

Reinhold Göring, Barbara Gronau, Ludger Schwarte, Mirjam Lewandowsky

Stillstand

Szenen der Stasis und Latenz

I. Ausgangspunkt und Zielsetzung

Innerhalb der Formen, in denen Zeit produziert und erfahrbar gemacht werden kann, nehmen der Stillstand und die Latenz eine besondere Stellung ein. Entgegen den gängigen Selbstbestimmungen von moderner Zeit als unendliches Fortschreiten, als rhythmische Taktung oder technische Beschleunigung hat das Forschungsprojekt in ‚Stasis‘ und ‚Latenz‘ andere Zeitdiskurse zu profilieren gesucht, die im Unterbrechen, Stillstellen oder Innehalten ‚Gegenzeiten‘ adressieren. Unter ‚Gegenzeiten‘ verstehen wir dabei nicht einfach Negationen des Zeitlichen, sondern vielmehr Opponenten der linear und effizient strukturierten Funktionszeit, die ein Reflexiv-Werden der Zeit ermöglichen. Im Umschlag der Verlangsamung, des Pausierens oder der ostentativen Langeweile in die Subversion oder den Streik wird die politische Dimension des Stillstands deutlich. In Figuren der Latenz zeichnet sich oft eine kritisch-utopische Suche oder die Vorbereitung eines Umschlags ab, die sich gegen die modernen Zeitdispositive richtet, das heißt gegen die Strukturierung, Homogenisierung, Technisierung und Kontrolle von Zeit. Zu den implikationsreichen Phänomenen ästhetischer Eigenzeiten gehören deshalb Szenen der Stasis und der Latenz, die in den visuellen und performativen Künsten des 20. und 21. Jahrhunderts auf besondere Weise virulent werden.

In diesem ästhetisch-politisch Dynamismus markiert, so unsere Beobachtung, der Stillstand eine zutiefst ambivalente Figur: als ‚Stagnation‘ bedroht er die Forderung permanenten Wachstums, als ‚Streik‘ ist er Mittel und Kampfbegriff aller emanzipatorischen Bewegungen, und als ‚Muße‘ oder ‚Nichtstun‘ wird er zur Widerstandsformel einer auf Erwerbsarbeit ausgerichteten Glückslogik. Der Stillstand kann somit als doppelte Negationsfigur moderner Zeitvorstellungen gelesen werden: In ihm kreuzen sich das Anhalten temporaler Dynamiken und das Gewährwerden einer Potenzialität im Hintergrund der Gegenwart. Im Stillstellen öffnen sich die modernen Zeitregime und ermöglichen eine reflexive Perspektive *auf* die Zeit. Beide Richtungen des Stillstands – die Unterbrechung und die Aufladung – wurden in unserer Forschung mit den Begriffen der ‚Stasis‘ und der ‚Latenz‘ untersucht. Denn in beiden

figuriert das Zeitliche nicht nur als Sukzession, sondern auch als Agency: als Aktion in der (scheinbaren) Passivität.

Stasis meint sowohl das Stehen – das Stillstellen, die Stellung, den Zustand – wie auch die Bildung eines Standpunktes – das Aufstehen, den Aufstand, der Aufruhr. Als Gegenteil der geordneten, wahrnehmbaren Kinesis meint Stasis in unserem Zusammenhang eine Stillstellung, ein Aufstauen von Bewegung, ein Hinstellen oder Unterbrechen von Bewegungsfolgen. In ähnlicher Weise ist auch dem Begriff der Latenz ein aktiv-passives Moment eingeschrieben. Als ‚das im Verborgenen Wirksame‘, das ‚noch nicht‘ in Erscheinung getreten ist, verknüpft es ein vergangenes Ereignis und dessen zukünftige Manifestation in einer noch blinden Gegenwart. Es kann als Zeit des Wartens, aber auch als Drohung oder Idee der Katastrophe und des Bruchs in Erscheinung treten.

Wie der Begriff ‚Stasis‘ ist auch ‚Latenz‘ kein einschlägiger Begriff der Ästhetik, sondern vielmehr eine hybride Theoriefigur, die vor allem in der Medizin, den Naturwissenschaften und der Kommunikationstheorie sowie in der Psychoanalyse und der Theorie des Politischen Verwendung findet.¹ Jüngere Versuche, den Begriff für künstlerische Fragestellungen fruchtbar zu machen, beschränkten sich zumeist auf die Literatur.²

Das Anliegen des Forschungsprojektes war es, die Reichweite und Triftigkeit beider Begriffe für visuelle und performative Inszenierungen nachzuweisen und entlang verschiedener Gattungen, Medien und Materialien zu veranschaulichen. Dazu wurden künstlerische Positionen aus Theater, Performancekunst, Film und Video herangezogen und entlang einer kunstinternen und einer kunstexternen Perspektive untersucht. Zwei Fragen waren dabei leitend: Wie werden normative Zeitregime der Moderne in Inszenierungen des Stillstands reflektiert und aufgebrochen? Und welchen Einfluss hat die Erfahrung gesellschaftlichen Stillstands auf die Produktion und die Rezeption künstlerischer Inszenierungen?

Darüber hinaus ließ die Beschäftigung mit verschiedenen Kunstgattungen mediale Vergleiche zu: Wie verschränken sich Darstellung und Herstellung von Stillstand miteinander? Zeichnen sich dabei Unterschiede zwischen den Artefakten wie Film und Video und Formen der Live-Art (Aktionskunst, Performance, Theater) ab? In dieser Hinsicht hat das Forschungsprojekt nicht nur die Erfahrung etablierter Werke und ergänzender Dokumente in Betracht gezogen, sondern ergänzend eine produktionsästhetische Perspektive eingezogen, um die

¹ Vgl. beispielsweise Stefanie Diekmann, Thomas Khurana (Hrsg.): Latenz. 40 Annäherungen an einen Begriff, Berlin 2007; Lutz Ellrich, Harun Maye, Arno Meteling (Hrsg.): Die Unsichtbarkeit des Politischen. Theorie und Geschichte medialer Latenz, Bielefeld 2009.

² Anselm Haverkamp: Figura Cryptica. Theorie der literarischen Latenz. Frankfurt a.M. 2002; Hans Ulrich Gumbrecht, Florian Klinger (Hrsg.): Latenz. Blinde Passagiere in den Geisteswissenschaften, Göttingen 2011.

