

Nina Steinmüller

Zeitlichkeit und
Geschichtlichkeit
des bewegten Bildes
in der Gegenwartskunst



BRILL | WILHELM FINK

Zeitlichkeit und Geschichtlichkeit des bewegten Bildes in der
Gegenwartskunst

Nina Steinmüller

**Zeitlichkeit und
Geschichtlichkeit des bewegten
Bildes in der Gegenwartskunst**

BRILL | WILHELM FINK

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.



Dies ist ein Open-Access-Titel, der unter den Bedingungen der CC BY-NC-ND 4.0-Lizenz veröffentlicht wird. Diese erlaubt die nicht-kommerzielle Nutzung, Verbreitung und Vervielfältigung in allen Medien, sofern keine Veränderungen vorgenommen werden und der/die ursprüngliche(n) Autor(en) und die Originalpublikation angegeben werden.

Weitere Informationen und den vollständigen Lizenztext finden Sie unter <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Die Bedingungen der CC-Lizenz gelten nur für das Originalmaterial. Die Verwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet durch eine Quellenangabe) wie Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

DOI: <https://doi.org/10.30965/9783846766170>

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2021 bei der Autorin. Verlegt durch Wilhelm Fink Verlag, ein Imprint der Brill-Gruppe (Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA; Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland)

www.fink.de

Der Wilhelm Fink Verlag behält sich das Recht vor, die Veröffentlichung vor unbefugter Nutzung zu schützen und die Verbreitung durch Sonderdrucke, anerkannte Fotokopien, Mikroformausgaben, Nachdrucke, Übersetzungen und sekundäre Informationsquellen, wie z. B. Abstraktions- und Indexierungsdienste einschließlich Datenbanken, zu genehmigen. Anträge auf kommerzielle Verwertung, Verwendung von Teilen der Veröffentlichung und/oder Übersetzungen sind an den Wilhelm Fink Verlag zu richten.

Einbandabbildung: Douglas Gordon, *24 Hour Psycho*, 1993, Ausstellungsansicht Kunstmuseum Wolfsburg, 2007, © VG Bild-Kunst, Bonn 2021, Foto: Nina Steinmüller

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München

Lektorat: Sylvia Zirten

Herstellung: Brill Deutschland GmbH, Paderborn

ISBN 978-3-7705-6617-4 (hardback)

ISBN 978-3-8467-6617-0 (e-book)

Inhalt

Vorwort	VII
Einleitung	1
1 Inhaltliche und methodische Einführung	17
Hintergrund: Film und Kunst seit den 1990er Jahren	17
Bild und Zeit in Kunstgeschichte, Film- und Medienwissenschaft	24
2 Stillstand und Bewegung	57
<i>Beyond Still/Moving</i> . Fotografie und Film im Kunstdiskurs	57
Post-Medium Condition. ›Erfindung‹ eines neuen Mediums? ...	79
3 Zeitlichkeit im bewegten Bild. Stillgestellte Körper zwischen Performanz und Pose	85
Zeitlichkeit der Pose in Video und Diaprojektion bei James Coleman	86
Die Pose des Tanzes im Film. Tacita Dean, <i>Merce Cunningham performs STILLNESS</i> (2008)	103
4 Film als gefundenes Objekt	127
Film als somatisches Spektakel	133
Archive und Archäologie in der Kunst	154
Hysterie, Trauma und Erinnerung	156
Erinnerungsbilder und Diskursanalyse	175
5 Räume und Orte der Zeit. Architektonische Utopien und filmische Heterotopien	193
Heterotopia in <i>Elephant and Castle</i> . Vom Scheitern städtebaulicher Utopien	195
›Andere Räume‹ im Werk von Tacita Dean	205
Schlussbetrachtungen	231
Bibliografie	239
Abbildungsverzeichnis und Bildnachweis	261
Danksagung	263

Vorwort

Dieser Text ist eine leicht überarbeitete und aktualisierte Version meiner Dissertation, die im Oktober 2015 von der Philosophisch-Historischen Fakultät der Universität Basel zur Promotion angenommen wurde. Ihr Gegenstand spiegelt einen Bereich innerhalb der Gegenwartskunst wider, der insbesondere in den 1990er und frühen Nullerjahren stark repräsentiert war: die intensive Auseinandersetzung mit der zeitlichen und der geschichtlichen Ebene technischer Bilder. Mit der heutigen Fokussierung auf andere Bereiche wie zum Beispiel die Performancekunst und mit dem Wiedererstarken von Skulptur und Malerei ist die Medienkunst ein wenig aus dem Fokus geraten. Ihre Reflexionen auf die Medien Fotografie, Film, Video und das projizierte Bild allgemein zeigen, so scheint es, einen spezifisch zeithistorischen Zugang zur Welt, der mit der Verbreitung digitaler Bilder eine selbstreflexive Tendenz entwickelte.

Einleitung

Zeitbasierte Werke sind aus der Gegenwartskunst seit der Mitte des 20. Jahrhunderts nicht mehr wegzudenken. In den Blackboxes der Ausstellungsräume, auf Projektionsflächen, Bildschirmen oder im Internet haben die bewegten Bilder ihren selbstverständlichen Platz neben den klassischen Gattungen und der Fotografie eingenommen. In Werken mit Film, Video, Dias oder digital projizierten Bildern ist die Zeitlichkeit integraler Bestandteil der Werkästhetik. Die Dauer der Bilder, ihre Bewegungen, ihre Rhythmen, ihr Tempo und ihre Dynamik beeinflussen die Wahrnehmung durch die Betrachter/innen und somit auch deren Rezeptionsverhalten. Die Historizität der eigenen Arbeit, das heißt die Thematisierung ihrer Zeitbezogenheit und notwendige Positionierung innerhalb eines historischen Feldes, ist dabei kennzeichnend für viele Werke der zeitgenössischen Kunst. Künstlerinnen und Künstler reflektieren ihre Arbeit als historisch, indem sie sich auf vergangene Ereignisse oder Epochen beziehen und als Ausgangspunkt die eigene Biografie, Fundstücke oder Archivrecherchen wählen. Die Geschichte wird als Historie ebenso wie als Narrativ zum Gegenstand künstlerischer Auseinandersetzung, was Dieter Roelstraete zur Feststellung einer »historiografischen Wende in der Kunst« veranlasste.¹ Viele Künstler/innen beschäftigen sich mit dem Vergangenen, indem sie entweder Vergangenes thematisieren oder »metahistorisch« eine Kunst »über das Erinnern und Vergessen« produzieren.² Eva Kernbauer bezeichnet die Geschichte gar als »Orientierungsmodell der Gegenwartskunst«,³ denn die Mittel der Geschichtsschreibung und -darstellung würden von Künstler/innen aufgegriffen und angewendet. Inwiefern Künstler/innen sich tatsächlich auch als »Historiker/innen« begreifen, wird sich zeigen.⁴

1 Dieter Roelstraete, »Wessen »Ende der Geschichte?«, in: Yilmaz Dziewior (Hg.), *Wessen Geschichte. Vergangenheit in der Kunst der Gegenwart*, Köln 2009, S. 76–84, S. 79. Roelstraete sieht diese Wende in der Kunst als Reaktion auf eine »Krise der Geschichte«, die er als Folge der zahlreichen geopolitischen, wirtschaftlichen und soziokulturellen Krisen beziehungsweise Umbrüche der Moderne betrachtet. Diese »Krise der Geschichte« sei auch eine Krise der Geschichtsschreibung, die sich in Fiktionalisierungen und Trivialisierungen verliere und angesichts der heutigen »Kultur der Geschwindigkeit, Simultaneität und unermüdlichen Beschleunigung« das Vergessen nicht verhindern könne (S. 78).

2 Ebd., S. 79.

3 Eva Kernbauer, »Anschauungsunterricht. Geschichtsarbeit in der Gegenwartskunst«, in: Sabine Breitwieser (Hg.), *Kunst/Geschichten – Art/Histories*, Ausstellungskatalog Museum der Moderne Salzburg, Salzburg 2014, München 2014, S. 22–41, S. 36.

4 Mark Godfrey, »The Artist as Historian«, in: *October* 120, Herbst 2007, S. 140–172.

Die Betrachtung zweier Werke soll im Folgenden das Terrain, auf dem sich die Überlegungen dieser Arbeit bewegen, öffnen und zugleich abstecken. Bei dem ersten dieser Werke, der Foto- und Videoarbeit *Line of Faith* (beziehungsweise *Ligne de Foi*) (1991–2005) von James Coleman, handelt es sich um eine multimediale Reflexion auf die Darstellungsform des Reenactments und die verschiedenen zeitlichen Ebenen, die hierbei eine Rolle spielen. Die Videoinstallation *24 Hour Psycho* (1993) von Douglas Gordon wiederum steht paradigmatisch für den manipulativen Umgang mit Zeitebenen in kinematografischen Installationen.

Line of Faith ist eine zweigeteilte Arbeit, die aus einer Diaprojektion und einem Video besteht. Die Diaprojektion entstand 1991 als Teil der Ausstellung *Places with a Past* in Charleston, South Carolina, USA. Als ortsspezifisches Werk angelegt, inszenierte Coleman mit lokalen Laiendarstellern die Nachstellung einer bekannten *Currier-and-Ives*-Lithografie, die die erste große Schlacht des US-amerikanischen Sezessionskriegs zeigt, den *Battle of Bull Run* in Virginia von 1861.⁵ Mit zwei aus leicht unterschiedlicher Perspektive aufgenommenen Dias erstellte er eine Diainstallation, in der die beiden Bilder immer wieder langsam überblendet werden und einen räumlichen Eindruck der Szenerie aus uniformierten Männern, Reitern und Pferden in einem Waldstück erzeugen (**Abb. 1**). Die Aufnahmen gleichen bis ins Detail der Darstellung auf der Lithografie, es mangelt dem Reenactment jedoch an der Dynamik des Drucks, in dem sich aufbäumende Pferde, Schusswechsel und eine Explosion ein dramatisches, überspitztes Bild der Kampfhandlungen zeigen. Tatsächlich enthält die Lithografie jedoch hohe fiktionale Anteile: Weder wurden die Uniformen und Säbel der Soldaten korrekt dargestellt noch stimmte die Bildunterschrift, die einen Sieg der New Yorker Fire Zouaves gegen die Rebellen aus dem Süden suggeriert, mit der Wahrheit überein – aus der Schlacht gingen im Gegenteil die konföderierten Truppen als Sieger hervor.⁶ Für den Ausgang des Krieges hatte die Schlacht am Bull Run nur mittelbar eine Bedeutung, die in der *New York Times* veröffentlichten Illustrationen erlangten jedoch große Bekanntheit und trugen zur Meinungsbildung entscheidend bei. In James Colemans fotografischer Adaption werden die historischen Unschärfen in das von ihm verwendete Medium übertragen: indem er, ähnlich einer Stereoskopie, zwei Dias überblendet, ist einerseits der Vordergrund der Darstellung

5 Die Lithografie befindet sich in der Library of Congress und kann auf der Homepage eingesehen werden: »Battle of Bull Run, Va. July 21st 1861«, URL: <https://www.loc.gov/item/90709041/> [6.4.2019].

6 Vgl. die Beschreibung der Installation in Mary Jane Jacob (Hg.), *Places with a Past. New Site-Specific Art at Charleston's Spoleto Festival*, Ausstellungskatalog Spoleto Festival U.S.A., Charleston 1991, Charleston, New York 1991, S. 104–107, S. 105.



Abb. 1 James Coleman, *Line of Faith*, 1991–2005 (© James Coleman)

immer in leichter Unschärfe zu sehen, da die Dias nie komplett deckungsgleich sind; andererseits ist das projizierte Bild stets in Bewegung, da durch das Auf- und Abblenden ein kontinuierlicher Bildwechsel erfolgt. Das Bild erhält so eine zeitliche Dimension, die den Blick der Betrachter/innen auf kleinste Details und Veränderungen lenkt und das statische Bild in Bewegung versetzt.

Die Videoarbeit zeigt eine Art Making-of der fotografischen Nachstellung des historischen Moments. Zu Beginn wird durch einige kurze Schwenks die Position der Kamera gesucht und dann fixiert. Darauf filmt sie im Stil einer Überwachungskamera kontinuierlich die zahlreichen zermürenden Versuche der Darsteller des Reenactments, eine exakte Kopie des originalen Bildes herzustellen. Obgleich der Betrachter / die Betrachterin den Blickwinkel der Lithografie und damit auch der Fotokamera für die Diaarbeit einnimmt, scheint es unmöglich, die Zusammenhänge der Aufführung nachzuvollziehen, so dass die Vorgänge im Video wie auch die Szene des Drucks in mehrere unterschiedliche Schauplätze zerfallen. Keiner der Beteiligten scheint von der Aufzeichnung Notiz zu nehmen; der Ton besteht vor allem aus Rauschen, Stimmengewirr und gelegentlichen Anweisungen, und das Bild, das nur einen Ausschnitt der Szenerie zeigt und durch das zeitweise Techniker oder Darsteller laufen, weist auf keine gezielte Kameraführung hin, lediglich einige Schnitte lassen auf eine nachträglich Bearbeitung schließen.

Die dokumentarische Aufzeichnung macht im Verlauf der etwa 58 Minuten des Videos die Unmöglichkeit deutlich, den ›fruchtbaren Augenblick‹ (Lessing), in dem die Dramatik der Schlacht im Druck kulminiert, für die Fotografie nachzustellen, denn die Arbeit mit den Pferden und die zeitliche und räumliche Koordination der zahlreichen Darsteller erweisen sich als äußerst aufwändig – immer wieder müssen die Tiere beruhigt werden, das Licht neu gesetzt oder Requisiten ausgebessert werden. Es ist für die Zuschauer/innen nicht ersichtlich, ob das Reenactment schließlich aufgrund der Erschöpfung der Teilnehmer abgebrochen wurde oder ob die am Ende entstandene Aufnahme die Erwartungen erfüllte. Die Präsentation des Videos, das 2005 erstmals ausgestellt wurde, fand 2009 im Grand Palais in Paris auf einem LED-Bildschirm statt, auf dem das Video im Gegensatz zu einer Projektion auch bei Tageslicht gut zu erkennen war. Je näher man an den Bildschirm trat, desto stärker wurden hier jedoch die einzelnen Bildpunkte sichtbar, so dass sich das Bild schließlich bis zur Unkenntlichkeit auflöste.

Bei Reenactments handelt es sich um eine bis heute vor allen in den USA äußerst populäre Form von *living history*. Ihre Aufführung dient dem Zweck, vergangene Ereignisse wiedererlebbar zu machen, die Darsteller/innen sind zumeist um größtmögliche Authentizität und historische Exaktheit bemüht. Als historiografische Methode ist das Reenactment ein Mittel

der Geschichtsinterpretation.⁷ Das populäre Reenactment, das sich in den meisten Fällen entscheidenden Kriegsereignissen widmet, wurde in dieser Form bei den Feierlichkeiten zum 100-jährigen Jubiläum des Sezessionskriegs 1961 etabliert.⁸ Wenngleich kein offizieller Programmpunkt, wurde die Schlacht am Bull Run vor Ort aufwändig mit Laiendarstellern nachinszeniert und das bejubelte Event breit in der Presse reflektiert. Durch zahlreiche Folgeveranstaltungen wurde ein ganzes Genre der historischen Unterhaltung angestoßen, die sogenannten *war reenactments*. Gerade die Schlacht am Bull Run (auch Third Battle of Manassas genannt), auf deren bildliche Darstellung sich Coleman in seinen Werken bezieht, hat also in der Populärkultur bereits eine Geschichte der Repräsentation.

Im Gegensatz zu klassischen beschäftigen sich künstlerische Reenactments zumeist auf einer übergeordneten Ebene mit einer Kritik ersterer, indem sie deren Mechanismen der Geschichtskonstruktion und -projektion offenlegen oder analysieren.⁹ In den zwei Werken von *Line of Faith* widmet sich Coleman mit Mitteln der nachträglichen Inszenierung, der Projektion und der Videoaufzeichnung der Erfassung und Aktualisierung eines historischen Moments als zeitlicher Erscheinung in der Gegenwart. Das Reenactment wird hier mit dem Ziel der mimetischen Annäherung an ein bereits fiktionales Bild aufgeführt. Deren Gelingen erscheint angesichts der stundenlangen Proben unerreichbar, das Scheitern des Vorhabens ist als Möglichkeit bereits mitgedacht. Das Reenactment stellt somit eine experimentelle Anordnung dar, in der Geschichte ›reaktualisiert‹ wird und sich die Vergangenheit als unabgeschlossen, als relativ und veränderbar präsentiert.¹⁰ Durch die vielfache Medialisierung des historischen Ereignisses bei Coleman – erst auf der adaptierten Lithografie, dann als Aufführung, Video und als projizierte Fotografie – wird eine »Identifikation mit dem Gewesenen« und gleichzeitige »Verfremdung«, also ein »Bruch mit dem historischen Narrativ«,¹¹ noch potenziert. Somit verläuft der Verweis auf ein geschichtliches Original ins Leere, da dieses als Ausgangspunkt von kollektiven Erinnerungen, Interpretationen und individuellen

7 Vgl. Maria Muhle, »History will repeat itself. Für eine (Medien-)Philosophie des Reenactment«, in: Lorenz Engell, Frank Hartmann, Christiane Voss (Hg.), *Körper des Denkens. Neue Positionen der Medienphilosophie*, Paderborn 2013, S. 113–134, S. 114.

8 Sven Lütticken, »An Arena in Which to Reenact«, in: ders. (Hg.), *Life, Once More. Forms of Reenactment in Contemporary Art*, Rotterdam 2005, S. 17–60, S. 25. Siehe auch ausführlich dazu Sarah Thompson, *War Games. Inside the World of Twentieth-Century War Reenactors*, Washington 2004, S. 29–33.

9 Sven Lütticken hat als erster das künstlerische Reenactment ausführlich untersucht, vgl. ders., *Life, Once More*.

10 Vgl. ebd., S. 131.

11 Ebd., S. 134.

Entscheidungen der Repräsentation nicht mehr greifbar ist und womöglich nie war. Das Reenactment dient also auch nicht der Vermittlung historischer Wahrheiten, sondern der Erkenntnis, dass Geschichtsbilder stets Ergebnisse von Konstruktion und Komposition sind, ebenso wie die Kriegsberichterstattung mit bildlichen Mitteln im 19. Jahrhundert.¹² Die Art der Darstellung über das Posieren für die Fotografie, in welcher der ideale Augenblick gebannt werden soll, verweist auf die Techniken des *Tableau vivant* und der frühen Fotografie – im Gegensatz zum populären Reenactment, in dem vor allem historische Abläufe rekonstruiert und nachgeahmt werden. Die Pose als Zustand zwischen Stillstand und Bewegung in Colemans fotografischen Arbeiten wird später näher diskutiert werden.

Im direkten Vergleich der fotografischen und der videografischen Arbeit werden zwei unterschiedliche Arten der Zeitlichkeit des Bildes erfahrbar. Auf der einen Seite wird der ständige Übergang der scheinbar gleichen Fotografien ineinander kontinuierlich projiziert und der komplexe Entstehungsprozess der Aufnahme in einem in sich bewegten Bild verdichtet; in der großflächigen Projektion erinnert das Bild an ein Schlachtengemälde, beispielsweise Paolo Uccellos *Schlacht von San Romano* (ca. 1438).¹³ Auf der anderen Seite fordert das Video in seiner zermürbenden Ereignislosigkeit von den Zuschauer/innen, die zeitliche Dauer auszuhalten, und macht dadurch die Zeitspanne des Reenactments erfahrbar, so dass eine simultane Erschöpfung auf Seiten der Darsteller und auf Seiten des Betrachters oder der Betrachterin zu beobachten ist. Die Ästhetik der Überwachung des Geschehens durch die Unbeweglichkeit der Kamera suggeriert eine Distanz des Bildes zum Bildobjekt.

In seinem Werk *24 Hour Psycho* (1993) (Abb. 2) thematisiert Douglas Gordon ebenfalls die Dauer des bewegten Bildes, jedoch mit den Mitteln der videografischen Verlangsamung eines Films. In dieser Installation spielt der Künstler eine herkömmliche Videoverision von Alfred Hitchcocks *Psycho* von 1960 mittels eines stufenlos verstellbaren Videoplayers mit dem Tempo von zwei Bildern pro Sekunde ab, was bei einer Länge von 109 Minuten ca. 24 Stunden Gesamtspielzeit ergibt.

12 Parallelen der Entstehung des *Currier-&-Ives*-Bildes zur Praxis der Kriegsberichterstattung seit dem ersten Irakkrieg 2003, in dem zunehmend der sogenannte eingebettete Journalismus, *embedded journalism*, praktiziert wurde, hat Linda Schädler herausgestellt (vgl. Lina Schädler, *James Coleman und die Anamorphose. Der »Blick von der Seite«*, München 2013, S. 170–174).

13 Vgl. Lynne Cooke, »Ligne de Foi, 1991«, in: *James Coleman*, Ausstellungskatalog Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 2012, S. 214–217, S. 214.



Abb. 2 Douglas Gordon, *24 Hour Psycho*, 1993, Ausstellungsansicht Kunstmuseum Wolfsburg, 2007

Der Film wird in einem abgedunkelten Raum auf eine freistehende, durchscheinende Leinwand im Format von ca. 3 × 4 Metern projiziert. Douglas Gordons Manipulation der Zeitlichkeit des bewegten Bildes verwandelt den Thriller Hitchcocks, dessen Erzählweise und Dramaturgie als Meisterleistung des Suspense gelten, in videografische Standbilder, deren Zufälligkeit – je nachdem, wann die Zuschauer/innen den Ausstellungsraum betreten, sehen sie eine wiedererkennbare Einstellung des Films oder auch nur den Abspann – der Spannung des Originals fundamental entgegenläuft. Ist es für den Film *Psycho* von großer Bedeutung, ihn von Beginn bis zum Ende zu sehen, um die Schockeffekte entsprechend zu erleben, so wird in der Installation für den/die durchschnittlichen Ausstellungsbesucher/in stets nur ein kleiner Teil des Films sichtbar. Dessen Bilder, die sich durch den kontinuierlichen Bildwechsel sehr langsam, aber wahrnehmbar verändern, erzeugen den Eindruck, als blickte man auf projizierte Filmstandbilder. Die jedoch im Zeilensprungverfahren des Videos stets aufs Neue erzeugten Bilder verweisen nur auf die fotografische Materialität des Spielfilms, beruhen aber auf anderen technischen Voraussetzungen. Im Gegensatz zu *Line of Faith* zielt *24 Hour Psycho* nicht auf die Darstellung eines historischen Moments ab, sondern auf die Dekonstruktion eines filmischen Narrativs, da in der radikalen Verlangsamung und Metrisierung die einzelne Szene ihren diegetischen Bezugsrahmen verliert. Die Präsentation

von *24 Hour Psycho* bewirkt eine Ikonisierung des Spielfilms, die Auswahl des Films weist jedoch auf ein bewusstes Spiel mit der Erinnerung des/der Betrachters/in hin – aufgrund der Bekanntheit von Hitchcocks *Psycho* werden die gesehenen Bilder unwillkürlich zu den Erinnerungen an den Film in Beziehung gesetzt.

Die Zeitlichkeit des bewegten Bildes im Film, Video oder der projizierten Fotografie, die auf den ersten Blick als linear fortschreitend, von der Vergangenheit über die Gegenwart in die Zukunft sich erstreckend erscheint, und deren Wahrnehmung durch den Betrachter oder die Betrachterin, stehen in zeitbasierten Werken der Gegenwartskunst oft im Konflikt mit dem Versuch, Geschichte(n) zu erzählen und Geschichtsbilder zu entwerfen. Durch Verweise, Brüche und Diskontinuitäten gehen diese häufig von einem nichtlinearen Begriff der Geschichte aus. Sie verhalten sich zu Vergangenen aus der Perspektive ihrer »Geschichtlichkeit« heraus, im Sinne von Reinhart Koselleck verstanden als Begriff, der »die Bedingungen der Möglichkeit von Geschichte überhaupt [...] umschreibt«¹⁴ und damit die Relativität von Geschichte in den Vordergrund stellt. Mit der Geschichtlichkeit könne, so Koselleck, »der Blick freigelegt werden auf eine Historik, auf eine Metahistorie, die nicht die Bewegung, sondern die Beweglichkeit untersucht, nicht die Veränderung im konkreten Sinne, sondern die Veränderlichkeit«.¹⁵ Wie *Line of Faith* und *24 Hour Psycho* exemplarisch gezeigt haben, reflektieren zahlreiche Künstler/innen im späten 20. und im frühen 21. Jahrhundert einerseits die ästhetischen, narrativen, medialen und bildlichen Möglichkeiten, Geschichte(n) zu schreiben beziehungsweise sie zu erzählen, thematisieren andererseits jedoch die Geschichtlichkeit der eigenen Arbeit an und mit der Zeitlichkeit des Bildes.

Ausgangspunkt der vorliegenden Untersuchung soll die Beobachtung dieses Zusammenhangs sein: Die Fragen nach der Zeitlichkeit des bewegten Bildes, seinen Darstellungsmöglichkeiten und Bedingungen in Werken der Gegenwartskunst korrelieren auffallend oft mit denen nach der Geschichtlichkeit des bewegten Bildes und des Films, so dass eine innere Verbundenheit vermutet werden kann. Dies als Hypothese vorangestellt, schließen sich Fragen nach den Zeitbegriffen der Künstler/innen an, nach ihrem Verständnis von Historizität, nach der Art und Weise, wie sie die Zeit thematisch adressieren

14 Reinhart Koselleck, »Über die Theoriebedürftigkeit der Geschichtswissenschaft«, in: ders., Hans-Georg Gadamer, *Zeitschichten. Studien zur Historik*, Frankfurt am Main 2000, S. 299.

15 Ebd., S. 299 f.

und als Gestaltungsmittel nutzen. Aspekte wie die Narration und die Transformation klassischer Erzählmuster, aber auch deren Dekonstruktion wie die Stillstellung der Erzählung, der Bewegung und der individuellen Zeitwahrnehmung, Fragen nach der Medialität des bewegten Bildes, nach seinem fiktionalen und dokumentarischen Gehalt und schließlich auch nach der Bedeutung des Einsatzes bestimmter technischer Medien und der Wahrnehmung der Zeit im Bild rücken hier in den Vordergrund.

Für die vorliegende Untersuchung wurden mit Douglas Gordon, Tacita Dean, Mark Lewis und James Coleman vier Künstler/innen ausgewählt, deren Werke als paradigmatisch für die angesprochenen Charakteristika der zeitgenössischen Medienkunst angesehen werden und die beispielhaft für zwei Generationen von Künstler/innen stehen mögen, in deren Schaffen die Temporalität und die Historizität des Bildes von großer Bedeutung sind. Ihre Werke werden im Folgenden herangezogen, um die Spezifika dieser Kunst zu verdeutlichen, ihre historischen Bezüge insbesondere zur Kunst der 1960er und 1970er Jahre aufzuzeigen und die Transformationen, die das bewegte Bild im Ausstellungsraum seit einiger Zeit erfährt, anschaulich zu machen. Ergänzend werden Arbeiten von David Claerbout, dem Künstlerduo Matthias Müller und Christoph Girardet sowie Hollis Frampton hinzugezogen.

Fragestellung, Ziel und Gegenstand

Der Einsatzpunkt der Arbeit ist demnach die Rolle der Zeit für das bewegte Bild, wie sie in den untersuchten Kunstwerken mit spezifischen ästhetischen Strategien thematisiert wird. Dabei werden parallel unterschiedliche Fragen und Ziele verfolgt: Welche Aussagen können über die Konzeption und Wirkung des bewegten Bildes aufgrund der Analyse von zeitbasierten Installationsarbeiten getroffen werden, und welchen Anteil hat hier die ästhetische Wahrnehmung? Welche Aspekte werden durch die ästhetischen Strategien der Künstler/innen im Umgang mit dem bewegten Bild beleuchtet, und inwiefern lassen diese sich mit bildtheoretischen Konzepten, mit kunst-, film- oder medienwissenschaftlichen Ansätzen hinsichtlich der Bildlichkeit des filmischen Bildes deuten? In welcher Weise korreliert die Zeitlichkeit des Bildes mit der von ihm vermittelten Historizität? Wie kann das erstarkte Geschichtsbewusstsein der Künstler/innen erklärt werden, wie zeigt es sich in den Arbeiten, und welchen Einfluss hat es auf die Erzeugung von Geschichtsbildern bei den Betrachter/innen?

Das Ziel dieser Arbeit ist es also, die verschiedenen Nahtstellen von Zeitlichkeit und Geschichtlichkeit in der Gegenwartskunst aufzudecken, sie anhand künstlerischer Praktiken, Figuren und Bilder zu beschreiben und die

Korrelation der unterschiedlichen Zeitaspekte im bewegten Bild als Merkmal zeitgenössischer Kunst zu konkretisieren.¹⁶

Die Zeit wird dabei nicht nur als mediales oder materielles Wesensmerkmal der zeitbasierten Werke in den Blick genommen, sondern als bildliches Phänomen, das mittels ästhetischer Praktiken sicht- und erfahrbar gemacht wird und in dem der historische Ort des Werks aufscheint. Die beiden Modi der Zeit greifen an verschiedenen Stellen ineinander. Wie sie dies tun, wird anhand von vier Aspekten der künstlerischen Darstellung innerhalb der Gegenwartskunst in je einem eigenen Kapitel untersucht: anhand der Dichotomie von Fotografie und Film, der Figur der Pose, dem Found Footage und der filmischen Darstellung architektonischer und landschaftlicher Räume. Die wissenschaftliche Reflexion der künstlerischen Entwicklung in den letzten 25 Jahren im Hinblick auf die Auseinandersetzung mit dem bewegten Bild und seiner Zeitlichkeit konzentriert sich überwiegend auf die räumliche Dimension des bewegten Bildes und die installative Anordnung der Arbeiten im Ausstellungsraum.¹⁷ Diese Ansätze ergänzend sollen hier die multiplen zeitlichen Ebenen im Mittelpunkt stehen, denn nur im Zusammenwirken von Zeit und Raum kann das bewegte Bild gedacht werden, nur in seiner gegenseitigen Bedingtheit analysiert werden. Dies nicht am konventionellen (Spiel-)Film, sondern über das Spiel mit der Sichtbarkeit der Zeit in Werken zu untersuchen, die Elemente des Films adaptieren, zitieren oder dekonstruieren, verspricht auch Aufschlüsse über den Status des bewegten Bildes innerhalb der Kunst sowie eine kunst- und filmhistorische Kontextualisierung der aktuellen Tendenzen.

Die untersuchten 13 Werke der genannten Künstler/innen sind zwischen 1977 und 2013 entstanden, spiegeln also einen weit größeren Zeitraum als nur die Dekade der 1990er Jahre wider, in der sich die Entwicklung der Medienkunst von einer bildschirmbasierten Videokunst hin zur Arbeit mit Projektionen und Installationen maßgeblich vollzog. Die frühen Werke von Coleman einzubinden ist notwendig, weil er eine wichtige Position innerhalb

16 Meine Untersuchung unterscheidet sich demnach in ihrer Fokussierung auf das bewegte Bild in Filmen, Videos und projizierter Fotografie von der ähnlichen Fragestellung Eva Kernbauers, die die Historizität in der Gegenwartskunst allgemein untersucht (vgl. Eva Kernbauer, *Kunstgeschichtlichkeit, Historizität und Anachronie in der Gegenwartskunst*, Paderborn 2015). Diese bewusste Einschränkung erlaubt es, die Zeitlichkeit der Bilder in ihren unterschiedlichen Dimensionen und Korrelationen genauer zu erfassen. Gerade die Engführung des zeitlich bewegten Bildes mit seiner geschichtlichen Ebene trägt, so die Annahme, zur gegenseitig Erhellung bei.

17 Vgl. unter anderem Maeve Connolly, *The Place of Artists's Cinema. Space, Site, and Screen*, Bristol, 2009; Ursula Frohne, Lilian Haberer (Hg.), *Kinematographische Räume. Installationsästhetik in Film und Kunst*, München 2012; Erika Balsom, *Exhibiting Cinema in Contemporary Art*, Amsterdam 2013.

der Entwicklung der fotografischen Projektion im Ausstellungsraum einnimmt. Die Werke von Dean und Lewis, die nach 2000 entstanden, zeigen beispielhaft, dass die Auseinandersetzung mit der Moderne der 1960er und 1970er Jahre die Gegenwartskunst bis heute beeinflusst.

Die Videokünstler Douglas Gordon und Mark Lewis und die Filmmacherin Tacita Dean gelten als herausragende Vertreter/innen einer jüngeren Generation, die seit den 1990er Jahren in Ausstellungen und Sammlungen präsent ist. Die aus England stammende und in Berlin lebende Künstlerin Tacita Dean (*1965) verwendet verschiedene Medien, wobei Film, Zeichnung und die Bearbeitung gefundener Fotografien und Postkarten einen Hauptteil ihres Werks ausmachen. Ihr Interesse gilt der Zeitlichkeit natürlicher Abläufe und der handwerklichen Arbeit mit dem jeweiligen künstlerischen Material. Ihre Filme sind analog auf 16 mm oder 35 mm gefilmt und werden durch anamorphotische Linsen verzerrt, die eine Projektion im Breitbildformat erlauben. Sie sind stilistisch durch lange Einstellungen, statische Kamerapositionen und in der Regel wenig gesprochenen Text oder ein Voice-over gekennzeichnet, thematisch finden sich Porträts von Personen, meist Künstlern, Landschaftsbilder und Bilder von Naturphänomenen, historisch wichtigen Gebäuden oder auch kurze Stücke, die eine von Dean zufällig bemerkte Szene oder Objekte zeigen. Der stets getrennt aufgenommene und bearbeitete Ton spielt eine wesentliche Rolle in ihrem filmischen Werk. Neben dem Film arbeitet Dean vor allem mit großformatigen Kreidezeichnungen auf Schiefertafeln. Hier stellt sie beispielsweise maritime Szenen dar, bei denen die Flüchtigkeit des Strichs und des Materials mit der Darstellung des aufgewühlten Meers und flüchtig skizzierter Szenen an Bord eines Schiffes korrespondieren. Für die hier behandelte Fragestellung ist Deans Werk von besonderer Bedeutung, da sie die Zeit des Films als künstlerisches Material anschaulich macht und einen Begriff von Medienspezifität vertritt, der den Anachronismus des von ihr gewählten filmischen Mediums herausstellt.

Douglas Gordon (*1966) stammt aus Schottland und verfolgt in seinem frühen Werk einen konzeptuellen Ansatz, indem er sich in seinen Found-Footage-Arbeiten mit dem Zusammenwirken von zeitlicher Manipulation der Bildbewegung und der Lesbarkeit von Film beziehungsweise Video beschäftigt. Als Material dienen ihm dabei medizinalarchivische Fundstücke ebenso wie Spielfilme. Für Gordon ist Andy Warhol eine zentrale Bezugsfigur, aber auch Parallelen zu zeitgleich erfolgreichen Experimentalfilmern wie Martin Arnold sind augenfällig. Der Künstler, der auch mit Textarbeiten an Wänden, bearbeiteten Fotografien und wandfüllenden Fotocollagen bekannt wurde, hat in den letzten Jahren vermehrt eigene Regiearbeiten vorgelegt, in denen er sich wiederum auf Filme und historische Ereignisse beruft und

mit Schauspielern, Musikern und Performancekünstlern zusammenarbeitet. Seine Werke sind für die vorliegende Untersuchung von großer Bedeutung, weil sie von einem genuinen Interesse an den transformativen Möglichkeiten technischer Bilder zeugen und einprägsame Szenen schaffen, die in den Betrachter/innen Erinnerungsbilder wachrufen. Ähnlich wie beispielsweise David Claerbout und Stan Douglas bedient er sich eines bildlichen Vokabulars, das die mediale Präsenz von Bildern, der wir täglich ausgesetzt sind, in künstlerische Formeln übersetzt, die unseren Umgang mit diesen Bildern spielerisch und kritisch hinterfragen.

Der kanadische Künstler Mark Lewis (*1957) hat ein dezidiertes Interesse am Piktoralismus des filmischen Bildes. Zentral für seine Arbeit mit Film ist die Auseinandersetzung mit klassischen Bildmedien wie der Malerei und auch der Fotografie und der damit verbundenen Rezeption des statischen Bildes. In den Werken insbesondere der frühen 2000er Jahre führt er das Medium Film auf seine distinkten ästhetischen Konventionen zurück und verschränkt so beispielsweise eine Sammlung von Stadtlandschaften mit einer Anthologie verschiedener filmischer Verfahren, welche an die Stelle elaborierter Erzählungen treten. Mark Lewis' nüchterne, reduzierte Bildsprache und sein weitgehender Verzicht auf narrative Elemente lenken die Aufmerksamkeit auf den Einsatz der Kameratechnik und ihren Einfluss auf formale Strukturen im Bild. Er verknüpft, und dies wird für die vorliegende Untersuchung von besonderem Interesse sein, zeitlos gehaltene Studien von Bewegung, Licht und Schatten und Räumen mit dem starken Bezug auf ästhetische Prinzipien der Moderne und betont so die Historizität seiner auf die gegenwärtige Zeit- und Bilderfahrung ausgerichteten Kunst.

Der Ire James Coleman (*1941) nimmt für die Fragestellung gleichzeitig eine Ausnahme- wie eine Schlüsselposition ein. Sein Hauptwerk beginnt in den 1970er Jahren mit Arbeiten, die die Bedingungen visueller und akustischer Wahrnehmung zum Thema machen. Bemerkenswert ist bei Coleman jedoch die schrittweise Veränderung seines Werks, indem er »die phänomenologische Kritik zugleich in eine akustisch-performative [...] und in eine narrativ-historische Dimension« einbindet.¹⁸ In den 1980er und 1990er Jahren wird er vor allem mit erzählenden Diainstallationen bekannt, deren Inspiration im Fotoroman ebenso wie in der Fernsehkultur und im Theater zu suchen ist. Die Nähe zur Populärkultur teilt Coleman mit Douglas Gordon und Mark Lewis,

18 Benjamin H. D. Buchloh, »James Coleman. Tableaux der Geschichte, Diskurs der Erinnerung, Archäologie des Spektakels«, in: Dia Center for the Arts (Hg.), *James Coleman. Projected Images. 1972–1994*, Ausstellungskatalog Dia Center for the Arts, New York, Kunstmuseum Luzern, Luzern, 1995, New York 1995, S. 74–104, S. 90.

die Vorliebe für ›veraltete‹ Medien mit Tacita Dean. Colemans Werk soll hier in seiner Funktion als Scharnier zwischen einer postminimalistischen Kritik des Sichtbaren und dem nach wie vor aktuellen Interesse an dem historischen und narrativen Potenzial des bewegten Bildes untersucht werden. Für viele Vertreter/innen der jüngeren Künstlergeneration ist Coleman eine Orientierungsfigur, und er hat mit seinen Arbeiten insbesondere die Gattung der Diainstallation geprägt. Seine Werke, die gleichzeitig universelle künstlerische und ästhetische Fragen adressieren wie auch spezifisch die irische Geschichte betreffen und ihre Historizität thematisieren, berühren immer wieder die Zeitlichkeit des Bildes in Bezug auf Bewegungsdarstellung, Erzählung und Wahrnehmung durch das Publikum.

Vorgehen und Methode

Ogleich auch philosophische, medienästhetische und bildwissenschaftliche Fragestellungen berührt werden, ist die Kernfrage eine kunsthistorische: Wie werden Zeitlichkeit und Geschichtlichkeit des Bildes im Kunstwerk ansichtig? Welchen Anteil hat die ästhetische Erfahrung der sichtbaren Bewegung an der Wirkung des Werks, und welche Modi der Darstellung können als zentral für die Gegenwartskunst bestimmt werden? Drei Fragen, die das Erkenntnisinteresse, die historische Einordnung und die Methode betreffen, sind für die Untersuchung leitend: 1. Welche grundsätzlichen – filmtheoretischen, medienphilosophischen, kunsttheoretischen – Aussagen können wir aufgrund der künstlerischen Arbeiten über den Status des bewegten Bildes innerhalb des Bilddiskurses treffen? 2. In welcher Tradition stehen die Werke vom Ende des 20. Jahrhunderts, und inwiefern markieren sie einen Umbruch in der künstlerischen Arbeit mit Film? 3. Wie wird innerhalb der Kunstgeschichte über das bewegte Bild gesprochen, welche methodischen Schwierigkeiten gibt es bei der Analyse eines künstlerischen Films, und welche filmwissenschaftlichen oder medienwissenschaftlichen Ansätze können hier hilfreich sein?

Während die ersten beiden Fragen erst am Ende der Arbeit beantwortet werden können, spricht die dritte Frage ein grundsätzliches methodisches Problemfeld der Kunstgeschichte an, die sich heute zweierlei Herausforderungen ausgesetzt sieht. Zum einen gestaltet sich die Annäherung an die zeitgenössische Kunst als schwieriges Unterfangen, da sich Entwicklungslinien und Werkprozesse zeitgleich mit der Historisierung ebendieser Werke ereignen und somit der notwendige, jedoch auch schwer zu bestimmende zeitliche Abstand für eine historische Einordnung und kritische Bewertung zwangsläufig fehlt. »In der Annäherung an die Kunst ihrer Gegenwart wird Kunstgeschichte zur Kunstkritik«, stellt auch der Kunsthistoriker Sebastian Egenhofer fest und plädiert dafür, die unvermeidbaren Unschärfen in Kauf zu

nehmen, um produktiv an der Konturierung der historischen Situation mitzuwirken und diese nicht den Einflüssen des Kunstmarkts zu überlassen.¹⁹ Gerade bei Künstler/innen, deren Werke fast ausschließlich in Ausstellungskatalogen besprochen werden und die sich selbst vielfach zu ihren Arbeiten in Interviews äußern, muss die Quellenlage transparent gehalten werden, was im weiteren Verlauf dieser Arbeit auch versucht werden soll. Äußerungen der Künstlerinnen und Künstler zu ihren Werken dienen als Informationsquellen für Details des Produktionsprozesses und selbst empfundene ästhetische, philosophische und gesellschaftspolitische Einflüsse; zugleich werden sie jedoch historisiert und als vom Betrachtungsgegenstand getrennt zu bewertende Quelle genutzt. Weil die »Historisierung des Gegenstandes [...] eine Historisierung der eigenen Betrachterposition mit ein[schließt]«²⁰ muss die eigene Position in Bezug auf die noch fluiden Werkprozesse der Künstler/innen und in Bezug auf aktuelle Entwicklungen der Bild- und Kunstforschung dabei stets reflektiert werden.

Die Kapitel der Arbeit lassen sich zwei thematischen Schwerpunkten beziehungsweise Gewichtungen zuteilen. Zunächst dient die inhaltliche und methodische Einführung in Kapitel 1 dazu, die Thematisierung der Zeit im Bild einerseits in der kunstwissenschaftlichen Literatur, andererseits in Schriften zum Film zusammenzufassen und den Forschungsstand zum bewegten Bild in der Gegenwartskunst zu skizzieren. Die sich anschließenden Kapitel nähern sich der Fragestellung über jeweils unterschiedliche Phänomene und Werke. Kapitel 2 und 3 sind den Formen der Zeit im bewegten Bild gewidmet, das heißt der Rolle der Zeitlichkeit für die Darstellung. Im Fokus steht die formal-ästhetische Bedeutung der Zeit in der Gegenwartskunst; hier ist vor allem die Dichotomie ›Stillstand und Bewegung‹ von Interesse, die seit einigen Jahren insbesondere im Zuge der Digitalisierung der bewegten und unbewegten Bilder im Diskurs präsent ist. Diese Dichotomie weist in der vereinfachten Darstellung, in der mit ihr häufig gearbeitet wird, Schwachstellen auf, die aufzudecken sind, so zum Beispiel ihre analoge Verwendung in Bezug auf die Medien Fotografie und Film. Im Gegensatz dazu sollen hier die Qualitäten des Bildes, welche die Zeit sichtbar und wahrnehmbar machen, differenzierter betrachtet werden.

19 Sebastian Egenhofer, »Bild der Kunstgeschichte als Schwimmerin«, in: Verena Krieger (Hg.), *Kunstgeschichte & Gegenwartskunst. Vom Nutzen und Nachteil der Zeitgenossenschaft*, Köln/Weimar/Wien 2008, S. 59–66, S. 63 f.

20 Verena Krieger, »Zeitgenossenschaft als Herausforderung für die Kunstgeschichte«, in: dies., *Kunstgeschichte & Gegenwartskunst*, S. 5–25, S. 19.

In Kapitel 2 steht die sprachliche und künstlerische Überwindung der im zeitgenössischen Diskurs zur Leitdifferenz stilisierten Dichotomie von Fotografie und Film im Mittelpunkt.²¹ Die Frage nach dem Status des Bildes in der kinematografischen Installation sowie die Aufweichung traditioneller Medienbegriffe in neuen, hybriden Bildformen bestimmt die Diskussion um Medienspezifität und Intermedialität und wird hier mit Blick auf die Terminologie rekapituliert. Rosalind Krauss' Theorie eines aggregierenden Mediums, das nicht der Reinheit, sondern der Selbstdifferenz verpflichtet ist, wird mit Blick auf Colemans Verwendung der Diainstallation kritisch hinterfragt.²²

Kapitel 3 diskutiert den bewegten Stillstand der Pose in Video, Fotografie und Film am Beispiel von Werken Colemans und Deans. In der Pose verbindet der Körper Stillstellung und Bewegung zu einem Zustand der Latenz, der ›verborgenen‹ Bewegung. Die Zeit wird im Innehalten, in der Pause der Bewegung erfahrbar, und die Pose verweist in der Wiederholung eines Bildes auf die ihr eigene Historizität.

Kapitel 4 und 5 widmen sich stärker der Frage nach der Historizität des Bildes, die in den zeitbasierten Werken sichtbar wird. Kapitel 4 beleuchtet, wie die Künstler/innen sich der Geschichte zuwenden, indem sie in ihren Werken historische Themen oder Materialien aufgreifen. Die Leitfrage ist hier, wie durch die besondere Zeitlichkeit der Werke eine Dimension von Geschichtlichkeit generiert wird, die erst im Zusammenwirken verschiedener Zeitebenen des Werks und des Betrachters oder der Betrachterin entsteht. Die Arbeit mit Found Footage, mit dem Archiv, die Reflexion der filmischen Materialien sowie die Erinnerung in Form von biografischen Geschichten werden im Mittelpunkt stehen. Der Zugang zur Geschichte kann dabei mit Yilmaz Dziewior wie folgt beschrieben werden: Es geht um Arbeiten, die auch dann, »wenn sie sich eines dokumentarischen Stils bedienen – weniger als Berichte konkreter Ereignisse denn als Geschichten parallel zu anderen Geschichten zu verstehen [sind], die sich ergänzend mit Erörterungen aus Bereichen der Kultur, Politik und Historiografie zu einem größeren Ganzen vereinen.«²³

In Kapitel 5 schließlich werden Beispiele von Lewis und Dean besprochen, die filmische Räume schaffen, in denen die Zeitlichkeit des fiktionalen Bildes

21 Siehe zum Beispiel David Green, Joanna Lowry (Hg.), *Stillness and Time. Photography and the Moving Image*, Brighton 2006; Karen Beckman, Jean Ma (Hg.), *Still Moving. Between Cinema and Photography*, Durham, N. C. 2008; Laurent Guido, Olivier Lugon (Hg.), *Fixe/animé. Croisements de la photographie et du cinéma au XX^e siècle*, Lausanne 2010.

22 Rosalind E. Krauss, *A Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition*, London 1999.

23 Yilmaz Dziewior, »Keine Atempause. Geschichte wird gemacht, es geht voran«, in: ders., *Wessen Geschichte*, S. 8–13, S. 11.

auf einen konkreten, historischen Ortsbezug trifft. Sie arbeiten mit einer Parallelisierung der Zeiten im Bild, die an die Heterochronie der »anderen Räume« Foucaults erinnert. Der filmische Raum wird zum Zeit-Raum, in dem die Moderne als ästhetisch-historischer Bezugsrahmen fungiert – ein Prinzip, das in der Gegenwartskunst paradigmatischen Charakter angenommen hat.

Die Analyse einzelner Arbeiten bildet die Grundlage für die Diskussion des jeweiligen theoretischen Feldes. Die Beschreibung und Interpretation der Arbeiten verweist noch auf zwei weitere, oben bereits angesprochene Punkte, die Terminologie und die Methode. Kunsthistorische Mittel der Bildbeschreibung greifen bei zeitbasierten Werken nur, wenn sie dabei in ihren Grenzen reflektiert werden. Die Ausführungen konzentrieren sich dabei auf die Bewegung des Bildes, die Einbeziehung der Betrachter/innen, den Rhythmus, erzeugt durch die Länge und Bewegtheit der Einstellung und Montage, aber auch den Bezug zur Ausstellungsarchitektur und die Bearbeitung von Bildern im Modus der Projektion. Mit der Verlaufszeit hat das medial bewegte Bild eine zeitliche Dimension, die es vom »statischen« Bild unterscheidet. Diese Dimension der Zeit ist für eine kunstwissenschaftliche Betrachtung nur dann von Interesse, wenn sie auch für die Komposition des Werks und die ästhetische Erfahrung durch den Betrachter von Bedeutung ist. Die Frage nach dem Verhältnis von Bild und Zeit wurde in der Kunstgeschichte bereits vielfach diskutiert. Sie soll im nächsten Abschnitt mit einer Erweiterung auf die Film- und Medienwissenschaft kurz dargestellt werden, um den Rahmen der hier interessierenden Dimensionen von Temporalität abzustecken.

Inhaltliche und methodische Einführung

Hintergrund: Film und Kunst seit den 1990er Jahren

In seiner Kritik zum dritten Skulptur Projekt in Münster im Jahr 1997, das parallel zur documenta X in Kassel stattfand, lobt Gottfried Knapp in der *Süddeutschen Zeitung* die Arbeit von Douglas Gordon als gelungene Wiederbelebung einer Fußgängerunterführung am Hindenburgplatz (heute Schlossplatz) in Münster. Zwanzig Jahre nachdem Joseph Beuys auf die städtebauliche Ruine durch eine Skulptur aufmerksam gemacht hatte, für die er einen großen Hohlraum unterhalb einer Rampe mit Talg nachbaute und damit den *Nicht-Ort* des Übergangs in organisches Material übertrug, verweist auch Gordons Arbeit auf die Funktion des Gangs als Passage. In einer Videoinstallation wird auf eine freistehende Leinwand von beiden Seiten je ein Film projiziert, *Der Exorzist* von William Friedkin und *Das Lied von Bernadette* von Henry King, einerseits die Geschichte einer Teufelsaustreibung und andererseits die Beschreibung der religiösen Erleuchtung der Heiligen Bernadette. Knapp interpretiert die Arbeit treffend als Überschneidung der transgressiven Kraft des Kinos mit dem tatsächlichen Durchschreiten eines realen Ortes, der durch die filmische Parallelisierung eine symbolische Bedeutung erhält:

Die Leinwand wird im Untergrund also zu einem Tor in den Himmel wie in die Hölle; sie wird zur leuchtenden Sperre in einem Verlies, aus dem der Passant nur tastend ins Freie findet. Selten sind die physischen und psychischen Dimensionen des Kinos und die apokalyptischen Verirrungen des modernen Städtebaus so mit Händen zu greifen gewesen wie in dieser Kunst-Installation.¹

In anschaulicher Weise kommen hier zwei zentrale Aspekte der Kunst der 1990er Jahre zusammen: die Anknüpfung an die *site specificity* der 1970er Jahre und der Trend der Videokunst zu aufwändigen Installationen, die sich mit den Rezeptionsweisen des Films und seinen narrativen und psychologischen Komponenten auseinandersetzen. Wie Holger Kube Ventura in seiner 2001 erschienenen Studie zur Kunst der 1990er Jahre zusammenfassend beschreibt, löst in dieser Zeit eine Repolitisierung und neue »soziologische Form« die

1 Gottfried Knapp, »Zehn Jahre sind keine Epoche – Die Skulptur-Projekte in Münster stehlen der documenta mit Phantasie und Witz die Schau«, in: *Süddeutsche Zeitung* Nr. 143, 25.6.1997, S. 13–14, S. 13.

objektzentrierte Kunst der 1980er Jahre ab.² Boomten in den 1980er Jahren die klassischen Gattungen Malerei und Skulptur, die beispielsweise mit der Malerei der Neuen Wilden gut »ausstell- und verkaufbare Exponate«³ produzierten, sowie ein »künstlerischer Tenor, der unter Begriffen wie Affirmation, Subjektivismus und Ironie subsummierbar sei«,⁴ so sind die Arbeiten der folgenden Dekade von einer Ausweitung und Ausdifferenzierung der Medien gekennzeichnet. Nicht mehr die Bindung an ein bestimmtes Medium, sondern gerade die Unterordnung der künstlerischen Mittel unter den »Text« und die Entwicklung aus dem »theoretischen, institutionellen oder politischen Kontext«⁵ heraus kennzeichnen die aufkommende Installationskunst. Die 1990er Jahre gelten als das Jahrzehnt, in dem Film- und Videoprojektionen den Ausstellungsraum übernehmen. Nicht nur die Arbeit mit Video, die seit den späten 1960er Jahren die Konzept- und Performancekunst prägte – man denkt an Bruce Nauman, Nam June Paik oder auch VALIE EXPORT –, sondern auch computergenerierte Bilder und Simulationen, Einflüsse des Musikvideos und der Popkultur bestimmen die Medienkunst (zum Beispiel bei Harun Farocki). Zeitgleich beginnt die Medienkunst, sich mit den »anachronistischen« Medien Film und Fotografie auseinanderzusetzen und durch großflächige und multiple Projektionen des bewegten Bildes, welches als Videobild zunächst an den Fernseher gebunden ist, den Ausstellungsraum in die Komposition mit einzubeziehen. Die dominierenden Künstlerinnen und Künstler dieser Zeit sind selten auf ein bestimmtes Medium festzulegen, sondern nutzen verschiedene Ausdrucksformen, um die sie interessierenden Themen zu erarbeiten. Dabei lösen sie die klassische museale Präsentationsform des White Cube auf und »verwandeln die statischen Präsentationsbedingungen des Museums in einen Projektions- und Illusionsraum[...]«.⁶ Die Blackbox wird zu einem Gegenort der Ästhetik der Moderne, in dem die Betrachter/innen am Filmgeschehen teilnehmen können und wo der institutionelle und ästhetische Rahmen multiplen Projektions- und Erzählformen weicht: »Sie [die Blackbox, N. S.] bezieht ihre Kraft aus der Wiederbelebung einer Reizästhetik, die tendenziell auf die

2 Holger Kube Ventura, *Politische Kunst Begriffe in den 1990er Jahren im deutschsprachigen Raum*, Wien 2002, S. 65.

3 Ebd., S. 63.

4 Ebd.

5 Stefan Germer, »Kritik des Kanons. Was man von Gespenstern lernen kann« (1994), in: *Germeriana: unveröffentlichte oder übersetzte Schriften von Stefan Germer zur zeitgenössischen und modernen Kunst*, hg. v. J. Bernard, Jahresring 46, Köln 1999, S. 56–63, S. 60 f.

6 Ursula Frohne, »That's the only now I get«. Immersion und Partizipation in Video-Installationen«, in: Gregor Stemmrich (Hg.), *Kunst/Kino*, Köln 2001, S. 217–238, S. 220.

Immersionseffekte des Spektakels zurückgreift.«⁷ Ursula Frohne beschreibt zwei dominierende Tendenzen in der Film- und Videokunst hinsichtlich ihrer Bezugnahme auf das Kino: einerseits eine affirmative Reaktion auf kinematografische Illusions- und Wirkungsprinzipien, indem professionelle Kamera-, Ausstattungs-, Licht- und Schnitttechniken übernommen werden, um in perfekten Bild- und Soundinszenierungen hypnotische Wirkungen zu erzielen;⁸ andererseits eine Tendenz, Kino und Medienkultur als »konstruiertes Spektakel«⁹ kritisch und mit konzeptuellem Ansatz darzustellen. Beispielsweise durch die Verwendung von Found Footage oder in Remakes werden filmische Repräsentationsmodelle hinterfragt und die Aufmerksamkeit auf die medialen Bedingungen der Darstellung und Wahrnehmung sowie auf das Dispositiv und die gegenüber musealen wie auch kinematografischen Arrangements veränderte Rolle der Betrachter/innen gelenkt. Der in der Beschreibung von Ausstellungsarchitekturen und Installationen vermehrt verwendete Begriff des Dispositivs geht im kinematografischen Kontext auf die psychoanalytische Filmtheorie der 1970er Jahre zurück. Er wurde durch Jean-Louis Baudry in zwei Aufsätzen¹⁰ geprägt und in der angloamerikanischen Rezeption durch Philip Rosen, Stephen Heath, Teresa de Lauretis und andere unter dem Stichwort des kinematografischen Apparats diskutiert.¹¹ Grundgedanke der sogenannten Apparatustheorie ist die Auffassung, dass das Reale in der filmischen Repräsentation einem vielfachen Transformationsprozess unterliegt (durch Aufnahme, Schnitt, Vertonung, Projektion als Bewegtbild) und dass die Zuschauer/innen in ihrer immobilen Rezeptionshaltung zwischen Leinwand und unsichtbarem Projektor ideologischen Effekten

7 Ebd., S. 220 f. Zur Geschichte und Gegenwart der Blackbox in der Kunst vgl. auch die Aufsätze in Ralf Beil (Hg.), *Black Box. Der Schwarzraum in der Kunst*, Ausstellungskatalog Kunstmuseum Bern 2001, Ostfildern-Ruit 2001.

8 Frohne, »That's the only now I get«, S. 222 f.

9 Ebd., S. 223.

10 Jean-Louis Baudry, »Ideologische Effekte erzeugt vom Basisapparat«, in: Robert Riesinger (Hg.), *Der kinematografische Apparat. Geschichte und Gegenwart einer interdisziplinären Debatte*, Münster 2003, S. 27–39, frz. Erstveröffentlichung als: »Cinéma. Effets idéologiques produits par l'appareil de base«, in: *Cinéthique* 7/8, 1970, S. 1–8; Ders., »Das Dispositiv. Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks«, in: Riesinger, *Der kinematografische Apparat*, S. 41–62, frz. Erstveröffentlichung als: »Le dispositif. Approches métapsychologiques de l'impression de réalité«, in: *Communications* 23, 1975, S. 56–72.

11 Vgl. u. a. Teresa de Lauretis, Stephen Heath (Hg.), *The Cinematic Apparatus*, London/Basingstoke 1980; Philip Rosen (Hg.), *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*, New York 1986. Der Begriff des Dispositivs in der Film- und Kinotheorie ist nicht gleichbedeutend mit der Bezeichnung systemischer und strategischer diskursiver Machtkonstellationen bei Foucault (vgl. dazu beispielsweise Giorgio Agamben, *Was ist ein Dispositiv?*, Zürich 2008 [ital. 2006]).

ausgeliefert sind. Baudrys Modell, das sich jedoch nur auf den narrativen Spielfilm bezieht, wurde immer wieder herangezogen, um die veränderte Filmwahrnehmung durch Mehrfachprojektionen und die im Ausstellungsraum mobilen Betrachter/innen zu beschreiben.¹²

Ein neuer Bezug zur Performance und zum Körper im Film ist zu beobachten: die Künstler/innen rezipieren historische Vorbilder der 1960er und 1970er Jahre, grenzen sich dabei aber vom reduzierten, dokumentarischen Stil der frühen Videoarbeiten ab, indem beispielsweise »theatrale Mikrodramen« inszeniert werden, die die verschiedenen Beziehungen zwischen Schauspieler/in, Zuschauer/in und potenziellem/r Mitspieler/in bewusst thematisieren. Darüber hinaus lassen die Möglichkeiten der Projektion in der Blackbox »kaleidoskopartige Panoramen aus Bewegungsbildern [entstehen], in denen die Protagonisten überlebensgroß agieren und in scheinbar leibhaftiger Präsenz den Raum wie eine Bühne bespielen«.¹³ Ein weiterer Aspekt, der bei der eingangs beschriebenen Arbeit *24 Hour Psycho* (1993) von Douglas Gordon und auch bei zahlreichen anderen Künstler/innen zum Tragen kommt, ist das Spiel mit der Verlaufszeit von Film, Video und projizierter Fotografie: Verlangsamung wird über technische Bearbeitung wie die Reduzierung der Abspielgeschwindigkeit erreicht oder aber durch die Verwendung langer Einstellungen und Montagen mit geringer Schnitffrequenz, die die Dynamik der Erzählung bremsen oder ganz zum Stillstand bringen (unter anderem bei Bill Viola, Tacita Dean, Mark Lewis, David Claerbout, Christoph Brech). Indem die Betrachter/innen mit ihren kinematografisch geprägten Sehgewohnheiten herausgefordert werden, sich langsamen oder quasi unbewegten Bewegungsbildern auszusetzen, verändern die Werke die Wahrnehmung von Filmzeit, erlebter Zeit und Dauer im Ausstellungskontext. Die Künstler/innen schließen damit an Experimentalfilme der 1960er und 1970er Jahre an, zum Beispiel von Michael Snow oder Chantal Akerman, die ebenfalls die erzählerische Wirkung der Montage zugunsten des bildlichen Potenzials des Films vernachlässigten.

Gregor Stemmrich stellt 2003 fest, dass eine Trennung der Bereiche Film und Kunst aus einer historischen Perspektive auf das 20. Jahrhundert wenig sinnvoll sei. Vielmehr lasse sich anhand der jeweiligen Erscheinungsorte und Präsentationformen die Tendenz eines Werks zum einen oder anderen Kontext

12 Vgl. u. a. Tanya Leighton, »Introduction«, in: dies. (Hg.), *Art and the Moving Image. A Critical Reader*, London 2008, S. 7–40; Katja Hoffmann, »Durch die Linse der Apparatustheorie. Ordnungen der Sichtbarkeit in Man Rays Experimentalfilm *Les Mystères du Château du Dé* (1929) und Eija-Liisa Ahtilas Videoinstallation *The House*«, in: Frohne, Haberer, *Kinematographische Räume*, S. 589–620.

13 Frohne, »That's the only now I get«, S. 224.

feststellen.¹⁴ Die Kasseler *documenta 5* (1972) etwa habe ein getrenntes, in einem Kino gezeigtes Filmprogramm präsentiert, das mit der eigentlichen Ausstellung wenig zu tun gehabt habe. Auch seien die Regisseure nicht im Katalog aufgeführt worden. Die *Documenta* im Jahr 2002 hingegen habe zahlreiche Formen der Filmpräsentation innerhalb der Ausstellungsräume gezeigt und sich einerseits bei den Konventionen des Kinos – abgedunkelte Räume und Sitzgelegenheiten –, andererseits bei denen des Ausstellungssettings bedient, indem die Besucher/innen einer Vorführung ohne feste Zeiten beiwohnen konnten. Dass die 1990er Jahre den Beginn eines Wandels in der gegenwärtigen Ausstellungspraxis bedeuten, begründet Erika Balsom mit der neuen Verfügbarkeit von hochauflösenden Videoprojektionen ab den späten 1980er Jahren. Sie ermöglichten für Balsom eine Loslösung von der beschränkten, monitorbasierten Präsentation, die in den vorherigen Jahrzehnten stärker an Skulptur, Malerei oder Performance orientiert war. Mit den technischen Möglichkeiten der großflächigen Projektion sei auch ein stärkerer Bezug auf kinematografische Konventionen wie *Mise en scène*, Montage, Spektakel, Narrativ und Illusionismus zu beobachten – ein Paradigmenwechsel innerhalb der Ausstellungskunst, wie Balsom schreibt.¹⁵ Die Ausstellung *Passages de l'image* 1990 im Centre Georges Pompidou, Paris, kann als Beispiel dafür dienen, wie Film und Video im Ausstellungsraum aufeinandertrafen. *Passages de l'image* kombinierte als erste Schau innovative Filmkunst von Jean-Luc Godard, Chris Marker, Michael Snow, Alexander Kluge und François Truffaut mit Videos und Fotografien von Gary Hill, Thierry Kuntzel und Jeff Wall. Die Ausstellung, schreiben die Kuratoren, sei dem Wunsch entsprungen, »zu verstehen, was sich zwischen den Bildern ereignet«. Es sei nicht mehr möglich, »wie früher von *dem* Kino, *der* Fotografie und *der* Malerei zu sprechen«, da sich das Bild in einer essenziellen Krise befinde, »die seine Natur selbst betreffe«.¹⁶

Die diagnostizierte Krise des Bildes angesichts der vielfältigen medialen und ästhetischen Überschneidungen, Überlagerungen und Verschiebungen lenkt den Blick einerseits auf die Orte, an denen diese Art von Filmkunst

14 Gregor Stemmrich, »White Cube, Black Box and Grey Areas. Venues and Values«, in: Leighton, *Art and The Moving Image*, S. 430–443, S. 430.

15 Vgl. Balsom, *Exhibiting Cinema in Contemporary Art*, S. 12, 18.

16 »Cette exposition est née du désir de comprendre ce qui se passait dans les images et entre les images à partir du moment où il devenait clair qu'on ne pouvait plus dire comme avant: le cinéma, la photo, la peinture. Parce qu'on était définitivement dans un temps de crise de l'image, touchant à la nature même des images.« (Raymond Bellour, Catherine David, Christine van Assche, »Préface«, in: *Passages de l'image*, Ausstellungskatalog Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, Power Plant, Toronto, Wexner Art Center, Columbus, Modern Art Museum, San Francisco 1990–1992, Paris 1990, S. 6–7, S. 6.).

entsteht und eine Auseinandersetzung mit dem Dispositiv des Kinos und der Frage nach der Ausstellbarkeit bewegter Bilder virulent wird.¹⁷ Raymond Bellour spricht von einem ›anderen Kino‹, bei dem es schwierig sei, Grenzen und Begriffe abzustecken, da es gleichzeitig dem Dispositiv des Kinos wie auch der Tradition der Videokunst und der Filminstallation verwandt sei.¹⁸ Andererseits wird nach dem Zustand des Bildes selbst gefragt, das sich zwischen Fotografie, Video und Film ansiedelt und das sich nicht nur medial, sondern auch ontologisch in einem Zwischenraum befindet, weil Ästhetik, Materialität und Zeitlichkeit des Bildes nicht mehr klar und in etablierten Kategorien bestimmt werden können. Wiederum Raymond Bellour prägt dafür den Begriff »L'Entre-Image«,¹⁹ auf den noch zurückzukommen sein wird.

Die oben skizzierten Tendenzen der technischen und medialen Entgrenzung der Kunst sind seit den 1960er Jahren zu beobachten und erschweren die gattungstheoretische Einordnung der Werke. Sie wenden sich gegen eine modernistische Ästhetik des geschlossenen Kunstwerks und destabilisieren »gezielt die Grenzen zwischen den Künsten und zwischen Kunst und Nichtkunst«. ²⁰ Juliane Rebentisch spricht der zeitgenössischen Kunst kritisches Potenzial zu, da diese sich gegen die modernen Fortschrittsideen wende, zugleich aber eben nicht, wie vom *Posthistoire* propagiert, in einer Geschichtsvergessenheit verharre. Vielmehr plädiert sie dafür, die Gegenwartskunst als »kritische Fortsetzung des modernen Projekts«²¹ zu verstehen, innerhalb derer die retrospektive Auseinandersetzung mit modernen Positionen und Ästhetiken als Ausdruck einer Gegenwartskunst im normativen Sinn zu verstehen sei, einer Kunst, die »ihre historische Gegenwart gegenwärtig machen soll«. ²² Gerade die Entgrenzung aktueller Kunst, die sich gegen eine gattungslogische und traditionelle Einordnung und somit eine eindimensionale Lesbarkeit sträube, betone ihre Historizität und die Notwendigkeit, sie stets neu in ein Verhältnis zur Vergangenheit und zur jeweiligen Gegenwart zu setzen. ²³ Rebentisch nennt drei historische Zäsuren, die für die zeitgenössische Kunst

17 Vgl. hierzu unter anderem Frohne, »That's the only now I get«, sowie Frohne, Haberer, *Kinematographische Räume*; Balsom, *Exhibiting Cinema in Contemporary Art*; Catherine Fowler, »Room for experiment: gallery films and vertical time from Maya Deren to Eija Liisa Ahtila«, in: *Screen* 45/4, 2004, S. 325–343; Dominique Païni, *Le temps exposé. Le cinéma de la salle au musée*, Paris 2002.

18 Raymond Bellour, »Über ein anderes Kino«, in: Stemmerich, *Kunst/Kino*, Köln 2001, S. 251–269.

19 Raymond Bellour, *L'Entre-Images. Photo, Cinéma, Vidéo*, Paris 2002 (1990).

20 Juliane Rebentisch, *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*, Hamburg 2013, S. 21.

21 Ebd., S. 20.

22 Ebd., S. 13.

23 Vgl. ebd.

wichtig seien: 1945, das Datum des Beginns einer Nachkriegsästhetik, die sich mit der Frage zu befassen hatte, inwiefern nach Auschwitz überhaupt noch Kunst möglich sei; 1965 als Schwelle, die von den Kuratoren der Tate Modern gesetzt wurde, um die allmähliche Öffnung und intermediale Entgrenzung der Künste in den 1960er Jahren zu markieren, und 1989 als weltpolitische Zäsur, die das Ende des Kalten Krieges und den Beginn der Globalisierung anzeigt, eine Zeit, in der sich durch Biennalen und Triennalen weltweit neue Zentren der Kunst bildeten und in der gleichzeitig durch die kritischen Fragen des Postkolonialismus die Verengung der Kunst auf die westliche Moderne angeprangert wurde.²⁴

Wie an den einzelnen Beispielen zu sehen sein wird, spiegelt sich die Relevanz dieser zeithistorischen und politischen Zäsuren in vielen Werken wider, wenn auch oft nicht vordergründig thematisch in Form historischer Bezugnahmen, sondern mittelbar über die Reflexion historischer künstlerischer Tendenzen. Die Werke der hier im Fokus stehenden Künstlerinnen und Künstler weisen jeweils starke Bezüge zur Kunst der Moderne auf. Tacita Dean setzt sich in ihren Filmen beispielsweise mit Joseph Beuys, Marcel Broodthaers, Robert Smithson, Mario Merz, Giorgio Morandi, Claes Oldenburg und Cy Twombly auseinander. Die Kunst der Nachkriegszeit bis in die 1970er Jahre hinein wird bei ihr in ihrer eigenen Historizität dargestellt: der *Darmstädter Werkblock* von Beuys als Werk, das im Dialog mit dem eigens gestalteten Museumsraum langsam altert und Fragen nach Erhalt, Reflexion und Verfall moderner Werke stellt; die Ateliers von Twombly, Oldenburg und Morandi als Orte, in denen sich die historische Zeit an den bewahrten Dingen anlagert und von Deans Filmen wieder zum Leben erweckt wird. James Coleman hat als einer der ersten in den 1970er und 1980er Jahren das Fernsehmelodram und die Fotonovela für seine Foto-, Theater- und Videoarbeiten entdeckt und damit die Grenzen zwischen Hoch- und Populärkunst aufgeweicht. Mit seinen Diaprojektionen nahm er die Narration in Form der Bilderfolge und Korrespondenzen zwischen Fotografien zu einer Zeit in den Blick, als Fotografie als Medium der Konzeptkunst populär war. Mark Lewis' Filme zeigen einerseits modernistische Architekturen, die bereits wieder im Verfall begriffen sind, und reflektieren andererseits die frühe Filmästhetik vom Ende des 19. Jahrhunderts. Douglas Gordon schließlich lässt die Grenzen der Medien Film und Video in der Form der kinematografischen Installation verschwimmen, wenn er Spielfilme der Hollywoodära mittels Verlangsamung und (Mehrfach-)Projektion im Ausstellungsraum in einen Grenzbereich von Kino

24 Vgl. ebd., S. 14–19. Siehe auch den Band Alexander Dumbadze, Suzanne Hudson (Hg.), *Contemporary Art. 1989 to the Present*, Chichester 2013.

und Kunst führt. Die Zeitlichkeit des Bildes zeigt sich als das Moment, in dem die Überschreitung medialer und räumlicher Grenzen mit der Adressierung der Geschichtlichkeit der Dinge, Medien und Modi der Darstellung zusammenfällt.

Bild und Zeit in Kunstgeschichte, Film- und Medienwissenschaft

Zum Verhältnis von Zeit und Geschichte

In welchem Verhältnis stehen Zeit und Geschichte zueinander, und wie konkretisiert sich dieses im bewegten filmischen oder fotografischen Bild? Für Emil Angehrn sind Zeit und Geschichte nicht getrennt voneinander zu betrachten, denn sie stehen in einem unhintergehbaren Wechselverhältnis, das einerseits von Affinität, andererseits von Antithetik geprägt ist:

Zeitlichkeit ist die allgemeine Struktur des Außereinanderseins-im-Nacheinander, Geschichtlichkeit das Eingefügtsein in einen konkreten Geschehensverlauf. Zeit ist eine bestimmte Form des Erlebens bzw. der Konstitution des Wirklichen, die etwa nach den beiden Grundrastern der Relationen von Früher-Gleichzeitig-Später und Vergangen-Gegenwärtig-Zukünftig strukturiert ist.²⁵

Dieses »Formschema«²⁶ von Zeitlichkeit als Relationsverhältnis der unterschiedlichen Zeitebenen ist die Struktur und weltlich-anthropologische Konstante, in die der Mensch als historisches Wesen, das in der Zeit lebt und sich innerhalb dieser orientiert, eingefasst ist. Geschichte ist nach Angehrn der »konkrete, inhaltlich bestimmte Prozess« des menschlichen Daseins: »Der Mensch ist ausgespannt zwischen Gewesenem und Nochnichtseiendem, und nur indem er in irgendeiner Weise die Synthesis in diesem Zerstreutsein vollzieht, vermag er im Außersich mit sich eins zu sein.«²⁷

Die reine Zeitlichkeit als Spanne aller zeitlichen Möglichkeiten zwischen dem Vergangenen und dem Zukünftigen verlangt vom Menschen die Syntheseleistung, diese Bereiche ineinander zu vermitteln. Hinter dem, was Angehrn hier nur abstrakt beschreibt, verbergen sich Phänomene wie Erinnerung, phänomenologische Retention und Protention, Narration, Kategorien wie Augenblick und Dauer, Bewegung und Stillstand. Sie bilden die formale Basis für die konkrete historische Verankerung in der Welt, für die Definition von Zeitpunkten und Ereignissen, die sich ausschließlich an einer »bestimmten

25 Emil Angehrn, »Zeit und Geschichte«, in: ders., *Der Sinn der Zeit*, Weilerswist 2002, S. 67–84, S. 69.

26 Ebd., S. 70.

27 Ebd.

Zeitstelle«²⁸ fixieren lassen, wie bereits Georg Simmel erklärte und Angehrn im Folgenden darstellt:

Darüber hinaus existiert der Mensch geschichtlich, ist er sich aus einer bestimmten Geschichte heraus gegeben, die ihn geprägt hat, in der sein Verstehen, sein Tun und Sein wurzelt, an der er teilhat und die er mitgestaltet. Die Formen zeitlicher Strukturierung und Synthetisierung sind ein Fundament seine[s] Geschichtlicheins, seiner Aneignung und Gestaltung der konkreten Geschichte, die darüber hinaus andere Formen historischer Konstitution einschließt: Formen der Darstellung und Interpretation, der theoretischen und praktischen Aufarbeitung, der Selbstverständigung über die Geschichte. Zeit und Geschichte benennen, so gesehen, unterschiedliche Konkretionsstufen: Mein geschichtliches Dasein ist die konkrete Art und Weise, wie ich in der Zeit bin und als zeitliches Wesen existiere.²⁹

Die an künstlerischen Werken exemplarisch untersuchte Verzahnung von Zeit, Geschichte und Bild konkretisiert sich demnach in Aspekten wie der Wahrnehmung des Bildes, der zeitlichen Dauer, der Narrativität oder der Indexikalität als Parameter, die das bewegte Bild und seine zeitliche Figuration innerhalb des zeitlichen Rasters von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft verorten und ihm so Historizität verleihen. Weder kann ein Bild als aus seiner historischen Zeit herausgehoben betrachtet werden, noch kann (oder sollte) es als rein historisches Artefakt ohne Bezug zu den unterschiedlichen Zeitdimensionen beschrieben werden.³⁰

Voraussetzung für diese Wahrnehmung von Geschichte als zeitlich und somit für die Beschreibung der Geschichtlichkeit eines Ereignisses ist die Verzeitlichung des Geschichtsbegriffs in der Moderne, wie sie besonders von Reinhart Koselleck beschrieben wurde. Wurden in vormoderner Zeit historische Ereignisse als unverrückbare Wahrheiten begriffen, die als Eckpunkte einer linearen Geschichtsschreibung dienten und, einmal abgeschlossen, maximal einen passiven Blick auf einen in sich abgeschlossenen Gegenstandsbereich erlaubten, so zeichnet sich das Geschichtsverständnis ab etwa Mitte des 18. Jahrhunderts durch einen perspektivischen Blick auf das Vergangene aus. Koselleck bezieht sich vor allem auf den Theologen und Historiker Johann Martin Chladenius (1710–1759), der den Begriff des Sehepunktes prägte: Demnach gibt es keine objektive historische Wahrheit, da alle Erfahrung

28 Vgl. Georg Simmel, »Das Problem der historischen Zeit« (1916), in: ders., *Gesamtausgabe*, hg. v. Otthein Rammstedt, Bd. 15, Frankfurt am Main 2003, S. 287–304, S. 294.

29 Angehrn, »Zeit und Geschichte«, S. 70.

30 Zeit ist nach Angehrn einerseits die »Tiefenstruktur der Geschichte«, andererseits sind die »spezifischen Zeitformen und Zeitbilder, die in unser historisches Verständnis eingehen, [...] ebenso von Geschichte(n) her gedacht« (ebd., S. 74).

relativ ist und es somit auch einander widersprechende Augenzeugenberichte geben kann: »Denn es gibt *einen Grund, warum wir die Sache so, und nicht anders erkennen: und dieses ist der Sehe-Punct von derselben Sache ... Aus dem Begriff des Sehe-Puncts folget, daß Personen, die eine Sache aus verschiedenen Sehe-Puncten ansehen, auch verschiedene Vorstellungen von der Sache haben müssen...*«³¹ Diese zeitliche ›Standortbindung‹ desjenigen, der Geschichte erlebt, bezieht sich ebenso auf die Relativität des historischen Urteils. Die Erkenntnis setzte sich durch, dass die Vergangenheit sich durch die Zeitlichkeit des Blicks auf sie sehr wohl noch verändern kann, dass Geschichtlichkeit ein genuin zeitliches Phänomen ist. »Verzeitlichung der Geschichte« bedeutet also: Je mehr sich der Standort des Historikers / der Historikerin vom gegebenen Ereignis entfernt, desto stärker wird die Wahrnehmung der Geschichte zu einem zeitlichen Phänomen.

Bild und Zeit in der Kunstgeschichte

Die Zeit ist von Beginn der bildlichen Darstellung an ein immanenter Aspekt jedes Bildes, wenngleich die systematische Beschäftigung mit der Frage nach der Zeit im Bild erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhundert einsetzte. Als einer der ersten formuliert der Kunsthistoriker Dagobert Frey 1955 das »Zeitproblem in der Bildkunst«³² und beschreibt darin inhaltliche, strukturelle, kompositorische und historische Aspekte der Zeit im Bild, wobei er sich vor allem auf Malerei bezieht. Frey kann hier deshalb als klassisches Beispiel für die kunsthistorische Forschung dienen, weil er die Zeitdarstellung und -erfahrung als Problem und nicht als Potenzial des Bildes versteht. Im Gegensatz dazu fragt Gottfried Boehm 1987: »Auf welche Weise konstituiert sich in jenem System der Darstellung, welches wir Bild nennen, die Erfahrung von Zeit?«³³ Dass die Schwierigkeit, die Zeit überhaupt begrifflich zu fassen, ein Topos entsprechender Abhandlungen geworden ist, stellt Heinrich Theissing seiner Untersuchung *Die Zeit im Bild* voran.³⁴ Um sich mit der Frage nach der Korrelation von Zeitlichkeit und Geschichtlichkeit in bewegten Bildern zeitgenössischer Werke fundiert beschäftigen zu können, erscheint

-
- 31 Johannes Martin Chladenius, *Einleitung zur richtigen Auslegung vernünftiger Reden und Schriften*, Düsseldorf 1969 (1742), S. 195, zit. n. Reinhart Koselleck u. a., »Geschichte, Historie«, in: Otto Brunner, Werner Conze, Reinhart Koselleck (Hg.), *Geschichtliche Grundbegriffe* 2, Stuttgart 1975, S. 593–717, hier S. 696.
- 32 Dagobert Frey, »Das Zeitproblem in der Bildkunst« (1955), in: ders., *Bausteine zu einer Philosophie der Kunst*, Darmstadt 1976, S. 212–235.
- 33 Gottfried Boehm, »Bild und Zeit«, in: Hannelore Paflik-Huber (Hg.), *Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft*, Weinheim 1987, S. 1–23, S. 2.
- 34 Heinrich Theissing, *Die Zeit im Bild*, Darmstadt 1987, S. 8.

es ratsam, die wichtigsten historischen Positionen und Antworten darauf zu rekapitulieren und mit Ansätzen aus den Film- und Medienwissenschaften zu vergleichen. Dabei interessiert im folgenden Kapitel nicht die Zeit als unbestimmbares »Etwas«³⁵, sondern Zeitlichkeit als Eigenschaft des Bildes, die durch Bewegung und Stillstellung, durch die Erfahrung von Augenblick und Dauer, durch Erzählstrukturen, durch bildimmanente Relationen und die Wahrnehmung des Betrachters / der Betrachterin ansichtig wird.

Als wichtigste Theorie über die ästhetische Betrachtung der Zeit in der Kunst seit der Aufklärung gilt in der Kunstgeschichte nach wie vor der von Gotthold Ephraim Lessing 1766 in seiner Schrift »Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie«³⁶ formulierte Gedanke einer Unterscheidung von Raum- und Zeitkünsten. Lessing verfolgt darin zwei Intentionen, wie Ingrid Kreuzer in ihrem Nachwort zusammenfasst:

Die eine – gegen eine Tradition gerichtet – strebt höchst wirksam die Befreiung der Poesie vom Diktat der Malerei an, das in der Formel ›ut pictura poesis‹ zu orthodoxer Gültigkeit erstarrt war. Die andere – ausgelöst von einem aktuellen Tatbestand – zielt auf die Begründung des Primats der Dichtkunst vor der Plastik [...].³⁷

Als Reaktion auf Johann Joachim Winckelmanns kurz vorher erschienene *Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst*, deren Idee der »edlen Einfalt« und »stillen Grösse« der römischen Laokoongruppe ihm widerstrebte, stellte Lessing in seiner Betrachtung der Gruppe den »fruchtbaren Augenblick« von Skulpturen und Gemälden in den Mittelpunkt.³⁸ Dieser besondere Augenblick sollte es für die Betrachtenden möglich und notwendig machen, das *Vorher* und *Nachher* des dargestellten Moments zu imaginieren und so an der Wirkung des Kunstwerks aktiv teilzuhaben: »Dasjenige aber nur allein ist fruchtbar, was

35 Ebd., S. 13.

36 Gotthold Ephraim Lessing, »Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie«, Erster Teil, in: ders., *Werke und Briefe*, hg. v. Wilfried Barner, Bd. 5.2: Werke 1766–1769, Frankfurt am Main 1990, S. 11–206.

37 Ingrid Kreuzer, »Nachwort«, in: Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon, oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie. Mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte* (1766), Stuttgart 2006, S. 215–230, S. 219.

38 Wenngleich Lessings Schrift noch heute zum Fixpunkt ästhetischer Debatten über die Künste zählt, ist sie doch nicht originär: Seine Scheidung der Künste und die Heraushebung des *punctum temporis* finden sich zuvor bereits bei Shaftesbury, Diderot und Mendelssohn (siehe Inka Mülder-Bach, »Bild und Bewegung. Zur Illusion bildnerischer Bewegung in Lessings Laokoon«, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 66, 1992, S. 1–30, S. 17).

der Einbildungskraft freies Spiel lässt.«³⁹ Lessing unterscheidet zwischen Malerei und Poesie aufgrund ihrer materialen Beschaffenheit und aufgrund der jeweiligen Relation zu Raum und Zeit.⁴⁰ Malerei und Bildhauerei bestünden als Körper aus »nebeneinander geordneten Zeichen«, die nur Gegenstände – wenn möglich im prägnantesten Moment der darzustellenden Handlung – zeigen könnten; die Poesie könne mittels ihrer »aufeinanderfolgenden Zeichen« Handlungen darstellen, dies aber nur beschränkt über die Schilderung von Körpern.⁴¹ Kreuzer stellt heraus, dass der »Zeitbegriff [...] in Lessings Theorie die zentrale Rolle [spielt]«. ⁴² Seine starre Trennung von sogenannten Raumkünsten (unter die er die bildende Kunst im Allgemeinen, nicht nur die Malerei, fasst) und Zeitkünsten wie der Musik oder der Dichtung sei nur oberflächlich betrachtet tatsächlich durchgehalten, da er auch die Raumkünste als zeitliche denke, Raum sei für ihn »wesentlich zum Stillstand gebrachte Zeit«. ⁴³

Lessings »Laokoon« rief in der ästhetischen Debatte um den Paragone zahlreiche, auch kritische Reaktionen hervor, unter anderem von Herder und Goethe.⁴⁴ Für die hier verfolgte Fragestellung ist die Debatte um die Raum- und Zeitkünste insofern interessant, als Zeitlichkeit dort bestimmten Künsten aufgrund ihrer Materialität zugeschrieben wird und nicht als ästhetisches Moment dem Bild an sich eigen ist. Diese Argumentation wird sich, wie wir später sehen werden, im 19. und 20. Jahrhundert im Zuge der Erfindung von Fotografie und Film und der Diskussion um die jeweilige Zeitlichkeit des Mediums wiederholen. Dass Lessing Raum und Zeit als getrennte Größen behandelt, ist in der Kunstgeschichte weithin kritisiert worden, wie Inka Mülder-Bach ausführt, sie weist jedoch darauf hin, dass durch diese verengende

39 Lessing, »Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie«, S. 32. Vgl. hierzu auch Oskar Bätschmann, »Lessing installiert den fruchtbaren Betrachter«, in: Thomas Kisser (Hg.), *Bild und Zeit. Temporalität in Kunst und Kunsttheorie seit 1800*, München 2011, S. 21–48.

40 Vgl. Kreuzer, »Nachwort«, S. 221.

41 Vgl. Lessing, »Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie«, S. 116 f.

42 Kreuzer, »Nachwort«, S. 221.

43 Ebd.

44 Johann Gottfried Herder, »Die Kritischen Wälder zur Ästhetik. Erstes Wäldchen« (1769), in: ders., *Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767–1781*, hg. v. Günther E. Grimm, Frankfurt am Main 1993, S. 63–245, S. 131; Johann Wolfgang von Goethe, »Über Laokoon«, in: Helmut Pfotenhauer, Peter Sprengel (Hg.), *Klassik und Klassizismus*, Frankfurt am Main 1995, S. 149–161. Zur Auseinandersetzung mit dem »fruchtbaren Augenblick« siehe auch Ernst H. Gombrich, »Der fruchtbare Moment. Vom Zeitelement in der bildenden Kunst«, in: ders. (Hg.), *Bild und Auge. Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, Stuttgart 1984, S. 40–61.

Kritik die »fruchtbare Pointe« von Lessings Text verfehlt werde.⁴⁵ Zwar ist er in seiner semiotischen Auslegung der Künste strikt, er stellt jedoch auch fest: »Doch alle Körper existieren nicht allein in dem Raume, sondern auch in der Zeit.«⁴⁶ Mülder-Bach folgert:

Lessing leugnet nicht, daß sich eine Bewegungsspur in das Bild einzeichnen läßt; seine Theorie des »fruchtbaren Augenblicks« ist im Gegenteil darauf angelegt, die Einbildungskraft auf diese Spur zu bringen. Was er zunächst leugnet, ist, daß Bewegung von der bildenden Kunst auf »natürliche« Weise bezeichnet werden kann.⁴⁷

Zwar könne nach Lessing ein Körper eine Handlung nur andeuten und niemals tatsächlich ausführen, jedoch erlaubten die Darstellungs- und Ausdrucksmittel der Kunst in dieser Andeutung, die Einbildungskraft des/der Betrachters/in in Gang zu setzen und so dem Körper seine zeitliche Dimension wiederzugeben.⁴⁸

In seinem Aufsatz »Das Zeitproblem in der Bildkunst« beschreibt Dagobert Frey ausgehend von dem Problem der Darstellung von Zeit im statischen Bild verschiedene Aspekte der Zeitlichkeit des Bildes. Dem Werk der bildenden Kunst spricht er zu Beginn »objektive Unveränderlichkeit« und »Dauer«⁴⁹ sowie einen »überzeitlichen Charakter«⁵⁰ zu. Bildnerische Werke erhielten einen »Ewigkeitswert«,⁵¹ wodurch umgekehrt der Verfall den Aspekt der Vergänglichkeit betone. Da dem Kunstwerk Überzeitlichkeit eigen sei, stehe es notwendigerweise in einem Spannungsverhältnis zur individuellen Zeitlichkeit der Betrachtenden und deren Umwelt.⁵² Frey beschreibt, dass sich eine Wechselwirkung zwischen der Lebenswelt des/der Betrachters/in und der »überzeitlichen Realitätssphäre des Bildwerks« ergebe, wodurch auch

45 Mülder-Bach, »Bild und Bewegung«, S. 18.

46 Lessing, »Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie«, S. 116.

47 Mülder-Bach, »Bild und Bewegung«, S. 18.

48 Vgl. ebd. Jüngst wiesen u. a. Oskar Bätschmann und Johannes Grave darauf hin, dass die Kritik an Lessing vielfach übersehe, dass er selbst die zeitliche Dimension der sogenannten Raumkünste keineswegs verneinte, sondern die Temporalität der Betrachtung eines Werks konkret benannte. Vgl. Bätschmann, »Lessing installiert den fruchtbaren Betrachter«, S. 29, und Johannes Grave, »Der Akt des Bildbetrachtens. Überlegungen zur rezeptions-ästhetischen Temporalität des Bildes«, in: Michael Gamper (Hg.), *Zeit der Darstellung. Ästhetische Eigenzeiten in Kunst, Literatur und Wissenschaft*, Hannover 2014, S. 51–71, S. 51.

49 Frey, »Das Zeitproblem in der Bildkunst«, S. 212.

50 Ebd., S. 213.

51 Ebd.

52 Ebd., S. 214.

das »zeitlich Distanzierte« in der Betrachtung »vergegenwärtigt« werde.⁵³ Interessant für unsere Fragestellung ist Freys Feststellung, dass für das Kunstwerk trotz seiner herausgehobenen Zeitlichkeit die geschichtliche Komponente eine Rolle spielt. Dies sei nicht nur für die Forschung wichtig, denn »die Kunstgeschichte als historische Disziplin betrachtet grundsätzlich das Kunstwerk als geschichtliches Phänomen.«⁵⁴ Vielmehr fragt er, »inwieweit in der Gestaltung des Bildwerkes selbst wesentlich und intendiert die geschichtliche Entstehung und damit seine geschichtlich-zeitliche Festlegung zum Ausdruck gelangt«,⁵⁵ also welche Rolle die historische Persönlichkeit des Künstlers oder der Künstlerin wie auch die Entstehungszeit spielten. Für die Rolle der Zeit im Bild gelte dann: »Als persönliche Schöpfung ist das Kunstwerk zeitgebunden, und die geschichtliche Zeit wird in ihm anschaulich, für die rein ästhetische Betrachtung ist es überzeitlich.«⁵⁶ Frey verknüpft die Frage nach der Geschichte ausschließlich mit dem Entstehungsprozess des Werks und unterscheidet sie von der Erzählung, die als »epischer Zeitablauf« grundsätzlich eine einseitige, nicht umkehrbare Richtung habe.⁵⁷ Diese werde im Bild durch die Ausrichtung der Figuren frontal oder im Profil deutlich, wobei durch Letzteres auch verschiedene räumliche Ebenen des Bildes miteinander verbunden würden. Die Erzählung erfolge beispielsweise in Friesen oder auf Teppichen, indem Bildzeichen aneinandergereiht und nacheinander abgelesen würden, die Bildbetrachtung erfolge sukzessive.⁵⁸ Jedoch biete ein Bild neben der sukzessiven Bilderschließung natürlich auch die simultane Wahrnehmung aller Bildelemente, den Überblick über Komposition und Aufbau des Werks: »Bei einem solchen Überblick wird sich ein bestimmter Rhythmus, werden sich Verdichtungen und Zäsuren, kürzere oder längere bildmäßig zusammengehörige Abschnitte, zusammenhängende Bewegungszüge und Ruhepunkte etwa in Frontalfiguren oder symmetrisch komponierten Gruppen zeigen.«⁵⁹ Die Komposition eines Bildes durch die Anordnung von Figuren,

53 Ebd., S. 215.

54 Ebd., S. 216.

55 Ebd.

56 Ebd., S. 218.

57 Ebd., S. 223.

58 Ebd., S. 224.

59 Ebd., S. 225. An dieser Stelle verweist Frey auf Franz Wickhoff, der die Beschreibung einer Bilderzählung in einem einzelnen Bild, hier innerhalb der Buchmalerei der Wiener Genesis, die Zusammenfassung mehrerer Zeitphasen eines Handlungsablaufs durch wiederholtes Auftreten derselben Person als »continuierende Darstellungsart« bezeichnet hatte (ebd., siehe Wilhelm Ritter von Hartel, Franz Wickhoff [Hg.], *Die Wiener Genesis*, 2 Bde., Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Beilage zum 15. und 16. Bd., Prag/Wien 1895, S. 8).

Flächen und Objekten ist für filmische oder fotografische Werke gleichermaßen von Bedeutung. Insbesondere Filme, die durch die Länge und Langsamkeit der einzelnen Einstellungen den Blick des/der Betrachters/in nicht durch innerbildliche, handlungsorientierte Bewegungen lenken, sondern es ermöglichen, ihn schweifen zu lassen, erzielen ihre Wirkung nicht unwesentlich durch die Wahl des Ausschnitts und die Anordnung der Elemente im Bildfeld.

Schließlich geht Frey auf die Darstellung von Bewegung in der Bildkunst ein: »Das Zeitproblem zeigt sich in der Bildkunst in aller Eindringlichkeit dort, wo eine Bewegung im unbeweglichen, unveränderlichen Bild zur Darstellung kommt. Hier tritt die Spannung zwischen Überzeitlichkeit der Darstellung und Zeitlichkeit des Dargestellten in schärfster Form in Erscheinung.«⁶⁰ Frey unterscheidet drei Möglichkeiten der Verbildlichung von Bewegung: 1. durch ein Bildzeichen oder Ideogramm, also die schematische Darstellung beispielsweise des Laufens in Höhlenmalereien, 2. durch die Heraushebung eines charakteristischen Augenblicksbildes aus dem Bewegungslauf – diesem schreibt Frey ähnlich wie Lessing zeitliche Fülle zu, indem darin das Vorher und Nachher mit umfasst werden können, und 3. durch die Zusammenfassung verschiedener Bewegungsphasen, wofür er die griechische Vasenmalerei ebenso als Beispiel anführt wie die »Synthese verschiedener Stellungen eines Gesichts« im Kubismus.⁶¹ Bewegung könne aber auch im rein Formalen ausgedrückt werden, er nennt hier das Linienornament, das im Nachvollzug als kinästhetisches Erlebnis durch die Betrachtenden als zeitlich erfahren werde: Wenn Bewegung das ganze Bild erfasse, liege »[d]as Unveränderliche [...] nicht in der Statik, sondern der Dynamik des Bildes«.⁶²

Zwar entstand Freys Text erst 1955, zeitlich bewegte Bilder wie die des Films fanden jedoch keinen Eingang in seine überblicksartige Untersuchung. Dennoch spielen einige der genannten Aspekte auch für diese eine Rolle. So lassen sich formale Bewegungsmomente auch am zeitlich bewegten Bild beschreiben, und ebenso wie eine das ganze Bild erfassende Dynamik, wie sie beispielsweise im Experimentalfilm häufig zu finden ist, spielt das Phänomen der Dauer und Zeitdehnung eine Rolle als »sich Veränderndes [...], an dessen gleichmäßigem, langsamen, schleichenden Ablauf die Zeit bewußt wird«.⁶³ Insbesondere die starke Betonung der Erfahrung durch den/die Betrachter/in und die zeitliche Verknüpfung von gegenwärtiger Bildbetrachtung und historischer Dimension des Kunstwerks wird bei der Analyse von Filmarbeiten

60 Frey, »Das Zeitproblem in der Bildkunst«, S. 221.

61 Vgl. ebd., S. 221 f.

62 Ebd., S. 230 f.

63 Ebd., S. 220.

eine Rolle spielen, beispielsweise bei Tacita Dean, die den handwerklichen Aspekt ihrer Werke stets betont. Als problematisch erweist sich jedoch Freys dualistisches Zeitverständnis, das aus seiner apodiktischen Setzung des Kunstwerks als »überzeitlich« resultiert, wobei er von einem normativen Kunstbegriff ausgeht, der das Werk primär auf seine religiöse und soziale Funktion reduziert.⁶⁴ Die Gegenüberstellung von ästhetischer Überzeitlichkeit einerseits und in der Betrachtung vergegenwärtigter Erfahrung des primär gegenständlichen Bildes andererseits bindet die Zeit an benennbare Motive und Bildinhalte, verkennt aber eine strukturelle Dimension der Zeitlichkeit im Bild, welche das Verhältnis von Bildelementen, Bildfeld und Bildbetrachtung als ein genuin zeitliches definiert (hierzu siehe weiter unten den Ansatz von Gottfried Boehm). Bewegung zeigt sich für Frey vor allem in Motiven, in der räumlichen Komposition des Bildes und in der Einfühlung der Betrachter/innen in die Dynamik abstrakter Formen; es ist mittels seiner Lesart jedoch nicht möglich, beispielsweise Aspekte wie die Prozessualität einer Figur im Bild, die Zeitlichkeit bestimmter Medien und Materialien und ihres Realitätsbezugs oder das Verhältnis korrespondierender Bildelemente in der Collage oder Montage zueinander zu fassen. Freys Verständnis von Historizität bezieht in keiner Weise die Erinnerung und Imagination der Betrachtenden mit ein, ihre Möglichkeit zur Verknüpfung bildimmanenter Verweise mit einem individuellen Bildgedächtnis oder die einem Medium wie dem Film innewohnende Überlagerung zeitlicher Abläufe und historischer Verweise.

