

Ruth Reiche

Bild oder Betrachter: Wer hat die Macht? Kritische Anmerkungen zum Diskurs über die Rolle des Betrachters von narrativen Film- und Videoinstallationen

Spätestens seitdem Gottfried Boehm Mitte der 1990er den *Iconic Turn* ausrief, ist allorten von Bildern die Rede.¹ Man möchte ihnen auf die Schliche kommen, diesen von unserer massenmedialen Kultur in unüberschaubarer Zahl hervorgebrachten Ungeheuern, die uns mit ihrer manipulativen Kraft zu überfluten drohen. Die ebenfalls seit den 1990er Jahren aus dem musealen Kontext nicht mehr weg zu denkenden Film- und Videoinstallationen, welche mittels subversiver Erzählstrategien auf eine Dekonstruktion des kinematographischen Codes abzielen, scheinen sinnbildlich für diese Allgegenwart von Bildern zu stehen, umgeben sie den Betrachter doch mit mehreren Projektionen gleichzeitig.² Statt aber dessen Ohnmacht angesichts dieses oftmals überfordernden Reizangebots in den Vordergrund der Diskussion zu rücken, wird den Bildern im aktuellen Diskurs um narrative Film- und Videoinstallationen die Macht häufig abgesprochen. Wer profitiert? Richtig, der Betrachter.

Immer wieder heißt es, der Einsatz mindestens zweier Projektionsflächen erlöse den Betrachter aus seiner Passivität, da er sich nicht nur frei im Raum bewegen und zwischen den verschiedenen Leinwänden hin- und herblicken, sondern auch die erzählten Fragmente in einen für ihn stimmigen Zusammenhang bringen müsse. Dem Rezipienten narrativer Film- und Videoinstallationen wird aus diesem Grund – so wie man in der Medientheorie in Bezug auf den Internetbenutzer von einem *Prosumer* (zusammengesetzt aus: *Producer* + *Consumer*) spricht – ständig die Rolle eines Co-Autors zugeschrieben.

Bezeichnenderweise ist mit dem Einbezug des Betrachters genau dasjenige, was Michael Fried vormals als *Theatralität* verurteilte, zu einem Hauptparameter für narrative Film- und Videoinstallationen geworden. So führt Ursula Frohne aus, dass „[...] Frieds Kritik an der Betrachterspezifik minimalistischer Kunstwerke, ihre Abhängigkeit vom Publikum als Resonanzfigur und damit dessen insgeheime Aufwertung zugunsten

des eigentlichen ‚Werks‘ [...] durch eine bewußt eingesetzte Theatralität in den Arbeiten der neunziger, die nicht allein auf die Bedeutung der Zeitbedingtheit des Mediums Video verweist, sondern gerade das Verhältnis zwischen Betrachter und künstlerischer Formulierung als explizit performatives Bezugsverhältnis akzentuiert, souverän unterlaufen [...]“³ wird.

In dieselbe Richtung argumentiert auch Juliane Rebetisch, wenn sie davon spricht, dass durch die in Film- und Videoinstallationen vorgenommene Exposition des kinematographischen Dispositivs – die dem Kino eigene Präsentationsform mit ihrer Konstellation aus dunklem Raum, frontaler Publikumsplatzierung und der Projektion auf eine vertikale Leinwand – „[...] beim Betrachter eine selbstreflexiv-performative, das heißt ästhetische Bezugnahme auf die (Gegenstände der) Installation in Gang kommt.“⁴ Zu diesem Schluss gelangt die Philosophin, indem sie aufzeigt, dass in Film- und Videoinstallationen, deren Wurzeln sie in den Projektionsexperimenten des *Expanded Cinema* der 1970er Jahre verortet, aufgrund der freien Beweglichkeit des Betrachters „[...] nicht allein das filmische Material, sondern ebenso auch der räumliche Aspekt des installativen Arrangements zum Gegenstand der ästhetischen Erfahrung [...]“⁵ werden kann; denn während sich der Kinobesucher gemäß der psychoanalytischen Filmtheorie der 1970er Jahre gemütlich in seinen Sessel zurücklehnt, in einen traumähnlichen Zustand verfällt und infolgedessen seine Position im Raum vergisst, reflektiert der Betrachter einer Film- oder Videoinstallation geradezu automatisch über seine eigene Position im Raum.⁶ Eben deshalb, weil diese ihm nicht mehr vorgegeben ist, kommt er einfach nicht umhin sich zu fragen, wohin er sich stellen soll, von welcher Stelle aus ihm der beste Überblick gelingt. Aus diesem Grund wird der Betrachter, auch wenn er nicht alleine in der Installation verweilen sollte, die vorgefundene Situation nach minimalistischer Façon stets als seine Situation erfahren. Laut