Entstehungsbedingungen und inneren Formzusammenhänge von Stasis und Latenz in Kunstwerken zu erklären. So wurden zeitgenössische KünstlerInnen nach den Umständen, Beweggründen und Techniken ihrer Arbeit an Stillstellung befragt³ und das Ausprobieren verschiedener Verfahren der Wahrnehmbarmachung des Latenten beobachtet. Auf diese Weise konnte verdeutlicht werden, wie Szenen des Stillstands über historisch-politische Konstellationen und gesellschaftliche ‚Tendenzen‘, so Blochs Verständnis des Latenten, Auskunft geben.⁴

II. Darstellung der Ergebnisse

Es hat sich als ausgesprochen fruchtbar erwiesen, den Stillstand aus dieser Doppelbewegung als Anhalten und Antizipieren zu begreifen. Das Latente ergänzt darin das Stehen um eine unsichtbare Bewegung, um etwas, das schon immer wirksam ist, aber nicht selbst in Erscheinung tritt. Es ist der implizite Teil jeder Gegenwart. In Szenen des Stillstellens, so die These, spaltet sich Gegenwart auf: Abläufe und Muster verlieren ihre Selbstverständlichkeit, noch nicht oder nicht mehr Manifestes gewinnt Konturen. Im Gegenzug wird auch die Veränderbarkeit des Latenten durch Aufladungen der Gegenwart erfahrbar gemacht. Ästhetiken der Stillstellung zielen auf eine intensiviertere Gegenwart oder Augenblicklichkeit in mindestens zweifacher Weise: zum einen als (endlose) Stagnation, aus der Handlungsoptionen und Möglichkeitshorizonte ausgeschlossen sind. Im Tod, im Paradies und in der Abwesenheit von Geschichte sind sie – seit dem Barock – zu kulturellen Topoi geronnen. Zum anderen laden sie das Jetzt auf, indem sie die Gegenwart durch ein Mögliches aufladen – worin sich eine Verheißung, eine Bedrohung, ein zukünftiges Ereignis abzeichnet, das den Status des Utopischen annehmen kann.

Gerade in der Moderne lassen sich ästhetische Strategien ausmachen, die das Latente sichtbar machen, die es wirken lassen oder die es zur Definition oder Dissolution der Gegenwart einsetzen.

Die erste von der Projektgruppe überprüfte Hypothese lautete deshalb, dass in der modernen Kunst eine besondere und vielfältige Aufmerksamkeit für Phänomene der Stasis und Latenz aufgewiesen werden kann, die eine kritische Funktion übernehmen sollen, und dass diese in die Bereiche: A) Handlung, B) Material und C) Wahrnehmung untergliedert werden können.

³ Siehe hierzu zum Beispiel die Interviews mit Via Lewandowsky, Aernout Mik und Marcel Odenbach sowie den Beitrag von Rita McBride in Reinhold Görling, Barbara Gronau, Ludger Schwarte (Hrsg.): *Aesthetics of Standstill*, Berlin/New York 2019 (im Erscheinen).

⁴ Ernst Bloch: *Experimentum Mundi. Frage, Kategorie des Herausbringens, Praxis*. Frankfurt a.M. 1975, 148.

Zweitens wurden Anstrengungen unternommen, einen Erklärungsrahmen für das verstärkte und spezifische Auftreten derartiger Phänomene in der Moderne zu entwickeln. Hierbei war der Gedanke leitend, dass Stillstand für dominante moderne Zeitkonzeptionen (Zeitpfeil, Fortschritt, Raumzeit, Zeit als Sein, Distribution zeitbasierter Kontrolle) eine Provokation darstellt und andere Theorien der Zeit denkbar werden lässt. Insbesondere setzt sich der ästhetische Stillstand mit der den Zeitregimen eingeschriebenen Gewalt auseinander.

In einem dritten Arbeitsschritt wurden diese Phänomene und ästhetischen Strategien in Beziehung zur zeitgenössischen Debatte um ästhetische Eigenzeiten gesetzt. Das Konzept der ‚Ästhetischen Eigenzeiten‘ bezeichnet „exponierte und wahrnehmbare Formen komplexer Zeitgestaltung, -modellierung und -reflexion, wie sie einzelnen Gegenständen bzw. Subjekt-Ding-Konstellationen eigen sind.“⁵ In diesem Arbeitsschritt haben wir die These diskutiert, dass Ästhetiken des Stillstands eine Auseinandersetzung mit oder gar einen Angriff auf dominante Techniken der Wahrnehmbarmachung von Zeit (auch im Sinne der Werkzeit und Rezeptionszeit) kennzeichnet, indem sie außer Kraft gesetzte oder bloß latente Zeiterfahrungen in ihrer Eigenartigkeit und Idiosynkrasie in Stellung bringen.

Diese Hypothesen wurden auch in einer Serie von Workshops zur Diskussion gestellt.⁶ Hierbei hat sich gezeigt, wie verbreitet und vielgestaltig Phänomene der Stasis und Latenz in der modernen Kunst sind, aber auch, dass die diversen Arten ästhetischer Stillstellung zu verstehen sind als Auseinandersetzung mit der temporalen Verfasstheit der politischen und ökonomischen Situation, in der sie entstehen.

Deshalb verfolgte unsere internationale Tagung „Aesthetics of Standstill“, die vom 28. bis 30. Januar 2016 in Düsseldorf unter Beteiligung von Georges Didi-Huberman, Erika Fischer-Lichte, Adrian Heathfield, Misha Kavka, David Lapoujade, Maurizio Lazzarato, Oliver Marchart, Christoph Menke, Peter Osborne, Jacques Rancière, Christine Ross und Martin Seel stattfand, ein doppeltes Ziel: nämlich erstens die Entstehung und die Inszenierungsweisen von Verfahren des Stillstellens sowohl in politischen Aktionsformen wie auch in performativen Künsten zu analysieren; und zweitens der Frage nachzugehen, ob und

⁵ Michael Gamper, Helmut Hühn: Was sind Ästhetische Eigenzeiten?, Hannover 2014, 23 f.

⁶ 1. „Spannung, Kurzweile, Langeweile“, Kooperationsworkshop am 23. Juli 2015, Humboldt-Universität zu Berlin, mit den MitarbeiterInnen der anderen SPP-Teilprojekte „Szenarien des Kurzweiligen. Zeitökonomien im populären Theater des 19. Jahrhunderts“ und „Dramatische Eigenzeiten des Politischen“; 2. „Philosophische Theorien der Langeweile“, Workshop am 23. Februar 2015, Universität der Künste Berlin; 3. „Stillgestellte Zeit. Die Begriffe Stasis und Latenz“, Workshop am 1. April 2014, Universität der Künste Berlin; 4. „Samuel Beckett. Mediale Perspektiven“, Workshop am 4. Juli 2014, Universität der Künste Berlin; 5. „Dramaturgien der Zeit“, Kooperationsworkshop am 11./12. September 2014, Universität der Künste Berlin; 6. „Die Zeittheorien des Gilles Deleuze“, Workshop am 15. September 2014, Universität der Künste Berlin.

wie politische und soziale Stagnation die Produktion und Rezeption von Kunstwerken beeinflusst.⁷

III. Beispielanalysen

Unser Forschungsprojekt untersuchte das Verhältnis von Stillstellung und Latenz entlang von drei Perspektiven: A) Handlung, B) Material und C) Wahrnehmung, die in den Unterprojekten ausgearbeitet wurden.

A) *Handlung (Barbara Gronau)*

Mit der Perspektive auf die Handlung konnte das Stillstellen als ein zeitgenössisches ästhetisches Verfahren der szenischen Künste herausgearbeitet werden. Ausgehend von der Tatsache, dass Zeitlichkeit nicht nur Bedingung, sondern zugleich Gegenstand der Darstellenden Künste ist, fokussierte die Forschung des Unterprojektes auf vier Fragen: (1) Wie können in den sogenannten Zeitkünsten Stillstellungen überhaupt wahrnehmbar gemacht werden? (2) Welche Effekte haben künstlerische Strategien der Verlangsamung, der Pause oder der Stillstellung auf das Publikum? (3) In welchem Verhältnis stehen szenische Aufführung und mediale Dokumentation beziehungsweise inwiefern wird dieser Vorgang einer medialen Stillstellung im Werk selbst reflektiert? (4) Und unter welchen Umständen können Stillstellungen als Zäsuren politischer oder ökonomischer Verhältnisse wirksam werden?

