

A	wie Apparat,	wie Archiv,	wie Auto
B	wie Begegnung		
C	wie Chiara,	wie cross-cultural	
D	wie Denkraum,	wie Dunkelheit	
E	wie Emoticons,	wie Evaluation	
F	wie Flüstern,	wie Fuge	
G	wie Gerinne,	wie Getropfe	
H	wie historisches Präsens		
I	wie imaginäre Freundin		
J	wie Jahrringe		
K	wie Käfer		
L	wie Laserschwert,	wie Löcher,	wie Lücken
M	wie Morgengymnastik		
N	wie Normalitätsprinzip		
O	–		
P	wie Periode,	wie Pheromone	
Q	–		
R	wie Reisen,	wie Rituale	
S	wie Schränke,	wie Strümpfe	
T	wie Tischrand,	wie Träume	
U	–		
V	wie Vergrößerung,	wie Verzauberung,	wie Viewfinder
W	wie Wetter,	wie Wind	
X	wie X	(Strassenkreuzung/Crossroad)	
Y	–		
Z	wie Zerteilung,	wie Zettelkasten,	wie Zimmer

Denkmotive asynchroner Erfahrungen

Ein Abécédaire zu Material  
und Prozess filmischen Denkens

Laura von Niederhäusern

A	wie Apparat, wie Archiv, wie Auto 5	N	wie Normalitätsprinzip 83
B	wie Begegnung 13	O	–
C	wie Chiara, wie cross-cultural 19	P	wie Periode, wie Pheromone 89
D	wie Denkraum, wie Dunkelheit 27	Q	–
E	wie Emoticons, wie Evaluation 35	R	wie Reisen, wie Rituale 97
F	wie Flüstern, wie Fuge 43	S	wie Schränke, wie Strümpfe 105
G	wie Gerinne, wie Getropfe 47	T	wie Tischrand, wie Träume 113
H	wie historisches Präsens 51	U	–
I	wie imaginäre Freundin 57	V	wie Vergrößerung, wie Verzauberung, wie Viewfinder 119
J	wie Jahrringe 61	W	wie Wetter, wie Wind 125
K	wie Käfer 67	X	wie X (Strassenkreuzung/ Crossroad) 131
L	wie Laserschwert, wie Löcher, wie Lücken 71	Y	–
M	wie Morgengymnastik 77	Z	wie Zerteilung, wie Zettelkasten, wie Zimmer 135

# A wie Apparat, wie Archiv, wie Auto

„Während Autos fahren, Glühlampen weiter brennen, die Theater weiter Mozart spielen, die Physiker in Dahlem den Zustand eines Atoms durch die messbaren Frequenzen und Intensitäten seiner Spektrallinien beschreiben, reisst dicht daneben ein Pandämonium auf und fletscht die Zähne.“<sup>1</sup>

Diese Gleichzeitigkeit von Ungleichzeitigem reiht Ernst Bloch 1935 aneinander.<sup>2</sup> Mit der Kategorie der „Ungleichzeitigkeit“<sup>3</sup> versucht er zu fassen, dass die Gesellschaft von unterschiedlichen Entwicklungsgeschwindigkeiten geprägt ist und unterschiedliche Lebensrealitäten (etwa zwischen Stadt und Land, Klassenstrukturen etc.) und psychische Zustände (z.B. Nebeneinander von Rationalität und Irrationalismus, Archaik, Regressionsformen der Psyche<sup>4</sup>) zur Koexistenz heterogener Zeitstrukturen führen. „Nicht alle sind im selben Jetzt da. Sie sind es nur äusserlich, dadurch, dass sie heute zu sehen sind.“<sup>5</sup>

Das Literatur- und Quellenverzeichnis befindet sich in der beiliegenden Broschüre.

1 Bloch, Ernst, ‚Hexenprozesse‘ (1935), zitiert nach Dietschy, Beat, 1988, *Gebrochene Gegenwart*. Frankfurt am Main: Vervuert, S.9.

2 Anfang der 1930er Jahre geht es Bloch um eine Auseinandersetzung mit der Gegenwart des Faschismus in Deutschland: Indem er Antriebe und Motive des Faschismus auf vergangen geglaubte Mythologien und verdrängte Wünsche zurückführt, kritisiert er die damals gängige marxistische Analyse des Faschismus als verkürzt, weil sie den Faschismus als letzte Stufe des (beschleunigten) Kapitalismus versteht.

3 Bloch, Ernst, 1977 (1935), *Erbschaft dieser Zeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S.112ff. Mit dem Begriff „Ungleichzeitigkeit“ bezeichnet Bloch die Koexistenz heterogener Zeitstrukturen, die mit der Vorstellung eines endlosen Fortschritts der Neuzeit bricht.

4 Diese Beispiele entnehme ich Beat Dietschys Einleitung in Blochs Begriff der Ungleichzeitigkeit. Vgl. Dietschy, Beat, 1988, *Gebrochene Gegenwart*. Frankfurt am Main: Vervuert, S.120f.

5 Bloch, Ernst, 1977 (1935), *Erbschaft dieser Zeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S.104. Bloch kritisiert hier ein lineares Geschichtsverständnis, insbesondere eine Vernachlässigung der subjektiven Widersprüche und deren Einfluss auf den Verlauf von gesellschaftlichen Konflikten. In diesem Sinne gibt es für Bloch eine unvergangene Vergangenheit, die in der Gegenwart weiterwirkt, die ‚unterirdisch‘ im kollektiven Gedächtnis fortbesteht.

Eine Kamera zeichnet, technisch gesprochen, nur ein äusserliches Dasein auf. Um unterschiedliche Jetztzeiten zu differenzieren, hat die Filmsprache Sichtweisen entwickelt, mittels derer eine Aussensicht anhand bestimmter Effekte, wie wacklige Kameraführung, bewegte Blickwinkel, Unschärfe als eine subjektive Perspektive wahrgenommen wird.<sup>6</sup> In den unterschiedlichen Situationen der Fallstudien meiner Recherche – Einschulung des Jungen, Zyklusdaten vielbeschäftigter Frauen, Pflegekonzepte für Menschen mit Demenz – war es mir von Anfang an wichtig, Heterogenitäten der (Zeit-)Wahrnehmungen auch mittels der Kamera sichtbar zu machen. Mit dem Ziel, Material zu den unterschiedlichen Zeitlichkeiten der Gegenwart zu sammeln, war verbunden, die Materialität des Materials ebenfalls als heterogen zu untersuchen und auszuweisen, z.B. dadurch dass sich das Betrachten von Archivbildern oder Ausschnitten aus Fernsehbeiträgen in die eigenen Aufnahmen mischten. Auch das an den unterschiedlichen Orten der Fallstudien von mir gefilmte Material entstand nicht systematisch und kohärent in einer einheitlichen Filmsprache – unter anderem, weil ich mit verschiedenen Kameras experimentierte<sup>7</sup>. Meine Feldforschung war so auch als eine Untersuchung der Auswirkungen filmischer Mittel auf die (Zeit-)Wahrnehmungen angelegt.

Als Apparat gestaltet die Kamera die Bildsprache entscheidend mit, weil die Handhabung wie auch die resultierende Bildqualität von den technischen Eigenschaften mitgeprägt werden. Die von mir gebaute Looking-Glass-Kamera [→ V wie Viewfinder] – eine Kombination von analoger Optik und digitalem Aufzeichnungsformat – war ein Mittel, ein Instrument, experimentell Möglichkeiten des Erfassens und Dokumentierens von heterogenen Jetztzeiten zu erproben. Durch den Sucher der Looking-Glass-Kamera wurde das Blickfeld immer schon durch die

→ V

6 Subjektive Kamera, auch Subjektive oder engl. *Point-of-view-shot*: ‚Sehhilfen‘, wie ein Fernrohr, Nachtsichtgeräte oder einfach der Blick durch ein Schlüsselloch wurden schon früh in der Filmgeschichte eingesetzt, um einen subjektiven Eindruck der Einstellung zu verstärken. Indem die Subjektive mit einer Objektivierung, wie z.B. Maskierungen des Blickfeldes oder technische Geräte, kombiniert wird, soll bei den Zuschauer:innen das Gefühl entstehen, direkt in die Handlung (des Sehens) hineinversetzt zu sein. Wie ich im Folgenden zeigen werde, ist diese Technik auch für mein Verfahren wichtig geworden.

7 Ich benutzte: Verschiedene Video- und Photokameras in Full HD (Canon 70D, Canon C100 Mark II, Nikon D7000), Smartphone-Kamera (iPhone S) sowie die selbstgebaute Mittelformat-Kamera ‚Looking-Glass‘.

Sucherlinse markiert und optisch durch die Fresnel-Linse verfremdet. Was mir im Moment des Filmens ständig vor Augen hielt, dass es sich bei den Aufnahmen um Bruchstücke handelt und die Bilder als Material zu betrachten sind. Statt eine Realität zu dokumentieren, erlaubte mir die Looking-Glass-Kamera eine Bildsprache zu entwickeln, in der das Betrachten des Sehens selbst Teil der Beobachtung wird und das Bewusstsein der Bilderals-Material aufrechterhalten wird.

Die ‚Ästhetik‘ der via Sucher der Mittelformatoptik aufgenommenen Bilder lässt – insbesondere durch das Format, die Körnung, die (Un-)Schärfe und die optisch abgedunkelten Farben – an Zelluloid-Filmstreifen denken. Den Bildern haftet ein ‚Look‘ an, der die zeitliche Einordnung des Materials uneindeutig macht.

Denn, wie orientieren wir uns visuell in der Zeit? Woran kann erkannt werden, aus welcher Zeit die Aufnahmen stammen? Sehen wir beispielsweise ein Bild, das einen Baum zeigt, der auf einem Hügel steht, können wir ziemlich sicher die Jahreszeit und vielleicht auch die Tageszeit einschätzen. Um das Bild jedoch einer Epoche zuzuordnen, sind wir auf weitere Indizien angewiesen. Fährt ein Auto durch die Landschaft im Bild, ist das Automodell als Indikator lesbar, ob wir uns z.B. eher in den 1950er-Jahren, in den 1980ern oder im Heute befinden. Gleichzeitig geben medienästhetische Aspekte, wie Bildformat, Tiefenschärfe oder Auflösung zusätzliche Hinweise auf die zeitliche Einordnung der Machart und Technik der Aufnahme. Die Looking-Glass-Kamera schafft Bildmaterial, das in einem Spannungsfeld zwischen zeitlicher Orientierung am Erscheinungsbild der Objekte im Bild und am ‚Look‘ der Bilder selbst steht. Dieses Spannungsfeld versuchte ich, mittels Montage produktiv zu machen, um filmische Übersetzungen der Zeitkonfusionen zu erproben, die mir in der Fallstudie zu Demenz vermittelt wurden.

Film-Essay  
*Face No Dial  
of a Clock,*  
04:55–06:55

Demenz wird gemeinhin auf den Verlust von Erinnerung reduziert. Doch das eigentliche Vergessen sei für die von Demenz betroffene Person nicht das Problem, sagte mir Michael Schmieder, ehemaliger Pfleger und Heimleiter der Pflegeeinrichtung Sonnweid in Wetzikon, Kanton Zürich, provozierend im Gespräch. Er wies darauf hin, dass es sich dabei um die Perspektive der Gesunden handelt und deren Angst vor Gedächtnisverlust. In der Erfahrung der Demenzkranken (und der Pflege) ist die Desorientierung viel

gegenwärtiger als der Erinnerungsverlust.<sup>8</sup> „Menschen mit Demenz leben im Hier und Jetzt, wobei oft unklar ist, wann in ihrem bisherigen Leben ihr Hier und Jetzt angesiedelt ist.“<sup>9</sup> Sie leben in einer subjektiven Gegenwart, die in einer Zeit in der Vergangenheit ihres Lebens liegt. Wenn spezifische Gegenstände, Handlungen oder Ausdrücke, die nicht in diese von ihnen gelebte Zeitwahrnehmung hineinpassen, die Kontinuität unterbrechen, wird ihnen bewusst, dass mit der Jetztzeit etwas nicht stimmt. „Wir Gesunden leben selten im Hier und Jetzt“<sup>10</sup>, meint Schmieder und fragt, ob nicht gerade unser Unvermögen zur Präsenz die Demenz so bedrohlich erscheinen lässt.

Wenn ich mich bei meinen Besuchen der Pflegezentren in den Anlagen alleine bewegte,<sup>11</sup> versuchte ich, die Möglichkeiten der Looking-Glass-Kamera dahingehend zu nutzen, dass ich mich vollständig auf den Moment des Im-Jetzt-Wiederfindens konzentrierte [→ B wie Begegnung]. Das Filmen als Sehen zu erproben: Wie zeigen sich die Pflegeeinrichtungen und Heimausstattungen durch die Looking-Glass-Kamera? Geben die Bilder etwas zu erkennen, was von bloßem Auge oder durch eine ‚normale Kamera‘ nicht sichtbar wird? Inwiefern ist es möglich, anhand meiner

→ B

8 Die Gerontologin Naomi Feil unterscheidet vier Phasen der Desorientierung bei Demenzerkrankungen: Im ersten Stadium ist die Orientierung mangelhaft; im zweiten Stadium kommt der Verlust der kognitiven Fähigkeiten dazu und herrscht ausgeprägte Zeitverwirrtheit; das dritte Stadium zeigt sich durch wiederholende Bewegungen und Sprachlosigkeit; im vierten Stadium passiert ein totaler Rückzug nach innen. Auf den graduellen Rückzug aus der Realität der Gegenwart kann nach Feils Prinzip anhand der für jedes Stadium kennzeichnenden Merkmale mit entsprechenden Kommunikationstechniken und Pflegemaßnahmen validierend, d.h. respektvoll und wertschätzend, eingegangen werden. Feil, Naomi / de Klerk-Rubin, Vicki, 1990, *Validation – Ein Weg zum Verständnis verwirrter alter Menschen*. München: Reinhardt, S. 67.

9 Schmieder, Michael, 2016, *Dement, aber nicht bescheuert*. Berlin: Ullstein, S. 27.

10 Ebd.

11 Bei meinen Besuchen in verschiedenen Tagesbetreuungsstätten und Pflegeheimen (Der Rote Faden, Luzern; Sonnweid, Wetzikon; DAHLIA Wiedlisbach und Huttwil) stand von Anfang an fest, dass ich keine Patient:innen filmen werde. Die Looking-Glass-Kamera wurde jedoch in einzelnen Situationen zu einem ‚Kontaktobjekt‘, weil sie als Gegenstand eine erinnerungsaktivierende Wirkung zeigte, beispielsweise wurde ein zuvor weggetreten erscheinender Mann plötzlich aufmerksam, als er mich draussen mit der Mittelformatkamera sah. Er steuerte neugierig auf mich zu und begann ein Gespräch über die Kamera, die er von früher kenne. In der Betreuung werden historische Gegenstände, alte Sachen, wie Möbelstücke, Alltagsgegenstände aber auch Lieder oder Tänze aus der früheren Lebenszeit, zur Aktivierung eingesetzt. Nicht nur optisch, sondern auch haptisch, physisch lösen solche Objekte aus der Vergangenheit oftmals Erinnerungen aus – wie es gebraucht oder angewendet wird, was man damit macht. Dieser Ansatz liegt verschiedenen Pflegemodellen zugrunde, vom Einsatz einzelner Aktivierungsobjekte, wie ein alter Küchenmixer, eine Kaffeemühle oder ein Telefon mit Drehscheibe, über umfängliche ‚Erinnerungszimmer‘ bis hin zu ganzen Demenz-Dörfern. Siehe z.B. Peikert, Denise, ‚Dr. Damals. Die DDR als Therapie‘. In: *Die Zeit*, 18/2017, S. 2.

Looking-Glass-Kamera gleichzeitige Ungleichzeitigkeiten wahrnehmbar zu machen? Und, allgemeiner: Wie orientieren wir uns in der Jetztzeit? Kann die Looking-Glass-Kamera Brüche in der Jetztzeit-Wahrnehmung kenntlich machen oder gar hervorbringen? Die Desorientierung bei Demenzerkrankten wird durch einen Bruch erzeugt, wenn sich die als Heute wahrgenommene Zeit plötzlich als subjektiv andere Zeit herausstellt und nicht mit der allgemeinen (kollektiven) Jetztzeit übereinstimmt. Der Erfahrung dieser Asynchronizität spürt die Looking-Glass-Kamera filmisch nach, indem den Aufzeichnungen der Gegenwart (im Sinne eines dokumentarischen Verfahrens) eine Verfremdung (der Look, die Sucher-Linse) eingeschrieben wird. Aber wodurch kann diese ‚Ästhetik‘ eine Irritierung und Verwirrung der filmischen Zeitlichkeiten bei den Betrachter:innen des Film-Essays *Face No Dial of a Clock* auslösen?

Für die Film- und Medienwissenschaftlerin Mary Ann Doane sind im filmischen Medium immer schon mindestens zwei Zeitlichkeiten<sup>12</sup> im Spiel: die Jetztzeit des filmischen Geschehens in Echtzeit (im Film sein) und das gleichzeitige Bewusstsein um die Geschichtlichkeit des Gezeigten (Film ist selbst ein Zeugnis der Gewesenheit, ein Dokument). Mit anderen Worten: jeder Film ist ein Spielfilm, weil jeder Film ein Geschehen konstruiert, das sich für die Zuschauer:innen anfühlt, *als wenn* es jetzt gerade vor ihren Augen und Ohren passierte. Und zugleich ist jeder Film ein Dokumentarfilm, weil die Zuschauer:innen jede Einstellung auch als eine Aufzeichnung von Geschehenem analysieren können: Spuren eines bestimmten Moments in der Vergangenheit. Dazu gehören nicht nur zum Beispiel unzeitgemäße Autos und aus der Mode gekommene Stile, sondern auch die Performance und die Lebendigkeit der Akteure und letztendlich Spuren der Filmtechnologie selbst. Sowohl sicht- und hörbare Elemente als auch die verwendete Technik markieren die Aufnahmen mit einem Datum, bzw. hinterlassen Indizien, die die Filmaufnahmen zu einem Zeitdokument machen.

Zu den von Doane beschriebenen Eigenschaften der Doppelzeitlichkeit des Analogfilms, kommt mit dem digitalen Filmen ein Faktor ins Spiel, der die Zeitbestimmung noch

12 Doane spricht von der filmischen Gleichzeitigkeit von *Zeit-record* und *Zeit-performance*. Vgl. Doane, Mary Ann, 2002, *The Emergence of Cinematic Time, Modernity, Contingency, the Archive*. Cambridge: Harvard University Press, S. 24ff.

komplexer macht. „Techniken, wie die des Filmstreifens, des Videorauschens und andere medienhistorische Zeichen sind oft in die Bildsprache des Archivfilms eingeschrieben – sie schreiben dieser Praxis eine Materialität ein; ebenso häufig aber verändern digitale Effekte das Bild und verschleiern sowohl das ursprüngliche ‚Träger‘-Material als auch die referenzielle Indexikalität.“<sup>13</sup> Wie Catherine Russell in ihren Überlegungen zu filmischen Bildarchiven als einer neuen Sprache entwickelt, welche sie Archivologie nennt, verändert die digitale Bilderzeugung, bei der die Postproduktion zum zentralen Moment wird, auch die Praktiken des herkömmlichen Found-Footage-Films.

Die Looking-Glass-Kamera ist weder eine analoge noch eine digitale Kamera, sondern etwas dazwischen, ein Hybrid. In der Kombination von analoger Optik und digitaler Technologie kommen mediale Aspekte der Zeitwahrnehmung zum Tragen, die beim Betrachten des Materials einen archivalischen Eindruck hervorrufen: Die Mittelformat-Optik erzeugt analoge Indexikalität, zugleich wird dieser Anschein gebrochen durch die kenntliche, in die Bildmitte eingeschriebene Sucherlupe – wir blicken nicht direkt (durch das Objektiv) auf das Gezeigte, sondern auf ein (digital) aufgezeichnetes Sucherfeld. Diese Differenz der Looking-Glass-Kamera ist bezeichnend, denn sie gibt den Aufnahmen einen anderen Status: Es sind keine ‚Vollbilder‘, sondern eine Art notizhafter Rohstoff.

Die digitale Handykamera, die das Sucherbild aufnimmt, zeichnet den schwarzen Kasten des Suchers mit auf, in dessen Mitte als Ausschnitt das wacklige, potentielle Bild sichtbar ist. Dieses von Dunkelheit umrahmte Bewegtbild hält das Suchende und Provisorische dieses Blickes fest. Auch wenn das so entstandene Material nicht im engeren Sinne als Found Footage gelten kann, liegt ihm trotzdem eine ähnliche Geste zugrunde: das Sammeln ‚zu-gefallener‘ Bilder. Wie eine Camera obscura transformiert die Looking-Glass-Kamera optisch das im Gesichtsfeld Anwesende in ein (gespiegeltes) Abbild einer anderen Lichtqualität: weicher, weil die Brennweite kürzer als die der menschlichen Augen ist, und dunkler, weil nur wenig Licht in den Kamerakörper gelassen wird. Die damit entstehende eigene

13 Russel, Catherine, ‚Archivologie. Walter Benjamin und die Praxis des Archivfilms‘. In: Gonzales de Ruffels, Delia / Greiner, Rasmus / Odorico, Stefano / Pauleit, Winfried (Hrsg.), 2018, *Film als Forschungsmethode*. Berlin: Bertz + Fischer, S. 11.

Ästhetik (Wahrnehmung) gibt der analogen Filmtechnologie einen bestimmten Pathos, den Mary Ann Doane auf ein archivarisches Begehren zurückführt: „What is archived, then, would be the experience of presence. But it is the disjunctiveness of a presence relived, of a presence haunted by historicity.“<sup>14</sup>

Während eine konventionelle Digitalkamera die Alltagsszenen und Nebenschauplätze der Pflegezentren in hochauflösender Bildschärfe realitätsnah erscheinen lässt, wirken die gleichen Orte, aufgezeichnet durch die dunkle, staubige Linse der Looking-Glass-Kamera etwas entfernt, als entstammten sie einer ‚vorzeitigen Vergangenheit‘. Anders als die digitalen Filter, die auf Smartphones in wenigen Sekunden über Aufnahmen gelegt werden können, um einen ‚Retro-Look‘ zu erzeugen (z.B. durch das Format, Schwarz-Weiss oder Kontrastierung), ist die Looking-Glass-Kamera nicht darauf ausgerichtet, Bilder ‚wie veraltet‘ aussehen zu lassen, sondern durch die hybride Aufzeichnungsmethode die Wahrnehmung zu verunsichern, bzw. das Reflektieren und Hinterfragen des Gegenwärtigen und dessen als ‚zeitgemäss‘ geltende Attribute hervorzurufen, wie z.B. die Bildschärfe der High-Definition-Auflösung. Umgekehrt zur Erfahrung von Demenzpatient:innen, deren Jetztzeitwahrnehmung durch eine fremde ‚Zukunft‘ unterbrochen wird, versuche ich anhand der Mittelformat-Ästhetik einen verfremdenden Effekt zu erzeugen, durch den auf Seiten der Betrachter:innen die Aufmerksamkeit für audio-visuelle Aspekte der Zeiteinordnung gesteigert wird und Momente der Jetztzeit-Affiziertheit entstehen können.

14 Doane, Mary Ann, 2002, *The Emergence of Cinematic Time, Modernity, Contingency, the Archive*. Cambridge: Harvard University Press, S. 23.

## B wie Begegnungen

Asynchrone Erfahrungen anhand von teilnehmender Beobachtung, mit und ohne Kamera, wahrnehmbar machen zu wollen, impliziert immer ein Verhältnis von Zeitlichkeiten, in dem eine Differenz, ein Unterschied, eine Abweichung erkennbar wird. Doch welche Zeitlichkeit wird vorausgesetzt, beziehungsweise als Referenzrahmen begriffen, um davon ausgehend unterschiedliche Zeitauffassungen zu differenzieren? Was für Zeitordnungen werden in den flexibilisierten und individualisierten Gesellschaftsstrukturen heute institutionalisiert?

→ N

Film-Essay  
*Face No Dial  
of a Clock*,  
17:45–20:40

Mein Forschungsvorhaben ist aus einer langjährigen Auseinandersetzung mit kritischen Theorien der Beschleunigung<sup>15</sup> und aus der persönlichen Erfahrung von Zeitdruck und Stress heraus entstanden, aus der Dringlichkeit, die Erfahrungen in unterschiedlichen Alltagswirklichkeiten zu hinterfragen. Für die Auswahl meiner Fallstudien bedeutete dies, dass sie alle in Bereichen der immateriellen Arbeit angesiedelt sind (welche ich nicht aus eigener Erfahrung kenne). Zentrales Auswahlkriterium für die Fallstudien war, dass in diesen Situationen subjektive Zeiterfahrungen auftreten, die von institutionalisierten Zeitregulationen abweichen [→ N wie Normalitätsprinzip]. Um die ‚anderen‘ Zeitlichkeiten untersuchen zu können, war der Anspruch der, an diesen differenten Zeitlichkeitserfahrungen teilzunehmen und so meine Perspektive wechseln zu können. In Anschluss und Erweiterung an Methoden der teilnehmenden Beobachtung sollte eine Begegnung hervorgerufen werden, in welcher durch das gemeinsame Tun eine Zeitlichkeit erzeugt wird, die weder den gesellschaftlichen Zeitregimen, noch der individuellen Eigenzeit entspricht, sondern als eine ‚Zwischenzeit‘ einen dialogischen Raum öffnet, in dem die Akteure und Bedeutungsstrukturen der Zeit reflektiert werden können.

<sup>15</sup> Crary, Jonathan, 2014, *24/7. Schlaflos im Spätkapitalismus*. Berlin: Wagenbach. Rosa, Hartmut, 2013, *Beschleunigung und Entfremdung. Entwurf einer kritischen Theorie spätmoderner Zeitlichkeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp. Virilio, Paul, 2010, *Le grand accélérateur*. Paris: Galilée. Vgl. auch Fussnote 105 auf S. 93.

Die Kamera verstehe ich nicht einfach als ein Apparat [→ A], der auf ein ‚Anderes‘ als ein Objekt gerichtet wird, sondern ich setze sie als eine Möglichkeit von Wirklichkeitserzeugung ein, in welcher sich Subjektivität im Zusammenspiel von Filmender, Gefilmtem und Kamera transformiert. Jean Rouch hat diesen filmischen Zustand der Wirklichkeitserzeugung als Ciné-Transe beschrieben: „The way of shooting influences whatever you’re filming. [...] When I have a camera and a microphone, I’m not my usual self, I’m in a strange state, in a ciné-transe. This is the objectivity that one can expect, being perfectly conscious that the camera is there and that people know it.“<sup>16</sup>

→ A

Die Looking-Glass-Kamera hat dieses Wie der Drehsituation für mich signifikant verändert. Anders als eine konventionelle Digitalkamera, halte ich die umgebaute Mittelformatkamera vor der Brust und schaue auf das Bild hinab. Statt hinter der Kamera zu stehen und durch sie hindurch auf die aufzunehmende Situation zu blicken, muss ich mich entscheiden, ob ich mit meinen Augen beim Bild bleibe, oder ob ich den Kopf hebe und meine Aufmerksamkeit der Situation direkt zuwende, die gefilmt werden soll, was auch bedeutet, die Kontrolle über die Aufzeichnung an die Kamera abzugeben. Verschiedene ungewohnte Aspekte der Handhabung und Optik entziehen mir weitere Automatismen: das spiegelverkehrte Bild des Suchers verunsichert die Bewegungskoordination, die Schärfe muss von Hand kontinuierlich angepasst werden und bleibt meist approximativ. Die Cadrage hängt von der räumlichen Distanz ab und kann nicht durch ein Zoom der Kamera überbrückt werden: Ich muss die Distanz zwischen meinem Körper/Kamera und dem Gefilmten vergrößern oder verkleinern, indem ich mich annähere oder entferne. Als Filmende kann ich nicht hinter der Kamera ‚verschwinden‘, sondern bewege mich ständig als Teil der Situation. Meine Präsenz durch den Augenkontakt, die Bewegungsteilnahme und meine Nur-teilweise-Beherrschung der Kameraführung, machen mich für meine Gesprächspartner:innen deutlich zu einem analogen Gegenüber. Die Kamera wird zu einer Akteurin als Schnittstelle zwischen uns – dem filmenden Subjekt und dem gefilmten Subjekt –, die eine intersubjektive Gleichzeitigkeit ermöglicht.

16 Yakir, Dan, ‚Ciné-Transe: The Vision of Jean Rouch. An Interview‘. In: *Film Quarterly*, Bd. 31, 3/1978, S. 7.

Der Anthropologe Johannes Fabian hat die in solchen Begegnungen entstehende, intersubjektive Zeit als *coevalness* (Gleichzeitigkeit) beschrieben. Die intersubjektive Zeit kann in seinen Worten nur in der „gemeinsamen Beschäftigung und aktivem Zeitverbringen“<sup>17</sup> miteinander entstehen.<sup>18</sup> Sara Ahmed entwickelt den performativen Ansatz der Begegnung in ihrer kulturalanalytischen Kritik der Figur des Fremden weiter: Eine Begegnung versteht sie nicht als ein Aufeinandertreffen zweier Subjekte als feststehenden Entitäten, sondern es kann erst von Begegnung gesprochen werden, wenn das Zusammenkommen konstitutiv für die Subjektivität wird. „The face-to-face encounter is mediated precisely by that which allows the face to appear in the present. The face-to-face is hence not simply about two persons facing each other – the face-to-face cannot be thought of as a coupling. This encounter is mediated; it presupposes other faces, other encounters of facing, other bodies, other spaces, and other times.“<sup>19</sup>

Die Kamera als ein Objekt der geteilten Aufmerksamkeit in die Begegnungssituation einzubringen hat besonders in der Fallstudie mit dem Jungen Jacob eine transformierende Qualität angenommen. Im Gegensatz zu einer herkömmlichen Digitalkamera oder zum Smartphone, beides Apparate, die Jacob aus seinem Alltag kennt, stellt die Looking-Glass-Kamera für ihn eine Kuriosität dar. Wie ein Gesicht, schauen einen die zwei Augen der übereinander geordneten Objektive von vorne an. Wie eine Laterne lässt sich der kompakte Kamerakörper neben sich auf dem Tisch oder

17 „Common, active ‚occupation‘, or sharing, of time“: Fabian, Johannes, 2014 (1983), *Time and the Other: How Anthropology Makes its Object*. New York: Columbia University Press, S. 31. [Übersetzung LvN]

18 Seine Kritik in *Time and the Other* besteht darin zu zeigen, dass die klassische Anthropologie diese empirische Gleichzeitigkeit in der darauffolgenden Auswertung und Diskursproduktion durch andere Zeitverständnisse ausblendet. Indem mit Zeitbegriffen operiert wird, die im westlichen Denken durch die Fortschrittslogik geprägt sind, wie z.B. die physische Zeit (messbar anhand von Uhrzeit) oder die typologische Zeit (periodisierbar anhand sozio-kultureller Einteilung, wie z.B. rural vs. urban, traditionell vs. modern), wird der fremden Kultur die Gleichzeitigkeit abgesprochen – wodurch sie zu einem Anderen gemacht wird. In den scheinbar objektiven Zeitkategorien stecken hierarchisierende Prämissen.

19 Ahmed, Sara, 2000, *Strange Encounters, Embodies Others in Post-Coloniality*. London: Routledge, S. 7.

auf dem Boden abstellen. Auch für mich bekam die Kamera eine Art Eigenpräsenz oder Eigenleben: Statt einer Erwartungshaltung an die ‚Szene‘, an die Bildqualität, an die potentielle Aussagekraft etc. habe ich mich in erster Linie auf die Spiele von Jacob eingelassen, und die Looking-Glass-Kamera wurde darin miteinbezogen. Die Kamera hält von diesem Spielen eine Spur fest und ist gleichzeitig Teil des Dispositivs. In diesem Moment ist sie nicht mehr dabei, in erster Linie das Geschehen zu dokumentieren, sondern um Jacob und mich an unsere Rollen zu erinnern: Ich mache einen Film, er spielt (mit). Das war die Ausgangslage unserer Treffen. Auch wenn ich manchmal eine zweite, digitale Kamera weiter weg aufgestellt hatte, die in der Totalen die ganze Situation aufzeichnete, blieb ich mit der Mittelformatkamera vor dem Körper markiert als die Filmemacherin und war für Jacob ständig als solche kenntlich. Dies könnte dazu beigetragen haben, dass er sehr bewusst und souverän mit der Drehsituation umgegangen ist. Auf jeden Fall entwickelte er vom ersten Moment an Strategien, die impliziten Machtverhältnisse des Filmdrehs auszuloten, auszuhebeln, zu manipulieren oder mitzugestalten [→ L wie Laserschwert, wie Löcher, wie Lücken].

→ L

## C wie Chiara, wie cross-cultural

Maya Deren hatte für ihr Forschungsprojekt *Film-in-progress*, für welches sie 1947 als erste Künstlerin von der Guggenheim Foundation ein Forschungsstipendium erhielt, eine wissenschaftlich unkonventionelle Anlage von Fallstudien vorgesehen. Zwar konzentrierte sich ihre Feldforschung mit dem aufwendig transportierten Kameraequipment auf Haiti und die dortigen Voodoo-Rituale. Ihr Vorhaben war aber keine ethnologische Studie zu Voodoo, sondern eine künstlerische Materialsammlung im Hinblick darauf, dieses mittels eines experimentellen Montageverfahrens zu verknüpfen. Zusammen mit weiterem Footage aus unterschiedlichen kulturellen Kontexten wollte sie „wirklichkeitsbildende Rituale“ audio-visuell komponierend erforschen.

Die Inspiration für den *Film-in-progress* kam ihr bei der Beobachtung von Kinderspielen. Sie war fasziniert von der Fähigkeit von Kindern, durch Spiele und Phantasie Vorstellungen zu leben, die ebenso wirkungsvoll waren wie existierende Regeln, Institutionen und Verhaltensweisen. Der *Film-in-progress* sollte z.B. Himmel-und-Hölle-Spiele der Kinder auf den New Yorker Gehsteigen neben die Vevers<sup>20</sup> der Voodoo-Rituale stellen und dadurch verbindende Muster in Tänzen und Spielen ganz unterschiedlicher Kulturen herausstellen. Derens Idee eines ‚cross-cultural‘ Vorgehens gründete einerseits in ihrem langjährigen Interesse an Tanz und an religiöser Trance<sup>21</sup>, andererseits auf ihrer Entwicklung experimenteller Filmformen, die anhand des Montage-Prinzips heterogene Elemente zusammenbringen und in ihrer Kombination Verbindungen aufzeigen können, die sich nur durch diese Form erschliessen lassen.

20 Vevers sind „symbolische, an die Kaballah gemahnende Zeichen, die bei Zeremonien mit Weizenmehl, Maismehl oder Asche auf den Boden gemalt werden, um die Loas anzurufen“, schreibt Maya Deren in ihrem Glossar. Vgl. Deren, Maya, 2017 (1953), *Der Tanz des Himmels mit der Erde, Die Götter des haitianischen Voodoo*. Wien: Promedia, S. 354.

