

DAS REINE WAR MIR IMMER SUSPEKT.

Gespräch mit Siegfried Zielinski



Alle Abbildungen aus: Katja Pratschke, Gusztáv Hámos:
RIEN NE VA PLUS (D 2005, 30')

GUSZTÁV HÁMOS: Dein Forschungsgebiet, die Variantologie, stellt auch für die Beschäftigung mit dem Fotofilm einen interessanten Ansatz zur Verfügung. Was genau kann ich unter Variantologie verstehen?

SIEGFRIED ZIELINSKI: Der Untertitel des Forschungsprojektes, an dem ich arbeite, heißt »Deep Time Relations of Sciences, Arts and Technologies«, also Tiefenzeitverbindungen zwischen den Künsten, Wissenschaften und Technologien. Variantologie ist ein Ver-

such, Medien noch einmal radikal anders und großzügiger zu denken, jenseits der Begriffsprägungen, die im Wesentlichen aus dem 19. Jahrhundert kommen und sich im 20. Jahrhundert etabliert haben. In der Variantologie geht es um quasi archäologische Methoden, wie man mit der Tiefenzeit der Kunst- und Medienbeziehungen umgehen kann. Was man als Neue Medien bezeichnet, habe ich immer wesentlich unter der Zeitdimension angeschaut. Es gibt die horizontale Art und Weise mit den Medien Zeit zu betrachten, dazu kommt die vertikale, in die tiefen Schichten der Geschichte hineingehend. Beides steht für mich in Verbindung zueinander. Man muss aufpassen, dass diese beiden gegensätzlichen Bewegungen kein Kreuz ergeben, sonst hängt man daran und leidet unendlich. Man muss sich die spielerischen Möglichkeiten immer wieder neu schaffen und deshalb: Variantologie.

Wir kennen den Begriff der Variante aus der Musik. Da geht es um Ton-Modulationen, von Dur nach Moll beispielsweise.



Und man kennt ihn aus der experimentellen Wissenschaft: Da gibt es die Versuchsvariante. Der Neologismus kommt aus diesem Kontext und ist etwas Leichtes, nicht Zerstörerisches. Um ein solches Tiefenzeitmodell zu entwickeln, muss ich erst einmal Tabula rasa machen, und gleichzeitig nicht alles wegschmeißen, was bisher an Erkenntnissen über die Mediengeschichte zusammengetragen wurde und radikal neu anfangen. Nein, Variantologie ist ein spielerisches Konzept: Modulationen, Verschiebungen und andere Arten von Betrachtungen auf die Dinge, darum geht es.

G: Mir gefällt dabei, dass man die Zeit nicht als Linie betrachtet. Winfried Pauleit sagt in seinem Buch *Filmstandbild* in etwa: Das Foto sei ein Schnitt in Raum und Zeit.¹ Das hat mich stutzig gemacht. Meiner Meinung nach kann ich z. B. Zeit auf den Punkt bringen, deshalb sagt man »pünktlich sein«, aber ich kann Zeit nicht schneiden und möglicherweise den Raum auch nicht. Ein Bildausschnitt ist kein Schnitt im eigentlichen Sinne. Er wird nicht wirklich herausgeschnitten, sondern herauskopiert. Durch die Arbeit an unseren Fotofilmen FREMD-

KÖRPER (D 2002) und RIEN NE VA PLUS (D 2005) habe ich begonnen, über die Zeit nachzudenken. Es hat mich Zeit gekostet, bis ich darauf kam, dass Zeit im Foto enthalten ist.

S: Das sind erkenntnistheoretisch die einfachsten Fragen, obwohl sie zugleich hochkompliziert sind. Einfach deshalb, weil sie im Grunde genommen kaum operationabel beantwortbar sind. Ein Ding oder ein Phänomen wie eine Fotografie ist aus so vielen unterschiedlichen Perspektiven anschaulich, dass man daraus alle möglichen Konzepte oder Theorien entwickeln kann, was Roland Barthes mit seinem Punctum in *Die helle Kammer* gemacht hat oder Vilém Flusser mit seiner Herangehensweise an die Fotografie. Flusser hat es in *Für eine Philosophie der Fotografie* zwar nicht ausdrücklich beschrieben, aber er hat es später an anderen Gegenständen durchdekliniert. Betrachten wir beispielsweise einen Tisch, der gemeinhin als toter Gegenstand betrachtet wird. Er schlug mit der Hand darauf und sagte dann in etwa: »Gucken Sie sich das Ding genau

an. Wenn ich beispielsweise mit einem starken Mikroskop da hineingehe, sehe ich plötzlich, dass es sich überhaupt nicht um ein totes Ding handelt, sondern um dynamische molekulare Systeme. Die kleinen Elemente schwirren da aufgeregt hin und her. Da ist nichts mit Tod und Stille.«