Zur Beantwortung dieser Fragen wurde im Juni 2015 von Barbara Gronau ein künstlerisch-wissenschaftliches Symposium mit dem Titel „Künste des Anhaltens“ als Kooperation zwischen der Universität der Künste Berlin, dem Hochschulübergreifenden Zentrum Tanz und den Berliner Sophiensälen veranstaltet, das Positionen aus Theater- und Tanzwissenschaft, Musikwissenschaft, Filmwissenschaft, Kunstwissenschaft, Philosophie und Soziologie versammelte. Im Fokus standen Formen des Anhaltens, der Pause und der Stasis und deren kulturelle und gesellschaftliche Effekte. Hier zeigte sich etwa am Beispiel der Proteste am Istanbulen Gezi-Park und ihrem Auslöser, dem *duran adam* (stehender Mann), dass ‚Aufführungen des Stillstehens‘ im öffentlichen Raum brisante Effekte erzielen können und als Gesten des Widerstands lesbar werden, wenn sie gängige Raumordnungen und

⁷ Die Ergebnisse dieser Konferenz sind veröffentlicht in Görling, Gronau, Schwarte (Hrsg.), *Aesthetics of Standstill* (Anm. 3).

Zeitregime durchkreuzen.⁸ Darüber hinaus konnten entlang vergleichender Analysen von *tableau vivant* und *living sculpture* gattungstheoretische Überlegungen mit medientheoretischen Fragen zum Stillstand als Mediensprung erarbeitet werden. Im Fokus auf das Musiktheater beziehungsweise die experimentelle Musik ließ sich schließlich ein spezifisches Zeit-Wissen in den Latenzen von Klang und Stille entfalten. Mit der Tanzaufführung (*b*)*reaching stillness* der Choreographin Lea Moro, die am Abend des Symposiums Premiere hatte, und dem dazugehörigen Podiumsgespräch fand auch die Praxis der künstlerischen Forschung (zur tänzerischen Annäherung an die Tradition barocker Stilleben) Eingang in die Untersuchung.⁹

Ein zweiter Fokus des Projektes lag auf der Inszenierung von Dauer in sogenannten *long durational performances*. Hier erwies sich der Rückgriff auf die Ausstellung „Endurance“ (kuratiert von Papo Colo and Jeanette Ingberman, Exit Art Gallery New York 1995) als ertragreich, die im Zeitraum zwischen 1995 und 1997 durch neun internationale Kunstinstitutionen tourte und 67 künstlerische Positionen versammelte.¹⁰ Unter dem Begriff des An- beziehungsweise Ausdauerns wurden verschiedenste Formate (Video, Film, Performancefotografie etc.) präsentiert, in denen das Verstreichen langer Zeiteinheiten mit oftmals riskanten Körperpraktiken einherging. Eine solche Umdeutung von Positionen, die zumeist der Body-Art zugerechnet werden, erlaubte eine Hinterfragung und Ausdifferenzierung gängiger Gattungszuordnungen durch Aspekte der Zeitlichkeit. Darüber hinaus wurde die Stillstellung und Arretierung des Körpers als Objektwerdung von menschlichen Akteuren lesbar, die im Prinzip der ‚Endurance‘ Anschlüsse an asketische Praktiken sucht. Den eigenen Körper zum Test- und Untersuchungsfeld von extremen Zeitdauern zu machen, lädt – so die Beobachtung – künstlerische Verfahren des Anhaltens mit Latenzen, nämlich Dimensionen des Aushaltens und der Selbstgefährdung, auf.

Exemplarisch zeigen dies die Arbeiten des Künstlers Tehching Hsieh, der in einer Reihe von ‚One-Year-Performances‘ restriktive Handlungssettings kreierte, die geradezu modellhaft für die Gattung der *long durational performance* geworden sind (Abb. 1).¹¹ So schließt er sich in dem 1978/1979 durchgeführten *Cage Piece* für die Dauer von 365 Tagen in eine verriegelte Zelle ohne Zugang zu anderen Personen oder Kommunikationsmedien in seinem Atelier ein.

⁸ Vgl. auch Barbara Gronau: Performing Stasis, in: Görling, Gronau, Schwarte (Hrsg.), *Aesthetics of Standstill* (Anm. 3).

⁹ Die Ergebnisse des Symposiums sind publiziert in Barbara Gronau (Hrsg.): *Künste des Anhaltens. Ästhetische Verfahren des Stillstellens*, Berlin 2018.

¹⁰ Die Wanderausstellung, von der kein Katalog existiert, konnte mithilfe der Dokumente des Kunstvereins Bremen in Teilen rekonstruiert werden.

¹¹ Barbara Gronau: Die Zeit aufführen. Zur Kunst der *long durational performance*, in: Michael Gamper u.a. (Hrsg.): *Zeiten der Form – Formen der Zeit*, Hannover 2016, 173–186.

Zwei Jahre später lebt Hsieh für ein Jahr auf den Straßen New York Citys mit der Auflage, keine Häuser, U-Bahnhöfe oder Geschäfte zu betreten. Für das von 1983/1984 durchgeführte *Rope Piece* verbindet sich Hsieh ein Jahr lang mit der Künstlerkollegin Linda Montano durch ein zweieinhalb Meter langes Seil, mit der Auflage, sich niemals zu berühren. In der letzten Aktion dieser Reihe, dem *No Art Piece*, verbietet sich Hsieh jegliche Produktion und jeglichen Umgang mit Kunst. In *long durational performances* wird das Vergehen von Zeit auf verschiedene Weise szenisch aufgeführt. Neben dem äußeren Zeitrahmen fungieren serielle Zeitraster und technische Aufzeichnungsmedien als formgebende Elemente für eine Dauer, die von keinem Publikum in Gänze wahrgenommen werden kann. Mit dem Einsatz von Zeitmarkern vollziehen sie zugleich einen Mediensprung, in dem die künstlerische Aktion in ein Bild/Text/Zeichen überführt und dort stillgestellt wird. Die Besonderheit von *long durational performances* liegt in der Erfahrbarmachung von dem, was man die ‚Kräfte der Zeit‘ nennen könnte, ihre entropische Dimension, die dafür sorgt, dass die Entstehung einer Form ebenso sichtbar von deren Auflösung begleitet wird. In ihnen kommt die Handlungsbezogenheit szenischer Künste an eine Grenze, die zur Erweiterung ihrer traditionellen Definitionsmerkmale aufruft.

