

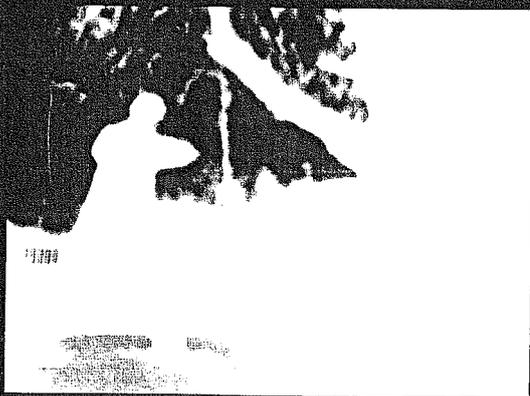
Black-Box-Installationen: Isolationen von Werk und Betrachter

Peter J. Schneemann

Schnittstelle Die verschwommene Fotografie eines Schützen, der mit angelegtem Gewehr auf den Betrachter zielt, ist beschädigt. Eine Kugel hat das Fotopapier durchschlagen und das Auge des Täters zerstört (Abb. 1). Die Verletzung zeugt von der Entstehung des Bildes durch den Schuss auf eine vollständig geschlossene, abgedunkelte Kiste, ausgeschlagen mit lichtempfindlichem Papier.

Der junge Schweizer Künstler Rudolf Steiner experimentierte mit seiner Serie *Pictures of me, shooting myself into a picture* 1997¹ mit der Black Box als Ausgangskonstruktion und Grundmodell für die Erzeugung von Abbildern. In der Selbstdokumentation ihrer Genese liegt die Potenz einer Authentizität, welche die Black Box zu einer Schnittstelle werden lässt zwischen Entstehung, Wahrnehmung und Dokumentation von Bildern. Mit dem Schuss vermag der Künstler sich selbst in den Dunkelraum hinein zu projizieren. Das Medium zeigt die Spuren von Aggression und Verletzlichkeit. Werden die entstandenen Arbeiten als klassische Fotografie ohne die Black Box (Abb. 2) ausgestellt, droht dieses Moment der Bildreflexion verloren zu gehen.²

Mit der in Folge entstandenen Arbeit *Die Blendung* vollzog Steiner den Schritt zur Installation. Seine Black Box aus schwarzer Kunststoffolie lädt die Galeriebesucher zum Besuch in das Innere der Konstruktion einer Camera obscura ein. Der schwarze Kubus verspricht uns, Zeuge sein zu dürfen, wie das durch eine kleine Linse eindringende Licht die Welt auf der gegenüberliegenden Wand abbildet. Steiner projiziert durch das Loch in der Box jedoch eine Videoaufzeichnung. Sie dokumentiert die *Blendung*, das heißt die Zerstörung der Elektronik einer Videokamera, durch ihre 30-minütige Ausrichtung auf die Sonne. Das Videoband zeigt in der Fokussierung auf die Sonne eine sich ausbreitende Fehlstelle. Steiner bezieht sich mit seiner Arbeit auf die Erblindung des

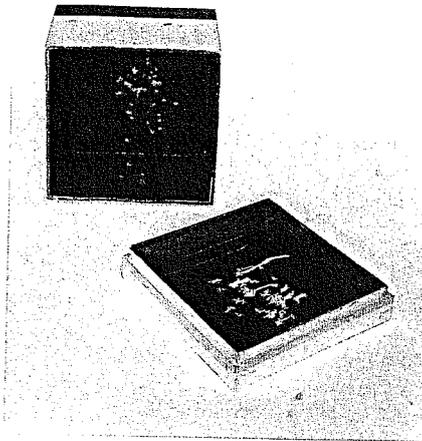


belgischen Physikers und Erfinders des »Phenakistiscope«, Joseph Plateau (1801–1883), die auf einen ungeschützten Blick in die Sonne zurückgehen soll.

Die Anwesenheit in der Konstruktion der Black Box als einem künstlichen Auge erweist sich als Anwesenheit in einem Kunst-raum. Seine vermittelnde Funktion ermöglicht, einen gefährlichen Blick in die Sonne zu wagen und einer Blendung beizuwohnen, ohne selbst geblendet zu werden. Das Versprechen der

¹ Rudolf Steiner, *Picture of me, shooting myself into a picture*, 1997

Camera obscura und die illusionistische Attraktion der Laterna magica verschmelzen miteinander.