Die Frage ist doch, wie blicke ich auf ein Phänomen wie eine Fotografie? Betrachte ich sie als eine völlige Abstraktion vom realen Raum oder beispielsweise als ein stillgestelltes Moment. Das sind zwei sehr gegensätzliche Betrachtungsweisen. Leider legen die meisten Autoren ihre Theorien oder Konzepte nicht offen, erklären nicht, aus welcher Perspektive sie etwas betrachten. Aus diesem Grund ist man oft verwirrt. Mir geht es zumindest so. Deshalb ist das, was du ansprichst, ein gutes Beispiel. Für mich hat der Unterschied zwischen dem stillgestellten Einzelbild und dem kinematografischen Bild, also der Reihung von einzelnen Bildern in einer bestimmten Zeitform, keine große Bedeutung mehr. Für eure Arbeit sehe ich das ähnlich. Das wird durch eine einfache Wahrnehmungserfahrung bestätigt: Wenn man eine zeitlang eure Arbeiten

anschaut, vergisst man diese Differenz. Ich habe in der Mediengeschichte so viele Varianten zwischen dem so genannten stillen Bild und dem so genannten laufenden Bild, dem Bewegtbild, kennen gelernt, dass ich weiß, dass der Unterschied nicht wesentlich, sondern graduell ist. Ob es vier Bilder oder acht oder 24 oder 70 in der Sekunde sind, das sind allein wahrnehmungstechnische, ästhetische und produktionstechnische Fragen, die damit in Verbindung stehen. Es sind aber nicht unbedingt Aspekte, die mit Grundfragen der Dramaturgie zu tun haben, mit dem, was ich vermitteln oder erzählen will. Ich denke, dass die Verbindung zwischen den beiden Ebenen, zwischen Fotografie und Film, interessanter sein kann, als die Trennung.

G: Das Licht z. B. verbindet beide Medien. Wenn ich an das schwarzweiß-Negativverfahren der frühen Fotografie denke, sehe ich das *Licht* von den Objekten reflektiert, durch ein kleines Loch gebündelt auf die Innenwand der Kamera projiziert. Dieses Licht wird dort auf eine lichtempfindliche Fläche kopiert. Das Licht hinterlässt »Brennspuren«, die anschließend chemisch entwickelt

1 Winfried Pauleit: *Filmstandbild*, Frankfurt a. M.: Stroemfeld 2004.



und fixiert werden. Bei der Entwicklung des lichtempfindlichen Materials werden dann die durch Licht eingebrannten, verdichteten Stellen lichtundurchlässig, während die Schatten und andere dunkle Stellen lichtdurchlässig oder transparent werden.

Man kann sagen auf dem Fotografischen Negativ wird das Licht zu Schatten und der Schatten zu Licht. Negativ-Positiv!

S: Wir haben in der abendländischen Tradition ein äußerst negatives Verhältnis zum Schatten. Es gibt diesen Ausdruck in der Kunstgeschichte: »Die tiefe Negativität« des Schattens oder des Schattenbildes. Der Ausdruck stammt von Viktor I. Stoichita², einem interessanten französischen Kunsthistoriker. Diese negative Einschätzung gegenüber dem Schatten hat tiefe Wurzeln und geht in der abendländischen Tradition mindestens zurück bis Platon. Aus der Höhle des griechischen Philosophen – alle Film- und Medientheorien oder auch die Apparatustheorie in der französischen Tradition orientieren sich daran – dass das, was da als Welt an die Wand geworfen wurde, voller Zweifel, gemeiner Tricks und Falschheiten war. Dieser Haltung gilt es heute zu miss-

trauen, denn das war ja ein Modell für eine idealistische Erkenntnistheorie, die noch wusste, was wahr und falsch ist.

In der chinesischen Tradition etwa zur gleichen Zeit, parallel zu Platon, ungefähr im vierten Jahrhundert vor Christi, haben die Moisten ihren berühmten Kanon zu Wissenschaften und der Naturphilosophie geschrieben. Darin findet man eine sehr intensive Passage zur Optik, die eine völlig andere Haltung beschreibt. Der Schatten ist hier positiv und spielt für ihre Theorie eine ungleich größere Rolle als das Licht. Die Platonische Theorie und die westliche Filmtheorie ist eine Lichttheorie. Schatten bedeutet dort: Tod, negativ, unwahr. Wenn der Schatten im Film vorkommt, dann genau mit dieser Besetzung: Er kündigt von Tod, Verbrechen und Verderben. In China (wie auch in Japan) denkt man Schatten positiv. In dem moistischen Kanon wird u. a. diese schöne Idee beschrieben, dass der Schatten sich keineswegs bewegt, sondern ständig neu erzeugt wird. Je nachdem in welcher Position das Objekt gegenüber der Sonne steht,

² Viktor I. Stoichita: *Eine kurze Geschichte des Schattens*, München: Wilhelm Fink 1999.

wird der Schatten ständig neu erzeugt. Man könnte Filmtheorie, wenn man das konsequent zu Ende denkt, wirklich anders konzipieren. Das setzt allerdings voraus, dass man in der Lage dazu ist, Schatten positiv, was ja heißt: als gesetzt, zu denken; als Ausgangspunkt, der eine gewisse Autonomie hat und nicht in ständiger Abhängigkeit gegenüber dem, was als Licht sichtbar ist, definiert wird.