Welche Differenzen Szenen des Stillstands im jeweiligen politischen Kontext auslösen können, zeigte auch die Auseinandersetzung mit der 1988 durchgeführten Aktion *Allez! Arrest!* der Dresdner Künstlergruppe Autoperforationsartisten, die als Antwort auf die erste Joseph Beuys-Ausstellung in der DDR einen zehntägigen Selbsteinschluss in die Leipziger Galerie Eigen und Art durchführten. Im Vergleich mit Performances westlicher Provinienz konnte gezeigt werden, wie künstlerische Selbstrestriktionen im Kontext einer staatssozialistischen Diktatur ihre Widerstandskraft durch das Prinzip der ‚subversiven Affirmation‘ entfalten.¹²

B) Material (Reinhold Göring)

In der Forschung des Projektes, das seinen Ausgang vom Stichwort Material nahm, ging es weniger um die diskursiven Fragen der Zeitlichkeit als um die Spannung zwischen einem Verständnis der Zeit als Rhythmus der Prozessualität und der Erfahrung von Zeit als etwas, das dem Selbst und dem Bewusstsein immer schon vorausgeht. Material ist hierbei zu verstehen als ein Begriff, der das Auseinanderfallen von Intention und Prozess markiert. Deutlich wird dieser Sinn des Wortes ‚Material‘ etwa im Begriff des Bewegungsmaterials,

¹² Barbara Gronau: Haft contra Selbsteinschließung. Zur künstlerischen Praxis der (Selbst-)Restriktion, in: Adam Czirak (Hrsg.): Performancekunst als Renitenz. Kritik und ihre Publizität in Zeiten politischer Repression, Sonderheft der Zeitschrift *Forum Modernes Theater*, 2019 (im *peer review*-Verfahren).

wie er in der Theorie des Tanzes benutzt wird. Bewegungsmaterial sind zeitlich bestimmbare Abläufe von Bewegungen, die aber nicht von einer bewussten Bewegungsintention bestimmt sein müssen und in jedem Fall ihr gegenüber eine Autonomie besitzen.

Diese Dimension des Materials wurde in dem Forschungsvorhaben weitgehend synonym zum Begriff der Geste benutzt. Die Geste ist eine weitgehend vor der Intention liegende und diese oft erst hervorrufende oder ermöglichende Dimension des Verhaltens. Sie ist in ihrer Geschichtlichkeit eher auf die Gattung als auf das Individuum bezogen, wie schon Walter Benjamin schrieb.¹³ Die Geste steht somit an der Schwelle zwischen Subjektivierung und Desubjektivierung. Sie situiert sich selbst als Medium oder Mitte dieser Doppelbewegung. Die Geste ist, wie Gilles Deleuze es fasst, singular, aber nicht individuell. Von daher hat sie auch eine besondere Bedeutung in allen Zusammenhängen, die mit einer Erfahrung der Desubjektivierung oder der extremen Kontingenz verbunden sind: mit Erfahrungen, die man im weiteren Sinne als traumatisch bezeichnen kann und die immer etwas mit einem Riss des Kontinuitätsenerlebens, einer Unterbrechung, einem Stillstand zu tun haben. Gesten bilden aber auch die basalen Elemente der Selbstorganisation, was beinhaltet, dass sie in einer Faltungsbewegung ein Zugleich von Fremd- und Selbstbezug darstellen. Die Geste liegt in diesem Sinne auch an der Schwelle zwischen einer Polychronie der Prozesse und der Eigenzeit eines Lebens oder auch eines Werkes.

Der Begriff des Materials weist aber auch in eine andere Richtung, und zwar auf Prozesse im Allgemeinen und vor allem auf die Prozesse, die wir aufgrund ihrer besonderen Komplexität und Energie Leben nennen. Material ist auch das, was eine Form hat, die von den Sinnen potenziell wahrnehmbar ist, doch eben eine Fremdartigkeit und etwas Unangeeignetes beinhaltet. Vom Material geht insoweit eine Ansprache und eine Unruhe aus. Die Materialästhetik der Kunst nimmt das künstlerisch auf. Das Material ist dabei immer auch von einer Eigenzeit geprägt, die nicht subjektivierbar ist. Als Beispiel seien die Stahlskulpturen von Richard Serra genannt, die ihre Wirkung auch durch ihre rostige und damit stets sich verändernde Oberfläche beziehen. In einem weiteren Sinne ist die Zeitlichkeit des Materials die der Latenz. Latente Prozesse sind Prozesse, die für die Subjekte potenziell wahrnehmbar sind: sinnlich, nicht notwendig bewusst. Sie haben darin eine Dimension der Adressierung, die jedoch einer anderen Zeit als der der Subjektivierung unterliegt. Exemplarisch ist das am psychoanalytischen Begriff der Latenz entwickelt, der ja Dynamiken und Erlebnisse meint, die eine intensive psychische Energie binden, deren Form aber nicht in eine psychische Kohärenz integrierbar ist. Es können traumatische Erfahrungen der Kindheit sein, aber auch

¹³ Walter Benjamin: Franz Kafka, in: ders.: Gesammelte Schriften, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1977, Bd. II, 409–437, hier: 426.

die polymorphe Energie der Sexualität in ihrem für die menschliche Kultur so prägenden zweizeitlichen Ansatz. Das Latente unterscheidet sich vom Virtuellen im Sinne der Philosophie von Deleuze darin, dass es durchaus einen hohen Grad an Aktualisierung aufweist, aber diese Aktualisierung nicht synchron zu derjenigen Aktualisierung ist, die als psychische Kohärenz (oder auch als Ereignis) verstanden werden kann. Traumatische Erinnerungen haben eine Eigenzeit. Sie sind wirksam in der Latenz und sind für das Subjekt bedeutsam als Suche oder als Vermeidung, als Unruhe oder als Erstarrung. Sie sind Material, das eine Unabhängigkeit behält und – bei Traumata könnte man sagen: im besten Fall – schließlich diese eigene Zeitlichkeit verliert und eine Synchronizität eingeht. Tatsächlich aber sind die realen Entwicklungen viel zu komplex und vielschichtig, als dass so eine Aktualisierung der Eigenzeiten jemals vollständig wäre. Und vielleicht ist sie auch nicht wünschenswert, bedeutete sie doch auch eine Erstarrung. Diese gesamte Dynamik lässt sich auch auf gesellschaftliche und kulturelle Phänomene übertragen, durchaus auch in der Weise, wie es Freud schon in *Der Mann Moses und die monotheistische Religion* entworfen hat.

Mit dem Begriff des Materials lässt sich noch ein weiteres Problem diskutieren, das mit den Begriffen ‚Stillstand‘ und ‚Latenz‘ angesprochen ist und eine zentrale Stellung in den Diskussionen über Zeit seit Bergson einnimmt: das des Verhältnisses von Kontinuität und Diskontinuität. Bergsons Begriff der *durée* war stark auf ein Fließen oder eine stete Bewegung ausgerichtet, die keine wirkliche Unterbrechung kennt. Stillstellung ist für Bergson ein Problem der menschlichen Wahrnehmung und nicht Teil seines Begriffes der Zeit. Alfred North Whitehead wiederum, der sich ja sehr grundsätzlich affirmativ auf Bergson bezieht, sieht hier das größte Problem von dessen Philosophie. Für Whitehead steht das Ereignis im Zentrum seiner Prozessphilosophie. Zu erklären wäre es folglich, wie es von der Singularität jedes Ereignisses zur Kontinuität kommen kann. Unabhängig von Whitehead setzt auch Gaston Bachelard hier seine Kritik am Problem der Zeitphilosophie Bergsons an. Es steht auch im Zentrum der Diskussion über Rhythmus: Gibt es tatsächlich einen Stillstand, einen Tod, ein Nichts, das für den Rhythmus ebenso konstitutiv ist wie die Erinnerung oder die Wiederholung? Oder ist der Stillstand eine Illusion und der Rhythmus eine Wellenbewegung von kontinuierlichen Kräften? Gerade auch in den ästhetischen Reflexionen über Rhythmus ist dies eine entscheidende Frage und prägt die jeweilige Ästhetik.

