

Änne Söll

## Die Stofflichkeit der Oberfläche

### Videoprojektionsflächen als Grenzen

Ist bisher der illusionistischen Verführungskraft der zeitbasierten Medien Film und Video die meiste Aufmerksamkeit zuteil geworden, so möchte ich mich hier auf einen materiellen Aspekt dieser Medien konzentrieren, der nicht nur ihrer immersiven Qualität entgegenwirken kann, sondern auch entscheidend zur Konstitution eines komplexen Betrachterverhältnisses beiträgt. Die »Film-Leinwand und der Video-Bildschirm«, so Vivian Sobchack, »stimulieren und gestalten unsere ›Gegenwärtigkeit‹ in je verschiedener Weise, sie wirken je anders auf Sinnlichkeit und Sinn unseres Körpererlebens, weil sie uns in je besonderer Weise in die Konstitution von Raum und Zeit als erfahrbaren Dimensionen einspannen.«<sup>1</sup> Diese ›klassischen‹ Projektionsformen von Kino und Fernsehen sind, wie wir sehen werden, die zwei paradigmatischen Blickregime, die in zeitgenössischen Videoinstallationen thematisiert werden. Ihre Projektionsoberflächen und deren künstlerische Überformung und Umdeutung wirken sich auf die körperlich erfahrbaren Dimensionen von Raum und Zeit und auf die ästhetische Erfahrung ganz allgemein aus; sie werden dafür genutzt, diese in Bewegung zu bringen und sogar in Frage zu stellen. Mit welchen künstlerischen Mitteln dies geschehen kann, zeige ich an zwei Videoinstallationen, die beide Ende der 90er Jahre entstanden sind: Diana Thaters *The best animals are the flat animals* von 1998 und Pipilotti Rists *Himalaya Goldsteins Stube* von 1999. In ihren Extremen setzen diese zwei Projektionsformen durch ihren jeweiligen Bezug auf Kino und Fernsehen auf zwei gegensätzliche Raumerfahrungen, instrumentalisieren jedoch beide die Projektionsoberfläche und damit die Stofflichkeit des Bildes als entscheidendes Moment der Bild- und Raumerfahrung, um uns durch die unverhoffte Re-Materialisierung der Projektionsoberflächen »die Konstitution von Raum und Zeit als erfahrbare Dimensionen« bewusst zu

---

<sup>1</sup> Vivian Sobchack, *The Scene of the Screen*. Beitrag zu einer Phänomenologie der Gegenwartigkeit im Film und in den elektronischen Medien, in: Hans Ulrich Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer (Hg.), *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt a.M. 1995, S. 416–428, hier S. 417. Zur phänomenologischen Filmtheorie siehe auch Michael Albert Islingers Aufsatz in diesem Band.

machen. Entscheidend hierbei sind die gegensätzlichen Verfahren, welche die Oberfläche der Projektion als *Grenze* zwischen Bild und BetrachterIn erfahrbar machen. Entgegen der gängigen Auffassung, daß die Oberfläche der Projektion in Videoinstallationen mit dem Körper der BetrachterIn verschmelze – sozusagen eine Einheit bilde, die BetrachterIn also »im Bild« sei –, fasse ich die Oberfläche als eine materielle Begrenzung auf, als eine Schicht, die die BetrachterInnen von der Bilderwelt trennt. Dabei kommt der Stofflichkeit der Oberfläche eine besondere Bedeutung zu. Während für gewöhnlich Videoprojektionen in »immersiv« und »reflexiv« eingeteilt werden und die ersteren einen Distanzverlust des Betrachters zum Bild bewirken sollen, schlage ich vor, das Verhältnis zum Bild als ein Wahrnehmen und Verhandeln von Grenzen zu differenzieren.<sup>2</sup> Somit steht der »Immersionseffekt des Spektakels«<sup>3</sup> in Frage, der für Installationen mit gestreuten Projektionen, die die Black Box in ein »Raumerlebnis der Unendlichkeit« verwandeln sollen, behauptet wird.<sup>4</sup> Der bisherigen Sicht zufolge hat der Immersionseffekt zwar das Potential, die BetrachterIn am Kunstwerk partizipieren zu lassen und – im Idealfall – eine Unterwanderung der kommerziellen Medienwelt und ihrer Ästhetik zu bewirken, indem unbewusste und unterdrückte Wahrnehmungsebenen thematisiert würden und dadurch wiederkehrten.<sup>5</sup> Im negativen Sinne fördere die Immersion jedoch nur ein kritikloses Eintauchen, das in der Distanzlosigkeit zum Bild selbst bestehe. Die nun folgende Analyse der ganz unterschiedlichen materiellen Bedingungen zweier Videoprojektionen wird der These vom »Sog« der Bildprojektion, von der Entmaterialisierung des Betrachter-Subjekts und der damit assoziierten illusionistischen Wirkungsmacht von Videoinstallationen widersprechen.

