



She
und e was acting
description.

© Kerstin Schroedinger

Fugue

Kerstin Schroedinger

2015, 16 mm, Schwarz-Weiß, 8 Minuten, Englisch. **Produktion** Kerstin Schroedinger (Zürich, Schweiz). **Regie, Buch** Kerstin Schroedinger. **Kamera** Kerstin Schroedinger. **Schnitt** Kerstin Schroedinger.

Kontakt: krstn@zeromail.org

Eine schemenhafte Figur vollführt vor einem gerasterten Hintergrund eine Reihe von Bewegungen, die auf der Filmemulsion Lichtspuren hinterlassen, während kurze Texte auf sie projiziert werden, unleserlich gemacht von der unebenen Oberfläche ihres Körpers.

„In der Musik bezeichnet eine Fuge eine kontrapunktische Kompositionstechnik für zwei oder mehr Stimmen. Durch Wiederholung und Nachahmung wird zu Beginn ein Motiv eingeführt, das im gesamten Verlauf der Komposition wiederkehrt. *Fugue* ist ein formales und physisches Experiment über den Zusammenhang von Bild, Ton und Bewegung. Die Bewegungen und das Setting basieren auf Bewegungsstudien, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts durchgeführt und gefilmt wurden. Film wurde hier genutzt, um Bewegungen in mechanischer Handarbeit zu analysieren und biomechanische Konzepte über die Beziehung von Körper und Geist, die in einer Form des Schauspieltrainings eingesetzt wurden, zu überprüfen. Für *Fugue* wurden die aufgezeichneten Bewegungen auch auf den Teil des Filmstreifens kopiert, der vom Projektor als optischer Lichtton gelesen wird. Man hört, was man sieht. Das Bild kehrt als Bewegung zurück, Bewegung als Ton.“

Kerstin Schroedinger

Bewegte Bilder – bewegende Körper

In diesem Text möchte ich der Frage nachgehen, wie sich die Dominanz des Visuellen dekonstruieren ließe. Ich untersuche dahingehend die Materialeigenschaften wie auch die Produktionsbedingungen von analogem Film.

Im Film werden Körper in Bewegung mittels der Zeitebene mit mechanisierten Bewegtbildern verbunden; „solidarity and conflict between the movements of matter [das ist in dem Fall der Film], of the body and of consciousness on the basis of time“ (Maurizio Lazzarato, *Machines to Crystallize Time: Bergson, in: Theory Culture & Society* 2007), auf der die Beziehung von Bewegungen basiert. Zeitbasiertheit ist also das Scharnier, an dem wir historische, vergangene Zeit und fortlaufende, vergehende Zeit als Gegenbewegungen benutzen können.

Der Herstellungsprozess unterliegt dem Rhythmus des Aufnahme- oder Abspielgerätes – Kamera oder Projektor – und dieser Rhythmus wird eben sichtbar (und hörbar) durch das Vibrieren der Projektion. Während das rhythmisierte Hervorbringen von Bildern in jeglicher Projektion von Film geschieht, ändert sich die Situation, wenn sich ein Körper vor der Kamera bewegt. Es kommt zur Bewegung des Filmstreifens in der Kamera eine weitere hinzu. Der Körper ist getragen von der Bewegung des Films, und dient aber auch als Träger ihrer Darstellbarkeit. In der Projektion wird er reanimiert. Diese Lebendigkeit ist allerdings eine fragile Angelegenheit, der bewegte Körper bewegt sich selbst immer an den Rändern der Sichtbarkeit. Wenn er sich etwa zu schnell bewegt, dann verschwindet er, da die fotochemische Emulsion zu langsam reagiert. Solch materielle Spuren von Bewegung im Film haben wir zu lesen gelernt. Wir sehen sie als Unschärfen und Streifen.

Als Produkt der Industrialisierung hat Film auch eine eigene Form entwickelt als historisches Dokument in die Geschichtsschreibung einzugreifen. Eben diese Streifen verweisen auf ein historisches Unterfangen als die Bilder laufen lernten. Gleichzeitig registriert das Zelluloid aber auch Bewegung und speichert diese. Dies geschieht erstmals zu dem Zeitpunkt, an dem die Bewegungen des menschlichen Körpers der Mechanisierung der Gesellschaft unterworfen wurden. Film nimmt dieses Moment auf und dokumentiert den Augenblick der Unterwerfung. In der Folge konstituiert sich dies, es schreibt sich in den Film ein, durch den Film fort. Dem automatisierten Blick der Kamera wird dabei eine Objektivität zugeschrieben, die Dinge genau so abzubilden, wie sie „tatsächlich“ passieren. Allerdings lässt sich dieser vermeintlich objektive Blick, der Realitäten mit hervorbringt, auch aneignen und statt ein Instrument für Wissenschaftlichkeit zu sein, lässt sich die Wissenschaftlichkeit instrumentalisieren. Mit diesem Blick kann ich Unterschiede und Ähnlichkeiten wahrnehmen. Ich zähle Wiederholungen und Abweichungen. Dadurch kann ich das enge Band von Kino und Geschichte lösen. Ich kann dabei zusehen, wie Film seine Zustände wechselt. Ich spule zurück und sehe mir das ganze nochmal an. Ich sehe „images charged with movement“ (Giorgio Agamben, *Difference and Repetition: on Guy Debord's Films*, in Tom McDonough (ed.), *Guy Debord and the Situationist International*, Cambridge, Mass. 2002: MIT Press), elektrifizierte Bewegungen. Was sehe ich beim zweiten Mal, das ich beim ersten Mal übersehen hatte?

