

**Wissenschaftlich-künstlerischer Workshop  
„An den Rändern des Films“  
22.-23. Oktober 2004**



# **ABSTRACTS**

fluctuating images. contemporary media art  
Jakobstr. 3  
D- 70182 Stuttgart  
[www.fluctuating-images.de](http://www.fluctuating-images.de) / [fluctuating-images@gmx.de](mailto:fluctuating-images@gmx.de)

**fluctuating images**

contemporary media art



## Seltsame Ränder von Schatten

Lena Christolova, Konstanz

Als der Jesuitenpater Francesco Grimaldi um 1660 undurchsichtige Gegenstände in gebündeltem Licht beobachtete, stellte er fest, dass die Schatten – entgegen der damals angenommenen strahlenförmig geradlinigen Ausdehnung – keinen fest umrissenen Rand, sondern seltsame Ränder von Schatten bildeten, die aus hellen und dunklen Streifen und farbigen Erscheinungen bestanden. Grimaldi nannte das Phänomen der an den Rändern abgelenkten Strahlen *diffraction* und entdeckte gleichzeitig die *Interferenz* als eine der wesentlichen Eigenschaften der Lichtwellen, die bis jetzt in der Stroboskopie zur Differenzierung von Bewegten und unbewegten Teilen eines Objekts eingesetzt werden kann. Zu diesem Zweck versieht man die Sektoren einer vor dem Kameraobjektiv rotierenden Flügelblende mit Blau-, Grün-, und Rotfarbfiltern, welche die bewegten Teile des Objekts in Farbphasen zerlegen, während die unbewegten Teile, bei welchen sich die drei additiven Farben Blau, Grün und Rot zu Weiß vermischen, in ihrer natürlichen Körperfarbe wiedergegeben werden.

Die Zerlegung des Lichts in Farben, die an sich Lichtwellen verschiedener Länge sind, bildete lange Zeit die Grundlage der sogenannten „indirekten Farbfotografie“, deren Vorführungen echte Diashows waren, da die Farben nicht auf dem materiellen Träger, sondern erst in der Projektion sichtbar wurden. *Gasparcolor* – ein in den 30er Jahren des vergangenen Jahrhunderts in Deutschland entwickeltes Verfahren der indirekten Farbfotografie – hat erstaunliche Beispiele für Farbechtheit und hohe Auflösung der Farben hervorgebracht, die bis heute ihre hohe Qualität bewahrt haben. Zum Verhängnis des Verfahrens wurden die bei Realaufnahmen schnell bewegter Objekte durch die zeitliche Parallaxe von Bild zu Bild verursachten Farbränder, was die *Gasparcolor*filme auf die Herstellung von Werbe- und Zeichentrickfilme einschränkte.

*Oskar Fischinger* war der erste Filmemacher, der *Gasparcolor* nicht nur bei der Herstellung seiner Filme einsetzte, sondern auch das Phänomen der „farbigen Ränder“ als Thema des absoluten Films reflexiv umsetzte. Am Beispiel des Kurzfilms „Kreise“ (1933) sollen auch das Phänomen der „stehenden Lichtwellen“ der Interferenzmethode des französischen Physikers Gabriel Lippmann (1891), sowie die Fresnelsche Interferenzplatte gezeigt werden, die Fischinger in Bezug auf das Dreifarbenverfahren der additiven Farben thematisierte.

Zwei weitere Beispiele des absoluten Films – „Color Cry“ (1953) des Neuseeländers *Len Lye* und „Re-Entry“ (1964) des Amerikaners *Jordan Belson* sollen die Interpretation der von Oskar Fischinger thematisierten Phänomene abrunden. Je nach verfügbarer Zeit kann auch das Hologramm als Referenzverfahren, das von Fischinger als Pionierleistung vorweggenommen wurde, angesprochen werden.

