

Philipp Fleischmann: „Shifting Figures“
(Über das filmische und politische Potenzial,
Sand und nicht Öl im Getriebe der Welt zu sein)

0

Betreten wir die Ausstellungsarchitektur des DOCK 20, so begegnen wir zunächst den Protagonist:innen des Filmischen: dem Projektor samt Looper und Filmstreifen. Diese industriell hergestellten, analogen Apparaturen und Materialien projizieren gemeinsam ein rhythmisch flirrendes Lichtbild an die Wand, in dem ein fotografischer Moment auf filmische Projektion trifft.

Jene Protagonistin des Filmischen, die physisch nicht präsent ist, jedoch auf konzeptueller Ebene eine zentrale Stellung in der künstlerischen Praxis von Philipp Fleischmann einnimmt, ist die Kamera.

Um den Horizont der Repräsentation der uns umgebenden Realität zu verneinen, umzukehren oder zu erweitern, verzichtet der Künstler auf die Verwendung traditioneller Filmkameras, die das Spektakel namens Kino prägen und eine, für das menschliche Auge vermeintlich kontinuierliche Wiedergabe von natürlichen Bewegungsabläufen in Form von 24 Einzelbildern pro Sekunde erzeugen. Philipp Fleischmann konstruiert Kamera-Skulpturen, die das Potenzial des Filmischen und dessen Relation zu Architektur und Institution neu definieren.

Konkrete Gedanken dazu sind in einem Manifest zum analogen Filmstreifen formuliert: „Film und Photographie teilen sich ein und dasselbe Ausgangsmaterial. Im Fall des 35mm Filmstreifens sogar das exakt gleiche. Verwenden wir diesen Streifen horizontal, so arbeiten wir in der Photographie. Verwenden wir diesen Streifen vertikal, so machen wir Film.“¹

Die eigens entwickelten Camerae obscurae sind als Vermessung und Blick des Raumes auf sich selbst definiert. Mathematische Parameter, wie etwa die Formeln für ein Volumen oder eine Fläche oder andere Maßeinheiten, dienen als architektonische Referenzpunkte für die Kameraformen und ermöglichen die kaderlose Einschreibung von institutionellen Gestalten auf den Filmstreifen, ein direkter indexikalischer Prozess.² Diese Kameras bringen sich uneingeladen in der österreichischen Kino- und Kunstlandschaft in Stellung, darunter in der „Main Hall“ (2013), dem ikonischen Hauptraum der Wiener Secession, und in „The Invisible Cinema 3“ (2017), dem Kinoraum des Österreichischen Filmmuseums, „A Viewing Maschine, Viewed“³.

I

„Untitled (34bsp)“ ist hingegen ein Gast, der, einer Einladung zur 34. Bienal de São Paulo folgend, im brasilianischen Kontext situiert ist und im Dialog mit der Architektur von Oscar Niemeyer von außen nach innen und von unten nach oben

in freien Bewegungen und perspektivischen Verzerrungen durch die Ebenen und Konturen des Ciccillo-Matarazzo-Pavillon wandert.

Ein vertikales Emporsteigen im projizierten Bild entspricht einer aus der Horizontalen gekippten Kamerastruktur, einer Verbindungslinie vom Außen des Ibirapuera Parks bis in den Innenraum.

Skulpturale Formen

reisen durch den euklidischen Raum und erschaffen neu zu denkende architektonische Figuren, die im zeitbasierten Medium des projizierten Bildes in ein filmisches Ereignis transformiert werden.

Wir blicken auf ein helles Grün als Auftakt, bald wandelt dieses sich in strahlendes Weiß und dunkles Grau, eine stets changierende Flickerillusion.

1 Philipp Fleischmann, „Der analoge Filmstreifen. Ein Manifest“, 2020.

2 *Main Hall*. Philipp Fleischmann, Hg. Philipp Fleischmann und Georgia Holz, mit Texten von Alejandro Bachmann, Georgia Holz and Michael Sicinski, 2017.

3 Pablo Marín, „A Viewing Machine, Viewed. Philipp Fleischmann's The Invisible Cinema 3“, 2020.

Hoch in die Luft ragende Baumwipfel
verschmelzen wie Schatten mit der geometrisch strukturierten Glasfassade.
Eine kleine gelbe Scheibe
erscheint im Hintergrund
des in Orange- und Rotnuancen leuchtenden Himmels.
Für einen Moment verweilen wir in der dunklen Weite
und spazieren weiter
zu einem Crescendo von Blicken auf die gläserne Fassade.
Eine schwarze Rasterstruktur
etabliert sich als gliederndes Element
zur Trennung von Räumen
sowie zur Zusammenführung unserer Wahrnehmung
von florierender Natur im Spektrum von Grün und Blau
und monochromem kurvenfreudigem Modernismus.