Rebentisch besteht das Resultat der veränderten Rezeptionsbedingungen also nicht nur in einem schlichten Ablegen von Passivität, sondern in einer Individualisierung der ästhetischen Erfahrung. Damit nennt sie einen Zweck des installativen Aufbaus, welcher über das vordergründige Ziel einer Mobilisierung des Betrachters, wie sie etwa der Kunsttheoretiker Boris Groys propagiert, hinausreicht.

Groys' weit verbreitete Behauptung, die „[...] Möglichkeit, sich im Raum körperlich frei zu bewegen, [sei] eine unerläßliche Bedingung für das Entstehen und für die weitere Entwicklung des Denkens [...]“⁷, hält einer genaueren Betrachtung nicht Stand: Das Offenlegen des kinematographischen Apparats mag zwar Reflexionsprozesse in Gang setzen, doch führt körperliche Mobilisierung nicht per se zu einer erhöhten Bewusstseinstätigkeit. So wird, wie Mark Nash berechtigterweise einwendet, „[...] im Kino sitzen allzu selbstverständlich mit Passivität, Mobilität dagegen mit Freiheit gleichgesetzt [...]“⁸ Doch nicht nur der politische Film, auf welchen Nash in seiner Argumentation abzielt, fördert eine mentale Aktivität des Zuschauers innerhalb der traditionellen Kinosituation; selbst die Rezeption eines konventionellen Spielfilms ist nach dem amerikanischen Filmwissenschaftler David Bordwell als Interaktion zwischen Rezipient und Medium zu verstehen, da der Betrachter die Hinweisreize, die ihm der Film liefert, entschlüsseln muss, um dem Filmgeschehen in adäquater Weise folgen zu können.⁹

Ebenso wie der Neoformalismus mit seinem kognitivistisch-konstruktivistischen Ansatz die psychoanalytische Filmtheorie abgelöst hat, ist auch der Topos vom befreiten Betrachter, dem unangefochtenen Liebling im Diskurs um narrative Film- und Videoinstallationen, einer Revision zu unterziehen. Die Dichotomie zwischen dem Museum als Ort für eine aktive Kunstrezeption und dem Kino als Ort für passives Filmereleben ist meines Erachtens jedoch nicht nur deshalb fragwürdig geworden, da die mentale Passivität des Kinogängers mittlerweile als widerlegt gelten kann, sondern auch, weil der Betrachter einer Mehrkanal-Installation trotz seiner Bewegungsfreiheit in seiner Wahl, auf welche Leinwand er blicken möchte, keineswegs so frei ist wie man es gerne annehmen möchte: Seine Aufmerksamkeit wird von steuernden Instanzen wie etwa Tonmischung, Bewegung oder die

alleinige Tatsache, dass Menschen im Bild zu sehen sind, gelenkt. Besonders tritt die Aufmerksamkeitslenkung in solchen Fällen zutage, in denen nicht alle vorhandenen Leinwände gleichzeitig bespielt werden, so dass der Betrachter quasi reflexartig auf diejenige Leinwand blickt, auf welche gerade ein Bild projiziert wird.

