

# Z E I T

Eine Medienkunstpräsentation im Rahmen des Initiativprogramms ARTIST IN LAB der Kunststiftung des Landes Sachsen-Anhalt

Trine Vester

Joan Jonas

Mihai Greacu/Thibault Gleize

Nicole Blaffert/Franz Wamhof

Peter Weibel

Nam June Paik/Jud Yalkut

Paul Leszek

Steina Vasulka

Pipilotti Rist

**1. – 10. Dezember 2006**

Jenseits der üblichen Grenzziehungen das Verhältnis von Kunst und Wissenschaft neu zu denken und zu gestalten, nach gleichen oder konträren Interessen zu fahnden, sich gegenseitig Anregungen zu geben, dies sind die Ziele des artist-in-lab-Programms, eines Initiativprojektes der Kunststiftung des Landes Sachsen-Anhalt.

Die Gratwanderung zwischen Kunst und Wissenschaft, der "fremde Blick" auf die jeweils andere Wissens- und Erkenntnisform, das unmittelbare Aufeinandertreffen verschiedener Denkstrukturen sollen neue Arten der Reflexion auf beiden Seiten anregen. Daher werden ästhetische Ansätze und Produkte beim artist-in-lab-Programm keinesfalls als bloß schmückendes Beiwerk wissenschaftlichen Forschens und Wissens gesehen.

Um die Prozesse des Dialogs in Gang zu setzen, begleiten drei Künstler drei Monate lang die Forschung in Instituten von Weltrang. Die Kommunikation und die Interaktion zwischen Kunstschaaffenden und Wissenschaftlern sollen neue Ebenen der Kreativität erschließen – auf beiden Seiten. Mit Iris Kerlen und Friedmann Knappe haben zwei Künstler in das Frauenhofer Institut für Werkstoffmechanik Halle ihren Arbeitsplatz eingenommen und mit Maria Volakova eine Künstlerin, in der Klinik für Neurobiologie 2 und dem Leibnitz Institut für Neurowissenschaften. Alle drei Stipendiaten haben ihren Arbeitsaufenthalt in den Laboren inzwischen beendet und zum Teil auch schon Ihre Arbeitsergebnisse präsentiert. Schon der Prozess der Annäherung und Interaktion kann zeigen, dass es wissenschaftlicher wie künstlerischer

Forschung gerade auch um eines geht: das Erkennen, Begreifen und Darstellen der jeweiligen Wirklichkeit. Im artist-in-lab-Programm treffen Kunst und Wissenschaft unmittelbar aufeinander.

Mit der Medienkunstpräsentation „Zeitfalten“ möchten die Kunststiftung Sachsen-Anhalt weitere Diskussionen zum spannungsvollen Thema Kunst und Wissenschaft anregen. Unser besonderer Dank gilt Dr. Barbara Könches, der Kuratorin von „Zeitfalten“.

Manon Bursian  
Vorstand der Kunststiftung Sachsen-Anhalt

## „Ich bin noch nicht überzeugt vom Multiversum, aber ich nehme die Möglichkeit ernst.“

Steven Weinberg, Nobelpreisträger

„Wenn wir jetzt wieder am Anfang sind, dann sind wir nicht“, sagte Boris. Sperber grüßte ihn daraufhin in seiner Eigenschaft als sämtliche erwähnenswerte nicht stattfindende Ereignisse aufzeichnende Nicht-Gestalt. Soweit ich es erkennen konnte, hingen Fragmente nihilistischer Cornflakes in seinem grauen Bart, er musste ein spezielles Regal in der Coop-Küche gefunden haben. „Wieso kriegen wir noch Luft?“, fragte Anna. „Wie lange kriegen wir noch Luft?“, warf Boris ein, und Sperber sah auf seine Uhr, als wüsste er es und wollte die Differenz zum jetzigen Zeitpunkt ermitteln.“ (Thomas Lehr, 42, Berlin 2005, S. 61)

Thomas Lehr führt in seinem Roman 42 anschaulich und eindrucksvoll vor Augen, was passieren kann, wenn Zeit nicht länger stringent linear verläuft, sondern stillsteht, maximal in kleinen Zeitkapseln vorwärts schreitet, Zeitfluss-Inseln bildet. Der Auslöser des grotesken Katastrophen-Szenariums ist der Teilchenbeschleuniger des Forschungszentrums CERN in Genf.

Was im Roman fiktional anmutet, liest sich vor dem Hintergrund physikalischer Welterklärung alles andere als aberwitzig.

Leonard Susskind, Physikprofessor in Stanford, untersucht in seinem jüngst veröffentlichten Buch *The Cosmic Landscape* die Stringtheorie, welche noch vor wenigen Jahren als ultimative Weltformel galt. Inzwischen weiß man um ihre Beschränktheit, besser um ihre Unbeschränktheit, ihre Maßlosigkeit, die sie für die Physik wiederum unbrauchbar macht. Auf die mathematische Formel der Stringtheorie bieten sich mindestens 10<sup>500</sup> Lösungen an. Täglich kommen neue hinzu. Leonard Susskind jedoch entdeckt darin eher Chance als Schwäche. Er spricht nicht länger vom Universum oder Kosmos, sondern von Multiversen, von einer unendlichen Anzahl von Universen, die je ihre eigenen Gesetze haben, die nur wenige Sekunden existieren oder Stunden und Jahre. Keines der anderen Universen ist uns zugänglich, wir können sie auch nicht beweisen. Dass die Erde mit all ihrem Inventar existiert, ist dieser Theorie zufolge nicht mehr und nicht weniger als ein Zufall. Der Stringtheorie nach leben wir in einer Welt mit zehn oder 26 Dimensionen, von denen wir jedoch nur vier wahrnehmen können: drei Raum- und eine Zeitdimension, die restlichen „aufgewickelten“ Dimensionen entziehen sich unserer empirischen Erkenntnis. Der Teilchenphysiker und Nobelpreisträger Steven Weinberg erklärte diesen Umstand folgendermaßen: „Die

Vorstellung dabei ist, dass die Theorie zwar prinzipiell zehn Dimensionen beschreibt, dass aber sechs davon unserem Blick entzogen sind, und zwar durch eine sogenannte ‚spontane Kompaktifizierung‘. Sie werden unter dem Einfluss dynamischer Effekte so fest zusammengezurr, dass wir einfach nichts von ihnen bemerken. In den frühen Phasen des Universums mag es aber durchaus eine Zeit gegeben haben, in der ein Wissenschaftler – hätte es ihn damals gegeben, was natürlich nicht der Fall war! – alle neun Raumdimensionen plus eine Zeitdimension wahrgenommen hätte.“ (In: Paul Davies und Julian R. Brown (Hrsg.), *Superstrings. Eine Allumfassende Theorie der Natur in der Diskussion*. München 1992, S. 250.) Und Abdus Salam, ebenfalls Nobelpreisträger in Physik, konkretisiert die Vorstellung des Superstrings: „Der String ist eine Schlinge in vier Raumzeitdimensionen mit möglichen Verwindungen in den zusätzlichen sechs inneren Dimensionen.“ (Ebd., S. 210).

