

ASTRID DEUBER-MANKOWSKY

QUEERES POST-CINEMA

Yael Bartana, Su Friedrich, Todd Haynes, Sharon Hayes

August Verlag

OBSESSIVES LICHT-UND TONSPIEL: SU FRIEDRICHS *SEEING RED*

Ein Spiel mit der Technik

Su Friedrich drehte in den letzten 37 Jahren über 23 Filme. Manche sind länger, 60 bis 81 Minuten, viele kürzer, zwischen 3 und 16 Minuten. Ihren ersten Film drehte sie 1978 auf Super-8, die folgenden Filme auf 16mm, seit 2004 gibt es nur noch Videos. Friedrich ist dafür bekannt, dass sie in ihren Filmen Elemente des Dokumentarischen mit narrativen Elementen verbindet, mit Genres und Blickstrukturen spielt und Fragen der sexuellen Identität, ihre persönlichen Familien- und Krankheitsgeschichten in subtiler Weise mit Politischem verbindet und dafür immer neue formale Bewegtbildsprachen findet. Sie spielte eine zentrale Rolle in der Etablierung des avantgardistischen Queer Cinema und unterrichtet seit 1998 im Center for the Creative and Performing Arts an der Princeton University. Sie lebt fast ebenso lang in Brooklyn, das zum Schauplatz ihres letzten abendfüllenden Videos *GUT RENOVATION* (2012, 81 Min.) wurde und wo auch das kürzere Video *SEEING RED* (2005, 27 Min.) entstand. *SEEING RED* spielt mit dem Genre des Diary-Films und macht dies auch explizit. In einer Zeit, in der, wie es 2006 in einer Rezension in der *New York Times* hieß, „man mit fast einer Million Videotagebücher, die auf Youtube.com gepostet sind, annehmen kann, dass die

Menschen heute die Selbstaufnahme so natürlich finden wie Zähneputzen“.¹¹⁹

SEEING RED kann mit gutem Grund als Kommentar auf die sich ausbreitende Vlog-Kultur und zugleich als Fortsetzung von Friedrichs künstlerischer Auslotung des Zusammenspiels von Persönlichem, Politischem und dem Medium Film ausgelegt werden. SEEING RED markiert jedoch zugleich einen Bruch mit den früheren Filmen und stellt mehr dar als ein Spiel mit Genres – wie im Folgenden vor dem Hintergrund von Deleuze und Guattaris Bezugnahmen auf das Spiel in der Genealogie von Gefügen und Walter Benjamins Verbindung von Spiel und zweiter Technik zu zeigen sein wird. Friedrich betreibt mit der digitalen Videotechnik das Filmen selbst als ein Spiel. Ein Spiel im Sinn des Ringelreihen-Spiels von Deleuze und Guattari: als eine Passage und eine Bewegung der Intensivierung, als ein Spiel mit Wiederholungen und ein Abschreiten von Variationen, als ein Spiel mit der Technik.

Ein Ringelreihen-Spiel

In *Tausend Plateaus* führen Deleuze und Guattari das Ritornell über das Beispiel eines Kindes ein, das im Dunkeln Angst bekommt, und sich selbst beruhigt, indem es singt. Der Refrain ist der erste Ansatz von Ordnung im Chaos. Ein Zuhause entsteht, wenn ein Kreis

um dieses Zentrum gebildet wird, als Beispiel nennen Deleuze und Guattari „das Ringelreihen der Kinder im Kreis herum“.¹²⁰ Dies könnte an den Zauberkreis erinnern, den Johan Huizinga 1938 in seiner einflussreichen und für die folgenden Spieltheorien grundlegenden Studie *Homo ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel* neben der Freiwilligkeit, der Differenz zum gewöhnlichen Leben und dem besonderen Spannungselement als viertes Element nannte, um das Spiel als Kulturform zu charakterisieren.¹²¹ Der *magic circle*, wie der Zauberkreis auch im Deutschen genannt wird, bezieht sich für Huizinga auf die zeitliche und räumliche Abgegrenztheit des Spiels. Zwar ist auch für Huizinga das Spiel durch seine Wiederholbarkeit charakterisiert, doch setzt diese die Abgeschlossenheit eines gegen andere Tätigkeiten definierten Spiels voraus. Ein Spiel nimmt, wie Huizinga schreibt, „sogleich feste Gestalt als Kulturform an“.¹²² Für Huizinga „spielt sich ein Spiel ab“;¹²³ es setzt eine gegebene Zeit voraus und ist nicht, wie das Ritornell, die Bewegung der Produktivität, die sich in der Wiederholung ereignet und durch die hindurch Zeit zuallererst entsteht. Tatsächlich geht es Deleuze und Guattari im Unterschied zu Huizinga und all den Spieltheorien, die sich auf Huizingas Studie beziehen, weder um das Spiel als eine Kulturform mit festen und verbindlichen Regeln, noch um die

¹²⁰ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, Berlin: Merve 1992, S. 466.

¹²¹ Vgl. Johan Huizinga, *Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*, Reinbek: Rowohlt 1987, S. 18.

¹²² Ebd.

¹²³ Ebd.

¹¹⁹ Stuart Klawans, „Midlife Fury, Glowing in Glorious Red“, *The New York Times*, 24. September 2006 [Übersetzung A. D.-M.].

Entstehung der Kultur aus der Natur und auch nicht um die Abgrenzung von Spiel und Arbeit. Es geht ihnen vielmehr um die Entstehung von Zeit aus dem Chaos und um die Entstehung von Territorien und Gefügen (*agencements*). So schafft man im Ringelreihen-Spiel nach Deleuze und Guattari keinen Zauberkreis im Sinne Huizingas, sondern „man kombiniert rhythmisierte Konsonanten und Vokale, die sowohl den inneren Kräften der Schöpfung wie den unterschiedlichen Teilen eines Organismus entsprechen“.¹²⁴ Das Ringelreihe-Spiel erscheint hier nicht als eine feste Gestalt, sondern als Durchgang, als Passage. Der Kreis öffnet sich in eine Zukunft, man „bricht aus, wagt eine Improvisation“, man verbindet sich mit der Welt: „Am Leitfaden eines Liedchens geht man aus dem Haus.“¹²⁵

Variationen

SEEING RED beginnt abrupt mit dem hohen G eines Klaviers und der Aufnahme eines roten Tulpenbeets vor schwarzem Hintergrund. Das hohe G ist der erste Ton der *Aria*, welche die insgesamt 30 Variationen der *Goldberg Variationen* von Johann Sebastian Bach einleitet. Es handelt sich um die rhythmische und schnell gespielte Aufnahme von Glenn Gould von 1981. Die Tonfolge wird mit einer präzise geschnittenen Bilder- montage kombiniert, in jedem Bild taucht ein Rot auf.

¹²⁴ Deleuze, Guattari, *Tausend Plateaus*, S. 424.

¹²⁵ Ebd., S. 425.

Es sind bewegte Bilder aus der Nachbarschaft in Brooklyn: ein rotes Graffiti, ein Junge mit einer roten Mütze, das rosa Halsband eines Hundes, eine Backsteinwand, der Schwanz einer Katze auf einem roten Kissen, ein Kran mit rotem Gitter, Kirschblüten, eine Orangenschale auf der Straße, die Neonwerbung eines Nagelstudios, ein leuchtendes Fahrrad, die roten Stiefel einer Frau, rosa Tulpen, Kinder im Park, dazwischen Aufnahmen von Su Friedrichs Torso in unterschiedlich roten T-Shirts, Blusen und Pullovern mit angestecktem Mikrofon bei sich Zuhause. Erst nach drei Minuten wird der Titel eingespielt und man hört statt des Klaviers die dunkle Stimme von Su Friedrich, sieht sie in einem orangefarbenen T-Shirt in einem Bildausschnitt, der vom Halsausschnitt bis zum angehefteten Mikrofon reicht, und hört, wie sie klagt: Sie wird fünfzig Jahre alt, steckt in einer Krise, hat ihre Gefühle nicht unter Kontrolle, nicht mehr als vor 30 Jahren, und erlebt sich zugleich als Kontrollfreak. Sie ärgert sich über ein Stück Papier auf dem Fußboden des Flurs, sie ärgert sich über ihre Mitbewohner_innen, die das Papier nicht wegräumen. Sie ärgert sich über sich selbst: Sie ist wütend und kann es nicht ändern. Nichts hat sich verändert. Dann setzt die Musik wieder ein.