21 Wie Catrina Neilman nachzeichnet, hatte Deren schon 1941, bevor sie Filme machte, geplant, nach Haiti zu reisen und über die dortigen Voodoo-Rituale zu schreiben. Der Eintritt der USA in den zweiten Weltkrieg verunmöglichte die Reise, Deren verfasste aber einen Essay, den sie 1942 veröffentlichte. Vgl. dazu Neilman, Catrina, ‚Art and Anthropology: The Crossroads. An Introduction to the Notebook of Maya Deren‘. In: *October*, Bd. 14, 1980, S. 3–15.

Doch, wie Deren in ihrem *Thematic Statement*<sup>22</sup> zum *Film-in-progress* erläutert, sah sie auch das Risiko der Verharmlosung der Rituale, wenn sie mit Kinderspielen verglichen werden. Um der „Integrität der Rituale“<sup>23</sup> willen suchte sie die Beratung und den Austausch mit erfahrenen Anthropolog:innen. Sie führte eine vertiefte Diskussion mit Gregory Batson und Margaret Mead zu ihrem Projekt.<sup>24</sup> Deren sah Ähnlichkeiten zwischen ihren Montagekonzepten und Batsons Überlegungen zu seiner eigenen Ausstellungspraxis, weil beide ausgehend von einer Vielzahl spezifischer ‚Einzelstücke‘ (Objekte bei Batson; Filmaufnahmen bei Deren) verschiedener Kulturen eine Materialanordnung suchten, die die individuelle Identität der einzelnen Kulturen transzendierte. Batson verglich die Form seiner Ausstellungsorganisation mit einer Sinfonie, Deren hingegen charakterisierte ihr Vorgehen als ein kontrapunktisches, das nicht ein Thema auf ein harmonisches Ganzes hin organisiert, stattdessen „im Verschiedenen Gleichartigkeit aufzuzeigen“<sup>25</sup> versucht. Sie bezeichnete ihr Filmprojekt in musikalischen Termini als eine „Fuge“<sup>26</sup> [→ F].

→ F

Auch wenn Deren nicht explizit von unterschiedlichen Zeitlichkeiten spricht, so beschäftigt sie in ihrer Reflexion zur Struktur des Filmes genau dieser Aspekt. Anders als

22 Bewerbung für eine Verlängerung des Stipendiums ‚Fellowship for Creative Work in Motion Pictures‘, eingereicht am 9.2.1947. Erstmals veröffentlicht in: *Film Culture*, Bd.39, 1965, S.11–17. Eine Deutsche Übersetzung ist erschienen in: *Frauen und Film*, 10/1976, S.36–43.

23 Deren, Maya, ‚Film-in-progress: thematisches Statement‘. In: *Frauen und Film*, 10/1976, S.39.

24 Batson und Mead stellten Deren ihr gesamtes Film- und Photomaterial der Balinesischen Studien zur Verfügung. Das Bali-Footage plante Deren mit ihren eigenen Aufzeichnungen der Voodoo-Rituale in Haiti verflechtend zu montieren. Während der Projektentwicklung führte Deren hartnäckige Diskussionen mit Batson und entschied, nur mit den Filmaufnahmen aus Bali und Haiti zu arbeiten. Über die inhaltlich-anthropologische Kohärenz hinaus bestand der Dialog mit Batson in der Auseinandersetzung mit der künstlerischen Form, also der filmischen Methode, um anthropologische Äquivalente kenntlich zu machen. Mead stand diesem Vorhaben kritisch gegenüber und auch Batson äusserte sich skeptisch angesichts des Vergleichs von so weit auseinanderliegenden Kulturen. Die Verschränkung von Ritualen sekulärer Art (wie die Kinderspiele oder Tänze der Navajo) mit solchen religiöser Art (Bali und Haiti) erschien den Anthropolog:innen insbesondere hinsichtlich des kulturellen Kontextes, der dadurch verloren ging, problematisch.

25 Deren, Maya, ‚Film-in-progress: thematisches Statement‘. In: *Frauen und Film*, 10/1976, S.41.

26 Ebd.

Batsons auf „verschiedenartige Höhepunkte“ ausgerichtete Ausstellungsdraturgie des „zeitlichen Voranschreitens“, besteht ihre Idee darin, Beständigkeit herzustellen. Hinsichtlich zeitlicher Erfahrung ritueller Handlungen, die sie filmisch gerade durch das Aufzeigen von Mustern, Wiederholungen und Ähnlichkeiten in der Heterogenität und Diskrepanz des Materials zu vermitteln gedachte, schreibt sie: „[...] der Film wird eher einen Querschnitt durch den Prozess darstellen, der sowohl vorher wie nachher als kontinuierlicher verstanden werden sollte.“<sup>27</sup>

Von heute aus auf ihr Projekt blickend zeigt sich der *Film-in-progress* über den Film hinaus – in seiner Unabgeschlossenheit und in seinem Transformationspotential – als kontinuierlicher, bzw. offengehaltener Prozess. Schon als Deren in Haiti ankam und mit ihrer Feldforschung begann, merkte sie, dass sie anders vorgehen musste als geplant. Vier Jahre und vier Aufenthalte in Haiti später reflektiert sie im Vorwort des nachmaligen, statt des Filmes publizierten, Buches zu ihrer „Niederlage als Künstlerin“. Das Scheitern des Projekts lag für sie darin, dass sie der Komplexität der vorgefundenen Realität nicht ihre (künstlerischen Form-)Vorstellungen aufzwingen wollte, sondern erkannte, dass es ihr vielmehr darum gehen musste, „so einfach und so präzise wie möglich die inneren Zusammenhänge einer Realität zu beschreiben“<sup>28</sup>. Es ist die Beschreibung eines offenen Prozesses, in dem sie das eigene „Unvermögen“, – das Ablegen der Intentionen und der gestalterischen Kontrolle<sup>29</sup>, das die Voraussetzung bildet, um die Fähigkeit der Unvoreingenommenheit zu praktizieren und sich selbst (als Forschende) im Transformationsprozess zu verstehen – anerkennt. Das ‚Unlearning‘ scheint erst die Bedingung zu schaffen, um die Erfahrung der rituellen Handlung nachvollziehen zu können: Wichtiger als mit der Kamera visuelle Muster in den Tänzen einzufangen, wurde die Initiation in die körperliche Erfahrung von Trance und das Sammeln von Eindrücken, ohne dabei schon einen Plan für deren Verarbeitung und Darstellung zu hegen. Das bedeutet nicht, dass Deren das filmische Material aufgegeben hatte: Das Buch stellte eine Phase in ihrer Forschung dar

27 Ebd.

28 Deren, Maya, 2017, *Der Tanz des Himmels mit der Erde, Die Götter des haitianischen Voodoo*. Wien: Promedia, S.10.

29 Im Englischen Originaltext schreibt sie: „my inability to master the material in the image of my own intention“, vgl. Deren, Maya, 1953, *Divine Horsemen: the Living Gods of Haiti*. London: Thames and Hudson, S.6.

und sie hält in einer Klammerbemerkung in der Einleitung fest, dass sie als nächsten Schritt ein neues Konzept für die Montage des Films in Angriff nehmen wird.<sup>30</sup>

Vorerst erschien mir meine Faszination für Maya Derens Biographie, für ihre Verfahrensweisen, ihre Suche nach künstlerischer Integrität und Forschung, die sich wesentlich für eine adäquate Form der Präsentation ihrer Ergebnisse interessierte, von meinem Bedürfnis zu zeugen, das Verständnis von künstlerischer Forschung, welches meinem Projekt zugrunde liegt, zu präzisieren. Ich verstand meine Auseinandersetzung mit Deren als eine Metareflexion über den Forschungsprozess, von künstlerischen und ethnographischen Verfahrensweisen und damit verbunden der Frage nach der Spezifität von künstlerischer Forschung und den Gebrauch filmischer Mittel.

Doch je länger ich mich mit Derens Schwierigkeiten ihres *Film-in-progress* auseinandersetzte, desto mehr Parallelen zwischen ihrem Projekt und meinem wurden mir bewusst, und umso verbundener fühlte ich mich ihr. Von der Heterogenität der Fallstudien, bzw. des Materials und der damit einhergehenden Problematik der (Un-)Vergleichbarkeit, über die Montage als Forschungsverfahren bis hin zur künstlerischen Sensibilität, die sich laut Deren in der Feldforschung als eine „Unvoreingenommenheit“ und „seelische Verbundenheit“<sup>31</sup> ausdrückt, und eine andere Art der Wahrnehmung und des Zugangs zu den beobachteten Phänomenen ermöglicht, als die der damals dominanten Methoden „wissenschaftlicher Objektivität“<sup>32</sup> verpflichteten Forschenden. Deren stellt die Frage, inwieweit die Methoden eines auf der Dualität von Körper und Geist basierenden Wissensparadigmas überhaupt Zugang zu der Wirklichkeit, d.h. zu der Erfahrung der Voodoo-Rituale, die eben nicht auf einem solchen Wertesystem funktioniert, zulässt. Obwohl es ihr in ihrer Beschreibung der Erfahrungen auf Haiti hauptsächlich darum geht, ihre Legitimität als ethnographische Forscherin durch ihr Künstlerinsein darzulegen<sup>33</sup>, lässt sich ihre Argumentation auch auf das unabgeschlossene Filmprojekt übertragen: Anders als ein ethnographischer Dokumentarfilm, möchte der *Film-in-progress* durch seine experimentelle Form das Wahrnehmungsvermögen erweitern, mehr Respekt und Gespür für vorerst Sinnloses und Unbegriffliches fördern und so die Aufmerksamkeit für Details und Nuancen stärken.

30 Deren, Maya, 2017, *Der Tanz des Himmels mit der Erde, Die Götter des haitianischen Voodoo*. Wien: Promedia, S. 9.

31 Ebd., S. 12.

32 Ebd.

33 Vgl. ebd., S. 11–15.

Obwohl ich mein Gefühl der Verbundenheit mit Deren mit ihrer Relevanz für mein methodisches Vorgehen begründen konnte, wusste ich, dass meine Obsession mit ihr allen möglichen Erklärungsversuchen meinerseits vorausging und über diese hinausgeht. Im Aufspüren von asynchronen Erfahrungen in meinen Fallstudien – im Umgang mit Kindern, in der Verwaltung von Körperstress, in der Pflege von Personen mit Demenz – wurde sie mir immer wieder zu Ermahnung und Ermutigung, auf meine Intuitionen zu hören. Ihre Erfahrung mit unterschiedlichen Bewusstseinszuständen und ihre erweiterte Sensibilität machten sie zu einer heimlichen Ratgeberin, wenn mich das Diffuse, Unfassbare der unterschiedlichen Zeitwahrnehmungen, mit denen ich mich beschäftigte, verunsicherte.

→ I

→ R

Durch die Erfindung der Figur Chiara [→ I wie imaginäre Freundin] hat sich mein innerer Dialog mit Maya Deren emanzipiert [→ R wie Reisen] und wurde als ein den Fallstudien gleichwertiger Erzählstrang kenntlich. Chiara macht eine Recherche zu Maya Derens nie abgeschlossenem Filmprojekt über die Haitischen Voodoo-Tänze; ich verantwortete die Intuition, dass das, was sie mit Derens ‚magischem Denken‘ tut, irgendwie zu meinen Untersuchungen zur Asynchronizität beitragen wird.

Chiara, und mit ihr der Umweg über eine ‚fremde Kultur‘, im Sinne von Derens Beschäftigung mit dem haitischen Voodoo, setzte eine Auseinandersetzung mit meiner eigenen kulturellen Denksozialisation von Zeitwahrnehmung in Gange.

Der Philosoph und Sinologe François Jullien hat die Strategie des *detours* als eine Methode der Diskursanalyse vorgeschlagen: Seine Figur des Seitensprungs ins chinesische Denken hat nichts mit einer Sehnsucht nach Exotik zu tun, sondern mit dem Versuch, „das Denken den Ort wechseln zu lassen, um andere Arten von Intelligibilität zu berücksichtigen, um durch einen Umkehreffekt die Ausgangsbedingungen der europäischen Vernunft zu hinterfragen“<sup>34</sup>. Es geht darum, eine Distanz zu schaffen mittels Abgleichens der ganz unterschiedlichen Zugänge der Denkkulturen in Europa und in China: Um die Vorentscheidungen im von westlichen Vorstellungen der Leistung, des Fortschritts, der Rationalität geprägten Denkens zu befragen, verschiebt er beispielsweise den Begriff der

34 Jullien, François, 2002, *Der Umweg über China: ein Ortswechsel des Denkens*. Berlin: Merve, S. 84.

Zeit<sup>35</sup>, indem er von Aussen (aus dem Chinesischen) her untersucht, was sich im Kontrast erst als das „Nicht-Gedachte“ erkennbar macht.

Die Chiara-Deren-Konstellation bildete vorerst ein Aussen zu meiner Anlage der Fallstudien, indem sie inhaltlich und ‚methodisch‘ eine Inkohärenz schuf: Direkte Beobachtung war ausgeschlossen, denn es handelt sich um eine fiktive (Chiara) und eine historische (Deren) Figur, die beide nur durch Vermittlung vergegenwärtigt werden können. Zudem steht Derens Projekt zu Voodoo-Zeremonien in keinem ersichtlichen Zusammenhang mit den Zeiterfahrungen in den Fallstudien, der Einschulung, der digitalen Selbstoptimierungstools und der Demenzpflege in der heutigen Schweiz. Aber nur durch diese Inkohärenz, durch den Ausbruch aus und Bruch mit den Fallstudien war es mir möglich, die Logik zu hinterfragen, die mein eigenes Denken und Vorgehen strukturiert und zu dieser Auswahl von Fallstudien geführt hat. Für die Fallstudien habe ich gezielt Bereiche ausgewählt, in denen rationale und rationalisierte Zeitregime wirken. Zeitwahrnehmung soll exakt dort untersucht werden, wo abstrakt-kognitive Zeitbegriffe nicht, noch nicht oder nicht mehr greifen, wie im kindlichen Zeitempfinden [→ E wie Emoticons, wie Evaluation], wie in der Körpererfahrung unter Stressbelastung im Startup-Unternehmen [→ P wie Periode, wie Pheromone], oder wie in der Desorientierung [→ N wie Normalitätsprinzip] und des Sprachverlusts der Demenz [→ X wie X]. Ich bin als Forschende selbst in diesen rational(isert)en, linearen und universalistischen Rahmenbedingungen des effizienz-orientierten Zeitdenkens sozialisiert und kann mich diesen anderen Zuständen von Zeitwahrnehmungen nur von aussen annähern.

Die Entwicklung des Erzählstrangs mit Chiara und Deren schärfte mein Bewusstsein für das Potential der *künstlerischen* Forschung, andere Quellen des Verstehens zu mobilisieren und zu Verschiebungen der Denkkategorien im Umgang mit Zeit beizutragen. Im narrativen Selbstexperiment zwischen der Erzählerinfigur, Chiara, Maya Deren und mir konnten sich körperliche Zeitwahrnehmungen, Erinnerungsvorgänge und Imaginationskraft entfalten, welche innerhalb der rationalisierten Denkkategorien meist vernachlässigt werden, die aber im Umgang mit und in

35 Vgl. Jullien, François, 2010 (2001), *Über die „Zeit“, Elemente einer Philosophie des Lebens*. Zürich: Diaphanes.

der Wahrnehmung von Zeitlichkeiten eine wichtige Rolle spielen. Verfahrensweisen der Erzähltheorie, Schreib- und Sprechmethoden, wie z.B. *Free writing*, erlaubten mir etwa die Rolle der Affekte oder die Ressourcen der sensumotorischen Erinnerung näher zu untersuchen. Solche Verfahrensweisen, die von W.G. Sebald als „psychogrammische Versuche“<sup>36</sup> bezeichnet werden, ermöglichten mir, Zugänge zu unsichtbaren, schwer fassbaren, verinnerlichten Momenten von unterschiedlichen Zeitwahrnehmungen zu finden. Die psychischen Zeitwahrnehmungen, wie wir sie etwa in Träumen erleben [→ T], kennen mitunter keine lineare Chronologie und keine festen Grenzen zwischen Ich, Du und Sie/Er. Dissoziative Erfahrungen über die Figur von Chiara und den Berührungspunkten zu Maya Deren narrativ zu erkunden, bedeutete für mich, lebendiges Selbst als hybride Vielstimmigkeit zu erforschen und zu repräsentieren [→ H wie historisches Präsens].

→ T

→ H

→ E

→ P

→ N

→ X

36 Sebald, Winfried Georg, *„Auf ungeheuer dünnem Eis“, Gespräche 1971 bis 2001*. Frankfurt am Main: Fischer, S. 51: „dass man schreibend sich bemüht, hinter Dinge zu kommen, hinter die man sonst nicht ohne weiteres kommt“. Siehe auch ebd., S. 80.

## D wie Denkraum, wie Dunkelheit

Schwarzbilder im Kino hüllen die Zuschauer:innen in Dunkelheit. Für die Dauer des Ausbleibens der Bilder bildet der dunkle Raum für sie eine unbestimmte Kontinuität zwischen Leinwand und Zuschauerraum. Indem das Sehen aussetzt, wird die Stimmung stärker am ganzen Körper spürbar. Ein Spannungsfeld entsteht in der Dunkelheit zwischen ‚ganz im Film drin‘ aufgehoben und von ihm ausgestossen, auf sich selbst zurückgeworfen zu werden. Wie Robert Miské gezeigt hat, kann das Schwarzbild filmisch für eine Vielzahl von Wirkungen eingesetzt werden: um Spannung zu erwecken und auf das kommende Unbekannte zu verweisen; um einen zeitlichen Übergang oder Sprung in der Erzählung aufzuzeigen; um etwas Unsichtbares, Abwesendes zu reflektieren; oder um auf die Medialität des Kinos aufmerksam zu machen und auf die Diskontinuität der menschlichen Wahrnehmung hinzuweisen.<sup>37</sup> So spezifisch der unterschiedliche Zweck des Schwarzbildes sein kann, so uneindeutig bleibt seine Wirkungskraft. Gerade weil ein Schwarzbild nichts zeigt und Dunkelheit verbreitet, ermöglicht es den Bildern (und Tönen) vorher und nachher, eine andere Wirkung zu entfalten. In diesem Sinne ist das Schwarzbild als eine Leerstelle zu verstehen – aber keine flache, sondern eine ‚hohle‘: ein Resonanzkörper der Affekte.

Schwarzbilder wurden für mich bei der Montage zum Alzheimer-Thema besonders relevant: Schwarzbilder als Unterbruch im Bilder-/Denkfluss, als Platzhalter für fehlende Bilder, als Leere, beziehungsweise als Grundzustand, wenn Absenz bedeutet werden soll; aber auch, um Raum für die Zuschauer:innen zu schaffen, eigene Bilder im weitesten Sinne (Vorstellungen, Gedanken usw.) zu produzieren.

37 Miské, Robert, ‚The Black Screen‘. In: Beugnet, Martine / Cameron, Allan / Fetweit, Arild (Hrsg.), 2017, *Indefinite Visions: Cinema and the Attractions of Uncertainty*. Edinburgh: Edinburgh University Press, S. 38–52. Vgl. dazu auch Chris Markers Film *Sans Soleil* (1983, 100 Min), auf den sich Miské bezieht, besonders eingehend in seinem Videobeitrag zum schriftlichen Essay, vgl. <https://vimeo.com/220625895> [zuletzt aufgerufen am 21.6.2022]

Die Erfahrung von Erinnerungszerfall filmisch anhand von Schwarzbild-Einschüben zu illustrieren, erscheint zwar naheliegend, vernachlässigt jedoch die Komplexität der Demenzerfahrung. Statt auf das Aussetzen von Erinnerung zu fokussieren, suchte ich nach einem Mittel, die kognitiven Verwirrungen in einer filmischen Form nachvollziehbar zu machen. Die asynchrone Zeitwahrnehmung bei Demenz besteht nicht im Wegfallen von Bildern oder von Gegenwart, sondern im Gegenteil, im Hier und Jetzt einer anderen Zeit. Die Bilder lassen sich nicht mehr einordnen [→ A wie Archiv, wie Auto].

→ A

Was sich bei Demenzkranken auflöst, ist der Begriff von Erinnerung: Hören die Bilder im Kopf auf, Erinnerungen zu sein, nur weil die Wörter, sie zu beschreiben und zu erzählen, einer nicht mehr in den Sinn kommen [→ X]? Und, wenn die Erinnerung nicht mehr als Erinnerung wahrgenommen wird, sondern als Gegenwart – wie wird dann die Gegenwart wahrgenommen?

→ X

Im Film-Essay *Face No Dial of a Clock* erprobte ich, unter anderem, anhand eines Textausschnitts aus den Gesprächsprotokollen von Alois Alzheimer Möglichkeiten, die Zerrüttung der kognitiven Verknüpfungen von Wahrnehmungen, Vorstellungen und deren Bezeichnung, Verortung und Mitteilbarkeit durch eine alternierende Montage-Sequenz zu evozieren. Das Schwarzbild, das im gesamten Film-Essay oft zum Einsatz kommt – sei es, um Sequenzen zu trennen, wechselseitig eines der Doppelbilder hervorzuheben oder die Aufmerksamkeit auf das Voice-over zu lenken –, wird hier auf eine selbstreflektive Art geltend gemacht: Schwarz nicht einfach als Standard, der die Lücken zwischen den Bildern füllt oder kenntlich macht, sondern Schwarz selbst als ein Phänomen wahrnehmen, das Abwesenheit-Anwesenheit, Trennung-Verbindung und Flächentiefe gleichzeitig darstellt.

Ein Beispiel: Während das Voice-over aus dem Gesprächsprotokoll des Arztes mit seiner ersten Alzheimer-Patientin, Auguste Deter, zitiert, wechselt das Doppelbild zwischen verschiedenen Aussenansichten der Pflegeanlage und dem Aussetzen der Bilder. Arhythmisch alterniert das Bild/kein Bild-Gefüge mit dem Frage-Antwort-Muster. Die Verwirrung, die in den Antworten der Patientin zum Ausdruck kommt, spiegelt sich in der Diskontinuität des Bildflusses. Mein Interesse galt in dieser Montage-Sequenz jedoch nicht der Parallelität zwischen Verrückungen von Bild und Verstand, sondern der Destabilisierung und Disruption von Bedeutungen und der möglichen Effekte und Affekte, die

diese auslösen. Wenn Bilder/Wahrnehmungen und Wörter aufhören, verständlich zu sein – im Sinne eines *Common Sense* – dann werden sie, im Falle von Demenzkranken, zu einer Bedrängung. Für einen solchen Zustand der Verlorenheit erscheinen mir Schwarzbilder in dieser Sequenz wie ein schutzgebender Zwischenraum, eine Zuflucht in einen Hohlraum, in dem die Rezipient:innen aufgehoben werden, geborgen vor den Bildern, die zu unbegreiflichen Oberflächen werden, die keinen Zusammenhang mehr ergeben. Auch wenn ein Bild oder ein Wort keinen Sinn mehr ergibt, kann es immer noch Affekte auslösen. Das Verhältnis zwischen einem Bild als Denkraum (etwa das Bild des spiegelverkehrten Schildes mit der Aufschrift *Anmeldung*) und dem Schwarzbild als Absenz (als ‚Nichts‘ des Gedächtnisaussetzers) kann so kippen: Das visuell Erkennbare ist verwirrend, uneindeutig, während die darauffolgende Dunkelheit Raum gibt. Nicht einfach als eine Pause zwischen Eindrücken, die nach einer Interpretation verlangen, sondern als momentane Befreiung vom Anspruch der Erkennbarkeit des Gezeigten: Die Dunkelheit des Schwarzbildes ist sowohl ein räumliches wie materielles Phänomen und bleibt ambig zwischen dunkler Raumtiefe (durch das Wegbleiben von Licht) und schwarzer Oberfläche (durch lichtabsorbierende Materialien).<sup>38</sup> Die erwähnte Aufgehobenheit, Geborgenheit in der Dunkelheit soll durch diese undefinierbarkeit und Opazität hervorgerufen werden, die die Grenzen zwischen äusseren und inneren Wahrnehmungen auflösen.

Mit diesen aus der Montage gewonnen Erkenntnissen, führte ich neben den Möglichkeiten des Bildes und des Schwarzbildes noch eine dritte Bildform ein – das Graubild. Es ermöglichte, einen Kontrast in die Schwarzbilder zu bringen, der den räumlichen Aspekt der Wahrnehmung über den visuellen hinaus unterstreicht: Das Graubild unterbricht nicht nur den Bilderfluss, es stört darüber hinaus die filmische Immersion, zu der auch das Schwarzbild (in seiner Konventionalität) gehört. Das Grau lässt die Leinwand oder den Bildschirm kurz in den Vordergrund treten und soll so eine Distanzierung zum Bildträger und der

38 Diese Ambiguität der Schwärze beschreibt Misek als ‚visuell flüssig‘: „liquids can occupy surfaces as well as spaces: black ink may fill a bottle when wet, but cover a page when dry. [...] The black screen's ability to represent surface and space could then, be regarded as an intrinsically fluid characteristic.“ Ebd., S. 44f.

Situation des Schauens herbeiführen. Im Gegensatz zum Schwarzbild erscheint das Graubild heller und über diesen diskreten Kontrast exponiert das Graubild die Fläche des Bildträgers stärker. Dabei können sich, je nach Kontext und Bildträger, unterschiedliche Effekte ergeben: Wird ein Graubild in einem dunkeln Raum auf eine Leinwand projiziert, kann durch die Lichtreflektion auf dem weissen Untergrund die Relativität des Schwarzbildes zum Vorschein kommen. Schwarz erscheint als ein dunkleres Grau, denn sobald auch nur ein klein wenig Licht projiziert wird, reflektiert die weisse Leinwand dieses matt in den umliegenden Raum, wodurch Dunkelheit als Volumen in der Filmvorführung spürbar wird. Wird hingegen das Graubild in einem hellen Raum auf einem Bildschirm gezeigt, wirkt es im Gegensatz zum Schwarzbild stumpf und graphisch – ohne jegliche Raumtiefe. Doch gerade dadurch kann auch hier eine Aufmerksamkeitsverschiebung auf die Sichtungssituation passieren: Die matt wirkende Oberfläche des grauen Flüssigkristallbildschirms ist ungewohnt, denn auch ausgeschaltet (schwarz) oder im Stand-by (meist blau) glänzt oder leuchtet der Bildschirm. Das Graubild trägt dazu bei, das Schwarzbild als nuancenreich und ambigue wahrzunehmen – eben nicht als absolut (nichts), sondern als dunkel (relativ, verändernd).

Ein Denkraum ist dann gegeben, wenn Bedeutungen des Gezeigten offen und unsicher bleiben und die Rezipient:innen selbst zu Denkenden werden. Es wird nicht alles klar, aufgeklärt, erklärbar. „Eigentlich denkt der Denkende gar nicht, sondern macht sich zum Schauplatz geistiger Erfahrung, ohne sie aufzudröseln“<sup>39</sup>. Wie schon Adorno in seinem wirkungsmächtigen Text zum Essay als Form festhält, werden in dieser Art des Denkens – für mich ist der Essay eine Form von Denkraum – verschiedene Stränge und Richtungen „teppichhaft“ miteinander verwoben und „von der Dichte dieser Verflechtung hängt die Fruchtbarkeit von Gedanken ab“<sup>40</sup>. Während Adorno den Essay ausschliesslich als Textform verstand, die in kein anderes Medium übersetzbar sei, vermerkt Nora Alter in ihrer Reflexion zu audio-visuellen Essays, dass die Videotechnologie für die Dichte als Denkraum medial besonders geeignet scheint, da sie den Rezipient:innen durch die Möglichkeit des Zurückspulens und

39 Adorno, Theodor, ‚Der Essay als Form‘. In: Tiedemann, Rolf (Hrg), 1974, *Noten zur Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 21.

40 Ebd.

des Pausierens eine aktive Rolle über das Zuschauen hinaus ermöglicht. „The form of experience that is thereby produced is not unlike the traditional reading of a difficult text in which it is not uncommon for the reader to pause and reread particularly complex passages.“<sup>41</sup>

Der fragmentarische Charakter des Essays liegt in der Gleichzeitigkeit von Dichte und Lückenhaftigkeit. Diese Spannung und inhaltliche Komplexität werden in filmischen Essays durch die verschiedenen Verknüpfungen, die zwischen Ton- und Bildebene möglich sind, verstärkt. So bewegt sich das Voice-over im Film-Essay *Face No Dial of a Clock* grösstenteils asynchron zu den Bildern [→ G wie Gerinne, wie Getropfe / H wie historisches Präsens] und evoziert eine Situation, die als drittes, gedankliches Bild zu den sichtbaren Doppelbildern [→ J wie Jahrringe] dazu kommt. So etwa tritt in der Anfangssequenz, in welcher die Erzählerin von einem Dialog zweier Frauen berichtet, die sich uneinig sind über den Frühlingsanfang, das Denkmotiv des Kalenders auf. Auf dem linken Bild fällt der Blick durch ein Fenster auf eine im intensiven Schneefall abgedunkelte Landschaft und eine stark befahrene Strasse, während ein Kleinkind unverständlich plappert. Auf der rechten Einstellung ist eine Badewanne zu sehen, in der sich einzig die fallenden Tropfen vom Wasserhahn bewegen und rhythmisch in die Wanne tröpfeln. Die möglichen Arten, diese Konstellation zu ‚lesen‘, sind zahlreich und werfen als Suche nach dem Zusammenhang zwischen den Elementen Fragen auf: Was stelle ich mir unter Frühlingsanfang vor? Warum sollte jemand den Frühlingsanfang ‚behaupten‘? Wann ist ein Kalender nutzlos? Je nach Frage gehen Türen in verschiedene Denkräume auf, doch auf jeden Fall ist der Einstieg ins Denken ein suchender, fragender.

Das Zu-Denkende im Essay ist kein Abgeschlossenes, Abbildbares, im Sinne einer fertigen Idee, Abhandlung oder einer Beweisführung, sondern ein Gewisses-Ungewisses, auf das sich der:die Rezipient:in selbst einlassen muss.<sup>42</sup> Im, während und mit dem Film zu denken, also filmisches Denken zu erzeugen, bedeutet gezwungenermassen einen

→ G / H

→ J

Film-Essay  
*Face No Dial  
of a Clock*,  
00:19–01:05

41 Alter, Nora, ‚Translating the Essay Into Film and Installation‘. In: *Journal of visual culture*, Bd. 6, 1/2007, S. 48. DOI:10.1177/1470412907075068

42 Diese Charakteristik lässt sich, wie in praktisch allen Texten zur Essayform verwiesen, auf Montaigne zurückführen, der diese Textform als ein kritisches Abwägen und Testen von Ideen, sich selbst und der Gesellschaft begründet hat. Vgl. de Montaigne, Michel, 1998 (1588), *Essais*. Frankfurt am Main: Eichborn.

Balanceakt zwischen den Bildern als Denkanlässen – Anstöße zu eigenen Gedankengängen – und Kohärenz in der Kontinuität des Denkens als ein Weiterverfolgen des Filmes und Nachvollziehens der roten Fäden des Themas. Als zeitbasiertes Medium verlangt der Film ein chronologisches Betrachten und gibt dem Wahrnehmungsprozess ein Tempo vor, innerhalb dessen die fragmentarische Montage durch nonlineare Konfigurationen Denkräume öffnen kann. Anders bei einer essayistischen Installation, in der die filmischen Montagen ins Räumliche übersetzt werden, wie ich es in einem Kunstraum als Versuchsanlage selbst erproben konnte [→ Z]: Der Denkraum tut sich im Räumlichen durch sehr andere Bedingungen auf, nämlich indem der:die Besucher:in zuerst die im Raum zueinander gestellten Elemente in Beziehung setzen muss, ohne zeitliche Einschränkungen, um sich dann auf die einzelnen filmischen Fragmente einzulassen. Film-basierte Ausstellungen zeichnen sich durch eine laterale „doppelte Montage“<sup>43</sup> (Mieke Bal) aus. Ich habe mich nach dem Experiment der Installation für die Form des Film-Essays<sup>44</sup> als eines der PhD-Artefakte entschieden, weil ich erkannt hatte, dass die Chronologie der Filmbetrachtung als Voraussetzung meiner Denkmotive zuträglicher ist.

→ Z

Als Denkmotive bezeichne ich ‚Elemente‘, die sich in meiner Auseinandersetzung mit Asynchronizität als Gegenstände und Beweggründe des Denkens heterogener Zeitlichkeiten erwiesen haben. Einerseits können Denkmotive als Ergebnisse gesehen werden, die aus meinem filmischen Forschungsprozess entstanden sind. In diesem Falle zeugen sie von einem zurückliegenden Denkprozess in der Montage. Zum anderen sind Denkmotive auch so zu verstehen, dass sie Elemente bezeichnen, die sich erst in der Rezeption tatsächlich realisieren: Wie in einer Partitur sind Denkmotive Anstöße, Hinweise, Anregungen, Motivationen zum Denken. Mit anderen Worten entfaltet sich ihr Potential erst

43 Vgl. Bal, Mieke, 2022, *Image-thinking. Artmaking as Cultural Analysis*. Edinburgh: Edinburgh University Press, S. 48.

44 Die spezifische Schreibweise ‚Film-Essay‘ hebt hervor, dass der Film als Medium eine Voraussetzung schafft (Linearität des filmischen Abspielformats von 25 Bildern pro Sekunde), und der Essay als Form in diesen Bedingungen Denkraum schafft (Fragmentierung). Anders als ‚Essayfilm‘, die herkömmliche Schreibweise, behält der hier eingeführte Begriff die Lücke zwischen den beiden Bezeichnungen offen und kehrt die Reihenfolge um, so dass es sich nicht um einen geläufigen Ausdruck handelt, der mit einem Genre oder einer Methode gleichgesetzt werden kann.

in der Rezeption. Denkmotive treten im Film-Essay *Face No Dial of a Clock* erst im Laufe des Filmes hervor, wenn sie Denken sachte-unmerklich oder plötzlich-ruckartig in Bewegung setzen, indem etwas sich wiederholt, insistiert, verknüpft, aufblitzt, auffällt, hängenbleibt. Dieses Etwas ist nicht in einem Begriff zu fassen, auch nicht in einem Einzelbild, da es komplexe Fragen, Verhältnisse, Ähnliches und Differentes, beinhaltet.<sup>45</sup> Um das vorher genannte Beispiel der Anfangssequenz aufzugreifen: Das Denkmotiv des Kalenders (um es *malgré tout* in einem Wort zu umreißen) taucht denn auch auf verschiedene Weise später im Film erneut auf, explizit etwa in einer Einstellung im Archiv der École Internationale, in welcher ein Kalender von 1932 durchgeblättert wird, oder in der Szene, in welcher Jacob mir den Kalender zeigt, der an ihrem Kühlschrank hängt, und, indirekt, in den sich wiederholenden Landschaftsbildern, die zu verschiedenen Jahreszeiten aufgenommen wurden. Denkmotive können visuell, auditiv und/oder konzeptueller Natur sein. Sie sind als Material des Denkens zu verstehen, als kleinste Einheiten, die sich zu einem Denkbild [→ S wie Schränke, wie Strümpfe] verdichten können, ähnlich wie Verflechtungen verschiedener Fäden, die sich im Muster eines Teppichs verbinden.