„Der String ist eine Schlinge in vier Raumzeitdimensionen mit möglichen Verwindungen in den zusätzlichen sechs inneren Dimensionen.“

Auch wenn die Stringtheorie an Beliebtheit eingebüßt hat, an Faszination hat sie nichts verloren, denn spätestens seit Mitte des 19. Jahrhunderts musste man allmählich den Glauben an den einen dreidimensionalen Raum begleitet von dem einen Zeitvektor aufgeben. Anlass hierzu boten technische und wissenschaftliche Entdeckungen oder Erfindungen ebenso wie literarische und künstlerische Innovationen, wie folgende kleine Aufstellung beweist: 1905 hatte Albert Einstein seinen Artikel „Zur Elektrodynamik von bewegten Körpern“ veröffentlicht, der die Spezielle Relativitätstheorie begründete. 1916 folgte die Allgemeine Relativitätstheorie. 1922 erschien *Dauer und Gleichzeitigkeit* (original *Durée et simultanéité*), das Buch, in dem Henri Bergson die Relativitätstheorie philosophisch reflektierte. Die ersten Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts sind folglich markant für die Auseinandersetzung mit den Formen der Anschauung, mit Raum und Zeit.

Vorausgegangen waren diesen theoretischen, physikalisch-philosophischen Überlegungen einige technische Erfindungen von immenser Wirkungsbreite: Zunächst 1866 die erste transatlantische Telegrafenerbindung. Dann die rhythmisierten fotografischen Momentaufnah-

men von Bewegungsvorgängen, die Eadweard J. Muybridge oder Étienne-Jules Marey dank kürzerer Belichtungszeiten auf dem lichtempfindlichen Träger seit 1875 erzielten. 1879 wurde New York als erste Stadt durch die elektrische Beleuchtung nachts erhellt. Am 28. Dezember 1894 fand die erste öffentliche Filmvorführung der Brüder Auguste und Louis Lumière in Paris statt. Ein Jahr später nutzte Wilhelm Conrad Röntgen die nach ihm benannten Strahlungen, um den Inhalt seiner Geldbörse und die Knochen seiner Hand sichtbar zu machen. All diese theoretischen und praktischen Entwicklungen veränderten selbstverständlich auch die Kunst und so formierten sich ab 1907 die Kubisten, zu denen federführend Pablo Picasso mit seinem Werk *Les Femmes d'Alger* (O. J. 1911), und George Braque mit *Gitarre und Obstschale*, 1908, gehörten. Ihnen war es ein besonderes Anliegen, die Dreidimensionalität auf der planen Fläche adäquat zu behandeln. 1913 notierte der berühmte Theoretiker Guillaume Apollinaire: „Indem der Maler die vorgestellte oder die erschaffene Wirklichkeit wiedergibt, kann er den Anschein dreier Dimensionen erwecken; er kann gewissermaßen kubieren.“ (Charles Harrison und Paul Wood (Hrsg.), *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*. Ostfildern-Ruit 1998, Band I, S. 226)

Es waren insbesondere die Futuristen, die regen Anteil an der neuen Technik nahmen. Sie waren die ersten, die in unzähligen Bildern das elektrische Licht pathetisch feierten, die den Einfluss von Bewegung und Geschwindigkeit auf die Gegenstandswelt projizierten und emphatisch mit allem Zurückliegenden brachen, um „die angriffslustige Bewegung, die fiebrige Schlaflosigkeit, den Laufschrift, den Salto mortale, die Ohrfeige und den Faustschlag“ zu preisen. (zit. nach: Maurizio Calvesi, *Der Futurismus*, Köln 1987, S. 19) Ebenfalls 1913 erklärt Umberto Boccioni, einer der wichtigsten Maler und Theoretiker des Futurismus: „Man darf nie vergessen, dass die futuristische Kunst einer Etappe des Prozesses der Durchdringung, der Simultaneität und der Verschmelzung folgt, den die Menschheit mit Hilfe der Geschwindigkeit seit Jahrtausenden bewirkt.“ (Umberto Boccioni, *Futuristische Malerei und Plastik*, hrsg. von Astrit Schmidt-Burkhardt. Aus dem Ital. von Angelika Chott, Dresden 2002, S. 125) 1922, in dem Jahr, in dem die erste drahtlose Übertragung eines Bildes von Europa in die Vereinigten Staaten von Amerika gelingt, in dem Jahr, in dem László Moholy-Nagy und Alfréd Kemény das *Dynamische Konstruktive Manifest* schreiben, in dem Arnold Schönberg und Joseph Matthias Hauer unabhängig voneinander das

