

Artikelreihe «Dispositive»

Dispositive des Auditiven

Zur filmischen Kritik des retinalen Ausstellungsraums

Yvonne Schweizer

Am 25. August 1977 erreichte die Organisator:innen der *documenta 6* ein empörter Brief des kanadischen Filmemachers und Musikers Michael Snow:

People who have been to Documenta have mentioned that the films are being screened against a white wall (which has some incisc[i]on on it) and the audience sits on the floor and the projection is in the same room. This arrangement may work for short films but it cannot succeed with «Rameau's Nephew...» it would ruin it. It should be, it must be shown in an auditorium or theatre with comfortable seats (chairs). It must be shown on a screen. We must have 2 identical projectors in a projection booth in order to quietly make the reel charges and rewind the reels. [...] We must have 2 good loudspeakers in the theatre as the sound is as important as the picture, maybe more. (Snow 1977; Herv. i. O.)

Anlass des Schreibens war ein für September geplantes Screening von RAMEAU'S NEPHEW BY DIDEROT (THANK TO DENNIS YOUNG) BY WILMA SCHOEN (Michael Snow, CDN 1974) in der Experimentalfilmabteilung der *d 6*. Der Streit entzündete sich an einem Detail des räumlichen Settings, das für die Vorführung von Experimentalfilmen und vor allem Werke des Expanded Cinema vorgesehen war. Grund für den Aufschrei war die Platzierung der Lautsprecher und der 16-mm-Projektoren mitten im Raum, sodass sie bei der Vorführung ein Grundgeräusch von sich gaben.

Für Snow, dessen Film die Erscheinungsformen und Varianten von Ton im Film in 25 Sequenzen analysiert, war die räumliche Konfiguration der Geräte während der Aufführung offensichtlich keine Lappalie. Die Aufstellung der verschiedenen Tonquellen war vielmehr durch den Brief zu einer Frage der Werktreue geworden. Kurzfristig wurde der Raum, der die beiden Präsentationsformate Ausstellung und Experimentalfilmvorführung direkt innerhalb der Ausstellungsfläche zusammenführen sollte, auf Gesuch Snows hin verlassen. Der Film wich dem Ausstellungsbetrieb und zog ins benachbarte Kino – zum großen Leidwesen der Organisator:innen. Ihr Plan, eine Fusion der Felder zu erreichen, scheiterte zumindest für RAMEAU'S NEPHEW. Indes liefen die Filme ONE SECOND IN MONTREAL (Michael Snow, CDN 1969) und BREAKFAST (TABLE TOP DOLLY) (Michael Snow, CDN 1976) wie geplant im Filmraum zusammen mit Arbeiten der Lodzer Warsztat Formy Filmowej, Anthony McCalls, Peter Gidals und Malcolm Le Grices, Kurt Krens und Heinz Emigholz' sowie weiteren.

Michael Snows Beispiel mag stellvertretend für jenen Richtungsstreit innerhalb des Kreises der Experimentalfilmemacher:innen der 1970er-Jahre sein, der sich gegen die reglementierten und für visuelle Phänomene konfektionierten Dispositive des bestehenden Kunstaussstellungsbetriebs richtete. Zwar drängten viele Akteur:innen aus der Experimentalfilmszene in den 1970er-Jahren in den Kunstbetrieb, versprach dieser doch Anerkennung in einem Feld, dem sie sich – teils selbst aus der Bildenden Kunst kommend – verbunden fühlten. Dazu richteten sie Forderungen an das Dispositiv der Kunstaussstellung, die aus der Bilder«schau» eine audiovisuelle Vorführung machen sollten. Der Einzug des Experimentalfilms in die Kunstinstitutionen fand unter der Bedingung einer grundlegenden Erneuerung statt, das Format «Ausstellung» sollte durch das audiovisuelle Medium Film neu gedacht werden – allerdings nicht zu jedem Preis, wie die Causa Snow verdeutlicht.

Am Beispiel der Filme von Birgit und Wilhelm Hein und von Paul Sharits sowie einer Videoinstallation von Vito Acconci auf der *documenta 6* zeige ich im Folgenden, dass die Entscheidung, wie und wo *Tonverstärker* (Lautsprecher) oder *Tonerzeuger* (Projektoren) platziert wurden, maßgeblichen Anteil an einer grundlegenden Auseinandersetzung mit dem visuell gerichteten Dispositiv der Kunstaussstellung hatte. Die Platzierung der verschiedenen Tonquellen überstieg rein pragmatische Fragen der Machbarkeit. Einige der dort aufgeführten Expanded Cinema-Aktionen rüttelten vielmehr am Primat des retinalen Ausstellungsraums. Dieses hatte sich in der Moderne in den kunsttheoretischen Konzepten des Formalis-

mus wie der «Optikalität» sowie in Verbindung mit den auf den visuellen Sinn fokussierenden formalistischen Modellen des White Cube bis weit in die 1960er-Jahre behaupten können. Eine sich im raumbezogenen Expanded Cinema äußernde filmische Kritik des Sehens setzte dem Regime des Optischen hingegen Alternativen entgegen. Wenn die im Folgenden vorgestellten Arbeiten als lautstarke Störfaktoren inszeniert waren, so sind sie als Gegenmodell zu der von Caroline A. Jones (2005) beschriebenen Kontrolle und «Bürokratisierung der Sinne» zu verstehen, die der dogmatische Formalismus in die Ausstellungshäuser gebracht hatte.¹

Überlegungen zum Ton waren in den zahlreichen film- und kunsthistorischen Forschungen zur historischen Aufführungspraxis von Experimentalfilmen mit wenigen Ausnahmen lange Zeit marginalisiert. Dies steht in starkem Kontrast zu den von Michael Snow und Zeitgenossen wie Pauls Sharits (2014a) vorgetragenen Kommentaren, die den Soundtrack – oder allgemeiner den Ton – als wesentlichen Faktor der Filme hervorheben.² Nicht zuletzt aufgrund der Äußerungen von Filmemacher:innen erwachte in den Film- und Medienwissenschaften seit den 2010er-Jahren ein neues Interesse an einer «Audio History» des Films (Volmar/Schröter 2013; Pauleit/Greiner/Frey 2018). Ein Grund für die vorhergehende Marginalisierung mag der historiografischen Tradition geschuldet sein, die die Filme multimedial, gattungs- und institutionenübergreifend tätiger Akteur:innen selektiv wahrnimmt: Ihr Oeuvre entfaltet sich quer zu den gängigen Historisierungen von filmischer oder künstlerischer Praxis; es fällt, wie Branden W. Joseph (2011, 8) anhand von Tony Conrad zeigt, aus dem gängigen Raster, das die Akteur:innen entweder dem Feld des Films oder dem Feld der Künste zuteile. Dabei konnte die Forschung mittlerweile nachweisen, dass eine gewisse Flexibilität bei der Wahl der Vorführorte – Kino, Festival, Kunstaussstellung – und das gelegentliche Wechseln der Felder im Experimentalfilm historisch durchaus verbreitet war (Zoller 2011; Balsom 2017, 16f.).

