

BIG PICTURE

R1: JASON RHOADES / PAUL PFEIFFER – R2: MARK LEWIS
R3: RODNEY GRAHAM – R4: SHIRIN NESHAT
R5: DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER
R6: CORINNA SCHNITT – R7: NATACHA NISIC – R1/8: PAUL PFEIFFER
R9/10: STEVE McQUEEN
R11: KIMSOOJA / THOMAS STEFFL
R12: RICHARD T. WALKER

KERBER

BIG PICTURE

(ORTE/PROJEKTIONEN) / (LOCATIONS/PROJECTIONS)

ZWÖLF KINEMATOGRAFISCHE INSTALLATIONEN /

TWELVE CINEMATOGRAPHIC INSTALLATIONS

BEARBEITET VON / ARRANGED BY

DORIS KRISTOF HIND / AND MARIA ANNA BIER WIRTH

MIT DEM ARCHITEKTURPLAN VON /

WITH ARCHITECTURAL DESIGN BY THOMAS STADLER

KUNSTSAMMLUNG NORDRHEIN-WESTFALEN

KERBER ART

Impressum / Colophon

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung / This publication was published to accompany the exhibition *Big Picture – (Orte/Projektionen)* Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf K21 Ständehaus

19. März bis 14. August 2011
19 March to 14 August 2011

Katalog / Catalogue

Herausgeber / Editor

Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf

Redaktion / Compilation

Doris Krystof

Texte / Texts

Doris Krystof (Essay und Künstlertexte / essay and texts on the artists),

Maria Anna Bierwirth (Essay / essay)

Lektorat / Copyediting

Deutsch / German: Katrin Günther

Englisch / English: Wendy Dowding

Übersetzungen / Translations

Jeremy Gaines

Gestaltung / Design

Studio Lamb/Homburger, Berlin

Publishing

Gabriele Lauser

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Angaben sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar. / The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available in the Internet at <http://dnb.d-nb.de>.

Gesamtherstellung und Vertrieb /
Printed and published by:

Kerber Verlag, Bielefeld
Windelsbleicher Str. 166–170
33659 Bielefeld, Germany
Tel. +49 (0) 5 21/9 50 08-10
Fax +49 (0) 5 21/9 50 08-88
info@kerberverlag.com
www.kerberverlag.com

Kerber, US Distribution
D.A.P., Distributed Art Publishers, Inc.
155 Sixth Avenue, 2nd Floor
New York, NY 10013
Tel. +1 212 6 27 19 99
Fax +1 212 6 27 94 84

Alle Rechte, insbesondere das Recht auf Vervielfältigung und Verbreitung sowie Übersetzung, vorbehalten. Kein Teil dieses Werkes darf in irgendeiner Form ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert werden oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden. / All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, translated, stored in a retrieval system or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying or recording or otherwise, without the prior permission of the publisher.

Für den Fall, dass einzelne namentlich nicht angeführte Inhaber/-innen von Urheberrechten Rechtsansprüche haben, ersuchen wir um Korrespondenz mit den Herausgeber/-innen. In the case that any individual copyright holders not cited by name own legal rights, please contact the editors.

© 2011 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Kerber Verlag, Bielefeld/Leipzig/Berlin, Künstler / artists, Autoren/-innen und Übersetzer/-innen / authors and translators, Thomas Stadler, Stadler Prens Architekten, Berlin © 2011 für die abgebildeten Werke von / for the works of: Kimsooja: © Courtesy of the artist, Kimsooja Studio, New York, Kewenig Galerie, Köln / Cologne; Mark Lewis: © Courtesy of the artist, Forte di Bard, Aosta; Natacha Nisic: © Natacha Nisic, Centre national des Arts Plastiques-Images-mouvement; Richard T. Walker: © Courtesy of the artist and Christopher Grimes Gallery, Santa Monica; von / of: Dominique Gonzalez-Foerster, Corinna Schnitt bei VG Bild-Kunst, Bonn; sowie bei den Künstlern oder ihren Rechtsnachfolgern / as well as by the artists or their legal successors

ISBN 978-3-86678-528-1

Printed in Germany

Ausstellung / Exhibition

Kurator / Curator

Doris Krystof

Ausstellungsassistenz / Curatorial assistance

Maria Anna Bierwirth (Dipl. Rest.)