Film-Essay  
*Face No Dial  
of a Clock*,  
12:06–12:18;  
08:30–09:24

→ S

45 Mieke Bals Buch *Image-thinking* wurde erst in der Abschlussphase der vorliegenden Arbeit veröffentlicht [erschien im Frühling 2022] und konnte nicht mehr umfassend berücksichtigt werden. Bals zentraler Begriff des *Image-thinking* zeigt starke Parallelen zu dem, was ich unter dem Ausdruck des Denkmotivs zu fassen versuche, u.a. das intrinsische Interesse am Zusammenspiel zwischen Bildern und Denken *in* und *durch* filmische und schreibende Reflexion: „how images activate thinking and how thought takes shape“ (S. 46) sind in ihrer Konzeption von Filmemachen als Forschung gerade unzertrennlich verbunden, wobei sie dieses forschende Suchen durch eine eigene Schreibweise (Re-search) von reproduktiven, repräsentativen Implikationen der an Methoden ausgerichteten Forschung abgrenzt. Vgl. Bal, Mieke, 2022, *Image-thinking. Artmaking as Cultural Analysis*. Edinburgh: Edinburgh University Press, S. 9ff.

## E wie Emoticons, wie Evaluation

Die Entwicklung des Zeitbewusstseins bei Kindern wird in den Erziehungswissenschaften in verschiedene Phasen eingeteilt. So beschreiben entwicklungspsychologische Studien von einer sensumotorischen Phase der Zeitwahrnehmung, bis das Kind anfängt zu sprechen. Darauf folgt mit der Sprache ein aktionsschematisches Zeiterleben, in dem Zeit anhand von Raum- und Gegenstandswahrnehmung aufgefasst wird und erst etwa im Alter von acht Jahren geht das anschauliche Zeitverständnis langsam in einen „vollen Zeitbegriff“<sup>46</sup> über. Von dieser linearen Auffassung, die mit einem naturwissenschaftlichen Zeitbegriff als Massstab operiert und dadurch psychologische und physikalische Zeit gleichsetzt, hat sich die Pädagogik, wie Simone Wissing aufzeigt, wegbewegt.<sup>47</sup> Neben den individuellen kognitiven Fähigkeiten werden soziale Erfahrungs- und Handlungsfähigkeiten als ebenbürtige Komponenten im Umgang mit Zeit erachtet, die in der Kinderpädagogik miteinbezogen werden sollten.

„Bei den Versuchen, neue Wege bei der Einschulung und im Anfangsunterricht zu gehen, spielt der Faktor Zeit eine grosse Rolle. Überlegungen zu Schulreife, Heterogenität der Lerngruppen, variabler Verweildauer in der Eingangsstufe und individueller Förderung [...] lassen ein verändertes Bewusstsein der Lebenslagen von Kindern und der daraus erwachsenden Bedürfnisse [...] erkennen.“<sup>48</sup> In flexibilisierten Einschulungsmodellen muss das Zeitbewusstsein laut Wissing neben der kognitiven Ebene auch auf die emotionale und die aktionale Komponenten hin bedacht und die Kinder entsprechend gefördert werden.

46 Norbert Meder, zitiert nach Simone Wissing (S. 41), bezieht sich im Modell von Jean Piaget auf das Erreichen des logischen oder operativen Zeitbegriffs als drittes Stadium. Piagets Untersuchung von 1946, *Die Bildung des Zeitbegriffs beim Kinde*, bleibt in den Erziehungswissenschaften trotz vielseitig kritischer Auseinandersetzung eine grundlegende Referenz. Vgl. Wissing, Simone, 2005, *Das Zeitbewusstsein des Kindes, Eine empirisch-qualitative Studie zur Entwicklung einer Typologie der Zeit bei Kindern im Grundschulalter*. Dissertation an der Pädagogischen Hochschule Heidelberg, S. 38–49. DOI: 10.11588/heidok.00005437

47 Insbesondere mittels phänomenologischer und soziologischer Einflüsse und Methoden, sowie reformpädagogischen Konzepten. Ebd., S. 46–51, S. 87–89.

48 Ebd., S. 90.

In Genf, wo Jacob, der Junge meiner Fallstudie, lebt, werden die Kinder bereits mit vier oder fünf Jahren eingeschult, und sie sollen einen fließenden Übergang von den Freiräumen des Spielens zu Unterrichtssituationen des konzentrierten Aufgabenlösens durchlaufen. In den ersten Schuljahren gibt es zwar noch keine Noten, jedoch werden anhand trimestrieller Evaluationen neun Verhaltensregeln im Klassenzimmer bewertet. Von den Kindern wird verlangt, dass sie sich zuerst selbst einschätzen. Da sie noch nicht lesen können, sind die Verhaltensregeln illustriert und die Bewertungskriterien in Emoticons dargestellt. Statt von ‚gut‘ bis ‚ungenügend‘ geht die Skala von zeitlichen Begriffen aus, indem diese das Erfüllen des gewünschten Handelns beurteilen: von ‚immer‘ bis ‚nie‘. Gesetzt ist jeweils, wie das Verhalten sein soll, bewertet wird somit die Folgsamkeit, d.h. wie stark jedes Kind sich den vorgegebenen Regeln anpasst. Nachdem das Kind seine Selbsteinschätzung abgegeben hat, stellt die Lehrperson ihre Beurteilung in einer zweiten Kolonne daneben dar. Dadurch gleicht die Evaluation weniger einem Zeugnis, entspricht jedoch umso mehr einem Test: Jacob hat von der ersten Evaluation gelernt, dass er sich schlechter einschätzen muss, damit die Lehrperson mit ihm einverstanden ist und ein Häkchen neben sein Emoticon setzt. Seine Emotionen wurden sozusagen korrigiert. Hatte er bei allen Punkten in der ersten Evaluation ein freudiges Gesicht gezeichnet, so hatten die Gesichter der zweiten Evaluation fast durchgehend ausdruckslose gerade Stiche als Münder. Obwohl er damit sein schnelles Auffassungsvermögen bewies, zeigte sich darin auch seine geminderte Motivation. Er ging nicht mehr gerne zur Schule.

Als Stoff, der sich mir vor allem in den Gesprächen mit Jacobs Mutter erschloss, wollte ich ‚die Schule als Ort der Einpassung‘ und ‚die Verweigerung, mitzumachen‘ mit filmischen Mitteln hinsichtlich Asynchronizität untersuchen, ohne dabei in psychologische Erklärungen und Interpretationen einzustimmen. Die Intelligenz- und Konzentrations-tests, denen Jacob in Anbetracht einer möglichen Aufmerksamkeitsdefizit-Hyperaktivitätsstörung (ADHS) unterzogen wurde, bildeten einen weiteren Ausgangspunkt für das filmische Konzept. Doch ich wollte die Aufmerksamkeit auf die Parallelitäten und Brüche zwischen unterschiedlichen Logiken und Wahrnehmungswelten von Jacob und der Erwachsenenwelt lenken [→ N/L/T]. Gerade über die Widerstände gegen die ‚rationalisierte‘ Zeit hinaus, war Ziel dieser Versuchsanlage, das Spontane, Phantastische und Eigensinnige der kindlichen Zeitlichkeiten als Lernpotentiale

→ N/L/T

zu befragen: Wie soll bzw. kann Lernen und Wissen in der Ungewissheit der gegenwärtigen Epoche und der Erfahrung zeitlicher Heterogenität stattfinden? Was ermöglicht Orientierung und Anpassungsfähigkeit in einer sich ständig und schnell wandelnden Welt?

In der Schule müsse er lernen, was er nicht wisse, sagt Ernesto, der Protagonist in Marguerite Duras' *Ah! Ernesto*, als er nach dem ersten Schultag seiner Mutter erklärt, warum er nicht mehr zur Schule gehen wolle. Duras' Kinderbuch wurde 1971 publiziert und entstand aus ihrer langjährigen Auseinandersetzung mit dem, was Wissen, Können und Lernen sein sollen und wie Bildungsinstitutionen diese definieren.<sup>49</sup> Mit Ernestos paradoxer Verweigerungserklärung ging es ihr darum, die gängigen Verständnisse zu hinterfragen. Laut Duras könne Ernestos Aussage bedeuten, dass man ihm Wissen beibringe, aber ihn damit nicht zu Erkenntnissen befähige. Oder dass man ihm Dinge lerne, die zu wissen ihn nicht interessieren. „Mit anderen Worten: Man lässt mich nicht lernen, nicht zu lernen, um von mir selbst Gebrauch zu machen.“<sup>50</sup> Stark geprägt vom Kontext der Forderungen gesellschaftlichen Wandels der 1960er und 1970er Jahre, behalten die Fragen nach Autonomie und Verantwortung bei Kindern ihre Aktualität, auch wenn die Rolle von Selbstbestimmung im heutigen Kontext sich anders stellt.

Die performativ-filmische Inszenierung des Spiels *Jeux impairs* ist auf zweifache Weise als eine Reprise angelegt: einerseits des Stoffes aus den Beobachtungen und Gesprächen mit Jacob, indem die verwendeten Memorykarten direkt auf das Evaluationsverfahren zurückgriffen und den Jungen einer erneuten ‚Testsituation‘ aussetzten; andererseits des Stoffes aus Duras' Vorlage, bzw. der filmischen Adaptation von Jean-Marie Straub und Danièle Huillet. Ihr Kurzfilm *En rachâchant*<sup>51</sup> (1982), hat das Experiment stark beeinflusst, sowohl inhaltlich als auch formal.

49 Schon in den 1950er und 1960er Jahren publizierte Marguerite Duras mehrere Artikel zum schulischen Unterricht und Interviews mit Kindern. Vgl. Duras, Marguerite, ‚Élève Dufresne pourrait mieux faire‘. In: *France Observateur*, 1957. Und dies., ‚Pierre A..., sept ans et cinq mois‘. In: *France Observateur*, 1958. 1965 realisierte sie auch ein Fernsehinterview mit dem siebenjährigen Jungen François, in der Sendung *Dim Dam Dom*.

50 „Autrement dit: on ne me laisse pas apprendre à ne pas apprendre, à me servir de moi-même.“ Marguerite Duras in: Deltombe, Camille / Cambournac, Angèle (Hrsg.), 2013, *Ah! Duras*, Paris: Thierry Magnier, S. 29. [Übersetzung LvN. Das Zitat stammt ursprünglich aus einem Gespräch, das 1990 in *Le Magazine littéraire* erschienen ist]

51 Straub, Jean-Marie / Huillet, Danièle, *En rachâchant*. 1982, 7 Min.

Erstens beeinflusste mich Straub und Huillets spezifischer Umgang mit der literarischen Vorlage nicht als eine filmische Adaptation im Sinne einer Inszenierung des Stoffes, die den Text illusionistisch und interpretativ ‚lebendig werden lässt‘, sondern als eine Lesung und Arbeit am und mit dem Text. Wie in allen ihren Filmen wurden die Diktion und die Pausen im gesprochenen Text neu gesetzt – auf eine unübliche, ‚unnatürliche‘ Weise, – so dass der Text mehr wie ein Gedicht klingt und die Musikalität des Textes stärker hervortritt.

Zweitens beeinflusste mich Straub und Huillets performatives Verständnis des Drehs: zwar bereiten sie den Text akribisch vor, die (grösstenteils nicht-professionellen) Schauspieler:innen üben während Wochen auf eine bestimmte Aussprache hin und lernen den gesamten Text auswendig, auch die Drehorte und Kameraeinstellungen sind bis ins Detail systematisch vorbereitet. Doch sobald gedreht wird, spielt das Zufällige und Unvorhergesehene, z.B. des Umgebungstons, eine ebenso entscheidende Rolle wie die geplanten Aspekte, wie etwa die sorgfältig ausgewählten Drehorte, Requisiten und Cadragen. In der Aufzeichnung wird alles relevanter Teil des Films: „[...] everything here is information – even the pure sensual reality of the space that the performers leave vacant at the end of each act.“<sup>52</sup> Straub und Huillets Filme als eine „Schule des Lesens und Sehens“<sup>53</sup> zu bezeichnen, trifft für ihren 7-minütigen ‚Kinderfilm‘ *En rachâchant* doppelt zu: schliesslich geht es in der Geschichte um die Frage, was und wie in der Schule gelernt werden soll.

Dass Wahrnehmung nicht einfach Sehen ist, sondern immer zusammenspielt mit den Kategorien, Begriffen und Gewohnheiten, die das Denken strukturieren, wird in *En rachâchant* durch verschiedene Mittel thematisiert. Die Requisiten (Globus, Wandtafel, Schmetterling) und die Cadrage (Schuss-Gegenschuss, Vogel-/Froschperspektive) machen den Blick als ein Schon-mehr-als-nur-sehen kenntlich: Wo etwas erkennbar ist, wurde nicht nur hingeschaut, sondern schon eingeordnet. Solchen verinnerlichten

52 Jean-Marie Straub (in: *Filmkritik*, Bd.169, 1/1971) zitiert nach Hüser, Rembert / Wegmann, Nikolaus, ‚Philologists at Work‘. In: Busch, Annett / Hering, Tobias (Hrsg.), 2021, *Tell It to the Stones. Encounters with the Films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*. London: Sternberg, S.135.

53 Ebd., S.136.

Kategorisierungen will Ernesto entkommen – er will den Dingen nicht vorgefertigte, festgelegte Bedeutung zuschreiben, sondern sie phänomenologisch erkunden und ihnen verschiedene Namen geben. Den Schmetterling, der im Glaskasten aufgespiesst steckt, bei seinem taxonomischen Namen zu nennen, wäre der Wissensbeweis, den die Erwachsenen erwarten. Ernesto hingegen bezeichnet ihn kühn als „ein Verbrechen“.

Auf die Frage des Lehrers, wie er denn zu lernen denke, was er schon wisse, antwortet Ernesto schnell: „En rachâchant.“ Was das sei? Eine neue Methode, sagt Ernesto. Die Wortkreation, die Straub und Huillet zum Titel ihres Filmes gemacht haben, lässt klanglich im Französischen an das Verb ‚forschen‘ denken – *en recherchant*<sup>54</sup>. Viele weitere onomatopoetische Resonanzen klingen mit, wie z.B. wiederkäuend/nachgrübelnd (*en ruminant*, *en ressassant*, *en rabâchant*), freilassend/lockernd/entspannend (*en relâchant*), zurückkaufend/ablösend/freikaufend (*en ratchetant*), wütend/rasend werdend (*en enrageant*), flüsternd/murmelnd (*en chuchotant*) etc.<sup>55</sup> – alles Tätigkeitsformen, die mit einer Wiederholung und/oder einer Veränderung im Tun und in der Tonalität oder Emotion zu tun haben.

Meine Versuchsanlage *Jeux impairs* nahm Duras‘ Text und Straub und Huillets Film nicht zur inhaltlichen Vorlage, bezog sich aber auf sie, indem bestimmte Elemente übernommen wurden (etwa der Prolog als direktes Zitat des Filmanfangs; Requisiten und Cadrage). Abgesehen von den thematischen Verknüpfungen (erster Schultag; nicht mehr zur Schule gehen wollen; kindlicher Eigensinn) ging es dabei um eine Erprobung der Drehsituation als Regelwerk von Zeitregimen [→ N wie Normalitätsprinzip] und Spielfeld der Zeitlichkeiten [→ T wie Tischrand], sowie der daraus erfolgten Aufnahmen als ‚Schule der (Zeit-)Wahrnehmung‘. Anstelle eines Textes stand das Memoryspiel Partitur. Dieses Set an Bildern und Spielregeln orchestrierte die Handlungen: Die Bilder auf den Karten werden erkannt oder

→ N  
→ T

54 In der Deutschen Ausgabe von Duras‘ Kinderbuch heisst die Übersetzung des Neologismus denn auch: „Indem ich fursche.“ Vgl. Duras, Marguerite, 1972, *Ach, Ernesto!*. Frankfurt am Main: Insel.

55 Wie dem Buch *Tell It to the Stones* zu entnehmen ist, hat der Filmkritiker Yann Lardeau in seiner damaligen Rezension der *Cahiers du cinéma* eine Auflistung der onomatopoetischen Konnotationen zu ‚en rachâchant‘ erstellt. Leider ist die Quelle nicht referenziert und die Hefte von 1982–83 nicht frei zugänglich. Vgl. Busch, Annett / Hering, Tobias (Hrsg.), 2021, *Tell It to the Stones. Encounters with the Films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*. London: Sternberg, S.20.

nicht, sie zeigen von Jacob selbst erlebte Situationen, z.B. der Schule (Evaluation) und des Spielens, oder sie zeigen ihm unbekannte Orte und Dinge, z.B. einen Schutthaufen. Im wiederholten Auf- und Zudecken der Karten sollen Bilder wiedererkannt, ähnliche zwei identifiziert und ihre Lage eingeprägt werden, um sie danach gleichzeitig aufdecken zu können. Jacob erkennt die Bilder des Memoryspiels dann, wenn er sich an das Gezeigte erinnert. Er sieht (liest?) aber auch unerwartete und unsichtbare Dinge [→ L wie Laserschwert]. Die Untersuchung von Asynchronizität bestand hauptsächlich darin, Abweichungen und Spielräume von impliziten und expliziten Regeln ausfindig zu machen, die in der performativen Umsetzung der Vorlage des Memoryspiels (und des Drehbuchs/Storyboards) auftreten. Die Formen der Adaptation, die in diesem Setting erzeugt werden, ermöglichen, unterschiedliche Perspektiven, Lesarten, Aufmerksamkeitsverschiebungen und Wahrnehmungsdifferenzen kenntlich zu machen.

→ L



Drehexperiment  
*Jeux impairs,*  
16 Min

## F wie Flüstern, wie Fuge

Die Memorykarten von *Jeux impairs* sind in einem symmetrischen Rechteck auf dem beleuchteten Tisch ausgelegt. Eine Kamera und ein Mikrofon sind fix über dem Tisch installiert. Alles steht bereit und ist eingestellt, als Jacob von den Eltern bei uns am Drehort ‚abgegeben‘ wird. Wir wollen keine Zeit verlieren und sofort mit dem Drehen anfangen, um die Magie der Neugier, die Aufregung des Unbekannten und die Konzentration der Entdeckung zu nutzen. Das Drehteam stellt sich kurz vor. Ich erkläre die Szene und das Spiel, die Schauspieler erklärt die Rollen und die Regeln des Drehs: nie in die Kamera schauen; so tun als gäbe es die Technik rundherum nicht. Jacob ist sichtlich beeindruckt, aber nicht eingeschüchtert. Wir legen los. Die Kameras laufen. Die Schauspielerin fragt Jacob, wer die erste Karte umdrehen soll. Er überlegt und flüstert dann: „Fang an.“ Die Schauspielerin stellt ihm laufend Fragen zu den Bildern auf den Karten. Was siehst Du? Erkennst Du den Ort? Passen die Karten zusammen? Er antwortet meist sehr kurz und nur im Flüsterton. Trotz mehrmaliger Aufforderung der Schauspielerin, lauter zu sprechen, flüstert er weiter. Wir unterbrechen und bitten ihn, normal zu sprechen. Warum er flüstere? Damit ihn die Mikrophone nicht hören könnten, sagt er mit einem schelmischen Lächeln und springt hoch an das Mikrofon über dem Tisch um kräftig hinein zu blasen. Die Tonassistentin schreit auf.

→ E/N

Diese Anekdote des Drehs kann zu verschiedenen Analysen führen, z.B. kann sie als Teil von Jacobs Strategie der Eigenregie verstanden werden, d.h. sein Flüstern kann als eines seiner rebellischen Vorgehen gelesen werden, um die Spielregeln zu ändern [→ E wie Emoticons, wie Evaluation / N wie Normalitätsprinzip]. Von der Wirkung her betrachtet, erzeugt das Flüstern zudem eine andere Art von ‚Stimme‘, die, nicht nur durch die veränderte Qualität des Klangs zu einer Art Mehrstimmigkeit führt: das Sprechen im Flüsterton evoziert die Möglichkeit, dass sich darin verschiedene Stimmen zu Wort melden könnten (Meinungen anderer, heimliche Gedanken, Geister usw.).

Die Mehrstimmigkeit ist zu einem der grundlegenden Montageprinzipien des Film-Essays geworden. Die Fuge als musikalische Kompositionsform, die sich durch eine

komplexe Themenverarbeitung über sich wiederholende Einsätze von in verschiedenen Stimmen vorgetragenem, motivischem Material charakterisiert, diente auch Maya Deren in ihren Überlegungen zum *Film-in-progress* als struktureller Anhaltspunkt. Ihre geplante Montage sollte anhand der kontrapunktischen Polyphonie gemeinsame Muster von wirklichkeitsbildenden Ritualen kenntlich machen, wobei die verschiedenen Stimmen den verschiedenen Kulturen entsprachen, die sie zusammenbringen wollte [→ C wie cross-cultural]. Die Mehrstimmigkeit, die die *cross-temporal fugue* meines Film-Essays *Face No Dial of a Clock* begründet, war vorerst in den verschiedenen Perspektiven der Lebenszeit der Personen in den ausgewählten Fallstudien angelegt: Zeitwahrnehmungen in der Kindheit, in der *vita activa*, im hohen Alter. Die Vielschichtigkeit der Asynchronizität kommt erst durch einen weiteren Aspekt zu Vorschein: Es geht nicht nur um die verschiedenen Altersperspektiven als von gesellschaftlich geprägten Zeitregimen bestimmte Zeitwahrnehmungen, sondern auch um die subjektive Erfahrung von unterschiedlichen Zeitempfindungen im Moment einer bestimmten Lebenssituation, d.h. die Vielschichtigkeit der Subjektivität selbst. Zu den verschiedenen Stimmen eines Ensembles von Personen bzw. Figuren kommt die Vielschichtigkeit jedes dieser Subjekte.

→ C

Die Mehrstimmigkeit der Fuge als Form charakterisiert sich durch die variierende Wiederholung von Themen in mehreren Stimmen, die eine Widersprüchlichkeit hervorbringen: Zu einem Thema wird eine Gegenstimme gesetzt – ein Kontrapunkt –, die sich mit einer bestimmten Dringlichkeit (*Fuga* bedeutet in Lateinischen ‚Flucht‘) verfolgen. Aus der Musik auf den Film übertragen, finden diese Formprinzipien der Fuge in meinem Film-Essay mehrere Ebenen der Umsetzung: einerseits in der Montage als Ganzes, die Rhythmen und ‚Sätze‘ aus dem Zusammenspiel von Bildern und Tönen schafft, andererseits in der Erzählstimme des Voice-overs. Zwar ist es *eine* Stimme – die der Erzählerin, die von verschiedenen Begegnungen und Gesprächen berichtet –, aber zugleich werden in ihrer Stimme verschiedene Stimmen hörbar. Im Prozess der Erarbeitung dieser Erzählstimme als einer Form von gedanklichem Dialog mit der erfundenen Figur Chiara [→ H wie historisches Präsens] erkannte ich eine Möglichkeit, die innere Mehrstimmigkeit von Subjektivität weiter zu erkunden.

→ H

„Ich sehe oft klarer von anderswo oder in Gestalt von jemand anderem. Und manchmal finde ich in diesem imaginierten Anderen etwas, was ich womöglich von mir selbst verborgen hielt. Im freien Spiel der Phantasie, in den Worten, die aus unbewussten Quellen aufsteigen, ebenso wie in den körperlichen Rhythmen, die den Akt des Schreibens eines Romans begleiten, bin ich imstande, mehr zu entdecken, als wenn ich bloss versuche, mich zu erinnern. Es ist keine Methode, die Realität zu tarnen, sondern die Wahrheit einer Erfahrung in Gestalt von Sprache zu offenbaren.“<sup>56</sup>

An anderer Stelle bringt Siri Hustvedt den Aspekt des fiktionalen Schreibens als ein ‚offenes Zuhören‘ eines vorgestellten Anderen in den Zusammenhang mit Psychoanalyse und der Form der Fuge. Sie nennt nicht nur die Aufmerksamkeit für Wiederholungen, Variationen und gegensätzliche Stimmen, sondern auch ‚das Ganze‘ als eine „Suche nach einer Geschichte [...] die sich richtig anfühlt und einen Sinn ergibt“<sup>57</sup>. Anders als für Hustvedt, der es als Schriftstellerin im Schreiben darum geht, den Prozess der Suche zu einem Teil der Geschichte werden zu lassen, erkenne ich in der Oralität des Voice-overs ein weiteres Potential des Suchens: nicht nur indem die Suche miterzählt wird, sondern auch, dass in den Stimmvariationen des Sprechens, in den Differenzen im Klang und der Stimmfarbe, im Rhythmus und der Körperspannung verschiedene Stimmen entstehen.

Über die Zeitspanne von achtzehn Monaten hinweg war ich sechs Mal im Tonstudio um das Voice-over neu einzusprechen. Manchmal, weil sich der Text geändert hatte, manchmal, um die Art des Sprechens in der neuen Aufnahme anders zu gestalten. Als nicht-professionelle Sprecherin war es für mich teilweise frustrierend, meine eigene Stimme nicht so beherrschen zu können, dass das Resultat meiner Vorstellung entsprach. Doch gerade die Unbeständigkeit und die subtilen Brüche in der Stimme, die in der Montage zwischen den zusammengeschnittenen Teilen aus den zeitlich auseinanderliegenden Aufnahmen hörbar wurden, brachten klanglich eine ‚interne, subjektive Mehrstimmigkeit‘ hervor. Die Endfassung des Voice-overs ist denn auch nicht aus einem Guss, sondern als ein Patchwork von Aufnahmen variierender Versuche gehalten.

56 Hustvedt, Siri, ‚Die wahre Geschichte‘. In: Hustvedt, Siri, 2018, *Leben, Denken, Schauen*, Essays. Hamburg: Rowohlt, S. 152f.

57 Hustvedt, Siri, ‚Der Analytiker im Roman: Reflexionen über ein mehr oder weniger verborgenes Wesen‘. In: ebd., S. 220.

## G wie Gerinne, wie Getropfe

→ V

Was mit dem Aufkommen der ersten Videokameras eine Innovation war, ist mit den Smartphone-Kameras heute eine Selbstverständlichkeit geworden: Bild und Ton werden in einem gemeinsamen, kompakten Format synchron aufgezeichnet. Auch die Looking-Glass-Kamera nimmt den Ton digital automatisch mit auf, da die Handykamera, auf die Mittelformatkamera aufgesetzt, deren Sucheroptik abfilmt [→ V wie Viewfinder]. Doch die Tonqualität ist gering, da das Mikrophon der Handykamera schlecht ausgerichtet und durch die Befestigung am Kamerakörper zusätzlich verdeckt ist. Diese Voraussetzung führte zu einem bewussteren und konsequenteren Umgang der audio-visuellen Trennung als einem künstlerischen Verfahren. Auch wenn ich anfangs des Montageprozesses den Originalton mitschnitt, d.h. das audio-visuelle Material synchron verarbeitete, blieb die Tonspur nebensächlich. Die Luminosität der Bilder übte eine Anziehungskraft aus, die den Ton in meiner Wahrnehmung in den Hintergrund rückte, ausblendete, oder, um es akustischer zu beschreiben: Mein Gehör wurde gedämpft. Allerdings nicht im Sinne einer verminderten Aufnahmefähigkeit, sondern als Konzentration durch Verminderung: den Bildern zuzuhören. Was passiert mit dem Bild, wenn der Ton wegfällt? Was hören wir trotzdem? Was sehen wir anders? Welche Rolle spielt das Gehör in der zeitlichen Wahrnehmung? Indem ich am Schnittplatz alle Originaltonspuren der Mittelformataufnahmen stumm geschaltet hatte, erwiesen sich unterschiedliche Verhältnisse zwischen Ton-Aufmerksamkeit, Klang-Erinnerung, Geräusch-Stimmung als ausschlaggebend für zeitliche Wahrnehmung.

Film-Essay  
*Face No Dial  
of a Clock*,  
04:06–04:55;  
40:50–41:02

Wie verschiebt sich die Aufmerksamkeit durch eine tropfende Dachrinne? Welche Assoziationen lösen die schrillen Pfiffe der Schwalben aus? Wohin geht die Konzentration bei einem Alarm? In der filmischen Bearbeitung solcher Fragen entwickelten sich asynchrone Montagetechniken, die sich zwischen Sync- und Non-sync-Wahrnehmungsmodalitäten bewegen.

„While the synchronized ear-eye depends upon ‚clock time‘ and ‚coeval presence,‘ the non-synchronous presumes to clearly separate ear and eye, placing them in distinct temporal and spatial zones, creating a relation of action-reaction, of randomness or commentary. In contrast, the asynchronous moves in between these two modalities, offering an ear-eye sometimes ‚in sync,‘ sometimes not. Aporetic gaps, uncertainties, disruptions, and durations are crucial.“<sup>58</sup>

Bild-Ton-Asynchronität durchkreuzt unsere Sehgewohnheiten. Die Verfremdung, welche durch eine Ton-Verzögerung, eine Vorwegnahme oder ein Ausbleiben erzeugt wird, rückt Zweifel an ‚natürlicher Wahrnehmung‘ in den Vordergrund. Die Looking-Glass-Kamera forciert durch die schlechte Tonaufnahme der Handykamera einen bewussten und selektiven Einsatz des Sync-Tons und führt so zu einem auditiven Verfremdungseffekt: die grösstenteils stummen Bilder machen spürbar, dass Erkenntnis hier nicht auf Unmittelbarkeit beruht. Indes akzentuieren punktuelle Geräusche in der Montage – wie das Wassertropfen, die Schwalbenpfliffe, oder das Alarmläuten – auditive Modalitäten von sinnlicher Zeitwahrnehmung.

58 Heuson, Jennifer L. / Allen, Kevin T., ‚Asynchronicity: Rethinking the Relation of Ear and Eye in Ethnographic Practice‘. In: Schneider, Arnd / Pasqualino, Caterina (Hrsg.), 2014, *Experimental Film and Anthropology*. London / New York: Bloomsbury, S. 114.

## H wie historisches Präsens

Der Film-Essay *Face No Dial of a Clock* handelt von der Recherche und den Potentialen des Materials als sinnliche, ‚anschauliche Erkenntnisse‘. Erzählen und Montieren sind Versuche, zu verstehen und Erkenntnisse zu erzeugen. Die Stimme des Voice-overs im Film-Essay ist die der laut denkenden Forscherin, während sie am und mit dem Material hantiert. Die Erzählerin kann weder einer im Bild sichtbaren Person zugeschrieben werden, noch ist sie eine allwissende Erzählerin. Ihre Position bleibt eine fluktuierende, zwischen kommentierend-berichtend und teilhabend-involviert. Das Voice-over bewegt sich meist asynchron zu den Bildern – leicht verschoben spricht es von etwas, was schon nicht mehr sichtbar ist, oder nimmt umgekehrt etwas vorweg, was erst später sichtbar wird. Nur in wenigen Momenten deckt sich das Gesprochene mit dem Bild. Statt aus einer Stellung *über* oder *hinter* den Bildern, spricht die Erzählerin *neben*<sup>59</sup> den Bildern. Auch wenn das Voice-over grösstenteils in Vergangenheitsform erzählt, spricht die Stimme aus der Jetztzeit der Bilder, im gleichen Raum: Dieser Denkraum, in dem sich Bilder und Gedanken artikulieren, ist der des Schnittplatzes, der quasi in den Film-Essay transponiert wird [→ D wie Denkraum, wie Dunkelheit]. Die Zuschauer:innen werden durch die asynchrone Montage zwischen den zwei Bildern und dem

→ D

59 Ich beziehe mich hier auf den von Trinh T. Minh-Ha geprägten Begriff *speaking nearby*, den sie in ihrem Film *Reassemblage* (1982, 40 Min) als Gegenentwurf zu *speaking about* entwickelte. In diesem Film vorerst spezifisch als eine kritische Auseinandersetzung mit ethnographischen Filmpraktiken, Wissensbegriffen und Methoden der Anthropologie konzipiert, hat sie das *speaking nearby* danach als eine umfassendere Haltung erläutert, „a way of positioning oneself in relation to the world“. Zusammengefasst versteht sie darunter „a speaking that does not objectify, does not point to an object as if it is distant from the speaking subject or absent from the speaking place. A speaking that reflects on itself and can come very close to a subject without, however, seizing or claiming it.“ Chen, N. Nancy, „Speaking Nearby:“ A Conversation with Trinh T. Minh-Ha“. In: *Visual Anthropology Review*, Bd. 8, 1/1992, S. 87. DOI: 10.1525/var.1992.8.1.82

Voice-over aufgefordert, selbst weitere Zusammenhänge herzustellen, bzw. sie werden erst mit der Zeit solche (nach) vollziehen können.

Inhaltlich wird im Voice-over schnell klar, dass es sich um eine Erzählung eines Rechercheprozesses handelt – aber wohin dieser führen soll, wird nicht gesagt. Es geht um das Suchen selbst und darum, sich als Zuschauer:in in dieses Suchen involvieren zu lassen. Die indirekte Rede, das periskopische Erzählen, „um ein, zwei Ecken herum“<sup>60</sup>, wie W.G. Sebald es nennt, ist eines der sprachlichen Verfahren, das Erzählen als einen mehrstimmigen (Denk-)Dialog zu etablieren und zugleich offen zu legen, dass das Berichtete immer schon ein Vermitteltes ist. Dadurch werden, in den Worten W.G. Sebalds „die Relativierung der Personen und der Positionen, die beschrieben werden, sehr greifbar“, so „dass man sieht und begreift, dass letzten Endes alles durch den Kopf des Schreibenden geht und dann, auf diese Weise, der Schreibende auch seine Karten auf den Tisch legt“<sup>61</sup>.

Übertragen auf die cinematographischen Möglichkeiten, mit Sprache umzugehen, weicht das periskopische Sprechen von den konventionellsten Formen des Dokumentarfilms (Interview; Kommentar), des Spielfilms (Dialog) und des Experimentalfilms (keine Sprache) ab. Dass die Erzählerin in der Schwebelage gehalten wird zwischen recherchierender Forscherin und fiktionalisierender Autorin, zielt auf eine anregende Verunsicherung: Die Zuhörer:innen sollen nicht an der Aufrichtigkeit der Erzählung zweifeln (*was ist wahr?*), aber dazu angehalten sein, Gesagtes zu hinterfragen, aufeinander zu beziehen und einzuordnen.

Zwar ist die Off-Stimme eine Art von Erzählung, die wesentlich der Mündlichkeit verhaftet ist, aber dadurch, dass sie stellenweise explizit vorliest (z.B. die Zitate aus Maya Derens Voodoo-Bericht), wird ihr Spielraum erweitert: Geschriebene Sprache überbrückt die Zeit auf eine andere Weise als Tonaufnahmen, Photographien oder Filme das tun. Auch wenn ein Text aus der Vergangenheit erzählt, entstehen die Wahrnehmungen neu im Moment des Lesens: Der innere Dialog<sup>62</sup>, das innere Handeln<sup>63</sup> des Lesens übersetzt die Buchstaben, die Wörter, die Sätze in eigene Bilder,

60 Er bezieht sich bei diesem Verfahren auf Thomas Bernhard; vgl. Sebald, Winfried Georg, 2012, „Auf ungeheuer dünnem Eis“, *Gespräche 1971 bis 2001*, Frankfurt am Main: Fischer, S.204.