<sup>2</sup> Vgl. Ilka Becker, Spurlos vorhanden. Zum Verhältnis von Raum und Betrachter in einigen Videoprojektionen, in: Texte zur Kunst 9.36 (Dezember 1999), S. 114-127.

<sup>3</sup> Ursula Frohne, Ausbruch aus der weißen Zelle: Die Freisetzung von Werk und Betrachter, in: Ralf Beil (Hg.), Black Box. Der Schwarzaum in der Kunst, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Bern, Ostfildern-Ruit 2001, S. 51-63, hier S. 53.

<sup>4</sup> Ebd., S. 54f.

<sup>5</sup> »[...] die Metaphorik der Black Box besteht darin, mit der Ästhetik der neuen Technologien die Wiederkehr des Unterdrückten zu ermöglichen, und zwar nicht in purer Affirmation des unaufhaltsam »weißen Rauschens« der medialen Omnipräsenz, sondern in Kompensation und De-Konstruktion der in der kommerziellen Medienästhetik ausgeschlossenen und verkannten Bereiche.« Ebd., S. 57f.

### The best animals are the flat animals

In einem idealerweise rechteckigen Raum fällt auf zwei gegenüberliegende, mit hochreflektierender weißer Farbe gestrichene Wände dieselbe Projektion. Die Kamera schwenkt dicht und mit unregelmäßigen Bewegungen über eine Herde Zebras, so daß die Tierkörper mit ihrer streifenförmigen Musterung das gesamte Bildfeld, d.h. die ganze Wand ausfüllen. Selten kommt ein Tierkopf in den Blick, die Kamera konzentriert sich auf das Muster des Fells, das sich – da die Tiere dicht gedrängt stehen – endlos auszudehnen scheint. Durch die schwarz-weißen Streifen des Fells verliert das Bild an Tiefe. Die Körper wandeln sich zu Mustern auf einer Oberfläche, die das Volumen der Tiere negiert und die BetrachterIn optisch täuscht.<sup>6</sup>

In Diana Thaters Videoinstallation *The best animals are the flat animals* von 1998 werden die Wandoberflächen der gegebenen Architektur sowie eine für die Installation speziell hergestellte Projektionswand eingesetzt. Die in der Mitte des Raumes stehende gezimmerte Wand aus hellem Holz<sup>7</sup>, die mit ihrer Höhe von ca. 2,50 Metern niedriger als der ca. 4,5 Meter hohe Raum

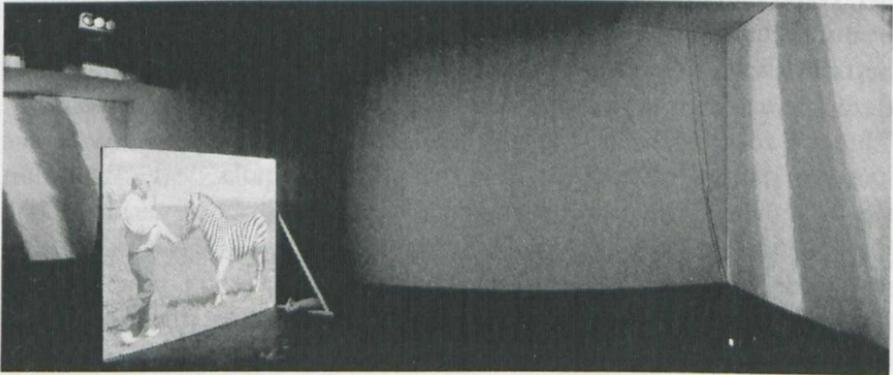


Abb. 1: Diana Thater, *The best animals are the flat animals*, 1998, Videoinstallation, Sammlung Goetz, installiert im hartware medien verein, Dortmund 2002. Foto: Hans Christ

<sup>6</sup> Ich beziehe mich hier auf die Version von *The flat animals are the best animals*, die 2003 innerhalb des Projekts und der Tagung »404 Object not found. Was bleibt von der Medienkunst?« für eine Fallstudie vom medien kunst netz dortmund installiert und dokumentiert wurde. Für weitere Fotos und Information siehe [http://www.404project.net/fallstudien/index\\_e.html](http://www.404project.net/fallstudien/index_e.html).

