

BLACK BOX INSIDE OUT.

WAHRNEHMUNGSPROZESSE IN EINEM IMMERSIVEN RAUM

ANNETTE JAELE LEHMANN

Raumparadigma Black Box

Der Terminus Black Box, für den es im Deutschen nur unglückliche Übersetzungsmöglichkeiten wie ›Schwarzer Kasten‹ gibt, bezeichnet im künstlerischen Kontext einen spezifischen Ausstellungsraum in einer Galerie oder einem Museum, in den das Publikum eintreten kann. Black Boxes unterscheiden sich dabei von den Vorführräumen für Videos und Filme und gehören zum erweiterten Bestandteil der Präsentationsstruktur künstlerischer Installationen. Die Black Box, der lichtdicht geschlossene und begehbare Raum, ist oftmals ein Erfahrungs- und Experimentierfeld für sinnliche Wahrnehmungen, die von der Außenwelt künstlich abgeschieden sind. Black-Box-Installationen operieren nicht nur mit den illusionistischen Wirkungsprinzipien von Film und Video, indem sie die immersiven Effekte des kinematischen Projektions- und Illusionsraumes nutzen, sondern grenzen sich auch explizit von kinematischen Rezeptionsweisen ab, indem sie das Publikum nicht in die Haltung von passiven Beobachtern versetzen, sondern erweiterte Erfahrungs- und Bewegungsmöglichkeiten im Raum ermöglichen. Zeichnet Black-Box-Installationen ein breites Spektrum des Einsatzes von Medien und Materialien, von multiplen audiovisuellen Konstellationen und materiellen Objekten aus, so kennzeichnet sie doch ein gemeinsames wahrnehmungsspezifisches Dispositiv: die Dunkelheit.

Wahrnehmungsprozesse entwickeln und ereignen sich in enger Korrespondenz mit dieser Dunkelheit. Die Black Box stellt ein Raumparadigma mit einer eigenen Phänomenologie dar, einen Erfahrungsraum, in dem Wahrnehmungsprozesse unter veränderten, ja radikalisierten Bedingungen vollzogen werden. Das Dunkel schließt sein Publikum im wortwörtlichen Sinne ein, es nimmt gefangen und erlaubt eine gezielte Steuerung des Bewegungs- und Rezeptionsspielraumes. Mit der Opazität verbindet sich nicht selten die Erfahrung von Ort- und Zeitlosigkeit, von

unsicheren Orientierungsmöglichkeiten und dem Ausgeliefertsein an die präsentierten klanglichen, visuellen oder auch haptischen Phänomene.¹

»In der Black Box als Ausstellungssituation und Installation erfährt die Frage der konstituierenden Verortung des Kunstobjekts im Ausstellungsraum ebenso eine Verschiebung, wie das alte rezeptionsästhetische Argument der Gegenwart des Betrachters Aktualität beweist«,² führt Peter J. Schneemann in seinem Essay über Black-Box-Installationen zutreffend aus.

»In ihm vollzieht sich eine Rezeptionssteuerung, deren Sensibilisierung und Intensivierung mit dem Grenzfall der ›Auflösung‹ eines realen Betrachter-Raumes operieren [...]. Der installative Dunkelraum als rezeptionsästhetische Konstruktion steht dabei in der Tradition von ›Betrachteranweisungen‹, Utopien einer Intensivierung in der Selbsterfahrung des Rezipienten und Überhöhung der Kunstwahrnehmung.«³

Im Folgenden soll exemplarisch anhand einer Arbeit von Gary Hill dargestellt werden, wie Black-Box-Installationen als mediale und technische Dispositive ein eigenes Erlebnisfeld konstituieren, das eine immersive und zugleich reflexive Raumerfahrung ermöglicht. Anders als in kinematischen Illusionsräumen bestehen diese Erfahrungen hier nicht in einer ungebrochenen illusionären Symbiose mit den visuellen Projektionen und Bildräumen, sondern einer wahrnehmungsspezifischen Reflexion der Rezeptionserfahrung.

-
- 1 Dies geschieht beispielsweise bei einer Installation von Douglas Gordon. Seine Arbeit *30 Seconds Text* von 1996 ist in einem tunnelartigen Schwarzraum situiert, wobei ein Wandtext von einem fahlen Glühbirnenlicht schwach erleuchtet wird. »Undurchdringliches Schwarz umgibt den Besucher. Absolute Finsternis, verunsichernd, desorientierend. Nur der eigene tastende Schritt ist zu hören. Dann leuchtet in der Ferne eine Glühbirne auf. Sie macht vage einen tunnelartigen Schwarzraum sichtbar – und am hinteren Ende, dort, wo der opake, sonst nackte Leuchtkörper hängt, einen Wandtext, dessen weiße Buchstaben offenbar direkt auf der schwarzen Wand angebracht sind. Diejenigen, die sich bis dorthin vorwagen, können im fahlen Schein des Glühbirnenlichts von einem makabren Experiment lesen.« Ralf Beil: »Douglas Gordon«, in: ders. (Hg.): *Der Schwarzraum – Phänomen, Geschichte und Gegenwart*, Ostfildern-Ruit: Hatje/Cantz 2001, S. 114.
 - 2 Peter J. Schneemann: »Black-Box-Installationen: Isolationen von Werk und Betrachter«, in: Beil (Hg.): *Schwarzraum*, S. 26.
 - 3 Ebd., S. 27-28.