- 1 «At this analytic detail, we can understand formalism (for example) as part of a much wider regime in which the body was segmented by viewing protocols and sensory procedures to become organized in specific and similar ways. I called this organization the «bureaucratization of the senses», where visibility is but one register of a complex stratification and fragmentation of the body, made available for commodity capitalism in ever more nuanced ways» (Jones 2009, 16).
- 2 Ausnahmen, die das Verhältnis von Bild und Ton, teils unter Einbezug der Auswirkungen auf die Aufführungspraxis, analysieren, sind Chion 1990; Suarez 2008; Birtwistle 2010; Turim/Walsh 2013; Jutz 2016; Rogers/Barham 2017.

Ein zweiter Grund für die Marginalisierung scheint mir in einer starken Forschungstradition begründet, die den Dispositiv-Begriff vorwiegend an eine Kritik der Phänomene visueller Kulturen rückbindet.³ Martin Jay (1993) lieferte mit *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought* eine umfangreiche Studie, die die französischsprachige Tradition eines «antivisuellen Diskurses» vorstellt (15). Darunter subsummiert er auch die Dispositivtheoretiker der 1970er-Jahre, insbesondere den im Umkreis der *Cahiers du cinéma* publizierenden Christian Metz. Im Rückgriff auf Platons Höhlengleichnis brachten die Vertreter der Apparatus-Theorie eine Ideologiekritik des Blicks vor, die die visuelle Hegemonie der modernen technisierten Gesellschaften entlarven sollte. Bekanntlich schrieben ihre Vertreter wie Jean-Louis Baudry, Christian Metz oder Jean-Louis Comolli der technischen Konstruktion der Apparaturen wie Kamera und Projektor eine unbewusste Codierung zu, die ein überkommenes visuelles Regime fortschreibe, und entwickelten damit eine richtiggehend «antiokularzentrische Filmtheorie» (ibid., 260). Vom dispositiven Potenzial des Tons ist in den gängigen Analysen jedoch weniger die Rede. Dies erstaunt umso mehr, als Claude Bailblés Analyse «Programmation de l'écoute» sich prominent über vier Ausgaben der *Cahiers du cinéma* erstreckte. Die eingehende Untersuchung des Tons für den Dispositiv-Charakter des Films war in einem der führenden Organe der Debatte also bereits 1978/79 angelegt.⁴

Thomas Elsaesser (2019, 65 f.) hat darauf hingewiesen, dass Filmtheorie und Filmpraxis der 1970er-Jahre in ihrer Absicht, das Kino als ideologische Blickmaschine zu dekonstruieren, parallel zueinander verliefen: Zeitgleich zur Einführung der Filmtheorie des Dispositivs entwickeln Experimental-Filmemacher:innen wie Tony Conrad, Anthony McCall, Paul Sharits, Birgit und Wilhelm Hein Praktiken, die sich mit dem visuellen Herrschaftsraum des Kinos auseinandersetzen und ihn dekonstruieren, wenn auch ohne den Dispositiv-Begriff selbst zu verwenden. Die raumbezogenen Expanded Cinema-Aktionen brechen den Blick, stören ihn durch Eingriffe oder ersetzen ihn durch die Aktivierung anderer Sinne. In ihrer Betonung und Offenlegung der technischen Komponenten und Mechanismen sind sie – darin den modernistischen Konventionen der Medienspezifität folgend – selbstreflexiv angelegt. Sie schlagen in zweierlei Hinsicht Alternativen vor: gegenüber dem als kommerziell korrumpiert

3 Zum Dispositiv-Begriff vgl. Frohne/Haberer/Urban 2019, darin insbesondere Dobbe.

4 Bailblé 1978/79. Zur Kontextualisierung vgl. Kirsten 2007.

empfundenen Kino und gegenüber dem sie (noch) zurückweisenden Ausstellungsbetrieb, beides Orte, die im modernistischen Denken vornehmlich als Arenen des Visuellen markiert waren. Für ihre Kritik des Sehens setzen sie auditive Dispositive ein.

Arenen des Visuellen und ihre Kritiker

Der Wortbedeutung nach ist eine Ausstellung ein exponierendes, ein zur Schau stellendes Medium. Sie ist ein Format, das wortwörtlich etwas vor Augen stellt. In den gängigen Displays der Institutionen für Kunst – um deren Dispositive es im Folgenden gehen soll – wird traditionell der Sehsinn aktiviert. Jüngere Studien haben jedoch gezeigt, dass die Gleichung von Ausstellung und Sehen nicht nur in aktuellen museologischen Debatten um den *Sensory Turn* hinterfragt wird, sondern selbst eine historische Setzung der Moderne ist (Draxler 2009; Howes 2015; Classen 2017). Eine auf den Sehsinn konzentrierte und exklusive Blickkultur hatte in der modernistischen Ausstellungslandschaft und Kunstkritik des 20. Jahrhunderts fortleben können. Sie forderte die Feier des Visuellen über das selbstreferenzielle Objekt ein. Der dafür vorgesehene Modus der Rezeption ist mit dem Topos der «Optikalität» – der Vorstellung einer rein visuellen Wahrnehmung – beschrieben worden.⁵ Zuvor hatten bereits die zahlreichen Projekte der historischen und Neo-Avantgarden des 20. Jahrhunderts, die lauthals mit Pauken und Trompeten gegen die Einführung anrannten, die normative Tragweite des Modells verdeutlicht. Luigi Russolo rüstete die Futuristen mit *Intonarumatori*, Geräuscherzeugern, aus, die das modernistische Format akustisch aufrütteln wollten. Mit den in den späten 1950er-Jahren einsetzenden Fluxus-Ausstellungen stand das formalistische Konzept der visuellen Schaustellung und ihrer auf den Sehsinn gerichteten Institutionen erneut auf dem Prüfstand. Ausstellungen wie Nam June Paiks *Exposition of Music. Electronic Television* (Wuppertal, Galerie Parnass 1963) läuteten einen kategorialen Wechsel ein: Die statische Schau wurde ergänzt um das aus den konzertanten Institutionen der Musik stammende Format der Aufführung. Da eine Aufführung über den verlängerten Zeitraum einer Ausstellung – im Falle von Paik ganze zehn Tage – nicht live ablaufen konnte, kamen auch modifizierte Fernsehgeräte für die Wiedergabe zum Einsatz.

5 Dazu ausführlich Jones 2005, 13f.

Als ein entscheidender Analytiker und Gegner des auf Optikalität basierenden Ausstellungsmodells erweist sich der US-amerikanische Künstler und Kunstkritiker Brian O'Doherty (1986). Auf dem Höhepunkt der ersten Welle der Dispositivtheorie sowie der Institutionskritik veröffentlicht er 1976 drei Aufsätze, 1981 einen weiteren. Sie diskutieren die Prämissen des modernistischen «gallery space». Ausgangspunkt seiner Essayfolge ist ein spezifisches Dispositiv, das er «White Cube» nennt. Dieses Raumkonzept präsentiere sich den Besucher:innen als ein vermeintlich überzeitlich gültiges, neutrales Modell, wengleich erst das 20. Jahrhundert es hervorgebracht habe. Dass das Konzept des White Cube indes ein Modell ist, das modernistische Ideen um das selbstreferentielle «Bild an sich» befördere, zeigt O'Doherty durch Offenlegung von dessen räumlichen Strategien. Die Techniken des Modells sind weithin bekannt: Der White Cube ziele auf die Abschottung der Außenwelt und ihrer Sinneseindrücke mithilfe weißer Wände, blanker Fußböden, des Verzichts auf Mobiliar sowie der in großem Abstand voneinander gehängten Kunstwerke (ibid., 15 f.).

