnung begriffen. Es geht hier also nicht mehr darum, die symbolische Ordnung des Kinos durch körperliche Unmittelbarkeit zu überwinden, sondern um den dekonstruierenden Einsatz der Zeichenhaftigkeit dieser Bilder innerhalb einer brüchigen, fragmentarischen Narration.¹³¹ Die früheren, auf körperliche Unmittelbarkeit abzielenden Arbeiten – hier durch in den Film integrierte Performance-Arbeiten vertreten – werden so selbst zum (Film-) Bild.¹³²

Die körperliche Unmittelbarkeit der Performances wird entsprechend ins Zitat überführt, als ein Zeichen oder Bild unter vielen, das wiederum

¹²⁹Koch (2003), S. 126

¹³⁰Koch (2003), S. 126

¹³¹Die scheinbar konventionellen Elemente der Spielfilme wie Narration, Figuren, Repräsentation etc. werden dabei selbst wieder reflexiv gebrochen. Auch hier ließe sich wieder eine Verbindung zur romantischen Poetologie ziehen und deren Grundsatz, dass Poesie immer auch ihre eigene Reflexion, also ihre eigene Poetik beinhalten solle, vgl. hierzu Schlegel (1978), S. 105.

¹³²In gewisser Weise nimmt EXPORT hier auch schon ihre eigene Musealisierung vorweg. So sind Bilder von Aktionen wie TAPP- UND TASTKINO oder AKTIONSHOSE: GENITALPANIK mittlerweile zu Ikonen der Kunstgeschichte geworden.

durch den Einsatz verschiedener Medien und deren Verschachtelung und Überlagerung in ein komplexes Zeichen- und Referenzsystem verwoben wird. Das Mediale tritt hier sozusagen zwischen die Körper von Künstlerin und Zuschauern und fungiert als selbstreflexives und kritisches Analyseinstrument. Der direkte Zugriff auf den Zuschauer wird zugunsten seiner Einbindung in ein mediales Kommunikationsverhältnis aufgegeben. Der Zuschauer wird nicht mehr als „Gegner“ begriffen, sondern als produktiver Hersteller von Bezügen, Zusammenhängen und Bedeutungen.

Frank Wagner schreibt in seinem Aufsatz *Strukturelle Gewalt oder Macht der Strukturen* über die Entwicklung von den frühen Arbeiten EXPORTs zu ihren späteren Installationen:

„Die genaue Analyse der Bildmedien und der von ihr verwendeten Materialien der frühen Jahre führte in ihren großen Installationen der 80er und 90er Jahre zu einer mehr synthetischen Arbeitsweise, in der die Naht wichtiger wurde als der Schnitt. Statt des Aufbrechens von Nähten und scheinbar gegebenen Strukturen, werden jetzt dem filmischen Schnittverfahren ähnlich, Sachverhalte so zusammengesetzt, dass sich Berührungspunkte bilden, die vom Betrachter als komplexe Referenzstruktur reflektiert werden.“¹³³

Wagner greift hier auf den filmtheoretischen Begriff der „Suture“ zurück, der sonst eher in Bezug auf das klassische Kino angewandt wird:

„In der Filmwissenschaft wird für diese Vernäherung von disparaten Eindrücken zu einer konsistenten Filmwirklichkeit mit geschliffenen Übergängen der Begriff der 'Suture' verwendet, ein Begriff der von dem Lacan-Schüler Jacques Alain Miller geprägt wurde, um psychologische Vorgänge zu beschreiben. Er beschreibt die Analyse von Beziehungen, die das Subjekt zu seinem eigenen Diskurs aufrechterhält. Suture steht für das fehlende Element, es ist ein Platzhalter.“¹³⁴

Gerade im Hinblick auf den Suture-Begriff lässt sich aber ein wichtiger Unterschied zwischen EXPORTs Spielfilmen und dem klassischen Kino

¹³³Wagner (2003), S. 145-146

¹³⁴Wagner (2003), S. 143-144

feststellen: Während der sich auf das klassische Kino beziehende filmtheoretische Suture-Begriff gerade die Konsistenz und Kontinuität – die „geschliffenen Übergänge“, wie Wagner es ausdrückt – innerhalb der Filmwirklichkeit hervorhebt, verwendet EXPORT den Begriff in einem *erweiterten Sinn*, nämlich als „Schnittstelle innerhalb formaler, ästhetischer Prozesse“¹³⁵, die sich gerade dadurch auszeichnet, dass sie als „Naht“ sichtbar bleibt.

Mit dem Begriff der Suture ist hier also nicht nur der Prozess der „Vernähung“ des Subjekts in die filmische Handlung gemeint; vielmehr zieht sich die Metapher der Naht in vielerlei Hinsicht durch EXPORTs Werk, wobei sich eine Schwerpunktverschiebung von der Verletzung und dem Schnitt hin zu Strategien der Vernähung und Einfädung feststellen lässt. Während die früheren *Expanded Cinema*-Arbeiten das *Aufbrechen* der Naht, das mit einem körperlichen Angriff bzw. Zugriff auf den Zuschauer einherging, einforderten¹³⁶, geht es in den späteren Arbeiten, etwa den Spielfilmen, um das *Sichtbarmachen* der (intakten, aber fragilen) Naht innerhalb eines komplexen textuellen Gewebes, in das der Zuschauer aber nicht wie im klassischen Kino „ingenäht“ werden, sondern das er vielmehr aktiv dechiffrieren soll.¹³⁷

Das textuelle Netz, das laut EXPORT „alles zum Ersticken“¹³⁸ bringt, soll nun also nicht mehr zerstört, sondern sichtbar gemacht, dekonstruiert und auf diese Weise erweitert werden. Das Verhältnis zum Zuschauer hat sich in EXPORTs Werken von der „frontalen Konfrontation“ der frühen Arbeiten zu selbstreflexiven Formen der Kritik in den Spielfilmen bis hin zu ihrer aktuellen Installationskunst und ihrer „verstreuten“ Anordnung im Raum¹³⁹, die wieder ein anderes Zuschauerverhältnis hervorbringt, grund-

¹³⁵EXPORT (1995), S. 18

¹³⁶vgl. Eiblmayr (2003), S. 107, Zitat EXPORT: „Das Aufbrechen der Naht, die Schnittstelle innerhalb formaler, ästhetischer Prozesse zählt zu den strukturellen Auseinandersetzungen des *Erweiterten Kinos*“, vgl. EXPORT (1995), S. 18)

¹³⁷vgl. etwa DIE UN-ENDLICH/-ÄHNLICHE MELODIE DER STRÄNGE (1998) als Arbeit, die diese Schwerpunktverlagerung vom Schnitt zur Naht selbstreflexiv spiegelt

¹³⁸EXPORT in: Horwath/Ponger/Schlemmer (1995), S. 178

¹³⁹vgl. Rebhandl (2003), S. 37

legend gewandelt. Dieser ästhetische Bruch innerhalb EXPORTs künstlerischer Ausrichtung ist jedoch nicht im Sinne einer vollständigen Abkehr von den früheren konfrontativen Konzepten zu verstehen; vielmehr haben diese, wenn man so will, eine Bresche geschlagen und den Weg geebnet für die späteren Arbeiten.

Kapitel 5

Schlussbemerkungen

1.

Die vorangegangenen Analysen haben gezeigt, dass die Filme, Kino-Utopien und Manifeste des lettristischen Kinos der frühen 1950er Jahre, die Flicker-Arbeiten von Paul Sharits aus den 1960er und 70er Jahren und die *Expanded Cinema*-Aktionen und -Projekte von VALIE EXPORT um 1968 trotz ihrer unterschiedlichen konzeptuellen Zielsetzungen und ästhetisch-medialen Verfahrensweisen einen grundlegenden künstlerischen Ansatz teilen: In ihren jeweiligen performativen und technisch-medialen Konfigurationen vollziehen sie alle eine über die klassische Kinosituation hinausgehende *Erweiterung* der Möglichkeiten der Einwirkung auf den Zuschauer, wobei die Bandbreite (mitsamt ihren graduellen Abstufungen, Überlappungen und Mischformen) von offen feindseligen Angriffen und direkten, unmittelbaren Zugriffen auf den Körper und die Sinne des Zuschauers über subtilere Formen der Überwachung und Kontrolle des Rezipienten bis hin zu mobilisierenden und partizipatorischen Ansätzen reicht. Der Konsens der „normalen“ klassischen Kinorezeption wird aufgekündigt und das *Expanded Cinema* als Ort, von dem eine Kritik des Kinos aus möglich ist, begriffen. Es handelt sich hier also nicht um eine gänzlich andere Kunstform, sondern um eine radikale Form des Kinos, in dessen Zentrum immer die

kritisch-reflexive Auseinandersetzung mit dem klassischen Kinodispositiv, der entsprechenden Rezeptionsposition des Kinozuschauers und mit filmischen Einwirkungsmechanismen steht; diesen werden verschiedene andere Modelle der Einwirkung auf den Zuschauer entgegengesetzt.