## **Chris Markers "La Jetée" - "photo-roman" oder "ciné-roman"? Ein Film an den Rändern des Films**

Barbara Filser, Karlsruhe

"La Jetée" erzählt die Geschichte eines Mannes, der von einem Bild aus seiner Kindheit geprägt wurde. Mittels dieser Erinnerung an eine Frau wird der namenlose Held, Gefangener der Sieger des dritten Weltkrieges, auf eine Reise geschickt, die ihn zunächst in die Zeit seiner Kindertage führt und später dann in die Zukunft, dem eigentlichen Ziel seiner Mission. Von dort soll er die Dinge in die Gegenwart zurückbringen, die das Überleben der Menschheit auf dem vom Krieg verwüsteten Planeten sichern sollen.

Dieses Szenario wurde 1962 von dem französischen Filmmacher, Fotografen und Essayisten Chris Marker als 28-minütiger Film realisiert, der sich durch seine besondere Form auszeichnet. "La Jetée" besteht aus Standbildern, schwarz-weiß Fotografien, zu denen, begleitet von Musik und Geräuschen, eine Off-Stimme die Geschichte erzählt.

Der Film kehrt auf seine mediale Basis zurück, unbewegte Einzelbilder, die erst in der Abfolge eine Bewegung wiedergeben. Sie erscheinen in "La Jetée" zeitlich gedehnt, als jeweils eine Einstellung. Um die unbewegten Bilder wieder in Bewegung zu versetzen, bedient sich Marker des filmtechnischen Repertoires, holt sie näher heran, setzt Überblendungen, reiht Fotos mit geringer motivlicher Veränderung hintereinander, teils in so rascher Folge, dass sich der Eindruck einer fortlaufenden Bewegung in den Bildern selbst ergibt. Der Ton, vor allem die Stimme, die die Bilder fast ununterbrochen begleitet, trägt ebenfalls dazu bei, ihnen eine Bewegung zu verleihen.

Ist "La Jetée" eine narrative Fotoserie, ein auf Zelluloid gebannter "roman-photo", wie es im Vorspann heißt? Oder ist "La Jetée" ein narrativer Film, ein "ciné-roman", als den ihn der Untertitel des 1992 publizierten (Foto-)Buchs zum Film ausweist? Markers Film vereint beides und berührt sich hierin mit audiovisuellen Diaprojektionen, etwa Arbeiten von Perry Hoberman oder James Coleman. Fotografisches und Filmisches treffen in "La Jetée" aufeinander, und mit ihnen zwei unterschiedliche mediale Erscheinungsformen von Zeit und Bewegung, die sich als Schnittpunkte dieser Begegnung herauskristallisieren. Zeit und Bewegung sind auch die beiden Aspekte, die die Geschichte durchziehen, die der Foto-Film erzählt, im Motiv der Zeitreise, ihrem Zusammenfallen in einer nachgelebten Erinnerung und dem Enden beider im Tod des Helden, der am Schluss des Films in dem Moment stirbt, als er die Frau genau so erblickt, wie er sie in Erinnerung behalten hatte.

## **Über „Walken Sitting“**

Christian Jamin, Basel

Walken Sitting (Monitorinstallation)

In einem Raum werden 9 Monitore aufgestellt, die mit 9 DVD-Playern verbunden sind. In jedem Player befindet sich ein Film, in dem der amerikanische Schauspieler Christopher Walken mitspielt. Die Filme sind in speziell gewählten Momenten auf Pause/Standbild gestellt. Walken gilt für den Künstler als einer der wenigen Schauspieler, der sich traut, Pausen zu machen, gefürchtete Pausen, in denen seine Präsenz den Zuschauer gleichsam ins Medium aufsaugen kann. Walken liebt es zu sitzen, dann kann er seine bedrohliche Kraft am besten entfalten, die ihm den Ruf eintragen hat, ein „Psycho“ zu sein.

## **Film als Lichtspiel – Lichtspiel als Film**

Alexandra Käss, Bonn

Bei dem Wort Film denkt man üblicherweise zunächst an Filme, die Geschichten erzählen. Seien die Handlungen real oder fiktiv, seien sie noch so surreal und unzusammenhängend. Selbst solche Filme, die nur in bewegten Bildern Abläufe aus unserer realen Lebenswelt festhalten und einer konkreten Handlung entbehren, sind im allerweitesten Sinne noch unter diese erzählerischen Filme zu fassen.

