



Der Betrachter innerhalb der kinematographischen Installation

Diplomarbeit von Tim Berger

Kunsthochschule für Medien Köln
Fächergruppe Medienkunst
Postgraduiertes Studium
SS 2007 / 2008

Gutachter:

Prof. Dr. Marie-Luise Angerer

Prof. Matthias Müller

Prof. Marcel Odenbach

Inhalt

| | |
|---|----|
| Einleitung | 1 |
| | |
| I. Der Betrachter innerhalb der kinematographischen Installation | |
| | |
| 1 Die menschliche Wahrnehmung | |
| 1.1 Die Physionomie des Sehens | 3 |
| 1.2 Die menschliche Raumwahrnehmung | 4 |
| 1.3 Visuelle Aufmerksamkeit | 5 |
| 1.4 Auswertung der Reize | 7 |
| | |
| 2 Der Zuschauer | |
| 2.1 Beobachter und Zuschauer | 8 |
| | |
| 3 Das kinematographische Dispositiv | |
| 3.1 Das kinematographische Bild | 10 |
| 3.1.1 Die zentralperspektivische Raumkonstruktion | 11 |
| 3.2 Der Betrachtungsort Kino | 13 |
| 3.3 Der Zuschauer im Kinosaal | 15 |
| 3.4 Die kinematographische Installation im musealen Kontext | 17 |
| 3.5 Der Betrachter im musealen Kontext | 18 |
| | |
| Zusammenfassung | 21 |

II. Meine künstlerische Auseinandersetzung mit der Situation des Betrachters

(dieser Teil wird nach der Fertigstellung des Diplomfilm nachgereicht)

Einleitung

Als Autor experimenteller Filme und Videos habe ich mich in der Vergangenheit verstärkt mit der Rolle des Betrachters bei der Rezeption meiner Werke beschäftigt. Denn durch die Verwendung des kinematographischen Kodes implizieren meine Stellungnahmen, denn so verstehe ich meine künstlerische Autorenschaft, bereits die Konstruktion eines Betrachtungsstandpunktes. Ob ich mein Werk im Kino aufführen lasse oder es im musealen Kontext installiere, in jedem Falle ist für mich eine tiefgehende Auseinandersetzung mit der Rolle des Betrachters unabdingbar. Dieser Diskurs beginnt bei der Phänomenologie des Werkzeuges zur Herstellung des kinematographischen Bildes und endet beim Ort und Gestus seiner Repräsentation. Die Art und Weise, mittels derer meine Werke zum Betrachter in Beziehung treten bestimmt hierbei neben der verwendeten Ikonografie wesentlich den Inhalt des Werkes. Diese Frage ist vor allem beim Umgang mit den audiovisuellen Medien von besonderer Bedeutung, da dessen Basis – das kinematographische Bild – bereits eine raumgreifende Konstruktion der Zuschauerposition bedeutet, die eine Interaktion mit dem Betrachter nur bedingt zulässt.

Im Rahmen dieser Ausarbeitung wird mein Interesse der Rolle des Betrachters bei der Rezeption der kinematographischen Installation gelten. Dabei zähle ich auch das Kino zur Gruppe der kinematographischen Installationen. Der Begriff meint hier nicht eine besondere Form der künstlerischen Präsentation, sondern den Vorgang der Installation eines Filmbildes innerhalb des physischen Raumes. Genauer unterscheide ich in dieser Arbeit zwischen dem Kinosaal, als primären Aufführungsort für das Filmbild, sowie den Aufführungsorten außerhalb des Kinos, die sich das Filmbild bis heute erobert hat. Der museale Raum ist hier Stellvertreter für nahezu jeden Raum - auch außerhalb des Kunst-Kontext - in dem das Filmbild weitestgehend uneingeschränkt installiert werden kann. Mein Schwerpunkt innerhalb dieses Diskurses liegt dabei auf der jeweils spezifischen Ästhetik des Betrachterstandpunktes. Ich beginne daher mit einer Erläuterung zum Aufbau des menschlichen Wahrnehmungsapparates, um darzulegen, mittels welcher Apparatur sich der Mensch innerhalb der ihn umgebenden Materien verortet. Denn in der Differenz zwischen dieser natürlichen Raumwahrnehmung und dem Aufbau des zentralperspektivischen Filmbildes liegt das Spannungsfeld beider Rezeptionsformen begründet. Anschließend werde ich die Psychologie unterschiedlicher

Zuschauerformen erläutern und darlegen, dass diese sich vor allem durch ihre unterschiedlichen Bezugnahmen zum beobachteten Objekt differenzieren lassen. Die komplexen Prozesse, die die Richtung und Fokussierung der Aufmerksamkeit des Betrachters beeinflussen, fließen ferner in das Thema ein.

Weiterführend werde ich die spezifischen Eigenschaften des kinematographischen Bildes und der zu seiner Aufführung entwickelten Apparatur erläutern, vor allem gilt mein Interesse hier der jeweiligen Beziehung zwischen Betrachter und Bild. Ausgehend davon werde ich aufzeigen, wie Anfang der siebziger Jahre das Filmbild das Kino verlässt, um sich den musealen Kontext zu erobern, um hier seinerseits einen reflexiven Diskurs über seine eigene Beschaffenheit auszulösen. Hier gilt mein besonderes Interesse dem Bezug des kinematographischen Bildes zum Handlungs- und Interaktionsraumes welche seiner jeweiligen Aufführsituation dem Betrachter zugesteht. Dabei werde ich aufzeigen wie dieser, erst durch das Kino systematisch reduziert und dann durch die museale Installation wieder reaktiviert wurde. Wie wir sehen werden, wirkt sich der Umfang dieses Interaktionsraumes grundlegend auf die Qualität der Wahrnehmungs- und Interpretationsprozesse und der darauf basierenden Verortung des Betrachters innerhalb seiner Umwelt aus.

Abschließend werde ich diese Ausarbeitung um ein weiteres Kapitel ergänzen, in dem ich den künstlerischen Diskurs zur Betrachtersituation mittels meiner eigenen künstlerischen Produktionen aufzeige und meinen Diplomfilm ausführlich in diesem Kontext verorte.

I. Der Betrachter im kinematographischen Dispositiv

1. Die menschliche Wahrnehmung

1.1 Die Physionomie des Sehens

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts hielt Goethe in seiner „Farbenlehre“ ein Phänomen fest, welches zur damaligen Zeit die Vorstellung davon, auf welche Weise der Mensch seine Umwelt wahrnimmt, revolutionierte. Er beschrieb seine Beobachtung zum Auftreten optischer Nachbilder, wie sie beispielsweise nach dem Betrachten von intensiven Lichtquellen auftreten. Die Entdeckung dieses Phänomens führte zu der Schlussfolgerung, die Physionomie unseres Wahrnehmungsapparates müsse Auswirkungen auf die Beschaffenheit unserer Sinneseindrücke haben. Damit geriet die mittelalterliche Vorstellung von einer äußeren Welt, deren Abbild auf unserer Netzhaut als optische Wahrheit erscheint, ins Wanken.¹ Durch die inzwischen weiter fortgeschrittenen Erkenntnisse zur menschlichen Physionomie und Neurobiologie wissen wir heute mit Sicherheit, dass unser Körper selbst der Produzent unserer Sinneseindrücke ist. Die moderne Wissenschaft hat also die These Kants, die Erscheinungen der Dinge seien nur unsere Konstruktion der Wirklichkeit und somit durch die Beschaffenheit unseres Erkenntnisapparates bedingt, belegt.² Die Bedeutung dieser Erkenntnis hat bis heute ihre Brisanz nicht verloren: Das, was wir die Realität nennen, die uns physisch umgebende Materie also, ist für uns nicht erkennbar.