<sup>7</sup> Ebenso wie die Raumwände ist die kleinere Wand mit hoch reflektierender weißer Farbe gestrichen.

ist, fungiert als Projektionsoberfläche für ein weiteres Video, das – seitlich zur Kamera – ein einzelnes Zebra zeigt.<sup>8</sup> Mit seinem Trainer an der Seite vollführt das Zebra mehrere Zirkuskunststücke. Es steigt mit allen vieren auf einen Hocker und auf eine Wippe, es hebt seine Hufe an, macht einen Knicks mit den Vorderbeinen und rollt mit Hilfe seiner Schnauze eine rote Tonne vor sich her. Am Ende des Loops nimmt das Zebra Reißaus und zieht den Trainer an seiner Leine links aus dem Bild.

Steht die BetrachterIn vor dieser kleineren Projektionswand, so ist die dahinterliegende Wand mit den großen Projektionen noch sichtbar und umrahmt das kleinere Bild. Im Gegensatz zu den großen Projektionen davor und dahinter ist die Kamera hier statisch und erlaubt nur eine fixierte Perspektive, ähnlich der eines Fensterblicks. Im Hintergrund der Vorführung sieht man von Zeit zu Zeit das Produktionsteam, wie es technische Hilfe mit der Beleuchtung oder den Kabeln leistet oder die Produktion photographisch dokumentiert. Der Produktionsprozeß wird explizit mit ins Bild gebracht. So auch der Installationsaufbau: Die die kleinere Wand stabilisierenden Sandsäcke sind ebenso sichtbar wie ihre grobe Holzkonstruktion, so daß ihr provisorischer Charakter offen zutage tritt. Der auf dem Boden vor der Wand plazierte Projektor mit seinen Kabeln und Lüftungsgeräuschen beansprucht ebenfalls einen Teil der Aufmerksamkeit. Im Installationsraum herrscht also eine Spannung, die sich zwischen der Bildprojektion und dem dazu verwendeten technischen Gerät aufbaut. Diese Spannung verstärkt Thater direkt durch die Inkorporation des Produktionsprozesses in das Dressurvideo und indirekt durch die technische Manipulation der Projektion der Zebraherde. Die technischen Produktionsbedingungen machen einen gleichwertigen skulpturalen und bildlichen Anteil der Installation aus, der, so Juliane Rebentisch, die BetrachterInnen anregen wird, darüber nachzudenken, »was *eigentlich* Gegenstand seiner Betrachtungen sein soll, worum es *eigentlich* geht.«<sup>9</sup>

Wenn sich die BetrachterIn laufend im Raum bewegt, ist es möglich, daß ihr Schatten in das Bild fällt und sie selbst kurzzeitig zur Projektionsoberfläche für das kleinere Bild wird. Dies hat jedoch nicht den Effekt einer Immersion ins Bild, sondern verstärkt den Eindruck der gestaffelten und ineinander geschachtelten Projektionsoberflächen der Herdenbilder und des einzelnen,

<sup>8</sup> Diese Sequenz wurde mit 16-mm-Film gedreht, auf Video konvertiert sowie als Endloschleife montiert und mit Hilfe eines LCD-Videoprojektors projiziert.

<sup>9</sup> Juliane Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, Frankfurt a.M. 2003, S. 192 (Herv. im Orig.).

dressierten Tieres. Wie Rebentisch richtig feststellt, kann in Videoinstallationen im Gegensatz zum Kino eine »Individualisierung der Filmerfahrung« stattfinden, denn

aufgrund seiner physischen Bewegungsfreiheit sowie aufgrund einer konstitutiv unvertrauten, weil vor Ort je einzigartigen: *einzig*en Präsentationssituation [ist der Betrachter, Ä.S.] auf sich gestellt. Weil ihm dort keine bestimmte Position vorgegeben ist, wird er auf diese reflektieren.<sup>10</sup>

