



You Gimme Fever...

Thomas Ballhausen

»Eavesdropping, censorship, recording, and surveillance are weapons of power. The technology of listening in on, ordering, transmitting, and recording noise is at the heart of the apparatus. The symbolism of the Frozen Words, of the Tables of the Law, of recorded noise and eavesdropping – these are the dreams of political scientists and the fantasies of men in power: to listen, to memorize – this is the ability to interpret and control history, to manipulate the culture of people, to channel its violence and hopes.«

Jacques Attali: Noise

(Hier) und (Jetzt)

Es gilt, jetzt im Zeitalter der unausgesetzten Zumutungen vielleicht sogar mehr als zuvor, sich zur ungebrochenen Macht des Films und des Kinos zu bekennen, sich seiner Existenz, seines Lebens und eben auch seiner Lebendigkeit zu versichern. Mit einem gesunden Herzschlag von 24 Bildern pro Sekunde und einer unbändigen, chaotischen Lebensmacht wird Geschichte, dieses Oszillieren zwischen Konfrontation und Kontinuität, gefertigt und Erinnerung gestiftet. Hier (und jetzt) wird vom

gelungenen Ausbruch der Künste aus der Haft der anbietenden Repräsentation hinein in das fordernde Feld der Autonomie und Souveränität im 18. Jahrhundert gezehrt, jetzt (und hier) sollten Zäsuren nicht nur retrospektiv gefeiert, sondern auch die aktuellen Scheidewege bemerkt und anerkannt werden. Was leisten also die sechziger und siebziger Jahre des 18. und 20. Jahrhundert noch für uns? Brachte 1968 filmisch eine erneuerte Absage an klassische Erzählprinzipien und politische Instrumentalisierung, gesellschaftlich das Aufrollen normierender Verrechtlichungsstrategien und wissenschaftlich den Methodenwandel der Geisteswissenschaften, so bringt das angebrochene 21. Jahrhundert die Wiederaufnahme der immer noch unbeantworteten Fragen (zur Geschichte). Nur sind diese durch den Generationssprung und die zwischenzeitliche Erkenntnis, dass entscheidende Schlachten geschlagen und verloren wurden, geprägt. Erinnern wir uns an Hunter S. Thompson und seine Beschreibung dieser Zwischenbilanz, gehen wir zurück zu dieser prägnanten Fixierung: »Seltsame Erinnerungen in dieser nervösen Nacht in Las Vegas. Fünf Jahre später? Sechs? Es kommt mir vor wie ein Lebensalter, wenigstens wie eine ganze Ära – ein Höhepunkt, der nie wiederkehrt. San Francisco Mitte der sechziger Jahre – ein ganz besonderer Ort und eine ganz besondere Zeit, wenn man daran teilhatte. Vielleicht geschah etwas von Bedeutung. Vielleicht auch nicht, auf lange Sicht betrachtet ... aber keine Erklärung, keine Collage von Wörtern oder Musik oder Erinnerungen reicht an jenes Gefühl heran, zu wissen, daß man dabei war, daß man jenes Eckchen der Zeit und Welt leibhaftig miterlebte. Was immer es bedeutete ... Erkenntnisse über die Geschichte sind schwierig zu gewinnen, zuviel Scheißdreck wird über sie verzapft – durch Bestechung. Aber auch wenn man sich nicht sicher ist, was ›Geschichte‹ macht, man darf doch getrost glauben, daß dann und wann die Energien einer ganzen Generation sich vereinen zu einem langen feinen Flash, und keiner weiß in dem Augenblick die Gründe dafür wirklich zu verstehen – und im Nachhinein ist niemals zu erklären, was wirklich geschah. [...] Wahnsinn in jeder Himmelsrichtung, zu jeder Stunde. Wenn nicht auf der anderen Seite der Bay, dann oben am Golden Gate oder unten auf der 101 nach Los Altos oder La Honda ... Funken

schlagen konnte man überall. Und es herrschte dieses fantastische universale Gefühl, alles, was wir taten, sei richtig, ... keine Zweifel, wir würden gewinnen ... Und das, glaube ich, war der Haken – dieses Gefühl, der Sieg über die Kräfte des Alten und Bösen sei unausweichlich. Ein Sieg, ganz und gar nicht auf niederträchtige oder militante Weise: das hatten wir nicht nötig. Unsere Energien würden sich ganz einfach durchsetzen. Es hatte keinen Zweck zu kämpfen – weder auf unserer noch auf ihrer Seite. Hinter uns stand die Naturgewalt; wir ritten auf dem Kamm einer hohen und wunderschönen Welle ... Und jetzt, weniger als fünf Jahre später, kannst du auf einen steilen Hügel in Las Vegas klettern und nach Westen blicken, und wenn du die richtigen Augen hast, dann kannst du die Hochwassermarkierung fast sehen – die Stelle, wo sich die Welle schließlich brach und zurückrollte.«