G: Wenn der Schatten sich nicht bewegt, sondern immer wieder neu generiert wird, dann sehe ich darin einen Entwurf für die Kinematografie schlechthin. Es wäre interessant zu wissen, in welchem Takt oder Intervall der Schatten generiert wird. Im westlichen Abendland gibt es eine Geschichte, in der der Schatten eine lustige Rolle spielt. Peter Pan verliert während des ersten Besuchs bei den Kindern seinen Schatten. Und Wendy, die von Peter Pan fasziniert ist, näht ihm dann den Schatten wieder an. Aber Peters Schatten lebt für eine Weile ein Eigenleben.

S: Die Kinematografie ist natürlich »ars magna lucis et umbrae«, also »die große Kunst im Wechselspiel von Licht und Schatten«

– das ist eine Formulierung von Athanasius Kircher aus dem Jahr 1646, und nicht von 1900, wie man denken könnte. Aber der Schatten ist das Negative. Es wird technisch und inhaltlich so begriffen, und das ist eigentlich der entscheidende Punkt: Aus diesem Todesmaterial entstehen die bewegten Bilder.

G: In unseren beiden Filmen *FREMDKÖRPER* und *RIEN NE VA PLUS* spielt der Tod eine große Rolle. *RIEN NE VA PLUS* ist unsere Variante, über den Tod zu sprechen. Mit Bob Dylan sagen wir dort: »Death is not the End«. Dann stellt sich natürlich die Frage: Was ist es, wenn es nicht das Ende ist? Eine wichtige Entscheidung war, dort das Totenreich oder Schattenreich über die Wasserspiegelung zu fotografieren, die dem fotografischen Bild durch die Wellen noch ein weiteres Plus an Bewegung hinzufügt. Die Oberfläche des Wassers verdoppelt nämlich die sichtbaren Figuren, weil das Bild sich im Wasser durch die Wellen mehrfach spiegelt.

S: Das ist bei Platons Gleichnis die Zwischenstufe: Die Person tritt aus der Höhle heraus, hat vorher nur die Schatten, die vom



Feuer geworfen worden sind, an den Wänden wahrgenommen und sieht dann die Bilder der Gegenstände draußen im Wasser als gespiegelte Projektion. Das ist die Zwischenstufe auf dem Weg zu wirklicher Erkenntnis: Die Gegenstände, die von der Sonne beleuchtet sind, werden dann direkt angeschaut. Das ist der Moment, der auch in der Psychoanalyse und in der Fototheorie eine so wichtige Rolle spielt.

G: Wenn also in einer Fotografie deutlich sichtbar eine Bewegung festgehalten wurde, und das Wasser ist dafür ein gutes Beispiel, dann zeigt es mir, dass da im Foto eigentlich ein Stück Zeit enthalten ist. In der Fotografie selbst gibt es einen Intervall. Wenn ich das Foto anschau, dann sehe ich zwei Zeitmarkierungen: ein In und ein Out. Es

gibt einen Moment, wo sich der Verschluss öffnet und einen anderen, wo er sich wieder schließt. Die Belichtungsdauer wird bestimmt durch die Lichtempfindlichkeit des Materials. Wie blickst du auf so ein Stück Zeit, wenn es in einer Fotografie enthalten ist?

S: Es kommt wirklich sehr auf den Blickwinkel an. Ich kann auf ein stillgestelltes Bild, auf eine Fotografie, beispielsweise unter materialistischen oder physikalischen Gesichtspunkten blicken. Dann bekommt es eine Dynamik sondergleichen. Ich kann aber auch auf eine Fotografie unter der Perspektive blicken, dass hier ein gewisses Paradoxon vorliegt. Ein Paradoxon insofern, als es sich einerseits um die Repräsentation eines Momentes, also einer bestimmten



Zeitfigur oder Zeitdimension handelt, und andererseits um eine Art von Tiefenzeit, also eine Dehnung von Zeit. Der Augenblick, der Moment zeichnet sich dadurch aus, dass er keine Ausdehnung hat, dass er quantitativ nicht zu erfassen ist. Genauso wie die Null in der Mathematik ein Nichts ist, mit dem ich rechnen kann, ist der Augenblick nichts anderes als ein Moment, mit dem Zeit strukturiert wird. Deshalb vielleicht auch dieser Begriff des Schnittpunkts. Der Augenblick ist etwas, was es uns ermöglicht, mit der Dauer umzugehen. Wenn wir nur Dauer empfinden könnten, würden wir auf Dauer wahnsinnig werden.