Letzteres wurde im Rahmen des Projektes unter anderem in einem Aufsatz über die Filme von Jean Epstein aufgezeigt.¹⁴ Das Verhältnis von Kontinuität und Diskontinuität wurde auch in einem Essay und dann in einem projektübergreifenden Workshop zur Prozessualität

¹⁴ Reinhold Göring: Abstraktion und gelebte Zeit. Plastizität und Rhythmus bei Élie Faure, Jean Epstein und Gilles Deleuze, in: Gamper u.a. (Hrsg.), *Zeiten der Form – Formen der Zeit* (Anm. 9), 213–240.

aufgegriffen, der schon im Rahmen des Folgeprojektes stattfand.¹⁵ Zu Fragen der Geste und des Deiktischen als Selbstbezug, Unterbrechung und Latenz sind zwei Arbeiten zu Aernout Mik (Abb. 2) und eine weitere zu Elizabeth Price entstanden.¹⁶ Die Frage der Reversibilität und der Unterbrechung wurde in einem Text zur Theorie der Gabe diskutiert,¹⁷ die Faltungsbewegung des Fremd- und Selbstbezuges in einem Aufsatz zum Begriff des Conatus bei Spinoza entfaltet.¹⁸ Ein weiterer im Rahmen der Forschung entstandener Text setzt sich kritisch mit dem in der deutschsprachigen Diskussion prominent gewordenen Begriff des Zeitregimes auseinander.¹⁹

C) Wahrnehmung I: Zeit wahrnehmen (Ludger Schwarte)

Gerade dort, wo der Fortschrittsdiskurs diktatorisch wird und ebenso zu einem technologisch implementierten rasenden Stillstand führen kann wie zu einer in der Vergangenheit verharrenden Welt, gehört die Wahrnehmbarmachung des Stillstands und die Aufladung mit Vorzeichen des Kommenden zur ästhetischen Auseinandersetzung mit Gegenwart: Szenen der Stillstellung und Latenz können Mittel sein, die Gegenwart kritisierbar zu machen oder gar dem Fortschritt zum Durchbruch zu verhelfen.

Ludger Schwarte hat im Projektzeitraum Philosophien der Zeit erörtert, die sich auf die Erfahrung filmischer Sequenzen stützen. Diese Versuche bewegen sich in der Nachfolge Bergsons, der in *Matière et mémoire* (1896) die Begriffe ‚Bewegungsbild‘ und ‚Zeitbild‘ unterschieden und in *L'Évolution créatrice* (1907) eine ‚méthode cinématographique‘ diskutiert hat, durch die das Bewusstsein die Eigengesetzlichkeit der Zeit erfassen kann.

¹⁵ Reinhold Görling: Material und Abstraktion, in: Andrea von Hülsen-Esch (Hrsg.): Materielle Mediationen (im Erscheinen); Reinhold Görling: Kontinuität und Diskontinuität. Zu einem zentralen Problem der Prozessphilosophie bei Bergson, Whitehead und Deleuze. Vortrag auf dem Workshop „Prozess und Prozessualität“, veranstaltet gemeinsam mit Stefan Kramer, Universität zu Köln, 30. November–2. Dezember 2017.

¹⁶ Reinhold Görling: Medium as Stasis. On Aernout Mik and *Speaking in Tongues*, in: ders., Gronau, Schwarte (Hrsg.), *Aesthetics of Standstill* (Anm. 3); Aernout Mik, Reinhold Görling: The Dynamite of Gesture. A Conversation between Aernout Mik und Reinhold Görling, in: ebd.; Reinhold Görling: Woolworth Choir of 1979 von Elisabeth Price. Shifter, Serien und die Semantik von Äußerungen, in: Maximilian Linsenmeier, Sven Seibel (Hrsg.): Gruppieren, Interferieren, Zirkulieren. Zur Ökologie künstlerischer Praktiken in Medienkulturen der Gegenwart, Bielefeld 2019 (im Erscheinen).

¹⁷ Reinhold Görling: „In einer Zeit ohne Zeit“. Zur Unbedingtheit der Gabe, in: Michael Bies, Sebastian Giacovelli, Andreas Langenohl (Hrsg.): Gabe und Tausch. Zeitlichkeit, Aisthetik, Ästhetik, Hannover 2018, 83–104.

¹⁸ Reinhold Görling: Macht der Affizierbarkeit. Über Wahrnehmung, Widerstand und Glückseligkeit, in: Astrid Deuber-Mankowsky, Anne Tuschling (Hrsg.): Conatus und Lebensnot. Schlüsselbegriffe der Medienanthropologie, Wien 2017, 192–213; sowie Reinhold Görling: Proxémie/Proxemics, in: Knut Stene-Johansen, Christian Refsum, Johan Schimanski (Hrsg.): Living Together. Roland Barthes, the Individual and the Community, Bielefeld 2018, 267–276.

¹⁹ Reinhold Görling: Sinn und Unsinn der Rede von einem ‚Zeitregime‘. Anmerkung zum Problem der Zeit in den Techniken des Selbst, den Techniken des Regierens und den Regimen des Wahrsprechens, in: Helmut Hühn, Sabine Schneider (Hrsg.): Eigen-Zeiten der Moderne. Regime, Logiken, Strukturen, Hannover 2019 (im Erscheinen).

Für Gilles Deleuze lässt sich Zeit in bestimmten Spielarten des Kinos direkt wahrnehmen. Einigen Filmen gelingt es, die Zeitwahrnehmung von der Bewegungsdarstellung abzulösen. Obschon die Zeit auch im Kino meist nur indirekt an der Sukzession der Bewegungen auftritt, ablesbar an der Technik der Montage, befreien manche Filme die Zeit aus ihrer Abhängigkeit von der Bewegung und stellen sie unmittelbar dar, indem sie die filmische Aktion in der Schwebe belassen, so dass in Handlungsintervalle die Zeit einbricht. Deleuze beschreibt also mithilfe seiner Analyse des kinematographischen Zeitbildes eine objektive, apparativ bedingte und künstlerisch formierte Zeit, in der wir sind und die uns prägt, und keine subjektive Erkenntnisform. Wichtig an Deleuzes Zeitphilosophie ist in unserem Zusammenhang allerdings weniger diese Idee eines technisch implementierten Zeit-Subjekts als vielmehr die Vielfalt und Tiefgründigkeit seiner Reflexionen über Zeitlichkeit. Ergänzend zur Zeittheorie, die Deleuze bereits im Anschluss an die Stoiker in *Logik des Sinns* entwickelt hatte, wo er zwischen zwei konträren Zeitkonzeptionen, ‚Chronos‘ und ‚Aion‘,²⁰ zwischen der Zeitlinie und dem Ereignis differenziert, kommen in den Kino-Büchern noch andere, heterogene Zeitformen ins Spiel: neben dem „Ur-Sprung der Zeit“ und der „achronologischen Zeit“²¹ die Vorstellung einer „Zeit der Entropie oder der Ewigen Wiederkehr“, die Begriffe „Zeitverschleiß“ und „Verzweigungen der Zeit“ und nicht zuletzt der „Stillstand“.²²