Praktikantin / Volunteer

Christina Gericke

Ausstellungsmanagement /

Exhibition management

Stefanie Jansen

Registrierung /

Katharina Nettekoven

Restaurierung / Restoration

Maria Anna Bierwirth

Medientechnik / Media Service

Jens Meller, Oswin Schmidt

Ausstellungsarchitektur / Exhibition Design

Thomas Stadler

(STADLER PRENN ARCHITEKTEN, Berlin)

Ausstellungsaufbau / Exhibition Set up

Bernd Schliephake, Jürgen Dressler, Sven Kamp,

Bernd Strauchmann, Sandro Walter

Kommunikation / Communication

Gerd Korinthenberg, Cornelia Heising, Alissa Krusch

Bildung / Education

Annika Plank

Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf

Direktion / Vorstand / Directors / Executive Board

Künstlerischer Leiter / Artistic Director

Ma
Ka
Ha
tor

Le
H
A
I
S
§
meier,

W

Künstlerischer Leiter für besondere Aufgaben / Artistic Director at Large

Julian Heynen

Leitung Bildung / Head of Education

Julia Hagenberg, Isabelle Dorsch, Regula Erpenbach, Annika Plank, Peter Schüller, Nina Wagner, Angela Wenzel

Leitung Bibliothek / Head of Library

Henry Vauth, Marianne Able, Andreas Peters

Leitung Ausstellungsmanagement /

Head of Exhibition Management

Stefanie Jansen, Dagmar Kurtz

Leitung Registrar / Head of Registrar

Katharina Nettekoven, Katja Speith

Leitung Restaurierung / Chief Conservator

Werner Müller, Maria Anna Bierwirth, Sven Kamp, Nina Quabeck, Anne Skallik, Andreas Volkmer,

Leitung Kommunikation / Head of Communication

Gerd Korinthenberg, Cornelia Heising,

Alissa Krusch, Marita Rowlands

Bereichsleitung Vertrieb / Sales

Gabriele Lauser, Alexia Krauthäuser,

Simone Rachel, Uta Rottmann, Marion Vogt

Bereichsleitung Besucherservice / Visitor Service

Cäcilie Teschner, Wolfgang Bednarek, Nikolaos

Kessopoulos, Philip Trabert

Leitung Verwaltung / Head of Administration

Susen Kempkes, Klaus-Peter Allenstein, Jürgen

Dreßler, Susanne Finken, Claudia Fischer-Jaworsky,

Marlene Geisensetter, Christian Kalinowski, Sven

Kamp, Wilfried Kirste, Stefan Müller-Stapper,

Dagmar Schwaiger, Kerstin Thielo

Personal / Human Resources

Monika Fischer-Vercoulen

Leitung Technik / Engineering Department

Bernd Schliephake, Andreas Grella, Jens Meller,

Oswin Schmidt, Bernd Strauchmann,

Zoltan Ternai, Sandro Walter

Bereichsleitung Sicherheit / Security

Ramon Karbach, Dietmar Büttau, Artur Burgner,

Lothar Finken, Klaus Grigat, Andreas Grund,

Philipp Grund, Franz Hacker, Thomas Hofmann,

Nicholas Robert Johnson, Franz Josef Kleschautzky,

Carsten Laaser, Mario Metz, Joachim Oertwig,

Manfred Pachali, Katrin Sondermeier, Michael

Stanaszek, Daniel Vetter, Manfred Wirsig

ArtPartner Relations GmbH

Geschäftsführung / Managing Director

Otmar Böhmer

Leitung Veranstaltungen / Event Management

Sandra Christmann, Jana Schünemann,

Valentina Wöber

Gesellschaft der Freunde der Kunstsammlung

Nordrhein-Westfalen e. V.

Vorsitzender / Chairman

Robert Rademacher

Geschäftsführung / Managing Director

Leoni Spiekermann

**KUNST
SAMMLUNG
NORDRHEIN
WESTFALEN**

Stiftung Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen
Grabbeplatz 5
D-40213 Düsseldorf

K20 Grabbeplatz | K21 Ständehaus | Schmela Haus
www.kunstsammlung.de

RAUM / ROOM 1

JASON RHOADES

SEITE / PAGE 32

RAUM / ROOM 2

MARK LEWIS

SEITE / PAGE 40

RAUM / ROOM 3

RODNEY GRAHAM

SEITE / PAGE 48

RAUM / ROOM 4

SHIRIN NESHAT

SEITE / PAGE 56

RAUM / ROOM 5

**DOMINIQUE
GONZALEZ-FOERSTER**

SEITE / PAGE 64

RAUM / ROOM 6

CORINNA SCHNITT

SEITE / PAGE 72

RAUM / ROOM 7

NATACHA NISIC

SEITE / PAGE 80

RAUM / ROOM 1/8

PAUL PFEIFFER

SEITE / PAGE 88

RAUM / ROOM 9/10

STEVE McQUEEN

SEITE / PAGE 96

RAUM / ROOM 11

KIMSOOJA

SEITE / PAGE 104

RAUM / ROOM 11

THOMAS STEFFL

SEITE / PAGE 112

RAUM / ROOM 12

RICHARD T. WALKER

SEITE / PAGE 120

BIG PICTURE

(ORTE/PROJEKTIONEN) / (LOCATIONS/PROJECTIONS)