Ein Gefüge konstruieren

Begehren heißt, wie Deleuze und Guattari mit der Psychoanalyse und gegen die Psychoanalyse formulieren,

ein Gefüge konstruieren.¹²⁶ Mit der Psychoanalyse halten sie an dem realitätskonstituierenden Vermögen des Wunsches fest, *gegen* die Psychoanalyse wenden sie ein, dass man niemals ein abstraktes, also losgelöstes Objekt – eine Sache oder eine Person – begehrt, sondern immer ein konkretes Ensemble: Der Wunsch verläuft in einem konkreten Beziehungsgefüge und ist konstruktiv. Begehren heißt im wörtlichen Sinn *agencer*, zusammenfügen, konkrete Elemente (Farben, Gerüche, Landschaften, Dinge etc.) in ein Beziehungsgefüge bringen. Mit diesem Begriff des Begehrens und des Gefüges (*agencement*) unterminieren Deleuze und Guattari die abstrakte Gegenüberstellung von Subjekt und Objekt und damit auch jene von Arbeit und Spiel sowie von Technik und Natur. So schreiben sie sich in die Versuche ein, Technik nicht instrumentell und damit zugleich nicht anthropozentrisch zu denken, wie sie von Heidegger in seinem Aufsatz *Die Frage nach der Technik* und – was weniger bekannt ist – von Walter Benjamin in seinen zerstreuten Ansätzen zu einer Philosophie der zweiten Technik bereits in den 1930er Jahren vorgelegt worden sind.¹²⁷ „Es ist“, so beschreiben Deleuze und Guattari das Verhältnis von technischen Elementen und gesellschaftlicher Maschine, „das Prinzip jeder Technologie zu zeigen, dass ein technisches Element abstrakt und völlig unbestimmt bleibt,

¹²⁶ Vgl. Monique David-Ménard, *Deleuze und die Psychoanalyse. Ein Streit*, Berlin/Zürich: Diaphanes 2009, S. 23–37.

¹²⁷ Vgl. Astrid Deuber-Mankowsky, „Spiel und zweite Technik. Walter Benjamins Entwurf einer Medienanthropologie des Spiels“, in: Christiane Voss, Lorenz Engell (Hg.), *Mediale Anthropologie*, München: Fink 2015, S. 35–62.

wenn man es nicht auf ein *Gefüge* bezieht, das es voraussetzt.“¹²⁸ Damit bestimmen sie das Verhältnis von technischen Elementen und gesellschaftlicher Maschine ganz analog zu dem Verhältnis von Begehren und Gefüge. Ebenso wenig wie der Wunsch sich auf ein Objekt bezieht, so stellt auch die Technik kein Objekt, sondern ein Element in dem Prozess dar, in dem ein Gefüge konstruiert wird. Interessanterweise orientieren sich die beiden unterschiedlich geformten maschinellen Gefüge, die sich durch *Tausend Plateaus* ziehen, ihrerseits an unterschiedlichen Formen des Spiels: Das Gefüge der Kriegsmaschine an dem alten chinesischen Strategiespiel Go, in dem es darum geht, einen offenen Raum einzuteilen und die Bewegung beständig zu halten, ohne Ziel, ohne Richtung, ohne Anfang und ohne Ende; und das Gefüge des Staatsapparats am Schachspiel, in dem die Figuren durch eingeschränkte Bewegungsmöglichkeiten kodiert sind und in dem es darum geht, einen begrenzten Raum einzuteilen.¹²⁹

Eine komplexe Komposition

Su Friedrich bekam ihre erste künstlerische Anerkennung 1981 mit *GENTLY DOWN THE STREAM*, einem 14minütigen Experimentalfilm ohne Ton. Aufflackernde weiße, in das Filmmaterial gekratzte Buchsta-

¹²⁸ Deleuze, Guattari, *Tausend Plateaus*, S. 549.

¹²⁹ Vgl. ebd., S. 484.

ben und Wörter wechseln sich darin mit traumgleichen schwarz-weißen Bildern von Frauen ab, die Frauen begehren, und erzeugen fragile Bilder lesbischen Begehrens. Die Zuschauerin taucht mit einer der weiblichen Figuren, die sich im Wasser eines Pools bewegt, dessen Umrandung gleichsam zum Bildrahmen wird, in diese Traumwelt ein und erwacht daraus erst wieder mit dem Ende des Films. Bekannt wurde Friedrich mit ihrem folgenden Film *THE TIES THAT BIND* (1984, 55 Min., 16mm) über die Geschichte ihrer Mutter, die 1920 in Deutschland aufwuchs und, traumatisiert von den Erfahrungen des Krieges, 1947 mit ihrem US-amerikanischen Mann in die USA emigriert und dort, von ihm verlassen, drei Kinder alleine aufzieht. Friedrich ist in diesem Film die Gesprächspartnerin ihrer Mutter, erscheint aber ohne Stimme, allein über Sätze, die wieder in den Film gekratzt sind. Darauf folgt *SINK OR SWIM* (1990, 48 Min., 16mm), in dem die Beziehung zum abwesenden Vater und dessen Macht über die Tochter künstlerisch dokumentiert und rekonstruiert wird. Friedrich zeigt hier eine Abfolge von Geschichten, die sie mit ihrem abwesenden Vater verbinden. Die Geschichten sind alphabetisch geordnet, beginnen jedoch mit dem letzten Buchstaben, folgen dem Alphabet also rückwärts und werden aus der Sicht einer dritten Person erzählt. Das Voice-Over spricht eine Schauspielerin. Der nächste Film, *HIDE AND SEEK* (1996, 63 Min., 16mm), unternimmt eine experimentelle Rekonstruktion von Erinnerungen an Kindheitserfahrungen von lesbischen Frauen in den 1960er Jahren in den USA und Deutschland. Der Film

folgt einem Drehbuch, das Friedrich zusammen mit Cathy Quinlan geschrieben hat. Ausschnitte aus Interviews folgen Szenen einer fiktiven, in die 1960er Jahre zurückversetzten Kindheit eines Mädchens, das sich in seiner Fremdheit in einer medialen, durch und durch heteronormativen Umwelt den *monkeys* – den Affen – verwandt fühlt.

Erst in *THE ODDS OF RECOVERY* (2002, 65 Min., 16mm) erscheint Friedrich selbst im Bild. Der Film verknüpft Krankenbericht und Diary-Film und zeichnet das genaue Portrait der Emotionen, die man nach einer Reihe von medizinischen Eingriffen durchläuft, von den Versuchen der Selbstbehandlung mithilfe von Tai Chi und gesundem Essen bis hin zu den Krisen in der Beziehung und in der Selbstwahrnehmung. Su Friedrich verwendet hier unter anderem Filmmaterial, das ihre Gespräche mit den Ärzt_innen im Krankenhaus zeigt, die sie mithilfe einer versteckten Hi8-Videokamera gefilmt und dann auf 16mm übertragen hat. In diesem Film sieht und hört man die Regisseurin selbst über sich sprechen. Offensichtlich verstärkt die Technik des Videos die Tendenz der Regisseurin, den Platz hinter der Kamera um jenen vor der Kamera zu ergänzen. Insofern könnte man den 2005 ganz auf Video gedrehten Film *SEEING RED* als vorläufigen Höhepunkt dieser Entwicklung betrachten.

Die zentrale Differenz zu ihren früheren Filmen führt Friedrich selbst darauf zurück, dass sie mit einer

neuen Technik – ganz mit Video – gearbeitet habe.¹³⁰ Methodisch bestehe der größte Bruch darin, dass sie keinem Textbuch und keinem vorgängigen Plan mehr folge: Sie sei in ihr Studio gegangen, habe die Kamera aufgestellt und zu sprechen begonnen. Dies war möglich geworden, weil das Filmen mit Video zum einen billiger war und zum anderen der Schnitt am Computer einfacher. Nach der ersten Aufnahme gab es immer noch keinen Plan, aber eine einfache Regel: Die Regisseurin würde sich immer dann aufnehmen, wenn sie das Bedürfnis habe, etwas zu sagen und gleichzeitig würde sie in ihrer Umgebung Bilder sammeln, die etwas Rotes in sich haben. An einem Punkt sei dann die Entscheidung dazugekommen, Johann Sebastian Bachs *Goldberg Variationen* – Inkarnation und Höhepunkt barocker Variationskunst – als Soundtrack zu benutzen. Obwohl es technisch, wie sie unterstreicht, zwar leichter ist, am Computer zu schneiden, sei es dennoch ein langwieriger Prozess, den richtigen Rhythmus und narrativen Fluss zu finden.¹³¹ Und in der Tat stellt das Video eine komplexe Komposition dar, in der eine Farbe kontrapunktisch auf einen Ton antwortet, es ist mehr ein Spielgefüge, das einem Abzählvers folgt, mehr ein obsessives Licht- und Tonspiel als eine Narration.