In zwei Aufsätzen widmet sich Lorenz Dittmann der Zeitstruktur beziehungsweise Zeitgestalt des Gemäldes und somit nicht einer allgemeinen Bestimmung der Bedeutung der Zeit für die Kunst, sondern der konkreten, in der Anschauung des Werks virulenten Rolle der Zeit.⁶⁵ So unterscheidet er 1. die geschichtliche Zeit eines Werks, die durch Datierung, Zuordnung, Ikonografie und Stilgeschichte bestimmt wird, 2. die dargestellte Zeitsituation, das heißt die Bilderzählung oder dargestellte Handlungsabläufe, und 3. die dem künstlerischen Aufbau selbst inhärente Zeitlichkeit.⁶⁶ Letztere entsteht aus

64 Vgl. ebd., S. 232.

65 Lorenz Dittmann, »Über das Verhältnis von Zeitstruktur und Farbgestaltung in Werken der Malerei«, in: Friedrich Piel, Jörg Traeger (Hg.), *Festschrift Wolfgang Braunfels*, Tübingen 1977, S. 93–109; ders., »Überlegungen und Beobachtungen zur Zeitgestalt des Gemäldes«, in: *Neue Hefte für Philosophie* 18/19, 1980, S. 133–150.

66 Dittmann, »Überlegungen und Beobachtungen zur Zeitgestalt des Gemäldes«, S. 133. Dittmann bezieht sich in seiner Unterscheidung verschiedener Zeitaspekte auf Etienne Souriau, der bereits von »intrinsic time of the work of art« sprach (vgl. Etienne Souriau, »Time in the Plastic Arts«, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 7/4, Juni 1949, S. 294–307, S. 297). Auch Souriau orientiert sich an einer Zweiteilung der Künste in Raum- und Zeitkünste, kritisiert aber eine Theorie des fruchtbaren Augenblicks der Raumkünste

dem Zusammenwirken von Bildaufbau und Wahrnehmung des Bildes und wird von Dittmann als »Zeitgestalt« bezeichnet: »Die Bildgestalt bestimmt, als Zeitgestalt, je neu den Charakter der Zeitlichkeit.«⁶⁷ Dittmann orientiert sich an Kurt Badts Feststellung, dass die Folgeordnung – die schematische, räumliche Anordnung von Bildelementen – eine unmittelbar zeitliche Komponente hat, und zwar im Akt der Wahrnehmung durch den/die Betrachter/in. Anhand verschiedener Beispiele beschreibt Dittmann, wie sich in der Zeitgestalt im Bild Vergangenheit und Zukunft in der Gegenwart der Betrachtung verbinden. Ebenso wie Frey geht er also von einer zunächst räumlichen Ordnung des Bildes aus, aus der eine zeitliche Dimension resultiert.

Heinrich Theissing unterscheidet ebenso wie Dittmann drei Zeitaspekte in Kunstwerken: »die historische Zeit, in der das Werk existiert, die Betrachtungszeit, in der es erfahren wird, und die dem Werk eigene Zeit – die Bildzeit, welche durch die ›dargestellten Zeitsituationen‹ und mehr noch durch ihre zeitliche Darstellungsweise zur Anschauung kommt.«⁶⁸ Die historische Zeit betrifft die Einbettung des Kunstwerks in seine Epoche und die spezifischen historischen Bedingungen seiner Entstehung. Jedes Werk sei ein »Erzeugnis einer geschichtlichen Persönlichkeit, die ihrerseits eine Geschichte hat; und es ist durch die Geschichte selbst und den Geist seiner Zeit geprägt«;⁶⁹ die künstlerische Formensprache, Stil und Ausdruck, Material und Technik, Thematik und zeitgenössische oder historische Referenzen sind demnach Teil dieser spezifischen Historizität eines jeden Werks. Es gehört nach Theissing zu den elementaren Aufgaben der Kunstgeschichte, die historische Zeit eines Werks zum Ausgangspunkt für die Analyse und Interpretation zu nehmen und es biografisch, geschichtlich und geistesgeschichtlich einzuordnen.⁷⁰ Die historische Zeit beinhalte darüber hinaus die im Bild angelegten Verknüpfungen zwischen der historischen Zeit des Bildes und einer symbolhaften Überzeitlichkeit, beispielsweise bei Ikonen, und intertextuelle Zitate innerhalb der eigenen bildnerischen Tradition durch das Zitieren eines Stils.⁷¹ Theissing stellt dem die Betrachtungszeit gegenüber und konstatiert zunächst, dass Lessings Trennung von Raum- und Zeitkünsten ein »Irrtum« sei und auch die bildenden Künste Malerei und Skulptur sehr wohl Zeit, nämlich die Zeit der Aufmerksamkeit und Betrachtung erforderten. Mit Verweis auf die

als falsch. Interessanterweise erwähnt Souriau als einziger auch das Kino als eine Art der Zeitkünste.

67 Dittmann, »Überlegungen und Beobachtungen zur Zeitgestalt des Gemäldes«, S. 135.

68 Theissing, *Die Zeit im Bild*, S. 18.

69 Ebd.

70 Vgl. ebd.

71 Vgl. ebd., S. 23 f.

Erkenntnisse der Wahrnehmungspsychologie im 20. Jahrhundert – er bezieht sich hier insbesondere auf Arnheim und Gombrich – beschreibt Theissing, wie die Betrachtung von Bildwerken durch das Tasten des Auges stets aktiv ist, kein »passives Empfangen« sondern »Sehakt« (Arnheim).⁷²

Die sogenannte Bildzeit nimmt vorhersehbar den größten Teil von Theissings Untersuchung ein, auch weil die historische Zeit und die Zeit der Wahrnehmung Eingang in sie finden. Die Bildzeit ist die »imaginäre« Zeit des Bildes, sie betrifft die Frage, »wie in seiner Formensprache ein bestimmter Zeitsinn sich mitteilt«. ⁷³ Theissing beobachtet zwei Paradoxien: die »Unsichtbarkeit der Zeit und de[n] Stillstand eines Geschehens im Bilde«. ⁷⁴ Erstere entlarvt er als Scheinproblem, da nicht nur in der Kunst, sondern auch in Wirklichkeit Zeit nicht sichtbar ist. Sie muss über die Sinne erfahren werden, womit Theissing einen grundsätzlich phänomenologischen Zugang wählt. Ähnlich wie Boehm rückt er die Erfahrung der Zeitlichkeit in den Vordergrund. Seine Diskussion des Stillstands des Geschehens verweist darauf, dass Bilder generell nicht bewegt seien. Dies stehe im Widerspruch zu der bei Aristoteles formulierten Erkenntnis, dass Zeit »etwas wesentlich Kinetisches« ⁷⁵ sei – Zeit sei demnach nicht ohne Bewegung zu bestimmen und Bewegung nicht ohne Zeit. ⁷⁶ Die Bewegung bei Aristoteles als *kínēsis* betreffe aber nicht nur die Ortsveränderung, die ja in statischen Bildwerken nicht vorkomme, sondern allgemein auch die Veränderung von Eigenschaften, die mit den Mitteln der Malerei darzustellen seien, daher erledige sich das Problem, dass Bewegung im Bild nur suggeriert werden könne: »Ihre Gegenwärtigkeit im Jetzt, welche sie aus der Zeit hebt, enthält doch anschauliche Veränderungen und somit Zeit.« ⁷⁷ Theissing subsumiert:

Die Zeit ist nicht sichtbar, aber sie wird sichtbar an den Erscheinungen im Bild durch Qualitätsveränderungen ›von etwas her zu etwas hin‹, Veränderungen, welche die Ausdehnung, die Intensität, den Wandel und das Hervortreten und Verschwinden der Elemente betreffen, die den anschaulichen Bildgehalt fundieren. ⁷⁸

72 Ebd., S. 27.

73 Ebd., S. 34.

74 Ebd., S. 35.

75 Ebd., S. 41.

76 Vgl. Aristoteles, *Physik. Vorlesungen über Natur*, Erster Halbband: Bücher I(A)–IV(Δ), übersetzt, mit einer Einleitung und mit Anmerkungen hg. v. Hans Günter Zekl, Hamburg 1987, S. 219.

77 Theissing, *Die Zeit im Bild*, S. 42.

78 Ebd.

Zur Bestimmung der Bildzeit beruft sich Theissing auf die klassischen Strukturelemente der kunsthistorischen Bildbeschreibung »Umriß«, »Ebene«, »Raum« und »Farbe«.79 Insbesondere in der Formenanalyse und der Gestaltpsychologie Arnheims sind diese Kategorien als Leitpunkte der Strukturanalyse zu finden, und Theissing verwendet sie, um die Bewegungsmotive mit Blick auf ihre Zeitlichkeit zu analysieren.

Wo Frey, Dittmann und Theissing von der klassischen Malerei ausgehen und die Darstellung von Zeit als Problem des statischen Bildes behandeln, betrachtet George Kubler 1962 die Kunst selbst als zeitliches Phänomen, deren Entwicklung er als Problemgeschichte80 begreift. In seinem Essay *The Shape of Time* entwirft er eine Kunstgeschichte, die sich nicht an klassischen Zugängen zum Werk wie der Künstlerbiografie, der Kunstsoziologie, der Ikonografie oder der Stilgeschichte orientiert, sondern fragt, wie sich ein Artefakt durch seine spezifischen Formen auszeichnet und in die Zeit einordnen lässt. Kubler fasst damit erstmals nicht nur Kunstwerke im eurozentrierten Sinn der Gattungen, sondern »alle von Menschen geschaffenen Dinge, einschließlich aller Werkzeuge und alles Geschriebenen«81 unter die Idee der Kunst. Unter dem »Oberbegriff der visuellen Form« diene die *Geschichte der Dinge* dazu,

Ideen und Gegenstände [...] wieder zu vereinigen: der Terminus beinhaltet [...] kurz gesagt, alle Arten von Material, die von Menschenhand bearbeitet worden sind, geleitet von verbindenden Ideen, die sich im Laufe einer zeitlichen Sequenz entwickelt haben. Aus allen diesen Dingen lässt sich die Form einer Zeit ablesen.82

Kubler wendet sich von der Kategorie des Stils und seinen »biologischen und physikalischen Metaphern« als Erklärungsmodell einer kunstgeschichtlichen Entwicklung ab.83 Vielmehr stellen die Artefakte die jeweils aktuellen Lösungen für ein künstlerisches, formales oder technisches Problem dar, für das es bereits vorher und auch später andere Lösungsansätze gegeben hat beziehungsweise geben wird. Die zeitliche Relation verschiedener Lösungen zueinander ist hier die Sequenz (im Gegensatz zur Epoche oder Periode), so dass der Ausdruck »Lösungsketten« den historischen kausalen Zusammenhang von

79 Theissing widmet jeder der Kategorien ein eigenes Kapitel.

80 »Jedes bedeutende Kunstwerk kann als ein historisches Ergebnis angesehen werden und als die schwer erarbeitete Lösung eines Problems.« (George Kubler, *Die Form der Zeit. Anmerkungen zur Geschichte der Dinge*, übersetzt von Bettina Blumenberg, mit einer Einleitung von Gottfried Boehm, Frankfurt am Main 1982 [1962], S. 71.)

81 Ebd., S. 32.

82 Ebd., S. 42.

83 Ebd., S. 40 f.

Werkgruppen oder -folgen bezeichnet. Entwicklungen können anhand dieses Modells auch über längere Zeiträume und Regionen beobachtet werden, sie können diskontinuierlich sein und auch Unterbrechungen aufweisen. Kubler vertritt daher eine nichtlineare Konzeption von Geschichte und Zeitlichkeit. Vergangene Ereignisse würden nur über Signale übermittelt und im ›Jetzt‹ wahrgenommen, unmittelbar erfassen könnten wir nur die »Aktualität«. ⁸⁴ Gottfried Boehm fasst Kublers Zeitverständnis zusammen:

Kubler entwirft ein strukturelles Verständnis der Zeit und des historischen Prozesses nicht vom Zeitinhalt her, sondern vom ›Wesen der Aktualität‹. An der *Gegenwart von Zeit* wird deutlich, daß es – in seiner Sicht – letztlich ein *leeres Intervall* ist, das einerseits das Zukünftige vom Vergangenen trennt. Dieser leere Augenblick ist andererseits aber auch alles, was wir je unmittelbar erfahren können. Insofern gliedert das leere Intervall die Zeit, schafft Relationen, macht sie meßbar und verleiht ihr eine historische Dimension. ⁸⁵

Boehm befasst sich in seiner Einleitung mit Kublers methodischem Problem, *Kunst* und *Geschichte* zu einer Kunstgeschichte zu verbinden. Die Aufgabe des Historikers sei nach Kubler die »Darstellung von Zeit«: ⁸⁶

Zeit als solche ist – wie Bewußtsein – nicht erkennbar. Wir kennen Zeit nur indirekt durch das, was in ihr geschieht: durch die Beobachtung von Dauer und Wandel; durch die Abfolge von Ereignissen und die dazwischenliegenden Phasen der Unveränderlichkeit; und indem wir unterschiedlich lange Zeitabstände zwischen den Veränderungen wahrnehmen. ⁸⁷

In seiner Theorie versuche Kubler, so Boehm, ebenso wie zuvor die Stilgeschichte eine Verknüpfung der Würdigung und historischen Alleinstellung des einzelnen Kunstwerks mit der Historisierung und Vernetzung mit anderen Objekten. Kublers Theorie wurde nach Erscheinen vor allem über die Fachgrenzen hinaus wahrgenommen. Starken Einfluss hatte sie auf eine Reihe von Künstlern, unter anderem Robert Smithson, mit dessen Land-Art-Skulptur *Spiral Jetty* sich Tacita Dean in ihrem Film *JG* (2013) intensiv auseinandergesetzt hat. Im fünften Kapitel wird näher auf die Parallelen im Zeit- und Geschichtsverständnis von Dean und Smithson eingegangen und dabei auch Kublers Einfluss berücksichtigt werden.

84 Ebd., S. 51.

85 Gottfried Boehm, »Kunst versus Geschichte: ein unerledigtes Problem. Zur Einleitung in George Kublers ›Die Form der Zeit‹«, in: Kubler, *Die Form der Zeit*, S. 7–26, S. 16.

86 Kubler, *Die Form der Zeit*, S. 46.

87 Ebd., S. 47.

Der bereits erwähnte Aufsatz »Bild und Zeit« von Gottfried Boehm soll im Folgenden noch einmal kurz in seinen Grundthesen skizziert werden, weil das Verhältnis von Zeitlichkeit und Bild hier auf einer formalästhetischen Ebene konkret zur Sprache kommt. Boehm stellt die Erfahrung von Zeit im Bild in den Mittelpunkt seiner Untersuchung. Er geht vom statischen Bildwerk aus (Zeit als »die Grundkategorie der Malerei«⁸⁸) und verfolgt das Ziel, die Prävalenz des Raumes im bildnerischen Denken zu revidieren, jedoch ohne sich auf mathematische oder naturwissenschaftliche Erkenntnisse zur Zeit zu stützen.⁸⁹ Boehm unterscheidet die »Zeit des Dargestellten« von der »Zeit der Darstellung«. Erstere dominiere in der Kunsttheorie, die bisher die Zeitdarstellung im Bild an Aspekte der Bewegung einer Figur, des Bildrhythmus oder des fruchtbaren Moments im Historienbild, der narrativ für Vergangenheit und Zukunft offengehalten werde, geknüpft habe. Boehm plädiert dafür, die Zeit der Darstellung mit einzubeziehen: Sie habe ihren Ursprung in der Wahrnehmung des Bildes als »Kontrastphänomen, das sich in der Unterscheidbarkeit von Fläche und Binnenelement zeigt und bestimmt.«⁹⁰ Das Bild sei immer relational, und Zeitlichkeit konstituiere sich im Zusammenspiel von Binnenelement, Fläche und dem »Hin und Her des Blicks.«⁹¹

Boehm sieht in der Bewegung des Auges, welche die Wahrnehmung der Relationen zwischen der Fläche und den Bildelementen ermöglicht, den Schlüssel zum Erkennen der »ikonischen Differenz« – der visuellen Logik des Bildes, die auf einer »deiktischen, das heißt nicht-sprachlichen Differenz« beruht.⁹² Er schreibt: »Ohne die Teilnahme des Auges hätte dieses Wechselspiel [von Teil und Ganzem, N. S.] überhaupt keine Existenz. [...] Erforderlich ist ein Hin und Her des Blickes. Räumliche Bestimmungen in der Wahrnehmung ergeben sich demnach aus einem zeitbestimmten Prozeß; der Bildraum »zeitigt« sich.«⁹³ Da die Bewegung des Auges und somit die Wahrnehmung des Bildes sich immer in einem zeitlichen Prozess ereignen, verwendet Boehm den

88 Boehm, »Bild und Zeit«, S. 3.

89 Vgl. ebd.

90 Ebd., S. 9.

91 Vgl. ebd., S. 12.

92 Gottfried Boehm, »Ikonische Differenz«, in: *Rheinsprung 11 – Zeitschrift für Bildkritik* 1, 2011, S. 170–176, S. 170. Das Konzept der ikonischen Differenz wird in Grundzügen bereits in seinem Aufsatz »Zu einer Hermeneutik des Bildes« entwickelt, wo auch die Unhintergebarkeit der materiellen Erscheinung des Bildes betont wird: »Vom »Sein« des Bildes überhaupt zu sprechen, abgesehen von seinem Erscheinen in einem Werk, ist sinnlos.« (Gottfried Boehm, »Zu einer Hermeneutik des Bildes«, in: Hans-Georg Gadamer, Gottfried Boehm [Hg.], *Seminar: die Hermeneutik und die Wissenschaften*, Frankfurt am Main 1978, S. 444–471, S. 451.)

93 Boehm, »Bild und Zeit«, S. 11 f.

Begriff der *Zeitigung*, den er vermutlich Heidegger entlehnt.⁹⁴ Auge und Bild werden als eine »*Beziehungsform*«⁹⁵ betrachtet, in der die Wahrnehmung des Einzelements und des Gesamtbildes sich notwendig abwechseln: »Die Zeitlichkeit des Bildes ist, paradox gesprochen, nur um den Preis der Sukzession zu haben, d. h. der Vereinzelung der Elemente, zugleich aber auch nur unter der Bedingung eines Potentials der Simultaneität.«⁹⁶ Die Temporalität des Bildes hängt für Boehm also einerseits von der visuellen Organisation des Bildes ab, andererseits vom »Zeitsinn des Betrachters«. Mit seinen Worten: »Alle Bilder arbeiten [...], strukturell gesehen, mit dem Wechselspiel eines Kontrastes zwischen kontinuierenden Momenten und diskreten Elementen, sie sind eine ›kontinuierliche Diskontinuität‹«,⁹⁷ und diese ist als *Ereignis* grundsätzlich zeitlich. Dem/r Betrachter/in komme das Vermögen zu, »aus bestimmten [...] Bildstrukturen die Erfahrung von Zeit [zu] bilde[n].« Boehms Bestimmung des Verhältnisses von Zeit und Bild betont also die gegenseitige Abhängigkeit der Zeitlichkeit der Bildstruktur und der Zeiterfahrung der Betrachtenden. Dies führt er ausschließlich im Hinblick auf die Malerei aus, unter anderem mit Bezug auf Kandinsky, Mondrian und Monet. Da es sich um eine grundsätzliche strukturelle Bestimmung einer Relation von Bild, Bildelementen und Betrachterblick als zeitliche handelt, ist diese jedoch auch auf zeitlich bewegte Bilder übertragbar.

Wie der kursorische Überblick über einige Ansätze zur Betrachtung der Zeitlichkeit in der Kunst gezeigt hat, ist immer wieder versucht worden, die enge Verzahnung von Zeit und Bild zu systematisieren und zum Beispiel in Kategorien wie historische Zeit, Betrachtungszeit und eine dem Bild in Aufbau und Komposition inhärente Zeit, hier Bildzeit oder Zeitgestalt genannt, einzuteilen. Neben ihrer historischen Verankerung als materielle Artefakte verweisen Bilder auf ihre Entstehungszusammenhänge oder durch historische Darstellungen auf zeithistorische Aspekte und Ereignisse. Dass diese nicht von der erlebten Zeit der Betrachterin oder des Betrachters getrennt werden können, ist offensichtlich, denn Rezipient/innen gehen stets eine Beziehung zum Werk ein, die von ihrer persönlichen Situation ausgeht.⁹⁸ Die historische

94 Martin Heidegger beschreibt, wie die Zeitlichkeit sich zeitigt, das heißt sich jeweils vollzieht – in Vergangenheit (Gewesenheit), Gegenwart und Zukunft (vgl. Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen 2006, S. 350).

95 Boehm, »Bild und Zeit«, S. 9.

96 Ebd., S. 22.

97 Boehm, »Ikonische Differenz«, S. 171.

98 Dass Rezipient/innen und Werk stets unter bestimmten Bedingungen zusammenkommen und dass die Betrachtenden immer bereits im Werk vorgesehen sind, hat Wolfgang Kemp's Forschung zur Rezeptionsästhetik in der Kunstbetrachtung hervorgehoben

Betrachtung und somit auch die Analyse und Interpretation eines historischen Werks kann nicht objektiv sein, denn sie erfolgt vom Standpunkt der zeitgenössischen und jeweils ihrer Zeit verhafteten Rezipient/innen her. Somit ist die Historizität des Werks von der Temporalität seiner Betrachtung untrennbar. Dass auch die bei Theissing so genannte Bildzeit und die Betrachtungszeit nicht scharf zu trennen sind, unterstreicht Johannes Grave. Zwar ermögliche die Vereinigung verschiedener Zeitaspekte unter dem Begriff der Bildzeit gerade wegen der entstehenden Unschärfen einen umfassenden Blick auf die Thematik der Zeitlichkeit im Bild,⁹⁹ jedoch greife sie so auch die von Theissing propagierte Dreiteilung an, die »Scheidung zwischen Betrachtungszeit und Bildzeit erweist sich damit als äußerst fragil«.¹⁰⁰ Legt Grave im Weiteren den Schwerpunkt auf rezeptionsästhetische Überlegungen, soll hier das Augenmerk auf die zeitlich bewegten Bilder, also auf Film, Video, Diaprojektion und digitale Bilder gelenkt werden. Zur Temporalität des Bildes, die sich wie beschrieben auch am vermeintlich statischen Bild entdecken lässt – in phänomenologischen, narrativen, semantischen, ikonografischen, formalen, gestalästhetischen, figurativen und technischen Aspekten –, tritt hinzu, dass sich die Temporalität zeitlich bewegter Bilder technisch-medial bestimmen lässt und sich das Werk jeweils innerhalb einer bestimmten Dauer entfaltet. Mit der Bestimmung der Zeitlichkeit in bewegten Bildern haben sich naturgemäß vor allem Vertreter der Filmtheorie und -philosophie beschäftigt, deren Untersuchungen im Folgenden mit Blick auf den Realitätsbezug und -effekt, die Gegenwärtigkeit in der Erfahrung und die Dauer des Films dargestellt werden sollen.

Bild und Zeit im Film

Auf die Frage nach dem Status des Bildes im Film und nach seiner spezifischen Zeitlichkeit kann bisher keine systematische, umfassende Untersuchung eine Antwort geben. Denn beide, die Rolle des Bildes und die Rolle der Zeit im Film, gestalten sich komplex und sind miteinander verbunden – keine kann unabhängig von der anderen betrachtet werden, da ein Film immer visuell und

(vgl. Wolfgang Kemp [Hg.], *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Köln 1985; ders., »Kunstwerk und Betrachter«, in: Hans Belting, Heinrich Dilly, Wolfgang Kemp, Willibald Sauerländer, Martin Warnke [Hg.], *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, 7., überarbeitete und erweiterte Auflage, Berlin 2008, S. 247–265).

99 »Theissings ›Bildzeit‹ umfasst sowohl zeitliche Eigenschaften des Dargestellten als auch temporale Qualitäten der Darstellungsmittel; neben der Ikonographie und der Bildnarration berührt sie daher auch formale und bildstrukturelle Fragen.« (Grave, »Der Akt des Bildbetrachtens«, S. 53.)

100 Ebd., S. 54.

auditiv mit bewegten Bildern wahrgenommen wird und sich als zeitbasiertes Medium immer in der Zeit ablaufend ereignet. Zeit und Bild scheinen sich so also gegenseitig zu bedingen, und dieses Verhältnis soll hier mithilfe von Rückgriffen auf einzelne Autoren beleuchtet werden.

Spricht man vom Bild im Film, müssen sich Konkretisierungen anschließen: Ist mit dem Filmbild das einzelne Standbild auf dem Filmstreifen, der durch den Projektor bewegt wird, gemeint, also ein minimaler Ausschnitt aus einer Bewegung? Oder das projizierte, auf einer Leinwand sichtbar gemachte Bild? Ist als Bild nur ein einzelner Schnitt durch die kinematografische Bewegung zu bezeichnen oder die filmische Einstellung, das heißt die kleinste, mittels Schnitt und Montage erstellte Einheit eines Films? Wie unterscheidet sich schließlich ein auf dem Medium Film basierendes Bild von einer Videoprojektion oder digital erstellten Bildern? Des Weiteren muss nach dem Verhältnis des bewegten Bildes zur Zeit gefragt werden: Äußert sich diese nur in der Bewegung des Bildes (und wo ist diese Bewegung zu fassen, im Apparat oder im Bild selbst)? Ist die Zeit des Films kontinuierlich wie die Bewegung des Filmstreifens in der Kamera und im Projektor oder diskontinuierlich, da durch Schnitt und Montage des Filmmaterials die einheitliche Zeit der Realität in der filmischen Wiedergabe künstlich verändert, gestaucht oder gedehnt wird? Welche Rolle spielt die kontinuierliche Filmwahrnehmung der Betrachter/innen, deren Imagination und Erinnerungsvermögen aus dem Bildgeschehen eine zusammenhängende Geschichte konstruieren? Und in welchem Verhältnis steht die Darstellung in einem kinematografischen Bewegungsbild zur Wirklichkeit?

Mit vielen dieser Fragen haben sich bereits frühe Filmtheoretiker beschäftigt, wobei stets vom fotografischen bewegten Bild ausgegangen wird und nicht etwa von gezeichneter Animation. André Bazin betonte in seiner »Ontologie des photographischen Bildes« die besondere Objektivität, die dem fotografischen Bild aufgrund seiner automatischen Entstehung eigen sei. Film erscheint ihm wie »die Vollendung der photographischen Objektivität in der Zeit. [...] Zum ersten Mal ist das Bild der Dinge auch das ihrer Dauer, es ist gleichsam die Mumie der Veränderung.«¹⁰¹ Bazin spricht in seinem kurzen Essay über das besondere Verhältnis, das das fotografische Bild mit der Wirklichkeit verbinde, und seinen daraus resultierenden Realismus im Vergleich zur Malerei. Die Kunst, also die Malerei, habe zwar die magische Funktion antiker Statuen und Mumien eingebüßt, die Lebenden vor der Zeit, das heißt dem Tod, zu schützen, »[d]och diese Entwicklung konnte das unbezwingbare

101 André Bazin, »Ontologie des photographischen Bildes« (1945), in: ders., *Was ist Film?*, Berlin 2004, S. 33–42, S. 39.

Bedürfnis, die Zeit zu bannen, nur sublimieren, um es logischem Denken anzupassen.«¹⁰² Die Entwicklung der Fotografie und des Films sei die Konsequenz aus dem Streben nach Ähnlichkeit, und diese sei auch für die Ästhetik des fotografischen Bildes bestimmend: »Das ästhetische Wirkungsvermögen der Photographie liegt in der Enthüllung des Wirklichen.«¹⁰³ Bazin spielt hier auf einen Topos an, den bereits Henry Fox Talbot benannt hatte und der von Autoren wie Walter Benjamin, Béla Balázs, Siegfried Kracauer, Roland Barthes und Philippe Dubois wieder aufgenommen wurde: die Möglichkeit der Fotografie und des Films, dem bloßen Auge Nicht-Sichtbares zu enthüllen, und dies beruhend auf der intrinsischen Verbindung des fotografischen Bildes zur Wirklichkeit, die auch fotografischer Index genannt wird.¹⁰⁴ Der Automatismus der apparativen Entstehung des Bildes stelle ein privilegiertes Verhältnis zur Wirklichkeit her, welches die Realität des abgebildeten Gegenstandes nachweisen könne, »der ja tatsächlich wiedergegeben, das heißt in Raum und Zeit wieder gegenwärtig gemacht wird.«¹⁰⁵ Bazin bezeichnet dies als »Wirklichkeitsübertragung« von der Vergangenheit in die Gegenwart. Mit Blick auf die Zeitlichkeit ist die Verwendung archäologischer Metaphern bemerkenswert: während der Film, wie bereits erwähnt, die »Mumie der Veränderung« sei, balsamiere die Fotografie die Zeit ein und entziehe sie bloß ihrem Verfall.¹⁰⁶

Bazins Ontologie des fotografischen Bildes wird unter anderem von Siegfried Kracauer aufgegriffen, der diese als Affinität des Films zur sichtbaren Welt bezeichnet. Seine *Theorie des Films* vertritt eine »materiale Ästhetik« und »beruht auf der Annahme, daß der Film im wesentlichen eine Erweiterung der Fotografie ist und daher mit diesem Medium eine ausgesprochene Affinität zur sichtbaren Welt um uns herum gemeinsam hat.«¹⁰⁷ Kracauer beschäftigt sich mit den Inhalten des Films und leitet aus dessen medialen Eigenschaften

102 Ebd., S. 34.

103 Ebd., S. 39.

104 Der Index ist bekanntlich keine genuin fotografische Kategorie, sondern ein Begriff aus der Semiotik nach Charles Sanders Peirce, dem die Fotografie als ein Beispiel unter vielen für die Beschreibung seiner verschiedenen Zeichentypen dient. Indexikalität bezeichnet demnach das kausale, physikalische Beziehungsverhältnis einer Sache zu ihrem Ursprung (im Gegensatz zum Ikon und zum Symbol). Dieses Verhältnis kann eine Ähnlichkeit der Fotografie zum dargestellten Objekt beinhalten, muss dies aber nicht. (Zur Karriere der Indexikalität im fotografischen Diskurs und ihrer Kritik siehe zusammenfassend Peter Geimer, *Theorien der Fotografie zur Einführung*, Hamburg 2009, Kapitel 1: »Bilder durch Berührung. Fotografie als Abdruck, Spur und Index«, S. 13–69.)

105 Bazin, »Ontologie des photographischen Bildes«, S. 37.

106 Ebd., S. 39.

107 Siegfried Kracauer, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, hg. v. Karsten Witte, Frankfurt am Main 1985 (engl. Orig. 1960), S. 11.

die Privilegierung der Dinge ab, die er allein darzustellen vermag: »[D]as Kino [scheint] von dem Wunsch beseelt, vorübergehendes materielles Leben festzuhalten, Leben in seiner vergänglichsten Form.«¹⁰⁸ Dementsprechend kritisiert Kracauer den Kunstanspruch des Films, denn er sei der Oberfläche der Dinge verpflichtet, man verkenne seine Bestimmung, würde man ihn nicht die sichtbaren Phänomene um ihrer selbst willen aufzeichnen lassen.¹⁰⁹ Bazin und Kracauer werden der ›realistischen‹ Strömung innerhalb der Filmtheorie zugeordnet, die das Gegenstück zur ›formalistischen‹ bildet. Während die realistische Strömung einen dem Film immanenten »Durchblick auf eine (nicht-mediale) Wirklichkeit« betont, sehen die Formalisten, zu denen neben Sergej Eisenstein als Hauptvertreter auch Rudolf Arnheim, die russischen Formalisten und die amerikanischen Neoformalisten David Bordwell, Kristin Thompson und Noël Carroll gezählt werden können, den Film primär als Konstruktion und Repräsentation an.¹¹⁰ So können hier auch zwei Zugänge zur Zeit im Film unterschieden werden: einerseits die Repräsentation von Zeit und zeitlichen Abläufen beispielsweise in der Bewegung, wie sie sich in der gefilmten Realität ereignet haben, andererseits die Gestaltung der Zeiterfahrung durch den/die Betrachter/in mittels filmischer Mittel wie Kamerabewegung, Schnitt und Montage. Beide Aspekte lassen sich nicht trennen und treten in unterschiedlicher Ausprägung in jedem filmischen Werk auf.

108 Ebd.

109 Vgl. ebd., S. 13. Auf dieses in der Kamerarealität begründete Apriori, das zugleich ein Werturteil ist und ein bestimmtes Verständnis von Realismus begründet, wird zum Beispiel im Hinblick auf die Arbeiten von Tacita Dean zurückzukommen sein. Ihre Arbeitsweise ist von einer ähnlichen Affinität zur ungestellten Realität gekennzeichnet.

110 Vgl. Thomas Elsaesser, Malte Hagener, *Filmtheorie zur Einführung*, Hamburg 2007, S. 10. Inwiefern die Unterscheidung in zwei Haupttendenzen, die Kracauer bereits bei Lumière und Méliès als dem »strikten Realisten« und dem Filmemacher, »der seiner künstlerischen Fantasie freien Lauf ließ« beschrieb (Kracauer, *Theorie des Films*, S. 57), für eine Klassifikation innerhalb der Filmtheorie zielführend ist, ist fraglich, zumal die implizite Wertung zu einseitigen Betrachtungsweisen und zur Verknennung vielschichtiger Werke führen kann, wie Franz-Josef Albersmeier anhand des Realismusstreits mit Blick auf das Gesamtwerk Sergej Eisensteins erläutert hat. Dessen psychosozialer Ansatz wurde zugunsten seiner Montagetheorie in den Hintergrund gedrängt (vgl. Franz-Josef Albersmeier, »Einleitung. Filmtheorien in historischem Wandel«, in: ders. [Hg.], *Texte zur Theorie des Films*, 5., durchgesehene und erweiterte Auflage, Stuttgart 2003, S. 3–29, S. 13 f.). Ebenso lässt sich eine geografische Unterteilung in deutsch-, französisch- und englischsprachige Autoren wählen sowie die Einteilung in Schulen. Albersmeier stellt für die neuere Filmtheorie drei schwerpunktmäßige Forschungskomplexe fest: Psychologisch und/oder psychoanalytisch orientierte Filmtheorien, in die auch feministische Ansätze einfließen, philosophische Fragestellungen im Gewand der Filmtheorie und schließlich inter- und multimedial angelegte Filmtheorien (vgl. ebd., S. 18 f.).

Die einflussreichsten Bücher der Filmphilosophie zur Erforschung der Zeit im Bild sind zweifellos die beiden sogenannten Kino-Bücher von Gilles Deleuze. In ihnen verknüpft Deleuze eine »Tax[on]omie, ein[en] Klassifizierungsversuch der Bilder und Zeichen«¹¹¹ mit filmhistorischen Betrachtungen. Anhand der Unterscheidung zwischen Vor- und Nachkriegskino, also dem Kino seit der Stummfilmzeit bis etwa zum Ausbruch des Zweiten Weltkriegs und dem Kino des Neorealismus und der Nouvelle Vague bis hin zum Experimentalfilm und der Videokunst, denen er einen jeweils radikal unterschiedlichen Umgang mit Bewegung und Zeit im Bild bescheinigt, beschreibt Deleuze zwei verschiedene Konzeptionen des bewegten Bildes und, wie Raymond Bellour feststellt, orientiert diese auch an unterschiedlichen philosophischen Weltentwürfen, der klassischen und der modernen Philosophie.¹¹² Die Kino-Bücher sind keine filmhistorischen Werke, wenngleich sie einer groben historischen Einteilung folgen, sondern es werden in ihnen unterschiedliche Bildtypen auf der Grundlage ihrer Beziehung zur Zeit charakterisiert. Im ersten Band, dem *Bewegungs-Bild. Kino I*, der 1983 auf Französisch und 1989 auf Deutsch erschien, steht zunächst ein grundsätzliches Nachdenken über Bewegung im Mittelpunkt. Deleuze bezieht sich auf Henri Bergson, dem er die Entdeckung des Bewegungs- wie auch des Zeit-Bildes zuschreibt,¹¹³ wenngleich er sich in seinen Thesen zur Bewegung gegen dessen Definition der kinematografischen Bewegung als »kinematographische Illusion«¹¹⁴ wendet. Er bezieht sich dabei auf die Bände *Materie und Gedächtnis* (1896) und *Schöpferische Entwicklung* (1907), in denen Bergson feststellt, dass Bewegung im Gegensatz zum Raum, der sich aus einzelnen Punkten rekonstruieren lässt, nicht teilbar ist, sondern sich vielmehr immer in einer konkreten zeitlichen Dauer ereignet.¹¹⁵ Bergson beschreibt das neue, kinematografische Medium als Vermittler falscher Bewegungen, da hier aus der Kopplung von stillstehenden Bildern und Bewegung nur die Illusion von Bewegung erzeugt werde.¹¹⁶ Deleuze entgegnet dem, dass jedoch der Film, auch wenn er mit Phasenbildern arbeitet,

111 Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild. Kino I*, Frankfurt am Main 1989, S. 11.

112 Vgl. Raymond Bellour, »Denken, Erzählen. Das Kino von Gilles Deleuze«, in: Oliver Fahle (Hg.), *Der Film bei Deleuze / Le cinéma selon Deleuze*, Weimar/Paris 1997, S. 41–60, S. 52.

113 Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 11.

114 Ebd., S. 14.

115 Vgl. ebd., S. 13.

116 Bergson vergleicht die Schwierigkeit, eine Veränderung, ein Werden zu denken (und den Vorgang des Denkens selbst) mit dem kinematografischen Verfahren und dessen unnatürlicher, weil auf einem Apparat beruhender Rekonstruktion von Bewegung: »Die Bewegung entschlüpft in das Intervall, weil jeder Versuch, Veränderung aus Zuständen zu rekonstruieren, die sinnlose Voraussetzung einschließt, Bewegung bestehe aus Unbewegtheiten.« (Henri Bergson, *Schöpferische Entwicklung*, Zürich 1967, S. 305.)

uns kein »Photogramm, sondern ein Durchschnittsbild [gibt], dem dann nicht etwa noch Bewegung hinzugefügt oder hinzugezählt würde – Bewegung ist im Gegenteil im Durchschnittsbild unmittelbar gegeben.«¹¹⁷ Man dürfe von der Künstlichkeit der Mittel nicht auf die Künstlichkeit des Ergebnisses schließen, denn »der Film gibt uns kein Bild, das er dann zusätzlich in Bewegung brächte – er gibt uns unmittelbar ein Bewegungsbild.«¹¹⁸ Bewegungs-Bilder sind also »Bilder, die sich nur in und durch Bewegung konstituieren und damit ihre Existenz als Bild nur in Verbindung mit einer Bewegung finden, die ihr Auftauchen und Verlöschen reguliert.«¹¹⁹ Sie sind immer ephemere und limitiert, wie Mirjam Schaub feststellt, und zwischen materiellem Filmbild und Vorstellungsbild anzusiedeln – »am ehesten jene projizierten Bilder, die wir als Nachbilder der Leinwand auf unserer Retina sehen. Unsere Augen sind das ausführende und sich selbst sakkadenhaft bewegende Organ, das die Bewegung der Bilder nicht bloß aktualisiert, sondern genuin konstituiert.«¹²⁰ Bewegungsbilder werden im Weiteren in verschiedene Bildtypen unterteilt (Wahrnehmungsbild, Aktionsbild und Affektbild),¹²¹ die sich in Bezug darauf unterscheiden, »wie unvermittelt und wie sichtbar sie vom Reiz zur Reaktion gelangen«,¹²² also wie eng die Verbindung zwischen den eine Handlung auslösenden Aktionen/Bildern/Reizen und der darauf folgenden Reaktion ist. Der Abstand, der bei einem Aktionsbild am kürzesten und deutlichsten ist und in dessen »sensorisches Bild«¹²³ der Zuschauer / die Zuschauerin per Identifikation mit der Figur hineingezogen wird, wird beim Wahrnehmungsbild bereits fühlbar ausgedehnt und nimmt die falschen Anschlüsse des Zeit-Bilds vorweg. Jenen Wechsel in der Konzeption des Kino-Bildes stellt Deleuze im zweiten Kino-Buch, das 1985 (auf Deutsch 1991) erschien, einleitend anhand verschiedener Szenen neorealistischer Bilder wie folgt dar: »Wir haben es nunmehr mit einem Kino des Sehenden und nicht mehr mit einem Kino der Aktion zu tun.« Und weiter: »Man muss von einer neuen Art von Zeichen sprechen, nämlich von Opto- und Sonozeichen«,¹²⁴ die auf ganz unterschiedliche Arten von Bildern und filmischen Situationen verweisen. In diesen tritt zum Realen des Bildes seine mentale und imaginäre Ebene, sie werden ununterscheidbar,

117 Deleuze, *Das Bewegungsbild*, S. 14.

118 Ebd., S. 15.

119 Mirjam Schaub, *Gilles Deleuze im Kino. Das Sichtbare und das Sagbare*, München 2003, S. 92.

120 Ebd., S. 93.

121 Vgl. Deleuze, *Das Bewegungsbild*, S. 94–96.

122 Schaub, *Gilles Deleuze im Kino*, S. 95.

123 Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino II*, Frankfurt am Main 1997, S. 13.

124 Ebd., S. 17.

was beispielsweise an Alain Resnais' *L'Année dernière à Marienbad* (1961) zu beobachten ist.¹²⁵ Die Zeit spielt für das Zeit-Bild eine stärkere Rolle als für das Bewegungs-Bild, in dem sie mittels der Bewegung stets an die spezifische Situation und Aktion gebunden war. Bellour fasst die Unterscheidung sehr treffend wie folgt zusammen:

Ersteres [das Bewegungs-Bild, N. S.] beschreibt das Kino als eine einheitliche Welt, die aus ›rationalen Schnitten‹ zwischen den Einstellungen hergestellt wird, die nach den jeweiligen Montagearten ein indirektes Bild der Zeit ergeben, das sich auf sensomotorische Schemata stützt und dank einer Kontinuität zwischen Aktion und Reaktion eine organische Beziehung zwischen den einzelnen Teilen und dem ›Ganzen‹ stiftet – einem Ganzen, das zugleich das Ganze des Bildes wie auch das mögliche Ganze der Welt ist. Das moderne Kino hingegen [das Zeit-Bild, N. S.] basiert auf Brüchen, auf ›irrationalen Schnitten‹, die einen neuen, nicht faßbaren Zwischenraum zwischen den Einstellungen deutlich machen. Die Handlungen sind nicht mehr von einem Reiz-Reaktions-System bestimmt, sondern unterliegen einem allgemeinen Phänomen der Unbeweglichkeit und des Sehens, das einen direkten Zugang zur Zeit erlaubt, mithin ein direktes Bild der Zeit ermöglicht.¹²⁶

Bei Yasujiro Ozu beobachtet Deleuze die Zunahme toter Zeiten und leerer Räume; als er die Dauer einer gefilmten Vase beschreibt und den Wandel von Tag zur Nacht im Dämmerlicht – Einstellungen, die einem Stillleben nahekommen –, charakterisiert er sie als »die Zeit selbst«, direkte Zeit-Bilder, die sich genau deshalb von einer Fotografie unterscheiden, weil sich die Veränderung in ihrer »unwandelbaren Form« ereignet: »In dem Augenblick, in dem das kinematographische Bild dem Photo am nächsten kommt, unterscheidet es sich zugleich am radikalsten von ihm.«¹²⁷

Mirjam Schaub konzentriert sich in ihrer detaillierten Analyse von Deleuzes *Zeit-Bild* auf den Umgang mit Begrifflichkeiten, die Zeit und Aspekte von Zeitlichkeit benennen. Dass Deleuze die Beschreibung der Zeit im konkreten Film erfolgreich mit philosophischen und bildtheoretischen Überlegungen verknüpft hat, macht seine Gedanken so fruchtbar für die vorliegende Untersuchung, weil sie sich als auf kinematografische Installationen übertragbar erweisen. Als Grundideen des *Zeit-Bildes* nennt Schaub dreierlei: 1. Das sich in der Krise befindende Nachkriegskino erfährt seine Rettung durch die Zeitphilosophie, das heißt, auch der Nachkriegsfilm fungiert, wie Schaub im Anschluss an Bellour argumentiert, als eine Art »verkleideter und verkappter

125 Vgl. ebd., S. 19.

126 Bellour, »Denken, Erzählen«, S. 43.

127 Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 31.

Philosophiegeschichte«. ¹²⁸ 2. Die Gegenwärtigkeit und Aktualität des Filmbildes wird – ausgehend vom Gegenmodell des rein Virtuellen – einer Kritik unterzogen. 3. Filmbilder thematisieren Zeit anders als die gesprochene oder geschriebene Sprache. ¹²⁹ Interessant für die Beschreibung und Analyse der Zeitlichkeit des filmischen Bildes ist vor allem die zweite Feststellung, nämlich Deleuzes Wendung gegen die Gegenwärtigkeit des Filmbildes, welche sich an verschiedenen Stellen im *Zeit-Bild* belegen lässt und von ihm auch in Interviews bestätigt wurde. So wenig wie die Gegenwärtigkeit eines Bildes an seine Projektion zu koppeln sei, sei die Zuschreibung von Vergangenheit und Zukunft im Bild an narrative Konventionen zu binden: »Die Gegenwart des Bildes ist ihm nicht gegeben, sondern sie muß, wie alle anderen Zeitformen auch, behauptet und über Indizes repräsentiert werden.« ¹³⁰ Zeit im Bild sei demnach immer inszeniert, immer produziert, es gebe keine Zeitform, die im filmischen Bild privilegiert sei. Die »Gegenwart als einzige reale Zeitform im Medium des Bildes« ¹³¹ will Deleuze aufheben, da er von einem relationalen Zeitbegriff ausgeht: »[I] me semble évident que l'image n'est pas au présent. Ce qui est au présent, c'est ce que l'image représente, mais pas l'image elle-même. L'image même, c'est un ensemble de rapports de temps dont le présent ne fait que découler, soit comme commun multiple, soit comme plus petit diviseur.« ¹³²

Für Deleuze steht die Virtualität des Bildes im Vordergrund, das heißt ein Zustand, der von der realen Gegenwart und demnach auch von der Wahrnehmung durch Betrachter/innen unabhängig ist. Das Bild sei »eine zeitliche Relationsordnung, voller divergenter Momente«, ¹³³ beschreibt Schaub, und es habe daher keine »genuin zeitliche Verfassung«. ¹³⁴ Dennoch oder gerade deshalb ist es dem kinematografischen Bild nach Deleuze möglich, äußerst komplexe zeitliche Konstellationen darzustellen wie beispielsweise in

128 Schaub, *Gilles Deleuze im Kino*, S. 121. Es handele sich diesmal jedoch um einen *doppelten Zeitbegriff*, »Zeit als *continens et contentum*, als Bedingtes und Bedingendes, als vorübergehende (gegenwärtige) und sich bewahrende (rein virtuelle). In dem Maße, in dem sich Zeit vom Raum als theoretischem Stichwortgeber emanzipiert, läßt sich die moderne, nachkantische Sicht auf Zeitlichkeit in der Entwicklung des kinematographischen Bildes mitverfolgen, so Deleuzes Idee.« (Ebd., S. 122.)

129 Ebd., S. 121–126.

130 Ebd., S. 124 f.

131 Ebd., S. 125.

132 Deleuze in: Pascal Bonitzer, Jean Narboni, »Le cerveau, c'est l'écran«. Entretien avec Gilles Deleuze«, in: *Cahiers du Cinéma* 380, 1986, S. 25–36, S. 32, zit. n. Schaub, *Gilles Deleuze im Kino*, S. 124.

133 Ebd., S. 125.

134 Ebd., S. 126.

seiner Konzeption des Kristallbildes, das zugleich aktuell und virtuell ist, in einer internen Spaltung beziehungsweise Doppelung (beispielsweise mittels Spiegelungen, die das Beobachtete verunklären, oder in der Rolle des Schauspielers, der zugleich Person und Rolle ist). Dass das Kristallbild auch als Zustand zweier unterschiedlicher Zeitlichkeiten im Bild beschrieben werden kann, als simultane Evokation von Vergangenheit und Gegenwart, wird später anhand des Werkes *Box (ahareturnabout)* (1977) von James Coleman erläutert.

Deleuzes Ablehnung einer gegenwärtigen Dimension des Kinobildes verwundert nicht, zieht man in Betracht, dass er die phänomenologische Ebene der Filmerfahrung außen vor lässt, da sie in seiner Gleichsetzung von Kino und Denken keine Rolle spielt. Dabei ist die Rolle der Betrachter/innen, ihre physische Präsenz, intellektuelle, kognitive und psychische Beteiligung am Bildgeschehen sowie soziale Prägung und individuelle Erinnerung für den Film spätestens seit dem Aufkommen der ideologiekritischen und psychoanalytischen Filmtheorie der 1970er und 1980er Jahre intensiv diskutiert worden. Christian Metz, dessen Theorie des Films als Sprache von Deleuze als zu stark dem Strukturalismus verhaftet zurückgewiesen wird,¹³⁵ hat in einem Essay zum Realitätseindruck des Films die Bewegung als dasjenige Element des Films hervorgehoben, das ihm Leben verleiht und bei den Zuschauer/innen den Eindruck von Realität, die Möglichkeit des Wiedererkennens des Realen, hervorruft. Die Bewegung werde dabei stets als gegenwärtig wahrgenommen, nicht etwa als »Spur einer vergangenen Bewegung«, wie man in Bezug auf die Fotografie vermuten würde:

135 Deleuze orientiert sich, wie bereits auf der ersten Seite des Bewegungs-Bildes formuliert, in seiner Taxonomie der filmischen Zeichen an der Semiotik von Charles Sanders Peirce. D. N. Rodowick erklärt Deleuzes Kritik an der Semiologie, vor allem derjenigen Christian Metz', damit, dass die Sprache als grammatikalische Struktur zu starr und unbeweglich sei und die Materialität und Zeitlichkeit des Bildes unbeobachtet lasse: »The critique of Metz focuses on two basic themes – immanence and temporality –that are central to Deleuze's critique of structuralism in general. Structuralism ignores the materiality of different materials of expression by reducing them to a universal ›structure‹, the system of linguistic signs. Moreover, this universal logic is understood fundamentally as static and unchanging. For Deleuze, Peirce's semiotics restores a sense of the temporality of signs in relation to thought, as well as their immanence with respect to the materials of expression that supports them.« (D. N. Rodowick, *Gilles Deleuze's Time Machine*, Durham/London 1997, S. 40.) Die Narration ergebe sich beispielsweise im Kino nicht aus der zugrunde liegenden sprachlichen Struktur, sondern aus den Bildern selbst: »Die Erzählhandlung ist niemals eine sichtbare Gegebenheit der Bilder oder die Wirkung einer ihnen zugrunde liegenden Struktur; vielmehr ist sie eine Konsequenz der selbst sichtbaren und von sich aus wahrnehmbaren Bilder, so wie sie sich zunächst als solche bestimmen.« (Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 43, vgl. Rodowick, *Gilles Deleuze's Time Machine*, S. 41.)

[D]er Zuschauer nimmt die Bewegung immer als *gegenwärtig* auf (selbst wenn sie eine vergangene Bewegung ›reproduziert‹), so daß die ›zeitliche Ausgeglichenheit‹, von der Roland Barthes spricht – dieser Eindruck des ›früher, der den Anblick einer Photographie irrealisiert –, aufhört, bei dem Anblick einer Bewegung eine Rolle zu spielen.¹³⁶

Es ist für jedes filmische Werk von großer Bedeutung, ob das Dargestellte von dem Betrachter oder der Betrachterin als *gegenwärtig* oder als *vergangen*, als *real* oder als *irreal* wahrgenommen wird, da entsprechend die Partizipation am Gesehenen beziehungsweise die Distanznahme zum Bildgeschehen unbewusst erfolgen. Für die hier besprochenen Werke wird der Aspekt der *Gegenwärtigkeit* an den Stellen interessant, wo die gezielte Einbeziehung der Zuschauer/innen erfolgt oder andersherum die Teilhabe am Bildgeschehen aktiv vermieden wird, um eine kritische Distanz zu erwirken und dadurch eine Reflexion nicht nur der erzählten filmischen Inhalte, sondern auch der formalen ästhetischen Komponenten des Werks.

Die technisch-medialen Bedingungen des Films berücksichtigt Gilles Deleuze in seiner Kinophilosophie nicht, da er das Bild von seiner virtuellen Dimension her denkt. Andere Autoren hingegen knüpfen die Frage nach der Besonderheit des filmischen Bildes vor allem an seine technische Bewegung, wie zum Beispiel Noël Carroll: Der Eindruck von Bewegung muss für ihn technisch erzeugt werden können, was Animations- und Fotofilme mit einschließt, jedoch den Unterschied des bewegten Bildes zur Malerei oder anderen Künsten hervorhebt.¹³⁷ Ebenso bezieht sich Joachim Paech in seinen zahlreichen Aufsätzen zum Bewegungsbild auf den mechanischen Ursprung des Films, also die Tatsache, dass die Einzelbilder des Films mittels Hemmung in einer bestimmten Frequenz durch die Lichtquelle des Projektors gezogen werden und auf der Leinwand zu einem einzelnen bewegten Bild verschmelzen. Dort sehen wir Bewegung als »Differenz-Figur ihrer Darstellung«,¹³⁸ die Figurierung nämlich der Differenz zwischen den einzelnen Bildern erscheint uns als einheitliche, realistische Bewegung. Diese wird nicht etwa als Täuschung oder Überlagerung von einzelnen Bildern im Auge erzeugt, sondern figuriert bereits in der Projektion auf der Leinwand. Ob und wie Bewegung gesehen wird, hängt nach Paech von der Beziehung der figurativen Darstellung der einzelnen

136 Christian Metz, »Zum Realitätseindruck im Kino« (1965), in: ders., *Semiologie des Films*, München 1972, S. 20–34, S. 27.

137 Vgl. Noël Carroll, *Theorizing the Moving Image*, Cambridge 1996, S. 63–66.

138 Joachim Paech, »Bewegung als Figur und Figuration (in Photographie und Film)«, in: Gottfried Boehm, Maja Naef, Achatz von Müller (Hg.), *Figur und Figuration. Studien zu Wahrnehmung und Wissen*, Paderborn 2007, S. 275–291, S. 277.

Bilder untereinander ab: Gibt es figurative Veränderungen von Bild zu Bild, werden diese Veränderungen als Bewegung gesehen; sind die Veränderungen zu groß, nehmen wir sie als Sprünge und Unterbrechungen der dargestellten Kontinuität der Bewegung, als sogenannte Jump-Cuts wahr, sind sie zu klein, erscheint der Film als *freeze frame*, als stillgestelltes Bild im Film.¹³⁹ Paech geht in seinen Überlegungen zum kinematografischen Bewegungsbild häufig von der Frage nach ihrem Gegenteil aus: der Stillstellung von Bewegung im Film, dem *arrêt sur l'image*, den Raymond Bellour 1987 als einen Zustand von Zeitlichkeit des Bildes benennt, welchen Gilles Deleuze in seiner Taxonomie der Bilder unberücksichtigt lässt.¹⁴⁰ Mit Blick auf die Zeitlichkeit ist dieses Phänomen bemerkenswert, verknüpft es doch die grundsätzlich unterschiedlichen Verhältnisse zur Zeit in Fotografie und Film: Das Verhältnis zur Zeit ist in der Fotografie stärker »augenblickskritisch«, im Film eher »verlaufs- oder dauerkritisch«, abhängig von der jeweiligen temporalen Definition des Bildes im Bezug zum Moment der Entstehung beziehungsweise dem Verlauf der zeitlichen Erstreckung, die Lorenz Engell in seinem Aufsatz zum *arrêt sur l'image* unterscheidet.¹⁴¹ Engell betont die Gegenwärtigkeit des Films:

Der Film thematisiert nicht die zeitliche Beziehung zwischen dem Abgebildeten und dem Bild selbst, sondern diejenige der Bilder untereinander. [...] Das Filmbild gibt nicht, wie die Fotografie, den gewesenen Augenblick wieder, sondern die je bewegliche, in jedem Jetzt neu aktualisierte Differenz zwischen Vergangenheit und Zukunft. [...] So, wie die Fotografie grundsätzlich im Modus der Vergangenheit operiert, so operiert der Film stets in demjenigen der andauernden Gegenwart und der gegenwärtigen Dauer.¹⁴²

Dies sei vollkommen unabhängig von der Zeitsemantik des Films, das heißt der Darstellung von Vergangenheit. So argumentiert auch Stanley Cavell, der den Zeitcharakter des Films unabhängig von der Tatsache, ob es sich um Fiktion oder Geschichte handelt, daran knüpft, dass die Zuschauer/innen bei

139 Joachim Paech, »Medienwissenschaft«, in: Klaus Sachs-Hombach, *Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden*, Frankfurt am Main 2005, S. 78–96, S. 88.

140 Raymond Bellour, »L'interruption, l'instant« (1987), in: ders. (Hg.), *L'Entre-Images*, S. 109–133, S. 110. Bellour beschreibt verschiedene Beispiele, in denen sich die Fotografie in den Film »einschleicht« und auf die noch zurückzukommen sein wird.

141 Lorenz Engell, »Are you in pictures?« Ruhende Bilder am Ende bewegter Bilder, besonders in Ethan und Joel Coens BARTON FINK«, in: Stefanie Diekmann, Winfried Gerling (Hg.), *Freeze Frames. Zum Verhältnis von Fotografie und Film*, Bielefeld 2010, S. 172–191, S. 173.

142 Ebd., S. 180 f. Die Dauer ist also der vorfilmischen wie auch der filmischen Realität eigen, denn wie Bazin bereits beschrieb: »Zum ersten Mal ist das Bild der Dinge auch das ihrer Dauer« (Bazin, »Ontologie des photographischen Bildes«, S. 39).

etwas anwesend seien, das selbst abwesend, weil vergangen sei.¹⁴³ Der Film ist paradoxerweise präsent, er zeigt seine Welt dem/der Betrachter/in stets gegenwärtig, ist aber auch immer schon vergangen. Diese doppelte Zeitstruktur, die jedes Filmbild kennzeichnet, ist deshalb spezifisch filmisch, weil sie eben auch eine spezifische Dauer hat. Diese unterscheidet sie von der Fotografie, die als Augenblicksbild stets in die Vergangenheit verweist und für deren Zeitcharakter die Indexikalität eine weit größere Rolle spielt. Der Film hat eine spezifische Gegenwartigkeit, die in der Wahrnehmung der kinematografischen Bewegung durch den Betrachter oder die Betrachterin gründet, in der Tatsache, dass Bewegung immer als gegenwärtig wahrgenommen wird; zugleich zeigt er immer Vergangenes und hat eine intrinsische Verbindung zur Geschichte beziehungsweise zur Geschichtlichkeit des Dargestellten und des Mediums selbst. Diese Verschränkung der Zeiten wird in den Werken zeitgenössischer Kunst immer wieder mit künstlerischen Mitteln explizit gemacht. Es ist zu fragen, inwiefern es auch ein zeithistorisches Phänomen ist, das von einem neuen Geschichtsbewusstsein der Künstler/innen ausgeht, welches einerseits auf eine Rückbesinnung auf die Materialität der Kunst angesichts der Virtualisierung der Historie und andererseits auf den Einbruch historischer Umbrüche in die Realität der Menschen zurückzuführen ist.

Fazit

Die zitierten kunsthistorischen Positionen konzentrieren sich auf die historische Zeit als Entstehungszeit des Bildes, auf die *Bildzeit* als imaginäre Zeit des Bildes (die *Zeitstruktur*), die Rezeptionszeit der Betrachter/innen, die gegenseitige Abhängigkeit von Bildstruktur und Zeiterfahrung oder, wie bei Kubler, die Wahrnehmung der Zeitlichkeit der Dinge im Kontext ihrer diskontinuierlichen Geschichtsbezüge. Zeitlichkeit zeigt sich hier vor allem an dem Zusammenwirken der Darstellung von Bewegung oder der bildlichen Erzählung mit der Zeit der Betrachtung. Im zeitlich bewegten Bild des Films tritt die Verlaufszeit des Films hinzu, welche die Zeit der Rezeption mit der Dauer der Projektion, der eventuellen Zeit der Erzählung und der material-ästhetischen, technischen Zeit konfrontiert. Die Wahrnehmung der Bewegung im Film hebt dessen Gegenwartigkeit hervor; zugleich muss das besondere Verhältnis des Bildes zur Wirklichkeit über den fotografischen Index berücksichtigt werden. Das Zeit-Bild nach Deleuze stellt einen eigenen Entwurf dar, in welchem dem aktuellen Bild stets auch eine Virtualität innewohnt, so dass das Verhältnis der Zeiten im Bild zueinander als relational beschrieben wird.

143 Stanley Cavell, »Welt durch die Kamera gesehen«, in: Dieter Henrich, Wolfgang Iser (Hg.), *Theorien der Kunst*, Frankfurt am Main 1982, S. 447–490, S. 478.

Relationalität kennzeichnet auch nach Boehm das statische Bild, jedoch hinsichtlich des Verhältnisses von Zeit und Raum, die mittels der Blickbewegung verbunden werden: »[D]er Bildraum ›zeitigt‹ sich«,¹⁴⁴ das heißt, erst durch die »zeitliche Erfassung der Elemente«¹⁴⁵ können auch die räumlichen Gegebenheiten bestimmt und Zeit und Raum des Bildes als Ganzes wahrgenommen werden.

Die Gegenüberstellung von Zeit- und Raumkünsten nach Lessing wird spätestens mit der Erfindung des Films obsolet. Dessen spezifische Möglichkeiten lassen sich, wie Panofsky es am eingängigsten formuliert hat, als »Dynamisierung des Raumes und entsprechend als Verräumlichung der Zeit«¹⁴⁶ definieren. Aus Panofskys Essay über den Kunststatus des Films ist diese Gegenüberstellung das meistzitierte Diktum; »evident bis zur Selbstverständlichkeit«¹⁴⁷ ist vor allem der erste Teil, denn durch die bewegliche Kamera, Einstellungen und Montage ist das Auge in Identifikation mit der Linse stets in Bewegung. Die Feststellung, dass die Zeit sich verräumliche, hat laut Thomas Meder hingegen theoretische Brisanz, denn die Materialisierung der Zeit sei nicht sichtbar, sondern nur kognitiv verständlich und nur symbolisch in den Bildern enthalten: »Beide Zeitarten, die Darstellung in der realen Zeit und die dargestellte Zeit, haben nur bedingt miteinander zu tun: Jede Symbolisierung von Zeit verändert die reale und normale Zeiterfahrung, beide werden im räumlichen Modus aber in eigenartiger W[ei]se erfahrbar.«¹⁴⁸

Um die Besonderheit des multimedialen, bewegten Bildes und sein Verhältnis zur Zeit anschaulich zu machen, möchte ich kurz den Blick auf eine Ausstellungssituation lenken, die 1999 in Berlin zu sehen war: Im Foyer der Neuen Nationalgalerie, dem gläsernen Mies-van-der-Rohe-Gebäude am Potsdamer Platz, befanden sich zwei großformatige, durchscheinende Leinwände. Bei Tageslicht war nur schemenhaft zu erkennen, dass darauf etwas gezeigt wurde, nachts jedoch konnte man von außen deutlich sehen, dass hier zwei filmische Arbeiten projiziert wurden (**Abb. 3**). Die eine zeigte – auf den ersten Blick – ein beliebiges Standbild des Films *The Searchers* von John Ford, eines Technicolor-Westerns aus dem Jahr 1956. Das andere zeigte eine verwackelte Videoaufnahme von Andy Warhols Film *Empire* (1966). Beides sind Werke von

144 Boehm, »Bild und Zeit«, S. 12.

145 Ebd.

146 Erwin Panofsky, »Stil und Medium im Film« (engl. 1947), in: ders., *Die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers & Stil und Medium im Film*, Frankfurt am Main, Campus 1993, S. 17–51, S. 22.

147 Ebd.

148 Thomas Meder, *Produzent ist der Zuschauer. Prolegomena zu einer historischen Bildwissenschaft des Films*, Berlin 2006, S. 166.



Abb. 3

Douglas Gordon, *5 Year Drive-By v. Bootleg (Empire)*, Ausstellungsansicht
Neue Nationalgalerie, Berlin, 1999

Douglas Gordon, in denen er sich wie bei *24 Hour Psycho* vorhandenes Filmmaterial aneignet und die neben ihren vordergründigen Bezügen zum Hollywoodkino und zum Filmgebrauch der Avantgarde einige Aspekte des Bildes in der kinematografischen Projektion veranschaulichen. Die Arbeit *5 Year Drive-By* (1995), in der *The Searchers* als Videoversion adaptiert wird, zeigt tatsächlich kein Standbild, sondern den Film so stark verlangsamt, dass er sich, zeigte man die Installation komplett, auf die fünf Jahre erstrecken würde, die die in der Erzählung kondensierte Handlung umfasst.¹⁴⁹ Das bedeutet, das einzelne Videobild ist für jeweils 14 Minuten zu sehen, der Bildwechsel meist kaum wahrnehmbar. *5 Year Drive-By* treibt so das projizierte Videobild in einen Zwischenraum von (adaptiertem) Film, Video, Fotografie und Malerei, berücksichtigt man die auffällige Farbigkeit des Films und die Reminiszenzen John Fords an Traditionen der Landschaftsmalerei.¹⁵⁰ Es ist kein *freeze frame*, der durch die Wiederholung eines Einzelbildes entsteht, da Gordon mit Video arbeitet und so ein Medium verwendet, dessen Bildgenerierung auf dem stets erneuerten elektronischen Signal beruht. Und im Gegensatz zu Warhols *Empire* entsteht Stillstand hier auch nicht deshalb, weil etwas Unbewegtes wie das Empire State Building gefilmt wurde. Das Anhalten auf dem Videobild lässt jede kleine Veränderung plötzlich bedeutend werden, und der Bildwechsel wird zum dramatischen Moment, in welchem den Betrachter/innen die Bewegung des Films in ihrer Abwesenheit bewusst wird. Gordon unterläuft durch seine Dehnung der Filmzeit die Elemente der filmischen Wahrnehmung, die oben angesprochen wurden: die Erfahrung des Films als gegenwärtig

¹⁴⁹ In der Handlung begibt sich John Wayne in seiner Figur des Ethan Edwards auf eine fünf Jahre dauernde Suche nach seiner Nichte, die von Indianern entführt wurde.

¹⁵⁰ Meder, *Produzent ist der Zuschauer*, S. 358.

durch die Bewegung sowie die Beziehung der Einzelbilder und Einstellungen zueinander durch Schnitt und Montage. Durch die veränderte räumliche Situation im Ausstellungskontext rückt das Werk in die Nähe des statischen Bildes; es ermöglicht eine freie Bewegung des Auges, ein ›Hin und Her des Blicks‹ im Verlauf der Betrachtung, aus dem sich die zeitliche Erfahrung des einzelnen Frames ergibt. Die einzelnen projizierten Bilder bieten sich dem Auge als Zwitterwesen zwischen Bewegt- und Standbild an: Bilder, die im Hinblick auf Bildaufbau, Farbe, Linienführung und Motivik analysiert und interpretiert werden können und so jeweils für sich wirken, eine eigene Zeitgestalt entwickeln; die jedoch auch untrennbar vom Kontext der Filmerzählung sind.¹⁵¹ In der Adaption des Films von 1956 durch Gordon im Jahr 1998 mittels einer genauen mathematischen Kalkulation, wie lange jeder Frame gezeigt werden muss, um den Film auf die fünf Jahre auszudehnen – eine Methode, die an den strukturellen Film der 1970er Jahre erinnert¹⁵² –, schafft Gordon einen historischen Rahmen für seine Arbeit. Der Film hat einerseits einen konkreten räumlichen und zeitlichen Bezug zu einer Landschaft, die durch Fords Filme untrennbar mit seinem Namen und somit auch mit einer spezifischen Tradition des amerikanischen Westerns verknüpft ist; andererseits hebt die Überhöhung dieser Bilder durch Gordon mittels der reinen Zeitspanne, in der sie jeweils gezeigt werden, jeden historischen und filmimmanenten Verweisungszusammenhang auf.¹⁵³ Durch die Monumentalisierung des Einzelbildes geht seine Aussagekraft innerhalb der Filmerzählung verloren, zugleich stellt sich jedoch die Frage nach seiner jeweils eigenen diegetischen Dimension. Dies entspricht jedoch nicht der von Frey behaupteten transzendenten Überzeitlichkeit künstlerischer Werke. Vielmehr wird das Werk durch die Wahrnehmung des Betrachters / der Betrachterin an die Realität der Betrachtung rückgebunden. Das schmerzliche Aushalten der immensen, unmöglich im Ganzen erlebbaren Zeitspanne und die Kontemplation, die irgendwann in gespanntes Warten oder Langeweile umschlägt, verankern das Werk in der Gegenwart.

151 Siehe ausführlich zur Motivik von *The Searchers* Elsaesser, Hagner, *Filmtheorie zur Einführung*, Kapitel 2 (»Tür und Leinwand«), sowie Meder, *Produzent ist der Zuschauer*, S. 372 f.

152 Vgl. Philip Monk, *Double-Cross. The Hollywood-Films of Douglas Gordon*, Toronto 2003, S. 84 f. Auf den strukturellen Film und seine Parallelen zu Werken der zeitgenössischen kinematografischen Installation wird weiter unten erneut eingegangen.

153 Monk nennt sie »zeitlich erhaben« im Gegensatz zum »räumlich Erhabenen«, das Ford mit den Landschaftsaufnahmen erzeuge: »In Gordon's project, Ford's spatial sublime is supplanted by a temporal sublime.« (Ebd., S. 91.)

Setzt man die bisher betrachteten Werkbeispiele – *Line of Faith* von James Coleman sowie die beiden Spielfilmadaptionen von Douglas Gordon – in Bezug zu den skizzierten methodischen Ansätzen aus der Kunst-, Film- und Medienwissenschaft, wird deutlich, dass die kinematografischen Installationen in ihrer Verschränkung von verschiedenen Zeitebenen die Methoden und Begrifflichkeiten herausfordern. Mit zeitlichen Manipulationen wie hier der extremen Verlangsamung, aber auch mit dispositiven Anordnungen, der räumlichen Nutzung von Split Screens oder der Irritation der Betrachter/innen durch Jump Cuts und falsche Anschlüsse in der Montage werden die Erzählung und Einbeziehung der Betrachtenden über die Identifikation mit Bewegung, Handlung und Charakteren dekonstruiert. Die starke Bezugnahme auf historische Ereignisse und künstlerische Traditionen sowie der kreative Gebrauch technischer Medien, der die semantischen Konnotationen von Film, Fotografie, Video und Malerei hinterfragt und neu bestimmt, führten in den letzten zwei Jahrzehnten zu neuen Ansätzen, multimediale Werke zu beschreiben. Begrifflichkeiten wie ›Zeitstruktur‹ oder ›Zeitgestalt‹ des Bildes, die das Verhältnis der Zeit der Darstellung zur Zeit des Dargestellten beschreiben, sind hier weiterhin hilfreich. Sie erlauben es, die Rolle der Betrachter/innen, die in den kinematografischen Installationen als verbindendes Element von Raum-, Zeit- und Bilderfahrung eine wichtige Position einnehmen, zu berücksichtigen. Das Verhältnis der Zeit der Darstellung zur Zeit des Dargestellten gewinnt noch an Komplexität, da zusätzlich die zeitliche Erstreckung des bewegten Bildes und somit eine technisch-mediale Zeit berücksichtigt werden muss. Die Zeitlichkeit der Medien und der Bilder in Bezug zu ihrer Geschichtlichkeit wird in der jüngeren Forschung anhand von Konzepten wie Inframedialität,¹⁵⁴ *entre-image* und *obsolescence* (Veralterung)¹⁵⁵ gefasst; die Projektion ist als Medium, das den Ausstellungsraum ›verzeitlicht‹ und das Bild ›verräumlicht‹, in den Blick gerückt.¹⁵⁶ Gordon

154 Ilka Becker (Hg.), *Just not in time. Inframedialität und non-lineare Zeitlichkeiten in Kunst, Film, Literatur und Philosophie*, München 2011. Der Neologismus Inframedialität soll nicht das Verhältnis zwischen den Medien beschreiben, sondern im Sinne eines topologischen Modells »Brüche, Schwellen, Verschiebungen und Transformationen von Vielheit im Inneren medialer Konfigurationen und vor allem auch innerhalb von Einzelmedien« thematisieren (vgl. Ilka Becker, Michael Cuntz, Michael Wetzel, »Einleitung«, in: ebd., S. 7–27, S. 11).

155 Malcolm Turvey, Annette Michelson, Ken Jacobs, »Round Table. Obsolescence and American Avant-Garde Film«, in: *October* 100/1, 2002, S. 115–132.

156 Vgl. Stan Douglas, Christopher Eamon (Hg.), *Art of Projection*, Ostfildern 2009; Lilian Haberer, Annette Urban (Hg.), *Bildprojektionen. Filmisch-fotografische Dispositive in Kunst und Architektur*, Bielefeld, 2016, darin auch mein Aufsatz »›To ferry images of presence and absence‹. Projektion, Medium und Bild bei James Coleman und Douglas Gordon«, S. 117–130.

reflektiert die fiktionalen, narrativen und illusionistischen Mittel des Spielfilms durch seine Verwendung der Medien Video und Projektion, die die traditionellen Konventionen der Filmwahrnehmung im Kinoraum und der Präsentation von Kunstwerken im Ausstellungsraum einander gegenüberstellen. Die historische Dimension in Form der Bezugnahme auf die Geschichte des Westerns, der Landschaftsmalerei und die Methoden des Experimentalfilms ist für die Arbeit unmittelbar von Bedeutung und mit der Zeitlichkeit in einer produktiven Dichotomie verbunden. *Line of Faith* zeigt eindrücklich, dass mittels der Reinszenierung und Reproduktion die historische Fiktionalisierung der *Currier-and-Ives*-Lithografie den Charakter eines Dokuments annimmt; Colemans Werk rückt dabei die Frage nach dem Evidenzcharakter der Fotografie und des Videos, nach ihrer realitätsbezeugenden Funktion in den Blick. Colemans und Gordons Arbeiten zeigen, dass hier die Geschichtlichkeit der Medien Fotografie, Film und Video in ihrer Bedeutung für die Kunst der Moderne reflektiert wird und die Rezeption über die Zeitlichkeit des Bildes erfolgt. Sie können ebenso wie die in den folgenden Kapiteln vorgestellten Arbeiten als Beispiele dafür dienen, wie in der Gegenwartskunst die formalästhetische Arbeit mittels der Zeitlichkeit des Bildes mit ihrer Geschichtlichkeit zusammenfällt.

Stillstand und Bewegung

Beyond Still/Moving. Fotografie und Film im Kunstdiskurs

»Es ist zwischen den Bildern, wo sich mehr und mehr die Übergänge, die Kontaminationen von Wesen und Systemen vollziehen: sie sind zuweilen ganz deutlich, zuweilen schwer zu beschreiben und vor allem zu benennen.«¹

Raymond Bellour

Die bisher besprochenen Werkbeispiele haben gezeigt, dass in der zeitbasierten Medienkunst zeitliche Manipulationen des Bildes die traditionelle Scheidung in filmisches beziehungsweise videografisches Bewegtbild einerseits und malerisches, zeichnerisches oder fotografisches Standbild andererseits obsolet werden lassen. Dennoch hat sich in der entsprechenden Literatur der letzten drei Dekaden die Dichotomie von Stillstand und Bewegung als Begriffsfeld, in dem die hybriden Bildformen anzusiedeln sind, etabliert. In den folgenden Absätzen soll daher versucht werden, die theoretischen und historischen Hintergründe der Diskussion darzustellen, die unter den Stichworten Stillstand und Bewegung Eingang in die film- und kunsttheoretischen Diskurse gefunden hat und in der häufig eine Parallelisierung mit den medialen und zeitlichen Eigenschaften von Film und Fotografie stattfindet.² Es geht hierbei um die Gründe dieser methodischen Gegenüberstellung und die Folgen für die kunsthistorische Arbeit an Werken, deren Intermedialität die Trennschärfe medienspezifischer Begrifflichkeiten aufweicht. Dass dabei eine Vermischung der repräsentativen Eigenschaften eines Bildes mit seinem materiellen Träger und der technischen Entstehungsweise entsteht, soll kritisch untersucht werden.

Für die Frage nach dem Wechselverhältnis von Zeitlichkeit und Geschichtlichkeit im bewegten Bild ist der Diskurs um die Dichotomie Stillstand und

1 Raymond Bellour, »Die Doppel-Helix«, in: Elisabeth von Samsonow, Éric Alliez (Hg.), *Telenoia. Kritik der virtuellen Bilder*, Wien 1999, S. 79–119, S. 80.

2 Zu einer ähnlichen Feststellung kommt Ingrid Hölzl: »A survey of recent literature indicates a need for a paradigm shift in the study of photographic images. Most of the literature does not call into question the opposition still/moving, but investigates instead the relation of still and moving images reduced to their dominant forms, photography and film.« (Ingrid Hölzl, »Editorial. Photography and Movement«, in: *History of Photography* 35/1, 2011, S. 2–5, S. 2.)

Bewegung von großer Bedeutung, weil sich zwischen den beiden Extremen des Bildes zahlreiche Zustände des Übergangs, des *Dazwischen* manifestieren. Deren zeitliche Komplexität impliziert, dass die verwendeten Medien ebenfalls in zeitlicher Hinsicht mehrdimensional gedacht werden müssen: Die Historizität, die den Bildern qua ihrer Verweisung auf ihren Entstehungszusammenhang, auf Bildinhalte, vergangene Ereignisse oder Objekte eigen ist, trifft auf ihre Funktion innerhalb von Bildarchiven, die Dimension von Erinnerung, die Wertschätzung als Dokument. Schließlich ist zu fragen, ob die Bilder, die mit den Kategorien des Statischen und des Bewegten spielen, die Vergegenwärtigung von Vergangenen unterschiedlich leisten und unterstützen und wie sich dies in der Ästhetik der zeitbasierten Werke zeigt. Diese Komplexität in bildlicher, medialer und terminologischer Hinsicht hier aufzuzeigen erweist sich als wichtig für die Betrachtung der Werkbeispiele im weiteren Verlauf der Untersuchung, in dem das Augenmerk auf die Pose, das Found Footage und den filmischen Raum als Phänomene der Gegenwartskunst gelegt wird.

Zunächst sollen zwei Arbeiten näher betrachtet werden, denn nur die konkrete Anschauung erlaubt, die Terminologie und Struktur von hybriden Bildphänomenen überzeugend abzuleiten. Ein Film von Hollis Frampton, einem der wichtigsten Filmtheoretiker und Experimentalfilmer der New Yorker Avantgarde der 1960er und 1970er Jahre, in dem er sich auf poetische Weise mit der Verschmelzung und Trennung von Fotografie und Film beschäftigt, steht einem Werk des Belgiers David Claerbout gegenüber, der mit digitaler Nachbearbeitung und Projektion stets verschiedene Zeitebenen des Bildes zueinander in Beziehung setzt.

In seinem Film (*nostalgia*) (Abb. 4) von 1971 wirft Hollis Frampton einen nostalgischen Blick auf die Fotografie und ihr Verhältnis zum Film, indem er in zwölf (beziehungsweise dreizehn) Bildern auf seine Karriere als Fotograf zurückblickt – von »the first photograph I ever made with the direct intention of making art« bis zu der Feststellung »I think I shall never dare to make another photograph again.«³ Dreizehn Schwarz-Weiß-Fotografien erscheinen nacheinander im Bild, verfärben und verformen sich langsam und gehen dann in Flammen auf, nachdem sie auf eine spiralförmige heiße Herdplatte gelegt wurden. Ein Voiceover, das von Michael Snow gesprochen ist, beschreibt die Bilder und erläutert deren Entstehungshintergründe. Es handelt sich zum

3 Diese und die folgenden sind, wenn nicht anders ausgewiesen, Zitate aus der Transkription des Voiceovers nach Hollis Frampton, »(nostalgia): Voice-over Narration for a Film of That Name«, in: ders., *On the Camera Arts and Consecutive Matters. The Writings of Hollis Frampton*, hg. v. Bruce Jenkins, Cambridge, MA 2009, S. 203–209.



Abb. 4 Hollis Frampton, (*nostalgia*), 1971

Teil um Künstlerporträts (Carl Andre, Frampton selbst, Frank Stella, James Rosenquist, Michael Snow, Larry Poons), zum Teil um architektonische Schnappschüsse oder um urbane Szenen. Bei manchen hebt Frampton Details der bildlichen Komposition hervor, beschreibt einzelne Elemente und ihr visuelles Zusammenwirken, bei manchen teilt er den genauen Zeitpunkt und die Gelegenheit der Aufnahme mit oder die Gefühle, die er der Fotografie entgegenbringt (»I despised this photograph for several years«). Irritierend für den Betrachter / die Betrachterin ist vor allem die Asynchronität von Bild und Ton: Zur ersten Beschreibung eines Bildes – des Künstlers Carl Andre, wie er durch einen Bilderrahmen guckt und das Pendel eines Metronoms festhält – sieht man nicht die beschriebene Fotografie, sondern die Polaroidaufnahme einer fotografischen Dunkelkammer, welche unkommentiert bleibt (und in die Ankündigung »these are recollections of a dozen still photographs I made several years ago« nicht einbezogen wird). Das Bild von Andre erscheint in dem Moment, als die Beschreibung der darauffolgenden Aufnahme beginnt, und die Verschiebung von Bild und Text setzt sich bis zum Ende des Films fort. Dieser einfache und doch raffinierte Aufbau weist die Betrachter/innen auf die verschiedenen zeitlichen Dimensionen des fotografischen und filmischen Bildes hin, die hier ineinander verschachtelt werden: Die Fotografie, die in ihrem momenthaften Einfrieren des Zeitpunkts der Aufnahme stets in die Vergangenheit verweist – zu gleichen Teilen auf die fotografierte Realität wie auf den Moment der Bildentstehung –, wird vom Feuer unwiederbringlich zerstört; diesen Prozess können wir auf Film verfolgen, die Vergangenheit löst sich auf zugunsten der Gegenwart der Filmbetrachtung, wo wir der irreversiblen Zerstörung des Fotos beizuwohnen meinen. Das Voiceover jedoch verweist schon in die Zukunft, es beschreibt nie das aktuelle, sondern immer das noch kommende Bild. Erscheint diese Fotografie dann, müssen die Betrachter/innen auf ihre Erinnerung der vormals zukünftigen Beschreibung zurückgreifen und diese mit dem sich bereits wieder auflösenden Bild vergleichen. Dabei

ertönt schon der Kommentar zum noch nicht sichtbaren Bild, der unweigerlich die Imagination anregt, es sich vorzustellen, und so fort. Ohne hier auf die mannigfaltigen Details der einzelnen Fotografien und ihrer Beschreibungen einzugehen, sind dem Aufbau der Arbeit einige wichtige Annahmen über die Konnotation der verschiedenen Medien Fotografie, Film und Sprache zu entnehmen. Es ist eine nostalgische Meditation über die Möglichkeiten der Fotografie, den herausgehobenen ebenso wie den beiläufigen Augenblick festzuhalten, was sie jedoch strukturell immer mit der Vergangenheit, diesem speziellen Augenblick der Aufnahme verbindet. Der Film indes zeigt die Fotografie als Repräsentation dieses Moments und verschmilzt für einen Augenblick mit der statischen Darstellung, bis die Zerstörung als Prozess dokumentiert wird.

Frampton sieht das strittige Verhältnis von Fotografie und Film als eine leidige Diskussion und vergleicht sie in seinem filmtheoretischen Essay »For a Metahistory of Film« mit der Huhn-Ei-Frage: Für ihn ist zwar die Fotografie vorher dagewesen und beschleunigt der Film nur die fotografischen Bilder in die Bewegung, umgekehrt fasst er den Begriff von Film jedoch so weit – er spricht von einem unendlichen Kino, dem »infinite cinema«,⁴ das alle potenziellen Bilder der Welt umfasst –, dass die Fotografie wiederum darin aufgeht. Für Frampton ist das Kino beziehungsweise der Film (der englische Ausdruck *cinema* kann bekanntlich sowohl Film als auch Kino bedeuten) das letzte Relikt des Zeitalters der Maschinen, also der Apparate, die nach physikalischen Gesetzen funktionieren und aus voneinander unterscheidbaren Teilen bestehen: »Cinema is the Last Machine. It is probably the last art that will reach the mind through the senses.«⁵ Er hat einen essentialistischen wie auch einen historischen Blick auf die Kunst des Kinos, dessen Ende er nicht durch das Video, sondern bereits früher, durch die Entwicklung des Radars eingeläutet sieht.⁶ Das Radar als elektromagnetische Technologie, deren Signale nicht wie die optischen oder akustischen Signale durch die menschlichen Sinne aufgenommen werden können, ist für ihn in prädigitaler Zeit offensichtlich diejenige Technik, die im stärksten Gegensatz zum Film und seiner Sinnlichkeit, die er mit der Fotografie teilt, steht.

4 Hollis Frampton, »For a Metahistory of Film. Commonplace Notes and Hypotheses«, in: ders., *On the Camera Arts and Consecutive Matters*, S. 131–139, S. 134. Vgl. auch Mark B. Hansen, »Digital Technics Beyond the ›Last Machine‹. Thinking Digital Media with Hollis Frampton«, in: Eivind Røssaak (Hg.), *Between Stillness and Motion. Film, Photography, Algorithms*, Amsterdam 2011, S. 45–72.

5 Frampton, »For a Metahistory of Film«, S. 136.

6 »I prefer radar, which replaced the mechanical reconnaissance aircraft with a static, anonymous black box.« (Ebd.)

Eine Generation später nutzt David Claerbout gerade die digitale Technik, um Fotografie und Film im digitalen Video erneut miteinander zu konfrontieren. In einer seiner frühen Arbeiten, *Kindergarten Antonio Sant' Elia, 1932*, von 1998, verwendet er eine historische Schwarz-Weiß-Fotografie – der Titel suggeriert als Entstehungszeit das Jahr 1932 – von spielenden Kindern in einheitlichen weißen Kitteln, die von einem erhöhten Standpunkt aus in einem Garten aufgenommen wurde (Abb. 5). Der Garten ist durch eine Mauer begrenzt, ein gestutzter Rasenstreifen trennt zwei akkurat gepflasterte Flächen, in denen zwei junge Bäume stehen.⁷ Projiziert als Videostill, nimmt der Betrachter oder die Betrachterin zunächst den Gegensatz zwischen der formalistischen Strenge des Gartens und der Ungeordnetheit der sich offenbar im bewegten Spiel befindenden Kinder wahr. Es sind jedoch die Blätter der Bäume, die sich tatsächlich fast unmerklich bewegen, die nachträglich animiert wurden und der Stillstellung der Fotografie ein sanftes Flimmern entgegensetzen. Claerbout spielt hier eventuell auch auf einen Topos aus der Frühzeit des Kinos an, als die Möglichkeiten der Kinematografie, die Bewegung und das Zittern der Blätter im Wind darzustellen, als Besonderheit des Films hervorgehoben wird.⁸ Auch in seinem weiteren Werk verfolgt Claerbout immer wieder das Ziel, die verschiedenen Zeitebenen von Fotografie und bewegtem Bild (er arbeitet stets mit Video und digitaler Projektion, nicht mit analogem Film) miteinander zu kombinieren und die Spannung, die dabei entsteht, ins projizierte Bild zu übertragen: »I look at moving images with the body of a still camera, and I look at photography with the contingency of movement, all for the sake of finding a moment that will evolve on itself, while being suspended in time.«⁹ Ebenso wie Frampton und die anderen hier vorgestellten Künstler/innen interessiert er sich für das Zusammenspiel von Gegenwärtigkeit und Vergangenheit im Bild. Gerade in der Latenz des projizierten Videobilds, durch die er auch auf die räumliche Mobilität und zeitliche Flüchtigkeit der Projektion anspielt,

7 Es handelt sich um den Garten des gleichnamigen Kindergartens in Como, der von dem Architekten Giuseppe Terragni gestaltet wurde (vgl. David Claerbout, *Uncertain Eye*, Ausstellungskatalog Pinakothek der Moderne, München, München 2010/2011, S. 29). Der rationalistische Architekt Terragni, der den italienischen Faschisten nahestand, erhielt 1932 den Auftrag für den Kindergarten, das Gebäude wurde jedoch erst 1935–1937 errichtet. Die Datierung der Fotografie ist daher womöglich etwas später anzusetzen.

8 Henri de Parville, »Le Cinématographe«, in: *Les Annales politiques et littéraires*, 26.4.1896, S. 269–270, S. 270: »Les photographies animées sont de petites merveilles. On distingue tous les détails, les tourbillons de fumée qui s'élèvent, les vagues de la mer qui viennent se briser sur la plage, le frémissement des feuilles sous l'action de la brise, etc.«

9 Christine van Assche, David Claerbout, »Interview«, in: Christine van Assche (Hg.), *David Claerbout. The Shape of Time*, Ausstellungskatalog Centre Georges Pompidou, Paris 2007/2008, Zürich 2008, S. 9–15, S. 13.

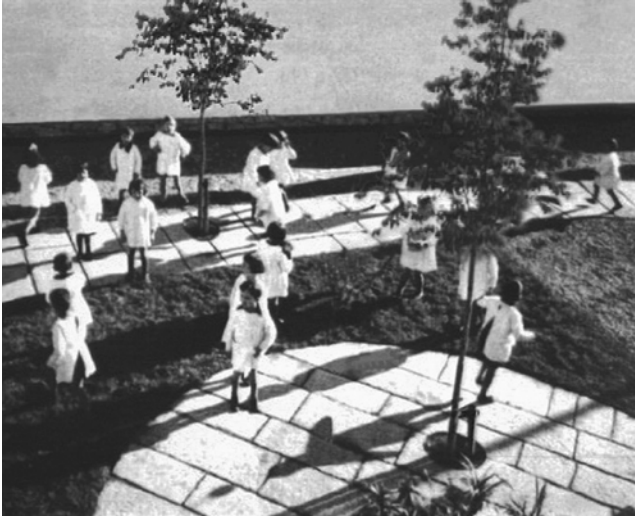


Abb. 5 David Claerbout, *Kindergarten Antonio Sant' Elia*, 1932, 1998

zeigt sich das Bewegungspotenzial des Bildes als »invertierte Energie«, wie folgendes Zitat verdeutlicht:

But if I merely add movement to the still, the picture will collapse under the pressure of it. Instead I prefer to think of alterations as ›caresses‹ on the surface, in order to stay in contact with both the picture's past and present. The video-projected still is full of potential for movement, and it is precisely this ›not happening‹ which is an inverted energy, not a forward moving energy.¹⁰

Es ist primär auf die gemeinsame technische Grundlage der Projektion auf lichtempfindliches Material zurückgeführt worden, dass gerade das Verhältnis von Fotografie und Film so sehr im Fokus des wissenschaftlichen und populären Interesses insbesondere der letzten zwei Dekaden, aber auch in der frühen Filmtheorie steht. Dass »der Film im wesentlichen eine Erweiterung der Fotografie«¹¹ sei, stellte Kracauer an den Beginn seiner Filmtheorie, und so wahr diese Aussage auf der einen Seite ist, so falsch ist sie auf der anderen Seite: Zwar beruht der fotografische Film (im Gegensatz zum animierten Film, der aus der Zeichnung entwickelt wird) auf der genannten gemeinsamen technischen Grundlage, jedoch unterscheidet er sich zugleich in seiner Handhabung, Ästhetik, Theoriebildung, Verbreitung und nicht zuletzt in seinem

10 Ebd., S. 9.

11 Kracauer, *Theorie des Films*, S. 11.

Verhältnis zur Zeit stark von der Fotografie. Die notwendigen Differenzierungen dominieren denn auch die Diskussionen, schreibt auch David Green:

Whatever arguments may be mustered on behalf of cinema's debts to literature and theatre, the technological bases of film have guaranteed photography a primary role in any account of its early development and perhaps continue to inflect an understanding of film as being – first and foremost – a pre-eminently visual medium. But the fact that photography and film have always been seen as closely intertwined has also proved to be the spur to differentiate between them. That this process of the differentiation of photography and film has revolved around a polarisation between the still and the moving image, and the different temporalities associated with each, should come as no surprise.¹²

Die verschiedenen Zeitlichkeiten, die den Medien Fotografie und Film zugeschrieben werden, beinhalten zunächst die prominente Verknüpfung der Fotografie mit dem Aspekt der Stillstellung des bewegten Objekts im Bild, indem sie einen Schnitt durch die Zeit fixiert, dann auch ihren Bezug zur Vergangenheit, die bereits oben erörterte Indexikalität, die als zeitliche Verbindung zur Realität der Vergangenheit gedeutet wird. Es ist nicht die Mimetik, die Möglichkeit des Wiedererkennens von etwas Vergangenen im gegenwärtigen Bild, sondern die verweisende und bezeugende Rolle der Fotografie, die dabei als spezifisch fotografisch hervorgehoben wird. Philippe Dubois geht noch weiter, indem er die Pierce'sche Indexikalität untrennbar mit dem Akt des Fotografierens, also dem Drücken des Auslösers, verknüpft: Dieser fungiere als performativer »Bild-Akt«, der den Augenblick dem Kontinuum der Zeit entreißt, als Schnitt in die Zeit, dessen »automatische Genese« (Bazin) »*das Subjekt selbst voll und ganz in die Erfahrung, in das Erlebnis des fotografischen Prozesses einbezieht*«. ¹³

Es gehört zu den entscheidenden Konsequenzen dieser Logik des Index, daß sie das fotografische Bild radikal als etwas setzt, *was nur in Verbindung mit dem Akt seiner Hervorbringung denkbar ist*, mag es sich dabei um den Akt der Rezeption, der Produktion oder um den Referenten des Bildes handeln. Als eine Art absoluter, *mit seiner referentiellen Situation untrennbar verbundener Bild-Akt, erweist sich die Fotografie als von grundlegend pragmatischer Natur: ihr Sinn liegt zunächst in ihrer Referenz*.¹⁴

12 David Green, »Marking Time. Photography, Film and Temporalities of the Image«, in: ders., Lowry, *Stillness and Time*, S. 9–22, S. 10.

13 Philippe Dubois, *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*, Amsterdam 1998 (1983).

14 Ebd.

Dem gegenüber steht die Assoziation des Films mit der Bewegung, die nach Christian Metz den Hauptunterschied zwischen Film und Fotografie ausmacht. Wo der Film eine »zeitliche Größe« (»temporal size«), Bewegung und Pluralität (»movement and plurality«) zeige, sei die Fotografie zeitlos (»timelessness«) und durch Bewegungslosigkeit und Stille (»immobility and silence«) gekennzeichnet.¹⁵ Die Bewegung ist nach Metz maßgeblich dafür verantwortlich, dass die Zuschauer/innen das Leinwandgeschehen als lebendig und somit »real« wahrnehmen. Ihr ist der besondere Realitätseindruck des Kinos zu verdanken, welcher wiederum die Filmwahrnehmung an die Gegenwart bindet:

[E]s ist die *Bewegung* (einer der größten Unterschiede, zweifellos der größte zwischen dem Kino und der Photographie), die Bewegung erzeugt einen starken Realitätseindruck. Diese Antwort ist selbstverständlich schon oft gegeben worden, aber vielleicht nicht vollständig. »Die Verbindung zwischen der *Realität* der Bewegung und der *Erscheinung* der Formen erzeugt das Gefühl konkreten Lebens und den Eindruck einer objektiven Realität,«¹⁶

zitiert Metz Edgar Morin in *Le cinema ou l'homme imaginaire*¹⁷. 2007 hat Tom Gunning Metz' Primat der Bewegung über der Indexikalität wieder aufgegriffen, um es für die Analyse verschiedener theoretischer und ästhetischer Aspekte der Kinotheorie fruchtbar zu machen.¹⁸ Das Augenmerk auf die Bewegung zu richten ermögliche es – was Gunning nur vorschlägt, aber nicht ausführt –, die Betrachtungssituation, Filmstile und die Einbindung neuer Medien neu zu überdenken; ebenso könne die bisher in der Filmtheorie marginalisierte Animation gleichberechtigt einbezogen werden. Prozesse der Immersion, der Affizierung und der Fiktionalität, so kann hinzugefügt werden, hängen maßgeblich von der Bewegung des Bildes und ihrer Wahrnehmung ab.¹⁹

Fotografie und Film bei Roland Barthes

Bewegung und Stillstellung in Fotografie und Film sind in den 1980er Jahren vor allem in der französischen Semiologie diskutiert worden. Neben Metz waren

15 Vgl. Christian Metz, »Photography and Fetish«, in: *October* 34, Herbst 1985, S. 81–90, S. 81–83.

16 Metz, »Zum Realitätseindruck im Kino«, S. 25.

17 Edgar Morin, *Le cinema ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie*, Paris 1956, S. 123.

18 Vgl. Tom Gunning, »Moving Away from the Index. Cinema and the Impression of Reality«, in: *differences* 18/1, 2007, S. 29–52, S. 38.