Bei näherem Hinsehen lassen sich allerdings sehr unterschiedliche Vorstellungen vom klassischen Kino, seiner Form der Einwirkungskraft und möglichen Gegenmodellen ausmachen. Die Lettristen etwa werfen dem klassischen Kino vor, nicht genug Einwirkungskraft zu besitzen bzw. kritisieren, dass diese sich „abgenutzt“ habe. Mit der fortschreitenden Entwicklung der Kunstform Film kommt es laut dem lettristischen Modell der Kunstentwicklung zu einer radikalen Erneuerung des Kinos, mit der auch eine Steigerung (bzw. eine Zurückgewinnung) der Wirkungseffekte auf den Rezipienten durch diverse formale Erweiterungen und Modifikationen und eine Fokussierung des Rezeptionsprozesses einhergeht.

VALIE EXPORT hingegen wendet sich gegen ein „Zuviel“ an Einwirkungskraft im Sinne einer im Kinodispositiv eingeschriebenen Machtstruktur und begreift die in ihrer *Expanded Cinema*-Variante vorgenommenen Erweiterungen, Zuspitzungen und Grenzüberschreitungen als Offenlegung dieser Machtmechanismen – als Kritik mit dem Ziel der Veränderung der Machtverhältnisse.

Paul Sharits wiederum empfindet die formalen Mittel und Verfahrensweisen des klassischen Kinos als falschen und unnötigen „Umweg“ und plädiert für eine Erweiterung des Kinos im Sinne einer Reinigung vom Überflüssigen und einer Reduktion auf die genuinen, basalen Einwirkungsmittel des Films wie Farbe, Licht und Rhythmus, die wiederum zu einer Expansion der Zuschauerwahrnehmung im Sinne einer „Bewusstseinsweiterung“ führen soll.

Die hier untersuchten Arbeiten verfolgen also eine Doppelstrategie: Zum einen ergibt sich die künstlerische Auseinandersetzung mit Wirkungseffekten zwangsläufig aus der Beschäftigung mit der Spezifität des Mediums – und zwar in doppelter Hinsicht: Einerseits besitzen die basalen

filmischen Elemente selbst eine affektive Einwirkungskraft, andererseits gehören der Rezeptionsvorgang und die Position des Zuschauers zu den integralen Bestandteilen des Kinodispositivs dazu und werden hier entsprechend als essentielle Elemente des „Verbands Film“ in den Fokus der künstlerischen Auseinandersetzung gerückt. Das *Expanded Cinema* zielt also nicht nur auf Expansion, Entgrenzung und Intermedialität ab, sondern beschäftigt sich zugleich auch mit Fragen der Medienspezifität im modernistischen Sinne. Durch die Auseinandersetzung mit genuin filmischen Fragen und den strukturellen Parametern, die das Medium konstituieren, wird zugleich eine Reflexion und Kritik des Kinos formuliert.

Zum anderen ist das künstlerische Konzept der Einwirkung auf den Zuschauer funktionalistisch (und zumindest bei EXPORT auch politisch) motiviert: Der Zuschauer wird in seiner körperlichen Unversehrtheit angegriffen, beschimpft und abgewertet, aber mit dem Ziel, ihn zu emanzipieren, zu transformieren, aus seiner passiven Rolle zu befreien und zur Reflexion seiner Rezeptionsposition zu zwingen. Die *Expanded Cinema*-Arbeiten oszillieren so zwischen Involvierung und Ablehnung des Zuschauers, zwischen Kommunikationsverweigerung und völliger Ausrichtung des künstlerischen Konzepts auf den Rezipienten.

2.

Die hier analysierten Werke von EXPORT, Sharits und den Lettristen zeichnen sich dadurch aus, dass sie das Paradoxale in ihrem Verhältnis zum Zuschauer und die Komplexität des Rezeptionsvorgangs durchaus reflektieren und theoretisieren. So basieren z.B. EXPORTs und Weibels *Expanded Cinema*-Arbeiten eben nicht (nur) auf einem reduktionistischen Reiz-Reaktions-Schema, sondern bieten vielmehr eine komplexe Auseinandersetzung mit den Problemen und Widersprüchen von Zuschauerpartizipation vor dem Hintergrund einschlägiger Diskurse zur gesellschaftlichen Partizipation, also der Teilhabe und Einbeziehung von Individuen in po-

litische Entscheidungsprozesse¹ – anders als viele neuere partizipatorische Arbeiten², die eine kritische Hinterfragung des eigenen Ansatzes zugunsten einer Fetischisierung der Partizipation an sich aufgegeben haben und die Zuschauereinbindung als reinen Selbstzweck affirmieren.³

Das Vorgehen des *Expanded Cinema* ist dabei ein operatives: Das klassische Kinodispositiv wird in seiner apparativen Anordnung analysiert, in seine Bestandteile zerlegt und auffällig oft ersetzt durch die Konstruktion komplexer, technischer Versuchsanordnungen und Maschinen, in deren Zentrum der Zuschauer als Versuchsobjekt steht, wie etwa in Marc, O.s Entwürfen zum nuklearen Kino oder in EXPORTs TONFILM. Das *Expanded Cinema* lässt sich also im buchstäblichen Sinn als „experimentelles Kino“ begreifen: Es entwirft präzise, pseudowissenschaftliche Settings, in denen der Zuschauer diversen experimentellen Versuchen unterzogen wird, wobei nicht nur der Körper und die Sinneswahrnehmung des einzelnen, individuellen Zuschauers (Sharits, EXPORT), sondern auch die Dynamiken innerhalb einer kollektiven Zuschauergruppe (Lettristen) sowie das prekäre Verhältnis des Einzelnen zur Gruppe (EXPORT) in den Blick gerückt und analysiert wird.

In diesem Zusammenhang ist interessant, dass die hier untersuchten Werke – egal ob sie nun einen einzelnen Rezipienten oder ein ganzes Publikum adressieren – mit einem grundlegenden Aspekt der ästhetischen Erfahrung spielen, nämlich dass man Kunstwerke zum einen auf eine „primäre“, sinnliche und körperlich involvierende Weise und zum anderen auf eine „sekundäre“, deutende und reflektierende Weise rezipieren kann.⁴ Die

¹Zu den zeitgenössischen politischen und theoretischen Diskursen zu gesellschaftlicher Partizipation als theoretischer Referenzrahmen der Arbeiten von EXPORT und Weibel vgl. Michalka (2003), S. 97-100

²vgl. hierzu z.B. die Arbeiten von Rirkrit Tiravanija oder Clegg & Guttmann

³vgl. hierzu Diederichsen (2008), S. 265. Sowohl Diederichsen als auch Claire Bishop kritisieren überdies die Nähe heutiger partizipatorischer Kunst zu neoliberalen Strukturen und Werten (wie Networking, Mobilität, Projektarbeit etc.), die (ökonomische) Verwertung des Publikums und die zunehmende Etablierung auf dem Kunstmarkt (etwa als Biennale-Kunst), vgl. Diederichsen (2008), S. 264ff. und Bishop (2012), S. 277-284.

⁴vgl. Caduff et al. (2015), S. 11-13

Arbeiten nehmen dabei sowohl die Diskrepanzen als auch die Schnittmengen zwischen diesen beiden Ebenen der Rezeption in den Blick – etwa wenn Lemaître's Angriffe auf die Zuschauer sich im Laufe des Kunstwerks als Inszenierung entpuppen oder wenn in Sharits' Konzept der Rezeption seiner Flicker-Filme körperliche Überwältigung und Reflexion der strukturellen Gegebenheiten idealerweise in eins fallen. Die Arbeiten beleuchten so auf künstlerisch-praktische Weise das komplexe Verhältnis zwischen körperlich-unmittelbarer Einwirkung und intellektueller, distanzschaffender Reflexion: Sind die eingesetzten Einwirkungstechniken in der Lage, die reflektierende Ebene der Rezeption „auszuschalten“? Oder kann diese wiederum durch ihre distanzierende Wirkung eine „Schutzfunktion“ gegen die unmittelbar-körperlichen Angriffe bilden?

Komplizierter wird es, wenn die *Expanded Cinema*-Konzepte mit verschiedenen Zuschauergruppen oder von der Gruppe isolierten Einzelpersonen arbeiten: In partizipatorischen Arbeiten wie dem TAPP UND TASTKINO etwa wird das Partizipieren als Teil des Kunstwerks von einer weiteren Rezeptionsinstanz, den drum herum stehenden Zuschauenden, begleitet; der Teilnehmende wird so in ein komplexes Netz von beobachtenden Blicken verstrickt. Nichtrealisierte Arbeiten wie Marc, O.s Kino-Utopien, aber auch *Expanded Cinema*-Entwürfe wie PROSELYT und TONFILM stellen wiederum Sonderfälle dar: Der Zuschauer, der die An- und Zugriffe innerhalb des fiktiven Rahmens des künstlerischen Konzepts unmittelbar am eigenen Leib erfährt, ist ein rein theoretisches Konstrukt – er wird selbst zum Bild, das von einem anderen Betrachter/Leser rezipiert wird.