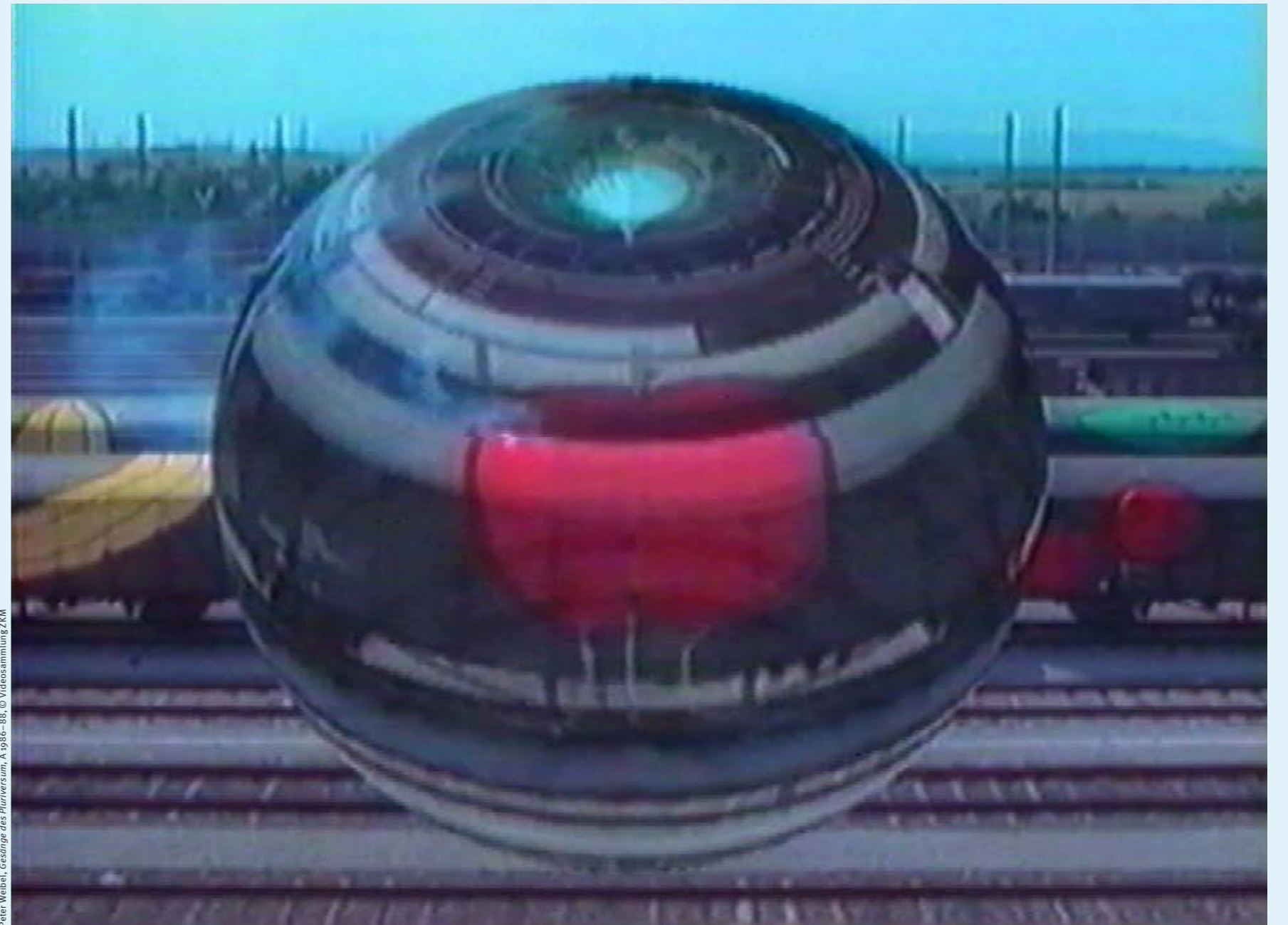
Zwölftonsystem konzipieren, in diesem Jahr veröffentlicht James Joyce den sagenumwobenen *Ulysses*, den Jahrhundertroman. Hier beginnt Joyce damit einen polyvalenten Sprachraum zu erschaffen, der stärker noch in *Finnegans Wake* 1939 ein Verständnis nur mehr in Form des assoziativen Verknüpfens ermöglicht. Machen wir einen Zeitsprung: Auf der III. documenta in Kassel, 1964, wurden Happening und Fluxus zum ersten Mal einem breiteren Kreis Kunstinteressierter von Joseph Beuys und Wolf Vostell nahe gebracht. Letzterer beschäftigte sich ebenso wie Nam June Paik seit einiger Zeit auch mit dem Fernsehen, das er zunächst symbolisch einbetonierte, vergrub, kurz: medienkritisch zerlegte. Seitdem der Autor (Roland Barthes, *Tod des Autors*, 1968) und das Subjekt (Heisenberg, *Unschärferelation*, 1927; Michel Foucault, *Archäologie des Wis-*

ze und Félix Guattari, *Kapitalismus und Schizophrenie. Tausend Plateaus*. Aus dem Französischen von Gabriele Rieke und Ronald Voullié, Berlin 1992, S. 14)

„Schreiben hat nichts mit Bedeuten zu tun, sondern damit, Land – und auch Neuland – zu vermessen und zu kartographieren.“

Insbesondere die Medienkunst gewährt die besten Voraussetzungen, Raum und Zeit zu behandeln, denn auf beidem basiert die mediale Kunst wesentlich. „Bezeichnenderweise thematisiert sie unaufhörlich die Zeitkonzepte von ‚Chronos‘ und ‚Kairos‘. Sie lenkt die Aufmerksamkeit auf die Verknüpfung von künstlerischen, technisch-elektronischen oder philosophischen

Betrachten wir die historische Entwicklung der Videokunst, wie sie exemplarisch mit wichtigen Meisterwerken in der Auswahl *Zeitfalten* präsentiert wird, so fällt auf, dass der experimentelle Umgang mit den wiedergabegeräten wie bei Nam June Paik oder die innovative Schnitt- und Bildbearbeitung wie bei Peter Weibel und Steina Vasulka allmählich in den Hintergrund treten. Die jüngere Videokunst, die zweite Generation, entdeckt im unspektakulären, im einfachen oder auch im dokumentarischen Bild eine nervöse Ruhe wie die Arbeit *Your World Is So Far From The One I Know* von Nicole Blaffert und Franz Wamhof zeigt. Es drängt sich der Eindruck auf, als wolle man den rasanten, beschleunigten Bildern entkommen. Man erinnere sich an ähnliche stille Projektionen wie *24 Hour Psycho*, 1993, von Douglas Gordon. Der Künstler dehnte den Film *Psycho* von Al-



Peter Weibel, *Gesänge des Pluriversum*, A. 1986–88, © Videosammlung ZKM

*sens*, 1973, oder Jacques Derrida, *Grammatologie*, 1974) als tot diagnostiziert oder zumindest in Frage gestellt wurden, also spätestens mit Beginn der sogenannten Postmoderne (Poststrukturalismus), finden wir Zeit und Raum kaum mehr als klassisch dreidimensionale vor. Non-Linearität, Verschiebung, Verkapselung, Vernetzung und Verwebung der Relationen kennzeichnen die Pluralität von Lebenswelten und Erkenntnismethoden. Beispiele hierfür gibt es mannigfaltige wie die Romane von Thomas Pynchon oder beispielsweise *Zettels Traum*, 1970, von Arno Schmidt. Das neue, rhizomatische Kartenwerk sondiert haben Gilles Deleuze und Félix Guattari mit ihrem epochalen Werk der *Tausend Plateaus*. Dort liest man in der Einleitung: „Schreiben hat nichts mit Bedeuten zu tun, sondern damit, Land – und auch Neuland – zu vermessen und zu kartographieren.“ (Gilles Deleuze

Erkenntnissen der Medienrealität sowie auf den ‚richtigen Augenblick‘ im Fluss der Bilder und Töne“, wie Lydia Haustein schreibt. (Lydia Haustein, *Videokunst*, München 2003, S. 53) Die Multiversen der Stringtheorie werden in den Werken der Medienkunst anschaulich. Die Künstler begnügen sich nicht länger mit der klassischen Dimensionalität, sondern sie spannen neue Zeiträume auf, sie beschleunigen im Fast Forward oder dehnen den Augenblick in der Zeitlupe. Der Loop wiederholt eine Handlung ad infinitum, der Schnitt zerstückelt, zersetzt sie. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft fallen in eins, oder zerfallen und zersplittern. Räume werden in die mediale Tiefe erweitert, dupliziert, im Spiegel reflektiert. Mediale Anschauungskategorien erweitern die realen und simulieren Echtzeit oder täuschen Wirklichkeit vor.

fred Hitchcock, 1960, Spielfilmlänge 109 Minuten, auf die Dauer von 24 Stunden mit Hilfe eines gewöhnlichen Videorekorders. Oder Anri Sala, der mit einer versteckten Kamera einen gebrochenen, zermürbten Mann im Mailänder Dom filmt – *Uomoduomo*, 2001, eine eindringliche unpathetische Beobachtung, die im Auge des Betrachters sofort einen moralischen Appell hervorruft. Oder *Rollo – Tornado of my heart*, 2005, von Emmanuelle Antille, die mit Hilfe zweier getrennter Audiokanäle den Charakter zweier Protagonisten, Jack und seine Mutter, nachvollziehbar macht. Zuletzt sei noch Julian Rosefeldt erwähnt, der in *The Soundmaker*, 2004, ebenfalls Ton und Bild so trennt, dass die Dramaturgie durch den Klang gesteuert wird und die Wahrnehmung des Betrachters in die Irre geleitet wird. Der diskontinuierlichen Raum- und Zeitdimension muss