Das ist der Grund, warum die alten Griechen mindestens mit drei Zeitgöttern gearbeitet haben: Kairos, Chronos und Aion.

Chronos ist der Gott der Dauer, derjenige der uns verrückt macht. Wir leiden *chronologisch*. Wir sind Objekt der Zeit. Das ist von Francisco de Goya mit diesem wunderbaren Bild von Saturn (der in der griechischen Mythologie dem Chronos verbunden ist) dem Gott, der seine eigenen Kinder frisst, um mit dem Wahnsinn des Lebens und seinen Herrschaftsansprüchen zurechtzukommen, sehr wunderbar ins Bild gesetzt worden. Es spielt in der bildenden Kunst immer wieder eine große Rolle. Die Zeit des Leidens ist eine, die wir nicht im Griff haben, sondern die uns im Griff hat. Das Leben hat uns. Wir sind das Material, das das Leben verbraucht. Und da kommt dieses leichte Moment, Kairos, hinein, der glückliche Augenblick, der Schnitt. In der Visualisierung



der griechischen Gottheiten wird er so dargestellt, dass er vorne ganz wunderbare lange, lockige Haare hat und hinten eine Glatze. In dem Moment, wo diese Gestalt an uns vorbeigerannt ist, man ihn sozusagen nur noch von hinten sieht, ist er unwiederbringlich weg. Von hinten, an der Glatze, kann ich ihn nicht fassen. Ich muss die Gelegenheit beim Schopf ergreifen. Ich muss sie von vorne packen, wenn ich ihr gegenüberstehe, sonst ist es vorbei.

Das ist das Verrückte an der Fotografie. Sie hält einen Augenblick fest und gibt uns gleichzeitig die Illusion einer Dehnung. Und wenn es eine tolle Fotografie ist, ich formuliere das mal so naiv, eine mich künstlerisch auf- und anregende Fotografie, dann habe ich es mit einer Dehnung zu tun, die eine Tiefendimension hat: wo sich eine Zeit öffnet, die jenseits der Oberfläche liegt und die hochgradig schwer zu definieren ist. Wir wissen von Gilles Deleuze' Diskurs über das Zeitbild im Unterschied zum Bewegungsbild, wie schwer er sich damit getan hat am Beispiel von *L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD* (F 1960/61) und anderen Filmen zu definieren, was diese Tiefendimen-

sion eigentlich ist. Beim Film ist es leichter zu definieren als bei der Fotografie, weil wir es mit vergehender Zeit zu tun haben, während in der Fotografie die Zeit aufgehoben zu sein scheint. Ich glaube, dass die Fotografie dieses verrückte Zusammenspiel von allen drei Zeitfiguren im Grunde genommen in sich birgt.

Denn es kommt ja noch Aion hinzu. Aion ist in der griechischen Konzeption die Zeit der Ewigkeit, man könnte sie auch als Zeit der Maschine bezeichnen. Das ist die Zeitdimension, die man nicht mehr begreifen kann, die über uns schwebt. Ich denke an Projekte wie *The Long Now* von Brian Eno u. a., die an einer Uhr gearbeitet haben, die zehntausend Jahre exakt laufen soll und irgendwo im Weltall eingegraben wird. Das sind Zeitvorstellungen, die unsere Wahrnehmung überschreiten, die aber aus der Perspektive der Maschine denkbar sind. Fotografien sind in dem Paket, das sie auf zehntausend Jahre eingefroren haben, auch dabei gewesen. Eine Fotografie kann zehntausend Jahre alt werden, wenn sie gut aufgehoben wird. Wenn man wirklich den Augenblick als etwas begreift, das keine



Ausdehnung hat, dann wird die Fotografie zum Paradoxon, weil sie so tut, als hätte der Augenblick eine Ausdehnung. Weil sie sich ja selber in der Fläche dehnt und damit sozusagen zu etwas wird, was der Augenblick nie sein kann. Trotzdem existiert dieses Moment, die Idee des Moments, das Wahrnehmungskonzept des Moments, in der Fotografie, wie übrigens auch in der Musik.

G: Aus der Sicht des Fotoapparats hat der Moment natürlich stets eine wahrnehmbare Ausdehnung. Das heißt, selbst wenn ich einen theoretisch vorstellbaren unendlich kleinen Augenblick zu fotografieren hätte, erhalte ich ein Bild, sofern ich eine ausreichende Verschlusszeit zur Verfügung habe, die technisch, durch die Empfindlichkeit des Rohfilmmaterials, begrenzt ist. Bergson

nämlich sagt, dass die Zeit, auch wenn sie unendlich oft geteilt wird, immer noch eine Dauer haben wird. Der Augenblick ohne Ausdehnung ist für mich und meinen Fotoapparat nicht vorstellbar.