61 Ebd., S. 235.

62 Hustvedt, Siri, „Über das Lesen“. In: Hustvedt, Siri, 2018, *Leben, Denken, Schauen*, Essays. Hamburg: Rowohlt, S. 181.

63 Hustvedt, Siri, „Mein Vater/Ich“. In: ebd., S. 116.

Gefühle oder Wörter. Siri Hustvedt etwa spricht vom Buch als einem vertrauten Boden, auf dem sich zwei Bewusstseine, aber auch „zwei Unbewusste“<sup>64</sup> – der Autor:in und der Leser:in – berühren. Solche Berührungspunkte, die die Zeit überbrücken, können eine Erfahrung von Intersubjektivität herstellen.

*„Erinnerst Du Dich an das Photo der Mädchen, die synchron in zwei Reihen Morgengymnastik machen, den Kopf von der Kamera weggedreht?“ Dieses Photo, schreibt Chiara mir, sei das einzige Zeichen, dessen sie bei ihrem zweiten, verschwiegenen Besuch in Genf fähig gewesen sei.*

Voice-over-Text *Face No Dial of a Clock*, Auszug 1

Erinnerungen verändern sich mit der Zeit, und wie unter anderen Hustvedt aufzeigt, gehören sie nicht nur dem bewussten Wissen an, sondern grösstenteils erinnern wir uns, ohne es zu merken (z.B. Propriozeption). „In unserem Gehirn sind keine Lagerhäuser, in denen Material gespeichert ist und darauf wartet, in seiner Originalform herausgeholt zu werden.“<sup>65</sup> In der Kognitionswissenschaft und der Neurologie sind Metaphern wie ‚der Geist als Maschine‘ oder ‚das Hirn als Computer‘ weitverbreitet und tragen dazu bei, Erinnerung als etwas im Gehirn lokalisierbares und ‚abgespeichertes‘ zu verstehen. Solche Bilder, die die Sprache zur Vorstellung des Gedächtnisses zu pflegen gebraucht, vernachlässigen wichtige Aspekte der Erinnerungsprozesse, etwa deren Verkörperung und Situiertheit. Um die Rolle des Körpers und der Gefühle in Erinnerungsprozessen besser zu verstehen, sieht Hustvedt in der Literatur das Potential, andere Sprachbilder der Erfahrung, solche, die auf der Verbundenheit von Erinnerungs- und Imaginationsfähigkeiten gründen, zu schaffen.<sup>66</sup>

*Ich kann mich an den Moment, als ich Chiaras abphotografiertes Archivbild bekam, ganz genau erinnern. Auch wenn ich nie auf den Gedanken gekommen wäre, dass sie sich zeitgleich geographisch nur einige hundert Meter von mir entfernt befindet, so war dieses Bild für mich einmal mehr ein synchrones Moment zwischen uns: wie oft wenn wir uns kommentarlos Bilder zuschickten, zeigte sich eine unaussprechliche Verbindung, die sich anfühlt, wie*

64 Ebd.  
65 Ebd., S. 183.

66 Vgl. Hustvedt, Siri, 2018, *Die Illusion der Gewissheit*. Hamburg: Rowohlt.

*eine Berührung. Vielleicht ist es aufgrund dieser starken Emotion, dass ich mich so genau an den Moment erinnern kann: Die Kamera lief noch, obwohl das Interview mit dem Jungen schon vorbei war.*

Voice-over-Text Face No Dial of a Clock, Auszug 2

Die Schreibarbeit am Voice-over hat für mich diese Zusammenhänge des Lesens als Vergegenwärtigung von Nähe über (zeitliche) Distanzen hinweg auf ganz konkrete Weise greifbar gemacht: Als Arbeit am Text, nicht nur indem Phänomene der Synchronisation zur Sprache kommen, sondern genauso in der grammatikalischen Ausarbeitung. Im Spielraum der Nuancen der möglichen Zeitformen entstand ein Erkenntnismoment, eine Erkenntnis. Der Erzählstrang zu Chiara ist in der Vergangenheitsform geschrieben, meist im Präteritum, im Imperfekt (eine Zeitform, die es im Dialekt nicht gibt). Durch den punktuellen Einsatz von historischem Präsens ergeben sich Stellen, wo das Erzählen und das (erzählte) vergangene Geschehen Eins werden, sich durch das Sprechen produzieren: indem die (innere) Wahrnehmung des erzählten Geschehnisses genauso lebendig wird, wie wenn es sich gerade vor unseren Augen abspielen würde. Der (fiktive) Brief, aus dem ich im Voice-over zitiere (Auszug 1), wurde von Chiara vor längerer Zeit geschrieben. Doch sobald ich (vor)lese, was sie geschrieben hat, geht es nicht mehr um ihren tatsächlichen Akt des Schreibens, sondern um den gegenwärtigen Akt des Lesens, in welchem der Text zu mir spricht. Nicht Chiara *schrieb*, sondern der Brief *schreibt*, beziehungsweise durch den Brief wird Chiara geschrieben und hört nicht auf zu schreiben, jedes Mal wenn ich ihn lese, formuliert sich ihre Stimme da. Der Brief schreibt fort, schreibt Chiara schreibend hierher.

Ob der Tempuswechsel seine Wirkungskraft entfalten kann, hängt auch von der Struktur der Schilderung und vor allem der Bereitschaft der Zuhörer:innen ab. Doch kann das narrative Präsens auf jeden Fall dazu beitragen, einen Erfahrungsraum der verschwimmenden Grenzen zwischen Vergangenenem und Gegenwärtigem, zwischen Erinnerung und Vorstellung zu schaffen.

# I wie imaginäre Freundin

Die imaginäre Freundin Chiara entstand während der Gleichzeitigkeit von intensiver Recherchephase teilnehmender Beobachtung an den verschiedenen Orten der Fallstudien und der Auseinandersetzung mit dem Material im Schneiderraum. Im Hin- und Her zwischen der Feld- und Montagearbeit artikulierten sich Beobachtungen, Eindrücke und Gedanken in einem sich fortlaufend entwickelnden, episodentartigen, filmischen Recherchejournal (aus welchem sich schliesslich der Film-Essay entwickelte). Chiara tauchte im Zusammenhang mit einer dritten Figur auf, der amerikanischen Experimentalfilm-Pionierin Maya Deren. Mit der Entwicklung Chiaras als Figur in der Erzählung vollzog sich eine Autorisierung: Von einer ‚heimlichen‘ Parallelstudie wurde die Chiara-Erzählung zu einem eigenständigen Erzählstrang neben und zwischen den Fallstudien.

→ C Zunächst erwies sich das Einbringen eines fiktiven Charakters in die Erzählstränge als eine vielversprechende Strategie, um mit der Heterogenität der Materialien spielerischer umgehen und entstehende Verbindungen herausarbeiten, verstärken und neuschaffen zu können [→ C wie Chiara, wie cross-cultural]. Als eine Art Alter Ego sollte Chiara mir auch dazu verhelfen, geschickter mit den Gefahren einer Ich-Erzählung und Tagebuchstruktur umzugehen: Die Aufspaltung in zwei Figuren, eine Erzählerin und eine Begegnungsfigur, ermöglicht einen anderen (dramaturgischen) Raum um meine Wahrnehmungen, Empfindungen und Gedanken multiperspektivisch zu befragen [→ F wie Flüstern, wie Fuge]. Die Fiktionalisierung in diesem Sinne fungierte einerseits als ein experimentelles Untersuchen des Materials aus den Fallstudien und andererseits als deren spekulative Erweiterung [→ M wie Morgengymnastik / R wie Reisen, wie Rituale]. Sie war allerdings von Anfang an mehr als ein ‚Kittmittel‘ der fragmentarischen Erzählmethode und mehr als ein Spiegelmoment der Selbstbefragung. Als eine erfundene – präziser: als eine phantasierte, erträumte Figur – ermöglicht die imaginäre Freundin die Pluralität von Wirklichkeiten zu erkunden. Erstens, indem sie neben der Alltagswelt der Fallstudien eine Traum-/Phantasiewelt auftut. Zweitens, indem sie sich als imaginäre Freundin in den ‚Alltag‘ einmischt, wirkt sie auf den Rechercheprozess ein, bestimmt ihn mit und ermöglicht andere Wahrnehmungszugänge. Drittens, indem sie dazu

verhilft, die Rolle von Narrativen (Ideale, Wunschvorstellungen etc.) in den Fallstudien zu beleuchten. Insgesamt ermöglicht die Figur in ihrer Mehrschichtigkeit, die eine klare Trennung zwischen Realität und Fiktion verschwimmen lässt, ein komplexeres Verständnis des Gezeigten, als ein analytischer Zugang.<sup>67</sup>

Chiara ist mehr als eine herkömmliche Figur, sie ist eine imaginäre Freundin<sup>68</sup>. Anfangs nannte ich sie ‚imaginäre Freundin‘, weil sie sich langsam in mein Denken eingeschlichen hatte und ich merkte, dass ich mir eine Figur vorstelle, die mir beisteht, die mich versteht, die mich begleitet, sich einmischt etc. Ich stellte zunehmend fest, dass ich mich nach einer Komplizin sehnte, und dieser Wunsch im Zusammenhang mit meinem Forschungsthema mehr bedeutete, als ein privates Verlangen. Die Suche nach Formen asynchroner Erfahrungen, nach Zeitwahrnehmungen

67 In dieser Hinsicht verstehe ich den Erzählstrang der imaginären Freundin auch als einen Beitrag zur Diskussion fiktionalisierender Schreibpraktiken in der künstlerischen Forschung und deren wahrnehmungserweiterndem Erkenntnispotential. Siehe dazu: Amalia Barboza zeigt anhand von Alfred Schütz' Reflexion zu Don Quijote auf, wie Literatur ein spezifisches Wissen zur Erkundung der Pluralität von Wirklichkeit hervorbringt. Vgl. Barboza, Amalia, ‚Die mannigfaltigen Wirklichkeiten: Traum- und Phantasiewelt als Experimentierfeld bei Alfred Schütz‘. In: Oster-Stierle, Patricia / Kreuzer, Stefanie / Reinstädler, Janett (Hrsg.), 2017, *Traumwelten. Interferenzen zwischen Text, Bild, Musik, Film und Wissenschaft*. München: Wilhelm Fink, S. 133–153. Elisabeth Schäfer untersucht das subjektive und performative Potential von Schreiben als künstlerischer Forschung im Zusammenhang mit poststrukturalistischen und queer-feministischen Diskursen zur Dekonstruktion der Körper/Geist-Dualität. Vgl. Schäfer, Elisabeth, ‚Writing as Artistic Research‘. In: Jochum, Richard / Mateus-Berr, Ruth (Hrsg.), 2020, *Teaching Artistic Research*. Berlin/Boston: Edition Angewandte, Walter de Gruyter, S. 85–94. Über das Medium der Schrift hinaus hat Lena Séraphins Dissertation wichtige Ansätze zu Doppelgänger:innen-Figuren vorgelegt, die neue Erkenntnisformen hervorbringen, u.a. zur Fiktionalität als kritischer Untersuchung von Identitätskonstrukten. Vgl. Séraphin, Lena, 2017, *The Don Quixote Complex and Investigations into Fictionality*, doctoral thesis, Aalto University School of Arts, Design and Architecture, Helsinki.

68 Imaginäre Begleiter:innen sind ein häufiges Phänomen bei Kindern und werden heute von Psychologen und Kinderärzten nicht mehr als beunruhigend angesehen. Im Gegenteil hat die Forschung gezeigt, dass Kinder, die phasenweise von einem unsichtbaren Freund begleitet werden, starke soziale Kompetenzen und ein ausgeprägteres Sprachgefühl entwickeln. Vorwiegend sei die Phantasiefreundin gleich alt und gleichgeschlechtlich wie das Kind, dem sie erscheint. Verschiedene Studien haben die Rollen der imaginären Freunde bei Kindern untersucht und gezeigt, dass neben Einsamkeit und Langeweile vor allem auch herausfordernde Situationen solche Begleiter ins Leben rufen können. Zwei Aspekte der Untersuchungen zu diesen erfundenen Beziehungen im Kindesalter interessierten mich besonders: einerseits, dass sie ‚funktioniert‘, d.h. wirkt, auch wenn das Kind weiss, dass der unsichtbare Freund nicht existiert wie ein ‚richtiger‘ Freund; andererseits, dass diese erfundene Andere zwar der Phantasie des Kindes entspringt, dann aber eine Art Eigenleben entwickelt, in dem Sinne, dass die erfundene Freundin nicht immer so reagiert, wie es dem Kind am liebsten wäre oder ihm selbst am nächsten läge. Vgl. Taylor, Marjorie, 1999, *Imaginary Companions and the Children Who Create Them*. New York: Oxford University Press; Taylor, Marjorie / Carlson, Stephanie, ‚The relation between individual differences in fantasy and theory of mind‘. In: *Child Development*. Bd. 68, 3/1997, S. 436–458. DOI: 10.2307/1131670; Hoff, E.V., ‚A friend living inside me – The forms and functions of imaginary companions‘. In: *Imagination, Cognition, and Personality*. Bd. 24, 2/2004, S. 151–189. DOI: 10.2190/4m9j-76m2-4q4q-8kyt

anderer Art als der linearen, rationalisierten Uhrzeit, möchte Arbeits-, Umgangs- und Erkenntnisformen aufspüren, die nicht auf den Prinzipien des individuellen Wettbewerbs, der Schnelligkeit und des eigennütigen Vorteils/Gewinns fundieren. Die Lebenssituationen der Menschen in den ausgewählten Fallstudien – in der Erziehung, der Forschung, der Pflege, der Sorge und Selbstsorge – zeichnen sich durch vielfältige zwischenmenschliche und infrastrukturelle Interdependenzen aus, die andere Narrative als die des ‚Einzelkämpfers‘ hervorbringen. Erst durch die ‚Interventionen‘ meiner imaginären Freundin erkannte ich, dass sie als eine *agency* mal sichtbar, mal unsichtbar die Rolle von Narrativen innerhalb meines Forschungsprojekts beleuchtete: Erzähle ich ihr von den Beobachtungen während meiner Recherchebesuche, so muss ich ihr gegenüber – auch wenn das Gespräch nur in meinem Kopf stattfindet – die Eindrücke und Erfahrungen bewusst situieren, bzw. eine erste Erzählung produzieren, auf die sie reagiert, was wiederum eine andere Perspektive auf das Material eröffnet und in der Folge zu einer weiteren Erzählung führt. Diese narrativen Übersetzungsprozesse stellen immer wieder zur Diskussion, wie und welche Narrative unsere Zeitwahrnehmung prägen – in den Alltagserfahrungen der Fallstudien, bzw. deren Beobachtung, Schilderung und Vermittlung.

## J wie Jahrringe

Es gibt ein Bild<sup>69</sup>, das mir während der Entwicklung der Doppelbildmontage des Film-Essays immer wieder vor Augen auftauchte und als Denkanlass meiner Montageform fungierte. Auf dem Bild ist eine Person zu sehen, die im Museum vor dem Querschnitt eines Baumstammes steht und auf die Jahrringe schaut. Die Photographie zeigt ein doppeltes Grössenverhältnis. Der Baumstamm zeugt von einem jahrhundertlang gewachsenen Alter, stillgelegt in den Schichtungen der Ringe. Der aufrechte Mensch steht klein davor. Seine Lebenszeit ist noch offen, doch wird sie sich nicht mit der des Baumes messen können. Oftmals werden an Ausstellungsstücken die Jahrringe des Baumstamms datiert und manchmal bestimmte historische Ereignisse an den Wachstumsringen festgemacht. Vor dem überwältigenden konzentrischen (Zeit-)Volumen stehend, scheint die so eingeführte ‚runde Zeittafel‘ Halt zu vermitteln angesichts des schwindelerregend hohen Alters der Bäume. Eine typische Geste der Besucher:innen: auf ein bestimmtes ‚Jahr‘ zu zeigen, um einen Bezug zu schaffen (z.B. „Da bin ich geboren“<sup>70</sup>). Doch die eingezeichnete Chronik scheint nur ein Mittel zu sein, um von einer anderen offensichtlichen Dimension abzulenken: der Vergänglichkeit.<sup>71</sup> Vor dem Leib des Baumriesen relativiert sich die eigene Lebenszeit. Darüber kann auch die Tatsache nicht hinwegtäuschen, dass der Baum gefällt und von menschlicher Rationalität gekennzeichnet wurde. Der Baum bleibt Zeugnis von Beständigkeit und Flexibilität. Es ist nicht alleine die Idee eines Menschen, der seine bescheidene Lebenszeit am erhabenen Alter des Baumes erkennt, die mich an diesem Bild interessiert, sondern der viszerale Effekt der zwei verkörperten Zeiträume, die sich gegenüberreten:

69 Vgl. beiliegende *Bilderbogen*: auf das unter „J“ reproduzierte Archivbild bin ich im Buch von Rosenberg, Daniel / Grafton, Anthony (Hrsg.), 2010, *Cartographies of Time: A History of the Timeline*. New York: Princeton Architectural Press, gestossen. Es rief bei mir sofort Eindrücke der ikonischen Filmszenen in *Vertigo* (1958, Alfred Hitchcock) und *La Jetée* (1962, Chris Marker) hervor.

70 Sagt auch Madeleine (Kim Novak) in der bekannten Szene aus *Vertigo*, im Muir Wood vor dem Sequoia-Queerschnitt.

71 „Here I died“, fügt Madeleine überraschenderweise an, während sie auf einen Jahresring nahe der Rinde zeigt. Diese paradoxe Handlung, die im Moment absurd erscheint, bringt den labilen Geisteszustand der Figur zum Ausdruck (die von ihrer Urgrossmutter, die Selbstmord begangen haben sollte, besessen erscheint), suggeriert aber auch eine gewisse generelle Nichtigkeit der individuellen Lebenszeit innerhalb der grossen, historischen Zeitdimensionen.

Darin erkenne ich ein existenzielles Bewusstseinsmoment, durch welches eine innere Abstimmung auf den Augenblick ausgelöst werden kann, die ich als ‚sich zeiten‘ bezeichne im Sinne einer Situation aktiver und erweiterter Wahrnehmung heterogener Zeitlichkeiten.

Wie lassen sich zeitliche Volumen filmisch konstituieren? Und wodurch können heterogene Zeitlichkeiten ein existenzielles Moment auslösen? Wie können durch ein vergleichendes Vorgehen in der Montage Dinge sichtbar gemacht werden, die sonst verborgen blieben? Harun Farocki hat den Begriff der „weichen Montage“<sup>72</sup> als epistemisches Verfahren geschaffen. Statt Bilder nur in Sukzession einzusetzen, kommt in der weichen Montage zu einem Bild ein weiteres Bild dazu, gleichzeitig nebeneinander. „Aus einer zweidimensionalen Gegenüberstellung wird ein dreidimensionales Vergleichsmodell“<sup>73</sup>, kommentieren Eva-Maria Gillich und Helga Lutz und meinen damit die Sinnverknüpfungen, die sich beim Betrachten des Mehrkanalvideos auftun.<sup>74</sup> In dieser Art von Montage soll nicht mehr die Schnittverbindung selbst sprechen, sondern das Zueinanderstellen als spezifische Art „das Material zum Sprechen bringen“<sup>75</sup>. Wie Farocki im Voice-over von *Schnittstelle*, seiner ersten Zweikanalvideoinstallation (1995) reflektiert, geht es in der Kombination vom einen Bild zum anderen um eine Form des Kommentars. Je nachdem welche Zweiheit entsteht, verändert sich die Bedeutung in der Simultaneität, und damit auch die Leseart des einen gegenüber des anderen Bildes. Solches prozesshaftes Erkennen geschieht aus dem Material heraus.<sup>76</sup> Nur in der Handlung des Zusammentuns, Ausprobierens kann, produktionsästhetisch, etwas gesehen werden.

72 Farocki, Harun, in: Dziewior, Yilmaz (Hg.), 2011, *Weiche Montagen, Soft Montages*. Kunsthaus Bregenz, S. 206.

73 Gillich, Eva-Maria / Lutz Helga, ‚Harun Farockis Schnittstelle, Die filmische Montage als eine Praxis des Vergleichens‘. In: Grave, Johannes / Heyder, Joris Corin / Hochkirchen, Britta (Hrsg.), 2020, *Sehen als Vergleichen*. Bielefeld: Bielefeld University Press, S. 202.

74 Über die geistige Dreidimensionalität der intra-filmischen Effekte hinaus hat die weiche Montage Farockis Filme buchstäblich von der Leinwand ins Räumliche transferiert: ein Splitscreen wird zur Doppelprojektion einer Installation.

75 Farocki, Harun, ‚Schuss-Gegenschuss: Der wichtigste Ausdruck im Wertgesetz Film‘. In: Gaensheimer, Susanne / Schafhausen, Niklaus (Hrsg.), 2001, *Harun Farocki, Nachdruck/Imprint, Texte/Writings*. Berlin: Vorwerk 8, S. 109.

76 „Das ist die Arbeit am Schneidetisch: das Material so gut zu kennen, dass die Entscheidungen, wo man schneidet, welche Version einer Einstellung man nimmt, wo eine Musik einsetzt, sich von selbst treffen.“ Farocki beschreibt diese nötige Vertrautheit mit dem Material als ein ‚Wohnen im Film‘, den Schneiderraum als einen Ort, an dem man zu Hause ist. Vgl. Farocki, Harun, 1980, ‚Was ein Schneiderraum ist‘. In: Gaensheimer, Susanne / Schafhausen, Nicolaus (Hrsg.), 2001, *Nachdruck/Imprint. Texte/Writings*. Berlin / New York: Vorwerk 8 / Lukas und Sternberg, S. 79.

Das Zusammensehen muss immer wieder getan werden, es ist ein Sehen, das nicht festgehalten werden kann, sondern ‚nur‘ performativ Erkenntnisse erzeugt.

Das gleichzeitige Sehen von mehr als einem Bild verdeutlicht das Potential filmischen Denkens als eine Form, die denkt<sup>77</sup>. Sobald mehr als ein Bild gleichzeitig sichtbar ist, tritt die Triangulation zwischen Bildverknüpfungen und sehend-denkender Person bewusster hervor. Wenn Jean-Luc Godard sagt, es sei der Film, der denke<sup>78</sup>, dann macht er auch klar, dass die Montage als denkendes Gestaltungsmittel nicht einzig auf der Produktionsseite anzusiedeln ist, sondern genauso durch die Rezipient:innen selbst. Es geht somit auch um eine Art des Sehens, die statt Erkennung und Gleichsetzung von Dingen aktiv in das Zusammenfügen und Kollidieren involviert ist. Volker Pantenburg nennt dieses Sehen ein relationales oder vergleichendes Sehen:

„Erst die Kombination zweier Bilder, zweier Blickwinkel auf einen Tatbestand, entwickelt eine Relation, die man sich als ein flexibles Dreieck vorstellen kann, in dem der Betrachter selbst den dritten Punkt neben den beiden Bildern definiert. ‚[Q]uand les gens voyaient un film, il y avait quelque chose qui était au moins double et comme quelqu’un regardait, ça devenait triple [...] C’était quelque chose qui ne filmait pas les choses mais les rapports entre les choses. C’est-à-dire, les gens voyaient d’abord un rapport avec eux-mêmes.“<sup>79</sup>

→ D Den Film als einen Denkraum [→ D] zu begreifen, heisst das Medium nicht als Kommunikationsmittel zu verstehen, sondern als Medium und Material einer offenen Montage, die nur durch die aktive Beteiligung der Rezipierenden denkend wird. Anders als in einem linearen Film im Vollbildmodus, wo die Zeit progressiv geordnet ist (was auch Rückblenden, Zeitreisen etc. beinhalten kann), ermöglicht

77 Jean-Luc Godard unterscheidet in den *Histoire(s) du Cinéma* zweierlei Denkformen: „Une pensée qui forme“ als Denken in Vorstellungen, d.h. „ein vorher entwickelter Gedanke wird nachträglich ins Bild gesetzt“, wie Volker Pantenburg synthetisiert, oder eben im Gegenteil „une forme qui pense“, in der aus den Spannungsverhältnissen der Form die Gedanken entspringen. Vgl. Pantenburg, Volker, 2006, *Film als Theorie, Bildforschung bei Harun Farocki und Jean-Luc Godard*. Bielefeld: Transcript, S. 68–69.

78 Ursprünglich fiel dieser Ausspruch von Godard 1987 in einem Fernsehgespräch mit Marguerite Duras, vgl. Pantenburg, Volker, 2006, *Film als Theorie, Bildforschung bei Harun Farocki und Jean-Luc Godard*. Bielefeld: Transcript, S. 68.

79 Ebd., S. 72. [Das Zitat innerhalb der angeführten Passage stammt von Godard, aus *Introduction à une véritable histoire du Cinéma*, S. 175]

die Gleichzeitigkeit der Doppelbildmontage eine Zeiterfahrung, die ich als zeitliches Volumen bezeichnen möchte. Während erstere Zeitwahrnehmung einen Sog und eine Immersion erzeugt, in welcher man sich selbst vergisst (und oft auch die Zeit vergisst), so sieht man sich in zweiterer mit einer zeitlichen Anhäufung konfrontiert, der gegenüber man fortwährend aufgefordert ist, sich zu verhalten, z.B. den Blick auf das eine oder das andere Bild zu richten, oder sich auf eine geteilte Aufmerksamkeit zu konzentrieren. Vom Einkanal zum Zweikanal-Video verschiebt sich der Wahrnehmungsmodus von Zeitlichkeiten: zwar bleibt das Sehen-Erinnern als ein mentaler Vorgang des Einordnens auf einem Zeitstrahl (vorher-nachher) wichtig, es tritt jedoch durch die Gleichzeitigkeit eine körperliche und räumliche Beanspruchung in den Vordergrund (Augen-, Kopfbewegung). Da treten sich verschiedene zeitliche Volumen gegenüber und etwas spielt sich in der Wahrnehmung von Proportionen ab. In Differenz zur klassischen Montage bezieht die vergleichende Montage die Wahrnehmung der Rezeptionssituation und die Eigenwahrnehmung mit ein. In diesem Vorgang des Ins-Verhältnis-Setzens entsteht eine Aufforderung, ‚sich zu zeiten‘.

Um auf die Analogie des Baumquerschnittes zurückzukommen: Ich versuchte, mit diesem Bild zwei Ebenen der Doppelbildmontage zu verdeutlichen, die ein Erlebnis des ‚Sich-Zeitens‘, d.h. der Konfrontation mit Lebenszeit und Vergänglichkeit, hervorrufen können. Erstens, indem die Montage das Material als ‚gewachsenes‘ offengelegt, d.h. die zeitliche Entstehung sowohl über Datierungen im Voice-over, als auch in visuellen Zeitblenden festhält: Über den Zeitraum von etwas mehr als drei Jahren, in denen ich an den Beobachtungsorten gefilmt habe, schlägt sich die fortschreitende Zeit durch sichtbare Veränderungen unweigerlich im Bildmaterial nieder.<sup>80</sup> Zweitens durch die gesamte Lebensspanne – von der Schwangerschaft, Kindheit bis zum langsamen Abschied durch Demenz –, die der Film-Essay vor dem inneren Auge anhand der fragmentarischen Montage aus den Fallstudien ausbreitet. Von den ‚Rändern‘ der

80 Der Junge wächst und eine kleine Schwester kommt dazu. Die Anlage rund um das Pflegezentrum des künftigen Juradorfes für Personen mit Demenz durchläuft eine Transformation: da wo vorher eine alte Bauernscheune stand, entsteht durch die Sprengung Brachland, später steht an dieser Stelle der Rohbau des neuen Gebäudekomplexes etc.

Lebenszeit (dem Lebensanfang und dem Lebensende) aus, die sich durch die Doppelbildmontage zusammenballen, wirkt der:die Betrachtende gewissermassen ‚klein‘ davor.

Beide Ebenen zeitlicher Volumen bilden sich erst explizit – in der Dauer des Filmes – über das vergleichende, relationale Sehen des:der Rezipient:in. Es gibt aber auch einige Momente im Film-Essay, die durch spezifische Bildpaare konkret als Zeitschichtungen kenntlich sind und in ihrer Gleichzeitigkeit in Analogie zum Baumquerschnitt eine Form zeitlichen Querschnitts bilden. So z.B. die Sequenz mit zwei Einstellungen des gleichen Ortes, einem Kameraschwenk über die Landschaft zu zwei sichtbar anderen Jahreszeiten [→ W wie Wetter, wie Wind]: In einer klassischen Montage würden sie eine Ellipse bilden, die das eine Bild ins andere überblenden lässt und so filmsprachlich einen Zeitverlauf lesbar macht. Stattdessen wird in der Sequenz des Film-Essays die Überblendung der zwei Zeitpunkte nicht eingelöst, sondern der:die Betrachtende steht der Ellipse in der Gleichzeitigkeit der nebeneinander laufenden Bilder gegenüber.

Ein weiteres explizites Moment zeitlichen Volumens und in Analogie mit dem Baumquerschnitt entsteht in der Sequenz auf dem heutigen Schulgelände der École Internationale: Hier spricht die Erzählerin von dem Baum, der schon auf dem Schulhof stand, als Maya Deren hier zur Schule ging [→ M wie Morgengymnastik]. Während der Blick auf dem rechten Bild langsam entlang des dicken Stamms aufwärts in die Baumkrone der Zeder gleitet, rückt sich auf dem linken Bild eine Frau an die Stelle vor dem Schulgebäude, exakt dort, wo Maya Deren mittig gestanden hatte, als das (früher im Film gezeigte) Klassenphoto von 1931 aufgenommen wurde.

→ W

Film-Essay  
*Face No Dial  
of a Clock,*  
44:53–45:31;  
48:01–48:43

Film-Essay  
*Face No Dial  
of a Clock,*  
49:15–50:06

→ M

## K wie Käfer

In der Psychoanalyse wurde ansatzweise ein Begriff für kontingente Erfahrungen gebildet, die aus bedeutungsvoll erlebten Zufällen zu einem subjektiven Narrativ gemacht werden: Synchronizität, wie Carl Gustav Jung sie definierte, geht von einem Doppelereignis aus, einem „inneren, psychischen Ereignis (wie z.B. eine lebhafte, aufrührende Idee, ein Traum, eine Vision oder Emotion) und einem äusseren, physischen Ereignis“<sup>81</sup>, das wie eine Verkörperung dem inneren Erlebnis entspricht. Für Jung war Synchronizität etwas, das nicht durch eine kausale Erklärung sinnstiftend wird: Das innere, seelische Phänomen muss chronologisch *vor* (oder genau gleichzeitig mit) dem äusseren Ereignis stattfinden.

„Eine junge Patientin hatte in einem entscheidenden Moment ihrer Behandlung einen Traum, in welchem sie einen goldenen Skarabäus zum Geschenk erhielt. Ich sass, während sie mir den Traum erzählte, mit dem Rücken gegen das geschlossene Fenster. Plötzlich hörte ich hinter mir ein Geräusch, wie wenn etwas leise an das Fenster klopfte. Ich drehte mich um und sah, dass ein fliegendes Insekt von aussen gegen das Fenster stiess. Ich öffnete das Fenster und fing das Tier im Fluge. Es war die nächste Analogie zu einem goldenen Skarabäus, welche unsere Breiten aufzubringen vermochten, nämlich ein *Scarabaeide* (Blatthornkäfer) *cetonia aurata*, der gemeine Rosenkäfer, der sich offenbar veranlasst gefühlt hatte, entgegen seinen sonstigen Gewohnheiten in ein dunkles Zimmer gerade in diesem Moment einzudringen.“<sup>82</sup>

Das eine ist nicht die Konsequenz aus dem anderen, sondern der Zusammenhang zwischen den beiden Ereignissen ist inkonstant und kontingent, bzw. entsteht erst, indem eine Gleichartigkeit erkannt wird. D.h. die Koinzidenz wird zum Anlass (im Sinne einer Chance), in der gemeinsamen Analyse und Deutung zwischen Psychoanalytiker und Analysant das ursprünglich emotionale Erlebnis in der Parallelität mit dem zufälligen, äusseren Phänomen zu verbinden: Indem ein Bezug wahrgenommen wird, verhilft das äussere

81 <https://de.wikipedia.org/wiki/Synchronizität> [zuletzt aufgerufen am 13.6.2022]

82 Ebd. [Referenziert: Jung, Carl Gustav, 1971 (1952), *Gesammelte Werke*. Bd. 8. Olten: Walter, S. 497]

Ereignis (der durchs Fenster hereinfliegende Rosenkäfer) zuerst, die zuvor geschilderte innere Erfahrung (der Traum des goldenen Skarabäus) als wichtig zu erkennen. Laut Jungs Bericht zu diesem Erlebnis aus seiner Praxis verhalf die starke emotionale Reaktion der Patientin auf den als sinnhaftig wahrgenommenen Zufall der Therapie zu einem positiven Impuls – neue Bewegung kam in die Behandlung, die zuvor stagniert hätte, weil die Patientin zu stark intellektualisierte.<sup>83</sup> Zwar werden in der Interpretation der Synchronizität im Nachhinein sinnvolle Zusammenhänge erörtert, doch sieht Jung das schöpferisch verwandelnde Potential solcher ‚numinosen Zufälle‘ auch im viszeralem Effekt, den sie auf den Zustand der Person haben. Die Beschreibungen dieses Effekts bleiben in den mir vorliegenden Texten jeweils vage.<sup>84</sup> Was mich an diesem Beispiel interessiert, ist nicht seine psychoanalytische Bedeutung, sondern die Anschaulichkeit des Synchronizitätserlebnisses im Sinne eines Denkmotivs [→ D wie Denkraum]. Wenn etwas unerwartet Auftretendes das Gefühl weckt, etwas ginge hier nicht mit rechten Dingen zu, es handle sich nicht um einen Zufall, dann wird die Wahrnehmung gesteigert, es entsteht eine Bereitschaft für Ungewöhnliches und die Intuition schafft ein Verlangen, dem ‚Zeichen‘ nachzugehen: der viszerale Effekt des Zufalls hat Auswirkungen auf das Handeln und initiiert eine Transformation des Wahrgenommenen.

→ D

83 Vgl. Reefschläger, Gunnar Immo, 2018, *Synchronizität in der Psychotherapie, Eine quantitativ-qualitative Untersuchung der strukturellen Beschaffenheit synchronistischer Phänomene im psychotherapeutischen Prozess*, Dissertation, Europa-Universität in Frankfurt, S.1. [https://opus4.kobv.de/opus4-euv/frontdoor/deliver/index/docId/385/file/Reefschlaeger\\_Gunnar.pdf](https://opus4.kobv.de/opus4-euv/frontdoor/deliver/index/docId/385/file/Reefschlaeger_Gunnar.pdf) [abgerufen am 1.7.2022]

84 Der Effekt wird in verschiedenen Beiträgen zur Synchronizität unterschiedlich umschrieben: „für spirituelles Wachstum, als auch für tiefere, zwischenmenschliche Begegnung und die Individuation des Einzelnen“ und als „a strong emotional reaction, an ‚a-ha‘ experience“. Vgl. Ebd., S. 55f.

