

EVA EHNINGER

360°

Landschaftsprojektionen und ihr bildkritisches Potenzial

„It appears that abstraction and nature are merging in art, and that the synthesizer is the camera.“

Robert Smithson, *Art through the Camera's Eye* (1971)

1969 produzierte Walter De Maria eine filmische Arbeit, deren Titel wie die Anleitung zu einer Zeichenübung klingt: *Two Lines Three Circles on the Desert*.¹ Tatsächlich ging dem Film ab 1961 eine intensive zeichnerische Vorarbeit voraus. Aus diesen Zeichnungen geht hervor, dass De Maria zunächst mit zwei drei bis vier Meter hohen Mauern, die in einem Abstand von zweieinhalb bis vier Metern zueinander errichtet werden sollten, einen Weg durch die Wüste definieren wollte.² Die Ausrichtung dieses Durchgangs von einer Meile Länge wäre arbiträr, würde er nicht zwei bestehende Orte miteinander verbinden, und sollte zu keinem Ziel führen. Ähnlich

-
- 1 Wassily Kandinsky hatte 1926 in seiner Funktion als Lehrer am Bauhaus das Handbuch *Punkt und Linie zur Fläche* herausgegeben, in dem er detailliert beschreibt, wie derartige grafische Gestaltungselemente auf einer Grundfläche durch ihre unterschiedliche formale Gewichtung räumliche Beziehungen eingehen und einen Wahrnehmungsprozess auslösen. Wassily Kandinsky: *Punkt und Linie zur Fläche*, hg. v. Max Bill, Bern 1955. Michael Snow, dessen Film *LA RÉGION CENTRALE* (CA 1971) in diesem Essay diskutiert wird, nennt Kandinskys Texte als einflussreiche Quelle für seine künstlerische Entwicklung: „I had a wonderful teacher [...] who encouraged my painting and suggested things for me to see and books to read (e.g. Mondrian and Kandinsky's writings).“ Willie Varela: „Canada's Multimedia Master: An E-Mail-Interview with Michael Snow“, in: *Journal of Film and Video* 57/1–2 (2005), S. 23–32, hier S. 23.
 - 2 De Maria beschreibt in seinem Artikel zur 1977 fertiggestellten Installation *The Lighting Field* diese Zeichnungen als seine erste künstlerische Auseinandersetzung mit dem Naturraum: „The earliest manifestation of land art was represented in the drawings and plans for the *Mile-Long Parallel Walls in the Desert*, 1961–1963.“ Walter De Maria: „Some Facts, Notes, Data, Information, Statistics and Statements“, in: *Artforum* 18/8 (1980), S. 52–59, hier S. 58.

abstrakt wie das geplante Bauprojekt sind auch die zugehörigen Zeichnungen; eine Mehrzahl von ihnen zeigt lediglich zwei parallele Bleistiftstriche auf einem ansonsten leeren Blatt Papier. 1968 führte De Maria dieses Konzept als ephemere Studie in der Mojave-Wüste im Südwesten der USA aus. Mit *Mile-Long Parallel Drawing* realisierte er die geplanten parallelen Wände als Kreidezeichnung auf dem Wüstenboden.

Welche Konsequenzen hat diese Projektion der beiden Bleistiftgeraden in die Horizontale und das Ersetzen der zeichnerischen Grundfläche durch eine horizontale Bodenfläche, auf der man sich bewegen kann? Robert Morris zufolge, der 1975 in seinem Essay für *Artforum* eine erste kritische Einordnung der Land Art-Projekte anbietet, motiviert diese Übertragung von der Vertikalen in die Horizontale eine Reflexion einer menschlichen Wahrnehmungskonvention, die das Gesehene zwangsläufig auf eine vertikale Ebene projiziert. Jede visuelle Erfahrung, so Morris, werde auf diese gedachte Fläche transferiert, die zwischen dem Betrachter und der Welt aufgespannt sei. Der Kunst des 20. Jahrhunderts wirft er vor, diese cartesianische Projektion der Welt weiterhin zu konservieren.³ In den Installationen der Land Art hingegen sei diese Konvention bildhafter Wahrnehmung aufgesprengt. Die Markierungen auf dem Wüstenboden würden sich zwar faktisch in den Raum hinein erstrecken, seien aber gleichzeitig im Feld der Wahrnehmung verortet. Sie vermittelten zwischen dem vertikal aufragenden Wahrnehmungsfeld und dem unendlich sich ausbreitenden Naturraum.⁴

De Marias pfeilgerader Weg wirkt beinahe wie eine Karikatur der althergebrachten perspektivischen Darstellung des illusionistischen Bildraumes mit Hilfe eines sich durch ihn windenden Pfades oder Flusses. Die Möglichkeit, den Weg durch den Wüstenraum zu beschreiten, seine Konzeption durch zwei parallele Geraden körperlich zu erfahren, sein physisches Ende zu erreichen und zurückblickend eine spiegelbildliche Projektion desselben Weges zu sehen, erlaubt – folgt man Morris' These – eine Reflexion der bildlich geprägten Konvention menschlicher Wahrnehmung.

3 „All twentieth-century art seems compelled by a type of Cartesian projection which will net every visual experience by a vertical plane interposed between the viewer and the world. We expect to encounter objects which will block our vision at a relatively close range. Seeing is directed straight out, 90° to the wall or at an object never far from a wall. The pervasive spatial context is one of room space with its strongly accentuated divisions between vertical and horizontal [...]“ Robert Morris: „Aligned With Nazca“, in: *Artforum* 14/2 (1975), S. 26–39, hier S. 33. Allan Kaprow vollzieht in einem Kommentar zu Morris' früheren Schriften den naheliegenden Analogieschluss zwischen der gedachten Projektionsfläche und der durch die Raumstruktur vorgegebenen Wandfläche: „Most humans, it seems, still put up fences around their acts and thoughts [...] for they have no other way of delimitating them. [...] our cultural training has been so deeply ingrained that we have simply carried a mental rectangle with us to drop around whatever we are doing. [...] It will be a while before anyone will be able to work equally with or without geometry as a defining mechanism.“ Allan Kaprow: „The Shape of the Art Environment“, in: *Artforum* 6/10 (1968), S. 32–33, hier S. 32.

4 „The lines are both markings and constructed excavations which nominally occupy the horizontal but are located within a perceptual vertical as well. [...] the flat and the spatial are mediated. [...] the lines work towards this mediation.“ Morris (1975), Anm. 3, S. 38.

De Marias Werk endet allerdings an dieser Stelle nicht. Er nutzt die Kreidezeichnung auf dem Wüstenboden zusätzlich für eine filmische Evaluation der räumlichen Projektion einer Zeichnung und der Auswirkungen dieser Projektion auf den individuellen Wahrnehmungsprozess. *Two Lines Three Circles on the Desert* beginnt mit einer statischen Rückenansicht des Künstlers, der zwischen den parallelen weißen Linien steht, die am Horizont zusammenlaufen (Abb. 1).⁵ Dann beginnen zwei ineinander verschränkte, aber voneinander unabhängige Bewegungsabläufe. De Maria entfernt sich zügigen Schrittes vom Kamerastandort, während die Kamera sich dreimal horizontal rechtsdrehend langsam um ihre eigene Achse bewegt. Wenn sie nach ihrer dritten Drehung wieder in der zentralen Einstellung auf den in die Landschaft fluchenden ‚Weg‘ zum Stillstand kommt, ist De Maria in der Ferne nicht mehr zu sehen.



Abb. 1 : Walter De Maria, *Two Lines Three Circles on the Desert*, 1969, Filmstill, Gerry Schum, Fernsehgalerie – Land Art, Erstaussstrahlung 15.04.1969.