Damit ist ein ganzer Komplex von Fragen angesprochen, welche die Funktion und die Mechanismen des abgedunkelten Raumes als Sonderform des Ausstellungsraumes betreffen. Bilden die in den letzten Jahren in Museen und Ausstellungen immer zahlreicher werdenden abgedunkelten Installationsräume einen Gegenpol zum White Cube?³ Wie wird das Verhältnis zwischen dem Licht des Werkes und der Dunkelheit des Raumes legitimiert und rezipiert? Was sind die Implikationen einer Rezeptionssituation, die Authentizität verspricht und »Virtualität« bietet? Mit welchen Inhalten korrespondiert das Verlangen, mit der abgedunkelten

Zelle einen »Erfahrungsraum« zu schaffen?

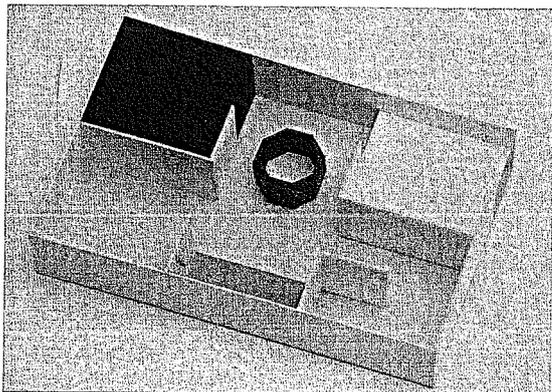
Die Black Box als Installation operiert buchstäblich im Brennpunkt der Auseinandersetzung der Kunst mit ihrer medialen Erweiterung in Fotografie, Film, Video und digitaler Manipulation. Durch die Multiplikation der Techniken in der Bildproduktion und Reproduktion scheint man Kunst und Medium nicht mehr eindeutig zuordnen zu können.⁴ In der Black Box als Ausstellungssituation und Installation erfährt die Frage der konstituierenden Verortung des Kunstobjektes im Ausstellungsraum ebenso eine Verschiebung, wie das alte rezeptionsästhetische Argument der Gegenwart des Betrachters Aktualität beweist. Parallel zur seiner Bedeutung als Basis für technologielastigen Ehrgeiz auf dem Gebiet der »Virtualität« bietet der Dunkelraum der künstlerischen Suche nach den Axiomen menschlicher Wahrnehmung und Empfindung einen erhellenden Ort des Experiments.

Umraum und Schutzraum Die intensivierten Diskussionen um die Orte der Kunst weisen darauf hin, dass der Dunkelraum als Steigerung einer Konstruktion des Museums verstanden werden kann, das seine Bilder vor zu viel Tageslicht schützen muss und sich im Spannungsfeld zwischen Innen und Außen legitimiert. Eine zentrale Funktion des Museums liegt in der Schaffung eines geschützten Erlebnisraumes, der die Kunsterfahrung als Sonderform unserer Wahrnehmung ermöglicht.

Bei aller kritischen Auseinandersetzung der Avantgarden mit der Undurchlässigkeit der Mauern der Ausstellungsinstitutionen, bei aller Kritik an der scharfen Trennung von Kunst- und Lebenswelt ist bei der Suche nach

² Rudolf Steiner, Camera obscura (für *Pictures of me, shooting myself into a picture*), 1997