Allerdings spricht Groys mit seiner Beurteilung des ästhetischen Werts einer Film- bzw. Videoinstallation, welchen er in der ausdrücklichen Thematisierung der „[...] Unübersichtlichkeit, Ungewißheit und fehlende[n] Kontrolle des Betrachters über die Zeit der eigenen Aufmerksamkeit in musealen Räumen [...]“¹⁰ sieht, einen bedeutsamen Punkt an, den auch Rebentisch in ihrer Argumentation aufgreift. Nicht die Bewegungsfreiheit des Betrachters ist nunmehr von Interesse, sondern dessen freie Wahl seiner Aufenthaltszeit; denn im Gegensatz zur Filmvorführung im Kino kann der Betrachter einer Film- und Videoinstallation in den abgedunkelten Räumen eines Museums kommen und gehen, wann er möchte. Es gibt kein Zeitdiktat. Die Dauer des Aufenthalts ist nicht an die zeitliche Länge der jeweiligen Arbeit gebunden. „Nur dort, wo Installationen mit dieser Struktur zeitlicher Offenheit arbeiten, also auf ihre spezifischen Präsentations- und Rezeptionsbedingungen reflektieren, nur dort sollte man [...] von Installationen reden [...]“¹¹, schlägt Rebentisch deshalb vor. Im Folgenden beschreibt sie *Loop*, *Duration* und *Hyper Slow Motion* als die drei gängigsten künstlerischen Verfahren zur Organisation des filmischen Materials, um eben diese spezifischen Präsentations- und Rezeptionsbedingungen reflektieren zu können. Insbesondere in Bezug auf den Loop ist anzumerken, dass dieses künstlerische Verfahren nicht mit der gängigen Praxis verwechselt werden darf, sämtliche Filme im musealen Kontext in einer Schleife abzuspielen. Die Endlosigkeit des Loops ist vielmehr nur dann von Bedeutung, wenn dessen repetitive Struktur für den Aufbau der Arbeit bestimmend ist. Als eines der bekanntesten Beispiele, das auch Rebentisch in diesem Zusammenhang anführt, gilt wohl Stan Douglas' Zweikanal-Installation *Win, Place or Show* (1998), welche ebenso wie dessen Arbeit *Journey Into Fear* (2001) aus einer Vielzahl von aneinander gereihten Handlungsvariationen besteht. Alle sechs Minuten wiederholt sich das Handlungsmuster von einem in ei-

ner Rauferei gipfelnden Streit über Verschwörungstheorien und Glücksspiele, wobei die Inhalte der zum Streit führenden Dialoge im Detail variieren. Jedes der insgesamt sechs Handlungssegmente wurde mit allen inhaltlichen Variationen aus zwölf verschiedenen Kameraperspektiven gefilmt.¹² Die formale Wahl der Doppelprojektion ermöglicht die Kombination unterschiedlicher Kameraperspektiven, so dass insgesamt 204 023 Variationen möglich sind. Um sie alle durchzuspielen werden 20 000 Stunden, d.h. über zwei Jahre, benötigt. Folglich ist es dem einzelnen Betrachter unmöglich, die Installation in ihrer gesamten Dauer zu überblicken.

Betrachtet man im Vergleich hierzu nun aber etwa die Werke Eija-Liisa Ahtilas, welche allesamt nicht nur Anfang und Ende besitzen, sondern zudem oftmals sowohl in einer für die Vorführung auf Filmfestivals vorgesehenen Einkanal- als auch in einer Mehrkanal-Version für die Präsentation im Museum vorliegen, dann greifen Rebentischs Überlegungen nicht mehr völlig, widerspricht die Vorgehensweise der finnischen Künstlerin mehrere Versionen aus demselben Material zu erstellen, um ein Werk an unterschiedliche Ausstellungskontexte anzupassen, doch schon im Kern deren Definition einer kinematographischen Installation. Für diese „[...] ist der Präsentationsraum der Black Box selbst in besonderer Weise wichtig. Die entscheidende Bezugsgröße dieser Form von Installation ist denn auch nicht der Fernsehmonitor, sondern das Kino – und zwar in seinen Präsentations- wie Rezeptionsbedingungen.“¹³ Wie aber können die Präsentations- und Rezeptionsbedingungen des Kinos in einem Werk, das sich diesen mühelos anpasst, überhaupt noch reflektiert werden?