## L wie Laserschwert, wie Löcher, wie Lücken

Den Dreh für *Jeux impairs* als ein Dispositiv zu verstehen, in dem Rollen, Hierarchien und Zeitregime untersucht werden, war Teil der Inszenierung als Versuchsanlage. Jacob verstand schnell, dass er darin als Schauspieler eine Handlungsmacht besitzt. Die Schauspielerin sass auf einem Stuhl, er stand ihr gegenüber auf der anderen Seite des Bürotisches. Sie sind sich so auf Augenhöhe und überblicken die Karten aus gleicher Distanz. Die Karten und die Aufmerksamkeit sind ihm zugewandt. Er deckt eine Karte mit einem Standbild aus den über ein Jahr zurückliegenden Aufnahmen mit ihm auf. Er erkennt sich unverzüglich, doch da ist auch ein Element im Bild, das er nicht genau identifizieren kann. Er flüstert: „Man könnte meinen, ein schwarzes Loch! Aber wieso hat es mich nicht hineingesogen?“ Das Unbekannte hat sofort seine Phantasie angeregt und eröffnet eine andere Zeitdimension. In dieser Vorstellungswelt gibt es Zeitmaschinen, Meteoriten, die auf die Erde fallen, Dinosaurier und Ninjas. Von Zeit zu Zeit, wenn seine Konzentration beim Kartenspiel nachliess, ging sein Blick in die dunkle Leere des riesigen umliegenden Auditoriums und es machte den Eindruck, als wäre dieser undefinierte Aussenraum der Szene bevölkert von unzähligen, unsichtbaren Kreaturen.

Er hatte sein selbst gebasteltes Laserschwert auf den Dreh mitgebracht. Wir konnten ihn nur unter Schwierigkeiten überreden, das Schwert während der Aufnahmen auf einem Stuhl ausserhalb des Bildausschnittes zu deponieren. Gerade in den Momenten, in welchen er sich des Raumes ausserhalb der Cadrage bewusst wurde, unterbrach er das Spiel von einer Sekunde auf die andere und ging schnellen Schrittes aus dem Bild. Er packte sein Laserschwert und improvisierte einen Kampf gegen einen unsichtbaren Angreifer. Stehend war ihm die Bewegungsfreiheit gegeben, um den filmischen Raum mit seinen Bewegungen zu verändern bzw. in einen anderen Raum einzutreten, indem er über die Cadrage hinaus geht und mit dem Laserschwert die angrenzende Dunkelheit miteinbezieht, angreift und präsent macht.

Mein Interesse galt dem Changieren von Jacobs Aufmerksamkeit zwischen Memoryspiel und einer unsichtbaren Vorstellungswelt, das einhergeht mit einem anderen zeitlichen Modus. Vereinfacht ausgedrückt: Die Schauspielerin und das Kartenspiel stehen für den zeitlichen Modus der Rationalität – eine Zeitlichkeit, die einer zielgerichteten Logik folgt. Das Laserschwert und Jacobs Ausbrüche hingegen verkörpern einen zeitlichen Modus der Emotionalität – eine Zeitlichkeit, die sich durch Intensitäten, Effekte und Affekte auszeichnet. Ein Arbeitsschritt in meiner Auseinandersetzung mit dem gefilmten Material bestand darin, die Sequenzen mit dem Laserschwert extrem zu verlangsamen. Mittels Slowmotion versuchte ich, die Brüche in der linearen Zeitlichkeit durch Ausdehnung der emotionalen Zeit zu intensivieren und in eine „Echtzeit der Gefühle“<sup>85</sup> zu übersetzen.

Ich wählte die Verlangsamung als Verfahren zudem, um der Vorstellungskraft mehr Zeit einzuräumen, Jacobs Agieren auf seine Merkwürdigkeit hin zu untersuchen. Wie verändert sich der Blick auf die Ablenkungsmanöver von Jacob durch die Verlangsamung? Werden sie als Zerstreuung, Konzentrationsschwäche oder eigensinnige Aufmerksamkeitsverteilung wahrgenommen? Inwieweit greifen Aufmerksamkeit und Distraction als Wahrnehmungsmodi durch die Slowmotion ineinander? Kann der Slowmotion-Effekt ein changierendes Zeitgefühl in der filmischen Erfahrung auslösen?

Aus den Versuchen mit der Slowmotion ergab sich ein unerwarteter Effekt: Die restliche Montage, die geschnitten ist, um filmische Echtzeit zu vermitteln – d.h. als ob das Memoryspiel sich vor den Augen des:der Zuschauers:in abspielt –, erschien mir unglaublich langsam. Auch wenn das nahezu zweistündige Spiel auf knappe 15 Filmminuten zusammengeschnitten wurde, wird der Eindruck ungebrochener Kontinuität erzeugt, indem ‚unsichtbare‘ Schnitte eine filmische Echtzeit suggerieren. Echtzeit wird in den Mainstreammedien und Filmen selten eingesetzt, aus Angst sie

85 Alexander Kluge bezeichnet mit diesem Ausdruck die Notwendigkeit, Phänomene, die für die menschliche Wahrnehmung zu schnell gehen, zu verlangsamen, z.B. durch eine metaphorische Übersetzung, um sie der Erfahrung zugänglich zu machen. Vgl. Mankowsky, Astrid-Deuber / Schiesser, Giaco, ‚In der Echtzeit der Gefühle, Gespräch mit Alexander Kluge‘. In: Schulte, Christian (Hg.), 2012, *Die Schrift an der Wand – Alexander Kluge: Rohstoffe und Materialien*. Göttingen: V&G unipress, S. 361ff.



Laserschwert  
Slowmotion,  
verworfenen  
Arbeitsschritt  
*Jeux impairs*,  
01:05 Min

möge vermeintlich langsam oder langweilig wirken. Den Film so zu schneiden, dass er in der Wahrnehmung einen Eindruck von Verlangsamung erzeugt, jedoch ohne dass die Slowmotion eingesetzt wird, verlagert die Frage der filmischen Aufmerksamkeitsverschiebungen stärker von der Darstellung zur Rezeption. Was passiert ‚auf die Dauer‘ in der Aufmerksamkeit des:der Zuschauers:in, in der Zeitspanne, in der das Memoryspiel abläuft? Auf welche Details der Situation richtet sich der Fokus? Wann schweifen die Gedanken ab? Und wodurch fangen die Betrachter:innen an, ihre eigene Aufnahmefähigkeit zu beobachten?

Neben der kammerspielartigen Anlage und der strikten Cadrage ist es insbesondere die suggerierte Echtzeit, die den jeweils eigenen Wahrnehmungsmodus in den Vordergrund rückt. Aus diesem Grund habe ich die Laserschwert-Intermezzos in der letzten Montageversion von *Jeux impairs* verknüpft statt ausgedehnt, wie verrückte Interferenzen brechen die Schwertinterruptionen in die Filmrealität ein. Nur für wenige Sekunden bremst die Bildgeschwindigkeit ab, manchmal so kurz, dass der Wahrnehmung kaum Zeit bleibt, um eine Ahnung der Manipulation aufzunehmen. Diese ‚spektakulären‘ Momente können also leicht verpasst werden.

In der Erlebniswelt des Jungen wurden leere Zwischenräume und dunkle Verstecke als Orte von gelebter Asynchronität deutlich, zum Beispiel wenn er sich nach dem ersten Schultag auf dem Spielplatz in eine Röhre verkriecht. Jacob nimmt die Zeit nicht in Begriffen wahr, sondern in seinem körperlichen Ausdruck im Raum als physischem Bewegungsraum und dessen Einschränkungen. In der Auseinandersetzung mit dem Experiment der Inszenierung erschlossen sich mir gewisse Aspekte der empirischen Zeitauffassung aus der filmischen Feldarbeit mit dem Jungen nochmals klarer: Löcher und Lücken nutzt oder erschafft er, um sich Regulierungen zu widersetzen, zu entziehen, zu verstecken [→ N wie Normalitätsprinzip]. Die Eltern, die Lehrperson und auch ich als Filmerin setzten ihm Rahmenbedingungen, in denen er sich bewegen sollte. Der beleuchtete Tisch mit den ausgelegten Karten in einem abgedunkelten Theaterraum bildet den Rahmen der Inszenierung. Das im Schatten liegende leere Auditorium birgt Unbekanntes, es entzieht sich der Sichtbarkeit, und es wird zum Möglichkeitsraum bzw. Ermöglichungsraum [→ T wie Tischrand, wie Träume]. Zwei unterschiedliche Zeitlichkeiten herrschen in diesen beiden ‚Welten‘, zwischen welchen sich Jacob hin und her bewegt.

→ N

→ T

Das Drehexperiment und die nachfolgende ‚Auswertung‘ in Form des Kurzfilmes *Jeux imparis* veranlasste mich zu einer mehrfachen Überarbeitung der Spielplatz-Sequenz im Film-Essay. In der Kernszene dieser Sequenz sitzt Jacob in einer Röhre, die Beine hochgelagert und erklärt, die Schulglocke läute zum Arbeitsbeginn, er aber arbeite nicht, sondern die Lehrerin arbeite an ihnen. Der Arbeitszeit stellt er die Spielzeit entgegen. In einer ersten Version dieser Sequenz folgte auf das Bild in der Röhre ein Zusammenschnitt von Einstellungen, die Jacob zeigten, wie er sich über Hindernisse kletternd fortbewegt. Es ging mir darum, sein Spielen als Leben einer anderen Zeitlichkeit kenntlich zu machen, die sich von der Zeit des Lernens als Arbeitszeit unterscheidet [→ E wie Emoticons, wie Evaluation]. Nach den Erfahrungen in der Inszenierung wurde mir klar, dass diese Sequenz eine filmische Alteration von der dokumentarischen Beobachtung verlangt, um Jacobs Modus der Wahrnehmungen der Spielzeit differenzierter reflektieren zu können bzw. um zu zeigen, dass dieser Wahrnehmungsmodus eigene aktive körperliche Teilnahme voraussetzt. Statt durch Ausschnitte seiner Parcour-artigen Fortbewegungen (auf alle möglichen Hindernisse zu klettern und springen) dokumentarisch zu illustrieren, wie er sich ‚spielend fortbewegt‘, schränkt die Montage seine Aktivitäten auf eine einzige Bewegungssequenz eines Sprunges in Stop-Motion ein. In 12 mehrsekundigen Standbildern wird der Sprung, der Fall und das Aufsetzen gezeigt. Statt der schnellen, fließenden Bewegung wird die Sequenz in ruckartige Ausschnitte fragmentiert, damit die Betrachter:innen bewusst dem Bewegungsablauf folgen können. In dieser Sequenz bildeten für mich zwei sich widersprechende Perspektiven wichtige visuelle Referenzen, welche mit der stockenden Wahrnehmung einhergehen: einerseits eine Objektivierung, wie sie in der Technik des Motion Captures für Effizienzstudien von Arbeitsabläufen entworfen wurde. Dank der maschinellen Aufzeichnung können alle Schritte festgehalten und ausgewertet werden – nichts entgeht der Kontrolle. Zum Anderen eine Subjektivierung, wie sie in der Erfahrung und Erinnerung von Extremsituationen auftritt. So transformiert sich die Zeitwahrnehmung – etwa im Falle eines Sturzes – drastisch: In solchen Schreckensmomenten werden viele Eindrücke in kürzester Zeit aufgenommen und Sekundenbruchteile können sehr lange erscheinen.

Die Lücke der fehlenden Bilder ruft in Erinnerung, dass Film durch ein Loch (Kameraverschluss) aufgenommen wird und Bewegungsbilder immer aneinandergereihte Standbilder

Film-Essay  
*Face No Dial  
of a Clock,*  
19:53–21:19

→ E

→ D

sind. Zwischen den Photographien entgeht der Festhaltung immer etwas, aber bei der Geschwindigkeit von 25 Bildern pro Sekunde wird die Dunkelpause [→ D wie Denkraum, wie Dunkelheit] für die menschliche Aufnahmefähigkeit unsichtbar. Der Stillstand und das Intervall zwischen den Bildern gibt der Wahrnehmung einen Zwischenraum und lässt Platz für Assoziationen zu der ruckartigen Bewegungsfolge.

## M wie Morgengymnastik

„Dear Mother: I have a very very heavy schedule and I have loads of home work so I was not able to write sooner. [...] The first thing we do in the morning is to put on shorts or go in our pyjamas outside for excersises. We get up 5 mins of 7 and have to be out 3 mins before 7. So you see it is really to wake you up good.“<sup>86</sup>

Auf die Briefe, die Elenora Deren während ihrer Genfer Schulzeit an ihre Mutter in die USA geschrieben hat, war ich einige Jahre vor Beginn meines PhD-Projekts in einer vergriffenen Dokumentation<sup>87</sup> zu Derens Leben gestossen. Die École Internationale war mir ein Begriff, weil ich selbst einige Zeit in der Nähe dieser Schule in Genf gewohnt hatte und den englischsprechenden Expat-Kindern, aus der die Schülerschaft der Ecolint hauptsächlich besteht, täglich an der Tramhaltestelle begegnete. Anders als heute, richtete sich die Schule Anfang der 1930er Jahre nicht nur an einer internationalen Elite aus, sie gründete auch auf der Vermittlung und Entwicklung alternativer Bildungsmodelle, die lokal verankert waren<sup>88</sup>. In den Briefen, die Deren im Alter von 13 bis 16 Jahren von dort aus verfasste, beschreibt sie den Alltag der Schule, Ausflüge und Aktivitäten, auch Wünsche und Bitten an die Mutter (Erlaubnis, mit den Jungs zu tanzen, Geld für die zur Uniform gehörenden Socken, Bericht zur Dauer ihrer Menstruation usw.).

86 Auszug aus dem zweiten Brief, den Eleanora Deren nach Ankunft an der École Internationale an ihre Mutter schickt, datiert 25. September 1930. In: Clark, Vève / Hodson, Millicent / Neilman Catrina (Hrsg.), 1984, *The Legend of Maya Deren, A Documentary Biography and Collected Work, Volume I, Part One, Signatures (1917–42)*. New York: Anthology Film Archives / Film Culture, S. 55.

87 Clark, Vève / Hodson, Millicent / Neilman Catrina (Hrsg.), 1984, *The Legend of Maya Deren, A Documentary Biography and Collected Work, Volume I, Part One, Signatures (1917–42)*. New York: Anthology Film Archives / Film Culture.

88 Die *Éducation Nouvelle* verfolgten in der Folge von Jean-Jacques Rousseaus Wirken in Genf wichtige Akteure weiter. 1899 war das *Bureau international des Écoles Nouvelles* gegründet worden, 1912 das *Institut Jean-Jacques Rousseau* und 1925 das *Bureau International d'Éducation*, das später u.a. von Jean Piaget geleitet wurde. Die 1924 von einer Gruppe leitender Mitarbeiter:innen internationaler Organisationen ins Leben gerufene Ecolint war Teil dieser Bewegung für radikal progressive Pädagogik (Montessori Methoden u.ä.).

„The wind howls around the chimney in our room at night after bed. It will be one of my fondest memories. You know we get out and do setups [situps? LvN] before the sun is up and we do it in the dark. It is real fun. Even sometimes I get up at 6 in the morning and get dressed and go out and watch the sun rise and walk around in the dark. That is the only time I have to meditate. The life is very fast here.“<sup>89</sup>

Die vergriffene Dokumentation hatte ich, als ich meinen PhD begann, vergessen. Es war ein Zufall, der mich dazu bewog, die Spurensuche zu Deren in Genf wieder aufzunehmen. Ich fuhr für den ersten Schultag von Jacob zu dessen neuem Zuhause. In Erwartung des zweiten Kindes war die Familie kurz zuvor umgezogen. Ich hatte die Adresse vor Längerem erhalten und wusste, wo dieser Genfer Stadtteil liegt, aber ich kannte die nähere Umgebung nicht. Obwohl mir Fanny, Jacobs Mutter, mehrere Photos von der Primarschule Le Corbusier zur Vorbereitung geschickt hatte, wollte ich vor Schulbeginn selbst einen Augenschein nehmen. Erst als ich dort im leeren Innenhof des Schulgebäudes stand, und trotz der Stille den Hall vernahm, der die Luft mit Anspannung füllt, sobald die Glocke läutet und die Kinder die Treppen hinunter und hinauf strömen, erst in diesem Moment fiel mir Maya Deren und die École Internationale ein. Ich erinnerte mich, dass diese nicht weit von dort entfernt liegen muss.

Zwei Schulen, zwei Schulerfahrungen, am fast gleichen Ort, zu unterschiedlichen Zeiten. Dieser Zufall kann als unbedeutend wahrgenommen werden. Für mich löste er ein unerklärliches Verlangen aus, vor Ort nach Spuren von Maya Deren zu suchen und vielleicht auf weitere Zusammenhänge zu stossen, die meine Wahrnehmung dieses Zu-Falls als ein ‚Zeichen‘ bestätigten. Das Zeichen bestand darin, diesen Zufall als einen Hinweis zu verstehen, dass Maya Derens Erfahrungen für meine Zeitlichkeitsuntersuchungen wichtig sein könnten. Chiara geisterte schon eine Weile in meinem Kopf herum, doch jetzt bekam sie eine Aufgabe: Ich schickte sie los ins Archiv der École Internationale. Sie durfte dieser vagen Maya-Deren-Fährte nachgehen. Zusammen stiegen wir in eine ‚Abenteuerzeit‘ ein.

89 Auszug aus einem Brief vom 30. November 1930, ebd., S. 61.

„Der echte Abenteuer Mensch ist ein Mensch des Zufalls. Als ein Mensch, mit dem etwas geschehen ist, tritt er in die Abenteuerzeit ein. Die Initiative in dieser Zeit liegt jedoch nicht bei den Menschen. Es versteht sich von selbst, dass die Momente der Abenteuerzeit, alle diese ‚plötzlich‘ und ‚gerade‘, nicht mittels verstandesmässiger Analyse, Erforschung, weiser Voraussicht, Erfahrung usw. wägbare sind. Statt dessen lassen sich diese Momente durch Weissagungen, Auspizien, Überlieferungen, Prophezeiungen, Orakelsprüche, prophetische Träume und Vorahnungen in Erfahrung bringen.“<sup>90</sup>

Die geographische Nähe von Jacobs Schule und Eleanoras Schule – kuriose Koinzidenz – ermutigte mich dazu, die Chiara-Deren-Geschichte als eigenen Forschungsstrang neben den Fallstudien weiter zu verfolgen. Die Zusammenhänge zwischen den Investigationsfeldern konnte ich nicht erklären, aber ich war mir sicher, dass es welche gab [→ K wie Käfer]. Ich erkannte, dass ich mit dem fiktionalisierenden Vorgehen keine Kausalitäten vorausschicken musste, sondern ‚unsagbare Zusammenhänge‘ gerade als Antrieb der Erkundung brauche. Das Plausibilisieren ist Teil des Erfindungsprozesses der Erzählung und indem Chiara als Figur die Deren-Recherche zugeschrieben wird, dienen Kontingenzen zu keiner Erklärung, sondern werden zu Intrigen, die die Zuhörer:innen in den Rechercheprozess zu involvieren versuchen.

→ K  
→ C  
→ I  
Durch die Erfindung der Chiara-Figur [→ C] und ihrer Spurensuche zu Deren im Archiv der École Internationale erschlossen sich Wahrnehmungen und Gedanken zur Asynchronizität, die ich ohne sie nicht hätte machen können [→ I wie imaginäre Freundin]. Wäre ich ohne meine fiktive Doppelgängerin in dem Archiv gewesen, hätte ich zwar die gleichen, wenigen Photographien gefunden, auf welchen Deren identifizierbar ist, und auch ihre Artikelbeiträge der Schülerzeitung *Philia*. Aber weil es mit Chiara darum ging, eine Geschichte zu entwickeln, eine emotionale Verbundenheit zu Personen einer anderen Zeit (Maya Deren) und einer anderen Realität (Chiara – Fiktion) zu erschliessen, verschob sich die Aufmerksamkeit vom vorhandenen Deren-Material auf Fehlendes. Das Abwesende wurde wichtig. Mit den kopierten Briefen aus der vergriffenen Publikation fingen stumme Dokumente, im Archiv

90 Bachtin, Mikhail, 2014 (1986), *Chronotopos*. Frankfurt: Suhrkamp, S. 18f.

kontextlos zusammengestellt, in meinem Kopf zu sprechen an: Ein alter Baum, der im Innenhof der École Internationale steht (und den Namen Alexandre trägt) wird genauso zu einem Gegenstand der Erfahrung wie ein unscheinbares Photo von Mädchen bei der Morgengymnastik.

Chiara veränderte mein Verhalten, meine Wahrnehmung und meine Aufmerksamkeit während der Rechercheaufenthalte im Archiv und beim Sichten meines eigenen Materials. Der Prozess der Übersetzung einer Beobachtung oder einer Erfahrung in die Figur verlangte einerseits eine Verlangsamung und Wiederholung meiner Betrachtungen des Archivmaterials, andererseits eine spekulative Erweiterung oder Abweichung meiner faktischen Wahrnehmung. Beispielsweise wäre mir das Detail des Armes, der aus der Reihe tanzt, in der Photographie der synchronen Mädchen-Morgengymnastik ohne Chiara nicht aufgefallen. Zwar hatten wir im Archiv, Chiara und ich (wer genau dort handelte, ist schwer zu sagen), dieses kleinformatige Photo auf die Maximalgröße eines DIN-A3 Blattes auf dem Kopierer heraufvergrößert, doch die schwebende Hand zwischen den uns den Rücken zukehrenden Reihen war uns nicht aufgefallen. Sogar als ich mich entschied, das Bild in der Erzählung wichtig zu machen, es abphotographiert und abgefilmt und in die Montage eingebaut hatte („synchroner Moment zwischen uns“), galt mein Interesse einzig dem Gesamtklischee: Synchronturnen als Disziplinierungspraxis; der Spannungsgrad der Anonymität (Maya Deren könnte eines dieser Mädchen sein). Erst als ich verschiedene Schreibexperimente mit der Figur Chiara unternahm, zog ich die A3-Vergrößerung wieder hervor: Ich schaute sie mit Chiaras Blick an, weil ich darüber schreiben wollte, wie sie über Asynchronizität nachdenken könnte.

Chiara sah den asynchronen Arm sofort. Ich bin fassungslos, dass ich diesen während der ganzen Zeit übersehen hatte. Chiara überlegte schon weiter und spekulierte über die Interpretationsmöglichkeiten des ‚unbeherrschten Arms‘. Vielleicht sei die Asynchronizität in Wirklichkeit gar niemandem aufgefallen, weil die abweichende Bewegung nur so minim verschoben war, dass sie in Echtzeit niemand wahrgenommen hätte. Sie wäre dann ein Produkt der Photographie (oder der Fiktion). Oder man könnte sich vorstellen, dass sich das Mädchen zwar nicht synchron zur Bewegung der anderen Mädchen verhielt, aber ihr Rhythmus auf eine andere Instanz abgestimmt war, z.B. auf ein Lied, ein Umgebungsgeräusch, auf ihren eigenen Herzschlag

oder Atemrhythmus... Oder dass sich ein innerer Protest gegen die Uniformität bewusst oder unbewusst Bahn brach.

Chiara verhalf zu einem anderen Umgang mit Material, der andere Erkenntnisse hervorbrachte: weg von einem Materialverständnis, das am Material als Nachweis interessiert ist, hin zu einem Materialverständnis, welches sich für Materialien als Wissenspotentiale von Spekulation interessiert. Chiara ermächtigte mich zu einer gewissen Undiszipliniertheit, eine Art Ungehorsam gegenüber dem ‚Forschungsgegenstand‘, bzw. dazu, Nicht-Wissen und Ungewissheiten als transformatives Vermögen einzusetzen.

Film-Essay  
*Face No Dial  
of a Clock,*  
14:00–14:22

## N wie Normalitätsprinzip

Das Normalitätsprinzip ist ein Begriff in der Demenzpflege, der das Umfeld eines Menschen mit Demenz daran erinnern soll, dass dem als ‚deviant‘ wahrgenommenen Verhalten am besten mit ‚Normalität‘ begegnet wird.<sup>91</sup> Es geht darum, den Patient:innen eine möglichst gewohnte Lebensform zu bieten, indem man die Umgebung und Abläufe möglichst an frühere, bekannte und vertraute Muster angleicht. In der Umsetzung in Pflegeinstitutionen stellt dieser Ansatz jedoch eine grosse Herausforderung dar, denn er beinhaltet ein Paradox: die erwünschte Form von individueller, persönlicher Normalität wird, sobald es darum geht, diese in einer kollektiven Lebensform (Pflegeheim) umzusetzen, in kollektive Normen ‚gepresst‘. Beispielsweise muss ein ‚normaler Tagesablauf‘ festgelegt werden, der für alle gilt und trotzdem auf individuelle Bedürfnisse Rücksicht nimmt.

→ P Gesamtgesellschaftlich ist ein ‚normaler Arbeitstag‘ im Sinne eines 9-17-Uhr-Standards *de facto* in vielen Bereichen des heutigen, globalen 24/7-Arbeitsmarktes nicht mehr die Norm. Globale Produktionsketten, digitale Kommunikation und gesteigerte Beschäftigung in Dienstleistungs- und Wissensproduktionssektoren machen einen regulären Arbeitstag mit fixen, kollektiven Arbeitszeiten für eine Mehrheit der Berufstätigen unmöglich. Während Teilzeit und Flexibilisierung in der kreativen High-tech-Unternehmenskultur – wie es auch in dem von mir beobachteten Startup-Unternehmen der Fall war [→ P wie Periode, wie Pheromone] – als Privileg und Beweis der eigenen Selbstständigkeit gelten, machen die Arbeitszeiten ‚auf Abruf‘ in prekarierten Arbeitsverhältnissen eine grosse Abhängigkeit und Vulnerabilität der Betroffenen deutlich.

„The erosion of institutionally fixed routines and the fragmentation of daily activities mean that more negotiations, more decisions, and more effort are required to perform

91 Das Konzept entstand ursprünglich in den 1960er Jahren als ‚Normalisierungsprinzip‘ im Zusammenhang mit der gesellschaftlichen Integrierung von Menschen mit kognitiver Beeinträchtigung. Vgl. Thimm, Walter, 2005, *Das Normalisierungsprinzip, ein Lesebuch zu Geschichte und Gegenwart eines Reformkonzepts*, Marburg: Lebenshilfeverlag.

the necessities of daily life.<sup>92</sup> Die Techniksoziologin Judy Wajcman macht darauf aufmerksam, dass in einer desynchronisierten Gesellschaft Zeitmangel Folge der zunehmend asynchronisierten Kollektivität ist, weil es in den individualisierten Tagesabläufen zur Herausforderung wird, überhaupt gemeinsame Zeiträume zu koordinieren. Auch die Medientheoretikerin Sarah Sharma setzt ihre Kritik bei der individualistischen Perspektive auf Zeitlichkeiten an: Für eine Analyse gegenwärtiger Zeitpolitik ist es ihrer Ansicht nach dringlich, sich mit den Abhängigkeiten verschiedener Zeitrhythmen auseinander zu setzen, die es den einen erlaubt, Zeitkontrolle im Glauben an Autonomie aufrecht zu erhalten, während die Arbeit anderer gerade darin besteht, diese Normalität der beschleunigten Gesellschaft zu ermöglichen.<sup>93</sup> Sharma bezeichnet das Narrativ der Beschleunigung als eine „kulturelle Fixierung“<sup>94</sup>, welche die ungleiche Betroffenheit von zeitlichem Anpassungszwang unterschiedlicher sozialer Gruppen im Beschleunigungsbegriff homogenisiert (Kalibrierung). Die Komplexität gelebter Zeit – heterogener Zeitlichkeiten – werde in diesen Diskursen grösstenteils ausgeblendet. Aus Sharmas Perspektive wird deutlich, wie dringlich es ist, über die Formen und Alternativen der Kalibrierung zu sprechen, statt auf Beschleunigung zu fokussieren.

„Shared across the temporal differential is not so much the general speed of life but rather the expectation that one must recalibrate. To recalibrate is to learn how to deal with time, be on top of one’s time, to learn when to be fast and when to be slow. Recalibration [...] accounts for the multiple ways in which individuals and social groups synchronize their body clocks, their senses of the future or the present, to an exterior relation – be it another person, pace, technology, chronometer, institution, or ideology.”<sup>95</sup>

92 Wajcman, Judy, 2016, *Pressed for Time, The Acceleration of Life in Digital Capitalism*. Chicago: The University of Chicago Press, S. 76.

93 Vgl. Sharma, Sarah, 2014, *In the Meantime, Temporality and Cultural Politics*. Durham: Duke University Press.

94 Sie bezieht sich dabei auch auf die Diskurse beschleunigungskritischer Theorien, die ihrer Ansicht nach zu einem normativen Zeitbegriff beitragen: “Without attention to multiple temporalities, the subject of value in the critique of speed ends up being the same subject who will confirm speedup most readily as the reality – the consumer of new technological gadgets [...], the jet-setter who can’t remember which airport he’s in, the disoriented postmodern theorist, or the tired and overworked academic whose black-berry is keeping him or her ,on’ 24/7.” Ebd., S. 7.

95 Ebd., S. 18.

→ E

Das Konzept des Drehs von *Jeux impairs* war der Versuch, in der auf ein Memoryspiel reduzierten Handlung normative Zeitwahrnehmungen sowie *differente* Zeitwahrnehmungen zu erkunden und kenntlich zu machen. Die Versuchsanlage gestaltete sich durch Elemente, die erwartbare Verhaltensweisen hervorrufen (das Memoryspiel) und Faktoren, die diese Selbstverständlichkeit der Handlungen in Frage stellen könnten (der Raum, der Dreh, die abweichenden Spielregeln etc.). In der schulischen Selbstevaluation, die dem Drehexperiment als Ausgangspunkt diente, zeigten sich Aspekte des Erlernens eines gesellschaftskonformen Verhaltens, Ansprüche von Selbstkontrolle und Ansätze von Selbstoptimierung [→ E wie Emoticons, wie Evaluation]. Alle diese Erwartungen verweisen auf die Normen produktiver Arbeitszeit – die Arbeitszeit eines gesunden, leistungsfähigen, erwachsenen Menschen.

Die Lebenssituationen, die mich in den drei Fallstudien interessierten und die im Falle des Memoryspiels durch Kartenpaare repräsentiert waren, weisen auf Widerstände hin, das gesellschaftliche Leben als von Leistung bestimmt zu anerkennen: ein übermütiges, eigen-sinniges Kind, das nicht stillsitzen kann; ein erschöpfter Körper, der keinen regelmässigen Fruchtbarkeitszyklus mehr aufzeigt; eine demente Person, die nicht verstehen kann, wo und warum sie sich an einem fremden Ort befindet – ihre Zeitlichkeiten fallen aus dem Produktivitätsimperativ heraus, bzw. verursachen Arbeit. Ist es möglich, über die Wahrnehmung der Abweichungen (der Asynchronizität) der gesellschaftlichen Norm hinweg etwas von diesen anderen ‚Spielregeln‘ (Zeitperspektiven) zu lernen? Inwieweit sind diese anderen Zeitlichkeiten eigensinnig und ermöglichen, andere Parameter, andere gemeinsame Werte zu erzeugen?

Am Schluss des Spiels in *Jeux impairs* gibt es einen Moment grosser Anspannung. Es liegen nur noch drei Kartenpaare unaufgedeckt auf dem Tisch – Jacob realisiert, dass er gewinnen wird und bringt es auch zum Ausdruck, indem er mit leuchtenden Augen sagt, es sei nun sicher, dass er gewinne. Die Schauspielerin stimmt zu, zieht aber mit einer demonstrativen Geste ihre gewonnenen Karten näher an sich heran. Jacob schaut ihr zu und imitiert ihre Geste reflexartig. Kurz darauf deckt er das erste Paar der noch liegenden Karten richtig auf, aufgeregt und auch etwas unsicher, ob sie tatsächlich zusammen gehören, wartet er fragend auf ihre Zustimmung. Sie nickt, zeigt ihm, dass auch die verbleibenden zwei Karten noch ihm gehören und er lacht. Sie sagt: „Zeig her“, und schiebt ihre Beige in die

Tischmitte, um sie mit seiner zu vergleichen. Der Gewinner ist offensichtlich. Er strahlt. Sie sagt: „Lass uns zählen“, und fängt gleich an mit ihren Karten. Er winkt sofort ab und scheint etwas geniert: „Nein, lass sein!“

Die Beobachtung der Rolle und des Zusammenspiels von Affekten und Gesten in dieser Schlusszene hat meine Reflexion zu Fragen des Sich-Rekalibrieren-Lernens angeregt. Wer synchronisiert sich hier mit wem, womit? Es ist ein Spiel, bei dem es um kompetitives Gewinnen geht. Das weiss Jacob und er will, solange er mitmacht, auch gewinnen. Doch das Überraschende an seiner Reaktion ist, dass es ihn offensichtlich nicht interessiert, dieses ‚Überlegen-sein‘ – er ist der Gewinner – auszukosten und zu feiern. Er scheint sogar verlegen, obwohl er sich freut, sobald sie ihm gratuliert oder zuvor den erkannten Gewinner bestätigt. Wichtiger als zu gewinnen scheint für ihn das Zusammenspiel zu sein. Im Spiel nimmt er die Ausdrücke und Gesten der Schauspielerin emotional sofort wahr und reagiert mimetisch darauf – so als würde er ihre Perspektive absorbieren. Inwiefern kann Wettbewerb/Gewinn überhaupt als eine Einzelleistung verstanden werden? Wie könnte der Empathie, die in der affektiven Dynamik im Spielen zwischen ihnen entfacht wurde, Rechnung getragen werden?