Welche Rolle spielen in diesem Zusammenhang die Projektionsoberflächen? Die Projektion der Zebraherde ist bei genauerem Hinschauen mit sich selbst nicht deckungsgleich, ein Effekt, der mit sogenannten Drei-Röhren-Projektoren erreicht wird – einer älteren Generation von Geräten, die ein Bild durch die Mischung von drei getrennten Farbbildern (rot, gelb, blau) generieren. Es entstehen farbige Ränder, welche die schwarz-weißen Streifen des Zebrafell mit roten, blauen und gelben Streifen ergänzen. Diese Aufspaltung verstärkt den Flächen-Effekt. Das Zebrafell wirkt wie ein in sich mobiles Tapetenmuster. Die Ränder der Streifen fransen aus, was es für die BetrachterIn schwierig macht, ihren Blick zu schärfen. Auch auf diese Weise wird einer Tiefenwirkung entgegengearbeitet. Zusätzlich trägt die relativ große Distanz des Projektors zur Wand dazu bei, daß das projizierte Bild grob, fast durchlässig und mit sichtbaren, der speziellen Technik geschuldeten Querstreifen auf die Oberfläche der Wand geworfen wird. Durch die grobe Bildauflösung schimmert die feine Struktur der Wandoberfläche. Die Tierhaut erhält auf diese Weise nachträglich unterschiedliche Strukturierungen, die alle Stadien der Medialisierung mit dem Körper des Tieres verbinden: die Videoaufnahmetechnik, die Projektionstechnik und ihre Oberflächen. Es entsteht eine Oberflächenschichtung, in der die einzelnen Produktionsschritte zusammenfallen, jedoch nicht vollkommen miteinander verschmelzen, sondern als einzelne sichtbar bleiben. Das Tier bzw. seine Haut wird medial überformt und dadurch zur planen Oberfläche: *The best animals are the flat animals.*

Als lakonisches Statement weist der Titel der Installation auf den Status der Tiere als Abbild hin und macht deutlich, daß sie auch als solches bevorzugt werden. Statt die physische Anwesenheit der Tierkörper mit ihrem Geruch, ihrer Bewegung und körperlichen Präsenz zu erleben, amalgamieren sich ihre Körperoberflächen mit der technischen Projektion und werden zur optischen Erfahrung im Raum, die ihren einzigen weiteren, den haptischen

<sup>10</sup> Ebd., S. 191 (Herv. im Orig.).

Sinnesreiz aus der strukturierten und manipulierten Projektionsoberfläche zieht. Die starre Perspektive sowie die Positionierung des Zebras parallel zur Bildoberfläche betonen auch in der Mittelprojektion die Flächigkeit des Tierkörpers. Nur wenn das vereinzelte Tier dann kurzerhand ausbricht, seinen Dompteur in Richtung BetrachterIn hinter sich herschleift und ihn schließlich aus dem Bild zieht, wird für einen kurzen Moment an die Illusion einer räumlichen Tiefe erinnert.

»Flache« Tiere sind definitiv die »besten« Tiere. Ohne daß hier eine Distanzierung und Entfremdung des Menschen vom Tierreich direkt angesprochen würde, stößt der Titel auf die Dichotomie Natur/Kultur und weist auf die Kluft hin, die zwischen dem Tierbild und dem direkten Kontakt mit Tieren besteht. Unser Bild der Natur ist medial vermittelt und durchdringt das, was wir als »reines« Naturerleben empfinden. Die Domestizierung des Zebras, die durch die Zirkustricks überdeutlich gemacht wird und eine traurige clowneske Note erhält, unterstreicht, daß unser Bild vom »wilden« Tier untrennbar mit unserem Verhältnis zu unseren Haustieren verbunden ist. Wie das Tierbild vom Tierkörper nicht mehr zu lösen ist, ist auch unsere Vorstellung von Wildheit immer in der Beziehung zur Domestizierung gefangen. So folge ich der Beobachtung von Amelia Jones, daß Thater uns auf eine Grenze stößt, die wir als Menschen ziehen, um uns vom Tierischen zu trennen und uns so als Menschen definieren zu können: »Thater's resolutely non-wild animals beg the question of where the human and animal begin and end, suggesting that the boundary we would like to assume in place to confirm our privilege as human is not so clearly drawn.«<sup>11</sup> Diese imaginäre, aber konstitutive Grenze materialisiert sich in *The best animals are the flat animals* an der Oberfläche der Projektionen. Die mediatisierten Tierkörper, die zur zweiten Haut der architektonischen Oberfläche werden, erlauben es uns in Kombination mit den Bildern des domestizierten Zebras nicht, uns in die Bilder von ungezähmter Natur zu versenken, sondern bieten vielmehr an ihrer Projektionsoberfläche einen produktiven Widerstand. Entmaterialisierung bedeutet in diesem Fall nicht einen Verlust an (inhaltlicher) Tiefe, sondern die Chance, sich durch die Sichtbarmachung des Prozesses der Verbildlichung an der Projektionsoberfläche mit unserem *Bild* vom Tier auseinanderzusetzen, es zu *reflektieren*.