Der amerikanische Kunstkritiker Alexander Alberro vertritt die These, die Anpassung der Präsentationsform an den jeweiligen Ausstellungskontext führe Rezipientenseite dazu, dass die dem Medium inhärenten Eigenschaften bei der Interpretation eines Werks nicht mehr berücksichtigt werden.¹⁴ Statt auf die spezifischen Präsentations- und Rezeptionsbedingungen einzugehen, sprächen Kunstwissenschaftler nur noch vom Narrativen, obwohl die Geschichte eines Mediums und dessen spezifische Präsentationsbedingungen auf die Bedeutungskonstitution eines Werks fraglos einen starken Einfluss haben. So evoziere bei-

spielsweise die museale Präsentation von Ahtilas drei 90-sekündigen Spots *Me/We*, *Okay*, *Gray* (1993) auf drei separaten Fernsehmonitoren eine häusliche Atmosphäre. Man könne wie zuhause jederzeit aufstehen und herumlaufen. Dagegen rücke die Präsentation dieser Spots im Kino mit ihrer Verschleierung des technischen Apparats deren an TV-Dramen, Musikvideos und Fernsehwerbung angelehnte Bildsprache stärker den Vordergrund. Die Zweikanal-Installation *Consolation Service* (1999) verlöre bei ihrer Überführung in eine Kinoversion dagegen u.a. deshalb an Tiefe, weil sie dort die aufgrund der thematisierten Trennung eines Paares metaphorisch aufgeladene Zweikanaligkeit aufbebe.



Eija-Liisa Ahtila, *Consolation Service*, 1999

© VG Bild-Kunst, Bonn 2011

Wie diese beiden kurzen Beispiele bereits erkennen lassen, erfährt die Beziehung zwischen den Präsentations- und Rezeptionsbedingungen und der Bedeutungskonstitution eines Werks in der Anpassung an unterschiedliche Ausstellungskontexte eine Transformation, die es zu berücksichtigen gilt, will man ein Werk in seiner vollen Komplexität erfassen. In einem Umkehrschluss lässt diese Beobachtung allerdings die Frage aufkeimen, ob der Offenlegung des kinematographischen Dispositivs in narrativen Film- und Videoinstallationen tatsächlich noch eine so große Bedeutung zukommt wie es Alberro implizit einfordert. Bedenkt man, dass es mit der Entwicklung von digitalen Filmaufnahmegeräten und Videoprojektoren, mit deren Hilfe Videofilme auf Leinwände projiziert werden können, zu einer Aufgabe der strikten Unterschei-

zung zwischen dem traditionellen Medium Film und dem neueren Medium Video kam, dann erscheint es plausibel anzunehmen, dass die Beschäftigung mit medien-spezifischen Aspekten aufgrund dieses Wandels in den Hintergrund, die Auseinandersetzung mit narrativen Elementen hingegen in den Vordergrund treten konnte. Neben Arbeiten, welche die Konstellation von dunklem Raum, Projektion und Publikum kritisch reflektieren, stehen heute deshalb auch Arbeiten, welche ihre Aufmerksamkeit auf Strategien des Narrativen richten und mit ihrer Hinwendung zum Illusionismus Hollywoods auf einen weiteren Aspekt der Kino- bzw. Filmerfahrung aufmerksam machen.

Rückt wie im Falle Ahtilas das Erzählen in den Fokus, dann spielt es scheinbar keine so große Rolle mehr, ob ein Werk nun in musealen Räumen oder aber im Kinosaal präsentiert wird. Existieren sowohl ein- als auch mehrkanalige Werkversionen, dann verlagert sich die Frage mit einem Seitenblick auf die Inhalte einer transmedialen Erzähltheorie, in welcher u.a. die (Un)möglichkeit einer verlustfreien Übertragbarkeit einer Geschichte von einem Medium in ein anderes diskutiert wird, jedenfalls dahingehend, welchen Unterschied es macht, ob eine Geschichte auf einer oder auf mehreren Leinwänden erzählt wird.¹⁵ Dieser komplexen Angelegenheit soll an dieser Stelle allerdings keine weitere Aufmerksamkeit geschenkt werden.