Es stellt sich also die Frage, wer der eigentliche Adressat dieser *Expanded Cinema*-Arbeiten ist: Der Zuschauer, der tatsächlich gewaltsam angegriffen wird wie in Peter Weibels EXIT? Der Passant, der die TAPP-UND TASTKINO-Aktion von Ferne beobachtet? Oder der Leser der *film*-Ausgabe, der das künstlerische Konzept von PROSELYT betrachtet, deutet und reflektiert? Tatsächlich scheint sich vor allem EXPORT auch für den letztgenannten, „sekundären“ Rezipienten, der das künstlerische Konzept

aus einer „sicheren Distanz“ heraus reflektierend betrachten kann, zu interessieren, denn sie legt in ihren *Expanded Cinema*-Entwürfen viel Wert auf die genaue und detaillierte Beschreibung der technologischen Wirkmechanismen, die dem Betrachter anhand von Zeichnungen, Illustrationen und Anleitungen minutiös vor Augen geführt werden. Die Idee einer unmittelbaren künstlerischen Einwirkung auf den Zuschauer zielt zwar zunächst auf die „primäre“ Rezeption ab, paradoxerweise wird aber gerade die reflexiv-intellektuelle, „sekundäre“ Rezeption in diesen Konzepten extrem aufgewertet.

Durch ihre Rhetorik der direkten Ansprache setzen sich die Arbeit von EXPORT, Sharits und den Lettristen ganz gezielt mit zentralen rezeptionsästhetischen Fragen wie der Frage nach dem Zuschauer auseinander. Dabei wird auch das Problemfeld der Selbstwahrnehmung des Rezipienten in den Blick genommen, etwa wenn sich der Zuschauer in *Isous TRAITÉ DE BAVE ET D'ÉTÉRNITÉ* irgendwie zum fiktiven Dialog zwischen Künstler und Publikum verhalten und zwischen verschiedenen Identifikationsoptionen wählen muss. Denn wer wird hier eigentlich angesprochen und wer *fühlt* sich angesprochen? Die Identifizierung des realen, empirischen Zuschauers mit der in diesen Arbeiten angesprochenen Zuschauerinstanz ist ja nicht nur eine Frage der Adressierung, sondern eben auch der Selbstpositionierung des Rezipienten. Ob dieser sich als Adressat der gewaltsamen Einwirkung *gemeint* fühlt, hängt vom jeweiligen Framing des Kunstwerks ab, von seinem individuellen Vorwissen, seinen bereits gemachten ästhetischen Erfahrungen mit solcher Kunst etc., aber auch vom Zufall (wird man von den in EXIT abgeschossenen Feuerwerkskörpern getroffen oder nicht etc.).

Zumindest im Fall vom EXPORT und Weibel ist davon auszugehen, dass das damalige Publikum äußerst heterogen war: Zum einen setzte es sich größtenteils aus befreundeten Künstlern, Studenten und anderen Sympathisanten der Wiener Avantgarde zusammen, die sich sicherlich *nicht* als Adressat der ausgeübten Aggressionen und Provokationen

gemeint fühlten. Vielmehr, so könnte man argumentieren, boten die Aktionen von EXPORT und Weibel ihrem sympathisierenden Publikum die Möglichkeit, das eigene Selbstverständnis zu stärken, indem es sich zusammen mit den Künstlern von einer anderen Gruppe – den eigentlich Gemeinten – abgrenzen konnte.⁵

Zum anderen waren vor allem bei den Straßenaktionen oft Journalisten und neugierige Passanten anwesend, und die extrem negativen Presseberichte und die strafrechtliche Verfolgung von Weibel und EXPORT lassen vermuten, dass sich zumindest Teile dieser Zuschauerschaft sehr wohl provoziert und somit angesprochen fühlten. Andererseits ist es auch denkbar, dass die Vertreter der Presse und die Schaulustigen – zumindest wenn sie schon Erfahrungen mit avantgardistischer Kunst gemacht hatten – genau diese Art von Skandal erwarteten und somit eher eine von Sensationslust geprägte Beobachterposition einnahmen, als sich als eigentlicher Adressat der Angriffe und Provokationen zu verstehen.

Diese unterschiedlichen Betrachterpositionen werden in *Expanded Cinema*-Aktionen wie TAPP- UND TASTKINO durchaus mitbedacht; auch wenn diese Arbeiten grundsätzlich polarisieren und die Rezipienten geradezu zwingen, sich zu positionieren, so lassen sie dabei doch mehrere, unterschiedliche Blickwinkel zu. Dem Rezipienten, egal welche Haltung er dem Werk gegenüber einnimmt, wird so ein extrem hoher Stellenwert eingeräumt: Er ist letztlich die ausschlaggebende Größe, die entscheidet, was, wo und wann das Werk ist, wie es rezipiert wird und ob es überhaupt stattfindet.

⁵Siegfried Jüttner kommt in seinem Aufsatz „Der beschimpfte Leser“ im Zusammenhang mit dem Topos der Leserprovokation in der modernen Literatur zu einem ähnlichen Schluss, nämlich dass der Angriff auf das Publikum untrennbar verbunden ist mit der Identifikation des Publikums mit den Nicht-Gemeinten. So werde die Beschimpfung des Lesers in der Literatur nach dem Zweiten Weltkrieg (etwa bei Peter Handke) radikaler, aber auch rein implizit, da sie eben nicht mehr gegen eine bestimmte Gruppe, Klasse etc., sondern gegen eine anonyme Masse gerichtet sei.

3.

Gegen künstlerische Konzepte, die auf eine direkte und konfrontative Weise bestimmte Wirkungseffekte beim Zuschauer erzielen wollen, lassen sich leicht Einwände erheben – etwa dass es sich hier um eine unreflektierte, diskursfeindliche „Ereigniskunst“ handle, die allein auf körperlich-unmittelbare, teilweise sogar gewaltsame Überwältigungsstrategien setze.⁶ Ein anderer, oft formulierter Kritikpunkt – und zwar nicht nur im Hinblick auf dezidiert konfrontative Arbeiten, sondern auch im Hinblick auf den Zuschauer einbindende, partizipatorische Varianten – ist die autoritäre und hierarchische Struktur solcher Arbeiten, mit der ein unterkomplexes Bild des Zuschauers und des Rezeptionsvorgangs einhergehe.

Genau an diesem Punkt setzt etwa die Kritik des Philosophen Jacques Rancière an, die er in verschiedenen Texten im Hinblick auf die Theatertheorie Antonin Artauds und Bertolt Brechts sowie auf Guy Debords Begriff des Spektakels formuliert hat⁷, und die seitdem – vor allem in der theoretischen Auseinandersetzung mit partizipatorischer Kunst, also Kunst, in der die Beteiligung oder Mitgestaltung der Rezipienten am Kunstwerk selbst zum zentralen künstlerischen Gegenstand wird⁸ – immer wieder produktiv gemacht, aber auch kontrovers diskutiert wird.⁹

Rancière kritisiert vor allem das Didaktische an partizipatorischen Kunstmodellen; in seinem Buch „Der emanzipierte Zuschauer“ legt er dar, dass künstlerische Praktiken, die den Zuschauer aufklären bzw. aus seiner Passivität reißen wollen, immer schon eine Ungleichheit zwischen dem wissenden, klarsichtigen Künstler und dem unwissenden und verblendeten Publikum voraussetzen, wohingegen ein emanzipierter Umgang mit Kunst durchaus als eine Form des Lernens, aber eben nicht als eine Form des

⁶vgl. etwa <https://www.sueddeutsche.de/kultur/kunst-kommen-sie-raus-koennen-sie-reinschauen-1.4334830> (Stand: 06.09.2019)

⁷vgl. etwa Rancière (2005) und Rancière (2010)

⁸vgl. hierzu etwa Bishop (2012)

⁹vgl. etwa Caduff et al. (2015)

Belehrt-Werdens zu verstehen sei.¹⁰ Indem didaktisch-partizipatorische Kunstmodelle dem Rezipienten die Rolle des unwissenden, passiven und zu belehrenden Zuschauers zuweisen (aus der sie ihn dann nachträglich, etwa durch aktive Teilnahme, befreien wollen), sprechen sie ihm genau diese Fähigkeit des emanzipierten Umgangs mit Kunst ab.

Rancières zunächst durchaus sympathisches theoretisches Modell des „emanzipierten Zuschauers“ weist einige argumentative Schwächen auf. So birgt es zum einen die Gefahr des logischen Zirkelschlusses in sich: Ein emanzipierter Umgang mit Kunst setzt immer schon ein gewisses Maß an Emanzipation voraus. Zum anderen müsste ein „emanzipierter Zuschauer“ – konsequent zu Ende gedacht – auch mit „autoritärer“ Kunst aktiv und frei umgehen können. Denn natürlich haben Kunstwerke immer einen eigenen „Überschuss“, sie sind oft komplexer als das dahinter stehende künstlerische Konzept, und die Rezeption des Werkes kann selbstverständlich ganz anders funktionieren als im Konzept vorgesehen.