Midnight Crossing: Raum und Rhythmus

Hills Installation *Midnight Crossing* ist eine paradigmatische Black-Box-Installation, die 1997 im Westfälischen Kunstverein in Münster gezeigt wurde. In dieser Arbeit werden die konventionellen Wahrnehmungs- und Erfahrungsmöglichkeiten von Raum und Zeit an ihre Grenzen geführt bzw. nehmen von ihren Grenzen den Ausgang. Der Titel der Arbeit ist einem technischen Terminus entlehnt, der einen zeitlichen Umschlagpunkt einer Videosequenz beschreibt. In einer Erläuterung am Eingang des Raumes heißt es dazu: »The origin of the title Midnight Crossing is a technical term that identifies a point in time that is a kind of no mans land. Video uses what is called a time code to identify the individual frames. The change of time code (hours, minutes, seconds, frames) from 23:59:59:29 to 00:00:00:00 is the midnight crossing which is followed by 00:00:00:01.« Man betritt einen Raum, der so dunkel ist, dass man seine Hand nicht vor Augen sehen kann. In dieser konturlosen Dunkelheit sind auch die Dimensionen des Raumes nicht einzuschätzen. Es ist darin nur möglich, sich in vorsichtigen Tastbewegungen fortzubewegen.

In *Midnight Crossing* wird die Erfahrung der Dunkelheit des Schwarzaumes durch plötzlich einsetzende, blitzartige Lichtimpulse durchbrochen. Ein extrem blendendes Stroboskoplicht beginnt einen Wechsel von extremer Helligkeit und Dunkel zu erzeugen, an den das Auge sich nicht gewöhnen kann.⁴ Erst allmählich werden die Konturen des Realraumes durch den rhythmischen Lichtwechsel und die parallel dazu sprechende Stimme strukturiert. In diese Wechsel aus Lichtblitzen und Dunkelheit sind auch die auf eine 4,25 x 3,35m große Leinwand projizierten Bild-Text-Sequenzen eingefügt. Ich setze mich, wie die meisten Besucher, nach einem ersten Orientierungsversuch auf den Boden, meinen Kopf und Körper zur Leinwand gerichtet. Das Stroboskoplicht macht die Gewöhnung an die Dunkelheit unmöglich, jedoch wird die Videoprojektion allmählich erkennbar. Insgesamt entsteht ein Rhythmus immer wiederholter Anläufe, in denen sich die Wahrnehmung neu konstituieren muss. Die blitzhafte Initiation des Lichts ist kein allmählicher, sondern ein schockhafter Übergang von der Dunkelheit ins Licht und damit auch zur Sichtbarkeit. Es handelt sich um einen ›flash‹, einen Einbruch von Bildern, in dessen suggestivem Sog eine immersive Partizipationserfahrung am Bilderstrom folgen mag. Angesichts von *Midnight Crossing* kann von einer Ereignishaftigkeit der Bild- und Soundkonstellationen

4 Eine ausführliche Untersuchung zur Geschichte und Ästhetik des Stroboskoplichtes findet sich in folgendem Jahrbuch: Hans Christian von Hermann u.a. (Hg.): *Stroboskop*, in: Kaleidoskopien. Medien-Wissen-Performance. Heft 1 (1996).

gesprochen werden, die sich ›flashartig‹ zu suggestiven Szenerien verdichten. Ihr spektakulärer Effekt besteht nicht so sehr in dem Überraschungsmoment, sondern vielmehr darin, dass die Gewöhnungsprozesse des Auges an den Übergang von Licht und Dunkelheit verunmöglicht werden. Die Produktion von radikalen Licht-/Dunkel-Kontrasten vermittelt eines technischen Dispositivs wird zur Grundlage des gesamten Installationskonzepts, das sowohl seine Bildsequenzen als auch das Raum-Erlebnis strukturiert. Dieser sich wiederholende Rhythmus erzielt eben jene Kontinuität, die vom non-linearen Fluss der Bild-Text-Sequenzen verweigert wird. Erst diese Lichteffekte transformieren die Black Box zum wahrnehmbaren Projektionsraum für Videosequenzen, da der antiillusionistische Einsatz von Lichteffekten die reflexive Wahrnehmung der installativen Konstruktion im Erlebnissfeld des Schwarzraums ermöglicht. Das Zusammenspiel von Black Box und Stroboskoplicht kann als Zentrum einer dekonstruktiven, aber gleichwohl rhythmisch geordneten Wahrnehmungslenkung aufgefasst werden, die Hill in dieser Arbeit umsetzt.

Dass dem Rhythmus als Strukturierungs- und Lenkungsprinzip in *Midnight Crossing* eine besondere Rolle zukommt, kann durch einen knappen Seitenblick auf eine Arbeit deutlich werden, die von den gleichen Grundelementen ausgeht. Olafur Eliassons Installation *Yet Untitled* von 1998 findet gleichfalls in einer Black Box statt und operiert mit Stroboskoplicht. Von Hans-Rudolf Reust wird die Wirkung dieser Arbeit folgendermaßen beschrieben: »Aus dem umfassenden Dunkel der Black Box lösen sich eine Kaskade stroboskopischer Lichtblitze für Bruchteile von Sekunden wie die glänzenden Perlen einer Wasserkette, die frei im Raum zu schweben scheint. In hektisch wechselnden Stills erstarren bürleske Wasserplastiken, um sich im nächsten Licht-Bild sogleich wieder aufzulösen. Dem deutlich hörbaren Plätschern des Wassers, der spürbaren Feuchtigkeit und Kühle, steht eine atemlose Folge statischer Bilder gegenüber, als würde bei Live-Ton ein stotternder Film aus der Frühzeit des Lichtspieltheaters gezeigt. Der Stillstand einzelner Wassertropfen im freien Fall hebt für den Augenblick einer Illusion alle Gesetze der Schwerkraft auf: Der Schwarzraum wird im Zustand der Schwerelosigkeit wahrnehmbar.«⁵ Auch hier wird durch die stroboskopische Zersplitterung des Wahrnehmungsprozesses die Bewegungsfrequenz der Bilder gesteuert, um entsprechende Täuschungen bzw. retardierende Effekte der Schwerelosigkeit zu erzielen. Diese konzentrieren sich jedoch darauf, eine zentrale ›Illusion‹ zu erzeugen, während der Einsatz von Black Box

5 Hans Rudolf Reust: »Olafur Eliasson«, in: Beil (Hg.): Schwarzraum, S. 108.

und Stroboskoplicht bei Hill in eine umfangreiche Konzeption eingebunden sind, die immersive und nicht immersive Strategien in einer rhythmischen Organisation und Verknüpfung verschiedener Sinnesleistungen zu verbinden sucht. Die Installation erweist sich dabei als exponierter Ort, an dem vor allem auditive und visuelle Elemente synästhetische Erfahrungen ansprechen.