Doch der Film ist seiner Essenz nach nicht nur Erzähl-Medium, sondern immer auch Lichtspiel. Ist Aneinanderreihung von Bildern, die mit Hilfe von Licht erzeugt werden.

Die Erzeugung von (bewegten) Bildern und visuellen Effekten mit Hilfe von Licht war seit der Erfindung des Filmes parallel auch immer wieder Thema in der Kunst. Licht wurde von Künstlern als bildnerisches ja sogar skulpturales Material begriffen.

Künstler verwendeten und verwenden das Medium Film als lichtbildnerisches Material um vollkommen abstrakte visuelle Effekte zu erzielen, aber sie konstruieren und erschaffen auch, ohne überhaupt Film als solchen zu verwenden, Lichtspiele, die sich an den visuellen Möglichkeiten des Filmes messen und reiben, sie ergänzen oder parodieren. Lichtspiele stehen - ob sie Filmrolle und Kamera verwenden oder nicht - inhaltlich und diskursiv nahezu immer im Kontext des Films.

Beginnend im frühen 20. Jahrhundert lassen sich die künstlerischen Lichtspiele verfolgen vom Licht-Raum Modulator László Moholy-Nagys, über die vollständig abstrakten Experimentalfilme Walther Ruttmanns, Viking Eggelings, Hans Richters und ganz besonders Oskar Fischingers (der zudem in einer seiner Arbeiten die multimediale Kombination von 3 Filmprojektionen, 2 Dia-Apparaten und Live-Musik erprobte), zu den Farb-Lichtspielen Ludwig Hirschfeld-Macks und anderer am Bauhaus sowie dem Farb-Licht-Klavier Alexander Laszlos.

Von utopischen Ideen von Lichtspiel-Projektionen auf Häuser und Wolken, wie sie ebenfalls schon bei László Moholy-Nagy vorkommen zu den 60er- Jahren, in denen solche Gedanken durch die Zero-Künstler aufgenommen wurden, die in ihren Werken Licht als bildnerisches Material erneut umfassend untersuchten.

Über diese ‚historischen‘ Stationen spannt sich der Bogen zu aktuellen zeitgenössischen Positionen, die sich nunmehr fast spielerisch, teils auch ironisch mit dem Lichtspiel auseinandersetzen. Beispielsweise eine „ganz andere“ Variante eines Licht-Raum-Modulators, wie sie Fischli und Weiss in ihrer Arbeit „Son et Lumière“ (in der Sammlung Hauser und Wirth) zeigen, oder die Lichtarbeiten eines Mischa Kuball, wie zum Beispiel das Raum-Lichtspiel „Speed - Space - Speech“.

Der geplante Workshop-Beitrag soll die Idee des filmischen und nicht-filmischen Lichtspiels entlang des beschriebenen historischen Bogens von den 20er Jahren zu zeitgenössischen Arbeiten untersuchen. Denn immer, seit den Anfängen künstlerischer Lichtspiele, seit dem Beginn der Schöpfung bewegter abstrakter Bilder mit dem Material Licht, kommunizieren diese Arbeiten auf ihre ganz eigene Weise mit dem Medium Film, an dessen Rand sie sich einordnen, an dessen ästhetischen Möglichkeiten sie sich reiben, auf den sie sich beziehen und von dem sie sich doch oft gleichzeitig auch abgrenzen.

## **„Le corbeau et le renard“**

### **Zum Verhältnis von Film und Text bei Marcel Broodthaers**

Susanne König, Hamburg

„Der Film – für mich ist er eine Verlängerung der Sprache (langage). Ich habe mit der Dichtung angefangen, dann kam die Plastik und schließlich der Film, der mehrere Kunstelemente wieder verbindet.“

Marcel Broodthaers

La Fontaines „Der Rabe und der Fuchs“ ist nicht nur den Belgiern und Franzosen, sondern wohl auch den Deutschen aus ihrer Schulzeit bekannt. Von der Fabel, in der der Rabe für seine Eitelkeit durch die verlogenen Schmeicheleien des Fuchses überlistet wird, entleiht Broodthaers jedoch nur den Titel und transformiert den Text in ein nicht wieder zu

erkennendes Gedicht. Das Gedicht, als Ganzes oder als Teil davon, tritt in verschiedenen Arbeiten von Broodthaers auf, während der Titel sowohl eine Ausstellung, eine Edition als auch einen Film benennt.