19 Vgl. hierzu u. a. Marie-Luise Angerer, »Affektiv. Zur produktiven Differenz des Intervalls« sowie »Zur Technizität des Affektverkehrs im Bewegtbild. Verschränkungen von Mensch und Medium bei *The Clock*«, in: Pirkko Rathgeber, Nina Steinmüller (Hg.), *BildBewegungen/ImageMovements*, Paderborn 2013, S. 55–74 und 232–254.

und sind die Schriften von Barthes bis heute besonders einflussreich. Dieser hat in seinem fototheoretischen Essay *Die helle Kammer* zahlreiche Eigenschaften der Fotografie beschrieben, die schon von früheren Theoretikern mit dem Medium verknüpft wurden: die direkte, indexikalische Verbindung zur Natur über das Licht (»Nabelschnur«), die zeitliche Dimension der Vergangenheit im Bild, die Zeugenschaft, die Möglichkeit, über Vergrößerung und das Detail die Wirklichkeit besser zu erkennen, als es mit bloßem Auge der Fall ist.²⁰ Der Bezug zu Kino und Film ist in *Die helle Kammer* marginal, aber umso aufschlussreicher, als Barthes keineswegs seiner der Fotografie zugeschriebenen Verbindung zum Tod dichotomisch die Lebendigkeit des Films gegenüberstellt. Vielmehr beschreibt er einige Unterschiede: die Rezeption, die von Zerstreuung anstatt von Kontemplation gekennzeichnet ist,²¹ die räumliche Öffnung des bewegten Bildes ins *hors-champ*, das heißt das Vorhandensein eines *Off* außerhalb des Rahmens der Leinwand,²² schließlich die Flüchtigkeit des fotografischen Referenten, den zu fassen dem Zuschauer schwerfällt.²³ Interessanter ist in dieser Hinsicht Barthes' Diskussion einiger Eisenstein-Filme in dem Text »Der dritte Sinn«, wo er versucht, etwas Ähnliches wie das *punctum* der Fotografie an bestimmten Einstellungen des Films festzumachen. Was Barthes als den »stumpfen Sinn des Films« beschreibt, ist neben der informativen und der symbolischen Ebene eine dritte, poetische Ebene des bildlichen Inhalts, die letztlich das spezifisch Filmische (und damit für ihn genuin Bildliche) ausmacht, denn hier versagt die Sprache: »[D]er stumpfe Sinn ist ein Signifikant ohne Signifikat; daher die Schwierigkeit, ihn zu benennen.«²⁴ Barthes führt weiter aus: »Das Filmische ist dasjenige im Film, das sich nicht beschreiben läßt, die Darstellung, die sich nicht darstellen läßt. Das Filmische beginnt erst dort, wo die Sprache

20 Als *close reading* empfiehlt sich das erste Kapitel von Florian Arndtz, *Philosophie der Fotografie*, Paderborn 2013.

21 »Füge ich auch dem Bild etwas hinzu? Ich glaube nicht, dafür bleibt mir keine Zeit: vor der Leinwand kann ich mir nicht die Freiheit nehmen, die Augen zu schließen, weil ich sonst, wenn ich sie wieder öffne, nicht mehr dasselbe Bild vorfände; ich bin zu ständiger Gefräßigkeit gezwungen« (Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt am Main 1989, S. 65).

22 Ebd., S. 66. Bildern, die ein *punctum* besitzen, gesteht Barthes ein solches »blindes Feld« zu, eine zweite Bedeutungsebene, die jedoch nicht räumlich in Bezug zum Bildrahmen zu verorten ist.

23 Ebd., S. 100.

24 Roland Barthes, »Der dritte Sinn. Forschungsnotizen über einige Fotogramme S. M. Eisensteins« (1970), in: ders., *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, Frankfurt am Main 2005, S. 47–66, S. 60.

und die gegliederte Metasprache aussetzen.«²⁵ Dieser ›stumpfe Sinn‹ ist also im Gegensatz zum ›entgegenkommenden Sinn‹, der als Bedeutungsebene des Films benenn- und beschreibbar ist, reine Signifikanz, eine Stumpfheit, an der der Blick nicht abgeleitet, sondern hängenbleibt. Paradoxerweise – wie Georges Didi-Huberman angesichts der Tatsache bemerkt, dass Barthes sich auf Eisensteins Montagetheorie bezieht²⁶ – verortet Barthes den ›stumpfen Sinn‹ im filmischen Einzelbild, das für ihn die einzige Möglichkeit bietet, über das Filmische zu sprechen. Seiner Vorliebe für die Fotografie entsprechend ist es gerade nicht die Bewegung, die Barthes als das spezifisch Filmische isoliert, sondern etwas, das sich nur im Fotogramm zeige (in seiner französischen Bedeutung als Einzelbild aus einem Filmstreifen, nicht als Ergebnis kamerarloser Fotografie). Einerseits schreibt Barthes die Fixierung aufs Fotogramm seinem eigenen Unvermögen und seiner »filmischen Ungebildetheit«²⁷ zu, andererseits jedoch meint er in der einmaligen Verbindung des Diegetischen mit dem Bildlichen, die im Fotogramm aufscheint, das eigentlich Filmische zu entdecken. Die Bewegung sei »nur das Gerüst einer permutativen Entfaltung«,²⁸ die auf der von Eisenstein selbst so genannten vertikalen Lektüre des Bildes beruht.²⁹ Die Filmzeit, also das kontinuierliche Fortlaufen des Films, sieht Barthes als lästigen Zwang an, der einer adäquaten Lektüre der filmischen Fragmente im Weg steht³⁰ – ein weiteres Indiz dafür, dass Barthes auch in seinen wenigen filmbezogenen Schriften dem statischen Einzelbild den Vorzug gibt.

Freeze Frame

Bezugnehmend auf Barthes und dessen Charakterisierung der Fotografie haben Jacques Aumont und Raymond Bellour als Erste die Frage nach der Stillstellung des Bildes systematisch erörtert. Unter dem Einfluss der Verbreitung der Videotechnik, die nicht nur die Filmerfahrung und -analysemöglichkeiten radikal veränderte, sondern das Verhältnis zum Film und zum bewegten Bild

25 Ebd., S. 63.

26 Georges Didi-Huberman, »Klagebilder, beklagenswerte Bilder?«, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 1, 2009, S. 51–60, S. 55 f.

27 Barthes, »Der dritte Sinn«, S. 64.

28 Ebd., S. 65.

29 Die sogenannte Vertikalmontage beschreibt das zeitgleiche Zusammenwirken von Ton und Bild, wobei die Bewegung »als Kompositionsgesetz« beidem zugrunde liegt. Eisenstein orientiert sich am Modell der Partitur, die ebenfalls einerseits horizontal, andererseits vertikal gelesen werden muss. Vgl. Sergej M. Eisenstein, »Die Vertikalmontage«, in: ders., *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*, hg. v. Felix Lenz und Helmut H. Diedrichs, Frankfurt am Main 2006, S. 238–300.

30 Vgl. Barthes, »Der dritte Sinn«, S. 66.

allgemein neu definierte, wurde das angehaltene Bild – »l'arrêt sur image, ou de l'image« zum Phänomen, an dem sich die Kollision verschiedener Medien im Bild selbst zeigte: »Ce n'est pas un hasard si le développement de l'arrêt sur image et de toutes les formes du photographique, qui envahit le cinéma au tournant des années 60, a coïncidé avec les transformations qui se sont précisées depuis grâce au traitement de l'image électronique.«³¹ Bellour widmet sich im Speziellen der Frage nach Stadien der Stillstellung des Bildes im Film.³² Anhand verschiedener Beispiele richtet er dabei seine Aufmerksamkeit zunächst auf den *arrêt sur l'image* oder Freeze Frame, das Phänomen des angehaltenen Standbilds innerhalb eines Films, dann mit Roland Barthes' »drittem Sinn« auf das Fotogramm (das Einzelbild aus einem Filmstreifen), schließlich auf das Erscheinen von Fotografien im Spielfilm, eine weitere Art der Stillstellung innerhalb bewegter Bilder. Anhand dieser sehr unterschiedlichen Phänomene versucht Bellour, Aussagen über das Verhältnis von Fotografie und Film zu treffen: Es zeige sich, dass die Fotografie immer »fruchtbare« Augenblicke produziere und »always by the force of circumstance a ›decisive instant‹ torn from reality«³³ sei. Der Film hingegen bestehe seinem Wesen nach eben nicht aus herausgehobenen Momenten, dennoch könnten wir solche wahrnehmen, denn es hoben sich manche Bilder und Szenen heraus aus dem Fluss der Bilder. Diese neigten, so Bellour, entweder zum Fotografischen und somit zur Kraft, den Tod einzuschreiben, oder aber zeichneten sich durch eine bestimmte Abstraktheit und Irrealität aus:

[T]he instant that stills the film bears a relation to the film as a whole. It goes way beyond its purely material inscription, reverting the film back onto itself, capturing its singular drama, emphasizing the fact that it cannot be reduced to the overly natural time of illusion, inducing a time-space at the juncture of the visible and the invisible.³⁴

Bellour hat untersucht, inwiefern sich dadurch die Rolle der Betrachter/innen verändert, und sie als »spectateurs pensifs«, als nachdenkliche Betrachter/innen bezeichnet. Besonders funktioniere dies bei Fotofilmen wie beispielsweise dem berühmten *La Jétée* (1963) von Chris Marker:

Quelle différence, dès lors, dans ces films où la matière de la photo devient la fiction du cinéma? Tout simplement ceci: leur fixité relative adoucit »l'hystérie« du film. [...] La présence de la photo, diverse, diffuse, ambiguë, a ainsi comme

31 Raymond Bellour, »L'Entre-Images« (1990), in: ders., *L'Entre-Images*, S. 11–17, S. 13.

32 Raymond Bellour, »The Film Stilled«, in: *Camera Obscura* 24, 1990, S. 99–123.

33 Ebd., S. 108.

34 Ebd.

effet de décoller (même de façon minimale) le spectateur de l'image [...]. Elle arrache le spectateur à cette force peu précise mais prégnante: la moyenne imaginaire du cinéma.³⁵

Fotografie als Bestandteil des Films ermöglicht so paradoxerweise eine größere Reflexion über die Mechanismen des Kinos, als dieses es selbst zu leisten imstande ist. Der *arrêt sur l'image* als plötzliche Unterbrechung des gewohnten Fließens der Bilder lässt die Zuschauer/innen zurückprallen, die durch kontinuierliche Wiederholung eines einzelnen Filmstandbildes erreichte Bewegungslosigkeit unterscheidet sich radikal von dem Filmen unbewegter Situationen, denen immer noch die Zeitlichkeit und Bewegung der Realität anhaftet (vorausgesetzt, der Film wird in entsprechender Geschwindigkeit abgespielt). Diese Bilder sehen uns an, schreibt Bellour, und sie scheinen der Zeit zu widerstehen: »Elles ouvrent en fait un autre temps: un passé du passé. Un temps second et différent. Ainsi elles fixent un instant le temps du film; nous arrachant a son déroulement, elles nous situent par rapport à lui.«³⁶ Bellour schreibt also dem *arrêt sur l'image* eine stark reflexive Funktion und Kapazität zu: Es ermögliche, die Wirkung der Integration unterschiedlicher Medien zu beobachten, wodurch sich die Wahrnehmung der Zeit und die Selbstwahrnehmung der Betrachtenden während des Filmschauens verändere.

Geschwindigkeit

Wurde zur Zeit der Filmavantgarde vorwiegend mit Geschwindigkeiten der Bilder durch Zeitlupen, Freeze Frames, Beschleunigung und Tricks der Belichtung experimentiert, eröffneten sich ab Mitte der 1960er Jahre durch die Verbreitung des Videos und ab den 1990er Jahren durch den Computer immer mehr Möglichkeiten, die Grenzen zwischen den klassischen Medien verschwimmen zu lassen. Für die französische Film- und Fototheorie konstatiert Philippe Dubois eine Zäsur um das Jahr 1990, von der an die in den 1970er und 1980er Jahren populäre und einen gegenseitigen Ausschluss voraussetzende Gegenüberstellung von Fotografie und Film, von Stillstellung und Bewegung, vertreten durch die populären Konzepte des *punctum* bei Barthes und des Bewegungs- und Zeit-Bildes bei Deleuze, nicht mehr galt.³⁷ Die Verbreitung des

35 Raymond Bellour, »Le spectateur pensif« (1984), in: ders., *L'Entre-Images*, S. 75–84, S. 80.

36 Ebd., S. 77.

37 »D'un côté, Roland Barthes dans *La Chambre claire* imposait le concept de »punctum« en jouant la photographie contre le cinéma [...]. D'un autre côté, la philosophie bergson-deleuzienne du cinéma imposait les concepts d'image-mouvement et d'image-temps, qui reposait encore entièrement sur l'idée que le film est un défilement régulier d'images reproduisant le mouvement apparent [...]. Tout se passait comme si l'un et l'autre, le

Videos und schließlich des digitalen Bildes hätten in den folgenden Dekaden die alten Dichotomien obsolet werden lassen, denn damit einhergehend seien auch die zeitlichen Regimes verändert, ausgedehnt und aufgeweicht worden: »[L]es régimes temporels d'images se sont considérablement élasticisés, rendant de plus en plus obsolètes ou indiscernables les vieux partages.«³⁸ Über die Gegenüberstellung von Fotografie und Film hinaus könne jetzt nur noch über Formen von Bildern gesprochen werden, die diese Aufteilung in das vorige Jahrhundert verwiesen, sie obsolet werden ließen. Unbewegtes, das sich bewegt (als Beispiel nennt er die Pose oder das Panorama), Bewegtes, das sich quasi nicht bewegt, und ständig befinde man sich dazwischen, »dans le va-et-vient intermédiaires, dans l'espace-temps indécidable de ralentis-accélérés – one ne fait même plus la différence – systématiques«.³⁹

Diese neue Art Bilder sei mitnichten vollkommen neu: Historische Vorläufer, die sich mit der Geschwindigkeit von Bildern beschäftigt hätten, seien zum Beispiel Étienne-Jules Marey, Dziga Vertov, Jean Epstein oder Jean-Luc Godard.⁴⁰ Die hier beschriebene zeitliche und mediale Entgrenzung und Hybridisierung von Bildern nahm jedoch ihren Anfang in den 1960er Jahren und lenkte in Reaktion auf das Primat der Medienspezifik des Modernismus das Augenmerk der Theoriebildung auf die Frage nach der Intermedialität der Kunst.

Medienspezifik und Intermedialität

Theorien der Intermedialität beschäftigen sich mit dem Verhältnis der Korrelation, Interaktion und Überschneidung von Medien. Der Begriff wird einerseits für die Synthese von Medien verwendet, also die Verschmelzung zu etwas Neuem, in dem die früheren Formen nicht mehr ohne Weiteres voneinander zu trennen sind – dies bezeichnet der Fluxuskünstler Dick Higgins in seinem frühen Aufsatz »Intermedia« als Intermedialität, die er von Mixed Media unterscheidet, also einer Art der Multimedialität, in der jedoch die ursprünglichen Formen wieder voneinander zu unterscheiden sind.⁴¹ Neben dieser Art synthetisierender Intermedialität nennt Jens Schröter noch drei

mobile et l'immobile, le fixe et le mouvant, ne pouvaient exister que dans un rapport d'exclusion réciproque.« (Philippe Dubois, »Entre cinéma et photographie: quelques variations de vitesse de l'image contemporaine«, in: Jérôme Game [Hg.], *Images de corps / corps des images au cinéma*, Lyon 2010, S. 91–108, S. 92.)

38 Ebd.

39 Ebd., S. 93.

40 Ebd.

41 Vgl. Dick Higgins, »Intermedia« (1965), in: *Leonardo* 34/1, 2001, S. 49–54.

andere Formen von Intermedialität:⁴² Transmedialität, also medienübergreifende Gemeinsamkeiten einzelner Darstellungsweisen; »transformative Intermedialität« im Sinne von »Re-Representation«, also der Umstand, »daß ein Medium ein anderes repräsentiert«;⁴³ schließlich, was er als Gegenteil von Letzterem bezeichnet, eine ontologische Intermedialität. In ihr bestimmt sich ein Medium durch reflexive Bezugnahme auf andere Medien selbst.⁴⁴ In Bezug auf das Verhältnis von Fotografie und Film, wie es in Werken der zeitgenössischen Kunst und deren Rezeption thematisiert wird, ist die zweite von Schröter diskutierte Art der Intermedialität relevant, nämlich in Form der Frage, inwiefern sich medienübergreifende Gemeinsamkeiten – auch als historische Phänomene – feststellen lassen. Diese beziehen sich nämlich nicht auf eine Vermischung von Techniken oder Künsten, sondern auf Aspekte, die den unterschiedlichen Medien eigen sind und dort jeweils spezifische Ausformungen erfahren. Jacques Aumont hat beispielsweise als Gemeinsamkeit von Malerei, Panorama, Fotografie und Kino eine am Beginn der Moderne, also an der Schwelle des 19. Jahrhunderts, neue Variabilität des Auges beziehungsweise eine Mobilisierung des Blicks beschrieben;⁴⁵ er fasst sie zusammen als Dispositive des Sehens, in denen der Betrachter / die Betrachterin fixiert, das Auge jedoch beweglich ist. Ähnlich beschreibt Jonathan Crary in *Techniques of the Observer* (Techniken des Betrachters) die vergleichbaren Sehgewohnheiten von impressionistischer Malerei, Fotografie und Film mit Foucault als ›Ordnung des Sichtbaren‹ oder in Bezug auf Martin Jay als skopisches Regime.⁴⁶ In den folgenden Kapiteln werden die Figur der Pose, die Arbeit mit Found Footage und die Heterochronie filmischer Räume im Fokus stehen: Auch hier wird auf den Begriff der Intermedialität zurückzukommen sein, denn an allen drei Phänomenen kann man die Berührung und Überschneidung von Medien wie auch die medienübergreifenden, bildlich zu nennenden Modi der Darstellung beobachten. Die Pose, um ein Beispiel vorwegzunehmen, wird als Figuration von Bewegung in unterschiedlichen Medien erfahrbar und somit als vergleichendes Element der Video-, Fotografie- und Filmarbeiten

42 Jens Schröter, »Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffs«, in: *montage AV* 7/2, 1998, S. 129–154.

43 Ebd., S. 144.

44 Ebd., S. 146 f.

45 Jacques Aumont, »L'oeil variable, ou la mobilisation du regard«, in: ders., *L'Oeil Interminable. Cinéma et Peinture*, Paris 1995, S. 37–72.

46 Jonathan Crary, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, MA 1990; Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, 18. Auflage, Frankfurt am Main 2003; Martin Jay, »Scopic Regimes of Modernity«, in: Hal Foster (Hg.), *Vision and Visuality*, Seattle 1988, S. 3–28.

von Coleman und Dean fruchtbar gemacht. Sie stellt nach Schröters Definition ein Phänomen dar, in dem die »formalen Ebenen getrennt von der medialen Basis und relativ autonom ihr gegenüber«⁴⁷ fungieren; aber eben nur relativ, denn um als Form am Körper sichtbar zu werden, muss die Pose sich im jeweiligen Medium aktualisieren,⁴⁸ und nur so können auch die historischen Dimensionen der posierenden Darstellung, ihre fotohistorischen und -theoretischen Implikationen zutage treten.

In den zu Beginn kurz skizzierten künstlerischen Beispielen von Hollis Frampton und David Claerbout geht es ebenfalls nicht um die Möglichkeit des Films, die Fotografie zu vereinnahmen und sich ihre Darstellungsstrukturen anzueignen oder umgekehrt die filmische Bewegung komplett in eine Fotografie zu integrieren. Ganz im Gegenteil sind in beiden Arbeiten die Elemente des jeweiligen Mediums erkennbar. Die Fotografie hat in Framptons Film die Aufgabe, die Vergänglichkeit des fotografischen Moments zu symbolisieren und die Zerstörung des fotografischen Beweises zu dokumentieren. Dies ist wiederum (bis zu dessen Zerstörung) auf Film gespeichert und stets wieder aufführbar, womit sich die zeitliche und indexikalische Verknüpfung von Bild und Ereignis fortsetzt. Bei Claerbout haben die bewegten Blätter eine allegorische wie auch diskurshistorische Bedeutung, indem sie auf den Topos der bewegten Blätter in der Filmgeschichte anspielen. Beide Künstler verbinden verschiedene Medien, belassen jedoch ihre spezifische ästhetische, historische und diskursive Konnotation sichtbar.

Terminologie

Diese Frage nach einer Spezifik der Medien hat im Diskurs um Fotografie und Film am Ende des 20. Jahrhunderts mit Blick auf die Digitalisierung beider Medien und die Zunahme digitaler bildgebender Verfahren einen vielleicht vorerst letzten Schub bekommen. Dies ist auch auf die theoretischen Gewährsleute der Fototheorie Roland Barthes und Walter Benjamin zurückzuführen, denen in der Rezeption durch Bellour, Krauss, Dubois und andere eine

47 Schröter, »Intermedialität«, S. 137.

48 Schröter zitiert Joachim Paech, der mit Blick auf die Intermedialität die Untrennbarkeit von Medium und Form nach Niklas Luhmann ins Gedächtnis ruft. Luhmanns These, dass Formen und Medien aus jeweils feste beziehungsweise lose gekoppelten Elementen bestehen, hat er selbst auf das Kunstwerk als »unterscheidbare Form« angewendet (vgl. Niklas Luhmann, »Weltkunst«, in: ders., Frederick D. Bunsen, Dirk Baecker, *Unbeobachtbare Welt. Über Kunst und Architektur*, Bielefeld 1990, S. 7–45, S. 16).

wichtige Rolle zukommt. In zahlreichen Monografien,⁴⁹ Sammelbänden⁵⁰ und unzähligen Einzelaufsätzen, die vor allem in den Zehnerjahren des 21. Jahrhunderts zum Zusammenspiel von Fotografie und Film als Dichotomie von Stillstand und Bewegung in der Kunst erschienen, dominieren einige wenige foto- und filmtheoretische Positionen, die, wie in der Diskussion um die Indexikalität und Zeitlichkeit der Medien, stets auf Neue als Fixpunkte der Diskussion herangezogen werden.⁵¹

So ist es denn auch nicht verwunderlich, dass George Baker, um eine Position unter vielen herauszugreifen, den aktuellen Status des Fotografischen bedauert⁵² und sich dabei auf die vormals paradigmatische, aber auch umstrittene Rolle bezieht, die Krauss dem fotografischen Prinzip von Index und Kopie noch 1977 als wegweisend für die Moderne zugesprochen hatte.⁵³ Künstlerische Fotografie stehe heute zwischen anderen Künsten, häufig unter dem Einfluss des malerischen Piktoralismus oder kinematografischer *Mise en scène*, oder werde begleitet von Videoprojekten. Sein Ziel, die Fotografie als Objekt wieder aufzubauen (>reconstruct<), kann jedoch eher als rhetorische denn historisch fundierte Volte gesehen werden, um angesichts des *cinematic turn* in den zeitgenössischen Künsten der Fotografie zu neuer Aufmerksamkeit zu verhelfen. Er wendet dafür das strukturalistische Krauss'sche Schema eines erweiterten Feldes der Skulptur auf die Fotografie an. In ihrem Modell wurde die Skulptur, die in den 1960er Jahren zu einer »Art ontologische[r] Abwesenheit« geworden war, als reine Negativität und Summe dessen, was sie alles nicht mehr sein konnte oder sollte, mittels einer Gruppe gegensätzlicher Kategorien neu bestimmt.⁵⁴ Wo sich bei der Skulptur die Begriffe Landschaft und Nicht-Architektur ebenso wie Nicht-Landschaft und Architektur entsprachen,

49 Garrett Stewart, *Between Film and Screen. Modernism's Photo Synthesis*, Chicago 1999; Laura Mulvey, *Death 24x a Second. Stillness and the Moving Image*, London 2006; Eivind Røssaak, *The Still/Moving Image. Cinema and the Arts*, Saarbrücken 2010.

50 Siehe unter anderem Green, Lowry, *Stillness and Time*; David Company (Hg.), *The Cinematic*, London/Cambridge, MA 2007; Beckman, Ma, *Still Moving*; Diekmann, Gerling, *Freeze Frames*; Guido, Lugon, *Fixe/animé*; Røssaak, *Between Stillness and Motion*.

51 Beachtenswert ist in dieser Hinsicht auch, dass die gegenwärtige Rezeption der Fottheorie fast ausschließlich männliche Protagonisten berücksichtigt und Theoretikerinnen wie Susan Sontag kaum rezipiert werden. Für diesen Hinweis danke ich Katja Müller-Helle.

52 George Baker, »Photography's Expanded Field«, in: Beckman, Ma, *Still Moving*, S. 175–188.

53 Gemeint ist hier die Umdeutung der Fotografie als theoretisches Objekt. Krauss sieht die Fotografie qua ihrer Indexikalität und Deutungsfreiheit (Botschaft »ohne Code«) in Anlehnung an Pierce und Barthes als ein allgemeines Modell für die Logik der Gegenwartskunst an, je nach historischer Einschätzung also der Kunst der Moderne oder der Postmoderne.

54 Rosalind E. Krauss, »Skulptur im erweiterten Feld«, in: dies., *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne*, Amsterdam 2000, S. 331–346, S. 338 f.

ergänzen sich in der Fotografie bei Baker »not-narrative« und »stasis« wie auch »narrative« und »not-stasis«. ⁵⁵ In der Folge benennt er drei Modi des zwischen dem Narrativen und dem Statischen changierenden fotografischen Bildes: »still film«, zum Beispiel die *projected images* von Coleman, »talking picture« wie bei Jeff Wall, den er mit seinen an Pastiche und Historienmalerei angelehnten Werken in Opposition zur modernistischen Fotografie sieht, und schließlich Cindy Shermans »film stills«, die Baker *cinematic photograph* nennt. Es soll hier nicht der Ort sein, den Sinn einer strukturalistischen Herangehensweise an aktuelle fotografische Tendenzen im Detail zu bewerten; dass sie eine Möglichkeit darstellt, neue Begrifflichkeiten zu finden, zwischen denen sich die Formen fotografischer oder kinematografischer Bilder situieren können, ist jedoch zu bemerken. Und als solche will Baker sein Schema auch verstanden wissen. Vor einem Rückfall in traditionelle, konservative Diskurse über Medienspezifität warnt er ausdrücklich. Vielmehr soll mit einem erweiterten Feld von Begrifflichkeiten ermöglicht werden, die Randbereiche, die Grenz- und Übergänge von Fotografie, Film und anderen Medien nicht innerhalb einer einfachen Dichotomie, die sich an singuläre Charakteristika der Medien bindet, auszuloten, sondern in der Benennung transmedialer Eigenschaften die Künstler/innen und Werke in das entsprechende Bezugsgeflecht von Narrativität und Stasis einzuordnen. Dass auch Baker versucht, neue Ausdrücke für die jeweiligen ästhetischen Erscheinungsformen zu finden, wie beispielsweise *cinematic photograph*, führt uns zum letzten hier anzusprechenden Punkt, der Begriffsverwirrung, die die Forschung angesichts der zu beschreibenden Bilder zuweilen erfasst.

»A certain discomfort can be observed in the terminological vagueness or ambiguity when hybrid images between photography and cinema, still and moving images, are discussed.« ⁵⁶ Diese Beobachtung machen Hilde van Gelder und Alexander Streitberger angesichts der Fülle von Versuchen, die seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts auftretenden Transformationen des fotografischen, filmischen, videografischen und digitalen Bildes in Worte zu fassen. Die Versuche, den in den Künsten entstehenden neuen inter-, trans- und multimedialen Bildformen auch sprachlich beizukommen, haben sich oft als zu schwammig und ungenau herausgestellt.

Als Erstes etablierte Bellour den Ausdruck des *entre-images*, »zwischen den Bildern«, um darauf aufmerksam zu machen, dass die mannigfaltigen Seinsweisen des Bildes den Blick von einer ontologischen Fragestellung weg und hin

55 Baker, »Photography's Expanded Field«, S. 184.

56 Hilde van Gelder, Alexander Streitberger, »Photofilmic images in contemporary visual culture«, in: *Philosophy of Photography* 1/1, 2010, S. 48–53, S. 50.

zu den *Übergängen des Bildes* beziehungsweise in das Zwischen den Bildern lenken müssten.⁵⁷ Ausgehend vom Video als dem Medium, das *Passagen* eröffne, indem es in intermedialen Kunstformen die Intervalle und Räume zwischen den Bildern betone (zwischen Stillstand und Bewegung, zwischen der Fotografie und ihren Transformationen),⁵⁸ charakterisiert er das *entre-images* als virtuellen Ort dieser Übergänge. Bellours Definition bleibt aufgrund seiner poetischen Sprache diffus und schwer zu übersetzen, weshalb es sinnvoll erscheint, hier eine längere Passage zur Charakterisierung des *entre-images* zu zitieren:

L'entre-images est ainsi (virtuellement) l'espace de tous ces passages. Un lieu, physique et mental, multiple. À la fois très visible et secrètement immergé dans les œuvres remodelant notre corps intérieur pour lui prescrire de nouvelles positions, il opère entre les images, au sens très général et toujours singulier du terme. Flottant entre deux photogrammes comme entre deux écrans, entre deux épaisseurs de matière comme entre deux vitesses, il est peu assignable: il est la variation et la dispersion même. C'est ainsi que les images désormais nous parviennent, l'espace dans lequel il faut décider quelles sont les vraies images. C'est-à-dire une réalité du monde, aussi virtuelle et abstraite soit-elle, une réalité d'image comme monde possible.⁵⁹

Das *entre-images* stellt also keine Definition eines Bildes dar, sondern betont seine Latenz, es beschreibt den ephemeren Charakter von bildlichen Phänomenen im Übergang zwischen stabilen, benennbaren Zuständen. Korrespondierend zeigt sich Bellours Begrifflichkeit eben auch nicht historisch hergeleitet oder theoretisch fundiert, sondern sie basiert auf der Erfahrung sich ständig transformierender Bilder, die er als Eintritt in eine neue Zeit des Bildes wertet.⁶⁰

Victor Burgin wählt den Zugang zum Film nicht über den Zwischenraum zwischen den Bildern, sondern über die Erinnerung: Um auszudrücken, dass er sich an seine erste filmische Erfahrung nicht über Einzelbilder, den Plot, die Schauspieler oder Details der Narration erinnert, verwendet er den Ausdruck *sequence-image*.⁶¹ Im Gegensatz zu *image sequence*, also einer fortlaufenden Reihung einzelner Bilder oder Einstellungen, ist dieses Sequenzbild stärker

57 Bellour, »Die Doppel-Helix«, S. 80, im Original Raymond Bellour, »La double hélice«, in: *Passages de l'image*, Ausstellungskatalog Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, Power Plant, Toronto, Wexner Art Center, Columbus, Modern Art Museum, San Francisco 1990–1992, Paris 1990, S. 37–56.

58 Bellour, »L'Entre-Images«, S. 14.

59 Ebd.

60 Ebd., S. 15.

61 Victor Burgin, *The Remembered Film*, London 2004.

als Objekt denn als Narration zu begreifen, eine willkürliche, sporadische Sammlung filmischer Eindrücke, die sich in der Erinnerung zu einem einzelnen Bild zusammenfügen, das in seiner Kürze jedoch weder als Sequenz noch als Einzelbild zu bezeichnen ist, sondern als »sequence of such brevity that I might almost be describing a still image«. ⁶² Burgin beschreibt es – und dies ist interessant für die Fragestellung nach der terminologischen Vereinbarkeit der Zeitlichkeit und der Geschichtlichkeit des Bildes – als ein transitorisches, trotz allem jedoch faktisches Zusammentreffen eines aktuellen Moments der Wahrnehmung mit vergangenen Affekten und Bedeutungen:

[T]he sequence image as such is neither daydream nor delusion. It is a *fact* – a transitory state of percepts of a ›present moment‹ seized in their association with past affects and meanings, Pierre Nora has spoken of the ›increasingly rapid slippage of the present into a historical past that is gone for good. ⁶³

Eine Zuordnung dieses komplexen Erinnerungsbildes zu einem medienspezifischen Diskurs erscheint aufgrund seiner assoziativen, poetischen Natur, die sich sprachlicher Logik widersetzt, unmöglich: »As this object – the *sequence-image* – is neither image nor image sequence, it belongs neither to film nor to photography theory as currently defined. Indeed it may be doubted whether it can ever be fully a *theoretical* object, at least so long as theory remains an affair of language.« ⁶⁴ Burgin beschreibt mit dem *sequence-image* eine flüchtige Konstellation von Bildern, wie sie in der zeitgenössischen Film- und Videokunst häufig zu finden ist, und schafft damit trotz aller Vagheit einen Begriff, um sich diesen Bildern zu nähern. Man denke an Werke von Eija-Liisa Ahtila, Pierre Huyghe, Tacita Dean oder Hannes Schüpbach, in denen atmosphärische Bilder sich aufgrund ihrer Kürze jeder Beschreibbarkeit entziehen, jedoch wiederum zu lang sind, um mit Fotografien assoziiert zu werden. Hier spielt auch der von Burgin vernachlässigte Ton eine große Rolle.

Durch die Nutzung von Video und digitalen Methoden, um bewegte und unbewegte Bilder zu erzeugen, zu bearbeiten und miteinander zu kombinieren, haben sich die Unterschiede aufgeweicht. Bellour führt Video 1991 als das »letztgeborene unter den Reproduktionsbildern« auf, »ein Bild, das fähig ist, sämtliche vorausgegangenen Bilder – Malerei, Photographie, Film – anzuheben, aufzulösen und miteinander zu vermischen.« ⁶⁵ Es habe jedoch noch

62 Ebd., S. 16.

63 Ebd., S. 21.

64 Ebd., S. 27.

65 Bellour, »Die Doppel-Helix«, S. 91 f.

eine analoge Verbindung zur Welt, die ihm schließlich mit der digitalen Weiterverarbeitung ausgetrieben werde. Das Video als das nicht nur die Kunst, sondern auch den Alltagsgebrauch dominierende Bildmedium ab den 1970er Jahren wird von Douglas Gordon nicht umsonst für seine paradigmatischen Found-Footage-Arbeiten mit verlangsamtten Spielfilmen verwendet: Es ermöglicht mittels seiner Intermedialität die Annäherung des ehemals kinematografischen Bildes an den Status eines Standbilds, ohne jedoch beides zu sein.⁶⁶

So ist abschließend zu fragen, wie die dichotome Gegenüberstellung von Film und Fotografie in der Theorie, im Diskurs und in den Kunstwerken selbst historisch zu verorten ist. Dazu empfiehlt es sich, noch einmal einen Blick in die Filmgeschichte zu werfen, da im Experimentalfilm parallel zum Aufkommen der Videokunst die Spezifik des filmischen Mediums und seiner Rezeptionsbedingungen rekapituliert wurde. Der strukturelle Film stand in den 1960er und frühen 1970er Jahren für eine Bewegung von Künstler/innen und Filmemacher/innen, die sich der Reduzierung des Films auf seine Materialität und die Grundelemente der filmischen Darstellung verschrieben hatten. Hollis Frampton, dessen Film (*nostalgia*) am Beginn dieses Kapitels stand, war ein Vertreter dieser Strömung, die vor allem in den USA, Großbritannien, Kanada und Österreich verbreitet war. Ihre Hauptvertreter/innen arbeiteten relativ getrennt voneinander, verfolgten jedoch ähnliche Ansätze. Sie versuchten, den Film mithilfe seiner eigenen Mittel zu definieren und auf die Grundbedingungen seiner Darstellung zurückzuführen, das heißt auf das Zusammenwirken von Kamera- und Projektionstechnik, Zelluloid, Raum und Zeit. Charakteristika waren die Sichtbarmachung von Effekten der Filmtechnik wie zum Beispiel das Flickern, der Freeze Frame und die Thematisierung der räumlichen Darstellung und dispositiven Anordnung von Apparat und Zuschauer/innen.⁶⁷ Zwar wird der strukturelle Film stets unter

66 Video ist einerseits intermedial, da es auf elektronischer Grundlage vermag, die optischen Medien zu vermischen, es wurde aber selbst auch Gegenstand medienontologischer Diskussionen über seine Spezifität. Für die Videokunst der 1960er und 1970er typisch und bis heute maßgeblich ist Rosalind E. Krauss' These, das Medium des Videos sei der Narzissmus, es liege ihm also ein psychisches und kein physisches Modell zugrunde. Charakteristika seien vor allem die Simultaneität von Aufnahme und Projektion sowie die körperliche Rückkopplung zwischen Kamera und Monitor. Vgl. Rosalind E. Krauss, »Video. The Aesthetics of Narcissism«, in: *October* 1, Frühjahr 1976, S. 50–64, S. 52.

67 Zum strukturellen Film siehe einführend P. Adams Sitney, »Structural Film«, in: *Film Culture* 47, Sommer 1969, nicht paginiert; Peter Gidal, *Materialist Film*, London / New York 1989; Stephen Heath, »Repetition Time. Notes Around ›Structural/materialist Film‹«, in: ders., *Questions of Cinema*, London/Basingstoke 1981, S. 165–175; Birgit Hein, Wulf Herzogenrath (Hg.), *Film als Film – 1910 bis heute. Vom Animationsfilm der zwanziger zum Filmenvironment der siebziger Jahre*, Ausstellungskatalog Kölnischer Kunstverein, Köln, Akademie der Künste, Berlin, Museum Folkwang, Essen, Württembergischer

dem Diktum der Reinheit des Mediums genannt, das unter dem deutlichen Einfluss der modernistischen Kunsttheorie nach Clement Greenberg steht.⁶⁸ In der Praxis wurde diese vor allem von P. Adams Sitney propagierte formelle Reinheit jedoch nicht konsequent verfolgt, wie Gabriele Jutz unterstreicht. Am Beispiel von George Landows *Film in Which There Appear Sprocket Holes, Edge Lettering, Dirt Particles, Etc.* (1965–1966) zeigt sie auf, dass die »Rhetorik des Puren« eine »zweifellos strategische und zeitgebundene Deutung des Avantgardefilms« darstellte.⁶⁹

Eine andere Bewegung stellte zeitgleich das Expanded Cinema dar, eine Entwicklung hin zu Mehrfachprojektionen im Ausstellungsraum, zur Ausweitung des Kinos und Hybridisierung des Films durch Performance und Theater. Beide Bewegungen sind historische Vorläufer der zeitgenössischen Foto-, Film- und Videokunst, denn in ihnen wurden die Medien auf ihre spezifischen Eigenschaften und ästhetischen Möglichkeiten hin untersucht. Gemeinsam ist den Vertretern etwa ab den 1990er Jahren und ihren Vorgängern in der Filmgeschichte der reflektierende Umgang mit ihren Medien.⁷⁰ Es geht ihnen nicht, zumindest nicht vornehmlich, darum, Geschichten zu erzählen, sondern zu ergründen, wie filmische Bildherstellung, Darstellung und Wahrnehmung funktionieren und welche psychischen Effekte eine Rolle spielen.

Die Gegenüberstellung von Frampton und Claerbout zeigte einige Gemeinsamkeiten, aber auch maßgebliche Unterschiede. Gemeinsam ist den Arbeiten und der Arbeitsweise der Künstler, dass sich abgesehen vom zeitlichen Verlauf der semantische Gehalt der Arbeiten mit Mitteln der Zeitlichkeit und ihrer Manipulation realisiert. Bei Frampton werden Vergangenheit und Gegenwart als Merkmale von Fotografie und Film und gesprochener Sprache miteinander vermischt; die zeitliche Verschiebung bewirkt auch eine Verschiebung des Bildobjekts, die statische Kameraeinstellung steht dem ständigen Austausch

Kunstverein, Stuttgart 1977/1978, Stuttgart 1977; Matthias Michalka (Hg.), *X-Screen. Filmische Installationen und Aktionen der Sechziger- und Siebzigerjahre*, Ausstellungskatalog Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien, 2004, Köln 2004.

68 Siehe hierzu vor allem den Essay »Modernist Painting« von 1960, erschienen in *Forum Lectures*, Washington D. C., auf Deutsch: Clement Greenberg, »Modernistische Malerei«, in: ders., *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*, hg. v. Karlheinz Lüdeking, Dresden 1997, S. 265–278.

69 Gabriele Jutz, *Cinéma brut. Eine alternative Genealogie der Filmavantgarde*, Wien / New York 2010, S. 35.

70 Vgl. hierzu u. a. Carla Taban (Hg.), *Meta- and Inter-Images in Contemporary Visual Art and Culture*, Leuven 2013. Taban sieht einen Zusammenhang zwischen der Verbreitung digitaler Medien in der Kunst, der systematischen theoretischen Erörterung »meta-visueller« Phänomene und der kritischen, interdisziplinären Diskussion eines »pictorial/ iconic/visual turn«. Vgl. dies., »Introduction«, ebd., S. 11–40, S. 27.



Abb. 6 David Claerbout, *The Algiers' Sections of a Happy Moment*, 2008, Ausstellungsansicht Wiels, Brüssel, 2011

und Verschwinden der Fotografie entgegen. Bei Claerbout treffen im digitalen Video Fotografie und Bewegung aufeinander. Das in seiner starren Künstlichkeit wie der Zeit entrissen wirkende Foto wird durch die unwirkliche Bewegung gestört. Claerbout macht sich, auch in anderen Werken, die latente Bewegung des Videobildes zunutze, um Standbilder nur minimal zu verändern und dadurch einen Eindruck von Langsamkeit und Dauer zu erzeugen, der ähnlich wie bei Gordon eine erhöhte Aufmerksamkeit für das Bild einfordert.

Der Umgang mit Film und Fotografie ist denn auch sehr unterschiedlich. Für Frampton gehören sie aufgrund ihres optisch-mechanischen Ursprungs der gleichen Sphäre an und gehen im Film somit auch eine inhaltliche Verbindung ein, verkettet durch die Erzählung des Voiceovers. Die zu seiner Zeit radikal neue Videotechnik als Symptom des elektronischen Zeitalters bildet die historische Schwelle, an der Film und Fotografie für Frampton obsolet werden und als historische Phänomene zur Kunst werden können (ähnlich argumentiert auch Rosalind Krauss, worauf im nächsten Abschnitt eingegangen wird). Claerbout, der mit Video und digitaler Projektion arbeitet, generiert in seinen Werken mittels der Bewegung und Stillstellung Sinnbilder für Fotografie und Film, die auf deren mediale Eigenschaften verweisen, diese jedoch nicht (mehr) zu definieren suchen. So kommen beispielsweise auch in der Arbeit *The Algiers' Sections of a Happy Moment* (2008) (Abb. 6), in der aus

tausenden Fotos 600 Bilder digital zusammengesetzt und zu einer 37 Minuten langen digitalen Projektion gemacht wurden, weniger die ontologischen als die ästhetischen Merkmale von Fotografie und Film zum Tragen. Claerbout agiert nicht als Historiker, der die Bilder zu einer alternativen Geschichtsschreibung nutzt, sondern entwirft durch die Manipulation der Zeitlichkeit der Fotografie mittels der Bewegung, die die Erfahrung des Bildes an die gegenwärtige Aufmerksamkeit der Betrachter/innen bindet, ein Bild, das die verschiedenen zeitlichen Dimensionen von Fotografie und Film zur Komposition von etwas Neuem nutzt.

Post-Medium Condition. ›Erfindung‹ eines neuen Mediums?

Die Diskussion über Intermedialität und Medienspezifität, speziell über den zeitgenössischen Gebrauch von Fotografie im Kontext kinematografischer Installationen, greift Rosalind E. Krauss 1999 erneut auf und aktualisiert dabei die modernistische Thematik der Reinheit und Autonomie des Mediums.⁷¹ Sie bezieht sich kritisch auf ihren Mentor Greenberg und dessen Doktrin der ›flatness‹ als wichtigster Eigenschaft moderner Malerei, die in der Flachheit des Trägermediums, also der Materialität der Leinwand, fundiert ist. Dennoch möchte sie den Begriff des Mediums aufgreifen, jedoch ungleich weiter fassen:

Der postmedialen Verfasstheit des Mediums, wie sie Krauss beschreibt, eignet eine Spezifik, die sie nicht an den im modernistischen Diskurs vorbelasteten Begriff des Materials knüpft, sondern zunächst einmal vage als ›differenziell‹ beschreibt. Über verschiedene historische Positionen benennt sie Merkmale dieses Mediums: seine ›innere Pluralität‹ (Cavell), eine ›aggregierende‹ Verfasstheit (struktureller Film) und ›rekursive Struktur‹ (Denis).⁷²

Krauss argumentiert in zwei Richtungen: einerseits beinhalte die genannte Selbstdifferenz des von ihr als postmedial bezeichneten Mediums eine Schichtung von Konventionen und sei niemals mit der reinen Materialität des Trägers in eins zu setzen, andererseits stelle die Erfindung bzw. Wiedererfindung eines solchen ›neuen‹ Mediums immer eine historische Entwicklung

71 Krauss, *A Voyage on the North Sea*.

72 Steinmüller, »To ferry images of presence and absence«, S. 125. Dass das Konzept eines selbstdifferenziellen Mediums auch auf das Dispositiv der Bildprojektion anzuwenden und somit auf andere Künstler/innen zu übertragen ist, ist die Hauptthese dieses Aufsatzes. Die im Folgenden skizzierte Idee, die Projektion als Medium im Sinne Krauss' zu begreifen, geht auf die Ausführungen in diesem Aufsatz zurück.

dar, indem Techniken veralteten und aus einem anderen Kontext in die künstlerische Nutzung überführt würden:

First, that the specificity of mediums, even modernist ones, must be understood as differential, self-differing, and thus as a layering of conventions never simply collapsed into the physicality of their support. [...] Second, that it is precisely the onset of higher orders of technology – ›robot, computer‹ – which allows us, by rendering older techniques outmoded, to grasp the inner complexity of the mediums those techniques support.⁷³

Dass das Medium somit als Verbund einer offenen Trägerstruktur und ihres künstlerischen Gebrauchs zu verstehen ist, führte Juliane Rebentisch zu der berechtigten Kritik an der Unklarheit des Medienbegriffs dieser Stelle: Betrachte man Krauss' Beschreibungen im Lichte der Unterscheidung von Medium und Form nach Luhmann,⁷⁴ also der Intensität der Koppelung von Elementen, welche die bestimmbare Form beeinflusst, so könne ihre Rede von der »Selbstdifferenz des ästhetischen Mediums« präzisiert werden.

Die Idee von Krauss, bestimmte Tendenzen der aktuellen Kunst in einem postmedialen Zeitalter zu verorten, schließt an ihre frühere, umstrittene, nichtsdestotrotz jedoch einflussreiche These an, dass die Fotografie als *theoretisches Objekt* beziehungsweise Prinzip der Gegenwartskunst gelten könne. Hierbei handelte es sich nicht um eine Theorie der Fotografie im eigentlichen Sinn, die eine Beschreibung der Spezifika des technischen Mediums, eines Kunstwerks oder einer Kunstform lieferte, vielmehr thematisierte Krauss *ausgehend von* der Fotografie die Übertragung eines funktionalen Prinzips von einem Gegenstand auf einen anderen. Beruhend auf ihren zwei viel beachteten Schriften zum Index hieß dies, »das Fotografische« – definiert einerseits als das Prinzip des Indexes nach Pierce, andererseits als »Botschaft ohne Code« nach Barthes – als Modell für die Logik der sogenannten postfotografischen Kunst zu begreifen.⁷⁵ Anders beim nun propagierten Postmedialen, das sich als Ver-

73 Krauss, *A Voyage on the North Sea*, S. 53.

74 Vgl. Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1995, S. 165 ff., zit. n. Juliane Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, Frankfurt am Main 2003, S. 84 f.

75 Rosalind E. Krauss, »Notes on the Index. Seventies Art in America«, in: *October* 3, Frühjahr 1977, S. 68–81, und dies., »Notes on the Index. Seventies Art in Amerika. Part 2«, in: *October* 4, Herbst 1977, S. 58–67. Vgl. auch dies., *Das Fotografische. Eine Theorie der Abstände*, München 1998. Kritik an Krauss' Verknüpfung des Indexikalischen mit der Bedeutungsstruktur des fotografischen Bildes sowie die enge Knüpfung an eine Fortschrittsgeschichte der Gegenwartskunst findet sich u. a. bei Beat Wyss, »Das Fotografische und die Grenzen des mechanischen Bildes«, in: Hans Belting, Dietmar Kamper, Ingo Schulz (Hg.), *Quel corps? Eine Frage der Repräsentation*, München Verlag 2002, S. 365–376, S. 369, sowie zuletzt bei Geimer, *Theorien der Fotografie zur Einführung*, S. 25–31.

such äußert, von der Medienspezifik ihres Lehrers Greenberg wegzukommen und ein »aggregierendes« Medium zu benennen, das genau den Übergang zwischen konkret zu fassenden technischen und medialen Erscheinungsformen und dem Umgang mit diesen markiert. Dass sie weiterhin als Kunsthistorikerin spricht, sieht man an ihrem Bestreben, diesen Prozess historisch zu verorten: Es sind vor allem die ausgedienten, anachronistischen Medien, die im neuen Gebrauch eine veränderte Bestimmung finden und in dieser ästhetischen Überformung ein gänzlich neues Medium bilden.⁷⁶ Sie lassen sich als personalisierte, künstlerische Handschriften benennen wie bei ihren Beispielen Wall oder Coleman. Colemans Diainstallationen dienen Krauss als Ausgangspunkt der »Wiedererfindung« eines Mediums. Was für die Fragestellung dieser Untersuchung nach der Korrelation von Zeitlichkeit und Geschichtlichkeit in den Werken der Gegenwartskunst von besonderem Interesse ist, ist die Verknüpfung einer medialen Eigenheit mit ihrer unhintergehbaren Historizität, denn Krauss bezieht sich in fast allen ihren Beispielen (Wall, Coleman, Kentridge, Marker, Snow, Broodthaers) auf die gewandelte Verwendung von Fotografie und Film: James Coleman hat in seinen zahlreichen Diarbeiten seit den 1970er Jahren eine typische, wiedererkennbare Form der Kombination komplexer fotografischer Bilderserien, die mittels synchronisierter Projektoren überblendet werden, und eines Voiceovers geschaffen und die Diaprojektion damit aus dem Abseits des heimischen Gebrauchs, der akademischen Nutzung oder der Verwendung in der Werbung herausgelöst; Jeff Wall hat den fotografischen Leuchtkasten, der in Zeiten vor großformatigen LED-Bildschirmen die Außenwerbung dominierte, zur Präsentation seiner Dias entdeckt; William Kentridge verknüpft Kohle- und Kreidezeichnung mit filmischer Animation und raumgreifender Projektion; Chris Markers legendärer Fotofilm *La Jetée* (1962) verbindet das fotografische Bild mit dem Film entlehnter narrativer Dramaturgie und Montagetechnik sowie mit Konventionen wie dem Close-up, Flashbacks und Schuss-Gegenschuss-Einstellungen und erfindet so ein neues Kino.⁷⁷

76 Rebenitsch merkt an, dass Krauss weniger auf die Erfindung neuer *Medien* abziele denn auf die Erschließung neuer künstlerischer *Gattungen*. Die Übertragung eines Mediums in einen ästhetischen Bereich zeuge zwar von einem reflektierten Umgang damit, schaffe aber noch keine eigene »ästhetische Autonomie« des Künstlers oder Werks. Vgl. Rebenitsch, *Ästhetik der Installation*, Anm. 19, S. 99. Dieser Kritik stimme ich zu, Krauss' Medienbegriff bleibt unklar.

77 »*La Jetée* (1962) [...] seems to break with the cinematic medium, perhaps to found a new one«. (Rosalind E. Krauss, »... And Then Turn Away?«. An Essay on James Coleman«, in: *October* 81, Sommer 1997, S. 5–33, S. 7.)

Krauss bezieht sich dabei einerseits auf die bereits beschriebene Selbstdifferenz des verwendeten *supports*, in Colemans Fall auf das Dispositiv der Diainstallation, welches den fotografischen Bildträger, seine Projektion und die für Coleman spezifischen narrativen, an filmische und populärliterarische Erzählstrukturen angelehnte Bilderfolgen einschließt. Das projizierte Bild hat immer eine zeitliche und eine räumliche Dimension, es setzt eine apparative Struktur und eine/n sich dazu positionierende/n Betrachter/in voraus – insbesondere bei Coleman, der jegliche Aufzeichnung seiner Arbeiten untersagt und so die Erfahrung seiner Werke im Ausstellungsraum festlegt. Andererseits ist das ›erfundene‹ Medium der Diainstallation (oder des Fotofilms bei Chris Marker, des Schaukastens bei Jeff Wall etc.) bei Krauss kein theoretisches, sondern ein historisches Objekt, da die traditionelle ›Codierung‹ des jeweiligen Trägers, seine ›Grammatik‹ oder ›Syntax‹, in dieses eingeschrieben ist und die Basis der aktuellen künstlerischen Umdeutung bildet. Der zweite Aspekt, dass es der Veralterung der jeweiligen Technik bedürfe, um sie in einen neuen, künstlerischen Kontext überführen zu können, in dem erst ihr imaginatives Potenzial zur Geltung komme, ergibt in Bezug auf die *projected images* Sinn, wird hier doch die gesamte Sphäre der Projektionskünste, von der *Laterna magica* bis hin zur Kinematografie, aufgerufen:

For Coleman as well, this resource of the magic lantern show, lodged within the commercial slide tape as a kind of genetic marker, is central to his project. It tells of an imaginative capacity stored within this technical support and made suddenly retrievable at the moment when the armoring of technology breaks down under the force of its own obsolescence. To ›reinvent‹ the slide tape as a medium – as I am claiming it is his ambition to do here – is to release this cognitive capacity, thereby discovering the redemptive possibilities within the technological support itself.⁷⁸

Warum die Veralterung in einer allgemeinen Theorie des Mediums im ›post-medialen Zeitalter‹ jedoch zur zwangsweisen Voraussetzung gemacht werden müsse, erklärt Krauss nicht, und diese Einschränkung ist auch mit Blick auf die aktuellen Künste nicht überzeugend, wie ich bereits an anderer Stelle argumentiert habe:

Mit der Voraussetzung, dass erst die ›obsolescence‹ die notwendige Offenheit eines Mediums ermöglicht, hängt Krauss jedoch einem technikzentrierten Anachronismus nach, der ihre Medienkonzeption einschränkt und ihre Argumente schwächt. Sie kann weder den neuen, auf Video oder Computer basierenden

78 Rosalind E. Krauss, »Reinventing the Medium«, in: *Critical Inquiry* 25/2, Winter 1999, S. 289–305, S. 304.

Bildern, noch der Installations- und Multimediakunst etwas abgewinnen, obgleich sich die Idee einer medienimmanenten Differenz, die jeder ontologischen Bestimmung eines Mediums vorgängig ist, grundsätzlich auch auf neuere Techniken und Praktiken übertragen ließe.⁷⁹

Krauss' Abneigung gegen intermediale Phänomene ist schon deshalb nicht nachvollziehbar, weil doch genau dies bei Coleman passiert: ein Zusammenreffen von Fotografie, Film und anderen Darstellungsformen wie dem Theater oder der Malerei, die sich jedoch nicht zu einem Undeutbaren vermischen, sondern an den jeweiligen Rändern ›aneinanderstoßen‹. Die in dieser Arbeit besprochenen Werke James Colemans machen anschaulich, dass im Medium der Diaprojektion die kinematografische Installation, die narrative Montage und die fotografische Tradition des Posierens miteinander kombiniert werden können, ohne dass die einzelnen Komponenten miteinander verschmelzen. Sprachliche und bildliche Ausdrucksformen berühren sich nur, sind aber auch nicht voneinander zu trennen, wie Baker in seiner Rede von einem »konsequenten ›Teilen‹ von Formen« treffend bemerkt:

An interstice between mediums has not been ›crossed‹; forms can only share themselves around that which they lack. Forms can only (truly) share themselves around an absolute limit, a limit that must be respected, and yet this limitation is a gift. For this limitation also means that forms have an outside through which they can – or perhaps even must become other.⁸⁰

Dass in der Diaprojektion nicht nur das Intervall zwischen den einzelnen Fotografien thematisiert, sondern auch der Zwischenraum zwischen den Gattungen und ihren bildlichen Traditionen reflektiert wird, birgt das Potenzial, die Bewegung und Beweglichkeit der Bilder mit der Historizität ihrer Darstellungsformen parallel zu betrachten.

Diese und andere hybride Werkformen, die sich vor allem seit den 1990er Jahren in den Ausstellungsräumen finden, fordern die mediale Einordnung einerseits, die phänomenologische Beschreibung der bewegten Bilder

79 Steinmüller, »To ferry images of presence and absence«, S. 127. Vgl. auch die Kritik von Mary Ann Doane an Krauss: »This is a restricted specificity that takes the individual work and its activation of particular conventions as its point of departure, and not the medium itself. Those works that can be labeled ›medium specific‹ are those reiterating and reconfirming the constraints of their material support. Yet, it is a strange type of specificity that is selective« (Mary Ann Doane, »The Indexical and the Concept of Medium Specificity«, in: *differences* 18/1, 2007, S. 128–152, S. 131).

80 George Baker, »Reanimations (I)«, in: *James Coleman. Drei Filmarbeiten*, Ausstellungskatalog Sprengel Museum Hannover, Hannover 2002, S. 15–80 (dt.) und S. 90–138 (engl.), S. 108.

andererseits heraus. Beides ist nicht voneinander zu trennen: Wo in projizierten Fotografien, Filmen oder Videos die Zeit als gestaltendes Material eingesetzt wird und eine strikte Einteilung in statische Bilder und filmische, bewegte Bilder keinen Sinn mehr zu ergeben scheint, da scheitern auch Versuche, die Werke mittels medienspezifischer Kategorien zu beschreiben, wie im ersten Teil des Kapitels hergeleitet wurde. Die zeitliche Nähe einer theoretischen Diskussion um die Spezifika der Medien Fotografie und Film, die in ihrer analogen Technik, Handhabung und Ästhetik angesichts von Video und Digitalität zunehmend anachronistisch wurden, zu den hybriden Bildformen in der Kunst lässt eine gegenseitige Befruchtung annehmen, auch weil manche Akteure wie Raymond Bellour als Kuratoren und Kritiker gleichermaßen in Erscheinung traten. Die Zeitlichkeit des fotografisch basierten Bildes schreibt sich, so ist schließlich festzustellen, zwischen die Extreme von Stillstand und Bewegung, in das Intervall des *entre-images* ein. So, wie sich die Zeitlichkeit des Bildes in der Korrelation von Bewegungsmotiven und ihrer Wahrnehmung zeigt, in der Zeit des Dargestellten wie auch der Darstellung (vgl. Kapitel 1), so lässt sich der Eindruck von Stasis und Dauer auf der einen Seite, von Bewegung auf der anderen Seite eben nicht nur an der materiellen, semantischen, semiotischen oder phänomenologischen Ebene des Werks festmachen, will man der Komplexität von Fotografie und Film Rechnung tragen. Es ist vielmehr der Bereich zwischen den Bildern, wo sich die Formen treffen, gegenseitig affizieren und überlagern. Ästhetische Strategien wie die Verlangsamung tragen dazu bei, von einer medienspezifischen Ontologisierung abzurücken und das Verstreichen der Zeit als Charakteristikum des bewegten Bildes stärker wahrzunehmen.

Zeitlichkeit im bewegten Bild. Stillgestellte Körper zwischen Performanz und Pose

In den nun folgenden Abschnitten wird es darum gehen, die Korrespondenz zeitlicher und geschichtlicher Phänomene in konkreten Beispielen der Gegenwartskunst zu verdeutlichen. Hier tritt die Bewegung als formalästhetisches Charakteristikum des Bildes in den Vordergrund. Im Vergleich mehrerer Werke von James Coleman und Tacita Dean, in denen Figuren im Bild Posen wählen, um eine Strukturierung der Zeit vorzunehmen, werden Aspekte der Körperlichkeit beschrieben und der unterschiedliche Umgang mit dem posierenden Körper und seiner Repräsentation mittels Video, Fotografie und Film dargestellt. Die Bewegung als zeitliche Struktur am Bild zu untersuchen erlaubt es, unterschiedliche Phänomene als Formen der Manifestation und Darstellung von Zeit zu betrachten. Mit der Pose steht ein Motiv im Fokus, an dem sich die veränderliche Zeitlichkeit des Bildes in unterschiedlichen Medien konkretisieren und beschreiben lässt und dessen historische Bezüge die zeitgenössischen Werke stark beeinflussen.

Zwei Beispiele dienen primär der Anschauung: zunächst James Colemans Dia- und Videoarbeiten, in denen das Posieren von Personen eines der auffälligsten Merkmale ist; ihre Posen, ihre seltsame, spezifische Art, sich in ihrer Körperlichkeit zur Kamera zu verhalten, ist sehr typisch für Colemans Arbeiten der 1980er und 1990er Jahre. Was haben diese statischen, kühlen Posen zu bedeuten? Welche Mechanismen der Darstellung, der bildlichen Konventionen und der historischen Rezeptionszusammenhänge zitieren sie, wie und wieso wird beispielsweise auf die historische Kunstform des *Tableau vivant* verwiesen? Die Körper erfahren eine Stillstellung, die im Widerspruch zum durch und durch mobilen Medium der Diaprojektion bei Coleman steht. Sie unterscheiden sich maßgeblich von vorherrschenden Thematisierungen des Körpers in der Performancekunst und Body-Art, die mit dem klassischen Körperbild brechen wollen. Die Pose verbindet als übergeordnetes Gestaltungsprinzip die verschiedenen Medien Tanz, Fotografie und Film; sie betrifft einen ›Ausnahmestand‹ des Körpers, nämlich seine Verbindung zum Bildlichen und zum Stillstand anstatt der Bewegung. Darüber hinaus thematisiert die Pose das Verhältnis der fotografierten oder gefilmten Person zum Betrachter / zur Betrachterin, die Subjekt-Objekt-Beziehung und die Blickkonstellationen zwischen Posierenden und Betrachtenden. Sie adressiert Fragen der Identität

und Selbstwahrnehmung und findet sich so auch in reflexionsphilosophischen Überlegungen wieder.¹

Colemans Arbeiten sind bereits in zahlreichen Aufsätzen und Essays betrachtet worden; die Posen seiner Figuren, der Einsatz von Schauspielern und ihre spezielle Darstellung wurden dabei nicht gesondert untersucht, sondern stets in die Beschreibung der Medialität, der Narration und der Historizität seiner Werke eingegliedert. Von der Frage nach der Korrelation zwischen Temporalität und Historizität des Bildes ausgehend soll das Augenmerk auf diese Figuren gerichtet werden. Sie mit Blick auf die Pose als Figuration der Bewegung zu betrachten scheint zielführend, denn die Pose weist als Bildsujet eine strukturelle Ähnlichkeit zur Ästhetik der aktuellen Filmkünste auf, nämlich eine Stillstellung IN DER Bewegung. Den Arbeiten von Coleman, die hauptsächlich auf Fotografie beruhen, wird ein einzelnes Werk von Tacita Dean gegenübergestellt. In diesem porträtiert die Künstlerin den Tänzer und Choreografen Merce Cunningham, der für ihre Kamera agiert und dabei in zeitlicher Korrespondenz zum Aufbau des Werks *4'33"* von John Cage verschiedene Posen einnimmt. Kann man bei Coleman die Pose in Bezug zur Fototheorie und einer »Archäologie der Medien«² diskutieren, so steht bei Dean der Dialog zwischen Film, Tanz und Musik im Mittelpunkt. Die Pose als Schnittstelle zwischen den Künsten fungiert dabei auch als Mittlerin zwischen der Temporalität und Historizität der verschiedenen Bilder und Medien. Die aleatorische Zeitstruktur der Komposition überträgt sich mittels der Pose auf die filmische Installation; zugleich wird die Person des Tänzers, dessen gealterter Körper sich dem Tanz verweigert, in ihrer Unbeweglichkeit und Verletzlichkeit ausgestellt.

Zeitlichkeit der Pose in Video und Diaprojektion bei James Coleman

Die Videoarbeit *So Different ... and Yet* (1978–80) ist für James Coleman untypisch, da er ansonsten mit anderen Medien, vorwiegend Diaprojektion und Film, arbeitet. Es handelt sich um ein ca. 50-minütiges Video, in dem in einer geschlossenen Szenerie, einer Art Bühne, zwei Schauspieler auftreten: ein Mann am Flügel und eine Frau im Vordergrund auf einer Art Chaiselongue. Der

1 Vgl. die fototheoretische Untersuchung von Arndtz, *Philosophie der Fotografie*, besonders S. 152–177.

2 Vgl. unter anderem Siegfried Zielinski, *Archäologie der Medien. Zur Tiefenzeit des technischen Hörens und Sehens*, Reinbek bei Hamburg 2002.

männliche Schauspieler, Roger Doyle, trägt einen weißen Anzug und Hörner auf der Stirn und spielt leichte, improvisiert wirkende Kaffeehausmusik, die Frau, Olwen Fouéré, räkelt sich auf der Liege und trägt ein grün schimmerndes, kurzes Satinkleid mit paillettenbesetzten Spaghettiträgern, weiße Handschuhe und eine weiße Strumpfhose, wobei ein Bein mit einem roten Band umwickelt ist. Fouéré erzählt während des Videos eine Geschichte in die Kamera, ihre Sprechweise ist dabei sehr exaltiert und imitiert die Intonation einer Hörspielerzählerin, die mit verschieden starkem französischem Akzent die Rahmenhandlung sowie die weiblichen Rollen spricht. Die Story changiert zwischen einer Romanze und einer Detektivgeschichte, in der verschiedene Charaktere immer wieder auftreten; dabei übernimmt Doyle aus dem Hintergrund die männlichen Parts der Geschichte. Die Schauspielerin begleitet ihre Erzählung durch einen ständigen Wechsel ihrer Haltung in verschiedene Posen zwischen Sitzen und Liegen, ähnlich einem Model bei einem Fotoshooting, das sich immer wieder neu zur Kamera präsentieren und positionieren muss. Bisherige Interpretationen des Werks heben vor allem die Undurchdringlichkeit des narrativen Stoffs hervor, der, wie Jean Fisher es ausdrückt, fast implodiert: »[T]he plot/s never cease to thicken and narrative closure is deferred. Like the serialised soap opera, the story is forever ›to be continued ...‹«³ Zahlreiche Personen werden namentlich vorgestellt und ihr Zusammentreffen in einem *dress shop* und auf einer Dinnerparty bei einem Paar namens Clayton beschrieben, wobei in Rückblicken die persönlichen Beziehungen der Akteure Norman, Clarissa, Vanna, Laura, Betty und anderen zueinander skizziert, aber keineswegs erhellt werden. Wie Linda Schädler beschreibt, werden zwei Handlungsstränge miteinander verwoben, zum einen die Vorbereitung und die Ereignisse auf der Dinnerparty der Claytons, zum anderen die Geschichte eines Raubüberfalls, in dessen Nachgang ein Einbruch und eine Entführung stattfinden, die aber nicht aufgeklärt werden.⁴

3 Jean Fisher, »So Different ... and Yet«, in: Irish Museum of Modern Art, Projects Arts Centre, Royal Hibernian Academy of Arts (Hg.), *James Coleman*, Ausstellungskatalog Irish Museum of Modern Art, Projects Arts Centre, Royal Hibernian Academy of Arts, Dublin 2009, S. 35–47, S. 40.

4 Eine bestmögliche Zusammenfassung der Ereignisse bietet Schädler, *James Coleman und die Anamorphose*, S. 95–99. Sie beschreibt auch zutreffend, dass es sich nicht um eine einfache Verbindung zweier klar voneinander zu trennender Erzählstränge handelt, sondern die Erzähllogik fundamental gebrochen wird, da die Identität der Personen unklar bleibt, sie zum Teil in beide Geschichten verwickelt sind, spontan ihre Handlungsweise ändern oder mit anderen Personen verwechselt werden. Der Zuschauer / die Zuschauerin sieht sich immer wieder neu vor der Herausforderung, das Personal der Geschichte(n) konsistenten Handlungen zuzuordnen, und muss ob der Fülle der nur angedeuteten Informationen zwangsläufig scheitern. Schädler interpretiert die Verknüpfung der beiden Genres Melodram

Die Arbeit, welche ab 1978 konzipiert und schließlich nach monatelangen Proben 1980 mit den beiden Schauspielern in Dublin aufgenommen wurde, durchlief hinsichtlich ihrer Präsentationsform zahlreiche Transformationen. Ursprünglich wurde das Video auf einem Fernseher gezeigt, der Zuschauer oder die Zuschauerin saß ähnlich wie die Hauptdarstellerin auf einem Sofa in einem grün beleuchteten Raum. Später konnte *So Different ... and Yet* auf einem Fernseher, jedoch von einem größeren Publikum auf Stuhlreihen gesehen werden; 2007 war die Arbeit als Videoprojektion installiert, 2009 schließlich auf einem großen, freistehenden LED-Screen im Innenhof des Museum of Modern Art in Dublin. Das Video erscheint den Betrachter/innen als einzelne Aufnahme ohne Schnitte, tatsächlich sind jedoch drei Aufnahmen aneinandermontiert worden, und der Bildausschnitt wird zeitweise durch leichte Zooms und Schwenks verändert. Immer bleibt jedoch die im Vordergrund agierende Frau im Bildmittelpunkt. Coleman nutzte für die visuellen Effekte die Technik des Chroma Key, ein Verfahren, das eigentlich dazu gedacht ist, Personen im Nachhinein vor beliebige Hintergründe zu setzen, damit aber auch ermöglicht, verschiedene Aufnahmen nachträglich ineinanderzufügen. In der Präsentation erscheinen die durch Chroma Key retuschierten Bereiche in einem leuchtenden, fluoreszierenden Blau, welches die Zwischenräume zwischen den Figuren unwirklich und flach erscheinen lässt und im Widerspruch zu dem in der Inszenierung erzeugten Bühnencharakter steht. Jean Fisher hat dies so interpretiert, dass dadurch offengelassen werde, ob die beiden Personen tatsächlich im selben Raum und in derselben Zeit agierten.⁵

Bei der Deutung der Arbeit standen bisher vor allem drei Aspekte im Vordergrund: zunächst Colemans Reverenzen an Genres der Unterhaltungskultur wie das Melodram, die Romanze und den Krimi, an Exempel der *low culture* in Literatur und Fernsehen, die die Erzählweise und den Inhalt der Geschichten prägen;⁶ dann die bereits beschriebene Verschachtelung der Erzählung und die dadurch entstehende Notwendigkeit der aktiven Rezeption durch die Zuschauer/innen;⁷ schließlich die visuellen Verweise auf kunsthistorische

und Krimi als anamorphotisch, wobei Norman als Scharnierstelle der Kippfigur erscheine, da er in beiden Geschichten zentrale Rollen einnehme (vgl. ebd., S. 101).

5 Fisher, »So Different ... and Yet«, S. 38.

6 Fisher, »So Different ... and Yet«; Jean-Christophe Royoux, »Expanded Spectatorship. Narrative Strategies in the Work of James Coleman«, in: Fundació Antoni Tàpies (Hg.), *James Coleman*, Ausstellungskatalog Fundació Antoni Tàpies, Barcelona 1999/2000, Barcelona 1999, S. 27–49; Maeve Connolly, »Staging Television. James Coleman's So Different ... and Yet«, in: *Mousse Magazine* 27, Februar 2011, S. 160–165.

7 Schädler, *James Coleman und die Anamorphose*.

Vorbilder wie Manets Olympia oder die weibliche Odaliske, wobei die Rolle des weiblichen Körpers als Objekt des männlichen Blicks betont wird.⁸

An letzteren Punkt anschließend wird sich die folgende Besprechung auf die Figuren in Colemans Werk konzentrieren, ihre tableauhafte Darstellung, Blicke und Posen. Neben den unwirklichen Settings, der Farbigkeit der Bilder und der jeweils speziellen Modulation des Voiceovers stellen die meist statischen Figuren eines der herausstechenden Merkmale seiner Arbeiten dar. Mit Blick auf das Verhältnis von Zeitlichkeit und Geschichtlichkeit im Werk von James Coleman können folgende Aspekte zueinander in Beziehung gesetzt werden: die Zeitlichkeit der Pose und des Narrativs (Melodram) sowie die Zeitlichkeit des fotografisch festgehaltenen Körpers und die Geschichtlichkeit der Medien, die hier als Folien der Darstellung dienen: Fernsehen (mit Serie und Fotonovela), Malerei und Theater.

Tableau vivant

James Colemans Videoarbeit *So Different ... and Yet* und seine Diaprojektionen der 1980er und 1990er Jahre rufen unmittelbar Assoziationen zum historischen Phänomen des Tableau vivant hervor, wobei es neben einigen Ähnlichkeiten jedoch auch starke Differenzen gibt. Man kann das Tableau vivant als rein historisches Phänomen betrachten, das seine Blütezeit im späten 18. und im 19. Jahrhundert hatte. Als großbürgerliche Kunstform der Goethezeit, die zwischen Malerei, Plastik und Theater anzusiedeln ist, ist es vor allem durch literarische Beschreibungen wie in Goethes *Wahlverwandtschaften* (1809) oder später in Edith Whartons *The House of Mirth* (1905) überliefert. Das Tableau vivant, also das Nachstellen mythischer oder religiöser Szenen oder bekannter Gemälde zum Beispiel von Leonardo da Vinci, Nicolas Poussin oder Sandro Botticelli, diente als gesellschaftlicher Zeitvertreib, der auf der Seite der Darsteller/innen schauspielerisches Talent, Körperbeherrschung und Ausstattung der Szenerie, auf der Seite des Publikums Kunstkennerchaft und Einfühlung voraussetzt.⁹ Die zeitgleich auftauchende Attitüde war eine rein weibliche Körperkunst, die ohne große Dekoraktion auskam und einzelne Damen wie

8 Buchloh, »James Coleman«; Michael Newman, »Allegories of the Subject. The Theme of Identity in the Work of James Coleman«, in: *James Coleman – selected works*, Ausstellungskatalog The Renaissance Society at The University of Chicago, Institute of Contemporary Arts, London, 1985/1986, London 1985, S. 26–53, S. 31.

9 Zur Geschichte des Tableau vivant vgl. Sabine Folie, Michael Glasmeier, »Atmende Bilder. Tableau vivant und Attitüde zwischen ›Wirklichkeit und Imagination‹«, in: dies. (Hg.), *Tableaux vivants. Lebende Bilder und Attitüden in Fotografie, Film und Video*, Ausstellungskatalog Kunsthalle Wien, Wien 2002, S. 9–52.

Lady Emma Hamilton große Berühmtheit erlangen ließ.¹⁰ Im Gegensatz zu den Tableaux vivants, bei denen es sich stets um Gruppenszenen handelte, die mehrere Minuten gehalten wurden und in denen die kunsthistorischen Referenzen im Vordergrund standen, wurden Künstlerinnen der Attitüde durch ihre rasch wechselnden ausdrucksvollen und exaltierten Posen bekannt. Über die Untersuchung als historisches Phänomen hinaus ist das Tableau vivant auch im Hinblick auf sein Fortleben in Fotografie, Film und Video interessant. Hierbei stehen die Darstellung des Lebendigen, das Changieren zwischen bildnerischen und darstellerischen Gattungen, der Wechsel zwischen Stillstand und Bewegung sowie die historischen Referenzen der Tableaux vivants Pate. Die Attitüden sehen Sabine Folie und Michael Glasmeier in der weiblichen, zum Teil feministischen Performancekunst seit den 1970er Jahren wiederkehren:

In der Attitüde der Goethezeit hat die heutige Performance von Frauen, etwa von Marina Abramović, VALIE EXPORT, Yayoi Kusama, Carolee Schneemann oder HANNAH WILKE ihren Ursprung. Diese Künstlerinnen radikalisieren das Medium Attitüde in Richtung totaler Entblößung, die intellektuell motiviert, das Voyeurhafte desavouiert. Aus dem künstlerischen Akt der historischen Attitüde erwachsen die impliziten Pathosformeln weiblicher Selbstbestimmung.¹¹

Wie Benjamin H. D. Buchloh beschreibt, nimmt James Coleman in seinen Werken ab den 1980er Jahren Bezug auf die Form des Tableau vivant und seine Möglichkeiten, bildende und darstellende Kunst, Malerei und Performance in den Medien Video und Fotografie zu verbinden. Coleman leitet mit diesen Werken einen Umbruch in seiner Ästhetik und Technik ein. Sein Frühwerk, welches zur Zeit seines Studiums in Mailand entstand, steht unter dem Einfluss von und in kritischer Auseinandersetzung mit dem Modernismus. In den Werken *Flash Piece* (1970), *Slide Piece* (1974) und *Playback of a Daydream* (1974), deren Arrangements fast schon wahrnehmungspsychologischen Untersuchungen gleichen, beschäftigt er sich mit Prozessen der visuellen Wahrnehmung und der sprachlichen Interpretation. Anders als

10 Vgl. zur Attitüde u. a. Dagmar von Hoff, Helga Meise, »Tableaux vivants. Die Kunst- und Kultform der Attitüden und lebenden Bilder«, in: Renate Berger, Inge Stephan (Hg.), *Weiblichkeit und Tod in der Literatur*, Köln/Wien 1987, S. 69–87; Bettina Baumgärtel, »Die Attitüde und die Malerei. Paradox der stillen Bewegtheit in Synthese von Erfindung und Nachahmung«, in: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 46, 1992, S. 21–43; Gabriele Brandstetter, »Attitüden und Posen. Figuration als Bild und als Performance«, in: Atsuko Onuki (Hg.), *Figuration – Defiguration. Beiträge zur transkulturellen Forschung*, München 2006, S. 163–173.

11 Folie, Glasmeier, »Atmende Bilder«, S. 27.

Vertreter des Postminimalismus und Konzeptualismus, denen Coleman in der Folge kritisch begegnet, bezieht er jedoch schon früh eine zu der Zeit vernachlässigte Dimension des Theatralischen und Historischen in seine Arbeiten ein. Buchloh arbeitet heraus, dass sich Coleman gegen zwei vorherrschende Doxai wendet: zum einen gegen Michael Frieds Kritik der als theatralisch verstandenen phänomenologischen Dimension der Malerei, zum anderen gegen die textuelle Ästhetik der zeitgenössischen Konzeptkünstler/innen, die sich aus der analytischen Philosophie oder der strukturalen Linguistik ableitete.¹² »Theatralik« bedeutet für Coleman zu diesem frühen Zeitpunkt bereits, dass die traditionelle Auffassung vom visuellen Objekt als einem integrierten und privilegierten Ort des (ästhetischen) Wissens und der Erfahrung ebenso aufgehoben wird, wie die Auffassung von einer spezifischen visuellen Autonomie.¹³ Die Sprache unterzieht Coleman keiner linguistischen Kritik, sondern er stellt die »Dimensionen der phonetischen Artikulation des Subjekts und die Funktion der rhetorischen Figuration der Sprache«¹⁴ in den Mittelpunkt seines Interesses.

Dass Coleman sich in seiner Videoarbeit *So Different ... and Yet* der übertrieben theatralischen, körperlichen und sprachlichen Artikulation des postmodernen Melodrams widmet, ist also kein Zufall, sondern die radikale Einforderung der Anerkennung kultureller Wirksamkeit performativer und sprachlicher Prozesse zu einem Zeitpunkt, als diese in der *high culture* marginalisiert wurden. Dass gerade das *Tableau vivant* beziehungsweise die Attitüde als performative Ausdrucksformen in dieser Werkperiode aufgegriffen werden, ist Ausweis seines zunehmend historischen Interesses an Medien der Repräsentation und des Spektakels. Mit *So Different ... and Yet* schlägt Coleman einen Bogen von der frühmodernen bürgerlichen Unterhaltungsform zur konsumorientierten Fernsehkultur und zeigt auf, wie sich innerhalb verschiedener historischer Kontexte Mechanismen der Affektion, Narration und Repräsentation wiederholen. Die Erzählerin in dem Video fungiert als bewegter Hintergrund verschiedenartiger »Folien« oder Schichten kultureller Repräsentationsformen. Ihre körperliche »Verhüllung« in ein glitzerndes kurzes Kleid ist zugleich die Zurschaustellung ihrer körperlichen Reize, welche durch die rote Umwindung des Beins noch betont wird. Ihre Posen wechselt sie mit jeder Wendung in der erzählten Geschichte. Es bleibt unklar, ob die Erzählung auf ihre Bewegungen reagiert oder die Bewegungen auf die Erzählung. Wie in Colemans späteren Diararbeiten, in denen im Voiceover

12 Vgl. Buchloh, »James Coleman«, S. 82–85.

13 Ebd., S. 84.

14 Ebd.

die Erzählung mehr und mehr einer poetischen, auf Klang, Intonation und Geräuschen basierenden Stimmführung weicht, ist schon hier eine Wertschätzung des Rhythmus zu bemerken. Der Rhythmus als zeitliche Struktur erfasst gleichermaßen das Narrativ wie auch die Bewegungen des Körpers, sie befinden sich nicht im Gleichklang, nehmen aber in ihren Tempi aufeinander Bezug. Das auffallende Kleid der Darstellerin, welches auch eine tragende Rolle in der Geschichte spielt, und ihre Identität (handelt es sich bei ihr um Clarissa?) sind mit dem Schauspiel eng verknüpft, verwoben, um bei textilen beziehungsweise textuellen Metaphern zu bleiben. Dot Tuer und Jean Fisher haben mit Blick auf die sexualisierte Präsentation von Fouéré auf die Rolle der Frau als fetischisiertes Objekt im Kino hingewiesen und Colemans Arbeit als Provokation feministischer Kritik und Filmtheorie verstanden: »By the 1980s, the image of a woman dressed in a slinky cocktail dress and posing seductively to the camera/viewer was a provocation to feminist critiques of the female image as a construction by and for the voyeuristic male gaze.«¹⁵ Heute, so Fisher, würden man die Posen eher als Parodie des Verhaltens sogenannter Celebrities verstehen, die in ihrer öffentlichen Zurschaustellung die mediale Sichtbarkeit als Selbstzweck zelebrieren.

Die Zeitlichkeit der Pose

Wenn man die Pose als besondere Figur der Zeitlichkeit des Bildes ins Auge fassen möchte, ist zunächst zu klären, was eigentlich eine Pose ist und welche temporalen und historischen Dimensionen sie aufweist. Diese Frage nach der Pose betrifft eine spezifische bildliche Konfiguration, die den Körper in einem Zwischenzustand zwischen Stillstand und Bewegung hält: »Der Körper wird durch das Innehalten in der Bewegung, in der Pose einen Moment lang zur Plastik, zum Bild. Und er ist solchermaßen *im Rahmen einer Bewegung, die anhält*.«¹⁶ Das Verhältnis des posierenden Körpers zum Bild in der Pose kann über die besondere Zeitlichkeit, welche in der Bewegung und dem Innehalten sichtbar wird, beschrieben werden. Diese zeigt sich einerseits als »Zeitfigur choreografischer Komposition und des tänzerischen Ausdrucks« im Verhältnis zur Gebärde (Imdahl) und zur Attitüde, andererseits als »Verschiebung des Selbst« und »Mortifizierung« unter dem Blick des Anderen (Owens, Silverman) insbesondere in der Fotografie, schließlich als Zitat und als »Relais

15 Fisher, »So Different ... and Yet«, S. 40; Dot Tuer, »Feminist Pleasure in the Politics of Seduction«, in: *C-magazine* 4, 1985, S. 22–23.

16 Gabriele Brandstetter, Bettina Brandl-Risi, Stefanie Diekmann, »Posing Problems. Eine Einleitung«, in: dies. (Hg.), *Hold it! Zur Pose zwischen Bild und Performance*, Berlin 2012, S. 7–21, S. 7.

zwischen den Künsten.«¹⁷ Dass die Pose durch ihr »Sowohl-als-auch von Stillstellung *und* Bewegung«¹⁸ als Mittlerin zwischen »Bild und Bildlichkeit« einerseits und »Performance und Performativität« andererseits geeignet sei, ist eine zentrale These von Gabriele Brandstetter, die die Pose in ebendiesem Spannungsfeld zwischen »picture« und »performance« sieht: »So gesehen ist die Pose, als Figuration eines Figurealen [...] eine herausgehobene Raum-Zeit-Figur, die zwischen dem Einhalt und der Bewegung angesiedelt ist. Und eben in dieser Zwischensituation markiert die Pose jene Stelle, in der die Zeitlichkeit des Bildes sich einträgt.«¹⁹

Wie bereits beschrieben, hatte die Pose ihre historische Blütezeit im 18. und 19. Jahrhundert in den *Tableaux vivants* und Künsten der Attitüde. Anfang des 20. Jahrhunderts widmete sich der Kulturhistoriker Aby Warburg unter dem Begriff der Pathosformel den Gebärden und Posen der Bildwerke der Renaissance, welche auch als Vorbilder für ebenjene lebenden Bilder dienten. Die formelhaften Gebärden, Gesten und Posen antiker Bildwerke untersuchte er mit Blick auf ihr affektives Potenzial und ihre universelle Gültigkeit.²⁰ In ihnen wird die historische Dimension der Bewegung im »Nachleben« sichtbar: Die Vergangenheit bahnt sich über die körperliche Figuration der Affekte und Emotionen, über die stete Wiederkehr und Verwandlung in zeitlose Posen und Gesten, ihren Weg in die Gegenwart und Zukunft. Auf die Frage »nach den körperlichen Formen der nachlebenden Zeit [...]« antwortet das bei Warburg absolut zentrale Konzept der *Pathosformeln*.«²¹

Innerhalb der Tanzwissenschaft bezeichnet die Pose das »Anhalten der Bewegung«, eine bewusst eingenommene »Pause« (von lateinisch *pausa*).²² Sie berührt daher verschiedene Stadien und Dimensionen der Zeitlichkeit: Neben der motorischen Bewegung des Tänzers / der Tänzerin, welche/r in einer gehaltenen Stellung gefangen ist und sich der veränderten Statik und Dynamik seines/ihrer Körpers im Verharren in einer Position ausgesetzt sieht, ist auf die Rolle der Zuschauer/innen zu verweisen, deren Zeiterlebnis durch »Bewegungsphrasen, Tanzfiguren und komplexe Tänzerinteraktionen«²³

17 Vgl. ebd.

18 Gabriele Brandstetter, »Pose – Posa – Posing. Zwischen Bild und Bewegung«, in: dies., Brandl-Risi, Diekmann, *Hold it!*, S. 40–51, S. 45.

19 Ebd., S. 46.

20 Den Begriff der Pathosformel verwendet Warburg erstmals 1905 in dem Vortrag »Dürer und die italienische Antike«, abgedruckt in: ders., *Werke in einem Band*, hg. v. Martin Treml, Sigrid Weigel, Perdita Ladwig, Frankfurt am Main 2010, S. 176–183, S. 177.

21 Georges Didi-Huberman, *Das Nachleben der Bilder. Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg*, Frankfurt am Main 2010, S. 212 f.

22 Brandstetter, Brandl-Risi, Diekmann, »Posing Problems«, S. 8.

23 Ebd., S. 9.

beeinflusst wird. Ihre Wahrnehmung eines Stücks und ihre Erinnerung daran sind diesen zeitlichen Gliederungselementen unterworfen. Zugleich kann jedoch das Erlebnis der Aufführung die Sukzession getanzter Bewegungen zu einer gefühlten Gleichzeitigkeit verdichten, wie Wilhelm Heine bereits 1787 beschrieben hat.²⁴

Als theoretische Figur hat die Pose insbesondere in der Fototheorie und der feministischen Lesart der Psychoanalyse Bedeutung erlangt. Zentrale Bezugspunkte sind dabei die Beschreibungen der Pose in der Fotogeschichte durch Roland Barthes, die von Craig Owens und anderen aufgegriffen wurde, und der Begriff des Blickregimes, den Kaja Silverman von Lacan entlehnt und der die Bedingungen des Gesehenwerdens im Rahmen kultureller, gesellschaftlicher und historischer Machtbeziehungen umfasst. Silverman beschreibt als Blickregime,²⁵ wie dem Subjekt die Pose als ›In-Stellung-Gehen‹ vor dem beobachtenden Blick aufgezwungen wird, hier dem ›Blick‹ der fotografierenden Kamera. Dieses Posieren sei im Gegensatz zur allgemeinen Auffassung keine aktive Entscheidung, vielmehr sei der Handlungsspielraum des Subjekts eingeschränkt: »Das Subjekt ›handelt‹ auf Geheiß der Kamera bzw. des Blickregimes; es reagiert auf die Unmöglichkeit, sein/ihr Gespiegeltwerden zu umgehen.«²⁶ Fotografie ist Silverman zufolge eine viel zutreffendere Metapher für die Pose als beispielsweise die Filmkamera,²⁷ denn die Fotografie ist für sie ebenso wie das Blickregime durch Bewegungslosigkeit und Tod gekennzeichnet, wie sie mit einem Zitat von Lacan deutlich macht: »Das Blickregime bricht nicht bloß die Bewegung ab, sondern läßt sie erstarren [...]. Seine Wirkung erweist sich darin, daß es die Bewegung einfängt und – tatsächlich Leben tötet. In dem Moment, wo das Subjekt in seiner Geste innehält, wird es mortifiziert.«²⁸ Craig Owens hat das Verhältnis der Kamera

24 Ebd. Die Autorinnen beziehen sich auf Heineses *Ardinghello und die glückseligen Inseln*, 1. Bd., 3. Teil, und datieren den Text fälschlicherweise auf 1780, er wurde jedoch erst 1787 veröffentlicht. Vgl. die Originalausgabe Wilhelm Heine, *Ardinghello und die glückseligen Inseln*, Bd. 1, Lemgo 1787.

25 Kaja Silverman, »Dem Blickregime begegnen«, in: Christian Kravagna (Hg.), *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*, Berlin 1997, S. 41–64. Im englischen Original ist von »the gaze« die Rede (*The Threshold of the Visible World*, New York / London 1996).

26 Ebd., S. 49.

27 Deren Macht über die Darstellung des weiblichen Körpers im narrativen Film mittels kinematografischer Codes hat Laura Mulvey für die feministische Filmtheorie wegweisend dargelegt, vgl. Laura Mulvey, »Visual Pleasure and Narrative Cinema«, in: *Screen* 16/3, Herbst 1975, S. 6–18.

28 Jacques Lacan, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminar von Jacques Lacan*, Bd. XI (1964), Olten / Freiburg im Breisgau, 1978, S. 125, zit. n. Silverman, »Dem Blickregime begegnen«, S. 44.

zum erstarrenden Körper als zeitliches definiert: Das Foto ist also die »Aufzeichnung eines früheren Innehaltens [...]. Ich erstarre [...], als würde ich das Standbild, zu dem ich gerade werde, vorwegnehmen; seine Opazität, seine Bewegungslosigkeit nachahmen; die Mortifikation des Fleisches durch die Fotografie in die ganze Körperoberfläche einschreiben.«²⁹

Die Wiederholung ist ein wesentliches Kennzeichen der Pose, da diese in ihrer stilisierten Organisation des Körpers und dem Einfrieren einer Bewegung ›als Bild‹ immer schon auf bekannte und im kollektiven Bilderrepertoire gespeicherte Bilder zurückgreift. Wenn jedoch der Blick der Kamera immer schon in der Pose vorweggenommen wird und beide, das beobachtende Subjekt und das beobachtete Objekt, sich der Vorgängigkeit des entstehenden Bildes bewusst sind, ist das Posieren ein Zustand, der eine Frage nach Original und Kopie unbeantwortet lässt und zugleich die zeitlichen Komponente der Wiederholung – das Wiederholen als eine Verbindung der Gegenwart mit der Vergangenheit – in der Frage nach Vorbild und Nachbild thematisiert: »Der Körper wird wahrnehmbar als immer schon Posierender, das Sehen als immer schon in Klischees Organisiertes.«³⁰ Die Zitathaftigkeit der affektiven Posen in Colemans *So Different ... and Yet* ist denn auch als Wiederholung von Zeichen im Sinne Derridas zu verstehen, als stereotype, iterable Gesten, deren Wirkbarkeit auf keinen benennbaren Ursprung mehr zurückzuführen ist.³¹

Die Favorisierung der Fotografie als der Pose verwandtes Medium liegt nahe: Im unwillkürlichen Innehalten und Erstarren für den Moment der fotografischen Aufnahme nimmt das Subjekt sein Gesehenwerden vorweg, wird zum Posen imitierenden, fotografierten Objekt. Roland Barthes geht so weit, die »Natur der PHOTOGRAPHIE«³² in der Pose begründet zu sehen; sie ist eines der sechs Konnotationsverfahren, welche er als Codierungen der

29 Craig Owens, »Posieren«, in: Herta Wolf (Hg.), *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Frankfurt am Main 2003, S. 92–114, S. 107 f.

30 Brandstetter, Brandl-Risi, Diekmann, »Posing Problems«, S. 13.

31 Vgl. Jacques Derrida, »Signatur, Ereignis, Kontext«, in: ders., *Randgänge der Philosophie*, hg. v. Peter Engelmann, Wien 1988, S. 291–314.

32 Barthes, *Die helle Kammer*, S. 88. Hier gilt es zu beachten, dass für Barthes die Pose weder eine »Haltung des fotografierten Objektes noch eine Technik des *operator* [ist], sondern der Begriff für eine ›Absicht‹ bei der Lektüre«. Als Betrachter sieht er in dem dargestellten Augenblick etwas Unbewegtes und projiziert diese Unbewegtheit auf »die in der Vergangenheit gemachte Aufnahme, und dieses Innehalten bildet die Pose« – unabhängig davon, ob tatsächlich für das Bild posiert wurde. Hier konstatiert Barthes einen ersten Unterschied zwischen Fotografie und Film, denn seiner Ansicht nach wird die Pose »von der ununterbrochenen Folge der Bilder beseitigt und geleugnet« (vgl. ebd.).

Fotografie, als deren zu dechiffrierende Botschaften, benennt.³³ Silverman erklärt im Vergleich zum bewegten Bild: »The still photograph dramatizes more strikingly than the moving image both the advent of specular existence as the loss of flux and vitality, and that necessarily suspended state in which any body aspires to formal coherence.«³⁴ Dennoch wäre es falsch, die Affinität der Fotografie zur Pose als Ineinssetzung zu verstehen, denn die Pose ist immer ein Zwischenzustand zwischen Bewegung und Erstarrung, sie ist »niemals eine statische Darbietung, das Foto, einmal aufgezeichnet, schon«.³⁵ Ist vom Blickpunkt der finalen Stillstellung her die Ähnlichkeit und Verbindung von Fotografie und Pose zwar nicht von der Hand zu weisen, soll hier jedoch das Argument unterstützt werden, dass die Pose auch, vielleicht sogar gerade im bewegten Bild am schärfsten zutage tritt, denn in Film oder Video zeigen sich alle Stadien ihrer Figuration: der Beginn in einer Bewegung, ihre Entwicklung hin zur Pose, das Stoppen und Verharren, das unmerkliche Zittern der Glieder, an welchen Belastung und Anstrengung ebenso abzulesen sind wie Entspannung; schließlich das Lösen einer Stellung, die Beendigung des Innehaltens und Neuausrichtung des Körpers. Bettina Brandl-Risi beschreibt diese Besonderheit der Pose folgerichtig als »Bewegung in Latenz«³⁶ und verknüpft die »Unschärfe« im Zittern mit dem für die Entstehung und Wahrnehmung des Bildes notwendigen Blick der Zuschauenden, die in ständiger minimaler Bewegung befindlich sein müssen, um sehen zu können.

Figuren und ihre Posen bei James Coleman

In *So Different ... and Yet* wird die Pose als körperliches und visuelles Pendant der weiblichen Rollen innerhalb der verschachtelten Erzählung der Darstellerin eingesetzt; ganz anderes die fotografischen Diararbeiten, in denen die besondere Affinität der Fotografie zur Pose und das zugleich statische und bewegte Medium der Diaprojektion zusammentreffen.