Geschichte(n)

An diesem Aussichtspunkt angelangt, kann auch zu einer reflexiven Neubetrachtung des Kinos angesetzt werden. Pop und Subversion, Geschichten und Geschichte beginnen zu zirkulieren und verdeutlichen uns die Macht des Kinos. Die Kontinuität von Themen prallt auf die Perspektiven der Nachgeborenen, auf die Positionenpluralität zwischen Resignation und unausgesetztem Bemühen um das subversive Potenzial des Mediums und seiner emanzipatorischen Fähigkeiten. Die Herausforderungen des Populären, seine Wirkungsmacht und die permanenten Zählungsversuche durch Kommerzialisierung und Vermarktung verweisen uns darauf, dass auch Klassiker populär, ja vielleicht sogar klein angefangen haben. Die Geschichte, die der Film dabei im Antreten seiner medialen Erbschaft als respektable Quelle schreibt, ist, um Jacques Rancière heranzuziehen, eine Geschichte der Macht des Geschichteschreibens. Es ist das Schreiben/Filmen einer selbständigen Historie, einer Geschichte – um Paul Nizon zu paraphrasieren –, die mit ihren Zäsuren und Frakturen allen Prognosen davonzulaufen scheint. Geschichte ist eben nicht linear, sie ist nicht glatt; vielmehr ist sie kurvenreich, von Brüchen durchzogen. Das *Wie* der

Geschichtsschreibung, die Auseinandersetzung mit der Entwicklung der Geschichtsschreibung, führt zur auch für Film gültigen Entscheidung für Perspektive, für einen Modus. Eine Vielzahl von Wegen ist denkbar, von einer der Zeit enthobenen, vielleicht sogar zeitlosen Analyse hin bis zur Geschichtslektion als Geschichtenstunde. Die Vervielfältigung der Geschichte und ihre darstellenden/vermittelnden Ausdifferenzierungen – dem literarischen Erzählen eines Herodots oder, um John Burrow zu folgen, dem Marxismus als letztem großen Narrativ der Geschichtsschreibung – enthalten aber glücklicherweise auch die Option einer mediengestützten Gegen-Geschichte. Wenn Hannah Arendt im Zäsurjahr 1968, unter Bezugnahme auf Maurice Blondel, »the strange contradiction between thought and death« notiert, lässt sich dies auch auf Film ummünzen: Film als Geistersehen ist gleichermaßen Evokation und Entwurf. Film ist Geschichte als Herausforderung der Verknappung, der Verdichtung und der Vermittelbarkeit. Die Relation des Films zur Historie findet dabei nicht zuletzt auch in der Filmwissenschaft, die sich aus ihrer von anderen Disziplinen vorgegebenen Determination als Hilfswissenschaft befreien konnte, ihren eigenständigen Ausdruck. In der Analyse von Darstellung und Darstellbarkeit der Geschichte wird klar, wie die Filme der Zäsurjahre vielschichtige, polyphone, ja sogar paradoxe Zeitbilder schaffen, die nicht selten eine Erzählung um einen dokumentarischen Nukleus oder philosophischen Gedanken spinnen. Eben weil diese Filme – denken wir an ein Beispiel wie NIGHT OF THE LIVING DEAD (ausgerechnet aus 1968!) – ästhetisches Produkt und Analyseangebot sind, überführen sie, um Formulierungen Frank Sterns aufzugreifen, die »Ohnmacht der Fakten« in einem neuen ästhetischen Prozess zu einer »cineastischen Geschichtswahrnehmung«. Eine derartige visuelle Imagination, die auf literarisch-historischen Entwürfen fußt und sich nach und nach von diesen Wurzeln emanzipiert hat, ohne sich freilich ganz von ihnen lösen zu können, bezeichnet die Relation zwischen dem zu belebenden Text und den maschinell reanimierten Bildern; Bildern, die zwischen dem Sagbaren und dem Zeigbaren, dem Ungesagten und dem Unsichtbaren angesiedelt sind. Film als Medium, als Möglichkeit des Denkens ist auch eine Erbschaft, die nicht nur Rechte, sondern auch