Insbesondere im zweiten seiner Aufsätze mit dem Titel *The Eye and the Spectator* analysiert O'Doherty das retinale Wahrnehmungsdispositiv des White Cube. In seinem polemisch zugespitzten Kommentar unterscheidet er zwei Modi, das geistige Sehen und das körperliche Wahrnehmen, die er mit den zwei titelgebenden Figuren «Eye» und «Spectator» belegt. Auge und Betrachter haben sich in der Kunstkritik der Moderne gespalten und seien für unterschiedliche Raumkonzepte reserviert: «The Eye maintains the seamless gallery space, its walls swept by flat planes of duck. Everything else – all things impure, including collage – favors the Spectator» (ibid., 42). Um 1970, so die zentrale These des Aufsatzes, zielen einige künstlerische Tendenzen wie die Body Art oder das im Folgenden fokussierte Expanded Cinema erneut darauf, Auge und Betrachter einander anzunähern:

The finely tuned Eye was impressed with some residual data from its abandoned body (the kinesthetics of gravity, tracking, etc.). The Spectator's other senses, always there in the raw, were infused with some of the Eye's fine incriminations. [...] There is heavy traffic in both directions on the sensory highway – between sensation conceptualized and concept actualized. (ibid., 52)

Es ist erstaunlich, wie nah sich O'Dohertys Kritik des White Cube und die oben genannte Ideologiekritik des Kinos stehen. Sie stellen grundsätzliche strukturelle Probleme zwischen Galerieraum und Kino heraus:

die vorgebliche Neutralität der Dispositive, den blinden Glauben an das Sichtbare, die eingeschränkte Mobilität und Körperlichkeit der Betrachter:innen, das skopische Regime der Zentralperspektive, das sich in ihnen fortschreibe. Beide Dispositive, Kino und White Cube, werden kritisiert, weil sie eine stillgestellte bzw. stille Rezeption voraussetzen. Sie münden nicht in eine engagierte Auseinandersetzung mit dem Gezeigten oder den ihm zugrunde liegenden institutionellen Strukturen. Dies anzugehen war das Ziel der auditiven Dispositive.

Der Eigenklang der Apparaturen – W + B Hein

Ab 1970 hatte sich Birgit Hein neben ihrer eigenen Filmproduktion, die sie gemeinsam mit ihrem damaligen Mann Wilhelm Hein ausübte, mit der Präsentation von Experimentalfilmen im Ausstellungskontext beschäftigt.⁶ Im Dachgeschoss des Hauptgebäudes der *documenta 6*, dem Museum Fridericianum, zeigte sie Experimentalfilme und Werke des Expanded Cinema. Die Breite der subsummierten Filmemacher:innen, ihre in der filmischen Praxis angelegte Dekonstruktion des Mediums und der Fokus auf einzelne Materialbestandteile verboten die naheliegende und um 1970 bereits in vielen Ausstellungshäusern praktizierte Lösung, einen klassischen Kinoraum in eine Ausstellung zu transferieren. Vielmehr verlangten die dort gezeigten Filme nach einem Anti-Kino: Sie zersetzten das Dispositiv, indem die üblicherweise zentrale Projektionsfläche dezentralisiert, die Bestuhlung flexibilisiert und die sonst hinter den Kulissen in der Vorführkabine getätigten Operationen des Kinos in den Ausstellungsraum verlegt wurden. Das akustisch deutlich vernehmbare Rattern der Apparaturen ließ sich dabei nicht vermeiden und sollte sich auch gar nicht vermeiden lassen. Die Handhabungen und Eigengeräusche der Projektion wurden in Heins Expanded Cinema programmatisch mitausgestellt. Laut Andy Birtwistle entspringt diese, die Materialität und den Grundsound des Projektors hervorkehrende Haltung einer gemeinsamen sonischen Programmatik der Filmemacher:innen: Sie seien an einer Erkundung des «Sound of Technology» interessiert (Birtwistle 2010, 85–125). In diesem

6 Die Organisation der Experimentalfilmabteilung war Birgit Heins dritter Auftrag, den sie im Rahmen einer Kunstaussstellung verwirklichte. Zuvor hatten die Heins das Filmprogramm der Ausstellungen *Jetzt. Künste in Deutschland heute* (Kunsthalle Köln 1970) sowie *Projekt'74* (Film- und Videoteil in Kunsthalle Köln 1974) verantwortet.

Raum ohne Bestuhlung, ohne Vorführrkabine, ohne fest installierte Gestelle für die Apparate waren lediglich eine weiß gestrichene Wand und transportable Sockel für die Projektoren vorhanden. Der flexibel nutzbare Raum, der Michael Snow zu seinem Protestschreiben veranlasst hatte, war für die Vorführung performativer oder installativer Arbeiten von Filmmachern wie Tony Conrad, Malcolm LeGrice oder Anthony McCall bestimmt, die durch die vorhergehenden Projekte der Heins in der europäischen Experimentalfilmszene bereits weithin bekannt waren. Unter der Woche lief ein festes Tagesprogramm, an ausgewählten Wochenenden lud man Experimentalfilmemacher zur Vorführung nach Kassel ein. Im Anschluss daran waren auch Birgit und Wilhelm Hein mit einer Auswahl ihrer Arbeiten vertreten.

Die aufgeführten MATERIALFILME (W + B Hein, D 1976) machen die Techniken, Handgriffe und spezifischen Eigenarten des Filmvorführs sowie die physische Materialität der Projektion – und dazu gehört auch der Klang – erfahrbar. Hier kommen die sonst unsichtbaren Teile der Filmprojektion zur Geltung: Die 35-mm-Filme zeigen Unmengen von aneinander montierten Buntfilmallongen mit Countdown-Zahlen, Schwarz- und Blankfilmstücke, teils beschädigt durch vorhergehende Vorführungen, sowie Allongen mit manuellen Markierungen der Filmvorführer. Der vorgesehene Raum der *documenta 6* erlaubte die Parallelprojektion von gleichzeitig drei Versionen von MATERIALFILMEN auf Grundlage einer Partitur, die die genaue Taktung des rund 64-minütigen Turnus festhielt (vgl. Abb. 1). Die MATERIALFILME waren kein geschlossenes Werk, sondern wurden je nach Projektionssituation immer wieder neu kombiniert (Hein 1977a). Rhythmisches Knacken, mechanisches Rattern, atmosphärisches Knistern, ab und an Versatzstücke von Filmmusik, jeweils dem schnellen Wechsel der Filmschnipsel folgend – die MATERIALFILME beruhen auf dem «Naturklang» des gefundenen Materials. Es ist das Rattern des Projektors zu hören, das beim mechanischen Transport des Zelluloids entsteht und in der Projektionssituation der *documenta* – drei Apparaturen formierten das Orchester – multipliziert wird. Das Grundgeräusch der Geräte ist in der Vorführsituation also verdreifacht. In den MATERIALFILMEN treten die Apparaturen als Akteure in Erscheinung, indem ihre Eigentöne ausgestellt werden. Das Filmmaterial ist zum Darsteller, die «Mittel der Darstellung zum Gegenstand der Darstellung» geworden (Hein 2006, 179).