S: Ist er auch nicht, deshalb ist das ein Paradoxon. Wenn man es mythologisch und philosophisch begreift, wenn man versucht zu denken, dass der Augenblick selber keine Ausdehnung hat, dann wird er zu etwas, das verbindet bzw. trennt – und erst dann macht der »Schnitt« als Begriff Sinn. Der Augenblick ist etwas Aktives, der trennt oder verbindet. Er gestaltet. In der Tradition der griechischen Mythologie ist er auch der Moment der Entscheidung, und damit unterscheidet er sich von der Dauer, der Ausdehnung.

G: Fotografie enthält auch die Zukunft, ein zukünftiges Moment. Wenn du sagst, dass der Augenblick etwas Aktives ist, dann behauptest du in meinen Augen dasselbe. Also diese Energie des Augenblicks weist auf Zukünftiges hin.

S: Er realisiert sich ja auch erst künftig als Bild. In dem Moment, wo ich das Bild mache, ist es nur eines, das ich im Kopf habe. In dem Augenblick ist es noch im Entwurf, also im Projekt. Das ist auch etwas, über das Vilém Flusser am Ende seines Lebens gern sprach: Es geht um das, was die jetzige und die künftige Welt auszeichnet, die Möglichkeit und die Fähigkeit, sich endlich vom Subjekt, also aus dem Status der Unterordnung, zu befreien und zum Projekt zu werden. Das war für ihn eine Eigenschaft der neuen Bilder, dass sie projizierbar sind, dass sie Projekte sind – etwas, was entworfenen Charakter hat, was nach vorne gerichtet ist und nicht in die Vergangenheit.

G: Während der Arbeit an unseren Fotofilmen habe ich mir eine Vorstellung machen müssen, wie das fotografische Bild beschaffen ist und wie es entsteht. Ich habe festgestellt, dass das Bild zunächst in dem Moment entsteht, wo ich aus der Wirklichkeit Herauskopiertes von dort entwende. Das Entwenden war ein wichtiger Punkt, denn erst durch das Entwenden bin ich im Stande zu sehen. In dem Moment, in dem ich fotografiere, sehe ich das Bild noch nicht. Das ist meine persönliche Erfahrung. Wir wurden oft bei Vorführungen gefragt wie die Fotos für unsere Fotofilme entstehen. Dann sagte ich, Katja vertraut mir und ich vertraue dem Apparat. Denn ich sehe die

Bilder nicht, wenn ich sie mache. Ich habe zwar eine vage Vorstellung, was ich gerne ablichten würde, aber – und hier kommt noch mal der Augenblick ins Spiel – ich arbeite immer vom Gefühl her auf den Augenblick hin. Ich konzentriere mich darauf. Das ist der Unterschied zum Filmen, zur Filmkamera in der Hand. Da habe ich den Augenblick überhaupt nicht im Griff. Da schalte ich ein und er ist auf der belichteten Strecke entweder drauf oder nicht. Ich kann es nicht wissen, denn es gibt auch 24 mal in der Sekunde Pausen, in denen das Filmmaterial transportiert wird. D. h. also, das *fotografische* Bild entsteht dadurch, dass du etwas isolierst, es materialisierst und es dann festhalten kannst. Durch das Festhalten hast du die Chance, es zu studieren. Diese Vorstellung beruht auf meiner Arbeit *Berlin Viewfinder – Auf der Suche nach Walter Ruttmann* (1996). Ich habe 125 Frames, also eine 5 Sekunden lange Filmeinstellung aus Ruttmanns *BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT* (D 1927) als stereoskopische Holografie materialisiert und im Prinzip dann an den Ort zurückgebracht, an dem die Aufnahme 1927 entstanden war. Durch diese Geste wurde die historische Zeit erst sichtbar.

S: Weil die Differenz sichtbar wurde. Aus der Differenzerfahrung heraus wurde dann die historische Geschichte erfahrbar.

G: Durch diese Geste wurde die Zeit ins »On« gestellt.

S: Das geht nur auf einer technologischen oder künstlichen Ebene. In dem Moment, wo ich in die Kontinuität dessen eingreife, was wir lebendige Zeit nennen, habe ich es





mit totem Material zu tun. Das ist derselbe Vorgang wie bei der Anatomie. Im Grunde genommen ist die Fotografie so etwas wie ein anatomisches Prinzip. In dem Moment, wo ich einen lebendigen Körper zerlege, stirbt er. Ich kann nur den toten Körper zerlegen. Es ist aber nicht schlimm, wenn man das als Ausgangspunkt von vornherein denkt und als eine schöne Möglichkeit, mit einer spezifischen Wirklichkeit, eben einer materialen, technischen Wirklichkeit, die die Bildwirklichkeit von vornherein ist, spielerisch umzugehen.