Mihai Grecu und Thibault Glerze, Freese, F. 2004, © Grecu/Glerze

in der zeitgenössischen Videokunst eine weitere hinzugefügt werden, die Dimension von Klang, Geräusch und Ton. Betrachtet man die Entwicklung von der Maschinen erzeugten Visualisierung hin zu einer durch *die Sehmaschine* (Paul Virilio, Berlin 1989) generierten Dokumentation, so fällt auf, dass die jüngeren Künstler ihren Glauben, gleichwohl wie ihre Zweifel, am Bild verloren oder aufgegeben haben. Das Bild ist als ein manipulierbares, ein trügerisches, ein im Sinne Platons rhetorisches Argument längst entblöbt. Daher richtet sich das Interesse nicht länger auf die Untersuchung oder die Substanz des Bildes, sondern darauf, das Bild hinzuhalten, es vorzuführen. Die Kunst repräsentiert seit den Impressionisten nicht länger, sie präsentiert wie in der Moderne nicht mehr, sondern sie prätendiert, sie fordert den Betrachter heraus, ja sie provoziert ihn, indem sie seine Erwartungen enttäuscht und sein Sinnessystem bekämpft. Bilder bewegen sich so langsam, dass man sie anschieben möchte und Klangquellen widersprechen dem visuellen Eindruck und dem „natürlichen Empfinden“.

Aus diesen Dissonanzen einen neuen paradigmatischen Raum zu erschaffen, darin besteht die Qualität einer epistemologischen Kunst. Die menschlichen Wahrnehmungsräume werden aber ebenso in der Wissenschaft benutzt, um neue Dimensionen zu erforschen, allerdings ist das Ziel ein anderes. So werden in der Nanotechnologie die uneinsehbaren Mikrostrukturen häufig durch bildgebende Verfahren wie das Elektronenrastermikroskop visualisiert. „Wir können“, so der Physiker Wolfgang M. Heckl, „nun heute Daten auch in ein Hörbild übertragen. Das Hörbild hat den Vorteil, dass wir immer ein Gefühl dafür haben, ob es Rauschen oder Atome sind. So etwas zu sehen ist ziemlich schwer, aber zu hören ziemlich leicht. Denn das Gehör als logarithmisches Organ im Vergleich zum linearen Sehen hat eine sehr genaue Analyse-methode, ob etwas periodisch ist oder nicht.“ (in B. Könches, P. Weibel (Hrsg.), *unsichtbares*, Bern 2005, S. 90) Während also die wissenschaftliche Methode darin besteht, Messdaten im Anschauungsfeld der menschlichen

Physis zu überprüfen, sind die Künstler bestrebt, diese zu fordern, herauszufordern oder zu überfordern, um neue polyvalente Dimensionen zu öffnen. Raum und Zeit wurden speziell in der Medienkunst nicht nur dekonstruiert, verwoben und vernetzt, sondern auch – und zunehmend in den aktuelleren Werken – als innere Ereignisse konzipiert, die wie die aufgewickelten Dimensionen der Stringtheorie zusätzliche und generelle Informationen über die „Welt“ enthalten. Sanford Kwinter kommt in seiner Untersuchung *Architectures of Time* (Cambridge, Massachusetts 2002, S. 216) zu dem Ergebnis: „... all den untersuchten Phänomenen gemeinsam war eine neue Relation zu dem ‚Außen‘ – dem konstituierenden oder weltlichen Milieu – welches entweder zu einem konstituierenden ganzen Raum oder zu einer beweglichen Schicht wurde, in denen all die ‚Individuen‘ (Entitäten) eingebunden oder verknüpft waren. ‚Aktualität‘ trat in Erscheinung, oder sagen wir besser, wurden intelligibel, einzig innerhalb komplexer Gesamteindrücke, die geformt wurden durch und innerhalb individualisierender Ereignisse. Diese ‚Ereignisse‘ gebären Zeit innerhalb ihrer selbst (und daher all die ‚Wirkungen‘) als Singularitäten. Diese ‚immanente Zeit‘ wurde angesehen als ein Prinzip der Kreation, der Neuheit und des Werdens.“ (Übersetzung B. K.)

### „Zwischen zwei Augenblicken befindet sich nicht mehr die Zeit, vielmehr ist das Ereignis selbst eine Zwischen-Zeit ...“

So wird das Ereignis als punktueller Zeitbezug zum Ausgangspunkt einer generellen Neudefinition von Zeit und Raum. Das Ereignis als ein Werden wie Gilles Deleuze und Félix Guattari, die Kwinter neben Nietzsche, Bergson und Foucault als Referenzen nennt, es in ihrem letzten gemeinsamen Werk *Was ist Philosophie* (original *Qu'est-ce que la philosophie?*, 1991) definieren: „Zwischen zwei Augenblicken befindet sich nicht mehr die Zeit, vielmehr ist das Ereignis selbst eine Zwischen-Zeit: Die Zwischen-

Zeit ist nicht Ewigkeit, aber auch nicht Zeit überhaupt, sie ist Werden. Die Zwischen-Zeit, das Ereignis ist stets eine tote Zeit, dort wo nichts geschieht, ein unendliches Warten, das bereits unendlich vergangen ist, Warten und Reserve. Diese tote Zeit folgt nicht auf das, was geschieht, sie koexistiert mit dem Augenblick oder der Zeit des Zufalls, allerdings als die Unermesslichkeit der leeren Zeit, in der man sie noch als die künftige und schon als geschehene sieht, in der seltsamen Indifferenz einer intellektuellen Anschauung. Alle Zwischen-Zeiten überlagern einander, während die Zeiten aufeinanderfolgen.“ (Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Was ist Philosophie*, aus dem Französischen von Bernd Schwibs und Joseph Vogl, Frankfurt am Main 1996, S. 184 f.) Das Ereignis wird von der Philosophie in Begriffen erfasst, von der Wissenschaft als Funktion untersucht, von der Kunst als Monument inkorporiert. Die Kunst konstruiert ihre „Welten“, die sind „weder virtuell noch aktuell, sie sind möglich, das Mögliche als ästhetische Kategorie ..., die Existenz des Möglichen, während die Ereignisse die Wirklichkeit des Virtuellen sind, Formen eines Natur-Denkens, die alle möglichen Welten überfliegen.“ (ebd. S. 210)

Wenn am Europäischen Forschungslabor CERN in Genf im Jahr 2007 der Large Hadron Collider (LHC) in Betrieb genommen wird, so wird man vielleicht auf neue Teilchen stoßen, vielleicht seine Erwartungen enttäuscht sehen, vielleicht passiert mittags um 12.42 Uhr ein unvorhergesehenes Ereignis, aber man wird vorbereitet sein, denn man kennt die Möglichkeit.