Die Werke *Seeing for Oneself* (1987–1988), *Charon* (1989), *Background* (1991–1994), *Lapsus Exposure* (1992–1994), *INITIALS* (1993–1994) (**Abb. 7**) und *Photograph* (1998–1999) weisen einige Gemeinsamkeiten auf: Es handelt sich durchgängig um Diaprojektionen, bei denen mehrere Projektoren im Wechsel durch Auf- und Abblende einen sanften Übergang zwischen den einzelnen Bildern ermöglichen, zudem werden sie durch ein Voiceover begleitet. In

33 Roland Barthes, »Die Fotografie als Botschaft« (1961), in: ders., *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, S. 11–27, besonders S. 16–18.

34 Silverman, *The Threshold of the Visible World*, S. 198.

35 Brandstetter, Brandl-Risi, Diekmann, »Posing Problems«, S. 17.

36 Bettina Brandl-Risi, »Das Leben des Bildes und die Dauer der Pose«, in: dies., Brandstetter, Diekmann, *Hold it!*, S. 53–67, S. 62.



Abb. 7 James Coleman, *INITIALS*, 1993–1994 (© James Coleman)

jeder Arbeit werden, wie in einer medialen Archäologie, Aspekte der Fototheorie, -geschichte und -ästhetik aufgegriffen und in einen mehr oder weniger narrativen Zusammenhang gestellt. *Seeing for Oneself* beispielsweise verknüpft die Erzählweise und Ästhetik des Fotoromans mit der englischen Gothic Novel, *Charon* besteht aus dreizehn Parabeln über die Paradoxien, die der Produktion und Rezeption von Fotografie innewohnen.³⁷ Schließlich arbeitet Coleman stets mit Schauspieler/innen, die die Szenen in statischen Posen bevölkern. Hier sind deutliche Anleihen beim Tableau vivant zu beobachten. Alle genannten Werke sind bereits umfassend in der Forschung betrachtet worden: Analysen einzelner Aspekte finden sich unter anderem bei Jean Fisher, Dot Tuer, Benjamin H. D. Buchloh, Kaja Silverman und George Baker.³⁸ Die deutschsprachige Monografie zu Coleman von Linda Schädler bietet detaillierte Beschreibungen und ebenfalls eigene Interpretationsansätze.³⁹ Aus diesem Grund wird hier keine umfassende Beschreibung, Analyse und Interpretation jedes einzelnen Werks vorgenommen. Vielmehr wird auf die einzelnen genannten Aspekte fokussiert, die Colemans Werke dieser Periode verbinden, und gegebenenfalls auf die vorhandene Literatur verwiesen.

Seeing for Oneself (1987–1988) ist eine Mischung aus romantischer Novelle, Märchen, Familiendrama und Schauerroman. Erzählt wird die Geschichte von einer Sprecherin, deren rauchige Stimme den Eindruck eines Hörspiels hervorruft. Das erste Bild des ›Châteaus‹, eines Hotelbaus aus dem 19. Jahrhundert inmitten hoher Berge, ist in Farbe, die langsam an Sättigung verliert, so dass die Fotografie schwarz-weiß wird wie alle folgenden Bilder auch. Dies erweckt den Eindruck, dass eine Geschichte aus einer vergangenen Zeit erzählt wird: Eine junge Frau, Tamara, erreicht per Kutsche das Anwesen, in dem ihr Vater Neville, ein verschrobener Professor, mit ihrer missgünstigen Stiefmutter Clarice lebt. Ihr Vater hat im Keller des Hauses ein geheimes Labor eingerichtet, in dem er an einem Elixier arbeitet, das bei Verabreichung einen todesähnlichen Zustand hervorruft. Clarice hat ein Verhältnis mit J. B., einem jungen Mann, der zugleich Tamara Avancen macht. Neville wird von Clarice mit seinem eigenen Elixier getötet, jedoch wird das erhoffte Erbe Tamara

37 Vgl. Dot Tuer, »Blindness and Insight. The Act of Interrogating Vision in the Work of James Coleman«, in: Dia Center for the Arts (Hg.), *Robert Lehman lectures on contemporary art*, Nr. 1, New York 1996, S. 175–199, S. 179.

38 Jean Fisher, »Zu den neueren Arbeiten von James Coleman«, in: Dia Center for the Arts, *James Coleman. Projected Images*, S. 33–46; Tuer, »Blindness and Insight«; Buchloh, »James Coleman«; Kaja Silverman, »Melancholia 2«, in: Helmut Friedel (Hg.), *James Coleman*, Ausstellungskatalog Städtische Galerie im Lenbachhaus / Kunstbau München, München 2002, Ostfildern-Ruit 2002, S. 16–32; Baker, »Reanimations (I)«.

39 Schädler, *James Coleman und die Anamorphose*.

übertragen, die den Tod ihres Vaters betrauert. Sie zweifelt an seinem natürlichen Tod und äußert dies gegenüber einem jungen Arzt namens Murray. Der Leichnam ist aus unerklärlichen Gründen verschwunden. Auch Tamara wird bald von Clarice vergiftet, überlebt den Anschlag jedoch und erwacht wieder. Murray begleitet sie in das unterirdische Labor, wo sie Aufzeichnungen ihres Vaters an sich nimmt. Im Schloss begegnet sie Clarice, die glaubt, einen Geist zu sehen und sie mit einer alten Lanze erstechen will. Sie trifft jedoch stattdessen J. B., der stirbt. Das Personal der Geschichte tritt in historischen Kostümen auf, die Szenen spielen sich in repräsentativen Räumen vor dunkel getäfelten Wänden, im Speisesaal oder vor grobem Mauerwerk ab. Die Arrangements der Figuren gleichen Darstellungen aus Interieurs oder Konversationstücken des 18. Jahrhunderts, in denen die Beziehungen und Hierarchien zwischen Personen mittels Posen und Gesten deutlich gemacht werden. Die Haushälterin Polly dient als Erzählerin und Identifikationsfigur für den Betrachter / die Betrachterin, indem sie verschiedene Szenen heimlich beobachtet und kommentiert. Es scheint kein Zufall zu sein, dass in der erzählten Geschichte alles um das Thema Lebendigkeit kreist, die auch für das *Tableau vivant*, das *lebende Bild*, elementar ist. Die spezielle Wirkung der *Tableaux vivants* beruhte auf der Schwierigkeit, statische Szenen mit lebendigen Darstellern nachzustellen, deren Atmen und Zittern den entstehenden Bildern das Leben einhauchte und ihren Reiz ausmachte. Eine Schlüsselszene von *Seeing for Oneself* findet ein anschauliches Bild dafür: Tamara wird durch das Elixier ihres Vaters in einen todesähnlichen Zustand versetzt und von Polly, welche sie findet, für tot gehalten. Tamara ist zwar bei Bewusstsein, kann sich aber nicht bewegen, wie die Sprecherin mit gehauchter Stimme suggeriert: »I can't feel my body, I can't move! [...] My eyes are open, but I don't see, I cannot speak.« Mittels eines Spiegels, an dem der Atem kondensieren soll, versucht der Arzt Murray herauszufinden, ob Tamara lebt; er hegt große Zweifel an ihrem Tod und will den Körper genauer untersuchen.⁴⁰ Schließlich erwacht Tamara jedoch wieder.

40 Das Sehen mit den eigenen Augen – *seeing for oneself* –, die Überprüfung der Wahrheit durch medizinische und wissenschaftliche Methoden in der klinischen Pathologie erfolgte früher oft in großen Hörsälen, den sogenannten anatomischen Theatern. Jean Fisher zieht hier eine Parallele zum populären Theater, in dem ebenfalls der Körper als Spektakel zur Schau gestellt wird. Sie betont in ihrer Analyse des Werks die Rolle der Schlossarchitektur, die von Neville, dem Alchemisten, Architekten und Philosophen, nach dem Vorbild der menschlichen Anatomie entworfen wurde. Das Herzstück dieses Organismus sei sein Labor, in dem die Formel, die über Leben und Tod entscheiden soll, entwickelt wurde. Vgl. Jean Fisher, »On *Seeing for Oneself*. A Perspective«, in: *Michael Asher / James Coleman*, Ausstellungskatalog Artists Space, New York 1988, S. 20–26, S. 21–23. Dieser Gedanke wird aufgegriffen von Frédéric Migayrou, »Le cas de figures«, in:

Die Personen in *Seeing for Oneself* erinnern in ihren historischen Kostümen und steifen Posen an typische Bilder aus der Frühzeit der Fotografie, in der minutenlanges Posieren aufgrund der langen Belichtungszeiten notwendig war. In anderen Arbeiten greift Coleman auf weitere Stereotypen der fotografischen Pose zurück: das Selbstporträt und Porträtaufnahmen im familiären Kreis (*Charon*), den Tanz (*Photograph*) und das Theater (*INITIALS*). Dass Colemans Figuren stets eine Versunkenheit und körperliche Stasis ausstrahlen, die angesichts heutiger Möglichkeiten der Fotografie technisch nicht notwendig sind, entlarvt diese als bildliche Stilmittel. Fotografische Stasis, wie sie Coleman bewusst einsetzt, hat für ihn offensichtlich die Funktion, das Verhältnis zwischen Körper, Bild, Figur und Narration neu zu definieren, wie auch George Baker vermutet: »Innerhalb der Bilder werden die Posen von der erzählerischen Motivation befreit, werden zu einer Reihe sich entwickelnder ›Verhaltensweisen‹, die eine nahezu autonome und unverfälschte ›Theatralisierung der Körper‹ hervorbringt, unabhängig von einer jeden vorgegebenen Rolle.«⁴¹ Die Theatralisierung der Körper – diesen Ausdruck entlehnt Baker bei Gilles Deleuze – bedeutet, wie Baker an seinem Beispiel *INITIALS* beschreibt, eine Loslösung der figurativen Darstellung von ihrer narrativen Verankerung und eine Besinnung auf visuelle Merkmale:

In solchen Momenten fangen die üblicherweise voneinander geschiedenen Figuren der Szenen an, visuelle Merkmale miteinander zu ›teilen‹, wenn sie auch nie den Blick des anderen treffen; sie ›reimen‹, stellen einen Gleichklang her zwischen Armgesten oder -posen, berühren dasselbe Objekt oder sehen es an, oder sie reihen sich signifikanterweise entlang von Schräglinien auf.⁴²

Zwar weisen solche bildlichen Elemente, das heißt Blickachsen von Figuren oder die Parallelisierung von Bewegungen, auf die malerische Tradition zurück, doch diese will Baker für Coleman nicht gelten lassen. Anders als beim Gemälde kann der Betrachter / die Betrachterin bei Coleman nämlich keinen zentralen Standpunkt vor dem Bild einnehmen, da dort der Projektor platziert ist und er oder sie das Bild verdecken würde. So gleichen sich nicht nur die schrägen Blicke der Darsteller/innen aus dem Bild heraus, die Rosalind E. Krauss als *double face-out* beschrieben hat, sondern sie werden in der seitlichen Sicht des Zuschauers / der Zuschauerin gespiegelt. Das *double face-out* ist für Krauss eines der wesentlichen Merkmale von Colemans

James Coleman, Ausstellungskatalog Musee d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris 1989, S. 7–37, S. 27.

41 Baker, »Reanimations (I)«, S. 64.

42 Ebd., S. 61.

Diaarbeiten, und sie beschreibt diese Konstellation vor allem am Beispiel von *Seeing for Oneself* und *INITIALS*.⁴³ Wie in den klassischen Fotoromanen oder Comics, welche ökonomisch mit dem in einem Buch oder einer Zeitschrift zur Verfügung stehenden Platz haushalten mussten, werden hier Aktion und Reaktion zweier oder mehrerer Personen in einem Bild zusammengefasst. Was im Film durch eine Schuss-Gegenschuss-Montage gelöst werden würde, wird in diesem Medium, welches die bewegliche Projektion des Films mit der Stasis der Fotografie verbindet, zum eigenen syntaktischen Element, denn der Dialog zweier Personen wird durch das Aneinander-Vorbeigehen der Blicke in eine einzelne Aufnahme übersetzt. Alle Blicke gehen somit ins Leere aus dem Bild heraus, doch sie sprechen dabei die auch axial verschobenen Zuschauer/innen direkt an. Wie Baker richtig an Krauss kritisiert, wird hier nicht nur eine bildliche Verflachung der Szene durch die Unterminierung der *suture* erreicht, sondern zugleich auch eine Öffnung, da die Blicke, die aus dem Bild herausführen, den Betrachter / die Betrachterin wieder ins Geschehen hineinholen.⁴⁴ Die Posen erreichen tatsächlich eine zugleich narrative und nichtnarrative Wirkung: Sie schließen die Betrachter/innen aus Szenen aus, in denen die Kommunikation durch die aneinander vorbeiführenden Blicke zum Stillstand kommt; gleichzeitig transportieren aber die theatralen Gesten, minimale Richtungsandeutungen und Parallelen in der Haltung oder Ähnlichkeiten in der Kostümierung eine eigene, bildliche Erzählung. Vergleichbar ist dies mit dem Stillstand im Film, wie ihn Giorgio Agamben beschreibt: In ihm liege der Unterschied zwischen Film und Erzählung begründet, »der narrativen Prosa, mit der man den Film gerne vergleicht. Die Stillstellung zeigt uns jedoch, dass der Film der Poesie näher steht als der Prosa.«⁴⁵ Wie eine lautliche, metrische Grenze innerhalb der Poesie schaffe Stillstand im Film für kurze Zeit eine Zäsur, die »das Bild selbst bearbeitet, es der Herrschaft des narrativen Vermögens entzieht, um es als solches vor Augen zu stellen«.⁴⁶

Coleman nimmt, so wird deutlich, den Körper und sein Eingebundensein in Narrative, Blickregimes und Architekturen als Ausgangspunkt für seine

43 Krauss, »... And Then Turn Away?«, S. 21–23, und dies., »Reinventing the Medium«.

44 Vgl. Baker, »Reanimations (I)«, S. 58–60. *Suture* ist ein Begriff aus der psychoanalytischen Filmtheorie und meint die Einbindung der Filmzuschauer/innen in die filmische Fiktion über die Identifikation mit dem filmischen Subjekt, welche durch Schuss-Gegenschuss-Formationen und die Narration erreicht wird. Vgl. u. a. Jean-Pierre Oudart, »Cinema and Suture«, in: *Screen* 18/4, Winter 1977/78, S. 35–47; Stephen Heath, »Notes on Suture«, in: *Screen* 18/4, Winter 1977/78, S. 48–76.

45 Giorgio Agamben, »Wiederholung und Stillstellung«, in: Françoise Joly (Hg.), *Documenta X. documents* 2, Ostfildern-Ruit 1997, S. 72–75, S. 74.

46 Ebd.

Tableaus, in deren Ästhetik die statischen Posen, das theaterähnliche Arrangement der Darsteller/innen und ihre besondere Blickführung das Vokabular bilden. Coleman knüpft damit an die vorwiegend in feministischen Kreisen geführte Diskussion um die Unterwerfung des weiblichen Körpers unter das Regime des männlichen Blicks an, jedoch völlig anders als die radikale Performance und Body-Art von Künstler/innen wie Carolee Schneemann, VALIE EXPORT, Marina Abramović, Pipilotti Rist, Vito Acconci, Chris Burden und Victor Bruns: Er versucht nicht, die Politisierung des Körpers durch Eingriffe in diesen, durch Verletzung oder Geißelung zu offenbaren, sondern wendet sich den systemischen Regimes der Unterwerfung zu. Jean Fisher formuliert dies wie folgt:

Like many artists whose work evolved from the experiences of the late '60s, Coleman understood that the site of conflict, the place where the multiple and paradoxical sociopolitical narratives intersected, was the body itself. While other artists addressed the issue directly through performance art, Coleman worked at undermining the politics of representation as it organized space, the body, and the individual's perception of the world according to prescribed parameters.⁴⁷

Coleman findet mit den stummen Posen seiner Darsteller und Darstellerinnen ein anschauliches Bild der Verstrickung des Körpers in Geschichten und Geschichte, in die Narrative populärer Konsumkultur und die Historizität der Medien. Innerhalb seiner »Archäologie des Spektakulären« erzielt Coleman, wie Buchloh zusammenfasst,

eine Untersuchung der komplizierten Bezüge zwischen der Geschichtlichkeit des skopischen Verlangens und seiner mannigfachen historischen Ausbildungen (in der Malerei, im Theater, in der Fotografie, im Film) und der späteren Desublimierung und dem Entschwinden dieser Erfahrungsformen und deren unaufhaltbarer Zerstreuung und Zerstörung in den Praktiken der Massenkultur.⁴⁸

An den Posen der Darsteller/innen, welche die fotografische Fixierung in ihrer Unbeweglichkeit bereits vorwegnehmen und die dann jedoch im dynamischen Medium der Diaprojektion erneut beweglich werden, treffen die unterschiedlichen zeitlichen Dimensionen zusammen: die Geschichtlichkeit der Narrativität und des historischen Kontextes, die Zeitlichkeit der Medien und die Zeitlichkeit des arretierten Körpers, der unter dem Blick der Kamera wie auch der Betrachtenden innehält.

47 Fisher, »On Seeing for Oneself«, S. 20–26.

48 Buchloh, »James Coleman«, S. 94.

Die Pose des Tanzes im Film. Tacita Dean, *Merce Cunningham performs STILLNESS* (2008)

Tacita Deans Installation *Merce Cunningham performs STILLNESS (in three movements) to John Cage's composition 4'33" with Trevor Carlson, New York City, 28 April 2007 (six performances; six films)* von 2008 thematisiert die Konfrontation von Bewegung und Stillstellung im Bild auf eine außergewöhnliche Weise. Das bewegte Bild des Films trifft auf die Körperlichkeit des Performers in der gehaltenen Pose, und beide behandeln mit den ihnen eigenen Mitteln die Stillstellung; es offenbart sich eine konzeptuelle Einstellung zu Zeit und Darstellung in Film und Performance. In *Merce Cunningham performs STILLNESS* porträtiert Tacita Dean den Tänzer und Choreografen Merce Cunningham, welcher bis zu seinem Tod im Jahr 2009 noch aktiv mit seiner Kompanie arbeitete. Die sechsteilige Filmarbeit mit Leinwänden in verschiedener Größe zeigt den greisen Cunningham in seinem New Yorker Tanzstudio, von verschiedenen Blickpunkten aus und mit unterschiedlichen Einstellungen gefilmt. In der Veröffentlichung zur Ausstellung der Arbeit im Sprengel Museum Hannover 2010 berichtet Tacita Dean, dass sie Cunningham um die Erlaubnis gebeten hatte, einen Film über ihn zu drehen, und mit ihm übereingekommen war, dass er eine Performance zu dem ›stillen Stück‹ 4'33" (1952) von John Cage, dem Komponisten und langjährigen Lebens- und Arbeitspartner von Cunningham, aufführen würde. Sie wusste jedoch bis zum Beginn der Aufnahmen nicht, wie diese aussehen würde.

Cunningham machte sechs Aufführungen für die sechs Filme der Arbeit. Diese sechs Filme werden in der Rauminstallation gleichzeitig auf verschiedenen große durchscheinende Leinwände, die am Boden stehen, projiziert. Jeder Film zeigt einen anderen Ausschnitt aus dem Trainingsstudio der Company in New York, wobei im Bildmittelgrund stets Cunningham, in farbigem Hemd und Turnschuhen, auf einem Klappstuhl sitzt. Der Raum ist erfüllt von Straßen Geräuschen, die von außen in das Studio dringen, sowie von den Geräuschen der Projektoren. Am Spiegel sieht man die Spuren und Abdrücke der Tänzer, das Studio ist deutlich ein Ort der körperlichen Arbeit. Cunningham sitzt regungslos auf seinem Stuhl und schaut geradeaus, je nach Blickwinkel und Position der Kamera in deren Richtung oder auch von ihr weg. Sein Blick fängt aber die Person von Trevor Carlson ein, dem Direktor seines Studios. Carlson blickt, wie man in manchen der Filme sehen kann, auf eine Stoppuhr und beginnt nach einer Weile, lautlos mit einer Geste seiner rechten Hand fünf Sekunden herunterzuzählen. Dies ist das Signal für Cunningham, seine Position leicht zu verändern, beispielsweise einen Arm anzuwinkeln oder den Kopf leicht zu drehen, das Gewicht zu verlagern. Nach weiteren Sekunden, an deren Ende

Carlson erneut herunterzählt, verändert Cunningham seine Position abermals. Nach diesem dritten Durchgang und ca. 4 Minuten, 33 Sekunden, ist der Film beendet und wird dann, als Loop, erneut projiziert.

Die Installation führt alle sechs Filme parallel auf, aber nicht zeitlich synchron, das heißt die Bewegungen sind leicht versetzt, jedoch nicht nach einem erkennbaren Muster; sie werden auf verschieden große Leinwände projiziert, welche in einem großen Raum gegeneinander verschoben aufgestellt sind, jedoch immer im rechten Winkel zueinander (Abb. 8). Somit wird der Raum durch die Leinwände als transparente Wände und die davorstehenden Filmprojektoren architektonisch gegliedert. Dies ermöglicht dem Besucher oder der Besucherin auch, mehrere Filme zugleich zu sehen. Die Größe der Leinwände reicht von ca. 3×4 Metern bis zu ca. 80×60 Zentimetern, einer einzigen Glasplatte, die auf Augenhöhe hängt und einen Porträtausschnitt von Cunninghams Kopf zeigt. Durch den Abstand der Kamera zum Tänzer und die verschieden große Projektion erscheint Cunningham in jedem Film lebensgroß.

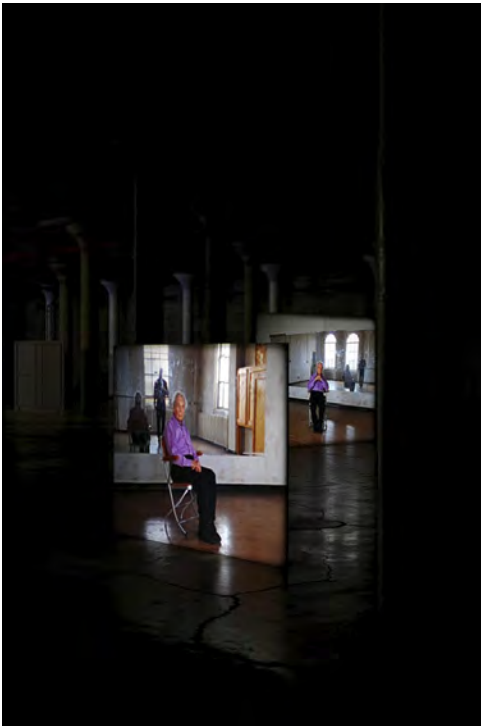


Abb. 8
Tacita Dean, *Merce Cunningham performs STILLNESS ...*
(six performances, six films), 2008,
Ausstellungsansicht Dia:Beacon,
New York, 2008

Merce Cunningham war einer der wichtigsten Vertreter des Modern Dance seit den 1950er Jahren. In Abgrenzung zu Martha Graham, bei der er seine Ausbildung genoss und in deren Kompanie er tanzte, führte er mit seinen Solostücken und ab 1953 mit seiner eigenen Kompanie einen gänzlich neuen Stil und eine neue Arbeitsweise in den Modern Dance ein. Wie Trisha Brown und später William Forsythe stehen für Cunningham nicht Expressivität und Emotionalität des Tanzes im Vordergrund, sondern allein das Bewegungspotenzial des menschlichen Körpers: »Das Medium des Tanzes ist für Cunningham mit der Bewegung selbst identisch.«⁴⁹ In Cunninghams Arbeit gibt es, und das ist interessant für seine Darstellung durch Tacita Dean und vielleicht eine Parallele zwischen den beiden, keine ›symbolische‹ Ebene, welche auf die dahinterliegende Bedeutung der physischen Oberfläche der Körper verweisen würde – sie sind reine körperliche Bewegung. Seine Choreografien zeichnen sich durch die Aneinanderreihung abstrakter Bewegungsmuster aus, in denen nicht der Ausdruck, sondern die Bewegungsqualitäten wichtig sind: Es geht um das Gewicht des Körpers und seine Verteilung im Raum, um Tempo, Rhythmus und immer wieder um die Wiederholung von Bewegungsabläufen und kleinen Phrasen, die vom Solotänzer / von der Solotänzerin zur Gruppe und zurück wechseln. Wenn er mit Musik arbeitet, spielen sich die Aufführungen nie im Einklang mit der Musik, sondern immer nur parallel zu ihr ab. Dementsprechend trainieren die Tänzer/innen auch nicht zur Musik, sondern verinnerlichen Tempo und Rhythmus des jeweiligen Stückes durch das intensive Training mit der Stoppuhr.⁵⁰ Die Stücke sind weder narrativ noch weisen sie eine nachvollziehbare Dramaturgie auf, weshalb sie auch abwertend als formalistisch bezeichnet wurden.⁵¹ Sabine Huschka beschreibt die Besonderheit von Cunninghams Arbeit mit der Bewegung wie folgt:

Anstatt dem Tanzkörper eine expressive Funktion einzuräumen, wird diese radikal ausgeschlagen. Cunninghams bewegungstechnische Prinzipien repräsentieren keine Grunderfahrungen der menschlichen Existenz, wie sie Humphrey suchte, oder trainieren den Körper bis zu jenem Grad von Beherrschung, an dem er ein *Anderer* wird, wie es Grahams theatraler Tanzkonzeption vorschwebt. Die Cunningham-Technik trainiert ein hoch artifizielles Bewegungsrepertoire, das den Körper von jeglichem wehevollen Dienst freispricht [...]. Konzentriert nimmt Cunningham indessen im kinetischen Möglichkeitsfeld des Körpers Zuflucht.⁵²

49 Sabine Huschka, *Merce Cunningham und der Moderne Tanz. Körperkonzepte, Choreographie und Tanzästhetik*, Würzburg 2000, S. 14.

50 Julia H. Schröder, *Cage & Cunningham Collaboration. In- und Interdependenz von Musik und Tanz*, Hofheim 2011, S. 155.

51 Huschka, *Merce Cunningham und der Moderne Tanz*, S. 239.

52 Ebd.

Gerade aufgrund seiner Loslösung von der Ausdrucksdimension des Modern Dance gilt Cunningham als einer der großen Erneuerer des Tanzes.

Cunninghams Performance für Tacita Deans Filminstallation ist eine Hommage an John Cage und dessen Arbeit mit Zeit und Geräuschen, welche die zeitgenössische Musik revolutionierte; Cunningham interpretiert in allen sechs Filmen das Stück *4'33"* von Cage aus dem Jahr 1952. *4'33"* wurde am 29. August 1952 in Woodstock, New York, von David Tudor uraufgeführt und von Cage selbst als sein bedeutendstes Stück bezeichnet.⁵³ Die drei Sätze *Stille* (»Tacet«) werden durch das Schließen und Öffnen des Klavierdeckels angezeigt. Die in der Notation nicht angegebene Dauer der Sätze erwürfelte er vor der Aufführung und erhielt so 33 Sekunden, 2 Minuten und 40 Sekunden sowie 1 Minute und 20 Sekunden, was eine Gesamtlänge von 4 Minuten, 33 Sekunden ergibt.⁵⁴ Wesentlich an dem Stück sind die zufälligen Geräusche, die während der Sätze durch die Umwelt und die Zuhörer selbst entstehen und laut Cage »eine Musik erzeugen, die weitaus interessanter ist als die Musik, die man im Konzertsaal hört«. ⁵⁵ Cunningham führte *4'33"* nicht das erste Mal auf: Bereits 1992, als John Cage starb, integrierte er drei statische Posen in sein Stück *Enter*, an dem er gerade arbeitete. Später choreografierte er zu Ehren von Cage eine Aufführung, die auf *4'33"* basierte.⁵⁶ In dieser hielten fünf Tänzer jeweils selbstgewählte Posen für die Zeit der drei Sätze des Stücks. Dennoch ist *Merce Cunningham performs STILLNESS* keine Wiederaufführung, sondern eine neue Arbeit, in der Cunningham in enger Zusammenarbeit mit Dean und ihrer Kamera seine Interpretation der Komposition entwickelt.

Die Ausstellungsarchitektur bewirkt, dass die Geräusche aus dem Off, die für Cage die Musik seiner Stücke darstellten, sich mit den Geräuschen der Projektoren und der Besucher/innen vermischen. Die Kadrierung der Filme gibt die Quellen der Geräusche nicht preis und lässt so den nicht sichtbaren Teil der gefilmten Welt in der Imagination der Betrachter/innen entstehen.

53 Richard Kostelanetz, *John Cage im Gespräch. Zu Musik, Kunst und geistigen Fragen unserer Zeit*, Köln 1989, S. 63.

54 James Pritchett beschreibt, wie Cage die Idee zu dem Stück bereits Jahre vorher hatte und dass die Werke der Jahre zwischen 1948 und 1952 von der »idea of structured silence« geprägt waren: »Thus considered, *4'33"* represents an instance of a truly empty rhythmic structure.« In der Revision des Stückes *4'33"* von 1960 falle der Fokus auf die Struktur indes weg. Vgl. James Pritchett, *The Music of John Cage*, Cambridge 1993, S. 59 f., hier S. 60, und Anm. 24, S. 209.

55 Ebd.

56 Julia H. Schröder, »So that one becomes aware of the presence of a sound – or it's absence«. Circling Cage's Concept of »Silence«, in: Dieter Daniels, Inke Arns (Hg.), *Sounds like silence: John Cage 4'33" silence today: 1912–1952–2012*, Leipzig 2012, S. 59–66, S. 64.

Ursula Frohne hat hervorgehoben, dass die filmische Kadrierung, die den Ausschnitt aus der vergangenen Realität zeigt, dabei aber immer auch auf das nicht Gezeigte verweist, eine Parallele in der Verschränkung von Filmraum und Ausstellungsraum hat: »Ebenso wie die Kadrierung im Film auf einen Raum im Off, auf das *hors champ* verweist, welches nicht sichtbar, aber gegenwärtig ist und als imaginärer Raum die Vorstellung des Zuschauers besetzt, entsteht ein Beziehungsgeflecht zwischen dem filmimmanenten Suggestionsraum und dem topologischen Installationsraum.«⁵⁷

Merce Cunningham performs STILLNESS ist eine Arbeit über Zeit und zugleich über Musik beziehungsweise die Abwesenheit von Musik und die Anwesenheit der Geräusche, die bei der Stille des Instruments hörbar werden. Aber gleichzeitig ist es eine Arbeit über Bewegung, die in Cunninghams oben erläuterten Konzeption des Modern Dance eine entscheidende Rolle spielt, und über deren Sichtbarkeit in der Körperlichkeit des Tänzers. Tacita Deans Filminstallation steht im Dialog mit beiden Aspekten und stellt ihnen die analoge Zeit des filmischen Mediums, seiner Aufzeichnung und Wiedergabe, und der Rezeptionszeit der Betrachter/innen in der Installation gegenüber. Die Bewegungslosigkeit des Tänzers, die nie statisch ist, sondern als gehaltene Pose die Dynamik der Bewegung nie ganz aufgibt, die Stille des Musikstückes voller Geräusche und die langsame Filmästhetik Tacita Deans mit ihren langen Einstellungen und dem analogen Bearbeitungsprozess korrespondieren und ergänzen einander. Wie die drei Konzeptionen von Zeit über die Bewegung und Stillstellung ineinandergreifen, soll im Folgenden untersucht werden – zunächst mittels der Analyse von Cunninghams Posen als angehaltene Bewegung im Vergleich zum ›stillgestellten‹ Film, mit Blick auf Cunninghams Tanzästhetik und seinen Umgang mit Zeit sowie im Hinblick auf die theoretische Diskussion von Performance und Performativität des Film beziehungsweise in demselben.

Stillstellung in Tacita Deans Filmen

Die Wirkung von *Merce Cunningham performs STILLNESS* gründet zunächst nicht auf der körperlichen Präsenz von Cunningham – hierauf soll weiter unten genauer eingegangen werden –, sondern auf der materiellen Präsenz aller Bestandteile der Installation in Form von Leinwänden und Projektionsapparaten. Tacita Dean verwendet 16-mm-Film und die entsprechenden

57 Lilian Haberer, Ursula Frohne, »Kinematographische Räume. Zur filmischen Ästhetik in Kunstinstallationen und inszenierter Fotografie«, in: dies., *Kinematographische Räume*, S. 9–52, S. 21.

Projektoren, welche den Ausstellungsraum mit ihrem beständigen Rattern und Sirren erfüllen. Schon bevor die Aufmerksamkeit der Betrachter/innen auf die filmische Darstellung gerichtet wird, fallen die spezielle Ästhetik des analogen Films, sein Zittern, die besondere Körnigkeit mit ihrer leichten Unschärfe sowie die kräftigen Farben ins Auge. Dean hat wiederholt die Bedeutung der Zeitlichkeit des analogen Films für ihre Arbeit betont: Film als »Medium der Zeit«⁵⁸ stellt für sie die materielle Entsprechung der Zeit der realen Dinge dar, deren Poesie nur im analogen Medium eingefangen werden kann, welches selbst »atmet« und lebendig ist, seine eigene Zeitlichkeit hat. Die Zeitlichkeit des Films beinhaltet ihrer Auffassung nach die Zeit der Aufnahme, die bereits durch die Spulenlänge begrenzt ist, die Zeit der physikalischen Bearbeitung des Materials durch Schnitt und Montage, die Zeit der Betrachtung sowie die individuelle Wahrnehmung des Leinwandgeschehens. Ihr Stilmittel der langen, statischen Einstellungen erzeugt eine subjektive Verlangsamung des Films, die den Betrachter oder die Betrachterin auf seine/ihre eigene Wahrnehmung von Zeit aufmerksam werden lässt.⁵⁹ Deans Filme werden daher häufig unter dem Stichwort der »Stillstellung des Films« besprochen; gemeint ist hier die Wirkung der statischen Einstellungen ohne filmische Mittel wie Schwenk und Zoom, mit wenigen Schnitten und meist ohne erkennbare Handlung. Dass sie Geschehen aufnimmt, das sich vor der Kamera ereignet, und dieses in Realzeit wiedergibt, widerspricht den Sehgewohnheiten zeitgenössischer Betrachter/innen und erscheint somit als langsam oder stillgestellt. Dabei zeigen Deans Filme durchaus Bewegung; handeln sie jedoch beispielsweise von Naturphänomenen wie der Bewegung des Wassers oder des Lichts, werden diese so langsam dargestellt, dass die kurze Verweildauer durchschnittlicher Ausstellungsbesucher/innen nicht ausreicht, um die Veränderungen wahrzunehmen. Filme, in denen Personen vorkommen, zeigen diese bei alltäglichen Handlungen, die aber unkommentiert für sich stehen und in ihrer Bedeutung für die Person oder für Tacita Dean erst in den die Arbeit begleitenden Texten offensichtlich werden.

Durch die unbewegten Kameraeinstellungen, die fehlende Intentionalität der Aktionen und die Präsentation der Filme in Ausstellungen (und nicht im Kino) unterscheidet sich die Art der Betrachtung der Filme von der eines »normalen« Filmpublikums: Die Aufmerksamkeit wird von kleinen Details

58 Tacita Dean in Rina Carvajal, »Film is a Medium of Time. A Conversation with Tacita Dean«, in: Briony Fer (Hg.), *Tacita Dean. Film Works*, Ausstellungskatalog Miami Art Central, Miami 2007, Mailand 2007, S. 45–63, S. 48.

59 Vgl. ebd. S. 57 f., sowie Tacita Dean, »Kodak. Analogue«, in: Fer, *Tacita Dean*, S. 96–97, S. 96.

gefesselt, das Auge hat Gelegenheit zu schweifen, das Verhältnis von Formen zueinander und Texturen der Flächen wahrzunehmen. Die visuelle Wahrnehmung ähnelt somit stärker der eines Gemäldes oder einer Fotografie. Achim Hochdörfer hat den Einfluss von Schnitt und Länge der Einstellungen auf die Zeitlichkeit der Wahrnehmung bei Tacita Dean treffend beschrieben:

Obwohl Tacita Deans Filme keine Montagen im klassischen Sinne sind, beharren sie gleichwohl auf ihrer Montiertheit. Man könnte von einer ›Losigkeit‹ der einzelnen Bildsequenzen sprechen, die sich immer wieder von dem narrativen Zusammenhalt lösen und ein Eigenleben beanspruchen. Diese ›Losigkeit‹ resultiert nicht zuletzt daraus, dass sie meist zwischen zehn und 40 Sekunden dauern – gerade so lange also, dass sie *als Bild* gelesen werden und die Orientierung im narrativen Verlauf verloren geht. Es kann auf diese Weise kein Rhythmus aufkommen, der den nächsten Schnitt bereits gedanklich vorwegnimmt (was bei einem kürzeren Abstand der Fall wäre). Das Auge lässt sich auf jede Bildeinstellung ein, auf ihre Komposition, ihre minimalen Bewegungen und auf ihre filmische Materialität; und erst in dem Moment, in dem der zeitliche Horizont vage wird und sich ein Gefühl für ›Zeitlosigkeit‹ eingestellt hat, erfolgt der nächste Schnitt. [...] Seine Plötzlichkeit erweist sich deshalb immer auch als eine vergangene, als verlorener Augenblick, als nachträgliche Präsenz.⁶⁰

Die Wahl der Bildausschnitte und die Komposition von Gegenständen weisen deutliche Bezüge zur Malerei auf. Deans vielfältige zeichnerische Arbeiten, die sie vorwiegend mit Kreide auf schwarzen oder grünen Tafeln anfertigt, zeugen davon, dass sie ihre Bilder nicht aus einer Logik des Filmischen, auf dem Prinzip der Montage basierend, entwickelt, sondern dass sie als bildende Künstlerin von der Flächigkeit und räumlichen Organisation des Bildfeldes her denkt. Stillstellung in diesem Sinne bedeutet also nicht das Anhalten von Bewegung, sondern die Reduktion dessen, was Deleuze ›sensomotorische Bewegung‹ genannt hat – die sichtbare Bewegung, die auf einem Aktions-Reaktions-Schema beruht und innerhalb eines Films in Handlungszusammenhänge eingebettet ist.⁶¹

Aus den bisherigen Ausführungen zur Rolle der Zeit in Tacita Deans Filmen lässt sich zugleich ein materialbasiertes und ästhetisches Verständnis von Filmzeit ableiten. Dean knüpft dabei an eine lange Tradition des Experimentalfilms an, die an dieser Stelle nur kurz skizziert werden soll, da sie von der eigentlichen Diskussion der Pose im Werk *STILLNESS* wegführen würde. Dennoch muss erwähnt werden, dass die Klassifizierung des Films als *Medium der Zeit*

60 Achim Hochdörfer, »Tacita Dean Makes a Film«, in: *Tacita Dean. seven books grey*, Bd. 7: *Essays über die Arbeiten von Tacita Dean*, hg. v. Museum für Moderne Kunst Stiftung Ludwig Wien, Steidl Publishers, Göttingen 2011, S. 39–43, S. 41.

61 Vgl. Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 211 f.

vor allem den oben bereits erwähnten strukturellen Film geprägt hat, die neben dem Expanded Cinema bis heute vor allem im Kunstbereich einflussreichste Filmströmung. Deren Hauptvertreter/innen strebten eine gezielte Abkehr vom poetischen, malerischen Experimentalfilmkino an und widmeten sich vor allem der Dimensionen der Zeitlichkeit ihres filmischen Mediums:

Important to the presentation of process is an attention to temporality, as time is film's primary dimension (I would say material), and attention to duration (how long something lasts). It is usual in this connection to begin by adducing the exposition of the possible one to one relationship between shooting time and reading time, adducing an equivalence between the duration of the event recorded and the duration of the film representation of that event.⁶²

Wie Malcolm LeGrice hier in Bezug auf die *duration pieces* von Andy Warhol aus den 1960er Jahren verdeutlicht, wird die Zeit als das Material des Filmmachers aufgefasst – ihre Dauer beziehungsweise ihre Wahrnehmung durch die Zuschauer/innen, das Verhältnis zwischen der Zeit der Aufnahme, der Filmzeit und der Realzeit während der Rezeption hat Künstler und Filmmacher wie Warhol, Michael Snow, George Landow, Peter Kubelka, Birgit Hein, Ken Jacobs, Joyce Wieland und viele andere im Kern interessiert.⁶³ Tacita Dean knüpft einerseits an diese Vorläufer an, wenn sie die Spulenlänge, das Filmkorn und die haptischen Vorgänge der Montage als essenziell für ihre Filme bezeichnet. Andererseits sind in ihren Arbeiten die Erzählung, die Bildgestaltung, das Motiv der Natur und Porträts bestimmter Personen zu präsent, als dass sie auf ebenjene medialen und materiellen Aspekte der Werkgenese reduziert werden könnten.

Die Posen Merce Cunninghams

Tacita Deans Arbeit verbindet zwei Besonderheiten der Pose miteinander: Die Einnahme der Pose durch einen Tänzer, dessen Körperlichkeit auch in absoluter Bewegungslosigkeit einen tänzerischen Ausdruck hat und dessen Performance die verschiedenen zeitlichen Dimensionen der Pose, wie sie oben erläutert wurden, verdeutlicht; und die Kombination aus Wiederholung und Variabilität, welche die Pose als Figur selbst, aber darüber hinaus auch den Aufbau der Installation *Merce Cunningham performs STILLNESS* kennzeichnet. Die Kombination dieser beiden zunächst getrennt erscheinenden Bereiche – hier die dominante Körperlichkeit Cunninghams und sein

62 Malcolm LeGrice, *After Image 7*, London 1978, S. 121, zit. n. Gidal, *Materialist Film*, S. 2.

63 Zum strukturellen Film siehe die Literaturhinweise in Kapitel 2, Fußnote 69.

Oszillieren zwischen Bewegung und Innehalten, dort die psychoanalytisch-historische Deutung der Pose als theoretische Figur und die Übertragung dessen auf die Filminstallation – zeigt, dass die Verflechtung von sicht- und spürbarer Zeitlichkeit des Bildes und der Historizität der Darstellungsmittel in Deans Werk exemplarisch für andere filmbasierte Arbeiten zum Ausdruck kommt.

In Tacita Deans Filminstallation spielt die Interaktion von Wiederholung und Variabilität eine wichtige Rolle, denn sie betrifft die Wahrnehmung der Installation als Ganzes ebenso wie die Pose, die Cunningham einnimmt, um seine Interpretation von 4'33" aufzuführen. Auf den ersten Blick erscheint es für uninformierte Betrachter/innen, als sähen sie sechs Mal denselben Film auf verschiedenen Leinwänden. Dann erkennen sie die unterschiedlichen Blickwinkel auf Cunningham, die andere Blicke in den Raum ermöglichen, sowie die singuläre Aufnahme seines Kopfes. Erst nach und nach stellt sich die Erkenntnis ein, dass auch hier nicht eine einzelne Performance aus verschiedenen Perspektiven gefilmt wurde, sondern dass es sich um sechs voneinander getrennte Aktionen und Aufnahmen handelt (dies ist natürlich auch dem Untertitel zu entnehmen – *six performances; six films*). Jede ›Aufführung‹ unterscheidet sich von der anderen, so, wie sich stets auch der filmische Blick auf Cunningham ändert. Es ist jedoch bei den zeitgleich im Loop laufenden Filmen nicht möglich, eine Reihenfolge zu erkennen, das Original und die Wiederholungen auszumachen. So, wie eine eingenommene Pose nie eine exakte Kopie ist, sondern durch die ihr eigene Originalität und die zwangsläufigen Abweichungen vom Ursprung, die die Grenzen zwischen Kopie und vermeintlichem Original verwischen, stets eine Interpretation beziehungsweise ein Zitat darstellt, so ist die Pose auch hier auf zweifache Weise zu denken: Einerseits wiederholt der gefilmte Tänzer seine Haltungen und ihre genau getimten Veränderungen, die Abweichungen sind jedoch so minimal, dass nur im anschaulichen Vergleich, im Hin- und Herblicken zwischen den Filmen, Differenzen erkannt werden können. Andererseits richtet die Künstlerin den Sucher ihrer Kamera wieder und wieder auf Cunningham, sie umkreist ihn und offenbart von verschiedenen Standorten aus jeweils einen anderen Blick auf ihn; es gibt dabei jedoch weder die *eine* Ansicht, die wie die Schauseite einer Skulptur alle wichtigen Aspekte zeigt, noch entsteht durch Addition der Filme ein vollständiges Bild des Geschehens. Dean schreibt dazu:

Jede Vorführung scheint unzählige Unterschiede aufzuweisen, selbst in der Wiederholung. In einem sitzt er wie Whistlers Mutter, ein lebendes Abbild im Bildfeld des Films. In einer anderen starrt er uns mit dem von wilden Locken

umrahmten Haupt eines griechischen Gottes durch die Schlieren und Fingerabdrücke auf dem Spiegel entgegen.⁶⁴

Aus dem Zitat wird deutlich, dass die Künstlerin selbst nicht umhin kann, die wie zufällig eingenommene Haltung Cunninghams im Kontext kunsthistorischen Bildwissens zu reflektieren. Ihre Vergleiche mit Whistler und mythologischen Darstellungen weisen den Bildern des Tänzers wie von selbst den Status von Repräsentationen zu, den diese jedoch nicht erst durch den Sucher der Kamera, sondern (mit Owens) bereits als selbstreflexive Geste des Posierens erhalten. Insbesondere bei Cunningham als Tänzer und Performer, der seinen Körper als darstellendes Material betrachtet, kann vorausgesetzt werden, dass er die Dynamik dieser Blickbeziehungen und deren Auswirkungen kennt, ja, verinnerlicht hat. Hierauf soll im nächsten Abschnitt näher eingegangen werden.

Merce Cunningham performs STILLNESS *im Rahmen von* Cunninghams Tanzästhetik und Technik

Bereits der Titel der hier besprochenen Filminstallation *Merce Cunningham performs STILLNESS (in three movements) to John Cage's composition 4'33" with Trevor Carlson, New York City, 28 April 2007 (six performances; six films)* enthält drei Schlüsselwörter für die Interpretation der Arbeit im Hinblick auf Cunninghams Tanzästhetik: »performs«, »stillness« und »movements«. Oben wurde bereits angedeutet, dass die Bewegung in Zeit und Raum zentral für Cunninghams Tanzästhetik ist. Wie Sabine Huschka ausführt, entwickelt Cunningham jedes Stück aus einer Anfangsbewegung heraus, die weiter gestaltet wird, ohne jedoch dem Diktum des expressiven Ausdrucks des Modern Dance unterworfen zu sein: »In Cunninghams Tanzstil dagegen bricht das einmal gefundene *momentum*, den ganzen Körper in einen Bewegungsfluß umgreifend, kurz darauf zu einem neuen ab. Die Bewegungen bahnen sich jäh und dennoch sanft eine neue Richtung und finden zu neuen Zeiten.«⁶⁵ Sein Tanz zeige »bewegte, sich bewegende Körper«,⁶⁶ vermeide aber eine psychische Ausdeutung und eine Verortung innerhalb einer Erzählung. Es gehe jedoch in Cunninghams Tanzästhetik trotz seiner konzeptionellen Ansicht über den Tanz als Bewegung in Zeit und Raum nicht um eine reine Bewegung, die von der Bedeutung der Körperlichkeit des Tänzers losgelöst ist.

64 Tacita Dean, Informationsblatt zur Ausstellung anlässlich des Kurt-Schwitters-Preises 2009 im Sprengel Museum Hannover, 2010, nicht paginiert.

65 Huschka, *Merce Cunningham und der Moderne Tanz*, S. 324.

66 Ebd., S. 208.

Die Bewegungen von Cunninghams Tänzern sind, wie Huschka herausarbeitet, entgegen der zeitgenössischen Rezeption nicht ›rein‹ oder ›abstrakt‹, sondern als »abstrakt lässt sich ein Tanz somit nur in Bezug auf seine Kompositionsverfahren bezeichnen, die [...] Bewegungen nach dynamischen, rhythmischen oder räumlichen Ausdruckswerten stilisieren«. ⁶⁷

Man könnte an dieser Stelle einwenden, dass die Zuschauenden in Deans Filminstallation überhaupt keinen Tanz sehen. Im Gegenteil, es findet fast gar keine Bewegung statt, vom bereits beschriebenen Zittern und der sporadischen Gewichtsverlagerung und Bewegung der Arme abgesehen. Trotzdem muss Cunninghams Performance unter dem Vorzeichen seiner Tanzästhetik betrachtet werden, denn sie ist eine, wenn auch auf das Wesentliche reduzierte, Choreografie. Wenn Tanz als Bewegung in Zeit und Raum charakterisiert wird, ist die Abwesenheit von Bewegung, das Halten einer Pose, ebenso eine tänzerische Figur, nämlich die bewusste Entscheidung des Innehaltens für eine bestimmte Zeit im Raum. Cunninghams Verständnis von Tanz, seine Einschätzung von Bewegung, des Körpers des Tänzers / der Tänzerin und seine choreografische Arbeit mit Rhythmus und zeitlicher Struktur beeinflussen sein ganzes Dasein: seine im Film im Verfall gezeigte Körperlichkeit, seine Erscheinung, sein Blick und seine Haltung, aber auch Cunningham als historische Person mit seiner persönlichen Bindung an die Kunst der Avantgarde und als Erneuerer und Provokateur, der den Modern Dance stark prägte. Ohne Einbeziehung der Historizität seiner Person würde der Interpretation von Deans Arbeit ein entscheidendes Puzzleteil fehlen.

Cunningham hat sich in seinem Tanzstil mit den elementaren Fragen der menschlichen Bewegung beschäftigt: Wann ist ein Körper in Ruhe, wann ist er gespannt? Wie ist das Gewicht beim Liegen, Sitzen, Stehen verteilt, wie wird Balance, wie Instabilität erreicht? Welche Bewegungen können miteinander kombiniert werden? In *Merce Cunningham performs STILLNESS* zeigt sich Cunningham als Mann, der an seinen körperlichen Grenzen angelangt ist. Er sitzt auf einem Stuhl, dies jedoch nicht indifferent, sondern isoliert in der Mitte des Raumes, der noch die Spuren des Trainings trägt, und er zeigt seinen Körper als das, was er ist: ein dysfunktionales Arbeitsgerät des Tänzers, Zeichen dafür, dass der Verlust an Beweglichkeit auch an ihm nicht vorbeigegangen ist, Symbol des Alters, aber auch trotziger Widerspruch eines geistig hellwachen Menschen. ⁶⁸ Tacita Dean beschreibt: »Trevor Carlson, the company director,

67 Ebd., S. 278.

68 Huschka beschreibt, wie der gebrechliche Cunningham, der mühsam und gebeugt ging, sich, sobald er tanzte, leichtfüßig und mit kleinen, exakten Schritten über die Bühne bewegte. Vgl. ebd., S. 12.

signaled the last five seconds by putting up his hand for Merce to see. Like a bird of prey, Merce perceived this without gesture, broke his pose and then resettled for the next movement.«⁶⁹

Die zeitliche Strukturierung von Bewegung und die gleichzeitige Strukturierung von Zeit durch die ausgeführte Bewegung spielt in Merce Cunninghams Tanzästhetik eine große Rolle. Da seine Choreografien sich nicht an der Musik orientieren, in den meisten Fällen sogar ganz ohne musikalische Begleitung auskommen, sind sie »unmittelbar mit der Notwendigkeit konfrontiert, die Zeiten ihrer Bewegungen fortan metrisch andersweitig (sic!) zu regulieren«.⁷⁰ Das heißt, die Zeit wird für den Choreografen zu einem »frei verfügbaren Parameter« und die Rhythmisierung der Bewegungen der Tänzer/innen beruht auf zufällig festgelegten Zeiteinheiten, welche von den Tänzer/innen im Training verinnerlicht werden. Die zeitliche Struktur, führt Cunningham 1952 aus, verschafft dem Tanz unabhängig von Musik große Freiheit:

[B]ut if one can think of the structure as a space of time in which anything can happen in any sequence of movement event, and any length of stillness can take place, then the counting is an aid towards freedom, rather than a discipline towards mechanization. A use of time-structure also frees the music into space, making the connection between the dance and the music one of individual autonomy connected at structural points.⁷¹

Deutlich ist hier zu beobachten, wie sehr Cunninghams Arbeit mit der der Aleatorik in John Cages Musik korrespondiert und wie *Merce Cunningham performs STILLNESS* diese Korrespondenz vor Augen führt. Die zufällig erreichten Zeitabschnitte, welche Trevor Carlson mittels Stoppuhr anzählt, geben den zufälligen Geräuschen als Musik Raum und fungieren als Gerüst der Choreografie, sie gliedern die Arbeit und machen die nächsten Schritte vorhersehbar, wenngleich das tatsächliche Geschehen innerhalb der Zeitspanne unvorhersehbar bleibt. So erreicht Cunningham durch die zeitliche Struktur ein Maximum an Freiheit, die Dauer des Zeitabschnitts für die Betrachterinnen

69 Tacita Dean, »Merce Cunningham performs ›Stillness‹ (in three movements) to John Cage's Composition ›4'33"‹ with Trevor Carlson, New York City, 28 April 2007 (six performances; six films), 2008«, in: Tacita Dean. *seven books grey*, Bd. 1: *Film Works with Merce Cunningham*, hg. v. Museum für Moderne Kunst Stiftung Ludwig Wien, Steidl Publishers, Göttingen 2011, S. 3–21, S. 5.

70 Huschka, *Merce Cunningham und der Moderne Tanz*, S. 366.

71 Merce Cunningham, »Space, Time and Dance« (1952), in: Richard Kostelanetz (Hg.), *Merce Cunningham. Dancing in Space and Time*, Pennington, NJ 1992, S. 37–39, S. 39.

der Arbeit auch durch Bewegungslosigkeit erlebbar und fühlbar zu machen. Wie bei dem Musikstück 4'33" bilden die Hintergrundgeräusche der Straßen Mannhattans, welche über den synchronisierten Ton mit aufgenommen wurden, die zufällige »Musik«.

Stillness ist bei Cunningham nicht mit Stille als Gegensatz zum Geräusch gleichzusetzen, sondern als Gegenpart zur Bewegung im Tanz.⁷² Dass sich Bewegung und Nicht-Bewegung nicht ausschließen, nicht zwei Seiten einer Medaille sind, sondern als notwendige Zustände einer raumzeitlichen Orientierung, ähnlich dem Kippmoment des Pendels, zusammengehören, ist ein grundsätzliches Kennzeichen der Pose, die eben ein Innehalten, aber kein finales Arretieren der Bewegung markiert. Für Brandstetter besteht das paradoxe Verhältnis der Pause zur Bewegung darin, dass jene »immer schon zur Gesamtheit der Bewegung – zur Bewegungsfiguration – gehört; dass mithin das Anhalten bzw. das Stillstellen der Bewegung die Bedingung der Möglichkeit von Bewegungsausdruck« ist.⁷³ Erwähnenswert ist hier auch die Doppeldeutigkeit im Titel: *STILLNESS (in three movements)* bedeutet korrekt übersetzt »in drei Sätzen«, in seiner anderen Bedeutung als »in drei Bewegungen« bezeichnet der Titel jedoch auch die Darstellung des Einen durch sein Anderes, der Nicht-Bewegung durch Bewegung.

Wie verhalten sich nun Tacita Deans Kameraarbeit und die Präsentation der Filme zu den Performances und deren Deutung innerhalb von Merce Cunninghams Tanzästhetik? In den drei hier aufeinandertreffenden ästhetischen Ausdrucksweisen, dem Tanz, der Musik und dem Film, spielt der Umgang mit der Zeit eine große Rolle. Die obige Beschreibung der Ästhetik der Stillstellung in Tacita Deans Filmen zeigt, dass Dean *Zeit* als zentrales Charakteristikum des filmischen Mediums betrachtet: »The time in my films is the time of film itself.«⁷⁴ Für sie ist von elementarer Bedeutung, dass sich die filmische Zeit in ihrem physischen Äquivalent des Filmstreifens materiell fassen lässt, und zwar von der manuell mit dem Material arbeitenden Künstlerin ebenso wie von den Zuschauer/innen, die den Transport des Films im Projektor mitverfolgen können, wenn sie im Ausstellungsraum stehen.⁷⁵

72 Vgl. Schröder, »So that one becomes aware of the presence of a sound – or it's absence«, S. 65.

73 Brandstetter, »Pose – Posa – Posing«, S. 46.

74 Tacita Dean, »Film«, in: Nicholas Cullinan (Hg.), *Tacita Dean. Film*, Ausstellungskatalog Tate Modern, London 2011/2012, London 2011, S. 15–33, S. 19.

75 Die Positionierung der Projektoren im Raum ist nicht bei jeder Arbeit gegeben, was ebenso den räumlichen Gegebenheiten wie den Aufsichtsmöglichkeiten geschuldet sein mag.

In ihrer Arbeit *Magnetics* werden die Zelluloidstreifen selbst ausgestellt, sie stehen für die Linearität des Films und die physische Verkörperung der Zeit im Film.⁷⁶ In *Merce Cunningham performs STILLNESS* entspricht die jeweilige Filmzeit der Screenzeit und hat somit auch ihre analoge Entsprechung in der Spule; Dean verzichtet hier auf Schnitte und Montage, wie sie zur Erzeugung eines filmischen Raum-Zeit-Kontinuums eingesetzt werden, und reproduziert das während der Performance herrschende Raum-Zeit-Kontinuum, um über den Film ein analoges Zeitverständnis im Sinne einer Gleichsetzung von realer Zeit, Filmzeit und erlebter Zeit zu vermitteln. Die Montage findet jedoch auf einer anderen Ebene, nämlich der des Ausstellungsraums, statt. Hier werden durch die asynchrone Schaltung der einzelnen Filme verschiedene ›Zeitfenster‹ übereinandergelegt, sie werden nicht linear nacheinander, sondern parallel präsentiert, wie in einer Art begehbarem Cluster. Die Schnittstelle der unterschiedlichen Blickrichtungen auf die Posen von Merce Cunningham ist der Zuschauer oder die Zuschauerin. Diese Präsentationsform ist insofern interessant, als sie der Linearität der einzelnen Filme entgegensteht und die einzelnen Performances, die nacheinander aufgenommen wurden, zueinander in Beziehung setzt. Aus den verschiedenen Blickwinkeln auf Cunningham setzt sich so nur von der Position des bewegten Betrachters oder der Betrachterin aus ein Bild der Performances in zeitlicher ›Schichtung‹ und ›Überlappung‹ zusammen. Die Zusammenführung verschiedener räumlicher und zeitlicher Blickwinkel auf Cunningham innerhalb der simultanen Wahrnehmung der Leinwände ermöglicht im Gegensatz zur Rezeption im Kino oder einer Blackbox mit Stuhlreihen eine »*Individualisierung* der Filmerfahrung«. ⁷⁷ Dieser Aspekt unterscheidet die Betrachtung und Wahrnehmung des Films stärker noch als die vermeintliche Mobilität im Ausstellungsraum von der Filmerfahrung im Kinoraum.

Exkurs: Obsolescence and Ruin – Aspekte der Historizität

Die hier besprochene Arbeit gehört in eine Reihe von Werken, die nicht zusammenhängend entstanden, jedoch trotzdem einen eigenen Komplex innerhalb von Deans Œuvre bilden. Es handelt sich um Porträts hauptsächlich älterer Männer, in der Mehrzahl Künstler. Dazu gehören Filme über die bildenden Künstler Mario Merz, Cy Twombly und Claes Oldenburg, über den Autor und Übersetzer Michael Hamburger sowie zwei Filme über Merce

76 Theodora Vischer, »The Story of Linear Confidence«, in: dies., Isabel Friedli (Hg.), *Tacita Dean. Analogue, Zeichnungen 1991–2006*, Ausstellungskatalog Schaulager, Basel 2006, Göttingen 2006, S. 11–29, S. 29, Anm. 31.

77 Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, S. 191.

Cunningham, die hier besprochene Installation und der Film *Craneway Event* von 2009, in dem Dean den Proben zu einer der letzten Aufführungen unter Cunningham beiwohnt.⁷⁸ »I have ended up filming people because I want to trap something of them on this earth before things change.«⁷⁹ In diesem Satz zeigt sich eine wichtige Motivation für Deans Arbeiten, nämlich der Kampf gegen das Vergessen durch analoge Aufzeichnung auf Film. So wie die Performance von Cunningham – eine der letzten selbst aufgeführten Arbeiten des Tänzers – eine Hommage an Cage ist, indem Cunningham dessen wohl wichtigste Komposition in sein Medium, den Tanz, überträgt (und 4'33" im wahrsten Sinne des Wortes verkörpert), so ist *Merce Cunningham performs STILLNESS* eine Hommage an Cunningham selbst, die seine Arbeit aufzeichnet, dokumentiert und für die Nachwelt festhält – »before things change«, als hätte Dean den nahen Tod des Tänzers vorhergesehen. Die Erinnerung an Vergangenes und gleichzeitige Mahnung an das Publikum, sich der eigenen begrenzten Lebenszeit bewusst zu sein, ist ein klassisches Thema der Kunstgeschichte in Memento-Mori-Darstellungen. Insofern ist die Bezeichnung der Arbeit als ein Memento Mori für Cunningham treffend, gerade auch mit Blick auf Trevor Carlson, der im Hintergrund immer wieder die ablaufende Zeit für die jeweilige Haltung und den Countdown für die nächste Pose anzählt.⁸⁰ Das Alter von Dingen und seine sichtbaren Spuren beispielsweise an Bauwerken, aber eben auch an Menschen, sind in Deans Arbeiten stets präsent. Unter dem Stichwort der »obsolescence« beschreibt sie ihre Leidenschaft für Dinge, die überaltert sind, einer anderen Zeit entstammen und kurz vor dem Verschwinden stehen.⁸¹ Die Zeitlichkeit solcher Dinge sieht sie in ihrer Arbeit mit analogem 16-mm-Film gespiegelt und verdichtet – einem Medium, dessen materieller Schönheit sie in *Kodak* (2006) ein Denkmal gesetzt hat.

Die amerikanische Kunsthistorikerin Christine Ross hat in ihrer Analyse von *Merce Cunningham performs STILLNESS* zwei Aspekte der Arbeit, die die Historizität betreffen, unter dem Begriff der »ruiniste tradition«, der Ruinenästhetik, diskutiert.⁸² Unter diesem Begriff werden in der Kulturwissenschaft

78 Mario Merz, 2002; Michael Hamburger, 2007; *Merce Cunningham performs STILLNESS (in three movements)*, 2008; *Craneway Event*, 2009; *Manhattan Mouse Museum*, 2011; *Edwin Parker*, 2011. Des Weiteren können die Filme *Boots* und *Salvation Sisters* zu Deans »Porträts« gezählt werden.

79 Tacita Dean in Carvajal, »Film is a Medium of Time«, S. 60.

80 Dieter Daniels, Inke Arns, »Sounds Like Silence«, in: dies., *Sounds like silence*, S. II–IV (deutschsprachiges Beiheft).

81 Tacita Dean, »Artist Questionnaire. 21 Responses«, in: *October* 100, Frühjahr 2002, S. 6–97, S. 26 f.

82 Vgl. Christine Ross, *The Past is the Present; It's the Future, Too*, New York / London 2012, Kapitel 4: »Ruination Gone Wrong«.

die Wertschätzung von Architektur im Verfall und die semantische Neu-besetzung von Ruinen vor allem seit der Romantik gefasst.⁸³ Ross sieht die Ruinenästhetik als spezifisches Thema von Deans Schaffen: zum einen in der Darstellung von verschwindenden, verfallenden Dingen, zum anderen in der Verwendung veralteter Technik, die durch Abnutzung zu ihrem eigenen Verschwinden beiträgt. Film würde dadurch in Deans Kunst als Medium des Verlaufs der Zeit offenkundig.⁸⁴ Ross geht nicht näher auf den historischen Diskurs über die Ästhetisierung des Verfalls ein, verortet jedoch Tacita Deans Arbeit der Darstellung ebenso wie der Materialität nach in direkter Tradition der Ruinenästhetik: »The *ruiniste* procedure is doubly active in the filmworks' recording of ruins (which belongs to the contingency of cinematic film) and the filmworks' display as a ruin and its own ruining of the celluloid (which discloses the rationalization of cinematic time).«⁸⁵ Die Ruine wird für sie zum Schlüsselbegriff, um einerseits den alternden Körper von Merce Cunningham, andererseits den stetigen Verfall des Filmmaterials und die Veralterung der Technik zu charakterisieren. Ross beschreibt die Wertschätzung von Ruinen als spezifisch modernes Symptom, das sich seit der Romantik als Kontrast zum Zukunftsglauben der Moderne notwendigerweise entwickelt habe, und sie stellt fest, dass das Bild der Ruine daher ein inhärenter Bestandteil der Moderne sei: »[R]uinisme is a critical voice of modernity within modernity. [...] [T]he imaginary of ruins is an inherent constituent of modernity itself.«⁸⁶ Bei Dean werde die Ruine als Bild jedoch dadurch noch übersteigert, dass der Film sich selbst im Zuge seiner materiellen Präsentation ruiniere, durch Abnutzung auflöse. Dass die Ruine in Deans Werk als Symbol der Historizität der Moderne eine Rolle spielt, stellte bereits Erica Balsom fest, wobei sie sich jedoch auf die architektonischen Filme Deans bezog.⁸⁷ Wie Ross identifiziert sie die Faszination der Ruine als Symptom der Moderne, bezieht jedoch die Vorliebe Deans und anderer Künstler für analogen Film auf eine neu entstehende Auratisierung des Films im Kunstkontext.

83 Vgl. Hartmut Böhme, »Die Ästhetik der Ruinen«, in: Dietmar Kamper, Christoph Wulf (Hg.), *Der Schein des Schönen*, Göttingen 1989, S. 287–304.

84 »It [the filmic image, N. S.] is explored to overdetermine film as a medium of temporal passing insofar as ruining surfaces as a manifestation of the passage of time are not only filmed but are also what occurs to film« (Ross, *The Past is the Present; It's the Future, Too*, S. 191).

85 Ebd., S. 173 f.

86 Ebd., S. 195.

87 Erika Balsom, »A Cinema in the Gallery, a Cinema in Ruins«, in: *Screen* 50/4, Winter 2009, S. 411–427, S. 421.

Interessant ist bei beiden, dass sie die Materialität der Filmapparate und ihre Historizität unter dem Stichwort der Ruinen behandeln und so die Zeitlichkeit des Bildgeschehens und die Historizität der verwendeten Technik zueinander in Bezug setzten. Wenn die architektonische Metapher auch nicht in allen Punkten stimmig zu sein scheint, transportiert sie jedoch ein Gefühl der Melancholie und Nostalgie für die Ästhetik des Verschwindens, das bei Deans Einstellung zum Film und zu ihren Motiven stets mitschwingt.

Noch wichtiger als die Übertragung des architektonischen Begriffs auf den Körper des Tänzers und die Technik des Films erscheint jedoch Ross' Beschreibung der bildlichen Strukturen innerhalb des Bildrahmens und deren Wiedergabe über das Zelluloid als »media skin«,⁸⁸ eine Art mediale Haut. Die verschiedenen Oberflächen – einerseits des Körpers von Cunningham, andererseits die ihr Alter zeigenden Wände und Spiegel des Studios – machten im zitternden Bildeindruck des Films als »temporizing volume«⁸⁹ die Zeit selbst sichtbar. »Temporizing volume« ist nach Ross' Definition »a volume generated by the surface/depth, stasis/movement interactions between the recorded bodies and the celluloid strip as well as between the spectator and the screen«.⁹⁰ Die Einstellungen, die einen Blick auf Cunninghams faltige Haut erlauben, verflechten die minimalen unbewussten Bewegungen des Körpers mit dem Zittern des kinematografischen Bildes und halten dabei doch eine Spannung, die die »media skin as a stilled site of micro changes«⁹¹ ausweisen: »In Dean's installation, the stilled media skin is the modality by which temporal passing is conveyed; stillness is the procedure that enables the skin to act as a manifestation of temporality.«⁹²

Eine ähnliche Interaktion, welche Ross als »media skin« beschreibt, geschieht in der Pose: Deren Zeitlichkeit als innegehaltene Bewegung setzt die Figuration des Körpers in der Figur (Pose) zur filmischen Dauer der Einstellung und der Mikrobewegung des filmischen Bildes in Beziehung. Der Körper stellt sich in der Pose selbst still und bildet für das immer leicht bewegte Bild des analogen Films die Fläche, als Film sichtbar zu werden. Die latenten Bewegungen, die in jeder gehaltenen Pose aufscheinen, korrespondieren mit der Stillstellung, die einerseits Tacita Deans Filmtechnik, andererseits der Pose des gefilmten Subjekts unter dem Blick der Kamera eigen ist. Die Arbeit offenbart in ihrer Einfachheit, so wie viele Werke Deans, ein Kaleidoskop

88 Ross, *The Past is the Present; It's the Future, Too*, S. 182 ff.

89 Ebd.

90 Ebd., S. 186.

91 Ebd., S. 183.

92 Ebd., S. 186.

unterschiedlicher Zeitlichkeiten, deren Beobachtung wiederum Zeit erfordert und den Betrachter oder die Betrachterin selbst dazu verleitet, vor der Leinwand in Stillstellung zu verharren.

Performance und Performativität

Merce Cunningham performs STILLNESS ist bisher als sechsteilige Installation, wie sie in der Dia Art Foundation sowie im Sprengel Museum Hannover zu sehen war, analysiert worden. Ursprünglich jedoch war sie als Teil eines Events geplant, welches das Format Ausstellung mit zeitbasierten Arbeiten in den Raum des Theaters übertrug: *Il Tempo del Postino*, eine Gruppenausstellung im Manchester Opera House vom 12. bis 14. Juli 2007 anlässlich des Manchester International Festival. An der Ausstellung nahmen neben Tacita Dean zahlreiche namhafte Künstler wie Douglas Gordon, Anri Sala und Pierre Huyghe teil, sie wurde von Hans Ulrich Obrist und Philipp Parreno kuratiert. Tacita Dean hatte, wie sie in einem Interview berichtet, die Arbeit mit Merce Cunningham als stillen Gegenpol zu den anderen zu erwartenden Arbeiten geplant und ursprünglich mit Marcel Marceau, dem berühmten Pantomimekünstler, arbeiten wollen.⁹³ Da dieser jedoch erkrankt war, entstand die Idee, Merce Cunningham zu 4'33" performen zu lassen. *Il Tempo del Postino* fand auf einer Theaterbühne statt, und dort wurde der erste der Filme auf einer am Boden stehenden Leinwand aufgeführt. Diese wurde von hinten mit dem Film bespielt, damit der Eindruck entstand, als säße Merce Cunningham tatsächlich auf der Bühne und agierte live für das Publikum.⁹⁴ Im Nachhinein entwickelte Dean die sechs entstandenen Filme zu der raumfüllenden Installation weiter. Diese Umstände der Entstehung von *Merce Cunningham performs STILLNESS* richten den Blick auf einen wichtigen Aspekt dieser Arbeit wie auch der vorhergehenden Werke von Coleman, der abschließend diskutiert werden soll, nämlich den Zusammenhang von Performance, Performativität und Film. Die Posen als nichtsprachliche, körperliche Äußerungen werden hier in Bezug zu den Bedingungen ihrer Sichtbarkeit als performativ beschrieben und die Verknüpfung der Geschichtlichkeit der Werke mit dem Ereignis ihrer Aufführung, wie Mieke Bal und Dorothea von Hantelmann sie hervorheben, skizziert.

93 Tacita Dean im Gespräch mit Hans Ulrich Obrist, »A Conversation at the Hochschule für bildende Künste Hamburg, June 2010«, in: Hans Ulrich Obrist (Hg.), *Tacita Dean. The Conversation Series* 28, Köln 2012, S. 51–78, S. 63.

94 Tacita Dean im Gespräch mit Hans Ulrich Obrist, »Il Tempo del Postino, At the Manchester Opera House stage door, 2007«, in: Hans Ulrich Obrist (Hg.), *Tacita Dean. The Conversation Series* 28, Köln 2012, S. 45–50, S. 48.

Wenn Gabriele Brandstetter im obigen Zitat die Pose als Mittlerin zwischen »Performance und Performativität« beschreibt, erscheint dies zunächst als naheliegende Engführung, suggeriert doch der gleichlautende Wortstamm ›perform‹ eine inhaltliche Nähe beider Konzepte zueinander. Es ist jedoch wichtig, hier zu differenzieren, da die Begriffe Performance, Performanz und Performativität weder im englischsprachigen noch im deutschsprachigen Diskurs einheitlich verwendet werden. Wird im hier zitierten Kontext unter Performance ein aufgeführtes, als Werk verstandenes künstlerisches Ereignis im Rahmen der Performance Art verstanden, so verbirgt sich hinter der Performativität ein ursprünglich linguistisches Konzept, das auf die Kulturwissenschaften übertragen wurde. Dass Performanz und Performativität sich nicht wie der »Objektbegriff zu seinem theoretischen Begriff« verhalten, sondern zu jeweils anderen Ordnungen gehören, stellt Mieke Bal zu Beginn ihres Aufsatzes »Performativität und Performanz« dar.⁹⁵ Performanz sei »die einzigartige Ausführung eines Werks« und Performativität »jener Aspekt eines Wortes, der tut, was er sagt [...]«. Obwohl beide Worte vom selben Verb ›to perform‹ abgeleitet sind, sind sie als Konzepte nicht verbunden.⁹⁶ Der Ausdruck ›performativ‹ wurde von dem Sprachwissenschaftler John L. Austin geprägt und bezeichnet die Eigenschaft mancher sprachlicher Äußerungen, nicht nur einen Sachverhalt zu benennen, sondern mit der Äußerung zugleich eine Handlung zu vollziehen. In seiner Vorlesung *How To Do Things With Words* von 1955, die 1972 unter dem Titel *Zur Theorie der Sprechakte* auf Deutsch erschien,⁹⁷ beschreibt Austin beispielsweise die Vermählung (»Hiermit erkläre ich Sie zu Mann und Frau«) oder die Schiffstaufe als solche Sprechakte, die neue Tatsachen schaffen: »Denn die Sätze sagen nicht nur etwas, sondern sie vollziehen genau die Handlung, von der sie sprechen. Das heißt, sie sind selbstreferentiell, insofern sie das bedeuten, was sie tun, und sie sind wirklichkeitskonstituierend, indem sie die soziale Wirklichkeit herstellen, von der sie sprechen«,⁹⁸ fasst Erika Fischer-Lichte zusammen. Die Bedeutung eines Sprechakts hängt demnach von seinem Gelingen ab, »performative Äußerungen haben keinen

95 Mieke Bal, »Performativität und Performanz«, in: Jörg Huber (Hg.), *Kultur-Analysen*, Zürich 2001, 197–241. Der Übersetzer weist darauf hin, dass im englischen Original von *performativity* und *performance* die Rede sei, wobei Letztere mit dem im Deutschen unüblichen Performanz übersetzt wird, wohl auch, um eine Abgrenzung zur Kunstform der Performance vorzunehmen.

96 Ebd., S. 197.

97 John L. Austin, *How to do Things with Words*, London/Oxford 1975; John L. Austin, *Zur Theorie der Sprechakte*, Stuttgart 1979.

98 Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main 2004, S. 32.

logisch-semantischen Wahrheitsbezug«,⁹⁹ wodurch sich die sprachphilosophischen Kriterien der Bedeutungszuweisung ändern.¹⁰⁰ Für die hier zur Diskussion stehende Frage nach dem Zusammenhang von Performance und Performativität ist, wie Wirth zusammenfasst, die Ausweitung des Begriffs der Performanz wichtig, nämlich

von einem *terminus technicus* der Sprechakttheorie zu einem *umbrella term* der Kulturwissenschaften [...], wobei die Frage nach den ›funktionalen Gelingenbedingungen‹ der Sprechakte von der Frage nach ihren ›phänomenalen Verkörperungsbedingungen‹ abgelöst wurde.¹⁰¹

In ihrer Studie *Ästhetik des Performativen* wendet Fischer-Lichte die Eigenschaft sprachlicher Akte, eine faktische Handlung zu vollziehen, auf den Vollzug körperlicher Handlungen an und bezieht sich dabei auf die von ihr beobachtete »performative Wende« seit den 1960er Jahren. Darunter versteht sie die zunehmende Tendenz von Kunst und Aufführungen – nicht nur in Musik und Theater, sondern auch im Kontext bildender Kunst – zur Ereignishaftigkeit, welche die Zuschauer/innen in die Realisierung des Werks einbezieht. Diese erfordere eine »Rekonzeptualisierung des Begriffs des Performativen«.¹⁰² Austins Konzept der Sprechakte lässt sich indes nicht ohne Weiteres auf körperliche Handlungen übertragen; Fischer-Lichte geht hierfür den Umweg über Judith Butlers Ansatz, Geschlechteridentität als Ergebnis konstituierender Handlungen, von Butler »performativ acts« genannt, zu beschreiben.¹⁰³ »Unter Berufung auf Merleau-Ponty [...] erläutert Butler den Prozeß der performativen Erzeugung von Identität als Prozeß von

99 Uwe Wirth, »Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität«, in: ders. (Hg.), *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main 2002, S. 9–60, S. 10.

100 Austin gibt im späteren Verlauf seiner Vorlesung die Unterscheidung zwischen »performativ« und »konstitutiv« zugunsten der Dreiteilung »lokutionär«/»illokutionär«/»perlokutionär« auf, wobei der illokutionäre Akt den performativen Akt ersetzt: Er »vollzieht eine Handlung, ›indem man etwas sagt‹, im Unterschied zu dem lokutionären Akt, ›daß man etwas sagt‹« (Wirth, »Der Performanzbegriff«, S. 13). Perlokutionäre Akte beziehen sich auf die Wirkung, die beabsichtigten Folgen einer Äußerung, und lokutionär bezeichnet die Phonetik, Grammatik und Semantik eines Satzes.

101 Wirth, »Der Performanzbegriff«, S. 10.

102 Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 36.

103 Judith Butler, »Performative Acts and Gender Constitution. An Essay in Phenomenology and Feminist Theory«, in: Sue-Ellen Case (Hg.), *Performing Feminism. Feminist Critical Theory and Theatre*, Baltimore/London 1990, S. 270–282, zit. n. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 36 f.

Verkörperung (*embodiment*).«¹⁰⁴ Durch diese Verkörperung in Form »stilisierter Wiederholung performativer Akte« werde »Identität allererst erzeugt«; die Handlungen sind dabei nie rein individuell, sondern finden immer im Rahmen und auch im Konflikt mit einer Gesellschaft statt.¹⁰⁵ Diesen Schauplatz verkörpernder Handlungen vergleicht Butler mit einer Theateraufführung, was Fischer-Lichte als Ausgangspunkt nimmt, um eine »Ästhetik des Performativen im Begriff der Aufführung zu fundieren.«¹⁰⁶

Man kann also feststellen, dass der Vorschlag von Brandstetter, die Pose zwischen der Performativität (im Sinne des ursprünglichen linguistischen Konzepts) und der Performance als Kunstform zu positionieren, einerseits eine problematische Verkürzung aufweist, da hier zwei Kontexte aufgerufen werden, die die Pose als körperliche Ausdrucksform nicht ohne Weiteres ineinander vermitteln kann. Setzt man jedoch voraus, dass körperliche Handlungen im Sinne Butlers wirklichkeitskonstituierend sein können, haben auch künstlerische Ausdrucksweisen weit mehr als nur symbolische Bedeutung. Folgt man Austin und Butler, wird die Prämisse der Diskursivität von Performativität deutlich, die auch für die Pose als zeitliche Figuration eines körperlichen Bildes zutrifft: Nur innerhalb festgelegter und akzeptierter Konventionen können Aussagen, seien sie sprachlicher, körperlicher oder sonstiger Natur, gelingen und kann eine Tatsache geschaffen werden, eine neue Realität sich ereignen. Nur innerhalb festgelegter und akzeptierter Konventionen können also auch Posen und Gesten, so lässt sich dieser Gedanke weiterführen, in ihrer kommunikativen, narrativen, sexualisierten oder sonstigen Funktion gelesen werden und als solche das System, innerhalb dessen sie sich ereignen, widerspiegeln. Die hier besprochenen Arbeiten von Dean ebenso wie von Coleman thematisieren mittels der ästhetischen Figur der Pose die Wiederholung stereotyper Handlungen in Form von Gesten, Attitüden und tableauhaften Körperdarstellungen. Sie stehen in direkter Wechselwirkung mit Regimes der Sichtbarkeit, sei es über die Rolle der fotografischen Kamera, der genrehaften Inszenierung oder des populären Melodrams und seiner Erzählform; bei Dean wird konkret auf die Situation einer Aufführung durch einen Tänzer Bezug genommen. Er verhält sich zur der ihn beobachtenden Kamera jedoch nicht innerhalb der für ihn normalerweise in Anspruch genommenen Repräsentation als Tänzer, vielmehr konstituiert sich Cunningham in seiner direkten Adaption von 4'33" als Medium einer Zeitstruktur, die einen einerseits konkret historischen, andererseits im Kern aleatorischen Ursprung hat.

104 Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 38.

105 Ebd.

106 Ebd., S. 41.

Dorothea von Hantelmann hat am Beispiel von Coleman und anderen Künstlern apodiktisch festgestellt, dass Performativität und Performance zwar nichts miteinander zu tun hätten, sich sogar in ihrem Weltbild diametral gegenüberstünden,¹⁰⁷ dass es aber auch keine nichtperformative Äußerung und gleichermaßen auch kein nichtperformatives Kunstwerk gebe, sondern als Performativität die realitätserzeugende Eigenschaft zu benennen sei, die jeder Äußerung und jedem Kunstwerk innewohne.¹⁰⁸ Hantelmann sieht in Colemans Werk die Performativität auf der Ebene der Geschichtlichkeit verortet. Sie beschreibt anhand von zwei Arbeiten, *Box (ahareturnabout)* und *GuaIRE*, wie sich hier Ereignishaftigkeit und Geschichtsbezug treffen und in der Werkstruktur untrennbar miteinander verbunden sind. Wie bei Austin sei *Sagen* und *Tun* aufeinander bezogen – einerseits die Darstellung (von Geschichte) und andererseits ihre ereignishafte Vergegenwärtigung, da jedes Werk Colemans nur in der unmittelbaren Anschauung erfahren werden kann. Welche Rolle die Erinnerung als Mittlerin zwischen Performanz und Performativität spielt, stellt Mieke Bal schließlich am Beispiel von *Photograph* (1998–1999) vor. In einer virtuoson, weitschweifigen Analyse, auf die hier aus Platzgründen nicht näher eingegangen werden kann, stellt sie heraus, dass das Gedächtnis in seiner identitätsstiftenden und subjektkonstituierenden Funktion ein *Akt* sei und als solches per se ein *kulturelles* Gedächtnis.¹⁰⁹ In seiner Verwicklung mit der Zeit – »das Gedächtnis betrifft die Vergangenheit und geschieht in der Gegenwart«¹¹⁰ – liege sein Potenzial, das Ereignishafte der Performanz mit der realitätsstiftenden Performativität zu verknüpfen. Der Art und Weise, wie in *Photograph* Stereotypen des Theaters von Jugendlichen in Posen und Gesten adaptiert und überzeichnet würden, gepaart mit Versatzstücken romantischer Dichtung, liege kein simpler Begriff von Aufführung und Theatralität zugrunde, sondern das Bewusstsein, dass das Persönliche immer schon mit dem Politischen verwandt ist. Die »romantische Performanz von Subjektivität«,¹¹¹ die hier in der adoleszenten Inszenierung gezeigt werde, ist nach Bal tief im Diskurs der 1960er Jahre um Performancekunst und Theatralität verwurzelt, auf deren Realismusanspruch Coleman kritisch antwortete.¹¹² Das Gedächtnis hat also die Funktion, über die Vergangenheit und die Geschichte das Ereignishafte mit seiner Handlungsfähigkeit, die nur

107 Dorothea von Hantelmann, *How to do things with art. Zur Bedeutsamkeit der Performativität von Kunst*, Zürich 2007, S. 13.

108 Ebd., S. 11 f.

109 Bal, »Performativität und Performanz«, S. 228.

110 Ebd., S. 204.

111 Ebd., S. 227.

112 Ebd., S. 228.

innerhalb eines kulturellen Rahmens (den das Gedächtnis schafft) wirksam werden kann, zu verbinden.

Beide Autorinnen betonen somit die Geschichtlichkeit und ihre Wechselwirkung mit dem gegenwärtigen Werkereignis als zentral für die Performativität von Kunst. Dass sich dieses Verhältnis, das in der vorliegenden Untersuchung spezifisch für zeitbasierte, bewegte Bilder betrachtet wird, am konkreten Beispiel der Pose zeigen lässt, haben die obigen Betrachtungen der Werke von Coleman und Dean anschaulich gemacht. Dean verlegt mit ihren Filmen die Performances von Cunningham in den öffentlichen Raum der Ausstellung beziehungsweise direkt auf die Theaterbühne, wo performatives Handeln wirksam wird. Durch die Pose, in der die »Figur«, als Resultat des figurativen Prozesses, mit ihrer »Genese«¹¹³ verschmilzt, und durch die filmische und räumliche Wiederholung kann sich das musikalische wie das choreografische Werk stets aufs Neue ereignen. Die Posen in Colemans Arbeiten haben eine performative Dimension, die sich nicht nur in der Ereignishaftigkeit des einzelnen Werks vermittelt, sondern in der jeweiligen Aktualisierung des erinnerten Vor-Bildes eingeschrieben ist. In der prozessualen Darstellung des Körpers spiegeln die Posen den *Blick des Anderen* und werfen die Betrachter/innen so auf die imaginäre Ebene des Bildes, also ihre Beteiligung an der Wirkung des Werks, zurück.

113 Gottfried Boehm, »Die ikonische Figuration«, in: ders., Naef, Müller, *Figur und Figuration*, S. 33–52, S. 34.

Film als gefundenes Objekt

»Wessen Geschichte?«, fragt Yilmaz Dziewior 2009 die Künstlerinnen und Künstler, die er für eine Ausstellung über die Vergangenheit in der Kunst der Gegenwart versammelt – wessen Geschichte wird in der aktuellen »historiografischen Wende in der Kunst« beleuchtet, und vor allem mit welchen Zielen und Mitteln geschieht dies? Ist die von Dieter Roelstraete im selben Band konstatierte Krise der Historiografie dafür verantwortlich, dass sich immer mehr Kunstschaaffende und Filmemacher/innen mit ihren Mitteln daran machen, neue ästhetische Wege zu finden, die – politische, persönliche, gesellschaftliche, mythologische – Vergangenheit zu thematisieren und aufzuarbeiten, Dispositive des Erinnerns wie das Archiv, die Sammlung und das Depot, die Ausstellung, digitale Speichermöglichkeiten, aber auch das Fotobuch für sich zu entdecken? Fakt ist, dass sich an der Wende zum 21. Jahrhundert durch die Etablierung der Blackbox für bewegte Bilder nicht nur die Medien der Ausstellung verändern, sondern dass sich die Künstler/innen auch verstärkt Fragen der Historiografie, Archäologie und Erzählung zuwenden. Auch in der Theoriebildung ist eine Hinwendung zur Geschichte zu beobachten: Insbesondere in den Medien- und Filmwissenschaften werden der Zusammenhang von Erinnerung und Geschichte¹ sowie der Film als Medium der Historiografie² zuletzt stärker diskutiert, was auch der Wiederentdeckung von Siegfried Kracauers Schriften zur Geschichte zu verdanken ist.³ Selbstverständlich erscheint allen Beobachter/innen, dass »die Integration von Material mit historischem Index [...] in künstlerischen Arbeiten allein noch lange keine historische Dimension eröffnet.«⁴ Vielmehr müsse, so Susanne

1 Zum Beispiel Matthias Wittmann, *MnemoCine. Die Konstruktion des Gedächtnisses in der Erfahrung des Films*, Basel 2014; Ute Holl, Matthias Wittmann (Hg.), *Memoryscapes. Filmformen der Erinnerung*, Zürich/Berlin 2014.

2 Vgl. u. a. Philip Rosen, *Change Mummified. Cinema, Historicity, Theory*, Minneapolis 2001; Mary Ann Doane, *The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, the Archive*, Cambridge, MA 2002; Simon Rothöhler, *Amateur der Weltgeschichte. Historiographische Praktiken im Kino der Gegenwart*, Zürich 2011; André Wendler, *Anachronismen. Historiografie und Kino*, Paderborn 2014.

3 Vgl. Siegfried Kracauer, *Geschichte – Vor den letzten Dingen*, hg. v. Ingrid Belke, unter Mitarbeit von Sabine Biebl, Frankfurt am Main 2009; Drehli Robnik, Amália Kerekes, Katalin Teller (Hg.), *Film als Loch in der Wand. Kino und Geschichte bei Siegfried Kracauer*, Wien 2013.

4 Susanne Leeb, »Flucht nach nicht ganz vorn. Geschichte in der Kunst der Gegenwart«, in: *Texte zur Kunst* 76, Dezember 2009, S. 28–45, S. 42.

Leeb, eine »imaginäre Dimension«⁵ von Geschichte adressiert werden, um tatsächlich von einem reflexiven, historischen Denken sprechen zu können.

Künstlerische Werke jeder Epoche reflektieren ihre eigene Geschichtlichkeit. Porträts stellen Personen zum Überdauern dar, Historiengemälde erinnern an wichtige Ereignisse in der Geschichte, und Stilleben verweisen durch Memento-Mori-Darstellungen auf die Vergänglichkeit des irdischen Lebens. Insbesondere seit der Erfindung der Fotografie hat der Bezug zur Vergangenheit im Bild eine neue Dimension erhalten. Nicht mehr nur Fragen der Darstellung von Vergangenen in einer bestimmten künstlerischen Form, sondern die verweisende Natur der Technik selbst, ihre Indexikalität, die einige Fototheoretiker, wie wir gesehen haben, mit einem bestimmten Zeitverhältnis in Verbindung bringen, steht nun im Mittelpunkt. Verweise auf tatsächliche oder vergangene Situationen, die in Bildern ausgedrückt werden, bilden einen wichtigen Rahmen für Themen der Darstellung.

Die Rolle der Zeitlichkeit des Bildes für die Darstellung von Geschichte sowie die Reflexion verschiedener Aspekte von Geschichtlichkeit sollen in den folgenden zwei Kapiteln tiefergehend diskutiert werden. Wie in den vorangehenden Besprechungen wird dabei die These leitend sein, dass künstlerische Werke der Wende vom 20. zum 21. Jahrhundert nicht als Visualisierungen einer bestimmten, möglicherweise postmodern zu nennenden historischen Situation und deren Neubestimmung an der historischen und medialen Wende dienen.⁶ Vielmehr stellen die Werke Artikulationsformen dar, die mithilfe ästhetischer Strategien Fragen an die Medien Film, Video und Fotografie und die damit verbundenen Topoi, deren Schnittmengen mit anderen bildnerischen Ausdrucksformen und ihre Bedeutung in künstlerischen Räumen außerhalb des Kinos richten. Im Sinne einer strikten Phänomenologie kommt der Beschreibung der Arbeiten eine große Bedeutung zu, da sich an ihr die Analyse und die Interpretation entwickeln. Ein Hauptaugenmerk liegt auf der in der Werkbetrachtung erfahrbaren Zeitlichkeit der Arbeiten und der Frage nach der ›Gegenwärtigkeit‹ der Zeit des Films, wie sie beispielsweise Gilles Deleuze für das Bewegungs-Bild beschrieben hat,⁷ sowie der Filmerfahrung.

5 Ebd.

6 Dass Kunstwerke durch ihre Darstellung von Zeit auch der Visualisierung von Geschichte dienlich sein können und über bildliche Mittel verfügen, die über die reine Illustration hinausgehen, soll hier nicht bestritten werden, aber als *funktionale Dimension* von Kunst nicht im Fokus stehen. Vgl. weiterführend Thomas Lange, »Geschichte visualisieren. William Kentridges Felix in Exile« (1994), in: Gamper, *Zeit der Darstellung*, S. 137–164.

7 »Diese Grundposition schließt ein, dass das Bewegungs-Bild einzig und allein in der Gegenwart ist. Es scheint geradezu selbstverständlich, dass die Gegenwart die einzige direkte Zeit des kinematografischen Bildes ist.« (Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 53.)

Mit Deleuze soll argumentiert werden, dass in jedem in seiner Bewegung als gegenwärtig erfahrenen Filmbild seine andere, virtuelle Seite bereits enthalten ist. Diese zeigt sich in der Sichtbarmachung historischer Verweise im Bild sowie in der Schaffung von Erinnerungs- und Gedächtnisbildern, die den Film als Schichtung verschiedener zeitlicher Ebenen kennzeichnen. Der Terminus *Schichtung* ist auch in der von Rosalind Krauss geprägten Formulierung der »Schichtung bestimmter Konventionen«⁸ im von James Coleman verwendeten Medium der Diaprojektion enthalten (vgl. Kapitel *Beyond Still/Moving*. Fotografie und Film im Kunstdiskurs). Er scheint geeignet, zugleich die prismaartige zeitliche Vielseitigkeit und Vielschichtigkeit des filmischen Bildes zu beschreiben, und verweist zugleich auf die künstlerische Praxis der mit Film, Fotografie und Video arbeitenden postmodernen Künstler/innen, welche die historischen Schichten des Mediums in ihren Bildern freilegen.

Den Ausgangspunkt der Analysen bildet ein Sonderfall der Arbeit mit dem bewegten Bild, nämlich die Verwendung von gefundenem, bereits belichtetem oder andersartig codiertem Filmmaterial, sogenanntem Found Footage. Darin wird in besonderer Art und Weise die Verbindung von Geschichtlichkeit und Gegenwärtigkeit thematisiert, weil die historische Ebene des Filmbildes in einem direkten Verweisverhältnis zu mehreren vergangenen Realitäten steht: zu der Zeit der Entstehung des Filmmaterials, der Zeit der Wiederaufnahme, Veränderung oder Neukontextualisierung durch den Künstler oder die Künstlerin, der Zeit der Betrachtung. Die Arbeit mit Found Footage im Kunstraum siedelt sich in einem Randbereich filmischer und künstlerischer Praktiken an. Sie steht bei Douglas Gordon und James Coleman exemplarisch für die Bedeutung, welche die Erinnerung in Bildern und durch Bilder bei ihnen für die Reflexion des Films und für die Konstitution von Geschichte hat. Gordons Arbeiten beruhen auf der Untersuchung des Gedächtnisses, indem er die individuelle Erinnerungsleistung der Betrachtenden herausfordert (aber auch die psychischen Auswirkungen der Dysfunktion des Gedächtnisses thematisiert), Colemans Arbeiten sind indes mit dem Gedanken an Geschichte (im doppelten Wortsinn der historischen Geschichte und der Erzählung) dadurch verbunden, dass er die Zuschauer/innen in die Entstehung eines Geschichtsbildes einbindet. Als eine dritte Position, welche das Verfahren der motivischen Reihung und Serialisierung verfolgt, wird im Vergleich dazu eine Arbeit der deutschen Filmemacher Matthias Müller und Christoph Girardet einbezogen. Die Analyse des Fotobuchs *FLOH* von Tacita Dean ermöglicht es schließlich, Fragen des Suchen, Findens und Sammeln

8 Krauss, *A Voyage on the North Sea*, S. 69.

anhand von Fotografien, die beim Blättern selbst als bewegt erfahren wird, den Methoden des Found-Footage-Films gegenüberzustellen.

Found-Footage-Film – historische Einführung

Bei Künstler/innen und Filmemacher/innen, die bereits existierendes, gefundenes Bild- und Tonmaterial verwenden, verknüpft sich in einzigartiger Weise die Arbeit eines archäologisch denkenden mit der eines ästhetisch handelnden Subjekts. Das Interesse am Film und seiner (Vor-)Geschichte expliziert sich dabei nicht allein an der Auseinandersetzung mit der Herkunft der Bilder, sondern am Umgang mit dem Material, seiner Sammlung und Strukturierung sowie der Neuinterpretation und Weiterverwendung.

Die Verwendung von bereits existierendem Filmmaterial ist so alt wie die Praxis des Kinos selbst: Bereits Anfang des 20. Jahrhunderts wurden erste Filme aus Resten zusammengeschnitten, um in der Kombination zeitlich, räumlich und kontextuell unterschiedlicher Szenen einen neuen Sinn entstehen zu lassen.⁹ Die Gattung des Kompilationsfilms entstand aus dem ökonomisch motivierten Bedürfnis, mit vorhandenem Material – aus Schnittabfällen oder aber Bildern mit besonderem Sensationswert – eine neue oder veränderte Geschichte zu erzählen.¹⁰ Christa Blümlinger weist jedoch zu Recht darauf hin, dass die Wiederverwendung von Vorgefundenem im Film an sich noch keine ästhetische Transformation impliziert, sondern dem Medium durch Montage und Reproduktivität bereits eingeschrieben ist.¹¹ Im Kompilationsfilm, aus dem das Genre der Wochenschau hervorging, geht es um die »Organisation dokumentarischer Erzählungen auf Basis von Archivmaterial«. ¹² Er bildet den Ausgangspunkt für den vor allem in den 1950er Jahren mit Bruce Conner Bedeutung erlangenden avantgardistischen Found-Footage-Film, der auf dem Prinzip der Collage basiert und bis heute einen festen Bestandteil des Experimentalfilms darstellt. Diente der Kompilationsfilm noch einer häufig durch Kommentar unterstützten Narration, zeichnen sich die avantgardistischen Experimental- und essayistischen Dokumentarfilme durch das Bestreben aus, sich »gewissermaßen archäologisch zu situieren, mit vorherrschenden Konventionen zu brechen, eine Differenz zu markieren oder

9 Zur Geschichte der Wiederverwendung von Filmmaterial vgl. Jay Leyda, *Filme aus Filmen. Eine Studie über den Kompilationsfilm*, Berlin 1967; William Charles Wees, *Recycled Images. The Art and Politics of Found Footage Films*, New York 1993; Christa Blümlinger, *Kino aus zweiter Hand. Zur Ästhetik materieller Aneignung im Film und in der Medienkunst*, Berlin 2009.