In diesem Film verknüpft Broodthaers, der von der Dichtung zur Kunst gelangte, zwei eigengesetzliche Systeme, indem er bildnerische und sprachliche Elemente miteinander verbindet, die sich bestätigen oder widersprechen, ergänzen oder ausschließen.

Doch nicht nur innerhalb des Filmes überlagern sich zwei verschiedene Zeichensysteme, sondern auch auf seiner Projektionsfläche wird der Film mit weiteren Zeichensystemen konfrontiert. Als Teil einer Edition soll der Film auf eine mit Text bedruckte aufrollbare Leinwand oder auf einen mit unterschiedlichen Schriftarten bedruckten Bilderrahmen projiziert werden. Nun trifft das Wort nicht nur auf das Bild, sondern auch noch auf weitere Worte. Doch was ist das bedruckte und was das projizierte Wort? Broodthaers inszeniert ein Versteckspiel von Anwesenheit und Abwesenheit. Durch die Harmonie von Wort, Bild und Objekt entsteht eine Form von Poesie, die sowohl den Sinn der Wörter als auch den der Bilder verneint.

Broodthaers löst die Medienspezifität auf, indem „Le corbeau et le renard“ die Grenzen zwischen bildender Kunst, Film und Poesie aufhebt. Den Bruch mit den immanenten Disziplinen zeigt auch der Ort der Präsentation. Die Arbeit wurde sowohl auf einem Kinofestival als auch als Edition in einer Galerie gezeigt. Wie der Film sich nun an dem Rändern des Films positioniert, soll in dem Vortrag näher erörtert werden.

## **Über „Field Locator“**

Anja Kreysing, Münster

Thuja: Field Locator (Filmprojektion)

Zu ihrer eigenen Musik spielte Thuja ihren VHS-Video-Film mit Naturaufnahmen auf einem Bildschirm ab, um dann alles zusammen mit einer alten S-VHS-Kamera aufzunehmen. Mit dieser Kamera filmt sie von der Schulter herab, wodurch leichte Schwankungen entstehen und der Zuschauer beginnt, „mit durch das Unterholz zu straucheln“.

[www.thuja.net](http://www.thuja.net)

## **moving | images – zum Verhältnis von Film, Tanz und Raum**

Cornelia Lund, Stuttgart

„La danse est un sujet idéal pour le cinéma“ befindet Man Ray 1936. Eine Aussage, die sehr plausibel erscheint, teilen doch Tanz und Film wesentliche Merkmale wie die Bewegung und den Ablauf in der Zeit. Auch die filmische Praxis bestätigt Man Rays Aussage, denn schon ab 1896

wurden kommerzielle Filme mit Tanzdarbietungen gezeigt. Im frühen Avantgardefilm, etwa bei Man Ray, Fernand Léger oder im absoluten Film, tanzen dann weniger Revuegirls, vielmehr wird an die tänzerische Wende um 1900 und an Experimente mit Licht- und Objektchoreographien angeknüpft. Wobei die Filme nicht einfach nur tanzende Lichter, Objekte und Formen präsentieren, sondern es zu einer medialen Durchdringung kommt: einerseits erfährt eine neue Konzeption vom Tanz im Medium Film ihre adäquate Umsetzung, andererseits wird der Film über die medienspezifische Ver- und Bearbeitung tänzerischer Merkmale neu profiliert.

Die filmischen Experimente Maya Derens in den 40er- und 50er-Jahren führen diese Arbeit am filmischen Tanz fort, hergestellt durch spezifisch filmische Verfahren wie Bearbeitung der Geschwindigkeit, Schnitt und Montage. Allerdings rückt bei Deren wieder der sich im Raum bewegende Mensch in den Vordergrund. Sie versetzt etwa in *Ritual in Transfigured Time* (1946) eine Partygesellschaft durch Schnitt, Montage und Loops in eine Art rituellen Gesellschaftstanz.