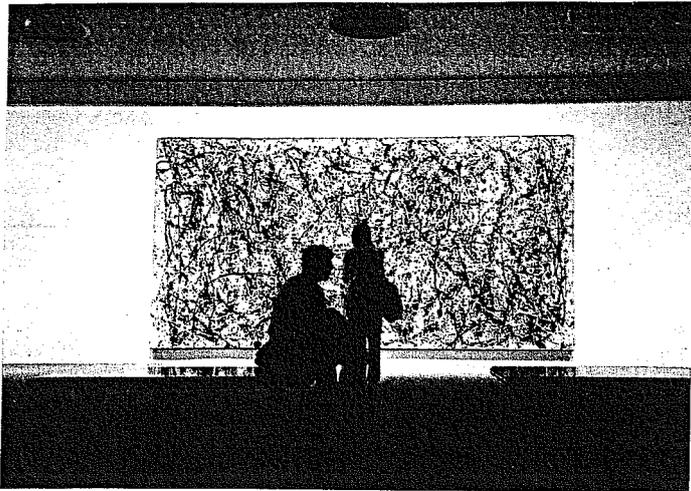
den möglichen und idealen Orten für die Kunst die Idee eines »absoluten Raumes« immer wieder aufgegriffen worden.⁵ Wenn Harald Szeemann 1972 für die documenta 5 »Museen von Künstlern« versammelte,⁶ die als kritische Auseinandersetzung mit der institutionellen Rahmung zu lesen sind, so wurden in den neunziger Jahren Entwürfe eines idealen, kontrollierten und hermetischen Raumes mit neuer Ernsthaftigkeit vorgetragen. Wenige Künstler haben eine so krasse Formulierung gewagt wie Katharina Fritsch. Auf der Jubiläums-Biennale 1995 präsentierte sie in Venedig ihr Modell eines idealen Ortes für ihre Kunst, ein kleines Grals-Tempelchen, abgeschirmt im dunklen Wald, mit goldenen Wänden.⁷ Der von ihr entworfene Raum sollte nicht nur die Autonomie der Kunstwerke garantieren, sondern als Ort des Kunsterlebnisses spirituelle Konzentration und Erfahrung ermöglichen. Installationskunst arbeitet mit dem Aufbau ortsspezifischer Referenzsysteme. Sie kann aber ebenso in Form in sich geschlossener, autarker Einheiten eine gesonderte Ausstellungsarchitektur fordern: »Kunsträume« entstehen, die es in bestehende Museumsarchitekturen zu implementieren gilt. »Totale Installationen«⁸ lassen nicht länger differenzieren zwischen Werk und Umfeld, die Installation als Gesamtkunstwerk bildet einen eigenen Raum, der mit anderen Werken kaum noch ein interaktives Spannungsfeld aufzubauen vermag. Die Medialität der Installationen ist tendenziell eine multiple, die verschiedenste Materialien und Gattungen künstlerischen Ausdrucks einsetzt. Die künstlerische Regie vermag die Sinne der Rezipienten beinahe umfassend anzusprechen, mit Geruch und Geräuschen ebenso wie mit Bildern und Licht.⁹ Ausstellungsinstitutionen mit multimedialen Installationen müssen sich der Konsequenz des autistischen Nebeneinanders von »Medienzellen« stellen.¹⁰ Der Dunkelraum als Phänomen moderner Ausstellungsarchitektur und Installationsform stellt die Fragen nach den Momenten der Isolation von Werk und Betrachter in verschärfter Form. Vorstellungen vom Kunstobjekt, Rezeptionsmuster und Wirkungsutopien müssen neu formuliert werden. Der Gang in die abgedunkelten Bretter-



buden, Stoffzelte und Videokabinen demonstriert eine Werkform, die nicht nur ihren eigenen Umraum fordert, sondern auch die Vereinzelung der Rezipienten bedingt.

Der abgedunkelte Installationsraum kann als konsequentes Extrem beschrieben werden, dessen Mechanismen sich keinesfalls aus einer technischen Notwendigkeit heraus erklären. In ihm vollzieht sich eine Rezeptionssteuerung, deren Sensibilisierungen und Intensivierungen mit dem Grenzfall der »Auf-

3 Heimo Zobernig, *Ausstellung als Kunst*, 1998, Bonner Kunstverein



lösung« eines realen Betrachter-Raumes operieren. Der Schwarzraum als Ort der Kunst übersteigt in seiner Potenz, Kunstwelten durch Isolation zu verabsolutieren, bei weitem das Modell des White Cube. Der weiße, objektivierende Ausstellungswürfel gibt sich immer als ein realer Raum mit Steckdosen, Feuerlöscher und EXIT-Zeichen zu erkennen. In der Reduktion der Orientierung im Raum durch seine Abdunkelung kann ein Spiel beginnen mit der sensuellen Unmittel-

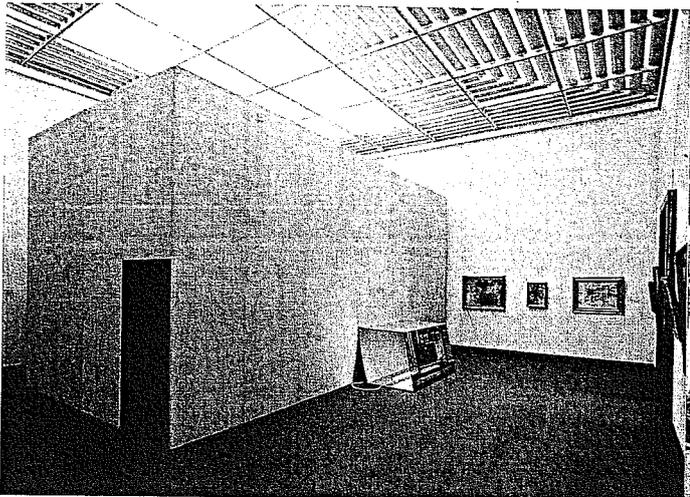
barkeit einerseits und der Auflösung des Objektes, der Verflüchtigung der Projektionsebenen andererseits.