Pflichten mit sich bringt. Insbesondere in der Auseinandersetzung mit der sogenannten Wirklichkeit und ihrer Spuren und Markierungen, die sich zu einer Geschichte zusammensetzen lassen, manifestiert sich, wie Jean-Luc Godard es treffend zusammengefasst hat, die Notwendigkeit des Glaubens an ein Medium, das ein über die Erzählung verbundenes Verhältnis zur Geschichte unterhält. Dass diese Relation alles andere als unproblematisch ist, zeigt sich auch in den noch genauer zu untersuchenden, filmischen Fluchtbewegungen in die Geschichten, die die Historie im Nacken haben. Ein unangenehm fester Biss scheint da zu erwarten zu sein, der mehr als ein vermeintlich romantisches Mal am Hals hinterlassen könnte.

Körper/Relationen/Codes

Schon der frühe Film bringt die Tanzenden auf die Leinwand, ist er doch besonders an Körpern in Ausnahmesituationen interessiert. Erotik und Exotik mischen sich, wenn Bauchtänze zu sehen sind und das Publikum ebenso – wenn nicht sogar mehr – zu begeistern wissen als marschierende Soldaten in ersten dokumentarischen Versuchen. Thomas Edison selbst definierte Kinematografie als die Erfindung, die die Bilder zum Tanzen bringen würde, und begründete eine fruchtbare, andauernde Beziehung zwischen Tanz und Film bzw. Tanz im Film. Der Kinematograf bannte und projizierte ab seinen ersten Momenten nicht nur das angeblich Faktische, Dokumentarische, sondern auch – und vor allem, möchte man meinen – das Außergewöhnliche, das Schreckliche und das Verführerische. Film- und Tanzgeschichte erweisen sich einmal mehr als Körperhistorie, als Geschichten der Bewegung und des Lichts. Tanz entwickelte sich vom allgemeinen, zutiefst menschlichen Bewegungswunsch und seiner zumeist sakralen Konnotationen – der Beschwörung mythischer Mächte und mystischer Transzendenz – zur hochreflexiven Kunstform. Die Übersetzung dieses Zaubers unter den Bedingungen des anbrechenden 20. Jahrhunderts ist retrospektiv als eines der notwendigsten Projekte einer dynamischen Moderne zu verstehen. Innerhalb der historischen Darstellungen ist Tanz aufgrund

seiner Realisationsformen abwesend, bleibt er nach der Aufführung nur über die Erinnerung, über ausdifferenzierte Notationssysteme oder Speichermedien abrufbar. Hinsichtlich der filmischen Kontexte ist zumindest als bemerkenswert anzusehen, dass die Erneuerung mit der vorletzten Jahrhundertwende angesetzt werden kann und sich somit der Hinweis auf eine weitere Parallelgeschichte des Mediums Film und seines sich ausbildenden, baulich verfestigenden Aufführungskontextes Kino anbietet. Tanz nahm zu Beginn klassische Strukturen – etwa auch aus dem filmverwandten Gebiet des Vaudevilles – auf, um daraus neue Optionen der Belegung zu schöpfen. Waghalsige Abläufe und Motivsequenzen fördern in diesen aktuellen choreografischen, medienreflexiven Arbeiten radikale ästhetische Praxen im Umgang mit tanzenden Körpern und Repräsentationsmustern zutage.

Der Körper wird im Tanz in eine Bedeutung an sich transferiert, der Tanz wird zur Übertragung, der aus der alltäglichen Bewegungsbeliebigkeit ausschert. Das choreografierte Subjekt strukturiert den Raum, bewegt sich anhand vorgegebener Codes, es stiftet die Umgebung, Bindungen und Verbindlichkeiten. Aufbauend auf der Kondition des Athletischen und Artistisch-Künstlerischen, wird der Körper zum Instrument, zum Faktor der Situation. Aus dem grundsätzlich rhetorischen Gefüge aus ausgestaltender *elocutio* und darbietender *actio* wird nicht nur ein Repertoire herausgeschält, das mit seinen Zugängen ein Werk erneuert; vielmehr kann auch ein gänzlich neues Werk geschöpft und vorgestellt werden. Aus dem produktiven Abhängigkeitsverhältnis zur Choreografie – oder der Problematisierung desselben – kann der Körper mit seinen Bewegungen im Raum tänzerisch vorausgehen, er kann Bilder *vorstellen*. Aus einer Außenperspektive eröffnet sich mit dem (modernen) Tanz deshalb wohl auch die paradox anmutende Herausforderung, sich mit dieser Kunst ganz in den Dienst der Vervollkommnung zu stellen – und doch auch spielerischen Umgang mit dem aristotelisch zu lesenden Pathos zu pflegen. Durch diesen gefühlsbetonten Appell kann die Integrität des Tänzers und seiner Schritte – also: die Sache *selbst* – sinnvoll