¹³⁰ Vgl. Katy Martin, „Su Friedrich Interviewed by Katy Martin for *Art World Magazine (Yishu Shijie)*“, Shanghai, China and The Museum of Contemporary Art Shanghai (MOCA Shanghai), S. 7, <http://www.katymartin.net/assets/su-friedrich-interview-by-katy-martin-septo8.pdf> [letzter Zugriff 17.12.2016].

¹³¹ Vgl. ebd.

Eine leicht schwankende, ziellos schwebende Bewegung

Die Präzisierung, die Deleuze und Guattari von der Bewegungsqualität im Go-Spiel geben, in der ein offener Raum eingeteilt und die Bewegung selbst beständig wird, ohne Ziel, ohne Richtung, ohne Anfang und ohne Ende, knüpft, wie ein Blick in die Spieltheorien des 19. Jahrhunderts deutlich macht, an die etymologische Bedeutung des Wortes „Spiel“ selbst an. Demnach bezeichnet Spiel nicht eine feste und abgegrenzte Kulturform, sondern eine sich wiederholende, rhythmische Bewegung, die zugleich Bewegen ist und Bewegt-Werden. „Es zeigt sich“, so heißt es in Buytendijks 1933 erschienenen Studie *Wesen und Sinn des Spiels. Das Spielen des Menschen und der Tiere als Erscheinungsform der Lebenstribe*, „daß im Mittelniederländischen eine Bedeutung fortlebte, die auch im älteren Westgermanischen bestand, nämlich: sich in einer zuckenden Bewegung befinden, flimmern, hin- und her bewegen, hüpfen, besonders vor Freude (lat. *ensultare*).“¹³² Buytendijk folgte damit einer in der Spieleliteratur gängigen Herleitung der Bedeutung des Spiels. So erinnerte der Völkerpsychologe und Sprachwissenschaftler Moritz Lazarus bereits 1883 in seinem grundlegenden Buch *Über die Reize des Spiels* daran, dass das Wort „spielen“ auf das altdeutsche *spilan* zurückgeht, das mit dem Namen zugleich die Sache bezeichne: „Eine leicht

¹³² Frederik Jacobus Johannes Buytendijk, *Wesen und Sinn des Spiels. Das Spielen des Menschen und der Tiere als Erscheinungsform der Lebenstribe*, Berlin: Kurt Wolff Verlag 1933, S. 18.

schwankende, ziellos schwebende Bewegung.¹³³ Spielen ist darin vom menschlichen Spiel gelöst und wird als Manifestation des Lebens ausgelegt. „In diesem Sinne“, so kommentiert Lazarus weiter, „reden wir von einer Spielart, welche zwischen zweien Arten sich gleichsam in Bewegung befindet: von dem Herüber- und Hinüberspielen des Weberschiffleins, von dem Spiel der Wasser im Springbrunnen und dem Spiel der Wellen in der Quelle, und von dem Spielraum, den eine Sache haben muß, um sich frei zu bewegen.“¹³⁴

Während die Verbindung von Spiel und Sich-lebendig-Fühlen bereits im Zentrum des Kantischen Begriffs der ästhetischen Erfahrung und der Schillerschen ästhetischen Erziehung des Menschen stand, so rückte das Spiel vor dem Hintergrund der Experimentalisierung des Lebens¹³⁵ in der Mitte des 19. Jahrhunderts in die Nähe des Technischen. Die raum-zeitliche Struktur des Spielens im Sinne des *spilans* konvergierte mit jener des Experiments: Die „schwankende, ziellos schwebende Tätigkeit“ wurde als ein „Immer-wieder-Tun“ in die geregelte Wiederholung und das Durchgehen aller Variationen eines gleichen Vorgangs in einem definierten Setting eingebettet. So prägte Karl Groos, ein Schüler des Philosophen und Psychologen Kuno Fischer, den Begriff des „spielenden Experimentierens“, um das Spielen des Kleinkindes als ein Sich-in-der-Welt-

Einrichten auszulegen.¹³⁶ Vermittelt über die Doppeldeutigkeit, die dem Spiel durch die Wiederentdeckung der etymologischen Bedeutung einer „leicht schwankenden, ziellos schwebenden Tätigkeit“ oder, mit Buytendijk, eines „Flimmerns“, „Zuckens“ und „Hin- und Herbewegens“ zugesprochen wird, fungiert das Spiel, wie man zusammenfassend festhalten kann, seit dem 19. Jahrhundert als ein Medium zwischen Lebendigem und Technischem. Diese Ambiguität kulminiert in der Betonung des Rhythmus und der Wiederholung als wesentliche Elemente des Spiels. Der Rhythmus verbindet das Moment des Mechanischen mit jenem des Lebendigen und wirkt als Scharnier zwischen Technischem und Lebendigem. Zugleich jedoch droht das Spiel im Mechanischen der Wiederholung die Anbindung an das Lebendige zu verlieren. Dies zeigt sich insbesondere in der Behandlung und Auslegung des Glücksspiels, das gleichermaßen mit Sucht, Geld, Automaten und Automatismus, Selbstzerstörung und Unproduktivität assoziiert wird.¹³⁷

¹³³ Moritz Lazarus, *Über die Reize des Spiels*, Berlin: Dümmler Verlag 1883, S. 19.

¹³⁴ Ebd., S. 20.

¹³⁵ Siehe hierzu: Michael Hagner, Hans-Jörg Rheinberger (Hg.), *Die Experimentalisierung des Lebens. Experimentalsysteme in den biologischen Wissenschaften 1850/1950*, Berlin: Akademie Verlag 1993.

¹³⁶ Vgl. Karl Groos, *Die Spiele des Menschen*, Jena: Verlag Gustav Fischer 1899, S. 7.

¹³⁷ In eben dieser Ambiguität ging das Spiel 1920 als Ausdruck des Todestriebs und des Wiederholungszwangs in Freuds *Jenseits des Lustprinzips* ein. Vgl. Sigmund Freud, *Jenseits des Lustprinzips*, in: *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet*, Bd. 13, London: Imago 1940, S. 1–69.