Wenn es – um auf das Leitthema dieses Essays zurückzukommen – darum geht, dem Rezipienten einer narrativen Film- oder Videoinstallation eine aktive Rolle zuzuweisen, dann macht es einen erheblichen Unterschied, ob man sich dabei auf den Raum oder aber auf die Narration bezieht. Selbstverständlich kann sich ein Werk hinsichtlich mehrerer Diskurse positionieren, doch gerade dann sind diese zwei Ebenen bei einer Analyse strikt auseinander zu halten, um keine Verwirrung zu stiften. Während Überlegungen zum Raum ihren Ausgang stets in der Bewegungsfreiheit des Betrachters nehmen, geht es bezüglich narrativer Strategien vielmehr um dessen zu erbringende Syntheseleistung in Bezug auf eine lückenhaft erzählte Geschichte. Nicht auf das alleinige Hin- und Herblicken zwischen den Leinwänden, das – wie oben bereits erwähnt – steuernden Instanzen unterliegt, sondern auf das Konstruieren von Sinnzusammenhängen kommt es an und zwar völlig unabhängig davon, ob

sich der Betrachter nun im Raum bewegen kann oder nicht.

Die Konstruktion von Sinnzusammenhängen kann dem Betrachter erleichtert oder erschwert werden, z.B. durch den gezielten Einsatz von Leerstellen. Der Begriff *Leerstelle* ist ein rezeptionsästhetischer Grundbegriff, den Wolfgang Iser in den 1970er Jahren in die literaturwissenschaftliche Debatte einführte: Ausgehend von Roman Ingardens *Unbestimmtheitsstellen*, die durch Konkretisationen des Lesers gefüllt werden müssen, entwickelte er seine Theorie ästhetischer Wirkung, indem er die Apellstruktur literarischer Texte, mit welcher das in die Struktur von Texten eingeschriebene Konkretisationsangebot bezeichnet wird, hervorhob.¹⁶ Da der Betrachter einer Film- oder Videoinstallation ebenso wie der Leser eines Textes stets nach Kohärenz strebt, füllt er vorhandene Leerstellen grundsätzlich so aus, dass sich für ihn ein Sinn ergibt. Dieser Tatsache zollen narrative Film- und Videoinstallationen Rechnung, indem sie Leerstellen nicht nur bewusst einsetzen, sondern den Vorgang der Zusammenhangbildung an sich thematisieren. So wird etwa bei Douglas' *Win, Place or Show*, um ein bereits genanntes Beispiel noch einmal aufzugreifen, gerade mit dem Durchbrechen eines homogenen Handlungsraumes aufgezeigt, dass die Tätigkeit der Synthesebildung nicht vermieden werden kann. Noch deutlicher wird dieses Verfahren in David Claerbouts Zweikanal-Installation *Riverside* (2009):



David Claerhout, *Riverside*, 2009

© VG Bild-Kunst, Bonn 2011

Auf zwei simultan bespielten Leinwänden verfolgen wir je eine Person bei ihrem Streifzug durch dieselbe bergige Landschaft. Während wir auf der linken Leinwand den Ausflug einer Frau zu sehen bekommen, verfolgen wir rechts die Wanderung eines Mannes, der nach einem Fahrradunfall, bei dem sein Handy zu Bruch ging, Rettung suchend durch das Tal irrt. Beide überqueren sie denselben Bach, beide entdecken sie

dasselbe verwaiste Haus, doch treffen sie nie aufeinander. Sofort beginnt man gemäß den Konventionen einer Parallelmontage, deren Schnittfolge hier lediglich durch die Parallelität zweier simultan ablaufender Filme ersetzt zu sein scheint, einen Zusammenhang zu konstruieren, sprich eine Beziehung zwischen der Wanderung der Frau und derjenigen des Mannes herzustellen, die etwa folgendermaßen aussehen könnte: Die Frau ist auf der Suche nach dem Mann, möglicherweise ihrem Ehemann, der schon längst wieder von seiner Radtour durch die Berge zurückgekehrt sein müsste und zu allem Überduss nicht einmal mehr auf seinem Mobiltelefon erreichbar ist. Ihm muss also etwas Schlimmes zugestoßen sein. Aus diesem Grund fährt die Frau in das besagte Tal, um den Mann zu suchen, findet ihn aber nicht, weil sie sich ständig knapp verpassen. Die Erwartung auf ein baldiges Zusammentreffen steigert sich immer weiter. Doch wird gegen Ende aufgeklärt, dass es keine Zusammenhänge gibt: Die beiden Handlungsstränge sind nicht Teil derselben Handlung, sie spielen keineswegs – wie durch die Simultaneität suggeriert – zeitgleich, sondern zu unterschiedlichen Zeitpunkten. Dies wird spätestens in dem Moment offenkundig als beide Personen gleichzeitig, d.h. die Frau auf der linken, der Mann auf der rechten Leinwand, den Bach an derselben markanten Stelle kreuzen und dort eine Pause einlegen – sich aber nicht wie erwartet treffen. Die erbrachte Syntheseleistung des Betrachters läuft auf diese Weise ins Leere. In solchen Fällen ist der Betrachter zwar in dem Sinne aktiv, als dass seine Synthesefähigkeit stark gefordert wird, doch da deren Ergebnisse noch im selben Atemzug unterlaufen werden, ist er weit davon entfernt den Titel *Co-Autor* verdient zu haben.