ergänzt werden. Die Intensität, die dabei in den Augenblick gelegt wird, trägt neben der erwähnten Strukturierung auch zu einer Veränderung der Räume bei, in denen der Körper sich bewegt. Welt, Bühne und Leinwand geraten in eine Austauschsituation, Strategien der Permutation erzeugen Entwürfe, die in ihrer Dimension einer klassischen Bühnensituation mitunter gar nicht mehr entsprechen und in ihrem Streben nach *Verwirklichung* den Film förmlich (auf)fordern. Es ist also für den Betrachter nicht zuletzt auch die Vertauschung, in der sich die eingangs betonte Ausnahmesituation der Körper als Anknüpfungspunkt anbietet: Sich also zu fragen, ob man lieber ein Tänzer oder ein Marschierender wäre.

Sehen (lassen)

Die Option auf die Erweiterung der Möglichkeiten soll und muss bei all dem im sprichwörtlichen Blick behalten werden. Videotechnik und die entsprechende begleitende und sich weiter ausbildende Videopraxis seit den Sechziger Jahren des letzten Jahrhunderts ist als eine solche Extension zu verstehen. Die Verschiebung durch Video als Format, als Produktions- und Rezeptionskonstituente sind schon in der Etymologie des Wortes begründet, meint *videre* doch *zu sehen*. Die nachhaltige Etablierung im Film- und Kunstkontext ist nicht zuletzt dadurch zu erklären, dass mit Video ein Medium zur Verfügung steht, in dem sämtliche künstlerische Disziplinen und Ausprägungsformen (und noch weit mehr) aufgenommen und verarbeitet werden können. Mit dieser Durchlässigkeit, dem Sperren gegen vereinheitlichende bzw. vereinnahmende Definitionen und die Ausrichtung auf Reproduzierbarkeit sind auch schon charakteristische Phänomene dieser Kunstform genannt, die auf einem eigenständigen Vokabular fußt. Die Prozesse des Erzeugens und Edierens lassen immer wieder an die gestalterischen Schritte des Aufnehmens, Speicherns, Bearbeitens, Kombinierens und eben auch Präsentierens denken. Bedingt durch die Synchronizität in Aufnahme und entsprechender Speicherung ergibt sich eine handliche Dynamik, eine Geste der Unmittelbarkeit im bewussten

künstlerischen Umgang mit der zeitlichen Dimension – ein Umstand, der sowohl für die primäre Erfassung als auch für die jeweilige Präsentationsform Gültigkeit hat. Video erlaubt dem Medium Film ein erweitertes Vorrücken im Rahmen kunstgestützter Recherche und im Bereich der Bildenden Künste, insbesondere bei installativen Arbeiten. Geprägt durch den von Veränderungen und Wandlungen bestimmten Charakter des Mediums ist einerseits ein Abhängigkeitsverhältnis zum Stand der Technik und ihrer gesellschaftlichen Implementierung bedingt; die gleichen Eigenschaften aber, die ein technologieimmanentes *instant feedback* erzeugen, lassen andererseits erneut den Körper und seine physischen und psychischen Beschaffenheit ins Zentrum der Aufmerksamkeit rücken.

Das Ausbrechen aus klassischen Konzepten ist dabei ein wesentlicher Bestandteil einer umfassenden Wirkungsstrategie. Zur vollen Entfaltung des ästhetischen Arsenal innerhalb einer auf Intermedialität und Interdisziplinarität ausgerichteten medialen Strategie des Verschaltens und Verknüpfens gehören nicht nur die Darstellungsmittel sondern auch die mitgemeinten Präsentationsformen. An die Seite des *white cube* tritt die film- und videogerechte *black box*, die die künstlerische Potentiale des dargebotenen Mediums unterstützen, wenn nicht sogar gänzlich hervorbringen soll. Um Juliane Rebentisch zu zitieren: »Das geringste Problem hierbei ist allerdings die buchstäbliche, das heißt körperliche Immobilisierung des Zuschauers im Kino, von der Boris Groys meint, sie schon führe zwangsläufig zu intellektueller Immobilität. Denn die Möglichkeit einer aus der Latenz der Produktivität einer ästhetischen Erfahrung freigesetzten Bewußtseinstätigkeit ist nicht an die körperliche Bewegungsfreiheit des einzelnen Betrachters gebunden. Sie ist selbstverständlich prinzipiell auch im Kino möglich. Dafür steht nicht nur der Experimental- oder Kunstfilm. Die Bewußtseinstätigkeit des Zuschauers kann sich prinzipiell auch im klassischen Erzählkino so steigern, daß die Filmerfahrung vom traumähnlichen Zustand der Unterhaltung schließlich in eine qualitativ andere, eine ästhetische