ZWÖLF KINEMATOGRAFISCHE INSTALLATIONEN /

TWELVE CINEMATOGRAPHIC INSTALLATIONS

BEARBEITET VON / ARRANGED BY

DORIS KRSTOF UND / AND MARIA ANNA BIERWIRTH

MIT EINEM ARCHITEKTURPLAN VON /

WITH ARCHITECTURAL DESIGN BY THOMAS STADLER

RAUM / ROOM 1

JASON RHOADES

SEITE / PAGE 32

RAUM / ROOM 2

MARK LEWIS

SEITE / PAGE 40

RAUM / ROOM 3

RODNEY GRAHAM

SEITE / PAGE 48

RAUM / ROOM 4

SHIRIN NESHAT

SEITE / PAGE 56

RAUM / ROOM 5

**DOMINIQUE
GONZALEZ-FOERSTER**

SEITE / PAGE 64

RAUM / ROOM 6

CORINNA SCHNITT

SEITE / PAGE 72

RAUM / ROOM 7

NATACHA NISIC

SEITE / PAGE 80

RAUM / ROOM 1/8

PAUL PFEIFFER

SEITE / PAGE 88

RAUM / ROOM 9/10

STEVE McQUEEN

SEITE / PAGE 96

RAUM / ROOM 11

KIMSOOJA

SEITE / PAGE 104

RAUM / ROOM 11

THOMAS STEFFL

SEITE / PAGE 112

RAUM / ROOM 12

RICHARD T. WALKER

SEITE / PAGE 120

MARION ACKERMANN

VORWORT

In den Beständen der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen hat sich inzwischen ein nicht unbedeutender Schwerpunkt im Bereich Film- und Videokunst herausgebildet. Diesen weiter auszubauen und über verschiedene thematische Zugriffe jeweils zu aktualisieren, stellt ein langfristig angelegtes Projekt dar. In der Zusammenarbeit zwischen Kuratoren und Restauratoren, Technikern und Architektur werden präzise, optimale Formen der Präsentation entwickelt, wobei die Abgeschlossenheit der Black Box im Ausstellungszusammenhang schon lange nicht mehr die ultimative Lösung darstellt. Greift man sich den Aufbau der kinematografischen Installationen heraus, kommt es gerade hier darauf an, die Bewegungen des Betrachters im Raum der Ausstellung zu steuern, um das Spezifische der jeweiligen Arbeiten erleben zu können. Das Untergeschoss im K21 wird als Präsentationsort für ausgewählte Arbeiten aus der Sammlung erprobt: Auf einer Fläche von 1.100 Quadratmetern und bei einer Raumhöhe von bis zu 5,5 Metern können selten gezeigte, großformatige und raumgreifende Installationen in wechselnden Konstellationen vorgestellt werden. Den Auftakt macht die Ausstellung *Big Picture – (Orte/Projektionen)*, eine Auswahl von Film- und Videoarbeiten, die hinsichtlich ihres Platzbedarfes und ihrer räumlichen Dimensionen besondere Anforderungen stellen. *Big Picture* ist der Titel einer Arbeit des jung verstorbenen kalifornischen Künstlers Jason Rhoades (1965–2006). „Big picture“ meint im Englischen aber auch die große Übersicht, die auch dem Präsentieren einer Sammlung innewohnt. Wenn Rhoades in ironischer Verkehrung einen großen Garten auf einem kleinen Flatscreen zeigt, gibt er damit den Takt für eine Ausstellung von installativen Film- und Videoarbeiten vor, die die unterschiedlichen Wirkungsweisen kinematografischer Installationen vor Augen führen. Perspektivwechsel, Größen- und Gedankensprünge erzeugen ein filmisches Klima jenseits des Kinos, zu dessen stärksten Erfindungen einschlägige Bilder vom Reisen, von Landschaft und Natur gehören. Die Präsentation konzentriert sich auf eine Auswahl von zwölf Installationen, sechs Leihgaben internationaler Künstler sowie sechs Arbeiten aus der eigenen Sammlung.