Bereits für ihren 20-minütigen ROHFILM (D 1968) experimentieren Birgit und Wilhelm Hein mit den Eigengeräuschen ihres Equipments. Die Tonspur hatte Birgit Heins Bruder, der Musiker Christian Michelis erstellt

Materialfilme				
	links	Mitte	rechts	
1	Wort im Prozess	Wort im Prozess	Wort im Prozess c	Zeit 6 MIN
2	Schwamfilm Klarfilm	Schwamfilm Klarfilm	Schwamfilm Klarfilm	3"
3	X	Leadenfilm Farbe 35mm Aufnahme	X	13"
4	X	35mm Farbe alt Kontaktpapier	X	5"
5	X	35mm Zellen etc Normal Kontakt	X	5"
6	X	16mm Leade Schulplatte	X	5"
7	X	Leadenfilm Farbe	X	5"
8	X	Leadenfilm gemalt	X	5"
9	Streifen	Streifen	Streifen	5"
10	gekratzt	gekratzt	gekratzt	3"
11	silberne Streif auf unbeschicht. Negativfilm	auf Klarfilm	auf Bild	3"
12		NEG	POS	3"
13	abgeschnittene dicke	abgeschnittene Klarfilm	abgeschnittene BILD	3"
				64MIN

1 Ablaufplan zur Aufführung der MATERIALFILME auf der documenta 6
(in: Habich 1985, 75)

(Habich 1985, 38). Für den Soundtrack hatte er die Schleifgeräusche des malträtierten Zelluloids beim Lauf durch den Projektor inszeniert, Spulengeräusche vertont und Töne durch mehrfaches Umkopieren verzerrt. Auf visueller Ebene wiederholt sich der akustische Eindruck der Vertonung von rohem Filmmaterial. Durchweg zeigen sich Grundelemente des Films, Zelluloidstreifen, Führungslöcher und Tonspuren. Die Heins verwenden auch schadhafte, mutwillig durch Zigarettenasche oder Schmutz zerstörtes Zelluloid, was zu einem intensivierten Geräusch des ursprünglichen Projektors führt, der hörbar mit dem Transport der Bilder zu kämpfen hat. Der mehrfach in unterschiedlichen Film- und Videoformate übersetzte und letztlich im 16-mm-Format vorführbare Film erhält dadurch eine dröhnende, technoide Grundstimmung, nur gelegentlich meint man andere, stark verzerrte Geräusche wie ein Murmeln zu vernehmen. Visuelle Effekte wie die künstliche Verlangsamung oder das beschleunigte Abspielen des Films sind in der Tonspur durch dumpfe oder klirrende Geräusche der Filmspulen zu vernehmen. Die beiden Ebenen des Films beziehen sich zwar aufeinander, stimmen aber nicht immer überein. Die bewusst gesetzte Asynchronität verdeutlicht das audiovisuelle Erlebnis als ein von Filmemachern und Soundingenieur gemachtes. ROHFILM ist im Gegensatz zu den späteren, formal und technisch deutlich reduzierten MATERIALFILMEN stark bearbeitet worden. Wie Marc Siegel (2012, o. S.) herausgestellt hat, sollte ROHFILM das filmische Material durch reproduzierende Eingriffe wie die Praktiken des «Abfotografierens, Kopierens und Entwickelns [...] erforschen».

Film weist im Verständnis der Heins keine narrative Logik auf. Das Medium wird als zu dekonstruierendes Wahrnehmungsdispositiv verstanden, dessen einzelne Bestandteile vorgeführt werden können. Dass der Ton daran großen Anteil hat, wird an der Berichterstattung deutlich, wenn von einer «Lärmmassage» (o. A. 1969) die Rede ist: ROHFILM hinterließ beim damaligen Publikum einen regelrecht körperlich erlebten Eindruck. Während die frühen Filme der Heins noch auf Filmfestivals oder in den sich in den USA und Europa etablierenden alternativen Filmkooperativen gezeigt wurden, waren die parallel projizierten MATERIALFILME spezifischer auf räumliche Situationen hin ausgelegt und im Kunstkontext anzusiedeln. Dort sollten sie nicht nur eine Arena finden, sondern dazu beitragen, den zeitgenössischen Kunstbetrieb und dessen Format, die Ausstellung, neu zu denken. Hein verstand den Experimentalfilmraum programmatisch als Kritik am zeitgenössischen Ausstellungsbetrieb, der es bisher versäumt habe, adäquate Möglichkeiten für die Aufführung von Expanded Cinema zu etablieren:

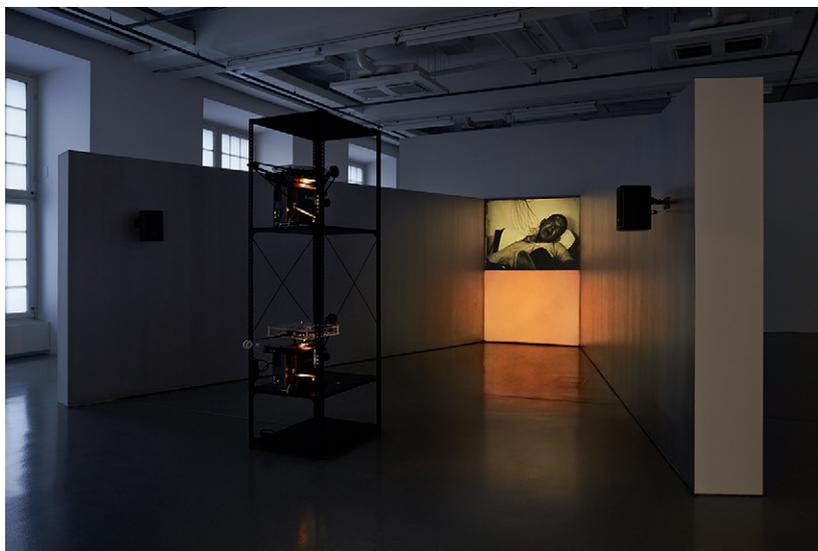
Was ich mir erhoffe, ist, daß grundsätzlich die Erkenntnis gewonnen wird, daß die Probleme, die hier abgehandelt werden, in den Kunstbereich gehörten, und daß man sich vielleicht überlegen müßte, wie der Kunstbereich auch seinerseits sein Verständnis um Präsentationsmöglichkeiten erweitern muß, denn man kann sagen, daß sich nicht nur der Film auf die Kunstsituation einstellen muß, sondern könnte auch verlangen, daß sich die Kunstsituation darauf einrichtet, daß in ihr Bereiche wichtig werden, die sich nicht mehr mit der traditionellen Darbietung erfassen lassen. (Hein 1977b, 191 f.)