Vor allem aber zeugt Rancières grundsätzlicher Vorbehalt gegenüber Kunstmodellen, die bestimmte emanzipatorische Wirkungseffekte beim Zuschauer auslösen wollen, von einer äußerst oberflächlichen Betrachtungsweise, die den starken analytisch-reflexiven Gehalt dieser Konzepte außer acht lässt. Die vorangegangenen Analysen haben gezeigt, dass eine autoritäre, hierarchische Struktur nicht unbedingt Reflexivität ausschließt – im Gegenteil: Indem das *Expanded Cinema* durch seine radikalen Entgrenzungsstrategien und seine offen konfrontative Haltung etablierte Strukturen aufbricht, legt es diese gleichsam offen und schafft so den Raum für kritische Reflexion. Das *Expanded Cinema* zeigt also nicht nur etwas (in einem durchaus didaktischen Sinne), sondern es zeigt auch, dass es zeigt. Auch wenn ihre konzeptuelle Ausrichtung auf Konfrontation, Unmittelbarkeit und einen direkten, körperlichen Zugriff abzielt, so lassen sich die hier besprochenen Arbeiten weder auf ihre autoritäre und hierarchische Struktur reduzieren, noch sind sie als unreflektierte, diskurs-

¹⁰vgl. Rancière (2005), S. 36-44

feindliche „Überwältigungskunst“ anzusehen.¹¹ Sie bewegen sich vielmehr in einem produktiven Spannungsfeld zwischen Unmittelbarkeit und Metaphorizität, „realer“ körperlicher Erfahrung und symbolischem Überschuss, „direkter“ Kunst und selbstreflexivem Diskurs.

Die im *Expanded Cinema* vollzogenen Entgrenzungen führen natürlich nicht automatisch zu einer emanzipierteren Zuschauerhaltung (wie sie zumindest bei Sharits und EXPORT intendiert ist), aber sie führen zu einer *veränderten* Haltung, die durchaus emanzipatorische Effekte haben kann: Dadurch, dass der Zuschauer im *Expanded Cinema anders* sieht, sieht er, wie er „normalerweise“ sieht; seine Perzeptionsgewohnheiten und Automatismen werden ihm buchstäblich vor Augen geführt. Mit Šklovskij gesprochen könnte man sagen, dass im *Expanded Cinema* das Alltägliche, Bekannte, Automatisierte der Rezeption im Kino *verfremdet* wird, um es wieder *sichtbar* zu machen.¹² Der emanzipatorische Effekt dieser Arbeiten und Konzepte liegt also weniger in dem Impetus der Überwindung der klassischen Kinosituation (im Sinne eines Ersetzens einer „schlechten“ durch eine „gute“ Form der Rezeption) als vielmehr in der *veränderten Wahrnehmung*, die mit einer kritischen Reflexion der ästhetischen, medialen und institutionellen Bedingungen der Kinovorführung einhergeht. Dabei wird deutlich gemacht, dass die „normale“ Kinosituation nicht „naturegegeben“, sondern vielmehr eine Konvention ist, die sich im Laufe der Filmgeschichte als standardisierte Norm herausgebildet hat – und dass sie veränderbar und erweiterbar ist.

¹¹vgl. hierzu Diederichsen (2006), der wahrnehmungserweiternde Ansätze wie Flicker, Op Art etc. gegen eine solche einseitige Lesart verteidigt bzw. deren Vereinnahmung von Seiten neokonservativer Stimmen kritisiert.

¹²vgl. Šklovskij (1987)

Literaturverzeichnis

- [1] Adorf, Sigrid: *Zwischen den Zeichen gelesen. VALIE EXPORTs Schnitttechniken im Medienverbund Körper-Bild-Sprache-Apparat*, in: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Hg.): *VALIE EXPORT Mediale Anagramme*, Berlin: NGBK, 2003, S. 91-98
- [2] Adorf, Sigrid: *Operation Video. Eine Technik des Nahsehens und ihr spezifisches Subjekt: die Videokünstlerin der 1970er Jahre*, Bielefeld: transcript, 2008
- [3] Ammer, Manuela: *Taktile Manöver. Zum feministischen Aktionsbegriff in VALIE EXPORTs Tapp und Tastkino (1968)*, in: «31» – *Das Magazin des Instituts für Theorie*, No. 12/13: Taktilität – Sinneserfahrung als Grenzerfahrung, Zürich: ith, Dezember 2008, S. 103-110
- [4] Angerer, Marie-Luise: *Als die Bilder / der Künstlerinnen / laufen lernten. Valie EXPORTs Beitrag zu einer internationalen feministischen Kunstbewegung*, in: Großegger, Elisabeth / Müller, Sabine (Hg.): *Teststrecke Kunst. Wiener Avantgarden nach 1945*, Wien: Sonderzahl, 2012, S. 92-103
- [5] Artaud, Antonin (2012a): *Das Theater und die Pest*, in: ders.: *Das Theater und sein Double*, Berlin: Matthes & Seitz, 2012, S. 18-41
- [6] Artaud, Antonin (2012b): *Texte zum Film*, Berlin: Matthes & Seitz, 2012

- [7] Assmann, Peter (Hg.): *VALIE EXPORT* [Katalog zur gleichnamigen Ausstellung 22.10. - 29.11.1992], Linz: Oberösterreichisches Landesmuseum, 1992
- [8] Badura-Triska, Eva / Klocker, Hubert / Museum Moderner Kunst Siftung Ludwig Wien (Hg.): *Wiener Aktionismus. Kunst und Aufbruch im Wien der 1960er-Jahre*, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2012
- [9] Badura-Triska, Eva / Klocker, Hubert: *Der Wiener Aktionismus und sein Kontext*, in: Badura-Triska, Eva / Klocker, Hubert / Museum Moderner Kunst Siftung Ludwig Wien (Hg.): *Wiener Aktionismus. Kunst und Aufbruch im Wien der 1960er-Jahre*, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2012, S. 9-14
- [10] Badura-Triska, Eva: *Die kulturelle Ausgangslage. Rahmenbedingungen und Referenzpunkte des Wiener Aktionismus in Österreich*, in: Badura-Triska, Eva / Klocker, Hubert / Museum Moderner Kunst Siftung Ludwig Wien (Hg.): *Wiener Aktionismus. Kunst und Aufbruch im Wien der 1960er-Jahre*, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2012, S. 15-30
- [11] Badura-Triska, Eva / Kandutsch, Kazuo: *Kunst und Ordnungsmacht. Strafrechtliche und polizeiliche Verfolgung der Wiener Aktionisten*, in: Badura-Triska, Eva / Klocker, Hubert / Museum Moderner Kunst Siftung Ludwig Wien (Hg.): *Wiener Aktionismus. Kunst und Aufbruch im Wien der 1960er-Jahre*, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2012, S. 188-189
- [12] Bachtin, Michail: *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1995
- [13] Barnick-Braun, Kerstin: *Sprachskepsis und Sprachkritik in Österreich*, in: Badura-Triska, Eva / Klocker, Hubert / Museum Moderner Kunst Siftung Ludwig Wien (Hg.): *Wiener Aktionismus. Kunst*

und Aufbruch im Wien der 1960er-Jahre, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2012

- [14] Barthes, Roland: *Beim Verlassen des Kinos*, in: *Filmkritik*, Nr. 235, Juli 1976, S. 290-293
- [15] Barthes, Roland: *Die Rauheit der Stimme*, in: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1990, S. 269-278
- [16] Baudry, Jean-Louis: *Ideologische Effekte erzeugt vom Basisapparat*, in: *Eikon* Nr. 5, 1993, S. 36-43
- [17] Baudry, Jean-Louis: *Das Dispositiv: Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks*, in: *Psyche* 48/1994, S. 1047-1074
- [18] Bazin, André (2009a): *Ontologie des photographischen Bildes*, in: ders.: *Was ist Film?*, hg. v. Robert Fischer, Berlin: Alexander Verlag, 2009, S. 33-42
- [19] Bazin, André (2009b): *Die Entwicklung der Filmsprache*, in: ders.: *Was ist Film?*, hg. v. Robert Fischer, Berlin: Alexander Verlag, 2009, S. 90-109
- [20] Belton, John: *Widescreen Cinema*, Boston/Mass.: Harvard University Press, 1992
- [21] Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in: ders.: *Abhandlungen. Gesammelte Schriften Band I-2*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1991, S. 471-508
- [22] Bishop, Claire: *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London / New York: Verso, 2012
- [23] Bilda, Linda / Secession Wien (Hg.): *Ernst Schmidt jr. – Drehen Sie Filme, aber keine Filme! Filme und Filmtheorie 1964-1987*, Wien: Triton-Verlag, 2001