Wie der Neurowissenschaftler Gerhard Roth feststellt, ist unser Gehirn ein informationell geschlossenes System, das keinen direkten Kontakt mit der Außenwelt hat, da unsere Sinnesorgane unserem Gehirn keine unmittelbaren Informationen liefern: „...[die Sinneszellen] müssen die mehr oder weniger spezifischen Einwirkungen von physikalischen und chemischen Umweltreizen in Ereignisse umwandeln, durch die Nervenzellen in ihrem Aktivitätszustand verändert (d.h. erregt oder gehemmt) werden können. Die Sinneszellen übersetzen das, was in der Umwelt passiert, in die ‚Sprache des Gehirns‘, nämlich in die Sprache der

¹vgl. Jonathan Crary, *Die Modernisierung des Sehens*, in Paradigma Fotografie, Herta Wolf (Hrsg.), 2000, S. 78

² vgl. Imanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, 1968, S. 243

Membran- und Aktionspotentiale, der Neurotransmitter und Neuropeptide. Diese Sprache besteht aus chemischen und elektrischen Reizen, die als solche keinerlei Spezifität haben, also neutral sind. Dies ist das Prinzip der Neutralität des neuronalen Codes ...“.³ Das Bild der uns umgebenden Umwelt ist folglich ein Produkt unseres Gehirns und dementsprechend eine Imagination. Insofern ist eine objektive optische Wahrheit nicht existent, sondern wird durch den jeweiligen Aufbau der wahrnehmenden Apparatur konstruiert.

1.2 Die menschliche Raumwahrnehmung

Wird der menschliche Körper als Wahrnehmungs-Apparatur betrachtet, so stellt sich die Frage danach, mittels welcher Methodik dieser Informationen zur Beschaffenheit des ihn umgebenden Raumes erzeugt. Das zentrale Element der menschlichen Raumwahrnehmung ist der binokulare Aufbau des Sehapparates welcher auf der Parallaxe der Sinneseindrücke beider Augen beruht. Durch die zwei nebeneinander liegenden Augen, die vom Gehirn synchron gesteuert werden und dasselbe Objekt im Raum anschauen, wird das stereoskopische Sehen möglich. Da jedes Auge einen anderen Betrachtungsstandpunkt hat, beide jedoch dasselbe Objekt fixieren, kommt es zu einer räumlichen Differenz bezüglich des Standortes des betrachteten Objektes. Aus dieser Differenz generiert das Gehirn ein räumliches Verhältnis und somit den Aufenthaltsort des Kopfes. Zusätzlich nutzt das Gehirn den Vorgang der Akkomodation zur Vermessung seiner Umgebung. In einer Art Rückkoppelungsvorgang ermittelt es, wie weit ein Objekt entfernt ist, indem es die Verkrümmung der Linsen, die zur Scharfstellung erforderlich ist, mit seinen Erfahrungswerten vergleicht. Bei der Betrachtung naher Gegenstände kommt es zusätzlich zu einer Kontraktion der Augenmuskeln, welche die Augäpfel nach innen drehen, die sonst bei der Betrachtung weiter entfernter Objekte parallel stehen würden. Aus dieser Konvergenz der Blickachsen gewinnt das Gehirn weitere Informationen über die Entfernung des betrachteten Objekts. Aus den so gewonnen Indizien wird, unter Berücksichtigung der auditiven Sinnesinformationen, ein Bild des Raumes synthetisiert. Dieser Prozess konstruiert ein dynamisches Raumbild, welches über das unmittelbare Blickfeld hinaus reicht. Inwieweit bereits dieser

³ Gerhard Roth, *Das Gehirn und seine Wirklichkeit*, 2001, S.93

Syntheseprozess von aktiven und zielgerichteten Wahrnehmungsvorgängen des Gehirnes beeinflusst ist, wird am Beispiel der visuellen Aufmerksamkeit deutlich.

1.3 Visuelle Aufmerksamkeit

Unsere visuelle Aufmerksamkeit ist ein expliziter Selektions- und Mobilisierungsprozess⁴, mit dem wir Ereignisse aus den uns umgebenden Reizen herausfiltern, die besonderes Interesse geweckt haben, um uns tiefer und näher mit ihnen zu beschäftigen. Aufmerksamkeit kann nicht nur nach außen, auf Reize der uns umgebenden Umwelt gelenkt sein, sondern auch auf Innere wie Gedanken oder Gefühle. Diese zwei verschiedenen Richtungen der Aufmerksamkeit scheinen sich jedoch wechselseitig auszuschließen. So wird angenommen, dass die Aufnahme externer Reize durch die Beanspruchung des Körpers durch kognitive Operationen herabgesetzt wird. Einer bewussten Lenkung von Aufmerksamkeit auf einen Reiz liegt der Umstand zugrunde, dass wir ihn bereits zu uns in Beziehung gesetzt haben. Wir können uns demnach auf einen Reiz nur dann konzentrieren, wenn dieser unbewusst bereits als relevant eingestuft worden ist. Wir fokussieren dann diesen Reiz, ähnlich dem Lichtkegel eines Scheinwerfers, während andere Reize unverarbeitet bleiben. Neben dieser fokussierten und gerichteten Aufmerksamkeit verfügen wir auch über die Möglichkeit, dem gesamten Blickfeld eine gleichmäßig verteilte, nicht gerichtete Aufmerksamkeit zukommen zu lassen.⁵ Selbst innerhalb der gerichteten Aufmerksamkeit sind wir in der Lage, getrennten Ereignissen eine unterschiedliche Konzentration zuzuweisen. Hier kann zwischen einer räumlich sowie einer inhaltlich motivierten Aufmerksamkeit unterschieden werden.⁶ Doch die Konzentration der visuellen Aufmerksamkeit beinhaltet auch eine zeitliche Komponente. Neuen Reizen wird eine hohe Konzentration zuteil, welche dann innerhalb der Dauer oder der Wiederholung des Reizes stark abnimmt. Der Reiz verliert für uns an Attraktivität und die Konzentration, lässt sich nur schwer über längere Zeit auf ein Objekt fixieren. Unsere Aufmerksamkeit wird also besonders

⁴ vgl. D.E. Berlyne, *Konflikt, Erregung, Neugier. Zur Psychologie der kognitiven Motivation*, 1974, S.65

⁵ vgl. Bernhard Hommel, *Visuelle Aufmerksamkeit*, in: *Zuschauer*, Bernd Strauß (Hrsg.), 1998, S. 32

⁶ vgl. A. F. Kraemer und S. Hahn, *Splitting the Beam*, in: *Psychological Science* 6, 1995, S.381–386

von unbekanntem bzw. neuen Reizen beansprucht. In diesem Zusammenhang spricht man von einer phasischen (kurzzeitigen) und einer tonischen (längerfristigen) Wahrnehmung von Objekten und Ereignissen.⁷ Je länger wir eine Szenerie betrachten, desto größer wird die Wahrscheinlichkeit, dass bereits bekannte Reizmuster nicht mehr bewusst wahrgenommen werden. Hierbei spielt auch die Plötzlichkeit, mit der ein Reiz auftritt eine Rolle, je plötzlicher und kurzfristiger ein Reiz auftritt, desto genauer und intensiver ist unsere diesbezügliche Wahrnehmung. Eine Maskierung eines Reizes durch ein anderes Objekt erhöht unsere Konzentration zusätzlich. Ereignisse hingegen, die sehr langsam in unserem Blickfeld erscheinen, nehmen wir weniger wahr, da die Intensität der Aufmerksamkeit, die ihnen zugestanden wird, deutlich geringer ist. Der entscheidende Faktor ist hier folglich die Intensität der Fokussierung. Dieser Vorgang kann jedoch auch durch innere Zustände beeinflusst werden. So kann ein banales Objekt durch innere Zustände für uns plötzlich eine enorme Wichtigkeit bekommen, was dazu führt, dass wir eine starke Fokussierung darauf richten. In diesem Falle sprechen wir von einer „vermittelten Aufmerksamkeit“, da der Grund ihrer Wichtigkeit nicht in der Beschaffenheit ihres Reizes liegt, sondern in der Art und Weise, in der wir ihn zu uns in Beziehung setzen. Diese intentionale Aufmerksamkeit wird jedoch regelmäßig von Reizen durchbrochen, die für uns aufgrund unserer evolutionsbedingten Konditionierung eine hohe Attraktivität besitzen. So wird ein lauter Knall oder eine plötzliche Veränderung am Rande unseres Blickfeldes immer zu einer instinktiven Konzentration unserer Aufmerksamkeit führen. Wir können also sagen, dass die Bildung einer Selektionsintention den entscheidenden Faktor zur Steuerung des Aufmerksamkeitsprozesses darstellt, und Reize außerhalb dieser Richtung uns nur erreichen können, wenn sie sich auf Grund ihrer Beschaffenheit kontra-intentionär aufdrängen.⁸ Im Umkehrschluss bedeutet dies aber auch, dass die Möglichkeit der aktiven und intentionalen Aufmerksamkeitslenkung, und damit die aktive Gestaltung unserer Wahrnehmung, nur in dem Rahmen möglich ist, indem sich uns keine Reize instinktiv aufdrängen.