Die auf eine Irritation der Konventionen der Kunstausstellung zielenden audiovisuellen Dispositive sollten zudem von einer Gesprächsatmosphäre gerahmt werden: Tony Conrads während der Eröffnungswoche der *documenta 6* aufgeführter *BOWED FILM* (USA 1974) wurde sekundiert von einer Diskussion wie auch sein *7360 SUKIYAKI* (USA 1973/74), der programmatisch mit einem Austausch über institutionelle Fragen einer «alternativen Filmproduktion» schloss.⁷ Die Überlegungen der Experimentalfilmer:innen zum Ton hatten dispositiven Charakter, als sie die institutionell gefestigten Hierarchiegefüge der Kunstausstellung, die sich in spezifischen Raummodellen wie dem White Cube manifestiert hatten, angehen sollten: «We like very much your idea of the open space, as a meeting and discussion place. The problem is how it can be defined that way. People are not used to find such a place in an exhibition and won't expect it and therefore won't recognize it» (Hein 1976, 72).

Schallkammern – Paul Sharits und Vito Acconci

Ein zweiter Teil der Experimentalfilmabteilung der *documenta* griff die Frage auf, wie sich die spezifischen Anforderungen von Film in den Kontext einer rund 100-tägigen Kunstausstellung einpassen ließen. Die Lösung

7 In der Premierenwoche der *documenta* waren neben Conrad anwesend: der Filmemacher Ken Jacobs, der den Platz vor dem Fridericianum mit dem Schattenlichtspiel *APPARITION THEATRE OF NEW YORK* bespielte, Anthony McCall mit zwei Expanded Cinema-Aktionen, Paul Sharits mit den zwei Werken *AXIOMATIC GRANULARITY* und *APPARENT MOTION* sowie die Werkstatt für Filmgestaltung Lodz. In diesem Sinne ist Heins *documenta*-Filmraum als eine wichtige Spielstätte einer international sich vernetzenden Experimentalfilmszene zu verstehen (Hein 1977c).



2 Paul Sharits, EPILEPTIC SEIZURE COMPARISON, 1976/2014, Fridericianum, 2014, documenta-Archiv 18B_FRI_Paul Sharits_P 8, © Achim Hatzius

bestand in der Verstetigung der audiovisuellen Arbeiten.⁸ Der US-amerikanische Filmemacher Paul Sharits steuerte für die *d 6* seine bereits 1976 im Kunstausstellungskontext gezeigte Arbeit *EPILEPTIC SEIZURE COMPARISON* (USA 1976) bei.⁹ Die Arena der Kunstausstellung sollte – ganz im Sinne von Fluxus, worin Sharits' künstlerische Wurzeln liegen – die Zusammenführung von Musik und raumbezogenen Arbeiten ermöglichen: «There were numerous motivations for the work. I began with multiple screen, installation pieces (locations); one of those motives was to approach the complexities of music's spatial dimension» (Sharits 2014a, 416).¹⁰

Für das Erdgeschoss des Museum Fridericianum konzipierte Sharits einen begehbaren, trapezförmigen Raum (Abb. 2). Bemalt sind dessen

8 Heutzutage würde man für diese Arbeiten den Begriff «Filminstallation» verwenden. Damals formierte sich die Gattung «Installation» erst, weshalb die Arbeiten uneinheitlich *Piece*, *Environment*, oder schlicht *Film* hießen. Der Text des Begleitkatalogs zur *documenta* verwendet für Sharits' Arbeit hingegen bereits den Begriff «Film-Installation» (*documenta* 1977, 278).

9 Die Installation feierte 1976 in der New Yorker M. L. D'Arc Gallery Premiere, vgl. die Datierung der Skizze in Habich 1985, 76 sowie Sharits 1977.

10 Vgl. dazu Ragona 2008.

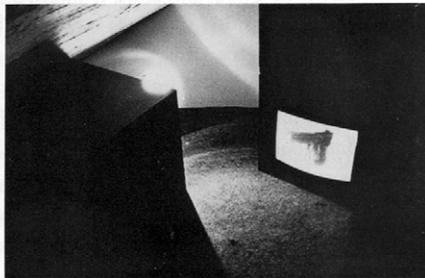
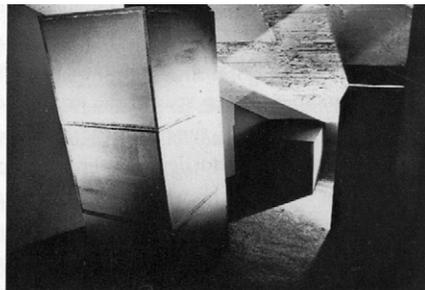
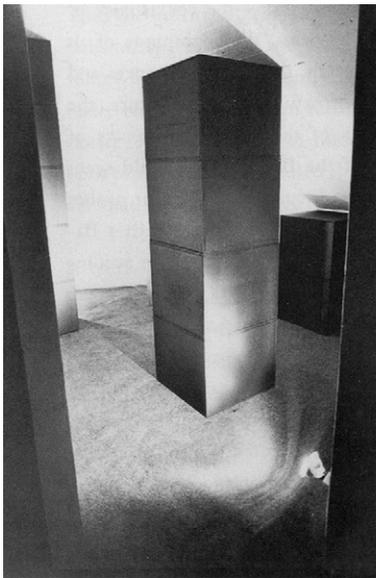
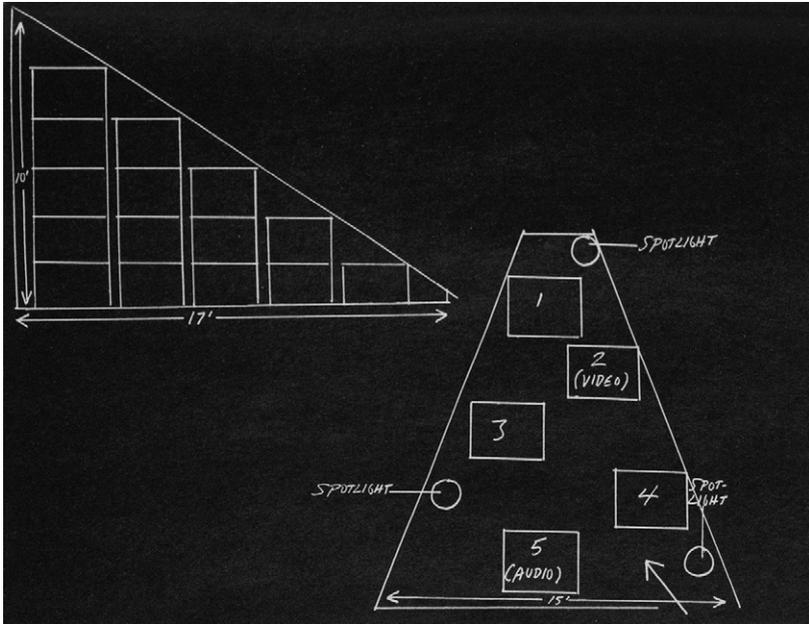
Wände mit metallisch glänzender Farbe, die die Reflektion der projizierten Bilder verstärkt. Ton- und Lichtrhythmen sind in dem geschlossenen Raumarrangement synchron geschaltet. Der Stereosound kann dank zweier leistungsstarker Boxen punktgenau positioniert werden. Sharits selbst spricht von einer «imaginierten Tonwand» («inferred wall»), die sich hinter den eintretenden Besucher:innen schließen sollte (Sharits 2014b, 458). Der quadrophone Stereoton isoliert den Raum wie eine Mauer nach außen hin. Der Klang erfüllt somit die Funktion einer Schwelle. Übertritt man sie, so begibt man sich in die folgende filmische Versuchsanordnung: An der Stirnwand des Raumes laufen parallel und übereinander angeordnet zwei 16-mm-Filme in Endlosschleife. Sie zeigen im Wechsel die Bilder medizinischer Filme zur Überwachung zweier Epilepsiepatienten und monochrom farbige Zelluloidstreifen. Die beiden Leinwände flickern alternierend. Das quadrophone Tonsystem ist analog zur Projektion mit vier unterschiedlichen Tonspuren belegt. Aus den oberen Lautsprechern dringen die Töne, die die beiden Epilepsiepatienten bei einem Anfall ausstoßen. Die unteren spielen die künstlich erzeugten Rhythmen von Elektroenzephalogrammen (EEG) ein (Sharits 2014b). Vorne flimmern Bilder, hinten riegelt eine Wand aus Ton den Raum ab. Die beiden Projektoren sind in die Installation integriert. Die Besucher:innen stehen dann direkt neben den Projektoren, deren unaufhörliches Rattern den mechanischen Rhythmus der Tonspuren verstärkt. Bereits für Sharits' 1966 gedrehten Flickerfilm *RAY GUN VIRUS* (USA 1966) bestand der Soundtrack aus verstärkten Projektorgeräuschen, er nennt dies «sprocket soundtrack» (Sharits 2014a, 414).