- [24] Bordwell, David: *The Cinema of Eisenstein*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1993
- [25] Bordwell, David / Thompson, Kristin: *Film Art: An Introduction*, New York: McGraw-Hill, 2001
- [26] Bourdieu, Pierre / Darbel, Alain: *Die Liebe zur Kunst. Europäische Kunstmuseen und ihre Besucher*, Konstanz: UVK Medien Verlagsgesellschaft, 2006
- [27] Brakhage, Stan: *Inspirations*, in: McPherson, Bruce (Hg.): *The Essential Brakhage: Selected Writings on Film-Making*, New York: McPherson & Co., 2001, S. 208-209
- [28] Brenez, Nicole: „*We support everything since the dawn of time that has struggled and still struggles*“: *Introduction to Lettrist Cinema*, Berlin: Sternberg Press, 2014
- [29] Brucher, Rosemarie: *Abreaktion, Katharsis, Heilung. Wirkungsethische Konzepte im Wiener Aktionismus*, in: Badura-Triska, Eva / Klocker, Hubert / Museum Moderner Kunst Siftung Ludwig Wien (Hg.): *Wiener Aktionismus. Kunst und Aufbruch im Wien der 1960er-Jahre*, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2012, S. 36
- [30] Buchmann, Sabeth: *Voice on-and-off. Zu Praxis und Diskurs der Performance in VALIE EXPORTs Werk*, in: Husslein-Arco, Agnes / Nollert, Angelika / Rollig, Stella (Hg.): *VALIE EXPORT: Zeit und Gegenzeit* [anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Belvedere Wien und Lentos Kunstmuseum Linz 16.10.2010 - 30.01.2011], Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2010, S. 63-68
- [31] Burch, Noël: *Strukturen der Agression* [sic], in: Witte, Karsten (Hg.): *Theorie des Kinos. Ideologiekritik der Traumfabrik*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1972, S. 39-54

- [32] Burroughs, William S.: *Electronic Revolution*, Bonn: Expanded Media Editions, 1982
- [33] Cabañas, Kaira M.: *Off-screen Cinema: Isidore Isou and the Lettrist Avant-garde*, Chicago: The University of Chicago Press, 2015
- [34] Caduff, Marc / Heine, Stefanie / Steiner, Michael (Hg.): *Die Kunst der Rezeption*, Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2015
- [35] Cavell, Stanley: *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*, Cambridge/Mass.: Harvard Univ. Press, 1979
- [36] Chion, Michel: *Das akusmatische Wesen: Magie und Kraft der Stimme im Kino*, in: *Meteor* 6, 1996
- [37] Chodorov, Pip / Deville, Vincent: *Understanding Paul Sharits*, Begleitheft zur VHS-Kassette *Mandala Films*, erschienen bei Re:Voir, Paris, 2005
- [38] Conrad, Tony: *Tony Conrad on The Flicker. From a Letter to Henry Romney*, dated November 11, 1965, in: *Film Culture* 41, S. 1-3
- [39] Conrad, Tony: *On "The Flicker"*, in: Russett, Robert / Starr, Cecile: *Experimental Animation. An Illustrated Anthology*, New York: Van Nostrand Reinhold, 1976, S. 150-153
- [40] Curtis, Robin: *How Do We Do Things with Films? Die Verortung der Erfahrung zwischen Wort und Fleisch*, in: Nessel, Sabine / Paulleit, Winfried (Hg.): *Wort und Fleisch. Kino zwischen Text und Körper*, Berlin: Bertz + Fischer, 2008, S. 75-90
- [41] Curtis, Robin: *Synästhesie und Immersion. Räumliche Effekte der Bewegung*, in: Curtis, Robin / Glöde, Marc / Koch, Gertrud: *Synästhesie-Effekte. Zur Intermodalität der ästhetischen Wahrnehmung*, München: Fink, 2010, S. 131-150

- [42] Deleuze, Gilles: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1989
- [43] Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1991
- [44] Diederichsen, Diedrich: *Kritik des Auges – Auge der Kritik*, in: Curiger, Bice (Hg.): *The Expanded Eye. Sehen – entgrenzt und verflüssigt* [anlässlich der Ausstellung "The Expanded Eye: Sehen – entgrenzt und verflüssigt", Kunsthaus Zürich, 16. Juni bis 3. September 2006], Ostfildern: Hatje Cantz, 2006, S. 65-74
- [45] Diederichsen, Diedrich: *Eigenblutdoping. Selbstverwertung, Künstlerromantik, Partizipation*, Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2008
- [46] Diederichsen, Diedrich: *Gegen die Wirklichkeit. Der Sprung aus der Geschichte und seine Geschichte*, in: Großegger, Elisabeth / Müller, Sabine (Hg.): *Teststrecke Kunst. Wiener Avantgarden nach 1945*, Wien: Sonderzahl, 2012, S. 298-310
- [47] Doane, Mary Ann: *The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, the Archive*, Cambridge/Mass.: Harvard University Press, 2002
- [48] Douglas, Stan / Eamon, Christopher (Hg.): *Art of Projection*, Ostfildern: Hatje Cantz, 2009
- [49] Dufrière, François: *Tambours du jugement premier*, in: *ION Centre de création*, No. 1, Numéro spécial sur le cinéma, April 1952, S. 193-214
- [50] Eder, Thomas / Kastberger, Klaus (Hg.): *Schluss mit dem Abendland! Der lange Atem der österreichischen Avantgarde*, Wien: Paul Zsolnay Verlag, 2000

- [51] Eiblmayr, Silvia: „*Split Reality*“ – zur Repräsentationsstruktur im Werk von Valie Export, in: Assmann, Peter (Hg.): *VALIE EXPORT* [Katalog zur gleichnamigen Ausstellung. 22.10. - 29.11.1992], Linz: Oberösterreichisches Landesmuseum, 1992, S. 166-170
- [52] Eiblmayr, Silvia (Hg.): *Suture – Phantasmen der Vollkommenheit, Symposium*, Salzburg: Salzburger Kunstverein, 1995
- [53] Eiblmayr, Silvia: *Split Reality, Facing a Family, Body Sign Action. Drei frühe Arbeiten von VALIE EXPORT*, in: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Hg.): *VALIE EXPORT Mediale Anagramme*, Berlin: NGBK, 2003, S. 107-112
- [54] Eiblmayr, Silvia: „...*Remote...Remote...*“ Ein Film von VALIE EXPORT, in: Saxenhuber, Hedwig (Hg.): *Vali Eksport / VALIE EXPORT: Sonderausstellung der 2. Moskaubiennale im National Centre for Contemporary Art Moscow (NCCA) und in der Ekaterina Foundation, 4. März bis 3. April 2007*, Wien [u.a.]: Folio, 2007, S. 246-251
- [55] Eisenstein, Sergej M.: *Schriften 1. Streik*; München: Carl Hanser Verlag, 1974
- [56] Eisenstein, Sergej M.: *Das dynamische Quadrat*, Köln: Röderberg, 1988
- [57] Eisenstein, Sergej M. et al.: *Manifest zum Tonfilm*, in: Albersmeier, Franz-Josef (Hg.): *Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart: Reclam, 2001, S. 54–55
- [58] Eisenstein, Sergej M.: *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2006
- [59] Ehrlicher, Hanno: *Die Kunst der Zerstörung: Gewaltphantasien und Manifestationspraktiken europäischer Avantgarden*, Berlin: Akademie Verlag, 2001

- [60] EXPORT, VALIE: *Woman's Art*, in: *Neues Forum*, Januar 1973, S. 47
- [61] EXPORT, VALIE: *Feministischer Aktionismus. Aspekte*, in: Nabakowski, Gisliind/Helke Sander/Peter Gorsen (Hrsg.), *Frauen in der Kunst, Bd. 1*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1980, S. 139-176
- [62] EXPORT, VALIE: *Das Reale und sein Double: Der Körper*, Bern: Benteli Verlag, 1987
- [63] EXPORT, VALIE: *Der Riss im Bild – oder Raum-Zeit-Brüche*, in: Eiblmayr, Silvia (Hg.): *Suture – Phantasmen der Vollkommenheit, Symposium*, Salzburg: Salzburger Kunstverein, 1995, S. 17-24
- [64] EXPORT, VALIE: *Expanded Cinema as Expanded Reality*, in: *Senses of Cinema*, Issue 28, Peter Tescherkassky & the Austrian Avant-Garde, October 2003, http://sensesofcinema.com/2003/28/expanded_cinema/ (Stand: 21.08.2013)
- [65] EXPORT, VALIE: *Weiberleiber*, abgedruckt in: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Hg.): *VALIE EXPORT Mediale Anagramme*, Berlin: NGBK, 2003, S. 205
- [66] Fischer-Lichte, Erika: *Grenzgänge und Tauschhandel: Auf dem Wege zu einer performativen Kultur*, in: Fischer-Lichte, Erika / Kreuder, Friedemann / Pflug, Isabel (Hg.): *Theater seit den 60er Jahren: Grenzgänge der Neo-Avantgarde*, Tübingen/ Basel: A. Francke Verlag, 1998, S. 1-20
- [67] Fischer-Lichte, Erika: *Selbstverstümmelungs-Performances*, in: Koch, Gertrud / Sasse, Sylvia / Schwarte, Ludger (Hg.): *Kunst als Strafe. Zur Ästhetik der Disziplinierung*, München: Fink, 2003, S. 198-205