Das kritische Potenzial der Kreidemarkierung bezüglich einer durch das Dispositiv des Bildes geprägten Wahrnehmungskonstruktion wird durch den Transfer in das filmische Medium – die gedachte Projektion ist durch ihre Verfilmung verdoppelt ins Bild gesetzt – noch geschärft. Zwei filmspezifische Qualitäten sind dafür verantwortlich. Erstens bildet die Fahrt der Kamera entlang des Kreises nicht nur ihre eigene, zirkuläre Form ab, sondern auch den sie umgebenden aber von ihrem Standpunkt differenzierten Naturraum. Die Drehung um 360°, die zudem dreimal wiederholt wird, vermittelt den Anspruch einer vollständigen Dokumentation der Umgebung. Allerdings limitiert die Kadrierung des Kamerabildes den Landschafts-

5 Es ist in diesem Zusammenhang interessant, dass De Marias Film in der Literatur unterschiedlich betitelt ist. Er wird entweder *Two Lines Three Circles on the Desert* oder *Two Lines Three Circles in the Desert* genannt. Die erste Version findet sich im Inhaltsverzeichnis der Fernsehgalerie – Land Art von Gerry Schum, für die der Film ursprünglich produziert wurde. Sie zeigt den zeichnerischen Impetus des Werkes an: Der Wüstenboden ist Untergrund, auf dem die geometrischen Formen aufgetragen werden. Die zweite Bezeichnung hingegen versteht die Wüste als Ort, in dem man sich aufhält. Für die Dokumentation der Fernseh Ausstellung siehe Gerry Schum/Ursula Schum-Evers (Hg): *Land Art. Long, Flanagan, Oppenheim, Smithson, Boezem, Dibbets, De Maria, Heizer*, Hannover 1970. Für eine kritische Aufarbeitung dieses Projekts, das insbesondere durch seine Platzierung im öffentlichen Fernsehen besticht, siehe Christiane Fricke: „*Dies alles Herzchen wird einmal Dir gehören.*“ *Die Fernsehgalerie Gerry Schum, 1968–1970 und die Produktionen der Videogalerie Schum, 1970–73* (= Europäische Hochschulschriften, Bd. 269), Frankfurt am Main 1996. Zum Fernsehen, das durch seine Einbindung in private räumliche Kontexte ein besonderes kritisches Potenzial für die Kunst der 1970er-Jahre darstellte, siehe Anna McCarthy: „From Screen to Site: Television’s Material Culture, and Its Place“, in: *October* 98 (2001), S. 93–111.

ausschnitt. Die entlang des Kreises aufgenommene, schwarz-weiße Wüstenlandschaft wirkt durch diese Beschränkung auf das Rechteck der Kamera wie ein Panoramabild, das durch den Bildausschnitt gezogen wird.⁶ Einem Überblick über den gegebenen Raum und einer Vorstellung von seiner dreidimensionalen Ausdehnung wirkt die Filmtechnik somit selbst entgegen. Nur in jenen Momenten, in denen die Kamera wieder an ihren Ausgangspunkt gelangt und den sich entfernenden Künstler aufnimmt, springt die Ausdehnung der abgebildeten Wüste als solche ins Auge. Dann lässt sich der gesehene Raum kurzfristig zwischen dem Kamerastandort und dem Endpunkt der Geraden aufspannen.⁷ Morris' Vorstellung von der immanenten Reflexion der Wahrnehmungskonvention durch eine gleichzeitige horizontale und vertikale Ausrichtung der Land Art ist in De Marias filmischer Arbeit nachvollziehbar: Das bewegte Bild gibt den Anschein der 360°-Dokumentation eines realen Tiefenraumes, setzt aber gleichzeitig seine Projektion auf eine Wandfläche in Szene.

Ein zweites filmisches Charakteristikum, das die in den Land Art-Installationen immanente Reflexion bildlicher Wahrnehmungskonventionen als solche thematisiert, ist die statische Verortung des Filmzuschauers vor der Leinwand bei seiner gleichzeitigen illusionistischen Einbindung in den filmisch konstruierten Raum. Grundsätzlich sind im Film Bewegung und Perspektivwechsel vollständig an die technischen Möglichkeiten der Kamera – ihre Führung, Kadrierung und den Filmschnitt – gebunden. Sie beruhen auf keiner körperlichen Aktivität des Zuschauers.⁸

6 Derartige Panoramen, die vor den Publikumsrängen entlang einer Wandfläche abgerollt wurden, waren im 19. Jahrhundert ein verbreitetes Format. Zur Geschichte des Panoramas siehe Albrecht Koschorke: „Das Panorama – Anfänge der Modernen Sehmotorik“, in: Harro Segeberg (Hg.): *Die Mobilisierung des Sehens – Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst* (= Mediengeschichte des Films, Bd. 1), München 1996, S. 149–169. In den U.S.A. wurde dieses sogenannte ‚moving panorama‘ ab 1828 immer beliebter, denn es löste die Problematik des 360°-Panoramas, das an spezifischen Orten fest installiert war und deshalb nur für ein limitiertes urbanes Publikum zugänglich war. Scott MacDonald: *The Garden in the Machine. A Field Guide to Independent Film about Place*, Berkeley 2001, S. 15. Analogien zwischen dem ‚moving panorama‘ und dem modernen ‚motion picture‘ wurden seit den 1960er-Jahren regelmäßig wahrgenommen. Siehe z. B. Charlotte Willard: „Panoramas, the First Movies“, in: *Art in America* 47/4 (1959), S. 64–69; Barbara Novak: *Nature and Culture: American Landscape Painting, 1825–1875*, New York 1980, S. 20; Ellwood C. Parry: *The Art of Thomas Cole: Ambition and Imagination*, Newark 1988, S. 124 f.

7 Die Wahrnehmung wechselt – um das Filmvokabular zu nutzen – zwischen ‚travelling shot‘ und Schwenk hin und her.

8 Der Zuschauer ist einerseits in den filmischen Raum eingewoben. Die Bewegung der Kamera, die Rahmung der Einzelbilder, der Schnitt und die dadurch entstehenden räumlichen Brechungen produzieren eine Leerstelle, die er einnimmt. Im Prozess der Realisierung des filmischen Raumes wird er so selbst zum Subjekt und ist in dem Moment, in dem er diese Stelle besetzt, ‚blind‘ für die illusionistische Konstruktion filmischer Realität. Andererseits bleibt der Film aber immer als ‚Bild‘ erkennbar – als rechteckige Lichtprojektion auf einer zweidimensionalen Leinwand, die es zu betrachten gilt. Stephen Heath nennt diese Ambiguität der filmischen Wahrnehmung in seinem Artikel „Narrative Space“ den „in-between status of film“: „Film gives simultaneously the effect of

Diese Spannung zwischen illusionistischer Bewegung und realer Statik ist in De Marias Film durch den 360°-Schwenk regelrecht in Szene gesetzt: Der Standpunkt des Zuschauers wird auf der Fläche des durch die kreisende Kamera definierten und gleichzeitig aus dem von ihr produzierten Bild ausgesparten Kreises verortet. Der Zuschauer ist nicht in der Lage, den Standort zu wechseln und sich – wie De Maria selbst – den Raum in der Bewegung entlang der Geraden zu erschließen. Er ist auf die zirkuläre Fahrt der Kamera angewiesen und vollzieht ihre auf diesen Standort limitierte Bilderfolge nach. Man ist konfrontiert mit der zweidimensionalen Projektion der vom Künstler vorgeführten Übung der Raumwahrnehmung, kann aber nicht daran teilnehmen, obwohl der 360°-Schwenk den individuellen Zuschauer konzeptuell so eng wie nur möglich in die filmische Raumproduktion einbindet.

Die Fiktion des filmischen Raumes wird gerade im scheinbar objektiven Abbildungscharakter des Schwenks überdeutlich. Während man konventionell mit einem Panoramabild die Dokumentation einer Landschaft verbindet, ist das real produzierte und filmisch abgebildete Panorama der entleerten Wüstenlandschaft in erster Linie visuell überfordernd. Denn das entmaterialisierte Licht-Bild, das auf die Leinwand geworfen wird, bewegt sich. Es erlaubt dadurch gerade keine Distanz zum Gesehenen und keine Festlegung auf eine allgemeingültige Perspektive. Es führt weniger zu einer Erschließung der amorphen Wüstenlandschaft, als vielmehr zur Dynamisierung und Reflexion der eigenen Wahrnehmungsleistung. Die von Morris kritisch als bildliche Norm beschriebene Projektion des gesehenen Raumes auf eine vertikale Fläche wird hier mit filmischen Mitteln sowohl als Konvention entlarvt als auch verunmöglicht.