Eine Bewegung beständig halten

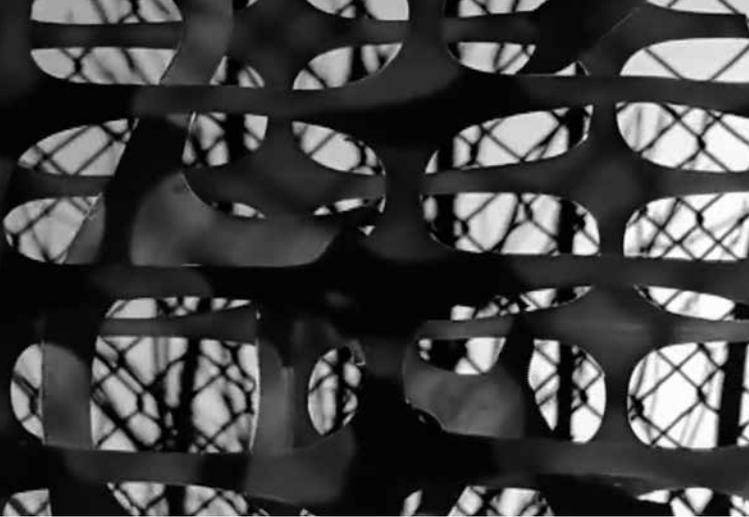
Es sind nicht nur die *Goldberg Variationen*, die in SEEING RED Wiederholungsschleifen hervorrufen. Es ist auch die Wiederholung des Settings: Su Friedrich, von der niemals das Gesicht zu sehen ist, in unterschiedlich roten Pullovern, Hemden, T-Shirts bei sich zuhause vor der Kamera sich beklagend, berichtend, auf und abgehend, rauchend. Der Film ist als Diary, als Videotagebuch inszeniert. Es fehlen jedoch die Angaben von Daten und die Orientierung in der Zeit. Es gibt ein Heute, ein Gestern, ein „als ich jung war“, ein „heute Abend“ und „jetzt werde ich gehen“, aber keine Entwicklung. „Words of wisdom don't come. Don't come“,¹³⁸ wie es an einer Stelle heißt: Es finden sich keine weisen Worte ein. Es ist nicht sicher, dass sich die gezeigten Szenen nacheinander abgespielt haben. Sie erscheinen aus dem Nichts, wie hingewürfelt. Dieser Eindruck wird dadurch verstärkt, dass einzelne Bilder und Szenen mit ihren leuchtenden Rot-, Rosa- und Orangetönen wiederholt auftauchen, wie Teile eines Refrains – eines Ritornells. So erscheinen bereits im Vorspann alle acht Auftritte von Su Friedrich angedeutet durch acht Bildausschnitte aus diesen Auftritten, die verwoben sind mit Aufnahmen aus der Nachbarschaft in Brooklyn mit ihren Straßen und Parks, den Menschen, Tieren und Maschinen. Die visuelle Komposition nimmt die Form der *Aria* auf und spiegelt sie. Während Friedrich sich in ihren Wortbeiträgen nicht weiterbewegt, sich in

ihrer Klage wiederholt, im Kreis zu drehen scheint, intensiviert sich das Spiel zwischen Tönen und bewegten Bildern in den Szenen, in denen nicht gesprochen wird und in denen Friedrich nicht zu sehen ist.

Besonders schön ist eine Szenenfolge, die auf einen Ausbruch von Ärger darüber folgt, dass dem Sollen kein Wollen, kein Können und auch kein Tun folgt und das Sollen dennoch wie ein Imperativ bestehen bleibt, dem gegenüber man sich beständig fehlerhaft fühlt.¹³⁹ Man hört eine schnelle Folge von Pianotönen aus der 14. Variation der *Goldberg Variationen*, die eingeleitet wird mit einem Bild, auf dem man im Vordergrund ein rotes Gitter und im Hintergrund fahrende Autos sieht. In der nächsten Einstellung bewegt sich die Kamera im schnellen Rhythmus der Musik an dem roten Gitter entlang, sodass die vorbeigleitenden roten Gitterstäbe mit den eingerahmten Bildausschnitten an einen bewegten Filmstreifen erinnern. Die Geschwindigkeit der Kamera steigert sich mit dem Rhythmus der Musik, man verliert die Kontrolle über das Bild, es geht über in Schwarz und endet mit dem Ausblick auf ein Stück blauen Himmels und dem Schwenk auf einen roten Kran. Nach einem kurzen Moment der Ruhe wiederholt sich zunächst das Schwarz und wieder fährt die Kamera geschwind am Gitter vorbei, diesmal in die andere Richtung, die roten Stäbe leuchten auf und flitzen vorbei, seriell und sich wiederholend. Die Szene schließt auf der Ebene des Tons mit dem Ende der Variation und auf der visuellen Ebene mit einem

¹³⁸ SEEING RED, 7:50.

¹³⁹ SEEING RED, 7:25.



Still aus SEEING RED, Su Friedrich, USA 2005 (08:47)

Purzelbaum der Bilder eines roten sich bewegenden Stücks Plastik und schließlich in einem schwankenden Rot.

Über den Schnitt und die Komposition, das Zusammenspiel von Bild und Musik wird jene Bewegung aufgeführt, die Buytendijk, Lazarus und Groos mit der etymologischen Bedeutung des Spielens verbinden. Ein Flimmern, eine schwankende, ziellos schwebende Tätigkeit, eine Bewegung, die an Deleuze und Guattaris Beschreibung des Gefüges der Kriegsmaschine und des chinesischen Go erinnert, in der es darum geht, einen offenen Raum einzuteilen und eine Bewegung beständig zu halten.

Experimentieren mit ursprünglichen Rhythmen

In seiner Rezension von Karl Gröbers *Kinderspielzeug aus alter Zeit. Eine Geschichte des Spielzeugs* entwarf Walter Benjamin 1928 die Grundzüge einer Theorie des Spiels. Er knüpfte dabei an den monumentalen Versuch von Karl Groos und dessen 546 Seiten umfassende Studie *Spiele der Menschen* aus dem Jahr 1899 an. Drei Aufgaben hätte sich eine solche Theorie nach Benjamin zu stellen: Erstens hätte sie eine „Gestaltlehre der Spielgesten“ aufzustellen, zweitens der „rätselhaften Zweiheit Stock und Reifen, Kreisel und Peitsche, Murren und Schieber, den Magnetismus, der sich zwischen beiden Teilen bildet, zu erforschen“.¹⁴⁰ Benjamin vermutet in diesen Spielen mit Unbelebtem ein Experimentieren mit ursprünglichen Rhythmen am Werk, in dem „wir zuerst unserer selbst habhaft werden“, und/oder ein Experimentieren, bevor wir in der sexuellen Erfahrung des „Außerunsseins in der Liebe“, in das „Dasein und den oft feindlichen, nicht mehr durchdrungenen Rhythmus eines fremden, menschlichen Wesens“ eingehen.¹⁴¹ Ausschlaggebend für die Verbindung von Spiel und „zweiter Technik“, die er im Kunstwerkaufsatz vornehmen wird, ist jedoch die Schlussfolgerung, die er für die dritte Forderung zieht: „Endlich hätte eine solche Studie dem großen Gesetz nachzugehen, das über allen einzelnen

¹⁴⁰ Walter Benjamin, „Spielzeug und Spielen. Randbemerkungen zu einem Monumentalwerk“, in: *Gesammelte Schriften III*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 127–132, hier: S. 130.

¹⁴¹ Ebd., S. 131.

Regeln und Rhythmen die ganze Welt der Spiele regiert: Dem Gesetz der Wiederholung.¹⁴²

Mit Freud verknüpft Benjamin die Lust an der Wiederholung im Spiel des Kindes mit dem Trieb, der jenseits des Lustprinzips das Sexualleben der Erwachsenen bestimmt: „Wir wissen, dass sie dem Kind die Seele des Spiels ist, dass nichts es mehr beglückt als ‚noch einmal‘.“¹⁴³ Wir wissen aber auch: „Jedwede tiefste Erfahrung will unersättlich, will bis ans Ende aller Dinge Wiederholung und Wiederkehr, Wiederherstellung einer Ursituation, von der sie den Ausgang nahm.“¹⁴⁴

Die Verschränkung von Glücksgefühl und Schrecken, die Benjamin in der Wiederholung ausmacht, findet er wieder im Doppelsinn des deutschen Wortes Spielen: „Dasselbe wiederholen wäre das eigentlich Gemeinsame. Nicht ein ‚So-tun-als-ob‘, ein ‚Immerwieder-tun‘, Verwandlung der erschütterndsten Erfahrung in Gewohnheit, das ist das Wesen des Spielens.“¹⁴⁵ Konsequenter beschreibt Benjamin im Folgenden das Spiel als „Wehmutter“ der Gewohnheit: „Denn Spiel, sonst nichts ist die Wehmutter jeder Gewohnheit. Essen, schlafen, anziehen, waschen, müssen dem kleinen zuckenden Balg spielhaft, nach dem Rhythmus begleitender Verschen eingepflegt werden. Als Spiel tritt die Gewohnheit ins Leben, und in ihr, ihren starrsten Formen noch, überdauert ein Restchen Spiel bis ans Ende. Unkenntlich gewordene versteinerte Formen

unseres ersten Glücks, unseres ersten Grauens, das sind die Gewohnheiten.“¹⁴⁶ Und der Absatz endet fast wie ein Kommentar zu Friedrichs SEEING RED: „Und noch der trockenste Pedant spielt, ohne es zu wissen, kindisch nicht kindlich, am meisten, wo er am meisten Pedant ist.“¹⁴⁷

„O me! O life!“

In einer der Video-Diary-Szenen sieht man Su Friedrich bis zum Mund, in ihrem roten Pullover in einem weißen Fauteuil sitzend, das Frontispiz eines gebrauchten Gedichtbandes vor die Kamera haltend. Es zeigt das gezeichnete Portrait eines jungen Mannes mit rotem Schlapphut und hellem langen Haar und Bart, im Hintergrund eine grüne Wiese und ein blasser Himmel. Darauf steht in roten Buchstaben *Walt Whitman* und der Titel des Bandes *Leaves of Grass*. Friedrich liest zunächst den Vers, den sie mit zwanzig in den Band geschrieben hatte: „Nestled in the crook of my arm where the sweat crept on a summer day.“¹⁴⁸ Sie erinnert sich und lacht über die plötzliche Gegenwart der Vergangenheit. Sie schlägt ein Gedicht mit dem Titel „O me! O life!“ auf. Walt Whitman gilt vielen – trotz und wegen seines Patriotismus – als Prophet der Schwulenbewegung. Er verkörpert Intensität, Jugend, Romantik, lebendige Gegenwart, was die Fünzigjäh-

¹⁴² Ebd.