Der von Thomas Stadler (Stadler Prens Architekten, Berlin) gestaltete Parcours verwandelt das Untergeschoss des Ständehauses in eine dynamische Abfolge von offenen und geschlossenen Bereichen. Als eigenständige Zone, der gleichwohl in die Ausstellung *Big Picture* mit einbezogen ist, wird die signifikante Apsis mit den sechs auf den See hinausgehenden Bullaugen definiert: Hier entsteht ein kleines Kino. Ich möchte herzlich den Künstlern Dominique Gonzalez-Foerster, Kimsooja, Mark Lewis, Natacha Nisic, Thomas Steffl und Richard T. Walker sowie den Leihgebern ihrer Werke danken. Darüber hinaus ist Thomas Stadler für die Architektur Dank auszusprechen. Die Grafiker Florian Lambl und Birgitta Homburger (Studio Lambl/Homburger, Berlin) haben sich durch ihre Spezialisierung auf die Umsetzung von Filmkunst ins Buchmedium für das Projekt unersetzlich gemacht.

Doris Krystof, Kuratorin der Kunstsammlung, hat sich dem Thema über ihre langjährige Auseinandersetzung mit diesen spezifischen Sammlungsbeständen mit Begeisterung gewidmet. Mit der fachkundig technischen Hilfe der Medienrestauratorin Maria Anna Bierwirth, die als Volontärin an der Kunstsammlung tätig ist, konnte die abteilungsübergreifend kuratierte Sammlungspräsentation Werke aus dem Verborgenen holen, die aufgrund ihrer technischen Anforderungen, aber auch wegen der schieren Größe ihrer Installations- und Projektionsmaße nur sehr selten zu sehen sind. Ich danke ihnen beiden sehr, dass sie uns allen diesen konzentrierten, bereichernden und zugleich spannungsvollen Einblick in das Universum der bewegten Bilder gewähren. Darüber hinaus möchte ich mich beim gesamten Team der Kunstsammlung bedanken, insbesondere bei Oswin Schmidt und Jens Meller für die Medientechnik.

MARION ACKERMANN

PREFACE

These days, a not so insignificant focus of the Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen collection is film and video art. A long-term objective is to expand this section further and update it to reflect various themes. Through collaboration between the curators and restorers, the engineers and the architects, precise, optimal forms of presentation are being developed and the insular black box has long since ceased to be the ultimate exhibition solution. If we simply take the example of the structure of cinematographic installations, then the important thing here will be to guide the viewers' movement through the exhibition space to ensure that the specificities of the respective works are duly experienced.

The basement of K21 will be tested as a presentation venue for selected works from the collection: across an area of 1,100 square metres and with ceiling heights of as much as 5.5 metres, rarely-seen, large-size and spacious installations of different configurations will be shown. This policy will kick off with the exhibition *Big Picture – (locations/projections)*, a selection of films and video pieces that involve special requirements regarding the space needed and the dimensions of the works. *Big Picture* is the title of a piece by the recently deceased Californian artist Jason Rhoades (1965–2006). There are two meanings to the term 'big picture' and both are innate to the thinking behind this show. When Rhoades chooses with deliberate irony to present a large garden on a small flatscreen, he sets the pace for an exhibition of installations with films and video works that highlight the different ways in which cinematographic installations can function. Changes in perspective, and leaps in size and thought, serve together to create a filmic climate beyond the cinema, whose most emphatic inventions are images of travel, the countryside and nature. The presentation concentrates on a selection of twelve installations, six being works by international artists on loan and six from our own collection.

The route devised by Thomas Stadler (Stadler Prens Architekten, Berlin) transforms the lower floor of K21, next to K20 and Schmela Haus, a part of the Kunstsammlung, into a dynamic sequence of open and closed areas. The major apse, with its six portholes looking out over the lake, functions as an independent zone that nevertheless locks into the *Big Picture* show: here there will be a small movie theatre.

I would like to most cordially thank the artists Dominique Gonzalez-Foerster, Kimsooja, Mark Lewis, Natacha Nisic, Thomas Steffl and Richard T. Walker as well as all those who have lent us their works. Moreover, I am deeply grateful to Thomas Stadler for the architectural design of the show. Graphic designers Florian Lambl and Birgitta Homburger (Studio Lambl/Homburger, Berlin) have also played an indispensable role in the project through their specialisation in translating film art into the printed medium.