Diesen entdeckt Deleuze vor allem im Kino Yasujiro Ozus. In dessen Film *Banshun* werden Bildsequenzen auf solche Weise hintereinander geschnitten, dass sie eine filmspezifische Variante des Stillebens produzieren, bei der nicht ein Objekt oder eine Szene im Ruhezustand kontempliert wird, sondern, durch die gedankliche Auffassung der chronologischen Verbindung dieser bewegungsarmen Bilder, eine Form rein zeitlicher Veränderung. Diese bleibt allerdings von einer Wiederholung (in *Banshun*: Gesicht/Vase/Gesicht) und von abgefilmten Situationen abhängig, um einen zeitlichen Zusammenhang zu suggerieren. Bei Ozu gewinnen gerade die leeren, von Figuren und Bewegung verlassenen (Innen- und Außen-)Räume eine Autonomie als reine Kontemplation. Diese Identität von Welt und Ich könne man auch ‚Stasis‘ nennen.²³

Maurizio Lazzarato unterstreicht demgegenüber, dass das Filmen auf Zelluloid noch die Bewegung festhält, während erst die Videokamera die Zeit einfängt. Auf der Ebene der technischen Bilderzeugung sei das genetische Element des Kinos noch das Photogramm; Video jedoch sei Zeit, denn das Videobild sei kein durch eine mechanische Anordnung in

²⁰ Gilles Deleuze: *Logik des Sinns* [1969], übers. von Bernhard Dieckmann, Frankfurt a.M. 1993, 86–91.

²¹ Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild*. Kino 2, übers. von Klaus Englert, Frankfurt a.M. 1991, 112.

²² Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*. Kino 1, übers. von Ulrich Christians und Ulrike Bokelmann, Frankfurt a.M. 1989, 176; Deleuze, *Das Zeit-Bild* (Anm. 21), 180, 72.

²³ Deleuze, *Das Zeit-Bild* (Anm. 21), 31.

Bewegung gesetztes Einzelbild, sondern ein sich ständig umformendes Profil, das von einem elektronischen Pinsel gemalt werde. Die Videotechnologie moduliert Ströme, die erkennbare Bildsequenzen ins Verhältnis setzen. Für Lazzarato kommt im Video nichts Abgefilmtes, keine außerhalb des Apparates existierende Bewegungskonstellation, sondern das Reale der Zeit selbst zur Darstellung: „Das Videobild ist ein Resultat von Kontraktion oder Dehnung der Zeitmaterie“.²⁴ Künstlerisch bearbeitete elektronische Bildsequenzen dienen aus dieser Sicht dazu, ‚die Zeit selbst‘ wahrnehmbar werden zu lassen. Dass dies auf sehr unterschiedliche Weise (im privaten, im kommerziellen, im historischen und im künstlerischen Video-Gebrauch) und mit drastisch verschiedenen Konsequenzen erfolgen kann, erörtert Lazzarato jedoch nicht.

Der Spezifik ästhetischer Eigenzeiten auf der Spur haben wir deshalb die Hypothese verfolgt, dass die Gewaltbarkeit zeitlicher Artikulationsregime in Bildsequenzen durch Stillstellung, Repetition, Verlangsamung, Fixierung oder Auswaschung wie auch durch Montage, bildliche Desartikulation und Stroboskopeffekte, das heißt erst durch die Herausarbeitung einer ‚antifilmischen‘ Zwischenzeit, sichtbar gemacht wird. In einer solchen Zwischenzeit überlagern sich Stillstellung und Latenz. Es ist weniger die Medientechnik (Film, Video) als die visuelle Formierung, durch welche in einer Bildfolge Zeit erfahrbar wird. In einer solchen Zwischenzeit überlagern sich Stillstellung und Latenz – Bildkraft und Bildentzug. Nicht einfach ästhetische, sondern spezifisch künstlerische Eigenzeiten heben sich deshalb gerade dadurch von Prozessen der Wiederholung und der Synchronisierung ab, dass sie die Wahrnehmung auf nichtsequenzielle Zeitstrukturen richten.²⁵

Am 11. März 1963 eröffnet Nam June Paik seine Ausstellung „Exposition of Music – Electronic Television“ in der Wuppertaler Galerie Parnass (Abb. 3). In dieser Ausstellung, die man als Geburt der Videokunst bezeichnet hat, vollzieht er den Wechsel von der ‚Action Music‘, der performativ gewendeten elektronischen Musik, die er sich unter Stockhausen erarbeitet hatte, zu dem, was er ‚Fernsehexperimente‘ oder ‚elektronisches Fernsehen‘ nennt. Sie enthielt eine Vielzahl installativer Elemente, beispielsweise einen abgeschlagenen Stierkopf über dem Eingang hängend, aber auch ein Arrangement aus 13 Fernsehern, auf denen die durch Farbmodulation und Loops veränderte Sendung des Ersten und damals einzigen deutschen Fernsehens lief. In seinem Konzepttext zur Ausstellung rekurriert Paik dabei auf Ideen und Experimente von Karl Otto Götz an der Kunstakademie Düsseldorf. ‚Elektronisches Fernsehen‘ ist aus Paiks Sicht das ‚geeignetste Mittel‘ einer Ästhetik des

²⁴ Maurizio Lazzarato: Videophilosophie. Zeitwahrnehmung im Postfordismus, Berlin 2002, 66.

²⁵ Vgl. Ludger Schwarte: Tempo und Video. Zur Formierung der Zeit, in: Gamper u.a. (Hrsg.), Zeiten der Form – Formen der Zeit (Anm. 9), 259–274.

Indeterminismus. Erreicht werden soll über die Modulation elektrischer Ströme ein Indeterminismus, der das ‚Nichts als Vollkommenheit‘ wahrnehmbar macht und vom Betrachter ein Aushalten der Langeweile verlangt.

Die Langeweile, eine Dehnung der Zeit, das Ausstellen eines Stillstands prägen nicht nur diese Ausstellung, sondern die gesamte Videokunst in ihren Anfängen (etwa auch bei Nan Hoover). Es ist aber nicht einfach eine Langeweile, sondern eine spannende, jedenfalls interessante Langeweile, die hier eine Erfahrung der Tiefe vermitteln soll. 1963 ist die Aufforderung, Langeweile auszuhalten, in spezifischer Weise zeitgemäß und zugleich prä-revolutionär. Es ist die Bewusstmachung und Konfrontation mit ausbleibender Veränderung, der Versuch, eine Spannung zu erzeugen zwischen der modernen Zeittaktung und der Erfahrung dieses zeitlichen ‚Nichts‘. So zeichnet sich in der erzeugten Langeweile eine Latenz – im Sinne Blochs ein ‚Noch-Nicht‘²⁶ – mit einer Sprengkraft ab, die kein ‚Aufruf zur Tat‘ je erreichen könnte.