⁷ vgl. Bernhard Hommel, *Visuelle Aufmerksamkeit*, in: *Zuschauer*, Bernd Strauß (Hrsg.), 1998, S. 33

⁸ vgl. ebd., S. 35

1.4 Die Auswertung der Reize

Neben der Auswahl und Gewichtung der Reize bestimmt vor allem auch die Reizspeicherung unsere Wahrnehmung. Ein Aspekt, der nachweislich einen starken Einfluss auf die Auswertung und Speicherung von Reizen hat, ist der Anteil der sich im Ereignis ausdrückenden Gewalt. Zum einen führt die Wahrnehmung von Gewalt zu einer gesteigerten Anspannung des Betrachters, welche eine stärkere Fokussierung auf das Ereignis und Ausblendung anderer Sinneseindrücke zur Folge hat, zum andern werden Reize mit explizitem Gewaltanteil bevorzugt ausgewertet und gespeichert. Forschungsergebnisse haben gezeigt, dass Probanden, welche eine Restaurantszene nacherzählen sollten, den Protagonisten der Szene wesentlich besser beschreiben konnten, wenn in der Szene keine Waffe vorkam. Nach der Betrachtung einer identischen Szene, in der jedoch der Protagonist im Besitz einer Waffe war, fiel es den Probanden wesentlich schwerer, genaue Angaben zu seiner Erscheinung zu machen.⁹ Je höher die Anspannung des Betrachters, desto stärker also die Fokussierung, was eine Herabsetzung der Bandbreite der speicherbaren Informationen zur Folge hat. Bei solchen Untersuchungen kann allerdings nur die Verfügbarkeit von Information getestet werden. Die Verfügbarkeit der wahrgenommenen Reize ist jedoch ein Erinnerungsvorgang und als solcher steht er unter dem Einfluss individueller Schätzungen und Bewertungen. Der Betrachter reflektiert hierbei nicht neutral das Wahrgenommene, sondern setzt es in einem für ihn wahrscheinlichen und sinnvollen Bild zusammen. Dieser Vorgang der Produktion von Bedeutungszusammenhängen ist zielorientiert und durch die Syntax und Semantik des individuellen Wahrnehmungsapparates bedingt. Der Psychologe Ulrich Neisser beschreibt diesen Vorgang als eine „figurale Synthese“ und vergleicht diesen Prozess mit der Tätigkeit eines Paläontologen, der aus einem Knochenfund ein Dinosaurierskelett rekonstruieren soll. Dazu ist dieser nur in der Lage, wenn er (ausgehend von den ersten Fragmenten) eine Vorstellung davon hat, um welches Tier es sich voraussichtlich handelt.¹⁰ Die Vorstellung vom Endergebnis bedingt also die Zusammensetzung der Fragmente. So sind die von uns als real

⁹ vgl. J. A. Easterbrook, *The effect of emotion on the utilization and the organization of behavior*, in: *Psychological Review* 66, 1959, S. 183–201

¹⁰ vgl. Ulrich Neisser, *Kognitive Psychologie*, 1974, S. 35

wahrgenommenen Bilder ebenso wie die Rekonstruktionen der Saurierskelette Produkte eines Geistesprozesses, der dem Wunsch nach Sinnkonstruktion folgt.

Der Vorgang der visuellen Aufmerksamkeit ist als ein komplexer und psychologischer Prozess anzusehen, der zum größten Teil durch aktive und intentionale Selektion bestimmt ist, die nur partiell von unbewussten und instinktiven Reflexhandlungen durchbrochen wird. Die Bildung einer Selektionsintention stellt hier den entscheidenden Faktor zur Steuerung der Aufmerksamkeitsprozesse dar. Im Umkehrschluss bedeutet dies aber auch, dass die Möglichkeit der aktiven und intentionalen Steuerung unsere Aufmerksamkeit und damit die aktive Gestaltung unserer Wahrnehmung nur in dem Rahmen möglich ist, indem sich uns keine Reize aufdrängen.

2. Der Zuschauer

2.1 Beobachter und Zuschauer

Betrachtet man den Begriff des Zuschauers genauer, so verbergen sich in ihm unterschiedliche Betrachtungsarten und Zustände. Allen gemein ist der Umstand, dass eine Person sich einem Ereignis zuwendet und ihm über einen längeren Zeitraum seine Aufmerksamkeit widmet. Diese Handlung kann jedoch unterschiedliche Motivationen haben, welche auf unterschiedliche Anordnungen innerhalb der Beziehung des jeweiligen Zuschauers und dem betrachteten Ereignis zurück zu führen sind. Der Psychologe Carl Friedrich Graumann grenzt hier den Zustand des Zuschauens gegen den des Beobachtens ab: „Die absichtliche, aufmerksam-selektive Art des Wahrnehmens, die ganz bestimmte Aspekte auf Kosten der Bestimmtheit von anderen beachtet, nennen wir Beobachtung. Gegenüber dem üblichen Wahrnehmen ist das beobachtende Verhalten planvoller, selektiver, von einer Suchhaltung bestimmt und von vornherein auf die Auswertung des Beobachteten im Sinne der übergreifenden Absicht gerichtet“.¹¹ Den Beobachter unterscheidet vom Zuschauer also vor allem die Absicht, nach der er seine

¹¹ Carl Friedrich Graumann, *Bewußtsein und Bewußtheit. Probleme und Befunde der psychologischen Bewusstseinsforschung*, in: *Allgemeine Psychologie I. Der Aufbau des Erkennens*, W. Metzger (Hrsg.), 1966, S.86

Aufmerksamkeit auf ein bestimmtes Ereignis richtet. Entscheidend ist hierbei zu welchem Zeitpunkt die Entscheidung getroffen wurde, also ob dies bereits Tage zuvor passierte wie bei einem Journalisten oder spontan wie bei einem Unfallzeugen. Der Beobachter bildet im Gegensatz zum reinen Zuschauer im Vorfeld ein „mentales Modell“¹², auf dessen Grundlage er die beobachteten Eindrücke selektiert und einordnet. Die Motivation des Beobachters resultiert also aus dem Bedürfnis heraus, eine bestimmte Information zu gewinnen, um eine verbesserte Ausgangslage gegenüber äußerer Anforderungen zu erreichen. Im Gegensatz dazu betrachtet der reine Zuschauer aus einem inneren Bedürfnis heraus, mit dem Anliegen, nicht aktiv an der Situation teilzunehmen. Mit *nicht aktiv* ist in diesem Kontext gemeint, dass der Beobachter weder selbst in das Ereignis eingreift, noch Teil einer handelnden Gruppe ist. Wir unterscheiden bei der Motivation eines Zuschauers also in „personen-interne“ Bedürfniskonstellationen wie zum Beispiel der Lustgewinn oder das Lerninteresse und in „personen-externe“ Gründe wie beispielsweise die Recherche eines Journalisten. Liegen Personen-externe Gründe vor, so kann dies als Indiz für eine Intention zum Betrachten gelten. In diesem Falle handelt es sich demnach um einen Beobachter, anstelle eines reinen Zuschauers. Allerdings sind die beiden Motivationsebenen nicht immer eindeutig zu unterscheiden, da die individuellen Beweggründe einer Betrachtung aus Mischformen unterschiedlicher Motivationen erfolgen können.¹³ Joachim Hasenbrook führt hier noch die Aufbringung von relevanten Kosten zur Abgrenzung der verschiedenen Zuschauertypen an. Als relevante Kosten gelten dabei materielle oder immaterielle Güter, mit welchen der Zuschauer seine Tätigkeit *bezahlen* muss, was als Indiz für ein personen-internes Bedürfnis gilt. Das kann das Bezahlen eines Eintrittsgeldes sein, aber auch das Risiko der strafrechtlichen Verfolgung bei unterlassener Hilfeleistung. Der Begriff der Relevanz besagt hier, dass der Grad der Bezahlung für den Zuschauer als solcher spürbar sein muss. Alle diese Aspekte: die Inaktivität, die inner-personellen Gründe wie auch das Erbringen von Kosten machen einen Beobachter zum Zuschauer.¹⁴ Doch auch die Charakteristik des beobachteten Ereignisses enthält Aufschluss über die Art seiner Zuschauer. Hier gilt es zwischen