¹⁴³ Ebd.

¹⁴⁴ Ebd.

¹⁴⁵ Ebd.

¹⁴⁶ Ebd.

¹⁴⁷ Ebd.

¹⁴⁸ SEEING RED, 15:58.

rige ironisch kommentiert: „So much the sentiment of a twenty-year-old.“ Und sie fügt an, sie könne sich vorstellen, dass man diese Gedichte von Walt Whitman mit zwanzig Jahren liest und liebt; wenn man zwanzig sei, fühle man sich wie „O me! O life!“. Und sie fährt ohne Pause fort: Sie scheine mit fünfzig dasselbe zu tun. Sie beginnt, das Gedicht vorzulesen, während zugleich die Verse in roten Buchstaben und deren Schattenspiele als Tiefendimension der Zeit auf dem Bild erscheinen und die schnellen Läufe des Pianos aus der Variation 29 zu hören sind:

„O ich! O Leben! aus den wiederkehrenden Fragen danach,

Nach den endlosen Zügen der Ungläubigen, nach Städten, mit Narren gefüllt,

Nach mir selbst, der sich ewig selber tadelt, (denn wer ist närrischer als ich und wer ungläubiger?)“¹⁴⁹

Su Friedrich liest die Antwort, mit der das Gedicht endet, nicht vor: „That the powerful play goes on, and you may contribute a verse!“¹⁵⁰ Sie steigt stattdessen in das Spiel ein und kreiert ein eigenes Ritornell, „kindlich nicht kindisch“.

¹⁴⁹ Walt Whitman, „O Ich! O Leben!“, in: ders., *Grasblätter*, München: Carl Hanser Verlag 2009, S. 342–343, hier: S. 342. Wortlaut in SEEING RED: „O me! O life! Of the questions of these recurring, / Of the endless trains of the faithless, of cities fill'd with the foolish, / Of myself, forever reproaching myself, (for who more foolish than I, and who more faithless)?“

¹⁵⁰ Whitman, „O Ich! O Leben!“, S. 343: „Daß das kraftvolle Spiel weitergeht und du vielleicht eine Zeile beiträgst.“

Gewohnheit

Benjamin knüpfte in seinen Überlegungen zum Spiel und zum Verhältnis von Spiel und Gewohnheit an die *Einübungstheorie* von Karl Groos an, den seine Beobachtungen der kleinkindlichen Freude an rhythmischen Bewegungen, am Experimentieren mit sensorischen Reizen, an Abzählreimen, an Kinderliedern, am Tanzen etc. zu der These führte, dass Triebe, bei Menschen nicht weniger als bei Tieren, über spielerisches Experimentieren eingeübt werden. Bei der Bedeutung, die er der Nachahmung zukommen lässt, bezieht sich Groos u.a. auf Gabriel Tarde und dessen 1890 erschienene Studie *Die Gesetze der Nachahmung*,¹⁵¹ in der Tarde eine auf den Begriffen der Nachahmung und der Innovation beruhende evolutionäre Sozial- und Naturphilosophie präsentiert, auf die sich auch Deleuze an zentralen Stellen u.a. in *Differenz und Wiederholung* bezieht. Und zwar dort, wo Deleuze seinerseits die *Gewohnheit* als Kontraktion und damit als erste Synthese der Zeit vorstellt.¹⁵²

Tarde kommt nach Groos das Verdienst zu, gezeigt zu haben, dass der Begriff der Nachahmung dazu berufen sein könnte, „in der biologischen Psychologie eine ähnliche prinzipielle Bedeutung zu gewinnen, wie der Begriff der Association in der älteren Seelenlehre“.¹⁵³ Dabei fasse Tarde jedoch, wie Groos unterstreicht, die Nachahmung in einem weiteren

¹⁵¹ Gabriel Tarde, *Die Gesetze der Nachahmung*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2009.

¹⁵² Vgl. Gilles Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, München: Fink 1992, S. 99–110.

¹⁵³ Groos, *Spiele der Menschen*, S. 361.

Sinn auf, als es gewöhnlich geschehe: In diesem weiteren Sinn betrachte Tarde die Nachahmung „als Spezialfall des großen Weltgesetzes der *Wiederholung*“ und er spezifiziert: „ondulation, génération, imitation sind die drei Formen der ‚répétition universelle‘“. ¹⁵⁴ Groos bezieht sich hier darauf, dass Tarde die molekulare Schwingungsbewegung auf der Ebene der Physik, die Reproduktion auf der Ebene der Biologie und die soziale Nachahmung als die drei Wiederholungsarten der universellen Wiederholung bestimmte. Ähnlich hebt Deleuze in seinem Kommentar zu Tarde hervor: „Die Nichtentsprechung von Differenz und Wiederholung begründet die Ordnung des Allgemeinen. In diesem Sinne legte Gabriel Tarde nahe, dass die Ähnlichkeit selbst nur eine verschobene Wiederholung sei: die wahre Wiederholung entspricht direkt einer Differenz gleichen Grades.“ ¹⁵⁵ Deleuze geht es hier – mit Tarde – um die kleinen Variationen, die in der Wiederholung summiert und integriert werden. ¹⁵⁶ Es geht um die Frage, wie eine immer genauere Entsprechung zwischen Differenz und Wiederholung hergestellt werden kann. Ganz freimütig formuliert Deleuze: „Die Gewohnheit *entlockt* der Wiederholung etwas Neues: die Differenz (die zunächst als Allgemeinheit gesetzt ist).“ ¹⁵⁷ Dabei ist zu beachten, dass Deleuze, wenn er Gewohnheit mit Bergson als Kontraktion bestimmt, diese Kontraktion als qualitativen Eindruck auslegt.

Erst als *Empfundene* kann die Kontraktion als Gewohnheit der Wiederholung etwas Neues – und das meint: eine Differenz – entlocken. Es ist die gleiche Form der sich auf sich beziehenden Bewegung wie beim Affektbild. ¹⁵⁸ Die lebendige Gegenwart, als welche Deleuze im Anschluss an Bergson und Kant die erste Synthese der Zeit bestimmt, ist mitsamt der sie begleitenden Lust das Neue, das die Gewohnheit als Verschmelzung von Wiederholungen im betrachtenden Geist, das meint, als passive „Form einer reinen Bestimmbarkeit (Raum und Zeit)“ der Wiederholung entlockt. ¹⁵⁹

Unermüdliche Variierung der Versuchsanordnung

„Ich vermute, es wäre gut, wenn ich glauben könnte“, so beginnt ein Filmtagebucheintrag, auf dem das Rot dominiert (man sieht nur die Einstellung auf den Bauch und den roten Pullover von Su Friedrich, das Spiel seiner Falten, wenn sie spricht und das in den Pullover geklemmte kleine schwarze Mikrofon), „dass ich eine bestimmte Anzahl von Gewohnheiten, Fähigkeiten und, ja, Werte und Interessen hätte und dass ich sie variieren könnte, so dass es nicht mehr darum ginge, dass man eine schlechte Person ist, die man in eine gute und damit in eine andere Person zu verändern versucht. Sondern zu denken, dass man, ja, dass man sehr enthusiastisch ist und das heißt, dass man

¹⁵⁴ Ebd.

¹⁵⁵ Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, S. 44.