Es hat sich deshalb im Laufe unserer Untersuchungen gezeigt, dass sich anhand der Begriffe Stasis und Latenz entscheidende Unterschiede in drei kunsthistorischen Formationen, nämlich der Avantgarde, der Neo-Avantgarde und der Zeitgenössischen Kunst, markieren lassen. Das Nichtstun, die Unterbrechung, die Selbstbeschränkung und Restriktion sind zwar zentrale künstlerische Strategien der Moderne. Der Widerspruch zwischen einem aktivischem (Selbst-)Verständnis und der Zunahme passiver Formate verstärkt sich jedoch mit dem Auftreten der Aktions- und Performancekunst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Diese Stillstellungen sind Unterbrechungen, Verlangsamungen oder Unterlassungen von Handlungen, bei denen die Wirkmacht des Passiven getestet und ausgestellt wird. Die Forcierung derartiger Phänomene sind zwar ästhetische Strategien sui generis, zugleich fungieren sie jedoch als Teil einer Kritik an einem avantgardistischen Missverständnis. Hier liegt ein wesentlicher inhaltlicher Unterschied zwischen der Avantgarde und der Neo-Avantgarde. Anders als in der Avantgarde setzt die Neo-Avantgarde Stillstellung demonstrativ, ja militant ein.²⁷ Das Einflechten von Latenzsträngen markiert demgegenüber einen entscheidenden Unterschied zwischen dieser, noch dem Fortschrittsnarrativ verpflichteten Neo-Avantgarde und der Zeitgenössischen Kunst: Angesichts der Opfer des Fortschrittszwangs soll nun die Gegenwart bewahrt und bedächtig ausgeweitet werden. Die Gegenwart wird als erreichter Zustand der Ausdifferenzierungen in die greifbare Zukunft fortgeschrieben. Sie wird mit dem Opfer der Vergangenheit konfrontiert. Diese Fixierung der

²⁶ Vgl. Ludger Schwarte: Latenz bei Ernst Bloch, in: Ralf Simon (Hrsg.), Latenz (im Erscheinen).

²⁷ Vgl. Ludger Schwarte: Art in Times of Political Stagnation, in: ders., Göring, Gronau (Hrsg.), Aesthetics of Standstill (Anm. 3).

Gegenwart als Endzustand, die es zur unabgeschlossenen Geschichte hin auszudehnen und zu variieren gilt, bildet den Einsatzpunkt der Zeitgenössischen Kunst.²⁸ Gerade in der Zeitgenössischen Kunst lassen sich deshalb ästhetische Strategien beobachten, die das Latente sichtbar machen und zur Definition der Gegenwart als Zustand einsetzen. Dies begründet den Zug der Zeitgenössischen Kunst zum Dokumentarismus.

C) Wahrnehmung II: Stillstand und Film – am Beispiel des Untergrundfilms der DDR der 1980er Jahre (Mirjam Lewandowsky)

In den 1980er Jahren der DDR hat eine Gruppe von Künstlern, darunter a.r. Penck, Cornelia Schleime, Christine Schlegel, Gabriele Stötzer, Helge Leiber, Via Lewandowsky, Yana Milev, Micha Brendel, Else Gabriel und Rainer Görß, die Erfahrung des Stillstands in Filmen verarbeitet. Nicht nur in Motiven und Darstellungen von menschenleeren Straßen, der Ödnis, des Schlangestehens, des Wartens, des verwesenden Fleisches oder der Selbstkasteiung, sondern auch mit langen Einstellungen, Narrationen ohne Story und anderen filmischen Mitteln wird politischer, wirtschaftlicher, gesellschaftlicher und nicht zuletzt ästhetischer Stillstand sichtbar. Es hat sich gezeigt, dass auch die formale Bearbeitung der vorwiegend auf Super-8-Material produzierten Filme, zum Beispiel durch diverse Schnitttechniken, stroboskopartige Effekte, Einsatz von Filter oder auch durch Kratzen, Schaben oder Reißen des Materials, eine Spannung zwischen erfahrener und künstlerisch produziertem Stillstand erzeugt.

Die Ausgangsfragen, die das Unterprojekt bearbeitet hat, waren: (1) Wie genau wird dieser politisch motivierte Stillstand sichtbar und mit welchen Mitteln? (2) Welche ästhetische Eigenzeit haben diese von der Kunstgeschichte marginalisierten Artefakte? Und daran anschließend (3): Unter welchen Bedingungen ist eine Theorie des Künstlerfilms denkbar?

Zur Beantwortung der Fragen wurden die Super-8-Filme sowohl einer filmwissenschaftlichen Analyse unterzogen als auch mit philosophischen und medienwissenschaftlichen Methoden geprüft. Die Ergebnisse werden in einer Monographie veröffentlicht.²⁹

Zur Beantwortung der ersten Frage wurden konkrete Filmbeispiele herangezogen, zum Beispiel von Cornelia Schleime, die in der Zeit von 1982 bis 1984 mehrere Super-8-Filme schuf. Die Künstlerin wurde in dieser Zeit mit diversen Ausstellungsverböten belegt, und mehrere Ausreiseanträge wurden abgelehnt. Sie beschreibt diese Zeit durch die Restriktionen

²⁸ Zu einer Kritik der Zeitgenössischen Kunst auf zeitphilosophischer Basis vgl. Ludger Schwarte: *Notate für eine künftige Kunst*, Berlin 2016.

²⁹ Mirjam Lewandowsky: *Stillstand und Film – am Beispiel des Untergrundfilms der DDR der 1980er Jahre* (in Vorbereitung). Aufgrund der Inanspruchnahme zweier Elternzeiten wird Mirjam Lewandowsky die Monographie erst im Jahr 2019 abschließen.

des Staatsapparats als sehr belastend: „Immer, wenn das Leben so intensiv wurde, griff ich zum Film“.³⁰ Als Reaktion darauf entstanden mehrere Filme, darunter *Unter weißen Tüchern* als Teil einer Tetralogie (Abb. 4).

Der Film besteht aus narrativen, teils surrealen Szenen ohne Story. Das Portrait einer Frau wird aus verschiedenen Perspektiven immer wieder gezeigt. Mal verkleidet diese Frau sich als Braut, mal ist sie geschminkt, mal nicht, mal erscheint ein Mann, mit dem sie aber nicht redet, mal kämmt sie eine Ratte auf ihrem Schoß. Der Raum, in dem sie sich befindet, ist mit weißen Tüchern ausgehängt, an einer Wand hängen weiß verpuppte, weiß geschminkte Menschen. Einzig ihre Hände lassen Bewegung zu. Ansichten von Szenen des Außenraums wie der Blick aus dem Fenster, eine Ansicht der Elbe oder eine abgefilmte Postkarte werden dazwischen geschnitten. Das lose Geflecht aneinandergereihter Szenen sowie farbige Filter oder umgedrehte Bilder erinnern an Surrealismus und Dadaismus. Am Ende sieht man die Frau selbst verpuppt an eine Tür gefesselt. Der Film unterläuft bewusst narrative Erzählstrukturen und entzieht sich dem Normativen durch das Ignorieren filmdramaturgischer Regeln, durch Auslassung, Auslöschung oder Suspendierung.

Das Besondere an diesem Film, wie auch an den anderen Filmen Schleimes, aber ist, dass er aufgeführt wurde und damit in eine theatrale Situation mit Akteuren und Zuschauern eingetreten ist. Die Künstlerin bereitete den Raum vor, hängte Bettlaken als Leinwand auf, installierte Projektoren, legte die Filme ein, performte teils mit Filtern und spielt die Musik selbst ein. Die Vorführungen fanden ausschließlich in privaten Räumen statt, da die Filme nicht Teil der offiziellen Kunst sein durften.