¹² vgl. P. N. Johnson-Laird, *Mental models: Towards a cognitive science of language, inference, and consciousness*, 1983, S. 187

¹³ vgl. Wolf R. Dombrosky, *Zuschauer bei Katastrophen*, in: *Zuschauer*, Bernd Strauß (Hrsg.), 1998, S.19

¹⁴ vgl. Joachim P. Hasenbrook, *Einsicht statt Aufsicht. Zuschauen beim Lernen und Lehren*, in: *Zuschauer*, Bernd Strauß (Hrsg.), 1998, S.59

Ereignissen mit intendierter Zuschauerschaft, welche explizit auf die Anwesenheit der Zuschauer ausgerichtet sind, und solchen ohne eine intendierte Zuschauerschaft zu unterscheiden.¹⁵ Denn der Besuch einer Veranstaltung mit intendiertem Zuschauerarrangement impliziert ja bereits eine Betrachtungsabsicht seitens des Zuschauers. Im Gegensatz zu den Ereignissen, welche keine Zuschauerschaft wünschen wie das Missgeschick im Supermarkt.

3. Das kinematographische Dispositiv

3.1 Das kinematographische Bild

Das kinematographische Bild ist nicht, wie man von seiner Bezeichnung her meinen könnte, schlicht die in „Bewegung versetzte Fotografie“. Besteht es auch aus dem visuellen indexikalischen Abbild, sowie dessen zeitlichen Ausdehnung, so führt diese Synthese zu mehr als nur einer bewegten Fotografie. Wie Erwin Panofsky in seiner Abhandlung „Stil und Medium“ im Film darlegt, ist der Film die „Dynamisierung des Raumes“ und eine „Verräumlichung der Zeit“.¹⁶ Auch Gilles Deleuze konstantiert: „Der Film gibt uns kein Bild, das er dann zusätzlich in Bewegung brächte – er gibt uns unmittelbar ein Bewegungsbild.“¹⁷ Der Film ist also weniger ein Bild in Bewegung, als vielmehr ein Bild der Bewegung. So muss dieses Bewegungsbild, ob es sich nun um einen Film oder um ein Video handelt, aufgeführt werden. Erst dieser Vorhang erweckt es zum Leben, lässt es „sein“ und wirken. Der Vorgang der Aufführung vollzieht sich in einer speziellen Anordnung des Betrachtens mittels einer bestimmten Apparatur und einem Ort – also in einem Dispositiv des Sehens.¹⁸ In der Aufführung, sei es eine Projektion oder eine andere Darstellung, gehen Bild, technische Apparatur und Ort eine unauflösbare Verbindung ein, eine Verbindung, welche durch die Anwesenheit eines betrachtenden und sich zu der Apparatur verhaltenden **Subjekts zur Aufführung**

¹⁵ vgl. Bernd Strauß und Silke Jürgensen, *Facetten des Zuschauers*, in: *Zuschauer*, Bernd Strauß (Hrsg.), 1998, S.19

¹⁶ vgl. Erwin Panofsky, *Stil und Medium im Film*, in: *Die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers*, 1993, S. 23

¹⁷ Gilles Deleuze, *Das Bewegungsbild. Kino I*, 1989, S.15

¹⁸ „dispositif“ (franz.), „(materielle) Vorkehrung, die eine strategische Operation durchzuführen erlaubt.“ Anm. d. Übersetzters, in: Michel Foucault, *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I*, 1989, S.35

kommt. Aufgrund seiner durch das Konstruktionsprinzip der Kamera bedingten Beschaffenheit besitzt das Filmbild bereits eine eigene Raumkonstruktion. Doch erst durch seine Präsentation enthält es eine materielle Präsenz, mittels derer es sich zum realen Raum verhält. Dementsprechend ist die Art und Weise, wie es dem betrachtenden Subjekt erscheint, abhängig von dem Raum und dem Darstellungsschema der jeweiligen Apparatur. So ist es nicht verwunderlich, dass es zur Geburtsstunde der bewegten Fotografien unterschiedliche Arrangements zu dessen Rezeption gab b.z.w. bis heute gibt. Zum einen eine gemeinschaftliche Form mittels einer Projektion auf Basis der Laterna Magica, zum anderen eine individualisierte Darstellung durch das von Edison und Dickson entwickelte Kinetoscope. Auch verfügte der Film nicht über einen ihm ureigenen Aufführungsort und war so auf die Nutzung bereits vorhandener Orte populärer Massenkultur angewiesen.¹⁹ Diese Besetzung oder Nutzung unterschiedlicher Apparaturen und Medien ist dem Film bis heute eigen geblieben.

3.1.1 Die zentralperspektivische Raumkonstruktion

Das Prinzip der zentralperspektivischen Raumdarstellung basiert auf das Berechnungssystem des florentinischen Baumeisters Filippo Brunelleschi, der Anfang des 15. Jahrhunderts auf der Suche nach einem mathematischen System, zur Erfassung und Abbildung von Räumen war. Leon Battista Alberti modifizierte Brunelleschis System mit der Intention, die Raumdarstellung in der damaligen Malerei auf eine wissenschaftliche Grundlage zu stellen. So wurde das Modell der Zentralperspektive nicht nur zu einem Repräsentanten der damaligen Vorstellung vom Vorgang des Sehens, sondern schon ihre Entwicklung war von der Idee, die Welt so zu zeigen, wie wir sie sehen, geleitet. Albertis eigentliche Leistung bestand somit vor allem in der „Auslagerung dieser Vorstellung in die Welt“.²⁰ Durch das neue Abbildungsprinzip konnte nun innerhalb des dreidimensionalen Rasters die abgebildete Person eine deutliche Position beanspruchen, und sich durch ihre Haltung klar in Bezug zur Umwelt setzen, was auch zu einer Bestimmung des

¹⁹ vgl. Siegfried Zielinski, *AUDIOVISIONEN. Kino und Fernsehen als Zwischenspiele in der Geschichte*, 1989, S.12

²⁰ vgl. Joel Snyder, *Das Bild des Sehens*, in: *Paradigma Fotografie*, HRSG: Herta Wolf, 2000