¹⁵⁶ Vgl. ebd., S. 108, Fn 4.

¹⁵⁷ Ebd., S. 103.

¹⁵⁸ Vgl. oben, S. 68–71 und S. 79.

¹⁵⁹ Gilles Deleuze, *Foucault*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1987, S. 87.

manchmal manisch ist und exzessiv und ein anderes Mal unglaublich fokussiert und aufmerksam – wie auch immer...¹⁶⁰ Es wäre, so endet diese Rede, als ob diese Persönlichkeit und ihre verschiedenen Momente Variationen wären, die durch ein bestimmtes Interesse wie durch einen Refrain zusammenhalten würden, in ähnlicher Weise, in der Bach in den *Goldberg Variationen* das in der *Aria* eingeführte Motiv in unterschiedlichen Variationen durchspielt und wiederholt. Friedrich leitet hier eine präzise Reflexion auf das Zusammenspiel von Form und Inhalt ihres Filmes ein. Dies wird unterstrichen durch den Schnitt und die Komposition von Bild und Ton. So wird während ihrer Rede einmal der Blick auf den verblichenen roten Kamm einer Henne aus Gips gelenkt und ein anderes Mal das Bild eines roten Schnabels einer Plastikente eingeblendet. Während die Rede in das Spiel der 9. *Goldberg Variation* übergeht, zeigt die Kamera eine 50 Sekunden lange Nahaufnahme als eine Einstellung ohne Schnitt auf eine Wanderdrossel mit prächtig aufgeblähtem orangenen Bauch, die still und aufmerksam hinhört und sich hüpfend im Rhythmus bewegt. Anstelle ihres Gesangs hört man das Klavierspiel von Gould.¹⁶¹

Dieser präzise Umgang mit der Technik legt es nahe, über die Assoziation mit den kleinen Variationen von Tarde und Deleuze hinaus, Benjamins Charakterisierung der zweiten Technik als „einmal ist keinmal“ bis zur „unermüdlichen Variierung der Versuchsanord-

nung“¹⁶² auf das spielerische und regelhafte Vorgehen von Friedrich in der Produktion und Postproduktion ihres Videos zu beziehen.

Spiel und zweite Technik

Die zentrale Bedeutung, die der Frage des Ästhetischen, den Reizen, den Empfindungen und der Wahrnehmung in Groos' Konzept des experimentierenden Spielens zukam, war zweifellos ein wichtiger Grund für Benjamins Interesse an der Studie über *Die Spiele der Menschen*. Im Unterschied zu Groos und auch zu Freud, von dem er das mechanische Moment in der Wiederholung und im Spiel übernahm, führte Benjamin Ästhetik, Spiel und Technik eng zusammen und band seine Theorie des Spiels in eine Theorie der zweiten Technik ein. So geht er von den Rhythmen aus, „an denen wir zuerst unserer selbst habhaft werden“¹⁶³ und nicht vom Kind und seinen Beziehungen zu den Objekten. Diese Rhythmen aber sind die gleichen Rhythmen wie jene, welche seit dem 19. Jahrhundert mit seinen technischen Innovationen der Dampfmaschine, der Elektrizität und den entsprechenden Aufzeichnungsmedien über das Spiel das Lebendige mit dem Technischen verbinden.

¹⁶⁰ SEEING RED, 14:10–14:50.

¹⁶¹ SEEING RED, 14:54–15:44.

¹⁶² Walter Benjamin, „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, 2. Fassung, in: *Gesammelte Schriften VIII*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 350–384, hier: S. 359.

¹⁶³ Walter Benjamin, „Spielzeug und Spielen“, S. 131.

In seinen Texten aus der Mitte der 1930er Jahre differenzierte Benjamin zwei technische Zeitalter, die zwei unterschiedliche Weisen des In-der-Welt-Eingerichtet-Seins und des Sich-in-der-Welt-Einrichtens bezeichnen. Das eine nannte er „erste Technik“, das andere „zweite Technik“.¹⁶⁴ In Anlehnung an den antiken Begriff der *téchne* bezeichnete Technik für Benjamin, ähnlich wie später für Heidegger, nicht allein die technischen Dinge, Maschinen und Apparate. Technik bedeutet für Benjamin jedoch auch mehr als das Können der Handwerker und der Künstler und das Verfahren und die Methode von zielgerichteten Tätigkeiten. Die Potenzialität der Technik liegt für Benjamin – und darin geht er über Heidegger hinaus – in ihrer Medialität. Er verbindet den Begriff der „zweiten Technik“ mit der Frage der Wahrnehmungsästhetik als einer kollektiven Wahrnehmung. Insofern umfassen die Begriffe der „ersten“ und „zweiten Technik“ zugleich die zwei unterschiedlichen technischen Dispositive und die sich mit ihnen verändernde Weltaneignung. Die „zweite Technik“ wird von Benjamin als eine „unermüdliche[...]Wiederholung der Versuchsanordnung“¹⁶⁵ charakterisiert, ein Vorgehen, das er mit dem Begriff des experimentierenden Spielens assoziiert. Bezugspunkt für diese Engführung von Technik und Spiel

bilden die historischen Veränderungen, die Benjamin in der Kunst und in den Wissenschaften beobachtet.¹⁶⁶

Für Benjamin zeichnete sich die Konstellation der zweiten Technik durch einen „ungeheuren Gewinn an Spielraum“¹⁶⁷ aus. Ungeheuer ist dieser Spielraum ebenso wie die „ungeheure Entfaltung der Technik“¹⁶⁸ in beiden Wortbedeutungen: ungeheuer groß sowie unheimlich, bedrohlich und ungewohnt. Wenn Benjamin im Kunstwerkaufsatz notiert: „Der Ursprung der zweiten Technik ist da zu suchen, wo der Mensch zum ersten Mal und mit unbewusster List daran ging, Abstand von der Natur zu nehmen. Er liegt mit anderen Worten im Spiel“,¹⁶⁹ so knüpft er dabei an seine früheren Ausführungen zum Verhältnis von Spiel und Gewohnheit an. Die zweite Technik verändert mit ihrem ungeheuren Gewinn an Spielraum alles. Sie eröffnet neue, unerhörte Intensitätsbewegungen und Möglichkeiten, aber auch eine ungeahnte Zerstörungskraft. Dies hat die „ungeheure Entfaltung der Technik“¹⁷⁰ im Ersten Weltkrieg in aller Deutlichkeit gezeigt. Wie Benjamin deutlich macht, kommt es nun darauf an, dass die Menschheit sich in dieser neuen technischen Umgebung im experimentierenden Spiel auf neue Weise habhaft wird. Vorgezeichnet sieht Benjamin die-

¹⁶⁴ Benjamin, „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, S. 359.

¹⁶⁵ Ebd.

¹⁶⁶ Vgl. Walter Benjamin, „Erfahrung und Armut“, in: *Gesammelte Schriften II.1*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 213–219, hier: S. 214.

¹⁶⁷ Benjamin, „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, S. 369.

¹⁶⁸ Benjamin, „Erfahrung und Armut“, S. 214.

¹⁶⁹ Benjamin, „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, S. 359.

¹⁷⁰ Benjamin, „Erfahrung und Armut“, S. 214.

ses experimentierende Spielen nicht nur in den Verfahren der avantgardistischen Kunst, sondern auch in den neuen wissenschaftlichen Methoden der modernen Physik und der Soziologie, ihrer Interdisziplinarität und konstruktiven Verfahren und in der Bewegung des Bauhauses und des Neuen Bauens.¹⁷¹ Die Menschen müssen sich verjüngen und neu einrichten. Dabei gilt es an erster Stelle, die Gewohnheit zu überwinden, die Technik als ein Instrument zu betrachten, das der Beherrschung der Natur diene. Diese anthropozentrische und teleologische Vorstellung bildet, wie Benjamin unterstreicht, ein zentrales Element des Dispositivs der ersten Technik und gehöre wie der wilhelminische Imperialismus und die Klassengesellschaft zu jenem Erbe, das eine wahrhaft kosmopolitische Gesellschaft überwinden müsse. Während, wie Benjamin schreibt, „das ein für allemal“ für die erste Technik gilt, wo es um die „nie wiedergutzumachende Verfehlung und den stellvertretenden Opfertod“ geht, gelte das „einmal ist keinmal für die zweite“, die es „mit dem Experiment und einer unermüdlichen Variierung der Versuchsanordnung zu tun“ habe.¹⁷²

„Menschen als Spezies stehen“, so formulierte Benjamin schon 1924 in der *Einbahnstraße*, „zwar seit Jahrtausenden am Ende ihrer Entwicklung; Menschheit als Spezies aber steht an deren Anfang. Ihr organisiert in der Technik sich eine Physis in welcher ihr Kontakt mit dem Kosmos sich neu anders bildet als in Völkern

und Familien.“¹⁷³ Dieser oft zitierte Satz erhält vor dem Hintergrund der Assoziation von Spiel, Gewohnheit und Wohnen und dem Experimentieren mit ursprünglichen Rhythmen einen anderen Sinn: „Der Schauer echter kosmischer Erfahrungen“ ist gebunden an Geschwindigkeiten, die – über die neuen Techniken – Fahrten ins „Innere der Zeit“¹⁷⁴ ermöglichen, wo man auf Rhythmen stößt, die ganz neue Möglichkeiten be-reithalten, die mehr sind als die Summe von kleinen Variationen.