10 Leyda, *Filme aus Filmen*, S. 11 f.

11 Blümlinger, *Kino aus zweiter Hand*, S. 9.

12 Ebd.

Neues zu gestalten«.¹³ Sie arbeiten dabei nicht nur nahezu ausschließlich mit gefundenem Material, sondern machen dies auch zum Thema.¹⁴ Die Variation reicht dabei von der unkommentierten Aneignung gefundener Filmrollen (Ken Jacobs, *Perfect Film*, 1986) über die metaphorische, oft ironische oder subversive Bedeutung, welche durch Kollisionsmontage thematisch unterschiedlicher Einstellungen erzeugt wird (Bruce Conner, *A Movie*, 1958), und die Porträtierung von und Hommage an einzelne Filmstars (Joseph Cornell, *Rose Hobart*, 1936) bis zur zurückhaltenden Analyse historischen Materials durch Dehnung oder Vergrößerung (Ken Jacobs, *Tom Tom the Pipers Son*, 1969, Erni Gehr, *Eureka*, 1974) und zur Freilegung versteckter Bedeutungsschichten im Hollywoodfilm durch die isolierte Wiederholung einzelner, zum Beispiel gestischer Momente (Martin Arnold, *Pièce Touchée*, 1993). Die Arbeit mit Found Footage, so wird deutlich, bezeichnet kein Genre, sondern eine Haltung zum filmischen Material, die Auswirkungen auf das Verständnis der Rolle des Künstlers oder der Künstlerin als Autor/in sowie auf den Werkbegriff hat.

Im Experimentalfilm ist eine konstante Präsenz des Found-Footage-Films seit den 1960er Jahren zu beobachten. Verschiedene Richtungen des strukturellen Films in Europa und den USA setzten dabei unterschiedliche Akzente, entweder auf die Stofflichkeit und Bearbeitung des Materials¹⁵ oder auf die formalästhetischen Spezifika des Films. In den späten 1970er und 1980er Jahren traten vor allem in der Wiener Filmszene Künstler/innen hervor, die sich in der Nachfolge von Peter Kubelka und Kurt Kren mit dem Erbe der Avantgarde auseinandersetzten und mit der Entwicklung der Videokunst und der Videotechnik konfrontiert sahen (hier sind insbesondere Dietmar Brehm, Lisl Ponger, Peter Tscherkassky und Martin Arnold zu erwähnen). Die logistischen, technischen und ästhetischen Möglichkeiten der Videotechnik unterstützten ab den 1980er Jahren die Migration des Found Footages in Dispositive jenseits des Kinos, brachten aber auch eine neue Generation

13 Ebd.

14 Aufgrund der Vielgestaltigkeit der Möglichkeiten, Found Footage als Teil eines künstlerischen Verfahrens einzusetzen, sind alle Autor/innen um Ab- beziehungsweise Eingrenzung des Gegenstands bemüht. William Wees trifft einerseits graduelle Unterscheidungen im Hinblick auf die Quantität des gefundenen Materials und die Selbstreflexivität der Filme (Wees, *Recycled Images*, S. 4), andererseits unterscheidet er zwischen Kompilation, Collage und Appropriation als historisch bewusste, kritische und unkritische/illustrative Art der Aneignung vorgefundener Filmmaterials. Christa Blümlinger fragt insbesondere nach der Art und dem Grad der erzeugten Historizität (Blümlinger, *Kino aus zweiter Hand*, S. 10 f., S. 32).

15 Beispielsweise Birgit und Wilhelm Hein mit *Rohfilm* (1968) oder George Landow aka Owen Land mit *Film in Which There Appear Sprocket Holes, Edge Lettering, Dirt Particles, Etc.* (1965/66).

Found-Footage-Künstler/innen hervor, deren Material- und Archivbegriff sich grundlegend änderte. Filmemacher wie Jean-Luc Godard, Chris Marker und Harun Farocki kombinierten die klassische Filmmontage in »filmischen und videographischen Palimpsesten«¹⁶ mit Überblendungen, Doppelprojektionen und Bildstillstellungen, wobei sie die veränderte Haptik und Taktilität der Filmarbeit als größten Unterschied betonen:

Nicht nur die Art des Bildes – einmal als fotografisch entwickeltes Einzelbild, einmal als abstrakte, bildlose Information auf dem Magnetband – setzen [sic] den Unterschied zwischen Film und Video, sondern auch die daraus resultierende Operationalität.¹⁷

Die Arbeit am Schneidetisch, bei der das fotografisch belichtete Zelluloidmaterial per Hand und Optical Printer Bild für Bild bearbeitet und wieder zu neuen Filmen zusammengefügt wird, gewinnt angesichts der produktions- und präsentationstechnischen Veränderungen, mit denen sich Filmemacher/innen zu Beginn des 21. Jahrhunderts konfrontiert sehen, auch für ihr ästhetisches Selbstverständnis an Bedeutung – dies betont zum Beispiel Peter Tscherkassky.¹⁸ Nicht umsonst führt Christa Blümlinger am Schluss ihrer Studie noch einmal die verschiedenen Formen des Übertritts des Films in den Kunstraum auf, die von dialogischen Kunst-Kino-Ausstellungen über Filminstallationen bis hin zu einem Plädoyer für ebenjenen handgemachten Found-Footage-Film als »metafilmische«, materialbewusste Archivkunst reichen.¹⁹

Nur erwähnt werden in ihrer aus filmwissenschaftlicher Sicht verfassten Studie die Werke, deren Stoßrichtung nicht primär materialästhetischer oder filmhistorischer, sondern konzeptueller Natur ist, wozu sie unter anderem Douglas Gordons und Pierre Huyghes Found-Footage-Videoarbeiten zählt.²⁰ Und tatsächlich unterscheidet sich der Zugang der jüngeren Videokünstler/innen, die vor allem seit den 1990er Jahren mit filmischen Fundstücken

16 Blümlinger, *Kino aus zweiter Hand*, S. 269.

17 Volker Pantenburg, *Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean-Luc Godard*, Bielefeld 2006, S. 178.

18 »Aber ich arbeite mit dem Material, und der Begriff des Physischen spielt eine sehr große Rolle bei mir: ich will eine physische Reaktion auslösen mit dem Kino und seiner Apparatur, das dieser Dinosaurier da oben, der Projektor, vor 100 Jahren möglich gemacht hat.« (Volker Pantenburg, »Ein physisches Kino. Gespräch mit Peter Tscherkassky«, 7.7.2008, Österreichisches Filmmuseum, Wien, <http://www.kunst-der-vermittlung.de/dossiers/filmvermittelnde-experimentalfilme/gesprach-tscherkassky/> [26.4.2020].)

19 Blümlinger, *Kino aus zweiter Hand*, S. 271.

20 Ebd., S. 32.

international in Ausstellungen vertreten sind,²¹ von den klassischen Found-Footage-Filmen vor allem dadurch, dass sie die Korrespondenzen zwischen Bildern nicht nur mittels innerfilmischer Montage und Überblendungstechniken, sondern auch in der Ausstellungssituation beispielsweise durch die Kombination von freistehenden Leinwänden erzeugen. Sie reflektieren dabei, wie im Weiteren ausgeführt werden soll, nicht nur die historische und symbolische Bedeutung der verwendeten Filme, sondern auch ihre Sichtbarkeit im Rahmen von fernsehbasierter ›Archivarbeit‹, die sich in der spezifischen Videoästhetik, ihrer oberflächlichen Durchlässigkeit und in charakteristischen Artefakten widerspiegelt. Wenn Blümlinger das Prädikat »metafilmisch« ausschließlich dem material- und dispositivbewussten, im engen Sinn selbst-reflexiven Found-Footage-Film zuspricht, soll dem entgegengehalten werden, dass gerade die nicht im engen Sinn filmischen Aneignungsstrategien den Film als Medium und Erzählform reflektieren und, wie bei James Coleman gezeigt werden wird, die affektive und somatische Dimension des Leinwandgeschehens durch die Aktualisierung im Zuschauerkörper herausstellen.

Eine Unterscheidung kann hier auf der Ebene der Materialität und Stofflichkeit, nicht jedoch hinsichtlich der Historizität getroffen werden. Blümlinger argumentiert, Gordons Arbeiten zielten nicht auf das »Nachleben der Bilder oder eine andere Dimension von Historizität, sondern auf die unmittelbare Gedächtnisleistung des Zuschauers ab.«²² Wie gezeigt werden wird, greift diese Kritik jedoch zu kurz, da sie nicht berücksichtigt, dass auch Gordons konzeptuelle Werke Ausdruck eines historischen Interesses sind; dieses widmet sich jedoch weniger der ›Erzeugung‹ von Historizität als vielmehr der Frage nach den Bedingungen ihrer Zuschreibung.

Film als somatisches Spektakel

James Colemans *Box (ahareturnabout)* von 1977 ist eine von zwei Arbeiten innerhalb eines sich über vier Jahrzehnte erstreckenden Werks, in denen er

21 Hier sind exemplarisch zu erwähnen: Stefano Basilico (Hg.), *Cut. Film as a Found Object in Contemporary Video*, Ausstellungskatalog Milwaukee Art Museum 2004, Milwaukee 2004; Joachim Jäger, Gabriele Knapstein, Anette Hüsch (Hg.), *Jenseits des Kinos. Die Kunst der Projektion. Filme, Videos und Installationen von 1963 bis 2005*, Ausstellungskatalog Hamburger Bahnhof, Berlin 2006/2007, Ostfildern 2006; Kerry Brougher (Hg.), *The Cinema Effect. Illusion, Reality, and the Moving Image*, Ausstellungskatalog Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, DC, 2008, London 2008.

22 Blümlinger, *Kino aus zweiter Hand*, S. 32.

Found Footage verwendet. Diese und die Diainstallation *La Tache Aveugle* von 1978/90 nehmen eine besondere Stellung in seinem Werk ein, entstanden sie doch am Ende einer Periode, in welcher Coleman sich mit wahrnehmungstheoretischen Fragen beschäftigte und bereits mit der Rhythmisierung des visuellen Eindrucks experimentierte, die in *Box (ahareturnabout)*, aber auch in seinen späteren Diainstallationen eine Rolle spielt. Die zeitliche Strukturierung der Wahrnehmung und die darin wichtige Funktion der Erinnerung untersuchte er beispielsweise in *Flash Piece*, einer Installation, die zuletzt Ende der 1980er Jahre zu sehen war und aus blauen und gelben Blitzen besteht, welche abwechselnd in wiederholten minütlichen Zyklen erscheinen. Anne Rorimer beschreibt:

Während jedes Zyklus war der zeitliche Abstand zwischen den Blitzen unterschiedlich, trotzdem erinnerten die Betrachter sich daran, als ob sie alle gleich gewesen wären. Die gemessene Zeit und der persönliche Zeiteindruck stimmten nicht überein. Dementsprechend gelang es Coleman, einen neuen subjektiven Aspekt des Sehens – nämlich den der Erinnerung – in das Subjekt der resultierenden Arbeit einzuführen.²³

In diesen frühen Arbeiten widmet sich Coleman der Zeiterfahrung und damit verbunden der Funktionsweise der subjektiven Erinnerung.²⁴ Die beiden Werke, in denen er Archivmaterial beziehungsweise Einzelbilder aus einem Spielfilm verwendet, kündigen eine Veränderung in seinem Werk an, das in den folgenden Jahren von einer starken Auseinandersetzung mit der Repräsentation von Wirklichkeit in den Medien Fotografie, Film, Literatur und Theater geprägt sein wird.

Beschreibung Box (ahareturnabout) (1977)

Um Colemans Arbeit *Box* zu sehen, betritt man einen dunklen Raum, in dem bereits vor der Sichtbarkeit des Films ein lauter, rhythmisch erklingender Ton hör- und spürbar wird. Es erscheint ein Schwarz-Weiß-Film, wandfüllend, auf einer Seite des Raumes, der – in der bei Sportberichterstattungen üblichen Vogelschauerspektive – einen Ausschnitt des Vierecks eines Boxrings und zwei sich darin befindende Boxer zeigt. Am Rande des Boxrings ist das Publikum zu erkennen. Die Betrachter von Colemans Arbeit ›sehen‹ hier jedoch keinen Film im herkömmlichen Sinne, sondern nur sehr kurze Abschnitte von drei bis zehn Bildern, also Sekundenbruchteile, die sich mit etwas längeren Schwarzblenden abwechseln. Die kurzen Filmausschnitte

23 Beschreibung von Anne Rorimer, zit. n. Buchloh, »James Coleman«, S. 101.

24 Siehe hierzu auch die Arbeiten *Slide Piece* (1973) und *Clara and Dario* (1974).

werden von dem sehr lauten, alles durchdringenden Puls begleitet, der aus im Raum aufgestellten Lautsprechern schallt, so dass der Ton den Raum ganz ausfüllt und das Vibrieren der Lautsprecher spürbar ist. Doch auch die Schwarzblenden sind nicht stumm: Neben dem gleichmäßigen Rattern des ebenfalls im Raum aufgestellten Filmprojektors ist ein Voiceover einer männlichen Stimme zu hören, die Worte äußert, laut und rasselnd atmet und keucht. Die Worte stehen zum Teil in Zusammenhang mit dem gesehenen Boxkampf, so kann man Aufforderungen vernehmen wie »again, again«, »push«, »box«, »hold it« sowie Worte, die Körperteile (»the liver«) oder Elemente der Kampfsituation benennen (»the ref«, »the bout«). Sie beziehen sich zum Teil direkt auf vorher ausgeführte Handlungen wie einen Schlag oder eine Umklammerung. Darüber hinaus können auch nicht direkt auf den Kampf bezogene Worte erkannt werden, die einen über das Ereignis hinausgehenden, möglicherweise ebenfalls gewalttätigen und darüber hinaus politischen Bedeutungszusammenhang andeuten (»the sticks«, »the wood«, »not capital's«).²⁵ Die Zuordnung der Stimme ist zunächst nicht deutlich – sie kann ebenso zu einem mitfiebernden Kommentator des Kampfes gehören oder aber die innere Stimme eines der Boxer repräsentieren. Einem Interview mit James Coleman ist jedoch zu entnehmen, dass es sich um einen inneren Monolog von Gene Tunney, dem irischen Sieger des Kampfes, handeln soll.²⁶ Der Gesamteindruck ist ein in variierenden Abschnitten aufblitzendes, kontrastreiches Bewegtbild, das mit einem lauten Puls die Schwärze durchbricht, die von einer gehetzten, emotionalen und aggressiven Stimme erfüllt ist. Ein Durchlauf der im Loop gezeigten Installation dauert 4 Minuten 50 Sekunden (Abb. 9).

Die das Publikum umgebende Dunkelheit der Blackbox wird als Schwärze empfunden, ist jedoch nur theoretisch als solche wahrnehmbar; praktisch produziert der visuelle Eindruck auf der Netzhaut der Betrachter/innen ein optisches Nachbild, das in der Dunkelheit anstelle des belichteten Materials vor den Augen aufblitzt. Der Effekt der Interaktion belichteter und schwarzer Kader verweist auf ein Phänomen, das aus dem Experimentalfilm als Flicker bekannt ist. Hierbei wird der Wechsel von weißem und dunklem (oder farbigem) Licht ab einer bestimmten Frequenzbreite als getrennte Impulse registriert.²⁷ Zwar beruht jede Filmprojektion auf der Unterbrechung eines belichteten Streifens, dabei wird das Licht jedoch aufgrund der hohen Frequenz ab

25 Vgl. auch das Transkript des Voiceovers in Jean Fisher, »James Coleman«, in: *James Coleman*, Ausstellungskatalog The Douglas Hyde Gallery, Dublin, The Arts Council of Northern Ireland Gallery, Belfast, Dublin 1982, S. 5–26, S. 17.

26 Richard Kearney, »Interview with James Coleman«, in: *The Crane Bag* 6/2, 1982, S. 127–132, S. 128.

27 Vgl. Hein, Herzogenrath, *Film als Film*, S. 33.

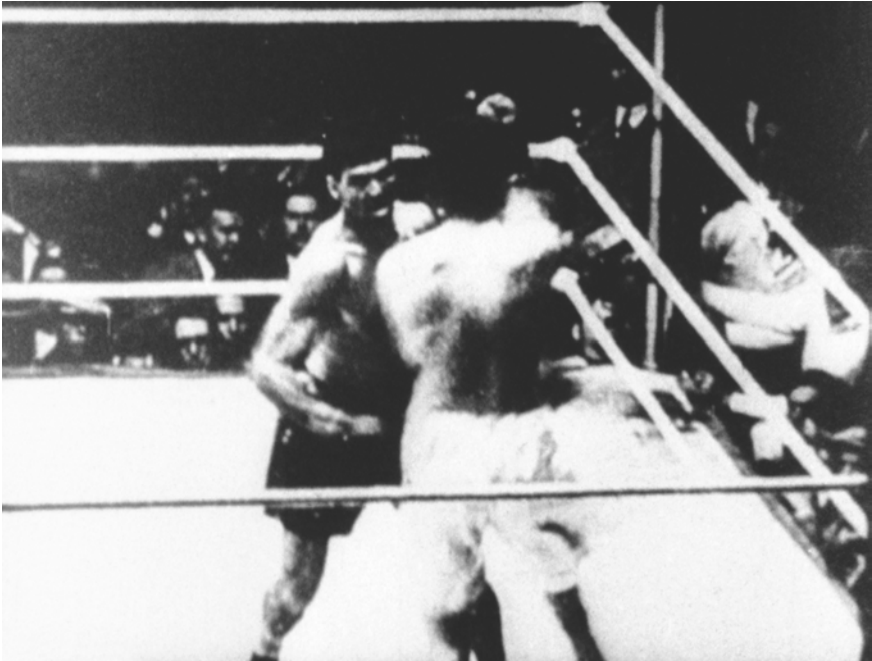


Abb. 9 James Coleman, *Box (ahareturnabout)*, 1977 (© James Coleman)

ca. 50 Hertz als kontinuierliche Lichtquelle wahrgenommen. Beim Flicker, der in den 1960er Jahren erstmals im Film verwendet wurde, können Nachbilder auf der Netzhaut entstehen, welche sich mit dem neuen Lichtimpuls vermischen und so Bilder erzeugen, die nur in der optischen Wahrnehmung existieren.²⁸ Wird dieses Phänomen zur Gestaltung von Filmen eingesetzt, werden zumeist in schnellem Wechsel schwarze und weiße Kader arrangiert, ähnlich einem Stroboskoplicht, jedoch nicht gleichförmig, sondern rhythmisch, mit sanfteren und schnelleren Flickerpassagen sowie überwiegend ›schwarzen‹ beziehungsweise ›weißen‹ Passagen.²⁹ Das Ziel dabei ist, im Sinne der Freilegung der filmischen Struktur durch Reduzierung der Mittel den Film von jedem repräsentativen Gegenstandsbezug zu befreien und in seiner reinen Materialität zu zeigen. Der Flicker ist nach P. Adams Sitney eines der Hauptelemente des strukturellen Films, jener kurzen, stark selbstreflexiven Phase der Filmavantgarde, in der die Grundelemente des filmischen Sehens und des filmischen Apparats in experimentellen Wahrnehmungsstudien untersucht wurden:

The structural film insists on its shape, and what content it has is minimal and subsidiary to the outline. Four characteristics of the structural film are its fixed camera position (fixed frame from the viewer's perspective), the flicker effect, loop printing, and rephotography off the screen. Very seldom will one find all four characteristics in a single film, and there are structural films which modify these usual elements.³⁰

Rosalind Krauss bemerkt zum Flickerfilm, dass er durch die Entstehung der Nachbilder sein eigentliches Ziel, nämlich durch den Eingriff in die zeitliche Struktur des Films hinter die Bewegungsillusion zu blicken und in dem Einzelbild das basale Element des Films in seiner Materialität sehen zu können, verfehlt habe:

28 Ebd.

29 Flicker ist nahezu zeitgleich in Europa und den USA erstmals Grundlage eines Films verwendet worden (Peter Kubelka, *Arnulf Rainer*, 1958–1960, 35 mm, 6:30 min., schwarz-weiß, Ton; Tony Conrad, *The Flicker*, 1966, 35 mm, 30 min., schwarz-weiß, Ton). Die Filme unterscheiden sich insbesondere hinsichtlich ihres Erkenntnisinteresses, wie Birgit Hein beschreibt: »Während es Kubelka in ›Arnulf Rainer‹ um eine visuelle Komposition nach musikalischen Prinzipien geht, ist Conrads ›The Flicker‹ das Ergebnis systematischer Untersuchung über den stroboskopischen Effekt in der Wahrnehmung.« (Hein, Herzogenrath, *Film als Film*, S. 183.)

30 P. Adams Sitney, *Visionary Film. The American Avant-Garde 1943–2000*, 3. Auflage, New York 2002, S. 348.

The flicker film was invented to stop time, to disable the afterimage's perceptual mechanism by means of which the visual ›persistence‹ of information contained in one film frame would bleed into the next, creating the illusion of an uninterrupted flow of movement.³¹

Das Nachbild werde im Flicker so erst recht zum Gegenstand der Wahrnehmung: »[T]he afterimage [...] now has a place to exist within which it can be experienced as the ghostly counterpart to the passages of filmic representation.«³² Es bewirke, dass wir in den Zwischenräumen nicht die materielle Oberfläche des Films, sondern die Auswirkungen des neuronalen Feedbacks unseres eigenen Wahrnehmungsapparats sähen. Krauss' Annahme jedoch, dass das positive Nachbild die Grundlage der Sichtbarkeit von Bildbewegung ist, geht von einem physiologischen Irrtum aus, der spätestens seit den 1970er Jahren durch wahrnehmungsphysiologische Untersuchungen widerlegt wurde.³³ Tatsächlich haben Nachbildeffekt (*persistence of vision*)³⁴ und die Wahrnehmung einer Bildbewegung wenig miteinander zu tun, sondern Bewegung wird im projizierten Bild auf der Grundlage des Stroboskopoeffekts gesehen – die Nachbildwirkung beziehungsweise der Phi-Effekt ›verbessern‹ die so gesehene Bewegung durch die Überblendung der Nachbilder auf der Netzhaut.

Phänomenologische Ebene der Filmbetrachtung

Im Weiteren bietet es sich an, die Positionen der Filmtheorie und -ästhetik mit einzubeziehen, die sich explizit mit der körperlichen Affizierung durch den Film beschäftigt haben. Dies ist von Bedeutung für die Beschreibung der Zeitlichkeit und Geschichtlichkeit in Colemans Arbeit, weil sich, wie weiter unten argumentiert wird, die Vergegenwärtigung des historischen Geschehens nur mittels der leiblichen Erfahrung im Ausstellungsraum einstellt. Den

31 Rosalind E. Krauss, »Pulse«, in: Yve-Alain Bois, dies., *Formless. A User's Guide*, New York 1999, S. 161–165, S. 161.

32 Ebd.

33 Siehe hierzu Joseph und Barbara Anderson, »Motion Perception in Motion Pictures«, in: Lauretis, Heath, *The Cinematic Apparatus*, S. 76–95, sowie Bill Nichols, Susan L. Lederman, »Flicker and Motion in Film«, in: Lauretis, Heath, *The Cinematic Apparatus*, S. 96–105. In den letzten Jahren wurde von einigen Autor/innen die Frage nach der filmischen Bewegung wieder aufgenommen und dementsprechend nicht als Effekt eines visuellen Defekts im Auge, sondern als Figuration auf der Leinwand untersucht. Beispielhaft hierzu seien erwähnt: Gunning, »Moving Away from the Index«, und Joachim Paech, »Der Bewegung einer Linie folgen ... Notizen zum Bewegungsbild«, in: ders., *Der Bewegung einer Linie folgen. Schriften zum Film*, Berlin 2002, S. 133–161.

34 Siehe zum Phänomen und zum Terminus ›persistence of vision‹ in der Filmliteratur Anderson, »Motion Perception in Motion Pictures«, S. 96 f.

Zusammenhang von leiblicher Wahrnehmung und Filmerfahrung hat insbesondere Vivian Sobchack in *The Address of the Eye*³⁵ zur Grundlage ihrer Theorie gemacht, in der sie das Sehen eines Films mit der Phänomenologie der Wahrnehmung von Maurice Merleau-Ponty in Verbindung bringt. Im Gegensatz zu den damals vorherrschenden psychoanalytischen, kognitivistischen und sprachwissenschaftlichen Theorieansätzen in der Filmwissenschaft geht Sobchack von dem Filmzuschauer als wahrnehmendem Subjekt aus, dessen somatische, sinnliche Reaktion auf das filmische Medium die dem intellektuellen und kognitiven Verständnis vorgängige Grundlage aller Filmerfahrung bildet. Sobchack charakterisiert die Filmerfahrung als kommunikatives System, das auf der körperlichen Wahrnehmung als Vehikel der bewussten Erfahrung beruht; Sinn wird nicht nur visuell, sondern auch auditiv und haptisch erzeugt. Film versteht sie nicht als Repräsentation und Reflexion einer vom Regisseur vorgeplanten Erfahrung, sondern als Präsentation der direkten Wahrnehmungserfahrung.³⁶ Das Erleben des Films ist dabei trotzdem ein reflektierter Akt, der das Leinwandgeschehen als körperliche Erfahrung zu reflektieren vermag:

Watching a film is both a direct and mediated experience of direct experience as mediation. We both perceive a world *within* the immediate experience of an ›other‹ and *without* it, as immediate experience mediated by an ›other‹. Watching a film, we can see the seeing as well as the seen, hear the hearing as well as the heard, and feel the movement as well as see the moved.³⁷

Wenn so der Zuschauerkörper zum »Leihkörper« des Films wird, wie Christiane Voss es ausdrückt, reduziert sich die in der projizierten Zweidimensionalität begründete Abstraktion des Films: Der erfahrende Körper wird zur dritten Dimension und zum konstitutiven Bestandteil der filmischen Architektur.³⁸ Leinwandgeschehen und Filmerfahrung stehen dabei nicht nur dialektisch, sondern auch dialogisch zueinander: »The film's vision and my own do not conflate, but meet in the sharing of a world and constitute an experience that is not only intrasubjectively dialectical, but also intersubjectively dialogical.«³⁹

Sobchacks Ansatz erhielt in den 1990er Jahren viel Aufmerksamkeit, da er es ermöglichte, vom okularzentristischen Paradigma des Kinos, wie es

35 Vivian Carol Sobchack, *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*, Princeton, NJ 1992.

36 Ebd., S. 9.

37 Ebd., S. 10.

38 Christiane Voss, »Filmerfahrung und Illusionsbildung. Der Zuschauer als Leihkörper des Kinos«, in: Koch, dies., ... *kraft der Illusion*, S. 71–86, S. 81.

39 Sobchack, *The Address of The Eye*, S. 24.

beispielsweise die psychoanalytische Filmtheorie verfolgte, abzurücken.⁴⁰ Obgleich Sobchack nur über die Filmerfahrung im Kino spricht und die hier verhandelten Werke sich von dieser schon allein aufgrund der institutionellen und räumlichen Situation unterscheiden, kann der Grundgedanke der phänomenologischen Dimension der Filmerfahrung auch auf bewegte Bilder im Ausstellungsraum übertragen werden und möglicherweise gerade hier besonders greifen, da bei diesen Werken der ästhetischen Erfahrung häufig ein dem ästhetischen Objekt ebenbürtiger, wenn nicht höherer Stellenwert zugesprochen wird.⁴¹

Bei James Colemans *Box (ahareturnabout)* wird das Publikum auf mehreren Ebenen in das Werk einbezogen. Die nach Sobchack erste und unvermeidbare Ebene ist die der körperlichen Erfahrung der bewegten Bilder, welche hier affektiv und multisensual ist. Sie wird durch die überwältigenden Effekte der Lautstärke – welche als spürbare Schwingung nicht nur über das Ohr, sondern auch über die Haut körperlich aufgenommen wird – und des Flickers in der Dunkelheit des Ausstellungs- beziehungsweise Aufführungsraums so gesteigert, dass ein distanziertes Umhergehen und Betrachten der Bilder nicht möglich ist. Der zugleich optische und auditive pulsierende Reiz verhindert eine rein visuelle Erfahrung,⁴² da zum einen der Raum von der Geräuschkulisse und auch dem Rattern des Filmprojektors ausgefüllt ist, zum anderen der optische Reiz ein retinales Echo erzeugt. Dem lauten Beat kann sich die Wahrnehmung nicht verschließen, wie Dorothea von Hantelmann ihre Erfahrung beschreibt:

[I]m Moment des Betretens erreichte er die Grenze des Erträglichen, fast gewaltsam ergriff der Rhythmus vom Körper des Betrachters Besitz und ließ ihn zum Resonanzkörper eines Kunstwerks werden, noch bevor man es richtig erfasst hat. [...] Das visuelle Stakkato mit den starken Schwarzweißkontrasten traf das Auge nicht weniger gewaltsam als der akustische Beat den Rest des Körpers.⁴³

40 Gleichwohl muss der Kritik von Malin Wahlberg Rechnung getragen werden, dass auch Sobchack – wenn auch in weit geringerem Maße als andere feministische Filmtheoretikerinnen wie Laura Mulvey oder Kaja Silverman – im Anschluss an Merleau-Ponty einen Schwerpunkt auf den Blick legt. Dies wird auch im obigen Zitat deutlich, wo in Bezug auf die im Weiteren als audiovisuell und taktil beschriebene Filmerfahrung wiederholt von »watching« gesprochen wird. Vgl. Malin Wahlberg, *Documentary Time. Film and Phenomenology*, Minneapolis 2008, S. 18 f.

41 Vgl. Elsaesser, Hagener, *Filmtheorie zur Einführung*, S. 153.

42 Dies führt Rosalind E. Krauss aus in ihrem Essay »The Im/pulse to See«, in: Foster (Hg.), *Vision and Visuality*, S. 51–75.

43 Hantelmann, *How to do things with art*, S. 34.

Die körperliche Erfahrung der Situation geht, wie von Hantelmanns Beschreibung illustriert, jedem kognitiven Verständnis des Werks voraus. Die aufblitzenden Bildsequenzen sind so kurz, dass es zwar möglich wird, einen Boxkampf zu erkennen, jedoch nicht, seinem Verlauf zu folgen. Verfolgungen durch den Ring wechseln sich mit gegenseitigem Taxieren und kurzen Schlagabtäuschen ab, deren visuelle Wucht mit dem akustischen Puls koinzidiert, so dass beide Reize sich gegenseitig verstärken und ein Miterleben des Leinwandgeschehens forciert wird.⁴⁴ Auch ohne zu wissen, um welchen Kampf es sich hier handelt – die Bildqualität lässt darauf schließen, dass es altes Filmmaterial ist –, ist der Betrachter oder die Betrachterin von der Brisanz der dargestellten Szene überzeugt, was nicht zuletzt durch den angestregten Kommentar unterstützt wird, dessen Intonation den dramatischen Verlauf des Kampfes nachfühlen lässt.

An dieser Stelle muss nach dem Stellenwert des historischen Materials gefragt werden: Ausgehend von der Annahme, dass Coleman ein Geschichtsbild entwirft, das im Zusammenwirken der gegenwärtigen Werkerfahrung mit der historischen Dimension des Werks entsteht, kann die Arbeit nicht auf die Gegenwartigkeit ihrer Aufführung reduziert werden, sondern es muss der Semantik des Materials Rechnung getragen werden oder, wie Buchloh es formuliert:

[I]n eben dem Maße wie *Box* die Erfahrung des perzeptuellen Pulses im Betrachter wortwörtlich und psychophysiologisch einschreibt [...] wird in gleichem Maße – und als Paradox – die ikonische Dimension der Abbildung und die textuelle Dimension des inneren Monologs diesem Puls als dialektisches Gegenprinzip gegenübergestellt.⁴⁵

Bei den Kämpfern im Film handele es sich so auch nicht um »trans-historische Figuren«, sondern um »historisch spezifische Subjekte«,⁴⁶ nämlich um die Protagonisten in einem Kampf von historischer Tragweite, der

44 Man könnte den Beat in *Box (ahareturnabout)* in seiner doppelten Funktion – den Betrachter oder die Betrachterin affizierend und in die Werkgenese einbindend, gleichzeitig jedoch auch die Bildbewegung unterbrechend – möglicherweise mit dem gleichsetzen, was Rosalind Krauss als traumartige zeitgleiche Erfahrung des Äußeren und des Inneren eines Zootrops beschreibt: »the beat both constructing the gestalt and undoing it at the same time – both positioning us within the scene as its active viewer and outside it as its passive witness.« (Krauss, »The Im/pulse to See«, S. 59). Der Puls oder Beat unterbricht die Wahrnehmung der Bildbewegung und fragmentiert sie.

45 Buchloh, »James Coleman«, S. 89.

46 Ebd., S. 90.

am 22. September 1927 in Chicago zwischen dem Iren Gene Tunney und dem Amerikaner irischer Abstammung Jack Dempsey stattfand. Er ist legendär, weil Tunney, der dem seit 1919 amtierenden Champion Dempsey im Jahr zuvor den Schwergewichts-Weltmeistertitel abgenommen hatte, diesen hier verteidigen musste. Er gewann den Kampf knapp und beendete seine Karriere ein Jahr später ungeschlagen. Der Sieg ist jedoch bis heute umstritten, da Tunney möglicherweise nur aufgrund eines in der Boxgeschichte außergewöhnlichen Ereignisses, dem sogenannten *long count*, gewann, einer Unregelmäßigkeit im Anzählen.⁴⁷ Tunney zählte als junger, strategischer und technikbasierter Kämpfer, der mit Dempsey den langjährigen Champion mit dem härtesten Schlag herausgefordert hatte und überraschenderweise den Titel errang. Die historische Bedeutung des Kampfes in der Geschichte des Boxens ist unbestritten, da Tunney seinen Titel verteidigte, Dempsey sich vom Profiboxen zurückzog, und der *long count* diese Entwicklung somit womöglich einleitete.

Der Grund für die Auswahl gerade dieses Filmmaterials für die Arbeit muss jedoch in der Bedeutung des Ereignisses für das historische Subjekt gesucht werden. Diese erhält es, weil Gene Tunney »sowohl seine Rollenidentität als Boxchampion wie auch seine ethnische Identität als Ire in diesem Kampf zu retten hatte«. ⁴⁸ James Coleman interessierte vor allem der unklare Zustand, in dem sich der Titelverteidiger im Moment des Kampfes befand: Als Verteidiger der eigenen Identität als Champion ist er in einer zeitlichen Schleife gefangen, er ist »nicht mehr« und »noch nicht«, und somit auf seine eigene Körperlichkeit als irreduziblen Rest zurückgeworfen.

Unter Berücksichtigung der Tatsache, dass *Box (ahareturnabout)* in den 1970er Jahren auf dem Höhepunkt des Nordirlandkonflikts entstand, kann die Darstellung des irischen Außenseiters in einer gewalttätigen Auseinandersetzung noch auf eine weitere historische Ebene, den Freiheitskampf Nordirlands, verweisen. Dass mit *Box (ahareturnabout)* nicht ausschließlich der historische Boxkampf gemeint ist, sondern auch die blutige irische Geschichte in ihrem Kampf um Unabhängigkeit eine Rolle spielt, klingt in den irischen Wörtern und Kampfelementen an, die im Voiceover zu entziffern sind,⁴⁹ ist aber auch in der Thematisierung der irischen Frage in späteren Werken Colemans impliziert.

47 Tunney ging in der siebten Runde zu Boden, eine neue Regel besagte jedoch, dass erst angezählt wurde, wenn der andere Boxer sich in einer neutralen Ecke befand. Dempsey befolgte die Anweisung des Schiedsrichters nicht sofort, so dass Tunney sich einige Sekunden länger erholen konnte. Diese Sekunden könnten ihm, so wird unter Experten und Sporthistorikern spekuliert, zum Sieg verholfen haben.

48 Buchloh, »James Coleman«, S. 91.

49 Hantelmann, *How to do things with art*, S. 35.

Die Verweise in *Box (ahareturnabout)* jedoch bleiben stets unkonkret, die Arbeit erzielt ihre Wirkung in erster Linie auf der Ebene der dargestellten und erlebten Körperlichkeit, impliziert dabei aber die latente, nicht artikulierte historische und kulturelle Tragweite als gegeben und unhintergebar. Den Konflikt, den Coleman hier auch mit der Tradition des Postminimalismus austrägt, formuliert Benjamin Buchloh wie folgt:

Seine Praxis konstituiert sich gerade in der emphatischen Rettung der Dimension des Gedächtnisses wie in der präzisen, annihilierenden Kritik der gegenwärtigen Bedingungen visueller Erfahrung.⁵⁰

Gerade in diesem historischen Detail von *Box (ahareturnabout)* kulminiere Colemans kontinuierliche Bezugnahme auf die historische Dimension der ästhetischen Darstellung.

Dass die Erinnerung an kulturell und politisch bedeutsame Ereignisse auch über die Medien gesteuert und über Bilder allererst ermöglicht wird, mit denen subjektive Erinnerungen narrativiert und Geschichten und Mythen geformt werden, darauf verweist Coleman selbst in einem Interview.⁵¹ Die filmische Aufzeichnung des Kampfes diene im Nachhinein der Dokumentation von Tunneys Sieg, aber auch als Beleg, dass das Anzählen ungewöhnlich lange gedauert hatte, und bietet die Grundlage für bis heute andauernde Spekulationen über die Rechtmäßigkeit des Sieges. Tunney wurde zum tragischen Helden, dessen Triumph immer unsicher bleiben wird und den Coleman in seiner Arbeit gegen das seinem Sieg stets als Möglichkeit anhaftende Scheitern ankämpfen lässt. Das historische Ereignis offenbart sich in *Box (ahareturnabout)* als immer wieder neu zu verhandelnder Möglichkeitsraum, es wird zum aktualisierten, neuen ›Sich-Ereignen‹ des Kampfes.⁵²

Benjamin Buchloh stellt zudem die Bedeutung des Boxens im Sinne einer Archäologie des Spektakels heraus:

Es ist in dieser Hinsicht auch keineswegs unbedeutend, dass Coleman gerade den *locus classicus* der Spektakelkultur zum Gegenstand seiner Arbeit macht: der öffentliche Kampf zweier (athletischer) Rivalen hat Künstler im zwanzigsten

50 Buchloh, »James Coleman«, S. 91.

51 »Richard Kearney: [...] The Tunney-Dempsey film projection exposes the ways in which the media of western culture make collective heroes out of tortured split-personalities (for example: the sound track of Tunney's interior monologue). James Coleman: Very true. In fact a good title might have been Hit and Myth!« (Kearney, »Interview with James Coleman«, S. 128).

52 Mit Derrida könnte man das Ereignis in der ständigen Repetition der Arbeit – Repetition des Kampfes und des Pulses – als dekonstruiert beschreiben.

Jahrhundert nicht nur als eine Urform des Spektakels, sondern immer wieder als eine fundamentale Metapher allgemeiner sozialer Beziehungen fasziniert.⁵³

Es ist jedoch keine allgemeine, sondern eine sehr konkrete, männliche Beziehung, die hier zur Schau gestellt wird. Die männlichen, weißen Subjekte, deren körperlicher Machtkampf im Boxen, dem maskulinen Rollenritual par excellence, ausgetragen wird, werden zum Gegenstand eines medialen Großereignisses und bieten sich in Colemans Arbeit auch noch 50 Jahre später für den körperlichen Nachvollzug des für den amtierenden Champion existenziellen Kampfes durch die Betrachter/innen an. Der gesprochene innere Monolog setzt dabei auf einer textuellen Ebene der vermeintlichen Evidenz des fotografischen Bildes eine subjektiv-imaginative Dimension entgegen.

Das historische Ereignis des Kampfes wird mit dem gegenwärtigen Ereignis der Werkkonstitution auf Basis der körperlichen Einbeziehung des Betrachters / der Betrachterin verknüpft. Diese Verwobenheit ist so stark, dass sich das Verhältnis von repräsentiertem Kampf und somatischer Resonanz auszutauschen scheinen: Die Beteiligung des eigenen Körpers an der Werkkonstitution bewirkt, so Krauss, »that *Box's* subject-matter is somehow displaced away from the representational place of the sporting event and into the rhythmic field of two sets of beats or pulses: the viewer's and the boxer's«. ⁵⁴ Mark B. Hansen interpretiert dies als eine Konvertierung des rhythmischen Boxens im Filmmaterial in den Rhythmus der körperlichen Reaktion der Zuschauer/innen.⁵⁵

Das Werk kann, so wird deutlich, nur in der direkten Rezeption im Ausstellungsraum angemessen erfahren werden – dies trifft auf alle Arbeiten Colemans zu, die sich durch einen besonderen Aufführungscharakter auszeichnen. Der Künstler nimmt sich als Autor dabei ernst: Jedes Detail der Arbeit unterliegt seiner absoluten Kontrolle, bis hin zur Dämmung der Wände des Raumes. Dennoch ist die Werkstruktur offen, denn das Werk aktualisiert sich in jedem Moment neu in der Erfahrung durch die teilnehmenden Zuschauer/innen. Bei *Box (ahareturnabout)* findet sich die von Dorothea von Hantelmann in ihrer Analyse der Arbeit akzentuierte Performativität als Ereignishaftigkeit auf allen drei Ebenen: der Werkstruktur, der Thematik und der Wirkungs- beziehungsweise Erfahrungsdimension: Die Arbeit hängt von ihrer Aufführung ab, sie thematisiert ein theatrales, ritualisiertes Spektakel und ist nur als ein auf die Betrachtenden hin geöffnetes Werk zu denken. Der

53 Buchloh, »James Coleman«, S. 90 – so auch zitiert von Hantelmann, *How to do things with art*, S. 56.

54 Krauss, »Pulse«, S. 163.

55 Hansen, *New Philosophy for New Media*, S. 28.

Zusammenklang des Rhythmus, des historischen Bildes, der ›inneren‹ Stimme und der optischen Nachbilder ergibt sich nur in der Erfahrung.⁵⁶ Das ausgewählte Filmmaterial wird daher nicht als Spur oder Repräsentation eines vergangenen Ereignisses vorgeführt, sondern in der ästhetischen Erfahrung des rhythmischen Erlebens vergegenwärtigt.

***Aufblitzen der Vergangenheit: Box (ahareturnabout) als
dialektisches Bild***

Diese Figur der Vergegenwärtigung eines Gewesenen erinnert an die Konzeption des sogenannten dialektischen Bildes bei Walter Benjamin, das er in seinen ›Thesen zur Geschichte‹ als eine Figur beschreibt, die das Erinnern mit der Geschichte zu verknüpfen vermag.⁵⁷ Das dialektische Bild soll im Vergleich mit Gilles Deleuzes Zeit-Bild hier herangezogen werden, um zu zeigen, dass das blitzartige Aufscheinen der Vergangenheit im Film eine Entsprechung in der theoretischen Bestimmung des Erinnerns als Mittel der Geschichtserfahrung hat. Benjamins Geschichtsphilosophie geht unter anderem von einer Kritik am Historismus als Akkumulation historischer Fakten auf der Grundlage von Fortschrittsdenken aus; er setzt diesem narrativen und kontinuierlichen Konzept von Geschichte die Idee einer dialektischen Geschichtskonzeption entgegen. In dieser erhellen sich Gegenwart und Vergangenheit sprunghaft gegenseitig, ohne jedoch in einer Synthese im Hegel'schen Sinne aufzugehen. Vielmehr wird so die Vergangenheit als Bild in der Gegenwart instantan sichtbar. Es ist dabei wie das Filmbild flüchtig: »Das wahre Bild der Vergangenheit huscht vorbei. Nur als Bild, das auf Nimmerwiedersehen im Augenblick seiner Erkennbarkeit eben aufblitzt, ist die Vergangenheit festzuhalten.«⁵⁸ Die Aktualisierung des Gewesenen im »Jetzt der Erkennbarkeit« ist die dialektische Figur, welche Erkenntnis *als Bild* möglich macht:

Nicht so ist es, daß das Vergangene sein Licht auf das Gegenwärtige oder das Gegenwärtige sein Licht auf das Vergangene wirft, sondern Bild ist dasjenige,

56 Die gegenseitige Abhängigkeit zwischen dem, was das Werk ›sagt‹, also zeigt, und was es ›tut‹, als Wirkung hervorbringt, sei dabei das – nach Austin – performative Element der Arbeit.

57 Vgl. Walter Benjamin, »Über den Begriff der Geschichte«, in: ders., *Erzählen. Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa*, ausgewählt und mit einem Nachwort von Alexander Honold, Frankfurt am Main 2007, S. 129–140. Auch Dorothea von Hantelmann bezieht sich in ihrer Analyse von *Box (ahareturnabout)* auf den Geschichtsbegriff Walter Benjamins, siehe Hantelmann, *How to do things with art*, S. 42–47. Sie verknüpft ihre Analyse jedoch, wie bereits in Kapitel 3 erläutert wurde, mit der Performativitätstheorie Austins.

58 Benjamin, »Über den Begriff der Geschichte«, S. 131.

worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt. Mit andern Worten: Bild ist die Dialektik im Stillstand. Denn während die Beziehung der Gegenwart zur Vergangenheit eine rein zeitliche ist, ist die des Gewesenen zum Jetzt eine dialektische: nicht zeitlicher sondern bildlicher Natur.⁵⁹

Gemeint ist hier ein mentales Erinnerungsbild, denn der Erinnerung kommt in Benjamins Geschichtsphilosophie eine konstitutive Rolle zu: »[Sie] wiederholt nicht die Ereignisse der Vergangenheit, sondern gestaltet sie in neuer Form.«⁶⁰ Die Zeitlichkeit des dialektischen Bildes steht einer prozesshaft gedachten, fortschrittsorientierten Zeit diametral entgegen und konterkariert so auch jede lineare, teleologische Geschichtsvorstellung. Zeit erscheint hier konsequenterweise »im Stillstand«, da der eigentlich in der Zeit ablaufende dialektische Prozess im Bild verdichtet wird. Bezogen auf *Box (ahareturnabout)* kann von einer bildhaften Entsprechung dieser Konzeption gesprochen werden: In dem Werk stellt sich ein historisches Ereignis dar, jedoch nicht über die Einbettung in eine Geschichte oder durch die Präsentation von Fakten, sondern im buchstäblichen Aufblitzen des Vergangenen in der gegenwärtigen Erfahrung. Diese filmische Erfahrung ist »schockartig«,⁶¹ diskontinuierlich, sie verdichtet sich, wie oben beschrieben, in der unmittelbaren Wahrnehmung des Betrachters oder der Betrachterin zu einem kontrastreichen Bewegtbild, in dem das Vergangene in Fragmenten – in in sich bewegten Einzelbildern – herausgestellt, stillgestellt wird. Wie in Colemans Diainstallationen, die in erzählender, jedoch nichtsdestotrotz diskontinuierlicher Form das Standbild in seinem Wesen erschüttern und eigentlich, wie Kaja Silverman an *INITIALS* beschreibt, aus einem einzigen, lange pulsierenden Foto bestehen,⁶² zeigt sich in *Box (ahareturnabout)* der Kampf als ein einziges langes, pulsierendes Bewegtbild. Es ist jedoch nicht nur die somatische Vergegenwärtigung des Bildes als Puls, welche die Vergangenheit zum dialektischen Bild verdichtet, sondern auch die Tonspur. Indem Coleman das historische Bildmaterial mit einem vermeintlichen inneren Monolog von Tunney koppelt, welcher aus der Aufführung

59 Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, Bd. 1, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1983, S. 578.

60 Detlev Schöttker, »Erinnern«, in: Michael Opitz (Hg.), *Benjamins Begriffe*, Bd. 1, Frankfurt am Main 2000, S. 260–298, S. 265.

61 Auf die »Chockwirkung« des Films hat Benjamin bekanntlich in seinem Kunstwerkkaufsatz hingewiesen, vgl. Walter Benjamin, »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« (1935), in: ders., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt am Main 2003, S. 7–44, S. 39.

62 Kaja Silverman, »Im Wachsen begriffen«, in: Friedel (Hg.), *James Coleman*, S. 50–71, S. 69.

heraus den Blick in das Ereignis zurückwendet, jedoch dabei stets im Hier und Jetzt der auditiven Wahrnehmung verbleibt, fügt er zwischen die zeitliche Ebene des Filmmaterials und die Zeit der ästhetischen Erfahrung der Arbeit eine dritte Zeitebene ein, welche die Entstehung des Found Footages als neues Werk mittels der Interpretation des Materials durch den Künstler umfasst.

Das Erinnern ist bei Benjamin stets gegenwartsbezogen (er verwendet den Begriff des Erwachens); die »Idee des historischen Erinnerns als Vergegenwärtigung der Vergangenheit«⁶³ dient bei ihm im Kontext seines marxistischen Geschichtsverständnisses dem Zweck der Gegenwartserkenntnis. Der Gedanke, dass Gegenwart und Vergangenheit in einem Bild aufeinander verwiesen sind, findet sich in ähnlicher Weise, wenn auch von einer anderen philosophischen Position her gedacht, bei Gilles Deleuze, der diese Verdichtung direkt auf das Filmbild bezogen hat.⁶⁴

Gegenwartsspitzen und Vergangenheitsschichten

Einen Versuch, sich aus filmphilosophischer Sicht dem Verhältnis von Wahrnehmung, Vergangenheit und Geschichte zu nähern, bietet die Konzeption des Zeit-Bildes von Gilles Deleuze in seinem zweiten Kinobuch, wo er die Ablösung des aktionsgebundenen Bewegungsbildes durch das Zeit-Bild, welches das moderne Kino kennzeichnet, beschreibt. Die Zeitlichkeit des Bildes bekommt hier, wie bereits im ersten Kapitel erläutert, eine neue Wendung, indem ihr neue Charakteristika zugeschrieben werden: Im Gegensatz zum Bewegungsbild, dessen Zeit unabdingbar an die Bewegung gekoppelt ist – und wo die Bewegung als Aktion oder Ereignisfolge im Bild immer ›sensomotorisch‹ ist –, ist hier nun erstmals die Zeit nicht der Bewegung untergeordnet, sondern die Bewegung der Zeit: »Diese Umkehrung macht nicht mehr aus der Zeit das Maß der Bewegung, sondern aus der Bewegung eine Perspektive der Zeit.«⁶⁵ Diese ›falschen Bewegungen‹ des Zeitbildes können sich auf der inhaltlichen und auf der formalen Ebene, in Bildgestaltung und Bildanschluss zeigen.⁶⁶ Das Verhältnis von Vergangenheit und Gegenwart beziehungsweise der Status von

63 Schöttker, »Erinnern«, S. 281.

64 Der Vergleich der Erinnerungs- und Geschichtskonzeptionen von Benjamin und Deleuze findet sich in ähnlicher Weise, wie er hier vorgenommen wird, auch bei Olaf Berg (»Benjamin und Deleuze. Ansätze für eine kritische Geschichtswissenschaft in Filmbildern«, in: *Zeitschrift für kritische Theorie* 22–23, 2006, S. 68–98). Berg betrachtet diese Konzeptionen jedoch nicht unter dem Blickwinkel künstlerischer Aneignung, sondern begreift Film als historische Forschung. Er verfolgt das Ziel, den Film für die Geschichtswissenschaft fruchtbar zu machen.

65 Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 37.

66 Vgl. Schaub, *Gilles Deleuze im Kino*, S. 175.

Gedächtnis und Erinnerung im Zeit-Bild wird am deutlichsten im Kristallbild, dem Bildtypus, in dem in einer unhintergehbaren Doppelheit das *aktuelle* mit (s)einem *virtuellen* Bild zu einem zweiseitigen oder gespaltenen Bild verknüpft ist.⁶⁷ »Und in der Tat gibt es kein Virtuelles, das nicht durch Bezug auf das Aktuelle aktuell würde, während dieses innerhalb derselben Beziehung virtuell wird: wir haben es hier mit vollständig umkehrbaren Vorder- und Rückseiten zu tun.«⁶⁸ Das Kristallbild kann in Motiven wie dem Spiegel aufscheinen, sich aber auch auf die dem Film zugrunde liegende Struktur beziehen. Das Aktuelle und das Virtuelle stehen dabei in stetiger Wechselwirkung und ständigem Austausch.

Deleuze bezieht sich hier wie bereits in *Das Bewegungs-Bild* auf Henri Bergson, der die Frage nach dem aktuellen und dem virtuellen Bild zeitlich verstanden hat. In *Materie und Gedächtnis* (1986)⁶⁹ beschreibt Bergson den Zusammenhang von Wahrnehmung und Erinnerung als Wechselwirkung der Zeitebenen, als ein gegenseitiges Durchdringen von Gegenwart und Vergangenheit. Für Bergson ist das Aktuelle an die Gegenwart gekoppelt, doch diese Gegenwart macht bereits im Augenblick ihres Vergehens einer neuen Gegenwart Platz und wird zur Vergangenheit. Das Vergangene – bezogen auf das Gedächtnis in der Form der »reinen Erinnerung« – hört dabei nicht auf zu bestehen, sondern wird »nutzlos«, kontemplativ, träumerisch, solange es nicht in der Gegenwart zum Bild aktualisiert wird:

Von meiner Vergangenheit wird nur das zum Bilde und folglich zur Empfindung [...], was bei dieser Tätigkeit mitarbeiten kann, sich der Haltung einfügen, mit einem Wort sich nützlich machen kann; aber sobald meine Vergangenheit Bild wird, verlässt sie den Zustand der reinen Erinnerung und schmilzt mit einem Teil meiner Gegenwart zusammen.⁷⁰

Deleuze schlussfolgert daraus, dass das Erinnerungsbild gegenwärtig und vergangen zugleich sei: »Die Gegenwart ist das aktuelle Bild, und *seine* zeitgleiche Vergangenheit ist das virtuelle Bild, das Spiegelbild.«⁷¹ Vergangenheit und Gegenwart seien koexistent, insofern die Zeit sich »in jedem Augenblick in [...] vorübergehende Gegenwart und sich bewahrende Vergangenheit«⁷² aufteile.

67 Vgl. Oliver Fahle, »Zeitspaltungen. Gedächtnis und Erinnerung bei Gilles Deleuze«, in: *montage AV* 11/1, 2002, S. 97–112.

68 Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 97.

69 Henri Bergson, *Materie und Gedächtnis: eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist*, Hamburg 1991 (1896).

70 Ebd., S. 135.

71 Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 108 f.

72 Ebd., S. 113.

Die von Bergson für den Prozess der Erinnerung beschriebene Formung des (Erinnerungs-)Bildes in der Wahrnehmung findet Deleuze im modernen Film wieder.⁷³ Er schließt an die Bergson'sche Bestimmung der Zeit an, wenn es ihm um die Rolle der Erinnerung geht, die er im Zeit-Bild in zweifacher Art sichtbar werden sieht. Die Vergangenheit erscheint dabei »als die allgemeinste Form eines Schon-da [*déjà-là*], [...] die unsere Erinnerungen voraussetzen«. ⁷⁴ Die Gegenwart existiert folglich »selbst nur als eine unendlich zusammengezogene Vergangenheit, die sich auf der äußersten Spitze des Schon-da konstituiert«. ⁷⁵ Deleuze beschreibt zwei Arten von Zeitvorstellungen (Chronozeichen) als voneinander getrennte Modi: die Konzeption der Zeit von der Gegenwart her, das heißt die Gesamtheit der Zeit als Gegenwart, die in Spitzen oder Akzenten auftritt (»Simultaneität der Spitzen der de-aktualisierten Gegenwart« im Affekt oder Ereignis bei Robbe-Grillet), und die Gesamtheit der Zeit als »Architektur« von Vergangenheitsschichten (»Koexistenz der Schichten der virtuellen Vergangenheit« bei Resnais). ⁷⁶ Es handelt sich um zwei voneinander getrennt existierende Pole, die miteinander verbunden sind. ⁷⁷ Diese Verbindung der beiden Pole zu einem Zeit-Bild wird Deleuze zufolge in Phänomenen wie der Schärfentiefe bei Orson Welles sichtbar.

Für die Betrachtung von *Box (ahareturnabout)* aus film- und geschichtsphilosophischer Sicht interessiert jedoch der grundsätzliche Gedanke der gleichzeitig getrennt existierenden Zeitsphären, die sich als aktuelle und virtuelle Seite des Bildes – hier: des Werks – in einem kristallinen Zustand unablässig erneuern. Das aktuelle Bild ist nicht ohne seine – virtuelle – Vergangenheit zu denken, das Bild ist, wie beschrieben, gespalten und verschmolzen zugleich (wie bei Benjamin ist hier nicht von einer vereinenden Synthesis der korrelierenden Zeitebenen die Rede). Es können also in der Deleuze'schen Konzeption des Zeitbildes »Vergangenheitsschichten« mit

73 »Das Gedächtnis ist ein Ort der Organisation von Bildern der Vergangenheit [...], und der Film, so Deleuze, ist das Medium zur ästhetischen Erforschung dieses Bereichs.« (Fahle, »Zeitspaltungen«, S. 101.)

74 Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 132.

75 Ebd., S. 133. Diese »paradoxen Eigenschaften einer achronologischen Zeit« – »Präexistenz einer Vergangenheit im allgemeinen, die Koexistenz aller Vergangenheitsschichten, die Existenz einer am meisten zusammengezogenen Stufe« – sind Voraussetzung für die dialektische Beziehung, die Vergangenheit und Gegenwart im kinematografischen Erinnerungsbild zum Beispiel in *Citizen Kane*, eingehen. Deleuze bezieht sich hier auf das Kegelschema in Bergsons *Materie und Gedächtnis*, 3. Kapitel.

76 Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 140.

77 Ebd., S. 146.

»Gegenwartsspitzen« in Bildern verknüpft sein, in denen die Vergangenheit als Virtualität – als Erinnerungsbild – Teil eines aktuellen Bildes ist.⁷⁸

Man kann Colemans *Box (ahareturnabout)* und darüber hinaus möglicherweise alle Arbeiten, die ihr geschichtliches Material in einer neuen Form aufgehen lassen, als ein solches Zeit-Bild beschreiben. Das Ausgangsmaterial ist dabei wohlgemerkt ein reines Bewegungsbild: Es bildet einen zeitlichen Verlauf ab, den Kampf, dessen Bewegungen einer sensomotorischen Logik innerhalb eines räumlichen und zeitlichen Kontinuums folgen. Erst in seiner Fragmentierung und in seiner Koexistenz im Bild, im Ton und im Betrachter wird das sensomotorische Band ›zerrissen‹, erscheint ein Bild, dessen Bewegungen seiner zersplitterten Zeit unterworfen sind.

Deleuze setzt dabei einen etwas anderen Akzent als Benjamin, beide Konzepte von Bild und Erinnerung tragen jedoch gleichermaßen zur Erhellung der Arbeit bei. Während Benjamins dialektisches Bild aus einem gegenwärtigen Erkenntnisinteresse heraus ein Bild der Vergangenheit aufblitzen lässt, um in dem schockartigen Stillstand die Kohärenz beider Zeiten herzustellen (hier: des historische Boxkampfes und der Gewalttätigkeit der ästhetischen Erfahrung, die den irischen Kampf ums Überleben vor Augen führt), ähnelt das Deleuze'sche Erinnerungsbild einem archäologischen Freilegen von Vergangenheitsschichten im gegenwärtigen Bild, in dem das aktuelle und das virtuelle Bild koexistieren. Walter Benjamin benutzt ebenfalls die Metapher des Kristalls in Bezug auf die Montage als Prinzip der marxistischen Geschichtsschreibung:

[D]ie erste Etappe dieses Weges wird sein, das Prinzip der Montage in die Geschichte zu übernehmen. Also die großen Konstruktionen aus kleinsten, scharf schneidend konfektionierten Baugliedern zu errichten. Ja in der Analyse

78 Die Verknüpfung herzustellen gesteht er dem rezeptiven Prozess beim Lesen eines Buches, beim Betrachten eines Schauspiels oder eines Bildes zu; die zeitliche Schnur legt dann der Rezipienten / der Rezipientin (oder der Autor / die Autorin) als eine Art »Transformationsschicht, die eine Art transversaler Kontinuität oder Kommunikation zwischen verschiedenen Schichten erfindet und zwischen ihnen eine Gesamtheit nichtlokalisierbarer Relationen webt« (vgl. ebd., S. 164). Dies sei jedoch ein fragiler, schwieriger Prozess. Präzedenzfall für ein Kunstwerk, dem dies von selbst gelingt, ist für Deleuze Alain Resnais' *L'année dernière à Marienbad*: »Es kann jedoch vorkommen, dass es dem Kunstwerk gelingt, jene paradoxen, hypnotischen und halluzinatorischen Schichten zu erfinden, deren Charakteristikum darin besteht, gleichzeitig eine Vergangenheit, aber immer auch eine zukünftige Vergangenheit zu sein. [...] Das Kunstwerk durchquert die koexistierenden Epochen, außer wenn es daran gehindert ist, wenn es, in einer mortifizierten Fragmentierung, auf eine erschöpfte Schicht fixiert ist (*Les Statues meurent aussi*).« (Ebd., S. 164 f.)

des kleinen Einzelmoments den Kristall des Totalgeschehens zu entdecken. Also mit dem historischen Vulgärnaturalismus zu brechen. Die Konstruktion der Geschichte als solche zu erfassen. In Kommentarstruktur.⁷⁹

Es scheint kein Zufall zu sein, dass von Benjamin und Deleuze mit dem Blitz und dem Kristall – der ja wie ein Prisma wirken kann – jeweils optische Metaphern gewählt werden, um den Zusammenhang von Bild, Zeit und Geschichte zu beschreiben.

In dem dialektischen Zeit-Bild, das *Box (ahareturnabout)* produziert, erscheint keine ›reine Erinnerung‹; das historische Material gibt sich als solches zu erkennen, stellt aber in seiner projizierten Flüchtigkeit nur einen prekären Bezug zum vergangenen Ereignis her. Durch die Abhängigkeit der Arbeit von der sensorischen Wahrnehmung der Betrachter/innen wird das historische Material nicht ›mortifiziert‹, man betrachtet keine Rückblende oder Ähnliches, sondern es stellt einen direkten Bezug zur körperlichen, zerebralen, emotionalen und politischen Lebenswirklichkeit der Betrachtenden her.

James Colemans *Box (ahareturnabout)* ist in seiner physischen Präsenz und starken Beteiligung der Betrachter/innen an der Wirkung des Werks sicherlich ein Sonderfall innerhalb der Arbeit mit Found Footage in filmischen Installationen. Es ist trotzdem aussagekräftig, weil sich in ihm die Zeitlichkeit nicht über die Dauer des Bildes mitteilt wie in einigen der vorhergehenden Werke, sondern über die absolute Gegenwärtigkeit im Akt der Wahrnehmung. Dass sich gerade während der Aufführung in der leiblich erfahrenen Gegenwart des Found-Footage-Materials die Erkenntnis von Geschichte einstellt, unterscheidet Colemans Werk von historiografischen Ansätzen, die eine sprachliche und kognitive Erfassung des historischen Ereignisses anstreben. Parallelen jedoch finden sich zum Beispiel in der amerikanischen Filmavantgarde wie bei Bruce Conner oder Paul Sharits. Das Werk von Sharits hat sich in ähnlicher Weise den Fragen nach optischen Phänomenen, der zeitlichen Strukturierung der Wahrnehmung und der Ästhetik traditioneller Bildprinzipien gewidmet. Sharits' und Conners Found-Footage-Filme haben thematische Strukturen, sie kompilieren und bearbeiten Bilder, denen politische, psychologische oder sexuelle Bedeutung zugewiesen wird, sie sehen ihre Filme aber nicht als Geschichten.⁸⁰ Paul Sharits' Film *Epileptic Seizure Comparison* (1976) ist mit *Box (aharaeturnabout)* vergleichbar, weil fotografisches Filmmaterial mit der

79 Benjamin, *Das Passagen-Werk*, Bd. 1, S. 575.

80 Vgl. Paul Sharits, »Allgemeine Erklärung für das 4. Internationale Experimentalfilmfestival in Knokke-le-Zoute, Belgien, 1967«, zit. n. Susanne Pfeffer (Hg.), *Paul Sharits. Eine Retrospektive*, Begleitheft zur Ausstellung im Museum Fridericianum, Kassel, 23.11.2014–22.2.2015, Kassel 2014, nicht paginiert.

somatischen Wirkung eines Flickereffekts kombiniert wird. In einer Doppelprojektion übereinander werden zwei Filme mit Footage von epileptischen Anfällen stationärer Patienten gezeigt. Diese Bilder sind stroboskopartig mit farbigen Kadern durchsetzt, die einen Flickereffekt erzeugen, der durch die Auskleidung der konisch zulaufenden Ausstellungsarchitektur mit Metallfolie noch verstärkt wird: »Wenn die Zuschauer den Raum betreten, werden sie ganz vom pulsierenden Licht umschlossen. Der Stereoton schirmt dabei wie eine Mauer den Raum nach außen ab. So entsteht das Gefühl, selbst an dem Anfall, wie ihn die Bilder zeigen, teilzuhaben.«⁸¹ Eine Tonspur, die auf der Frequenz der Gehirnwellen während eines Anfalls basiert, begleitet die Filme. Sharits selbst beschreibt: »EPILEPTIC SEIZURE COMPARISON ist der Versuch, Ton- und Lichtrhythmen in einem entsprechend proportionierten Raum so zu organisieren, daß eine Situation entsteht, in der auch Nicht-Epileptiker unter kontrollierten Bedingungen die Gewalt eines Krampfanfalles nachempfinden können.«⁸² Sein Ziel ist somit nicht, über die körperliche Affizierung hinaus die historische Bedeutung des Materials offenzulegen, sondern den Betrachter oder die Betrachterin in das sich im Moment ereignende, zerebrale Gewitter des Anfalls hineinzusetzen. Ebenso, wie ein epileptischer Anfall keine zeitliche Dimension außer der Gegenwart kennt, kennt auch dieses Werk keine solche.

Fazit

In der Analyse von *Box (ahareturnabout)* vor dem Hintergrund phänomenologischer, film- und geschichtsphilosophischer Ansätze wurde gezeigt, dass die Arbeit ihre Wirkung im Spannungsfeld verschiedener zeitlicher und räumlicher Ebenen entfaltet. Grundlage für das Zusammenwirken dieser Ebenen ist die leibliche Betrachterwahrnehmung, welche die Freilegung beziehungsweise Aktualisierung historischer Schichten im Werk erst ermöglicht. Zwar lassen sich die historischen Bezüge auch unabhängig von der körperlichen Wahrnehmung benennen, die Realisierung als gewalttätige Erfahrung, die mit der irischen Identität des Boxers (und des Künstlers) untrennbar verknüpft zu sein scheint, kann jedoch unabhängig von der Leiblichkeit der Betrachtenden nicht gedacht werden. Die Verbindung dieser Voraussetzung mit den Gedanken zur Bildwerdung von Erinnerung und Geschichte bei Benjamin und Deleuze scheint zunächst ungewöhnlich, schreibt Vivian Sobchack doch selbst, dass ihre Phänomenologie der Filmwahrnehmung nur sehr wenig mit der Kinotheorie von Deleuze gemein habe, auch weil dieser eine fundamentale

81 Beschreibung der Arbeit in: *Kinemathek* 25/72 (Paul Sharits), Juli 1988, S. 29.

82 Ebd.

Unterscheidung zwischen der »natürlichen Wahrnehmung« bei Merleau-Ponty und der Filmwahrnehmung mache.⁸³ Auch betont Sobchack, dass ihre Studie stärker die räumliche denn die zeitliche Disposition in den Fokus rücke: »It is not time, but space – the significant space lived as and through the objective body-subject, the historical space of situation – that grounds the response to those questions and the question of cinematic signification in this present study.«⁸⁴ Dennoch kann, wie die obigen Ausführungen zeigen sollten, eine Kombination der verschiedenen Ansätze von Sobchack, Deleuze und Benjamin für die Arbeit fruchtbar gemacht werden, da im »cinästhetischen Körper«,⁸⁵ der die starre Subjekt-Objekt-Trennung von Leinwandgeschehen und Zuschauerposition aufhebt und beides umgreift, gerade durch die Resonanz des Körpers die absolute Gegenwärtigkeit der blitzhaften Erfahrung mit dem Erkennen der historischen, narrativen und medialen Sedimente der Arbeit einhergeht: »Die starke, an den Moment der Wahrnehmung gebundene Erfahrung, die Colemans Arbeit so emphatisch erfahrbar macht, ist zugleich auf Geschichtliches bezogen, oder besser: sie trägt Geschichtliches in sich.«⁸⁶

Box (ahareturnabout) ist dabei insofern eine geschichtliche Arbeit und erstellt ein Geschichtsbild, als dieses von vornherein als ›Prisma‹ mit verschiedenen Ansichten und Brechungsgraden konzipiert ist – das heißt, je nach Blickwinkel offenbart sich eine andere Dimension von Geschichtlichkeit. Die materielle Beschaffenheit und Bildästhetik des Films verraten seinen analogen und ›alten‹ Ursprung; darüber hinaus kann er im Sinne einer Medienarchäologie auf die filmischen Darstellungskonventionen des Sportspektakels, im Sinne einer geschlechterspezifischen Analyse auf die Determinierung des männlichen Körpers durch diese Konventionen oder im Sinne der nationalen Identität der Boxer auf die blutige Geschichte des irischen Unabhängigkeitskampfes hin untersucht werden. Christa Blümlinger stellt als wesentliche Eigenschaft des »historisch denkenden« Found-Footage-Films die Differenz zum Ausgangsmaterial heraus,⁸⁷ die hier gegeben ist, auch wenn es sich nicht um einen neu montierten Film aus verschiedenen Versatzstücken handelt. Als Elemente der ›Collage‹ können vielmehr die drei Ebenen des bewegten Bildes, der Sprache und des Pulses bezeichnet werden, in deren Zwischenräumen sich die Erfahrung von Historizität ereignet.

83 Sobchack, *The Address of The Eye*, S. 31: »Deleuze, however, neglects the *embodied situation* of the spectator and of the film.«

84 Ebd.

85 Vgl. Voss, »Filmerfahrung und Illusionsbildung«, S. 80; Vivian Carol Sobchack, *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley, CA 2004, S. 53 ff.

86 Hantelmann, *How to do things with art*, S. 59.

87 Blümlinger, *Kino aus zweiter Hand*, S. 21 f.

Archive und Archäologie in der Kunst

Erinnerung und Geschichte sind in der zeitgenössischen Kunst mit keinem anderen Thema so häufig in Verbindung gebracht worden wie mit dem Archiv. Spätestens seit dem Aufkommen von Collage, Assemblage und Montage in der Kunst der 1920er und 1930er Jahre gehört das Sammeln, Bewahren und Neukombinieren zur Arbeitsweise moderner Künstler/innen. Unter anderem Joseph Cornell, Christian Boltanski oder Marcel Broodthaers haben den Gedanken künstlerischer Sammlungs- und Ausstellungstätigkeit und die Schaffung individueller ›Museen‹ im Rahmen der Konzeptkunst etabliert.⁸⁸ Das Archiv dient dabei nicht, wie zum Beispiel das Depot eines Museums, der reinen Aufbewahrung von Kunst oder Materialien, welche für eine spätere Präsentation im Rahmen einer Ausstellung gedacht sind. Vielmehr wird es selbst als Erinnerungs- und Ordnungssystem ausgestellt. Ein Beispiel hierfür ist die Arbeit *Top Secret* (1989) des bulgarischen Künstlers Nedko Solakov auf der Documenta 12 (2007). Zwei hölzerne Karteikästen bewahren Zeugnisse der frühen Kollaboration des Künstlers mit dem bulgarischen Geheimdienst Intelligenzia auf. Der Besucher / die Besucherin kann diese Kästen durchsuchen und die Verweise, Spuren und Fotografien zu einer Chronik der Ereignisse zusammenfügen. Man kann, wie Monika Rieger beschreibt, zwischen zwei Arten der künstlerischen Archivarbeit unterscheiden: einerseits Künstler/innen, die »archivische Prinzipien und Verfahren als Formprinzip verwenden«, andererseits Künstler/innen, die das Archiv in Verbindung zu den kulturwissenschaftlich geprägten Topoi von »Gedächtnis und Erinnerung, Kanonbildung oder Geschichtskonstruktion« thematisieren.⁸⁹

In der Theoriebildung ›zirkuliert‹ der Diskurs des Archivs über die Wissenschaftsgeschichte hinaus in verschiedensten Bereichen der Geistes- und Kulturwissenschaften seit einiger Zeit und hatte seinen Höhepunkt in den 1990er Jahren. Er basiert insbesondere auf den Ideen von Michel Foucault und Jacques

88 In Ausstellungen wie *Deep storage. Arsenale der Erinnerung. Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst* (Haus der Kunst, München, 1997) oder *Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Art* (International Center of Photography, New York, 2008), aber auch in vielen Einzelausstellungen über geschichtlich arbeitende Künstler/innen, welche immer häufiger den Begriff des Archivs benutzen, wurde in den vergangenen Jahren das Archiv als Topos der zeitgenössischen Kunstproduktion und -reflexion diskutiert und etabliert.

89 Monika Rieger, »Anarchie im Archiv. Vom Künstler als Sammler«, in: Knut Ebeling, Stephan Günzel (Hg.), *Archivologie. Theorien des Archivs in Wissenschaft, Medien und Künsten*, Berlin 2009, S. 253–269, S. 257.

Derrida zum Archiv.⁹⁰ Foucault hat in seiner *Archäologie des Wissens* 1969 das Archiv als Grundlage der Möglichkeit von Wissen bezeichnet – das »Gesetz dessen, was gesagt werden kann.«⁹¹ Im Kontext seiner poststrukturalistischen Geschichtstheorie stellt das Archiv ein Modell für ›Aussagesysteme‹ dar.⁹² Mit dem Begriff ›Archiv‹ lehnt sich Foucault an den konkreten Ort der historischen Recherche an, darüber hinaus bedeutet Archiv jedoch generell die Möglichkeit der Bedingung von Wissen und von Aussagen, die auf Wissen basieren. Dass das Archiv »zum Schlüsselbegriff einer Geschichts- und Kulturtheorie« avancierte, beruht dabei auf dem Wandel, den das Bild von Vergangenheit durchlaufen hat: Nimmt man die Vergangenheit als Archiv wahr, kann man nicht mehr von einer *Repräsentation*, sondern nur von einer *Produktion* einer Ordnung von Vergangenheit ausgehen.⁹³ Wie Knut Ebeling und Stephan Günzel ausführen, ist das Archiv zugleich »Institution wie Konzeption, Arbeitsort und Methode.«⁹⁴ In dieser Verschränkung von realem Ort, historischem und materiellem Objekt/Gegenstand und Praxis des (Er-)Forschens treffen sich wissenschaftshistorische und künstlerische Praktiken.

Welche Bedeutung haben nun der Begriff und das Konzept des Archivs, wie es von Foucault und Derrida ausgehend entwickelt wurde, für die zeitgenössische Kunst und im Speziellen für das bewegte Bild im Kunstkontext? In seinem Aufsatz »The Archival Impulse«⁹⁵ diskutiert der amerikanische Kunsthistoriker Hal Foster die unterschiedlichen Methoden verschiedener Künstler/innen, darunter auch Tacita Dean, deren Werk im Kontext des Archivischen verortet werden muss. »Archival artists« machten verlorene oder verschobene historische Information zumeist in Installationen physisch präsent. Sie seien von historischen Bruchstücken angezogen, die einen neuen Anfang in eine andere Richtung erlaubten: »[They] are often drawn to unfulfilled beginnings or incomplete projects – in art and in history alike – that might offer points of departure again.«⁹⁶ Arbeit in einem archivischen Sinne sei dabei von dem allegorischen Impuls zu unterscheiden, den Craig Owens der

90 Einen Überblick über den Archivdiskurs bietet der Sammelband *Archivologie. Theorien des Archivs in Wissenschaft, Medien und Künsten* von Knut Ebeling und Stephan Günzel. Die Relevanz in der zeitgenössischen Kunst diskutiert u. a. Charles Merewether (Hg.), *The Archive*, London 2006.

91 Michel Foucault, *Archäologie des Wissens*, 13. Auflage, Frankfurt am Main 2007, S. 187.

92 »[Das Archiv] ist *das allgemeine System der Formation und Transformation der Aussagen*.«, ebd., S. 188.

93 Knut Ebeling, Stephan Günzel, »Einleitung«, in: dies., *Archivologie*, S. 7–26, S. 14.

94 Ebd., S. 10.

95 Hal Foster, »An Archival Impulse«, in: *October* 110, Herbst 2004, S. 3–22.

96 Ebd., S. 5.

postmodernistischen Kunst zuschreibt.⁹⁷ Es gehe nicht um Aneignung oder Nachahmung, sondern darum, Verbindungslinien zwischen geschichtlichen Fäden und der eigenen künstlerischen Existenz zu schaffen. Archivisches Interesse zeugt laut Foster von einer utopischen Ambition, hat aber auch eine andere Seite, eine paranoide Dimension.⁹⁸

Betrachtet man die Arbeiten des schottischen Künstlers Douglas Gordon und der britischen Künstlerin Tacita Dean, kann man eine Vermischung der beiden oben angesprochenen, von Monika Rieger unterschiedenen Typen künstlerischer Archivarbeit beobachten. Beide bedienen sich archivischer Praktiken wie Sammlungen und Listen, um Materialien und Daten zu ordnen und zeitliche wie räumliche Konstellationen der Wahrnehmung zu erzeugen, so zum Beispiel Gordons *List of Names* (seit 1989 fortlaufend) oder Deans *Floh* (2002). Andererseits arbeiten sie mit und in Archiven, Flohmärkten oder anderen Sammlungen, um Material aufzuspüren, welches später die Grundlage eigener Arbeiten darstellt. Beispiele hierfür sind die Found-Footage-Arbeiten von Gordon, die Fotoarbeit *Floh*, in der Dean auf dem Flohmarkt gefundene Bilder zu einem neuen Buchprojekt gebündelt hat, oder ihre frühen Arbeiten, die auf Zeitungsausschnitten und Fotografien beruhen, wie *Girl Stoaway* (1994) und *Dissapearance at Sea I* und *II* (1996) oder *Section Cinéma* (2002), der Film über ein ehemaliges Studio von Marcel Broodthaers. Somit setzt sich ein Prozess der Aneignung und der Reverenz an bestimmte Themenkomplexe und Geschichten in Gang. Das Interesse für einzelne Schicksale, Geschichten und Legenden trifft hierbei auf die übergeordnete Frage, wie sich geschichtliche Prozesse konstituieren, wie die Relevanz des einzelnen Menschen, Ereignisses, Dokuments im Verhältnis zur Konstruktion von Geschichte zu beurteilen ist.

Im Weiteren soll nun zunächst die ›archäologische‹ Arbeit von Douglas Gordon mit Found Footage diskutiert werden, wobei ein Vergleich mit einem Werk der deutschen Künstler Matthias Müller und Christoph Girardet die verschiedenen Ansätze und spezifischen Charakteristika videotechnischer Found-Footage-Arbeiten verdeutlicht.

Hysterie, Trauma und Erinnerung

Der Schotte Douglas Gordon gehört zu den Hauptvertretern einer neueren Filmkunstbewegung, die im Kontext der *Young British Artists* insbesondere

97 Craig Owens, »The Allegorical Impulse. Toward a Theory of Postmodernism«, in: *October* 12, Frühjahr 1980, S. 67–86.

98 Foster, »An Archival Impulse«, S. 22.

im englischsprachigen Raum seit Mitte der 1990er Jahre aufgekommen ist. 1966 geboren, wurde Gordon 1993 mit seiner Arbeit *24 Hour Psycho*, welche im Tramway in Glasgow und in dem Ausstellungshaus Kunst-Werke Berlin e. V. gezeigt wurde, international bekannt. Von Beginn an arbeitete Gordon in verschiedenen Medien, den Hauptkomplex seines Œuvres machen jedoch Videoarbeiten, Fotografien und konzeptuelle Textarbeiten aus. Zu den Found-Footage-Werken der 1990er Jahre zählen einerseits Adaptionen und Transformationen von klassischen Hollywoodfilmen, andererseits die Arbeit mit frühen medizinischen Lehrfilmen. Mit Beginn der 2000er Jahre ändert sich Gordons Arbeitsweise, er filmt nun größtenteils selbst und widmet sich dabei so unterschiedlichen Themen wie dem Fußball, der Performance oder der klassischen Musik. Nachdem im Kapitel 1 bereits die Spielfilmadaptionen von *Psycho* in *24 Hour Psycho* (1993) und von *The Searchers* in der Arbeit *5 Year Drive-By* (1995) besprochen wurden, soll im Folgenden die Aneignung medizinischer Lehrfilme in drei Arbeiten Gordons einer genaueren Analyse unterzogen werden. In ihnen werden ebenfalls Verlangsamung und Wiederholung als Stilmittel eingesetzt, jedoch eröffnen sie mit der Adaption pädagogisch-dokumentarischer Filme ein neues Feld. Indem Material verwendet wird, das lange vor der Normierung der kommerziellen Filmform durch das ›System‹ Hollywood zu Lehrzwecken erstellt wurde, kann daran einerseits die Unterscheidung des Fiktionalen und des Dokumentarischen diskutiert, andererseits der Bezug zum »Kino der Attraktionen« der Frühzeit des Films hergestellt werden.

Die drei Arbeiten *10ms⁻¹* (1994), *Trigger Finger* (1994) und *Hysterical* (1994–1995) bilden neben den Hollywoodfilm-Adaptionen eine geschlossene Werkgruppe innerhalb von Douglas Gordons Œuvre, da sie sich auf Filmmaterial ähnlichen Ursprungs beziehen. Alle drei behandeln das Thema der Hysterie, ihre körperlichen Symptome, die visuelle Repräsentation im Kontext medizinischer Lehre und die Behandlungsmethode.

Hysterical (1994–1995)

Hysterical besteht aus zwei Schwarz-Weiß-Videoprojektionen auf zwei freistehenden, leicht nach hinten geneigten Leinwänden, die in einem stumpfen Winkel zueinander aufgestellt sind (Abb. 10). Auf eine Leinwand wird ein Schwarz-Weiß-Film als Video projiziert, auf der anderen ist der gleiche Film in Zeitlupe zu sehen. In manchen Ausstellungssituationen wird der Film auf die Rückseite der zweiten Leinwand projiziert, so dass der verlangsamte Film gespiegelt erscheint. Die Aufnahme läuft im Loop, eine Sequenz hat ca. 3 Minuten. In der Bildmitte wird eine maskierte Frau mit hochgesteckten dunklen Haaren im hochgeschlossenen schwarzen Kleid gezeigt, die zwischen



Abb. 10 Douglas Gordon, *Hysterical*, 1994–1995, Ausstellungsansicht Kunstmuseum Wolfsburg, 2007

zwei mit Anzügen bekleideten Männern steht. Zu Beginn des Films ist sie mit dem älteren Mann im Gespräch. Hinter der Gruppe steht ein Bett, dahinter sieht man die Wand und einen angedeuteten Fensterrahmen. Die Frau fasst sich mehrmals an den Hals und an den Bauch und erzählt dem Mann dabei etwas, der Film ist jedoch stumm. Mitten in ihrer Rede fällt sie nach einigen Momenten schlagartig hinten über und wird von den Männern auf das bereitstehende Bett gelegt. Sie halten ihre zuckenden, krampfenden Arme und Beine fest und tragen dabei Sorge, dass der Körper für die Kamera stets sichtbar bleibt. Sobald sie die Glieder mit sicherem Griff fixiert haben, geht die krampfartige Bewegung auf den Unterleib der Frau über. Nachdem sie sich beruhigt hat, blickt der ältere Mann mit einem verschmitzten Grinsen zur Kamera. Er drückt rhythmisch auf den Unterleib der Frau, worauf zwei weitere Anfälle folgen. Diese können mit gezielter Fixierung ›gelindert‹ werden und werden dadurch unterbrochen, dass der Mann in Richtung Kamera spricht, wohl um eine Rückmeldung zu bekommen, ob man noch weiterfilmen kann.

Der Betrachter oder die Betrachterin sieht sich hier – im Gegensatz zu Gordons früherer Arbeit *24 Hour Psycho*, in der er mit Hitchcocks *Psycho* einen bekannten Spielfilm verarbeitet – einer unbekanntem Szene gegenüber. Die Bildästhetik – Aufnahmequalität, Textur und Störungen des Materials, Licht, die Frisuren und Kleidung der Protagonisten – lässt hinsichtlich der

Entstehungsbedingungen des Film Footages auf die Frühzeit des Kinos schließen, das geschlossene Setting erinnert an die Anfang des 20. Jahrhunderts gängige Praxis, theaterähnliche Vorführungen mit einer statischen Kamera abzufilmen. Doch nicht nur die Ästhetik des Materials und Inventars, sondern auch die Zurschaustellung dieser Abfolge merkwürdiger Ereignisse ist heutigen Betrachter/innen fremd. Es scheint fast unmöglich, hier von dokumentarischem *oder* fiktionalem Film zu sprechen; auf der einen Seite wirken der Anfall und die Reaktion darauf genau geplant: Kadrierung, Setting und Timing sprechen dafür, dass hier ein Schauspiel aufgeführt wird, in dem die maskierte Frau und die Männer klare Rollen einnehmen. Auf der anderen Seite durchkreuzt die Kommunikation des Älteren mit dem Kameramann immer wieder die Präsentation des Anfalls als Ereignis. Der direkte Blick in die Kamera ist ein charakteristisches Erbe des frühen Kinos, dem dieser Film, wenn gleich einige Jahre später entstanden, noch verhaftet ist. Dieses Kino vor und um 1906 bezeichnete Tom Gunning 1986 als »Kino der Attraktionen«. Gunning leitete mit seiner Analyse, dass das frühe Kino gerade nicht dem narrativen Impuls des wenig später florierenden Kinos eines D. W. Griffith entspricht, eine Wende in der Filmgeschichtsschreibung und Medienarchäologie ein.⁹⁹ Seine Einschätzung beruht auf der Tatsache, dass das Kino in seinen Anfängen auf die Schausteller- und Spektakelkultur der Jahrmärkte und Varietétheater zurückgeht, wo die Kinematografie ihr erstes Publikum fand. Im Rahmen dieser Spektakelkultur ging es weniger um die Erzählung von Geschichten, sondern standen die technischen Gerätschaften, die erzeugte Bewegungsillusion und manipulierende Tricks mittels Montage, Rückwärtslauf oder Zeitlupe im Mittelpunkt des Interesses. Darüber hinaus erregten Szenen, die dem Blick sonst verborgen blieben (wie erotische Nahaufnahmen von Frauen) die »visuelle Neugier« des Publikums.¹⁰⁰ Der Blick in die Kamera, der die Illusion eines einheitlichen filmischen Universums zerstört, ist darin nicht verboten, sondern ausdrücklich erwünscht: Vor der Funktion der Erzählung und dem Realismuseffekt kommt diesem Kino zunächst einmal die Faszination zu, dass sich *etwas zeigt* – es ist Gunning zufolge ein »exhibitionistisches« Kino, in dem der Kontakt zum Publikum ausdrücklich erwünscht sei.¹⁰¹

99 Das Konzept des »Cinema of Attractions« wurde nicht nur zum vielzitierten Begriff innerhalb der Forschung über frühen Film, sondern beispielsweise auch auf Slapstick, Experimentalfilm, Horrorfilm und Youtube übertragen. Die anhaltende Bedeutung von Gunnings Ansatz für die Forschung unterstreicht der Sammelband von Wanda Streuven (Hg.), *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam 2006.

100 Vgl. Tom Gunning, »Das Kino der Attraktionen. Der frühe Film, seine Zuschauer und die Avantgarde«, in: *Meteor* 4, 1996, S. 25–34, S. 29.

101 Ebd., S. 27.

Gordon stellt den Film buchstäblich aus: Wie ein Objekt präsentiert er ihn in erweiterter Sichtbarkeit, indem er ihn auf dem freistehenden, transparenten Träger zeigt und ihm sein verlangsamtes Double zur Seite stellt. Sein Vorgehen hat er selbst einmal als »archäologische Forschungsarbeit« beschrieben: Er grabe altes Material aus, entstaube es und bringe so Verborgenes zum Vorschein.¹⁰² Diese Prozedur der Freilegung verborgener Sinnschichten funktioniert auf einer doppelten Ebene: Zunächst wird ein Stück Film, das auf eine bestimmte Art und Weise seine Aufmerksamkeit erregt, isoliert und aus dem Filmarchiv in den Ausstellungskontext geholt. Diese Auswahl ist höchst selektiv und subjektiv und verweist auf die Frage nach der Autorschaft. Dann nimmt er in der Präsentation mehrere entscheidende Änderungen vor: Er verwendet ein anderes technisches Medium, projiziert den Film auf eine freistehende, transparente Leinwand und zeigt ihn, wie bei *Hysterical*, als Doppelprojektion in zwei Geschwindigkeiten. Das filmische ›Objekt‹ erfährt institutionelle und mediale Verschiebungen, die seine Sichtbarkeit – und die damit verbundene Sinngenerierung – gleichzeitig erhöhen und verstellen: Wir sehen das filmische Detail vergrößert, verlangsamt und im Loop; wir können durch die Doppelung verschiedene Szenen miteinander vergleichen; wir können uns der Leinwand nähern, sie umkreisen, andere Blickwinkel darauf gewinnen; durch die strikte Kappung aller Informationslinien über Gegenstand, Herkunft, Entstehungszeit des Footages wird in einem musealen Raum ein forschender Blick auf das Material selbst provoziert. Dieser Blick bemerkt bereits vor jeder deutenden Interpretation das inszenierte Setting des Films, die weisenden Gesten und die heute fremd wirkenden Blicke in Richtung Kamera; in diesem Kontext kann der Anfall der Frau nicht als unvorhergesehenes Ereignis, sondern nur als Teil einer genau getimten Dramaturgie wahrgenommen werden, wobei auch die geschlechterspezifische Rollenverteilung auffällt. Dennoch kann man die bildliche Sichtbarmachung nicht mit einer sachlichen präikonografischen Beschreibung gleichsetzen, denn Gordon liefert mit dem Titel einen entscheidenden Hinweis auf das Ausgangsmaterial: Er verweist auf das Thema des Films und schafft zugleich einen Kontext, nämlich die Darstellung der Hysterie in frühen Medizinlehrfilmen. Wie dort mithilfe der Vorführung von Einzelfällen Symptome der Krankheit exemplarisch gezeigt werden, so zeigt auch Gordon ein berühmtes Einzelwerk, ohne es zu identifizieren. In diesem wird die Hysterie, wie bereits seit der Antike überliefert und auch etymologisch an der Ableitung der Bezeichnung von *hystéra* (gr. Gebärmutter) erkennbar ist, als weibliches Leiden präsentiert, das durch die angebliche Wanderung der Gebärmutter im Körper ausgelöst werde.

102 »Vibration – Found Footage«, 9.4.2003, <http://www.arte.tv/de/Kultur-entdecken/tracks/Sendung-vom-11-April-2003/391870,CmC=391896.html> [12.10.2015].

Nur durch gezielte Behandlung des Unterleibs der Frau, durch Druck oder Stimulation, könne, so die allgemeine Lehrmeinung bis ins 20. Jahrhundert hinein, das nervöse Leiden Linderung erfahren, wie ja auch der Originalfilm des bekannten italienischen Nervenarztes Alberto Negro und des renommierten Kameramanns Roberto Omegna aus dem Jahr 1908 belegt.¹⁰³ Der Film erlangte innerhalb von zwei Diskursen Bedeutung: zum einen in der zeitgenössischen Medizin als Lehrfilm, zum anderen in der Filmgeschichte, wo er als erster Film gilt, der nicht nur eine wissenschaftliche Diagnose illustrierte, sondern der Anamnese diene.¹⁰⁴ All dies verschweigt Gordon und öffnet dadurch den Film für neue Interpretationen, die durch die aktive Eliminierung der diskursiven Vorcodierung ebenso wie durch die historische Distanz ermöglicht werden.

Autorschaft

Die Frage nach der Autorschaft ist in Douglas Gordons Werk zentral und kommt nicht nur in seinen Found-Footage-Arbeiten, sondern auch in den Video- und Textarbeiten zum Ausdruck. Er lanciert häufig offene Verweise auf bekannte historische Film- und Videoarbeiten,¹⁰⁵ lässt unklare Katalogtexte publizieren,¹⁰⁶ beschreibt seine Found-Footage-Arbeiten als *Do-it-yourself*-Produkte und streut zum Teil gezielt falsche Informationen über die Herkunft oder Inspiration von Bildern.

103 Die Repräsentation von Hysterie hat ihre Wurzeln in der Malerei des 18. Jahrhunderts bei Gericault und Goya sowie in der fotografischen Praxis am Pariser Hôpital de la Salpêtrière, worauf weiter unten näher eingegangen wird.

104 Vgl. Ute Holl, »Neuropathologie als filmische Inszenierung«, in: Martina Hessler (Hg.), *Konstruierte Sichtbarkeiten. Wissenschafts- und Technikbilder seit der Frühen Neuzeit*, München 2006, S. 217–240, S. 222. Der Film ist unter dem Titel *La nevropatologia* bekannt. Ursprünglich 108 Minuten lang, kursieren verschiedene wenige Minuten lange Ausschnitte auf Kompilationen beziehungsweise filmarchivarischen Webseiten.

105 Diese offenkundigen Verweise zeigen sich nicht nur in der Aneignung in Form von Wiederverwendung, sondern auch durch Abfilmen von Projektionen wie beispielsweise *Bootleg: Empire*, 1995, wo Gordon den Avantgardefilm *Empire* von Andy Warhol abgefilmt, geschnitten und wieder aufgeführt hat. Weitere Verweise zu Ikonen der Film- und Videogeschichte finden sich in den Textarbeiten, die meist über die Wände des Ausstellungsraums verteilt sind, sowie in den Videoarbeiten, die auf Monitoren gezeigt werden. Die Arbeit *The right hand doesn't care what the left hand isn't doing* kann beispielsweise als Antwort auf Gary Hills Text *And if the Right Hand did not know what the Left Hand is doing* von 1990 gedeutet werden, in dem dieser über die Geschichte der Videokunst sinniert. Auch die Gegenüberstellung zweier ineinander übergewandelter Texte findet bei Gordon ein Echo, so dass die Verweise als bewusste historische Referenz gesehen werden können.

106 Im Katalog zur Ausstellung *Kidnapping* 1998 im Stedelijk Van Abbemuseum Eindhoven wurde ein Brief über den Künstler von seinem Bruder, David Gordon, veröffentlicht. Im Katalog des Kunstvereins Hannover, ebenfalls 1998, wurde eine verrätselte Kurzbiografie »von einem Freund« veröffentlicht. Beide Texte weisen eine andere Person als Autor aus.

Gordon spielt bewusst mit der postmodernen Aufhebung der Kategorie des Autors, sein eigenes künstlerisches Handeln sieht er als die Funktion eines Schnittmeisters, der Ideen und Material sortiert und neu arrangiert, um beim Publikum Denkprozesse anzustoßen.¹⁰⁷ Indem er den Akt der Aneignung und Neukontextualisierung an die erste Stelle setzt und nicht die Vergegenwärtigung des Dargestellten oder dessen Symbolik, kann hier jedoch auch von einer Readymade-Strategie gesprochen werden: Beim Readymade geht es nicht in erster Linie darum, etwas Nichtkünstlerisches zum Kunstwerk zu erklären – denn bei Found Footage handelt es sich nicht um Gebrauchsgegenstände, sondern um bereits semantisch codierte ästhetische Produkte –, sondern um die zeitliche Setzung einer künstlerischen Idee, wie Sebastian Egenhofer beschreibt:

Die Zeit, und das heißt ein irreduzibles Maß an Kontingenz, ist das Element, in dem eine vom Künstler nie ganz kontrollierte Setzung zum Werk erst nachträglich wird. Duchamp hat diese Struktur des Werdens des Werks mit dem Readymade formalisiert, das die Funktion der Autorschaft auf den Akt der Datierung, der Entscheidung über den Anfang seiner Existenz in der Zeit zuspitzt [...].¹⁰⁸

Gordons Setzung des Films in Kunstraum ist paradigmatisch für den Umgang mit historischem Material in der Kunst der 1990er Jahre, weil sie in ihrer Geschichtsbezüglichkeit uneindeutig bleibt. Auf der einen Seite entledigt er den Film aller interpretativen Bezüge und bietet mit seiner Installation sozusagen die voreingestellte Apparatur zur Analyse des unerwarteten Materials durch die Betrachter/innen; auf der anderen Seite zeugt die Bearbeitung gerade dieses speziellen Films von Nero und Omega vom Bewusstsein für eine »kulturelle« Historizität, wie Christa Blümlinger sie in Werken beschreibt, die »auf symbolische Formen, wahrnehmungsgeschichtliche Zusammenhänge oder auch Bedingungen historischer Diskursivität abzielen«.¹⁰⁹ Die neuropathologischen Filme sind mediale Figurationen körperlicher Leiden, die wiederum als Ausdruck psychischer Störungen oder Traumata sichtbar werden. Auf das symbiotische Verhältnis, das zwischen den

107 »You could call it recontextualisation, or you could call it synthesis, or perhaps you could call it editing. It's funny, in some ways I'd feel more confident to say that I am a good editor rather than a ›good‹ artist.« (Douglas Gordon, Jan Debbaut, »... in conversation. jan debbaut and douglas gordon«, in: Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, *Douglas Gordon. Kidnapping*, Ausstellungskatalog Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven 1998, S. 11–55, S. 39.)