- [68] Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2004
- [69] Fischer-Lichte, Erika: *Zuschauen als Ansteckung*, in: Schaub, Mirjam / Suthor, Nicola / Fischer-Lichte, Erika (Hg.): *Ansteckung. Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips*, München: Fink, 2005, S. 35-50
- [70] Foucault, Michel: *Das Subjekt und die Macht*. In: Dreyfus, Hubert L. / Rabinow, Paul: *Michel Foucault. Jenseits von Strukturalismus und Hermeneutik*. Frankfurt/Main: Athenäum Verlag, 1987, S. 243–261
- [71] Gass, Lars Henrik: *Film und Kunst nach dem Kino*, Hamburg: Philo Fine Arts, 2012
- [72] Geiger, John: *Chapel of Extreme Experience: A Short History of Stroboscopic Light and the Dream Machine*, New York: Soft Skull Press, 2003
- [73] Glöde, Marc: *Expanded Cinema*, <http://www.see-this-sound.at/kompodium/text/42> (Stand: 8.12.2012)
- [74] Glöde, Marc: *Farblichträume. Heterotopien synästhetischer Wahrnehmung*, in: Curtis, Robin / Glöde, Marc / Koch, Gertrud: *Synästhesie-Effekte. Zur Intermodalität der ästhetischen Wahrnehmung*, München: Fink, 2010, S. 171-183
- [75] Glöde, Marc: *Farbige Lichträume: Manifestationen einer Veränderung des Bild-Raumdenkens*, Paderborn: Fink Verlag, 2014
- [76] Grasshoff, Richard: *Der Befreite Buchstabe. Über Lettrismus*. Dissertation, Freie Universität Berlin, 2001, <http://www.diss.fu-berlin.de/2001/9/> (Stand: 07.10.2015)
- [77] Großegger, Elisabeth / Müller, Sabine (Hg.): *Teststrecke Kunst. Wiener Avantgarden nach 1945*, Wien: Sonderzahl, 2012

- [78] Gunning, Tom: *The Cinema of Attractions: Early Film, its Spectator and the Avant-Garde*, in: Elsaesser, Thomas / Barker, Adam (Hg.): *Early Film: Space, Frame, Narrative*, London: British Film Institute, 1990, S. 56–62
- [79] Haraway, Donna: *A Cyborg Manifesto: Science, Technology and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*, in: dies.: *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, New York: Routledge, 1991, S. 149-183
- [80] Heidenreich, Nanna / Klippel, Heike / Krautkrämer, Florian (Hg.): *Film als Idee. Birgit Heins Texte zu Film / Kunst*, Berlin: Vorwerk 8, 2016
- [81] Hein, Birgit: *Film im Underground*, Frankfurt am Main / Berlin / Wien: Ullstein, 1971
- [82] Hein, Birgit / Herzogenrath, Wulf (Hg.): *Film als Film. 1910 bis heute*, Stuttgart: Hatje Cantz, 1978
- [83] Herrschaft, Felicitas: *Gespräch mit Valie Export, April 2004*, <http://www.fehe.org/index.php?id=572> (Stand: 25.01.2015)
- [84] Heubach, Friedrich Wolfram (Hg.): *Interfunktionen*, Heft 5, Köln, November 1970
- [85] Holl, Ute: *Immersion oder Alteration: Tony Conrads Flickerfilm*, in: *Montage/AV*, Immersion, 17/2/2008, S. 109-119
- [86] Horkheimer, Max / Adorno, Theodor W.: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2000
- [87] Horwath, Alexander / Ponger, Lisl / Schlemmer, Gottfried (Hrsg.): *Avantgardefilm Österreich. 1950 bis heute*; Wien: Wespennest, 1995

- [88] Hüscher, Annette / Jäger, Joachim / Knapstein, Gabriele (Hg.): *Jenseits des Kinos. Die Kunst der Projektion*, Ostfildern: Hatje Cantz, 2006
- [89] Husslein-Arco, Agnes / Nollert, Angelika / Rollich, Stella (Hg.): *VALIE EXPORT: Zeit und Gegenzeit* [anlässlich der Ausstellung „Valie Export. Zeit und Gegenzeit“, Belvedere Wien und Lentos Kunstmuseum Linz; 16.10.2010 - 30.01.2011], Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2010
- [90] Iles, Chrissie: *Between the Still and the Moving Image*, in: dies. (Hg.): *Into The Light. The projected image in American art, 1964-1977*, New York: Whitney Museum of American Art, 2001, S. 33-69
- [91] Isou, Isidore: *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*, Paris: Gallimard, 1947
- [92] Isou, Isidore: *Traité de bave et d'éternité, Film 1951*, Paris: Hors commerce, 2000
- [93] Isou, Isidore: *Traktat von Geifer und Ewigkeit*, übersetzt von Rainer G. Schmidt, in: *Schreibheft, Zeitschrift für Literatur*, Nr. 78, Februar 2012, S. 95-102
- [94] Joseph, Branden W.: *Beyond the Dream Syndicate: Tony Conrad and the Arts After Cage*, New York: Zone Books, 2008
- [95] Joseph, Branden W.: *Ein Glasgespinnstbild des Horrors. Paul Sharits' frühes strukturelles und substrukturelles Kino*, in: Pfeffer, Susanne (Hg.): *Paul Sharits. Eine Retrospektive* [Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Fridericianum in Kassel, 23.11.2014 - 22.02.2015], London: Koenig Books, 2015, S. 223-242
- [96] Jüttner, Siegfried: *Der beschimpfte Leser. Zur Analyse der literarischen Provokation*, in: *Romanische Forschungen* 86, 1974, S. 95-116

- [97] Jutz, Gabriele: *Cinéma brut. Eine alternative Genealogie der Filmavantgarde*, Wien / New York: Springer, 2010
- [98] Jutz, Gabriele: *Expanded Cinema*, in: Badura-Triska, Eva / Klocker, Hubert / Museum Moderner Kunst Siftung Ludwig Wien (Hg.): *Wiener Aktionismus. Kunst und Aufbruch im Wien der 1960er-Jahre*, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2012, S. 158-161
- [99] Kase, Carlos: *A Cinema of Anxiety: American Experimental Film in the Realm of Art (1965-75)*, 2009, vgl. <http://digitallibrary.usc.edu/cdm/ref/collection/p15799coll127/id/259865> (Stand: 02.07.2016)
- [100] Kittler, Friedrich: *Grammophon, Film, Typewriter*, Berlin: Brinkmann und Bose, 1986
- [101] Kollektiv der Anthology Film Archives: *Das unsichtbare Kino*, in: Witte, Karsten (Hg.): *Theorie des Kinos. Ideologiekritik der Traumfabrik*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1972, S. 250-255
- [102] Klocker, Hubert: *Die Entwicklungen in der zweiten Hälfte der 1960er-Jahre*, in: Badura-Triska, Eva / Klocker, Hubert / Museum Moderner Kunst Siftung Ludwig Wien (Hg.): *Wiener Aktionismus. Kunst und Aufbruch im Wien der 1960er-Jahre*, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2012, S. 162-186
- [103] Koch, Gertrud: *A Pain in the Body, a Pleasure in the Eye. Somatische Performativität und filmisches Dispositiv in VALIE EXPORT's 'Spielfilmen'*, in: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Hg.): *VALIE EXPORT Mediale Anagramme*, Berlin: NGBK, 2003, S. 123-126
- [104] Koch, Gertrud: *Latenz und Bewegung im Feld der Kultur. Rahmungen einer performativen Theorie des Films*, in: Krämer, Sybille

- (Hg.): *Performativität und Medialität*, München: Fink, 2004, S. 163-187
- [105] Koch, Gertrud: *Was machen Filme mit uns, was machen wir mit ihnen? Oder was lassen wir die Dinge mit uns machen?*, in: Fischer-Lichte, Erika / Hasselmann, Kristiane (Hg.): *Performing the Future: Die Zukunft der Performativitätsforschung*, München: Fink, 2013, S. 253-264
- [106] Kolesch, Doris: *Artaud: Die Überschreitung der Stimme*; in: Felderer, Brigitte (Hg.): *Phonorama. Eine Kulturgeschichte der STIMME als Medium*, Karlsruhe/Berlin: ZKM und Matthes & Seitz, 2004, S. 187-198
- [107] Kolesch, Doris: *Wer sehen will, muss hören. Stimmlichkeit und Visualität in der Gegenwartskunst*, in: Kolesch, Doris / Krämer, Sybille (Hg.): *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2006, S. 40-65
- [108] Krauss, Rosalind: *Paul Sharits: Dream Displacement and Other Projects*, in: *Film Culture – Paul Sharits*, No. 65-66, 1978
- [109] Krieger, Verena: *Über welche Grenze – wohin? Nitsch vs. Export*, in: Großegger, Elisabeth / Müller, Sabine (Hg.): *Teststrecke Kunst. Wiener Avantgarden nach 1945*, Wien: Sonderzahl, 2012, S. 80-91
- [110] Kuhn, Nicola: „*Ich will Aggressionen wecken*“ (Interview mit VALIE EXPORT), in: *Der Tagesspiegel*, 23.08.2009, S. S01
- [111] Kuratorium Neuer Österreichischer Film (Hg.): *Neuer Österreichischer Film* [Katalog zur gleichnamigen Retrospektive auf der Vienne 1970], Wien, 1970
- [112] Lee, Pamela M.: *Entblößte Leben*, in: Michalka, Matthias (Hg.): *X-Screen. Filmische Installationen und Aktionen der Sechziger- und*