Der Bilderfluss der Videoprojektion von *Midnight Crossing* wird in regelmäßigen Abständen durch blendende Lichtblitze unterbrochen, währenddessen eine Stimme einzelne Sätze, Satzfragmente oder Worte artikuliert. Ein Rhythmus aus alternierender Dunkelheit, Lichtblitz, einsetzender Stimme und Videosequenzen entsteht. In rudimentärer Form ließe sich ein solcher rhythmischer Abschnitt sprachlich folgendermaßen wiedergeben:

Eine Stimme sagt: *Something* – ein Videobild streunender Hunde wird auf der Projektionsfläche sichtbar; *touched*: die Rückenansichten einer Prozession, Nonnengewänder, eine Hand mit Weihrauch; *another way*: die Innenansicht einer Orchideenblüte; *perhaps*: ein weißer Stoff oder ein weißes Tuch vor schwarzem Hintergrund; *one is*: eine Asphaltstraße, die vertikal in den Horizont mündet, rechts und links davon brachliegendes, undeutlich erkennbares Land; *against*: eine Madonnenfigur mit erhobenen offenen Armen; *him*: Steinblöcke aus Mauerresten eines Gebäudes, die verstreut, in gelbgrünem Licht umherliegen; *the silent hymn*: ein abgestelltes Fahrrad in einem Waldstück; *sung in absence of the other one*: Schwarz-Weiß-Passbildfotos von Männern und Frauen, ihr lateinamerikanisches Aussehen; *he she*: ein Paar Hände, die sich auf- oder zufalten und deren Fingerspitzen sich berühren; *every instant had finally become every instant*: eine Straße teils im Schatten, teils im Zwielicht, eine Häuserfront im Licht, undeutlich erkennbare Silhouetten von Menschen; *miraculously*: Teil- und Seitenansicht eines Busses und Menschen auf einer Straße; *we hadn't hit bottom*: ein See und eine Uferzone aus der Perspektive eines Bootes...

Die rhythmische Struktur dieser Arbeit, die sequentielle und von Intervallen geprägte Präsentation der Bild-/Textfolgen, realisiert das Prinzip eines ›optischen Pulses‹, den Rosalind Krauss als wesentliche Kritik an der modernistischen Visualität herausgestellt hat.⁶ Die vermeintliche Stabilität und Kontinuität von Bildern und Bildfolgen wird unterbrochen. Bild-/Textsequenzen bei Hill sind entsprechend aus ihrem narrativen Fluss und Zusammenhang herausgelöst und in einen eigenen Rhythmus

6 Vgl. Rosalind Krauss: »The Im/pulse to See«, in: Hal Foster (Hg.): *Vision and Visuality*, Dia Art Foundation. Discussions in Contemporary Culture, 2, Seattle: Bay Press, 1988, S. 50-75.

überführt worden. Diese Rhythmisierung erzielt einen immer neu einsetzenden und abbrechenden Wahrnehmungsimpuls der Installation. Somit gelingt zweifelsohne ein Bruch mit der Wahrnehmungsroutine des Fernsehens, aber auch in der gewohnten Wahrnehmung der Fließbewegung des Videos, wie ihn Hill in einem Interview von 1993 als wichtig herausstellt: »I think the most difficult aspect of using video in an installation is decentralising the focus on the television object itself and its never-ending image. How does one get away from that everyday seduction of the continuous flow of images couched as information.«⁷

Zur grundsätzlichen Irritation von konventionellen Sehgewohnheiten und Wahrnehmungsweisen kommt es auch im Zusammenhang mit der Bildentstehung. Die Prozesse der Bildauslöschung und Bildentstehung werden dabei exponiert. Jede Bildsequenz wird aus dem Dunkel gebildet. Auf der Leinwand zeichnet sich zunächst eine schwache Lichtquelle, ein diffuses farbiges Feld und eine Bewegung ab, die sich allmählich zu einem Bild zusammensetzt und verdichtet. Die räumliche Tiefendimension, die Bildgegenstände und ihre Konturen werden allmählich herausgebildet und sichtbar. In diesem Aufbauprozess gibt erst die spezifische Rasterhaftigkeit und Grobkörnigkeit der Bildfläche zu erkennen, dass es sich um ein Videobild handelt. Am Ende der so entstandenen Bild- und Stimmsequenzen wird der Raum durch die blitzlichthaft eingesetzten Stroboskoplichter wieder in eine blendende Helle getaucht. Dabei können auch die Umrisse des fahrbaren Gestells und der eigens angefertigten aus Aluminium bestehenden Projektionsfläche für die Videobilder erkennbar werden. Die technischen Elemente der Installation sind jedoch nicht sichtbar und umfassen einen Projektor, sechs Stroboskoplichter, einen Computer und Laserdiscplayer, Verstärker und Lautsprecher. Bevor sich eine weitere Bildsequenz aus der Dunkelheit zu bilden beginnt, nimmt man noch im Nachbildeffekt des Projektionsgerüsts die Schemen der anderen Betrachter wahr.