108 Sebastian Egenhofer, *Abstraktion, Kapitalismus, Subjektivität. Die Wahrheitsfunktion des Werks in der Moderne*, München 2008, S. 95.

109 Blümlinger, *Kino aus zweiter Hand*, S. 10.

Ärzten, den Patienten bzw. Patientinnen und den bilderzeugenden Techniken herrschte, wird später zurückzukommen sein. Für den hier verwendeten Film hat dies Ute Holl tiefgehend analysiert.¹¹⁰

**Shell shock – Konvergenzen körperlicher und medialer Dysfunktion
in *10ms⁻¹* (1994) und *Trigger Finger* (1994)**

Das Filmmaterial, auf das Douglas Gordon in den ähnlichen Werken *10ms⁻¹* (Abb. 11) und *Trigger Finger* (Abb. 12) zurückgreift, entstand im Netley Hospital, einem großen ehemaligen Militärkrankenhaus nahe Southampton in Großbritannien, wo während des Ersten und Zweiten Weltkriegs tausende verwundete britische und amerikanische Soldaten behandelt wurden. 1917 und 1918 wurden dort zahlreiche Fälle des sogenannten *shell shock* Syndroms behandelt, einer posttraumatischen Belastungsstörung, welche durch die Teilnahme an Kriegshandlungen ausgelöst wurde. Der Name leitet sich aus der Vermutung ab, die psychischen und neurologischen Symptome der Patienten rührten von der Druckwelle der Explosionen von Granaten her und es gebe somit einen mechanischen Grund für die Störungen wie beispielsweise zu große Erschütterung. In den kurzen Filmen, die über das British Pathé Film Archive öffentlich zugänglich sind und vermutlich dort von Gordon gefunden wurden,¹¹¹ werden die Heilungserfolge an den Soldaten dargestellt und ihre mögliche Wiedereingliederung in die Gesellschaft und den Militärdienst in Aussicht gestellt. Jedem Patienten sind hier eine bis drei Minuten gewidmet, wobei die Präsentation stets nach dem gleichen Muster abläuft: In einem Zwischentext wird der Soldat mit Dienstgrad vorgestellt und sein Leiden beschrieben, teilweise aber auch nur die Diagnose genannt. Die Beschwerden sind häufig ein nervöses Zittern der Beine, Probleme mit dem Laufen und Halten des Gleichgewichts (Ataxie), unkontrollierbare Bewegung und irrationale Ängste vor bestimmten Geräuschen oder Gegenständen. Dann wird die Therapie beschrieben, welche in allen Fällen erfolgreich verläuft. Das dazugehörige Filmmaterial zeigt den kranken Patienten im Krankbett, Krankenzimmer oder im Hof des Hospitals, seine körperlichen Symptome

110 Vgl. Holl, »Neuropathologie als filmische Inszenierung«.

111 In geringer Auflösung sind die verschiedenen Rollen über die Webseite des British Pathé Film Archive anzusehen. Der hier verwendete Film findet sich auf »War Neuroses Version B Reel 2 1917–1918«, <https://www.britishpathe.com/video/war-neuroses-version-b-reel-2> [26.4.2020] ab Minute 6:20. Das Material von *Trigger Finger* beginnt bei Minute 10:00 auf derselben Rolle. Nähere Informationen zu den gezeigten Szenen bietet darüber hinaus die medizinhistorische Wellcome Library: »War Neuroses. Netley Hospital, 1917«, Wellcome Library, Wellcome Trust, 2008, <http://catalogue.wellcomelibrary.org/record=b1667864~S3> [26.4.2020]. Bei Sachinformationen beziehe ich mich im Weiteren auf diese Webseite.



Abb. 11 Douglas Gordon, *10ms⁻¹*, 1994, Ausstellungsansicht Dox, Prag, 2009



Abb. 12 Douglas Gordon, *Trigger Finger*, 1994

präsentierend. Dann sieht man in einigen Fällen ein Zwischenstadium, entweder während der Behandlung oder mit bereits erzielten Verbesserungen, und schließlich den nahezu oder vollständig genesenen Patienten, der entweder im Hof des Krankenhauses seine Fähigkeiten demonstriert oder bereits wieder einer zivilen Arbeit nachgeht. Am Schluss des Films wird von Patienten eine Schlacht im Feld nachgespielt.

Wurde bei der Analyse von *Hysterical* zunächst vom Kunstwerk selbst ausgegangen, um dann auf das Ausgangsmaterial zu kommen, soll hier der

umgekehrte Weg eingeschlagen werden. Schon im Ausgangsmaterial ist nämlich das Verhältnis von Dargestelltem und Darstellungsweise prekär, filmische Form und medizinischer Inhalt greifen auf der Ebene des bewegten Bildes stark ineinander, was schließlich von Gordon für seine Videoarbeit aufgegriffen wird. Ähnlich wie der Lehrfilm über Hysterie von Camillo Negro handelt es sich bei *10ms⁻¹* und *Trigger Finger* um zu Unterrichtszwecken erstelltes Material, dessen Entstehung in den Jahren 1917 oder 1918 jedoch im militärischen Zusammenhang des Ersten Weltkriegs steht: Die Truppenärzte sahen sich plötzlich einer hohen Zahl psychisch versehrter Soldaten und deren körperlichen Leiden gegenüber und waren von der Anzahl und Schwere der Fälle überwältigt und überfordert; zugleich standen sie jedoch unter dem hohen Druck, diese schnellstmöglich wieder kampffähig zu machen – eine logistische und ethisch gleichermaßen belastende Herausforderung.

Es wurden bei der Erforschung, Vermittlung und Therapie der neuen Krankheitsbilder zur Dokumentation und Schulung verschiedene mediale Formen eingesetzt, neben Schrift und Fotografie insbesondere auch die Kinematografie, wie Julia Köhne in ihrer Studie zu den sogenannten Kriegshysterikern darlegt.¹¹² Die visuellen Repräsentationen dienten der Dokumentation, der Verbreitung und der Evidenz der Heilung, aber auch der Entlarvung von Simulanten:

Das Sichtbarmachen sollte vor allem dadurch möglich sein, dass die filmisch aufgenommene Bewegung eingehend und wiederholt studiert und damit auf ihre ›Echtheit‹ geprüft werden konnte. Der Film als Medium der Täuschung und Simulation sollte den täuschenden Kriegshysteriker entlarven helfen; letzterer sollte also mit seinen eigenen Mitteln, nämlich denen der (filmischen) Simulation, geschlagen werden.¹¹³

Die Filme wurden zur Wissensproduktion eingesetzt, das Medium war dafür aber, wie sich zeigen sollte, nur bedingt geeignet. Köhne beschreibt, wie die technischen Eigenheiten des frühen Films – das Zittern und Ruckeln des Bildes, die Unschärfen und Belichtungsschwierigkeiten, die Sprünge und zeitlichen Variationen aufgrund der handbetriebenen Kurbel – und die Bewegungsmuster der Kriegshysteriker korrelieren, wie sich das eine im anderen spiegelt und so die Dysfunktionalität beider Systeme, der filmischen Darstellung wie der medizinischen Wissensproduktion, offenlegen:

112 Julia Barbara Köhne, *Kriegshysteriker. Strategische Bilder und mediale Techniken militärpsychiatrischen Wissens (1914–1920)*, Husum 2009. Der Ausdruck Kriegshysteriker ist insofern interessant, als ein vormalig ausschließlich weiblich konnotiertes diffuses Krankheitsbild neurologischer und psychiatrischer Auffälligkeiten hier erstmals auf männliche Patienten angewendet wurde.

113 Ebd., S. 187.

Die filmische Aufnahme der kriegshysterischen Bewegung brachte das Zusammenspiel dieser fein aufeinander abgestimmten Faktoren Zeit, Bewegung, Film durcheinander. Die technische Insuffizienz verhinderte, dass die Darstellung lückenlos vonstatten ging. Der motilitätsgestörte Kriegszitterer machte das dem Medium damals inhärente Zitterphänomen sichtbar und bildete auf diese Weise die Grenzen der neuen Medientechnik ab. Der Hysteriker mit seinen *aus der Normalzeit gefallenen Körperbewegungen* gab ein anderes Zeitmass an.¹¹⁴

Die bereits zur Zeit der Erstellung der Filme thematisierte Problematik, dass der Film mit seinen ihm eigenen Bewegungen und seiner zeitlichen Variabilität als Medium sichtbar bleibt, also nicht genug Transparenz aufweist, um hinter die Darstellung körperlicher Bewegungen zurückzutreten, macht Gordon zum Thema seiner videografischen Adaptionen. Er stellt dabei die ruckartige Bewegung, Verlangsamung und Wiederholung visuell in den Vordergrund und kommentiert so den Konflikt, den Köhne anspricht, mit bildlichen Mitteln. Der Film, aus dem Gordon für seine Videoarbeit *10ms⁻¹* einen Ausschnitt ausgewählt hat, zeigt einen unbekanntem Soldaten, der, nur mit einer Art Lendenschurz bekleidet, in einem Krankenzimmer seine motorische Störung – einen stark verbogenen Rücken, der ihn in seinen Bewegungen einschränkt und nur steif und ataktisch laufen lässt – vorzuführen. Er wird mit folgendem Text angekündigt: »Hysterical pseudo-pseudohypertrophic muscular paralysis. (a) Before treatment. (b) An hour later; after treatment. (c) A week later.« In der ersten Sequenz läuft der Patient im Kreis durch den Raum zwischen Bettgestellen umher, die offensichtlich für die Filmaufnahmen zur Seite geschoben wurden. Er bleibt stehen und wendet sich der Kamera zu, eventuell weitere Anweisungen erhaltend. Nach einem Schnitt wird der Boden des Zimmers gezeigt, auf den sich der Patient fallen lässt. Er legt sich auf den Rücken, dreht den Kopf mehrfach nach rechts und links und steht wieder auf. Dies gelingt ihm aufgrund der Blockade des Rückens nur schwer und erforderte mehrere Versuche. Er kann sich schließlich nur durch eine starke, schwungvolle Drehung aus der Rückenlage befreien und läuft in unkontrollierten, abgehackten Schritten aus dem Bild. Im zweiten Abschnitt des Films, laut Zwischentitel eine Stunde später, sind deutliche Fortschritte zu erkennen. Die Bewegungen sind weicher und kontrollierter, und es gelingt ihm bereits beim ersten Mal, wieder aufzustehen. Die Aufnahme eine Woche später findet auf einem Dach statt, der Patient trägt Uniform und vollführt dieselbe Übung ohne Anzeichen motorischer Einschränkungen.

114 Ebd., S. 195.

Gordon beschränkt sich auf einen Ausschnitt des Films, nämlich die Sequenz zu Beginn, als der Soldat sich zu Boden fallen lässt und nach mehreren vergeblichen Versuchen wieder aufsteht. In einer Videoversion wird das filmische Fragment auf eine freistehende, ca. 3 x 4 Meter große und durchscheinende Leinwand projiziert. Die Abspielgeschwindigkeit ist stark reduziert, so dass die Bewegungen sehr ruckartig aussehen, durch die Verlangsamung dehnt sich das wenige Sekunden dauernde Fragment auf etwa 10 Minuten.

Das Material von *Trigger Finger* findet sich nur kurze Zeit später auf derselben Filmrolle und wird mit folgendem Text angekündigt: »Hysterical contracture of hand persisting 35 months after wound near elbow«. Man sieht einen Unterarm und die erwähnte ausgestreckte Hand vor dunklem Hintergrund. Daumen und Zeigefinger sind abgespreizt, die anderen Finger weisen eine starke Kontraktion auf. Der Patient schüttelt die Hand zum Lösen der Kontraktion, ein Assistent hilft dabei. »Cured after 1/2-hour's treatment. Depressions in palm caused by pressure of nails now visible.« Auch hier wird nicht erläutert, wie die Heilung erreicht wurde, das Filmmaterial zeigt lediglich den Vorher-nachher-Effekt, dass die lang anhaltende Kontraktion nun behoben ist. Als Beweis des Krankheitsbildes werden die Druckwunden auf der Handinnenfläche präsentiert. Gordons Interesse an diesem Ausschnitt rührte wohl aus der ungewöhnlichen Haltung der Hand, welche unverkennbar der Geste gleicht, die allgemein als Simulation einer Schusswaffe verständlich ist – im Kinderspiel ebenso wie als Drohgebärde. So erklärt sich der Titel *Trigger Finger*, was einerseits Zeigefinger heißt, andererseits aufgrund der visuellen Nähe zum ausgestreckten Finger am Abzugshahn einer Waffe den Abzug einer Schusswaffe bezeichnet.

Hysterie und Trauma

Wie nun eignet sich Douglas Gordon diese bereits im Original bewegenden Dokumente, die Visualisierungen körperlichen und seelischen Leidens an? Wie verändert sich die Wirkung der Bilder durch die Dekontextualisierung, und was bedeutet dies für die Evidenz und Historizität der Bilder? Welche Rückschlüsse können wir aus Gordons Adaptionen für die Rolle des Found Footage in der Medienkunst der 1990er Jahre, ihren Umgang mit Geschichte und Erinnerung ziehen? Gordons zeitbasierte Bearbeitung erreicht, so soll hier schon einmal vorweggreifend festgestellt werden, mittels des zentralen Prinzips der Wiederholung eine visuelle Entsprechung der Zeitstruktur des Traumas in der Form der kinematografischen Installation ebenso wie in der Arbeit mit gefundenem Material.

Alle drei Werke verwenden Filmmaterial, in dem die Vergangenheit in Form von Erinnerungen ins Bild tritt und als neuropathologische Störung betrachtet

und behandelt wird; diese Störung äußern sich in Figurationen körperlicher Leiden, für deren Behandlung die Aufzeichnung auf Film eine wesentliche Rolle spielt. In positivistischer Manier werden Symptome visualisiert und Fortschritte dokumentiert, zum Teil bis hin zur vermeintlichen Heilung. Dass die Erkrankungen psychische Ursachen haben, die weibliche Hysterie genauso wie die Symptome der Kriegszitterer auf seelische Traumata zurückzuführen sind, deren Verdrängung in den Bildern der Körper wiederkehrt, ist für die behandelnden Ärzte kein zureichendes Erklärungsmodell. Dabei muss zwischen den beiden Filmen der Kriegszitterer einerseits und dem Hysteriefilm andererseits unterschieden werden, und dies nicht nur aufgrund der unterschiedlichen Kontexte und Entstehungszeitpunkte. Die Hysterie hat ihren Ursprung als Krankheitsbild in den Räumen der Pariser Salpêtrière, wo Jean-Martin Charcot sie mithilfe der Fotografie von Albert Londe untersuchte, dokumentiert, »namhaft«¹¹⁵ machte. Die Fotografie diente Charcot als Wissenspeicher, aber sie ist mehr als das: Sie symbolisiert die Macht des Sehens, das Blickregime der Salpêtrière, wo sich die Körper der kranken Frauen unter dem Blick des Arztes als Darstellungen ihrer Leiden fügten, verbogen, affektierte, unmögliche Haltungen einnahmen, entrückten und kollabierten. Georges Didi-Huberman hat anschaulich gemacht, wie das symbiotische Verhältnis von Ärzten und Patientinnen, das auf einem System der Beobachtung, der Gesten und Weisungen einerseits, auf der Erwidern, Selbstdarstellung und Bestätigung andererseits beruhte, als Grundlage eines neurotischen Schauspiels zu werten ist, das die Krankheit ›Hysterie‹ allererst zu konstruieren half. Wo Charcot mit der Fotografie als Medium der Pose arbeitete, nutzt Negro die neuen Möglichkeiten der Kinematografie. Der Ablauf der Szene gleicht jedoch einer öffentlichen Sitzung Charcots, der regelmäßig Vorlesungen abhielt und dabei Patientinnen ihre Symptome vorführen ließ. Eine ähnliche Vereinbarung scheint Negro mit der unbekanntenen Dame zu haben, deren Anfall zeitgerecht stattfindet, um Behandlung und Ergebnis auf eine Filmrolle zu bekommen.

Sigmund Freud hat 1885 während einer Studienreise Charcot und seine Behandlungsmethoden am Hôpital Salpêtrière kennengelernt und auf dessen Einsatz der Hypnose seine Psychoanalyse aufgebaut. Freuds Rückführung der Leiden auf eine ›Urszene‹, die als reales Ereignis (oder tradierte Störung) den benennbaren Ursprung der Symptome darstellt, ist weniger auf eine bildliche denn sprachliche Aufarbeitung der Krankheit aus. »Die hysterischen Symptome sind Abkömmlinge unbewußt wirkender Erinnerungen«,¹¹⁶ die

115 Georges Didi-Huberman, *Erfindung der Hysterie. Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot*, München 1997, S. 28.

116 Sigmund Freud, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1: *Studien über Hysterie, Frühe Arbeiten zur Neurosenlehre (1829–1899)*, Leipzig/Wien/Zürich 1925, S. 427.

zwar sichtbar, aber nicht sagbar waren. Seine Methode war denn auch nicht das Schauspiel, sondern die analytische Sitzung, in der mittels des therapeutischen Gesprächs die Ursachen der Traumata ans Licht gebracht werden sollten. Freud hat sich auch über die Methoden seiner Kollegen geäußert, welche die Kriegsneurotiker ›konservativ‹ behandelten. In seinem »Gutachten über die elektrische Behandlung der Kriegsneurotiker« von 1920 beschreibt er die Bewegungsstörungen, das Zittern und die Lähmungen, die er bei deutschen Soldaten beobachten konnte, als rein psychischer Natur, eine Flucht in die Krankheit aus Gründen der »Angst um das eigene Leben, Sträuben gegen den Auftrag andere zu töten, Auflehnung gegen die rücksichtslose Unterdrückung der eigenen Persönlichkeit durch die Vorgesetzten«. ¹¹⁷ Die Einsicht, dass die Störungen nicht organischer oder funktioneller Natur seien, habe sich zwar unter den deutschen Militärärzten durchgesetzt, aber die behandelnden Ärzte stünden vor einem Dilemma: Die Wiederherstellung der »Kriegstüchtigkeit« als oberstes Ziel vor der »Herstellung des Kranken« werde als starke Belastung empfunden, stehe die Medizin damit doch nicht mehr im Dienst der Humanität, sondern des Volkskrieges. ¹¹⁸ Freud lehnte es ab, dass die Kranken trotz dieser Erkenntnis als Simulanten behandelt und mittels schmerzhafter Starkstromtherapie so gequält wurden, dass ihnen, die vor dem Krieg in die Krankheit geflüchtet waren, die Rückkehr in den Kriegsdienst oft als bessere Alternative erschien. Die Traumatisierten seien so auch nie wirklich geheilt worden und wiesen, wieder im Feld, eine hohe Rückfallquote auf.

Zwei Dinge fallen an der Bearbeitung des historischen Materials durch Gordon auf: Einerseits greift er durch die Verlangsamung und Wiederholung im Loop in die zeitliche Struktur der Filme ein, andererseits verändert er ihre räumliche Wahrnehmung durch die Großprojektion auf freistehende Leinwände im Ausstellungsraum. Mit der Transformation auf Video wird die Zeitlupe allererst ermöglicht, und die Veränderungen durch sie sind radikal: War das Material zuvor bereits durch die technischen Gegebenheiten des Filmes ruckelig und zittrig und erforderte die Technik des gleichmäßigen Kurbelns viel Übung, um ungewollte Bildbewegungen zu vermeiden, ¹¹⁹ so wird durch die zeitliche Streckung der Bilder eine bewusste Transformation in einen veränderten Bildrhythmus vorgenommen. Die Bewegungen des Kriegsneurotikers in $10ms^{-1}$ wirken nun noch ataktischer, als sie bereits sind. Die quälenden Versuche des

117 Sigmund Freud, »Gutachten über die elektrische Behandlung der Kriegsneurotiker«, Niederschrift: 23.2.1920, in: *Psyche* 26, 1972, 942–945, S. 943.

118 Ebd., S. 944.

119 Vgl. hierzu die Hinweise von Martin Weiser (*Medizinische Kinematographie*, Dresden 1919) zur richtigen Handhabung des kinematografischen Apparats bei der Erstellung von Lehrfilmen.

Aufstehens und das wiederholte Scheitern am eigenen Körper (der unverehrt, ja sogar muskulös und gesund wirkt, jedoch durch die psychische Kraft des Traumas in seine unnatürliche Haltung gezwungen wird) machen sichtbar, wie sich die psychische Störung körperlich äußert, und damit schließt Gordons Arbeit an den Diskurs der Sichtbarmachung des Unbewussten in den technischen Medien an, auf dem unter anderem Walter Benjamin seine »Kleine Geschichte der Photographie« (1931)¹²⁰ aufgebaut hatte. Gordon knüpft an die ursprüngliche Rolle der Filme an, die im wissenschaftlichen Diskurs der Evidenzproduktion dienen: Mittels der filmischen Aufnahmen sollten, wie oben beschrieben, Krankheiten diagnostiziert und Simulanten entlarvt werden; es wurden, wie bei *Hysterical*, Standards der Anamnese in der Aufzeichnung und damit in der endlos zu wiederholenden Sichtbarkeit verfestigt. Ute Holl beschreibt, wie die »Evidenz des Filmischen«¹²¹ die Bewegungen der hysterischen Patientin zugleich hervorruft und aufzeichnet, so dass Subjekt und Objekt der Neuropathologie wie auch des Films ununterscheidbar werden: »Die Bewegung der NEUROPATHOLOGIA entsteht als Agencement, als Konstellierung von Visualisierungstechnik, Körper und Blicken im Bild. Die Evidenz einer Krankheit, die im Film illustriert und kanonisiert werden soll, erscheint somit sichtbar als Effekt des Dispositivs, das sie nur sichtbar machen sollte.«¹²² Das gleiche Zusammenspiel von filmischer Aufzeichnung, Darstellung durch die Patient/innen und Bedeutung des Materials innerhalb des medizinischen Diskurses kennzeichnet die anderen beiden beschriebenen Filme, wenn sie auch unter veränderten Vorzeichen entstanden sind. Gordon entzieht den wissenschaftlichen Film nun durch die Verschiebung in den Ausstellungsraum seinem Kontext der Evidenzproduktion: Die Besucher/innen als Adressaten begegnen dem Found Footage über die affektive Wirkung, welche die Bilder in ihrer dokumentarischen Funktion »ohne Code« (Barthes) und auf die Sichtbarkeit des Traumas zurückgeworfen auf sie haben. Bei *Hysterical* wie auch bei *roms-1* ist dies in erster Linie die entwürdigende Zurschaustellung der Patient/innen, die auf ihre Symptome und deren Heilung reduziert werden. Gordons zeitliche Bearbeitung – die Zeitlupe und die Wiederholung im Loop – nimmt dabei die den Symptomen zugrunde liegende Zeitstruktur des Traumas auf. Er entzieht das Material seiner narrativen Struktur von Diagnose, Anamnese und Heilung und somit der Lösung des medizinischen Problems. Indem er diese verweigert und den Zuschauer/innen die reine Sichtbarkeit

120 Walter Benjamin, »Kleine Geschichte der Photographie« (1931), in: ders., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, S. 45–64.

121 Holl, »Neuropathologie als filmische Inszenierung«, S. 223.

122 Ebd., S. 237.

der Erinnerung in ihrer körperlichen Figuration präsentiert, verschafft Gordon seinen Werken durchaus eine ethische Dimension, da er die tatsächliche psychologische Verwundung der Kranken mittels der Zeitlupe und Wiederholung der Sichtbarkeit zuführt.

Emmanuel Alloa hat die Rolle des (Körper-)Gedächtnisses für das Trauma anschaulich beschrieben:

Traumatische Ereignisse sind Ereignisse, die sich in einen Körper unwiderruflich einschreiben; im episodischen Gedächtnis jedoch lässt sich für sie kein Eintrag finden. Gerade deshalb, weil sie im Zeitstrahl des Erlebten keinen Platz finden, sind Traumata Widerfahrnisse, die nicht zu *Erfahrnissen* werden können: Als gelebtes *Ereignis*, das deshalb, weil es die Ökonomie des psychischen Apparats sprengt, zu keinem *Erlebnis* werden kann, ist das Trauma grundsätzlich *a-topisch*; als ein *Dass*, das sich in kein *Wann* und *Wo* normalisiert, wirkt es in der Nachträglichkeit einer Heimsuchung fort.¹²³

Der Begriff der Nachträglichkeit betrifft bei Freud seine Konzeption der Zeitlichkeit und der psychischen Kausalität.¹²⁴ Er ist nicht auf die allgemeine Wirkung der vergangenen Erlebnisse auf die Gegenwart zu reduzieren, sondern bezeichnet die nachträgliche Umarbeitung oder *Umordnung* von Erlebtem, das wie ein traumatisches Ereignis im Augenblick des Erlebens nicht vollständig begriffen werden konnte. Verdrängte Erinnerungen werden durch die Aufarbeitung also nachträglich zum Trauma, sie erhalten »gleichzeitig einen neuen Sinn und eine neue psychische Wirksamkeit«.¹²⁵ Das medizinische Symptom als körperliche Sichtbarmachung eines unbewussten Traumas hat dabei eine Zeitstruktur, die in beide Richtungen, die Vergangenheit und die Zukunft, wirkt – Nachträglichkeit bedeutet eine Durchdringung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, die nicht linear in eine Richtung und damit kausal und irreversibel als Abfolge von Ereignissen und Zuständen erfolgt, sondern wechselseitig. Das psychoanalytische Konzept der Nachträglichkeit des Symptoms weist, wie Georges Didi-Huberman gezeigt hat, Parallelen zum Nachleben der Bilder in der Pathosformel bei Aby Warburg auf:

Das Freudsche Modell des Symptoms erlaubt es uns in der Tat, die Plastizität der Verkörperung und die Zeitlichkeit des Nachlebens – in ein und derselben Pathosformel – zu vereinen. Die Symptombildung ist in gewisser Weise

123 Emmanuel Alloa, »Eingefleischte Gesten. Nachleben und visuelle Zeugenschaft in Claude Lanzmanns *Shoah* und Rithy Pans *S21*«, in: Peter Geimer, Michael Hagner (Hg.), *Nachleben und Rekonstruktion. Vergangenheit im Bild*, München 2012, S. 206–229, S. 206 f.

124 Vgl. Jean Laplanche, Jean-Bertrand Pontalis, *Das Vokabular der Psychoanalyse*, Erster Band, Frankfurt am Main 1973, S. 313–317 (Eintrag »Nachträglichkeit, nachträglich«).

125 Ebd., S. 313.

ein Nachleben, das seine Verkörperung erfährt. Körper, die von Konflikten, von widersprüchlichen Bewegungen und den Strudeln der Zeit heimgesucht werden. Körper, aus denen plötzlich ein verdrängtes Bild hervortritt, wie Warburg erkannte, als er die Zählebigkeit, das Auftauchen und den Anachronismus des Nachlebens vor dem Hintergrund des Vergessens, der Latenzen und Verdrängungen beobachtete. Es ist erstaunlich, daß Freud im Symptom eine in allen Punkten ähnliche Zeitstruktur entdeckte.¹²⁶

Das »diskontinuierliche Zeitregime«¹²⁷ der Wiederholung verbindet den nicht konkret historisch zu fixierenden Ursprung des Traumas, das in der körperlichen Symptomatik in der Gegenwart figuriert, mit der Logik des Nachlebens von Bildern in Pathosformeln, wie sie oben beispielsweise im Zusammenhang mit der Pose beschrieben wurden. Gordons erweiterte Sichtbarmachung überträgt dies auf die zeitliche Bearbeitung der Filme: »Die Pathosformel der Wiederholung, ihre gesteigerte Version, ist die Zeitlupe.«¹²⁸ Eine finale Wiederholung dieser Verweisstruktur findet man, wenn man in Betracht zieht, dass Gordon sich innerhalb des Diskurses des Found-Footage-Films bewegt. Für diesen spielt die Wiederholung von verdrängten Bildern per se eine wichtige Rolle, denn häufig wird in den Archivkunstfilmen der 1960er und 1970er Jahre (zum Beispiel bei Bruce Conner), und den späteren Essayfilmen (Chris Marker) auf politische und soziale Themen, auf Fernseh- und Wochenschau-bilder zurückgegriffen. Der Bezug zur Psychoanalyse sei unübersehbar, stellt Sharon Sandusky fest:

Wie jene verdrängten Erfahrungen der frühesten Kindheit, die man überhaupt nur bemerkt, wenn man das Trauma noch einmal durchlebt, wird auch die sozialkritische Interpretation des historischen Ereignisses und seiner psychischen Konsequenzen möglich, indem man sich dem Filmartefakt bewußt aussetzt. Die Aufgabe des Archivkunstfilms ist nicht viel weniger als die einer kulturellen Psychotherapie, statt der ›talking cure‹ eine ›filmic cure‹ sozusagen.¹²⁹

Interessanterweise taucht ein Aspekt der männlichen Hysterie auch bildthematisch im Found-Footage-Film auf, nämlich die Visualisierung der schockhaften Verunsicherung der Moderne, welche an der Wende zum 20. Jahrhundert gleichermaßen dem Film wie der Eisenbahn zugeschrieben wurde. Beide Dispositive bewirkten innerhalb kürzester Zeit eine Verdichtung

126 Didi-Huberman, *Das Nachleben der Bilder*, S. 341.

127 Ebd., S. 350.

128 Andreas Cremonini, Valentin Groebner, »Es kommen sehen. Johan Grimonprez' Video Dial H-I-S-T-O-R-Y«, in: Geimer, Hagner, *Nachleben und Rekonstruktion*, S. 134–157, S. 150.

129 Sharon Sandusky, »Archäologie der Erlösung. Eine Einführung in den Archivkunstfilm«, in: *BLIMP – Zeitschrift für Film* 16, 1991, S. 14–23, S. 16.

von Zeit und Raum, was die zeitgenössischen Betrachter/innen beziehungsweise Fahrgäste häufig überforderte.¹³⁰ Die Symptomatik von Hysterie und Trauma, wie sie Freud und andere Psychoanalytiker des 19. und frühen 20. Jahrhunderts beschrieben haben (Charcot, Breuer, Binswanger), hat ihre Wurzeln in solchen Veränderungen durch die Modernisierung und Industrialisierung. Die Symptome weiblicher Hysterie werden im Kern auf die rigiden patriarchalen Strukturen der bürgerlichen Familie zurückgeführt, diejenigen der männlichen Hysterie und Traumatisierung vor allem auf technischen Fortschritt und seine Wirkung auf die Wahrnehmung, ausgelöst durch die mit der Eisenbahn einhergehenden traumatischen Erfahrungen von Eisenbahnunglücken und schließlich die militärischen Erfahrungen im Ersten Weltkrieg.¹³¹ Entsprechend wurde die männliche Hysterie zuerst von Charcot, später auch von anderen Nervenärzten, am Beispiel der Opfer von Eisenbahnunglücken beschrieben, bevor die Menge der Soldaten mit posttraumatischem Belastungssyndrom, wie man heute diagnostizieren würde, den Begriff des Kriegsneurotikers prägte.

Fazit

Douglas Gordons zeitgenössische Wiederaufnahme der wissenschaftlichen Filme schließt an die Art und Weise der archäologischen Herangehensweise an, wie sie auch dem Found-Footage-Film der 1960er Jahre eigen ist: Er verwendet Archivmaterial, das einem spezifischen, in diesem Fall medizinischen, aber durch die militärische Relevanz letztlich auch gesellschaftspolitischen Kontext zugehörig ist. Im Gegensatz zu den Filmemacher/innen der 1960er Jahre, welche die Mittel der filmischen und räumlichen Montage nutzten, die in der Kollision von Bildern die zugrunde liegenden Bedeutungsschichten freilegen kann, arbeitet Gordon vor allem mit zeitlichen Mitteln wie der videografischen Verlangsamung, der Doppelprojektion und der veränderten räumlichen Anordnung im Ausstellungsraum. Seine Projektionen entsprechen nicht dem kinematografischen Dispositiv der vor einer Leinwand fixierten Betrachter/innen, vielmehr können die freistehenden Leinwände von allen Seiten gesehen und angefasst werden, sie erzeugen eine ungewohnte Nähe und erregen durch die bewegten Bilder eine auch körperliche Affizierung. Die hier besprochenen Werke fügen sich in Gordons Œuvre insofern ein, als er die Arbeit mit gefundenem Material auch auf Hollywoodfilme angewandt hat;

130 Vgl. zur Eisenbahn im Found-Footage-Film das Kapitel 2 (»Material und Umformung, Reprise: der Lumièrsche Zug in der Avantgarde«) in Blümlinger, *Kino aus zweiter Hand*.

131 Vgl. zur kulturhistorischen Bedeutung des Traumas u. a. E. Ann Kaplan, *Trauma Culture. The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*, New Brunswick, NJ 2005.

die Möglichkeit, am heimischen Videorekorder endlos vor- und zurückzuspulen und so ikonische Filmszenen immer und immer wieder zu betrachten, hat Gordon selbst als eine Quelle seiner Arbeitsweise beschrieben. Die Thematik der Psychopathologie ist dominierend in seinen Werken dieser Jahre und auf sein Interesse am »Dauerthema der gespaltenen Persönlichkeit« zurückzuführen, das die Psyche ins Zentrum seiner Ästhetik rückt, wie Lynne Cooke schon 1998 festgestellt hat: »Dieses Interesse schließt Extreme geistiger und mentaler Verfassung ein, Zustände von Psychose und Ekstase, von Wahnsinn und Euphorie, und es ist, wenn auch nicht eindeutig, im Tiefsten moralisch, um nicht zu sagen religiös.«¹³²

Die hier besprochenen Arbeiten gestalten sich jedoch komplexer, wie die Analyse zeigen sollte, da sie auch auf die Visualisierungsstrategien des frühen wissenschaftlichen Films Bezug nehmen und die Wiederholung als zentrales ästhetisches Prinzip aufzeigen, das als Zeitstruktur alle drei angesprochenen Bedeutungsebenen durchdringt: die der kinematografischen Installation (Loop), des hysterischen Traumas (Latenz) und des Found Footages (Wiederaufnahme archivarisches Filmmaterials). Die Arbeiten thematisieren zwei psychoanalytische Topoi, einerseits die Rolle des Unbewussten in der Hysterie, zum anderen die dem Trauma und der Hysterie inhärente Zeitstruktur der Wiederholung. Lynne Cooke führt Gordons Faszination für die medizinischen Filme (und somit auch die Faszination der Betrachtenden) auf den Voyeurismus und Sadismus zurück, der zutage tritt, »wenn Filmmaterial dieser Art die pädagogische Bedeutung genommen und es als Schauspiel ausgebeutet wird.«¹³³ Im Gegensatz zu dieser Lesart, welche die psychopathologische Störung letztlich im Blick der Betrachtenden verortet, sollte hier deutlich gemacht werden, wie sich auf der Ebene des bewegten Bildes die körperliche Figuration des Traumas Bahn bricht und die mediale mit der motorischen Dysfunktion einhergeht. Die Geschichtlichkeit des Materials ist in der Bearbeitung durch Gordon untrennbar mit der Zeitlichkeit der Wahrnehmung der bewegten Bilder verwoben.

132 Lynne Cooke, »Douglas Gordon. »Ein visueller Mensch, einer, der sehen kann«, in: Eckhard Schneider (Hg.), *Douglas Gordon*, Ausstellungskatalog Kunstverein Hannover, Hannover 1998, nicht paginiert. Cooke bezieht sich hier auf die Spielfilmadaptionen *24 Hour Psycho*, *Confessions of a Justified Sinner* und *Between Darkness and Light (After William Blake)*, in denen Gordon bewusst Filme verwendet, die psychische Extreme thematisieren – die Psychose in *Psycho*, 1960, USA (Alfred Hitchcock), die religiöse Enttückung bzw. Besessenheit in *Das Lied von Bernadette*, 1943, USA (Henry King), und *Der Exorzist*, 1973, USA (William Friedkin), sowie die Schizophrenie in *Dr. Jekyll und Mr. Hyde*, 1931, USA (Rouben Mamoulian).

133 Lynne Cooke, »Douglas Gordon«, nicht paginiert.

Erinnerungsbilder und Diskursanalyse

Die *Phoenix Tapes* des Künstlerduos Matthias Müller und Christoph Girardet von 1999 sind gleichzeitig Film und Installation: Es handelt sich um sechs katalogartige Bilderserien, die entweder als simultane 6-Kanal-Video-Installation auf Bildschirmen oder einzeln hintereinander gezeigt werden, jeweils zwischen vier und zwölf Minuten lang. Das Video *Bedroom* bezieht sich auf die typischen Orte der Frauen im Hollywoodfilm: Hier winden sie sich im Schlaf, stehen wartend am Fenster, sitzen weinend im Sessel; hier werden sie von Männern umarmt und stehen gelassen; hier wird mithilfe von Puder, Schmuck und eleganter Kleidung Haltung bewahrt, während das Gesicht im Close-up immer wieder Verzweiflung überfliegt; hier wird aus der männlichen Umarmung schließlich ein Ringen und Kampf bis zum Tod (Abb. 13).

Müller und Girardet, für deren umfassende gemeinsame Arbeit die *Phoenix Tapes* stellvertretend stehen, verwenden in den sechs Filmen ausschließlich Ausschnitte mit Leitmotiven aus Filmen von Alfred Hitchcock – neben den in *Bedroom* gezeigten Frauenbildern beispielsweise auch eine Kompilation von Close-ups auf bedeutungstragenden Gegenständen, bei Hitchcock ›McGuffins‹ genannt, Schlüssel, Koffer und Schilder, oder die Dynamiken innerhalb des Verhältnisses der Mütter zu ihren Söhnen.

Matthias Müllers Arbeit als Filmemacher dreht sich um das Bedürfnis, »das Eigene im Fremden zu erkennen, gleichzeitig Fremdes im vermeintlich Eigenen aufzuspüren«. ¹³⁴ Er arbeitet seit 1985 mit einem Archiv aus Filmen, die er per Video aus dem Fernseher aufgenommen hat. Mit Christoph Girardet, mit dem er zusammen an der Kunsthochschule Braunschweig bei der Experimentalfilmerin Birgit Hein studierte, verbindet ihn die »Leidenschaft für das Sammeln und Neuordnen von Erinnerungsstücken«. ¹³⁵ Die individuellen Sammlungen entspringen dem heimischen *close reading* am Fernseher, jedoch, wie Müller behauptet, ohne »Formel«, sondern auf der Grundlage von vager, obskurer Faszination. ¹³⁶ Die Auswahl ist dabei scheinbar kontingent: »Ich sammele

134 Kathrin Becker, »Beyond and Back. Über das Fremde und das Eigene in den Arbeiten von Matthias Müller«, in: *Matthias Müller, Album. Film, Video, Photography*, Ausstellungskatalog Neuer Berliner Kunstverein, Berlin 2004, Frankfurt am Main 2004, S. 27–33, S. 27 f.

135 Stefanie Schulte Strathaus, »ALL THAT HEAVEN ALLOWS. Atem. Wege. Zwischen Kino und Kunst«, in: dies. (Hg.), *The Memo Book. Filme, Videos und Installationen von Matthias Müller*, Berlin 2005, S. 6–41.

136 Müller in einem Interview mit Alena Williams: »There definitely is no formula for the selection and collection of particular motifs. Fascination is crucial, and it may be a vague, or even quite obscure, one.« (Alena Williams, »Interview with Matthias Müller«, in: dies. [Hg.], *Light is a kind of rhythm*, Stuttgart 2009, S. 17–19, S. 17.)

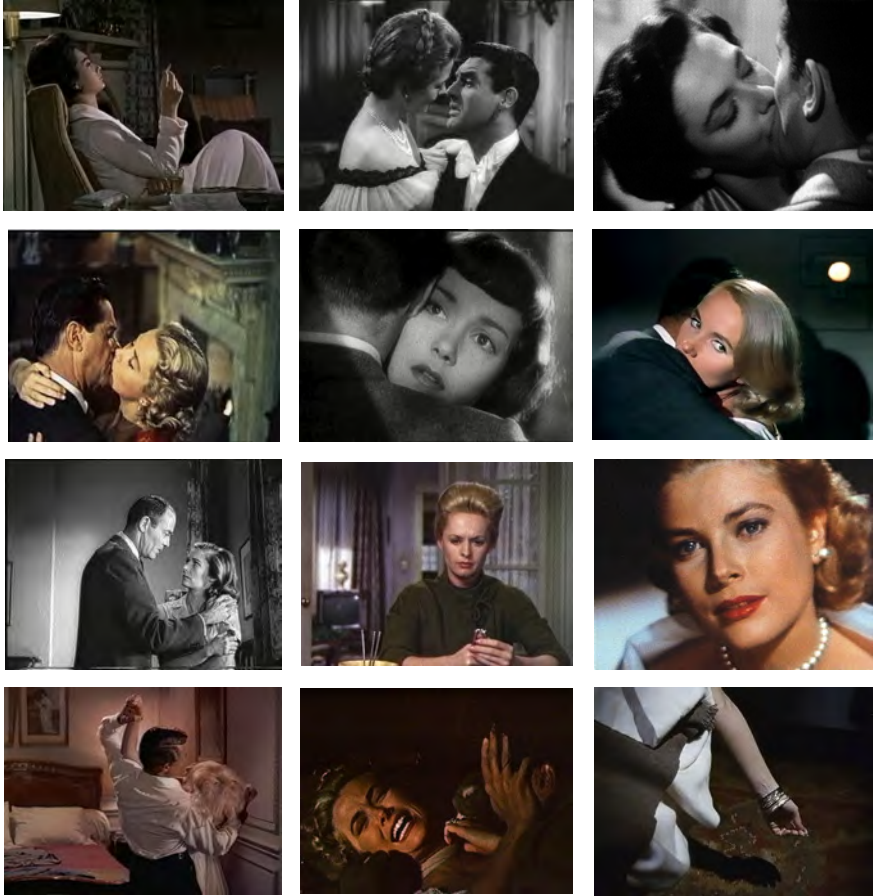


Abb. 13 Videostills, aus: Christoph Girardet / Matthias Müller, *Phonix Tapes (Bedroom)*, 1999

Strandgut in meinem Wohnzimmer, und zwar mit der TV-Fernbedienung.«¹³⁷ In ihrer generationstypischen Fernsehsozialisation ähneln Christoph Girardet und Matthias Müller Douglas Gordon, der seine Vorliebe für Noir-Filme ebenfalls auf nächtliche Sessions mit Fernseher und Videorekorder zurückführt. Im Gegensatz zu Gordon grenzt sich Müller jedoch dezidiert von einem Vorgehen ab, das aus Zergliederung und Analyse oder aus der gezielten Zerstörung der Bilder besteht: Die Kreation eines neuen Werks aus den am Leben gehaltenen

¹³⁷ Mark Gisbourne, »Leben mit Stachelschweinen«, in: *Matthias Müller, Album. Film, Video, Photography*, Ausstellungskatalog Neuer Berliner Kunstverein, Berlin 2004, Frankfurt am Main 2004, S. 35–67, S. 45.

Versatzstücken steht für ihn als Filmemacher im Mittelpunkt. Dieses Werk beruht im Kern auf der Montage sich ähnelnder Fragmente, das heißt auf der zeitlichen innerfilmischen Neustrukturierung, die sich gegebenenfalls in die Installation auffächert, und nicht auf der (kunst-)räumlichen Entfaltung des Materials, die auf dem Wechsel des Dispositivs beruht.

Die in *Bedroom* collagierten Szenen folgen einem homologen Ordnungssystem. Vier Prinzipien sind dabei augenfällig: zum einen bei der Auswahl der Szenen die *Ähnlichkeit* der Gesten, Blicke und Handlungen und die *Regelmäßigkeit*, mit der diese Motive innerhalb der vielen verschiedenen Filme auftauchen; zum anderen bei der Anordnung innerhalb von *Bedroom* die *Serienbildung* und *Gruppierung*. Die einzelnen Abschnitte deklinieren bildliche Motive am weiblichen Körper durch, jedoch nicht über ikonografische Bezüge, sondern über Blickkonstellationen und -intensitäten, Stimmungen und einzelne Gesten. Sie sammeln Wiederholungen, die Motive in Kadrierung und Dauer leicht variieren und dadurch zeigen, mit welchem Vokabular Hitchcock seine Frauenbilder erstellte.

Müller und Girardet gehen in ihren Mikroanalysen nach einem Verfahren vor, das dem diskursanalytischen historischen Verfahren, wie es Michel Foucault beschreibt, gleicht: Geschichtsschreibung muss sich demnach von der Idee von Kontinuität, von Traditionen und kausalen Entwicklungen abwenden und das *Dokument* anders bewerten, »sie sucht nach der Bestimmung von Einheiten, Mengen, Serien, Beziehungen in dem dokumentarischen Gewebe selbst«. ¹³⁸ Ausgehend von einer diskontinuierlichen Geschichte wird in Serialitäten von Bildern oder Objekten versucht, Gemeinsamkeiten zu entdecken: Es gilt, wie Foucault sagt, »die verschiedenen, verschränkten, oft divergierenden, aber nicht autonomen Serien zu erstellen, die den ›Ort‹ des Ereignisses, den Spielraum seiner Zufälligkeit, die Bedingungen seines Auftretens umschreiben lassen«. ¹³⁹ Das dokumentarische Gewebe ist hier das ›Material‹ der Filme, mit denen sie arbeiten – diese verweisen auf verschiedenste Diskurse: das System Hollywoodkino mit Studio-Mise-en-scène und Bildästhetik, die Bildsprache Hitchcocks, den Frauentypus und sein ambivalentes, zwischen Verführung, Unterdrückung und Gefahr changierendes Verhältnis zum Mann, das Gestenrepertoire und vieles mehr. Müller und Girardet begeben sich in einem vergleichenden Verfahren auf die Suche nach Bildern, die über ihre Bedeutung innerhalb der Erzählung hinaus eine neue Regelmäßigkeit dieser genrespezifischen Codes aufweisen.

¹³⁸ Foucault, *Archäologie des Wissens*, S. 14.

¹³⁹ Michel Foucault, *Die Ordnung des Diskurses*, Frankfurt am Main 1991, S. 36.

Bezeichnend ist dabei, wie sich in der Kombination gleichartiger Szenen trotzdem eine Dramaturgie herauskristallisiert: Die Überleitung von einer Szene in die nächste folgt einer fast natürlich anmutenden Migration von Formen im Modus ihrer Variation und Wiederholung. So wird die ikonografische Ähnlichkeit der Hitchcock'schen Umarmung zum tödlichen Würgegriff nicht einfach festgestellt, sondern die Ambivalenz beider Motive, ihre strukturelle Untrennbarkeit, offengelegt. Die sich wie zwangsläufig ergebende lineare Lesbarkeit scheint im Medium des Spielfilms bereits angelegt zu sein. Erneut mit Foucault argumentierend, könnte man dies darauf zurückführen, dass es gar nicht möglich ist, außerhalb des machtpolitischen Ordnungsmodells des strukturierenden Diskurses Sinn zu generieren: Es ist hier das Ordnungsmodell des narrativen Films, das die Szenen bereits in ihrem inneren Aufbau so vorstrukturiert, dass sich Linearität und Narration von selbst einzustellen scheinen. Zugleich wird diese Linearität in der Analyse durch die Betrachterin oder den Betrachter reproduziert. Jedoch auch aus kunst- beziehungsweise filmhistorischer Perspektive muss das Erzählkino als zentraler Bezugspunkt gewürdigt werden, in negativer wie in positiver Hinsicht – negativ, weil es mit dominanten Erzählstrukturen die flexible Bildlogik unterdrückt, positiv, weil es mit starken Bildern aufwarten kann.

Die filmischen Bilder werden von Müller/Girardet stärker als beispielsweise bei Gordon oder Coleman auf ihr imaginatives Potenzial hin geöffnet: Die Neukontextualisierung zielt nicht auf eine die Distanz wahrende Betrachtung oder auf eine immersive Wiederbelebung, sondern auf eine Fortsetzung der Geschichte mit neuen Mitteln. Müller und Girardet geht es nicht um eine Destruktion des Erzählkinos, sondern gerade um die Wiedererkennung des eigenen Bilderdenkens im Formenrepertoire des anderen Autors. Die angesprochene suggerierte Kontingenz ist dabei trügerisch, da Müller selbst den kalkulierenden Charakter seiner Arbeit betont und sich von einer experimentellen Arbeitsweise distanziert.¹⁴⁰ Der personalisierte Zugang, der schließlich im Werk von Müller die Unterscheidung von selbst gedrehtem und angeeignetem Material hinfällig macht, ist bereits in dem selbst geschaffenen Archiv, mit dem gearbeitet wird, angelegt. Das Footage fungiert somit als Spiegel des archäologisch arbeitenden Künstlers – zu Recht hat Christa Blümlinger den Kollektionismus Müllers mit einem Selbstporträt gleichgesetzt.¹⁴¹

140 Vgl. Williams, »Interview with Matthias Müller«, S. 18.

141 Blümlinger, *Kino aus zweiter Hand*, S. 107.

Possessive Spectator

Müller und Girardet widmen sich in ihren Arbeiten überwiegend dem narrativen Hollywoodfilm und spielen somit auch auf einen bestimmten Zuschauertypus an, der in der Ästhetik und Dramaturgie dieser Filme vorausgesetzt wird. Laura Mulvey hat ihn als *possessive spectator* beschrieben, in Unterscheidung zum *pensive spectator*.¹⁴² Der *possessive spectator* verkörpert den/die Zuschauer/in, der/die vom Star eines Films wie magisch angezogen ist und in einem fetischisierten Verhältnis zu dessen Bild, seinem Körper und seiner Art der Darstellung steht. Dieses Verhältnis wurde besonders im Star-kult der 1920er bis 1960er Jahre gepflegt, als Diven wie Marlene Dietrich oder männliche Stars wie Robert Mitchum zur tragenden Figur eines Films stilisiert wurden. In einer standardisierenden Filmindustrie, die auf der Faszination einzelner Personen basiert, deren Rollenverhalten durch alle anderen Aspekte der Dramaturgie, *Mise en scène* und Montage unterstützt wird, spielt die Wiedererkennbarkeit eine wichtige Rolle, sie ist der Garant für den Erfolg des Films, wie Mulvey ausführt: »When a film industry streamlines its star system, instantly recognizable, iconic screen actors produce a highly stylized performance, enhanced by an highly stylized star-focused cinema.«¹⁴³ Das Spiel des Stars ist in der Regel der Motor der Narration und Bewegung im Film, doch zugleich muss er das Gegenteil beherrschen: »But the great achievement of star performance is an ability to maintain a fundamental contradiction in balance: the fusion of energy with a stillness of display, However energetic a star's movement might seem to be, behind it lies an intensely controlled stillness and an ability to pose for the camera.«¹⁴⁴ Das erfolgreiche Schauspiel der Stars beruht auf ihrer Fähigkeit, Bewegung und Pose miteinander zu verbinden, und genau an diesen Momenten der Verlangsamung und teilweise Stillstellung filmischer Narration, die sich bereits in den Filmen selbst feststellen lassen, setzt die Intervention von Müller/Girardet, aber auch von Douglas Gordon in *24 Hour Psycho* an. Denn durch die technischen Möglichkeiten des privaten Videokonsums, dem heute die Clipkultur von Youtube, Twitter und anderen Plattformen an Computer, Tablet oder Smartphone entspricht, wird dem zwanghaften, fetischisierten Verlangen nach dem Bild der Stars, das vormals über Fotos, Autogrammkarten und Poster des Objekts der Begierde habhaft wurde, auch im bewegten Bild Rechnung getragen:

142 Vgl. Mulvey, *Death 24x a Second*.

143 Laura Mulvey, »The Possessive Spectator«, in: dies., *Death 24x a Second*, S. 161–180, S. 162.

144 Ebd.

With electronic or digital viewing, the nature of cinematic repetition compulsion changes. As the film is delayed and thus fragmented from linear narrative into favourite moments or scenes, the spectator is able to hold on to, to possess, the previously elusive image. In this delayed cinema the spectator finds a heightened relation to the human body, particularly that of the star [...] this new stillness exaggerates the star's iconic status.¹⁴⁵

Wie neben *Phoenix Tapes* insbesondere die Arbeit *Kristall* (2006) zeigt, gelingt es Müller und Girardet durch ihre Found-Footage-Arbeiten, das innige Verhältnis des Kinopublikums zum Bild seines Stars, ob männlich oder weiblich, in prägnante Bilder zu fassen. Durch die zeitliche Bearbeitung zum Beispiel durch Zeitlupe und die wie besessene Wiederholung einzelner Szenen wird das Bild des Stars aus seiner narrativen Verankerung gelöst und sein Körper dem fetischisierenden Blick der Betrachtenden ausgesetzt. Bezeichnend für diese Art der Found-Footage-Bearbeitung sind auch die Werke des österreichischen Experimentalfilmers Martin Arnold, vor allem seine drei Filme der Cinemesis-Reihe *Pièce Touchée* (1989) (Abb. 14), *Passage à l'Acte* (1993) und *Alone. Life Wastes Andy Hardy* (1997), die er mittels eines Optical Printers am Filmschnittplatz herstellte. Sie wurden von William C. Wees als »the most extreme examples of the critical, analytical, and deconstructive tendencies in the avant-garde's appropriation of Hollywood images«¹⁴⁶ bezeichnet. *Pièce Touchée* ist ein 16-minütiger Film, der aus den Filmkadern einer 18 Sekunden langen Szene von *The Human Jungle* aus dem Jahr 1954 besteht, einem wenig bekannten Kriminalfilm von Regisseur Joseph M. Newman mit Gary Merrill und Jan Sterling in den Hauptrollen. Darin sitzt ein Frau lesend im Sessel, als ihr Ehemann die Wohnung betritt. Er küsst sie, sie steht auf, und sie gehen gemeinsam aus dem Bild. Es ist eine unbedeutende Szene, an der man aber trotzdem einige filmische Darstellungscodes der 1950er Jahre (Bildaufbau, Studiobeleuchtung) und im Verhalten des Paares soziale Normen der Geschlechterdifferenz ablesen kann.¹⁴⁷ Arnold seziert durch stroboskopartiges Hin- und Herschalten zwischen den Bildern jede einzelne Bewegung und verkehrt die Raumwirkung durch Spiegelung und Auf-den-Kopf-Stellen

145 Ebd., S. 161.

146 William Charles Wees, »The Ambiguous Aura of Hollywood Stars in Avant-Garde Found-Footage Films«, in: *Cinema Journal* 41/2, Winter 2002, S. 3–18, S. 15.

147 Martin Arnold in Scott McDonald, »Sp ... Sp ... Spaces of Inscription. Scott McDonald im Gespräch mit Martin Arnold«, in: Alexander Horwath, Lisl Ponger, Gottfried Schlemmer (Hg.), *Avantgardefilm. Österreich. 1950 bis heute*, Wien 1995, S. 285–300, S. 289. Siehe zu *Pièce Touchée* auch den Text von Maureen Turim »Eine Begegnung mit dem Bild« im selben Band.



Abb. 14 Filmstills, aus: Martin Arnold, *Pièce Touchée*, 1989

der Bilder, so dass sie kollidieren oder in kreisenden Bewegungen herumwirbeln. Die Beobachtung einzelner gestörter Bewegungsabläufe im Bild, zum Beispiel ein Zucken des Fingers der Frau, verwandelt sich mit zunehmender Ausweitung der Störung auf die Raumordnung in eine Wahrnehmung von Bewegungen auf der Oberfläche des Bildes. Von einem ›lesbaren‹ Bild, in dem eine konkrete Bewegung zu beobachten ist, wird es so zu einem abstrakten, von einem visuellen ›Rauschen‹ erfüllten Bild. Arnold unterwirft die ganze Szene einer »Art Takt, eine[r] metrisch non-humane[n] Bewegung [...]. Es ist eine seltsam unentschlossene, beständig verzögerte, in Minimalintervallen aufgelöste, nervöse Taktik zwischen vor und zurück, zwischen Tun und Nicht-Tun, zwischen Wollen und Nicht-Wollen.«¹⁴⁸ Ähnlich verfährt Arnold mit Mickey Rooney und Fay Holden in einem *Andy-Hardy*-Film,¹⁴⁹ wo die zärtliche Verabschiedung des Sohnes von der Mutter durch die beständige Wiederholung und Fragmentierung der Bewegung einen ödipalen Unterton erhält.

¹⁴⁸ Marc Ries, *Pièce Touchée* (Synopsis)«, https://www.film.at/pi_ce_touch_e [26.4.2020].

¹⁴⁹ Andy Hardy war der Name einer Rolle, die Mickey Rooney in einer erfolgreichen MGM-Filmserie zwischen 1937 und 1947 spielte.

Arnold selbst sagt zu seinem Interesse an den Spielfilmen: »Hollywoodfilme sind Filme die ausgrenzen, reduzieren, ablehnen: repressives Kino. Hinter dem, was dargestellt wird, versteckt sich immer etwas, das nicht gezeigt wird. Genau das macht es so interessant, sich damit zu beschäftigen.«¹⁵⁰ In seiner Aufdeckung unbewusster Bewegungen und versteckter Bedeutungen in Mustern und Codes, die die Narration des Hollywoodkinos bestimmen, ähnelt Arnolds Arbeitsweise *24 Hour Psycho* von Douglas Gordon, wo die Drosselung des Metrums des Films unbewusste Bewegungen, nicht erinnerte Szenen und erst durch die Langsamkeit zu erkennende Details enthüllt. Während Gordon jedoch die Struktur des Films unangetastet lässt, greift Arnold in das Material ein, dupliziert es und unterlegt es mit einem kleinen Stück Tonschleife, aus dem ein hämmernder Sound wird. Es ist, so wird deutlich, vor allem die Manipulation der Verlaufszeit des filmischen Bildes, die in den Found-Footage-Arbeiten von Gordon, Müller/Girardet und Arnold die fiktionale Immersion und die Verwobenheit der Betrachtenden mit der kontinuierlichen Film-erzählung, der Filmzeit und dem Filmraum durchbrechen und dem einzelnen Frame oder ›Sequenzbild‹ (Burgin) eine gewandelte Bedeutung zukommen lassen. Die bewegten Bilder tragen so ihre geschichtliche Gebundenheit an ein traditionelles Bild- und Erzählsystem nach außen. In der ›Wiederverwertung‹ durch die Künstler mittels Verlangsamung, Montage oder Beschleunigung zeigt sich einerseits der modernistische Gestus der Reflexivität durch Dekonstruktion tradiertener Sehgewohnheiten; andererseits entstehen jedoch Werke, deren visuelle und, zum Teil, auditive Kraft als eine Art »aggressiver Theatralität«¹⁵¹ das Publikum erneut fasziniert und an das Bildgeschehen bindet.

»Das Schweigen des verlorenen Objekts«

Im Gegensatz zu den vorausgegangenen Arbeiten stellt das Künstlerbuch *FLOH* (2001) von Tacita Dean keinen Bezug zu filmischen Archiven und deren zeitgenössischer Adaption mittels Video her. Es handelt sich im Œuvre der Künstlerin, die zu gleichen Teilen mit Film, Fotografie und Zeichnung arbeitet, um eine paradigmatische Arbeit, da sie die Sammelleidenschaft Deans zum Ausdruck bringt.¹⁵² *FLOH* besteht aus Fotografien, deren Herkunft, Alter und

150 Martin Arnold, *The Cinesezure*, DVD Edition ARGE Index, Re:Voir, Medienwerkstatt Wien, Zitat auf DVD-Hülle.

151 Robin Curtis, Christiane Voss, »Editorial. Theorien ästhetischer Immersion«, in: *montage AV* 17/2, 2008, S. 4–10, S. 5.

152 Sammlungen von Bildern, Postkarten und Objekten tauchen in Deans Werk immer wieder auf, beispielsweise *Washington Cathedral* (2002), bestehend aus 142 gefundenen Postkarten, ihre bis heute un abgeschlossene Sammlung von Kleeblättern, die Arbeit *Die*

Urheber/innen unbekannt sind und die Dean in dem Buch und der dazugehörigen Sammlung von Abzügen ohne Kommentar kombiniert hat. Das Buch, im Steidl Verlag in einer nummerierten Auflage von 4000 Stück erschienen, gibt keine Hinweise auf Entstehungszusammenhang oder -datum, eventuelle Bearbeitung, Material oder Originalgröße der darin abgedruckten Schwarz-Weiß- und Farbfotos. Dean verfährt hier ähnlich wie Douglas Gordon mit seinen filmischen Fundstücken: Die Fotografien werden den Betrachtenden beziehungsweise Lesenden völlig dekontextualisiert in veränderter Form angeboten, und es bleibt ihnen überlassen, aus dem Werk Rückschlüsse auf die Historizität der Stücke und auf die Intention der Künstlerin zu ziehen.

Was verraten uns die Bilder in der gegebenen Präsentationsform? Zunächst ist festzustellen, dass nur wenige Seiten mehr als ein Foto zeigen. Einzelne Fotografien sind stark vergrößert über zwei Seiten randlos abgedruckt, andere, offensichtlich zusammenhängende Fotos werden als Serie auf ausfaltbaren Seiten präsentiert, einige wenige Bilder sind alleine, nur einer weißen Seite gegenüber abgedruckt. Alle Bilder weisen einen wahrnehmbaren historischen Index auf, das heißt sie verweisen aufgrund medialer oder den Bildinhalt betreffender Eigenschaften auf mehr oder weniger spezifische historische Epochen.¹⁵³ Hiermit ist gemeint, dass entweder die Schärfe, der Bildausschnitt, die Verteilung der Kontraste, das Filmkorn oder die Farbigkeit der Bilder, aber auch das Format (ohne dass man weiß, ob sie bearbeitet oder beschnitten wurden) auf eine bestimmte Episode der Fototechnik hinweisen oder dass die dargestellten Personen, ihre Kleidung, ihr Haarschnitt und ihre Präsentation für die Kamera, die erkennbare Architektur, die Objekte und vor allem auch Fahrzeuge Hinweise darauf geben, wann die Bilder entstanden sein könnten. Bei fast allen Fotos handelt es sich offensichtlich um Bilder aus dem privaten Bereich, wie sie in Familienalben zu finden sind. Auf den meisten Bildern sind Menschen zu sehen, die entweder für die Kamera posieren, in Alltagssituationen oder bei besonderen Gelegenheiten wie Festen, Picknicks

Regimentstochter (2005), welche aus 36 Opern- und Theaterprogrammen der NS-Zeit besteht, aus denen die Hakenkreuzsymbole herausgeschnitten wurden, oder zuletzt die auf Flohmärkten gesammelten Postkarten, die Eingang in das Filmprojekt *FILM* (2012) fanden.

153 Der Ausdruck ›historischer Index‹ wird hier nicht in Analogie zur fotografischen Indexikalität verwendet, sondern bezeichnet zunächst nur die Tatsache, dass auf die Vergangenheit verwiesen wird. Walter Benjamin verwendete den Begriff, um dialektische Bilder von der Phänomenologie einerseits, von ›geisteswissenschaftlichen‹ Kategorien wie dem Habitus oder dem Stil andererseits abzugrenzen: »Der historische Index der Bilder sagt nämlich nicht nur, daß sie einer bestimmten Zeit angehören, er sagt vor allem daß sie erst in einer bestimmten Zeit zur Lesbarkeit kommen« – und zwar im »jetzt einer bestimmten Erkennbarkeit« (Benjamin, *Das Passagen-Werk*, Bd. 1, S. 577 f.).

oder Ähnlichem festgehalten sind oder der Kamera Objekte präsentieren (Abb. 15–19). Die professionelle Qualität der Aufnahmen variiert stark, was wiederum ein Hinweis auf den privaten Ursprung der Fotos sein kann. Fast alle Bilder haben Kratzer und Flecken, zeigen Flusen und störende Partikel, die während der Entwicklung auf das Papier gelangten, sie haben Belichtungsfehler, Fehler in der Schärfe, sind schief oder, bezogen auf das Bildobjekt, falsch ausgeschnitten.¹⁵⁴ »Das Material drängt sich auf«,¹⁵⁵ wie Peter Geimer das Sichtbarwerden des fotografischen Prozesses durch das zufällige Auftreten von Bildfehlern oder Störungen genannt hat, beispielsweise bei der sorgsam komponierten Gegenlichtaufnahme eines Mannes beim Geigenspiel (Abb. 20). Manche Bilder tragen sichtbare Verweise auf die chemischen und physikalischen Entstehungsbedingungen, manche auf ihre Vorbesitzer: Mark Godfrey hebt die Schwarz-Weiß-Aufnahme einer Gruppe Frauen und Männer in Uniform heraus, die lächelnd und sorgfältig in drei Reihen aufgestellt für den Fotografen posieren. Es wäre eine unspektakuläre, stereotype Fotografie, wie sie in Jahrbüchern zu finden ist, wären nicht die Gesichter zweier Frauen mit blauem Stift übermalt und dadurch unkenntlich gemacht worden. Ein anderes Bild trägt auf dem Gesicht eines kleinen Jungen einen deutlichen Fingerabdruck. Beides sind Spuren eines früheren Gebrauchs, die die körperliche Kontaktaufnahme des Vorbesitzers mit dem Bild belegen und der Indexikalität der Fotografie auf die Situation der Aufnahme einen weiteren Index hinzufügen, den Verweis auf die emotionale, affektive Bindung einer Person an die Bilder als historische Objekte.¹⁵⁶

Alle Bilder in *FLOH* weisen solche Eigentümlichkeiten auf, die den Blick des Betrachters / der Betrachterin fesseln und Hinweise darauf geben, was Tacita Dean selbst an dem Bild interessiert haben könnte; es sind Fotografien, die ein *punctum* im Sinne Barthes' haben – ein Detail, eine besondere

154 Margaret Iversen hat die zahlreichen sogenannten Fehler, die sich auf den Fotografien finden, als ein mögliches Auswahlkriterium Deans gedeutet: »The photos are a regular inventory of technical errors: [...] It is as though the condition of the medium were being explored by illustrating everything that can go wrong.« (Margaret Iversen, »Analogue. On Zoe Leonard and Tacita Dean«, in: *Critical Inquiry* 38/4, Sommer 2012, S. 796–818, S. 813). Diese Interpretation degradiert jedoch das Kompendium *FLOH* zur Illustration einer (von Dean sicher nicht angestrebten) teleologischen Geschichte der Fotografie, die auf eine Perfektionierung des Abbildungsverhältnisses ausgerichtet ist, und reduziert außerdem die Auswahl der Künstlerin auf ein schlichtes Sammeln von Fehlern. Sie wird der Arbeit und den einzelnen Bildern nicht gerecht.

155 Peter Geimer, *Bilder aus Versehen. Eine Geschichte fotografischer Erscheinungen*, Hamburg 2010, S. 85.

156 Vgl. Mark Godfrey, »Photography Found and Lost. On Tacita Dean's *Floh*«, in: *October* 114, Herbst 2005, S. 90–119, S. 110–112.



Abb. 15–20 Tacita Dean, Fotografien aus dem Künstlerbuch *FLOH*, 2001

Kuriosität oder eine bildliche Auffälligkeit –, das eine spezielle Verbindung zur Vergangenheit des Fotos knüpft.¹⁵⁷ Wie kann diese semiotische Bedeutungsebene mit der bildlichen Deixis der Fotografien zusammengehen? Zwei Aspekte sollen im Folgenden für die hier im Mittelpunkt stehende Frage nach der Zeitlichkeit bei der Arbeit mit gefundenen Materialien betrachtet werden: einerseits die zeitliche Struktur der Sammlung, ihre Ordnung, Typologie und die Anordnung im Buch, aber auch die von Dean unterstrichene Unabgeschlossenheit des Projekts; andererseits die hier schon angedeutete Zeitlichkeit der Bilder selbst, deren Historizität als Eigenschaft der Fotografie an sich, aber darüber hinaus als bildliches Faktum zutage tritt.

Lost, Found, Rearranged. Die Sammlung

»Ich möchte, dass sie das Schweigen des
Flohmarktes bewahren; das Schweigen, das sie
umgab, als ich sie gefunden habe; das Schweigen
des verlorenen Objekts.«¹⁵⁸

Tacita Deans Sammlung *FLOH* könnte heterogener nicht sein: Neben sorgfältig oval ausgeschnittenen, sepiafarbenen Porträts aus der Frühzeit der Fotografie finden sich verwackelte Schnappschüsse, deren mangelnde Schärfe, schlechte Blitzausleuchtung und kontrastreiche Farbgebung auf eine Kleinbildkamera der 1960er oder 1970er Jahre hinweisen. Neben der peniblen Dokumentation, wie ein übergewichtiger Mann in Anzug und Hornbrille sich hinter das Steuer eines viel zu kleinen gelben Sportwagens zwingt (**Abb. 21**),¹⁵⁹ steht die Aufnahme eines Schmetterlings im Schnee oder eines Manns, der verloren in einer Art Filmkulisse steht (**Abb. 19**). In seinem umfangreichen Essay über die Arbeit hat Mark Godfrey eine (vergebliche) Systematisierung der Themen und Typen anhand der Anordnung der Fotografien versucht und dabei die diskontinuierliche Zeiterfahrung beim Blättern im Buch beschrieben: Jede vermeintliche Kontinuität über formale oder inhaltlich zu knüpfende Verbindungen einander gegenübergestellter oder in Reihe befindlicher Fotos

157 Zu den verschiedenen Bedeutungsebenen des *punctum*s bei Barthes siehe einmal mehr die Ausführungen in Arndtz, *Philosophie der Fotografie*.

158 Tacita Dean, »FLOH«, in: *Tacita Dean. seven books grey*, Bd. 4: *Ausgewählte Schriften 1992–2011*, hg. v. Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Steidl Publishers, Göttingen 2011, S. 50.

159 Diese Serie trägt einen von der Künstlerin ausgewählten Titel, da sie Teil einer Sammlung von 25 Fotografien ist, die von Dean als Edition von 10 Exemplaren vergrößert und als Digitalprint gesondert verlegt wurden.



Abb. 21 Tacita Dean, *Yellow Car (Diptych)*, Fotografien aus dem Künstlerbuch *FLOH*, 2001

wird durch Brüche, Sprünge und einen durchbrochenen Rhythmus jäh wieder aufgehoben.¹⁶⁰ Es ist, als würde man selbst durch die Kisten alter Fotografien an einem Flohmarktstand blättern, wobei manche den Blick stärker fesseln als andere. Im Gegensatz zu ihren Filmen, die in der Regel durch die langen Einstellungen einen langsamen Rhythmus haben, lädt *FLOH* dazu ein, vor- und zurückzuspringen, Bilder zu vergleichen und Zusammenhänge herzustellen.¹⁶¹ Versucht man, die Ordnung, die Dean ihren gefundenen historischen Bildern gab, zu benennen, kommen Kategorien wie formale, bildliche und inhaltliche Ähnlichkeit, visuelle Kontraste, narrative Kontinuität oder Brüche in den Sinn. Man fühlt sich an Bildersammlungen und Arrangements der Vor- und Nachkriegsavantgarde erinnert, die jedoch selbst nach ganz unterschiedlichen Prämissen arbeiteten. In seinem Essay »Warburgs Vorbild?«¹⁶² konstatiert Benjamin H. Buchloh einen Bruch zwischen den scheinbar sich ähnelnden Sammlungs- und Ordnungstätigkeiten von Aby Warburg in seinem Mnemosyne-Atlas um 1925, der Collageästhetik der Surrealisten und den Fotomontagen der Dadaisten sowie den archivalisch arbeitenden Fotokünstlern

160 Godfrey, »Photography Found and Lost«, S. 92 f.

161 Ebd., S. 96: »As we turn each page with anticipation, we relive Dean's experience of coming across the images in the flea market, each moment of enchanted discovery. But the temporal experience of flipping through the book is far from fluid. Dean's films are calmly paced, each still shot holding its image for what always feels like a generous amount of time before the cut to the next one. With *Floh*, however, the rhythm is rather jolty—it is more a matter of delays and quick restarts.«

162 Benjamin H. D. Buchloh, »Warburgs Vorbild? Das Ende der Collage/Fotomontage im Nachkriegseuropa«, in: Ingrid Schaffner, Matthias Winzen (Hg.), *Deep Storage. Arsenal der Erinnerung. Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst*, Ausstellungskatalog Haus der Kunst München u. a., 1997, München 1997, S. 50–60.

der 1960er und 1970er Jahre wie Bernd und Hilla Becher, Gerhard Richter oder Marcel Broodthaers. Seine Typologie der Sammlungsorganisation umfasst die Logik der Collage, die auf Schock und Verfremdung beruht und die 20er Jahre kennzeichnete, den kulturwissenschaftlichen Ansatz einer »archivalische[n] Montage« bei Warburg, die »unbegrenzte Heterogenität« von Richters Atlas, die in ein streng serielles Ordnungssystem gepresst wird, dem gegenüber die didaktische, »absurd limitierte Homogenität« von Broodthaers' *Section Publicité* und die melancholische, zwanghafte Wiederholung der Variation des Immergleichen bei Bernd und Hilla Becher.¹⁶³ Mit keinem dieser Ansätze kann Deans *FLOH* konkret verglichen werden, basiert die Auswahl ihrer Materialien doch auf einem ungenannten aleatorischen Prinzip der Entdeckung und Kombination ausschließlich nach visuellen Kriterien: »There seems little logic to this design, no archival or serial principles that might be obeyed. And Dean is aware of this: working with Ridgewell on the design, *Floh*, she says, was laid out intuitively: ›we just did it totally visually, refusing all categories.«¹⁶⁴

Für die Auswahl und Anordnung der Fotografien scheinen also vor allem die Prinzipien der Zufälligkeit und der visuellen Intuition leitend gewesen zu sein. Dabei ist es wichtig, dass gerade die Auswahl der Bilder mehr verbirgt, als sie verrät: Es ist unklar, welche Fotografien zusammen gefunden wurden oder, bis auf wenige abgedruckte Ausnahmen, ob sie Serien entstammen. Auch wissen wir nicht, ob Dean jeweils aus mehreren ähnlichen Abzügen einen auswählte oder die Bilder an sich ›Unikate‹ darstellen. Für das Fotobuch ist dies insofern von Belang, als alle Bilder durch ihre Wiederverwertung eine neue Bedeutung, nämlich als Teil dieser Sammlung, zugesprochen bekommen. Als Teil einer individuellen Auswahl kann jedes einzelne Bild stets wieder dem Prozess der Neubewertung entzogen werden, einen anderen Platz einnehmen, in Korrespondenz mit neuen Bildern stehen. Dass der Prozess des Sammels, sobald sich das Korpus einer Sammlung bildete, eine zeitliche und räumliche Begrenzung haben würde, beunruhigte die Künstlerin:

Erst nach einiger Zeit wurde mir klar, dass ich gerade dabei war eine Sammlung anzulegen, und nichts beunruhigt den Sammler mehr als die Aussicht auf einen ›Abschluss‹; die Erkenntnis, dass es eine ›Endfassung‹ gibt – und damit ein mögliches Ende des Sammelns. [...] Mittlerweile bin ich aber zu dem Schluss gekommen, dass es keine ›Endfassung‹ dieser Sammlung gibt und auch niemals geben kann; dass *FLOH* in diesem Kontinuum existiert und hoffentlich eines Tages, herrenlos und stillschweigend, zu seinen Ursprüngen am Flohmarkt zurückkehren wird.¹⁶⁵

163 Vgl. ebd., S. 55 f.

164 Godfrey, »Photography Found and Lost«, S. 96.

165 Dean, »FLOH«.

Deans Wunsch nach einer Unabgeschlossenheit des Projekts steht die eigene Entscheidung gegenüber, die Sammlung oder Teile davon 2001 als Buch zu veröffentlichen. Das Zitat unterstreicht den Glauben daran, dass das einzelne Bild seine eigene Zeitlichkeit bewahren kann, als Objekt ungebunden zeitlich existiert. Es unterstreicht auch, dass Dean, ganz im Sinne von Foucaults Unterscheidung in der *Archäologie des Wissens*, die Dokumente anderer Zeiten als *Monumente* wahrnimmt, als von Sinnstiftung und Deutung unabhängige zeitliche Entitäten.¹⁶⁶ Sie verwandelt die Fragmente der Vergangenheit nicht wie die klassische Geschichtsschreibung in sprechende Dokumente, die ausschließlich der positivistischen Spurensuche dienen, sondern isoliert sie mit archäologischer Präzision. Sie macht dadurch auch ihren geschichtlichen Zugang zum gefundenen Material deutlich, nämlich ein Sammeln, Auswählen und Ausstellen gerade nicht im Sinne einer klassischen Historiografie, welche die Geschichte als Ergebnis der Rekonstruktion und Kontinuität von Ereignissen beschreibt, in deren narrativem Verlauf Objekte als Zeugen, Belege oder Verweise eingebunden sind, sondern mit dem Ziel einer Öffnung des Materials hin auf eine andere, fiktive, aber ebenso mögliche Geschichte über die Isolierung und Dekontextualisierung der Objekte.

Vergangenheit als bildliches Faktum der Fotografie

Deans Arbeit weist uns auf die bildtheoretische Frage der Unterscheidung zweier geschichtlicher Dimensionen des Bildes hin, denn sie konfrontiert die Historizität der Fotografie als Medium der Spur mit einer davon zu unterscheidenden bildlichen Historizität. Diese Doppelheit betrifft jedoch nicht nur die Historizität, sondern hat ihren Ursprung in der grundlegenden Doppelheit der bildlichen Darstellung, welche immer zugleich *etwas* darstellt und *sich* darstellt, wie Martina Dobbe zusammenfasst: »Bildliches Sehen meint stets das Sehen des Dargestellten wie das Sehen des Mediums, bildliches Zeigen meint das Zeigen von etwas wie gleichermaßen und zugleich das Sich-Zeigen der Darstellung.«¹⁶⁷ Geht man von einem wahrnehmungstheoretischen Ansatz aus, dass also Bilder nicht in erster Linie gelesen werden, sondern eine eigene Dimension der Sichtbarkeit erzeugen, muss nach Husserl und Fiedler sogar dreigeteilt unterschieden werden zwischen dem Darstellenden, der Darstellung selbst (als Bildobjekt) und dem Dargestellten (als Bildsubjekt).¹⁶⁸

166 Foucault, *Archäologie des Wissens*, S. 13–15.

167 Martina Dobbe, »Zeigen als *faire voir*. Für eine Bildtheorie des Fotografischen«, in: Gottfried Boehm, Sebastian Egenhofer, Christian Spies (Hg.), *Zeigen. Die Rhetorik des Sichtbaren*, München 2010, S. 158–178, S. 158.

168 Vgl. Lambert Wiesing, »Die Hauptströmungen der gegenwärtigen Philosophien des Bildes«, in: ders., *Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes*, Frankfurt am Main 2005, S. 17–36, S. 33.

Für die Fotografie als abbildendes Medium ist das Verhältnis besonders prekär, denn es trägt die unauslöschbaren Hinweise auf das, was gewesen ist (»ça-a-été«), beziehungsweise die Tatsache, dass das auf dem Bild Sichtbare *gewesen* ist, in sich. Die Bezugnahme auf den festzustellenden, aber nicht unbedingt genau festzulegenden Zeitpunkt der Aufnahme – die Transparenz des Mediums Fotografie, das seine eigene Medialität zeigt – kollidiert mit ihrer Bildlichkeit, die sich in der Tatsache manifestiert, dass das Foto selbst als Bild in Erscheinung tritt, eine Sichtbarkeit hat, die aber eine/n gegenwärtige/n Betrachter/in erfordert. Der von Wiesing beschriebene Konflikt zwischen der semiotischen Bestimmung der Darstellung als Bildinhalt und der wahrnehmungstheoretischen Bestimmung als Bildobjekt manifestiert sich in historischen Fotografien besonders anschaulich, da Fotografien qua ihrer materialen Beschaffenheit eine zeitlich verweisende Dimension haben. Wichtig ist hier jedoch die Tatsache, dass die Fotografien sich nicht darin erschöpfen, also nicht nur als Indizes zu lesen sind, sondern in ihrer zur Schau getragenen Geschichtlichkeit den Betrachter / die Betrachterin von sich aus auf seine/ihre gegenwärtige Position des Schauenden hinweisen. Das Sehen des Bildes erzeugt ein »sinnliche[s] Gegenwartsbewußtsein«,¹⁶⁹ und die Wahrnehmung des Bildobjekts macht den Gegenstand der Darstellung präsent, aber als imaginären Gegenstand: »Denn der Betrachter eines Bildes sieht, daß er ein Bild von etwas und nicht die Sache selbst sieht.«¹⁷⁰ Die Auswahl der Fotografien für *FLOH* ist insofern ein aussagekräftiges Beispiel für die historische Ambivalenz der gefundenen Fotografie, als sie tatsächlich aufgrund der zahlreichen ›Bildfehler‹ und der *puncta* den Betrachter/innen bewusst machen, dass sie als gegenwärtige Rezipient/innen des Bildes dieses ›als Bild‹ der Vergangenheit sehen. Es ist weniger transparent für die Erzählung der Geschichte als opak – die Fotografie zeigt sich als ein Medium, das sich selbst durch seine Fehler sichtbar macht. Die Betrachter/innen erkennen die Bilder als historisch und definieren damit zugleich unsere Position in der Jetztzeit, in einem unbekanntem Abstand zum Zeitpunkt des fotografischen Aktes. Die schweigenden, »verlorenen Objekte« bezeugen in der vorliegenden Kombination als Buch einzig, dass sie von Dean gefunden, sortiert, kombiniert und veröffentlicht wurden. Ihr historischer Status als Zeugen der Vergangenheit ist jedoch ambivalent, da sie die Tatsache ihrer Entstehung belegen, der Kontext ihrer Entstehung jedoch verloren ist – die Spur verweist ins Leere. Sie belegen jedoch, und hier treffen sich die Zeitlichkeit und die Geschichtlichkeit des gefundenen Bildes, dass das jeweilige Ereignis des Gesehenwerdens

169 Ebd., S. 34.

170 Ebd.

diese historische Unbestimmbarkeit im gegenwärtigen Akt der Wahrnehmung bewusst werden lässt und die Vergangenheit so als bildliches Faktum in Erscheinung tritt.

Fazit

Die Arbeit mit gefundenem Material ist, wie nach der Betrachtung dieser sehr unterschiedlichen Beispiele deutlich wird, keine Methode, sich die Vergangenheit des Bildes in der Gegenwart anzueignen und sich den historischen Index des Materials zunutze zu machen – das Wort Methode oder Verfahren wäre überdies zu einengend für die Vielzahl an Erscheinungsformen, von denen hier nur Fotografie und bewegtes Bild herausgegriffen wurden.¹⁷¹ Vielmehr ist die Arbeit mit Found Footage Ausweis einer Haltung: gegenüber der eigenen Rolle als künstlerischem Subjekt, gegenüber dem Konzept eines Werks als historisch abgeschlossen, gegenüber der Geschichte des Films und der Fotografie. Künstler wie Gordon, Coleman, Müller/Giradet und Arnold behandeln Film dabei als kulturelles Artefakt, das in der ästhetischen Reflexion zu neuem Leben erwacht. Nicht die Speicherung und Repräsentation von realen Ereignissen steht dabei im Vordergrund (eine Lesart als Quelle wird vermieden), sondern die Aktivierung von Erinnerungsprozessen im durch die Betrachter/innen erfahrenen und in der ästhetischen Erfahrung stets aktualisierten Beziehungsgefüge unterschiedlicher Zeitschichten. Gerade weil sie die zeitliche und die räumliche Dimension des filmischen Dispositivs erweitert, kann die Arbeit mit Found Footage im Kunstraum dazu beitragen, nicht nur die filmischen Bilder, sondern auch ihre vielfältigen medialen Erscheinungsformen kritisch zu reflektieren.

Die mit der Wiederverwendung von gefundenen Fotografien im Fotobuch *FLOH* von Tacita Dean vergleichende Betrachtung hat gezeigt, dass hier dieselbe besondere Verweisstruktur des fotografischen Bildes wie im Found-Footage-Film zum Tragen kommt. Es treffen sich zwei Arten der Historizität, die indexikalische und die bildliche, die den Betrachter oder die Betrachterin im Zuge der Wahrnehmung der Spuren der Vergangenheit im Bild auf seine oder ihre Jetztzeit verweisen. Ebenso wie der Film ist das Buch linear angelegt,

¹⁷¹ Nur der Vollständigkeit halber soll hier darauf verwiesen werden, dass die Einbindung gefundener Materialien in künstlerische Werke der Moderne natürlich keine alleinige Domäne des Films oder der Fotografie darstellt. Insbesondere in den Collagen und Installationen der Dada-Künstler/innen und der Pop Art, zum Beispiel Hannah Höch und Robert Rauschenberg, war dies aus unterschiedlichen politischen und ästhetischen Motivationen heraus verbreitet; zu erwähnen sind auch, neben vielen anderen, Joseph Cornell, Dieter Roth, John Bock, Annette Messager oder Christian Boltanski, die in Skulpturen, Objekten und Installationen mit vorgefundenen Materialien arbeiten.

es erlaubt jedoch durch das Blättern eine aktive Verknüpfung der Bilder. Der vergleichenden Anschauung und dem Versuch beim Betrachten des Fotobuchs, sich historisch anhand bildlicher Merkmale zu orientieren, entspricht im Film die verbindende Rolle der Erinnerung, frühere mit späteren Bildern und Einstellung zu verknüpfen. Bei den Spielfilmadaptionen von Müller/Girardet und Gordon wird zudem die Erinnerung an bekannte Filme miteinbezogen. Die Arbeit am bildlichen Fragment, die Neusortierung und Umdeutung der Bilder stellt abschließend die Frage, ob die hier besprochenen Werke als Teil einer künstlerischen alternativen Geschichtsschreibung gelten können.

Räume und Orte der Zeit. Architektonische Utopien und filmische Heterotopien

In dieser Untersuchung werden vornehmlich die verschiedenen Thematisierungen von Zeitlichkeit bei Foto-, Film- und Videokünstler/innen seit den 1990er Jahren in den Blick genommen – ihre Manipulation der Bildbewegungen, die Konfrontation verschiedener Medien, die Stillstellung von Körpern im Bild, die Bearbeitung gefundenen Filmmaterials mittels filmischer Montage, den Möglichkeiten des Videorekorders und der Projektion im Ausstellungsraum. Dass die Darstellung von Räumen nicht von der Arbeit mit Zeit im bewegten Bild zu trennen ist, kann als selbstverständlich gelten: Die Zeit des Bildes muss sich im Raum zeigen, ihre Sichtbarmachung erfordert immer eine Ausdehnung in der Fläche, einen Grund und ein Bildfeld, in dem sich Kontraste manifestieren und Erscheinung ereignet. Die Verzeitlichung des Raums geht mit der Verräumlichung der Zeit einher, um nochmals Panofsky zu zitieren. Für viele Künstler und Künstlerinnen spielt die Inszenierung von Räumen eine ebenso große Rolle wie die Arbeit mit der Zeit. Dies betrifft einerseits die Form der Werke als kinematografische Installationen, die den Ausstellungsraum, die Rolle von Objekten und Bildern darin genauso neu definieren wie die Rolle der Betrachter/innen. Das Dispositiv des Kinos als Leitdifferenz zur Blackbox und zum White Cube dient der Orientierung wie auch der Abgrenzung, um den Ort der Installation zu definieren. Der Ausdruck »kinematografische Installation« hat sich mittlerweile als Sammelbegriff für alle Arten der Ein- und Mehrfachprojektion im Museums- oder Galeriekontext etabliert.¹ Andererseits betrifft die Frage nach dem Raum und dem Ort des Bildes die Räume *im* Film, ihre bildliche Strukturierung mittels Perspektive, Kameraführung, Bewegung, Schnitt und Montage, Licht, etc. Die Orientierung der Zuschauer/innen, die Identifikation mit der Kameraposition und/oder einer Figur im Film unterstützt das mögliche Narrativ des Films.

Zeitgleich mit der seit den 1990ern aufkommenden und bis heute anhaltenden Konjunktur filmischer Werke innerhalb des Kunstkontextes begann der kulturwissenschaftliche Trend, sich neu etablierende oder wieder aufflammende Diskurse als *cultural turns* unterschiedlicher Couleur zu

1 Vgl. u. a. die Publikation Frohne, Haberer, *Kinematographische Räume* und das Kapitel »Kinematographische Installation« in Rebentisch, *Ästhetik der Installation*.

bezeichnen. Auffallend ist die Koinzidenz, dass simultan zur Hybridisierung des Bildes in der Kunst eine Diskussion über den Bildbegriff etabliert wurde, die bis heute anhält und als *iconic turn* eine Hinwendung zum Bild markiert.² Mit dem *spatial turn* wurde jedoch ebenso die Wiederkehr des Raumes in den Kulturwissenschaften propagiert (in Abgrenzung zur Zeit, obwohl diese doch gerade in der Diskussion des Bildes eine große Rolle spielt), obgleich auch die Autoren des ersten Sammelbandes zum Thema Raum einen gewissen Selbstverstärkungseffekt durch verweisende Wiederholungen des angeblichen Paradigmenwechsels nicht ausschließen.³

Für die Betrachtung der folgenden Werke, die alle auf Film basieren – 16 mm und 35 mm, zum Teil übertragen auf digitale Projektion –, bieten sich einige Unterscheidungen an: Auf der filmischen Ebene wird sich die Diskussion den fiktionalen, gestalteten Räumen widmen, und zwar mit Blick auf die Frage, wie bestimmte Orte mit filmischen Mitteln zeitlich und historisch definiert werden. Die Orte haben jedoch stets auch einen konkreten Bezug zur Wirklichkeit, es sind identifizierbare Plätze, deren architektonische und soziale Bedeutung thematisiert und in einen narrativen oder ästhetischen Zusammenhang gestellt wird. Die Werke von Mark Lewis und Tacita Dean zeugen weniger von einem philosophischen Raumbegriff, sondern offenbaren eine konkrete – gesellschaftliche, historische, politische, persönliche – Bedeutung von Orten, für deren Erkundung und Darstellung die Zeit ein wesentliches Medium ist.

Verschiedene Ansätze, solche Orte und Räume näher zu bestimmen, können dabei hilfreich sein, so zum Beispiel die Unterscheidung zwischen ›Räumen‹ und ›Orten‹, wie sie von Michel de Certeau als Teil einer Soziologie des Alltagslebens und Konsumverhaltens vorgenommen wurde:

Ein Ort ist die Ordnung (egal, welcher Art), nach der Elemente in Koexistenzbeziehungen aufgeteilt werden. [...] Ein Ort ist also eine momentane Konstellation von festen Punkten. [...] Ein Raum entsteht, wenn man Richtungsvektoren, Geschwindigkeitsgrößen und die Variabilität der Zeit in Verbindung bringt. Der Raum ist ein Geflecht von beweglichen Elementen. Er ist gewissermaßen von der Gesamtheit der Bewegungen erfüllt, die sich in ihm entfalten. [...] Insgesamt *ist der Raum ein Ort, mit dem man etwas macht.*⁴

-
- 2 Maßgeblich wurde die Frage des Bildes durch Gottfried Boehms Sammelband *Was ist ein Bild?* (München 2001) vorangetrieben, ebenso durch die Beiträge von Hans Belting, Horst Bredekamp, Klaus Sachs-Hombach, W. T. Mitchell und James Elkins.
 - 3 Jörg Döring, Tristan Thielmann, »Einleitung. Was lesen wir im Raume? Der *Spatial Turn* und das geheime Wissen der Geographen«, in: dies. (Hg.), *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, Bielefeld 2008, S. 7–45.
 - 4 Michel de Certeau, »Räume und ›Orte‹«, in: ders., *Kunst des Handelns*, Berlin 1988, S. 217–220, S. 217 f.

De Certeau unterscheidet also zwischen einem »relationalen Raum der Erfahrung«⁵ und einem stabilen, beispielsweise geometrischen Ordnungssystem der Lagebestimmung, den er »Ort« nennt. Er will mit seinem Raum-begriff eine Aufwertung der Alltagspraktiken erreichen, die durch ihre raumkonstituierende Wirkung die klare Machtordnung, wie sie Foucault in *Überwachen und Strafen*⁶ der Architektur zubilligte, aufbrechen kann. Seine Differenzierung hat für die Analyse künstlerischer Arbeiten den Vorteil, die Benennung des Ortes und der Bewegungen darin, welche einen Raum organisieren und strukturieren, voneinander zu trennen und ihre Interaktion so genauer beschreiben zu können. Lewis' und Deans Ortsstudien, die im Folgenden näher betrachtet werden sollen, zeichnen sich durch einige Parallelen, aber auch große Unterschiede aus. Beide nähern sich mit einem quasidokumentarischen Blick den Situationen, die sie filmen, sie kommen mit wenigen Schnitten beziehungsweise Kamerabewegungen aus, wodurch die Werke den Eindruck einer extremen Langsamkeit vermitteln, und sie setzen sich mit der Moderne als Paradigma auseinander. Ihre Behandlung realer Orte wirft Fragen auf nach der Unterscheidung von dokumentarischem und fiktionalem Gehalt des filmischen Bildes, nach der Rolle der Narration mittels Kamera- und Bildbewegung, nach Schnitt und Montage sowie nach der Bewertung der Historizität, wenn, wie bei Lewis, gezielt auch Mittel der Inszenierung eingesetzt werden.

Heterotopia in *Elephant and Castle*. Vom Scheitern städtebaulicher Utopien

»Ich mache gerne Filme über gewöhnliche Orte. [...] Das sind Orte an denen wir die meiste Zeit verbringen.«

Mark Lewis⁷

Mark Lewis ist neben Stan Douglas und Jeff Wall einer der bekanntesten zeitgenössischen Künstler Kanadas. Er arbeitet seit vielen Jahren in London, kehrt aber immer wieder für einzelne Filme in seine Heimat zurück. In seinem Werk nimmt die großstädtische Kulisse Londons einen ebenso wichtigen Platz ein

5 Jörg Dünne, »Einleitung (Teil IV, Soziale Räume)«, in: ders., Stephan Günzel (Hg.), *Raumtheorie. Grundagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main 2006, S. 289–303, S. 300.

6 Michel Foucault, *Surveiller et Punir. Naissance de la Prison*, Paris 1975.

7 Mark Lewis in *Mark Lewis – Nowhere Land*, Regie: Reinhard Wulf, D 2011, DigiBeta, 83' OF.

wie die Landschaften Kanadas mit ihrer piktoralen Tradition. Innerhalb seines umfangreichen Œuvres, zu dem jährlich etliche Filme hinzukommen, findet sich ein Korpus von Werken, die problematischen städtebaulichen Situationen in seiner Londoner Wahlheimat gewidmet sind. In diesen Arbeiten über Wohnanlagen, Verkehrsknotenpunkte und Baustellen trifft eine spezifische Epoche britischer Städtebaupolitik der 1970er Jahre, die von der gescheiterten Utopie einer funktionalistischen modernen Architektur mit sozialistischen Stadtbauidealen zeugt, auf die Frage nach der passenden temporalen Form der Darstellung dieser historischen Ensembles. Lewis, der sich auch in theoretischen Texten mit der Frage nach der Bedeutung der Moderne und des Modernismus für die Gegenwartskunst auseinandersetzt, hat selbst als Anlass für diese Arbeiten das Ansinnen formuliert, daran zu erinnern, dass den Wohnungsbauprojekten ein idealistischer, utopischer Ansatz zugrunde liegt, nämlich für die Arbeiter/innen besseren Wohnraum zu schaffen. Die Bauprojekte scheiterten oftmals, weil es nicht gelang, die Realität und den Alltag der Bewohner/innen angemessen zu antizipieren.⁸ Christine Ross hat hervorgehoben, dass Lewis in seinen Filmen die Überbleibsel dieser modernen Bauweise nicht als ganz und gar vergangene, historische Ruinen behandelt, aber aufgrund der Tatsache, dass sie zum Zeitpunkt der Filme kurz vor dem Abriss standen, auch nicht als gegenwärtige Architekturen; vielmehr nähmen sie als »quasi-remnants« eine Position *zwischen* der Geschichte und der Gegenwart ein, eine Position, von der aus die Gegenwart als Modalität der Erfahrung in die Vergangenheit und in die Zukunft ausgedehnt wird: »They stretch the perceived event by connecting the now to the just-passed and the just-coming.«⁹ Ross vertritt damit einen ähnlichen Ansatz, wie er der vorliegenden Untersuchung zugrunde liegt. Er kann als Ausgangspunkt weiterer Überlegungen dienen: Wie genau gestaltet sich diese Korrelation der verschiedenen Zeitebenen im bewegten Bild? Welche Begriffe von ›Ort‹ und ›Raum‹ vertritt Lewis? Welche Rolle spielen das Medium Film und die intermedialen Bezüge, vor allem zur Fotografie? Wie ist schließlich, auch im Vergleich zu Werken von Tacita Dean, das Verhältnis zur Realität in diesen doch explizit nicht dokumentarischen Kunstwerken zu definieren?