Mit ihrem stroboskopischen Flicker-Effekt, der sich auf der akustischen Ebene wiederholt, werte ich die Filminstallation als einen Angriff auf den Sehsinn. Sharits selbst hat für seine Filme die «Netzhaut als Zielscheibe» vorgeschlagen: «The retinal screen is a target. Goal: the temporary assassination of the viewer's normative consciousness» (Sharits 1969, 14). Die durch den stroboskopischen Effekt erzeugte temporäre Betäubung der Sinne trifft in das Schaltzentrum von Kunstausstellungsbesucher:innen: Der Film provoziert eine retinale (Über)Reaktion auf die sich schnell abwechselnden Filmkader. Der Filmemacher Malcolm Le Grice (1978) nannte Sharits neben Tony Conrad mit seinem Film *THE FLICKER* (USA 1965) als Hauptvertreter einer Filmpraxis, die auf perzeptueller Stimulation basiere. Doch während die frühen Flickerfilme die Aufmerksamkeit vom sehenden Auge auf das imaginative, innere Auge lenken und damit Körper- und Geistesübungen wie die Meditation andeuten sollten, hat sich der Kontext

seiner späteren Filminstallationen verändert (Sharits 1978). Die Installationen rufen Assoziationen zu Versuchsanlagen der Verhaltenspsychologie auf. Die sehr dicht an der flackernden Leinwand und beim mechanischen Stampfen der Apparaturen platzierten Besucher:innen fungieren als Resonanzkörper, die die filmischen Reize in direkte Reaktionen umwandeln. Die klaustrophobische Schallraum-Installation ist eine Maschine: Sie soll das Gefühl vermitteln, am körperlich anstrengenden epileptischen Zucken der Gefilmten, das die flackernden Bilder in Zusammenschau mit den stakkatohaften Tönen auslösen können, teilzuhaben oder es gar selbst zu durchleben (documenta 1977, 278). EPILEPTIC SEIZURE COMPARISON macht eine körperliche Erfahrung evident, die die menschlichen Sinne überfordert. Die Kakophonie aus Bild und Sound – ratternde Apparaturen, ausgestoßene Laute der Patienten und pulsierender Rhythmus der EEGs – erzeugt ein Übermaß an sinnlichen Reizen. Die physisch fordernde Installation wirft die Besucher:innen auf ihre Körperlichkeit zurück, sie intendiert mit der gezielten Synchronisation von Klang und Bild eine körperliche Grenzerfahrung. Die Besucher:in ist Teil eines komplexen technischen Systems, dessen Verschaltung ausschließlich im Ausstellungsraum funktionieren kann.¹¹ Doch so sehr die Installation auf der einen Seite den Ausstellungsraum statt des Lichtspieltheaters bedarf, so sehr entwirft sie auf der anderen eine alternative Vorstellung von Ausstellung, die ‚das Auge‘ nicht ruhigstellen, sondern ‚den Betrachter‘ hervorbringen, ihm eine (körperliche) Reaktion abringen möchte. Indem die Maschine ihre technischen Anteile und die durch sie mögliche Neu-Justierung der Zuschauer:in offen zur Schau stellt, ist sie als Dispositiv zu bezeichnen.

Die Sinne aktivierenden oder attackierenden Erfahrungsräume waren auf der *documenta 6* auch Thema anderer Abteilungen, etwa der dem Experimentalfilmraum benachbarten Videoabteilung (Ammann 2009; Stöhr 1016; Schweizer 2018, 113–168). Vito Acconci wiederholte dort auf Wunsch des Leiters Wulf Herzogenrath eine raumbezogene Arbeit, die er in einer vorhergehenden Version bereits in der Ausstellung *Vito Acconci / Joan Jonas: Video Installations* der School of Visual Arts Gallery NY gezeigt hatte. In einem sehr beengten, keilförmigen Einbau im Dachgeschoss befinden sich mehrere rechteckige Kästen, teils gestapelt, in welche Monitore, Tonbandgeräte und Lautsprecher eingelassen sind (Abb. 3 und 4). Die Besucher:innen werden am

11 Zur Kontextualisierung des Systembegriffs im Kontext von Expanded Cinema und kybernetischem Diskurs vgl. Engelke 2018, 175 f.



3–4 Vito Acconci, *THE OBJECT OF IT ALL*, *documenta 6*, 1977, Skizze und Installationsansicht (in: Acconci 1978, o. S. und Morris 1993, 200)

Eingang von Gitarrenklängen empfangen, die aus Lautsprechern ertönen. Sobald die Musik aussetzt, folgten Anweisungen einer männlichen Stimme und ihres Übersetzers: «Who could have believed it... Who could have believed you'd talk like this... Wer hätte geglaubt, dass wir so reden würden... Repeat after me... Ja, ja, wir wiederholen die amerikanischen Wörter... Shh – pass the drink around... Reich den Drink herum... (Spanish guitar, 35 sec)» (Acconci 1978, o.S.). Die Kommentare weisen die Besucher:innen an, wie sie sich im Raum verhalten oder sich den Objekten nähern sollen. Auf dem Monitor werden parallel zu den Sounds und den Kommentaren die Bilder verschiedener Gegenstände, darunter eine Pistole, langsam ein- und ausgeblendet (ibid.). Die Konfrontation dreier immaterieller Elemente in einem sehr engen Raum erzeugt die unbehagliche, angespannte Atmosphäre einer einsamen Vorstadt («sleepy-town atmosphere», Acconci 1978, o.S.). In jene sollen sich die Besucher:innen hineinversetzt fühlen wie in das Set eines «Films der 40er- oder 50er-Jahre» (Acconci 2004, 334).