Heimo Zobernig stellte 1998 für den Bonner Kunstverein Ausstellungsmodule zusammen, die die Rhetorik der Präsentationsformen künstlerischer Produktion offenlegen und sich als Kunstobjekte verselbstständigen (Abb. 3).¹¹ In seiner Kunstraum-Inszenierung betreten die Besucher zunächst einen leeren, hell erleuchteten Galerieraum. Ihm steht kontrastierend eine Black Box, eine mit schwarzem Molton abgedunkelte Kammer, gegenüber. Der helle und der dunkle Ausstellungsraum, zu denen Zobernig eine Blue Box,¹² einen schallgedämpften Schaumstoff-Raum und einen oktogonalen Kultraum gesellt, werden als Kulissen, als Ausgangspunkte der Theatralik der Kunst, ad oculos demonstriert. Kunst vermag sich als Umraum so zu inszenieren, dass der Verzicht auf Objekte durch die Gegenwart des empfindenden Betrachters kompensiert wird.

Erfahrungsraum Der installative Dunkelraum als Rezeptionsästhetische Konstruktion steht dabei in der Tradition von »Betrachteranweisungen«, Utopien einer Intensivierung der Selbsterfahrung des Rezipienten und Überhöhung der Kunstwahrnehmung.¹³

Bereits Barnett Newman strebte eine Steuerung der Rezeption seiner großformatigen Kompositionen an und formulierte für eine Ausstellung die Anweisung, nahe an die Werke heranzutreten. Die Grenzen der Farbflächen sollten in der idealen Betrachterposition verschwinden und der Moment der Konfrontation verstärkt werden. Als Begrifflichkeit für diese angestrebte Wirkung hatten die abstrakten Expressionisten für die Ästhetik der amerikanischen Kunst den historischen Begriff des »Sublimen« 1948 wieder aufgegriffen.¹⁴

⁴ Peter J. Schneemann, *Hängung und Beleuchtung im Museum of Modern Art*, 1998



Das Museum of Modern Art versuchte unter Alfred H. Barr durch eine weitgehende Abdunkelung des Raumes und fokussierte Beleuchtung der Gemälde mittels einer verdeckten Lichtleiste visuelle Wirkungen im Museumsraum zu optimieren.¹⁵ Für die Gemälde von Künstlern wie Newman, Pollock, Rothko oder Still wurde durch diese Regie der leuchtenden Bilder die Ästhetik des Erhabenen und der »Bildmacht« wirkungsvoll umgesetzt (Abb. 4). Nicholas Serota beschrieb

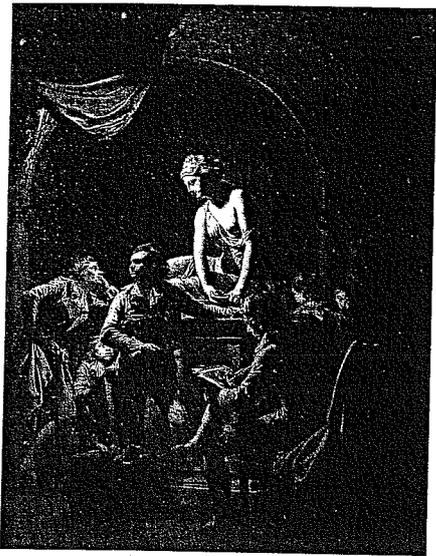
das so inszenierte immaterielle Leuchten der Gemälde im dunklen Raum als Mystifikation: »The walls are illuminated by a wash of artificial light dramatizing the paintings and separating them from the space of the spectator [...]. The control of space and light and the focus on a group of related paintings serve to intensify the experience of Pollock's work, creating that hushed transcendental mood which we associate with a chapel.«¹⁶

Die abstrakten Expressionisten rangen um eine Potenz ihrer Werke, als Verkörperung spiritueller Qualitäten mit dem Betrachter in unmittelbare Interaktion zu treten. Ihr auratisches¹⁷ Moment stützte sich noch auf ein Konzept des singulären Objektes.

Auf der documenta 9 setzte der japanische Künstler Kazuo Katase einen Container in die Räume der neuen Galerie, der einen in dunkles Blau getauchten Kunstraum bot (Abb. 5). Seine aus Holz gezimmerte Box nannte er *Nachtmuseum*.¹⁸ In der luzid-blauen Atmosphäre seiner dialektischen Umkehrung von Licht und Dunkel installierte Katase großformatige Negativabzüge von Aufnahmen eines Museumsdisplays mit alten Meistern. Erneut ist die Begrifflichkeit des Sublimen gegenwärtig. Das Nachtmuseum ist jedoch als sakralisierte Innenwelt mit therapeutischer Surrogat-Strategie konzipiert. Kunsterfahrung kann zum Selbstzweck künstlicher Heilserfahrung werden: »Wenn wir eintreten in einen der von Kazuo Katase gebauten Räume, fühlen wir uns unmittelbar in eine gereinigte Sphäre versetzt.«¹⁹

Gleich einen ganzen Weg der Initiation bot die große Retrospektive des amerikanischen Videokünstlers Bill Viola, die 1998–1999 in verschiedenen Museen gezeigt wurde (Los Angeles, New York, Amsterdam und Frankfurt

5 Kazuo Katase, *Nachtmuseum*, 1992, documenta IX, Kassel



a.M.). Das Whitney Museum of American Art empfing die Besucher in zwei vollständig abgedunkelten Stockwerken. Die Videoinstallationen selbst bildeten die einzige Lichtquelle und Orientierungsmöglichkeit im Labyrinth der nächtlichen Bildkammern.