Even darkness: eine lateinamerikanische Blasmusikkapelle auf der Straße; *imparted a kind of brightness hidden within itself*: eine Deckenansicht, reich verziert, eines Innenraumes, *separate fire engulfing one another with cold passion*: Metall- und Maschinenelemente auf einem Boden aufgehäuft; *each one working wherever it likes as it likes*: Licht und Schatten reflektierende monochrome Wasseroberfläche; *like attracts like*: Linien und Verstrebungen eines Innenraumes oder Gebäudes; *like*

7 Regina Cornwell: »Gary Hill: An Interview (1993)«, in: Robert C. Morgan (Hg.): Gary Hill, Baltimore/London: Indiana University. Press 2000, S. 230.

images attract words: Teilausschnitt eines Leichenwagens, dem eine Gruppe Menschen folgt.⁸

Der rhythmisierte Fluss der Bild- und Stimmfragmente erzeugt keine zusammenhängenden narrativen Sequenzen, sondern szenische Fragmente, die einer visuellen Zuordnung widerstreben. Eine solche Szene enthält die Spuren unterschiedlicher Realitäten und Bildzeichen, deren Relevanz aber in der Verdichtung der Seherfahrung als eigentliches Erlebnis- und Erfahrungsmoment besteht. Möglich wird demzufolge ein absichtloses Schauen, ein fragmentarisches Sehen um des Sehens willen, das der Umgebung phasenweise Sichtbarkeit abgewinnt. Das Sehen als Wahrnehmungsform selbst wird zum Zentrum der Erfahrung. Es handelt sich um einen Wahrnehmungsvorgang, wie ihn Bernhard Waldenfels im Kontext seiner Analysen zur Phänomenologie der Blickstörung als Blick, der aus dem Rahmen fällt beschreibt und sagt, er habe »Züge vom *tremendum* wie vom *fascinosum* an sich«.⁹ Diese faszinierte Erschütterung hat mit der möglichen Berührung von Grenzen und Grenzzuständen all der in der Installation ausgelösten Wahrnehmungsprozesse zu tun. Sehend, hörend und tastend werden die Besucher der Kontingenz des Gezeigten und Gesagten mit ihrer positiven Unbestimmtheit und Offenheit für Assoziationen, aber auch ihren unregelmäßigen Unterbrechungen überlassen. Ihren sinnlichen Orientierungsversuchen werden sowohl Grenzen gesetzt als sie auch einem Geschehen ausgeliefert werden, bei dem sie, wie Hill sagt, mit anderen Augen sehen lernen müssen: »The eyes should be pulled from their roots and replanted somewhere else.«¹⁰ Ein solches Sehen resultiert nicht aus einem aktiven, willentlich gesteuerten Seh-Akt, sondern stößt den Betrachter eher passivisch an, nämlich als ein »neuartiges Sehen, das vom gewohnten Sehen abweicht, das sich jedoch keineswegs als Akt denken [lässt], der sich auf etwas richtet, was schon da ist. Es beginnt damit, daß uns etwas auffällt, einfällt, zustößt. Blick- oder Gedankeneinfälle, die mitkommen, sind keine Akte, die ich vollziehe: Es fällt mir ein, es fällt mir auf, es springt ins Auge.«¹¹

8 Vgl. Gary Hill: »Midnight Crossing«, Westfälischer Kunstverein Münster 1997.

9 Bernhard Waldenfels: »Der beunruhigte Blick«, in: ders.: Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden 3, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999, S. 126.

10 Gary Hill: »And if the Left Hand did not know What the Right Hand is Doing«, in: Theodora Vischer (Hg.): Imagining the brain closer than the eyes, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 1995, S. 105.

11 B. Waldenfels: Der beunruhigte Blick, S. 126.

Liminales Sehen im Schwarzraum

Die in den Videosequenzen gezeigten und rezipierten Bilder sind nicht mehr und nicht weniger als Zeugnisse solcher Erfahrungen des Sehens. Ihre Bildfolgen sind sich selbst präsentierende visuelle Einheiten, die die ikonische Differenz zwischen Bildern als Realitäten und abbildenden, repräsentierenden oder imaginativen Bildern unterminieren. Eine mögliche Unterscheidung von Wahrnehmungs- und Vorstellungsbildern erscheint hinfällig. Gottfried Boehm hält dementsprechend fest: »It would be hard to find a more eloquent way to express the close interrelationship between perception and the visible, between diffuse light and the image, conveyed by the video and its specific qualities as a medium. The video is transformed from a visible object into a metaphor for itself.«¹² Aufgrund dieses Status der Bilder wird auch die Opposition zwischen der Oberfläche der Bilder und der Tiefe des dreidimensionalen Raumes in diesem Installationsraum unterlaufen.¹³ Denn die Oszillationsvorgänge und Auflösungsprozesse der Videosequenzen, ebenso wie die Lichtverhältnisse der gesamten Installation, bestimmen in welchen Dimensionen der Raum tatsächlich wahrnehmbar ist.

Zugleich manifestieren sich an den Oberflächen der Bilder auch Vorstellungen über die Tiefenstrukturen des Sehens, verstanden als Prozesse der permanenten, Kontinuität der Wahrnehmung sichernden Transformation. Für sie erweisen sich gerade die Passagen zwischen den Zuständen des Nicht-mehr- und Noch-nicht-Sehens als konstitutiv, die immer neu durch die rhythmischen Unterbrechungen der Videosequenzen initiiert werden. Diese Seherfahrung ist in die Kontrasterfahrung zwischen Dunkelheit und plötzlicher Helle integriert, jener Blendung, die den Gewöhnungsprozess des Auges an die Dunkelheit und die sehenden Orientie-