## P wie Periode, wie Pheromone

Je mehr Zeit enge Freundinnen miteinander verbrachten, desto genauer würden ihre Monatsblutungen zeitlich zusammenfallen. Die Mehrheit der Wissenschaft geht mittlerweile davon aus, dass es die menstruelle Synchronie, wie sie Martha McClintock Anfang der 1970er Jahre zu entdecken glaubte, nicht gibt.<sup>96</sup> Trotzdem bleibt das Phänomen von sich aneinander angleichenden Menstruationszyklen bei Frauen, die zusammen leben<sup>97</sup>, bis heute ein Faszinosum. Von der mysteriösen Körperkommunikation, die hier im Spiel sei, wurde auf Pheromone geschlossen: „Substanzen, die von einem Individuum nach aussen abgegeben werden und bei einem anderen Individuum der gleichen Art spezifische Reaktionen auslösen.“<sup>98</sup> Solche Botenstoffe wurden in der Naturwissenschaft vor allem im Zusammenhang mit Sexualverhalten, Sympathie und Antipathie und sozialen Kontakten untersucht. Die Schwierigkeit der Erforschung menschlicher Pheromone besteht darin, dass diese Phänomene beim Menschen immer in einem komplexen, multisensorischen Zusammenspiel auftreten und

96 Vgl. Zhengwei, Yang / Schank, Jeffrey, ‚Women do not synchronize their menstrual cycles‘. In: *Human Nature*. Bd. 17, 4/2006, S. 433–47. DOI: 10.1007/s12110-006-1005-z. Siehe auch: Ziomkiewicz, Anna, ‚Menstrual synchrony: Fact or artifact?‘ In: *Human Nature*. Bd. 17, 4/2006, S. 419–32. DOI: 10.1007/s12110-006-1004-0

97 Der Soziologe Leonard Weller und der Psychologe Aron Weller beispielsweise haben den Aspekt der gemeinsamen Zeit in vielseitigen Studien untersucht, ohne aber zu einem eindeutigen Schluss zu kommen: Weller, Leonard / Weller, Aron / Roizman, Shoshana, ‚Human menstrual synchrony in families and among close friends: Examining the importance of mutual exposure‘. In: *Journal of Comparative Psychology*. Bd. 113, 3/1999, S. 261–68. DOI: 10.1037/0735-7036.113.3.261. Und: Weller, Aron / Weller, Leonard, ‚Prolonged and very intensive contact may not be conducive to menstrual synchrony‘. In: *Psychoneuroendocrinology*. Bd. 23, 1/1998, S. 19–32. DOI: 10.1016/S0306-4530(97)00095-4

98 Karlson, Peter / Lüscher Martin, ‚Pheromones: a New Term for a Class of Biologically Active Substances‘. In: *Nature*. Bd. 183, 1959, S. 55–56. DOI: 10.1038/183055a0

nicht ‚abgetrennt‘ studiert werden können. Dadurch wird es unmöglich, der Wirkung solcher Duftstoffe eine ‚immer gleiche Art von Reaktion‘ nachzuweisen.

Sich synchronisierende Regeln wären nur die verzögerte, sichtbare Konsequenz von sich synchronisierenden Ovulationen. Käme man hinter die chemische Zusammensetzung der Pheromone, die eine Synchronie des Eisprungs erzeugen, hätte man vielleicht ein effizientes, natürliches Verhütungsmittel gefunden. Trotz der jahrzehntelang weiterverfolgten Forschungsambition konnte bisher keine pheromonale Methode der Fruchtbarkeitskontrolle entwickelt werden. Der geringe Wissensstand zu hormonellen Wirkungen, bzw. ihrer Steuerung stellte laut Firmennarrativ<sup>99</sup> eines der Gründungsmotive des Startup-Unternehmens Ava dar, das ich im Rahmen meiner Fallstudien untersucht habe. In ihrem Produkt, einem Armband zur Fruchtbarkeitsplanung für Frauen, wird „klinische Forschung mit künstlicher Intelligenz“<sup>100</sup> verbunden: Der Tracker zeichnet die Zyklen der Benutzerinnen auf und kann – so das Versprechen – mit anwachsender Datenmenge den Zeitpunkt des Eisprungs erfolgreich voraussagen. Statt der Pheromone sollen hier Big Data und Algorithmen die Fruchtbarkeit kontrollierbar machen. Die der Einzelanwendung zugrunde liegende Methode – Beobachtung verschiedener Körperindikatoren zur Abschätzung des fruchtbaren Zyklusfensters – ist hingegen nicht neu, sondern jahrhundertealtes ‚Frauenwissen‘. Die Ansprüche auf Genauigkeit und (Selbst-)Kontrolle, die Bedürfnisse permanenter (Selbst-)Überwachung und die Wünsche nach Planbarkeit hingegen sind in der Wissensgesellschaft von flexibilisierter und immaterieller Arbeit gewachsen.

Das Produkt Zyklustracker ist ein Sinnbild der widersprüchlichen Beschleunigungs- und Optimierungslogik – gerade weil das Gelingen einer Befruchtung, einer Zeugung, von einem Zusammenspiel unzähliger Faktoren abhängt, die nicht (alle) planbar sind, entsteht das Bedürfnis nach

99 „Die Wissenschaft hat den weiblichen Körper schon viel zu lange ignoriert“ heisst ein Slogan auf der Webseite des Unternehmens. Vgl. [www.avawomen.com/ch\\_de/über](http://www.avawomen.com/ch_de/über) [abgerufen am 13.6.2022]

100 Meisel, Lindsay, ‚Ava veröffentlicht ein peer-reviewed Clinical Paper‘, 20.5.2012, [www.avawomen.com/avaworld/de/klinische-studie](http://www.avawomen.com/avaworld/de/klinische-studie) [abgerufen am 6.6.2022]

101 Mansour, Diana, Ava Consultant in Community Gynaecology and Reproductive Healthcare, [www.avawomen.com/ch\\_de/fachkreise](http://www.avawomen.com/ch_de/fachkreise) [abgerufen am 6.6.2022]

umfassender Kontrolle. Gerade weil die Kundinnen ein vielbeschäftigtes, durchgeplantes Leben führen, muss auch „der Zeitpunkt des Geschlechtsverkehrs optimiert werden“<sup>101</sup>, und Schlaf und Stresslevel müssen monitoriert werden. Das Paradoxe dieses Gerätes ist, dass es anhand von ‚noch mehr Zeitmanagement‘ zu einer Entlastung verhelfen soll. Indem es Daten generiert und die Trägerinnen mit Kurzmeldungen in Echtzeit an körpereigene Vorgänge erinnert, entlastet es von der Sorge des ‚möglicherweise nicht funktionierenden Körpers‘. Es ist nicht nur der Anspruch von Effizienz, der sich von der Sphäre der Produktion auf die Sphäre der Reproduktion ausgeweitet hat und einen Markt von ‚Selbstoptimierungstechnologien‘ schafft; es ist auch der Wunsch nach einem Gefühl der Gelassenheit, des Vertrauens und der Zuversicht: Das Gerät wird helfen, es nimmt einer ‚Arbeit‘ ab, es liegt nicht mehr nur an einer selbst. Insbesondere die Tatsache, dass das Armband nachts getragen wird und die Körperindikatoren während des Schlafes misst, führt dazu, morgens mit dem Gefühl aufzuwachen, sogar über Nacht produktiv gewesen zu sein.

Diese Fallstudie bereitete mir Schwierigkeiten, die ich mir während des Prozesses lange Zeit nicht erklären konnte. Sowohl die Diskurse wie auch die konkreten Arbeitsbedingungen, die dieses Segment der Tech-Startup-Kreativindustrie hervorbringt, decken sich in vielen Bereichen mit meiner eigenen Erfahrung. Anders als für die Fallstudie mit Jacob und derjenigen zur Demenzpflege, brachte ich hier Vorwissen mit und eine entsprechende (Alters-)Perspektive, die einen direkteren Zugang zu den Zeitwahrnehmungen annehmen lässt und vielseitige Möglichkeiten teilnehmender Beobachtung bietet: Ich partizipierte während der vier Tage im Zürcher Hauptsitz des Unternehmens aktiv an Brainstorming-Sitzungen, Mittagessen, internationalen Onlinemeetings, Teambuilding – ich sass im Openspace an einem Arbeitsplatz und arbeitete so ‚integriert‘, dass ich mehrmals für eine neue Mitarbeiterin gehalten wurde. Ich hatte die Erlaubnis zu filmen, ich konnte Gespräche vereinbaren mit wem ich auch wünschte. Doch etwas in mir sträubte sich, ohne dass ich es wahrhaben wollte. Folglich sammelte ich zwar Beobachtungsmaterialien zu allen möglichen Aspekten, die relevant für meinen PhD sein konnten, doch es kristallisierte sich kein Fokus heraus und es entwickelte sich auch keine spezifisch filmische Verfahrensweise, um asynchrone Zeiterfahrungen in dieser Fallstudie nachvollziehbar zu machen. Erst als ich die Fallstudie als gescheitert ansah und anfang, über die Gründe nachzudenken,

erkannte ich, dass die dominanten chrononormativen Narrative<sup>102</sup> der Produktivität, die mich als ‚verinnerlichte Imperative‘ gerade interessieren, auch meine eigenen Ansprüche an die Fallstudie prägen und zu einer Überforderung, bzw. zu einem Widerstand geführt haben.

Das Startup-Unternehmen Ava zeigt unzählige Aspekte und Attribute der Beschleunigung: Als Startup sind Instabilität, Risiko, Innovation, Wettbewerb und Flexibilität Grundcharakteristiken der Organisation, die nicht nur vom schnellen Wandel abhängt, sondern diesen auch mitproduziert [→ N wie Normalitätsprinzip]. Firmenkultur und Arbeitsstruktur (‚flache Hierarchien‘) fordern von den Mitarbeitenden ständiges ‚Evaluieren‘ und selbstständiges ‚Re-kalibrieren‘ im Umgang mit Zeitdruck. Das Produkt des Fruchtbarkeits-trackers selbst und sein Marketing stehen für eine Technologie der „Beschleunigung des Lebenstempos“, wie der Soziologe Hartmut Rosa die Erfahrung von Zeitknappheit beschreibt.<sup>103</sup> Zwischen technischen, sozialen und individuellen Ansprüchen der Beschleunigung sieht Rosa ein „sich selbst verstärkendes ‚Feedback-System‘ [...], das sich ohne Unterlass selbst vorantreibt“<sup>104</sup> und auf der kapitalistischen Wettbewerbslogik basiert.

Was ich als ‚verinnerlichte Imperative‘ oder chrononormative Narrative bezeichne, sind Vorstellungen zu *Timings* (richtiger Moment, passender Zeitpunkt, angemessene Geschwindigkeit, abgestimmtes Tempo), die gesellschaftlichen Zuschreibungen und Regulierungen entspringen und zu individuellen Eigenerwartungen gemacht werden (sollen). Von den sozio-kulturellen Normen zu der subjektiven Erfahrung passiert eine Art ‚feinstoffliche Kommunikation‘, die die Vorstellungen über Affekte, Werte und Emotionen in den Körper bringt und auch körperlich erfahren werden.

102 Elizabeth Freeman beschreibt mit dem Begriff der *Chrononormativität*, wie in sozialen Institutionen (z.B. Arbeit, Ehe, Familie, Rente) bestimmte dominante Verhaltens- und Handlungserwartungen bezüglich des Alters konstituiert werden, bzw. Zeitpunkte und Phasen im Leben normativ bestimmt werden, durch die gesellschaftliche Vorstellung von ‚was wann gemacht werden soll‘. An Foucaults biopolitischen Begriff der Gouvernamentalität anknüpfend, kritisiert Freemans *Chrononormativity* "the use of time to organize individual human bodies toward maximum productivity". Vgl. Freeman, Elizabeth, 2010, *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*. Durham: Duke University Press, S. 3.

103 Rosa differenziert drei Facetten der sozialen Beschleunigung: Die technische (Transport-, Kommunikations- und Produktionswege verkürzen sich, die Prozesse werden schneller), die soziale (Steigerung der Verfallsraten der Verlässlichkeit von Erfahrungen und Erwartungen) und die erlebenszeitliche (Steigerung der Zahl an Handlungs- oder Erlebnisepisoden pro Zeiteinheit). Vgl. Rosa, Hartmut, 2013, *Beschleunigung und Entfremdung*. Berlin: Suhrkamp, S. 20–33.

104 Ebd., S. 42.

→ N

Anforderungen wie Selbstbestimmung, Einfallreichtum, Abwechslung etc. werden nicht als ‚von aussen aufgezwungen‘ wahrgenommen, sondern als eigene Wünsche. Durch diese Selbstverantwortung werden die Effekte und Affekte von Zeitdruck und Stress zum individuellen Problem.

Grosse Themen wie das Verhältnis Mensch-Maschine (z.B. im Verständnis des Körpers, der Gesundheit) und die Ideologie des Wettbewerbs, in deren Zusammenhang asynchrone Zeiterfahrungen der Tech-Startup-Branche stehen, verwiesen mich immer wieder auf philosophische, gesellschaftskritische Analysen, die dem empirischen Vorgehen meines künstlerischen PhD vorausgingen.<sup>105</sup> Die Entwicklung der imaginären Freundin Chiara [→ I], auf die ich Elemente der

→ I

105 In der Erarbeitung und Vorbereitung des PhD-Projekts befasste ich mich eingehend mit Literatur zu den Bereichen der sozio-ökonomischen Bedingungen der Beschleunigung, zu Fragen kultureller Transformation von Zeitrepräsentationen, zur Rolle der Digitalisierung und medientheoretischen Untersuchungen der heutigen Zeiterfahrungen. Diese Lektüren umfassten u.a. Avanessian, Armen / Malik, Suhail (Hrsg.), 2016, *Der Zeitkomplex, Postcontemporary*. Berlin: Merve. Bauman, Zygmunt, 2006, *Liquid Times: Living in an Age of Uncertainty*. Cambridge: Polity. Beller, Jonathan, 2006, *The cinematic mode of production: Attention economy and the society of the spectacle*. Hanover, New Hampshire: Dartmouth College Press. Berardi (Bifo), Franco, 2009, *The Soul at Work: From Alienation to Autonomy*. Cambridge: MIT Press, und 2011, *After the future*. Chicago: AK Press. Butler, Judith, 1997, *The psychic life of power: theories in subjection*. Stanford: Stanford University Press. Chiapello, Eve / Boltanski, Luc, 1999, *Le nouvel esprit du capitalisme*. Paris: Gallimard. Citton, Yves, 2014, *Pour une écologie de l'attention*. Paris: Seuil. Dany, Hans-Christian, 2015, *Schneller als die Sonne. Aus dem rasenden Stillstand in eine unbekannt Zukunft*. Hamburg: Nautilus. Fisher, Mark, 2014, *Ghosts of My Life*. Winchester: Zero Books. Hayles, Katherine, 2012, *How We Think : Digital Media and Contemporary Technogenesis*. Chicago: University of Chicago Press. Lorenz, Renate (Hrg.), 2014, *Not Now! Now! Chronopolitics, Art and Research*. Berlin: Sternberg Press. Lorey, Isabelle, 2015, *State of Insecurity: Government of the Precarious*. New York: Verso Books. Marazzi, Christian, 2011, *Capital and Affects, The Politics of the Language Economy*. Los Angeles: MIT Press. McRobbie, Angela, 2016, *Be Creative: Making a Living in the New Culture Industries*. Malden: Polity. Sennett, Richard, 1998, *The Corrosion of Character*. New York: Norton.

(Selbst-)Beobachtung der kompetitiven Arbeitssphäre übertragen konnte, ermöglichte mir eine Strategie, Imperative und Narrative performativ erproben zu können: was tun sie mit einem, wenn sie angeeignet oder verinnerlicht werden? Und, gibt es Möglichkeiten, diese wieder zu verlernen, bzw. zu ‚veräussern‘?

Im Laufe dieser Fallstudie erkannte ich, dass es im experimentellen Umgang mit dem Material auch darum gehen muss, mit den (Eigen-)Ansprüchen von Auswertung, Produktivität, Fortschritt, Wachstum, Erfolg bewusst umzugehen und mit ihnen mitunter zu brechen: Ich traf Entscheidungen zum weiteren Vorgehen, die mir (Selbst-) Verantwortung entzogen und mich zwangen, mir erlauben, Kontrolle ab- oder aufzugeben. Ich akzeptierte, dass das dokumentarische Beobachtungsverfahren gescheitert war und liess Eindrücke und Erfahrungen nur in wenigen Momenten direkt in die filmische Auseinandersetzung einfließen – z.B. im Film-Essay, wenn die Erzählerin von dem Telefongespräch mit Chiara berichtet, die nicht deutlich sagen kann, was ihr bei dem Startup-Unternehmen Schwierigkeiten bereitet. Oder in der Inszenierung *Jeux impairs*, indem das Ava-Armband von der schlafenden Schauspielerin getragen wird und einige Auszüge aus den gesammelten Körperdaten und App-Nachrichten als ‚falsche‘ Kartenpaare im Memory auftauchen.

Ich entschied mich, den Zyklustracker im Selbstexperiment ein Jahr lang als simple Nutzerin zu tragen, ohne Erwartungen, ohne Protokolle zu machen oder den Outcome festzulegen. Ich überliess die Fallstudie Chiara, für die das Startup-Unternehmen einen kurzen Nebenjob darstellt, den sie schliesslich an den Nagel hängt.

Film-Essay  
*Face No Dial  
of a Clock,*  
43:10–45:15

## R wie Reisen, wie Rituale

- C Chiara als erfundene Figur [→ C] hat den Verlauf der Arbeit auf eine Art und Weise mitbestimmt, die sie zu weit mehr machte als eine Figur auf Erzählebene. Sie war zugleich eine imaginäre Freundin über den Text hinaus [→ I]. Ihr Eigenleben entsprang meinem Wunsch einer Komplizenschaft und sobald ich ihr Raum gab, zog sie mich an und affizierte mein Denken. Sie veränderte meinen Forschungsplan und meine Verfahrensweisen. Sie verlangte, dass ich mich selbst beobachtete. Durch das Ernstnehmen meiner imaginären Figur wurde mein Forschungsansatz mehrfach erweitert: In den drei Fallstudien bekam die Rolle des Imaginären/der Vorstellungswelt mehr Aufmerksamkeit [→ L/T]; indem der Fiktion Handlungsmacht eingeräumt wurde, produzierte und provozierte diese eigene Zeiterfahrungen [→ H/M]; eine Reflexion über das Beobachten, die Beobachtbarkeit von (Zeit-)Erfahrung wurde Teil der Auseinandersetzung [→ B/P].

Zudem wollte ich die Reise mit Chiara – über die Auswirkungen der Fiktion auf die Gewohnheiten empirischer Beobachtung und über die Metareflexion zum künstlerischen Forschungsprozess, die sich in der Konstellation zwischen der Chiara-Figur, der Erzählerin und der Elemente aus Maya Derens Forschung aufspannte, und über die Virtualität hinaus – in die Wirklichkeit tragen. Am 30. Juni 2020 sollte ich zusammen mit Chiara auf dem Frachtschiff *Independent Vision* vom Hafen in Antwerpen ablegen, mit Ziel New York. Je nach Wetter wären wir nach zehn bis fünfzehn Tagen Überfahrt, ohne Internet und Mobiltelefonnetz-Zugang, in Amerika eingetroffen. In New York hätten wir mit etwas Glück über einen bestehenden Kontakt Einsicht in die Rushes der Haiti-Filmspulen von Maya Deren erhalten, die im Experimentalfilm-Archiv Anthology Film Archives restauriert werden. Danach wären wir im Zug nach Boston weitergereist, wo wir im Howard Gotlieb Archival Research Center während fünf Tagen zahlreiche Originaldokumente von Deren hätten studieren können.

Aber, wir blieben zu Hause. Niemand verreiste mehr. Die Containerschiffe lagen auf dem offenen Meer wochenlang still und wurden in keinen Hafen eingelassen. Auch die Flugzeuge blieben am Boden. Zum ersten Mal in der

Geschichte der globalisierten „Zeit-Raum-Kompression“<sup>106</sup> stand die Zirkulation von Menschen und Gütern still. So unterschiedlich die Konditionen des Lockdowns den Alltag verschiedener Bevölkerungsgruppen trafen, so hat die Covid-19-Pandemie eine noch nie dagewesene Situation geschaffen, in der alle gleichzeitig auf zunächst unbestimmte Dauer darauf beschränkt wurden, zu Hause zu bleiben.

Die Idee der Reise basierte auf drei bzw. vier Hauptmotivationen: Erstens, die Beziehung mit Chiara und die daraus resultierenden Geschichten zu intensivieren, indem neue Erlebnisse entstehen, insbesondere durch die aussergewöhnliche Situation der Überfahrt, während der ich – abgeschnitten von der Aktualität, den alltäglichen Kontakten und generell nur mit wenigen Menschen – Chiara einen grösseren Raum eingeräumt hätte. Zweitens, die Zeiterfahrung(en) auf dem Frachtschiff auf hoher See als Denkanlass zu nehmen, um über Wahrnehmungen verschiedener Geschwindigkeiten zwischen Menschen-, Natur- und Warenzirkulationen nachzudenken. Drittens die Möglichkeit, durch die ausschliesslich im Bostoner Archiv zugänglichen, weil unveröffentlichten, Notizhefte von Maya Deren zum Haiti-Filmprojekt mehr über ihre Montageversuche und ihre Unzufriedenheit mit diesen Versuchen zu erfahren. Und viertens hatte ich damit ausreichende Gründe, um zum ersten Mal in meinem Leben weit (aus Europa hinaus), lange (einen Monat) und alleine (Chiaras Begleitung nicht gezählt) zu verreisen.

Die Pandemie vereitelte diese Pläne. Trotzdem passierte durch den Lockdown etwas mit meinen Gewohnheiten, das meine Zeitwahrnehmung drastisch veränderte, und

106 David Harvey hat vorgeschlagen, in diesem Begriff die Phänomene der gegenwärtigen räumlichen und zeitlichen Verdichtung zu fassen, die durch die Ausweitung des Kapitalismus entstehen, und durch Technologien der Kommunikation, des Reisens und der Wirtschaft das Raum-Zeit-Verhältnis beschleunigen. Vgl. Harvey, David, 1989, *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Malden: Blackwell. Kritisiert wird dieser Begriff u.a. von Doreen Massey, weil er als Konzept das Phänomen, das er beschreiben möchte, mitprägt, bzw. vertritt, und nicht wirklich reflektiert, wie unterschiedlich verschiedene Gesellschaftsgruppen daran beteiligt sind. Vgl. Massey, Doreen, 1994, ‚A Global Sense of Place‘. In: Massey, Doreen, 1994, *Space, Place, and Gender*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

mich den Themen der gescheiterten Reise auf unerwartete Weise näher brachte. Obwohl ich meine alltäglichen Aufgaben im Homeoffice weiter erledigte, Präsentationen und Gespräche in digitalen Formaten weiterführte und Freundschaften telefonisch aufrechterhielt, brach etwas in meiner Zeitstruktur zusammen. Es waren nicht Gewohnheiten an sich, die grundsätzlich wegfielen – im Gegenteil, es gab mehr Zeit für Alltagsgepflogenheiten –, es waren die Relationen zu Anderen und Anderem, welche sich veränderten: all die Rituale, die Vielfältigkeit und Abwechslung in den Alltag bringen, fielen weg. So konnte eine Sitzung, ein Geburtstag oder eine Konferenz zwar stattfinden, aber nicht, indem man sich physisch an einem Ort traf, sondern indem man sich über den Bildschirm anwählte. Auf Knopfdrücken schalten digitale Fenster und Räume einen mit Menschen in anderen Zeitzonen und Kontinenten gleich, und mit einem Klick sind diese auch wieder weg. Ohne die Zwischenzeiten, die Wege, die zurückgelegt werden, um sich an einem Ort zu treffen, werden auch kaum Dinge gesehen, gehört, gerochen und erlebt, die man nicht ausgewählt hat und die man nicht schon kennt. Liegt es an dieser verloren gegangenen Vielfalt von Eindrücken, dass die Konturen der Zeit während der Pandemie verschwammen, man etwa nicht mehr wusste, welcher Tag genau ist, wie viele Tage schon vergangen sind und rückblickend die Monate wie ein schwarzes Loch die Zeit verschluckt zu haben scheinen? Diese Empfindung eines „Ineinanderfallens der Zeit“ setzt der Autor Daniel Schreiber in Bezug zum Begriff der „Liminalität“ des Ethnologen Victor Turner.<sup>107</sup> Durch den Verlust der bisherigen Zeitstruktur und gewohnten Zeitwahrnehmung gleiche das Zeitgefühl der Pandemie einem ausgedehnten Schwellenzustand: ein „Dazwischen als ‚einen Augenblick in und ausserhalb der Zeit‘, als eine Zeit der ‚Unbestimmtheit‘ und der ‚Ambiguität‘, in der wir durch das Netz der Klassifikationen der Welt, das wir bis dahin kannten, hindurchschlüpfen.“<sup>108</sup>

Mit dem Containerschiff über den Atlantik zu fahren, stellte ich mir insofern als liminoid vor, als binnen, wetterabhängig nicht voraussehbaren, acht bis fünfzehn Tagen, ein Zeitintervall der Transition entstanden wäre. In dieser

107 Victor Turners Begriff der Liminalität beschreibt die Loslösung durch rituelle Handlungen aus einer sozialen Rolle, d.h. definiert einen Schwellenzustand des Übergangs.

108 Schreiber, Daniel, 2021, *Allein*. München: Hanser, S. 75.

Zeit hätte sich das Schiff vorwärts bewegt, rundum das offene Meer, dessen Weite einzig durch die Horizontlinie eine Kontur behielte und der Orientierung keine Anhaltspunkte bieten würde. Der Bewegungssperimeter hätte sich auf eine Kabine und die Aufenthaltsräume der Besatzung beschränkt, die Kontakte zur Aussenwelt wären abgebrochen gewesen. Mit einem *rite de passage* assoziierte ich die Überfahrt, weil sie eine Auflösung meiner alltäglichen Zeitstruktur bedeutet hätte und dieser Ausnahmezustand zu einer veränderten und möglicherweise erweiterten Wahrnehmung geführt hätte.

Dabei ging es mir nicht um eine romantisch verklärte Idee der Selbsterkundung oder der Entschleunigung, sondern um die Möglichkeit, *in* der physischen Erfahrung der Wege und des Tempos, in denen die Waren unterwegs sind, zu denken. Mich der konkreten Realität dieser Güterbewegung auszusetzen, die als Transportmittel die Grundlage der globalen Logistik darstellt, war mit dem Gedanken verbunden, dort eine weitere Asynchronizität untersuchen zu können: Die gesellschaftliche Beschleunigung besteht nicht nur aus zunehmend schnelleren Verbindungen (Internet, Flugverkehr etc.), sondern sie hängt ebenso sehr von langsameren und langsamen Bewegungen ab. Ich verstand das Containerschiff als ein Umfeld, das mich in eine Lage versetzen hätte können, in der ich mich zwar in gewisser Weise als ‚auf mich allein gestellt‘ wahrgenommen hätte (im Sinne einer ungewohnten, nicht vertrauten Umgebung usw.), diese Erfahrung hätte jedoch dazu beitragen können, deutlicher auf die Aspekte meines Alltagslebens zu schauen, die durch Interdependenzen unterschiedlicher Zeitlichkeiten geprägt sind – in den Arbeitsverhältnissen, im Konsum, in den zwischenmenschlichen Beziehungen etc. In der nicht realisierten Überfahrt steckte damit auch die Hoffnung, diese Zeit nutzen zu können, um durch konkrete Beobachtungen auf dem Schiff und im inneren Dialog mit Chiara weitere Denkbilder [→ S wie Schränke, wie Strümpfe] zu finden, die die Verflechtungen voneinander abhängiger, heterogener Zeitlichkeiten innerhalb sozio-ökonomischen Strukturen fassbar machen.

Meinen Wunsch, die (imaginäre) Freundschaft mit Chiara mittels der Reise nach Amerika zu vertiefen, wurde durch die Pandemie verunmöglicht. Denn mir die Reise zu Hause auszudenken, war keine Option. Stattdessen fing ich an, darüber nachzudenken, was mein Wunsch nach der Freundschaft mit Chiara bedeutete und in welchem Verhältnis er zu meinem Interesse an Asynchronizität stand.

Als eine Art Kompensation für die Reise las ich während der Pandemie ‚fluchtartig‘ tausende Seiten von Büchern, die mich in andere Leben und Beziehungen transportierten.<sup>109</sup> Ich wählte die Romane und (auto-)biographischen Erzählungen nicht gezielt in Verbindung mit meiner Forschung aus, im Gegenteil, ich meinte, diese Lektüren als Ausgleich und Entspannung zufällig aufzulesen. Doch zeichneten sich zwischen diesen sehr unterschiedlichen Büchern Aspekte ab, die mich auf Chiara, ihre Funktion in der Forschungsanlage und meinem Begehren zurückbrachten. War die Erfindung der imaginären Freundin, unbewusst, eine Art Selbstüberlistung, um in meinem von selbstständiger Arbeit bestimmten Alltag weniger allein zu sein? Hat sie sich in mein Denken eingeschlichen als eine ‚innere Massnahme‘ gegen das Gefühl von Einsamkeit, das sich in den letzten Jahren auf diffuse Weise bemerkbar machte? Brauchte ich sie als eine Verbündete, als Komplizin, die immer anwesend ist, während in meinem Arbeitsumfeld und in meinem Freundeskreis infolge Vielbeschäftigkeit zwischen Karrieren, Familien Gründungen und Gesundheitsorge Zeitknappheit herrscht?

Gerade weil Chiara als imaginäre Freundin ganz ursprünglich mit meinen Wünschen nach Austausch und Verbundenheit zusammenhängt, liess sie sich nicht auf eine Alter-Ego-Figur oder eine Projektionsfläche reduzieren. Und gerade deswegen verstummte sie wohl auch, nachdem wir die Reise absagen mussten – während der Pandemie habe ich mich in Arbeit und Buchlektüre zurückgezogen, und genauso, wie es selten vorkam, sich mit Freunden zu treffen, verlor ich Chiara etwas aus den Augen.

109 U.a. de Beauvoir, Simone, 2021, *Die Unzertrennlichen*. Hamburg: Rowohlt; Calle, Sophie, 2021, *Wahre Geschichten*. Berlin: Suhrkamp; Ernaux, Annie, 2008, *Les Années*. Paris: Gallimard, und 2003, *L'écriture comme un couteau*. Paris: Gallimard; Evaristo, Bernadine, 2020, *Girl, Woman, Other*. London: Penguin; Ferrante, Elena, 2018, *Meine geniale Freundin*. Berlin: Suhrkamp; hooks, bell, 2021, *Alles über Liebe*. New York: HarperCollins; Linspector, Clarice, 2019, *Tagtraum und Trunkenheit einer jungen Frau*. München: Penguin, und 2020, *Aber es wird regnen*. München: Penguin; Lorde, Audre, 1998, *Zami – une nouvelle façon d'écrire mon nom*. Laval: Éditions Trois; Martin, Nastassja, 2021, *An das Wilde glauben*. Berlin: Matthes & Seitz; Solnit, Rebecca, 2006, *A Field Guide to Getting Lost*. Edinburgh: Canongate Books; Weber, Anne, 2020, *Annette, ein Heldinnenepos*. Berlin: Matthes & Seitz.

→ S

Ohne die Reise, in der wir gemeinsam Erlebnisse, Begegnungen, Entdeckungen und Funde gemacht hätten, stockte der Dialog. Wollte ich ihn forciert wieder in Gang setzen, erschien mir die Konversation aufgesetzt und selbstbezogen. Vielleicht trug mein neues Bewusstsein der Isolation durch die Pandemie und als einer alleinwohnenden Person dazu bei, dass ich Chiara auf keinen Fall zu einem maskierten Selbstgespräch verkommen lassen wollte. Das Eintauchen in die Lektüren machte mir indes das Potential unterschiedlichster Formen von *life writing* bewusst. Motive von Frauenfreundschaften, die mir Chiara nochmals stärker als eigenen Strang meiner Forschung verdeutlichten.

## S wie Schränke, wie Strümpfe

In *Der Strumpf* erzählt Walter Benjamin auf weniger als einer Seite, wie er als Kind ein Enthüllungsspiel entdeckte, das sich in seiner Erinnerung zu einer anschaulichen Erkenntnis kristallisiert: In der Kleiderkommode wusste er nach den ineinander gestülpten Strümpfen zu greifen, die ihm im Innern wie eine Tasche „das Mitgebrachte“ der „wollenen Masse“ mit der Hand ertasteten liessen, um es dann sachte herauszuholen – was die Socke zum Vorschein brachte, und die Tasche gleichzeitig verschwinden liess. „Nicht oft genug konnte ich die Probe auf diesen Vorgang machen. Er lehrte mich, dass Form und Inhalt, Hülle und Verhülltes dasselbe sind. Er leitete mich an, die Wahrheit so behutsam aus der Dichtung hervorzuziehen wie die Kinderhand den Strumpf aus ‚Der Tasche‘ holte.“<sup>110</sup>

Das „Denkbild“ bei Benjamin<sup>111</sup> ist sowohl eine Form als auch ein Verfahren, und eine literarisch-philosophische Textsorte, die konkrete Beobachtung und Reflexion verschmelzen lässt zu einer gleichzeitig poetischen *und* reflexiven Erfahrung. Denkbilder fordern etwas Unmögliches: sie versuchen, mit Wörtern ein Bild von etwas entstehen zu lassen, das etwas Unsagbares zum Ausdruck bringt. Wie sich die Tasche zur Socke wandelt, zeigt, dass das eine das andere beinhaltet, es aber stets als „Mitgebrachtes“ unfassbar bleibt, weil die Form (der Tasche, der Socke) sich zum Inhalt transformiert. Das Denkbild ist nicht der Strumpf, sondern die Entfaltung des Phänomens in seiner sinnlichen Erfahrung durch die Erzählung. Anders als bei einer Metapher stehen die alltäglichen Gegenstände und Situationen, die Benjamins Denkbilder anstossen, nicht allegorisch *für* eine Idee oder ein Phänomen. Vielmehr tritt ein Denkbild erst hervor, wenn ein Verhältnis zwischen Was und Wie,

110 Benjamin, Walter, 1987, *Berliner Kindheit um neunzehnhundert, Fassung letzter Hand*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 58.

111 Vgl. dazu Adorno, Theodor, 1955, ‚Benjamins ‚Einbahnstrasse‘. In: Tiedemann, Rolf (Hrg.), 1974, *Noten zur Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 680. Vgl. zudem Benjamin, Walter, 1994, *Denkbilder*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

zwischen dem konkreten Erlebnis (des Gegenstandes oder der Situation), der Vermittlung (der sinnlichen Wahrnehmung, der Erinnerung, der Erzählung) und der Bedeutung (des Gedankens, der Idee, des Konzepts) in Bewegung kommt. Wie es zu einem Bild wird, das berührt und bewegt, regt, rezeptionsseitig, zum Denken an. „What it gives us to think is precisely the ways in which it delivers an image not only of this or that particular content, but always also of its own folding back upon itself, its most successful failure.“<sup>112</sup>

Die Kleiderkommode, aus der das Kind die Strümpfe hervorgezogen hat, ist in früheren Fassungen dieses Fragments nur der erste von mehreren geschilderten Schränken. Unter dem Titel *Schränke*<sup>113</sup> folgten weitere Erkundungen seiner Kindheitserinnerungen an Magisches im Verborgenen: der Bücherschrank mit den verbotenen Märchen, der verschlossene Schrank der Geschenke, das Sammelsurium der Schubladen seines Kastens, das massive Küchenbüffet, das seine Flügel zu einer Fülle an aussergewöhnlichem Geschirr nur öffnete, wenn Besuch erwartet wurde.

„Alles Verschlossene blieb länger neu. Doch nicht das Neue zu halten, sondern das Alte zu erneuern lag in meinem Sinn. Das Alte zu erneuern dadurch, dass ich selbst, der Neuling, mir's zum Meinen machte, war das Werk der Sammlung, die sich mir im Schubfach häufte.“<sup>114</sup>

Auch wenn Benjamin von konkreten Objekten (Steinen, Blumen, Schmetterlingen) seines kindlichen Sammelns spricht, so lese ich sein Denkbild zugleich auch als eine Beschreibung seines epistemologischen Projekts: Er holt Bilder seiner bürgerlichen Grosstadtkindheit herauf, nicht um sie zu konservieren (geschweige denn um der Nostalgie

112 Richter, Gerhard, 2017, *Thought-images: Frankfurt School Writers Reflections from Damaged Life*. Stanford: Stanford University Press, S. 13.