Doris Krystof, curator of the Kunstsammlung, has for years dedicated herself enthusiastically to the exploration of the specific elements of the collection. Supported by the expert technical knowledge of media conservator Maria Anna Bierwirth, who is currently completing a fellowship as junior conservator with the Kunstsammlung, the presentation curated to cut across the different departments has unearthed works that are only very rarely on show, due to the extreme technical requirements and also the sheer size of the related installations or projections. I would like to thank both of them most kindly for offering us this focused, enriching and exciting glance into the world of moving images.

Moreover, I would like to thank the entire team of the Kunstsammlung, in particular Oswin Schmidt and Jens Meller who handled all the media technology.

DORIS KRYSZTOF
MARIA ANNA BIERWIRTH

WEITERSEHEN, WEITERGEHEN

KINEMATOGRAFISCHE INSTALLATIONEN
ALS RAUM UND EREIGNIS

Jede Erfahrung eines Kunstwerks ist mit dem Ort verbunden, an dem es sich befindet. Diese Binsenweisheit verschärft sich zu einer tragenden Definition des Mediums selbst, wenn es um den Bereich der Videokunst geht. Technisch gesehen handelt es sich bei Videokunst – um den bewährten, wenn auch nicht ganz lupenreinen Terminus hier weiter zu benutzen – um elektronische oder digitale Daten, um Codes, für deren Präsentation die Form des temporären Werk- und Bildträgers gewählt werden muss.

Gerätelisten, Filmrollen, Kassetten, DVDs oder Festplatten, vor allem aber mitunter elaborierte Installationsanweisungen sind die Materialien, mit denen man in einer Sammlung oder Ausstellung von Videokunst umzugehen hat. An dieser Stelle zeigt sich die Nähe zur Konzeptkunst, ebenso wie überhaupt künstlerische Konzeptionen und Intentionen in der Videokunst eine zentrale Rolle spielen. Wie eine Arbeit in Erscheinung tritt und welche Wirkung sie erzielt, steht in enger Verbindung mit dem Material, in das sich der Gehalt der Arbeit einschreibt. Vor allem im Hinblick auf die raumgreifenden Film- und Videoarbeiten, die im Anschluss an Juliane Rebentisch als „kinematographische Installationen“¹ bezeichnet werden, bleibt festzuhalten, dass diese Werke ohne ihre Präsentation nicht existieren. Das Medium Video wird deswegen allgemein als instabil, immateriell, variabel und zeitbasiert beschrieben; bereits in den 1980er Jahren hat Gilles Deleuze in seiner epochalen Studie über das Kino als Zeit- und Bewegungs-Bild zur Kennzeichnung von Videokunst den Begriff des „Immediums“ benutzt.² Zwanzig Jahre später, nun zusätzlich befeuert durch die digitale Revolution, rückt die Instabilität des Video-Werkbegriffs erneut in den Fokus: „Der Status, die Ästhetik, die Formatierung und die Präsentation/Rezeption sind Variablen in einer Konstellation, die sich nur immer wieder in anderer Form manifestieren kann“,³ so Rudolf Frieling in der Publikation, die 2006 im Rahmen des Projekts *40 Jahre Videokunst in Deutschland* erschienen ist. Schon wegen der rasch veraltenden Abspielgeräte und Datenformate, aber auch wegen der stets variablen Räumlichkeiten sind die Kriterien der Präsentation immer wieder zu überprüfen und neu zu entwickeln. Unter anderem zeigt sich hier jedoch die durchaus vorhandene Materialgebundenheit des sogenannten Immediums, bzw. dessen Wirkung und Intention. So ist keinesfalls jedes neue Format als ersetzender Träger für das Alte geeignet, das gleiche gilt für den temporären Bildträger. Der Transfer eines Videosignals kann zu Veränderungen der einzelnen Parameter wie beispielsweise Bildauflösung oder Farbfrequenz führen, welche dann eine enorme Auswirkung auf die Erscheinung und Ästhetik einer Arbeit haben können. Wie auch für die eine oder andere Videoarbeit der Austausch eines Röhrenmonitors gegen einen Flachbildschirm oder die Veränderung einer Projektionsgröße einen signifikanten Eingriff in dessen Werkqualitäten bedeuten kann.