Die Videoinstallation steht im Zusammenhang mit einer Reihe von psychisch fordernden raumbezogenen Arbeiten Acconcis aus den Jahren 1972–1979. Für die Werkreihe mit dem Titel «Voices» hatte er seine auf Verfolgung, Machtspiele und Sozialexperimente angelegten Performances der 1960er-Jahre als experimentelle Raumsysteme konfiguriert. Die Forschung hat nicht ohne Grund auf Acconcis Kenntnis der experimentellen Psychologie hingewiesen, die auch Video als Überwachungstechnik einsetzt (Linker 1994; Rozenkrantz 2018). Ton nimmt in den «Voices»-Werken die zentrale Rolle gegenüber dem Bild ein. Der Künstler begründet dies einerseits mit der Ästhetik des körnigen Videobildes und andererseits mit der räumlichen Disposition der Videoinstallationen, wobei der Ton offenbar als maßgeblicher Träger der Fiktion wirkt:

Video introduced me to sound. On the one hand the video image was too fuzzy, too many dots, so you had to resort to sound to be understood; on the other hand, once I dealt with video as a face-to-face space, then sound was more important than sight – in a close-up space, vision blurs, and you have to make do with other senses. (Biesenbach 2002, 16)¹²

Der Ton unterstreicht die Distanzlosigkeit und Übergriffigkeit der räumlichen Situation. Dies tritt für Acconci gerade im Vergleich der beiden

12 Zu Acconcis Arbeiten als Kritik an Greenbergs Konzept der Optikalität vgl. Poggi 1996.

deutlich unterschiedlichen Versionen von *THE OBJECT OF IT ALL* zutage. In einem Interview mit dem französischen Magazin *Parachute* artikuliert er einen Wandel des Rezeptionsverhaltens von der ersten Version in New York zur zweiten in Kassel: «What had been «distant» became, now, «close-up» – what had been a place to look at became, now, a place to feel your way around (space lost its image; space through time)» (Acconci 1977, 16). Die zwei Versionen der Videoinstallation stehen für zwei unterschiedliche Modi der Kunsterfahrung, die der Einsatz der audiovisuellen Videotechnologie möglich macht: Aus dem distanzierten, sehenden Beobachten in New York wird in Kassel ein teilnehmendes Erfahren. Der Monitor nimmt hier die Funktion eines akustischen Verstärkers als die eines Bilderzeugers an (Moure 2001, 23).

Wie bereits im Fall von Sharits' Schallkammern sind die Besucher:innen mehr als bloße Zuschauer:innen. Sie sind Teil eines Systems, das an die Stelle der Präsentation die Involviertheit, an die Stelle der Optikalität die Gegenwart körperlicher Erfahrungen setzt. In seinem Aufsatz *The Present Tense of Space* legt der US-amerikanische Künstler Robert Morris 1978 die Paradigmen dieser neuen raumbezogenen Praktiken für den Kunstbereich dar. Der Beitrag ist mit Fotografien von Acconcis Installationen, darunter *THE OBJECT OF IT ALL*, illustriert:

One's behavioral response is different, less passive than in the occupation of normal architectural space. The physical acts of seeing and experiencing these eccentric structures are more fully a function of the time, and sometimes effort, needed for moving through them. Knowledge of their spaces is less visual and more temporal-kinesthetic than for buildings that have clear gestalts as exterior and interior shapes. (Morris 1993, 193 f.)

Jene begehbaren, audiovisuellen Installationen machten die Besucher:innen zum «Gegenstand/Zweck des Ganzen». Sie legten im Kunstkontext die Grundlage für eine phänomenologische Ästhetik, die im Dispositiv-Diskurs der 1970er-Jahre zwar angelegt, aber hinter den ideologiekritisch und psychoanalytisch geprägten Debatten der Dispositivtheoretiker Metz, Baudry und Comolli lediglich einen zweiten Rang besetzte. Hier explizierte sich im Medium der Kunstaussstellung ein Körperwissen, das in den Installationen Acconcis und Sharits' sowie im Expanded Cinema der Heins aufgerufen und gegen die Dominanz einer visuellen Konfektionierung der Film- wie Ausstellungsdispositive gerichtet war.

Literatur

- Acconci, Vito (1977) Some Notes on Documenta VI and My Place Inside and Out of It. In: *Parachute. Revue d'art contemporain* 8, S. 16–17.
- (1978) *Vito Acconci*. Ausstellungskatalog. Luzern, Kunstmuseum. Luzern: Blöchlinger.
- (2004) The Object of It All (I). In: *Vito Hannibal Acconci Studio*. Hg. v. Corinne Diserens. Ausstellungskatalog. Nantes, Musée des Beaux-Arts. Dijon: Les Presses du Réel, S. 334.
- Ammann, Katharina (2009) *Video ausstellen. Potenziale der Präsentation*. Bern: Peter Lang.
- Bailblé, Claude (1978/79) Programmation de l'écoute (1). In: *Cahiers du cinéma* 292 (September 1978), S. 53–59; (2). In: *Cahiers du cinéma* 293 (Oktober 1978), S. 5–12; (3). In: *Cahiers du cinéma* 297 (Februar 1979), S. 44–54; (4). In: *Cahiers du Cinéma* 299 (April 1979), S. 18–27.
- Balsom, Erika (2017) *After Uniqueness. A History of Film and Video Art in Circulation*. New York: Columbia University Press.
- Biesenbach, Klaus (2002) Interview mit Vito Acconci. In: *Video Acts: Single Channel Works from the Collections of Pamela and Richard Kramlich and New Art Trust*. Hg. v. Klaus Biesenbach, Barbara London & Christopher Eamon. Ausstellungskatalog. New York: P. S. 1 Contemporary Art Center, S. 15–17.
- Birtwistle, Andy (2010) *Cinesonica. Sounding Film and Video*. Manchester: Manchester University Press.
- Chion, Michel (1990) *Audio-Vision*. Paris: Nathan.
- Classen, Constance (2017) *The Museum of the Senses. Experiencing Art and Collections*. London / New York: Bloomsbury.
- Dobbe, Martina (2019) Torsionen des Blicks. Zum Verhältnis von Auge und Optik im Dispositiv. In: Frohne/Haberer/Urban 2019, S. 281–301.
- Documenta (Hg.) (1977) *documenta 6. Bd. 2: Fotografie, Film, Video*. Ausstellungskatalog. Kassel, Fridericianum. Kassel: Dierichs.
- Draxler, Helmut (2009) Wie können wir Sound als Kunst wahrnehmen? Medium und Code des Hörbaren in musealen Kontexten. In: *See This Sound. Versprechungen von Bild und Ton*. (Ausstellungskatalog, Lentos Museum Linz). Hg. v. Cosima Rainer, Stella Rollig, Dieter Daniels & Manuela Ammer. Köln: König, S. 20–25.
- Elsaesser, Thomas (2019) Das kinematographische Dispositiv nach dem Film. Über die Zukunft der Obsoleszenz und Handlungsmacht der Bilder. In: Frohne/Haberer/Urban 2019, S. 61–85.