Aus der Analyse der Super-8-Filme ist eine Reflexion über die Bedingungen des Künstlerfilms hervorgegangen, dessen Merkmale folgendermaßen bestimmt werden konnten: Im Unterschied etwa zu Videokunst, Film als Kunst, Arthouse und kinematographischen Installationen zeichnen sich die Künstlerfilme durch eine hybride Form aus Film, Installation, Skulptur und Objekt sowie durch Aufführung beziehungsweise Inszenierung aus. Fast alle an diesen Filmen beteiligten Künstler arbeiteten als Maler, Bildhauer oder Bühnenbildner. Die ‚Filme der Bildermacher‘, wie sie Christoph Tannert nennt, greifen auf Techniken der Malerei, Skulptur oder Fotografie zurück und erzeugen so zusammen mit dem händischen Bearbeiten des Filmmaterials eine Vielzahl von visuellen Effekten, die über das Filmische (zum Beispiel Montage, Schnitttechnik, Off-Screen) weit hinausgehen.³¹ Merkmal des

³⁰ Cornelia Schleime: Immer wenn das Leben so intensiv wurde, griff ich zum Film, in: Karin Fritzsche, Claus Löser (Hrsg.): Gegenbilder. Filmische Subversion in der DDR 1976–1989, Berlin 1996, 66-74, hier 67.

³¹ Christoph Tannert: Vom Vortönen und Erdferkeln. Die Filme der Bildermacher, in: Fritzsche, Löser (Hrsg.), Gegenbilder (Anm. 30), 25–60.

Künstlerfilms ist daher die Transposition heterogener bildkünstlerischer Verfahren auf den Film und die gleichzeitige Einbettung in Aufführungs- und Ausstellungszusammenhänge. Dies wurde im Hinblick auf Performanz, Intermedialität, Medienreflexivität, Asynchronität und weitere temporale Strukturen wie Zeitdehnung und Zeitstreckung deutlich.

Die Herausarbeitung der filmischen Eigenzeit zeigt, dass die Grenzen zwischen Film, Aufführung und Installation radikal infragegestellt werden. Neben dem politischen Stillstand auf der Darstellungsebene stellt sich eine filmische Eigenzeit ein, die die Beschleunigung, den Rhythmus und die temporalen Dynamiken von Zeitdehnung (Slow Motion) und Zeitstreckung (Zeitraffer) mit einer kalkulierten Unvollständigkeit und performativen Dimension des ‚In-der-Zeit-seins‘ versieht.³² Durch diese ‚Störungen‘ wird eine Eigenzeit wahrnehmbar, die Ludger Schwarte mit dem Begriff ‚Zwischenzeit‘ bezeichnet hat.

Mit der Überführung ins digitale Zeitalter – und nur so sind uns diese Filme heute überhaupt zugänglich – gerät der Werkcharakter der Super-8-Filme unter Druck.³³ Ein dritter Teil der Forschungen bezog sich auf diese Veränderung des Werkcharakters. Die Singularität des Aufführungsprozesses, die notwendige Anwesenheit des Künstlers, der oft auch die Produktion des Sounds vornahm, kurz: der Live-Charakter des Werks weicht einer unendlichen Reproduzierbarkeit. Dadurch kommen neue Zeitformen ins Spiel, zum Beispiel die des Loops.³⁴ Der Loop als Möglichkeit der potenziell unendlichen Wiederholung eröffnet die Möglichkeit der unendlichen Zeit und damit auch der Zeitlosigkeit und lässt den Werkcharakter beweglich werden.³⁵ Dieses Beweglich-Werden des Kunstwerks als besonderes, offenes, zeitliches Moment führt zu einer Vernachlässigung der Materialität des Werks, die im Fall der Super-8-Filme im Widerspruch steht zur ursprünglichen performativen Situation.

Die Digitalisierung in den 1990er Jahren auf Digital Betacam und die erneute Übertragung auf neue digitale Datenformate bringt also nicht nur materielle Kopierverluste mit sich, sondern auch weitere zeitbezogene Veränderungen. Nimmt man die These Lazzaratos ernst,

³² Zu den temporalen Dynamiken von Zeit vgl. auch: Interview Mirjam Lewandowsky and Via Lewandowsky, in: Görling, Gronau, Schwarte (Hrsg.), *Aesthetics of Standstill* (Anm. 3).

³³ Überlegungen zur Zeitlichkeit im digitalen Bild flossen in folgenden Vortrag mit ein: Mirjam Lewandowsky: *Negotiating Indexicality in the Digital Age*, Vortrag auf der Konferenz „Pointed or Pointless. Recalibrating the Index“, Brandenburg Center for Media Studies, 4. November 2017.

³⁴ Mirjam Lewandowsky: *Zeitdimensionen des filmischen Loops*, Vortrag beim Workshop „Zeitordnungen, Zeitbegriffe“, Leibniz Universität Hannover, 24. Juni 2016. In Vorbereitung ist außerdem ein Beitrag zum „Loop“ im von Michael Gamper, Helmut Hühn und Steffen Richter herausgegebenen Wörterbuch *Ästhetischer Eigenzeiten*, das 2020 erscheinen soll.

³⁵ Überlegungen zur Zeitlosigkeit wurden entwickelt in: Mirjam Lewandowsky: „Alle Macht der Super 8!“, Vortrag im Rahmen der Vortragsreihe „Spartakistischer Realismus“ an der Kunstakademie Düsseldorf, 8. Dezember 2015; Mirjam Lewandowsky: Sam Taylor-Wood, in: *Sammlung Marx. Eine Auswahl*, hrsg. vom Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, Berlin 2018 (im Erscheinen).

dann gibt es zwischen Film und Video zunächst einen kategorischen Unterschied. Während Film eine Aneinanderreihung von in Bewegung versetzten Einzelbildern sei, repräsentiere Video die Zeit selbst. Zeit werde in der Videotechnologie kontrahiert und kondensiert, da die Videokamera die Ströme der elektromagnetischen Wellen moduliert.³⁶ Diese Zeit überlagert die Zeit der ursprünglichen Aufführung der Super-8-Filme und stellt so einen offenen Zeitverlauf dar, der die unterschiedlichen Eigenzeiten immer wieder neu entfacht.³⁷

³⁶ Lazzarato (Anm. 24), 48.

³⁷ Projektübergreifend wurden die ästhetischen Eigenzeiten im Medium Fotografie diskutiert in: Mirjam Lewandowsky: Auf den Bühnen der Kultur, in: Peter Weibel, Andreas Beutin, Erec Gellautz (Hrsg.): Quest. Albrecht Kunkel Photographs 1989–2009, Ausstellungskatalog Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe, 11. Dezember 2016–23. April 2017, Wien 2016, 193–204.

Abbildungen:



Abb. 1: Tehching Hsieh: Cage Piece (New York 1987/88) in: Adrian Heathfield (Hrsg.): Out of Now. The Lifeworks of Tehching Hsieh, London/Cambridge 2009.



Abb. 2: Aernout Mik: Still from *Double Bind*, Videoinstallation, 2018. Courtesy CarlierGebauer, Berlin. Ermöglicht mit Unterstützung des Mondriaan Fund und des Netherlands Film Fund.



Abb. 3: Georges Maciunas: Nam June Paik at Exhibition of Music – Electronic Television (1963). Quelle: John Hanhardt (Hrsg.): The Worlds of Nam June Paik, New York 2000, 46, Abb. 44.



Abb. 4: Cornelia Schleime: Filmstill aus *Unter weißen Tüchern*, 1983, Super-8-Film. Quelle: Thomas Köhler, Stefanie Heckmann (Hrsg.): Cornelia Schleime. Ein Wimpernschlag, Ausstellungskatalog Berlinische Galerie, 25.11.2016–24.4.2017, Berlin 2016, 31.