114 Benjamin, Walter, 1987, *Berliner Kindheit um neunzehnhundert, Fassung letzter Hand*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 90.

113 Lange Zeit war nur die längere Version bekannt, da Benjamins ‚Fassung letzter Hand‘ von 1938, in welcher er den Text auf das Fragment der Kommode verdichtete, verschollen war. Erst 1981 wurde ein Typoskript der letzten Umarbeitung zufällig in der Pariser Nationalbibliothek entdeckt. Georges Batailles, Bibliothekar und befreundeter Schriftsteller von Benjamin, hatte es dort für ihn versteckt, als Benjamin 1940 aus Paris flüchten musste. Während über 40 Jahren lag *Strümpfe* in den Bücherschränken der Pariser Nationalbibliothek verborgen.

zu frönen),<sup>115</sup> sondern um die Erinnerung als Produktivkraft einzusetzen, die es ermöglicht, aus biographischen Momentaufnahmen eine gesellschaftliche, geschichtliche Erfahrung zu gewinnen. Ein spezifischer Alltagsgegenstand oder ein scheinbar persönliches Erlebnis rückt Benjamin in einen neuen Zusammenhang, in eine unerwartete Konstellation, die es als Zeichen kultureller, konkret-historischer Bedeutungen lesbar macht.

Das Denkbild als Verfahren hat meinen Rechercheprozess in vielfältiger Form beeinflusst und angetrieben. Um zeitliche Wahrnehmungen und Erfahrungen zu untersuchen, erlaubte mir das Denkbild, von sehr heterogenen Erfahrungen als Material auszugehen. Das Material aus und zu meinen Fallstudien versammelte Gegenstände der Zeitorientierung in unterschiedlichen Anwendungsfunktionen (z.B. der Fruchtbarkeitstracker, der *Time Timer*<sup>116</sup> oder der Alzheimer-Uhrentest), individuelle und gesellschaftliche Phänomene der Zeitempfindung (z.B. Stress, Hyperaktivität, Desorientierung) aus verschiedenen Altersperspektiven, sowie Medien und Mittel, um diese Erfahrungen aufzuzeichnen und zu vermitteln (z.B. Interview, teilnehmende Beobachtung mit oder ohne Kamera, Archivmaterial etc.). Benjamin hat einen Erfahrungsbegriff vertreten, der „neben der Aneignung von Wissen und der Sinneswahrnehmung auch die Bereiche des Traums, der inneren Bilder, des Rausches, der Wunschphantasie und der Erinnerung“<sup>117</sup> umfasst. Wie Detlev Schöttker mit Blick auf die Rezeption von Benjamins Denken zeigt, sind es gerade diese disziplinübergreifenden Kategorien des Benjaminschen Erfahrungsbegriffs, die ihn für die heutige Zeit relevant machen, in welcher „die neuen Technologien [...] das Problem des Wahrnehmungs- und Erfahrungswandels so aktuell [haben] werden lassen.“<sup>118</sup>

Während meines Forschungsprozesses entstand eine erweiterte Form künstlerischer Auseinandersetzung mit dem

115 In seinem Vorwort vergleicht er sein Verfahren mit einer Impfung: die Bilder der Kindheit sollen das Heimweh des Exilierten provozieren, aber in so kleiner Dosierung, dass das Gefühl der Sehnsucht gerade dadurch in Schranken gehalten wird. Vgl. ebd., S. 9.

117 Schöttker, Detlev, ‚Walter Benjamin und seine Rezeption: Überlegungen zur Wirkungsgeschichte‘. In: *Leviathan*, 2/1992, S. 278.

118 Ebd., S. 280.

116 Es handelt sich um ein Hilfsmittel der Zeiteinteilung, das in Erziehung und Zeitmanagement eingesetzt wird. Eine rote Drehscheibe, anhand welcher eine Zeitspanne eingestellt wird, zeigt mit kontinuierlichem Ablauf der Scheibe, die verbleibende Zeit visuell an.

Konzept des Denkbildes: statt dass das Bild durch die Schilderung und das Denken in der Vorstellung entsteht (wie bei Benjamin), treffe ich auf tatsächlich sichtbare Bilder, die mich zum Denken veranlassen. Solche Bilder, die zu denken geben, tun etwas: etwas ist merkwürdig, etwas bleibt hängen und dieses Etwas macht, dass ich immer wieder auf diese Bilder zurückkomme und über sie nachdenke. Die Eindrücke verlangen Zeit, ein Innehalten oder ein wiederholtes Betrachten, weil die Bilder mir das Gefühl vermitteln, dass in ihnen mehr verborgen liegt, als das, was auf den ersten Blick sich zeigt. Solche Bilder sind die Rohstoffe von Denkbildern. Mit ihnen muss etwas geschehen, bzw. sie können nur zu Denkbildern werden, wenn sie sich im Wahrnehmungsprozess der Betrachter:innen transformieren und eine Erfahrung befördern [→ D wie Denkraum, wie Dunkelheit]. Das erfordert einen Wahrnehmungsmodus, in welchem sich die Betrachter:innen auf verschiedene Sichtweisen (etwa durch Perspektivenwechsel, Proportionsverschiebung, Raum-Zeit-Interferenz, doppeldeutige Verhältnisse etc.) einlassen.

→ D

Die mit einer Klebefolie kaschierten Wandschränke in den Aufenthaltsräumen der Demenzpflegeheime erschienen mir als ein ‚Readymade eines visuellen Denkbildes‘. Schränke, wie auch Lifttüren und Ausgänge, werden durch photorealistic Bilder abgedeckt, damit die Patient:innen statt der dahinterliegenden Raumtiefe nur noch die Oberfläche des Bildes wahrnehmen und aufhören, nachschauen zu wollen, was hinter den Türen steckt. Es ist eine Massnahme der Beruhigung, zum einen für Patient:innen, die ständig einen Weg suchen, um nach draussen (nach Hause) zu kommen, zum zweiten für Patient:innen, die wegen des Verlusts des Kurzzeitgedächtnisses kompulsive Handlungen entwickeln (wie etwa das Öffnen von Schranktüren).

Film-Essay  
*Face No Dial  
of a Clock*,  
29:50–31:10;  
45:32–47:05

Während früher Patient:innen meist mittels Medikamenten ruhiggestellt wurden, kommen in jüngeren Pflegeansätzen verschiedene (visuelle) Täuschungen zum Einsatz. Das Erstaunliche und Widersprüchliche in der Wahl des Bibliothek-Clichés liegt in der passiv implizierten Funktion des *trompe-l'œil*: die Bücherrücken stellen eine verstaubte Bibliothek aus dem letzten Jahrhundert dar und wurden bewusst so gestaltet, weil dies eher den Bibliotheken aus der Jugend der Patient:innen entspräche, wie die Abteilungsleiterin mir erläuterte. Gelingt jedoch die optische Täuschung, läuft die Massnahme Gefahr, eine zusätzliche Verwirrung auszulösen, falls der:die Betrachter:in tatsächlich nach einem Buch greifen will.

Anscheinend wird davon ausgegangen, dass eine alte Bibliothek als rein dekoratives Einrichtungselement wahrgenommen wird.

Das Potential dieses *trompe-l'œil* als eine mögliche räumliche Erfahrung eines Denkbildes habe ich im Rahmen der mit dem Film-Essay gleichnamigen Installation im Ausstellungsraum Kulturfolger<sup>119</sup> in Zürich weiter erprobt. Wie kann in der räumlichen Konstellation (Volumen, Licht, Texturen, Geräusche, Hindernisse etc.) ein Denkbild entstehen? Wie lässt sich gerade durch die Non-Linearität im Erleben des Raumes eine Erfahrung zeigen/vermitteln? Wie hängen Körper, Bewegung und Denken in dieser Rezeptionssituation zusammen?

Der Ausstellungsraum Kulturfolger hat eine Vergangenheit als Modegeschäft, was von aussen dank des oberhalb der Schaufenster angebrachten alten Schriftzuges *Damen Strümpfe* und *Herren Hosen Hemden Ueberkleider* immer noch kenntlich ist. Im ersten, relativ schmalen Vorraum war die Wand in ihrer gesamten Länge mit einer Wandtapete überzogen, bei der es sich um eine Photoreproduktion des als Büchergestell kaschierten Wandschranks handelt. In der Wand und damit auch im Bild ist ein kaum kenntlicher Durchgang in den hinteren Raum eingelassen. In diesem abgedunkelten Projektionsraum laufen zwei Videos parallel [→ Z wie Zerteilung, wie Zimmer]. Manche Geräusche, Klänge und die flüsternden Stimmen der Tonspur sind gedämpft durch die Wand auch im Vorraum zu hören.

→ Z

Beim Eintreten in den Ausstellungsraum steht der:die Besucher:in zunächst vor der falschen Bücherwand, ohne zu wissen, woher sie stammt und wozu sie dienen soll. Durch näheres Herantreten und wieder Abstandnehmen ergeben sich für die Betrachter:innen Aufschlüsse und Anhaltspunkte zum *trompe-l'œil*. So sind etwa Fehler in der ursprünglichen Büchergestell-Tapete sichtbar (Wiederholungen der gleichen Bücherrücken, spiegelverkehrte Elemente, falsche Perspektiven etc.), oder kleine Hinweise (z.B. Schrankknöpfe, aufgeklebte Etiketten *Reserveschrank Herren*, *Reserveschrank Frauen*) geben preis, dass es sich um eine doppelte Reproduktion handelt: ein Bild von einem Bild eines Büchergestells. Nur wer zudem die versteckte Tür entdeckt und im hinteren Raum auf die Filmsequenzen

119 *Face No Dial of a Clock*, 16.4. bis 9.5.2021  
im Offspace Kulturfolger, Zürich.

zu den Schrankabklebungen stösst, erfährt die Herkunft des Wandbildes. Beim Verlassen der Ausstellung muss man erneut, diesmal von hinten, durch die Bücherwand gehen – und schaut sich diese vielleicht nochmals und anders an. Verschränkungen und Verschachtelungen, wie sie beim Betreten, beim Betrachten aber auch beim Erinnern des Gesehenen erkennbar werden, wollen zum Denken über die physischen Schichtungen der Zeit in Volumen [→ J wie Jahrringe] und deren unterschiedliche Durchlässigkeiten anregen: von Schaufenstern über Gebäude bis zu Büchern.

→ J

## T wie Tischrand, wie Träume

Im postfordistischen Kapitalismus haben sich die Leistungsansprüche der Lohnarbeit dahingehend erweitert, dass sich die erhöhten Leistungsanforderungen zunehmend auf alle Lebensbereiche auswirken. In bisherigen Analysen wurde gezeigt, dass die Markt- und Produktivitätslogik bis in die Psyche und zwischenmenschlichen Beziehungen hineinreichen,<sup>120</sup> oder dass Effizienzkonzepte und Zeitmanagement bereits mit der Industrialisierung bis in die Haushalte hinein Einzug hielten.<sup>121</sup> Mit der neoliberalen, globalisierten Wirtschaft und den neuen Technologien, High-speed-Netzwerken und Informationssystemen sind Arbeitsproduktion und Märkte verstärkt im 24/7-Modus organisiert. Entsprechend fordert das vorherrschende, verinnerlichte Regime von Verfügbarkeit und innovativer Kreativität eine ‚permanente Leistungsfähigkeit‘<sup>122</sup>. Was sich in der heutigen globalen Rund-um-die-Uhr-Arbeits-Kontinuität verändert,

120 Wie das Kollektiv Krisis Ende der 1990er Jahre in ihrem polemischen *Manifest gegen die Arbeit* formulieren, weitet sich der Wortgebrauch von ‚Arbeit‘ immer mehr auf Erfahrungen und Prozesse aus, die in Bereichen liegen, in welchen der darin geleistete Effort schwer quantifizierbar und kommunizierbar ist: „Der Arbeitsmensch merkt nicht einmal mehr, dass durch die Angleichung an das Muster der Arbeit jedes Tun seine besondere sinnliche Qualität verliert und gleichgültig wird. [...] Mit einem Gefühl wie Trauer etwa kann das Arbeitssubjekt nicht viel anfangen; die Verwandlung von Trauer in ‚Trauerarbeit‘ indes macht diesen emotionalen Fremdkörper zu einer bekannten Größe, über die man sich mit seinesgleichen austauschen kann. Selbst noch das Träumen wird so zur ‚Traumarbeit‘, die Auseinandersetzung mit einem geliebten Menschen zur ‚Beziehungsarbeit‘ und der Umgang mit Kindern zur ‚Erziehungsarbeit‘ entwirkt und vergleichgültigt. Wo immer der moderne Mensch auf der Ernsthaftigkeit seines Tuns beharren will, hat er auch schon das Wort ‚Arbeit‘ auf den Lippen.“ Vgl. Gruppe Krisis, 1999, *Manifest gegen die Arbeit*. Online-Publikation. [www.krisis.org/1999/manifest-gegen-die-arbeit](http://www.krisis.org/1999/manifest-gegen-die-arbeit) [abgerufen 4.3.2022]

121 Wie Melissa Gregg in ihrer kurzen Geschichte zu Zeitmanagement zusammenfasst, war die Erfahrung von Frauen als Haushälterinnen Ende 19., anfangs 20. Jh. stark mit einem aufgabenorientierten, modernen Zeitverständnis verbunden und trug zur messbaren Effizienz in der Fabrik- und Büroarbeit bei. Vgl. Gregg, Melissa, 2018, *Counterproductive, Time Management in the Knowledge Economy*. London: Duke University Press.

122 Sven Lütticken schlägt den Begriff „general performance“ und „permanent performance“ vor, mit welchen er die Verallgemeinerung des Leistungsanspruchs in der von immaterieller Arbeit und Technologie geprägter Gegenwart fassen will: technologische und subjektive Zeit werden in der Aufmerksamkeitsleistung ununterscheidbar. Ausgehend von der Fernseh-Technologie analysiert er, wie die neuen Medien Lebenszeit artikulieren. „This eruption into lived time has transformed it [the being in time] into a time of performance.“ Vgl. Lütticken, Sven, 2013, *History in Motion: Time in the Age of the Moving Image*. London: Sternberg, S. 124.

sind die Formen kollektiven Erlebens. War das Industriezeitalter geprägt durch einen regelmässigen, gemeinsamen Arbeitsrhythmus, ist die heutige digitale Konsum- und Unternehmenskultur bestimmt durch Vorstellungen und Werte der ‚Selbstmodellierung‘ und permanenter Verfügbarkeit.

Jonathan Crary sieht unter diesen Bedingungen den Schlaf als eine der letzten Bastion gegen die „unerbittliche Finanzialisierung vormals selbstständiger Bereiche sozialer Interaktion“<sup>123</sup>. Dass er dabei den Schlaf als eine gemeinschaftliche Erfahrung begreift, erscheint paradox, gilt dieser doch allgemein als eine der privatesten Angelegenheiten schlechthin. In einer Gesellschaft, in der Selbstverantwortung, Produktivität und Kontrolle so stark an die Mobilisation der Individuen gebunden sind, weist Crary auf einen möglichen Widerstand des Schlafes hin – er versteht ihn nicht nur als eine individuelle, biologische Notwendigkeit, sondern darüber hinaus als eine regelmässige Erfahrung von Vertrauen in die Gemeinschaft. Nur wer sich, „ob bewusst oder nicht, der Fürsorge anderer überlassen“ kann, schläft ein; Schlaf sieht Crary als eine „periodische Befreiung von der Individuation“<sup>124</sup>. Obwohl mir Crarys These problematisch erscheint, regte mich die implizit enthaltene Hypothese zum Denken an: die Erfahrung von Schlaflosigkeit und Unruhe als Symptome fehlender Aufgehobenheit in einer Gemeinschaft zu verstehen. In der Fallstudie zur Demenzpflege habe ich gelernt, dass Patient:innen im fortgeschrittenen Krankheitsstadium einen ruhigeren Schlaf finden, wenn sie nicht alleine im Zimmer sind. Dies deckt sich mit neueren wissenschaftlichen Erkenntnissen: Die beruhigende Wirkung von der Anwesenheit anderer Menschen im gleichen Raum wird dort auf die körperliche Erinnerung von Schlaf in Gemeinschaft zurückgeführt.<sup>125</sup>

Individuell erlebte Schlaferfahrungen, insbesondere in Form von Träumen, gehören indes der Privatsphäre an und werden heute im Allgemeinen nicht als gemeinschaftlich wertvolle Erfahrung wahrgenommen. Crary beruft sich auf vormoderne Gesellschaften, um dran zu erinnern, dass „das Träumen ein integraler Bestandteil des individuellen und gemeinschaftlichen Lebens“<sup>126</sup> war. Träume wurden

123 Crary, Jonathan, 2014, *24/7 Schlaflos im Spätkapitalismus*, Berlin: Klaus Wagenbach, S. 65.

124 Ebd. (beide Zitate), S. 104.

125 Aus einem Forschungsinterview, das ich mit Michael Schmieder führte. Vgl. dazu seine Ausführungen zum Betreuungskonzept ‚Oase‘: Schmieder, Michael, 2016, *Dement, aber nicht bescheuert*. Berlin: Ullstein, S. 96–122.

126 Ebd., S. 88f. [Hervorhebung LvN]

nicht als persönliche Wünsche oder Ängste verstanden, sondern als bedeutungsvolle Visionen und Stimmen ins kollektive Leben getragen.

Mit der experimentellen Inszenierung *Jeux impairs* wollte ich auch eine traumartige Raum-Zeit eröffnen in welcher opake Verstrickungen zwischen einzelnen Fallstudien erkundbar werden. Wie in einem Traum, sollen die Szenen Elemente aus den beobachteten Situationen auftreten lassen, z.B. durch die auf den Memorykarten gedruckten Filmstills, die wie Fragmente aus den Tagerlebnissen zusammengewürfelt und zusammenhangslos auftauchen. Die Instrumente der Kontrolle sozialer Normen (schulische Verhaltensregeln und eingesetzte Evaluationsmethoden; der Zyklustracker für eine planbare Fruchtbarkeit; das Memoryspiel als kognitiver Leistungsbeweis des Kurzzeitgedächtnisses) tauchen auf, stehen aber in keinem Kausalzusammenhang und werden abweichend von ihrer ursprünglichen Funktionsweise eingesetzt. So weichen etwa die Spielregeln des Memoryspiels von den allgemein bekannten ab, indem die Kartenpaare nie völlig identische Bilder zeigen und dadurch einen Interpretations- und Verhandlungsspielraum auf tun über was/wie zusammengehört. Auch der Zyklustracker bleibt eine Art unidentifiziertes Objekt – er wird zwar entsprechend seiner Funktion von der Schauspielerin im Schlaf getragen, es bleibt jedoch unklar, wofür sie das Armband trägt und die Auszüge aus der Tracker-App, die in den Memorykarten auftauchen, werden kommentarlos aus dem Spiel genommen und in die Schublade verstaut. Die Objekte, der Raum und die Figuren bleiben ambigue und lassen sich nicht einem eindeutigen Kontext zuordnen. Sind wir in einem Schulzimmer, in einem Theater oder in einer leeren Messehalle bei Nacht? Ist die Frau eine Lehrerin, eine Psychologin oder eine Animatorin? Soll das Ganze ein Traum des Jungen sein, der zu den singenden Stimmen seiner Eltern einschläft und sich in diesem surrealen Filmset wiederfindet, wo er mit Bildern aus seinem Leben zum Spiel eingeladen wird? Oder ist es die Frauenfigur, die vor Erschöpfung an ihrem Schreibtisch eingeschlafen ist, die hier träumt?

Die filmische Form zielt, wie ein Kippbild, auf spontane Wahrnehmungswechsel zwischen dokumentarischem Charakter und Künstlichkeit der Situation ab: eingesetzt werden widersprüchliche ästhetische Mittel, wie die ‚entschleunigte Echtzeit‘ der Handlung [→ L wie Laserschwert], und Stileffekte, wie Jump-Cut, Zeitraffer, Freeze-frames

→ L

und Sounddesign, die einen traumartigen Raum zwischen wirklichkeitsnaher Banalität und dramatisierender Atmosphäre schaffen.

Ein Filmdreh, insbesondere wenn ihm Drehbücher zugrunde liegen und wenn eine Filmcrew beteiligt ist, lässt immer eine aussergewöhnliche Zeitlichkeit entstehen, wegen der Intensität, Zielstrebigkeit und Konzentration auf die zu inszenierende Fiktion ergibt sich eine Art kollektiver Sog. Eine Spannung, die für die einen aus eilender Installation von Technik und Bühnenbild besteht, für die anderen aus langem Warten und Sich-Bereithalten. Wenn dann die Kameras laufen und alle auf ihren Positionen sind, konzentriert sich die Aufmerksamkeit aller auf den Moment der Aufnahme. Für die Dauer der Szene sind die im Alltag zusammenkommen, heterogenen Zeiten wie angehalten, wie durch ein Prisma konzentrieren sich alle anwesenden Zeitlichkeiten in und auf diesen einen Augenblick, der sich in der Szene entfaltet.

Im konkreten Fall des Drehsettings von *Jeux impairs* diene dieser ‚Brennpunkt der Zeit‘ als eine experimentelle Variable: Wie lange die Szene am Tisch dauern würde, war nicht festgelegt, sondern abhängig von der Konzentration der beiden Akteur:innen und der Entwicklung ihres Zusammenspiels. Zwar lag mit den Memorykarten die Partitur auf dem Tisch. Doch wie und wie lange die beiden Akteur:innen spielen würden, hing nicht nur vom Umfang des Kartenspiels ab, sondern auch von ihrer gemeinsamen Performance [→ E wie Evaluation].

→ E

Irgendwann im Hin und Her des wechselseitigen Kartenaufdeckens und Zuschauens erfindet der Junge einen ‚Trick‘. Er ist an der Reihe. Statt die Karten zu überblicken und sich an zuvor aufgedeckte Positionen zu erinnern, duckt er sich an den Tischrand. Mit den Augen knapp am Horizont der Tischkante, wandert sein Blick über die Seitenränder der Karten. So als könne er aus dieser Nähe und diesem Winkel unter die Karten sehen, schleicht er mit den Augen entlang der schmalen Spalte zwischen Papier und Holz. Er zelebriert seine magische Kraft und versucht, geheimnisvoll zu wirken. Er weiss, dass wir wissen, dass er spielt. Anders als seine impulsiven Unterbrechungen und Abschweifungen der Konzentration, wenn er sein Laserschwert zur Hand nimmt, eignet er sich hier eine andere Strategie an: Er widersetzt sich nicht dem Regelwerk, sondern wendet dieses in einer nicht vorgesehenen Weise an, indem er ein Spiel im Spiel erfindet – er spielt den Jungen, der glaubt, unter die Karten sehen zu können.

Kurz darauf provoziert er direkt mit seiner Manipulationsmacht, als er die zwei aufgedeckten, nicht zusammenpassenden Karten nicht an ihren jeweiligen Platz zurücklegt, sondern sie demonstrativ mischt, so dass nicht mehr fest steht, welche sich wo befindet. Diese Strategien haben bei mir Fragen ausgelöst zu konkreten gemeinschaftlichen Bedeutungen von irrationalem Handeln: Werden mit dem Verwirrspiel die Grenzen des Akzeptablen spielerisch ausgelotet? Oder geht es gar darum, den Verstand aus dem Spiel zu nehmen, indem nicht mehr ‚gewusst‘ werden kann, wo die richtigen Karten liegen und sie stattdessen erspürt werden müssen? Ist der Faktor ‚Glück‘ im Spiel eine Form von Ausgleich zu den leistungsorientierten Gewinnmechanismen?

Das Drehexperiment hat, nicht zuletzt wegen der Rolle, welche die Fiktion darin spielt, für mich neue Einsichten zu vorher nicht erkannten Dimensionen von Asynchronizität erbracht. Zum einen zeigte sich, dass der Junge Schnelligkeit und Herausögern als Strategien einsetzt, um sich disziplinierenden Instanzen zu widersetzen. Asynchronizität wird in diesem Fall von ihm (bewusst oder unbewusst) angestrebt, um sich abzugrenzen und sich seine eigenen Orts- und Zeitinseln zu schaffen. Des weiteren erzeugt er auch Dynamiken, in welchen chronologische Zeit irrelevant wird: wenn er sich in der spielerischen Zeitdimension des Phantastischen befindet, sind nur die Anderen asynchron, diejenigen welche nicht mitmachen. Diese Zeitlichkeit des Spiels und der Imagination funktioniert jedoch nicht ausgrenzend, sondern stellt ein Angebot zur Teilnahme dar, und sobald man sich darauf einlässt, involviert und integriert sie.

## V wie Vergrösserung, wie Verzauberung, wie Viewfinder

Meine Looking-Glass-Kamera besteht aus einer alten *Seagull*-Mittelformat-Photokamera, deren Sucherkasten ich abmontiert und mit einem etwa zwölf Zentimeter langen, aus dünnem Sperrholz hergestellten Aufsatz ersetzt habe. Statt der 6×6cm grossen Öffnung, durch die der Blick der Photographierenden mit zur Brust geneigtem Kopf in den Schacht des Suchers normalerweise fällt, ist die Mattscheibe der modifizierten Kamera durch den Aufsatz und einer darauf befestigten Ablage verdeckt. Nur ein kleines Loch in der Ablage ermöglicht, das Bild aus dem Innern des quadratischen Gehäuses hervorzuholen. Indem ich mein Smartphone auf die Ablage klicke, filmt die Handykamera durch das Loch und überträgt so das leuchtende Bewegtbild des Suchers an die Oberfläche des Flüssigkristallbildschirms.



Probe  
Looking-Glass-  
Kamera,  
00:30 Min

Schon in meiner Jugend hatte das spiegelverkehrt projizierte Bewegtbild, das unten im Schacht des Suchers schimmert, eine grosse Anziehungskraft auf mich ausgeübt. Es in einer Photographie einzufrieren, interessierte mich weniger als von der bewegten Miniatur aus Licht und Schatten in den Bann gezogen zu werden. In diesem Kasten steckte ein endloser Film in Echtzeit. Auf der Mattscheibe erschien mir alles in einer magischen Schönheit. Die banalsten Umgebungen wurden zu geheimnisvollen Chiaroscuro-Szenarien. Durch die Mittelformatkamera zu schauen, gab mir das Gefühl, dass nichts gleichgültig ist. Meine Neugier war geweckt für alles, was ich antraf, so als wäre ich wie Alice durch den Spiegel<sup>127</sup> in eine ‚seitenverkehrte‘ Version der Realität eingetreten, in der Alltagsgegenstände zum Leben erwachen und die gewohnte Umgebung neu erforscht werden muss.

127 Carroll, Lewis, 1871, *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*.

Die verzaubernde Wirkung, welche das Schauen durch diese Optik auf die umliegende Realität für mich bis heute hat, führe ich vor allem auf zwei spezifische Effekte der analogen Mittelformattechnik zurück: die durch das Spiegelreflexobjektiv bedingte Seitenverkehrung im Sucherbild einerseits und die durch die Fresnel-Linse erzeugte Lichtqualität im Mattscheibenbild andererseits. Im Zusammenspiel produzieren die beiden optischen Mittel ein Bewegtbild, das zwar synchron einen Ausschnitt der umliegenden Realität abbildet, zugleich aber ‚gefühlte Verzögerung‘ in der Wahrnehmung der Photographierenden hervorbringt. Im Vergleich zur direkten Betrachtung provoziert die leichte Verfremdung, die durch die Spiegelung und Lichtintensität im Sucher entsteht, eine Rückkoppelung: seitenverkehrt erscheinen die Gegenstände zwar gleich, und zugleich anders. Die Sehgewohnheit ist irritiert und ein genaueres Mustern ist die Folge. Das wiederum steigert meine Aufmerksamkeit auf Dinge, welche mir vorher nicht aufgefallen sind. In einen Zustand notwendiger Achtsamkeit versetzt, erfasst meine Wahrnehmung die Umwelt über den Sucher als lebendiger in dem Sinne, als dass sie meine Wachheit und Geistesgegenwart verstärkt.

Statt den Blick wie beim direkten Beobachten der Umgebung automatisch auf bestimmte Dinge zu richten – z.B. auf ein Haus, ein Dach oder ein Kraut – wird mein Blick durch den Sucher ein wandernder – entlang der bleichen Schindeln der Fassade gleitet mein Blick hoch zum Gerippe der Balken. Aus diesem Blickwinkel sieht es aus, als wäre der Dachrand ausgeschnitten, weil der Himmel im Gegenlicht stark kontrastiert. Ich senke den Blick leicht, eine Ecke des Vordachs kommt ins Bild und ich halte inne: Ein feines, dürres Pflänzchen thront mittig über der Dachrinne. Dann erst sehe ich, weiter unten an der Rinne, eine kleine rostige Stelle, aus der Wasser tropft. Mein Blick folgt den Tropfen auf die Pflastersteine usw. [→ G wie Gerinne].

Die Wege, die der Blick nimmt, um sich auf etwas zu legen, blendet unsere Wahrnehmung normalerweise aus; die Bewegung der Augen passiert blitzschnell und ‚geradlinig‘, um sofort wieder einen Fokuspunkt zu fassen. Mit einer Kamera als Beobachtungswerkzeug verlangsamt sich das Sehen nur schon dadurch, dass das Sucherbild den Sehgewohnheiten und Reflexen des Auges nicht direkt entspricht – so erzeugt ein schneller Schwenk des Objektivs Schwindel bei den Betrachter:innen. Bei der Looking-Glass-

Kamera wird dieser Effekt in der Kamerahandhabung besonders signifikant, weil die Kamera, wie beschrieben, vor der Brust gehalten wird<sup>128</sup>. Es entsteht eine Art Verstrebung zwischen dem Körper der Filmenden und der Kamera: Sobald sich der Körper bewegt, bewegt sich das Blickfeld (und umgekehrt), Bewegungen werden dadurch bewusster und sachter, der Blick in dem Sinne haptischer, als dass er tastend wandert.

Film-Essay  
Face No Dial  
of a Clock,  
36:46–38:10

Der Blick durch den Sucher der Looking-Glass-Kamera transformiert meine Aufnahmefähigkeit auf paradoxe Weise: Obwohl ich durch den Sucher nur einen Ausschnitt der Umgebung sehe, dieser also mein Blickfeld einschränkt, erweitert sich meine Wahrnehmung, bzw. vergrößert sich meine Aufmerksamkeit. Als forschendes Verfahren lässt sich diese Konditionierung vom Moment der Aufnahme auf das Betrachten des entstandenen Materials übertragen, indem der Sucher als ‚Möglich-machende Beschränkung‘<sup>129</sup> verstanden wird: Der Sucher ist nicht mehr nur Instrument, um ein künftig bestmögliches Bild einzustellen und zu überprüfen, sondern gleichzeitig entspricht das Sichten durch den Sucherschacht analog schon dem digital aufgezeichneten Bild. Das Bild *ist* das Blickfeld auf dem Sucher, indem es von der Handkamera abgefilmt wird. Dadurch wird ein Bild im Bild eingegrenzt: mehr als die Hälfte des Blickfeldes bleibt Schwarz. Und auch das sichtbare Sucherbild bleibt *low-definition* – sowohl wegen der analog-optischen Faktoren (Unschärfe, Sucherlupe, schwache Lichtempfindlichkeit, Körnung etc.) als auch aufgrund der digitalen Aufzeichnung der

128 Der Blick kann dadurch nicht ständig zwischen der Situation und dem Sucherbild changieren, sondern muss sich festlegen, entweder auf der Situation [→ B wie Begegnung] oder auf das Bild. Hebt man den Kopf, verliert man das Bild aus den Augen. Bleibt der Blick auf das Bild fokussiert, kann man, was ausserhalb der Cadrage (*hors-champs*) passiert nur sehen, wenn die Kamera bewegt wird. D.h. die Kamera wird sozusagen zu einer Körperextension.

129 Ich beziehe mich hier auf den Begriff *enabling constraints*, den Erin Manning und Brian Massumi innerhalb ihrer Erkundungen kreativer Praktiken als Formen des Denkens entwickelt haben. Sie verstehen *enabling constraints* als eine *relational technique*, die Bedingungen schaffen, in welchen sich durch Limitierungen gerade Neues und Unvorhergesehenes ereignen können. Dabei geht es nicht darum, eine Interaktion ‚vorzuprogrammieren‘, im Sinne organisierender Rahmenbedingungen, sondern vielmehr darum, eine Art strukturierte Improvisation zu ermöglichen: „enabling‘ because in and of itself a constraint does not necessarily provoke techniques for process, and ‚constraint‘ because in and of itself openness does not create the conditions for collaborative exploration.“ Vgl. Manning, Erin / Massumi, Brian, 2014, *Thought in the Act, Passages in the Ecology of Experience*. Minneapolis / London: University of Minnesota Press, S. 94.

Handykamera.<sup>130</sup> Entgegen der technologischen Entwicklung von HD-Kameras als einer Steigerung des Auges – um optisch mehr, genauer, schärfer und in diesem Sinne ‚besser‘ zu sehen – wird die Looking-Glass-Kamera zum Mittel, um ‚weniger‘, dafür aber genauer zu sehen.

Film-Essay  
*Face No Dial  
of a Clock,*  
28:58–29:47

Dieses geschmälerte und zugleich erweiterte Sehen macht den Status der Bilder als Material deutlich. Eine Aufnahme als eine Spur zu verstehen, bedeutet, das Bild sehr genau zu betrachten, es verschiedenartig abzutasten und zu beleuchten, etwa mittels digitaler/analoger Vervielfachung, Vergrößerung/Verkleinerung und wiederholter Betrachtung. Als ‚prekäre‘ oder ‚arme‘ Bilder<sup>131</sup> tragen sie Spuren des Prozesses ihrer Herstellung in sich und übertragen die suchende Haltung mit in die Rezeption hinein. Die Looking-Glass-Kamera fordert die Betrachter:innen dazu auf, das Material als Material ernst zu nehmen und die eigene Aufmerksamkeit und Wahrnehmung zu untersuchen [→ A wie Archiv].

→ A

130 Erika Balsom präzisiert eine wichtige Unterscheidung zwischen den oft synonym verwendeten Bezeichnungen für Bildqualität: Bildresolution und Bilddefinition. Bei der Resolution handle es sich um einen Begriff der Messbarkeit, d.h. der Anzahl „of the ‚smallest distinguishable elements‘ across image width and height (e.g. gain or pixel), a matter of quantity“, während die Bilddefinition als ein Mittel „of describing the degree of detail visible to the viewer, a matter of quality“ verstanden werden sollte. Die Resolution ist somit nur ein Faktor innerhalb der Bilddefinition: „Definition is thus best understood not as a stable technological capacity but as a relationship to the viewer that is distinguished by the degree of perceptual detail available within any given image.“ Balsom, Erika, *One Hundred Years of Low Definition*. In: Beugnet, Martine / Cameron, Allan / Fetweit, Arild (Hrsg.), 2017, *Indefinite Visions: Cinema and the Attractions of Uncertainty*. Edinburgh: Edinburgh University Press, S. 73f.