<sup>11</sup> Amelia Jones, *How Technology Sees Through Us* or Diana Thater's »The best animals are the flat animals – the best space is the deep space«, in: Peter Noever (Hg.), Diana Thater. *The best animals are the flat animals – the best space is the deep space*, Ausst.-Kat. MAK Center of Art and Architecture, Los Angeles 1999, S. 37–51, hier S. 45.

## Himalaya Goldsteins Stube

Bezieht sich Thater durch die großflächigen Projektionen im dunklen Raum auf eine kinematographische Seherfahrung, so ruft Rist – ohne jedoch einen Bildschirm zu verwenden – die andere wichtige und mittlerweile dominante Rezeptionsweise bewegter Bilder auf: die Situation vor dem heimischen Bildschirm. Von einer leisen, meditativen Musik empfangen, betritt man Rists Installation *Himalaya Goldsteins Stube*<sup>12</sup> und kann sich im Halbdunkel des Raumes, ganz gegen die Gepflogenheiten des Museums, entspannt auf manche der Ausstellungsstücke (Sofas, Sessel und Stühle) sinken lassen. Der Raum wird an zwei Seiten von hohen Stellwänden abgegrenzt, auf deren Tapete eine Collage verschiedener Innenraumansichten aus Einrichtungskatalogen zu sehen ist. Davor tummelt sich auf großen Teppichen eine Ansammlung von Möbelstücken, die – dem Mobiliar eines privaten Wohnzimmers ähnelnd – mit diversen ›persönlichen‹ Objekten wie z.B.

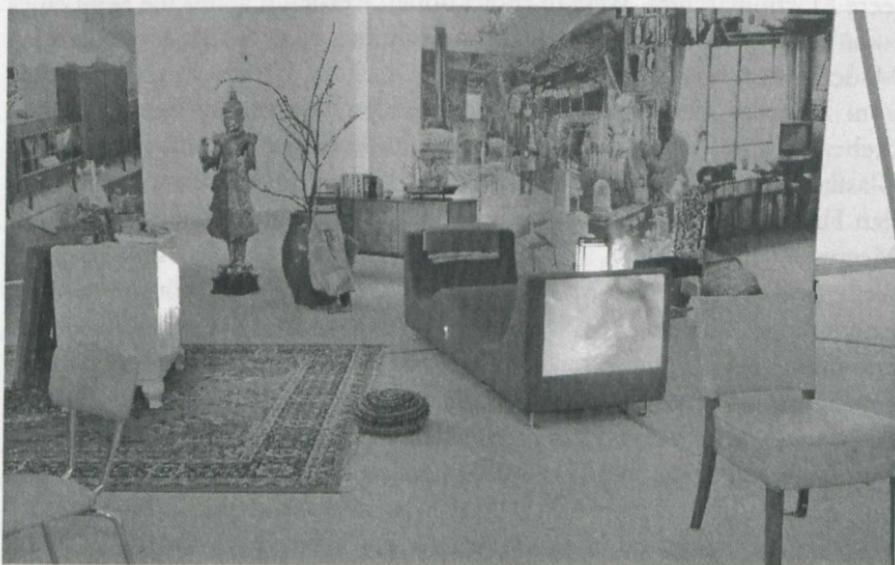


Abb. 2: Pipilotti Rist, *Himalaya Goldsteins Stube*, 1999, Videoinstallation, Bayerische Staatsgemäldesammlung, Sammlung Moderne Kunst, Leihgabe des Pinakothek-Vereins München, Foto: Sibylle Forster.

<sup>12</sup> Meine Beschreibung bezieht sich auf die Installation in der Pinakothek der Moderne, München.

Büchern, Zeitschriften, Vasen etc. wohnlich gemacht wurde. Dadurch entsteht der Eindruck eines benutzten oder bewohnbaren Innenraums, den die BesucherIn für sich entdecken kann.