Betrachterstandpunkts führte. Der subjektive Standpunkt und die damit verbundene Vorstellung vom Ich als Mittelpunkt der Welt war geboren.²¹ Die Entstehung der Zentralperspektive ist daher nicht nur der Idee der Schaffung eines Äquivalent zum menschlichen Wahrnehmungsapparat geschuldet, sondern sie propagiert im Umkehrschluss auch die ihr zugrunde liegende Vorstellung des Sehens. Die „Camera Obscura“²² ist hier das Materie gewordene Vorstellungsbild eines Wahrnehmungskonstruktes, indem das objektive Bild der äußeren Welt in den inneren Raum des Auges einfällt und als optische Realität wahrgenommen wird. Die zentralperspektivische Raumkonstruktion ist daher auch ein ideologisches Dispositiv, welches nicht nur eine bestimmte Wahrnehmungsvorstellung, sondern auch ein festgelegtes Bezugssystem zwischen Objekt und Subjekt, zwischen Betrachter und Umwelt umfasst. Ein Dispositiv welches, wie Joel Snyder in seinem Essay „Das Bild des Sehens“ darlegt, unsere Vorstellung vom Vorgang des Sehens bis heute prägt und indem wir glauben, die Art und Weise unseres Sehens wiederzuerkennen. In diesem Glauben liegt demnach auch der Umstand begründet, dass wir fotografischen Darstellungen bis heute für realistische Abbilder der Welt halten: Wir erkennen auf der Fotografie neben den uns umgebenden Objekte auch unsere Vorstellung von der Art, wie wir sehen, selbst visualisiert.²³ Tatsächlich entspricht jedoch der physionomisch und psychologisch wahrgenommene Raum, in dem wir uns mittels unserer Sinne verorten, nicht dem geometrischen Raum, der durch die Kamera abgebildet wird. Der „psychologische Raum“, speziell der Sehraum ist ganz im Gegensatz zum euklidischen „(...) begrenzt und endlich, ja sogar (...) in verschiedenen Richtungen von unterschiedlicher Ausdehnung“, so Pawel Florenski.²⁴ Der fixierte Betrachterstandpunkt des zentralperspektivischen Abbildes stellt eine zutiefst unnatürliche Reduktion der menschlichen Wahrnehmung dar. Denn der Mensch nimmt sein Umfeld aus einem dynamischen Raum heraus und innerhalb der zeitlichen Ausdehnung wahr und synthetisiert seine Eindrücke aus dem Verhältnis seines Körpers zu der ihn umgebenden Materie. Das Sehen als psychologischer Akt, wie die individuelle kognitive Verarbeitung und

²¹ vgl. Davor Löffler, *Über die Auswirkungen der Entdeckung der Zentralperspektive*, 2007

²² Die Camera Obscura (lat. Camera „Kammer“; obscura „dunkel“) ist eine dunkle Kammer oder Schachtel, in die durch ein kleines Loch Licht hineinfallen kann. Quelle: http://de.wikipedia.org/wiki/Camera_obscura

²³ vgl. Joel Snyder, *Das Bild des Sehens*, In: *Paradigma Fotografie*, Herta Wolf (Hrsg.), 2000, S.58

²⁴ Pawel Florenski, *Raum und Zeit*, 1997, S.186

physiologische Auswertung, wird so mittels der Kamera auf den mechanischen und optischen Akt reduziert.

Diese Unterscheidung ist im Kontext des Diskurses zwischen Kino und kinematographischer Installation wichtig, da es bei der Betrachtung innerhalb des Kinos zu einer Adaption des Kamerablickes durch den Zuschauer kommt. Das Kino reduziert somit den Wahrnehmungsvorgang seines Besuchers und setzt ihn mit dem der Kamera gleich.

3.2 Der Betrachtungsort Kino

Die auf der Basis der Projektion fotografischer Abbildungen mit der Laterna Magica entwickelt und in Form des Cinématographe²⁵ weiterentwickelte Form der gemeinschaftlichen Rezeption setzte sich wohl vor allem aus ökonomischen Gründen durch. Der einzelne Film wurde immer teurer, sodass vor der Erfindung des Fernsehers an eine lukrative Verwertung auf individueller Basis nicht zu denken war und die personalisierten Betrachtungsmaschinen vorerst ein Schattendasein in Automatenhäusern zu fristen hatten. Die Entwicklung von den ersten Projektionsszenarien bis zum heutigen Kino ist eine Entwicklungsgeschichte, in der sich die Ästhetik der Filme, die Architektur der Kinosäle und das Verhalten der Zuschauer wechselseitig beeinflussten. Möchte man in diesem Fall von einer evolutionären Entwicklung sprechen, so war der Selektionsdruck, der auf den Erlebnisort des Kinos einwirkte, sein lebenswichtiger kommerzieller Erfolg, welcher nur durch eine hohe Freqüentierung des Kinos durch die Zuschauer zu gewährleisten war. Bei einem Medium, dessen ureigenste Eigenschaft das Erzeugen einer Illusion ist, ist der Erfolg zweifelsohne von der Intensität dieses Ereignisses abhängig. Das Anliegen der Filmindustrie und möglicherweise auch das der Zuschauer war und ist es daher, die Wirkung der kinematographischen Illusion zu steigern und zu seiner vollen Entfaltung zu bringen. Die Aufführungsmodi des frühen Kinos waren jedoch noch von einem theatralen Konzept und einer performativen Grundform geprägt und erlaubten ihrem Publikum noch die Interaktion untereinander. Der weiterentwickelte Film wurde jedoch immer

²⁵ Der Cinématographe war ein Apparat der Brüder Lumière, der Filmkamera, Kopiergerät und Filmprojektor in einem war, erste Aufführungen wurden damit Ende 1895 in Paris durchgeführt, Quelle: <http://de.wikipedia.org/wiki/Cin%C3%A9matographe>

aufwendiger und entwickelte zunehmend einen narrativen und stärker illusorischen Gestus. Das Verfolgen seiner Handlungs- und Charakterkonstruktionen verlangte nun die volle Konzentration eines schweigenden, seinen Nachbarn vergessenden Betrachters. Der Gestus des Jahrmarktkinos und des Vaudevilles, dessen ausgelassenes Publikum jedoch den Austausch untereinander pflegte, stand dieser Entwicklung entgegen. Neben der Konstruktion der Filme, welche jetzt auch mittels des Einsatzes der zentralperspektivischen Raumkonstruktion versuchten, die Zuschauer stärker zu fesseln, ordneten zunehmend auch fest installierten Stuhlreihen den Zuschauerraum und richteten seine Insassen auf die Leinwand aus. Notbeleuchtungen erhellten das Dunkel, welches noch zu häufig zur sexuellen Annäherung missbraucht wurde, und das Servieren von Getränken wurde eingestellt. So wurde mittels eines gezielten Steuerrungsprozesses aus dem mit dem Vaudeville verwandten „Kino der Attraktionen“ das Kino der „Narrationen“.²⁶

Die entscheidende Entwicklung hin zu dem Kino, welches wir heute kennen, erfolgte demnach durch eine Veränderung im Bezugssystem zwischen der Leinwand und der Zuschauerposition. Dies lässt sich auch am folgenden Beispiel gut erkennen: Bekamen 1908 noch die Kinobetreiber seitens der Filmindustrie den Hinweis, die Leinwandgröße so zu wählen, dass die projizierten Personen in Lebensgröße erscheinen, so stand 1915 in einer entsprechenden Empfehlung nicht mehr die Größe der Leinwand im Vordergrund, sondern das ideale (und relative) Verhältnis zwischen Leinwand und dem Zuschauerraum.²⁷ Das neue Ziel war es nun, möglichst jedem Platz eine bestmögliche Sicht auf die Leinwand zu ermöglichen. Entscheidend war also nicht mehr der reale Bezug des Bildes zum Zuschauerraum, sondern dass jeder Zuschauer in die Lage versetzt wurde, sich ungestört auf die Narrativen Filmkonstruktionen zu konzentrieren. Damit war die Verschränkung der handelnden Personen des Filmraums mit der physischen Präsenz der Zuschauer aufgehoben. Das in sich geschlossene Raumkonstrukt des Filmes hatte sich von der Einschränkung durch den theatralen Bezug zwischen Zuschauerraum und Bühne befreit. Die eigentliche Stärke des Filmes, die Möglichkeit zur Konstruktion von bewegten Räumen, konnte sich nun, gelöst von der Fessel, einen Bühnenraum imitieren zu müssen, frei entfalten.

Der Preis hierfür war der Verlust des autonomen Handlungsraumes der Zuschauer,

²⁶ vgl. Thomas Elsaesser, *Wie der frühe Film zum Erzählkino wurde*, In: *Erlebnissort Kino*, Schenk (Hrsg.), 2000. S.39

²⁷ vgl. ebd. S.45

welcher sich durch die zunehmende Fixierung und Okkupation ihres Wahrnehmungsapparates weitestgehend auflöste.