Barbara Könches

#### IMPRESSUM

Texte: Dr. Barbara Könches | Titelbild: © Pipilotti Rist, (*Entlastungen*) Pipilottis Fehler, CH 1988 | Gestaltung: Sisters of Design

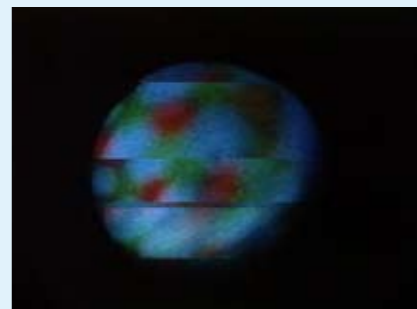
## NAM JUNE PAIK UND JUD YALKUT

*Electronic Moon No. 2*, USA 1966–72, 4:51, Videosammlung ZKM.

*Nam June Paik* gehört nicht nur deswegen zu den Pionieren der Videokunst, weil er seit 1965 Kamerabilder auf Magnetspeicher aufzeichnete, sondern auch, weil er als einer der ersten mit elektronisch erzeugtem Bildmaterial experimentierte. So benutzte er z. B. starke Magnete, mit deren Hilfe er die Kathodenstrahlröhre kommerzieller Fernsehen manipulierte, um neue, gänzlich maschinenbasierte Visualisierungen zu erschaffen. Die Zusammenarbeit mit Jud Yalkut, dem bekannten Experimentalfilmer, entwickelte sich Mitte der sechziger Jahre des 20. Jahrhunderts in New York, und basierte zunächst darauf, dass Yalkut die performativen Eingriffe Paiks dokumentierte, sprich

die künstlich erzeugten Verzerrungen und Verschiebungen, abfilmte. ELEKTRONIK MOON No. 2 zeigt im Ergebnis eine sehr poesievolle, zarte Novelle über den Mond – Luna, Selene –, dem Paik auch seine Videoinstallation MOON IS THE OLDEST TV (in verschiedenen Fassungen 1965–76) widmete. Begleitet von einem ruhigen, klassischen Klavierstück schiebt sich sachte eine blaue Scheibe aus dem dunklen All in die Mitte des Bildes. Flackernde Farbreflexe leuchten allmählich auf und bilden ein strahlendes Lichtgewitter, Helligkeit wird in prismatische Vibrationspartikel zerlegt, es flirren Farben und Formen. Dann schwingt wie der verkleinerte Schatten der Erde eine gläserne Kugel hin und her, bis der geo-

metrische Körper mit seinem Trabanten in eins fällt und als Hintergrund einer Folge von Schattenrissen dient: Gesicht, Hand, Besteck, Brust, zärtliche Berührung.



ELEKTRONIK MOON stellt eines der frühesten Stücke der Videokunst dar, einer Kunst,

die bald darauf als die zeitbasierte bekannt werden wird. Durch das technische Verfahren der Magnetspeicherung bot sich erstmals die Möglichkeit, Bewegung und somit Zeitverläufe nicht in Form von Einzelbildern wie bei der Chronofotografie oder auch beim Film aufzunehmen, sondern in Form einer dynamischen, zunächst analogen Aufzeichnung zu konservieren. Es ergab sich die Chance, durch die enge Verzahnung von Zeit als Aufnahmezeit (zu Beginn häufig live in Form der Closed-circuit Installation) und kontinuierlicher Raumerzeugung per Kamerabild Manipulationen in realistischer Weise darzustellen, im Bild anschaulich und glaubhaft vorzutragen.

## PETER WEIBEL

*Gesänge des Pluriversum* (Nr. 3 *Raumzeit Industrie*), A 1986–88, 9:38, Videosammlung ZKM,

Credits – Autor/Regie: Peter Weibel. Kamera/Bild: Henry Jesionka. Schnitt: Rick Feist. Musik/Ton: Robert Ponger. Produktion: Valie Export Film, Wien.

Die idyllische Berglandschaft, durchkreuzt von einer Eisenbahnbrücke, dem Sinnbild des technischen Aufbruchs im 19. Jahrhundert, mag den meisten Betrachtern bekannt vorkommen, doch das *Déjà vu* ist keines vom topografischen Ort, vielmehr eines von dem vertrauten Anblick. Rote Blitze leuchten entlang der Eisenbahnbrücke auf, doch erst in dem Moment, da sich der zwanzig Schilling-schein, auf dem die Bergansicht millionenfach reproduziert wurde, zu einem Tunnel wölbt, gibt sich die Banknote zu erkennen. Modernere Transportmittel wie industrielle Güterwaggons schieben sich entlang endloser Gleise ins Bild, welches sich erneut zu verschiedenen architektonischen Gebilden zusammenfaltet. Anschließend wird der illusionäre Eindruck von industrieller Raumlandschaft durch Spielzeugwaggons konkretisiert, die sich den echten Maschinen entgegenstellen. Zeitebenen werden in der



Kugel, der perfekte geometrische Körper per se, rollt aus dem Hintergrund heran, erfasst Loks und Güterwaggons, gleich so als ob sie

eine neue, effizientere Fortbewegungs- und Transportmöglichkeit ankündigte. Allmählich wird aus der industriellen Revolution, welche die Beschleunigung feierte, eine Revolution von Zeichen und Impulsen. Im Koordinatenkreuz von Kontrolldaten und Warnsignalen feiert sich die Informatonstechnik als ultimative Geschwindigkeit in Lichtquanten. Aus schwerfälligen, eisernen Schienen und behäbig, klobigen Eisenbahnwagen formen sich elastisch federnde Raumkugeln, welche sich elegant der virtualisierten Raumzeit anpassen, sich dehnen, sich entfalten, sich klonen und sich endlich im Schienennetz der Informationstafeln auflösen. Das Werk Peter Weibels zeigt die ganze Bandbreite dessen auf, was mit Hilfe neuer Produktionsmittel wie dem Video, Schnittsystemen und -techniken als Raumerfahrung konzipiert werden kann. So entfalten

sich Raumerlebnisse, die Dreidimensionalität hinter sich lassen und Topographien als zeitliche Koinzidenzen sichtbar machen. Hier anhand des thematischen Schwerpunktes der Geschwindigkeit industrieller Produktion exemplifiziert, könnte man sich an Henri Lefèbvre erinnert fühlen, der die Elektrizität als Beginn einer neuen Objektpräsentation definiert, die eine traditionelle Objektwahrnehmung verdrängt. Peter Weibel selbst schreibt: „In der von der industriellen Revolution eingeleiteten geschichtlichen Wendezeit haben also die Apparate die Herrschaft über die Apperzeption angetreten. Die Maschinen und Apparate der industriellen Revolution haben die Auffassung der Wahrnehmung beeinflusst und die Instrumente zu ihrer wissenschaftlichen Untersuchung geliefert.“ (Peter Weibel, Gamma und Amplitude, Berlin 2004, S. 324 f.)

## STEINA VASULKA

*Orbital Obsessions*, USA 1975–77/1988, 24:24, Videosammlung ZKM

Credits – Autor/Regie und Kamera/Bild, Schnitt, Musik/Ton: Steina Vasulka. Produktion: The Vasulkas.