Ich möchte im Folgenden mein Augenmerk auf jenes Phänomen in den filmischen Arbeiten der Land Art-Künstler richten, das der zweidimensionalen Projektion des Naturraums im Bild mit aller Kraft zuwiderläuft: den 360°-Schwenk. Mich interessiert dabei, inwiefern die Projektion dieser Bewegung um die eigene Achse, die häufig mit der Achse des Zuschauers zusammenfällt, die in den Außenrauminstallationen immanente Kritik bildhaft geprägter Wahrnehmungskonventionen auch im abgedunkelten Galerieraum verankert.⁹ Zudem erlaubt die Konzentration auf

an actual happening and of a picture.“ Stephen Heath: „Narrative Space“, in: *Screen* 17/3 (1976), S. 68–112, hier S. 87. Für eine ausführliche Auseinandersetzung mit dem ideologischen Gewicht von ‚screen‘ und ‚frame‘ siehe auch ders.: „On screen, in frame: film and ideology“, in: *Quarterly Review of Film Studies*, 1/3 (1976), S. 251–265. Das Konzept der ‚suture‘, die den Zuschauer in das Filmgeschehen einnäht, ohne dass er eine aktive Rolle einnehmen kann, wurde 1969 von Jean-Pierre Oudart erstmals aus der Psychoanalyse auf die Filmtheorie übertragen. Jean-Pierre Oudart: „La Suture“, in: *Cahiers du cinéma* 211 (1969), S. 36–39. Heath kommentierte diesen Ansatz ausführlich für die englischsprachige Filmwissenschaft. Stephen Heath: „Notes on Suture“, in: *Screen* 28/4 (1977/78), S. 48–76.

9 Es geht mir also weniger darum, den weiterhin nicht beigelegten Streit um den Status der filmischen Arbeiten in der Land Art weiter auszufechten, wobei mein Argument, dass die filmischen Arbeiten medienspezifisch eine ähnliche Bildkritik vorführen wie die Land Art-Installationen selbst, für ihre konzeptuelle und ästhetische Selbständigkeit und gegen den reinen Dokumentationsstatus spricht. Auch die These, die im Außenraum realisierten Installationen hätten selbst para-cinematISCHE Merkmale und lösten

das filmische Gestaltungsmittel des Schwenks den Vergleich mit Arbeiten anderer Künstler des Post-Minimalismus und relativiert damit die Einordnung der Filme De Marias, Robert Smithsons oder Nancy Holts in die Kategorie der Land Art. Die filmisch formulierte Kritik an konventionellen Wahrnehmungsmechanismen mit Hilfe der Landschaft als Standort und Motiv verbindet eine ganze Reihe von Künstlern der späten 1960er und frühen 1970er-Jahre.¹⁰

Panorama auf der Horizontalen und Vertikalen: Die Dokumentation visuellen Scheiterns

Die Vorstellung, dass der 360°-Schwenk die filmische Raumdarstellung unterläuft anstatt sie zu stützen, mag zunächst kontra-intuitiv erscheinen. Im klassischen Erzählkino wird aber der scheinbar bruchlose illusionistische Filmraum gerade mit Hilfe von invasiven Gestaltungsmitteln konstruiert – insbesondere dem Schnitt. Der ungeschnittene dokumentarische Schwenk um die eigene Achse macht hingegen die Parameter der filmischen Aufzeichnung ebenso wie die in der Apparatur angelegten Limitierungen sichtbar. Ohne den Schnitt kann die Kamera den Raum nicht in seiner Gesamtheit (re-)konstruieren.¹¹ Ihr Scheitern wird zum Scheitern des Publikums – und zum Faszinosum für Künstler wie beispielsweise Robert Smithson.

filmisch informierte Wahrnehmungsprozesse aus, möchte ich in diesem Rahmen nicht weiter verfolgen. Diesem Argument bin ich in meinem Artikel „Die Land Art als Film. Parallelen der Raumkonstruktion in Land Art und Film bei Walter De Maria und Robert Smithson“, in: *ZÄK* 55/1 (2010), S. 109–127 im Rahmen einer parallelen Analyse beider Medien nachgegangen; siehe auch: Eva Ehninger: *Vom Farbfeld zur Land Art. Ortsgebundenheit in der amerikanischen Kunst, 1950–70*, München 2013.

- 10 Den kritischen Impetus des post-minimalistischen Raumverständnisses gegenüber zentralperspektivischen Wahrnehmungskonventionen formuliert Eric de Bruyn in „Topological Pathways of Post-Minimalism“, in: *Grey Room* 25 (2006), S. 32–63, hier S. 34: „In such a topological space no fixed boundaries and no central position of focus are available to the observer.“ De Bruyn entwickelt seine Definition im Rahmen einer Analyse von Dan Grahams Arbeiten, die auch in diesem Essay eine Rolle spielen werden.
- 11 Die vermeintliche Reduktion auf Faktizität und der Verzicht auf einen gestalterischen Impetus führen die Kontingenz der produzierten ‚Dokumentation‘ um so deutlicher vor Augen. Martino Stierli diskutiert diese „Rhetorik der Objektivität“, die er mit dem Begriff des „deadpanning“ fasst, in einer Analyse von Ed Ruschas Fotocollage *Every Building on the Sunset Strip* (1966). Hier führt die Collage von Einzelfotografien zu einem Film-ähnlichen ‚strip‘ eine vielschichtige Kritik am dokumentarischen Anspruch der Fotografie vor. Vgl. Martino Stierli: *Las Vegas im Rückspiegel. Die Stadt in Theorie, Fotografie und Film*, Zürich 2010, S. 135–140. Vgl. Gregor Stemmrich wiederum erkennt eine Parallele zwischen Ruschas Überführung einzelner ‚Stills‘ in den Eindruck eines Films und Robert Smithsons Beschreibungen der Realität als Kinoerfahrung, beispielsweise in dessen Artikel „The Monuments of Passaic“ (1967). Gregor Stemmrich: „Bilder, die nicht laufen wollen. Zum Spannungsfeld des Kinematographischen und Fotografischen bei Jeff Wall“, in: Ursula Frohne/Lilian Haberer (Hg.): *Kinematographische Räume. Ins-tallationsästhetik in Film und Kunst*, München 2012, S. 515–540, hier S. 524.

Smithson drehte die Filmskizze *Swamp* 1971 gemeinsam mit seiner Frau Nancy Holt in einem Sumpf im Bundesstaat New Jersey, nicht weit von New York City. In dem 6-minütigen Film trägt Holt auf Augenhöhe eine Kamera durch das sumpfige Marschland. Ihre Bewegungen folgen den mündlichen Anweisungen Smithsons, der sie auffordert, sich einen Weg durch die dicht mit übermannshohen Gräsern bewachsene Sumpflandschaft zu bahnen. Holt, die durch die Kamera vor ihren Augen noch zusätzlich behindert ist, verliert schnell die Orientierung. Ihr suchender, umherirrender Blick wird direkt abgebildet – es ist gleichzeitig der Blick des Filmzuschauers. Holts Frustration und Verunsicherung über die Verunklärung ihrer Sicht spiegelt sich nicht nur in den Kommentaren auf der Tonspur, sondern auch in ihren hektischen Kopf- beziehungsweise Kamerabewegungen, ihrer Drehung um die eigene Körperachse.¹² In extremer Nahsicht fängt sie die Vegetation des Sumpfes ein; die vertikal aufragenden Gräser ergeben dabei ein abstraktes Muster, ihr dichtes Geflecht ist nicht zu umgehen, es verstellt ständig Weg und Sicht. Auch als Holt am Ende des Films eine kleine Lichtung erreicht, stellt sich kein Überblick über ihre räumliche Situierung ein, denn Smithson weist sie an, die Kamera auf das Marschland unterhalb der Horizontlinie zu richten. Ohne die Option der Distanznahme bleibt Holts visuelle Erschließung des Naturraums partiell und fragmentarisch.