- Engelke, Henning (2018) *Metaphern einer anderen Filmgeschichte. Amerikanischer Experimentalfilm 1940–1960*. Marburg: Schüren.
- Frohne, Ursula / Haberer, Lilian / Urban, Annette (Hg.) (2019) *Display und Dispositiv. Ästhetische Ordnungen*. München: Fink.
- Le Grice, Malcolm (1978) *On the Flicker*. In: *Structural Film Anthology*. 2. Aufl. Hg. v. Peter Gidal. London: BFI, S. 135 f.
- Habich, Christiane (Hg.) (1985) *W + B Hein: Dokumente 1967–1985*. Ausstellungskatalog. Deutsches Filmmuseum. Frankfurt a. M.: Deutsches Filmmuseum.
- Hein, Birgit (1976) Brief an Anthony McCall v. 17. November 1976 [zit. n.: Habich 1985, S. 72].
- Hein, W + B (1977a) Katalogeintrag. In: *documenta 1977*, S. 266.
- Hein, Birgit (1977b) Links und gegenstandslos sind im Experimentalfilm vereinbar. In: *Kunstforum International*, Bd. 21, S. 187–200.
- (1977c) *Liste der Filmvorführungen der Experimentalfilme und Filmaktionen*. Ms. Kassel, *documenta-Archiv*, d6M69.
- (2006) Kunst und Technik. In: *Frauen und Film* 65, S. 177–184.
- Howes, David (2015) Introduction to Sensory Museology. In: *The Senses and Society* 9,3, S. 259–267.
- Jay, Martin (1993) *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press.
- Jones, Caroline A. (2005) *Eyesight Alone. Clement Greenberg's Modernism and the Bureaucratization of the Senses*. Chicago: University of Chicago Press.
- (2009) Visibility. In: *American Art* 23,1, S. 15–18.
- Joseph, Branden W. (2011) *Beyond the Dream Syndicate: Tony Conrad and the Arts after Cage. A «Minor» History*, Brooklyn: Zone Books.
- Jutz, Gabriele (2016) Audio-Visual Aesthetics in Contemporary Experimental Film. In: *The Oxford Handbook of Sound and Image in Western Art*. Hg. v. Yael Kaduri. Oxford: Oxford University Press, S. 397–425.
- Kirsten, Guido (2007) Claude Bailblé, Dispositivtheoretiker. In: *Montage AV* 16,2, S. 147–156.
- Linker, Kate (1994) On Language and Its Ruses. Poetry into Performance. In: Dies.: *Vito Acconci*, New York: Rizzoli.
- Morris, Robert (1993) The Present Tense of Space [1978]. In: Ders.: *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*. Cambridge / London: MIT Press / New York: Guggenheim Museum, S. 175–209 [zuerst in: *Art in America* 66,1].

- Moure, Gloria (2001) From Words to Things. In: Dies. (Hg.): *Vito Acconci*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, S. 9–56.
- O'Doherty, Brian (1986) *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space* [1976/81], Santa Monica: Lapis [zuerst in: *Artforum* 14,7, S. 24–30, 14,8, S. 26–34 und 15,3, S. 38–44 sowie 20,3, S. 26–34].
- O. A. (1969) *Rhein-Neckar-Zeitung* v. 9.10.1969 [zit.n. Habich 1985, S. 38].
- Pauleit, Winfried / Greiner, Rasmus / Frey, Mattias (2018) *Audio History des Films. Sonic Icons – Auditive Histosphäre – Authentizitätsgefühl*. Berlin: Bertz und Fischer.
- Pfeffer, Susanne (Hg.) (2014) *Paul Sharits. Eine Retrospektive*. Ausstellungskatalog. Kassel: Fridericianum / London: Koenig.
- Poggi, Christine (1996) Following Acconci / Targeting Vision. In: *Performing the Body, Performing the Text*. Hg. v. Amelia Jones & Andrew Stephenson. London / New York: Routledge, S. 255–272.
- Ragona, Melissa (2008) Paul Sharits' Cinematics of Sound. In: *Lowering the Boom. Critical Studies in Film Sound*. Hg. v. Jay Beck & Tony Grajeda. Urbana: University of Illinois Press, S. 171–182.
- Rogers, Holly / Barham, Jeremy (Hg.) (2017) *The Music and Sound of Experimental Cinema*. Oxford: Oxford University Press.
- Rozenkrantz, Jonathan (2018) Videotherapie und/als Überwachung. In: *Montage AV* 27,1, S. 171–189.
- Schweizer, Yvonne (2018) *Flimmern. Bewegtbilder in Kunstaustellungen um 1970*. München: Edition Metzler.
- Sharits, Paul (1969) Notes on Film. In: *Film Culture* 47, S. 13–16.
- (1977) Skizze und Brief an Birgit Hein v. 9. Januar 1977. Ms. Kassel, documenta Archiv, d6M94.
- (1978) Notes on Film. In: *Structural Film Anthology*. 2. Aufl. Hg. v. Peter Gidal. London: BFI 1978, S. 90–93.
- (2014a) Hearing: Seeing [1978]. In: Pfeffer 2014, S. 413–417. [zuerst in: *Film Culture* 65–66, S. 69–75].
- (2014b) Epileptic Seizure Comparison [1978]. In: Pfeffer 2014, S. 457–458 [zuerst in: *Film Culture* 65–66, S. 123–124].
- Siegel, Marc (2012) Das Reproduzieren der Materialfilme von W+B Hein. In: *W+B Hein. Materialfilme*, Booklet zur DVD-Edition. Hg. v. Filmmuseum München. München: Filmmuseum (o. S.).
- Snow, Michael (1977) Brief an Birgit Hein v. 25. August 1977. Ms. Kassel, documenta Archiv, d6M69 [transkribiert in: Habich 1985, S. 78].
- Stöhr, Franziska (2016) *Endlos. Zur Geschichte des Film- und Videoloops im Zusammenspiel von Technik, Kunst und Ausstellung*. Bielefeld: Transcript.

- Suarez, Juan (2008) Structural Film: Noise. In: *Still Moving. Between Cinema and Photography*. Hg. v. Karen Beckman & Jean Ma. Durham/London: Duke University Press, S. 62–89.
- Turim, Maureen / Walsh, Michael (2013) Sound Events. Innovation in Projection and Installation. In: *The Oxford Handbook of New Audio-visual Aesthetics*. Hg. v. John Richardson, Claudia Gorbman & Carol Vernallis. Oxford: Oxford University Press, S. 543–560.
- Volmar, Axel / Schröter, Jens (Hg.) (2013) *Auditive Medienkulturen. Techniken des Hörens und Praktiken der Klanggestaltung*. Bielefeld: Transcript.
- Zoller, Maxa (2011) «Festival» and «Museum» in Modernist Film Histories. In: *Screen/Space. The Projected Image in Contemporary Art*. Hg. v. Tamara Trodd. Manchester: Manchester University Press, S. 53–72.