G: Du hast mich auf etwas gebracht, an das ich noch nie gedacht habe: In den Frankensteinfilmen verdoppelt sich die Kinematografie, denn Kinematografie an sich ist nichts weiter als die Illusion der Bewegung. Ich halte aus der Wirklichkeit erstmal alles fest und bringe es in den Apparat, dann wird diese Zeit im Filmschnitt, in der Montage konstruiert. Aber eigentlich ist sie nicht mehr »lebendige Zeit«. Dr. Frankenstein macht mit Lebendigkeit genau das, was du beschrieben hast: Er baut die toten Körper auseinander und dann konstruiert er aus

Teilen einen neuen Körper und es kommt ein Monster raus.

S: Eure Fotofilme *FREMDKÖRPER* und *RIEN NE VA PLUS* haben ihre ästhetische Kraft ganz wesentlich dadurch, dass sie nicht vorzutäuschen versuchen, identisch zu sein mit lebendiger Zeit. Es ist von vornherein ein Spiel mit Künstlichkeit. Von da an bekommen diese Arbeiten eine ganz andere ästhetische Überzeugungskraft. Aus diesem Dilemma, ob es nun kinematografische, fotografische, gemalte, gezeichnete Bilder, Comics oder was auch immer sind, – es ist in jeden Fall totes, künstliches, artifizielles Material und steht in einer Diskrepanz gegenüber dem Leben. Aber daraus sollte man nicht die Konsequenz der Verzweiflung ziehen, sondern sich bewusst darüber sein, dass es eine projizierende, gestaltbare Wirklichkeit ist, eine mit der ich spielerisch umgehen kann, die ich beliebig verändern und manipulieren kann. Das ist der Ausgangspunkt, von dem aus man eine Philosophie, eine Ästhetik, ein Konzept entwickeln kann, das nicht wehtut, sondern heilt.

G: Ich habe in den siebziger Jahren fotogra-

fiert. 1979 kam ich nach Berlin um Film zu studieren. Mit dem Beginn des Filmstudiums an der DFFB beschloss ich, radikal nie wieder in die Dunkelkammer zu gehen. Ich begann dort sofort, mit Video zu arbeiten und zwar mit großem Enthusiasmus. 20 Jahre später kommt Katja mit der Idee, einen Fotofilm zu realisieren, und ich habe gesagt: »Die Negative kann ich im Badezimmer entwickeln. Ich erinnere mich noch daran, wie das geht.« Dann habe ich tatsächlich angefangen zu fotografieren und die Negative selbst zu entwickeln. Auf einmal sah ich diese Bilder und sagte mir: Verdammt, was für unscharfe Videobilder habe ich 20 Jahre lang angeschaut.

S: Vielleicht ist dieser Durchgang durch die Verabsolutierung der anderen, elektronischen Arbeitsweise eine Notwendigkeit, um dann zu einer Synthese zu kommen. Aber genauso wenig wie mich die dogmatische Gegenüberstellung von Still- und Bewegtbild interessiert, interessiert mich im Grunde genommen die Diskrepanz zwischen dem Analogen und dem Digitalen. Dass es eine Differenz gibt, ist gar keine Frage. Aber

spannender, als die Unterschiede zu denken, ist, wie man beides in eine spielerische Verbindung bringen kann, denn nur in der Verbindung wird beides Sinn machen. Das Problem war immer die Verabsolutierung, auch in der Videokunst und in der Theorie, die damit zusammenhing. Es wurde zum Allheilmittel für die Lösung aller möglichen ästhetischen und künstlerischen Fragen erhoben. Die guten Künstler kamen irgendwann an den Punkt, dass sie sagten, im Grunde genommen arbeiten wir immer in Verbindung zwischen dem Elektronischen und dem Nicht-Elektronischen, zwischen dem Analogen und dem Digitalen. Das sind die spannendsten Künstler. Die Puristen, die reinen Pixelfreaks, sind mir äußerst suspekt, genauso wie die reinen Holzköpfe und Bauchtypen. Das Reine war mir immer suspekt.

KATJA PRATSCHKE: Wir haben uns nicht auf immer und ewig festgelegt, Fotofilme zu realisieren, sondern das Grundmaterial, aus dem unser Fotofilm *FREMDKÖRPER* besteht, wurde parallel zum Filmprojekt auch zu einer Installation für den Ausstellungsraum mon-

tiert und erschien kurz darauf in Buchform. Das wirklich Spannende am Entstehungsprozess bestand darin, diese komplexe literarische Erzählung auf eine ganz einfache Form zu bringen. Nur dadurch kamen wir zum Medium des Fotografischen. In unserem Film bildet die Haut der dargestellten Körper eine Grenze zwischen dem Körperinneren und dem Körperäußeren, die beide unterschiedlich dargestellt werden. Diese Körperhülle trennt und verbindet. Die Geschichte wird an den Körpern entlang erzählt, die sich permanent aus- und vertauschen und sich dadurch auch verändern. Es gibt nie einen Stillstand. Viele haben uns den Tod der Protagonisten zum Ende des Films vorgeworfen. Für mich ist der Tod eine Form des Weiterlebens der drei Hauptfiguren, nämlich durch den Erzähler, den Sohn. Erst durch das Ableben der Eltern beginnt seine Geschichte.