In diesem Raum werden von Sofas, Sesseln und Kommoden und auf Tische, Lampen und andere Objekte eine Reihe von Videos projiziert. So wird z.B. schräg von einem der zwei Sofas ein Video, das aus einem fahrenden Auto gefilmte Landschaften zeigt, auf eine türkis-blaue Kommode geworfen. Die blau-gelb getönten Bilder, die durch die Projektionsrichtung und Oberfläche verzerrt auf die Front und auf die Seite der Kommode fallen, werden durch die Schubladen und Knöpfe unterteilt. Über die Lackfarbe des Möbelstücks legt sich die Projektion wie eine zweite Lasur. Die schnellen, teils unscharfen Landschaftsbilder scheinen das statische Objekt in Bewegung zu versetzen. Andere Videos in Himalaya Goldsteins guter Stube weisen einen träumerischen, teilweise surrealen Charakter auf, der z.B. durch Slow-motion oder Solarisation erreicht wird. Die Videobilder fallen in unterschiedlichster Größe auf die Tapete, auf ein Ölbild, aber auch auf Bücherstapel und leere Martiniflaschen. Weitere Projektionen werden u.a. auf die Seite eines roten Sofas geschickt, auf dem man Aufnahmen eines im Meer tauchenden Mädchens erkennt. Das Geschirr eines gedeckten Tisches wird mit Bildern vom Meeresboden überspült, Windmühlen vor untergehender Sonne drehen sich auf einem beigefarbenen Lampenschirm, in einer der leeren Glasflaschen an der Bar spielt Deutschland gegen die Niederlande 1974 um den Fußballweltmeistertitel, in der anderen erkennt man sich brechende Meereswellen am Strand, und in der großen Martini-Flasche direkt daneben fließen Blutkörperchen in Großaufnahme. Des weiteren können wir auf einem Stapel Bücher einen wandernden nackten Mann auf der Autobahn erkennen, ein Fernseher scheint auf der Sofalehne abzubrennen, über einen Bücherstapel, der auf der Tapete abgebildet ist, laufen zwei Frauen beschwingt auf der Straße, über eine Steilklippenlandschaft in Öl auf Leinwand hangeln sich kopfüber zwei Frauen im Tüllrock, zwischen einer Vase und einem Einkaufswagen liegt eine Frau nackt, nur mit bunten Steinen bedeckt, im Wald, und in einem Kamin der Tapetenwelt lodert das Feuer auf den Tellern einer am Mittagstisch sitzenden Familie.

Im Vergleich zu Thaters Installation, die sich noch an der kinematographischen Projektionsweise orientiert, ruft Rist mithilfe der Wohnzimmeratmosphäre das Blickregime des Fernsehens auf. Rists Bilder sprießen jedoch aus allen Ecken und Enden der Objekte und des Raums. Hier werden keine Bilder auf einem Schirm empfangen, vielmehr wird durch das gleichzeitige

Senden und Empfangen der Gegenstände das Bildprivileg des Fernsehers unterminiert. Durch die Streuung im Raum

verliert die Raumorganisation ihre privilegiert[e] Richtun[g] – allen voran das Privileg der Vertikalen, von dem nach wie vor die Position auf der Leinwand zeugt – zugunsten eines ungerichteten [omnidirectionnel] Raums, der unaufhörlich seine Winkel und Koordinaten verändert, seine Vertikale und Horizontale vertauscht.<sup>13</sup>

Die Gleichzeitigkeit der Projektionen und die dadurch unübersichtliche Situation erfordern, daß sich die BetrachterIn jedes Mal neu auf die unterschiedlichen Projektionen einlassen muß, zugleich jedoch aufgefordert ist, diese und ihre Umgebung miteinander in Verbindung zu bringen. Dazu kommt die – im Gegensatz zum Kino – generelle Unsicherheit, selber entscheiden zu müssen, wann man den Raum verläßt,

[w]as wiederum zur Folge hat, daß die Spannung zwischen der prinzipiellen Unabschließbarkeit einer stets ebenso selektiven wie kontingenten Bildung von signifikanten Zusammenhängen am/im Werk einerseits und dem Verlauf der jeweiligen Werke oder Werkteile in der Zeit andererseits ebenfalls reflexiv thematisch werden kann.<sup>14</sup>

In dieser Situation tragen die Projektionsoberflächen in ihrer unterschiedlichen Stofflichkeit dazu bei, den Vorgang der Projektion – des Sendens und Empfangens – hervortreten zu lassen. Die glatte, gläserne Oberfläche des im Wohnzimmer beheimateten Fernsehers wird durch Oberflächen ersetzt, die das sinnliche Erfassen des bewegten Bildes um eine taktile Komponente erweitern.