3.3 Der Zuschauer im Kinosaal

Christian Metz zufolge bestimmt die Produktionsweise des filmischen Bildes auch dessen Bedeutung.²⁸ Das heißt, der Zuschauer ist durch die Beschaffenheit und der ihr zugrunde liegenden Intention in den Möglichkeiten seiner Wahrnehmung eingeschränkt. Der Film impliziert also durch seine Konstruktion bereits eine Zuschauerposition, die durch den Präsentationsmodus des Kinosaals zusätzlich verstärkt ist und dem Zuschauer eine ideale Position zuweist. So wird der Zuschauer „(...) zum Bezugspunkt eines konstruierten, homogenen und zentrierten Bildraumes, (...) zum organisierten Zentrum der Abbildung, einer Abbildung, die den Blick zum Maßstab des jeweils Abgebildeten erhebt.“²⁹ Er adaptiert den Blick der Kamera, den er durch dessen zentralperspektivische Konstruktion für ein Äquivalent des Sehens hält und verknüpft die einzelnen Einstellungen untereinander in einen narrativen Sinnzusammenhang. Dadurch konstruiert er einen Ereignisraum, der über die Bildgrenzen hinausreicht. Diese Entgrenzung und Erweiterung des Blickfeldes führt zur Identifikation des Zuschauers mit dem Kamerablick und der Betrachter erlebt sich als Teil dessen, was seine Wahrnehmung affiziert. Die Filmwahrnehmung ist also ein individueller Vorgang der Medienaneignung und im Kino durch die Anonymität der Betrachter ein zutiefst intimer dazu.³⁰ Bei diesem aktiven Prozess der individuellen Aneignung und Interpretation ist der Spielraum des Zuschauers jedoch nicht unbegrenzt. Solange die Leinwand das Milieu³¹ seines Blickes ist, ist dieser durch den Film determiniert, eine eigenständige Blickführung ist ihm nicht möglich, da sein natürlicher Wahrnehmungsapparat durch das zentralperspektivische Raumkonstrukt besetzt ist. Die aktive Einflussnahme des Zuschauers auf die Richtung und Fokussierung seiner Wahrnehmung ist gegenüber dem Filmbildes nicht möglich. Die Verbundenheit und Verankerung des Betrachters an den Raum, seine reale Präsenz und der damit verbundene Handlungs- und Interaktionsraumes ist

²⁸ vgl. Christian Metz, *Le Signifiant imagininaire*, 1977, S. 43

²⁹ vgl. Hartmut Winkler, *Der Zuschauer und die filmische Technik*, in: *Filmwahrnehmung*, Hicketier/Winkler (Hrsg.), 1990, S.24

³⁰ vgl.: August Ruhs / Bernhard Riff / Gottfried Schlemmer, *Das unbewusste Sehen. Texte zu Psychoanalyse, Film, Kino*, 1989, S.28

³¹ vgl.: Maurice Merleau-Ponty, *Das Kino und die neue Psychologie*, in: *Filmkritik*, 1969, S 231

aufgelöst. So kann sich der Zuschauer nicht mehr selbst zum Objekt seiner Wahrnehmung in Beziehung setzen, sondern er wird in Beziehung gesetzt. Die enorme Reizdichte des Filmbildes erschwert eine intentionale und aktive Aufmerksamkeitssteuerung. Ablenkungen durch Reize außerhalb der fokussierten Bildfläche, die normalerweise in Konkurrenz zum fokussierten Ereignis stehen, sind kaum noch vorhanden. Durch die Befreiung aus der Verortung des Körpers wie auch den damit verbundenen Handlungsverpflichtungen, erlebt der Zuschauer einen Lustgewinn, welche als die häufigste Motivation des Kinobesuches gelten kann. „The viewer [...] does not want to work, he wants to be an object, to be acted upon, to be manipulated.“³² Der Kinobesucher erlebt seine Fixierung und Reduktion auf die reine perzeptive Wahrnehmung des Filmkonstruktes, also eine Befreiung. Er ist nicht mehr Beobachter des Ereignisses im Kino, der sich selbst zu der Raumsituation aktiv in Bezug setzt, sondern reiner Zuschauer. Der damit verbundene Lustgewinn liegt auch in einer Kompensation psychischer Spannungen begründet. „Die filmische Apparatur ist von vornherein mit der Bedürfnisstruktur des jeweils einzelnen, (...)wie auch mit der Bedürfniskonstellation einer Gesellschaft (...) [verbunden] (...), die den objektiv Machtlosen für das, was sie Ihnen antut, zumindest auf psychischer Ebene entschädigen muss.“³³ Kann diese Zuschauerkonstruktion auch nie völlig übernommen werden, da immer auch ein Rest an Realitätswahrnehmung zurückbleibt, so kann sie auch nicht vollends verweigert werden, ohne den Zuschauerraum auch physisch zu verlassen.

3.4 Die kinematographische Installation im musealen Kontext

In den späten Siebziger Jahren hat das bewegte Bild Einzug in die Institution der bildenden Kunst erhalten. Heute gibt es kaum ein Museum zeitgenössischer Kunst, in dem nicht ein Raum zur Präsentation kinematographischer Installationen besteht. Anders als die theatrale Installation, die sich mit den Problemen des Theaters auseinandersetzt, geht die kinematographische Installation aus dem Film, genauer aus

³² Gene Youngblood, *Expanded Cinema*, 1970, S.60

³³ Hartmut Winkler, *Der Zuschauer und die filmische Technik*, in: *Filmwahrnehmung*, Hickethier/Winkler (Hsg.), S.25

dem Experimentalfilm hervor, führt also die Bewegung weiter, in der der Experimentalfilm in den sechziger Jahren begonnen hatte, für den Film dasselbe Recht einzuklagen „wie für Dichtung und Malerei: Sich vom Realismus wie vom Didaktischen, vom Dokumentarbericht wie vom Romanhaften abzulösen, damit er in der Lage sei, der Story den Dienst zu verweigern, (...) und sogar Formen und Bewegungen zu schaffen, anstatt die der Natur nachzubilden.“³⁴ Auf diese Weise entfremdete sich der Film seiner Aufgabe, als Bewegungsbild die Welt abzubilden zu Gunsten seiner freien künstlerischen Entfaltung der filmischen Mittel. So wurde im Experimentalfilm der sechziger Jahre nicht nur innerhalb der Filme ein reflexiver Diskurs über die filmischen Darstellungsmittel geführt, sondern in letzter Konsequenz auch über die Präsentationsformen des Filmes selbst. Die gesamte filmische Apparatur sollte sich vom Diktat der Narration befreien und selbst ausgestellt und so als Apparatur einem nicht mehr hypnotisierten, sondern bewussten und interessierten Publikum sichtbar gemacht werden. Das Publikum sollte in die Lage versetzt werden, die Darstellungsmittel sowie die Präsentationsform des Kinos durch dessen gezielte Exposition wahrzunehmen. Durch diese Denaturalisierung sollten vor allem auch die Konventionen des Mediums erfahrbar gemacht werden.³⁵ Von dem Präsentationssystem des Kinos befreit, kann das kinematographische Bild nun nahezu jede Präsentationsform innerhalb des realen räumlichen Bezugsrahmens annehmen. Dies bietet die Möglichkeiten, seine Ästhetik mittels einer selbstreflexiven und performativen Bezugnahme des Betrachters zu hinterfragen.³⁶ Der feste Bezugsrahmen der Kinos aus frontaler Leinwand und Sitzreihe entfällt zu Gunsten eines mehr oder weniger beleuchteten Raumes, mit meist keinen oder nur spärlichen Sitzmöglichkeiten. Die Entgrenzung des Bildraumes, die nach Metz Grundbedingung für die Adaption des Kamerablickes ist, wird durch die Mobilität des Zuschauers, welche eine permanente Selbstverortung innerhalb des Raumes bedingt, verhindert. Auch die Zersplitterung der Leinwand in Mehrkanal-Installationen verliert das von Christian Metz postulierte Prinzip der Identifikation mit der Kamera seine Wirkung.³⁷ Das Bild bleibt innerhalb seiner Begrenzung ein Abbild auch deshalb, weil seine perspektivische Konstruktion zwar zum

³⁴ vgl. Jacques Brunius, *Experimental Film in France*, zit. nach: Siegfried Kracauer, *Theorie des Films – Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, 1964, S. 245

³⁵ vgl. Juliane Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, 2003, S. 189

³⁶ vgl. ebd. S.182

³⁷ vgl. Christian Metz, *The imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*, 1982, S.82

Ausstellungsraum in Beziehung treten kann, sich mit ihm jedoch nicht identisch zeigen kann.