-
- 12 Gottfried Boehm: »Time Present. A perpetual coming to fruition«, in: Vischer (Hg.): *Imagining*, S. 27. »Hill dismantles a convention of seeing and our customary understanding of the electronic image. The essence of this convention of seeing is that we look into a box in order to observe events taking place on an artificial electronic stage [...] Hill's images, however, do not suggest that what we see on the screen is a reality that exists elsewhere.« Ebd., S. 26.
- 13 Hier wird vielmehr ein Feld eröffnet für die ästhetische Erkundung sinnlicher Erscheinungen, die einer logozentrischen Fixierung widerstreben. Daher könnte man auch anmerken: »Reize entstammen Oberflächen, aber sie erschöpfen sich nicht in ihnen. Sie treiben die Wahrnehmung weiter, aber nicht unbedingt in die Interpretation.« K. Ludwig Pfeiffer: *Das Mediale und das Imaginäre. Dimensionen kulturanthropologischer Medientheorie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999, S. 252.

rungsversuche des Auges unterbricht und schließlich unmöglich macht. Im unlöslichen Wechselspiel von Sehen, Blendung und Blindheit, von gestörten, rhythmisch unterbrochenen Sehversuchen, besteht die liminale Ausrichtung dieser Installation. Zugleich deutet Hills Konstruktion einer Blindheitserfahrung darauf, dass er auch die anatomischen Bedingungen des Sehvorgangs reflektiert. Dies wird in ein zyklisches Denken vom ineinanderfallenden Anfangs- und Endpunkt aller existentiellen Vorgänge eingebunden, was auch das Sehen einbezieht. Blindheit und Sehen sind dennoch nicht gleich ursprünglich in einem essentialistischen Sinn, sondern dialektisch aufeinander bezogen. Diese Zyklizität und Dialektik, auf die die Sehprozesse bezogen werden können, legen eine Analogie nahe, die jedoch keinen ontologischen Begründungsversuch unternimmt. In der Physiologie bezeichnet der *Punctum Caecum* die Eintrittsstelle des Sehnervs im Auge, an dem die Sehzellen fehlen. Dazu bemerkt Waldenfels: »Der Blick findet nicht an einem angebbaren Raum-Zeit-Punkt des Gesichtsfeldes statt, er markiert vielmehr den ›Nullpunkt‹ des Hier-Jetzt, von dem aus das Gesichtsfeld sich erschließt und gegen anderes abschließt. Die Öffnung des Gesichtsfeldes stellt ein Ereignis dar, das uns sehen lässt, ohne selbst sichtbar zu werden. Die Blindheit, von der hier die Rede ist, bedeutet keinen bloßen Mangel, kein bloßes Nichtsehen; sie gleicht vielmehr dem Schweigen, das den Hintergrund der Rede bildet.«¹⁴ Dieser blinde Fleck findet seine Parallele im Umschlagpunkt der Zähleinheiten, der nicht zählbaren letzten numerischen Einheit der Videosequenzen bei Mitternacht, dem *Midnight Crossing*, die gleichfalls den Titel der Installation gibt. Beide sind Umschlagpunkte, von denen zyklische und rhythmische Prozesse ausgehen und in die sie zurückmünden. Diesen Umschlagpunkten kommt in Hills Konzeption eine ebenso große Rolle zu, wie der Gestaltung der transitorischen Übergänge zwischen Blindheit und Sehen. Auch Maurice Blanchot, von dessen Schriften Hill maßgeblich beeinflusst ist, spricht von einer Art leichenhaftem Sehen, demzufolge gerade die Übergänge von der Blindheit zum Sehvermögen zum Prozess des Sehens gerechnet werden.¹⁵ In diesem Sinn gestaltet Hill in *Midnight Crossing* die Seherfahrung im Übergang aus ihren unsichtbaren Zentren und aus der Blindheit oder der Blendung, die eine inwendige Finsternis einschließt.

Midnight Crossing gestaltet Seh- und Wahrnehmungs- bzw. Raumerfahrungen als Grenzerfahrungen bzw. liminale Passagen, die es ermöglichen, Wahrnehmungen nicht allein als Zugangsweisen zum Wirklichen

14 B. Waldenfels: Der beunruhigte Blick, S. 127.

15 Zur Relevanz des Denkens und Schreibens von Maurice Blanchot für Gary Hill, vgl. u.a. John C. Hanhardt: »Between Language and the Moving Image: The Art of Gary Hill«, in: Morgan (Hg.): Gary Hill, S. 114-122.

zu erfahren, sondern auch Wahrnehmungen ihrerseits als wirklichkeitsbildende Prozesse zu reflektieren. Die Installation unterminiert daher die gewohnten sinnlichen Orientierungsversuche im Raum und die logozentrischen Organisationsprinzipien von Bild- und Sprachsequenzen. Dabei kommt der Ton- bzw. Stimmspur eine besondere Rolle zu, die Hans Belting folgendermaßen beschreibt:

»We feel the presence of a consciousness resembling our own in this symbolic space that brings the heterogenous images together in a mysterious manner as soon as they join the voice [...] Sound is what first opens the space that we feel around us, since it fills this space as images cannot. Sound also shows its origin, when it is an act of speech [...] But the voice carries speech outward, while the eye carries the image inward [...] the voice can be anywhere and still convinces us of this presence tied to a body.«¹⁶

Die Stimme füllt die räumlichen Dimensionen mit ihrem Volumen und kündigt zugleich von der vermeintlichen Anwesenheit eines personalen Gegenübers. Die Tonspur der Stimme begleitet nicht allein die Videosequenzen, ihr kommt eine spezifische Präsenz zu, die auf der Imagination eines anwesenden Körpers beruht. Die stimmliche Dimension ist in der Installation ungebrochen und konstant. Tatsächlich kann man also die Stimme ohne Störungen wahrnehmen, während das Sehen permanenten Irritationen der Sichtbarkeit ausgesetzt ist.