Plaziert man sich für wenige Minuten auf dem mit orangefarbenem Wollstoff überzogenen Sofa, so hat man die Gelegenheit, ein offensichtlich älteres Fernsehermodell zu sehen, das von einem schräg davor stehenden Tisch auf das Sitzmöbel geworfen wird, sich langsam von der Mitte aus entzündet und komplett ausbrennt. Bei genauerem Hinsehen wird jedoch deutlich, daß es sich um die Abbildung eines Fernsehers handeln muß, denn die Flammen hinterlassen verkohlte Ränder wie bei einer Papierfläche. Die Farbe der Flammen mischt sich gut mit der des Sofas, was kurzzeitig die Illusion unterstützt, in das Sofa brenne sich ein Loch, in das die BetrachterIn ihre Hand, also ihre Finger ins Feuer halten kann.

<sup>13</sup> Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild*, Frankfurt a.M. 1997, S. 339.

<sup>14</sup> Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, S. 193f.

Rist spielt hier mit einem Wechsel zwischen Oberfläche und Tiefe. Ein dreidimensionales Objekt entpuppt sich als Abbildung, die sich wiederum als Projektion mit der Oberfläche des Sofastoffs vermischt, um für einen kurzen Moment den Eindruck von Tiefe zu vermitteln. Die Stofflichkeit des Sofas und seine spezifische Oberfläche ergeben in Kombination mit dem projizierten Bild eine Schichtung von Bedeutungsebenen. Das Sitzmöbel fungiert im Alltag als *der Ort*, von dem aus man die Bilder des Fernsehers konsumiert, dieser brennt jedoch in Frau oder Herrn Goldsteins Wohnzimmer ein imaginäres Loch in die Bequemlichkeit des Fauteuils. Durch die Projektion der Videos auf Objekte befreit Rist das Videobild aus dem Gehäuse des Fernsehers, rekurriert aber in diesem Falle zugleich auf seinen Ursprung.<sup>15</sup> Das Feuer steht hier auch für einen Wechsel von Aggregatzuständen, eine Transformation von Stofflichkeiten, die auf die Verbindung von Licht-Projektion und Projektionsoberfläche hinweist. Die Kraft der Flammen symbolisiert demnach auch die Kraft des Lichts und damit das Potential der Projektion, das Objekt zu verändern, auf welches ihre Leuchtkraft gerichtet ist.

Auch beim nächsten Beispiel bedient sich Rist der Symbolik der Elemente. Steht oder sitzt man am weißen runden Tisch, der für ein asiatisches Mahl für zwei gedeckt ist, erblickt man eine Unterwasserszene. Die Kamera gleitet über den Meeresboden, und die Sonne wird vom weißen Sand reflektiert. Das Bild wird von einer Lampe so auf den Tisch geworfen, daß es schräg zu einem der Tischsets fällt und das Teeservice, ein Glas und die Salz- und Pfefferstreuer in Form von weißen Vögelchen anschneidet. Der Blick in die Welt des Meeres transformiert die alltägliche Szene eines gedeckten Tisches in ein surreales Ensemble. Die Objekte werden je nach der ihnen eigenen Stofflichkeit unterschiedlich transformiert. Die Teetassen füllen sich mit Sand, durch das Meerwasser schimmern sie blau, das Glas glitzert im Sonnenlicht und das Porzellanvögelchen scheint sein Element gewechselt zu haben und auf dem Meeresgrund zu sitzen. Die Tiefe des Meeres wird mit der Tischoberfläche zusammengebracht; die Kamerafahrt über den sandigen Meeresgrund entspricht plötzlich dem Entlanggleiten an der glatten Tischplatte. Durch die auf einen Teil des Tisches begrenzte Projektion bleibt dessen Oberflächenqualität jedoch erhalten. Das schwerelose Gefühl des Schwimmens und Tauchens umgibt die Dinge des täglichen Gebrauchs, ohne sie jedoch komplett einzuhüllen und vollständig ins Wasser zu tauchen.