Laura Mulvey gibt einer solchen Arbeit mit Archivmaterial eine politische Dimension, indem sie bemerkt, dass das Wiederlesen von Geschichte und die damit einhergehenden Verschiebung innerhalb des Zeitkontinuums bereits eine Strategie für politische Veränderung sein kann. „But the delay, the association with the

frame, may also act as a ‚conduit‘ to the film's uncertain, unstable, materiality ...“ Die Frage wie sich Geschichte eben materialisiert, ist damit sowieso bereits auch die Frage nach der Geschichte des Materials; „... torn between the stillness of the celluloid strip and the illusion of its movement, leading to further reflection on the representation of time, ...“ (Laura Mulvey, *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*, London 2006: Reaktion Books)

Die zeitliche Distanz von Speicherung und Reproduktion fällt in sich zusammen. Film wird so zu einem unmittelbaren Erzähler, oder gar zu einem Simultanübersetzer.

Fast synchron mit der Re-Animierung wirft die Projektion das bleibt von den Menschen auf uns zurück. Nach diesen Überresten zu fragen, scheint jedoch schon unweigerlich mit dem Problem der Repräsentation verbunden zu sein, da das „was bleibt von den Menschen“ ja nur eine Repräsentation ihrer sein kann.

Die Bewegungen, die der Film gespeichert hat, teilen sich uns mit, sie kommunizieren. Aber sie sagen unterschiedliche Dinge zu unterschiedlichen Begebenheiten. Nicht kohärent und nicht kontinuierlich verqueren sich die Bewegung der Körper und die Bewegung des Films und sie gehen ein Abhängigkeitsverhältnis ein. Die Bewegung des Körpers wird aufgrund ihrer Wiedergabe durch den Film verstanden. Das Verstehen wird dann im Gegenschuss maßgebend, oder es gibt den Takt an. Dadurch, dass Menschen sehen, wie sie sich im Film bewegen, bewegen sie sich so wie sie sich sehen. Die Abhängigkeit entsteht auch durch den automatisierten Ablauf der filmischen Apparatur. Dabei resoniert die Mechanisierung der Fließbänder in den Fabriken des Fordismus, deren Aufbau und nicht endende Produktionsstrom auf die Körper wirkt, die sich den Rhythmen der Maschinen unterwerfen müssen. Dies ist zumindest der Zustand um 1920, einige Jahre nachdem die Bilder das Laufen gelernt hatten.

Unfreiwillige Nebenprodukte dieser Produktionsketten, sind die Rhythmik und die Geräusche, und auch deren Abwesenheit, die dann in den Bildern sichtbar werden als tanzähnliche Bewegungen oder in Gesten, die auf Hörbares verweisen. Ich versuche, in den Bewegungen Widerständiges und Ungehorsames zu finden. In Karen Barads Konzept einer post-humanen Performativität legen Bewegungen die nichtrepräsentierten Bereiche der Geschichte frei, die sich ungefragt ins Gedächtnis eingepägt haben. Im Verhältnis zu meiner Untersuchung zu Bewegung des Films und Bewegung im Film, kann das vielleicht darauf verweisen, „...“, performativity is precisely a contestation of the excessive power granted to language to determine what is real.“ (Karen Barad, *Posthumanist Performativity. Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter*. In: *Signs. Journal of Women in Culture and Society*. Band 28, Nr. 3, Spring 2003) Und das Infragestellen, das zu bestimmen was real ist, artikuliert sich in den Übergängen von einer Bewegung – des Films – zur nächsten – des Körpers.

Kerstin Schroedinger

„Bewegte Bilder – bewegende Körper“ ist erschienen in Bildpunkt 3/2015, Hrsg. IG Bildende Kunst Wien, Österreich.

Kerstin Schroedinger ist Künstlerin und lebt in Zürich. Sie arbeitet mit Video, Ton und Text. Mit einem histografischen Ansatz hinterfragt sie Produktionsmittel, historische Kontinuitäten und ideologische Gewissheiten der Repräsentation. 2007 schloss sie ihr Diplom in Visueller Kommunikation/Medien an der Hochschule für Bildende Künste Hamburg ab, und 2010 ihren Master of Research

in Akustischer und Visueller Kommunikation/Kunstgeschichte am Goldsmiths, University of London. Seit 2013 ist sie Unterrichtsassistentin an der Zürcher Hochschule der Künste. Bei ihren künstlerischen Arbeiten und kuratorischen Projekten handelt es sich meistens um Kollaborationen.

Filme

2004: *Das Monument* (5 Min.). 2007: *anstatt dass* (11 Min.). 2009: *as found* (in Zusammenarbeit mit Mareike Bernien, 15 Min.). 2010: *Rigid things can always be moved about* (35 Min.), *Translating the other* (in Zusammenarbeit mit Mareike Bernien, 7 Min.). 2011: *Red, she said* (in Zusammenarbeit mit Mareike Bernien, 13 Min.). 2014: *Rainbow's Gravity* (in Zusammenarbeit mit Mareike Bernien, Forum Expanded, 33 Min.). 2015: *Fugue*.