Bill Viola bietet ein Musterbeispiel für den Anspruch, die im dunklen Raum multimedial stimulierten Rezipienten existentielle Erfahrungen durchleben zu lassen. Im Kommentar zu seinen Werken ist der Begriff der »Wahrnehmung« abgenutzt und wird ersetzt durch wirkungsästhetische Superlative: »Körperliche Erfahrung«, »Bewusstseinszustände« und »emotionale Schlüsselerebnisse« vermitteln Inhalte der mittelalterlichen Mystik und des Zen. Seine technisch aufwändigen und monumen-

talent Nachräume zielen konsequenterweise auf die wirklich großen Themen: Leben und Tod, Feuer und Wasser, Jung und Alt, Gegenwart und Erinnerung.

Die Einschränkungen des Bewegungsspielraumes der Rezipienten in zahlreichen Projektions-Installationen deuten auf ein Spannungsfeld hin zwischen der Programmatik von Intensität und Irritation einerseits und dem Konzept des aktiven Betrachters andererseits.²⁰ Selten wird dem erlebenden Subjekt eine reflektierende Position innerhalb der Installation eingeräumt. Im Moment, da er den Raum betritt, beugt er sich den Regieanweisungen, kann Nähe und Ferne zum Werk nicht länger selbst bestimmen. Die Verarbeitung der Eindrücke, die individuelle Reaktion auf seine Inszenierungen verlagert Viola auf die Zeit nach dem Besuch seiner Ausstellung, als Moment der Erinnerung an eine Reise in die Tiefenschichten des Unbewussten.²¹

Gerne wird hervorgehoben, dass Installationen sich von Skulpturen durch die Integration der Betrachtenden als Teil des Werkes unterscheiden. In den Installationen würde nicht nur der Raum, sondern auch der Rezipient zu einem konstitutiven Bestandteil des Kunstwerkes. In der Intensivierung der Effekte des Erfahrungsraumes bleibt jedoch bei allen Verweisen auf meditative Potenzen die Frage zu stellen, inwieweit seine Rolle eine passive bleibt. Die Black Box lässt die Reaktionen unsichtbar werden. Das bedeutet nicht zuletzt eine wesentliche Veränderung der Betrachtung der Kunst als gesellschaftlichen Akt. Der Besucher begibt sich meist allein in die Installation und schweigt.²² Dabei war im 18. Jahrhundert der abgedunkelte Ausstellungsraum Ort eines gesellschaftlichen Spieles. Die nächtliche Betrachtung von Skulpturen mit Fackelschein spielte mit dem pygmalioni-

⁶ Joseph Wright of Derby, *Antikenstudium bei künstlichem Licht*, 1769, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection

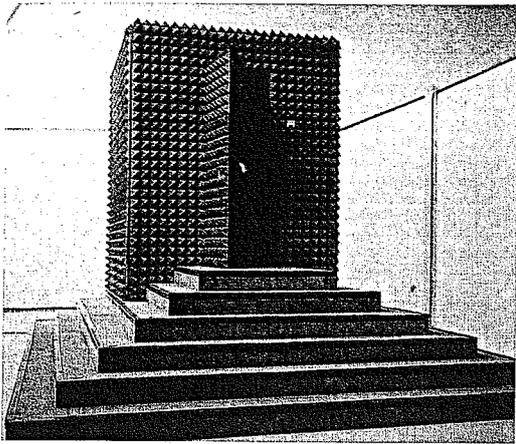
schen Gedanken. Durch die Bewegung um die Marmorfiguren und die wechselnde Beleuchtung sollten die Besucher selbst die Leistung der Belebung der Antiken erbringen.²³ (Abb. 6)

Erinnerungsraum Der Dunkelraum scheint die Erfüllung des traditionsreichen Verlangens anzukündigen, »im Bild« sein zu können. Stationen dieser Medienutopie sind in der Entwicklung der Rundbilder, des Stereopticons und der Rundprojektionen zu verfolgen. Medienutopische Suggestionspotentiale, wie sie in Aldous Huxleys Roman *Brave New World* formuliert wurden,²⁴ finden hier ein machtvoll Instrument.