Instabilität und Variabilität des Mediums Video betreffen gleichermaßen auch dessen Rezeption. Das fortlaufende Videobild ist zu keiner Zeit gleich, was Boris Groys in diesem Zusammenhang die „Nichtidentität des Bildes“⁴ konstatieren ließ. Videokunst irritiert in mehrfacher Hinsicht das beruhigende Gefühl des ‚statischen‘ Museums, des immergleich und verlässlich an einem Ort Bewahrenen (was inzwischen ohnehin eine Schimäre ist, und der Einzug der Videokunst in die Museen ist möglicherweise einer der markantesten Indikatoren). Der Eindruck der Instabilität ergreift manchen Betrachter, denn die wie aus dem Nichts in den Dunkelräumen aufscheinenden Flimmerbilder erzeugen mitunter den Anschein, bei jedem Besuch etwas anderes zu sehen zu bekommen oder das Wichtigste zu verpassen. Hinsichtlich ihrer Präsentation und Rezeption liegt Videokunst insofern weniger nahe bei Malerei und Skulptur, als dass sie sich den ephemeren Aufführungskünsten wie Tanz, Performance oder Livemusik annähert. Tatsächlich bedarf es mitunter größerer Recherchen

und zeitaufwendiger Planungen, um eine bestimmte Videoarbeit überhaupt sehen zu können. Das Werk wird zum temporären Ereignis, im Kern getroffen ist der Begriff des Originals. Gewissermaßen entstehen von Videoinstallationen bei jeder Präsentation immer wieder neue Versionen, die im Gefüge von künstlerischen Intentionen, den Raumvorgaben und den Möglichkeiten der Technik flexibel sind. Dabei stellt jede Arbeit individuelle Ansprüche, oft ist der kuratorische und konservatorische Spielraum gering, denn die Variabilität des Mediums ist keinesfalls grenzenlos: Eine gelungene Aufführung, eine korrekte Installation ist Voraussetzung nicht nur der Rezeption, sondern auch der Werkinterpretation; die Aufführungsgeschichte einer Videoinstallation verschmilzt mit dem Werk selbst. Insofern könnte man sagen, dass sich in der Videokunst der Begriff der Originalität und Authentizität eines Kunstwerks verschiebt und über das Material hinausweisend definiert. Die Videokunst erfordert daher eine sorgfältige Dokumentation ihrer Aufführungen und den Wegen die dorthin geführt haben. Diese allein kann jedoch vor allem bei kinematografischen Installationen, bei multifokalen, simultanen im Raum angeordneten Projektionen die ästhetische Erfahrung der Werke nicht ersetzen. Wie in der Oper, im Konzert, im Theater und beim Tanz zählt die Kostbarkeit des Moments.

Erst Anfang der 1990er Jahre entstehen mit dem Aufkommen immer lichtstärkerer Projektoren filmische installative Arbeiten von teils monumentalem Ausmaß, die bald zu den beliebtesten Formen der Gegenwartskunst gehören. Zu den Pionieren zählen Eija-Liisa Ahtila, Stan Douglas, Douglas Gordon, Steve McQueen, Shirin Neshat, Mark Lewis und Sam Taylor-Wood, um nur einige herausragende Künstlerinnen und Künstler hervorzuheben, die mit kinematografischen Installationen bedeutende Werke der jüngeren Kunstgeschichte geschaffen haben. Mit den oftmals epischen Schilderungen der Videoinstallationen halten das Narrative, das Dokumentarische, das Fiktionale sowie die Auseinandersetzung mit Film und Theater auf neue Weise Einzug in die bildende Kunst. Verräumlichung und Verzeitlichung der Bilder eröffnen nicht nur neue thematische Felder sowie eine besondere Form der ästhetischen Erfahrung⁵, sondern sie erzeugen den inzwischen vielfach beschriebenen produktiven Zwist zwischen bildender Kunst und Film, zwischen Museum und Kino, zwischen White Cube und Black Box.⁶ Kunsthistorisch gesehen manifestiert sich in den Arbeiten jeweils aufs Neue die komplexe Verzweigung des Erbes von historischer Videokunst, *Expanded Cinema* und erweitertem Skulpturenbegriff. Unterschiedliche Präsentationsformen kristallisieren sich heraus und lassen den unscharfen Begriff der Video- oder Medienkunst obsolet erscheinen: Simultanprojektion, Closed Circuit, Mehr-Kanal-Installation und viele andere Formen offenbaren sich als sorgfältig auf den künstlerischen Inhalt abgestimmte formale Mittel, werden bislang aber selten einer differenzierten Reflexion unterzogen. Trotz aller Unterschiedlichkeit ist den Videoinstallationen ein Aspekt gemeinsam: Es ist die ausgeprägte Adressierung des Betrachters, jene überwältigende oder interaktive Komponente von Videoinstallationen, die Ursula Frohne als „Immersion und Partizipation“ bezeichnet hat.⁷ Adressierung des Betrachters meint aber auch, dass und wie das Publikum in ein bestimmtes Verhalten im Raum dirigiert wird, das heißt, wie der Betrachter in Relation zu den bewegten Bildern in Bewegung versetzt, geradezu choreografiert wird. Denn der im Kunstkontext meist praktizierte Verzicht auf eine feste Bestuhlung und auf definierte Anfangszeiten macht eine ganz andere, eine offenere Wahrnehmungsvorgabe als es in den traditionellen Aufführungskünsten wie Tanz und Theater der Fall ist.