Für den kunstwissenschaftlichen Diskurs stellt die Betrachterrolle einen maßgeblichen Bezugspunkt dar, insofern der Betrachtereinbezug nicht nur je nach Kunstströmung gerade erwünscht oder aber verpönt ist, sondern auch der Status des Rezipienten zwischen Aktivität und Passivität oszilliert. Während die Debatte um die Rolle des Rezipienten in der interaktiven Kunst, die mit ihrer Zuschauerbeteiligung in der Tradition der Avantgarde zu Beginn des 20. Jahrhunderts steht, zwischen zwei Extrempolen hin- und her schwankt – die einen betrachten den Rezipienten als

Co-Autor, die anderen sehen ihn als Puppe, welche lediglich den vorprogrammierten Regeln folgt – liegt der Ausschlag im Diskurs um narrative Film- und Videoinstallationen seit ihrem Aufkommen zu Beginn der 1990er Jahre eindeutig auf der Seite des Co-Autors.¹⁷ Es ist jedoch nur eine – wie ich hier zu zeigen hoffte – Frage des Blickwinkels, um ihn von diesem Thron zu reißen. Die immer wieder konstatierte Aktivität des Rezipienten in Bezug auf das jeweils jüngste Medium der Geschichte wirkt auf mich deshalb wie die unerfüllte Sehnsucht nach der Utopie von einem emanzipatorischen Mediengebrauch, die zwangsläufig immer wieder zum Scheitern verurteilt zu sein scheint.

Ob nun das (Bewegt)bild oder der Betrachter die Macht innehat, hängt also nicht nur vom jeweiligen Werk und dessen Präsentationsrahmen ab, sondern ist maßgeblich durch den Diskurs bestimmt: Während der eine von der Machtlosigkeit des Rezipienten angesichts der uns alltäglich umgebenden Bilderflut re-det und sich von der Raffinesse narrativer Film- und Videoinstallationen in den Bann ziehen lässt, greift der andere zur Fernbedienung... oder verlässt den Raum.

Endnoten

1. Vgl. Boehm, Gottfried (Hrsg.): *Was ist ein Bild?*, München 1994.
2. Der Begriff Film- und Videoinstallation ist nicht eindeutig. Mitunter werden Videoskulpturen, aber auch Einkanal-Arbeiten unter diesem Begriff gefasst, doch verwende ich ihn hier in erster Linie, um Arbeiten zu bezeichnen, deren multiple Projektionsflächen im Raum angeordnet sind.
3. Frohne, Ursula: „*That's the only now I get!*“: *Immersion und Partizipation in Video-Installationen*, in: *Kunst/Kino*, hrsg. von Gregor Stemmerich, Köln 2001, S. 224f (= Jahressring 48, Jahrbuch für moderne Kunst).
4. Rebentisch, Juliane: *Ästhetik der Installation*, Frankfurt am Main 2003, S. 189.
5. Ebd. S. 192.
6. Vgl. Ebd. S. 191f.
7. Groys, Boris: ... *in der Autonomie des Betrachters. Zur Ästhetik der Filminstallation*, in: *Der Schnitt* 22, 2001, S. 13.
8. Nash, Mark: *Bildende Kunst und Kino. Einige kritische Betrachtungen*, in: *Documenta 11_Plattform 5* (Ausst.-Kat. Documenta 11, Kassel 2002), Ostfildern-Ruit 2002, S.130.
9. Bordwell, David: *Classical Hollywood Cinema: Narrational Principles and Procedures*, in: *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*, hrsg. von Philip Rosen, New York 1986, S. 17-34.
10. Groys, 2001, S. 12.
11. Rebentisch, 2003, S. 194.
12. Vgl. Ngai, Sianne und Nancy Shaw: *Site/ Stake/ Struggle: Stan Douglas's Win, Place or Show*. In: *Double Vision: Stan Douglas and Douglas Gordon* (Ausst.-Kat. Dia Center for the Arts, New York 1999/ 2000), New York 2000, S. 13-31.
13. Rebentisch, 2003, S. 179.
14. Vgl. Alberro, Alexander: *The Gap Between Film and Installation Art*, in: *Art and the Moving Image. A Critical Reader*, hrsg. von Tanya Leighton, London 2008, S. 423-429.