Intensität

Auch Su Friedrich bezieht sich in ihrem Film in einem ihrer Auftritte auf die Menschheit. Sie beklagt sich und klagt an. Sie sieht keine Möglichkeit, die Welt zu ändern. Von sechs Milliarden Menschen haben die meisten keine Arbeit, die sie ausreichend ernährt, sie sind von ihrer Arbeit gelangweilt oder sie macht sie unglücklich. Sie haben Schwierigkeiten in und mit ihren Familien. Friedrich schließt daraus, dass eine große Menge an Menschen auf diesem Planeten jeden Tag mehrere Male einen Gott anrufen, um ihre Leben zu verbessern, oder Lotto spielen, Drogen nehmen, rauchen, ihre Liebsten betrügen... Man sieht sie von der Brust bis zum Kinn in einem roten Hemd, hinter ihr an der Wand hängen Stills aus *HIDE AND SEEK*. Wieder

¹⁷¹ Vgl. ebd., S. 215.

¹⁷² Benjamin, „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, S. 359.

¹⁷³ Walter Benjamin, „Einbahnstraße“, in: *Gesammelte Schriften IV.1*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 83–148, hier: S. 147.

¹⁷⁴ Beide ebd.

werden Szenen aus der Nachbarschaft eingeblendet, diesmal sind es Leute, die in einem 99 Cent Store einkaufen. Su Friedrichs Stimme verschwindet und Glenn Goulds Interpretation der 22. *Goldberg Variation* übernimmt die Tonspur. Die vom Speiseeis rot gefärbten Hände eines Eisverkäufers erscheinen im Bild, sie schaben im Rhythmus zur Musik aus einer großen Schale aus blinkendem Metall leuchtend rotes Eis, geben es kunstvoll in einen weißen kleinen Becher und nehmen einen Dollarschein entgegen. Die Kamera folgt den Händen und nimmt die schönen, fast tänzerischen Bewegungen auf, mit denen der Mann ein Bündel Dollarscheine ordnet, hin und her dreht und durchzählt. Es ist wieder eine lange Einstellung, sie dauert ohne Schnitt 84 Sekunden.¹⁷⁵ Die Bewegung der rotgefärbten Hände wird schließlich abgelöst durch die Bewegungen eines kleinen Mädchens mit rotem Pulli und schwarzem Haar, das versucht, mit seinem Roller im Kreis zu fahren und mit der Bewegung des Rollers in einen gemeinsamen Rhythmus zu finden. Dies führt uns zur nächsten und letzten Frage, die jene Regel betrifft, nach der möglichst viel Rot im Bild erscheinen soll, sowie die Funktion, die diesem Rot im Lichte der hier vorgestellten Theorien des experimentierenden Spielens, der zweiten Technik und des Ritornells zukommt. Wie verhält sich die Intensität der Farbe zur Feststellung, dass Veränderung mehr erfordert als die Summe aller kleinen Variationen?

¹⁷⁵ SEEING RED, 9:54–11:27.

Expressivität

Su Friedrich stellt diese Frage nach dem Rot in ihrem Video selbst, unmittelbar vor der Szene mit der das Video endet. Sie formuliert ihre Frage aus einem Nicht-(mehr)wissen heraus. Eigentlich, so würde sie es ihren Studierenden beibringen, benutzt man kein Rot in Videofilmen und geht vorsichtig um mit Metaphern. Doch warum eigentlich kein Rot benutzen? „Blendendes, kitschiges, abscheuliches Rot, das über den Bildschirm blutet, das man nicht sehen will, und das keinerlei Information beinhaltet.“ Sie öffnet dabei ihre Jacke und lässt das Rot ihres Pullovers über den Bildschirm fließen. Sie lässt die Frage offen, die Szene endet mit einer Ellipse: „Chances are when I...“, „Neue Möglichkeiten eröffnen sich, wenn ich...“ – es gibt keine andere Antwort.¹⁷⁶

Friedrich führt mit ihrer Frage ein selbstreferentielles Moment in den Film ein und weist auf die Ebene der Ästhetik hin. „Seeing Red“ ist nicht nur eine Metapher, sondern eine Redewendung, ein Wortspiel. In einem Interview mit Katy Martin antwortet Friedrich auf die Frage, was „Seeing Red“ bedeutet, dass es sich erstens auf den Affekt des Zorns und der Wut bezieht, zweitens sei es ihr darum gegangen, Farbe zu zeigen und dabei auf die Variationen der Töne und Schattierungen hinzuweisen, in denen eine Farbe erscheint. Und drittens stehe die Farbe Rot für Leidenschaft, für

¹⁷⁶ SEEING RED, 23:21.

ein leidenschaftliches Verhältnis zur Welt im positiven Sinn des Wortes.¹⁷⁷

Das Rot zeigt – mit Deleuze gesprochen – eine Intensitätsdifferenz an. Die Farbe wird zum Ausdrucksmaterial, über die Farbe wird das Spiel von Su Friedrich expressiv. Wenn Deleuze bereits in *Differenz und Wiederholung* bei der Einführung der Gewohnheit als Kontraktion und erste Synthese der Zeit betonte, dass die Gewohnheit der Wiederholung nur unter der Bedingung etwas Neues – hier die lebendige Gegenwart – entlocken kann, dass sie als qualitativer Eindruck – und das meint als empfundene Differenz – ausgelegt wird, so erscheint dieses differentielle Spiel zwischen quantitativen und qualitativen Größen in der Beschreibung des Ritornells wieder, wenn es in *Tausend Plateaus* heißt:

„Ein Territorium gibt es, sobald es eine Expressivität des Rhythmus gibt. Ein Territorium wird durch das Auftauchen von Ausdrucksmaterien (Qualitäten) bestimmt. Nehmen wir zum Beispiel die Färbung von Vögeln und Fischen: Die Farbe ist ein Membranzustand, der von inneren Hormonbeständen abhängig ist; aber die Farbe bleibt funktional und transitorisch, solange sie mit einer bestimmten Art von Handlung verbunden ist (Sexualität, Aggression, Flucht). Sie wird dagegen expressiv, wenn sie eine zeitliche Konstanz und eine räumliche Reichweite bekommt, die sie zu einer

territorialen oder vielmehr territorialisierenden Markierung machen – einer Signatur.“¹⁷⁸

Die zeitliche Konstanz setzt die Kontraktion der Zeit, oder eben die Gewohnheit und damit die Empfindung der Differenz in der Wiederholung, voraus. Etwas Neues wird der Wiederholung durch eine Intensitätsdifferenz entlockt, die ebenso wie die Gewohnheit ein Quale und das meint, eine *empfundene* Differenz darstellt. Die Differenzierung zwischen funktionaler und expressiver Bedeutung der Farbe entspricht folglich der Differenz zwischen physikalischer Intensität, die gemessen werden kann, und ästhetischer Bedeutung der Intensität, die sich als Quale der Messung entzieht.¹⁷⁹ Während aus wissenschaftlicher Perspektive die Intensität als Variable einer Funktion im Bereich der quantitativen Größen verbleibt, stellt die Intensität im Bereich der Ästhetik bzw. der Philosophie eine Qualität, oder, um einen anderen Begriff von Deleuze zu wählen, ein *Empfindungswesen* dar, ein „*être de sensations*“, das meint: Eine Empfindung, die dauert und zur Ausdrucksbewegung wird.