<sup>15</sup> Siehe dazu auch Jennifer Allen, Pipilotti Rist. Dans la peau de l'image, in: Parachute 98 (April/Mai/Juni 2000), S. 4–17.

Wie um einen Ausblick in eine andere Welt zu geben, werden die Objekte nur aus- und anschnittsweise transformiert, so daß ihre Oberfläche als Projektionsfläche zutage treten kann.

Die suggestiven Bilder der Ristschen Projektionen eröffnen ein Spektrum an Assoziationen, das in Kombination mit den Objekten aus der Alltagswelt auf eine Welt der Erinnerung und Emotionen schließen läßt, die sich aber nicht dahinter verbirgt, sondern aus den Objekten hervortritt und auf sie ausstrahlt. Nach der Interpretation von Christine Ross sind die Objekte in *Himalaya Goldsteins Stube* gleichzeitig Sender und Empfänger emotionaler und psychologischer Zustände. Sie fungieren als Projektionsfläche und als Quelle der Besucher- bzw. Bewohnerphantasien.<sup>16</sup> Slavoj Žižeks Definition von Phantasie folgend, versteht Ross die phantasmatischen Bilder als eine Projektion von Begierden und Wünschen (*desire*), die jedoch durch ihre prozeßhafte Rekonstruktion immer wieder regeneriert werden müssen. Durch die Verwendung von Slow-motion, hypnotischer Musik und erotischen Bildern sowie durch die Projektion auf Haushaltsgegenstände inszeniere Rist ihre Bilder als phantasmatische Bilder – »as the staging of desire«. <sup>17</sup> Sie verorte diese Phantasien jedoch immer im Raum, am bzw. auf dem Objekt, und betone auf diese Weise die untrennbare Verbindung und Spannung zwischen Phantasie und Realität:

[...] images are staged as psychic realities which are part of the environment. Such a staging blurs the distinction between the object and the subject, the imaginary and the symbolic, the immateriality of the image and the materiality of the environment. [...] Mental (phantasmatic) images are not only aroused by the domestic staging of the installation, they also become visible – emerge, materialise, take form and unfold – through those surfaces.<sup>18</sup>

Rists intime Projektionen zeigen nach Ross die Untrennbarkeit des Phantasie-Bildes von seiner Materialisierung an der Oberfläche und damit eine Verbindung von Objekt und Subjekt. Die Projektionsoberfläche ist jedoch nicht der Ort, an dem Subjekt und Objekt einfach »zusammenfallen«, Begierde und Materialität miteinander verschmelzen. Sie muß vielmehr als jener Ort angesehen werden, an dem das Verhältnis von BetrachterIn und Bild, Begierde (*desire*) und Phantasie immer wieder neu verhandelt wird.

<sup>16</sup> Christine Ross, Pipilotti Rist: Images as Quasi-Objects, in: *paradoxa* 7 (2001), S. 18–25, hier S. 20.

<sup>17</sup> Ebd., S. 21.

<sup>18</sup> Ebd., S. 23.

Das projizierte Bild geht mit der Stofflichkeit des Objekts eine spezifische Verbindung ein, so daß die Wahrnehmung des Videos mit den Objekten zwar untrennbar verbunden ist, die Materialität der Oberfläche jedoch jedes Mal erneut thematisiert wird. Damit steht auch das prekäre Verhältnis von BetrachterIn und Bild wiederholt zur Disposition. Keinesfalls stellt die Stofflichkeit der Oberfläche einen Ort der Verschmelzung und Verwischung von Grenzen dar, sie ist im Gegenteil eine Reibungs(ober)fläche, die die BetrachterIn mit ihren Bildphantasien auf sich selbst zurückwirft.

Beide Beispiele haben gezeigt, daß die Projektionsoberfläche mit ihren materiellen Bedingungen und stofflichen Qualitäten sowohl in kinematographischen Videoinstallationen als auch in solchen, die am Modell des Bildschirms orientiert sind, reflexiv genutzt werden kann. Gerade an einer Installation wie *The best animals are the flat animals* wird deutlich, daß die Oberfläche des Bildes in großflächigen, raumgreifenden Projektionen als Grenze der Immersion fungiert. Obwohl Rists Videoinstallation als dreidimensionales Bildenviroment gelten kann, sind es besonders ihre Quasi-Palimpseste aus Videobild und realer Oberflächenstruktur, die sich dem Sog der Bilder widersetzen.