ORBITAL OBSESSION von Steina Vasulka setzt sich aus acht Teilen zusammen, deren verbindendes Element die Untersuchung des medialen Raumes bildet. Ein *eo ipso* dem Medium inhärentes Thema, das die Künstlerin kongenial in eine Komposition von Raumakkorden, Amplituden und Frequenzen umsetzt. Ausgangspunkt dieser ungewöhnlichen Raumerforschung stellt eine sich horizontal drehende Kamera dar, die Steina Vasulka mit einem Monitor umkreist, auf dem nun wiederum die Aufnahme von der Aufnahmetätigkeit der horizontalen Kamera zu sehen ist. Auf einer weiteren Ebene werden zu den komplexen Kamerapositionen verschiedene

Methoden der Bildbearbeitung hinzugefügt, so dass ein äußeres von einem inneren Bildquadrat getrennt wird, sich Nah- und Fernsicht überlagern, Bewegungen in entgegen gesetzten Richtungen ineinander verzahnt werden. Das Atelier von Steina und Woody Vasulka bildet den „realen“ Hintergrund aller Kamerabilder und es könnte mit der breiten Monitorwand, dem Gerätereagen, dem Labor und Apparatpark nicht besser von einem Filmausstatter arrangiert worden sein. Flackernde und flimmernde Bilder brennen sich in das Gedächtnis des Betrachters ein; schnelle, nervöse Lichtimpulse aus dem Stroboskop erzeugen den Eindruck eines

positiv-negativ Bildes, das allmählich zu kreisen beginnt. Immer wieder setzt sich die Künstlerin ins Bild, macht den Kosmos des Magnetspeichers als einen menschlich bewohnten sichtbar, der musikalisch beschwingt zu tanzen beginnt. ORBITAL OBSESSION ist eine Hymne an die technischen Möglichkeiten und Raffinessen, die Kamera, Wiedergabegeräte und Produktionsmethoden anbieten, die zugleich aber deutlich macht, wie viel poetischer und kreativer Sensibilität es bedarf, daraus eine konzertante Musik zu arrangieren. Der Raumeindruck dieser Arbeit gerät zu einer ganz eigenen Art von Rhythmik und



Dynamik, der man stellenweise nicht rational folgen kann, die dann aber wieder entschleunigt wird, Anknüpfungs- und Orientierungspunkte bietet.

## JOAN JONAS

*Double Lunar Dogs* (Ausschnitt/exerpt), USA 1984, 8:38, Videosammlung ZKM, Credits – Autor/Regie: Joan Jonas. Bild/Kamera: Michael Oblowitz. Zusätzliche Kamera: Skip Sweeney, Steina Vasulka, David Aubrey. Musik: Richard Teitelbaum, The Residents, Yello, Anton Fig, Barney Bailey, Simone Forti. Darsteller: Spalding Gray, Joan Jonas, Jill Kroesen, John Malloy, David Warrilow. Herausgeber: David Aubrey, Marton Brown. Produziert von Joan Jonas zusammen mit dem TV Lab at WNET/Thirteen, the Contemporary Art Television (CAT) Fund and the WGBH New Television Workshop.

Joan Jonas gehört zu den frühesten Performance-Künstlern. Sie fand nach einem Studium der Kunstgeschichte, der Bildhauerei und der Kunst, nach dem Tanzunterricht unter anderem bei Trisha Brown und Yvonne Rainer, in der Performance die ideale Voraussetzung, ihre vielfältigen theoretischen wie praktischen Interessen und Erfahrungen in ein Kunstwerk einfließen zu lassen. Durch die Kombination von Musik, Bewegung, Aufführung, Zeichnung, Narration und mit Hilfe von Requisiten und Video erschuf sie mehrdimensionale Räume, in denen sich nicht weniger komplexe, nicht-lineare Erzählungen ausbreiten.

DOUBLE LUNAR DOGS entstand ursprünglich 1981 und wurde auf der documenta 7 in Kassel vorgeführt. Joan Jonas erarbeitete daraus ein Videostück, das in der Verzahnung von Projektion, realer Darstellung, off-Stimmen und Liveaktionen nicht von der originären Version abweicht. Den Ausgangspunkt der Performance stellt die Sciencefiction Geschichte Universe von Robert Heinlein dar. Nach einer Katastro-

phe schwebt die Besatzung eines Raumschiffs ziellos durch die Weiten des Alls. Sie haben vergessen, woher sie kommen und sie haben vergessen, wohin sie wollen. Um die Erinnerung wieder zu erlangen, um zumindest ein Zeitkontinuum während ihrer Anwesenheit zu erschaffen, denken sich die Passagiere Spiele mit Worten und archaischen Gegenständen aus.

Das Video ist in zwei Erzählstränge aufgeteilt. Zunächst wird die Zeitlosigkeit der Raumschiffbesatzung thematisiert. Eine Frau sitzt vor ihrem Koffer und starrt unbewegt in die Ferne. Es erscheint ein Mann, der sie anspricht: „Wo warst du?“ Sie weiß es nicht. Ihre Gedanken tauchen ab in die Weite des Meeres, bis eine andere weibliche Person sie barsch aus der tiefen Erinnerung vertreiben möchte. Doch abermals gelingt es der Protagonistin, die von Joan Jonas verkörpert wird, sich an die poetischen Momente vergangener Tage zurück zu erinnern: Blüten, ihr starker Duft, das salzige Wasser. Männer mit Schwertern erscheinen. Erneut wird das Sehnen der Figuren rationalisiert:



„Wonach schaust du?“

Schließlich zeichnen die zwei Frauen Gesichter auf durchsichtige Glasscheiben, doch all die Versuche, die Zeit wieder einzusetzen und der Isolation zu entkommen, scheitern. Eine Stimme erklärt die Zukunft für vorüber. Wem die Zukunft fehlt, der braucht keine Vergangenheit, oder sollte es so sein, dass demjenigen die Zukunft abhanden kommt, der sich der Vergangenheit nicht erinnert?

Im zweiten Teil von DOUBLE LUNAR DOGS entwirft Joan Jonas einen radikalen Gegen-

entwurf. Jetzt ist es nicht die unendliche, endlose Weite, der man nicht entkommen kann, sondern eine enge, klaustrophobische Raumsituation. Ein Mann läuft in einem Zimmer auf und ab, und auf und ab, aber er kommt nicht vorwärts. Das innere Monitorbild bewegt sich in der entgegengesetzten Richtung und obwohl das Video soviel Fortschreiten suggeriert, passiert nichts. Die Jahreszeiten wechseln, es schneit, aber die Situation bleibt aussichtslos.