Dennoch leistet die Stimme keine Sinnbildungsprozesse innerhalb einer logisch-kausalen Ordnung. So, wie sie von der Körperlichkeit des Sprechenden kündigt, bietet sie sich als auditives Element einer gesamten Körpererfahrung des Publikums an, die radikalen Veränderungen unterworfen ist. Man betritt einen vollkommen dunklen Raum, den plötzlich ein Lichtblitz durchzieht, einen Raum, in dem herkömmliche Wahrnehmungsmöglichkeiten außer Kraft gesetzt und alteriert werden, weil die Koinzidenz- und Koordinationsvorgänge zwischen dem Hören, Sehen und Tasten zwar aufeinander bezogen sind, aber dennoch nicht aufeinander abgestimmt werden können. Hill insistiert in vielen seiner Arbeiten emphatisch auf die synästhetische Körperlichkeit der Wahrnehmungs- und insbesondere der Sehprozesse.

16 Hans Belting: »Gary Hill and the Alphabeth of Images«, in: Vischer (Hg.): *Imagining*, S. 45.

Territories for which there are no maps: Immersive Raumwahrnehmung

In *Midnight Crossing* etablieren Bild-Text-Elemente ebenso wie Erfahrungen der Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, der Blendung und der Blindheit, nicht mehr oppositionale Beziehungen, sondern gehen untrennbare Verbindungen ein. Die Videosequenzen suggerieren im Zusammenwirken mit der Raumerfahrung nicht die Trennung von sichtbaren äußeren und unsichtbaren inneren Vorstellungswelten, sondern ihren Zusammenfall. Dabei ist die virtuelle Dimension des Raumes, den die Projektionsfläche suggeriert, durchaus ambivalent einzuschätzen. Die unruhige, flirrende Bildoberfläche, die Slavoj Žižek zufolge mit Platons Ideen von der Oberfläche als reiner Erscheinung korrespondiert, kann als »das elementare Dispositiv des phantasmatischen Raums«¹⁷ gelten. Trotz der Illusion eines perspektivischen Raumes bleibt nämlich die Bildoberfläche im Video gewissermaßen ohne Rückseite, ein flächiges Raster, in dem die Spannung von Oberfläche und Tiefenstruktur eines projizierten Bildes zusammenfällt, da beide Dimensionen ineinander verschränkt sind. »All das lässt die Balance unseres Eingebettetseins in die natürliche Umgebung aus dem Gleichgewicht geraten und stößt uns in den Zustand des ›out-of-joint‹ nicht länger ›zu Hause‹ in der materiellen Welt, strebend nach der anderen Szene, die jedoch für immer ›virtuell‹ bleibt, ein Versprechen ihrer selbst, ein flüchtiger anamorpher Schimmer.«¹⁸ Dieser phantasmatische Raum, der sich auf der Bildoberfläche entfaltet, wird in die Wahrnehmung inkorporiert und kann als Teil des eigenen Innenraumes wahrgenommen werden.¹⁹ Die Videosequenzen werden als quasi körpereigene Ereignisbilder in ein liminales Raum-Zeit-Kontinuum eingeordnet. Es entstehen sogenannte »Gleichzeitigkeits-Plateaus«.²⁰

Die Raumerfahrung bzw. der wahrnehmbare Raum korrespondiert mit dem Rhythmus der Bilderfolgen. Der Raum der Installation geht in dem imaginativen Raum auf, der in der zweidimensionalen Oberfläche der Bilderfolgen sichtbar ist. Der Außenraum wird als Innenraum des leiblichen Sehens, Hörens und Tastens konstituiert, in dem ein unregelmäßiger

17 Slavoj Žižek: *Die Pest der Phantasmen*, Wien: Passagen 1997, S. 85.

18 Ebd.

19 »So the space of the installation becomes a symbol for that ›site of images‹ that we ourselves are. The fascination of the images we see in such a room derives from their capacity for making perception conscious, even experienceable.« H. Belting: *Gary Hill and the Alphabet of Images*, S. 60.

20 Götz Großklaus: *Medien-Zeit. Medien-Raum. Zum Wandel raumzeitlicher Wahrnehmung in der Moderne*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995, S. 27.

Rhythmus von Text-Licht-Dunkel-Bildsequenzen pulst. Dies gilt für die raum-zeitliche Wahrnehmung in einer Vielzahl von Medien-Räumen: »Die verwischten bzw. aufgehobenen Grenzen zwischen Betrachter und Bild, zwischen Fiktion und Realität zielen ab auf eine ganzheitliche, einbeziehende Wahrnehmungsweise, bei der über die dominant visuelle Präsentation auch andere sinnliche Zugänge simuliert werden [...]«. ²¹ Die Raumwirkung der Installation ist das Resultat ineinanderwirkender ästhetischer Prozesse, die aus der Wechselbeziehung zwischen dem Publikum, dem räumlichen Dispositiv der Black Box und den visuellen Projektionen entsteht. Diese Raumerfahrung ist demzufolge auch das Produkt performativer Vollzüge, da sich wahrnehmbare Dimensionen aus auditiven Eindrücken, kinästhetischen Vorgängen und visuellen Effekten jeweils neu konstituieren. Die Raumkonzeption in *Midnight Crossing* ist nicht perspektivisch ausgerichtet und topologisch zentriert, es liegt vielmehr ein ungerichteter Raum vor, ein omnidirektionaler Raum, wie ihn Gilles Deleuze nennt, »der unaufhörlich seine Winkel und Koordinaten verändert, seine Vertikalen und Horizontalen vertauscht.« ²²

In *Midnight Crossing* hat sich die Black Box in vielfacher Hinsicht als raumbezogene Disposition ästhetischer Erfahrung erwiesen. Sie fungiert dabei mehr als ein »polyvalenter Ort der Latenz und dunkle Kammer der Projektionen wie Reflexionen«. ²³ Die Black Box legt die Grundlage dafür, dass in dieser Installation Wahrnehmungsprozesse in einem medialen Experimentierfeld stattfinden können, das aus Gegenüberstellungen zu konventionell organisierten Räumen, insbesondere dem als White Cube bekannten, lichtdurchfluteten Ausstellungsraum, in Galerien und Museen besteht. Die Installation konstituiert damit ein räumliches Gefüge, das sich vor allem durch eine Reihe von Differenzen ihrer ästhetischen Bestimmtheit und Funktionen auszeichnet. ²⁴ Hills Black-Box-Installationen besitzen daher viele der Qualitäten, die Michel Foucault den Heterotopien zuschreibt. Die soziale und gleichermaßen ästhetische Funktion der Black Box operiert im Gegensatz zum White Cube strukturell mit der Irritation der gewohnten Seh- und Wahrnehmungsmöglichkeiten, sie konstruiert einen neuen Bildraum mit illusionistischen wie antiillusionistischen Effekten, der konventionelle Erfahrungsweisen unterminiert.