Swamp demonstriert eine Relativierung der Erkenntnisfunktion des Blickes (Abb. 2). Die visuelle Wahrnehmung ist überfordert vom vorgestellten Naturraum, denn sie kann ihn trotz verbaler Anleitung und der mechanisch-objektiven Bildübertragung durch die Kamera nicht in seiner Vollständigkeit erfassen. Die visuelle Distanz, die als konstitutives Charakteristikum für das menschliche Sehen gilt, kann nicht aufgebaut werden, denn das Publikum ist an Holts hilflose, suchende Drehung um sich selbst gebunden. Trotz seiner geographischen Distanz zum tatsächlichen Geschehen bleibt der Filmzuschauer in der Perspektive des Teilnehmenden verhaftet.

Swamp ging nicht aus einer zuvor realisierten Land Art-Installation hervor.¹³ Das



Abb. 2: Nancy Holt/Robert Smithson, *Swamp*, 1971, Filmstill.

12 Inwieweit Holt eine vollständige 360°-Drehung vorführt, ist schwer nachvollziehbar, da ihre schnellen Bewegungen eine häufig unscharfe Bildgebung zur Folge haben. Auffällig ist aber, dass Smithson zu keinem Zeitpunkt im Kamerabild erscheint, obwohl Holt sich seiner Stimme zuzuwenden scheint.

13 Gemeinsam mit der Skizzenhaftigkeit des Films ist diese fehlende Anbindung an eine Installation möglicherweise verantwortlich für das relative Desinteresse, das dieser Arbeit bislang seitens der Forschung zuteil wurde. Lediglich in dem kürzlich publizierten Katalog zur ersten Holt-Retrospektive wird dem Film etwas Aufmerksamkeit zuteil. Siehe Pamela M. Lee: „Art as a Social System: Nancy Holt and the Second-Order Observer,“ in: Alena J. Williams (Hg.): *Nancy Holt. Sightlines*, Ausst.-Kat. Graham Foundation for

Gestaltungsmittel des 360°-Schwenks zum konzeptuellen Aufrufen eines panoramischen Überblicks und seines gleichzeitigen Scheiterns findet sich aber auch in Smithsons Film zu seinem wohl bekanntesten Land Art-Projekt, der *Spiral Jetty*, der ein Jahr zuvor entstand. Nachdem im ersten Teil des *Spiral Jetty*-Films das Making-of der Spirale relativ konventionell dokumentiert wird¹⁴, wechselt später die Perspektive vom Boden in die Luft. Alle folgenden Einstellungen werden aus dem Hubschrauber gefilmt. Zunächst folgt die Kamerabewegung der Drehung der Spirale gegen den Uhrzeigersinn und zeigt deren Form in verschiedenen Ausschnitten, indem sie mehrmals heran- und hinauszoomt. Währenddessen nennt Smithson in monotoner Stimme diejenigen Elemente, die sich vor dem Besucher bei seinem Gang entlang der Spirale in jeder Himmelsrichtung ausbreiten: „mud, salt crystals, rocks, water“. Diese Litanei setzt der Künstler selbst um, indem er sich von hinten filmen lässt, während er die *Spiral Jetty* abschreitet. Die Kamera ist zu jedem Zeitpunkt im Rücken des Künstlers, sie nimmt erst in jenem Moment Abstand, in dem Smithson den Mittelpunkt der Spirale erreicht hat.¹⁵

Die eben vorgeführte Bewegung wiederholt sich daraufhin noch einmal ohne den Protagonisten und in entgegengesetzter Richtung. Zunächst folgt der Hubschrauber dem Verlauf der Spirale, doch die Bewegungen der Kamera werden nach und nach immer unkontrollierter, schneller und unvorhersehbarer. Schnell verliert man die Orientierung, und es ist nicht mehr nachvollziehbar, über welchen Punkt der Spirale die Kamera hinweggleitet. Sie zoomt hinein und hinaus, dreht sich um die eigene Achse und erreicht damit eine größtmögliche Verunklärung der räumlichen Gegebenheiten. Unterstützt wird diese Orientierungslosigkeit des Filmpublikums dadurch, dass das gleißende Sonnenlicht die Horizontlinie verschwinden lässt und die spiegelnde Wasseroberfläche vom Himmel nicht mehr zu unterscheiden ist (Abb. 3).¹⁶

Smithson führt mit Spirale und Film zwei gegensätzliche Raumerfahrungen vor: Die Perspektive des Besuchers auf der *Spiral Jetty* ist erstens horizontal ausgerichtet und zweitens ungebrochen, ihr bietet sich in dreimaliger Wiederholung das Panora-

Advanced Studies in the Fine Arts, Chicago, Berkeley 2012, S. 39–57.

- 14 Smithson verzichtet allerdings auf ein erklärendes Voice over und lässt stattdessen die Handlungen des Protagonisten und die Arbeit der schweren Maschinen für sich selbst sprechen. Außerdem sind kurze filmische Sequenzen sowie abgefilmtes Bildmaterial collageartig in diesen ersten Abschnitt eingefügt. Für eine detaillierte Beschreibung siehe Eva Schmidt: *Zwischen Kino, Landschaft und Museum – Erfahrung und Fiktion im Werk von Robert Smithson (1938–1973)*, Frankfurt am Main 1995, S. 75–80.
- 15 Mit dieser Szene zitiert Smithson einen Hollywood-Klassiker. Er imitiert Cary Grants Verfolgung durch ein Flugzeug in Alfred Hitchcocks *North by Northwest* (1959). Smithson scheint mit seiner Litanei auch auf den Titel dieses Filmes anzuspielden. Ein Abdruck seines „Gedichtes“ findet sich in seinem Text zur *Spiral Jetty* (1972), in: *Robert Smithson. The Collected Writings*, hg. v. Jack Flam, Berkeley u. a. 1996, S. 143–153, hier S. 149.
- 16 Smithson schreibt diesbezüglich: „The sites in films are not to be located or trusted. All is out of proportion. Scale inflates or deflates into uneasy dimensions. We wander between the towering and the bottomless.“ Robert Smithson: „A Cinematic Atopia“ (1971), in: *Flam* (1996), Anm. 15, S. 138–142, S. 141.



Abb. 3: Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970, Filmstill.

ma einer öden Wüstenlandschaft. Diejenige, welche die Kamera produziert, ist zu meist vertikal ausgerichtet, ihre Größenverhältnisse sind durch die stete Verwendung des Zooms verunklärt, und sie ist radikal fragmentiert. Gerade durch diesen Gegensatz wird aber evident, dass Smithson die filmischen Mittel des Schnitts, Zooms, Ausschnitts und der Kamerafahrt nutzt, um die multiperspektivische Raumerfahrung, die er für den Besucher seiner Außenrauminstallation antizipiert, nicht nur im filmischen Medium, sondern mit filmspezifischen Techniken, darzustellen.¹⁷

Auch ohne eine eigenständige, separat betret- und betrachtbare Land Art-Installation kann *Swamp* in ähnlicher Weise als filmische Auseinandersetzung mit dem Wahrnehmungsprozess auf der Ebene verstanden werden. Im *Spiral Jetty*-Film kippt die Ebene der Landschaft durch die eingenommene Vogelperspektive in die Vertikale und verwandelt den spiralförmigen Pfad in eine geometrische Form auf der spiegelnden Grundfläche des Salzsees. In *Swamp* ist hingegen der Blick der Besucherin und des Publikums durch das vertikale Muster des Schilfes verstellt, das die gesamte ‚Bildfläche‘ ausfüllt.

17 Wie eng für Smithson die Beziehung seiner Installation am Ufer des großen Salzsees zu ihrer filmischen Umsetzung war, wird an einem nicht realisierten Vorhaben deutlich, das der Künstler 1971 in einigen Skizzen festgehalten hat. Smithson plante einen Schauraum eigens für den parallel zur Installation entstandenen Film. Das unterirdische Kino sollte in direkter Nachbarschaft zur Steinspirale realisiert werden. Der Film war für Smithson somit ein der monumentalen Steinspirale ebenbürtiges Parallelprojekt, die Wahrnehmungsprozesse auf der Installation wurden im filmischen Medium reflektiert.