Die Protagonisten in den Werken Joan Jonas können ihrer Zeitlosigkeit nicht entkommen und vielleicht suchen sie nicht eine vergangene, gegenwärtige oder zukünftige Stunde, sondern geben sich so bescheiden wie Bertolt Brechts Galilei, den Jonas in ihrer Arbeit zitiert: „Meine Absicht ist nicht, zu beweisen, dass ich bisher recht gehabt habe, sondern: herauszufinden, ob. Ich sage: lasst alle Hoffnung fahren, ihr, die ihr in die Beobachtung eintretet.“ (Bertolt Brecht, Leben des Galilei. Frankfurt am Main 1963, S. 93)

## LESZEK PAUL

*Terrain der Zeit*, D/Pl 2005, 6:49, © Leszek

Die Reise geht weiter. DAS TERRAIN DER ZEIT von Paul Leszek nimmt den Betrachter mit auf einen Ausflug durch Städte und Landschaften. Doch was dem Auge normalerweise als eine schnelle Fahrt durch Häuserschluchten und Straßengen erscheint, wird hier zu einer verschwommenen Wahrnehmung von ineinander fließenden, weichen Formen, die sich um eine horizontale oder um eine vertikale Achse gruppieren. Lichter werden zu pulsierenden Helligkeits-



werten, Farben fließen wie auf einem abstrakten Gemälde ineinander.

Wo einst durch die Beschleunigung der Einzelbilder der Eindruck entstand, dass man Dinge in der Bewegung wieder erkennt, tritt nun durch die Verlangsamung das Empfinden zutage, dass die Umgebung zu einem zähflüssigen, verschwommenen Ganzen gerinnt. Das Video als ein dokumentarisches Speichermedium, das die Kraft besitzt, Vergangenes täuschend echt wieder aufzer-

stehen zu lassen, wird von Leszek Paul zu einem die Erinnerung neu konzipierenden Medium. Durch die geringere Bildfrequenz und das Splittern der einzelnen „Frames“ erschafft der Künstler eine dritte Zeit, zwischen dem Vergangenen und dem Gegenwärtigen.

## TRINE VESTER

*Larm/Noise*, DK 1995, 7:12, Videosammlung ZKM,

Credits – Regie, Kamera/Bild, Schnitt von Trine Vester. Musik/Ton: Trine Vester und Manuel Espasandin. Produktion: Danish Film Institute.

Vollständig zur inneren Ereignislandschaft wird das Videobild bei Trine Vester. LARM/NOISE setzt sich aus zwei Teilen zusammen: zunächst einer Zugfahrt durch ein Tunnel, daraufhin einer Fahrradfahrt durch eine virtuelle Filmmateriallandschaft.

Die Zugfahrt entführt den Betrachter in eine dunkle Unterführung, flackernde Helligkeit erweckt den Eindruck von Licht und Schattenspielen entlang der Mauern. Sieht er genau hin, so erkennt der Zuschauer, dass gestische, wischende Malspuren eines Pinsels diese Illusion erzeugen. Verstärkt wird die Täuschung durch die „Fahrgeräusche“, die man wahrnimmt, die aber in Wirklichkeit nichts anderes sind als das Rauschen der

Bilder, transformiert durch eine Computeranimation.

Während des nächsten Abschnitts vermeint man sich auf einem Fahrrad sitzend. Man hört die Geräusche vorbeirasender Autos, sieht Baumgruppen am Horizont, betrachtet das Blau des Himmels und das Grau der Straße. Nach einer Weile ziehen Wolken auf, es wird düster, der Eindruck eines Gewitters entsteht, bis sich endlich die Sicht wieder klärt und es langsam Nacht wird.

Trine Vester nimmt ihr Publikum mit auf zwei virtuelle Reisen in das Land der reinen Materialbearbeitung, und wer meint, dass hier das pure, nackte Sein der Dinge anzutreffen sei, der irrt. Das Filmband wie auch

das Magnetband erschließen einen unendlichen, kosmischen Raum voller Poesie und Zauber. Der Träger der Bildinformation, das Speichermaterial, verwandelt sich hier zum Produzenten einer illusionären Reise.



Das Video dokumentiert weder Zeit noch Raum, sondern es erschafft beides durch eine Inversion des Arbeitsprozesses. Es ist das beste Beispiel für die Rhetorik des Materials, von der Bernard Stiegler spricht: „Es handelt sich um einen offenbar allzu untypischen Materialismus: es ist ein Materialismus von einer Art, Spiritualität, von dem man nicht sagen kann, dass der Geist auf die Materie zu reduzieren sei, aber dass die Materie die Bedingung für den Geist ist, in allen Bedeutungen des Wortes Bedingung.“ (Bernard Stiegler, Philosoph par accident, Paris 2004, S. 39. Übersetzung B.K.)

## PIPILOTTI RIST

*(Entlastungen) Pipilottis Fehler*, CH 1988, 12:00, Videosammlung ZKM. Credits – Regie, Schnitt, Kamera, Aufnahme, Sound von Pipilotti Rist. Musik: Hans Feigenwinter und Les Reines Prochaines, Kamera Assistentz: Lori Hersberger, Dank an Schule für Design Basel/René Pulver, Hans Feigenwinter, Omi Scheiderbauer, Käthe Walsler, Fränzi Madörin und Familie, Muda Mathis, Teresa Alonso, Sus Zwick, Regina Florida Schmid, Lux Brunner.

„Ich sehe, du siehst.“ ...“ Ich sehe, wie du siehst. Du willst sehen, wie ich sehe ...“ Das Video (ENTLASTUNGEN) PIPILOTTIS FEHLER aus dem Jahr 1988 ist eine sehr frühe Arbeit der schweizerischen Künstlerin, in der sie sich exemplarisch mit dem „video“ – dem „ich sehe“ auseinandersetzt. Zunächst sieht man ein Gesicht auf dem Bildschirm, verzerrt und verzogen im flimmernden Monitor. Es mutet wie die Identitätssuche einer jungen Medienkünstlerin an, die sich in der bunten, flackernden Bilderwelt im Fernsehen sucht. Ein Trommeln setzt ein, ein Tusch, dann bricht das Bild ab. Die junge, rot gekleidete Protagonistin erscheint erneut, sackt aber augenblicklich zusammen, so wie das vorangegangene Bild zusammenbrach. Anschließend fällt sie von einer Leiter, stürzt in ein satt gelbes Kornfeld. Immer wieder zuckt das Monitorbild, fla-

ckert, deutet schlechten Empfang an. Nun sehen wir die Frau beim Essen, doch das Mahl scheint ungenießbar: „Ich kotze“, hört man aus dem Off. Schließlich nach weiteren Bildern des Sinkens, des Fallens, des Untergehens, richtet sie sich plötzlich pfeilgerade auf. „Ich kotze, jetzt ist etwas anderes auf dem Tisch“, erklärt sie. Den Einheitsbrei, den täglichen Fraß ist sie leid und erst nachdem sie all das heraus gewürgt hat, tritt so etwas wie Befreiung ein. Erneut ertönt eine Musik, beginnen Farbbalken um ein mittiges, opakes Quadrat zu vibrieren. Es folgen drei weitere Kapitel der Entlastung. Eine Art Reminiszenz an Kindheit in Basel, anschließend ein tanzendes Feuerwerk, das überleitet zur weiblichen Hauptdarstellerin, die mit einer übergroßen Papierblume am Rheinufer entlang tanzt und sich die Frage stellt: „Bist du groß, stark, verrückt, nor-

mal?“ Schließlich die letzte Episode, in der die junge Frau in einen Pool springt, dort allerdings fortwährend unter Wasser getaucht wird. Aus dem Off die Worte: „Hasse alle Ideen von Idealen. ... Es gibt die Scheiße. Ja. Es gibt das Nicht-Ideale. Ja.“



Mit dem letzten „Ja“ sind die Ketten gesprengt, die Protagonistin entkommt den ihr aufgebürdeten Lasten und Erwartungen,

indem sie sich zu ihrem Bild bekennt, dem Bild der Störungen und Unterbrechungen. Aber die Arbeit wäre nicht von Pipilotti Rist, wenn sie nicht gleichzeitig mit doppeltem Boden versehen wäre, denn just das Zusammenbrechen feiert sie in berauschenden Farben und Formen.