In den 60er-Jahren allerdings, im Kontext der Performance-Bewegung und des Expanded Cinema, löst sich der Tanz wieder aus der filmischen Zweidimensionalität, die Kombination von Film und Tanz dehnt sich auf vielfältige Weise in den Raum aus. Sei es, dass, wie in Andy Warhols EPI (1966), die Tänzer zur bewegten Leinwand für Projektionen werden, oder dass, wie etwa bei Merce Cunningham, Bühnentanz und Film dergestalt verknüpft sind, dass sie aufeinander reagieren, die Tänzer auf der Bühne mit dem Film tanzen. Diese Art der Kombination von Film und Tanz im Raum ist weiterhin sehr präsent bei aktuellen Produktionen, sie wird auch, entsprechend den sich weiterentwickelnden technischen Möglichkeiten, immer stärker ergänzt durch Experimente mit live-generierten Film- und Computerbildern, die in Choreographien integriert werden.

Dem Sprung des Tanzes von der Dreidimensionalität der Bühne in die Zweidimensionalität des filmischen Tanzes und dann wiederum von dieser Zweidimensionalität in die Dreidimensionalität des multimedialen Raums möchte der Beitrag nachspüren.

## **Visual Music**

Holger Lund, Stuttgart

Dass sich bei kulturellen Produktionen verschiedene Medien treffen und zusammenwirken, läßt sich verstärkt seit den 60er-Jahren beobachten. Die Grundsteine aktueller Inter- und Multimedialität wurden im Wesentlichen in dieser Zeit gelegt. Dass sich Musik und Film als visuelle Musik intensiv miteinander verbinden, ist jedoch, nach Versuchen beim Avantgardefilm der 20er- und 30er-Jahre und beim Expanded Cinema der 60er- und 70er-Jahre, erst eine Entwicklung ungefähr der letzten fünf bis zehn Jahre. Eine Entwicklung, die nicht von jener der Computertechnik

losgelöst werden kann. Seitdem diese in Echtzeit das Koppeln von Bildsequenzen (sogenannten visuals) an Musik erlaubt und popularisiert, vermehren sich audiovisuelle Produktionen: neue ästhetische Formen (Visual Music) entstehen, neue Berufe (VJ), neue Technologien (Mixer, Software) und neue Organisationsformen (DVD-Labels).

Spektrum und Begrifflichkeit dieser audiovisuellen Produktionen sollen im Beitrag aufgezeigt werden. Ferner soll das Zusammenspiel von Film und Musik als zeitgenössische Praxis zwischen Medienkunst und Mediendesign untersucht werden.

Wurde Visual Music zunächst bei Raves und in Clubs als eine Art Live-Cinema betrieben, so gewinnen Studioproduktionen inzwischen immer mehr an Bedeutung. Dadurch verschieben sich Parameter der Produktion und der Wahrnehmung. Anders als bei Clubvisuals erlangen in diesem neuen Kontext spezifische Möglichkeiten der Verbindung von Film und Musik mehr Gewicht.