Während bei De Maria die ruhige Kamerafahrt entlang des Wüstenpanoramas und der wiederholte Referenzpunkt der Geraden dem Betrachter eine zumindest kurzfristige Rekonstruktion der Raumsituation erlauben, nutzt Smithson die erratisch kreisende Kamera, um eine Wiederherstellung des betrachteten Raums unmöglich zu machen und durch Einzelimpressionen zu ersetzen, die sich nicht zu einem Gesamteindruck zusammensetzen lassen.¹⁸ Im Film zur *Spiral Jetty* ist es die Vogelperspektive und in *Swamp* die extreme Nahsicht der Kamera, die einen horizontal sich erstreckenden Naturraum – Wüste und Sumpf – als abstraktes ‚Bild‘ erscheinen lassen: Abstraktion und Natur treffen sich, wie Smithson selbst formuliert, in der filmischen Bildkritik und der Auflösung einer verbindlichen Perspektive.¹⁹

Vor der Leinwand und im Zentrum des Kreises: Die Verortung des Zuschauers

Während Smithson auf den *Spiral Jetty*-Film, der noch Zitate großer Hollywoodklassiker und Möglichkeiten narrativer Zusammenhänge bietet, mit *Swamp* eine rein konzeptuelle Wahrnehmungsübung folgen lässt, geht De Maria den umgekehrten Weg. Er produziert nach der anfangs besprochenen filmischen Bearbeitung seiner Kreidezeichnung in der Wüste eine filmische Arbeit, in der er intensiv mit Versatzstücken aus dem klassischen Erzählkino arbeitet: *Hard Core* (1969).²⁰ Beide Künstler formulieren in ihren Filmen eine Kritik am Erzählkino und seinen für den visuellen Konsum produzierten Illusionsräumen.²¹ In De Marias *Hard Core* ist diese

18 Eine derartige filmische Appropriation des Panoramas mit Hilfe des 360°-Schwenks verdeutlicht umgekehrt die schon im Panorama des 19. Jahrhunderts angelegte Reflexion von Wahrnehmungskonventionen. Das Panorama erlaubte zwar vermeintlich einen vollständigen Überblick über die dargestellte Stadtansicht oder Landschaft, tatsächlich basierte seine Autorität aber gerade auf den Grenzen subjektiven Sehens, denn es war nur fragmentarisch konsumierbar und musste kognitiv aus Einzelbildern zu einem Ganzen zusammengefügt werden. Siehe Jonathan Crary: „Géricault, the Panorama, and Sites of Reality in the Early Nineteenth Century“, in: *Grey Room* 9 (2002), S. 5–25.

19 Vgl. Robert Smithson: „Art through the camera’s eye“ (1971), in: Flam (1996), Anm. 15, S. 371–375, hier S. 374.

20 Beide Künstler produzieren ihre zweiten Filme unabhängig von einer Außenrauminstallation und in Eigenregie. Das ist für De Maria ungewöhnlicher als für Smithson, der schon früher mit dem filmischen Medium experimentiert hatte, z. B. für die Dokumentation seines Schüttwerks *Asphalt Rundown* (1969).

21 Smithson äußert seine Frustration über die Massenproduktion Hollywoods 1971 in seinem Text „A Cinematic Atopia“ (1971): „A notion of the abstractness of films crosses my mind, only to be swallowed up in a morass of Hollywood garbage. A pure film of lights and darks slips into a dim landscape of countless westerns. Some sagebrush here, a little cactus there, trails and hoofbeats going nowhere. The thought of a film with a ‚story‘ makes me listless. How many stories have I seen on the screen? All those ‚characters‘ carrying out dumb tasks. Actors doing exciting things. It’s enough to put one into a permanent coma.“ Flam (1996), Anm. 15, S. 138. Vgl. auch Anm. 16.

Kritik in erster Linie dadurch erreicht, dass der Zuschauer strukturell im Filmraum verortet wird, aber gleichzeitig mit der fehlenden Logik dieses Raumes konfrontiert ist – sowohl was die räumliche als auch was die narrative Konstruktion angeht. Wichtigstes formales Gestaltungsmittel für diese ‚surreale‘ Raumstruktur ist wiederum der 360°-Schwenk.

Wollte man *Hard Core* einem konventionellen Filmgenre zurechnen, so müsste man ihn als Western bezeichnen, denn auf der Narrationsebene zitiert der 28-minütige Streifen eine High Noon-Szene. In der öden Weite des amerikanischen Westens stehen sich schweigend zwei Cowboys gegenüber, die Sonne brennt vom Himmel, der Wind pfeift, dann werden die Colts gezogen. Der Handlungsraum wird zu keinem Zeitpunkt in seiner Gesamtheit präsentiert, stattdessen besteht der Film zum größten Teil aus einer Panoramaaufnahme der umgebenden Wüste aus der Perspektive der Protagonisten. Da der Film mit dieser Einstellung auf die Landschaft beginnt, begreift das Publikum sie zunächst als die eigene. Indem sich die Kamera auf Augenhöhe sehr langsam im Uhrzeigersinn horizontal um die eigene Achse dreht, tastet sie die Umgebung ab und zeigt die enorme, vollkommen flache und vegetationslose Ausdehnung der Wüste, die am Horizont von einer weit entfernten Bergkette begrenzt wird. Erst nach drei Minuten erfolgt eine erste Einstellung auf die Füße des Cowboys, welche die langsame Kreisbewegung der Kamera nachvollziehen. Der zuvor vorgestellte Ausblick auf die umgebende Wüstenlandschaft wird so in der Körperbewegung dieser Person verankert.

Wenn die Kamera nur sieben Sekunden später ihre Kreisbewegung wieder aufnimmt, ist unklar, ob sie am selben Ort wieder ansetzt. Nach einer Drehung um 360°, so die Erwartung, wird sich die Landschaft wiederholen, werden die Bergkuppen am Horizont vertraut aussehen, wird die Distanz zu ihnen berechenbar werden und die Umgebung damit logisch zu erschließen sein. Aber obwohl die stete Wiederaufnahme der



Abb. 4: Walter De Maria, *Hard Core*, 1969, Filmstill.

kreisenden Kameraführung suggeriert, dass die Umgebung in ihrer Vollständigkeit aufgezeichnet wird, ergibt sich kein geschlossenes Bild. Stattdessen erscheint der Ausblick auf den Horizont in der Reihung der entfernten Gebirgszüge endlos fortsetzbar, und die Landschaft wird ins Unermessliche geöffnet (Abb. 4).

De Maria erreicht diese scheinbare Ausstülpung des Wüstenraumes mit den einfachsten Mitteln des filmischen Mediums. Er nutzt den Schnitt auf die beiden Protagonisten, um die Perspektive zu wechseln, und setzt so seine kreisende Kamerafahrt jeweils an einer anderen Stelle in der Wüste fort. Die Blickrichtungen der Protagonisten überkreuzen sich in keinem Moment, da die Männer nie in einem gemeinsamen Raum gezeigt werden. Ihre Nähe ist mit Hilfe des Schnittes lediglich

konstruiert, und dem Zuschauer wird damit gleichzeitig vor Augen geführt, dass diese Verbindung nicht real ist. Formal legt De Maria die Konstruktion des filmischen Raumes dadurch offen, dass die beiden ineinander geschnittenen Filmrollen verschiedene Qualitäten haben: Die eine ist rotstichiger als die andere. Auf der narrativen Ebene hebt er die Illusion einer räumlichen Verbindung der Protagonisten dadurch auf, dass in der abschließenden Shoot-out-Szene alle Schüsse ihr Ziel verfehlen, obwohl die Umgebung keinerlei Schutz bietet und die beiden Männer als veritable Zielscheiben fungieren müssten.²²

Ausserdem macht De Maria sich die Begrenztheit der Kadrierung zunutze, um die scheinbare Grenzenlosigkeit der Landschaft zu konstruieren. Gerade weil sich dem Zuschauer nicht die Möglichkeit des Vergleiches bietet, sondern sein Blick an die sture Passierfahrt der Kamera und den jeweiligen von ihr dargebotenen Landschaftsausschnitt gebunden ist, muss er sich auf sein visuelles Gedächtnis verlassen, um Landschaftsmerkmale wiederzuerkennen und sein Bild der Umgebung zu vervollständigen. Es stellt sich zunächst Zweifel an den eigenen visuellen Fähigkeiten ein, den scheinbar dokumentierten Naturraum zu erschließen, bevor dieser sich als filmisch konstruierter, künstlicher Raum entpuppt.