131 Mit dem Ausdruck *poor images* beschreibt Hito Steyerl die spezifische *low-resolution* in der digitalen Bildzirkulation: kopiert, komprimiert, herauf- und heruntergeladen zwischen Geräten und über das Netz. „The poor image tends towards abstraction: it is a visual idea in its very becoming.“ Steyerl, Hito, ‚In Defense of the Poor Image‘. In: *e-flux Journal*, Bd.10, 2009. [www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image](http://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image) [abgerufen 1.7.2022]

## W wie Wetter, wie Wind

Ob in Alltagsmetaphern oder in der Poesie, sprachliche Ausdrucksformen zeugen von körperlichem Erleben als der Verknüpfung innerlicher und äusserlicher Erfahrung. So denkt der Philosoph Michel Serres über die Doppeldeutigkeit des Wortes *temps* (Zeit/Wetter) im Französischen nach und stellt fest, dass unsere abstrakten sprachlichen Zeitbegriffe in den entstehenden urbanen, globalisierten und technologischen Kulturen vom körperlichen Ausgesetztsein der Wetterlagen weitgehend entkoppelt sind.<sup>132</sup> Trotzdem (oder desto mehr) bleibt für Serres die Sprache auf körpermotorische Orientierung und Relation mit der physischen Umgebung angewiesen, insbesondere um emotionale und mentale Erfahrungen zu vermitteln. Dies erinnert an Siri Hustvedts Essay, in dem sie die binäre Vorstellung von Körper und Geist und deren Folgen hinterfragt und nach Sprachbildern sucht, die Emotionen jenseits dieser Dualität denken [→ H wie historisches Präsens]. „Unser Körper und seine Position im Raum sind für unser bewusstes Denken und geistiges Tun entscheidend. [...] Unsere Stimmung steigt oder sinkt. Die Metaphorik von Innen und Aussen ist überall am Werk. [...] Der Gemütszustand ist hell oder düster.“<sup>133</sup>

→ H

*Dort, wo es überhaupt einen Bus gibt, fährt dieser nur alle zwei Stunden und es bleibt immer ein Reststück zu Fuss zu gehen. Schaue man in die frühe Geschichte dieser Institutionen, sagt mir eine der Heimleiterinnen, wurden die damals sogenannten „Siechenhäuser“ immer ausserhalb der Ortschaften, abgeschottet gebaut.*

*Obwohl die drei Recherchetage örtlich und zeitlich weit auseinanderliegen, werde ich bei allen drei Anreisen jedes Mal verregnet. So meldete ich mich am Empfang jeweils in nassen Kleidern an. Vielleicht ist es das unbeständige Wetter, das auf meine Stimmung abfärbt, vielleicht ist es aber auch umgekehrt, dass ich meine gemischte Gefühlslage im Himmelsspiegel wiedererkenne.*

Auszug aus dem Voice-over des Film-Essays  
Face No Dial of a Clock, 01:40–02:40

<sup>132</sup> Vgl. Serres, Michel, The Natural Contract. In: *Critical Inquiry*, Bd. 19, 1/1992, S. 1–21. DOI: 10.1086/448661

<sup>133</sup> Hustvedt, Siri, 2018, *Die Illusion der Gewissheit*. Hamburg: Rowohlt, S. 319.

Das Voice-over des Film-Essays nutzt sprachliche Mittel unter anderem, um diffuse Gefühlszustände, Wahrnehmungen und Erfahrungen anschaulich zu machen. Das Verhältnis von Sprache und Bild ist dabei kein illustratives und auch kein metaphorisches, die Montage versucht, im gegenseitigen Aufnehmen, Wiederholen und Verschieben von Motiven physischer Beobachtungen zwischen Innen und Aussen von der körperlichen Erfahrung aus zu denken. Beispielsweise die nassen Kleider, die schwer auf meiner Haut liegen und mich darüber nachdenken lassen, dass diese Demenz-Pflegeanlagen ohne Auto nicht gut erschlossen sind und was das für Angehörige bedeuten kann, die regelmässig auf Besuch kommen wollen. Die nassen Kleider machen mir auch bewusst, wie vulnerabel der Körper ist, sobald er ausserhalb der Bebauungen, un- oder nur mangelhaft ausgerüstet, den Wetterbedingungen ausgesetzt ist.

Der Körper, sagt Michel Serres, ist stetig beschäftigt, sich mit der Polychronie zu synchronisieren.<sup>134</sup> Die chronometrische Zeitlichkeit, argumentiert er, ist nur eine Ebene der Gegenwart, mit welcher der Körper beschäftigt ist. Er ist genauso auf meteorologische und biologische Abstimmungen angewiesen, obwohl diese Zeitlichkeiten in der Alltagserfahrung der privilegierten Lebensräume der westlichen Gesellschaft durch zahlreiche Technologien und Systeme ausgeblendet oder reguliert werden können (Strom, Heizung, Klimaanlage, Versicherungen, Gesundheitssystem, Verkehrsmittel, globale Handelsmärkte etc.). In diesem Sinne ist der polychrone *Mélange* aus chronometrischen, biologischen und meteorologischen Zeitlichkeiten, den Michel Serres zu denken vorschlägt, mehr als ein ‚Sich-Zurückbesinnen‘ auf natürliche Rhythmen. Vielmehr geht es ihm darum, anhand von körperlichen Erfahrungen Denkprozesse anzustossen, die dazu beitragen sollen, vielfältigen, komplexen Zusammenhängen achtsamer zu begegnen: von körperinternen über gesellschaftliche, ökologische (etwa ausgehend von Jetlag über die Begrifflichkeiten von Gesundheit nachzudenken), den globalen Waren- und Personenverkehr bis hin zur gegenwärtigen Beziehung zur Natur.

134 Vgl. seinen Text, den er im Zustand von Jetlag schreibt. Serres, Michel, ‚Chrono, météo, bio. Le temps et la santé‘. In: *Les Tribunes de la santé*, Bd. 13, 4/2006, S. 23–31. DOI: 10.3917/seve.013.0023

Eigenzeit, d.h. Wachstums-, Lern- und Veränderungsprozesse, die über zyklische Vorgänge erfolgen, also eine bestimmte Dauer brauchen, finden sich zahlreich in der Natur, so etwa in den Jahreszeiten. Im Film-Essay werden Motive von Naturprozessen auf ihre Wirkung hin untersucht: Welche Verbindungen zeigen sie zu menschlicher Eigenzeit auf? Wie wirken sich beobachtbare Vorgänge in der Natur auf individuelles Befinden aus?

In nebeneinander laufenden Bild-Ton-Sequenzen versucht der Film-Essay auf doppelte Art – im Dargestellten und in der Darstellungsform – zyklische Zeiten einzusetzen. Eine solche, sich variierend wiederholende Sequenz entstand zum Beispiel aus parallelen Einstellungen der gleichen Landschaft – ein Kameraschwenk über Felder und Hügel, einmal gleichzeitig im Frühling und im Spätsommer, später gleichzeitig im Spätsommer und im Winter. In der Rezeption soll die Verschränkung von mehreren Zeitebenen als körperliche Impliziertheit spürbar werden: Im Betrachten dieser gleichzeitigen Sequenzen geht es nicht darum, anhand desselben ‚Ortes zu zwei verschiedenen Zeitpunkten‘ einen linearen Zeitverlauf zu erfahren, sondern die Wechselwirkung des Vergleichens ermöglicht dem Blick, zwischen den beiden Bildern zu zirkulieren. Im Angebot, die *simultanen* Zeitkomponenten im Augenblick des Betrachtens aufeinander zu beziehen, so meine Intention, entsteht ein fließendes Betrachten, in welchem der rezipierende Körper sich ‚zwischen den Jahreszeiten‘ befindet [→ J wie Jahrringe]. Ein zyklisches Zeitverständnis wird darin zu einer körperlichen Erfahrung, sobald die eigene Lebendigkeit als Teil des Kreislaufes verstanden wird.

Nach über vierzig Minuten, in welchen im Film-Essay fast ununterbrochen gesprochen wird, bekommt der Moment, in dem der Blick über die Landschaft wandert und nur die Umgebungsgeräusche der Vögel und der Luft zu hören sind, eine wirkungsvolle Ruhe. Vielleicht klingen die letzten Sätze des Voice-overs nach, die den Zyklustracker als Massnahme gegen misslingende Fruchtbarkeit erläutern und als lebenslanges Überwachungsgerät des weiblichen Körpers anpreisen. Vielleicht führt die wortlose Sequenz aber auch zu einem Verstummen des Denkens. Es sind solche Einstellungen ‚ohne Worte‘, vorerst im Sinne fehlender Sprache innerhalb der Szene, bzw. ohne Kommentar, die Pausen im Voice-over, die den Betrachter:innen ermöglichen, den Gedanken freien Lauf zu lassen, und vielleicht auch eine stumme Kommunikation zwischen inneren Regungen und dem Ersichtlichen anzustossen.

Film-Essay  
Face No Dial  
of a Clock,  
44:53–45:31;  
48:01–48:43

→ J

Film-Essay  
Face No Dial  
of a Clock,  
25:24–27:48

Damit eine Filmaufnahme die Realität solcher „psychophysischen Korrespondenzen“<sup>135</sup> entfalten kann, muss sie laut Siegfried Kracauer eine Unbestimmbarkeit widerspiegeln. Naturobjekte – Kracauer nennt eine düstere Landschaft oder ein lachendes Gesicht als Beispiele – haben kulturelle Bedeutungen, diese können sich aber je nach Kontext ändern. So könne die düstere Landschaft je nach Zusammenhang auch „trotzige Unerschrockenheit“ meinen, und das lachende Gesicht „hysterische Angst“<sup>136</sup> bedeuten.

„Naturobjekte sind also von einer Vieldeutigkeit, die eine Fülle verschiedener Stimmungen, Emotionen, unartikulierter Gedankengänge auslösen kann; mit anderen Worten, sie haben eine theoretisch unbegrenzte Zahl psychischer und geistiger Entsprechungen. [...] Es sind nicht nur die gegebenen physischen Objekte, die als Anreize wirken; auch die psychologischen Vorgänge bilden Keimzellen, die ihrerseits physische Entsprechungen haben.“<sup>137</sup>

Ich sehe in meinem Gebrauch der Landschaftssequenzen auch Ähnlichkeiten zu Sequenzen, die der Filmkritiker Noël Burch als *pillow shots* bezeichnet hat.<sup>138</sup> Diese charakterisieren sich als Einschübe, welche die Erzählung ohne ersichtlichen Grund unterbrechen und explizit nichts zu dieser beitragen. In einer (meist) festen Einstellung wird ein visuelles Element – eine Landschaft, ein menschenleerer Raum – während geraumer Zeit gezeigt, ohne dass im Sinne einer Handlung etwas passiert. Trotz oder gerade wegen der Lakonie des Gezeigten (Gartenhag, Wäscheleine, Baracken, Strommasten etc.) vermitteln die Aufnahmen ein Gefühl, eine Stimmung (z.B. Ruhe, Gelassenheit). Und auch ohne dass die Einstellung eine (eindeutige) symbolische Bedeutung erkennen lässt, ermöglicht sie eine Vielzahl an

135 Kracauer, Siegfried, 1985 (1960), *Theorie des Films, Die Errettung der äusseren Wirklichkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 109.

136 Ebd., S. 105.

137 Ebd.

138 Noël Burch bezieht sich explizit auf Spielfilme von Yasujiro Ozu. Die von ihm beschriebenen *pillow-shots* charakterisieren sich durch ihren grenzgängerischen Status zwischen narrativem und non-narrativem Film, können also auch auf andere Filme angewendet werden. Er wählte die Benennung ‚pillow-shots‘ in Analogie zum Begriff des ‚pillow-word‘ (*makurakotoba*) in der japanischen Poesie, das die Bedeutung, die Erwartung oder die Stimmung des nachfolgenden Wortes verändert. Andere Bezeichnungen wie ‚curtain shots‘, ‚intermediate spaces‘ und ‚empty shots‘ werden ebenfalls für dieses Verfahren verwendet. Vgl. Burch, Noël, 1979, *To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema*. Berkeley: University of California Press.

emotionalen Resonanzen.<sup>139</sup> Ähnlich wie bei einer subjektiven Kamera (die den:die Betrachter:in sehen lässt, was die Figur sieht), vermag die *pillow*-Einstellung den unsichtbaren Gefühlszustand einer Figur auf den:die Zuschauer:in zu übertragen, oder zumindest verschafft sie den Zuschauer:innen Zeit, um diesem nachzuspüren.

139 Einer der bekanntesten *pillow-shots*, in welchem das ihm innewohnende, komplexe und offene Bedeutungspotential eingehend besprochen wurde (u.a. von Deleuze, Gilles, 1985, *L'image-temps. Cinéma 2*. Paris: Les Éditions de Minuit, S. 16), ist die ‚Vasen-Szene‘ in Ozu's Film *Late Spring* (1949, 108 Min). Für eine Zusammenfassung der Diskussionen, vgl. [https://en.wikipedia.org/wiki/Late\\_Spring#The\\_vase\\_scene](https://en.wikipedia.org/wiki/Late_Spring#The_vase_scene) [zuletzt abgerufen am 14.6.2022].

## X wie X (Strassenkreuzung/Crossroad)

Der Mann erzählte von der Zeit, die er als junger Mann in Südafrika verbracht hatte. Er sprach in Englisch, obwohl seine Muttersprache Schweizerdeutsch ist. Das komme öfters vor bei Alzheimer, sagte eine der Pflegerinnen, dass ein Patient in einer fremden Sprache spreche, die er einst als junger Erwachsener gelernt hatte.

→ R Der Mann war sich bewusst, dass er von einer weit zurückliegenden Vergangenheit erzählte. Er konnte sich an die Orte, an denen er gelebt hatte, sehr genau erinnern. Aber plötzlich verstummte er inmitten eines Satzes. Seine Beschreibung brach ab, es fehlte ihm ein Wort. Er schaute verärgert drein. Er erklärte, es gehe vom Haus bis zum Meer. Ich dachte, er meine eine bestimmte Gegend und antwortete verlegen, dass ich Südafrika leider gar nicht kenne [→ R wie Reisen]. Er schaute mich unzufrieden und erbost an. Es dauerte einige Zeit, bis er das Wort, an das er sich nicht mehr erinnern konnte, ausfindig machen konnte. Es hiess ‚Strasse‘, *road*.

→ E Der Begriff war weg. Zwischen seiner lebendigen Erinnerung, den konkreten Bildern, die vor seinem geistigen Auge auftauchten, und der Sprache, den Lauten, die eine Beschreibung ermöglichen, klaffte eine Lücke. Dieser Zwischenfall hat sich bei mir festgesetzt und ist eines jener Erlebnisse der Beobachtungstage in den Demenzheimen und Tagesstätten, welches mich weiter beschäftigte. Der Sprachverlust warf für mich Fragen auf, die über die spezifischen Prozesse bei Demenzkrankheit hinausgehen, und die die Grenzen von Sprache verdeutlichen. Denn die Strasse ‚Strasse‘ nennen zu können, ermöglicht zwar eine fließende Kommunikation, doch zwischen seinem Erinnerungsbild und meiner Vorstellung davon bleibt immer auch eine Differenz [→ E wie Emoticons, wie Evaluation]. Welchen Anteil und welche Auswirkungen haben diese unterschiedlichen Vorstellungswelten im Denken? Welchen Unterschied macht es, ob ich mir bewusst bin oder nicht, dass meine Vorstellung beim Wort ‚Strasse‘ eine andere sein muss als die seine? Und hätte ich mir diese Fragen überlegt, wenn ihm das Wort nicht gefehlt hätte?

Während ihm das Wort nicht einfiel, suchten wir gemeinsam. Zwar waren wir dabei auf unterschiedliche Art ‚nicht-wissend‘, aber beide auf Anhaltspunkte des anderen angewiesen, um in der Kommunikation weiterzukommen. Für einen kurzen Moment überschritten sich unsere *condiciones* in der Erfahrung der Sprachlosigkeit. Das Suchen bildete eine Art Knotenpunkt, an welchem sich unsere Wege kreuzten, um dann wieder in verschiedene Richtungen auseinander zu laufen [→ B wie Begegnung]. Solche Momente intersubjektiver Erfahrungen erwiesen sich für die Untersuchung von asynchronen (Zeit-)Wahrnehmungen als besonders relevant, weil sie in der Interaktion eine Situation konkreter Anteilnahme schaffen, welche Achtung in der Ungleichheit fördert und Bewusstsein für zwischenmenschliche Angewiesenheit hervorbringt.

→ B

## Z wie Zerteilung, wie Zettelkasten, wie Zimmer

→ J Als letzte Versuchsanordnung bot sich eine Installation an, mit welcher die gewählte Montagepraxis [→ J wie Jahrringe] über das Filmische hinaus im Raum erprobt werden sollte. Die Installation als öffentliche Ausstellung in einem Kunstraum zu realisieren,<sup>140</sup> setzte eine Artikulation der erarbeiteten Motive voraus, in der die filmischen Montagen nicht mehr (nur) als Forschungsinstrumente, sondern auch als Forschungsergebnisse kenntlich werden konnten.

Asynchrone Erfahrungen situativ zu erzeugen, etwa mit zwei gleichzeitig im Raum laufenden Filmen<sup>141</sup>, fokussierte auf das Forschungsinteresse von Asynchronität als einer Instanz der bewussten Wahrnehmung von ‚Nicht-Durchblicken‘ und dem Umgang mit der durch das Ausstellungsdispositiv erzeugten Überforderung. Ich hatte mehrere Personengruppen für einen rezeptionsanalytischen Installationsbesuch und/oder Filmsichtung mit nachträglicher Diskussion und Auswertung eingeladen.<sup>142</sup> Gerade weil die Rezeptionsbedingungen (Lichtintensität, Geräusche, Tonqualität, Bildgrösse, Sitzgelegenheit etc.) in einem räumlichen Zusammenspiel komponiert vorkommen, das heisst stark kontrolliert sind im Gegensatz zu einem digital veröffentlichten Film, der auf sehr unterschiedliche Arten geschaut werden kann, ermöglichte die Installation, anhand von Rückmeldungen Aufschlüsse über Aufmerksamkeitsgrenzen und Orientierungspunkte der Rezipient:innen zu gewinnen.

140 *Face No Dial of a Clock*, 16.4. bis 9.5.2021 im Offspace Kulturfolger, Zürich.

141 *Jeux impairs* (16 Min, Loop, Teilartefakt aus dem Drehexperiment/Inszenierung mit Jacob), *Filmisches Recherchejournal* (53 Min, Work-in-progress des Film-Essays).

142 Neben Gesprächen mit regulären Ausstellungsbesucher:innen und einer spezifisch unter dem Aspekt der künstlerischen Forschung eingeladenen Gruppe von Master Fine Arts Studierenden, lud ich fünf ausgewählte Personen mit spezifischen Expertisen ein, um unterschiedliche Perspektiven aus relevanten Diskursfeldern einzuholen: Prof. Dr. phil. Sigrid Adorf (Forschungsschwerpunkt Kulturanalyse in den Künsten, Zürcher Hochschule der Künste), Dr. des. Kris Decker (Postdoc für Wissenschaftsforschung, Universität Luzern), Ph.D. Petra Köhle (Künstlerin mit forschend-investigativer künstlerischer Praktik), Susanna Kumschick (Kuratorin und Co-Leiterin des Gewerbemuseums Winterthur), Dr. Michel Massmünster (Forschungsschwerpunkte Stadtethnographie und Wissensanthropologie, Universität Basel).

Die Installation arbeitete mit einer Zweiteilung des Raumes. Durch einen im Wandbild des Vorraumes [→ S wie Schränke] eingelassenen Durchgang gelangt man in einen abgedunkelten und mit Spannteppich ausgelegten zweiten Raum. Auf der gegenüberliegenden Seite dieses Raumes steht eine breite Sitzmöglichkeit, die aussieht wie ein Bett. Vor der Rückwand, durch die man eintritt, – die von dieser Seite unverkleidet ist und wie eine Kulisse dasteht – hängen eine Leinwand und ein Bildschirm in gleicher Grösse. Auf dem Bildschirm läuft *Jeux impairs* [→ E wie Emoticons / F wie Flüstern / L wie Löcher / T wie Tischrand], mit der Tonspur über Lautsprecher sind die Stimmen und das Sounddesign im Raum zu hören. Auf die Leinwand wird eine Montage des filmischen Recherchejournals projiziert, die als Work-in-progress hin zum Film-Essay schon mit der Doppelbild-Montage arbeitet, d. h. mit zwei Bildern nebeneinander. Der Ton, vorwiegend ein Voice-over und punktuelle Geräusche, läuft auf Kopfhörern, die aufliegen. Die Geräusche aus dieser Montage werden gleichzeitig auch auf die Lautsprecher im Raum gespielt und interferieren punktuell mit der Tonspur des anderen Videos.

→ S

→ E/F/L/T

Die beiden Filme laufen synchronisiert in zwei Loops, wobei *Jeux impairs* sich dreimal in der Zeit wiederholt, in der die Doppelbild-Montage des Recherchejournals einmal läuft. Die Synchronisation wurde so konzipiert, dass verschiedene Momente visueller Echos oder auditiver Spiegelungen entstehen. Die Aufmerksamkeit wird durch die beiden Filme in gewisser Weise doppelt zerteilt: Vorerst muss der:die Besucher:in sich entscheiden, auf den einen oder den anderen Bildschirm zu schauen, zudem ist das filmische Recherchejournal wegen des Splitscreen nochmals in zwei gleichzeitig ablaufende Bildsequenzen geteilt.



Installation  
Face No Dial  
of a Clock,  
Ansicht 1,  
01:21 Min

Durch die räumliche und filmische Verschachtelung entstand bei den Besucher:innen bereits beim Betreten der filmischen Installation eine erste Desorientierung bzw. eine Überforderung: viele gleichzeitige Bilder, die Wahl zwischen Kopfhörern und Raumton, das Gefühl mitten in etwas hereinzukommen. Erst nach einer geraumen Zeit der Konzentration auf den einen oder anderen Film erlangten die Rezipient:innen, so deren Rückmeldungen, die Bereitschaft und Aufmerksamkeit, visuelle oder auditive Verknüpfungen zwischen den beiden Arbeiten zu entdecken.



Ansicht 2+3  
01:19 Min;  
00:56 Min

Mit der Installation versuchte ich, ein Setting zu bauen, das den Besucher:innen Raum für eigenes assoziatives Denken eröffnet [→ D wie Denkraum]. Die anspruchsvolle Voraus-

→ D



Ansicht 4+5  
01:10 Min;  
00:55 Min

setzung der Installation – die Elemente zueinander in Bezug zu setzen und mit der Gleichzeitigkeit der beiden Filme umzugehen – hat in der Umsetzung und Auswertung der Gespräche zur Rezeptionserfahrung Fragen aufgeworfen zu Zusammenhängen zwischen Inhalt und Form, filmischer Zeiterfahrung und Konzentrationsbedingungen.

Das Forschungsmaterial in einer Installation zu organisieren, zeigte mir Potentiale der Verknüpfung von inhaltlichen Themen und räumlicher Dimension der Installation auf.<sup>143</sup>

Im Rahmen des vorliegenden PhD-Projektes fokussierte ich auf die Weiterentwicklung des Film-Essays, der aus dem filmischen Recherchejournal hervorging: Die Erkenntnisse aus der Installation sind in die Doppelbild-Montage eingeflossen, um das Format intra-filmisch als Situation zu konstituieren, die mit räumlichen Aspekten Möglichkeiten für komplexes Denken und Fühlen von asynchronen Erfahrungen schafft.

Die Diskrepanzen in der Zeitwahrnehmung, die meine Fallstudien zeigen, treten in spezifischen Räumen auf. Das Schulzimmer, in dem der Junge sich nicht den Verhaltensregeln unterordnen will; das Schlafzimmer, in dem der

143 Beispielsweise wird Stress, Hyperaktivität und Überforderung in der Installation inhaltlich thematisiert, gleichzeitig setzt die Installation formal Voraussetzungen, die solche Zustände provozieren, bzw. durch ein verändertes Aufmerksamkeits- und Achtsamkeitserlebnis reflektiert werden können: Nur *in situ* zugänglich und zudem zeitlich fordernd, weil die Video-Installation Konzentration und Vertiefung verlangt, führt die Installation die Besucher:innen an einen Ort, der sie zwischenzeitlich aus ihren alltäglichen Lebenszusammenhängen entführt (was für den Film-Essay nicht zwingend gilt). Als eine Art Kapsel, Versteck oder ‚Schneckenhaus‘ hatte der Projektionsraum mit den beiden Videobildschirmen eine absorbierende Dimension. Die immersive Qualität ermöglicht eine Situation, die stark im Kontrast zum gewohnten Umgang mit medialen Inhalten steht: keine interaktiven Bildschirme – seien es Computer oder Smartphones –, die gleichzeitige Aktivitäten, potentielle Nachrichten und parallele Fenster implizieren. Das Potential der räumlichen Installation filmischer Dispositive sehe ich darin, dass sie das Erleben im Hier und Jetzt bekräftigen, als eine Auszeit nicht nur mental, sondern auch physisch (räumlich). Insbesondere die Wirkung der Leinwandgrösse bzw. Raumproportionen sowie die Reduktion der audio-visuellen Gleichzeitigkeiten wären diesbezüglich weiter auszuloten.

Zyklustracker während des Schlafes Daten generiert und wo, hypothetisch, während des ‚Fruchtbarkeitsfensters‘ versucht wird, eine Schwangerschaft zu erzeugen; das Aufenthaltszimmer, in dem die Demenzpatient:innen mit Einrichtungsgegenständen und Raumatmosphären, z.T. auch mit Attrappen wie einem Zugabteil unterhalten werden, waren die Räume meiner Investigation, auch wenn ich die meisten von ihnen nicht betreten durfte, zumindest nicht mit der Kamera. Stattdessen filmte und beobachtete ich umliegende Räume, die einen Gegenpart zum Nicht-Zeigbaren bildeten: das Kinderzimmer, den Spielplatz, den Openspace Arbeitsplatz, das im Umbau befindliche Heimgelände. Die Zeitlichkeiten dieser Räume – Spielzeit, Arbeitszeit, Umbruchszeit – dringen wiederum in die erstgenannten Zimmer ein, in welchen zeitliche Regelmässigkeit, Ordnung und Ruhe erwünscht sind. In meinen Überlegungen zu diesen Beobachtungen erkannte ich, dass Asynchronizität in den erforschten Feldern auf heterotopische Weise ins Spiel kommt: Das Zimmer trennt sich ein Stück von seiner Zweckbestimmung als Schul-, Schlaf- oder Aufenthaltsstätte ab und zweckfremde Zeitlichkeiten lassen (gedanklich, emotionell, motorisch) andere Räume Platz einnehmen, die sich einnisten oder überlagern. So steckt etwa für Jacob im Schulzimmer potentiell ein Spielzimmer und *vice versa*, während die Fruchtbarkeits-tracker-Kundinnen ihr Schlafzimmer gleichzeitig zu einem Daten-/Re-Produktionsort machen, und die Aufenthaltsräume der Demenzpatient:innen zu Erinnerungs- und Täuschungsräumen werden...

Heterogenität von Zeitlichkeiten zu untersuchen, bedeutet Diskrepanzen sichtbar zu machen, die in Gleichzeitigkeit auftreten. Dafür bietet das zeitbasierte Medium verschiedene Montagetechniken, wie die des Wechselschnitts (*cross-cutting*), der Parallelmontage oder, allgemeiner gesprochen, der non-linearen Erzählmethoden. Doch wie ‚vertikal‘ die Montage auch ist, sie verbleibt im medialen Ablauf aufeinanderfolgend. Um mich den einzelnen Bildern und ihren möglichen Beziehungen eingehender zuzuwenden, musste ich sie von Zeit zu Zeit aus dem Fluss der leuchtenden Oberfläche herausholen, anhalten, nebeneinander legen. Ruhelassen. Ich machte Standbilder und druckte diese auf A6-Zettel aus. Angeordnet auf dem Tisch oder sortiert in verschiedenen Kartonschachteln, wurde das Vergleichen der ausgedruckten Bilder zu einer wichtigen Arbeitsmethode, die wiederum in die Bewegtbild-Montage des entstehenden Film-Essays einfluss.

→ J

→ J/L

→ W

→ A/B/R

Daraus resultierte ein Experimentieren mit mehreren, gleichzeitig bespielten Bildkanälen (Splitscreen, Mehrkanal oder Bildüberlagerungen). Dieses Vorgehen hatte zwei richtungsgebende Auswirkungen auf meinen Forschungsprozess: Erstens trat das Räumliche in den Vordergrund, indem Bilder zueinander gestellt wurden und zudem die Rezeptionsposition in diesen Konstellationen aktiver mit einbezogen wurde [→ J wie Jahrringe]. Aus den damit gemachten Erfahrungen ergab sich eine zweite Erkenntnis: Das vergleichende Sehen trainiert die Aufmerksamkeit auf Muster, Parallelitäten, Ähnlichkeiten und Differenzen. Mittels der so entwickelten Sensibilität für (audio-)visuelle (A-)Synchronitäten zeichneten sich im Material verkörperte *Motive* ab, die neue Erfahrungen von Zeitwahrnehmung und Orientierung ermöglichen. Einige Motive sind ‚trivial‘: Bäume [→ J], Fenster, Kalender, Löcher [→ L], Spiegelungen, Wetter [→ W], Zugreisen. Andere Motive, solche die verschiedene Handlungen miteinschliessen, waren komplexer: Archive [→ A], Begegnungen [→ B], Rituale [→ R]. Das Sammeln und Konfigurieren der auftauchenden Motive ermöglichte, unerwartete und ungewohnte Betrachtungen im Denkprozess zu fördern: In Anlehnung an die Notizmethodik des Zettelkastens<sup>144</sup> lernte ich die Motive als eine Ordnungsstruktur zu verstehen, die vernetztes, ‚dreidimensionales‘ filmisches Denken anregt.

144 Ich beziehe mich hier auf Niklas Luhmanns Zettelkasten, den er als ‚zweites Gedächtnis‘ bezeichnete: nicht im Sinne einer Gedächtnishilfe, einem mnemotischen Instrument oder einem Computer-Hirn, sondern viel mehr als ein Gesprächspartner mit einer eigenen Intelligenz und Komplexität, welche die Vorstellungen des Autors übersteigen. Ohne die Zettel, sagte Luhmann, nur durch Nachdenken, wäre er nie auf seine Ideen gekommen. André Kieserling, der aktuelle Inhaber des Luhmann-Lehrstuhls, beschreibt den Zettelkasten denn auch als eine Methode, anhand welcher man sich selbst überrascht mit dem, was man einmal dachte, und mit dem, was man an neuen Zusammenhängen erfährt. Für ihn handelt es sich um eine Methode, um zu Erkenntnissen zu gelangen, die man nicht gesucht hat, aber die man gefunden hat und mit denen man etwas anfangen kann. Vgl. Luhmann, Niklas, 1987, *Alchimedee und wir*. Berlin: Merve, S. 144. Sowie das Gespräch mit Prof. Dr. André Kieserling zu Luhmanns Arbeitsweise: [www.youtube.com/watch?v=kZLQBa6pQgg](http://www.youtube.com/watch?v=kZLQBa6pQgg)

Verzeichnis der im Abécédaire referenzierten,  
eigenen filmischen Arbeiten

*Face No Dial of a Clock*  
*a cross-cultural fugue*

Film-Essay, 2022, 53:22 Min, Full-HD  
Sprache: Deutsch, Schweizerdeutsch, Französisch

Untertitel: Deutsch

<https://medienarchiv.zhdk.ch/entries/film-essay>  
DOI: 10.48504/2d0t-qr77-01

Untertitel: Englisch

[https://medienarchiv.zhdk.ch/entries/film-essay\\_english](https://medienarchiv.zhdk.ch/entries/film-essay_english)  
DOI: 10.48504/2d0t-qr77-02

*Jeux impairs*

Drehexperiment, 2019–2020, 16 Min, Full-HD  
Sprache: Französisch

Untertitel: Englisch

<https://medienarchiv.zhdk.ch/entries/drehexperiment>  
DOI: 10.48504/2d0t-qr77-03

*Laserschwert Slowmotion, 2020 (verworfenen Arbeitsschritt, 01:05 Min)*

<https://medienarchiv.zhdk.ch/entries/laserschwert-slowmotion>  
DOI: 10.48504/2d0t-qr77-09

*Looking-Glass-Kamera, 2017 (Probe, 00:30 Min)*

<https://medienarchiv.zhdk.ch/entries/looking-glass>  
DOI: 10.48504/2d0t-qr77-10

*Installation Face No Dial of a Clock, 2021*  
*(Videodokumentation)*

Ansicht 1 (01:21 Min)

[https://medienarchiv.zhdk.ch/entries/video-installation\\_ansicht1](https://medienarchiv.zhdk.ch/entries/video-installation_ansicht1)  
DOI: 10.48504/2d0t-qr77-04

Ansicht 2 (01:19 Min)

[https://medienarchiv.zhdk.ch/entries/video-installation\\_ansicht2](https://medienarchiv.zhdk.ch/entries/video-installation_ansicht2)  
DOI: 10.48504/2d0t-qr77-05

Ansicht 3 (00:56 Min)

[https://medienarchiv.zhdk.ch/entries/video-installation\\_ansicht3](https://medienarchiv.zhdk.ch/entries/video-installation_ansicht3)  
DOI: 10.48504/2d0t-qr77-06

Ansicht 4 (01:10 Min)

[https://medienarchiv.zhdk.ch/entries/video-installation\\_ansicht4](https://medienarchiv.zhdk.ch/entries/video-installation_ansicht4)  
DOI: 10.48504/2d0t-qr77-07

Ansicht 5 (00:55 Min)

[https://medienarchiv.zhdk.ch/entries/video-installation\\_ansicht5](https://medienarchiv.zhdk.ch/entries/video-installation_ansicht5)  
DOI: 10.48504/2d0t-qr77-08

Das Abécédaire *Denkmotive asynchroner Erfahrungen* ist Teil des PhD-Projekts *Face No Dial of a Clock. Investigating asynchronous experiences of present times by means of art*, welches im Rahmen der PhD-Kooperation der Kunstuniversität Linz mit der Zürcher Hochschule der Künste entstanden ist.

© Laura von Niederhäusern, 2022

Lektorat  
Giacco Schiesser  
Noémie Stähli

Korrektorat  
Rob Neuhaus

Gestaltung und Layout  
Nicola Todeschini  
Laura von Niederhäusern

Satz  
Nicola Todeschini

Schriften  
ES Allianz  
Dutch 811

Papier  
Gmund Colors Matt, medium grey (Umschlag)  
Werkdruck 2.0, ivoiré

Druck  
Look Graphic, Genf  
Maud Bosset, Bahnhofstrasse Imprimerie,  
Genf (Umschlag)

Bindung  
Finissimo, Genf



CC BY-NC-ND 4.0 International  
Namensnennung - Nicht-kommerziell - Keine Bearbeitung 4.0 International