- Siebzigerjahre* [anlässlich der Ausstellung „X-Screen“ im Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 13. Dezember 2003 bis 29. Februar 2004], Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2003, S. 74-91
- [113] Lemaître, Maurice: *Le film est déjà commencé?: séance de cinéma*, Paris: Cahiers de l'externité, 1999
- [114] Lentz, Michael: *Lautpoesie/-musik nach 1945*, Wien: Edition Selene, 2000
- [115] Levi, Pavle: *Cinema by Other Means*, Oxford University Press, 2012
- [116] Liebman, Stuart: *Apparent Motion and Film Structure: Paul Sharits's SHUTTER INTERFACE*, in: *Millennium Film Journal* Vol.1 No.2, New York, 1978
- [117] Loreck, Hanne: „*Ich bin da, wo ich 'Verschwinden' inszeniere*“, in: Husslein-Arco, Agnes / Nollert, Angelika / Rollig, Stella (Hg.): *VALIE EXPORT: Zeit und Gegenzeit* [anlässlich der Ausstellung „Valie Export. Zeit und Gegenzeit“, Belvedere Wien und Lentos Kunstmuseum Linz ; 16.10.2010 - 30.01.2011], Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2010, S. 103-109
- [118] Marc, O.: *Première manifestation d'un cinéma nucléaire*, in: *ION Centre de création*, No. 1, Numéro spécial sur le cinéma, April 1952, S. 235-284
- [119] Marcuse, Herbert / Wolff, Robert Paul / Moore, Barrington: *Kritik der reinen Toleranz*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1966
- [120] Mekas, Jonas et al.: *Film Culture - Expanded Arts*, No. 43, 1966
- [121] Menninghaus, Winfried: *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2002

- [122] Michalka, Matthias (Hg.): *X-Screen. Filmische Installationen und Aktionen der Sechziger- und Siebzigerjahre* [anlässlich der Ausstellung „X-Screen“ im Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 13. Dezember 2003 bis 29. Februar 2004], Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2003
- [123] Michalka, Matthias (2003a): *Einleitung*, in: Michalka, Matthias (Hg.): *X-Screen. Filmische Installationen und Aktionen der Sechziger- und Siebzigerjahre* [anlässlich der Ausstellung „X-Screen“ im Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 13. Dezember 2003 bis 29. Februar 2004], Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2003, S. 6-11
- [124] Michalka, Matthias (2003b): *„Schießen Sie doch auf das Publikum!“ Projektion und Partizipation um 1968*, in: ders. (Hg.): *X-Screen. Filmische Installationen und Aktionen der Sechziger- und Siebzigerjahre* [anlässlich der Ausstellung „X-Screen“ im Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 13. Dezember 2003 bis 29. Februar 2004], Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2003
- [125] Mueller, Roswitha: *VALIE EXPORT – Bild-Risse*, Wien: Passagen-Verlag, 2002
- [126] Mueller, Roswitha: *Körper-Text/uren*, in: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Hg.): *VALIE EXPORT Mediale Anagramme*, Berlin: NGBK, 2003, S. 43-52
- [127] Mulvey, Laura: *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, in: *Screen*, Vol. 16, No. 3, 1975, S. 6-18
- [128] Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.): *Split:Reality VALIE EXPORT* [Katalog zur gleichnamigen Ausstellung, 25. April 1997 bis 15. Juni 1997], Wien: MUMOK, 1997

- [129] Novalis: *Schriften. Zweiter Band. Das philosophische Werk I*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1965
- [130] Nash, Mark: *Art and Cinema. Some critical reflections*, in: Leighton, Tanya (Hg.): *Art and the Moving Image: A Critical Reader*, London: Afterall Books / Tate Publishing, 2008, S. 444-459
- [131] Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Hg.): *VALIE EXPORT Mediale Anagramme*, Berlin: NGBK, 2003
- [132] Newman, Barnett: *Das Erhabene jetzt*, in: Harrison, Charles / Wood, Paul (Hg.): *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert, Band II*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2003, S.699-701
- [133] Ohrt, Roberto: *Phantom Avantgarde. Eine Geschichte der Situationistischen Internationale und der modernen Kunst*, Hamburg: Edition Nautilus, 1997
- [134] Paech, Joachim: *The Time for Action has Come oder Der avantgardistische Kinozuschauer*, in: Asholt, Wolfgang / Reinecke, Rüdiger / Schütz, Erhard / Weber, Hendrik (Hg.): *Unruhe und Engagement. Blicköffnungen für das Andere. Festschrift für Walter Fähnders zum 60. Geburtstag*, Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2004, S. 295-315
- [135] Pantenburg, Volker: „*Post Cinema?*“ *Movies, Museum, Mutations*, in: *SITE magazine* 24 (2008), S. 4-5
- [136] Pantenburg, Volker (2010a): *Migrational Aesthetics. Zur Erfahrung in Kino und Museum*, in: *Montage/AV, Erfahrung*, 19/1/2010, S. 36-52
- [137] Pantenburg, Volker (2010b): *Attention, please. Notizen zur Aufmerksamkeitsökonomie in Kino und Museum*, in: *Kolik* 14/2010, S. 68-74

- [138] Pantenburg, Volker: *1970 and Beyond. Experimental Cinema and Art Spaces*, in: Koch, Gertrud / Pantenburg, Volker / Rothöhler, Simon (Hg.): *Screen Dynamics. Mapping the Borders of Cinema*, Wien: Filmmuseum/Synema, 2012, S. 78-92
- [139] Pejić, Bojana: *Über Hosen, Panik und Ursprünge*, in: Saxenhuber, Hedwig (Hg.): *Vali Ekspert / VALIE EXPORT: Sonderausstellung der 2. Moskaubiennale im National Centre for Contemporary Art Moscow (NCCA) und in der Ekaterina Foundation, 4. März bis 3. April 2007*, Wien [u.a.]: Folio, 2007, S. 64-74
- [140] Pfeffer, Susanne (Hg.): *Paul Sharits. Eine Retrospektive* [Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Fridericianum in Kassel, 23.11.2014 - 22.02.2015], London: Koenig Books, 2015
- [141] Prammer, Anita: *Valie Export. Eine multimediale Künstlerin*, Wien: Wiener Frauenverlag, 1988
- [142] Prammer, Anita: *Avantgarde – Die Lust des Geistes. Anita Prammer im Gespräch mit Valie Export*, in: Horwath, Alexander / Ponger, Lisl / Schlemmer, Gottfried (Hrsg.): *Avantgardefilm Österreich. 1950 bis heute*; Wien: Wespennest, 1995, S. 175-187
- [143] Jacques Rancière: *The Emancipated Spectator. Ein Vortrag zur Zuschauerperspektive*, in: *Texte zur Kunst*, Heft 58, Betrachter Innen, Juni 2005, S. 34-51
- [144] Jacques Rancière: *Der emanzipierte Zuschauer*, Wien: Passagen Verlag, 2010
- [145] Rebentisch, Juliane: *Ästhetik der Installation*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2003
- [146] Rebhandl, Bert: *Die Weiberleiber und ihre unsichtbaren Gegner*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 30.01.2003, Nr. 25, S. 37