Erfahrung umschlagen mag. (...) Was dadurch, daß der Betrachter der Installation Beziehungen zu dieser beziehungsweise zwischen deren Elementen *auch* durch seine körperliche Aktivität herstellt, aber in besonderer Weise reflexiv thematisch wird – also dadurch, daß er sich in ihr bewegt und aus verschiedenen Perspektiven schaut –, ist der generell selbstreflexiv-performative Charakter der in unserem Sinne ästhetischen (Film-)Erfahrung. Wie in der Konfrontation mit der Minimal Art scheint auch in der Filminstallation dieser Grundzug ästhetischer Erfahrung besonders hervortreten zu können.« Hier spiegelt sich die Aufforderung an das gesamte Publikum zur Teilhabe und Interaktivität, die deutliche Einladung an den Einzelnen zur intellektuellen und körperlichen Begehung des skulpturalen Raum(bild)s. Das Bild selbst, das von vermeintlicher Immaterialität geprägt ist und sich – spart man archivtheoretische Aspekte an diesem Punkt aus –, verbindet sich in seinem Kippen von Zeitlichkeit in Räumlichkeit spielerisch mit drei konzeptuellen Strängen: Es sind die Stränge des eigentlichen künstlerischen Akts, des Kontextes und schließlich der zuvor schon erwähnten, jeweiligen Aufführungsform. In dieser Grenzsituation entstehen neue Bildformen, die produktive Wechselbeziehung mit dem klassischen Filmmedium wird durch das reflexive Vermögen des Videos erneuert und auf gesamtgesellschaftliche Zusammenhänge hin ausgebaut. Die Reflexion reicht dabei von der simplen Abrufbarkeit über die Installation hin bis zur *hautnahen* Performance.

Freiheit vs. Tugend

Die (bissige) Zeit taucht im Rückspiegel auf, die Geschichte im *past imperfect* – so wie sie uns im Film erscheint, so wie sie im Kino wiederaufgeführt wird. Die Wirklichkeit tritt uns als Geflecht entgegen, die ihr entgegengesetzte Widerständigkeit steht in einem Verhältnis zur Macht, aus der sie sich schöpft. Nicht weniger Geflecht als die sogenannte Realität ist diese Widerständigkeit kein monolithisches Massiv, sondern eher eine Vielzahl von Punkten, Aktionen und eben auch Filmen. Was also ist das Schicksal im Nachbeben, was ist das Schicksal der Bilder, die uns

einzuholen drohen, uns erinnern? Utopia kann – unabhängig von ihrer Anschaulichkeit, die Diedrich Diederichsen in seiner jüngsten Publikation prägnant herausgearbeitet hat – nicht uneingeschränkt eingelöst werden, es kann immer nur eine Richtung, eine Zielvorgabe sein. Dieses Potenzial des Uneingelösten sollte zu unserem Vorteil gewendet werden, es kann im Rahmen einer Verlebendigung der Bilder zum Einsatz kommen. Nicht nur die Künste haben einander viel zu geben, Film als ständig neu zu erschließendes Mysterium hat der Gesellschaft etwas zu geben, er gibt es ihr freimütig und manchmal eben auch frech. Sich der die Künste betreffenden Debatte »Freiheit vs. Tugend« zu stellen, macht schließlich auf zweierlei aufmerksam: Einerseits, dass wir wohl nicht leicht davonkommen werden; andererseits, dass wir die Hände frei haben, dass wir also Spuren zu sichern, zu denken und zu fragen haben. Kritischer Blick und gefährliche Frage sind unsere Instrumente, unser (hoffentlich) intellektueller und intelligibler Werkzeugkasten, der das Archiv zum Ort der Wertschöpfung, zur Fabrik des Denkens und Träumens machen kann. Solange wir etwas bewegen können und wollen, wir als Filmmenschen der Öffentlichkeit und dem Medium verpflichtet sind, werden wir auch der Zweiwertigkeit der Bilder – um einen Gedanken von Jacques Rancière aufzunehmen – gerecht werden können: ihrer materiellen, zu bewahrenden physischen Präsenz und ihrer mitunter verschleierte Geschichtsschreibung. Nicht jeder Film nimmt uns in unerwünschte Geiselhaft; so wie der Film uns fesselt, so macht er uns hoffentlich auch freier, leitet zum Denken an, lädt zum Wünschen und Sehnen ein. Die immer noch gültige und wirksame Macht des Zeigens und Bezeichnens transformiert ein problematisches *history repeating* zur akzentuierten, sich wandelnden *repeating history* der Filmrollen. Es ist alles sehr ernst geworden, so, als wäre es nicht ohnehin immer schon ernst gewesen. Erinnern wir uns an die Möglichkeit (und Begrenztheit) der Künste, insbesondere Literatur und Film, nicht nur rückwärtsgewandte Prophetie oder Zustandsanalyse zu bieten, sondern auch einen prägnanten Ausblick auf das Kommende. Das an den Anfang gestellte Bekenntnis, die Versicherung der andauernden Lebendigkeit des Mediums Film und des Aufführungssystems Kino, kann uns von der *past perfect* hin zur Zukunft,