Optische Zoomeffekte sind bedingt durch Variationen der materiellen Nähe zwischen dem lichtempfindlichen Zelluloid und den Lochblenden der Camera obscura. Der sich scheinbar aleatorisch wölbende Filmstreifen, von allen Seiten von der dunklen Kammer umschlossen und umarmt, verlässt den Standard des gegenüber der runden Lichtöffnungen apparativ fixierten rechten Winkels. Lichtstrahlen schreiben sich ein und enden in der Projektion als leuchtender Kosmos visuell abstrakter Fluidität und Resonanz.

Wir beobachten geschwungene Linien, organische Formen
und frei fließende Kurven und Säulen in Weiß,
die auf dem analogen Filmmaterial tanzen.
Wir sehen weiße Neonlichter,
die in der Dunkelheit leuchten,
bis das flache Dach des Pavillons
und aufblitzende Spektralfarben
unter der hellen Weite des Blickfelds in Erscheinung treten.
Kontinuität ist ausschließlich in der visuellen Unterbrechung zu finden.
Ein architektonisches Mäandern
spiegelt sich im filmischen Experimentieren,
Erforschen und Spielen.
Der Filmstreifen beginnt
die Sprache des Pavillons zu sprechen.

Tauchen wir ein in die Theorie zum Basisapparat⁴, so werden wir uns der optischen Konstruiertheit des kinematographischen Bildes in der Gleichzeitigkeit von Projektion und Reflexion bewusst. „Zwischen dem objektiven Realen und der Kamera, dem Ort der Einschreibung, wie auch zwischen der Einschreibung und der Projektion liegen bestimmte Operationen; eine Arbeit, aus der ein fertiges Produkt resultiert.“⁵

„Das objektive Reale (Licht).
Das Drehbuch, die Szenenauflösung.
Der Filmstreifen und die Kamera.
Die Montage.
Der Projektor und der Film (Licht).
Die Leinwand, die Projektion und die Reflektion.
Zuschauer.“⁶

Auf diesem Weg der instrumentellen Basis und transformativen Operationen, die sich in der Produktion eines Filmes verbinden, nimmt die Kamera einen zentralen Platz ein. Im Gegensatz zum Basisapparat werden bei Philipp Fleischmann die Optik der klassischen Filmkamera und das monokulare Sehen negiert.

4 Jean-Louis Baudry, „Ideologische Effekte erzeugt vom Basisapparat“ [1970], in: Robert. F. Riesinger (Hg.), *Der kinematographische Apparat. Geschichte und Gegenwart und einer interdisziplinären Debatte*, 2003, S. 27–39.

5 Jean-Louis Baudry, „Ideologische Effekte erzeugt vom Basisapparat“, S. 28.

6 Jean-Louis Baudry, „Ideologische Effekte erzeugt vom Basisapparat“, S. 28.

Die Transformation vom fotografischen Abbild zum filmischen Bild und die Subjektposition mit unzähligen *Pinholes* respektive *Augen* unterscheidet sich grundlegend von der Logik des Kinos und desorientiert die Herstellung von Kontinuität und Sinn. Wir, das Subjekt in der Position der Betrachter:in, nehmen diese Differenz dank des Zusammenspiels von Kamerakonstruktion und Lichtprojektion wahr. Wir können beobachten, „die Beziehung zwischen den Einzelbildern und der Projektion ähnele der Relation zwischen Punkten und einer Kurve in der Geometrie.“⁷

Die statischen Abbilder der Architektur, im kaderlosen Nebeneinander auf dem Filmstreifen, werden in der zeitlichen Dimension zu einem filmischen Nacheinander von multiperspektivischen Bildern aneinandergereiht. Das objektive Reale zeigt sich in seiner Diskontinuität als diffuses, blendendes, sich überlagerndes und skulptural geformtes Licht. Der Filmstreifen enthüllt seine Konstruiertheit und entfaltet sein eigenes Narrativ. So erkennen wir das Kino als illusorisches Instrumentarium der Ideologie von Repräsentation.

II

Beim weiteren Durchschreiten der Ausstellung, die einzig von den Lichtern des Filmprojektors und der Diaprojektoren beleuchtet wird, entdecken wir an den Wänden weiße Schwingungen und tiefschwarze Schatten auf schwarzen, sich dezent wölbenden Rechtecken aus glänzendem kleinformatigem Barytpapier namens „Half a Meter of White“ (2024), die mit der Serie „Meters of Colors“ (2024) korrespondieren und, der medienspezifischen Definition des Fotogramms entsprechend, dem Prinzip von Lichtzeichnung und Berührung folgen.

Befreit vom Projektor und den Perforationen,
werden schwarze Filmstreifen
zu weißen malerischen Gesten.
Im Rhythmus der projizierten Bilder berühren und erhellen
farbenfrohe Lichtreflexe
unsere Wahrnehmung.
Ein Bild erleuchtet ein anderes Bild.

Wir erfassen folgende direktionale Bewegungen: während sich mit „Untitled (34bsp)“ eine 35mm Fotografie im filmischen Kleid präsentiert, verwandelt sich ein 16mm Film in „Half a Meter of White“ mittels des schwarz-weißen Kontaktverfahrens in immer neue fotografische Erscheinungen. Unser Blick gleitet von Fotografie zu Film und wieder retour, mit einem essenziellen Unterschied: in einer Figur ist der analoge Filmstreifen im Raum positioniert, in der anderen ist dieser nurmehr als kalligrafische Schattierung sichtbar.