Als Marcel Broodthaers 1964 programmatisch von der Literatur zur bildenden Kunst überwechselte, begründete er diesen Schritt mit der Utopie, als Künstler sein Publikum im Raum zu versammeln

und mit Ausstellungen und Installationen Formen der kollektiven Wahrnehmung und des Austauschs zu ermöglichen, wohingegen die Lektüre eines Buches doch stets eine individuelle Erfahrung des Einzelnen bleibe. Die Projektion eines oder mehrerer Filme in einem Raum, sei es im Museum oder in einer Galerie, bietet eine ähnliche Erweiterung des Erlebnisses; zudem eröffnen sich – im Vergleich etwa zum Kino, wo der Betrachter an einen Sitz und damit an eine Perspektive gebunden ist – in Videoinstallationen durch die weitreichende Autonomie der Bewegung und Aufmerksamkeit dialogische und dynamische Formen der Wahrnehmung. Der dagegen oft gehörte Seufzer, das Betrachten von Videoarbeiten erfordere so viel Zeit, wäre dahingehend zu hinterfragen, dass es keinem einfallen festzulegen, wie viel Zeit es braucht, um ein Gemälde oder eine Skulptur zu betrachten. Hier wäre mit Gadamer zu argumentieren, dass jedes Werk seine eigene Verweildauer hat.⁸ Wie differenziert Künstler mit dem Phänomen der Betrachterzeit umgehen, können zwei Beispiele aus der Ausstellung vor Augen führen: Während Rodney Grahams *Phonokinetoscope* nur in Gang gesetzt wird, wenn ein Ausstellungsbesucher die schriftlich gegebene Anweisung befolgt, den Plattenspieler – und damit den Film – zu starten, arbeitet Steve McQueen bei *Western Deep* mit rigiden, durch Personal und ausgefeilte Steuerungsprogramme geregelte Einlass- und Vorführzeiten. Markieren die operativen Vorgaben von Rodney Graham und Steve McQueen den größtmöglichen Gegensatz einer Adressierung des Publikums, lässt sich die Art und Weise, wie sie das tun, jeweils direkt aus dem Inhalt der Arbeiten ableiten: Steve McQueens Zwei-Raum-Installation ist auf dem Kontrast von White Cube und Black Box aufgebaut, was – verkürzt gesagt – dem in der Arbeit thematisierten Gegensatz von Himmel und Hölle entspricht. Wenn während der ersten Minuten des Films *Western Deep* der Eingang zur Black Box möglichst verschlossen bleiben soll, inszeniert Steve McQueen eine geschlossene Situation, aus der es kein Entrinnen gibt; zur visuell-akustischen Komponente des Films tritt eine physische Wirkung hinzu. Die mehrere Minuten dauernde Einfahrt der südafrikanischen Minenarbeiter in den 3.500 Meter tiefen Schacht am Anfang des Films wird zu einem beklemmenden *rite de passage*, dem sich die Betrachter ebenso wenig entziehen können wie die Minenarbeiter ihrer Existenz.

Rodney Grahams *Phonokinetoscope* hingegen nimmt den Betrachter als selbstbestimmten Akteur und setzt auf die Interaktion von Musik und Film. Der 5-minütige, zur Endlosschleife geschnittene Film und die 15-minütige Musik auf der Schallplatte ergeben eine schier unabschließbare Anzahl von Konstellationen aus Bild und Musik, sodass potenziell, wie Graham einmal sagte, „Myriaden von Musikvideos“ entstehen können. Im Gegensatz zu Steve McQueens Reglement entfaltet Rodney Graham per Zufallsästhetik einen offenen Möglichkeitsraum für das nach Bewusstseinerweiterung strebende Subjekt (das im Film vom Künstler selbst verkörpert wird, der sich im Berliner Tiergarten per Fahrrad und durch die Einnahme von LSD im buchstäblichen Sinne auf einen Selbsterfahrungstripp begibt). Graham beschwört mit der filmischen Darstellung einer „kinematischen Erfahrung“, wie er es nennt, den Zustand permanenter Transformation. Das unabschließbare Zirkulieren von Bedeutungen, Anspielungen und Referenzen schließt selbst die Apparate mit ein, die das Werk erst ermöglichen und selbst signifikant in Szene gesetzt sind. Der 16-mm-Filmprojektor mit seinem Loopaufbau und der Plattenspieler auf einem Sockel sind nahezu skulptural im Raum arrangiert und spielen ihre technischen, historischen und metaphorischen Implikationen voll aus. Während der Titel der Arbeit auf den historischen Ursprung der bewegten Bilder hinweist, auf Thomas A. Edisons Kinetograph von 1889, bezieht sich das bei Graham in Großaufnahme zu sehende Fahrrad, in dessen Speichen eine gefundene Spielkarte steckt, auf die knatternd sich drehende