21 Ebd., S. 114.

22 Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild*. Kino 2, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997, S. 339.

23 Beil, »Einleitung«, *Schwarzraum*, S. 22.

24 Zur Bandbreite dieses Gegenwartsphänomens vgl. Erika Suderburg (Hg.): *Space, SITE, Intervention. Situating Installation Art*, Minneapolis/London: University of Minnesota Press 2000.

Black Box wie Heterotopie erscheinen – und dies ist ihr kleinster gemeinsamer Nenner – jeweils als Raum, »der mit Qualitäten aufgeladen ist, der vielleicht auch von Phantasmen bevölkert ist. Der Raum unserer ersten Wahrnehmung, der Raum unserer Träume, der Raum unserer Leidenschaften [...]«. ²⁵ Foucault macht in seinem 1967 erschienenen Text *Andere Räume* Orte aus, die er in Unterscheidung zu den »wesentlich unwirkliche[n] Räume[n]« der Utopien als Heterotopien bezeichnet:

»Es gibt gleichfalls – und das wohl in jeder Kultur, in jeder Zivilisation – wirkliche Orte, wirksame Orte, die in die Einrichtung der Gesellschaft hineingezeichnet sind, sozusagen Gegenplatzierungen oder Widerlager, tatsächlich realisierte Utopien, in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind, gewissermaßen Orte außerhalb aller Orte, wiewohl sie tatsächlich geortet werden können. Weil diese Orte ganz andere sind als alle Plätze, die sie reflektieren oder von denen sie sprechen, nenne ich sie im Gegensatz zu den Utopien die Heterotopien.« ²⁶

Ein zentraler Parameter des Heterotopie-Begriffs von Foucault lässt sich auf die Spezifika von Hills Black-Box-Installationen anwenden: die wahrnehmungsspezifische Gegenplatzierung. Dabei ist die hier gewählte Verwendung des Begriffs nicht mehr an konkrete Typologien und Orte gebunden, sondern an eine grundlegende Analyse der Verschränkung von Wahrnehmungsprozessen und Raumerfahrungen. Sie geschieht vor dem Hintergrund multimedialer und omnidirektionaler Konstruktionen dieser künstlerischen Räume. Zwar soll mit Foucault der heterotopische Raum als »Gemengelage von Beziehungen, die Platzierungen definieren« ²⁷ verstanden, aber solche Platzierungen zugleich von ihrer Verbindung mit einer bestimmten Typologie mit festen Bedeutungen und Grenzen gelöst werden.

Als Heterotopien gelten dann auch solche Installationsräume, die sich aufgrund spezifischer Konfigurationen aus einem vorhandenen Territorium situativ herausbilden. Es handelt sich dabei um eine spezifische »Situationsräumlichkeit« ²⁸, die mit der leiblichen Präsenz des Publikums zusammenhängt. Dieser situative Aspekt der Installation resultiert aus der Verschränkung von performativen und ästhetischen Prozessen, die

25 Michel Foucault: »Andere Räume«, in: Karlheinz Barck/Peter Gente u.a. (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig: Reclam 1991, S. 38.

26 Ebd., S. 29.

27 Ebd., S. 25.

28 Bernhard Waldenfels: *Das leibliche Selbst. Vorlesungen zur Phänomenologie des Leibes*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000, S. 115.

dort zu einem bestimmten Zeitpunkt stattfinden. Das Publikum ist dabei als konstitutiver Teil des Vorgangs aufzufassen. Seine Wahrnehmungsprozesse haben an der Ereignishaftigkeit des Werkes teil und lassen die Erfahrungs- und Handlungsspielräume entstehen, die als performativ charakterisiert werden können. Performativen Charakter haben die Wahrnehmungsvorgänge insofern, als sie werkkonstitutiv und zugleich ephemere sind. Die Partizipation an einer Installation ist – auch bei mehrfacher Wiederholung – ein einmaliger Vorgang, den non-lineare, un abgeschlossene und offene Vollzüge kennzeichnet. Gleichwohl sind Installationsräume häufig Gegenstand von szenographischen Arrangements, die ein bestimmtes Besucherverhalten zu provozieren versuchen. Auch Hill setzt in seinen Installationen, wie ausgeführt wurde, entsprechende Strategien ein, um Bewegungen und Wahrnehmungsprozesse beim Publikum gezielt zu steuern, und so zu einem dynamischen Wechselspiel zwischen Körper, Raum und Medien beizutragen.

Die Analogiebeziehung zwischen Installation und Heterotopie reflektiert zugleich eine Raumkonzeption, die ohne die dichotomischen Modelle von öffentlich/privat oder innen/außen auszukommen versucht. Dies gilt auch für Installationen, die weder Außenwelt noch Innenraum, weder nur privat noch nur öffentlich sind. Als charakteristisch erweisen sich eher Überlagerungs- und Verschmelzungsphänomene sowie Konfigurationen, die ein Ensemble von räumlich und zeitlich spezifischen Relationen ausbilden. Dieses Ineinander performativer, inszenatorischer, korporaler und ästhetischer Dimensionen lässt die Komplexität der Funktions- und Wirkungsweise von Hills Installationen erkennen. Sie erscheinen als das multimedial funktionierende Netzwerk einer künstlerischen Konstruktion, in dem die zentralen Paradigmen gegenwärtiger ästhetischer Erfahrungen aufgehen.²⁹ Als netzartige Verknüpfung verschiedener Wahrnehmungs- und Erlebnisdimensionen, die auch metareflexive Elemente einschließen, etwa solche, die das Sehen selbst erfahrbar machen, stellen diese Installationen ein topographisches Gefüge dar, das in der theoretischen Perspektive Foucaults auch eine epochenspezifische Signatur erkennen lässt.