Dabei liegt es in der Gesetzmäßigkeit der Black Box begründet, dass sich die Wahrnehmung mit den Qualitäten »abwesend versus anwesend«, mit dem »Schatten« als Abbild anstelle des Objektes selbst auseinandersetzen muss. Das Licht als Träger und als Potenz von Abbildung bedarf nur noch der Projektionsfläche. Solche Übergänge zwischen Stofflichkeit und transitorischen Bildern demonstriert etwa Tony Oursler, der konturlose Objekte durch ihre Funktion als Projektionskörper lebendig werden lässt. Die illusionistische Kraft der Projektionen schöpft aus einem Referenzsystem, das sich als labil erweist. Den Widerspruch zwischen Objekt und Projektion verdeutlichen Requisiten, die am Betrachtungsort als zurückgebliebene Bruchstücke an das Versprechen der Authentizität erinnern. Der Boden der Black Box ist mit Sand bestreut, die Rüstung des Helden liegt vor der Projektionswand.²⁵

Zur Metapher der Erinnerung wird bei Christian Boltanski der Dunkelraum. Als Erweiterung seiner geschlossenen Archivboxen und vergrößerten unscharfen Dokumentarfotos erscheinen in seinen nächtlichen Installationen die Objekte als Schatten einer verdrängten Vergangenheit. Anders als in der Videoinstallation wird hier das ebenso einfache wie assoziationsintensive Verhältnis von Lichtquelle, Erinnerungsgegenstand und Schattenbild als Memorialkonstruktion genutzt. Das Schattenbild seiner Figuren bleibt jedoch in einem festen Bezugssystem eingebunden, die Orientierung im Raum geht nicht verloren. Die Kölner Künstlerin Anna Anders spielte dagegen in der Installation *Im Dunkeln*²⁶ mit der Überlagerung von zwei Realitätsebenen: Mit Taschenlampen kann der dunkle Raum erkundet werden. Eine Videoprojektion wirft gleichzeitig Bilder weiterer Besucher, welche die gleichen Mauern mit Taschenlampen absuchen, an die Wand. Durch den Strahl der realen Taschenlampe wird die Projektion zerstört, und der Schatten der Besucher überdeckt die Protagonisten der Videobilder.

In die umgekehrte Richtung weisen die Arbeiten von James Turrell. Im scheinbar total abgedunkelten Raum beginnen die Besucher nach einer Phase der Gewöhnung der Augen an die Dunkelheit Farbfelder, Farbräume zu

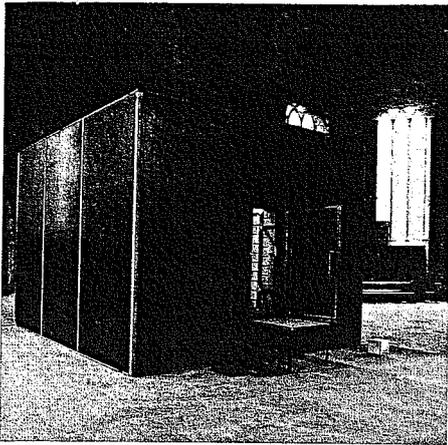


erleben. Der nächtliche, objektfreie Raum dient dazu, in der Wahrnehmung eine »Materialisierung« von Licht zu erreichen. Der Raum beginnt sich dabei aufzulösen.²⁷

Isolationsraum Wird die letzte Öffnung der leeren Black Box geschlossen, lassen sich in ihr nicht mehr die Schatten oder das Echo einer äußeren Welt entdecken. Wir betreten keine Camera obscura mehr, um in Sicherheit einer Erkenntnis der Blendung beizuwohnen, sondern werden nur noch von eigenen Bildern