III

Mit jedem Schritt eröffnen sich uns weitere Transformationsprozesse.
Wir bewegen uns tiefer in das performative Geschehen
und betrachten sieben Leinwand-Protagonist:innen.
Runde, konkave und konvexe Formen und Linien
im weiten Spektrum aus reinem Licht
treten als Schnipsel und Arrangements
von Klebe- und Filmstreifen auf rechteckigen Dias
und auf ebenso geradlinig geformtem Glas
als Gegenüber der Diaprojektoren in Erscheinung,
in räumlicher Relation verbunden.
„One.Two.Six“ (2024) entscheidet sich für eine andere Zeitlichkeit der Diskontinuität,
als Kontrast zum staccatohaften Oszillieren des Filmprojektors
und zur ideellen kontinuierlichen Bewegung der Kinematographie.

Die Fragmente des analogen Filmmaterials bilden eine weitere transformative Kategorie der Bildgenese. Farbige Flächen präsentieren sich in fluiden geformten Momenten auf durchlässigem Weiß, das variable Zonen der Rechtecke gestaltet. Im Sinne der Interaktion von Farben zeigen sich diese „in stetem Wandel, sie stehen in ständiger Beziehung zu wechselnden Nachbarn und sich verändernden Bedingungen. (...) Eine Farbe hat viele Gesichter. (...) Die Farbe ist das relativste Medium in der Kunst.“⁸

7 Jean-Louis Baudry, „Ideologische Effekte erzeugt vom Basisapparat“, S. 32.

8 Josef Albers, *Interaction of Color*, S.1-8, 1963/2013.

Es treten collagierte Einzelbilder
 eine bunte Choreografie
 in langsam changierender Abfolge auf,
 ein Park skulpturaler Artikulationen,
 dazwischen die Einladung, sich als Farbkörper zu verstehen.

Gelb.
 Grün. Orange.
 Magenta.
 Rot. Blau. Violett.
 Weiß.
 Wir alle.

Ein verbindendes Element,
 das die künstlerischen Komponenten und Konstellationen
 miteinander in Dialog treten lässt,
 bezeichnen wir als eine Essenz des Skulpturalen
 im Fotografischen wie im Filmischen,
 denn das Malen oder Zeichnen oder Formen mit Licht
 bedeutet immer auch das Denken
 in räumlichen und abstrakten Zusammenhängen.

Parallel dazu
 hören wir die akustische Untermalung des Raumes
 in Form der technischen Töne
 der rhythmisch ratternden Projektionsapparaturen.

Ziehen wir weitere Kreise rund um die ausgestellten Lichtgesten, so begegnen wir dem filmischen und politischen Potenzial, Sand und nicht Öl im Getriebe der Welt zu sein,⁹ in tangentialen Momenten von skulpturaler Präsenz und visueller Abstraktion. Im Wechselspiel von konkreten perspektivischen Darstellungsformen zu abstrakten malerischen Konstrukten wird unsere Aufmerksamkeit in neue Richtungen gelenkt. „(...) Prioritäten entstehen oft aus einem Zweifel an der Repräsentation, aus dem Bestreben, die visuelle Wahrnehmung zu irritieren, und/oder aus dem Wunsch, eine offenere und variabelere Form der Darstellung und Vorstellung von Beziehungen zu finden.“¹⁰ Es ist vor allem diese konzeptuelle Dimension von Abstraktion, die Philipp Fleischmann

im künstlerischen und performativen
 Dazwischen,
 im räumlichen und zeitlichen
 Nebeneinander und Miteinander
 sich wandelnder Formen, Figuren und Erscheinungen,
 in Kompositionen und Transformationen
 des analogen Filmstreifens
 als Vehikel, Index und/oder Bild,
 von Kontinuität zu Sprunghaftigkeit zu Statik
 in Fotografie, Film und Malerei
 mit Licht und Farbe,¹¹
 stetig neu skizziert, reflektiert und ergründet.

Julia Kronberger bewegt sich im Spektrum von bildender Kunst, Kunstgeschichte und Museologie. Studien an der Universität Wien, an der École du Louvre in Paris, an der Schule für künstlerische Photographie sowie aktuell an der Akademie der bildenden Künste Wien und an der Beaux-Arts de Marseille.

9 Zitat: Amos Vogel, „Interview: Philipp Fleischmann“, Jordan Cronk, Film Comment, 2019. Referenz: Hg. Paul Cronin, *Be Sand, Not Oil. The Life and Work of Amos Vogel*, 2014.

10 David J. Getsy, „Ten Queer Theses on Abstraction“, in: Hg. Jared Ledesma, *Queer Abstraction*, 2019, S. 65–75.

11 Laszlo Moholy Nagy, *Painting, Photography, Film*, 1925/1969, S. 8–9.