»Hingegen wäre die aktuelle Epoche eher die Epoche des Raumes. Wir sind in der Epoche des Simultanen, wir sind in der Epoche der Juxtapositionen, in der Epoche des Nahen und des Fernen, des Nebeneinander und des Auseinander. Wir sind, glaube ich, in einem Moment, wo sich die Welt weniger als ein großes, sich durch die Zeit entwickelndes Leben erfährt, sondern eher als ein Netz, das seine Punkte verknüpft und sein Gewirr durchkreuzt.«³⁰

29 Vgl. Jürgen Stöhr: *Ästhetische Erfahrung heute*, Köln: DuMont 1996.

30 M. Foucault, *Andere Räume*, S. 34.

Verknüpfende, integrierende und markierende Bezugspunkte sind in der Foucault'schen Vorstellung zunächst nicht enthalten. In diesem Netzwerk mag der heterotopisch bestimmten Installation eine besondere Funktion zukommen. Sie erweist sich im soziokulturellen Kontext als integrativ und zugleich exponiert: »Die Heterotopie vermag an einem einzigen Ort mehrere Räume, mehrere Plazierungen zusammenzulegen, die an sich unvereinbar sind.«³¹ Denn im Rahmen der hier exemplarisch herangezogenen Installation gelingt es nicht nur, Wahrnehmungen als Erfahrungen neu zu konstituieren, sondern auch an einem spezifischen, gleichwohl nur temporär vorhandenen Ort in der Black Box zu reterritorialisieren.

Literatur

- Barck, Karlheinz/Gente, Peter u.a. (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig: Reclam 1990.
- Beil, Ralf: »Douglas Gordon«, in: ders. (Hg.): *Der Schwarzraum – Phänomen, Geschichte und Gegenwart*, Ostfildern-Ruit: Hatje/Cantz 2001, S. 114-118.
- Belting, Hans: »Gary Hill and the Alphabeth of Images«, in: Theodora Vischer (Hg.): *Imagining the brain closer than the eyes*, Ostfildern-Ruit: Hatje/Cantz 1995, S. 41-46.
- Boehm, Gottfried: »Time Present. A perpetual coming to fruition«, in: Vischer (Hg.): *Imagining*, S. 25-41.
- Cornwell, Regina: »Gary Hill: An Interview (1993)«, in: Robert C. Morgan (Hg.): *Gary Hill*, Baltimore/London: Indiana University. Press 2000, S. 71-80.
- Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997.
- Foucault, Michel: »Andere Räume«, in: Karlheinz Barck/Peter Gente u.a. (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig: Reclam 1991, S. 34-47.
- Großklaus, Götz: *Medien-Zeit. Medien-Raum. Zum Wandel raum-zeitlicher Wahrnehmung in der Moderne*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995.
- Hanhardt, John C.: »Between Language and the Moving Image: The Art of Gary Hill«, in: Robert C. Morgan (Hg.): *Gary Hill*, , Baltimore/London: Indiana University Press 2000, S. 114-122.
- Von Hermann, Hans Christian u.a. (Hg.): *Stroboskop*, in: *Kaleidoskopien. Medien-Wissen-Performance*. Heft 1 (1996).

31 Ebd., S. 42.

- Hill, Gary: »And if the Left Hand did not know What the Right Hand is Doing«, in: Theodora Vischer (Hg.): *Imagining the brain closer than the eyes*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 1995, S. 101-111.
- Hill, Gary: »Midnight Crossing«, Westfälischer Kunstverein Münster 1997.
- Krauss, Rosalind: »The Im/pulse to See«, in: Hal Foster (Hg.): *Vision and Visuality*, Dia Art Foundation. *Discussions in Contemporary Culture*, 2, Seattle: Bay Press, 1988, S. 50-75.
- Morgan, Robert C.: Gary Hill, Baltimore/London: Indiana University Press 2000.
- Pfeiffer, K. Ludwig: *Das Mediale und das Imaginäre. Dimensionen kultur- anthropologischer Medientheorie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999.
- Reust, Hans Rudolf: »Olafur Eliasson«, in: Ralf Beil (Hg.): *Der Schwarzraum – Phänomen, Geschichte und Gegenwart*, Ostfildern-Ruit: Hatje/Cantz 2001, S. 108-114.
- Schneemann, Peter J.: »Black-Box-Installationen: Isolationen von Werk und Betrachter«, in: Ralf Beil (Hg.): *Der Schwarzraum – Phänomen, Geschichte und Gegenwart*, Ostfildern-Ruit: Hatje/Cantz 2001, S. 25-35.
- Stöhr, Jürgen: *Ästhetische Erfahrung heute*, Köln: DuMont 1996.
- Sudenburg, Erika (Hg.): *Space, SITE, Intervention. Situating Installation Art*, Minneapolis/London: University of Minnesota Press 2000.
- Vischer, Theodora: *Imagining the brain closer than the eyes*, Ostfildern-Ruit: Hatje/Cantz 1995.
- Waldenfels, Bernard: »Der beunruhigte Blick«, in: ders.: *Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden* 3, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999; S. 124-148.
- Waldenfels, Bernard: *Das leibliche Selbst. Vorlesungen zur Phänomenologie des Leibes*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000.
- Žižek, Slavoj: *Die Pest der Phantasmen*, Wien: Passagen 1997.