bedrängt, unsere Sinne richten sich nach Innen. Die konsequente Steigerung der Intensivierung von Erfahrung findet ihren Höhepunkt in der Deprivation sinnlicher Eindrücke.²⁸ In der Serie seiner *Perceptual Cells* entwarf Turrell die Kammer *Solitary* (Abb. 7), die an die einzelne Person, die in ihr gefangen sitzt, bedrohlich heranrückt. Turrells Arbeit ging aus seiner Beteiligung am »Art & Technology«-Programm 1968–1969 des Los Angeles County Museum of Art hervor.²⁹ Künstler wurden eingeladen, Projekte, die im Atelier unmöglich wären, mit der Unterstützung von Technologieunternehmen zu realisieren. Turrell entwickelte im engen Austausch mit dem Künstler Robert Irwin ein besonderes Interesse an den wahrnehmungspsychologischen Forschungen, welche die Raumfahrtindustrie durchführte. In abgeschirmten Zellen, schall- und lichtisoliert, wurden die menschlichen Reaktionen auf selektiv ausgelöste Sinneseindrücke getestet. Welcher Reize bedarf es, um das Gefühl der Orientierung und das Raumempfinden aufrechtzuerhalten? Mit Hilfe der Wissenschaftler wurden Experimente durchgeführt zur Reaktion der Rezipienten auf Schallisolation und Sichtfeld-Manipulationen in einer totalen »Sinnesisolation« durch ein dunkles »anechoic chamber«.³⁰ Raumfolgen als kontrollierte Bedingung einer »overall experience« und kontrollierte Stimulation der Wahrnehmungsorgane bildeten die Schnittstelle wissenschaftlicher und ästhetischer Interessen. Das »Ganzfeld«-Erlebnis beruhte auf der Vermittlung eines kompletten 360° homogenen Farbfeldes, das keine Grenzen, Artikulationen, keine Körper bietet.³¹ Ziel der Experimente Turrells war es, die Black Box als Medium der Introspektion zu testen. Die Installationen sollten jeweils nur von einer einzigen Person betreten werden, die Verweildauer ist vorgeschrieben, die Bewegung durch einen hydraulischen Stuhl gesteuert. Bilder werden keine verwendet: »What we [want] to accomplish is to bring you to an awareness of perception, of perceiving yourself perceiving, pressing the information against the senses – making the sense

7 James Turrell, *Perceptual Cell (Solitary)*, 1992 (Aufenthaltsdauer: 20 Minuten Minimum bis zu 4 Stunden)



of reality a sense of the senses ... the experience is the ›thing‹, the experiencing is the ›object‹.«³²

Die Box im Museum wird als Konditionierungsmittel beschrieben. Zentrale Bedeutung kommt dabei dem Meditativen zu, der Erfahrung des eigenen Ichs als Raum.

Die Black Box als Ort, der für die Entwicklung und die Ausstellung neuer Medien zentrale Bedeutung hat, wurde zum gemeinsamen Forschungsprojekt von Industrie, Wahrnehmungspsychologie und Kunst.

Künstler wie Turrell waren auf der Suche nach einer neuen Ästhetik

und trennten sich mit diesem Anspruch wieder von dem naturwissenschaftlich ausgerichteten Programm. Ihre Kunst wird von einem Diskurs der spirituellen Erfahrung begleitet. Die Implikationen der Black Box als Isolationsraum mit gesellschaftlichen Konnotationen sind jedoch greifbar. Diese wurden etwa von den Berliner Künstlern Olaf Arndt und Rob Moonen 1994 in ihrer Installation *Camera Silens* offengelegt (Abb. 8).³³ Das »offene Kunstwerk« der siebziger Jahre, empfänglich für die individuellen Projektionen der Rezipienten, erfüllt seine Verheißung, indem es uns isoliert und einschließt.³⁴ Die Installation von Arndt/Moonen bezieht sich auf eine schallschluckende, isolierende Kammer des totalen Reizentzugs und der Vereinzelung, wie sie das Universitätsklinikum Hamburg-Eppendorf 1969 testete und wie man sie als Maßnahme der Isolationshaft in Stammheim einsetzte.

Im Kontext des Medienmuseums in Karlsruhe kann in dieser Kammer das Echo wahrgenommen werden, das einem längeren Besuch der aneinander gereihten multimedialen Boxen folgt. Die Orientierungslosigkeit steigert sich nach wenigen Minuten zu einem Schwindel. Diesmal richtet sich das Auge der Filmkamera auf das Opfer im Innenraum. Außerhalb der Box kann am Bildschirm mit vermitteltem, voyeuristisch anonymen Blick die qualvolle Ausrichtung der Sinneswahrnehmung nach Innen, auf das eigene Ich, verfolgt werden.