## **Angewandtes Kino** **Zu einigen Arbeiten Philippe Parrenos**

Jörn Schaff, Hamburg

Seit Ende der achtziger Jahre ist Film ein inhaltlicher Bezugspunkt, ein formales Mittel und ein strukturelles Verfahren der künstlerischen Praxis Philippe Parrenos. Ob als Stichwortgeber für die Konzeption künstlerischer Projekte oder als gedanklicher Fundus für die Argumentationsführung in Artikeln und Gesprächen: Mit dem Selbstverständnis eines Cineasten bedient sich der französische Künstler der Praxis und der Theorie des Kinos und überführt diese auf das Feld der bildenden Kunst. Film ist für Parreno nicht einfach eine Möglichkeit, die im Vergleich zur Unterhaltungsindustrie bescheidenen Kommunikationsmittel der Kunst durch die Einführung eines neuen Mediums zu bereichern. Aus der Perspektive des Films richtet er, oftmals in Kooperation mit KollegInnen wie Dominique Gonzalez-Foerster, Pierre Huyghe oder Rirkrit Tiravanija sein Interesse auf die Mechanismen des künstlerischen Feldes. Durch das Kino hindurch - es ist eine Art deleuzianischer Geste, mit der Philippe Parreno Strategien und Erkenntnisse des Kinos nutzt, um den aktuellen Zustand der Kunst zu hinterfragen und experimentell zu verändern. Damit steht er in der diskursiven Tradition der Institutionskritik, die seit den späten sechziger Jahren das Bewusstsein für die ideologische Praxis der Kunst schärfte. Glaubte man zu Beginn der neunziger Jahre, mit den gewonnenen Erkenntnissen eine neue, nicht mehr zu hintergehende Grundlage künstlerischer Auseinandersetzungen etabliert zu haben, geht diese gerade im Halbdunkel aktueller filmischer Ausstellungslandschaften tendenziell wieder verloren.

Anhand einiger Arbeiten Philippe Parrenos möchte ich demonstrieren, was Angewandtes Kino in diesem Zusammenhang sein kann. Die Ausstellung als Format institutioneller und künstlerischer Praxis steht dabei im Mittelpunkt der Ausführungen.

## **Modulation der Aufmerksamkeit. Modelle der Interferenz bei Michael Snow**

Stefanie Stallschus, Berlin

Mit dem Namen Michael Snow (\*1929) verbindet man in Deutschland am ehesten avantgardistische Filmperlen wie *Wavelength* (1967) oder *La région centrale* (1971), die mittlerweile ihren Platz in der Filmgeschichte haben. Weniger bekannt ist dagegen, dass der kanadische Künstler seit den 1950er-Jahren mit fast allen erdenklichen Medien gearbeitet hat: das Werk reicht von malerischen und skulpturalen Arbeiten über Künstlerbücher, Fotografien, Diainstallationen bis hin zu Klangskulpturen und Tonproduktionen – parallel dazu verläuft seine Karriere als Musiker. Die Vielgestaltigkeit seines Werkes hat die üblichen Gattungskategorien immer wieder unterlaufen, etwa indem bemalte Leinwände zu Skulpturen wurden, Fotografien die Grundlage eines Films bildeten oder ein Buch in seiner Gestaltung einen Filmablauf evozierte. In der Tradition der klassischen Avantgarden leben die Arbeiten Snows davon, dass in ihnen durch die Interferenz der Gattungen verschiedene Wahrnehmungskonventionen und öffentliche Funktionen konfrontiert und minutiös reflektiert werden. Der Film nimmt im Werk Snows eine Sonderrolle ein, weil er selbst ein multimediales Arrangement darstellt, das auf einer strukturellen Begrenzung der Wahrnehmung gründet.

Dass infolge des sogenannten Zeitalters der technischen Reproduzierbarkeit Wahrnehmungsmodalitäten und Repräsentationsweisen maßgeblich umorganisiert wurden, ist kunst- und gesellschaftstheoretisch im 20. Jahrhundert ein Dauerthema. Der Begriff der Aufmerksamkeit ermöglicht es, den Modus der bewußten Wahrnehmung nicht allein als optisches Problem, sondern auch als soziales Phänomen zu formulieren. Jedes künstlerische Medium organisiert die Wahrnehmung auf unterschiedliche Art und Weise und ist durch bestimmte Präsentationsstrategien geprägt, die sich aus der sozialen, ökonomischen und historischen Praxis herleiten. Aufmerksamkeit umfaßt sowohl die Bindung des Sehens als auch seine Auflösung, Konzentration als auch Zerstreuung, Simultanität als auch Sukzession. Im Werk von Snow ist die Aufmerksamkeit, resp. die Bedingungen der Beobachtung, nicht nur Thema, sondern selbst Gegenstand der Arbeiten.