3.5 Der Besucher in der kinematographischen Installation

Doch auch die Position des Betrachters hatte im Museum immer einen fest definierten Standpunkt und damit ein fest bestimmtes Verhältnis zwischen dem Kunstwerk und jeder Art seiner Betrachtung. Die unter Museumsbesuchern übliche Rezeptionstrategie beschreibt Heiner Treiner als ein Akt des „Check and Go“: Die Betrachter tasten ein Bild einige Sekunden mit Blicken in identifikatorisch-taxonomischer Absicht ab, quasi als Erkennungsspiel vor dem Hintergrund des eingebrachten Wissens, um sich dann der Beschriftung zu nähern und Auflösung des „Rätsels“ oder eine Bestätigung ihres Eindrucks zu suchen.³⁸ Die durchschnittliche Betrachtungszeit des einzelnen Werkes beträgt ca. 10 Sekunden, wobei es unter Einfluss des „Halo-Kreis“ des vorangegangenen rezipiert wird. So kommt es zu der fürs Museum typischen „Serien-Rezeption“.³⁹ Grundsätzlich herrscht seitens der Besucher die Motivation, sich durch das Zwiegespräch mit den Objekten auf den neuesten Stand zu bringen, um weiterhin im Bilde zu sein. Der grundlegende Gestus des Museums ist also die Auseinandersetzung und Beschäftigung mit den Werken - im Gegensatz zum Kino also eine aktive und dialogische Ausgangssituation. Durch den Einzug der Installation in diesen Kontext wurden die rituellen Rezeptionsstrategien der Besucher noch zusätzlich flexibilisiert. Die Sicherheit des Betrachters im Umgang mit dem Gegenstand seiner Rezeption ging durch die Herausforderung an die eigene Syntheseleistung zur Bilderfassung innerhalb von Raum und Zeit verloren. Die hier begründete fundamentale Instabilität des Betrachters, die durch dessen Bewegungsfreiheit innerhalb „des Werkes“ entsteht, ist das Hauptcharakteristikum für den Paradigmenwechsel einer von der visuellen Zentrierung auf das Werk bestimmten Inszenierung, hin zu einer auf den Betrachter übergehenden Verantwortung.⁴⁰ Der Betrachter ist nicht mehr nur „Blick“, sondern

³⁸ vgl. Bernhardt Graf / Heiner Treiner, *Besucher im Technischen Museum*, 1983, S.145

³⁹ vgl. Haus Joachim Klein, *Kunstepublikum und Kunstrezeption*, in: *Soziologie der Kunst*, Jürgen Gerhards (Hrsg.), 1997, S.352

⁴⁰ vgl. Boris Groys, *..in der Autonomie des Betrachters. Zur Ästhetik der Filminstallation*, in: *Der Schnitt*, Nr.22, 2001, S. 10-15

ein körperlich konkretes Subjekt und wird so zum gestaltenden Subjekt einer aktiven Rezeption. Da die Dynamisierung des Raumes eine Verräumlichung der Zeitebene bedingt, kommt hier auch die Zeitstruktur der bewegten Bilder neu zu tragen.⁴¹ Unterstützt durch die spezielle Ästhetik der Filminhalte der kinematografischen Installation, die klassische Narrationen oft vermeiden und mit der Realzeit korrespondieren, wird das Erleben der Dimension Zeit noch zusätzlich gesteigert. So muss der Rezipient seinen Platz innerhalb der Installation auch im Dialog mit anderen Zuschauern finden, und wird demnach seinen Bezug zum Aufenthaltsraum nicht gänzlich verlieren. Da der Betrachterstandpunkt und die Verweildauer nicht in einer festen Ordnung determiniert sind, muss der Betrachter selbst aktiv eine Rolle innerhalb des Dispositives einnehmen. Mag er sich auch innerhalb einer sozialen Gruppe befinden, es bleibt ihm doch verwehrt, sich auf die Perspektive eines Kollektivs zurückzuziehen. Durch diese Selbstbestimmung wird er nun selbst zum Autor, wenn auch nicht der Installation, so zumindest seiner eigenen Rezeption. Der Besucher steht nun in der realen Zeit, die er auch körperlich spürt, der Filmzeit gegenüber und ist gezwungen, sich zu dessen Zeitdiktat zu verhalten⁴² und entscheidet nun selbst darüber, wann er die Auseinandersetzung mit dem kinematografischen Raum abbricht. So kommt es zu einer Personalisierung und Individualisierung des Wahrnehmungsprozesses. Besonders deutlich wird dies in Mehr-Kanal-Installationen, welche sich nur mittels der Körperbewegung des Betrachters entfalten. Hier ist der Betrachter gefordert, sich selbst physisch und zeitlich zum Kinematografischen Bild in Beziehung zu setzen, seinen Platz zu suchen und verschiedene Perspektiven gegeneinander abzuwiegen. In diesem Dialog zwischen Werk und Betrachter ist seitens des Betrachters auch Entschlusskraft und Beurteilungsfähigkeit gefordert. Bleibt der Inhalt des kinematografischen Bildes unabhängig seiner Präsentation auch in diesem Falle einseitig determiniert, so bedeutet doch seine Installation innerhalb des realen und begehbaren Raumes für den Betrachter zumindest den Gewinn körperlicher Mobilität, also auch Handlungsmöglichkeit sowie intellektuelle Aktivität. Selbst der Umstand, dass mit den Filmen auch die determinierte Zeit in Form der gestaltete Filmzeit ins Museum Einzug erhalten hat und jetzt den individuellen Rezeptionsgewohnheiten der

⁴¹ vgl. Ursula Frohne, *Partizipation und Immersion*, in: *Kunst/Kino*, Georg Stemmrich (Hrsg.), 2001, S. 226

⁴² vgl. Boris Groys, *..in der Autonomie des Betrachters. Zur Ästhetik der Filminstallation*, in: *Der Schnitt*, Nr.22, 2001, S. 10-15

Besucher gegenübersteht, führt zu einem reflexiven und kritischen Umgang mit dem kinematographischen Medium.

Zusammenfassung

Beide hier dargelegten Betrachtungssituationen, die im Kino sowie die außerhalb des Kinos, unterscheiden sich vor allem durch den jeweiligen Handlungsspielraum, welchen sie dem Zuschauer einräumen. Handlungsspielraum meint hier nicht ausschließlich die Möglichkeit physisch mit dem kinematographischen Bild zu interagieren, sondern auch das Bild intentional und damit selbstbestimmt zu rezipieren. Die Differenz zwischen der Raumwahrnehmung durch die filmische Apparatur und der physischen Raumwahrnehmung des Menschen ist enorm. Wird das kinematographische Bild innerhalb des Kinos betrachtet, tritt diese Differenz in den Hintergrund, da die intensiven Reize des Filmbildes den Wahrnehmungsapparat des Zuschauers okkupieren. Die Tatsache, dass sich der Zuschauer mit der Raumkonstruktion des Kamerablickes identifiziert, führt zu einer Einschränkung seiner interaktiven Wahrnehmungsprozesse. Eine aktive Verortung innerhalb des realen Raumes ist nicht mehr möglich, und die Verortung im virtuellen, bedeutet den Verlust des unmittelbaren Handlungs- und Interaktionsraumes. Dieser Verlust beinhaltet jedoch nicht nur den Verzicht auf die Möglichkeit zur reflexiven Distanzierung, sondern auch die Auflösung der Konventionen der Gegenwart. Die Rolle, die dem Zuschauer im Kino zugeteilt wird, entbindet ihn also nicht nur der Möglichkeit des Handelns, sondern auch der Notwendigkeit dessen. Die im Kino zur Architektur gewordene Autorität der filmischen Illusion gegenüber der Realität befreit den Zuschauer also von der Verantwortung, selbst Wahrnehmungs- und Rezeptionsentscheidungen zu treffen. Damit ist er ganz der implizierten Zuschauerkonstruktion des Filmes unterworfen, welche nicht nur den verordneten Betrachterstandpunkt umfasst, sondern auch eine Herrschaft der filmischen Zeit über die Lebenszeit des Zuschauers bedeutet. So war auch die Entwicklung des Kinosaals geprägt von dem Bedürfnis, einen idealen Aufführungsort für das Filmbild zu schaffen, welches sich zum Ziel gesetzt hatte, der Realität eine Illusion entgegenzusetzen. Als das Filmbild nun Anfang der siebziger Jahre das Kino verließ,