vielleicht sogar in Richtung einer *future (almost) perfect*, begleiten. Es liegt (immer noch) ganz bei uns.

Literaturhinweise

Richard Abel (Ed.), *Encyclopedia of Early Cinema*, London 2005.

Hannah Arendt, *Denktagebuch 1950–1973. Zweiter Band*, München 2002.

Matthew Barney, *Drawing Restraint Vol. V. 1987–2007*, London 2007.

Walter Benjamin, *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*, Frankfurt a.M. 1977.

John Burrow, *A History of Histories*, New York 2008.

Diedrich Diederichsen, *Eigenblutdoping. Künstlerromantik und Selbstverwertung*, Köln 2008.

Marc Ferro, *The Use and Abuse of History*, London 2003.

Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*, o.O. 1999.

Ernesto Grassi, *Die Macht der Phantasie. Zur Geschichte des abendländischen Denkens*, Frankfurt a. M. 1992.

Oliver Grau (Ed.), *Media Art Histories*, Cambridge, MA 2007.

Keith Jenkins, *Re-thinking History*, London 2003.

Marion Koch, *Salomes Schleier. Eine andere Kulturgeschichte des Tanzes*, Hamburg 1995.

Rosalind Krauss, »Video: The Aesthetics of Narcissism«, in: Gregory Battock (Ed.), *New Artists Video. A Critical Anthology*, Toronto 1978, 43-64.

Gerda Lampalzer, *Videokunst. Historischer Überblick und theoretische Zugänge*, Wien 1992.

Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, Paris 1997.

Sylvia Martin/Uta Grosenick (Hg.) *Video Art*, Köln 2006.

Paul Nizon, *Die Zettel des Kuriers. Journal 1990–1999*, Frankfurt a. M. 2008.

Johannes Odenthal, *Tanz Körper Politik. Texte zur zeitgenössischen Tanzgeschichte*, Berlin 2005.

Andrea Pollach/Isabella Reicher/Tanja Widmann (Hg.), *Singen und Tanzen im Film*, Wien 2003.

Arthur Maria Rabenalt, *Tanz und Film*, Berlin 1960.

Jacques Rancière, *The Future of the Image*, London 2007.

Gerald Raunig, *Kunst und Revolution. Künstlerischer Aktivismus im langen 20. Jahrhundert*, Wien 2005.

Juliane Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, Frankfurt a.M. 2003.

Michael Rush, *New Media in Art*, London 2005.

Richard Shusterman, *Pragmatist Aesthetics*, London 1994.

Susan Sontag, *Worauf es ankommt*, München 2005.

Yvonne Spielmann, *Video. Das reflexive Medium*, Frankfurt a.M. 2005.

Frank Stern, »Durch Clios Brille: Kino als zeit- und kulturgeschichtliche Herausforderung«, in: *ÖZG* 1, 16, 2005, 59-87.

Hunter S. Thompson, *Angst und Schrecken in Las Vegas. Eine wilde Reise in das Herz des Amerikanischen Traums*, Frankfurt a. M., 1996.

Rolf Tiedemann, *Mystik und Aufklärung. Studien zur Philosophie Walter Benjamins*, München 2002.

Stephen Wilson, *Information Arts. Intersections of Art, Science, and Technology*, Cambridge, MA 2002.