s: Das ist ein wichtiger Aspekt, der mich auch medientheoretisch interessiert: Was passiert zwischen den Körpern, was passiert zwischen dem Innen und Außen? Das ist gar nicht so einfach zu begreifen. Wer mir da in letzter Zeit geholfen hat, ist ein Psychoanalytiker namens D. W. Winnicott, der eine Alternative zum Freudschen und zum Lacanschen Psychoanalysieren darstellt. Winnicott hat eine Kategorie entwickelt, die nennt er »Potencial Space«: Möglichkeitsraum, der Raum des Möglichen oder möglicher Raum. Damit bezeichnet er im Hinblick auf die Entwicklung des einzelnen kleinen Wesens den Raum, der entsteht, wenn der Däumling Mensch beginnt, sich einer Welt, die außerhalb ist, zu versichern.

Das beginnt natürlich mit seiner Beziehung zur Mutter. Das Kind stellt fest, dass es etwas gibt, das außerhalb seiner selbst liegt und entwickelt dazu eine Spannung. Man kann das auch abstrakter ausdrücken: Es beginnt so etwas wie die Konstituierung eines Objektes, eines Gegenstandes oder einer Person, die dem kleinen Wesen gegenüber steht. Damit entfaltet sich, öffnet sich überhaupt erst so etwas wie ein möglicher Raum, der dann bespielbar wird.

Das ist ein ganz anderer Zugang als diese ewige ödipale Dreiecksgeschichte von Mama-Papa-Kind, wie sie Freud entwickelt hat. Es geht hier um die Öffnung eines Spielraums und die Gestaltbarkeit von Leben. Im künstlerischen Sinne kann man das als gestaltbarer Raum oder Möglichkeitsraum, als Zeitraum denken. Das zeichnet den Fotofilm im geglückten Fall, wozu ich eure Arbeiten rechne, in einer besonderen Weise aus: Dieser Potencial Space, also der mögliche Raum zwischen den Bildern, wird im Fotofilm zelebriert und bekommt eine Entfaltungsmöglichkeit. Im Gegensatz dazu steht das Stakkato von Bildern, das schnelle Durchlaufen von 24 Bildern in der Sekunde, die bei euch ja letztlich auch durchlaufen – technisch und ästhetisch gesehen – aber eben nicht im Sinne der inneren Konstruktion des Films. An diese Öffnung des Raums trauen sich viele nicht, also auch viele Künstler nicht, weil sie davor Angst haben und Panik entwickeln. Sie wollen das schnell, paranoid zudecken durch irgendwas anderes. Mit euren Filmen pflegt ihr im Grunde genommen eigentlich die Haltung von Melancholikern. Ihr breitet aus, öffnet

diesen Raum dazwischen und lässt ihn sich entfalten. Andere können sich darauf einlassen. Die Paranoiker decken diese Zwischenräume stets ganz schnell zu, damit sie möglichst umgehend woanders sind und vielleicht dort die Rettung finden.

G: Gibt es noch andere Kategorien als Paranoiker und Melancholiker?

s: Nein, im pathologischen Sinn als extreme Pole von Zeitwahrnehmung kenne ich nur diese beiden: ein Zu-viel-in-der-Zeit-Sein (Melancholie) und ein-ständig-der-Zeit-hinterher-Rennen, ein permanentes Vergessenwollen (Paranoia). Natürlich gibt es dazwischen diverse Abstufungen. Wenn du die Künstler insgesamt betrachtest, kannst du sie ganz gut in diese zwei Kategorien einteilen. Und da bist du wieder beim Zeitthema. Deine Arbeit mit der Kerze, *Light Unit* (1995) - du weißt wie gut sie mir gefallen hat - ist natürlich eine zutiefst melancholische Arbeit. Es ist Zeit zum Zuhören und zum Anschauen, Bild gewordener Klang. Eine Kerze flackert, oszilliert, die Flamme vibriert im Rhythmus der Membrane des Lautsprechers vor ihr. *Light Unit* hat einen ähnlichen archaischen Charakter wie Nam June Paiks Buddha-Arbeit. Wir können betrachten, was Melancholie bedeutet: extrem intensiv in der Zeit zu sein, nicht vergessen zu können, permanent zu rotieren wie auf den Ringen des Saturn ...