Filmrolle, womit der Film nicht ohne Sentimentalität als das Sehnsuchts- und Selbsterfahrungsmedium schlechthin markiert ist.

McQueens geregelter Raum und Grahams Möglichkeitsraum demonstrieren exemplarisch, welche immens bedeutungsgenerierende Rolle der die Projektionen umfängende und oftmals als Bildträger fungierende Raum für Videoinstallationen spielt. Das von Thomas Stadler (Stadler Prens Architekten, Berlin) umgestaltete Untergeschoss von K21 richtete sich jedoch bei seiner Planung absichtsvoll nicht in erster Linie nach den Installationsvorgaben der auszustellenden Arbeiten. Gefragt war vielmehr die Entwicklung einer neuen, flexibel zu nutzenden Raumgliederung, die den Einbau von Dunkelräumen weitgehend vermeidet, dafür ein kleines Kino einrichtet, einen gewissen Parcours anbietet und eine geeignete Neustrukturierung des weitläufigen Untergeschosses vornimmt, die für mehr als eine Ausstellung bestehen bleiben kann. Mit den gegen den Grundriss um 20° verdrehten, schräg eingestellten Wänden hat Stadler ein offenes, kohärent gestaltetes Raumgefüge entwickelt, das sich zu einer Abfolge flexibel zu nutzender Zonen verbindet. Das ‚Verdrehen‘ des Grundrisses erzeugt eine komplexe, beinahe labyrinthische Anordnung, die einen Rundgang vorgibt, der indes immer wieder abgekürzt und umgeleitet werden kann. Hinzu kommt, dass die relativ offene Abfolge von Räumen mit ihren unregelmäßigen Grundrissen und den bis zur Decke geführten Durchgängen die Hermetik von Dunkelräumen vermeidet. Die aus mehreren Perspektiven, teils über lange Blickachsen hin sichtbaren Projektionen akzentuieren die schräg gestellten Wände und bewirken eine Auflösung klarer Raumgrenzen. Diese „(gefühlte) Raumaufweitung“ (Stadler) scheint die Räume selbst in Bewegung zu versetzen, sodass sich hier die Bewegung von Bild und Betrachter mit der neu entwickelten Architektur zusammenschließt.

Bewegung und Raum haben schließlich bei der Auswahl der zwölf ausgestellten oder besser, ‚aufgeführten‘ Arbeiten auch inhaltlich den Ausschlag gegeben. In der verzweigten Anlage des 1.100 Quadratmeter umfassenden Untergeschosses vermögen die filmischen Landschaftsräume, die Schilderungen von Reisen, von fernen und nahen Orten die Projektionswände ins Unermessliche zu öffnen. Ein Parcours entsteht, der zum Sehen und Gehen anregt, zum Weitersehen und Weitergehen, der an manchen Stellen die Aufmerksamkeit des Betrachters an sich bindet, an anderen aber zu Abschweifung und Zerstretheit anregt. Im Zusammenspiel von Architektur, Technik und den in den Arbeiten verhandelten Themen und Bildern wird die Ausstellung schließlich womöglich selbst zu einer Reise: Eine Reise, die mit der Vermessung eines kalifornischen Gartengrundstücks beginnt, zum Flug über die italienischen Alpen ansetzt, im Berliner Tiergarten landet, nach Istanbul, Taipei und Rio de Janeiro führt, in einer holländischen Feriensiedlung Halt macht, ein Waldgebiet in Japan nach einem Erdbeben erkundet, Minenarbeiter in Südafrika aufsucht, ein karibisches Dorf besucht, einen deutschen Wald, ein südkoreanisches Gebirge, eine kalifornische Wüste. Und ab und zu ein seltsam ortloses Zelt streift.