8 Arndt/Moonen, *Camera Silens*, 1995, Installation in der Parochialkirche, Berlin

1 Hauptpreis des Louise-Aeschlimann/Corti-Stipendiums 1997. 2 Vgl. Christine van Assche, »Über die Ästhetik und Museologie der Neuen Medien«, in: Linz 1996, S. 9–24. 3 O'Doherty 1996. 4 Vgl. Dieter Daniels, »Kunst und Medien im XX. Jahrhundert«, in: Berlin 1997, S. 553–564. 5 Vgl. zuletzt New York 1999; Köb/Stiller 1998; Baselitz 1979, S. 162–164, und sein Projekt für die documenta 6, 1977, *Bilderbude*, ein weißer Würfel mit vier Räumen; vgl. auch die Schriften von Remy Zaugg zum idealen Museumsraum. 6 documenta 5, 1972, Sektion 13, Marcel Broodthaers, Herbert Distel, Marcel Duchamp, Claes Oldenburg, Daniel Spoerri. 7 Vgl. Fritsch 1995, S.5–9; vgl. dazu Schneemann 1996. 8 Kabakov 1993. 9 Ein prominentes Beispiel bildet Wolf Vostells *Fluxus-Zug*, dessen Container 1981 durch Deutschland rollten. 10 Vgl. Chris Dercon, in: Schneede 2000, S. 65–80. 11 Vgl. Annelie Pohlen, »Die Ausstellung als Kunst«, in: Leipzig 1998, S. 7–30. 12 Die Blue Box wird in der Fernstechnik verwendet, um den Moderator aus seinem realen Hintergrund zu lösen und ihn in eine beliebige Szene zu montieren. Ein so ausgemalter Raum könnte durch das Auge einer Kamera tatsächlich aus dem Bild verschwinden. 13 Vgl. zum Begriff der Erfahrung Oskar Bätschmann, »Der Künstler als Erfahrungsgestalter«, in: Stöhr 1996, S. 249–281. 14 »The Ideas of Art. 6 Opinions on What Is Sublime in Art?«, in: *The Tiger's Eye*, 6, 1948, S. 46–56, vgl. Pries 1989. 15 Vgl. auch Staniszewski 1998. 16 Serota 1996, S. 9. 17 Zum Begriff der »Aura« vgl. Markus Brüderlin, »Die List der Aura«, in: Wien 1994, S. 54–77. 18 Kazuo Katase, geboren 1947, lebt in Kassel, *Nachtmuseum* (1992) documenta 9; vgl. auch seine Installationen *Positivraum-Negativraum*, Kassel 1981, *Ort-Raum, Götternacht*, Kunstverein Kassel, documenta X. 19 Grenoble 1989, o.S. 20 Bruce Nauman über einen seiner *Performance Corridors* von 1970: »It's another way of limiting the situation so that someone else can be a performer, but he can do only what I want him to do. I mistrust audience participation. That's why I try to make these works as limiting as possible«, Sharp 1970, S. 26; vgl. auch Paul Schimmel, »Pay Attention«, in: Minneapolis 1994, S. 67–82. 21 Karlsruhe 2000, S. 14. Statement von 1989 (Viola 1995, S. 239–252). 22 Vgl. dazu Kemp 1989; Kemp 1996. 23 Vgl. Johann Wolfgang von Goethe, *Italienische Reise*, Bericht vom November 1787, vgl. Oskar Bätschmann, »Pygmalion als Betrachter. Zur Rezeption von Malerei und Skulptur in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts«, in: Kemp 1985, S. 183–224. 24 Vgl. Oliver Grau, »Kunst als Inspiration medialer Evolution. Intermediale Etappen des Virtuellen im 20. Jh.«, unveröffentlichtes Manuskript. 25 Vgl. Olaf Breuning, *Ohne Titel*, 2000, Videoinstallation (Player, Beamer, Soundsystem, Ritterrüstung) Installationsmaße variabel, Ars Futura Galerie Zürich; Doug Aitken, *Into the Sun*, 1999, Videoinstallation (5 Projektoren, Zeltstoff, Sand), Installationsmaße variabel, 303 Gallery, New York. 26 Anna Anders, *Im Dunkeln*, 1997, Videoprojektion auf Wandmauer, Ausstellung im Hohlkasten der Deutzer Brücke, 8.–19.11.1997. Der Film wurde am Ort der Installation gedreht. 27 Für die meditative Potenz vgl. etwa Meinhardt 1995, S. 382. 28 Vgl. zu den psychologisch ausgerichteten Raumexperimenten der sechziger und frühen siebziger Jahre von Vito Acconci, Dan Graham, Bruce Nauman und Dennis Oppenheim: Suderburg 2000, S. 252–262. 29 Vgl. Adcock/Turrell 1990, S. 61–63. 30 Es handelt sich um die so genannte »Ganzfeldmethode«. Durch die Technik einheitlicher auditiver und visueller Stimulation entsteht im Probanden eine Zustandsveränderung, wobei die Aufmerksamkeit sich nach innen verlagert und traumartige Bilder aufsteigen. 31 Craig Adcock hat darauf hingewiesen, dass Parallelen zum gleichzeitig entstandenen Film *2001, A Space Odyssey* von Stanley Kubrick, 1968, bestehen. Vgl. Adcock/Turrell 1990. 32 Los Angeles 1971, S. 132. 33 Arndt/Moonen, *Camera Silens*, Installation in der Parochialkirche, Berlin 1995, ZKM – Medienmuseum 1994, vgl. München/Berlin/Düsseldorf/Seattle 1998, S. 37–38. 34 Vgl. auch Rebecca Horn, *Die chinesische Verlobte*, 1976, Privatsammlung.