so geschah dies mit der gegengesetzten Intention. Mit der Absicht, den formalen Diskurs des experimentellen Films über Inhalt und Form des Filmbildes auch auf dessen Präsentationsform auszuweiten. Es galt innerhalb des musealen Kontextes, dem Betrachter einen reflexiven Diskurs über die Beschaffenheit der kinematographischen Apparatur zu ermöglichen. Die Installation des Filmbildes innerhalb des gegenwärtigen Handlungsraumes des Betrachters ermöglicht diesem, sich von der Blickkonstruktion der Kamera getrennt wahrzunehmen und hierzu in Bezug zu setzen. Sich also mittels seiner physiognomischen Wahrnehmungsmöglichkeiten im Raum und zum Bild zu verorten. Die Rezeption der gestalteten Inhalte erfolgt nun innerhalb des dynamischen und psychologischen Sehraumes des Betrachters. Bedingt die Fixierung des Betrachters und die Reduktion seines Handlungsraumes im Kino einen Gewinn an Freiheit, so kommt es durch seine Rückgewinnung zum gegenteiligen Effekt. Der Betrachter ist nun gefordert, sich aktiv zum Filmbild zu verhalten. Diese Instabilität seines Betrachtungsstandpunktes vermittelt ihm eine Sensibilität für seine Rolle innerhalb dieses Betrachtungs-Dispositivs. Die gegenwärtige Zeit seiner Handlungen kollidiert mit der gestalteten Zeitstruktur des Filmes, und die Statik des zentralperspektivischen Raumbildes wird innerhalb des bimonokularen Sehraums des Betrachters als solches begreifbar. Durch die freie Bewegung innerhalb des Installationsraumes werden die Zuschauer so für sich und andere als handelnde Bestandteile des Dispositives erkennbar. Durch die Freiheit, die die museale Installation des Filmbildes seinem Rezipienten diktiert, ist dieser nun gezwungen, Entscheidungen zu treffen, die direkte Auswirkungen auf das Erleben des Werkes haben. Das individuelle Interpretations- und Auswertungssystem des Betrachters, welches im Kino lediglich in der elaborativen Reizverarbeitung aktiv wird, wird in der Installation zum Ausgangspunkt eines individuellen Rezeptionsverhaltens. Das autoritäre Diktat des im Film implizierten Zuschauerkonstruktes erreicht den Zuschauer so in einem autonomen und selbstbewussten Betrachtungszustand.

Literaturliste

- Berlyne, D.E.:** *Konflikt, Erregung, Neugier. Zur Psychologie der kognitiven Motivation*, Klett-Verlag, Stuttgart, 1974, (Original 1960)
- Crary, Jonathan:** *Die Modernisierung des Sehens*, in *Paradigma Fotografie*, Herta Wolf (Hrsg.), Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M., 2000
- Deleuze, Gilles:** *Das Bewegungs-Bild. Kino I*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M., 1989
- Dombrosky, Wolf R.:** *Zuschauer bei Katastrophen*, in: *Zuschauer*, Bernd Strauß (Hrsg.), Hogrefe Verlag, Göttingen, 1998
- Elsaesser, Thomas:** *Wie der frühe Film zum Erzählkino wurde*, In: *Erlebnissort Kino*, Schenk (Hrsg.), Schüren Verlag, Marburg, 2000
- Easterbrook, J. A.:** *The effect of emotion on the utilization and the organization of behavior*, in: *Psychological Review*, 66, 1959
- Florenski, Pawel:** *Die umgekehrte Perspektive*, in: *Raum und Zeit*, Olga Radetzkaja und Ulrich Werner (Hrsg.), Kontextverlag, Berlin, 1997, S.186
- Foucault, Michel:** *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M., 1989
- Frohne, Ursula:** *Partizipation und Immersion*, in: *Kunst/Kino*, Georg Stemrich (Hrsg.), Oktgon Verlag, Köln, 2001
- Graf, Bernhardt / Treiner, Heiner:** *Besucher im Technischen Museum*, 1983, Verlag Gebrüder Mann, 2001
- Graumann, Carl Friedrich:** *Bewußtsein und Bewußtheit. Probleme und Befunde der psychologischen Bewusstseinsforschung*, in: *Allgemeine Psychologie I. Der Aufbau des Erkennens, Halbband: Wahrnehmung und Bewußtsein*, W. Metzger (Hrsg.), Hogrefe Verlag, Göttingen, 1966
- Groys, Boris:** *..in der Autonomie des Betrachters. Zur Ästhetik der Filminstallation*, in: *Der Schnitt*, Nr.22, Schnitt Verlag, Köln, 2001
- Hasenbrook, Joachim P.:** *Einsicht statt Aufsicht. Zuschauen beim Lernen und Lehren*, in: *Zuschauer*, Bernd Strauß (Hrsg.), Hogrefe Verlag, Göttingen, 1998
- Hommel, Berhard:** *Visuelle Aufmerksamkeit*, in: *Zuschauer*, Bernd Strauß (Hrsg.), Hogrefe Verlag, Göttingen, 1998
- Johnson-Laird, Phillip:** *Mental models: Towards a cognitive science of language, inference, and consciousness*, Harvard University Press, 1983
- Kant, Imanuel:** *Kritik der reinen Vernunft*, Verlag: Walter de Gruyter, 1968

- Klein, Haus Joachim:** *Kunstpublikum und Kunstrezeption*, in: *Soziologie der Kunst*, Jürgen Gerhards (Hrsg.), Westdeutscher Verlag, Opladen, 1997
- Kracauer, Siegfried:** *Theorie des Films*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M., 2005
- Krahmer, A. F. / Hahn, S:** *Splitting the Beam...*, in: *Psychological Science* 6, Gerhards (Hrsg.), Verlag: APS, 1995
- Löffler, Davor:** *Über die Auswirkungen der Entdeckung der Zentralperspektive*, 2007, Quelle: <http://userpage.fu-berlin.de/~miles/zp.htm>, Zugriff: August 2007
- Merleau-Ponty, Maurice:** *Das Kino und die neue Psychologie*, in: *Filmkritik*, Verlag: Filmkritik, 1969
- Metz, Christian:** *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*, Verlag: Indiana University Press, 1986
- Neisser, Ulrich:** *Kognitive Psychologie*, Klett Verlag, Stuttgart, 1974
- Panofsky, Erwin:** *Stil und Medium im Film*, in: *Die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers*, Verlag: Fischer, Frankfurt a.M., 1993
- Rebentisch, Juliane:** *Ästhetik der Installation*, Verlag: Suhrkamp, Frankfurt a.M., 2003
- Roth, Gerhard:** *Das Gehirn und seine Wirklichkeit*, Verlag: Suhrkamp, Frankfurt a.M., 2000
- Ruhs, August:** *Das unbewusste Sehen. Texte zu Psycholanalyse, Film, Kino*, Verlag: Löcker, Wien, 1989
- Snyder, Joel:** *Das Bild des Sehens*, in: *Paradigma Fotografie*, HRSG: Herta Wolf, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M., 2000
- Strauß, Bernd /Jürgensen, Silke:** *Facetten des Zuschauers*, in: *Zuschauer*, Bernd Strauß (Hrsg.), Hogrefe Verlag, Göttingen, 1998
- Winkler, Hartmut:** *Der Zuschauer und die filmische Technik*, in: *Filmwahrnehmung*, Hickethier/Winkler (Hrsg.), Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg, 1992
- Youngblood, Gene:** *Expanded Cinema*, 1970, Quelle: www.ubu.com/historical/youngblood/expanded_cinema.pdf, Zugriff: Oktober 2007
- Zielinski, Siegfried:** *AUDIOVISIONEN. Kino und Fernsehen als Zwischenspiele. in der Geschichte*, Rowolth Verlag, Reinbek, 1989