De Marias Entscheidung für den Einsatz filmischer Gestaltungsmittel lässt sich kaum an die angedeutete Narration der Konfrontation zweier Westernhelden zurückbinden. Diese Handlung existiert lediglich als fragmentarisches Zitat des Western-Genres, als ein ironischer Verweis auf dessen narrativen Kern, den ‚hard core‘. Sie tritt in den Hintergrund gegenüber der filmischen Auseinandersetzung mit dem Wüstenraum.²³ In der Position des anonymen Cowboys ist der Betrachter nicht mit einem anderen Menschen konfrontiert, sondern mit der öden Umgebung, die in ihrer gewaltigen Ausdehnung nicht mehr rational begreifbar ist. Der High-Noon-Moment ist ein individueller: die Kapitulation vor einem Naturraum, den man sich nicht visuell erschließen kann. Der verdoppelte, ineinander geschnittene und auf

22 Der Film wird heute als Videoinstallation in Endlosschleife präsentiert (MMK Frankfurt, 2006). Dabei gehen die kurzen narrativen Einschübe meist verloren, weil die Besucher sich oft nur wenige Minuten in dem abgedunkelten Raum aufhalten. Dass De Maria selbst eine kinematographische Präsentationsform vorzog, geht aus seiner Korrespondenz mit dem italienischen Kunstsammler Giuseppe Panza hervor, der eine Kopie des Filmes kaufte. In einem Brief vom 14. August 1971 schrieb De Maria dem italienischen Sammler: „I hope that you might find it possible to construct a screening room, whereby people might be able to see and hear the film...just as they might spend 20 minutes looking at Rothko's paintings.“ Getty Research Institute, Los Angeles, Giuseppe Panza Papers (940004, 106/3).

23 Am 22. Juli 1969 schreibt De Maria dem New Yorker Galeristen Richard Bellamy, dass er mit *Hard Core* „the greatest shoot out scene in the world“ schaffen möchte. „One minute (sic) of 'Drawing' scenes...and shoot out...this to be spliced in with Heizer shots to create the greatest shoot out scene in the world.“ The Museum of Modern Art Archives, New York, Richard Bellamy Papers (Bellamy III. H. 4). De Maria bezieht den Begriff „shoot out“ somit nicht nur auf die narrative Ebene, sondern auch auf deren filmische Umsetzung – er setzt neben dem Duell der beiden Cowboys gleichzeitig den „shoot out“ zweier Kameras in Szene.

die Leinwand projizierte 360°-Schwenk zeichnet weniger die Landschaft auf als vielmehr das Scheitern der individuellen Wahrnehmung an ihr.²⁴

Die Landschaft als Expanded Cinema?

Die Gegenüberstellung zweier Figuren, die beide einen Kamerastandpunkt einnehmen und jeweils im 360°-Schwenk ihren Standort aufzeichnen, nutzt auch Dan Graham für die komplexe Raumkonstruktion einiger seiner filmischen Arbeiten. In *Helix/Spiral* (1973) beispielsweise führt eine Person ihre Kamera in einer Helixspirale um ihren Körper, während die Kamera die Umgebung aufzeichnet. Eine zweite Person bewegt sich spiralförmig auf der Ebene um die Figur herum und filmt deren Aktivität aus sich stetig wandelnder Perspektive. Die Arbeit, die im Außenraum gefilmt wurde, ist im Galerieraum als Doppelprojektion an zwei einander gegenüberliegenden Wänden zu sehen – ein entscheidender Unterschied zu den zuvor besprochenen Filmen, die ihr Publikum vor der Einzelprojektion positionieren. Außerdem ist im Gegensatz zu De Marias *Hard Core* die räumliche Beziehung der beiden Kameras zueinander offengelegt, denn die beiden Figuren filmen sich zumindest fragmentarisch gegenseitig. Dadurch – sowie durch die Verortung der Zuschauer *zwischen* den beiden Projektionen – ist der Galerieraum aufgewertet zur realen Größe.²⁵

Den bei weitem größten Bildanteil in diesen beiden Filmprojektionen hat allerdings die Landschaft inne – in diesem Fall ein offenes Feld, das im Hintergrund von

24 Für Kaprow, der mit Bezug auf Morris die geometrische Raumstruktur als Parameter einer durch die Bildprojektion geprägten Wahrnehmungskonvention nannte, ist der Besucher (spectator) die andere wichtige Komponente des „art environment“. Auch das Publikum ist Kaprow zufolge abhängig von den strukturellen Vorgaben des rechteckigen Raumes: „[...] they will govern their walking by a nearly conscious alignment with the art object's axial ties to the gallery. [...] Any casual meanderings on their part will thus be the formal equivalent within the exhibition floor area of, say, Pollock's drips within the canvas area. The rectangle maintains its primacy in all cases.“ Kaprow (1968), Anm. 3, S. 33. Beide Konventionen des „art environment“ werden thematisiert und unterlaufen durch die Projektion der Landschaft auf die Wand und die doppelte Verortung des Besuchers sowohl im konstruierten Filmraum als auch im rechteckigen Galerieraum.

25 Diese Arbeit von Graham geht aus zwei früheren Filmprojekten von ihm hervor, die beide mit ähnlichen Kameraführungen arbeiten. In *Two Correlated Relations* (1969) bewegen sich zwei filmende Performer in Spiralförmigkeit umeinander, während sie versuchen, sich zu keinem Moment aus den Augen zu lassen. In *Body Press* (1970–72) stehen zwei nackte Protagonisten jeweils mit einer Kamera ausgestattet mit dem Rücken zueinander in einem eigens dafür gebauten zylindrischen Raum, dessen Innenwände verspiegelt sind. Sie filmen ihre Spiegelbilder, während sie die Kameras in einer Helixform um ihre Körper bewegen und jeweils im Rücken miteinander austauschen. Diese beiden Arbeiten werden in der Literatur ausführlich beschrieben, während *Helix/Spiral* als Folgewerk wenig Aufmerksamkeit erhält. Die Tatsache, dass sie als einzige Arbeit im Außenraum realisiert wurde, ist bis jetzt nicht als ein besonderes Merkmal diskutiert worden.

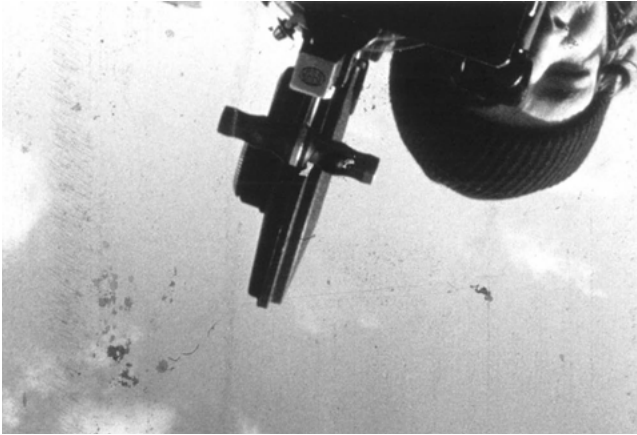


Abb. 5: Dan Graham, *Helix/Spiral*, 1973, Filmstill.