15. Die narratologische Forschung hat sich in den letzten Jahren gegenüber Manifestationsformen des Narrativen in Medien, die nicht rein textbasiert sind, geöffnet, so dass erkannt wurde, dass das Narrative nicht mehr an diejenigen Kategorien, welche für die literarische Erzählung spezifisch sind, festgemacht werden kann. Deshalb wird einerseits nach einer medienunabhängigen Definition des Narrativen, andererseits aber auch nach einer medialen Ausdifferenzierung der Erzählforschung verlangt. Der Klärung der Frage, welche Beziehung zwischen einer Erzählung und ihrer Realisierung in einem Medium besteht, kommt aus diesem Grund hohe Relevanz zu. Vgl. hierzu u.a. Mahne, Nicole: *Transmediale Erzähltheorie. Eine Einführung*, Stuttgart 2007 und Ryan, Marie-Laure (Hrsg.): *Narrative across Media. The Languages of Storytelling*, Lincoln 2004.
16. Vgl. hierzu Iser, Wolfgang: *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München 1976.
17. Vgl. Dinkla, Söke: *Pioniere interaktiver Kunst von 1970 bis heute. Myron Krueger, Jeffrey Shaw, David Rockeby, Lynn Hershman, Grahame Weinbren, Ken Feingold, Ostfildern 1997, S. 7-23.*

Abbildungen

Ahtila, Eija-Liisa

Consolation Service, 1999

23 min 40 sec

Zweikanal-DVD-Installation, Stereo

© VG Bild-Kunst, Bonn 2011

Claerbout, David

Riverside, 2010

25 min

Zweikanal-Videoinstallation, Stereo (über Kopfhörer)

© VG Bild-Kunst, Bonn 2011

Zusammenfassung

Die seit den 1990er Jahren aus dem musealen Kontext nicht mehr weg zu denkenden Film- und Videoinstallationen, welche mittels subversiver Erzählstrategien auf eine Dekonstruktion des kinematographischen Codes abzielen, scheinen sinnbildlich für die gegenwärtig häufig konstatierte Allgegenwart von Bildern zu stehen, umgeben sie den Betrachter doch mit mehreren Projektionen gleichzeitig. Statt aber dessen Ohnmacht angesichts dieses oftmals überfordernden Reizangebots in den Vordergrund der Diskussion zu rücken, wird den Bildern im aktuellen Diskurs um narrative Film- und Videoinstallationen die Macht häufig abgesprochen. Wer profitiert? Richtig, der Betrachter. Er wird als Co-Autor, als Cutter gerühmt. Im vorliegenden Textbeitrag dagegen soll der Betrachter von seinem Thron gestoßen werden, indem die im Diskurs um dessen Rolle miteinander verstrickten Ebenen aufgelöst werden.

Autorin

Ruth Reiche, geb. 1983, absolvierte ihr Studium der Kunstpädagogik, Kunstgeschichte und Philosophie an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Seit 2009 Promotion über Erzählstrategien in Film- und Videoinstallationen an der Ludwig-Maximilians-Universität München und der Freien Universität Berlin.

Titel

Ruth Reiche, *Bild oder Betrachter. Wer hat die Macht? Kritische Anmerkungen zum Diskurs über die Rolle des Betrachters von narrativen Film- und Videoinstallationen*, in: *kunsttexte.de*, Nr. 1, 2011 (6 Seiten), www.kunsttexte.de.