K: Uns ist aufgefallen, dass in der von Theoretikern praktizierten Gegenüberstellung von Fotografie und Film immer das Einzelbild dem Film gegenüber steht. Was ist mit den ganzen Zwischenräumen: Bildsequenzen, Bildreihungen, Sukzessionen?

s: Mit dieser Gegenüberstellung kann ich zunehmend weniger anfangen. Es gibt so viele Varianten dazwischen, auch erzähldramaturgisch; etwa Geschichten, die in vier, sechs, acht, zehn, in zwölf Bildern usw. erzählt werden. Das sind archaische Muster. Das schöne ist doch und das ist der tiefe Kern des variantologischen Denkens - dass wir mit Beginn des 21. Jahrhunderts eine reiche Palette von Ausdrucksmöglichkeiten zur Verfügung haben: vom fotografischen Bild über das kinematografische hin zum synthetischen, zum algorithmisch erzeugten Bild, zur Simulation. Jetzt können wir endlich anfangen zu spielen und auszuprobieren, wie man sie verknüpfen kann.

Ihr habt zu einem Zeitpunkt angefangen, Fotofilme zu realisieren – solche sind ja bereits in den sechziger Jahren gemacht worden -, in der man verstärkt über das synthetische, computerisierte Bild nachdenkt, über das Bild, das überhaupt keine zwingende Relation mehr zur Wirklichkeit hat. Zu diesem Zeitpunkt fangt ihr mit so einem altmodischen Medium wie Fotofilm an. Der geschickte Schachzug war natürlich, die mikroskopischen, wissenschaftlichen Bewegtbildsequenzen, die ja eine andere Art von Bildrealität repräsentieren, in den Film FREMDKÖRPER zu integrieren. Aber selbst ohne diese Sequenzen hätte es funktioniert, weil es auch eine Provokation darstellte, darüber nachzudenken, was eigentlich ein Bild ist, was ein bewegtes Bild, was ein Zeitbild? Das unzeitgemäß Sein ist stets wichtig, um überhaupt gedanklich weiterzukommen. Und es ist erstmal ein außerhalb der Zeit und außerhalb der Moden Sein, solch

eine Art Film zu machen. Es ist auch unzeitgemäß gegenüber der Fotografie, weil die Fotografie gerade jetzt ihren Marktwert so richtig entdeckt und das Einzelbild zelebriert und aufbläst. Fotografien müssen heute etliche Quadratmeter groß sein, bis die Sammler irgendwann »Halt« schreien, »das kriegen wir nicht mehr in unsere Wohnungen!«. Bei den Kinematografen, vor allem im Mainstreamfilm, durchläuft derzeit alles noch stärkere Beschleunigungsprozesse. Da gibt es eine ungeheure Kondensierung und Verdichtung von Zeit, vor allem auch als Gewalt. Da wird mir schlecht, und ich bekomme einen Wahrnehmungskoller.

G: Mit Deleuze können wir sagen, da wälzt sich das Aktionsbild in seine Krise.

S: Und wird aber dabei gleichzeitig technisch verdichtet, also wirklich im Sinne des technischen Zeitbildes. Ich glaube schon, dass dieses unzeitgemäß Sein eine wichtige Haltung ist. Deleuze war jemand, der selber unzeitgemäß war. Ich finde, weil so viele paranoid zeitgemäß sein wollen, und andere in einer schweren Depression melancholisch an der Zeit leiden, ist das unzeitgemäß Sein eine wichtige Volte, die man der Zeit schlagen kann.

K: Für den Filmbetrieb und für den Medienkunstmarkt stehen wir mit unseren Fotofilm-Arbeiten außerhalb. Wir haben dann begonnen, uns eigene Wege in die Öffentlichkeit zu schaffen: eine eigene Filmreihe mit Fotofilmen zu kuratieren, Ausstellungen, Symposien, Publikationen, Workshops.

S: Das ist im Grunde genommen multimediale Arbeit im wahrsten Sinne des Wortes.

Wenn die Industrie multimedial sagt, dann meint sie eigentlich monomedial. Eure Arbeit aber ist echte multimediale Arbeit: Installation, Buch und die verschiedenen Existenzen, die dann so eine Arbeit bekommt. Das ist wirklich ein Ausprobieren verschiedener medialer Formen, über verschiedene mediale Repräsentanzen. Diese Potenzialitäten, von denen Winnicott in diesem raumzeitlichen Zusammenhang spricht, tun sich auf, wenn ich mit den vielen Möglichkeiten konfrontiert bin, die wir medial haben. Wenn ich vorhin sagte, dass ich das Gefühl habe, dass wir uns immer noch in diesem Streit, in diesem Limbo zwischen dem kinematografischen, opto-mechanischen und chemischen Verfahren einerseits und dem elektronischen andererseits befinden, dann meinte ich vor allem auch, dass man noch nicht richtig verstanden hat, dass es hier einen Baukasten gibt mit unglaublich vielen Modellen, Elementen, Varianten. Man könnte jetzt endlich damit anfangen auszuprobieren, wie die einzelnen Teile zusammenpassen.

Das Gespräch mit Siegfried Zielinski führten Gusztáv Hámos und Katja Pratschke 2007 in Berlin.