Industrieanlagen, einer Landstraße und Wäldern eingefriedet ist. Wie in den zuvor diskutierten Arbeiten ist der Zuschauer in dem rotierenden Landschaftspanorama auf die fragmentarischen Aufnahmen der mit Kameras ausgestatteten Protagonisten angewiesen, um sich in Beziehung zu ihnen zu setzen und sich gleichzeitig räumlich verorten zu können (Abb. 5). Die Suche nach dem eigenen Standort wird umso drängender, weil die räumlichen Limitierungen und Regeln des White Cube im Außenraum nicht gelten. Potenziell ist die Spiralbewegung der lateral sich bewegenden Kamera unendlich fortsetzbar.²⁶ Ein zumindest kurzfristiges Aufspannen des Naturraums, wie es De Marias *Two Lines Three Circles on the Desert* durch die dreimalige Rückbindung des Schwenks an die in den Raum fluchtende Gerade vorgeführt wurde, ist hier nicht möglich, weil die beiden Kameras sich gegenläufig spiralförmig bewegen. Helix und Spirale sind sich formal zu ähnlich, um den Raum, den sie beschreiben, gegenseitig abbilden zu können. Grahams *Helix/Spiral* (1973) weist durch seine gesteigerte Komplexität sowohl was die Filmproduktion als auch was die Installation der Projektionen angeht auf eine Verbindung der hier zur Diskussion stehenden Landschafts-Filme zur Praxis des Expanded Cinema hin, auf die ich abschließend im Rahmen der Diskussion einer Arbeit von Michael Snow eingehen möchte.

Snows Film *Wavelength* (1967) gilt schon früh als einer der entscheidenden Filme des strukturalistischen Avantgardekinos. Der 45-minütige Zoom durch sein Atelier auf ein an der Wand befestigtes Foto wird als grundsätzliche Kritik am Erzählkino

26 Morris' anfangs erwähnte Beobachtung, dass der räumliche Kontext für eine bildlich informierte Wahrnehmungskonvention der quadratische Innenraum „with its strongly accentuated divisions between the vertical and the horizontal“ ist, erhält hier noch einmal neues Gewicht. Morris (1975), Anm. 3, S. 33. Grahams Performance findet unter freiem Himmel statt, ohne diese räumlichen Parameter, die eine Projektion des Gesehenen auf eine imaginäre Vertikale vereinfachen würden. Für die Installation ist die räumliche Struktur des abgedunkelten Galerieraumes unabdingbar.

und seiner strukturellen und narrativen Illusion verstanden.²⁷ Snows ‚Motiv‘ in diesem Film ist – und das wird deutlich weniger häufig kommentiert – eine Landschaft: Das Foto an der Atelierwand zeigt ein Meerstück.

Auch Snows *Région Centrale* (1971) kann als ein Landschaftsportrait gelten. Die Kamera, mit der dieser Film aufgenommen wurde, war eine Spezialanfertigung: Mit Hilfe mehrerer Achsen, die auf einer gemeinsamen Halterung installiert sind, kann sie unterschiedliche Bewegungen gleichzeitig ausführen. Computergesteuert lassen sich vertikale und horizontale Bewegung sowie Rotationen mit Zoom und Geschwindigkeitsveränderungen koppeln.²⁸ Snow fand die für seine Zwecke hergestellte Apparatur derart faszinierend, dass er sie zunächst als eigenständiges Objekt im Galerieraum installierte. *De La* (1969/1971) zeichnet die Bewegung der Besucher auf, die sie als allansichtige Skulptur umschreiten. Die von der Kamera produzierten Videos werden direkt auf vier in den Raumecken installierte Monitore übertragen, während die Apparatur selbst ausgespart bleibt; sie ist auf den von ihr aufgezeichneten Bildern nie zu sehen. Aber auch der Besucher steht nicht im Fokus ihrer Dokumentation, vielmehr wird durch die zuvor programmierte Kamerafahrt ein chaotisches ‚Abbild‘ des Galerieraumes und der Handlungen, die sich in ihm vollziehen, produziert und auf vier Monitoren gleichzeitig angeboten.²⁹

Das Filmprojekt *La Région Centrale*, für das die Kamera ursprünglich entwickelt worden war, wurde 1971 in einer einsamen Berggegend im nördlichen Quebec realisiert.³⁰ Hier dokumentierte die Kamera selbständig von ihrem erhöhten Standpunkt aus die umgebende Landschaft. Das Bild, das sie produzierte, hat jedoch weder mit dem idealen Panoramablick noch mit einer wissenschaftlichen Dokumentation viel gemein. Es zeichnet den chaotischen Prozess einer räumlichen Aneignung nach, der nie abgeschlossen sein kann und in erster Linie sich selbst als visuelle Arbeit portraitiert (Abb. 6).³¹

27 Vgl. Annette Michelson: „Toward Snow“, in: *Artforum* 9/10 (1971), S. 30–39; Bart Testa: „An Axiomatic Cinema: Michael Snow's Films“, in: *Presence and Absence. The Films of Michael Snow 1956–1991*, hg. v. Jim Shedden, Ontario 1995, S. 26–83.

28 Mögliche Formen, die entstehen sind beispielsweise Rollbewegungen, Drehungen, Kreise, Kreise innerhalb von Kreisen, Doppelkreise, Bögen, Schleifen, Zickzack-Formen, Möbiusbänder, etc.

29 Der Besucher ist dadurch doppelt aktiviert: Der Sucher folgt nicht ihm, sondern stattdessen folgt er der ‚Geste‘ der Kamera und holt sich damit zwangsläufig selbst zurück ins vierfach übertragene Bild. Das instantane Videofeedback der eigenen Handlung führt zu ihrer Reflexion; in diesem Fall der Reflexion der eigenen Verortung, der Wahl der Perspektive und dem uneingelösten Anspruch auf ein visuelles Verständnis für die Gesamtsituation. De Bruyn zufolge war diese Funktion des „instant feedback“ in den späten 1960ern auch in der Wissenschaft ein verbreitetes Instrument, um vorgefasste, konditionierte Vorstellungen in einer Gruppensituation aufzudecken und zur Disposition zu stellen. Vgl. De Bruyn (2006), Anm. 10, S. 53.

30 Der Kamerastandort konnte nur per Hubschrauber erreicht werden, ein interessanter Umstand, wenn man bedenkt, dass Smithsonian diese Perspektive wählte, um die *Spiral Jetty* filmisch zu präsentieren.

31 Es ist dabei entscheidend, dass dieser Film, im Gegensatz zu den von der Kamera in *De La* produzierten Videofeedbacks, als Einzelprojektion im abgedunkelten Kinoraum, z. B. in



Abb. 6: Michael Snow, *La Région Centrale*, 1971, Produktionsfotografie.

Die entleerte Landschaft ist dabei das entscheidende Motiv – ihr Bild schwankt aufgrund der Kameraführung zwischen Abstraktion und Repräsentation, und das Wissen um ihre Dreidimensionalität wird durch den ständig wiederholten 360°-Schwenk und seine zweidimensionale Projektion auf die verdunkelte Galeriewand reflektiert.³²

Heute ist der Begriff des Expanded Cinema üblicherweise künstlerischen Praktiken der späten 1960er- und frühen 1970er-Jahre vorbehalten, deren Grundlage zwar weiterhin das Dispositiv des Filmes als bewegtem, substanzlosem Bild ist, die aber über die Projektion eines Lichtbildes auf eine Wand im abgedunkelten Raum hinausgehen.³³

den *Anthology Film Archives* in New York gezeigt wurde. Wieder findet sich der Zuschauer einerseits im Zentrum des Filmes, denn die Welt scheint sich um ihn zu drehen – die Kamera ist niemals sichtbar. Gleichzeitig ist er sich seiner Position vor der erleuchteten Leinwand immer bewusst. Der „in-between status of film“, wie ihn Heath beschreibt, wird als solcher thematisch, Heath (1976), Anm. 8, S. 87. Die projizierte visuelle Arbeit wird von Alain Fleischer passend als Performance der Kamera beschrieben: „[T]he landscape has practically nothing to offer the eye: there is not a single event, not a single picturesque detail in this madly barren expanse. So the camera, agitated and gesticulating, does the show itself, by and for itself. It must have given an incredible performance during the shooting [...]“ Alain Fleischer: „Michael Snow’s Cinemachine“, in: *Michael Snow. Panoramique. Photographic Works & Films, 1962–1999*, Ausst.-Kat. Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, Brüssel 1999, S. 50–64, S. 54.