In PIPILOTTIS FEHLER, der kein anderer als ein absichtsvoller ist, werden technische Mängel des Bildes bewusst herbeigeführt, um dem inneren Befinden ein Ansehen zu geben. Hier wird die Aufhebung von Zeit und Raum nicht zu einer Potenzierung der äußeren Umwelt, sondern zu einer Verdichtung der inneren Sphäre, des Bewussten, aber auch des Unbewussten.

## MIHAI GRECU UND THIBAUT GLEIZE

*Freon*, F 2004, 7:34, © Grecu/Gleize, Credits – Kamera/Bild: Grecu/Gleize. Produktion: École Supérieure des Arts Décoratif de Strasbourg

Mit FREON bewegt man sich in einem Gedicht von surrealistischem Klang und dichter Atmosphäre. Ein schwarz gekleideter Mann eilt durch endlose Spiegelungen hindurch zu einem sich entziehenden Fluchtpunkt. Häuser stecken quer in andern fest, im nächsten Moment wachsen ihnen seitliche Stoßzähne, so als ob sie einen Angreifer abwehrten. Im nächtlichen Licht kämpfen zwei Spieler um einen Fußball; zwei Männer tragen eine schwere Stange im Mund, erschaffen so einen anthropogenen, abgemessenen Raum. Schließlich der weite Blick aus dem All, auf eine mit zahlreichen

Hochhäusern bebaute, dunkle Kugel. Wieder wird es Nacht, ein Fisch schwimmt einsam um eine helle Laterne herum. Wie in einer Meditation schweben Fleisch und Mensch knapp über dem Fußboden; eine alte Treppenstiege wird zu einem klaustrophobischen Labyrinth.

In FREON sind die Zeit- und Raumdimensionen völlig aufgehoben, nicht existent. Der Betrachter befindet sich auf einer Fahrt durch die nächtlichen Alpträume einer ihm unbekannt Stadt, dennoch das ein oder andere erkennt er wieder. Das Unbewusste nimmt hier reale Gestalt an und wer einen



Kompass sucht, der muss mit Assoziation, mit Traumdeutung und Phantasie navigie-

ren. Alles ist gleichzeitig, ist ortlos, ist frei, ja vielleicht sogar anarchisch.

## NICOLE BLAFFERT/FRANZ WAMHOF

*Your World Is So Far From The One I Know*, D 2006, 10:37, © Blaffert/Wamhof

Endgültig zum Stillstand scheinen Raum und Zeit in der Arbeit YOUR WORLD IS SO FAR FROM THE ONE I KNOW zu kommen. Wer Video als zeitbasiertes Medium kennt und daher die Bewegung der Bilder erwartet, wird auf den ersten Blick enttäuscht. Alles scheint still zu stehen in dieser nächtlichen Hochhausatmosphäre, die an die vielen Schlaf- und Vorstädte der Pariser Banlieues erinnert. Allmählich wird man sich jedoch der kleinen Änderungen bewusst: Lichter gehen an, gehen aus. Ein Autoscheinwerfer erscheint, verschwindet; merkwürdige helle Streifen huschen durchs Bild. Doch kaum hat der Betrachter diese Veränderungen bemerkt, dringt ihm der laute Ton quetschender Reifen ins Ohr. Irgendwo findet eine Verfolgungsjagd im Auto statt, jaulen die Motoren auf. Irgendwo passieren aufregende Dinge, werden Wagen von der



Straße gedrängt und schnelle Flitzer von noch schnelleren Rasern überholt. Aber das Bild verbleibt ruhig in seinem Takt kleiner Lichtereignisse und das Autorennen kann nur vor dem inneren Auge stattfinden. Auch vor dem Actionfilm BULLITT (USA 1968, Regie: Peter Yates) nicht kennt, welcher mit seiner legendären rund 10-minütigen Verfolgungsjagd zum Klassiker dieses Genres

wurde und das Audiomaterial dieses Videos bereitstellt, dem werden die Bezüge schnell bewusst. Wieder sind es die inneren Bilder, die hervorgehoben werden. Aber diesmal sind es keine Bilder der inneren Empfindsamkeit, keine des Unbewussten, sondern es sind all die gespeicherten, fiktionalen Filmbilder, die nicht auf der Projektion vor uns Gestalt annehmen, sondern in der Projektion in uns. Der Zuschauer wird zum „Bildschöpfer“. Die Performance findet nicht außerhalb, sondern innerhalb seines Kopfes statt. Die Akustik gerät zum beschleunigenden Faktor während das Visuelle sich der Dynamik verweigert. Durch die Dislokation von Ton und Bild wird hier ein verfremdeter, n-dimensionaler Raum für den Betrachter geöffnet, der sich aus Fragmenten des Bekannten zusammensetzt, der Facta und Ficta zu einer einheit-

lichen Erzählung verwebt. Dadurch entkoppeln Blaffert/Wamhof zwei physische Sinnesempfindungen, die uns bislang additiv einander zugeordnet, in dem Glauben an die mediale „Wirklichkeit“ bestärkten. „Wie bei Zeit und Raum oder Natur und Konvention besteht auch bei der visuell/auditiven Symbolstruktur die Tendenz, sie als natürliche Zweiteilung zu betrachten, die dem, was durch diese Symbole ausgedrückt werden kann (oder sollte), bestimmte notwendige Grenzen setzt“, stellte W. J. T. Mitchell in seinen Überlegungen über „Stumme Dichtung und blinde Malerei“ fest. (In: Charles Harrison und Paul Wood (Hrsg.), Kunsttheorie im 20. Jahrhundert, Band II, S. 1381) Diese Grenzen hinter sich zu lassen, bedeutet gleichzeitig eine neue, fremde Beziehung zwischen Wort, Bild und Ton zu erzeugen.

# FALTEN

Trine Vester

Joan Jonas

Mihai Greacu/Thibault Gleize

Nicole Blaffert/Franz Wamhof

Peter Weibel

Nam June Paik/Jud Yalkut

Paul Leszek

Steina Vasulka

Pipilotti Rist

Center for Art  
and Media



Zentrum für Kunst und  
Medientechnologie  
Karlsruhe

In Kooperation mit dem

KUNSTSTIFTUNG  
SACHSEN-ANHALT