Die Analyse einzelner Arbeiten Snows mit Hilfe des Begriffs der Aufmerksamkeit ermöglicht es, die folgenden Aspekte herauszuarbeiten:

- Einzelne Arbeiten verschiedener Gattungen stehen in einem komplexen Wechselverhältnis zueinander hinsichtlich formaler, konzeptueller und

rezeptionsästhetischer Merkmale (z.B. der Film *Wavelength* 1966/ 67, die Skulptur *Scope* 1967, die Diainstallation *Sink* 1970).

- Wenn Wahrnehmung und Material nicht notwendigerweise in eins fallen, dann ist es möglich, ein medienspezifisches Sehen zu abstrahieren und auf andere Medien zu übertragen. In einer Arbeit können verschiedene Strategien der Präsentation und Aufmerksamkeitsproduktion aufeinander treffen (die Diainstallation *A Casing Shelved* 1970).
- Die Präsentationsform ist ein entscheidender Faktor bei der Bestimmung einer Materialität der neuen Medien.
- In den Arbeiten Snows gewinnen verschiedene Definitionen und Techniken des bewegten Bildes an Bedeutung; es werden die materiellen, apparativen und imaginären Effekte analysiert und auf andere Medien und Arrangements übertragen.

Was Snows Arbeiten mit den KünstlerInnen seiner Zeit verbindet, ist das Interesse an den Prozessualitäten von Kunst *und* ihrer Beobachtung. Nicht mehr die statische Kunstbeobachtung vor dem geschlossenen Werk liegt den Arbeiten zu Grunde; statt dessen wird durch die Darstellung künstlerischer Prozesse, die räumliche Ausweitung des Werkes oder die konzeptuelle Verschränkung verschiedener Medien die permanente Reflexion einer prismatischen Beobachtungssituation eingefordert. Der Film und das Bewegungsbild liefern in diesem Sinne entscheidende Impulse.

## **Video-Theater**

Kerstin Stutterheim, Würzburg

Theater, egal ob Schauspiel oder Musiktheater, findet im Allgemeinen auf der Guckkastenbühne statt, mit Schauspielern, die sich erwartungsgemäß in einem für diese Inszenierung gebauten Bühnenbild bewegen. Heute werden zunehmend filmische Elemente genutzt, um die Bühne zu erweitern - etwa, wenn Szenen aus anderen Räumen eingespielt werden -, so zum Beispiel in der Inszenierung von „Das dritte Zimmer“ von Lucia Cajchanova in Meiningen oder einigen Inszenierungen Castorfs. Auch Heiner Göbbels hat in seiner jüngsten Inszenierung „Eraritjaritjaka“ im Théâtre Vidy (Lausanne) die Bühne mit Hilfe eines den Schauspieler nach Hause begleitenden Kameramanns in die Stadt hinein verlängert. Die Nutzung filmischer Mittel im Theater wird derzeit unter dem Aspekt der Intermedialität heiß diskutiert. In meinem Referat möchte ich den Blick über die Grundsatzfrage hinaus heben, ob Film und Theater überhaupt eine Einheit bilden können oder Film im Theater dasselbe beschädigen würde, und einen Blick werfen auf dramaturgische Möglichkeiten, den Theaterraum durch die Nutzung filmischer Elemente zu einem modernen Illusionsraum zu verwandeln und auf diese Art und Weise die Guckkastenbühne aufzuheben, ohne sie abzureißen.

Ergänzend dazu kann man bei performativ arbeitenden Künstlern die Entwicklung beobachten, mit Hilfe von Film-Installationen Bühnenräume zu schaffen – zum Beispiel Shirin Neshat oder Bill Viola. Interessant wäre es zu diskutieren, wo diese Räume ineinander übergehen oder sich zumindest aufeinander beziehen.

## **Über „Stop Motion“**

Letizia Werth, Wien

Stop Motion (Filmprojektion)

Der Film besteht aus annähernd 500 gefundenen Fotos. Sie zeigen Frauen, die in der Fremde bewusst posieren, sie stehen, sie lehnen sich an, etc. Die einzelnen Fotos werden zu einem Film zusammengesetzt, so dass aus den einzelnen Positionen in der Überlagerung eine gemeinsame wird, die voneinander unabhängigen Frauen werden zu einer, die teilweise sogar kurze Bewegungsabläufe zu unternehmen scheint.