32 Während in *De La* die Bewegung um 360° und das direkte Feedback ihrer Aufnahmen auf vier Monitoren an eine Überwachungssituation erinnert und Parallelen zu den zeitgleich entstandenen *Corridors* von Bruce Nauman aufzeigt, führt das mit derselben Technik hergestellte Bild der Natur zu ihrer Abstraktion; die Bedrohlichkeit weicht der visuellen Analysearbeit.

33 In diese notorisch offene Kategorie fallen Performances von Carolee Schneemann, die das Kino als eigenständige Entität vollständig auflösen zugunsten eines dreidimensiona-

Installative Anteile gibt es bei einem Großteil der mit der Land Art verbundenen Filmprojekte tatsächlich nicht – sieht man einmal von der spezifischen Ausstattung des eigens für den *Spiral Jetty*-Film geplanten Aufführungsraumes ab. Sie positionieren ihr Publikum vor einer Einfachprojektion und die gewünschten Aufführungsorte sind darauf ausgelegt, dass man die gesamte Länge des Filmes dort verbringt.

Stellt man jedoch die für das *Expanded Cinema* ebenso entscheidende Frage nach der Reflexion von Wahrnehmungskonventionen in den Vordergrund, so lässt sich argumentieren, dass diese in den hier diskutierten Filmen in erster Linie durch das gewählte Motiv – die Landschaft – erreicht wird. Die Arbeiten schließen damit an eine lange Tradition künstlerischer Raumillusion und ihrer gleichzeitigen Reflexion an.³⁴ Durch den Film und seine medien-spezifischen Gestaltungsoptionen, insbesondere durch die Tatsache, dass er mit Hilfe von Bewegung einen Raum dreidimensional dokumentieren kann, diese Aufzeichnung dann aber zweidimensional ins Bild gesetzt wird, kann das bildkritische Potenzial der Landschaft als zweidimensional wahrgenommener Naturraum gesteigert werden in eine Kritik dieser am Bild ge-

len Aufführungsortes, ebenso wie „para-cinematisc“ Projekte, in denen das filmische Medium direkt in Frage gestellt und Qualitäten des Cinematiscen außerhalb des Filmprojektors gesucht werden. Den Versuch einer Definition macht z. B. Michael O’Pray: „Expanded Cinema and the New Romantic Film Movement of the 1980s“, in: A. L. Rees u. a. (Hg.): *Expanded Cinema: Art, Performance, Film*, London 2011, S. 62–71, hier S. 62: „I will use ‚expanded‘ to include any film which utilises some other element besides a single screen; thus it will include the traditional sense of expanded cinema as any form of multi-screen-projection work, and films in which a person or object interacts in some non-trivial way with the film(s), thus covering performance-related film as well as installation work.“

- 34 Für die Entwicklung der perspektivischen Raumkonstruktion durch die niederländische und die italienische Renaissance war das Genre der Landschaftsmalerei entscheidend. Zur Korrelation von Landschaftsmotiv und Perspektive siehe z. B. Millard Meiss, der Jan van Eyck und den Meister von Flémalle als Vorreiter dieser Entwicklung bestimmt und ihren Einfluss in den Arbeiten italienischer Meister wie Fra Filippo Lippi, Domenico Veneziano, Piero della Francesca und Mantegna nachweist. Millard Meiss: „Jan van Eyck and the Italian Renaissance“ und „Highlands‘ in the Lowlands: Jan van Eyck, the Master of Flémalle and the Franco-Italian Tradition“, in: ders. (Hg.): *The Painter’s Choice. Problems in the Interpretation of Renaissance Art*, New York 1976, S. 19–35 und S. 36–59. Die wichtige Rolle der Landschaftsdarstellung für die Entwicklung der perspektivischen Raumkonstruktion vermerken auch Erwin Panofsky: „Die Perspektive als ‚Symbolische Form‘ (1924)“, in: Karen Michels/Martin Warnke (Hg.): *Erwin Panofsky. Deutschsprachige Aufsätze*, Bd. II, Berlin 1998, S. 644–757 und Gottfried Boehm: *Studien zur Perspektivität. Philosophie und Kunst der Frühen Neuzeit*, Heidelberg 1969. Gleichzeitig kommt der Landschaftsmalerei auch beim Übergang der Malerei der klassischen Moderne in die Abstraktion eine führende Rolle zu. Beispielsweise durch Paul Cézanne oder Piet Mondrian, die sich beide im Motiv der Landschaft mit der Konstruktion bzw. Dekonstruktion des Bildraums auseinandersetzten. Siehe z. B. Pavel Machotka: *Cézanne: Landscape into Art*, London/New Haven 1996; Regine Prange: *Das Ikonoklastische Bild. Piet Mondrian und die Selbstkritik der Malerei*, München 2006; Werner Busch/Oliver Jehle (Hg.): *Vermessen: Landschaft und Ungegenständlichkeit*, Berlin 2007.

schulden, perspektivisch auf einen Standpunkt festgelegten Wahrnehmungsoption.³⁵ Diese Kritik wird erst deutlich in der Spannung zwischen kreisendem Landschaftsbild und der Stillstellung vor der erleuchteten Leinwand.

Dass dieses Potenzial der Landschaft in der Filmprojektion nicht nur für Künstler, die in der Landschaft installative Arbeiten realisiert hatten, attraktiv war, sondern auch für Künstler, die aus anderen Bereichen der künstlerischen Avantgarde kamen, verdeutlichen die Projekte von Graham und Snow.³⁶ Durch ihre filmischen Experimente verbindet sich die von den Land Art-Künstlern geleistete Expansion filmischer Wahrungskritik in den Außenraum mit dem zeitgenössischen Filmdiskurs. Gleichzeitig zeigt die Einbindung ihrer Arbeiten in den größeren Kontext des Expanded Cinema, dass die Überlagerung von filmischer und körperlicher Erfahrung ein gemeinsames Ziel vieler post-minimalistischer Künstler war, das in mehreren Medien parallel verhandelt wurde. Der Landschaftsraum und der Standort seines Besuchers bzw. die Perspektive seines Betrachters sind das Motiv, an dem die Aktivierung des Publikums im Rahmen einer avancierten Kritik an ihrer konventionellen, bildlich geprägten Raumwahrnehmung betrieben wurde; dabei blieben Anteile des Bildhaften durchaus erhalten.³⁷ De Marias Zeichnung auf der Bodenfläche des Wüstenraumes vermittelt zwischen der Konvention einer vertikalen Projektion der gesehenen Landschaft und der Anleitung zum räumlichen Abschreiten eben dieses projizierten Raumes. Seine filmische ‚Dokumentation‘ der Zeichnung, ihres Ausführungsortes und ihrer Funktion vermittelt zwischen der konventionell statischen Wahrnehmung eines projizierten Filmbildes und der strukturell in ihm angelegten Teilnahme des Publikums an der Bewegung der Kamera.

35 Vgl. Duncan White: „Degree Zero: Narrative and the Contextual Image,“ in: Rees (2011), Anm. 33, S. 110–124, hier S. 110 f.

36 Die Beobachtung, dass das filmische Medium als „a sort of lingua franca for the avantgarde“ fungierte, macht Bruce Jenkins in „The ‚Other‘ Cinema: American Avant-Garde Film of the 1960s“, in: Kerry Brougher (Hg.): *Art and Film since 1945: Hall of Mirrors*, Ausst.-Kat. LACMA, Los Angeles 1996, S. 188–216, hier S. 202.

37 In einem Interview mit Paul Cummings von 1972 beschreibt De Maria *Hard Core* folgendermaßen: „(...) it’s much more successful than landscape painting because it has all the qualities of landscape painting but it moves very slowly, the landscape keeps changing (...)“. Paul Cummings: *Oral History – Interview with Walter De Maria, 1972 Oct. 4*, Archives of American Art, Smithsonian Institution.