Der knapp vierminütige Film *Tenement Yard* (Abb. 22) besteht aus einer einzigen statischen Einstellung. Er wurde ebenso wie *Children's Game* (*Heygate Estate*) in Farbe und auf Super-35-mm gedreht und wird im Ausstellungsraum

8 Mark Lewis, Yilmaz Dziewior, »Gespräch mit Mark Lewis«, in: Yilmaz Dziewior (Hg.), *Mark Lewis*, Ausstellungskatalog Kunstverein in Hamburg, Hamburg 2005, Ostfildern-Ruit 2005, S. 47–56, S. 52.

9 Ross, *The Past is the Present; It's the Future, Too*, S. 140.



Abb. 22 Mark Lewis, *Tenement Yard*
(*Heygate Estate*), 2002

digital projiziert. Die Einstellung zeigt im Vordergrund eine dunkelgrüne Grasfläche, die im Mittelgrund in einer Ecke mündet. Die linke sichtbare Seite der Grasfläche ist durch ein flaches, gelb-rotes Backsteingebäude mit einigen Fenstern begrenzt, davor stehen zwei schmale Bäume. Hinter dem Flachbau erhebt sich ein backsteinverkleidetes Hochhaus in den Himmel. Rechts von der Grasfläche befindet sich eine mannshohe, mit Graffiti verzierte Steinmauer, welche sich von vorn bis hinter den Flachbau durch den Bildraum zieht. Wo Mauer und Gebäude sich treffen, liegt auf dem goldenen Schnitt der Mittelpunkt des Bildes. Hinter der Steinmauer ragt in schräger Unteransicht ein hoher Wohnblock ins Bild, dessen horizontale Gliederung den nach außen verlagerten Zugängen zu den Wohnungen geschuldet ist. Im Hintergrund, halb von diesem verdeckt, schließt ein weiterer Wohnblock das Ensemble ab. Zwar ist der Blick in den Hinterhof starr, und die Architektur bildet einen betonierten, fixen Rahmen, dennoch wirkt die Szenerie erstaunlich bewegt. Auf der Rasenfläche spielen Kinder Fußball, in einem der oberen Stockwerke des Wohnblocks flattert bunte Wäsche zum Trocknen im Wind. Neben dem die Wahrnehmung auf sich ziehenden Fußballspiel, das die Horizontale der Wiese betont, sind zwei Objekte weitere Hauptakteure der sich im Bild ereignenden Handlungen: zwei weiße Matratzen, welche von mehreren Personen über die unterste sichtbare Etage des rechten Gebäudes getragen werden. Sie gelangen von rechts ins Bild und verschwinden nach einiger Zeit in einem Aufgang, um aus diesem gegen Ende des Films, immer noch mit Matratzen in den Händen, wieder herauszutreten und den Balkon bis zum rechten Bildrand zurückzulaufen.

Children's Games (Heygate Estate) (Abb. 23) hat ebenfalls nur eine einzige Einstellung, diese ist jedoch ungleich bewegter. Dieser 7:29 Minuten lange Film besteht aus einer durchgehenden Kamerafahrt, die von einer Steadicam aufgenommen wurde, welche sich auf einer Art handgeschobener Rikscha befand. Das Gefährt bewegt sich einen Fußgängerweg entlang, der sich über zahlreiche Brücken und Kurven durch die in den frühen 1960er Jahren entstandenen Wohnblocks des Heygate Estate in Londons Viertel Elephant and Castle schlängelt. Ohne Schnitte passiert die Kamerafahrt zahlreiche Kreuzungen, Plätze, Abzweigungen und Unterführungen, überwindet Höhenunterschiede und endet schließlich an einer befahrenen Straße. Während des Films begegnet die Kamera keinen Fußgängern oder Autos, es bevölkern jedoch zahlreiche spielende und rennende Kinder und Jugendliche die Randbereiche des Bildrahmens. Diese spielen Ball, lassen Drachen steigen, fahren Fahrrad oder erfüllen auf andere Art und Weise die monumentale, modernistische Architektur mit Leben.



Abb. 23 Mark Lewis, *Children's Games (Heygate Estate)*, 2002

Das in beiden Filmen die Kulisse stellende Areal Heygate Estate war ein zentrales Projekt des sozialen Wohnungsbaus in London und stellte Wohnraum für 3000 Menschen. Es wurde in den 1960er Jahren geplant und 1974 in Londons Süden vollendet. Der Abriss erfolgte zwischen 2011 und 2014. An seiner Stelle, in relativ zentraler Lage Londons, werden neue Wohnhäuser und Anlagen errichtet, zum Teil durch die öffentliche Hand, zum Teil privat. Die Umstrukturierung und Neubebauung des Viertels Elephant and Castle hat bei den Bewohnern des Heygate Estate massive Proteste hervorgerufen und ist auch finanziell umstritten, da solch großangelegte Wohnungsbauprojekte zur Amortisierung einer längeren Nutzungsdauer bedürfen. Letztlich konnten sich die Befürworter des Abrisses mit Verweis auf soziale Probleme und Kriminalität in den Wohnblocks durchsetzen. Die Architektur des Heygate Estate war vom normierten, funktionalen Design des sozialen Wohnungsbaus der 1970er Jahre geprägt. Beton als vorherrschendes Material dominierte das Erscheinungsbild der zwei langgezogenen Wohnblöcke mit eintöniger Fensterfront. Die zahlreichen Fenster erlaubten sehr helle, lichte Wohnungen, die im Gegensatz zur traditionellen Architektur englischer Arbeitersiedlungen standen; durch die hochgelagerten Fußgängerwege, die Lewis in seinem Film erkundet, sollten die Passanten vom Lärm und Schmutz der Straßen ferngehalten werden. Grünflächen zwischen den Blöcken dienten der Auflockerung und Erholung. In den Reaktionen der Presse auf den Abriss der Gebäude wird deutlich, dass die Einwohnerstruktur des Heygate Estate sehr gemischt war und die Bewohner bis zuletzt die Gründe für die Neustrukturierung nicht teilten, sondern im Gegenteil die Probleme des Viertels als nicht gravierend wahrnahmen. Gerade im hochpreisigen London wurde der Wegfall bezahlbarer Wohnungen in Zentrumsnähe sehr bedauert und die Profitgier der Investoren angeprangert.¹⁰ Die ursprünglichen Bauten verfolgten den idealstädtischen Ansatz einer Gartenstadt, in welcher der belastende Verkehr reduziert werden und im Gegenteil die Position der Fußgänger/innen gestärkt werden sollte. Moderne, große Wohnungen mit zeitgemäßer Sanitärausstattung, eine funktionierende Infrastruktur und eine gute Anbindung an den öffentlichen Nahverkehr machten solche Areale, wie beispielsweise auch das Märkische Viertel in Westberlin und die Bebauung der Fischerinsel im ehemaligen Ostberlin, zu begehrten Wohnorten im Gegensatz zu verfallenden, schlecht instandgehaltenen Altbauten. Wurden in Großbritannien in der Nachkriegszeit bis ca. 1975 angesichts des Wohnungsmangels infolge der Kriegsschäden Bauprojekte durch die öffentliche Hand massiv vorangetrieben, änderte sich

10 Vgl. beispielsweise Stephen Moss, »The death of a housing ideal«, in: *The Guardian*, 4.3.2011, <https://www.theguardian.com/society/2011/mar/04/death-housing-ideal> [26.4.2020].

unter der konservativen Thatcher-Regierung die Wohnungsbaupolitik. Seit den 1990er Jahren wird die Privatisierung von Wohneigentum gefördert und das *Council Housing* reduziert. Durch die *Housing Acts* von 1980 und 1988 wurde es vor allem einkommensstärkeren Haushalten ermöglicht, Wohnungen günstig zu kaufen, wodurch sich die Bewohnerstruktur der kommunalen Mietshäuser stark wandelte und die Konzentration einkommensschwacher Haushalte gefördert wurde. Heute gelten viele dieser Siedlungen als Problembezirke, und das Wohnideal hat sich von monumentalen Anlagen weg und hin zu kleinteiligen Quartierstrukturen sanierter Altbauten in privater Hand verschoben. Heygate Estate kann somit als Beispiel für die idealistischen Ziele des öffentlichen Wohnungsbaus in den 1970er Jahren dienen, der bezahlbaren Wohnraum für alle schaffen sollte, jedoch durch den politischen Kurswechsel und die gleichzeitige Vernachlässigung der bestehenden Infrastruktur ein vorzeitiges Ende fand.

Mark Lewis' Werke thematisieren die genannten sozialpolitischen und gesellschaftlichen Umstände des Heygate Estate nicht direkt, diese bilden jedoch den historischen Hintergrund der beiden Filme. Lewis' Augenmerk ist auf die räumlichen Bedingungen des Wohnens dort gerichtet, und hier besonders auf die Situation der Kinder. Er idealisiert die Trostlosigkeit der Architektur nicht, die in ihrer Monumentalität den einzelnen Menschen zur winzigen Staffagefigur werden lässt, sondern er eröffnet durch die sorgfältige Inszenierung des kindlichen Spiels einen Raum für die Erinnerung an das utopische Potenzial der Anlage. Die beiden Filme unterscheiden sich stark in ihrer bildlichen und dynamischen Erfassung des Raumes. In *Tenement Yard* bildet die statische Architektur zusammen mit der statischen Kameraeinstellung den Rahmen, in dem sich die sich nur in kleinen Details zeigende Bewegung entfaltet. Die rechte Bildhälfte ist von der diagonalen Ansicht des Wohnblocks dominiert, in dessen Verlängerung sich die beiden anderen Häuser befinden. Sie nehmen den Großteil des Bildfeldes ein. Das eintönige Rasenstück und der blaue, konturlose Himmel bilden nur einen schwachen Kontrast zueinander. Der Blick des Betrachters / der Betrachterin heftet sich an bewegte Details: die rennenden Kinder, welche den Ball hochschießen, flatternde Wäsche im Wind auf einem Balkon des Wohnblocks, schließlich die weiße Matratze, die über die unterschiedlichen Stockwerke getragen wird. Wird der ›Ort‹ des Bildes durch die perspektivischen starren Linien der Architektur vorgegeben, in die sich auch die Natur als undefiniertes Areal einzu-fügen hat, so schaffen die Bewegungen den ›Raum‹, in dem sich städtisches Leben ereignet. Genau inszenierte Bewegungslinien wie die der Matratze sind mit der zufälligen, sich aus dem freien Spiel der Kinder ergebenden Ball- und Laufbewegung im unteren Bildfeld kombiniert. Sie brechen die geometrische

Struktur der Architektur immer wieder auf und lassen die Zufälligkeit der Bewegung einen eigenen Handlungsraum definieren. *Children's Games (Heygate Estate)* ist fast doppelt so lang wie *Tenement Yard*, hat jedoch durch Beginn und Ende der Kamerafahrt eine den Film durchgehend bestimmende Aktion. Wird bei ersterem Film die monumentale Architektur mit ihrer Betonung der Vertikalen den Versuchen der Rückeroberung des Raums durch soziales Handeln radikal entgegengestellt – ohne den Konflikt zugunsten einer Seite aufzulösen –, so wird hier der Ansatz verfolgt, sich kraft der buchstäblichen ›Erfahrung‹ des Areals dessen Ordnung anzueignen, den Ort durch Bewegung zu erfassen und zum Raum werden zu lassen. Die Kamerafahrt – eine Reminiszenz an die verbreiteten *phantom rides* der frühen Kinematografie, wie sie im experimentellen Film immer wieder aufgegriffen werden –,¹¹ erzeugt eine spezielle Dynamisierung des Raumes, welche die fixierten Betrachter/innen die Umwelt als vorbeifliegende ›Ansicht‹ erleben lässt. Die an den Bildrändern sporadisch auftauchenden Kinder bewegen sich ungeordnet und teils gegenläufig zu der durch die Wegführung vorgegebenen Kamerabewegung und haben auch hier wieder die Funktion, die Aneignung des Ortes mittels des Spiels zu symbolisieren.

Michel de Certeau grenzt sich in seiner *Kunst des Handelns* bewusst von Foucaults These ab, dass die Disziplinierung der menschlichen Praktiken durch die machtbündelnden Institutionen alle Lebensbereiche erfasst habe, und plädiert dafür, dem mittels Alltagspraktiken entgegenzuwirken: Dem »Raummodell der visuellen Kontrolle [...] stellt er die Raumpraxis ›von unten‹ entgegen, die er mit der Tätigkeit des Laufens durch die Stadt identifiziert.«¹² Lewis' Betonung des Spiels und die Kontrastierung der normierten Architektur mit dem aleatorischen Bewegungspotenzial der Kinder kann als Aufnahme dieses Gedankens gedeutet werden. In *Children's Games (Heygate Estate)* wählt er mit der Fußgängertrasse, die einzig der Passage zwischen den einzelnen Gebäuden dient, einen Ort aus, der in die Definition von Marc Augés

11 Zum Beispiel Ernie Gehrs Found-Footage-Film *EUREKA* (1974) oder Stan Douglas' Installation *Overture* (1986). Siehe dazu auch Christa Blümlinger, »Lumière, der Zug und die Avantgarde«, in: Malte Hagener (Hg.), *Die Spur durch den Spiegel. Der Film in der Kultur der Moderne*, Berlin 2004, S. 27–41.

12 Dünne, »Einleitung«, S. 299. Certeau schreibt selbst: »Wenn es richtig ist, daß das Raster der ›Überwachung‹ sich überall ausweitet und verschärft, dann ist es um so notwendiger, zu untersuchen, wie es einer ganzen Gesellschaft gelingt, sich nicht darauf reduzieren zu lassen: welche populären (und auch ›verschwindend kleine‹) Praktiken spielen mit den Mechanismen der Disziplinierung und passen sich ihnen nur an, um sie gegen sich selber zu wenden; und welche Handlungsweisen bilden schließlich auf Seiten der Konsumenten (oder ›Beherrschten‹?) ein Gegengewicht zu den stummen Prozeduren, die die Bildung der soziopolitischen Ordnung organisieren?« (Certeau, *Kunst des Handelns*, S. 16.)

›Nicht-Orte‹ fällt. Augé konkretisiert den Begriff, den bereits De Certeau verwendet,¹³ für Durchgangsorte wie Bahnhöfe, Flughäfen und Einkaufszentren, die allein für bestimmte Zwecke, zum Beispiel den Transit oder den Handel, geschaffen wurden: »Wie man leicht erkennt, bezeichnen wir mit dem Ausdruck Nicht-Ort zwei verschiedene, jedoch einander ergänzende Realitäten: Räume, die in Bezug auf bestimmte Zwecke (Verkehr, Transit, Handel, Freizeit) konstituiert sind, und die Beziehung, die das Individuum zu diesen Räumen unterhält.«¹⁴ Die Nicht-Orte verändern für die Zeit des Aufenthalts die Bestimmungen des Individuums, sie haben ihre eigenen Verhaltens- und Kommunikationsregeln. In der Realität existieren sie jedoch selten in Reinform, denn Orte und Nicht-Orte durchdringen sich: »Die Möglichkeit des Nicht-Ortes ist an jedem beliebigen Ort gegeben«,¹⁵ gleichzeitig kann er jederzeit wieder verlassen werden.

Ähnlich konzipiert wie die Idee des Nicht-Ortes, jedoch weniger anthropologisch ist Foucaults Begriff der ›Heterotopie‹, der im Anschluss an zwei Radiovorträge 1966 und einen kurzen Aufsatz, der 1967 geschrieben, aber erst 1984 veröffentlicht wurde, eine erstaunliche Karriere in den Kulturwissenschaften und der Architekturtheorie gemacht hat.¹⁶ In »Von anderen Räumen« charakterisiert Foucault das moderne Raumddenken als relational, der Raum biete sich in Form von »Relationen der Lage«¹⁷ dar. Was er als Heterotopie beschreibt, ist ein Raum, dem »die merkwürdige Eigenschaft zukommt, in Beziehung mit allen anderen Orten zu stehen«, ebenso, wie es bei seinem Gegenstück, der Utopie, der Fall ist. Utopien sind nach Foucaults Definition gleichzeitig Orte und Bilder: Sie sind für ihn »Orte ohne realen Ort«, »zutiefst irrealer Räume«, die sich aber trotzdem in einem Analogieverhältnis zum wirklichen Raum der Gesellschaft befinden und so gesehen ein ideales Bild oder ein Gegenbild derselben darstellen.¹⁸ Die Heterotopie ist als auch zeitlich divergenter Gegenort (Heterochronie) zur irrealen, weil nicht verwirklichtbaren Utopie konzipiert und unterscheidet sich zugleich von herkömmlichen Orten dadurch, dass sie als quasi realisierte – weil an realem Ort und in realer

13 Auch Robert Smithson spricht schon in den 1960er Jahren von sogenannten ›nonsites‹. Er verwendet den Ausdruck jedoch für Werke in Galerien oder Ausstellungen, im Gegensatz zu seinen ›sites‹, die Land-Art-Projekte, welche an bestimmten Orten realisiert werden.

14 Marc Augé, *Nicht-Orte*, 2. Auflage, München 2011, S. 96.

15 Ebd., S. 107.

16 Siehe Michel Foucault, *Die Heterotopien. Der utopische Körper*, Frankfurt am Main 2005; Michel Foucault, »Von anderen Räumen«, in: ders., *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits*, Bd. 4, hg. v. Daniel Defert, Francois Ewald, Frankfurt am Main 2005, S. 931–942.

17 Vgl. Foucault, »Von anderen Räumen«, S. 933.

18 Vgl. ebd., S. 935.

Zeit befindliche – Utopie mehrere Funktionen und Orte zusammenbringt (wie beispielsweise das Kino, das Theater, den Garten, das Schiff, das Fest etc.). Foucaults Heterotopien haben sehr konkrete, auch zeitlich begrenzte Funktionen, in denen die Regeln des Alltagsraums außer Kraft gesetzt werden, wie bei der Bewältigung von Krisen oder dem Aufenthalt in Sanatorien oder Gefängnissen, wo Abweichungen von der Verhaltensnorm behandelt werden.

Das Heygate Estate erscheint in Mark Lewis' filmischen Darstellungen, welche die soziopolitische Realität und die architektonische Irrealität miteinander konfrontieren, als ein Areal, das eine Heterotopie und zugleich ein Nicht-Ort ist; als real gebaute Utopie, in deren abgeschlossenem Raum der Wohnungsmisere im Großbritannien der 1970er Jahre begegnet werden sollte, die aber letztlich dieses Ideal nur zeitlich begrenzt erfüllen konnte. Die Hoffnung, durch das freie Spiel der Kinder die zementierte Ordnung eines Lebens- und Freizeitraumes für die arbeitenden Massen aufbrechen zu können, kann nur zeitlich begrenzt eingelöst werden – auf Dauer ist dieses Projekt in der Realität zum Scheitern verurteilt. Ob dies auch an solchen Nicht-Orten wie den Fußgängertrassen liegt, die ausschließlich der Passage, aber nicht der Begegnung und Öffnung durch die Bewohner/innen dienen, bleibt offen.¹⁹ Mit der Kamerafahrt suggeriert Lewis, dass sie immerhin der vielbefahrenen Straße außerhalb des Areals Heygate Estate vorzuziehen sind.

Die Korrelation von zeitlicher filmischer Erfahrung und der Darstellung von Geschichte ist in den zwei kurzen Filmen augenfällig und stellvertretend für Lewis' weiteres filmisches Werk: Die statische und die von außen bewegte Kamera weisen zwei Zugänge zum filmischen Bild auf, die auf die klassische Montage und Handlungsorientierung verzichten und an die Techniken der Frühzeit des Kinos anschließen. Für die These der Verknüpfung von sogenannten Nicht-Orten und ihren Funktionen als Heterotopien spricht das anhaltende Interesse Lewis' für die städtebaulichen Randbereiche, die der Passage dienen und durch ihre besondere zeitliche Abgeschlossenheit und Organisation auffallen: Flughäfen, Straßenkreuzungen, Museen oder Aufzüge

19 Nach Augé wären diese Trassen als reine Durchgangsräume zu werten. Certeau hingegen wertschätzt das Zu-Fuß-Gehen als performativen Akt, da die Fußgänger/innen mittels ihrer Bewegung den urbanen Raum allererst erzeugen: »Der Akt des Gehens ist für das urbane System das, was die Äußerung (der Sprechakt) für die Sprache oder für formulierte Aussagen ist. [...] Die Spiele der Schritte sind Gestaltungen von Räumen. Sie weben die Grundstruktur von Orten. In diesem Sinne erzeugt die Motorik der Fußgänger eines jener realen Systeme, deren Existenz eigentlich den Stadtkern ausmacht, die aber keinen Materialisierungspunkt haben. Sie können nicht lokalisiert werden, denn sie schaffen erst den Raum.« (Certeau, *Kunst des Handelns*, S. 188 f.)

und Rolltreppen. Sein filmisches Vokabular wendet auf die Orte präzise, teils im Titel genannte Bewegungen der Kamera oder andere filmische Mittel, die bereits im frühen Film eingesetzt wurden (Schärfeverlagerung, Rückprojektion, Verlangsamung, Rückwärtslauf des Films), an. Seine Filme, die einerseits mit dokumentarischem Gestus reale Orte und ihre historische Bedeutung erfassen und andererseits durch die sorgfältige Inszenierung minimaler Handlungen und Geschichten den imaginären Raum des Kinos öffnen, fungieren mitunter selbst als Heterotopien, als die Realität spiegelnde, ihr utopisches Potenzial sichtbar machende bewegte Bildräume. Seinem Interesse an der Frage, »wie sich verschiedene Zeitartern gleichzeitig im selben Werk beschreiben lassen«,²⁰ tragen die Werke Rechnung, indem sie das zeitliche Bewegungspotenzial eines konkreten historischen Raumes offenzulegen versuchen, also auch einzelne lokale Bewegungen innerhalb der Dauer einer Einstellung synchronisieren.

›Andere Räume‹ im Werk von Tacita Dean

Die Interrelationen von verschiedenen Zeitebenen und spezifischen Orten, die zugleich eine fiktionale und dokumentarische Dimension zeigen, spielen im Werk von Tacita Dean von Beginn an eine besondere Rolle. Ähnlich wie Lewis interessiert sie sich für die Orte, die als ›andere Räume‹ spezielle Funktionen einnehmen und vielfach auch wie Heterotopien als reale Spiegelungen utopischer Räume fungieren. Das Schiff, von Foucault als Heterotopie par excellence bezeichnet, ist ein vorherrschendes Thema ihrer Zeichnungen. Die Filme der letzten Jahre zeigen die Überbleibsel politischer Utopien als Ruinen oder, wie bei *Fernsehturm*, als abgeschlossenen Raum mit einer eigenen zeitlichen Ordnung, sie zeigen futuristische Gebäude, Ateliers, Studios, Museen, ein Kloster und einen Garten. Anders als Lewis nimmt sie jedoch nicht konkret auf das formale Vokabular der Filmgeschichte Bezug und arbeitet auch nicht mit Schauspielern, welche die möglichen alltäglichen Praktiken vor Ort nachspielen, sondern versucht, die dem jeweiligen Ort eigene Dynamik einzufangen. Ihre Filme bedienen sich nicht narrativer Mittel, um die Bildzeit (nach Theissing das Zusammenspiel der zeitlichen Dimensionen des Dargestellten und der temporalen Qualität des Bildes) zu vermitteln, sondern, wie aus den bereits betrachteten Arbeiten deutlich wurde, der Dauer statischer

20 Lewis, Dziejwior, »Gespräch mit Mark Lewis«, S. 51. Zur Kombination verschiedener Zeitlichkeiten bei Lewis in Bezug auf die Frage nach einer Globalzeit siehe auch den Aufsatz von Élie During, »Cinematography and the Extended ›Now‹. From Bergson to Video Art«, in: Rathgeber, Steinmüller, *BildBewegungen/ImageMovements*, S. 256–279.

Einstellungen und des Blickes auf Details. Orte sind bei Dean vor allem die imaginären Orte, die sich auf eine Fiktion – einen Mythos, eine Geschichte, eine politische Utopie – beziehen und mittels ihres dokumentarischen Stils präsentiert werden.

Im Weiteren sollen einige ihrer Werke anhand der Hypothese analysiert werden, dass sie die Orte vor allem über die Heterochronien, die zeitlichen Brüche, ins Bild setzt und so als Schnittstellen zwischen verschiedenen zeitlichen Ordnungen definiert.

»Eine Heterotopie beginnt erst dann ganz voll zu funktionieren, wenn die Menschen einen absoluten Bruch mit der traditionellen Zeit vollzogen haben.«²¹ Foucault beschreibt die komplexe Struktur der Heterotopien anhand ihrer Räumlichkeit, also der Fähigkeit, mehrere Räume miteinander zu vereinen, aber auch anhand ihrer widersprüchlichen Zeitlichkeit: Sie weisen – wie die Utopien auch – einen konkreten Bezug zur Wirklichkeit auf, um sich von dieser durch die Reflexion ihrer Zeitstruktur abzugrenzen. In Bezug auf die Zeit heißt dies, als Heterotopien/-chronien gelten auf der einen Seite die Orte, die sich der ›Anhäufung von Zeit‹ verschrieben haben, wie die neuzeitlichen Museen und Bibliotheken mit ihren umfassenden Sammlungen (»Der Gedanke, alles zu sammeln, gleichsam ein allgemeines Archiv aufzubauen [...], einen Ort für alle Zeiten zu schaffen, der selbst außerhalb der Zeit steht«²²), auf der anderen Seite die Orte, die »mit den flüchtigsten, vergänglichsten, prekärsten Aspekten der Zeit verbunden sind, und zwar in Gestalt des Festes«.²³ Hierbei geht es um ausschließlich temporär genutzte Orte, die einige Wochen im Jahr Jahrmärkte, Messen etc. beherbergen.

Es ist lohnenswert, hierfür noch einmal zu Deans Beschäftigung mit Merce Cunningham zurückzukehren. In Kapitel 3 wurden Cunninghams Performance und Deans Filmprojekt *STILLNESS* beschrieben, die in einem kleinen Trainingsraum der Merce Cunningham Studios in New York aufgezeichnet wurden. Wie für ein Tanzstudio üblich, befindet sich auf einer Seite ein großer Spiegel, in dem die Tänzerinnen und Tänzer ihre Bewegungen und Haltungen kontrollieren können. Den Spiegel nennt Foucault an sich schon ein Beispiel für einen heterotopischen Ort, da er die Zeitlichkeit des realen mit dem des imaginären Ortes der Spiegelung verschränkt. Doch auch das Studio selbst weist Funktionen auf, die den beschriebenen Grundsätzen der sogenannten ›anderen Räume‹ Foucaults entsprechen: So, wie Heterotopien ein System der Öffnung und Abschließung voraussetzen, hat auch das Studio

21 Foucault, »Von anderen Räumen«, S. 939.

22 Ebd.

23 Ebd.

eine strenge Zugangsbeschränkung und einen sehr spezifischen Zweck, es ist ein Ort der körperlichen Arbeit und der Ausbildung, in dem die Tänzer/innen nach bestimmten, strikt festgelegten Mustern die Tanztechnik Cunninghams erlernen, die wiederum auf andere Räume, die Bühnen, übertragen werden. Deans Filme erfassen diesen Ort mit seiner Verschränkung der heruntergekommenen Wände, des geschundenen Holzbodens und des Spiegels, an dem die Spuren tänzerischer Bewegungen als Abdrücke sichtbar sind, und verlegt ihn in die Zweidimensionalität des projizierten Leinwandbildes; aus den sechs Leinwänden wird in der Installation jedoch erneut ein begehbare Ort, der zeitgleich verschiedene Einblicke in das Studio, auf Cunningham und sein Spiegelbild (und das Spiegelbild des gefilmten Raumes) erlaubt.

In dem zweiten Film, den Dean mit Cunningham drehte, gehen ebenfalls unterschiedliche Räume an einem Ort ineinander über und bilden ein heterotopisches Gefüge. *Craneway Event* (Abb. 24–26) ist die Dokumentation der dreitägigen Vorbereitung einer Tanzaufführung der Cunningham Company, die der Choreograf in der Kranbahnhalle eines ehemaligen Ford-Montagewerks in Richmond, Kalifornien, 2009 leitete.

Dean begleitete die Trainings in der von Albert Kahn gestalteten Halle mit Blick über den Frachthafen San Franciscos. Die 1931 erbaute, lichtdurchflutete Halle wurde zunächst für die militärische Fahrzeugproduktion genutzt, später auch als Filmset und, nach starken Erdbebenschäden 1989, erst ab 2004 renoviert und als Veranstaltungsort etabliert. Für die Aufführungen trainierte die Cunningham Company mehrere Tage vor Ort auf großen Holzpodesten, was von Dean mit der Kamera dokumentiert und zu einem 16-mm-Farbfilm von 108 Minuten Länge geschnitten wurde. Dieser wird im Ausstellungskontext in einer kinoähnlichen Situation, das heißt in einem abgeschlossenen, verdunkelten Raum mit Sitzgelegenheiten gezeigt.²⁴ Die lichte, moderne Industriearchitektur wird von den umlaufenden bodentiefen Fenstern erhellt, die es ermöglichen sollten, das Tageslicht optimal für die Produktion auszunutzen; für die Tänzer/innen bedeutet dies, dass sich ihre Silhouetten im Film vor den stählernen Gitternetzen der Fenster und dem Himmel scherenschnittartig abzeichnen; der weite, offene Raum verschmilzt mit dem Außenraum der Hafenszenerie und der fernen bergigen Landschaft der San Francisco Bay Area, das Wasser reflektiert das Licht der langsam sinkenden Sonne, und die

24 Ursprünglich war das Ziel, beim fertigen Film den Eindruck eines einzelnen Trainings zu erwecken, weshalb Dean die Tänzer und Tänzerinnen gebeten hatte, jeden Tag die gleiche Kleidung anzuziehen. Aufgrund eines Kleidungswechsels von Merce Cunningham und unterschiedlichen Lichtsituationen an den drei Tagen musste dieses Vorhaben jedoch aufgegeben werden.



Abb. 24–26 Tacita Dean, *Craneway Event*, 2009, Filmstills

Farben des Himmels werden wiederum vom spiegelnden Boden der Halle reflektiert, so dass Innen- und Außenraum über das Licht- und Schattenspiel ineinander überzugehen scheinen. Der anamorphotisch aufgenommene Film erfasst die Breite der Halle, es dominieren Einstellungen in der Totalen, welche die Figuren der Tänzer/innen beim Aufwärmen und Trainieren im Ganzen erfassen. Cunningham hatte drei Bühnenpodeste nebeneinander installieren lassen, auf denen jeweils einzelne Stücke aus seinem Repertoire getanzt wurden. Jeder Tänzer und jede Tänzerin zählte dabei selbst seinen/ihren Takt, eine zeitliche Abstimmung zwischen den Bühnen erfolgte nicht, einzig Cunningham koordinierte in den Besprechungen die zu tanzenden Ausschnitte in ihrer räumlichen Orientierung. So hatte jede Bühne und darauf jeder Tänzer und jede Tänzerin eine eigene, raumzeitliche Ordnung, welche aber natürlich auf der Trainingstechnik Cunninghams und seinem speziellen Umgang mit Zeit und Raum in den Stücken basierte.

Visuell leitend für die Komposition der Bilder ist die Verschmelzung von Innen- und Außenraum – durch die Spiegelung setzt sich die schillernde Wasseroberfläche auf den Podesten fort, vor den tiefen Fenstern ziehen gemächlich Fischkutter, Fracht- und Segelschiffe vorbei, man sieht schnelle Motorboote und zahlreiche Seevögel. Zu Beginn des Films beobachtet die Kamera minutenlang einen Pelikan, der sich draußen auf einem Poller niedergelassen hat, und einmal verirrt sich eine Taube in die Halle, die auf dem spiegelnden Boden umherspaziert. Cunningham selbst sitzt während der gesamten Zeit aufmerksam in seinem Rollstuhl und dirigiert die Proben, bespricht sich mit seinen Tänzer/innen und kommentiert die beeindruckenden Ausblicke. Wie üblich wird nicht zu Musik trainiert, so dass die Geräuschkulisse des Hafens nur von den Geräuschen der Bewegungen der Tänzer/innen selbst durchbrochen werden, ihren Schritten und Sprüngen auf den Podesten, dem Atmen und Keuchen, schließlich den Gesprächsfetzen bei den Besprechungen.

»Light, like the sea, travels in waves. Such metaphors are central to Tacita Dean's work«,²⁵ schreibt Peter Wollen und benennt somit die zwei wichtigsten Motive in Deans Arbeit. Wie in einigen anderen Filmen spielt das Licht im Zusammenspiel mit dem Wasser eine wesentliche Rolle in *Craneway Event*, denn beide Elemente symbolisieren in ihrer ständigen Bewegung und Flüchtigkeit den Fluss der Zeit: »[D]ie Immaterialität der Zeit findet [...] ihre Entsprechung in der prinzipiellen Gestaltlosigkeit des Wassers.«²⁶ Indem Dean auf künstliche Lichtquellen verzichtet, kann über die Dauer des Films

25 Peter Wollen, »Tacita Dean«, in: *Afterall* 1, 1999, S. 107–113, S. 109.

26 Ursula Frohne, »Motive der Zeit. Eine Anthologie von Zeitphänomenen in der Kunst der Gegenwart«, in: Heinrich Klotz (Hg.) *Kunst der Gegenwart*, Ausstellungskatalog Museum

hinweg die Veränderung der Atmosphäre durch das Licht der untergehenden Sonne beobachtet werden. Das Licht steht in Deans Filmen symbolisch für die Tatsache, dass sie nur mit analogem, also lichtempfindlichem Film- und Fotomaterial arbeitet, was einen wesentlichen Aspekt ihrer Materialästhetik ausmacht – das Filmmaterial wird selbst zum schillernden Bild der Immaterialität des Lichts, als Dean es für *Kodak* (2006) während des Produktionsprozesses filmt. Der Leuchtturm in *Disappearance at Sea* (1996), auf Englisch *lighthouse*, fungiert als Allegorie der filmischen Lichtquelle, das Restaurant in *Fernsehturm* (2001) rotiert ebenso wie die Erde und erlebt den Wechsel von Tag zu Nacht, wodurch das goldene Licht der untergehenden Sonne zum Zwielflicht und schließlich zur Dunkelheit wird und das optische Verhältnis von Innen- und Außenraum sich langsam umkehrt. In *The Green Ray* (2001) wird die Suche nach dem ›optisch Unbewussten‹, das das Auge nicht sehen, der Film aber aufzeichnen und so sichtbar machen kann, motivisch umgesetzt: Der letzte Lichtstrahl der über dem Meer untergehenden Sonne soll aufgrund der atmosphärischen Beugung für einen kurzen Moment grün erscheinen; ob dies auf dem Film tatsächlich zu sehen ist, ist fraglich.

In der letzten Einstellung von *Craneway Event* scheint die Abendsonne durch die Pfeiler der Halle und schafft so ein räumlich anmutendes geometrisches Muster aus Licht, das die Tanzenden durchschreiten. Die natürliche Zeitlichkeit des Sonnenlichts, die den Rhythmus des Tages bestimmt, steht im Kontrast zu den jeweils individuellen Zeit-Räumen, welche die Tänzer/innen im Training durch ihre Bewegungen definieren. Die für Cunningham charakteristischen »multiple[n] Zentren des Raumes, die sich ebenso durch die Position des Tänzers [...], in Bewegung oder im Stillstand, wie auch durch die Aussparung, die ›leere‹ Raumzone herstellen«,²⁷ in Kombination mit der »tanzimmanenten Zeitgestalt«²⁸ der trainierten Bewegungsabläufe zeigen sich in Deans Film als gleichwertig nebeneinanderstehend. So, wie der Film für Foucault selbst eine Heterotopie darstellt, da er über die zweidimensionale Projektion auf eine Leinwand einen dreidimensionalen Bildraum öffnet, so öffnet Dean mit *Craneway Event* einen Filmraum, der wiederum verschiedene Konzeptionen von Räumlichkeit und Zeitlichkeit zueinander in Beziehung setzt.

für Neue Kunst, ZKM Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, Karlsruhe 1997, München / New York 1997, S. 38–50, S. 41.

27 Gabriele Brandstetter, »Intervalle. Raum, Zeit und Körper im Tanz des 20. Jahrhunderts«, in: Martin Bergelt, Hortensia Völckers (Hg.), *Zeit-Räume. Zeiträume, Raumzeiten, Zeiträume*, München/Wien 1991, S. 225–269, S. 250.

28 Ebd., S. 246.

Et in Utah Ego ... JG (2013)

»Everything about movies and moviemaking is archaic and crude. One is transported by this Archeozoic medium into the earliest known geological eras.«
(Robert Smithson, *The Spiral Jetty*, 1972)

Das jüngste Filmprojekt Tacita Deans, das hier besprochen werden soll, beschäftigt sich mit einem Werk, das in der Geschichte der amerikanischen Kunst des 20. Jahrhunderts eine herausragende Stellung einnimmt: Robert Smithsons *Spiral Jetty* (1970), die Ikone der Land Art und Bezugspunkt für zahlreiche zeitgenössische Künstlerinnen und Künstler. *Spiral Jetty* ist zum einen eine ortsbezogene Installation, die große spiralförmige, steinerne Mole im großen Salzsee in Utah, USA, wo Smithson sie 1970 mit schwerem Baugerät hat aufschütten lassen. Andererseits gehören zahlreiche Zeichnungen, Fotografien, ein Text (*The Spiral Jetty*, 1972) und der 32-minütige Film *Spiral Jetty* dazu, der die Entstehung der Mole dokumentiert und sie in einen historischen, geologischen und kosmologischen Kontext einbettet. Die Bedeutung des Kunstwerks im Rahmen des Œuvres von Smithson und darüber hinaus für die Land Art kann nicht überschätzt werden. Durch ihre jahrelange Nicht-Sichtbarkeit – *Spiral Jetty* war, bedingt durch den Wasserstand des Salzsees, von 1972 bis 2002 nicht zu sehen – erlangte die Arbeit geradezu mythische Bedeutung als Fixpunkt einer Bewegung innerhalb der modernen Kunst, die konzeptuelles Denken mit Ortsspezifität und der Sensibilität für das Verhältnis von Mensch, Natur, Technik und Wissenschaft verknüpft. Tacita Dean hat bereits 1997 den Versuch unternommen, anhand von Smithsons Wegbeschreibungen *Spiral Jetty* zu finden, scheiterte jedoch und verarbeitete die Reise in einer Klangarbeit. Von dieser Arbeit *Trying to Find Spiral Jetty* (1997) berichtete der Kurator Jeremy Millar dem Science-Fiction-Autor J. G. Ballard, wodurch eine Korrespondenz zwischen Tacita Dean und Ballard über Smithsons Arbeit in Gang gesetzt wurde. Millar erkannte die Parallelen zwischen Ballards Kurzgeschichte *The Voices of Time* (1960), die Smithson in seinem Besitz hatte, und *Spiral Jetty*. »Firstly, why a spiral jetty? What conceivable cargo would require a spiral jetty for its loading/unloading?«,²⁹ fragt Ballard Dean in einem Brief vom 22. Oktober 2007, und fordert sie später auf: »Treat it as a mystery that your

29 James Graham Ballard, Brief an Tacita Dean vom 22.10.2007, in: Richard Torchia (Hg.), *JG. a film project by Tacita Dean*, Ausstellungskatalog Arcadia University Art Gallery, Spruance Arts Center, Glenside 2013, S. 12.

film will solve.«³⁰ Ballards und Deans gemeinsames Interesse für Smithson gab somit den Anstoß für das Filmprojekt *JG*, welches einen Dreiklang zwischen der Arbeit von Smithson, der Kurzgeschichte *The Voices of Time* von Ballard und ihrer eigenen filmischen Tätigkeit zu visualisieren sucht. Deans spezifische Bildsprache und die Technik der Collage und des Maskierens, welche sie an *FILM* entwickelt hat, werden eingesetzt, um Smithsons Werk neu zu »rahmen« und seine historische Bedeutung für die zeitgenössische Filmkunst herauszuarbeiten. Wie gelingt ihr dies, und welches Geschichtsbild zeigt sich aus der Konfrontation von *Spiral Jetty* und der Literatur von Ballard? Welche narrativen Mittel setzt sie ein, und wie werden dadurch verschiedene Zeitkonzepte mit der Geschichtlichkeit der Werke, aber auch der Landschaft, verwoben? Welche Rolle schließlich spielt die Zeit für alle drei Elemente der Arbeit?

Tacita Deans Film *JG* ist 26 ½ Minuten lang, er wurde auf 35 mm in Farbe und in Schwarz-Weiß mit einer anamorphotischen Linse und optischer Soundaufnahme an verschiedenen Orten in Utah und Kalifornien gedreht und wird im Loop in einem abgedunkelten Raum mit Stuhlreihen für die Zuschauer gezeigt. Das Voiceover mit Auszügen aus Ballards *The Voices of Time* (1960), *Prisoner of the Coral Deep* (1964), *Robert Smithson as Cargo Cultist* (1997) und der Korrespondenz zwischen Ballard und Dean spricht der Schauspieler Jim Broadbent. In Deans Film sind zunächst zwei formale Besonderheiten auffällig: Zum einen benutzt sie die bereits in *FILM* (2011) erprobte und patentierte Technik des Maskierens, um mittels eigens erstellter Blendmasken, welche die anamorphotische Verzerrung des Breitbildformats ausgleichen können, durch aufwändige Mehrfachbelichtung verschiedene Aufnahmen und Formen bereits in der Kamera nach Art einer Collage ineinander- oder übereinanderzumontieren.³¹ Zum anderen rahmt sie einige Aufnahmen, ebenfalls wie in *FILM*, mit einer Art schwarzem Lochfilmstreifen, der in drei Teile unterteilt ist, so dass der Eindruck entsteht, man sähe drei in sich bewegte Einzelbilder eines Films. Dies erlaubt die Kombination von drei Aufnahmen in einem projizierten Bild, die wie in einer Mehrfachprojektion nebeneinanderstehen und von den Betrachtenden zueinander in Beziehung gesetzt werden. In

30 Tacita Dean, »JG«, in: Torchia, *JG. a film project by Tacita Dean*, S. 15.

31 Zu *FILM* und die darin erstmals angewandte Technik siehe den Katalog zur Ausstellung in der Tate Modern, London: Cullinan (Hg.), *Tacita Dean. Film*, sowie u. a. meine Ausführungen dazu (Nina Steinmüller, »*FILM* als Film. Bildbewegungen bei Tacita Dean«, in: Rathgeber, Steinmüller, *BildBewegungen/ImageMovements*, S. 179–200).

diesen Einstellungen wechseln sich Farb- und Schwarz-Weiß-Aufnahmen ab, die jedoch aufgrund des für Dean typischen breiten Formats besonders mit der Horizontalität der gefilmten Landschaften korrespondieren.

Die Struktur des Films ähnelt, wie Dean in einem kurzen Interview erläutert, der von *The Voices of Time*, denn er besteht aus fünf kürzer werdenden Abschnitten, die jeweils mit Aufnahmen einer Uhr unterteilt sind – wie beim Protagonisten der Kurzgeschichte, dessen Wachphasen sich Schritt für Schritt verkürzen. Diese Analogie, betont Dean, war nicht geplant und ist für ihre Arbeitsweise auch unüblich,³² zeigt aber dennoch, wie eng ihre filmische Arbeitsweise mit der Zeitstruktur der Erzählung und auch der Skulptur beziehungsweise Smithsons Film verwoben ist, wie wir weiter unten sehen werden. Bevor auf *JG* näher eingegangen wird, sollen daher die Werke von Smithson und Ballard kurz erläutert werden.

Robert Smithsons umfangreiches Œuvre, das durch seinen plötzlichen Unfalltod im Alter von 35 Jahren 1973 ein jähes Ende findet, entwickelt sich aus der Minimal Art heraus. Stärker als andere Land-Art-Künstler fundiert und reflektiert er seine Erdarbeiten, die seit den 1960er Jahren entstehen, in seinen Texten, die sich zwischen literarischen Essays und theoretischen Reflexionen über Geschichte, Kunstgeschichte, Physik, Geologie, Biologie und Astronomie bewegen.³³ Die Zeit – als Zeit der künstlerischen Erfahrung, als Geschichtlichkeit von Dingen, Materialien und Stoffen – steht dabei im Mittelpunkt seines Interesses und wird an Begriffe und Konzepte wie Entropie, Monument oder Museum geknüpft. In »Entropie und neue Monumente« (*Artforum*, Juni 1966) diskutiert Smithson die Werke einiger zeitgenössischer Minimal-Art-Künstler wie Donald Judd, Robert Morris, Sol LeWitt und Dan Flavin als neue Monumente, die nicht der Erinnerung an die Vergangenheit, sondern dem Vergessen der Zukunft dienen.³⁴ Nicht die Zeit in ihrem herkömmlichen Sinn als historische Entwicklung, biologische Evolution oder die Zeitalter überdauernde Einheit, in natürlichen Materialien repräsentiert, beschäftige diese Künstler, sondern ihre Werke reduzierten die Zeit auf den Moment der Erfahrung des Ortes und der neuen, künstlichen Materialien:

32 »Tacita Dean: On *JG* and the Medium of Time«, 28.2.2013, filmed at the Pew Center for Arts and Heritage, <https://www.pewcenterarts.org/post/tacita-dean-jg-and-medium-time> [26.4.2020].

33 Robert Smithson, *The Collected Writings*, Berkeley 1996, auf Deutsch erschienen als: Robert Smithson, *Gesammelte Schriften*, hg. v. Eva Schmidt, Kai Vöckler, Köln 2000.

34 Robert Smithson, »Entropie und Neue Monumente« (1966), in: ders., *Gesammelte Schriften*, S. 27–37, S. 28.

Vergangenheit und Zukunft werden beide in einer objektiven Gegenwart plaziert. Diese Art von Zeit hat wenigen oder gar keinen Raum, sie ist stationär und bewegungslos, sie geht nirgendwohin, sie ist eine un-newtonsche Zeit und sie besteht im Augenblick, und sie ist gegen die Räderwerke der Zeit-Uhr. [...] Flavins Dekonstruktion der klassischen Zeit und des klassischen Raums beruht auf einer völlig neuen Auffassung von der Struktur der Materie.³⁵

Schlüsseltopos für diese Zeitlosigkeit ist die Entropie, der zweite Hauptsatz der Thermodynamik, der besagt, dass in einem geschlossenen System aufgrund der Irreversibilität der meisten Prozesse die Menge der Unordnung, das heißt der während eines Prozesses abgegebenen Energie, stetig zunimmt und so theoretisch das Universum eines Tages zum Stillstand durch Wärmetod kommen wird. Dieses die gesamte Physik überspannende Prinzip sieht Smithson in der Kunst der Minimal Art »zelebriert« und er charakterisiert diese Werke somit als abgeschlossene, zeitlose Systeme.³⁶ Smithson versucht in seinen eigenen ortsbezogenen Arbeiten der Entropie in Form der Umweltzerstörung und Energievernichtung symbolisch entgegenzuwirken. Seine Werke weisen auf die Unumkehrbarkeit der menschlichen Eingriffe in die Natur hin und sollen so die begrenzten Zeithorizonte menschlichen Handelns relativieren. Seine architektonischen Projekte dieser Zeit stehen unter dem Konzept der »De-Architekturierung«, dem »Bauen unter dem Aspekt einer unausweichlichen entropischen Entwicklung«.³⁷ Dies meint eine »Architektur der Vorläufigkeit, die ihr eigenes Verschwinden thematisiert« angesichts der Tatsache, »dass der entropische Prozess unweigerlich in eine bildlose Ewigkeit führt, hin zu einem Endzustand ohne Veränderung und Entwicklung«.³⁸ Smithsons 1967 unternommener Ausflug zu seinem Heimatort Passaic in New Jersey, dessen Industriebrachen er fotografisch festgehalten hat, hat seinen Begriff von Geschichte nachhaltig verändert. Hier findet er die postindustriellen Monumente des zeitgenössischen Amerika, das nicht wie Rom auf eine antike Geschichte zurückgreifen kann, sondern die Prozesse des Erinnerns an den Bruchkanten einer Naturgeschichte und den Ruinen der modernen Zivilisation verorten muss. Verlassene Maschinen scheinen im Matsch gefangen zu sein wie mechanische Dinosaurier,³⁹ die Stadt beschreibt

35 Ebd.

36 Ebd., S. 27.

37 Kai Vöckler, »Das Verschwinden der Architektur als Thema der Kunst«, in: Sabine Folie (Hg.), *Die Moderne als Ruine. Eine Archäologie der Gegenwart*, Ausstellungskatalog Generali Foundation, Wien 2009, Nürnberg 2009, S. 13–17, S. 15.

38 Ebd.

39 »Weil es Samstag war, waren viele Maschinen nicht in Betrieb, und das ließ sie wie im Schlamm steckengebliebene prähistorische Kreaturen aussehen oder mehr noch wie

er als ruinös, aber nicht im romantischen, erhabenen Sinn des Verfalls, sondern zeitlich verkehrt:

Dieses Null-Panorama war offenbar voller *umgekehrter* Ruinen – voller neuer Bauten, die hier einmal hingesetzt werden würden. Umgekehrte Ruinen sind das Gegenteil der ›romantischen Ruinen‹, denn diese Bauten *zerfallen* nicht in Trümmer, *nachdem* sie gebaut wurden, sondern *erheben* sich zu Trümmern, bevor sie gebaut wurden. Diese anti-romantische Inszenierung verweist auf die diskreditierte Idee der Zeit und viele andere ›veraltete‹ Dinge.⁴⁰

Smithson erweitert in seinen Werken und theoretischen Reflexionen Begriffe wie die Ruine oder das Monument und löst sie von ihrer ursprünglichen kunsthistorischen Bedeutung, indem er sie auf die postindustrielle Gegenwart der 1960er Jahre bezieht; er zieht Verbindungslinien von prähistorischen Symbolen und Bauwerken bis in die Zukunft und offenbart dabei ein abstraktes Zeitverständnis, das nicht an lineare Zeitvorstellungen gebunden ist.

Die Land-Art-Skulptur *Spiral Jetty* (Abb. 27, 28) entstand 1970, nachdem Smithsons Interesse für die geologischen Besonderheiten von Salzseen ihn zunächst an den Mono Lake in Kalifornien geführt und zu Recherchen über die Salzseen in Bolivien angeregt hatte, wie er in dem Text »Spiral Jetty« beschreibt. Der Große Salzsee in Utah wurde aufgrund seiner zum Teil roten oder rosa Färbung für eine Erdarbeit ausgewählt. Die Skulptur, welche Smithson aus Basaltgestein und Erde als gegen den Uhrzeigersinn verlaufende Spirale auf-türmen ließ, ragt ca. 460 Meter in den See hinein und ist ca. 4,5 Meter breit. Sie ist je nach Wasserstand für Besucher/innen sichtbar und begehbar oder unter der Wasseroberfläche verborgen. Die in Film und Essay so gradlinig beschriebene und dokumentierte Errichtung hat, wie Michael Lüthy erläuterte, auch fiktionale Anteile, da der Entwurf ursprünglich eine zum Ufer zurück-gebogene Mole mit einer Plattform am Ende vorsah.⁴¹ Erst nach Beendigung der Arbeiten entschied sich Smithson, die Form in die einer Spirale zu ändern und wählte so ein einprägsames Bild für die im Film visualisierten vielfältigen makro- und mikrokosmologischen Zusammenhänge.

ausgestorbene Maschinen – abgehäutete mechanische Dinosaurier.« (Robert Smithson, »Fahrt zu den Monumenten von Passaic, New Jersey« [1967], in: ders., *Gesammelte Schriften*, S. 97–102, S. 99.)

40 Ebd., S. 100.

41 Vgl. Michael Lüthy, »Das falsche Bild. Robert Smithsons verworfene Erstversion der Spiral Jetty«, in: Sebastian Egenhofer, Inge Hinterwaldner, Christian Spies (Hg.), *Was ist ein Bild? Antworten in Bildern. Gottfried Boehm zum 70. Geburtstag*, München 2012, S. 279–281, S. 279.



Abb. 27 Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970, Foto: George Steinmetz



Abb. 28 Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970, Foto: Nancy Holt

Der Film *The Spiral Jetty*, welcher parallel zur Erstellung der Skulptur gedreht wurde, ist keine Dokumentation des Projekts, sondern stellt eine eigene visuelle Reflexion der Erdarbeit, ihrer spiralförmigen Form und der geologischen und historischen Einbettung in die Landschaft dar. Er beginnt mit Bildern von Gasexplosionen auf der Sonne, gefolgt von der Suche nach dem geeigneten Ort für die Mole am Ufer des Großen Salzsees, Ausschnitten von Karten und rot eingefärbten Aufnahmen von Dinosaurierskeletten aus einem naturhistorischen Museum – ein Panorama aus Bildsequenzen, die den Hintergrund für die Errichtung der Mole darstellen:

Der Film rekapituliert die Skala der *Spiral Jetty*. Disparate Elemente geraten in Zusammenhang. Unwahrscheinliche Orte und Dinge sind zwischen Szenen montiert, die ein Stück einer unbefestigten Straße zu dem realen Ort in Utah und zurück zeigen. [...] Der trennende Unterschied zwischen Realität und Film erzeugt das Gefühl eines kosmischen Bruchs.⁴²

Im weiteren Verlauf kontrastiert Smithson Aufnahmen der Erstellung der Mole (Smithson, wie er im Wasser watend Entfernungen abmisst, Bagger und Lastwagen, wie sie Erde, Basalt und Steinmassen an Land aufnehmen, ins Wasser schütten und so zur Spirale türmen) mit Aufnahmen der rosafarbenen Wasseroberfläche und zwei Bildern von Dinosauriern beziehungsweise einer Echse. Schließlich folgen als dritter Teil die aus einem Hubschrauber gefilmten Aufnahmen der Mole, auf der Smithson nach innen läuft. Der Hubschrauber umkreist das Bauwerk und nähert sich ihm immer wieder aus verschiedenen Richtungen. Auf der Tonebene wechseln sich sehr laute Sequenzen mit

42 Robert Smithson, »Spiral Jetty« (1972), in: ders., *Gesammelte Schriften*, S. 176–184, S. 183.

Bau- beziehungsweise Helikopterlärm mit sehr stillen Sequenzen ab, darüber liegt das von Smithson gesprochene Voiceover.⁴³

The Voices of Time ist eine dystopische Kurzgeschichte von James Graham Ballard, die 1960 entstand und, wie auch andere Bücher Ballards dieser Periode, von der Zeit handelt. Hauptperson ist Robert Powers, ein Neurochirurg, der an einem heißen, nicht näher benannten Ort an einer Klinik für sogenannte *sleepers* arbeitet und gleichzeitig das Labor seines durch Selbstmord verstorbenen Kollegen Whitby betreut. Er stellt an sich die Anzeichen einer fortschreitenden Degeneration fest, wie sie auch seine Patienten aufweisen, die sich aufgrund eines zusätzlichen, inaktiven Chromosomenpaars, die *silent pairs*, nach und nach körperlich und mental zurückentwickeln und vermehrt schlafen, bis sie schließlich nicht mehr aufwachen und in einen komatösen Zustand verfallen. Powers möchte die ihm verbliebenen wachen Stunden noch sinnvoll nutzen und führt Tagebuch. In Whitbys Labor hatten sie versucht, durch Aktivierung der *silent pairs* bei bestimmten Tieren und Pflanzen mittels Röntgenbestrahlung deren verborgene Entwicklungsmöglichkeiten freizusetzen, und tatsächlich weisen einige so Behandelte anschließend erstaunliche Fähigkeiten auf, die jedoch am Ende auch zur Selbstzerstörung führen. Powers wird von einem ehemaligen Patienten verfolgt, Kaldren, der aufgrund eines missglückten Experiments überhaupt nicht mehr schläft und in einem spiralartig-verdrehten Betonhaus am Ufer eines Salzsees wohnt.⁴⁴ Kaldren ist besessen von Zahlencodes, die er angeblich aus dem Weltraum empfängt und die das bevorstehende Ende der Welt zeitlich ankündigen, wie er Powers anhand von mehreren Funkempfängern vorführt, die einen numerischen Countdown herunterzählen. Powers versucht, ein Mandala, das Whitby in einen ausgetrockneten Swimmingpool gezeichnet hat, in Beton nachzubauen. Schließlich begibt er sich selbst zur Röntgenbestrahlung ins Labor und kehrt anschließend zu dem Mandala zurück, wo er auf der mittigen Plattform in einer Art Verschmelzung mit der kosmischen Zeit der Sterne stirbt. Er wird von Kaldren und dessen Freundin Coma gefunden. Kaldren fährt noch ein letztes Mal zum Labor, in dem alle Versuchstiere und -pflanzen gestorben sind. Er informiert die Polizei über Powers Tod, nimmt eine Filmrolle, die er dort findet, mit, und zieht sich in sein Haus zurück.

43 Vgl. zum Ablauf des Films auch Diane Thater, »A Man Becomes Unstuck in Time in the Film that Became a Classic!«, in: Lynne Cooke, Karen Kelly (Hg.), *Robert Smithson – Spiral Jetty. True Fictions, False Realities*, Berkeley 2005, S. 165–183.

44 Die Beseitigung des Schlafbedürfnisses durch einen chirurgischen Eingriff mit jedoch negativen Folgen für den Patienten geht auf eine andere Kurzgeschichte Ballards zurück, *Manhole 69* von 1957.

Besonderheiten JG

Tacita Deans Werk orientiert sich in mancherlei Hinsicht an Smithsons Film *Spiral Jetty*, es fallen jedoch zunächst die Unterschiede ins Auge. Wo *Spiral Jetty* einer erzählenden Dramaturgie folgt – der Suche und Erschließung des geeigneten Standorts, dem Bau der Spirale und der Begehung durch Smithson, was vom Helikopter aus gefilmt wird, schließlich der Entstehung des Films im Studio –, erscheint *JG* stärker als eine nichtnarrative Kontemplation über die Besonderheiten der Landschaft, in welcher *Spiral Jetty* und *The Voices of Time* angesiedelt sind. *JG* hat kein erzählendes Voiceover, sondern nur wenige gesprochene Sätze begleiten die meist langen, statischen Einstellungen. Es wechseln sich in loser Folge Aufnahmen aus der Umgebung des Großen Salzsees, von den Uferbereichen, von dort arbeitenden Maschinen und Turbinen, von den Bergen und wüstenähnlichen Landschaften ab, die Dean unter anderem im Death Valley aufgenommen hat. Licht und Wasser, die gekräuselte Wasseroberfläche, Spiegelungen und Brechungen sind wie schon in früheren Filmen Deans und auch bei *Spiral Jetty* die dominierenden Bildmotive. In den Sequenzen, die das Bild mittels maskierter Lochstreifen in drei nebeneinanderstehende Einstellungen unterteilen, kombiniert Dean Aufnahmen von arbeitenden Baggern oder Turbinen, von Salzkristallen und immer wieder von Details zweier kleiner Gürteltiere, die sich einrollen, sowie von einer Echse (Abb. 29).⁴⁵ Einzelne Einstellungen mit kristallinen Strukturen oder aufgetürmten, weißen Felsen lassen den Betrachter / die Betrachterin bezüglich ihrer Maßstäblichkeit im Unklaren und öffnen das Bild so für die Wahrnehmung von Oberflächen, Strukturen und Kontrasten zwischen den salinen und steinernen Objekten und den wechselnden Schattierungen des Himmels.⁴⁶ Wie in dem Film *Spiral Jetty* entsteht so eine Zusammenschau von Makro- und Mikrokosmos der besonderen Landschaft um den Großen Salzsee und die Erdsulptur; eine Beschreibung Mark Glödes von Smithsons Film könnte ohne Weiteres auch auf *JG* bezogen werden:

45 In Smithsons Film taucht als Standbild die Fotografie einer Echse auf; das Gürteltier wird in *The Voices of Time* erwähnt, als Powers ein kleines gepanzertes, unbestimmbares Tier findet, das ihn an ein Gürteltier erinnert.

46 Auch Smithson verweist in seinem Text zu *Spiral Jetty* auf die Relativität der Maßstäblichkeit, die bereits die Skulptur selbst und ihre Wahrnehmung betrifft und im Film aufgegriffen wird: »Solange man sich nicht darauf einläßt, die Maßstäblichkeit unabhängig von den Ausmaßen zu sehen, hat man nur ein Objekt oder eine Formulierung, die eindeutig zu sein *scheinen*. [...] Jeder kubische Salzkristall bildet in seinem Molekulargitter ein Echo der *Spiral Jetty*.« (Smithson, »Spiral Jetty«, S. 179.)



Abb. 29 Tacita Dean, *JG*, 2013, Filmstill

Mit seinem Film dringt Smithson somit anders als bisher gekannt in die amerikanische Wüste ein. Indem er kartographische Blicke mit mikroskopischen Eindrücken verbindet, führt er im Film unmittelbar das Nahe mit dem Entfernten zusammen. Mikroskopische Nahaufnahmen von Mineralien, Salzkristallen oder Großaufnahmen von ins Wasser fallenden Gesteinsbrocken werden kombiniert mit panoramatischen Ansichten einer Landschaft oder Aufsichten auf Teile der aufgeschütteten Spirale.⁴⁷

Ein entscheidender Unterschied ist, dass Dean die Geschichte von *Spiral Jetty* nicht auf deren Entstehung bezieht, sondern die Erdarbeit als bereits historisches Monument der Land Art in Form eines Erinnerungsbildes in der Collage zitiert. Die tatsächliche Skulptur wird im Film *JG* nicht gezeigt, jedoch als Maske verwendet (Abb. 30) und findet sich als universale Form der Spirale in Wasserwirbeln oder den rollenden Bewegungen des Gürteltiers wieder. Das Wasser als Fluss der Zeit treibt die sich konstant drehenden Turbinen an, die wie archaische Mühlräder das Wasser von einem Becken ins andere schaufeln. Die Spiralform, als Symbol eine der ältesten Formen, die sich weit verbreitet in der Kunst zeigt, manifestiert sich makrokosmisch in den Spiralnebeln unseres Sonnensystems, mikrokosmisch in wirbelndem Wasser ebenso wie in natürlichen Formen wie Farnen oder Schneckenhäusern.⁴⁸ Mit der Spirale verbindet Smithson, wie Anne Hoormann ausführt, ein »schematisches Bild

47 Marc Glöde, »Filmische Topographien der USA. Zur Konstruktion von Landschaften in der experimentellen Filmgestaltung«, in: *Augen-Blick* 37: Blicke auf Landschaften, Marburg 2005, S. 25–45, S. 36.

48 Vgl. »Spirale«, in: Hans Biedermann, *Knaurs Lexikon der Symbole*, München 1998, S. 416–418.



Abb. 30 Tacita Dean, *JG*, 2013, Filmstill

für die Entwicklung des Universums«.49 Er verknüpft den mathematischen Ursprung der Spirale, ihre Berechenbarkeit, mit der Irrationalität ihrer Erfahrung. Smithsons Fortschrittskritik, die entropische Logik eines zwangsläufigen Wärmetods, zeigt sich in dem Symbol, das für die Rückkehr zum Ursprung steht: »[M]it jedem Schritt auf der Spirale kehren wir zu unserem Ursprung zurück.«50 Die Arbeit in der Wüste ist so auch eine geschichtliche, archäologische Arbeit, die historisches, kosmologisches und naturwissenschaftliches Wissen miteinander verknüpft.

Landschaften

Betrachtet man die Landschaft vom Blickpunkt der Ästhetik aus, ist hier die Natur »im Anblick für einen fühlenden und empfindenden Betrachter ästhetisch gegenwärtig«.51 Landschaft hebt sich als ein gewählter Ausschnitt aus der in ihrer Totalität nicht greifbaren Natur als wiederum Ganzes hervor.52 Im narrativen Film hat die Landschaft häufig eine konkrete Zuschreibung beziehungsweise Aufgabe, sie ist Projektionsfläche für die Gefühlswelt der filmischen Figuren, Synonym für Heimat oder Fremde, für Identität oder Verlust derselben, sie macht durch Wetterphänomene Stimmungen und Zeitverläufe deutlich oder hat als konkreter Schauplatz eine historische Bedeutung,

49 Anne Hoormann, *Land Art. Kunstprojekte zwischen Landschaft und öffentlichen Raum*, Berlin 1996, S. 84.

50 Smithson, »Spiral Jetty«, S. 180.

51 Joachim Ritter, *Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft*, Münster 1963, S. 18.

52 Vgl. Georg Simmel, »Philosophie der Landschaft« (1913), in: ders., *Aufsätze und Abhandlungen 1909–1918*, Band 1, hg. v. Rüdiger Kramme, Angela Rammstedt, Frankfurt am Main 2001, S. 471–482.

auf die im Film angespielt wird. Sergej Eisenstein hat beschrieben, dass mit Blick auf ihre Ausdrucksmöglichkeiten die Landschaft der Musik am nächsten komme, dass die Landschaft das »unabhängigste Element des Films«⁵³ sei: »[S]ie ist am wenigsten belastet von bedienenden-erzählerischen Aufgaben und am anpassungsfähigsten bei der Wiedergabe von Stimmungen, emotionalen Zuständen und seelischen Vorgängen, mit einem Wort, *all dessen*, was in seiner vage erfassbaren, fließenden Bildhaftigkeit eigentlich nur durch Musik ausdrückbar ist.«⁵⁴ In jedem Fall aber ist Landschaft eine »kulturelle Konstruktion«,⁵⁵ die immer auch den Blickwinkel des/der Betrachtenden ausdrückt, sie »fixiert Vorstellungen unserer Umwelt und sozialen Umgebung«. ⁵⁶ Insofern ist sie auch immer ein Ausweis der Historizität des filmisch eine Landschaft darstellenden, rahmenden Subjekts.

Tacita Dean hat schon in früheren Arbeiten Landschaften dargestellt, insbesondere die englischen Küsten in ihren Leuchtturmfilmern oder in *Banewl*. In letzterem Film dokumentierte sie auf einer Milchfarm in Cornwall die Sonnenfinsternis von 1999, welche aufgrund des bedeckten Himmels jedoch nur als sehr allmähliche Verdunkelung und Wieder-Aufhellung der ländlichen Szenerie wahrgenommen werden kann. Deans Verhältnis zur Natur ist in ihren Filmen von einem starken Interesse an natürlichen Zeitabläufen, Licht- und Wetterphänomenen gekennzeichnet. Sie verwendet selten Schnitte, um das Gefühl für das Verstreichen der Zeit und ihre Bannung mittels des Lichts auf den Film zu erhalten. Indem kosmische Abläufe wie die Sonnenfinsternis oder auch die untergehende Sonne in *The Green Ray* als Kräfte dargestellt werden, die unsere natürlichen Zeitverläufe auf der Erde seit jeher beeinflussen und unsere Zeitwahrnehmung strukturieren, verzahnen sich verschiedene Zeitrechnungen miteinander und wird die Zeit als das eigentliche Thema ihrer filmischen Arbeit deutlich. So auch in *JG*, wo Dean sich wie Smithson der Wüstenlandschaft um den Großen Salzsee in Utah widmet, dies aber unter völlig veränderten historischen und ästhetischen Vorzeichen. Smithsons Essay und Film dokumentieren, wie der Standort der Mole aufgrund landschaftlicher Kriterien ausgewählt wurde: Die Rotfärbung des Wassers im nördlichen Teil des Sees als Folge bakterieller Zersetzungsprozesse und Algenbildung interessierte ihn, und Smithson berichtet von einem nahezu erhabenen Landschaftseindruck beim ehemaligen Ölfeld Rozel Point, wo die Wasseroberfläche

53 Sergej M. Eisenstein, *Eine nicht gleichmütige Natur*, hg. v. Rosemarie Heise, Berlin 1980, S. 16.

54 Ebd.

55 Barbara Pichler, Andrea Pollach, »Vorwort«, in: dies. (Hg.), *Moving landscapes. Landschaft und Film*, Wien 2006, S. 9–14, S. 11.

56 Ebd.

und die untergehende Sonne miteinander verschmelzen und den Eindruck einer unbewegten Bewegtheit heraufbeschwören, die in der Form einer Spirale kulminiert:

Als ich diesen Ort sah, vibrierte er bis an den Horizont; er erschien wie ein immobiler Zyklon, und das flimmernde Licht erweckte den Eindruck, als würde die ganze Landschaft beben. Ein latentes Erdbeben verbreitete sich in der zitternden Stille, wurde zu einer kreisenden Empfindung ohne Bewegung. Der Ort begann zu rotieren, umschloß sich selbst in einer immensen Rundung. Aus diesem kreisenden Raum tauchte die Möglichkeit der *Spiral Jetty* auf.⁵⁷

Bei Dean stehen nicht das Bauwerk und seine Errichtung, sondern seine Einbettung in die es umgebende Landschaft im Mittelpunkt. So widmen sich viele Einstellung in der Totalen der Berglandschaft und den Wolkenformationen, die im Licht der untergehenden Sonne erst in Rot- und Orangetönen leuchten, dann im blauen Licht der Dämmerung und schließlich in der Nacht versinken. Die Sonne, die als erstes Bild des Films über dem an einen Swimmingpool erinnernden Parallelogramm erscheint – man denkt an den Pool in *The Voices of Time* – taucht auch in *JG* immer wieder auf, stets untergehend, so dass sie als Anspielung auf die untergehende Welt der Erzählung gesehen werden kann (Abb. 31).⁵⁸

Zur Landschaft bei Smithson stellt Mark Glöde fest, dass sich hier andere Diskursfelder angelagert hätten und diese Ebenen sich nicht homogen zueinander verhielten: »Die einzelnen Splitter ergeben keine geordnete Landschaft

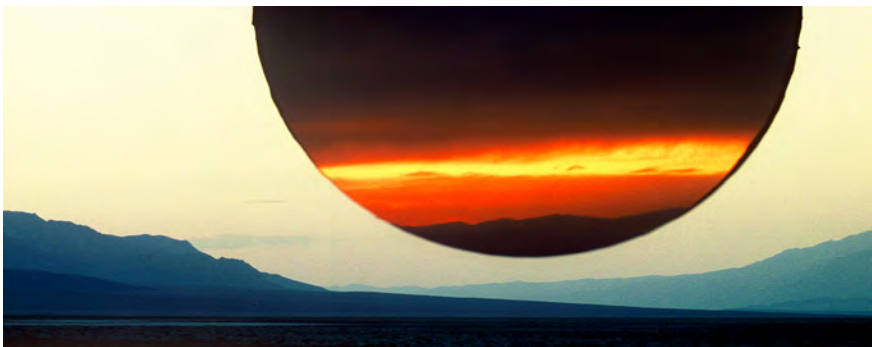


Abb. 31 Tacita Dean, *JG*, 2013, Filmstill

57 Smithson, »Spiral Jetty«, S. 179.

58 Die Form der Maske findet sich auch in Smithsons Fotoserie zu *Monuments of the Passaic*, wo ein von der Seite fotografiertes Sandkasten die Form eines Parallelogramms annimmt.

mehr und auch kein größeres Raumsystem, in das sich diese Landschaft mathematisch wie ein Puzzle zusammenfügen könnte, sondern sie verweisen auf einen dynamischen und entropischen Prozeß.«⁵⁹ Ebendies kann auch bei *JG* beobachtet werden. Dean kombiniert Anspielungen auf Science-Fiction-Themen mit Aufnahmen der industriellen Salzverarbeitung, der großen Baumaschinen, die den Raubbau an der Natur symbolisieren. Bagger, Walzen, Züge – alle Geräte scheinen wie von selbst zu funktionieren, die Szenen sind menschenleer. Dean kreiert in *JG* Bilder des leeren Raums und evoziert durch die eingefügten Formen, die an Planeten, Monde und die Sonne erinnern, sowie die schematisierte Spirale Assoziationen an Topoi der Science-Fiction-Literatur. Die Natur, die hier gezeigt wird, ist in keiner Weise fruchtbar: Die Salzwüste Utahs ist eine der unwirtlichsten Gegenden der USA, nur wenige Tier- und Pflanzenarten sind an die kargen Böden und das extreme Klima angepasst. Ballards anschauliche Beschreibungen der kargen Landschaft hat Dean in ihrem Film in Bilder übersetzt: den Kontrast des weißen, flachen Sees und der hoch aufragenden Hügel im Hintergrund, die spärliche Vegetation und die lebensspendende, aber auch potenziell tödliche Strahlung der Sonne und der Sterne. Ballard greift das Prinzip der Anpassung an veränderte Lebensumstände in seiner Erzählung mit dem Bild des gürteltierähnlichen kleinen Tieres auf, dem ein bleierner Panzer gewachsen ist, der es vor kosmischer Strahlung schützen könnte. Powers findet dieses Tier und bringt es zu Untersuchungszwecken in das Labor. Das bevorstehende Ende der Erde beziehungsweise ihrer Bewohner ist bei ihm schon angezählt. Dean erschafft ebenso wie Ballard in seiner Geschichte Bilder der landschaftlichen Leere als eine Vision der Erde, die am Ende des entropischen Prozesses ohne Menschen weiterexistieren wird.

Zeitstrukturen

Es sind zwei Erscheinungsformen der Zeit, die in den Werken der drei Künstler im Vordergrund stehen: die Entropie und die Parallelität verschiedener Zeiten im Bild. Die Entropie als zentrale Kategorie des Schaffens von Smithson spielt bei Ballard, der diese als Erster in die Science-Fiction-Literatur eingebracht hat, eine ebenso große Rolle, wie Michael K. Iwoleit beschreibt:

In ›The Voices of Time‹ (1960, dt. ›Die Stimmen der Zeit‹), neben ›The Terminal Beach‹ möglicherweise Ballards bedeutendster Beitrag zur Science Fiction, taucht Zeit schließlich in Gestalt der Entropie, des Verfalls, der Degeneration als grundlegende Existenzbedingung des ganzen Universums auf. Die Lebensdauer

59 Glöde, »Filmische Topographien der USA«, S. 37.

des Kosmos erweist sich hier als genauso begrenzt wie die Zeit, die als eine biologische Lebensform existieren kann.⁶⁰

In der Erzählung geht die Degeneration der Menschheit, die Stück für Stück in einem traumlosen, komatösen Zustand versinkt, mit den erfolglosen Versuchen der Pflanzen- und Tierwelt einher, sich den veränderten Lebensbedingungen anzupassen; der Countdown des Universums, der auf die Erde gefunkt wird und dort in Form von Zahlenkolonnen, die Kaldren aufzeichnet, langsam das Ende aller Zeiten herunterzählt, generiert eine unbestimmbare Endzeitstimmung, die die Geschichte durchdringt und in den leeren Landschaften Tacita Deans widerhallt. Der Protagonist Powers nimmt am Ende der Geschichte, nachdem er selbst seine »schlafenden Gene« aktiviert hat, einen Zustand an, in dem er die Zeit regelrecht fühlen kann und in dem sich ihm die Jahrmillionen des vor ihm aufgetürmten Bergmassivs und des prähistorischen Salzsees zugleich auditiv – als Stimmen der Zeit – und visuell – als mentales Bild – vermitteln: »a psychic picture defined and clear as the visual image brought to him by his eyes«.⁶¹ Solcherart von den Zeitzonen der ihn umgebenen Landschaft durchdrungen, kann er sein Auto mit geschlossenen Augen zwischen den zwei Zeitfronten des Sees und der Berge hindurchlenken:

Closing his eyes, Powers lay back and steered the car along the interval between the two time fronts, feeling the images deepen and strengthen within his mind. The vast age of the landscape, the inaudible chorus of voices resonating from the lake and from the white hills, seemed to carry him back through time, down endless corridors to the first thresholds of the world.⁶²

Powers selbst wird somit zu einem Medium, das die verschiedenen Zeiten in sich aufnimmt und zwischen ihnen vermittelt. Kaldren prophezeit an anderer Stelle: »Think of yourself in a wider context. Every particle in your body, every grain of sand, every galaxy carries the same signature.«⁶³ Ballard beschreibt in anschaulichen Bildern die Vergangenheit in Form des Alters der Landschaft, von der sein Protagonist jedes Sandkorn und jeden Salzkristall fühlen kann, die Zukunft des nahenden Untergangs des Universums und Powers körperliche Gegenwärtigkeit, die in das Kontinuum der Zeit eingebettet ist und schließlich

60 Michael K. Iwoleit, »Raum Zeit und Entropie. Eine Einführung in J. G. Ballards Kurzgeschichtenwerk«, in: Joachim Körber (Hg.), *J. G. Ballard – Der Visionär des Phantastischen*, Edition Futurum, Band 6, Meitingen 1985, S. 9–23, S. 15.

61 James Graham Ballard, *The Voices of Time*, London 1985, S. 38.

62 Ebd.

63 Ebd., S. 35.

in diesem aufgehen wird (als Powers stirbt), als Ebenen der Zeit, die letztlich gleichzeitig existieren, in direktem Zusammenhang stehen.

Diese Parallelisierung unterschiedlichster Zeitkonzepte und Materialisierungen bei Ballard greift Dean in ihrem Film auf, indem sie drei Einstellungen in einem Bild miteinander kombiniert. Es existiert keine Hierarchie zwischen den Aufnahmen der arbeitenden Maschinen, der großen Schaufelbagger und prähistorisch anmutenden Turbinen, die Salzwasser in Auffangbecken schaufeln, zwischen den Detailstudien von Salzkristallen im Wasser oder am Ufer, den großen Granitblöcken, der Geschäftigkeit des kleinen Gürteltiers und dem Licht der untergehenden Sonne über den Bergen. Die Mehrfachprojektion ebenso wie die collageartigen Bilder, die durch die Maskierungen entstehen, suggerieren eine Simultaneität der Zeiten, die auch Smithson in seinem Film *Spiral Jetty* durch die Kombination der unterschiedlichen Aufnahmen erreicht.⁶⁴

Seine Entsprechung findet dieses Konzept der Parallelisierung durch Kontrastierung wiederum in Ballards nichtlinearer Erzähltechnik und seiner sehr bildhaften Sprache. Michael Iwoleit zieht einen Vergleich zur filmischen Montagetechnik, wenn er das Erzählen Ballards als »filmartige Technik des ›nichtlinearen‹ Erzählens«⁶⁵ beschreibt. Ballard habe sich bewusst vom linearen Erzählen abgewandt, da er fand, »daß die Handlungen und Ereignisse besonders der Romane beim Schreiben [...] in Teile zerfielen, daß sich die Charakterisierung, die Abfolge der Ereignisse zu einer Serie immer kürzer werdender Bilder und Situationen herauszukristallisieren begann«.⁶⁶ Deans Film ist ähnlich aufgebaut: Die Abschnitte zwischen den Uhren werden immer kürzer, und ihre Bildsequenzen sind ebenso wenig linear und narrativ, sondern kreieren Korrespondenzen und Brüche zwischen Bildern.

Auch im Hinblick auf die Science-Fiction-Thematik sind die Korrespondenzen zwischen Smithson und Ballard augenfällig und werden von Dean in ihrem Film in Bilder übersetzt. Das Grundthema der Science Fiction – die mögliche Entwicklung unserer Zivilisation in einer oft nicht näher benannten

64 Zum Beispiel die dokumentarischen Aufnahmen der Erstellung der Mole, die Bilder der Sonne, Detailaufnahmen der Salze und der Wasseroberfläche, die Aufnahmen des Dinosaurierskeletts im naturhistorischen Museum, schließlich die abgefilmten Karten, die auf unterschiedliche historische Zeiten des Ortes und seiner Vermessung verweisen, Fotografien, die als Standbilder den Fluss des Films unterbrechen, und die schwindelerregenden Hubschrauberaufnahmen der Spirale.

65 Iwoleit, »Raum Zeit und Entropie«, S. 16.

66 »Die neue Science Fiction. Ein Gespräch zwischen J. G. Ballard und George MacBath«, in: Langdon Jones (Hg.), *Neue SF. Eine Anthologie moderner spekulativer Literatur*, Frankfurt am Main 1973, S. 57, zit. n. Iwoleit, »Raum Zeit und Entropie«, S. 16.

Zukunft unter Berücksichtigung von wissenschaftlichen und technischen Neuerungen – hat Smithson während seiner gesamten künstlerischen Laufbahn interessiert; in zahlreichen seiner Texte finden sich Verweise auf Science-Fiction-Literatur, Naturwissenschaften und Astronomie.⁶⁷ Samantha Schramm hat mit Bezug auf John Taines Roman *The Time Stream* darauf hingewiesen, dass sich das darin beschriebene Zeitkonzept eines Zeitstroms mit wechselnden Geschwindigkeiten und Richtungen auch auf den Film als Medium beziehungsweise auf Smithsons Film *Spiral Jetty* übertragen ließe. In jenem werde auch ein Wechsel unterschiedlicher Zeitlichkeiten inszeniert, »[d]ie Zeit von *Spiral Jetty* erscheint fragmentarisch, wird in ihren Brüchen und Diskontinuitäten ausgestellt.«⁶⁸

In einem kurzen Text über die Entstehung von *JG* verweist Dean auf die Parallele, die sie im Motiv der Spirale bei Smithson und Ballard gesehen hat – einerseits in der mandalaartigen Skulptur im Salzsee, andererseits jedoch auf der symbolischen Ebene.⁶⁹ Die Spirale ist für sie ein Symbol für die Zeit, und zwar eine analoge Zeit, wie sie sie für den Film als Medium propagiert und die sie in den Werken des Künstlers und des Autors wiederzufinden glaubt: »Both works have an analog heart, not just because they were made or written when spooling and reeling were the means to record and transmit images and sound, but because their spiraling is analogous to time itself.«⁷⁰ Die Spirale schafft in ihrer Wahrnehmung eine Verbindung zwischen der prähistorischen und der kosmischen Zeit, in deren Mitte die *Spiral Jetty* sozusagen als gigantische Uhr liegt; als ›Zeitgestalt‹ durchdringt die Spirale die Zeitschichten der Vergangenheit, welche bei Smithson mit den Erdschichten bis zum Ursprung des früheren Sees gleichgesetzt werden, und weist auf der anderen Seite in den Kosmos und das Ende der Zeit, wie das Mandala in *The Voices of Time*:

While Smithson's jetty spiraled downward in the artist's imagination through layers of sedimentation and prehistory, in ancient repetition of a mythical whirlpool, coiling beneath the surface of the lake to the origins of time in the core of

67 Smithson besaß ein Exemplar von *The Voices of Time* und könnte sich für *Spiral Jetty* an der Betonskulptur, die Powers errichtet, orientiert haben. Dem Text »Der Künstler als Orts-Seher. Ein dintorphischer Essay« stellt er eine Passage aus Ballards *The Terminal Beach* voran. In dem im Film *Spiral Jetty* gezeigten Bücherstapel findet sich auch Arthur Conan Doyles *Die vergessene Welt*, und im Epigراف zu »Entropie und Neue Monumente« zitiert Smithson aus John Taines *The Time Stream*.

68 Samantha Schramm, *Land Art. Ortskonzepte und mediale Vermittlung zwischen Site und Non-Site*, Berlin 2014, S. 183.

69 Vgl. Dean, »JG«.

70 Ebd.

the earth below, the mandala in ›The Voices of Time‹ is its virtual mirror, kaleidoscoping upwards into cosmic integration and the tail end of time.⁷¹

Die symbolische Form der Spirale ist so auch ein Bild für eine Zeitstruktur, welche sich in beide Richtungen aufwinden lässt wie ein Film. Die Gleichsetzung des Films mit einer Spirale, die Smithson formuliert (›ein Film ist eine Spirale aus Bildern«⁷²), überträgt Dean auf ihre Wertschätzung des Mediums, das sie an anderer Stelle mit der Zeit gleichgesetzt hatte.

Kubler, Form der Zeit

An die Zeitlichkeit der Entropie bei Smithson und Ballard anschließend, soll nun noch ein Blick auf ein kunsttheoretisches Modell der Zeit geworfen werden, das oben bereits angesprochen wurde und für Robert Smithson und andere Künstler in den 1960er Jahren Bedeutung erlangte: George Kublers *Form der Zeit*. Das Buch erschien 1962 und wurde vom Smithson und anderen Künstlern wie Norbert Weiner und John Baldessari stark rezipiert, obgleich Kubler sich nicht mit europäischer Moderne, sondern mittelamerikanischer Kunst der Kolonialzeit und früher beschäftigt.⁷³ Im Gegensatz zur konventionellen Kunstgeschichte betreibt Kubler in seinem Essay eine Kulturgeschichte, die nicht zwischen Kunstwerken und anderen, insbesondere wissenschaftlichen Dingen unterscheidet, sondern die zeitliche und historische Verortung aller Artefakte unter dem »Oberbegriff der visuellen Form«⁷⁴ vornimmt.

In mehreren Texten setzt sich Smithson explizit mit Kubler auseinander: In »Quasi-Unendlichkeiten und das Schwinden des Raumes«⁷⁵ beschreibt er, wie sich Kublers Zeitvorstellung, besonders die Rolle der ›Aktualität‹, in den abstrakten *Black Paintings* von Ad Reinhardt wiederfindet. Nach Kubler ist die einzig unmittelbar wahrnehmbare Zeiteinheit die des ›Jetzt‹, der Aktualität, was sich für den Historiker als Problem darstellt: »Die übrige Zeit macht sich nur in Signalen bemerkbar, die uns in diesem Augenblick auf unzähligen Ebenen übermittelt werden und von ganz unerwarteten Sendern.«⁷⁶ Die Aktualität ist einerseits ein ungreifbar kleines Intervall, die »Leere zwischen

71 Ebd.

72 Smithson, »Spiral Jetty«, S. 180.

73 Zur Rezeption Kublers in der Kunst der 1960er Jahre vgl. Pamela M. Lee, *Chronophobia. On Time in the Art of the 1960's*, Cambridge, MA 2004, Kapitel 4: »Ultramoderne: Or, How George Kubler Stole the Time in Sixties Art«, S. 218–256.

74 Kubler, *Die Form der Zeit*, S. 42.

75 Robert Smithson, »Quasi-Unendlichkeiten und das Schwinden des Raumes« (1966), in: ders., *Gesammelte Schriften*, S. 54–57.

76 Kubler, *Die Form der Zeit*, S. 51.

den Ereignissen«,⁷⁷ andererseits ist nur im Jetzt die Möglichkeit gegeben, das Damals in Form von Signalen aus der Vergangenheit, historischen Indizes, zu begreifen. In einem treffenden Vergleich zieht Kubler Parallelen zwischen dem Historiker und dem Astronomen: Sie beschäftigen sich beide mit der Darstellung von Zeit, sehen aber beide nur »altes Licht«, die Signale längst vergangener Ereignisse: »[S]ie befassen sich beide mit Erscheinungen, die sie in der Gegenwart wahrnehmen, die aber in der Vergangenheit geschehen sind.«⁷⁸ Diesem Gedanken liegt ein diskontinuierliches Verhältnis von Zeitlichkeit und Geschichtlichkeit zugrunde, denn der historische Moment wird von Kubler innerhalb der Sequenz einer Problemlösungsreihe verortet, innerhalb derer Artefakte in einem nicht notwendig chronologischen Verhältnis zueinander stehen. Für Smithson und seine Zeitgenossen war darüber hinaus von Interesse, dass Kubler sich mit Blick auf die Übertragung von Energien in der Kunst an Begriffen der Physik und Informationstechnologie (Impulse, Signale, Relais) orientiert und nicht an Metaphern aus der Biologie. Kubler kritisiert die in der Stilgeschichte vorherrschenden biologischen Entwicklungsmodelle Typologie und Morphologie, da sie der Möglichkeit finalen Denkens entbehrten und stattdessen von ständig wiederkehrenden Prozessen ausgingen: »Finales Denken hat keinen Platz in der Biologie, Geschichte jedoch ist ohne das sinnlos.«⁷⁹ Er beschreibt im Epilog seiner Abhandlung in Bezug auf die formalen Entwicklungsmöglichkeiten der Kunst das Szenario einer »finiten Welt«:

Wir müßten erkennen, daß wir uns nicht in einem expandierenden Universum von Formen befinden, wie die zeitgenössischen Künstler fest, aber voreilig annehmen, sondern daß wir eine finite Welt mit begrenzten Möglichkeiten bewohnen, die immer noch weitgehend unerforscht ist und Abenteuer und Entdeckung weiterhin offensteht. *Sie* ist den Polarwüsten vergleichbar, lange bevor Menschen dort Fuß gefaßt haben.⁸⁰

Diese Begrenztheit der Welt liegt dem Gedanken der Entropie zugrunde und wirkt sich für Kubler auch auf die Rolle der Zeit aus: Wir steuerten eben nicht auf eine unbegrenzte Zukunft zu, vielmehr sei diese in ihren Möglichkeiten der Veränderung begrenzt und immer schon von der Vergangenheit vorgeprägt.

So, wie Smithson sich in seiner Geschichtsauffassung an Kubler orientiert, weist auch Deans *Ceuvre* in der Darstellung von Geschichte Parallelen zur Konzeption von Kubler auf. In ihren Werken agieren Dinge, Menschen und

77 Ebd.

78 Ebd., S. 54.

79 Ebd., S. 40.

80 Ebd., S. 196.

Orte als Zeugen der Vergangenheit, deren Repräsentation auf Film die Tatsache, dass sich ihrer erinnert wird, unterstreicht. Dabei ist die Welt, die sie repräsentiert, eine des Alters, der Ruinen, des Vergessens. Viele Bauwerke, die sie darstellt, verweisen durch ihren historischen, häufig politischen Hintergrund auf eine spezifische vergangene Zeit, die ihre Signale aus der Vergangenheit in die Gegenwart sendet und deren bildliche Darstellung im zeitbasierten Medium Film die Erfahrung dieses historischen Verweises erlebbar macht.

JG zeigt sich einerseits als Film, der mit den Mitteln der filmischen Montage und Collage die Gemeinsamkeiten von Smithsons und Ballards Werken und ihres jeweiligen Geschichts- und Zeitverständnisses analysiert. Hierfür greift Dean Motive wie die Turbinen und Baumaschinen, die Echsen und die Salzkristalle auf und generiert in der Kombination der Bilder und der gesprochenen Zitate einen Dialog zwischen den beiden Künstlern und ihren Werken. Andererseits geht *JG* weit über eine simple Zusammenschau von *Spiral Jetty* und *The Voices of Time* hinaus. Deans menschenleere Szenerien, die sich wie automatisiert bewegenden Maschinen mit unklarem Arbeitsauftrag, die wuchernden Salzkristalle, Ausblicke auf den Salzsee und weite Berglandschaften wenden nämlich den Blick in die Zukunft: Sie schaffen das Szenario einer Welt nach dem Ende der Menschheit, einen dystopischen, heterotopischen Raum, in dem die Zeit stillzustehen scheint, weil kein menschliches Maß mehr an ihr Verstreichen angelegt wird. In dieser »finalen Welt« sind die Überbleibsel der Zivilisation sich selbst überlassen, wie es oft in Deans Filmen zu beobachten ist: Man denkt an *Teignmouth Electron* (1999), *Bubble House* (1999) und *Sound Mirrors* (1999), die als ruinenhafte Hinterlassenschaften von menschlichen Schicksalen, ästhetischen und technischen Entwicklungen sowie politischen Entscheidungen zeugen. Zu *JG* gehören so auch Artefakte, die sie salinisiert hat (ihre Ausgabe von *The Voices of Time* zum Beispiel, die, über und über mit Salzkristallen bedeckt, unlesbar geworden ist). In *JG* sind es erneut die langen, beobachtenden Einstellungen, welche die Zeitlichkeit des Bildes greifbar werden lässt; sie machen für die Zuschauer/innen die Filmzeit in Bezug zur Realzeit bewusst. Wie oben beschrieben, hält ihre Länge und »Losigkeit«⁸¹, wie es Achim Hochdörfer genannt hat, sie genau in der Schwebe zwischen montierter, narrativer Einstellung und einem als einzelnes wahrgenommenen Bild.

JG zeigt aber auch in anschaulichen Bildern die Ablagerungen beziehungsweise, in der Sprache Foucaults, die Akkumulation von Zeit in Materialien, in Stein, Salz und Erde, die in zahlreichen Schichten die geologische Zeit symbolisieren. Das Gürteltier wie auch die Maschinen graben darin, schichten

81 Hochdörfer, »Tacita Dean Makes a Film«, S. 41.

die Steine auf und um und sind so die Arbeiter am Steinbruch der geschichtlichen Zeit, deren Sedimente so alt sind und die die Menschen trotzdem überdauern werden. Tacita Deans Film schafft ein Bild von einer Landschaft, für die die Interventionen der Menschen nur ein kurzes Gastspiel bedeuten, wie auch Robert Smithson erkannt hat. Seine *Spiral Jetty* verbindet den historischen Ort des Sees mit einer mythischen Form; Deans Film zeigt den Ort als Zeitspeicher, in dem die verschiedenen Zeitrechnungen – geologische Zeit, kosmologische Zeit, Zeit des Betrachters, Zeit des Films – zusammentreffen.

Schlussbetrachtungen

Für die vorliegende Untersuchung wurde ein Korpus von 20 künstlerischen Arbeiten näher untersucht, die in der Zeit von 1971 bis 2013 entstanden, mit dem Schwerpunkt seit dem Beginn der 1990er Jahre. Er stellt eine Auswahl einiger Tendenzen der zeitgenössischen Kunst in der Arbeit mit dem bewegten Bild dar, an denen exemplarisch solche Strategien der künstlerischen Beschäftigung mit der Zeitlichkeit des Bildes aufgezeigt werden konnten, die die Geschichtlichkeit ihrer Bildinhalte und -objekte, ihrer künstlerischen Mittel, Techniken oder Erzählungen darstellen oder hinterfragen. Der These, dass Zeitlichkeit und Geschichtlichkeit im bewegten Bild korrelieren und dies als besonderes Merkmal der Filminstallationen der letzten 25 Jahre anzusehen ist, wurde anhand von vier Phänomenen oder Topoi der Gegenwartskunst nachgegangen: der Zeitlichkeit und Geschichtlichkeit des menschlichen Körpers (Kapitel 3), des filmischen Materials (Kapitel 4) sowie des architektonischen und landschaftlichen Raums im Film (Kapitel 5). Vorab wurden zwei zeitliche Grundbegriffe, Stillstand und Bewegung, sowie deren Bedeutung für die Beschreibung und methodische Behandlung von Bildern, die zwischen Fotografie und Film changieren, untersucht (Kapitel 2).

Als Grundlage für weitere Schlussfolgerungen sollen im Folgenden die Ergebnisse dieser Kapitel kurz zusammengefasst werden: Die Begriffsdiskussion in Kapitel 2 zeigt, dass Stillstand und Bewegung als allgemeine zeitliche Kategorien diskurshistorisch eng an die Frage nach der Medienspezifität von Fotografie und Film geknüpft wurden. Am Ende des 20. Jahrhunderts setzen sich die fotografisch basierten Künste vermehrt mit der Spezifität von Film und Fotografie auseinander. Diese Entwicklung wird von einem theoretischen Diskurs insbesondere in der französischen Film- und Fototheorie begleitet, in dem die Frage nach dem Medium in Bezug zur Beobachtung von Stillstand und Bewegung im Bild gestellt wird. Die exemplarisch untersuchten Kunstwerke zeigen, dass diese Dichotomie zu kurz greift, um die zeitgenössische Film- und Medienkunst adäquat zu charakterisieren. Bildphänomene, die tradierte Mediengrenzen aufweichen, fordern einerseits neue Termini der Beschreibung und regen andererseits eine Diskussion über Intermedialität und Medienspezifität an. Rosalind Krauss' Ansatz, die Neubestimmung des Mediums über die Veralterung von Techniken und ihre gewandelte Verwendung in der Kunst zu wagen, bleibt ein – allerdings vielversprechender – Versuch, der letztlich nur durch Aufweichung seiner strikten definitorischen Grenzen für eine weitere kunsthistorische Arbeit fruchtbar gemacht werden kann. Es sind, wie der weitere Verlauf der Untersuchung zeigt, medienübergreifende, bildliche

Phänomene, welche die Zeitlichkeit und die Geschichtlichkeit in Beziehung zueinander setzen und in denen das Spiel mit der Bewegung und Stillstellung des Bildes als Teil einer komplexeren zeitlichen Strukturierung betrachtet werden muss.

Dass die Frage nach der Medienspezifität angesichts der inter- und transmedialen Werkformen und einer Tendenz der Entgrenzung der Bilder in den Ausstellungsraum hinein zunächst die Indexikalität des fotografisch-filmischen Bildes in den Vordergrund rückte, führt auch Mary Ann Doane auf die neuen digitalen Techniken zurück: »Certainly, within film theory, confronted with the threat and/or promise of the digital, indexicality as a category has attained a new centrality, as has the work of Bazin. One might go so far as to claim that indexicality has become today the primary indicator of cinematic specificity.«¹ Wichtig ist daher der Hinweis von Doane auf die doppelte Konnotation der Indexikalität bei Peirce: einerseits als Spur, das heißt als Durchblick auf die Vergangenheit, andererseits aber als Deixis, also als Zeigefunktion, welche die Verbindung zum Bildobjekt in der Gegenwart verankert: »The index as deixis – the pointing finger, the ›this‹ of language – does exhaust itself in the moment of its implementation and is ineluctably linked to the presence.«² Die enge Verwandtschaft der Konzepte der Spur und des Zeigens in der indexikalischen Funktion des Bildes kann als Herausforderung und Chance begriffen werden, die Historizität der Repräsentation nicht erschöpfend über deren bezeugende Wirkung zu definieren, sondern mittels der Deixis des Bildes an die Sichtbarkeit in der Gegenwart und die Wahrnehmung der Betrachter/innen zu binden.