- [147] Rees, A.L. et al.: *Expanded Cinema. Art, Performance, Film*, London: Tate Publishing, 2011
- [148] Renan, Sheldon: *Introduction to the American Underground Film*, New York: Dutton, 1967
- [149] Ripplinger, Stefan: *Mundomanie. Eine Einführung in das Denken von Isidore Isou*, in: *Schreibheft*, Zeitschrift für Literatur, Nr. 78, Februar 2012, S. 23-31
- [150] Ritter, Johann Wilhelm: *Fragmente aus dem Nachlasse eines jungen Physikers. Ein Taschenbuch für Freunde der Natur*, Leipzig/Weimar: Kiepenheuer und Witsch, 1984
- [151] Rötzer, Florian: *Architektur der Körper und Bilder. Einige Überlegungen zu Valie Exports neuen Installationen und zur Objektivierung der Medienkunst*, in: Assmann, Peter (Hg.): *VALIE EXPORT* [Katalog zur gleichnamigen Ausstellung 22.10. - 29.11.1992], Linz: Oberösterreichisches Landesmuseum, 1992, S. 196-200
- [152] Roussel, Danièle: *Der Wiener Aktionismus und die Österreicher. Gespräche*, Klagenfurt: Ritter, 1995
- [153] Salter, Chris: *The Question of Thresholds: Immersion, Absorption, and Dissolution in The Environments of Audio-Vision*, in: Daniels, Dieter / Naumann, Sandra: *See this Sound. Audiovisuology 2: Essays*; Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2011, S. 200-235
- [154] Saxenhuber, Hedwig (Hg.): *Vali Eksport / VALIE EXPORT: Sonderausstellung der 2. Moskaubiennale im National Centre for Contemporary Art Moscow (NCCA) und in der Ekaterina Foundation, 4. März bis 3. April 2007*, Wien [u.a.]: Folio, 2007
- [155] Schade, Sigrid: *Bilder-Sprachen – Medien-Realitäten. VALIE EXPORTs Eingriffe in die medialen Konstruktionen von Wirklichkeit*

- und ihre Effekte*, in: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Hg.): *VALIE EXPORT Mediale Anagramme*, Berlin: NGBK, 2003, S. 17-26
- [156] Schaub, Mirjam / Suthor, Nicola: *Einleitung*, in: Schaub, Mirjam / Suthor, Nicola / Fischer-Lichte, Erika (Hg.): *Ansteckung. Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips*, München: Fink, 2005, S. 9-20
- [157] Scheugl, Hans / Schmidt jr., Ernst: *Eine Subgeschichte des Films. Lexikon des Avantgarde-, Experimental- und Undergroundfilms*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1974
- [158] Scheugl, Hans: *Erweitertes Kino. Die Wiener Filme der 60er Jahre*; Wien: Triton-Verlag, 2002
- [159] Scheugl, Hans: *Expanded Cinemas Exploding*, in: Tscherkassky, Peter (Hg.): *Film Unframed: A History of Austrian Avant-Garde Cinema*, Wien: Filmmuseum/Synema, 2012, S. 129-138
- [160] Schlegel, Friedrich: *„Athenäums“-Fragmente und andere Schriften*, Stuttgart: Reclam, 1978
- [161] Schwierin, Marcel / Naumann, Sandra: *Musikalisches im abstrakten Film*, <http://www.see-this-sound.at/kompendium/text/53/3> (Stand: 8.12.2012)
- [162] Sharits, Paul: *Notes on Films / 1966-68*, in: *Film Culture* 47, Summer 1969, S. 13-16
- [163] Sharits, Paul: *Paul Sharits interview with Gerald O'Grady* (1976), from the series "Film-Makers," WNED, Buffalo. <http://rhizome.org/editorial/2861> (Stand: 8.12.2012)
- [164] Sharits, Paul (1978a): *An Interview with Paul Sharits by Linda Cathcart*, in: *Film Culture* 65-66, 1978

- [165] Sharits, Paul (1978b): *Filmography*, in: *Film Culture* – Paul Sharits, No. 65-66, 1978
- [166] Sharits, Paul (1978c): *Movie Cookbook (1966)*, in: *Film Culture* – Paul Sharits, No. 65-66, 1978, S. 109-112
- [167] Sharits, Paul (1978d): *Statement Regarding Multiple Screen/Sound “Locational” Film Environments – Installations*, in: *Film Culture* – Paul Sharits, No. 65-66, 1978
- [168] Siegel, Marc: *Zwischen Liebenden*, in: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Hg.): *VALIE EXPORT Mediale Anagramme*, Berlin: NGBK, 2003, S. 127-132
- [169] Sitney, P. Adams (Hg.): *Film Culture Reader*, New York: Cooper Square Press, 2000
- [170] Šklovskij, Viktor: *Kunst als Verfahren*, in: Mierau, Fritz (Hg.): *Die Erweckung des Wortes. Essays der russischen Formalen Schule*, Leipzig: Reclam, 1987, S. 11-32
- [171] Sontag, Susan: *Happenings: an art of radical juxtaposition*, in: dies: *Against interpretation and other essays*, London: Eyre & Spottiswoode, 1967, S. 263-274
- [172] Szely, Sylvia (Hg.): *Export Lexikon: Chronologie der bewegten Bilder bei Valie Export*, Wien: Sonderzahl, 2007
- [173] Truniger, Fred: *Underground Expanded – Quellen zum Expanded Cinema der 1960er-Jahre in der Deutschschweiz*, in: *Cinema #57 – Begrenzungen*, Marburg: Schüren, 2012, S. 128-141
- [174] Tscherkassky, Peter (Hg.): *Film Unframed: A History of Austrian Avant-Garde Cinema*, Wien: Österreichisches Filmmuseum, 2012

- [175] Uroskie, Andrew V.: *Between the Black Box and the White Cube: Expanded Cinema and Postwar Art*, Chicago: University of Chicago Press, 2014
- [176] Van den Berg, Hubert / Fähnders, Walter (Hg.): *Metzler Lexikon Avantgarde*, Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2009
- [177] Vasulka, Woody / Weibel, Peter (Hg.): *Buffalo Heads: Media Study, Media Practice, Media Pioneers, 1973-1990*, Karlsruhe: ZKM, 2008
- [178] Vöhringer, Margarete: *Avantgarde und Psychotechnik. Wissenschaft, Kunst und Technik der Wahrnehmungsexperimente in der frühen Sowjetunion*, Göttingen: Wallstein, 2007
- [179] Wagner, Frank: *Strukturelle Gewalt oder Macht der Strukturen. Fünf große Rauminstallationen von VALIE EXPORT*, in: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Hg.): *VALIE EXPORT Mediale Anagramme*, Berlin: NGBK, 2003, S. 139-146
- [180] Wagner-Kantuser, Ingrid: *Interventionen. Feminismus als Methode*, in: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Hg.): *VALIE EXPORT Mediale Anagramme*, Berlin: NGBK, 2003, S. 163-174
- [181] Wees, William C.: *Light Moving in Time. Studies in the Visual Aesthetics of Avant-Garde Film*, Berkeley: University of California Press, 1992, URL: <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft438nb2fr/> (Stand: 8.12.2012)
- [182] Weibel, Peter: *Nimm eine Handvoll Zelluloid*, in: *film*, Expanded Cinema-Ausgabe, November 1969, S. 41-52
- [183] Weibel, Peter / EXPORT, VALIE: *wien. bildkompendium wiener aktionismus und film*. Frankfurt/Main: kohlkunstverlag, 1970
- [184] Weibel, Peter / Falkenberg, Harald (Hg.): *Peter Weibel, das offene Werk: 1964 - 1979* [anlässlich der Ausstellungen „Peter Weibel. Das

- Offene Werk" und „Peter Weibel. Sozialmatrix“, 25.9. - 21.11.2004, Neue Galerie Graz, 11.6. - 3.9.2006, Sammlung Falckenberg, 5.5. - 20.6.2004, Galerie Rakoushkého], Ostfildern: Hatje Cantz, 2006
- [185] Wiener, Oswald (1969a): *Die Verbesserung von Mitteleuropa, Roman*, Reinbek: Rowohlt, 1969
- [186] Wiener, Oswald (1969b): *Vorwort*, in: Nitsch, Hermann: *Orgien Mysterien Theater*, Darmstadt: März Verlag, 1969, S. 21-23
- [187] Wiener, Oswald: *das 'literarische cabaret' der wiener gruppe*, in: Rühm, Gerhard (Hg.): *Die Wiener Gruppe*, Reinbek: Rowohlt, 1985, S. 410-411
- [188] Wiener, Oswald: *Tendenzen der Wiener Gruppe*, in: Kunsthalle Wien (Hg.): *Die Wiener Gruppe*, Wien: Kunsthalle Wien, 1998, S. 20-28
- [189] Wiener, Oswald: *Sprache und Geisteskrankheit*, unpubliziertes Typoskript, o.J., Archiv der Österreichischen Nationalbibliothek
- [190] Windhausen, Federico: *Paul Sharits and the Active Spectator*, in: Leighton, Tanya (2008): *Art and the Moving Image: A Critical Reader*, London: Afterall Books / Tate Publishing, 2008, S. 122-139
- [191] Wittgenstein, Ludwig: *Philosophische Untersuchungen*, in: ders.: *Tractatus logico-philosophicus*, Werkausgabe Band I, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1984, S. 225-580
- [192] Wolman, Gil J.: *L'Anticoncept*, in: *ION Centre de création*, No. 1, Numéro spécial sur le cinéma, April 1952, S. 167-186
- [193] Wolman, Gil J.: *Défense de mourir*, Paris: Éditions Allia, 2001
- [194] Youngblood, Gene: *Expanded Cinema*, New York: Dutton, 1970
- [195] Zell, Andrea: *Valie Export. Inszenierung von Schmerz: Selbstverletzung in den frühen Aktionen*, Berlin: Reimer, 2000