In Kapitel 3 steht die Zeitlichkeit des Körpers im Bild im Zentrum, die mittels der Figur der Pose sichtbar wird. Die Pose tritt am menschlichen Körper in Erscheinung und macht die Prozesshaftigkeit der Bildwerdung und -vergänglichkeit in verschiedenen Bildmedien anschaulich. Sie ist eine transmediale bildliche Figur, die die drei Zeitebenen der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft miteinander verbindet. Weil sie stets ein Vorbild mitdenkt, wird in ihr die Geschichtlichkeit ihrer eigenen Darstellung zur Anschauung gebracht: Die Pose ist stets bereits Wiederholung und ruft fotohistorische wie auch psychoanalytische Topoi auf (die Stillstellung des Körpers vor dem Blick der Kamera und vor dem Blick des Anderen, der in der Pose bereits implizit ist). Die Kategorien Stillstand und Bewegung finden auch hier Anwendung, gehen aber ineinander über, da es bei der Pose immer um ein Innehalten

1 Doane, »The Indexical and the Concept of Medium Specificity«, S. 129. Sie schränkt jedoch zu Recht ein, dass das Konzept filmgeschichtlich bereits früh durch Schnitt und Montage als filmspezifische Charakteristika ersetzt worden sei.

2 Ebd., S. 136.

geht, welches ein Bild für den Moment fixiert, aber die Bewegung in die Pose hinein und heraus immer impliziert (wie ein fruchtbarer Augenblick). Daher kann hier nicht von Stillstand gesprochen werden, sondern eher von einem Prozess beziehungsweise einer Figuration (Figurwerdung und -auflösung). In den komplexen Werken von Coleman steht die Pose im Kontext fiktionaler Erzählungen, an ihr kristallisieren sich repräsentative und tradierte Rollenmuster heraus; bei Dean ist sie Teil einer Performance, die die Rolle der Zeit in der modernen Musik und im Modern Dance thematisiert. Die Beispiele in diesem Kapitel weisen der Pose in ihrer Körperlichkeit auf der einen, in ihrer Bildlichkeit auf der anderen Seite eine wichtige Rolle in der Bestimmung der zeitlichen Strukturierung und geschichtlichen Fundierung des bewegten Bildes zu.

Eine weitere Art und Weise zeitgenössischer Künstler/innen, sich der Vergangenheit anzunähern, ist die Aneignung von filmischem, videografischem oder fotografischem Material, wie sie in Kapitel 4 betrachtet wurde. Sie reihen sich hierbei in eine lange Tradition des Archivkunstfilms ein, transformieren diesen jedoch, da die Ausstellungsbedingungen im musealen Kontext eine aktivere Rolle der Betrachter/innen im Hinblick auf ihr Verhalten zu Projektion, Leinwand oder auch zu einem Bildschirm erfordern. In den besprochenen Werken von Coleman, Gordon, Müller/Girardet und Arnold wird gefundenes Filmmaterial auf unterschiedliche Weise ›reaktiviert‹: als Vermittler eines historischen Ereignisses über die körperliche Erfahrung (*Box (ahareturnabout)*), als strukturelles Pendant zur zeitlichen Bestimmung des Traumas und des Loops der Filminstallation (*Historical, 10ms⁻¹, Trigger Finger*) oder als Träger einer filmhistorischen Konnotation und eines visuellen und narrativen Codes (*Phoenix Tapes (Bedroom), Pièce Touchée*). Das Fotobuch *FLOH* von Dean zeigt eine ähnliche Haltung zum gefundenen Material, enthält es doch eine Sammlung aus Fundstücken, die, neu montiert, in der zeitlichen Abfolge des Blätterns die vergleichende Anschauung, die Erinnerung und Interpretation des Betrachters / der Betrachterin herausfordern.

In Kapitel 5 dient Foucaults Begriff der Heterotopie, insbesondere in seiner Ausprägung als Heterochronie, als Vehikel, um die ›Akkumulation von Zeit‹ in filmischen Räumen zu beschreiben. Mark Lewis' Darstellung gescheiterter utopischer Architekturen in Londons Heygate Estate verweist die Zuschauer/innen auf die Frage, wie ein funktionierender städtischer Raum geschaffen werden kann. In beiden besprochenen Arbeiten ist es das Kinderspiel, das als Katalysator dient, um den Plätzen und Wegen zwischen den modernen Gebäuden eine soziale Funktion zurückzugeben. Schaffen Filme selbst bereits durch ihre Spiegelung unserer Realität eine Dimension ›anderer Räume‹, so sind bei Lewis die modernistischen Bauten ebenfalls Orte (bzw. ›Nicht-Orte‹),

die eigenen Gesetzen zu folgen scheinen. Die Werke von Dean in diesem Kapitel zeigen die Zeitlichkeit und Geschichtlichkeit des filmischen Raums aus zwei Perspektiven: zum einen die visuelle Verschmelzung von Außen- und Innenraum (*Craneway Event*) und die Zeitlichkeit der temporären tänzerischen Raumauffassungen; zum anderen (*JG*) eine Landschaft als künstlerisch und erzählerisch vorgeprägter Raum, in dem geologische, kosmologische und biologische Zeitdimensionen zusammenfallen. Die Dauer der filmischen Sequenzen und die diskontinuierliche Montage verschiedener Einstellungen in einem Bild setzen hier die unterschiedlichen Zeitdimensionen des Films (Kontinuität/Diskontinuität) in Bezug zum dargestellten Ort der *Spiral Jetty*. Die Historizität der Skulptur äußert sich in der nach Kubler sprunghaften Verkettung historischer Schichten, die sich in der künstlerischen Bearbeitung aktualisieren.

Ein immer wiederkehrender Aspekt ist, dass in allen hier besprochenen Werken auf die Moderne als künstlerische Epoche mitsamt ihren technischen und ästhetischen Entwicklungen Bezug genommen wird. Für James Coleman sind die Geschichtlichkeit und die ästhetischen Konventionen der Medien Fotografie, Film und Fernsehen Reibungspunkte seiner künstlerischen Arbeit. Seine Werke zeigen die Fragilität des historischen Narrativs, indem in ihnen Geschichten bis zur Unkenntlichkeit ineinander verwoben werden oder der Film als somatisches Spektakel auf den Körper einwirkt, dabei aber unlesbar geworden ist. Tacita Deans *STILLNESS* stellt mit Merce Cunningham einen Pionier des modernen Tanzes und seinen stummen Dialog mit einem der wichtigsten Werke der zeitgenössischen Musik filmisch dar. Die beiden im Heygate Estate gefilmten Arbeiten von Mark Lewis zeigen die Kehrseiten des modernen, gesellschaftlichen Idealen verpflichteten Städtebaus und binden sie in maximal reduzierte Inszenierungen ein. Douglas Gordon beleuchtet verschiedene Kapitel der Filmgeschichte, von dem Glauben an die Fortschrittlichkeit des Mediums und die heilende Wirkung des Films bei der Behandlung psychisch Kranker bis hin zu klassischen Spielfilmen, deren geradlinige Erzählweise er durch seine Bearbeitungen konterkariert. Dass die Moderne und Modernität zur Reibungsfläche für eine postmoderne Künstlergeneration geworden ist, kann als Paradigma der Gegenwartskunst bezeichnet werden und ist bereits häufiger thematisiert worden. In seinem 1999 erschienenen Buch *Farwell to an Idea* stellt der amerikanische Kunsthistoriker T. J. Clark fest: »[M]odernism is our antiquity [...]; the only one we have«. ³ Die Frage »Is modernity our antiquity?« wurde von den Leitern der

3 Timothy J. Clark, *Farewell to an Idea. Episodes From a History of Modernism*, New Haven 1999, S. 3.

documenta 12 im Jahr 2011 als Leitthema formuliert und in einem Essay von Mark Lewis diskutiert.⁴ Mit der Wendung spielten die Kuratoren auf den Einfluss der Moderne (und dabei vor allem der Kunst von ca. 1900 bis 1970) auf die Gegenwartskunst an, der für diese ähnlich bedeutsam sei wie der der Antike für die europäische Renaissance, die sich an deren Formen, Ästhetik, Themen, Subjekt- und Geschichtsverständnis maßgeblich ausgebildet hatte. Diese Art der Rückwärtsgeandtheit wird nun für die Gegenwartskunst proklamiert und ist, wie Sabine Breitwieser kritisiert, ob ihrer Allgegenwart bereits zur Plattitüde des Kanons geworden:

The referencing of events and the appropriation of forms and symbols of modernity – be it photographic documents of modern buildings (often in ›exotic‹, remote locations and usually in a state of neglect or even devastation), the revisiting of geometric abstractions or the recycling of symbols of modern popular culture – seem to have, in recent years, become part of an established formal canon in contemporary art, yes, even almost a platitude of artistic methodologies.⁵

Die Künstler/innen, so Breitwiesers Kritik, reinterpretierten lieber die Vergangenheit und eigneten sich die Grammatik und Rhetorik der modernen Formensprache an, anstatt selbst innovativ tätig zu werden.⁶ Dass diese Kritik in ihrer polemischen Überspitzung ungerechtfertigt ist, haben die dieser Arbeit zugrunde liegenden Werkbetrachtungen gezeigt. Die Bezugnahme auf historische Topoi äußert sich darin vielmehr in einer reflektierenden Aktualisierung einzelner Merkmale und Motive der Moderne, die in der zeitgenössischen Rezeption zur Historisierung der eigenen künstlerischen Position beiträgt – es finden »sowohl eine Aneignung als auch eine Einordnung der Referenzen für die eigene Verortung statt.«⁷

Neben den oben genannten Motiven ist es vor allem die Filmavantgarde der 1960er und 1970er Jahre, zu deren Methoden immer wieder Bezüge hergestellt werden konnten. Dies ist nicht im Sinne einer Teleologie zu verstehen,

4 Mark Lewis, »›Ist die Moderne unsere Antike?‹ / ›Is Modernity our Antiquity?‹«, in: *Documenta magazine*, Nr. 1, 2007: *Modernity?*, hg. v. documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH, Kassel, Köln 2007, S. 28–53.

5 Sabine Breitwieser, »Modernologies – Or What Makes Contemporary Artists Investigate Modernity and Modernism«, in: dies. (Hg.), *Modernologies. Contemporary Artists researching Modernity and Modernism*, Ausstellungskatalog Museu d'art contemporani, Barcelona 2009, S. 11–23, S. 11.

6 Ebd., S. 12.

7 Lilian Haberer, »Modernereflexionen. Schwellenmomente architektonischer und filmischer Rahmungen in der kinematographischen Installation«, in: Ursula Frohne, Lilian Haberer (Hg.), *Kinematographische Räume. Installationsästhetik in Film und Kunst*, München 2012, S. 127–167, S. 136.

denn die Bedingungen der Produktion, die Modalitäten der Verbreitung und die institutionelle Einbindung der Filmemacher/innen und Künstler/innen beispielsweise des strukturellen Films unterschieden sich radikal von den hier diskutierten Künstler/innen, die größtenteils aus dem Umkreis der Kunstakademien kommen und mit der Unterstützung von Galerien arbeiten. Gemeinsam ist ihnen jedoch die Sichtbarmachung der Zeit des Films nicht nur mittels filmimmanenter Methoden wie Schnitt und Montage, Narration und fiktionaler Immersion, sondern auch durch die Reflexion des filmischen Dispositivs und die Rolle der Betrachtenden. Ursula Frohne hat ebenfalls festgestellt, dass die »Auseinandersetzungen mit den dispositiven Bedingungen des Kinos«⁸ und der »Effektlogik filmischer Illusionserzeugung«⁹ bereits in den 1960er und 1970er Jahren in der Kunst nachweisbar sind. Sie unterscheidet jedoch die jüngeren Anwendungen »verfremdender Verfahren« in kinematografischen Installationen von den Vorläufern aus der Filmavantgarde, da jene sich nicht auf »Medienkritik«, sondern auf die »Ausstellung kinematografischer Präsentationsmittel und Wirkungsweisen« konzentrierten.¹⁰ Ob die Sichtbarmachung von Mechanismen der Darstellung an sich bereits reflexiv, kritisch und deshalb wertvoll ist, ist eine Frage, die weiterer Untersuchungen bedarf. Hinsichtlich der hier besprochenen Werke greift die Unterscheidung Frohnes in Medienkritik auf der einen Seite und Darstellung von Wirkungsweisen auf der anderen Seite zu kurz; denn auch wenn jene ein inhärenter Bestandteil der reflexiv orientierten Kunst ist, so zielt diese doch nicht ausschließlich auf die Dekonstruktion von Vorhandenem, sondern auf die genuine Schaffung von Neuem ab. Die Wirkungsweise jener Werke, die die Zeitlichkeit der verwendeten Bilder für die Betrachtenden erfahrbar und erlebbar macht, leitet sich nicht aus einem negativen Verhältnis zu Standards und Vorbildern aus der Fotografie- und Filmgeschichte ab, sondern aus der ihnen eigenen Möglichkeit, mittels komplexer zeitlicher Bezüge die Geschichtlichkeit der Bilder, ihrer Medien, Bildinhalte und Materialien in der gegenwärtigen Werk-erfahrung zu realisieren. Ihnen gemeinsam ist die aktive Rolle der Betrachter/innen, die auf unterschiedliche Weise in die Werkstruktur eingebunden werden: als distanzierte Zuschauer/innen, deren Erinnerung angesprochen wird oder deren kognitive Beteiligung gefordert ist, wie bei der Entschlüsselung dekonstruierter Erzählstränge; als emotional affizierte Betrachter/innen oder

8 Ursula Frohne, »Kristallisationen filmischer Temporalität in kinematografischen Installationen«, in: Becker, *Just not in time*, S. 267–287, S. 270.

9 Ebd.

10 Vgl. ebd.

als visuell und auditiv überwältigte ›Resonanzkörper‹ eines auf perzeptive Überforderung setzenden Werks.

In der Einführung hat sich gezeigt, dass im Zusammenspiel der kunsthistorischen, filmwissenschaftlichen und medienwissenschaftlichen Analyseinstrumente weiterhin Desiderata bestehen. Die Zeit des Bildes ist in der Kunstgeschichte bis vor Kurzem der Darstellung von Bewegungsmotiven im statischen Bild vorbehalten gewesen. Vor allem Ansätze, die versuchen, die Zeitlichkeit im Bild als ›Zeitgestalt‹ zu fassen und die Zeit des Dargestellten mit der Zeit der Betrachtung in Beziehung zu setzen, öffnen den Blick für zeitbasierte Kunstwerke. Die klassischen filmwissenschaftlichen Ansätze der Genretheorie, Erzähltheorie, formalen Analyse, der kognitiven und psychoanalytischen Theorie vermögen nur bedingt, kinematografische Installationen zu beschreiben, deren räumliche Organisation die Zeitlichkeit der Wahrnehmung durch die bewegten Betrachter/innen maßgeblich mitbestimmt. Es bleibt eine spannende Herausforderung für die Kunstwissenschaft, der Hybridität der bewegten und zwischen den Dispositiven beweglichen Bilder sprachlich adäquat zu begegnen. Die von Juliane Rebentisch zu Beginn der Untersuchung konstatierte Entgrenzung der zeitgenössischen Kunst konnte, wenn auch mit Einschränkungen, an den betrachteten Werken beobachtet werden. Die Überschreitung räumlicher, zeitlicher und gattungslogischer medialer Grenzen hat sich als Charakteristikum der Gegenwartskunst bestätigt (auch und vor allem in den Schwierigkeiten einer terminologischen Bewältigung der intermedialen Bildphänomene) und somit auch ein Bruch mit der modernen Vorstellung eines medienspezifischen, »in sich geschlossenen und klar einer Kunst zuzuordnenden Werks«.¹¹ Trotzdem ist zumindest der vorliegenden Auswahl (die zwar nicht als repräsentativ für die Filmkunst der späten 1980er Jahre bis heute gelten kann, jedoch einen Querschnitt durch wichtige Themen und Techniken bietet) eine deutliche institutionelle Zuordnung nicht abzuspüren. Die Grundsätze Deans und Colemans, die eigenen Medien und deren Erfahrung im Kunstraum absolut zu setzen, widersprechen einer Lesart als offenes Kunstwerk.

Das Verhältnis der zeitgenössischen Künstler/innen zur Geschichte ist oft im Sinne einer Historiografie beschrieben worden.¹² Die bildlichen Befunde zeichnen jedoch ein anderes Bild der Arbeitsweisen: Historische Ereignisse und ihre medialen Repräsentationen üben nach wie vor eine große Anziehungskraft auf die Künstler/innen aus, wie einige der hier besprochenen Werke

11 Rebentisch, *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*, S. 21.

12 Vgl. z. B. Godfrey, »The Artist as Historian«, oder Kernbauer, »Anschauungsunterricht. Geschichtsarbeit in der Gegenwartskunst«.

gezeigt haben (vgl. zum Beispiel Coleman, *Line of Faith, Box (ahareturnabout)*, Gordon, *Hysterical, 10ms⁻¹*). Die Rezeptionsweise der Künstler/innen zielt jedoch gerade nicht auf eine textuelle Erfassung der historischen Ereignisse oder gar auf deren Visualisierung, vielmehr werden die Objekte oder filmischen Materialien zum Ausgangspunkt für die Konstruktion eines ästhetischen Erfahrungs- und Erlebnisraums, in dem die Geschichtlichkeit der Komponenten des Werks zutage tritt und sich Geschichte zu aktualisieren vermag. Die Zeitlichkeit des bewegten Bildes wird über die Manipulation der Verlaufszeit als verwandelnde Verlangsamung, in Split Screens, über Schnitte und Montagen ihrer (vermeintlichen) Kontinuität und Linearität beraubt. Die hier besprochen Werke haben anschaulich gemacht, dass sich in ihnen das Verständnis einer diskontinuierlichen Geschichtlichkeit und einer Geschichte, die von Brüchen und Sprüngen geprägt ist, entlang ästhetischer Strategien der Zeitlichkeit realisiert. Die Simultaneität und Parallelität von Zeiten, wie sie exemplarisch die zuletzt besprochene Arbeit *JG* zeigt, in der die kosmologische Unendlichkeit, das geologische Alter, die biologischen Zyklen und die endliche Entropie miteinander korrelieren, stehen beispielhaft für ein Zeitverständnis, das von der jeder künstlerischen Arbeit eigenen Geschichtlichkeit und der Geschichtlichkeit der Orte, Objekte und Bilder nicht zu trennen ist.

Bibliografie

Zeitungsartikel

Gottfried **Knapp**, »Zehn Jahre sind keine Epoche – Die Skulptur-Projekte in Münster stehlen der documenta mit Phantasie und Witz die Schau«, in: *Süddeutsche Zeitung* Nr. 143, 25.6.1997, S. 13–14.f.

Stephen **Moss**, »The death of a housing ideal«, in: *The Guardian*, 4.3.2011, <https://www.theguardian.com/society/2011/mar/04/death-housing-ideal> [26.4.2020].

Onlinequellen

Volker **Pantenburg**, »Ein physisches Kino. Gespräch mit Peter Tscherkassky«, 7.7.2008, Österreichisches Filmmuseum, Wien, <http://www.kunst-der-vermittlung.de/dossiers/filmvermittelnde-experimentalfilme/gesprach-tscherkassky/> [26.4.2020].

Marc **Ries**, Pièce Touchée (Synopsis)«, https://www.film.at/pi_ce_touch_e [26.4.2020].

»Tacita Dean: On JG and the Medium of Time«, 28.2.2013, filmed at the Pew Center for Arts and Heritage, <https://www.pewcenterarts.org/post/tacita-dean-jg-and-medium-time> [26.4.2020].

»Vibration – Found Footage«, 9.4.2003, <http://www.arte.tv/de/Kultur-entdecken/tracks/Sendung-vom-11--April-2003/391870,CmC=391896.html> [12.10.2015].

»War Neuroses Version B Reel 2 1917–1918«, <https://www.britishpathe.com/video/war-neuroses-version-b-reel-2> [26.4.2020].

»War Neuroses. Netley Hospital, 1917«, Wellcome Library, Wellcome Trust, 2008, <http://catalogue.wellcomelibrary.org/record=b1667864~S3> [26.4.2020].

Filmische Quellen

Mark **Lewis** in *Mark Lewis – Nowhere Land*, Regie: Reinhard Wulf, D 2011, DigiBeta, 83' OF.

Sekundärliteratur

Giorgio **Agamben**, »Wiederholung und Stillstellung«, in: Françoise Joly (Hg.), *Documenta X. documents 2*, Ostfildern-Ruit 1997, S. 72–75.

Giorgio **Agamben**, *Was ist ein Dispositiv?*, Zürich 2008 (ital. 2006).

- Franz-Josef **Albersmeier**, »Einleitung. Filmtheorien in historischem Wandel«, in: ders. (Hg.), *Texte zur Theorie des Films*, 5., durchgesehene und erweiterte Auflage, Stuttgart 2003, S. 3–29.
- Emmanuel **Alloa**, »Eingefleischte Gesten. Nachleben und visuelle Zeugenschaft in Claude Lanzmanns *Shoah* und Rithy Pans *S21*«, in: Peter Geimer, Michael Hagner (Hg.), *Nachleben und Rekonstruktion. Vergangenheit im Bild*, München 2012, S. 206–229.
- Emmanuel **Alloa** (Hg.), *Erscheinung und Ereignis. Zur Zeitlichkeit des Bildes*, München 2013.
- Joseph **Anderson**, Barbara **Anderson**, »Motion Perception in Motion Pictures«, in: Teresa de Lauretis, Stephen Heath (Hg.), *The Cinematic Apparatus*, London/Basingstoke 1980, S. 76–95.
- Emil **Angehrn**, »Zeit und Geschichte«, in: ders., *Der Sinn der Zeit*, Weilerswist 2002, S. 67–84.
- Marie-Luise **Angerer**, »Affektiv. Zur produktiven Differenz des Intervalls«, in: Pirkko Rathgeber, Nina Steinmüller (Hg.), *BildBewegungen/ImageMovements*, Paderborn 2013, S. 55–74.
- Aristoteles**, *Physik. Vorlesungen über Natur*, Erster Halbband: Bücher I(A)–IV(Δ), übersetzt, mit einer Einleitung und mit Anmerkungen hg. v. Hans Günter Zekl, Hamburg 1987.
- Florian **Arndtz**, *Philosophie der Fotografie*, Paderborn 2013.
- Rudolf **Arnheim**, *Film als Kunst* (1932), Frankfurt am Main 2002.
- Christine van **Assche**, David **Claerbout**, »Interview«, in: Christine van Assche (Hg.), *David Claerbout. The Shape of Time*, Ausstellungskatalog Centre Georges Pompidou, Paris 2007/2008, Zürich 2008, S. 9–15.
- Marc **Augé**, *Nicht-Orte*, 2. Auflage, München 2011.
- Jacques **Aumont**, »L'oeil variable, ou la mobilisation du regard«, in: ders., *L'Oeil Interminable. Cinéma et Peinture*, Paris 1995, S. 37–72.
- John L. **Austin**, *How to do Things with Words*, London/Oxford 1975.
- John L. **Austin**, *Zur Theorie der Sprechakte*, Stuttgart 1979.
- George **Baker** (Hg.), *James Coleman*, Cambridge, MA 2003.
- George **Baker**, »Reanimations (I)«, in: *James Coleman. Drei Filmarbeiten*, Ausstellungskatalog Sprengel Museum Hannover, Hannover 2002, S. 15–80 (dt.) und S. 90–138 (engl.).
- George **Baker**, »Photography's Expanded Field«, in: Karen Beckman, Jean Ma (Hg.), *Still Moving. Between Cinema and Photography*, Durham, NC 2008, S. 175–188.
- Mieke **Bal**, »Performativität und Performanz«, in: Jörg Huber (Hg.), *Kultur-Analysen*, Zürich 2001, S. 197–241.
- James Graham **Ballard**, *The Voices of Time*, London 1985.

- James Graham **Ballard**, Brief an Tacita Dean vom 22.10.2007, in: Richard Torchia (Hg.), *JG. a film project by Tacita Dean*, Ausstellungskatalog Arcadia University Art Gallery, Spruance Arts Center, Glenside 2013, S. 12.
- Erika **Balsom**, »A Cinema in the Gallery, a Cinema in Ruins«, in: *Screen* 50/4, Winter 2009, S. 411–427.
- Erika **Balsom**, *Exhibiting Cinema in Contemporary Art*, Amsterdam 2013.
- Roland **Barthes**, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt am Main 1989.
- Roland **Barthes**, »Die Fotografie als Botschaft« (1961), in: ders., *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, Frankfurt am Main 1990, S. 11–27.
- Roland **Barthes**, »Der dritte Sinn. Forschungsnotizen über einige Fotogramme S. M. Eisensteins« (1970), in: ders., *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, Frankfurt am Main 2005, S. 47–66.
- Stefano **Basilio** (Hg.), *Cut. Film as a Found Object in Contemporary Video*, Ausstellungskatalog Milwaukee Art Museum 2004, Milwaukee 2004.
- Oskar **Bätschmann**, »Lessing installiert den fruchtbaren Betrachter«, in: Thomas Kisser (Hg.), *Bild und Zeit. Temporalität in Kunst und Kunsttheorie seit 1800*, München 2011, S. 21–48.
- Jean-Louis **Baudry**, »Ideologische Effekte erzeugt vom Basisapparat«, in: Robert Riesinger (Hg.), *Der kinematographische Apparat. Geschichte und Gegenwart einer interdisziplinären Debatte*, Münster 2003, S. 27–39.
- Jean-Louis **Baudry**, »Das Dispositiv. Metapsychologische Betrachtungen des Realitäts-eindrucks«, in: Robert Riesinger (Hg.), *Der kinematographische Apparat. Geschichte und Gegenwart einer interdisziplinären Debatte*, Münster 2003, S. 41–62.
- Bettina **Baumgärtel**, »Die Attitüde und die Malerei. Paradox der stillen Bewegtheit in Synthese von Erfindung und Nachahmung«, in: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 46, 1992, S. 21–43.
- André **Bazin**, »Ontologie des photographischen Bildes« (1945), in: ders., *Was ist Film?*, Berlin 2004, S. 33–42.
- Ilka **Becker** (Hg.), *Just not in time. Inframedialität und non-lineare Zeitlichkeiten in Kunst, Film, Literatur und Philosophie*, München 2011.
- Ilka **Becker**, Michael **Cuntz**, Michael **Wetzel**, »Einleitung«, in: Ilka Becker (Hg.), *Just not in time. Inframedialität und non-lineare Zeitlichkeiten in Kunst, Film, Literatur und Philosophie*, München 2011, S. 7–27.
- Kathrin **Becker**, »Beyond and Back. Über das Fremde und das Eigene in den Arbeiten von Matthias Müller«, in: *Matthias Müller, Album. Film, Video, Photography*, Ausstellungskatalog Neuer Berliner Kunstverein, Berlin 2004, Frankfurt am Main 2004, S. 27–33.
- Karen **Beckman**, Jean **Ma** (Hg.), *Still Moving. Between Cinema and Photography*, Durham, N.C. 2008.

- Ralf Beil (Hg.), *Black Box. Der Schwarzraum in der Kunst*, Ausstellungskatalog Kunstmuseum Bern 2001, Ostfildern-Ruit 2001.
- Raymond Bellour, »Le spectateur pensif« (1984), in: ders., *L'Entre-Images. Photo, Cinéma, Vidéo*, Paris 2002 (1990), S. 75–84.
- Raymond Bellour, »L'interruption, l'instant« (1987), in: ders., *L'Entre-Images. Photo, Cinéma, Vidéo*, Paris 2002 (1990), S. 109–133.
- Raymond Bellour, »L'Entre-Images« (1990), in: ders., *L'Entre-Images, Photo, Cinéma, Vidéo*, Paris 2002 (1990), S. 11–17.
- Raymond Bellour, *L'Entre-Images. Photo, Cinéma, Vidéo*, Paris 2002 (1990).
- Raymond Bellour, »The Film Stilled«, in: *Camera Obscura* 24, 1990, S. 99–123.
- Raymond Bellour, »La double hélice«, in: *Passages de l'image*, Ausstellungskatalog Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, Power Plant, Toronto, Wexner Art Center, Columbus, Modern Art Museum, San Francisco 1990–1992, Paris 1990, S. 37–56.
- Raymond Bellour, Catherine David, Christine van Assche, »Préface«, in: *Passages de l'image*, Ausstellungskatalog Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, Power Plant, Toronto, Wexner Art Center, Columbus, Modern Art Museum, San Francisco 1990–1992, Paris 1990, S. 6–7.
- Raymond Bellour, »Denken, Erzählen. Das Kino von Gilles Deleuze«, in: Oliver Fahle (Hg.), *Der Film bei Deleuze / Le cinéma selon Deleuze*, Weimar/Paris 1997, S. 41–60.
- Raymond Bellour, »Die Doppel-Helix«, in: Elisabeth von Samsonow, Éric Alliez (Hg.), *Telenoia. Kritik der virtuellen Bilder*, Wien 1999, S. 79–119.
- Raymond Bellour, »Über ein anderes Kino«, in: Gregor Stemmerich (Hg.), *Kunst/Kino*, Köln 2001, S. 251–269.
- Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, Bd. 1, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1983.
- Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt am Main 2003.
- Walter Benjamin, »Kleine Geschichte der Photographie« (1931), in: ders., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt am Main 2003, S. 45–64.
- Walter Benjamin, »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« (1935), in: ders., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt am Main 2003, S. 7–44.
- Walter Benjamin, »Über den Begriff der Geschichte«, in: ders., *Erzählen. Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa*, ausgewählt und mit einem Nachwort von Alexander Honold, Frankfurt am Main 2007, S. 129–140.
- Olaf Berg, »Benjamin und Deleuze. Ansätze für eine kritische Geschichtswissenschaft in Filmbildern«, in: *Zeitschrift für kritische Theorie* 22–23, 2006, S. 68–98.

- Henri **Bergson**, *Schöpferische Entwicklung*, Zürich 1967.
- Henri **Bergson**, *Materie und Gedächtnis: eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist*, Hamburg 1991 (1896).
- Christa **Blümlinger**, »Lumière, der Zug und die Avantgarde«, in: Malte Hagener (Hg.), *Die Spur durch den Spiegel. Der Film in der Kultur der Moderne*, Berlin 2004, S. 27–41.
- Christa **Blümlinger**, *Kino aus zweiter Hand. Zur Ästhetik materieller Aneignung im Film und in der Medienkunst*, Berlin 2009.
- Gottfried **Boehm**, »Zu einer Hermeneutik des Bildes«, in: Hans-Georg Gadamer, Gottfried Boehm (Hg.), *Seminar: die Hermeneutik und die Wissenschaften*, Frankfurt am Main 1978, S. 444–471.
- Gottfried **Boehm**, »Kunst versus Geschichte: ein unerledigtes Problem. Zur Einleitung in George Kublers ›Die Form der Zeit‹«, in: George Kubler, *Die Form der Zeit. Anmerkungen zur Geschichte der Dinge*, Frankfurt am Main 1982, S. 7–26.
- Gottfried **Boehm**, »Bild und Zeit«, in: Hannelore Paflik-Huber (Hg.), *Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft*, Weinheim 1987, S. 1–23.
- Gottfried **Boehm** (Hg.), *Was ist ein Bild?*, München 2001.
- Gottfried **Boehm**, »Die ikonische Figuration«, in: ders., Maja Naef, Achatz von Müller (Hg.), *Figur und Figuration. Studien zu Wahrnehmung und Wissen*, Paderborn 2007, S. 33–52.
- Gottfried **Boehm**, »Ikonische Differenz«, in: *Rheinsprung 11 – Zeitschrift für Bildkritik* 1, 2011, S. 170–176.
- Hartmut **Böhme**, »Die Ästhetik der Ruinen«, in: Dietmar Kamper, Christoph Wulf (Hg.), *Der Schein des Schönen*, Göttingen 1989, S. 287–304.
- Pascal **Bonitzer**, Jean **Narboni**, »Le cerveau, c'est l'écran. Entretien avec Gilles Deleuze«, in: *Cahiers du Cinéma* 380, 1986, S. 25–36.
- Bettina **Brandl-Risi**, »Das Leben des Bildes und die Dauer der Pose«, in: dies., Gabriele Brandstetter, Stefanie Diekmann (Hg.), *Hold it! Zur Pose zwischen Bild und Performance*, Berlin 2012, S. 53–67.
- Gabriele **Brandstetter**, »Intervalle. Raum, Zeit und Körper im Tanz des 20. Jahrhunderts«, in: Martin Bergelt, Hortensia Völckers (Hg.), *Zeit-Räume. Zeiträume, Raumzeiten, Zeitträume*, München/Wien 1991, S. 225–269.
- Gabriele **Brandstetter**, »Attitüden und Posen. Figuration als Bild und als Performance«, in: Atsuko Onuki (Hg.), *Figuration – Defiguration. Beiträge zur transkulturellen Forschung*, München 2006, S. 163–173.
- Gabriele **Brandstetter**, Bettina **Brandl-Risi**, Stefanie **Diekmann** (Hg.), *Hold it! Zur Pose zwischen Bild und Performance*, Berlin 2012.
- Gabriele **Brandstetter**, Bettina **Brandl-Risi**, Stefanie **Diekmann**, »Posing Problems. Eine Einleitung«, in: dies. (Hg.), *Hold it! Zur Pose zwischen Bild und Performance*, Berlin 2012, S. 7–21.

- Gabriele **Brandstetter**, »Pose – Posa – Posing. Zwischen Bild und Bewegung«, in: dies., Bettina Brandl-Risi, Stefanie Diekmann (Hg.), *Hold it! Zur Pose zwischen Bild und Performance*, Berlin 2012, S. 40–51.
- Horst **Bredenkamp**, »On Movies«. Erwin Panofsky zwischen Rudolf Arnheim und Walter Benjamin«, in: Thomas Koebner, Ulrich Meder (Hg.), in Verbindung mit Fabienne Liptay, *Bildtheorie und Film*, München 2006, S. 239–252.
- Sabine **Breitwieser**, »Modernologies – Or What Makes Contemporary Artists Investigate Modernity and Modernism«, in: dies. (Hg.), *Modernologies. Contemporary Artists researching Modernity and Modernism*, Ausstellungskatalog Museu d'art contemporani, Barcelona 2009, S. 11–23.
- Kerry **Brouher** (Hg.), *The Cinema Effect. Illusion, Reality, and the Moving Image*, Ausstellungskatalog Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, DC, 2008, London 2008.
- Benjamin H. D. **Buchloh**, »James Coleman. Tableaux der Geschichte, Diskurs der Erinnerung, Archäologie des Spektakels«, in: Dia Center for the Arts (Hg.), *James Coleman. Projected Images. 1972–1994*, Ausstellungskatalog Dia Center for the Arts, New York, Kunstmuseum Luzern, Luzern, 1995, New York 1995, S. 74–104.
- Benjamin H. D. **Buchloh**, »Warburgs Vorbild? Das Ende der Collage/Fotomontage im Nachkriegseuropa«, in: Ingrid Schaffner, Matthias Winzen (Hg.), *Deep Storage. Arsenal der Erinnerung. Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst*, Ausstellungskatalog Haus der Kunst München u. a., 1997, München 1997, S. 50–60.
- Victor **Burgin**, *The Remembered Film*, London 2004.
- Judith **Butler**, »Performative Acts and Gender Constitution. An Essay in Phenomenology and Feminist Theory«, in: Sue-Ellen Case (Hg.), *Performing Feminism. Feminist Critical Theory and Theatre*, Baltimore/London 1990, S. 270–282.
- David **Campany** (Hg.), *The Cinematic*, London/Cambridge, MA 2007.
- Noël **Carroll**, *Theorizing the Moving Image*, Cambridge 1996.
- Rina **Carvajal**, »Film is a Medium of Time. A Conversation with Tacita Dean«, in: Briony Fer (Hg.), *Tacita Dean. Film Works*, Ausstellungskatalog Miami Art Central, Miami 2007, Mailand 2007, S. 45–63.
- Stanley **Cavell**, »Welt durch die Kamera gesehen«, in: Dieter Henrich, Wolfgang Iser (Hg.), *Theorien der Kunst*, Frankfurt am Main 1982, S. 447–490.
- Michel de **Certeau**, *Kunst des Handelns*, Berlin 1988.
- David **Claerbout**, *Uncertain Eye*, Ausstellungskatalog Pinakothek der Moderne, München, München 2010/2011.
- Timothy J. **Clark**, *Farewell to an Idea. Episodes From a History of Modernism*, New Haven 1999.
- James **Coleman**, Ausstellungskatalog Museum of Modern Art, Projects Arts Centre, Royal Hibernian Academy of Arts, Dublin, Dublin 2009.

- James Coleman, Ausstellungskatalog Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Madrid 2012.
- James Coleman, »Line of Faith«, in: Mary Jane Jacob (Hg.), *Places with a Past. New Site-Specific Art at Charleston's Spoleto Festival*, Ausstellungskatalog Spoleto Festival U.S.A., Charleston 1991, Charleston, New York 1991, S. 104–107.
- Maeve Connolly, *The Place of Artists's Cinema. Space, Site, and Screen*, Bristol, 2009.
- Maeve Connolly, »Staging Television. James Coleman's So Different ... and Yet«, in: *Mousse Magazine* 27, Februar 2011, S. 160–165.
- Lynne Cooke, »Douglas Gordon. ›Ein visueller Mensch, einer, der sehen kann‹«, in: Eckhard Schneider (Hg.), *Douglas Gordon*, Ausstellungskatalog Kunstverein Hannover, Hannover 1998, nicht paginiert.
- Lynne Cooke, »Ligne de Foi, 1991«, in: James Coleman, Ausstellungskatalog Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 2012, S. 214–217.
- Jonathan Crary, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, MA 1990.
- Andreas Cremonini, Valentin Groebner, »Es kommen sehen. Johan Grimontprez' Video Dial H-I-S-T-O-R-Y«, in: Peter Geimer, Michael Hagner (Hg.), *Nachleben und Rekonstruktion. Vergangenheit im Bild*, München 2012, S. 134–157.
- Nicholas Cullinan (Hg.), *Tacita Dean. Film*, Ausstellungskatalog Tate Modern 2011.
- Merce Cunningham, »Space, Time and Dance« (1952), in: Richard Kostelanetz (Hg.), *Merce Cunningham. Dancing in Space and Time*, Pennington, NJ 1992, S. 37–39.
- Robin Curtis, Christiane Voss, »Editorial. Theorien ästhetischer Immersion«, in: *montage AV* 17/2, 2008, S. 4–10.
- Dieter Daniels, Inke Arns, »Sounds Like Silence«, in: dies. (Hg.), *Sounds like silence. John Cage 4'33" silence today: 1912–1952–2012*, Leipzig 2012, S. II–IV (deutschsprachiges Beiheft).
- Tacita Dean, »Artist Questionnaire. 21 Responses«, in: *October* 100, Frühjahr 2002, S. 6–97.
- Tacita Dean, »Kodak. Analogue«, in: Briony Fer (Hg.), *Tacita Dean. Film Works*, Ausstellungskatalog Miami Art Central, Miami 2007, Mailand 2007, S. 96–97.
- Tacita Dean, Informationsblatt zur Ausstellung anlässlich des Kurt-Schwitters-Preises 2009 im Sprengel Museum Hannover, 2010, nicht paginiert.
- Tacita Dean, »FLOH«, in: *Tacita Dean. seven books grey*, Bd. 4: *Ausgewählte Schriften 1992–2011*, hg. v. Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Steidl Publishers, Göttingen 2011, S. 50.
- Tacita Dean, »Merce Cunningham performs ›Stillness‹ (in three movements) to John Cage's Composition ›4'33"‹ with Trevor Carlson, New York City, 28 April 2007 (six performances; six films), 2008«, in: *Tacita Dean. seven books grey*, Bd. 1: *Film Works with Merce Cunningham*, hg. v. Museum für Moderne Kunst Stiftung Ludwig Wien, Steidl Publishers, Göttingen 2011, S. 3–21.

- Tacita Dean, »Film«, in: Nicholas Cullinan (Hg.), *Tacita Dean. Film*, Ausstellungskatalog Tate Modern, London 2011/2012, London 2011, S. 15–33.
- Tacita Dean im Gespräch mit Hans Ulrich Obrist, »Il Tempo del Postino, At the Manchester Opera House stage door, 2007«, in: Hans Ulrich Obrist (Hg.), *Tacita Dean. The Conversation Series* 28, Köln 2012, S. 45–50.
- Tacita Dean im Gespräch mit Hans Ulrich Obrist, »A Conversation at the Hochschule für bildende Künste Hamburg, June 2010«, in: Hans Ulrich Obrist (Hg.), *Tacita Dean. The Conversation Series* 28, Köln 2012, S. 51–78.
- Tacita Dean, »JG«, in: Richard Torchia (Hg.), *JG. a film project by Tacita Dean*, Ausstellungskatalog Arcadia University Art Gallery, Spruance Arts Center, Glenside 2013, S. 15.
- Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild. Kino I*, Frankfurt am Main 1989.
- Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino II*, Frankfurt am Main 1997.
- Jacques Derrida, »Signatur, Ereignis, Kontext«, in: ders., *Randgänge der Philosophie*, hg. v. Peter Engelmann, Wien 1988, S. 291–314.
- Georges Didi-Huberman, *Erfindung der Hysterie. Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot*, München 1997.
- Georges Didi-Huberman, »Klagebilder, beklagenswerte Bilder?«, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 1, 2009, S. 51–60.
- Georges Didi-Huberman, *Das Nachleben der Bilder. Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg*, Frankfurt am Main 2010.
- Helmut H. Diederichs, *Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*, Frankfurt am Main 2004.
- Stefanie Diekmann, Winfried Gerling (Hg.), *Freeze Frames. Zum Verhältnis von Fotografie und Film*, Bielefeld 2010.
- Lorenz Dittmann, »Über das Verhältnis von Zeitstruktur und Farbgestaltung in Werken der Malerei«, in: Friedrich Piel, Jörg Traeger (Hg.), *Festschrift Wolfgang Braunfels*, Tübingen 1977, S. 93–109.
- Lorenz Dittmann, »Überlegungen und Beobachtungen zur Zeitgestalt des Gemäldes«, in: *Neue Hefte für Philosophie* 18/19, 1980, S. 133–150.
- Mary Ann Doane, *The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, the Archive*, Cambridge, MA 2002.
- Mary Ann Doane, »The Indexical and the Concept of Medium Specificity«, in: *differences* 18/1, 2007, S. 128–152.
- Martina Dobbe, »Zeigen als faire voir. Für eine Bildtheorie des Fotografischen«, in: Gottfried Boehm, Sebastian Egenhofer, Christian Spies (Hg.), *Zeigen. Die Rhetorik des Sichtbaren*, München 2010, S. 158–178.
- Jörg Döring, Tristan Thielmann, »Einleitung. Was lesen wir im Raume? Der Spatial Turn und das geheime Wissen der Geographen«, in: dies. (Hg.), *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, Bielefeld 2008, S. 7–45.

- Stan Douglas, Christopher Eamon (Hg.), *Art of Projection*, Ostfildern 2009.
- Philippe Dubois, *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*, Amsterdam 1998 (1983).
- Philippe Dubois, »Entre cinéma et photographie: quelques variations de vitesse de l'image contemporaine«, in: Jérôme Game (Hg.), *Images de corps / corps des images au cinéma*, Lyon 2010, S. 91–108.
- Alexander Dumbadze, Suzanne Hudson (Hg.), *Contemporary Art. 1989 to the Present*, Chichester 2013.
- Jörg Dünne, Stephan Günzel (Hg.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main 2006.
- Jörg Dünne, »Einleitung (Teil IV, Soziale Räume)«, in: ders., Stephan Günzel (Hg.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main 2006, S. 289–303.
- Élie During, »Cinematography and the Extended ›Now‹. From Bergson to Video Art«, in: Pirkko Rathgeber, Nina Steinmüller, *BildBewegungen/ImageMovements*, Paderborn 2013, S. 256–279.
- Yilmaz Dziewior (Hg.), *Mark Lewis*, Ausstellungskatalog Kunstverein in Hamburg 2005, Ostfildern-Ruit 2005.
- Yilmaz Dziewior, »Keine Atempause. Geschichte wird gemacht, es geht voran«, in: ders. (Hg.), *Wessen Geschichte. Vergangenheit in der Kunst der Gegenwart*, Jahressring 56, Köln 2009, S. 8–13.
- Yilmaz Dziewior (Hg.), *Wessen Geschichte. Vergangenheit in der Kunst der Gegenwart*, Jahressring 56, Köln 2009.
- Knut Ebeling, Stephan Günzel (Hg.), *Archivologie. Theorien des Archivs in Wissenschaft, Medien und Künsten*, Berlin 2009.
- Knut Ebeling, Stephan Günzel, »Einleitung«, in: dies., *Archivologie. Theorien des Archivs in Wissenschaft, Medien und Künsten*, Berlin 2009, S. 7–26.
- Sebastian Egenhofer, »Bild der Kunstgeschichte als Schwimmerin«, in: Verena Krieger (Hg.), *Kunstgeschichte & Gegenwartskunst. Vom Nutzen und Nachteil der Zeitgenossenschaft*, Köln/Weimar/Wien 2008, S. 59–66.
- Sebastian Egenhofer, *Abstraktion, Kapitalismus, Subjektivität. Die Wahrheitsfunktion des Werks in der Moderne*, München 2008.
- Sergej M. Eisenstein, *Eine nicht gleichmütige Natur*, hg. v. Rosemarie Heise, Berlin 1980.
- Sergej M. Eisenstein, »Die Vertikalmontage«, in: ders., *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*, hg. v. Felix Lenz und Helmut H. Diedrichs, Frankfurt am Main 2006, S. 238–300.
- Thomas Elsaesser, Malte Hagener, *Filmtheorie zur Einführung*, Hamburg 2007.
- Lorenz Engell, »›Are you in pictures?‹ Ruhende Bilder am Ende bewegter Bilder, besonders in Ethan und Joel Coens BARTON FINK«, in: Stefanie Diekmann,

- Winfried Gerling (Hg.), *Freeze Frames. Zum Verhältnis von Fotografie und Film*, Bielefeld 2010, S. 172–191.
- Oliver Fahle (Hg.), *Der Film bei Deleuze / Le cinéma selon Deleuze*, Weimar/Paris 1997.
- Oliver Fahle, »Zeitspaltungen. Gedächtnis und Erinnerung bei Gilles Deleuze«, in: *montage AV* 11/1, 2002, S. 97–112.
- Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main 2004.
- Jean Fisher, »James Coleman«, in: *James Coleman*, Ausstellungskatalog The Douglas Hyde Gallery, Dublin, The Arts Council of Northern Ireland Gallery, Belfast, Dublin 1982, S. 5–26.
- Jean Fisher, »On Seeing for Oneself. A Perspective«, in: *Michael Asher / James Coleman*, Ausstellungskatalog Artists Space, New York 1988, S. 20–26.
- Jean Fisher, »Zu den neueren Arbeiten von James Coleman«, in: Dia Center for the Arts (Hg.), *James Coleman. Projected Images. 1972–1994*, Ausstellungskatalog Dia Center for the Arts, New York, Kunstmuseum Luzern, Luzern, 1995, New York 1995, S. 33–46.
- Jean Fisher, »So Different ... and Yet«, in: Irish Museum of Modern Art, Projects Arts Centre, Royal Hibernian Academy of Arts (Hg.), *James Coleman*, Ausstellungskatalog Irish Museum of Modern Art, Projects Arts Centre, Royal Hibernian Academy of Arts, Dublin 2009, S. 35–47.
- Sabine Folie, Michael Glasmeier, »Atmende Bilder. Tableau vivant und Attitüde zwischen ›Wirklichkeit und Imagination‹«, in: dies. (Hg.), *Tableaux vivants. Lebende Bilder und Attitüden in Fotografie, Film und Video*, Ausstellungskatalog Kunsthalle Wien, Wien 2002, S. 9–52.
- Sabine Folie (Hg.), *Die Moderne als Ruine. Eine Archäologie der Gegenwart*, Ausstellungskatalog Generali Foundation, Wien, Nürnberg 2009.
- Hal Foster, »An Archival Impulse«, in: *October* 110, Herbst 2004, S. 3–22.
- Michel Foucault, *Surveiller et Punir. Naissance de la Prison*, Paris 1975.
- Michel Foucault, *Die Ordnung des Diskurses*, Frankfurt am Main 1991.
- Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, 18. Auflage, Frankfurt am Main 2003.
- Michel Foucault, »Von anderen Räumen«, in: ders., *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits*, Bd. 4, hg. v. Daniel Defert, Francois Ewald, Frankfurt am Main 2005, S. 931–942.
- Michel Foucault, *Die Heterotopien. Der utopische Körper*, Frankfurt am Main 2005.
- Michel Foucault, *Archäologie des Wissens*, 13. Auflage, Frankfurt am Main 2007.
- Catherine Fowler, »Room for experiment: gallery films and vertical time from Maya Deren to Eija Liisa Ahtila«, in: *Screen* 45/4, 2004, S. 325–343.
- Hollis Frampton, »For a Metahistory of Film. Commonplace Notes and Hypotheses«, in: ders., *On the Camera Arts and Consecutive Matters. The Writings of Hollis Frampton*, hg. v. Bruce Jenkins, Cambridge, MA 2009, S. 131–139.

- Hollis **Frampton**, »(nostalgia): Voice-over Narration for a Film of That Name«, in: ders., *On the Camera Arts and Consecutive Matters. The Writings of Hollis Frampton*, hg. v. Bruce Jenkins, Cambridge, MA 2009, S. 203–209.
- Sigmund **Freud**, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1: *Studien über Hysterie, Frühe Arbeiten zur Neurosenlehre (1829–1899)*, Leipzig/Wien/Zürich 1925.
- Sigmund **Freud**, »Gutachten über die elektrische Behandlung der Kriegsneurotiker«, Niederschrift: 23.2.1920, in: *Psyche* 26, 1972, 942–945.
- Dagobert **Frey**, »Das Zeitproblem in der Bildkunst« (1955), in: ders., *Bausteine zu einer Philosophie der Kunst*, Darmstadt 1976, S. 212–235.
- Ursula **Frohne**, »Motive der Zeit. Eine Anthologie von Zeitphänomenen in der Kunst der Gegenwart«, in: Heinrich Klotz (Hg.) *Kunst der Gegenwart*, Ausstellungskatalog Museum für Neue Kunst, ZKM Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, Karlsruhe 1997, München / New York 1997, S. 38–50.
- Ursula **Frohne** (Hg.), *Video cult/ures. Multimediale Installationen der 90er Jahre*, Köln 1999.
- Ursula **Frohne**, »That's the only now I get«. Immersion und Partizipation in Video-Installationen«, in: Gregor Stemmerich (Hg.), *Kunst/Kino*, Köln 2001, S. 217–238.
- Ursula **Frohne**, »Kristallisationen filmischer Temporalität in kinematografischen Installationen«, in: Ilka Becker (Hg.), *Just not in time. Inframedialität und non-lineare Zeitlichkeiten in Kunst, Film, Literatur und Philosophie*, München 2011, S. 267–287.
- Ursula **Frohne**, Lilian **Haberer** (Hg.), *Kinematographische Räume. Installationsästhetik in Film und Kunst*, München 2012.
- Michael **Gamper** (Hg.), *Zeit der Darstellung. Ästhetische Eigenzeiten in Kunst, Literatur und Wissenschaft*, Hannover 2014.
- Peter **Geimer**, *Theorien der Fotografie zur Einführung*, Hamburg 2009.
- Peter **Geimer**, *Bilder aus Versehen. Eine Geschichte fotografischer Erscheinungen*, Hamburg 2010.
- Hilde van **Gelder**, Alexander **Streitberger**, »Photofilmic images in contemporary visual culture«, in: *Philosophy of Photography* 1/1, 2010, S. 48–53.
- Stefan **Germer**, »Kritik des Kanons. Was man von Gespenstern lernen kann« (1994), in: *Germeriana: unveröffentlichte oder übersetzte Schriften von Stefan Germer zur zeitgenössischen und modernen Kunst*, hg. v. J. Bernard, Jahresring 46, Köln 1999, S. 56–63.
- Peter **Gidal**, *Materialist Film*, London / New York 1989.
- Mark **Gisbourne**, »Leben mit Stachelschweinen«, in: *Matthias Müller, Album. Film, Video, Photography*, Ausstellungskatalog Neuer Berliner Kunstverein, Berlin 2004, Frankfurt am Main 2004, S. 35–67.
- Marc **Glöde**, »Filmische Topographien der USA. Zur Konstruktion von Landschaften in der experimentellen Filmgestaltung«, in: *Augen-Blick* 37: Blicke auf Landschaften, Marburg 2005, S. 25–45.

- Mark **Godfrey**, »Photography Found and Lost. On Tacita Dean's *Floh*«, in: *October* 114, Herbst 2005, S. 90–119.
- Mark **Godfrey**, »The Artist as Historian«, in: *October* 120, Herbst 2007, S. 140–172.
- Johann Wolfgang von **Goethe**, »Über Laokoon«, in: Helmut Pfotenhauer, Peter Sprengel (Hg.), *Klassik und Klassizismus*, Frankfurt am Main 1995, S. 149–161.
- Ingvild **Goetz** (Hg.), *fast forward. Media Art Sammlung Goetz*, Ausstellungskatalog ZMK Zentrum für Kunst- und Medientechnologie, Karlsruhe 2003/2004, München 2003.
- Ernst H. **Gombrich**, »Der fruchtbare Moment. Vom Zeitelement in der bildenden Kunst«, in: ders. (Hg.), *Bild und Auge. Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, Stuttgart 1984, S. 40–61.
- Douglas **Gordon**, Jan **Debbaut**, »... in conversation. jan debbaut and douglas gordon«, in: Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, *Douglas Gordon. Kidnapping*, Ausstellungskatalog Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven 1998, S. 11–55.
- Douglas Gordon**, Ausstellungskatalog The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, DC, 2001–2003, Los Angeles 2001.
- Johannes **Grave**, »Der Akt des Bildbetrachtens. Überlegungen zur rezeptions-ästhetischen Temporalität des Bildes«, in: Michael Gamper (Hg.), *Zeit der Darstellung. Ästhetische Eigenzeiten in Kunst, Literatur und Wissenschaft*, Hannover 2014, S. 51–71.
- David **Green**, Joanna **Lowry** (Hg.), *Stillness and Time. Photography and the Moving Image*, Brighton 2006.
- David **Green**, »Marking Time. Photography, Film and Temporalities of the Image«, in: ders., Joanna Lowry (Hg.), *Stillness and Time. Photography and the Moving Image*, Brighton 2006, S. 9–22.
- Clement **Greenberg**, »Modernist Painting«, in: *Forum Lectures*, Washington D.C. 1960.
- Clement **Greenberg**, »Modernistische Malerei«, in: ders., *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*, hg. v. Karlheinz Lüdeking, Dresden 1997, S. 265–278.
- Laurent **Guido**, Olivier **Lugon** (Hg.), *Fixe/animé. Croisements de la photographie et du cinéma au XX^e siècle*, Lausanne 2010.
- Tom **Gunning**, »Moving Away from the Index. Cinema and the Impression of Reality«, in: *differences* 18/1, 2007, S. 29–52.
- Tom **Gunning**, »The Cinema of Attraction[s]. Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde«, in: *Wide Angle* 8/3–4 (1986), S. 63–70.
- Tom **Gunning**, »Das Kino der Attraktionen. Der frühe Film, seine Zuschauer und die Avantgarde«, in: *Meteor* 4, 1996, S. 25–34.
- Lilian **Haberer**, »Modernereflexionen. Schwellenmomente architektonischer und filmischer Rahmungen in der kinematographischen Installation«, in: Ursula

- Frohne, Lilian Haberer (Hg.), *Kinematographische Räume. Installationsästhetik in Film und Kunst*, München 2012, S. 127–167.
- Lilian Haberer, Annette Urban (Hg.), *Bildprojektionen. Filmisch-fotografische Dispositive in Kunst und Architektur*, Bielefeld, 2016.
- Mark B. Hansen, *New Philosophy for New Media*, Cambridge, MA 2004.
- Mark B. Hansen, »Digital Technics Beyond the ›Last Machine‹. Thinking Digital Media with Hollis Frampton«, in: Eivind Røssaak (Hg.), *Between Stillness and Motion. Film, Photography, Algorithms*, Amsterdam 2011, S. 45–72.
- Dorothea von Hantelmann, *How to do things with art. Zur Bedeutsamkeit der Performativität von Kunst*, Zürich 2007.
- Wilhelm Ritter von Hartel, Franz Wickhoff (Hg.), *Die Wiener Genesis*, 2 Bde., Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhochsten Kaiserhauses, Beilage zum 15. und 16. Bd., Prag/Wien 1895.
- Stephen Heath, »Notes on Suture«, in: *Screen* 18/4, Winter 1977/78, S. 48–76.
- Stephen Heath, »Repetition Time. Notes Around ›Structural/materialist Film‹«, in: ders., *Questions of Cinema*, London/Basingstoke 1981, S. 165–175.
- Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen 2006.
- Birgit Hein, Wulf Herzogenrath (Hg.), *Film als Film – 1910 bis heute. Vom Animationsfilm der zwanziger zum Filmenvironment der siebziger Jahre*, Ausstellungskatalog Kölnischer Kunstverein, Köln, Akademie der Künste, Berlin, Museum Folkwang, Essen, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart 1977/1978, Stuttgart 1977.
- Wilhelm Heine, *Ardinghello und die glückseligen Inseln*, Bd. 1, Lemgo 1787.
- Johann Gottfried Herder, »Die Kritischen Wälder zur Ästhetik. Erstes Wäldchen« (1769), in: ders., *Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767–1781*, hg. v. Günther E. Grimm, Frankfurt am Main 1993, S. 63–245.
- Dick Higgins, »Intermedia« (1965), in: *Leonardo* 34/1, 2001, S. 49–54.
- Achim Hochdörfer, »Tacita Dean Makes a Film«, in: *Tacita Dean. seven books grey*, Bd. 7: *Essays über die Arbeiten von Tacita Dean*, hg. v. Museum für Moderne Kunst Stiftung Ludwig Wien, Steidl Publishers, Göttingen 2011, S. 39–43.
- Dagmar von Hoff, Helga Meise, »Tableaux vivants. Die Kunst- und Kultform der Attitüden und lebenden Bilder«, in: Renate Berger, Inge Stephan (Hg.), *Weiblichkeit und Tod in der Literatur*, Köln/Wien 1987, S. 69–87.
- Katja Hoffmann, »Durch die Linse der Apparaturtheorie. Ordnungen der Sichtbarkeit in Man Rays Experimentalfilm *Les Mystères du Château du Dé* (1929) und Eija-Liisa Ahtilas Videoinstallation *The House*«, in: Ursula Frohne, Lilian Haberer (Hg.), *Kinematographische Räume. Installationsästhetik in Film und Kunst*, München 2012, S. 589–620.
- Ute Holl, »Neuropathologie als filmische Inszenierung«, in: Martina Hessler (Hg.), *Konstruierte Sichtbarkeiten. Wissenschafts- und Technikbilder seit der Frühen Neuzeit*, München 2006.

- Ute **Holl**, Matthias **Wittmann** (Hg.), *Memoryscapes. Filmformen der Erinnerung*, Zürich/Berlin 2014.
- Ingrid **Hölzl**, »Editorial. Photography and Movement«, in: *History of Photography* 35/1, 2011, S. 2–5.
- Anne **Hoormann**, *Land Art. Kunstprojekte zwischen Landschaft und öffentlichen Raum*, Berlin 1996.
- Sabine **Huschka**, *Merce Cunningham und der Moderne Tanz. Körperkonzepte, Choreographie und Tanzästhetik*, Würzburg 2000.
- Margaret **Iversen**, »Analogue. On Zoe Leonard and Tacita Dean«, in: *Critical Inquiry* 38/4, Sommer 2012, S. 796–818.
- Michael K. **Iwoleit**, »Raum Zeit und Entropie. Eine Einführung in J. G. Ballards Kurzgeschichtenwerk«, in: Joachim Körber (Hg.), *J. G. Ballard – Der Visionär des Phantastischen*, Edition Futurum, Band 6, Meitingen 1985, S. 9–23.
- Mary Jane **Jacob** (Hg.), *Places with a Past. New Site-Specific Art at Charleston's Spoleto Festival*, Ausstellungskatalog Spoleto Festival U.S.A., Charleston 1991, Charleston, New York 1991, S. 104–107.
- Joachim **Jäger**, Gabriele **Knapstein**, Anette **Hüsch** (Hg.), *Jenseits des Kinos. Die Kunst der Projektion. Filme, Videos und Installationen von 1963 bis 2005*, Ausstellungskatalog Hamburger Bahnhof, Berlin 2006/2007, Ostfildern 2006.
- Martin **Jay**, »Scopic Regimes of Modernity«, in: Hal Foster (Hg.), *Vision and Visuality*, Seattle 1988, S. 3–28.
- Gabriele **Jutz**, *Cinéma brut. Eine alternative Genealogie der Filmavantgarde*, Wien / New York 2010.
- E. Ann **Kaplan**, *Trauma Culture. The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*, New Brunswick, NJ 2005.
- Richard **Kearney**, »Interview with James Coleman«, in: *The Crane Bag* 6/2, 1982, S. 127–132.
- Henry **Keazor**, Fabienne **Liptay**, Susanne **Marschall** (Hg.), *FilmKunst. Studien an den Grenzen der Künste und Medien*, Marburg 2011.
- Wolfgang **Kemp** (Hg.), *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Köln 1985.
- Wolfgang **Kemp**, »Kunstwerk und Betrachter«, in: Hans Belting, Heinrich Dilly, Wolfgang Kemp, Willibald Sauerländer, Martin Warnke (Hg.), *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, 7., überarbeitete und erweiterte Auflage, Berlin 2008, S. 247–265.
- Eva **Kernbauer**, »Anschauungsunterricht. Geschichtsarbeit in der Gegenwartskunst«, in: Sabine Breitwieser (Hg.), *Kunst/Geschichten – Art/Histories*, Ausstellungskatalog Museum der Moderne Salzburg, Salzburg 2014, München 2014, S. 22–41.
- Eva **Kernbauer**, *Kunstgeschichtlichkeit, Historizität und Anachronie in der Gegenwartskunst*, Paderborn 2015.
- Kinemathek* 25/72 (Paul Sharits), Juli 1988.

- Thomas **Kisser** (Hg.), *Bild und Zeit. Temporalität in Kunst und Kunsttheorie seit 1800*, München 2011.
- Gertrud **Koch**, Christiane **Voss** (Hg.), ... *kraft der Illusion*, Paderborn 2006.
- Julia Barbara **Köhne**, *Kriegshysteriker. Strategische Bilder und mediale Techniken militärpsychiatrischen Wissens (1914–1920)*, Husum 2009.
- Reinhard **Koselleck** u. a., »Geschichte, Historie«, in: Otto Brunner, Werner Conze, Reinhard Koselleck (Hg.), *Geschichtliche Grundbegriffe* 2, Stuttgart 1975, S. 593–717.
- Reinhard **Koselleck**, »Über die Theoriebedürftigkeit der Geschichtswissenschaft«, in: ders., Hans-Georg Gadamer, *Zeitschichten. Studien zur Historik*, Frankfurt am Main 2000.
- Richard **Kostelanetz**, *John Cage im Gespräch. Zu Musik, Kunst und geistigen Fragen unserer Zeit*, Köln 1989.
- Siegfried **Kracauer**, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, hg. v. Karsten Witte, Frankfurt am Main 1985 (engl. Orig. 1960).
- Siegfried **Kracauer**, *Geschichte – Vor den letzten Dingen*, hg. v. Ingrid Belke, unter Mitarbeit von Sabine Biebl, Frankfurt am Main 2009.
- Rosalind E. **Krauss**, »Video. The Aesthetics of Narcissism«, in: *October* 1, Frühjahr 1976, S. 50–64.
- Rosalind E. **Krauss**, »Notes on the Index. Seventies Art in America«, in: *October* 3, Frühjahr 1977, S. 68–81.
- Rosalind E. **Krauss**, »Notes on the Index. Seventies Art in Amerika. Part 2«, in: *October* 4, Herbst 1977, S. 58–67.
- Rosalind E. **Krauss**, »The Im/pulse to See«, in: Hal Foster, *Vision and Visuality*, Seattle 1988, S. 51–75.
- Rosalind E. **Krauss**, »... And Then Turn Away?«. An Essay on James Coleman«, in: *October* 81, Sommer 1997, S. 5–33.
- Rosalind E. **Krauss**, »Reinventing the Medium«, in: *Critical Inquiry* 25/2, Winter 1999, S. 289–305.
- Rosalind E. **Krauss**, *Das Photographische. Eine Theorie der Abstände*, München 1998.
- Rosalind E. **Krauss**, *A Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition*, London 1999.
- Rosalind E. **Krauss**, »Pulse«, in: Yve-Alain Bois, dies., *Formless. A User's Guide*, New York 1999, S. 161–165.
- Rosalind E. **Krauss**, »Skulptur im erweiterten Feld«, in: dies., *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne*, Amsterdam 2000, S. 331–346.
- Ingrid **Kreuzer**, »Nachwort«, in: Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon, oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie. Mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte* (1766), Stuttgart 2006, S. 215–230.
- Verena **Krieger**, *Kunstgeschichte & Gegenwartskunst. Vom Nutzen und Nachteil der Zeitgenossenschaft*, Köln/Weimar/Wien 2008.

- Verena **Krieger**, »Zeitgenossenschaft als Herausforderung für die Kunstgeschichte«, in: dies., *Kunstgeschichte & Gegenwartskunst, Vom Nutzen und Nachteil der Zeitgenossenschaft*, Köln/Weimar/Wien 2008, S. 5–25.
- Holger **Kube Ventura**, *Politische Kunst Begriffe in den 1990er Jahren im deutschsprachigen Raum*, Wien 2002.
- George **Kubler**, *Die Form der Zeit. Anmerkungen zur Geschichte der Dinge*, übersetzt von Bettina Blumenberg, mit einer Einleitung von Gottfried Boehm, Frankfurt am Main 1982 (1962).
- Thomas **Lange**, »Geschichte visualisieren. William Kentridges Felix in Exile« (1994), in: Michael Gamper (Hg.), *Zeit der Darstellung. Ästhetische Eigenzeiten in Kunst, Literatur und Wissenschaft*, Hannover 2014, S. 137–164.
- Jean **Laplanche**, Jean-Bertrand **Pontalis**, *Das Vokabular der Psychoanalyse*, Erster Band, Frankfurt am Main 1973, S. 313–317 (Eintrag »Nachträglichkeit, nachträglich«).
- Teresa de **Lauretis**, Stephen **Heath** (Hg.), *The Cinematic Apparatus*, London/Basingstoke 1980.
- Pamela M. **Lee**, *Chronophobia. On Time in the Art of the 1960's*, Cambridge, MA 2004.
- Susanne **Leeb**, »Flucht nach nicht ganz vorn. Geschichte in der Kunst der Gegenwart«, in: *Texte zur Kunst* 76, Dezember 2009, S. 28–45.
- Tanya **Leighton**, »Introduction«, in: dies. (Hg.), *Art and the Moving Image. A Critical Reader*, London 2008, S. 7–40.
- Gotthold Ephraim **Lessing**, »Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie«, Erster Teil, in: ders., *Werke und Briefe*, hg. v. Wilfried Barner, Bd. 5.2: Werke 1766–1769, Frankfurt am Main 1990, S. 11–206.
- Thomas Y. **Levin**, »Iconology at the Movies. Panofsky's Film Theory«, in: *The Yale Journal of Criticism* 9/1, 1996, S. 27–55.
- Mark **Lewis**, Yilmaz **Dziewior**, »Gespräch mit Mark Lewis«, in: Yilmaz Dziewior (Hg.), *Mark Lewis*, Ausstellungskatalog Kunstverein in Hamburg, Hamburg 2005, Ostfildern-Ruit 2005, S. 47–56.
- Mark **Lewis**, »›Ist die Moderne unsere Antike?‹ / ›Is Modernity our Antiquity?‹«, in: *Documenta magazine*, Nr. 1, 2007: *Modernity?*, hg. v. documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH, Kassel, Köln 2007, S. 28–53.
- Jay **Leyda**, *Filme aus Filmen. Eine Studie über den Kompilationsfilm*, Berlin 1967.
- Niklas **Luhmann**, »Weltkunst«, in: ders., Frederick D. Bunsen, Dirk Baecker, *Unbeobachtbare Welt. Über Kunst und Architektur*, Bielefeld 1990, S. 7–45.
- Michael **Lüthy**, »Das falsche Bild. Robert Smithsons verworfene Erstversion der Spiral Jetty«, in: Sebastian Egenhofer, Inge Hinterwaldner, Christian Spies (Hg.), *Was ist ein Bild? Antworten in Bildern. Gottfried Boehm zum 70. Geburtstag*, München 2012, S. 279–281.
- Sven **Lütticken** (Hg.), *Life, Once More. Forms of Reenactment in Contemporary Art*, Rotterdam 2005.

- Scott **McDonald**, »Sp ... Sp ... Spaces of Inscription. Scott McDonald im Gespräch mit Martin Arnold«, in: Alexander Horwath, Lisl Ponger, Gottfried Schlemmer (Hg.), *Avantgardefilm. Österreich. 1950 bis heute*, Wien 1995, S. 285–300.
- Thomas **Meder**, *Produzent ist der Zuschauer. Prolegomena zu einer historischen Bildwissenschaft des Films*, Berlin 2006.
- Charles **Merewether** (Hg.), *The Archive*, London 2006.
- Christian **Metz**, »Zum Realitätseindruck im Kino« (1965), in: ders., *Semiologie des Films*, München 1972, S. 20–34.
- Christian **Metz**, »Photography and Fetish«, in: *October* 34, Herbst 1985, S. 81–90.
- Christian **Metz**, *Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino*, Münster 2000.
- Matthias **Michalka** (Hg.), *X-Screen. Filmische Installationen und Aktionen der Sechziger- und Siebzigerjahre*, Ausstellungskatalog Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien, 2004, Köln 2004.
- Philippe-Alain **Michaud**, »Die Bewegung der Bilder«, in: Kurt Wettengl (Hg.), *Bild für Bild. Film und zeitgenössische Kunst*, Dortmund 2010.
- Frédéric **Migayrou**, »Le cas de figures«, in: *James Coleman*, Ausstellungskatalog Musee d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris 1989, S. 7–37.
- Philip **Monk**, *Double-Cross. The Hollywood-Films of Douglas Gordon*, Toronto 2003.
- Rachel **Moore**, *Hollis Frampton (nostalgia)*, London 2006.
- Edgar **Morin**, *Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie*, Paris 1956.
- Maria **Muhle**, »History will repeat itself. Für eine (Medien-)Philosophie des Reenactment«, in: Lorenz Engell, Frank Hartmann, Christiane Voss (Hg.), *Körper des Denkens. Neue Positionen der Medienphilosophie*, Paderborn 2013, S. 113–134.
- Inka **Mülder-Bach**, »Bild und Bewegung. Zur Illusion bildnerischer Bewegung in Lessings Laokoon«, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 66, 1992, S. 1–30.
- Laura **Mulvey**, »Visual Pleasure and Narrative Cinema«, in: *Screen* 16/3, Herbst 1975, S. 6–18.
- Laura **Mulvey**, *Death 24x a Second. Stillness and the Moving Image*, London 2006.
- Laura **Mulvey**, »The Possessive Spectator«, in: dies., *Death 24x a Second. Stillness and the Moving Image*, London 2006, 161–180.
- Michael **Newman**, »Allegories of the Subject. The Theme of Identity in the Work of James Coleman«, in: *James Coleman – selected works*, Ausstellungskatalog The Renaissance Society at The University of Chicago, Institute of Contemporary Arts, London, 1985/1986, London 1985, S. 26–53.
- Bill **Nichols**, Susan L. **Lederman**, »Flicker and Motion in Film«, in: Lauretis, Heath, *The Cinematic Apparatus*, London/Basingstoke 1980, S. 96–105.
- Jean-Pierre **Oudart**, »Cinema and Suture«, in: *Screen* 18/4, Winter 1977/78, S. 35–47.
- Craig **Owens**, »The Allegorical Impulse. Toward a Theory of Postmodernism«, in: *October* 12, Frühjahr 1980, S. 67–86.

- Craig Owens, »Posieren«, in: Herta Wolf (Hg.), *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Frankfurt am Main 2003, S. 92–114.
- Joachim Paech, »Bilder von Bewegung – bewegte Bilder. Film, Fotografie und Malerei«, in: Monika Wagner (Hg.), *Moderne Kunst. Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst*, Reinbek bei Hamburg 1991/92, S. 237–264.
- Joachim Paech, »Der Bewegung einer Linie folgen ... Notizen zum Bewegungsbild«, in: ders., *Der Bewegung einer Linie folgen. Schriften zum Film*, Berlin 2002, S. 133–161.
- Joachim Paech, »Medienwissenschaft«, in: Klaus Sachs-Hombach, *Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden*, Frankfurt am Main 2005, S. 78–96.
- Joachim Paech, »Bewegung als Figur und Figuration (in Photographie und Film)«, in: Gottfried Boehm, Maja Naef, Achatz von Müller (Hg.), *Figur und Figuration. Studien zu Wahrnehmung und Wissen*, Paderborn 2007, S. 275–291.
- Dominique Païni, *Le temps exposé. Le cinéma de la salle au musée*, Paris 2002.
- Erwin Panofsky, »Style and Medium in the Motion Pictures«, in: *Critique* 1/3, Januar/Februar 1947, S. 5–28.
- Erwin Panofsky, *Die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers & Stil und Medium im Film*, Frankfurt am Main, Campus 1993, S. 17–51.
- Volker Pantenburg, *Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean-Luc Godard*, Bielefeld 2006.
- Volker Pantenburg, »Migrational Aesthetics. Zur Erfahrung in Kino und Museum«, in: *montage AV* 19/1, 2010, S. 37–53.
- Volker Pantenburg, »Zur Vergangenheit des Kinos in der Gegenwart der Kunst. Harun Farockis Installationen«, in: Henry Keazor, Fabienne Liptay, Susanne Marschall (Hg.), *FilmKunst. Studien an den Grenzen der Künste und Medien*, Marburg 2011, S. 39–56.
- Henri de Parville, »Le Cinématographe«, in: *Les Annales politiques et littéraires*, 26.4.1896, S. 269–270.
- Barbara Pichler, Andrea Pollach, »Vorwort«, in: dies. (Hg.), *Moving landscapes. Landschaft und Film*, Wien 2006, S. 9–14.
- James Pritchett, *The Music of John Cage*, Cambridge 1993.
- Pirkko Rathgeber, Nina Steinmüller (Hg.), *BildBewegungen/ImageMovements*, Paderborn 2013.
- Juliane Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, Frankfurt am Main 2003.
- Juliane Rebentisch, *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*, Hamburg 2013.
- Monika Rieger, »Anarchie im Archiv. Vom Künstler als Sammler«, in: Knut Ebeling, Stephan Günzel (Hg.), *Archivologie. Theorien des Archivs in Wissenschaft, Medien und Künsten*, Berlin 2009, S. 253–269.
- Robert Riesinger (Hg.), *Der kinematographische Apparat. Geschichte und Gegenwart einer interdisziplinären Debatte*, Münster 2003.

- Joachim Ritter, *Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft*, Münster 1963.
- Drehli Robnik, Amália Kerekes, Katalin Teller (Hg.), *Film als Loch in der Wand. Kino und Geschichte bei Siegfried Kracauer*, Wien 2013.
- D. N. Rodowick, *Gilles Deleuze's Time Machine*, Durham/London 1997.
- Dieter Roelstraete, »Wessen ›Ende der Geschichte?«, in: Yilmaz Dziewior (Hg.), *Wessen Geschichte. Vergangenheit in der Kunst der Gegenwart*, Köln 2009, S. 76–84.
- Philip Rosen (Hg.), *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*, New York 1986.
- Philip Rosen, *Change Mummified. Cinema, Historicity, Theory*, Minneapolis 2001.
- Christine Ross, *The Past is the Present; It's the Future, Too*, New York / London 2012.
- Eivind Røssaak, *The Still/Moving Image. Cinema and the Arts*, Saarbrücken 2010.
- Eivind Røssaak (Hg.), *Between Stillness and Motion. Film, Photography, Algorithms*, Amsterdam 2011.
- Simon Rothöhler, *Amateur der Weltgeschichte. Historiographische Praktiken im Kino der Gegenwart*, Zürich 2011.
- Jean-Christophe Royoux, »Expanded Spectatorship. Narrative Strategies in the Work of James Coleman«, in: Fundació Antoni Tàpies (Hg.), *James Coleman*, Ausstellungskatalog Fundació Antoni Tàpies, Barcelona 1999/2000, Barcelona 1999, S. 27–49.
- Sharon Sandusky, »Archäologie der Erlösung. Eine Einführung in den Archivkunstfilm«, in: *BLIMP – Zeitschrift für Film* 16, 1991, S. 14–23.
- Lina Schädler, *James Coleman und die Anamorphose. Der »Blick von der Seite«*, München 2013.
- Mirjam Schaub, *Gilles Deleuze im Kino. Das Sichtbare und das Sagbare*, München 2003.
- Detlev Schöttker, »Erinnern«, in: Michael Opitz (Hg.), *Benjamins Begriffe*, Bd. 1, Frankfurt am Main 2000, S. 260–298.
- Samantha Schramm, *Land Art. Ortskonzepte und mediale Vermittlung zwischen Site und Non-Site*, Berlin 2014.
- Julia H. Schröder, *Cage & Cunningham Collaboration. In- und Interdependenz von Musik und Tanz*, Hofheim 2011.
- Julia H. Schröder, »So that one becomes aware of the presence of a sound – or its absence«. Circling Cage's Concept of ›Silence«, in: Dieter Daniels, Inke Arns (Hg.), *Sounds like silence: John Cage 4'33" silence today: 1912–1952–2012*, Leipzig 2012, S. 59–66.
- Jens Schröter, »Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffs«, in: *montage AV* 7/2, 1998, S. 129–154.
- Stefanie Schulte Strathaus, »ALL THAT HEAVEN ALLOWS. Atem. Wege. Zwischen Kino und Kunst«, in: dies. (Hg.), *The Memo Book. Filme, Videos und Installationen von Matthias Müller*, Berlin 2005, S. 6–41.

- Paul Sharits, »Allgemeine Erklärung für das 4. Internationale Experimentalfilmfestival in Knokke-le-Zoute, Belgien, 1967«, zit. n. Susanne Pfeffer (Hg.), *Paul Sharits. Eine Retrospektive*, Begleitheft zur Ausstellung im Museum Fridericianum, Kassel, 23.11.2014–22.2.2015, Kassel 2014, nicht paginiert.
- Kaja Silverman, *The Threshold of the Visible World*, New York / London 1996.
- Kaja Silverman, »Dem Blickregime begegnen«, in: Christian Kravagna (Hg.), *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*, Berlin 1997, S. 41–64.
- Kaja Silverman, »Melancholia 2«, in: Helmut Friedel (Hg.), *James Coleman*, Ausstellungskatalog Städtische Galerie im Lenbachhaus / Kunstbau München, München 2002, Ostfildern-Ruit 2002, S. 16–32.
- Kaja Silverman, »Im Wachsen begriffen«, in: Helmut Friedel (Hg.), *James Coleman*, Ausstellungskatalog Städtische Galerie im Lenbachhaus / Kunstbau München, München 2002, Ostfildern-Ruit 2002, S. 50–71.
- Georg Simmel, »Philosophie der Landschaft« (1913), in: ders., *Aufsätze und Abhandlungen 1909–1918*, Band 1, hg. v. Rüdiger Kramme, Angela Rammstedt, Frankfurt am Main 2001, S. 471–482.
- Georg Simmel, »Das Problem der historischen Zeit« (1916), in: ders., *Gesamtausgabe*, hg. v. Otthein Rammstedt, Bd. 15, Frankfurt am Main 2003, S. 287–304.
- P. Adams Sitney, »Structural Film«, in: *Film Culture* 47, Sommer 1969, nicht paginiert.
- P. Adams Sitney, *Visionary Film. The American Avant-Garde 1943–2000*, 3. Auflage, New York 2002.
- Robert Smithson, *The Collected Writings*, Berkeley 1996.
- Robert Smithson, *Gesammelte Schriften*, hg. v. Eva Schmidt, Kai Vöckler, Köln 2000.
- Robert Smithson, »Entropie und Neue Monumente« (1966), in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. v. Eva Schmidt, Kai Vöckler, Köln 2000, S. 27–37.
- Robert Smithson, »Fahrt zu den Monumenten von Passaic, New Jersey« (1967), in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. v. Eva Schmidt, Kai Vöckler, Köln 2000, S. 97–102.
- Robert Smithson, »Spiral Jetty« (1972), in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. v. Eva Schmidt, Kai Vöckler, Köln 2000, S. 176–184.
- Vivian Carol Sobchack, *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*, Princeton, NJ 1992.
- Vivian Carol Sobchack, *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley, CA 2004.
- Etienne Souriau, »Time in the Plastic Arts«, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 7/4, Juni 1949, S. 294–307.
- Nina Steinmüller, »FILM als Film. Bildbewegungen bei Tacita Dean«, in: Pirkko Rathgeber, dies. (Hg.), *BildBewegungen/ImageMovements*, Paderborn 2013, S. 179–200.
- Nina Steinmüller, »To ferry images of presence and absence«. Projektion, Medium und Bild bei James Coleman und Douglas Gordon«, in: Lilian Haberer, Annette

- Urban (Hg.), *Bildprojektionen. Filmisch-fotografische Dispositive in Kunst und Architektur*, Bielefeld, 2016, S. 117–130.
- Gregor **Stemmrich** (Hg.), *Kunst/Kino*, Köln 2001.
- Gregor **Stemmrich**, »White Cube, Black Box and Grey Areas. Venues and Values«, in: Tanya Leighton (Hg.), *Art and The Moving Image. A Critical Reader*, London 2008, S. 430–443.
- Garrett **Stewart**, *Between Film and Screen. Modernism's Photo Synthesis*, Chicago 1999.
- Wanda **Streuven** (Hg.), *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam 2006.
- Carla **Taban** (Hg.), *Meta- and Inter-Images in Contemporary Visual Art and Culture*, Leuven 2013.
- Carla **Taban**, »Introduction«, in: dies., *Meta- and Inter-Images in Contemporary Visual Art and Culture*, Leuven 2013, S. 11–40.
- Diane **Thater**, »A Man Becomes Unstuck in Time in the Film that Became a Classic!«, in: Lynne Cooke, Karen Kelly (Hg.), *Robert Smithson – Spiral Jetty. True Fictions, False Realities*, Berkeley 2005, S. 165–183.
- Heinrich **Theissing**, *Die Zeit im Bild*, Darmstadt 1987.
- Sarah **Thompson**, *War Games. Inside the World of Twentieth-Century War Reenactors*, Washington 2004.
- Richard **Torchia** (Hg.), *JG. a film project by Tacita Dean*, Ausstellungskatalog Arcadia University Art Gallery, Spruance Arts Center, Glenside 2013.
- Dot **Tuer**, »Feminist Pleasure in the Politics of Seduction«, in: *C-magazine* 4, 1985, S. 22–23.
- Dot **Tuer**, »Blindness and Insight. The Act of Interrogating Vision in the Work of James Coleman«, in: Dia Center for the Arts (Hg.), *Robert Lehman lectures on contemporary art*, Nr. 1, New York 1996, S. 175–199.
- Maureen **Turim**, »Eine Begegnung mit dem Bild«, in: Scott McDonald, »Sp ... Sp ... Spaces of Inscription. Scott McDonald im Gespräch mit Martin Arnold«, in: Alexander Horwath, Lisl Ponger, Gottfried Schlemmer (Hg.), *Avantgardefilm. Österreich. 1950 bis heute*, Wien 1995, S. 301–307.
- Malcolm **Turvey**, Annette **Michelson**, Ken **Jacobs**, »Round Table. Obsolescence and American Avant-Garde Film«, in: *October* 100/1, 2002, S. 115–132.
- Malcolm **Turvey**, Hal **Foster**, Chrissie **Iles**, George **Baker**, Matthew **Buckingham**, Anthony **McCall**, »Round Table. The Projected Image in Contemporary Art«, in: *October* 104, Frühjahr 2003, S. 71–96.
- Theodora **Vischer**, »The Story of Linear Confidence«, in: dies., Isabel Friedli (Hg.), *Tacita Dean. Analogue, Zeichnungen 1991–2006*, Ausstellungskatalog Schaulager, Basel 2006, Göttingen 2006, S. 11–29.
- Kai **Vöckler**, »Das Verschwinden der Architektur als Thema der Kunst«, in: Sabine Folie (Hg.), *Die Moderne als Ruine. Eine Archäologie der Gegenwart*, Ausstellungskatalog Generali Foundation, Wien 2009, Nürnberg 2009, S. 13–17.

- Christiane Voss, »Filmerfahrung und Illusionsbildung. Der Zuschauer als Leihkörper des Kinos«, in: Gertrud Koch, dies. (Hg.), ... kraft der Illusion, Paderborn 2006, S. 71–86.
- Christiane Voss, »Zur Technizität des Affektverkehrs im Bewegtbild. Verschränkungen von Mensch und Medium bei *The Clock*«, in: Pirkko Rathgeber, Nina Steinmüller (Hg.), *BildBewegungen/ImageMovements*, Paderborn 2013, S. 232–254.
- Malin Wahlberg, *Documentary Time. Film and Phenomenology*, Minneapolis 2008.
- Aby Warburg, »Dürer und die italienische Antike«, in: ders., *Werke in einem Band*, hg. v. Martin Treml, Sigrid Weigel, Perdita Ladwig, Frankfurt am Main 2010, S. 176–183.
- William Charles Wees, *Recycled Images. The Art and Politics of Found Footage Films*, New York 1993.
- William Charles Wees, »The Ambiguous Aura of Hollywood Stars in Avant-Garde Found-Footage Films«, in: *Cinema Journal* 41/2, Winter 2002, S. 3–18.
- André Wendler, *Anachronismen. Historiografie und Kino*, Paderborn 2014.
- Lambert Wiesing, »Die Hauptströmungen der gegenwärtigen Philosophien des Bildes«, in: ders., *Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes*, Frankfurt am Main 2005, S. 17–36.
- Alena Williams, »Interview with Matthias Müller«, in: dies. (Hg.), *Light is a kind of rhythm*, Stuttgart 2009, S. 17–19.
- Uwe Wirth (Hg.), *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main 2002.
- Uwe Wirth, »Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität«, in: ders. (Hg.), *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main 2002, S. 9–60.
- Matthias Wittmann, *MnemoCine. Die Konstruktion des Gedächtnisses in der Erfahrung des Films*, Basel 2014.
- Peter Wollen, »Tacita Dean«, in: *Afterall* 1, 1999, S. 107–113.
- Beat Wyss, »Das Fotografische und die Grenzen des mechanischen Bildes«, in: Hans Belting, Dietmar Kamper, Ingo Schulz (Hg.), *Quel corps? Eine Frage der Repräsentation*, München Verlag 2002, S. 365–376.
- Siegfried Zielinski, *Archäologie der Medien. Zur Tiefenzeit des technischen Hörens und Sehens*, Reinbek bei Hamburg 2002.

Abbildungsverzeichnis und Bildnachweis

- 1: James Coleman, *Line of Faith*, 1991–2005. © James Coleman.
- 2: Douglas Gordon, *24 Hour Psycho*, 1993, 1-Kanal-Videoinstallation, Loop, Dimensionen variabel, Ausstellungsansicht Kunstmuseum Wolfsburg, 2007. © VG Bild-Kunst, Bonn 2021, Foto: Nina Steinmüller.
- 3: Douglas Gordon, *5 Year Drive-By v. Bootleg (Empire)*, Ausstellungsansicht Neue Nationalgalerie, Berlin, 1999. © VG Bild-Kunst, Bonn 2021, Foto: Stefan Müller, Berlin.
- 4: Filmstills, aus: Hollis Frampton, (*nostalgia*) (1971), 35-mm-Film, 38 Minuten, schwarz-weiß, Tonspur. © Estate of Hollis Frampton.
- 5: Videostill, aus: David Claerbout, *Kindergarten Antonio Sant' Elia, 1932*, 1998, 1-Kanal-Videoprojektion, 10 Minuten, schwarz-weiß, Loop, ohne Ton, Projektionsgröße variabel. © David Claerbout / VG Bild-Kunst, Bonn 2021, mit freundlicher Genehmigung des Künstlers und Sean Kelly, New York.
- 6: David Claerbout, *The Algier's Sections of a Happy Moment*, 2008, Ausstellungsansicht Wiels, Brüssel, 2011, © David Claerbout / VG Bild-Kunst, Bonn 2021, mit freundlicher Genehmigung des Künstlers und Sean Kelly, New York.
- 7: James Coleman, *INITIALS* (1993–1994), Diaprojektion, Farbe, synchronisierte Tonspur, Loop, © James Coleman.
- 8: Tacita Dean, *Merce Cunningham performs STILLNESS ... (in three movements) to John Cage's composition 4'33" with Trevor Carlson, New York City, 28 April 2007 (six performances; six films)*, 2008, 6 × 16 mm Farbfilm, je ca. 5 Minuten, Lichtton, Dimensionen variabel, Ausstellungsansicht Dia:Beacon, New York, 2008, Foto: Ken Goebel, mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin, Frith Street Gallery, London und Marian Goodman Gallery, New York / Paris.
- 9: James Coleman, *Box (ahareturnabout)*, 1977, 1-Kanal-Videoprojektion, 4:50 Minuten, schwarz-weiß, © James Coleman.
- 10: Douglas Gordon, *Hysterical*, 1994–1995, 2-Kanal-Videoinstallation, Dimensionen variabel, Ausstellungsansicht Kunstmuseum Wolfsburg, 2007. © VG Bild-Kunst, Bonn 2021, Foto: Nina Steinmüller.
- 11: Douglas Gordon, *10ms⁻¹*, 1994, Videoinstallation, Dimensionen variabel, Ausstellungsansicht *Douglas Gordon. Blood, Sweat and Tears*, Dox, Prag 2009. © Studio lost but found / VG Bild-Kunst, Bonn 2021, Foto mit freundlicher Genehmigung von Studio lost but found, Berlin.
- 12: Videostill, aus: Douglas Gordon, *Trigger Finger*, 1994, 1-Kanal-Video, Projektion oder auf Monitor, Dimensionen variabel, 1:24 Minuten, schwarz-weiß, ohne Ton, Loop. © Studio lost but found / VG Bild-Kunst, Bonn 2021, mit freundlicher Genehmigung von Studio lost but found, Berlin.

- 13: Videostills, aus: Christoph Girardet / Matthias Müller, *Phoenix Tapes (Bedroom)*, 1999, 45 Minuten, 5 Monitore, 1 LCD-Videoprojektor, 6 DVDs mit Ton. Verwendung mit freundlicher Genehmigung der Künstler.
- 14: Filmstills, aus: Martin Arnold, *Pièce Touchée*, 1989, 16-mm-Film, 16 Minuten, schwarz-weiß, Magnetton (mono). © Martin Arnold.
- 15–20: Tacita Dean, Fotografien aus dem Künstlerbuch *FLOH*, 2001, entstanden in Zusammenarbeit mit Martyn Ridgewell, veröffentlicht von Steidl, Göttingen, mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin, Frith Street Gallery, London und Marian Goodman Gallery, New York / Paris.
- 21: Tacita Dean, *Yellow Car (Diptych)*, Fotografien aus dem Künstlerbuch *FLOH*, 2001, entstanden in Zusammenarbeit mit Martyn Ridgewell, veröffentlicht von Steidl, Göttingen, mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin, Frith Street Gallery, London und Marian Goodman Gallery, New York / Paris.
- 22: Filmstills, aus: Mark Lewis, *Tenement Yard (Heygate Estate)*, 2002, Super-35-mm übertragen auf DVD, 4 Minuten, Farbe, kein Ton. © Mark Lewis, Verwendung mit freundlicher Genehmigung des Künstlers und Daniel Faria Gallery.
- 23: Filmstills, aus: Mark Lewis, *Children's Games (Heygate Estate)*, 2002, Super-35-mm übertragen auf 2K, 7:29 Minuten, Farbe, kein Ton. © Mark Lewis, Verwendung mit freundlicher Genehmigung des Künstlers und Daniel Faria Gallery.
- 24–26: Filmstills, aus: Tacita Dean, *Craneway Event*, 2009, 16-mm-Farbfilm, anamorphotisches Format, Lichtton, 108 Minuten, mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin, Frith Street Gallery, London and Marian Goodman Gallery, New York / Paris.
- 27: Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970. © Holt/Smithson Foundation and Dia Art Foundation / © VG Bild-Kunst, Bonn 2021, Foto: George Steinmetz, mit freundlicher Genehmigung der Dia Art Foundation, New York.
- 28: Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970. © Holt/Smithson Foundation and Dia Art Foundation / © VG Bild-Kunst, Bonn 2021, Foto: Nancy Holt, mit freundlicher Genehmigung der Dia Art Foundation, New York.
- 29–31: Filmstills, aus: Tacita Dean, *JG*, 2013, 35-mm-Farb- und Schwarz-Weiß-Film, anamorphotisches Format, Lichtton, 26:30 Minuten, mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin, Frith Street Gallery, London and Marian Goodman Gallery, New York / Paris.

Danksagung

Bei der Fertigstellung dieser Arbeit wurde ich von vielen Seiten unterstützt. Zunächst danke ich dem NFS Bildkritik eikones | Macht der Bilder für die großzügige Förderung durch das Doktoratsstipendium und der Freiwilligen Akademischen Gesellschaft Basel für die Anschlussförderung. Meinem Doktorvater Gottfried Boehm sei sehr herzlich dafür gedankt, dass er die Betreuung der Arbeit übernommen hat, beratend zur Seite stand und mich über die Jahre immer wieder motiviert hat, Susanne Leeb, dass sie sich als zweite Gutachterin zur Verfügung stellte und mit konstruktiver Kritik die letzte Phase des Schreibens begleitete. Die Kolleginnen und Kollegen bei eikones, die Doktorandinnen und Doktoranden des Graduiertenkollegs »Bild und Zeit« sowie dessen Leiter Arno Schubbach haben mich in Gesprächen und Diskussionen immer wieder inspiriert und den Blick für die wesentlichen Fragen geschärft. Insbesondere sei hier Pirkko Rathgeber, Schirin Kretschmann, Dominique Rudin, Fabian Grossenbacher, Florian Arndtz und Ciprian Speranza gedankt. Beistand und Motivation erfuhr ich von Sarah Bieleke, Pamina Gerhardt, Mirjam Brusius, Katja Müller-Helle, Dominique Rudin und Felizitas Schaub, Schirin Kretschmann, Pirkko Rathgeber, Martin Sundberg, Astrid, Hedwig und Walter Steinmüller, Fabian Grossenbacher und Martina Koch, Theresa Flemming sowie Nadine und Benjamin Sommer. Mirjam Brusius und Katja Müller-Helle sei darüber hinaus für das bereitwillige Korrekturlesen und viele wichtige Hinweise sehr herzlich gedankt. Susanne Rosen danke ich für den Austausch über Tacita Deans Arbeit *JG* im Zuge der Überarbeitung des Textes.

Die Künstlerinnen und Künstler, deren Werke mich inspiriert haben und die in dieser Untersuchung im Zentrum stehen, haben mir zum Teil großzügig Auskunft erteilt, in Gesprächen ihre Arbeiten näher gebracht und Bilder für die Veröffentlichung zur Verfügung gestellt – dafür sei ihnen herzlich gedankt. Insbesondere möchte ich James und Ahebric Coleman, Tacita Dean, Douglas Gordon, Mark Lewis, Christoph Girardet und Matthias Müller erwähnen.

Die Veröffentlichung der Dissertation wurde durch den Schweizerischen Nationalfonds großzügig unterstützt und beim Wilhelm Fink Verlag von Henning Siekmann betreut. Sylvia Zirten danke ich für das sorgfältige Korrektorat.

Ohne meine Familie wäre der Kraftakt einer Dissertation nicht zu bewältigen gewesen. Ich danke meinem Mann Burkhard von ganzem Herzen für seine Geduld, Liebe und Unterstützung während all der Jahre des Studierens und Schreibens. Er hielt mir stets, auch in schwierigen Zeiten, den Rücken frei und hat dadurch dieses Buch überhaupt erst möglich gemacht. Johann und Jakob danke ich dafür, dass sie mir immer wieder den Abstand vom wissenschaftlichen Tun verschafft haben, der für die Festigung von Gedanken so wichtig ist. Und meinen Eltern danke ich für ihr Vertrauen und ihre Unterstützung meiner Vorhaben, ganz gleich, wie lange diese dauern.