Diese Differenzierung erscheint wieder, wenn Deleuze darauf insistiert, dass der Rhythmus nicht dasselbe sei wie ein Maß. Dies wird bereits aus dem ersten Satz der zitierten Passage deutlich, wenn es heißt: „Ein Territorium gibt es, sobald es eine Expressivität des

¹⁷⁷ Martin, *Su Friedrich Interviewed by Katy Martin*, S. 10.

¹⁷⁸ Deleuze, Guattari, *Tausend Plateaus*, S. 429.

¹⁷⁹ Vgl. Astrid Deuber-Mankowsky, „Einleitung“, in: Hermann Cohen, *Das Prinzip der Infinitesimal-Methode und seine Geschichte. Ein Kapitel zur Grundlegung der Erkenntniskritik*, Wien/Berlin: Turia+Kant 2013, S. 7–70.

Rhythmus gibt.¹⁸⁰ Deleuze und Guattari bekräftigen damit, was sie kurz zuvor in ihrem Text zum Verhältnis von Chaos und Rhythmus feststellten: „Die Gemeinsamkeit von Chaos und Rhythmus ist der Zwischenraum“, und weiter: „Bekanntlich ist der Rhythmus weder Maß noch Kadenz, er ist nicht einmal eine unregelmäßige Kadenz: Nichts hat weniger Rhythmus als ein Militärmarsch [...] Ein regelmäßiges oder unregelmäßiges Maß setzt eine codierte Form voraus, deren Maßeinheit wechseln kann, allerdings in einem nicht-kommunizierenden Milieu, während der Rhythmus das *Ungleiche* oder *Inkommensurable* ist, das ständig transcodiert wird. Das Maß ist dogmatisch, aber der Rhythmus ist kritisch, er verknüpft kritische Momente, oder er verknüpft sich mit dem Übergang von einem Milieu in ein anderes.“¹⁸¹

Wunschräume

Dies führt zum Schluss zurück zum Ritornell und zum Ringelreihen-Spiel der Kinder. Wie zu Beginn dieses Versuchs über Su Friedrichs Spiel mit der Technik ausgeführt, bildet das Ringelreihen-Spiel in der Auslegung von Deleuze und Guattari keinen Zauberkreis im Sinn der Spieltheorie von Huizinga, sondern es schafft im Sinne eines Ritornells eine Passage. Der Kreis, in dem rhythmisierte Konsonanten und Vokale kombi-

niert werden, wird im sprichwörtlichen Sinne geöffnet, man lässt jemanden eintreten oder tritt selbst aus dem Kreis heraus, „stürzt nach außen“.¹⁸² Dieses Nach-außen-Stürzen kommt für Deleuze und Guattari mit der Neigung des Kreises überein, sich einer Zukunft zu öffnen: „Man bricht aus und wagt eine Improvisation.“¹⁸³ Das Rot in Su Friedrichs Film deutet genau dies an: Das Rot ist das Expressiv-Werden des Rhythmus und insofern mehr als eine weitere Variation. Sie markiert mit dem Rot eine Grenze und schafft sich eine Bleibe. Deleuze und Guattari sehen in diesem Expressiv-Werden das Auftauchen der Kunst.

Anders als Deleuze interessierte sich Benjamin für die historische Veränderung der Wahrnehmung, die sich mit dem Übergang von der ersten zur zweiten Technik ereignete. Ein wichtiges Indiz für diese Veränderung war – parallel zu Film und Fotografie – das Aufkommen der Massen in den Großstädten. Massen aber waren für Benjamin, wie bereits Samuel Weber angemerkt hat, wesentlich *Massenbewegungen*.¹⁸⁴ Weber deutet sie als Resultat, als logische Folgeerscheinung (*corollary*) jener Bewegung der Auflösung, welche den Verfall der Aura und damit den Untergang der ersten Technik kennzeichnet. So verhalte sich die Aura zur Masse nicht nur als Einmaligkeit zu Vielheit, sondern – in räumlichen Begriffen – als fixierter Ort (Hier und Jetzt) zu einem Ort, der in eine unaufhörliche und

¹⁸⁰ Deleuze, Guattari, *Tausend Plateaus*, S. 429.

¹⁸¹ Ebd., S. 427.

¹⁸² Ebd., S. 425.

¹⁸³ Ebd.

¹⁸⁴ Vgl. Samuel Weber, *Mass Mediauras: Form, Technics, Media*, Stanford: Stanford University Press 1996, S. 84.

komplexe Bewegung geraten ist. Tatsächlich verbindet Benjamin den Verfall der Aura im Kunstverkaufsatz mit dem zunehmenden Wachstum der Massen in den großen Städten und der „zunehmenden Intensität ihrer Bewegungen“.¹⁸⁵ Dass Benjamin an dieser Stelle den Ausdruck der Intensität benutzt, ist kein Zufall. Es zeigt vielmehr an, dass der Niedergang der Aura zugleich ein Übergang der Intensität vom Einmaligen und vom Hier und Jetzt – vom Punkt – in die unaufhörlichen Bewegungen der Massen ist. Dieser Übergang der Intensität vom Punkt auf die Bewegung markiert die historische Veränderung im Medium der Wahrnehmung. So ist das Medium, in dem sich die Wahrnehmung jener mit den Massen korrespondierenden Realität vollzieht, nicht mehr die Aura, sondern es sind sich zerstreuende, kleine, in sich differenzierte und sich differenzierende Bewegungen. Entsprechend kommentiert Benjamin in der zweiten Fassung des Kunstverkaufsatzes die „zunehmende Intensität“ der Massenbewegungen mit dem Hinweis auf die veränderten Formen der Rezeption: „Die Dinge sich ‚näherzubringen‘ ist ein genauso leidenschaftliches Anliegen der gegenwärtigen Massen, wie es ihre Tendenz einer

Überwindung des Einmaligen jeder Gegebenheit durch die Aufnahme von deren Reproduktion ist.“¹⁸⁶

Dieser Übergang der Intensität vom Punkt auf eine komplexe Bewegung der Massen kann mit Deleuze und Guattari als Werdensprozess ausgelegt werden, als Werdensprozess, in dem der Welt neue Spielarten und neue Varietäten hinzugefügt werden. Diese mit einer Bewegung der Intensivierung verknüpften Prozesse des Werdens sind in dem im vorherigen Kapitel beschriebenen Sinn Affekte:¹⁸⁷ Es sind Übergänge in Zustände, die in sich unendlich differenziert sind und das Subjekt, bzw. „den Menschen“, in den Prozess der Differenzierung hineinziehen. Diese Zustände öffnen einen Raum der Differenz, der zugleich ein Raum des Wünschens ist, in dem sich gegenwärtige Wünsche und gegenwärtiges Begehren und längst vergangene Wünsche und Begehren durchkreuzen. Die von Benjamin mit dem Spiel und der zweiten Technik assoziierte ästhetische Erfahrung eröffnet – ähnlich wie die im Affekt bewahrte ästhetische Erfahrung für Deleuze und Guattari – nicht nur einen Zugang zu Spielarten der Gegenwart, sondern auch zur Potentialität der Vergangenheit.

¹⁸⁵ Benjamin, „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, S. 355. In „Eine kleine Geschichte der Photographie“, aus der Benjamin die Passage über die Aura und deren Verfall wörtlich übernommen hat, steht dieser Satz noch nicht. Vgl. Walter Benjamin, „Eine kleine Geschichte der Photographie“, in: *Gesammelte Schriften II.1*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 368–85, hier: S. 378–379.

¹⁸⁶ Benjamin, „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, S. 355.

¹⁸⁷ Vgl. oben, S. 68–71 und S. 79.



Still aus SEEING RED, Su Friedrich, USA 2005 (25:24)

... dass ich eine Frau bin

In der letzten Szene ihres Films dreht sich Su Friedrich auf einem schwarzen Bürostuhl um sich selbst und zieht sich während der kreisenden Bewegung nach und nach eines ihrer orangenen, roten, rot karierten etc. Hemden, Pullover und T-Shirts aus, die sie im Laufe des Films und der Videotagebucheinträge getragen hatte. Zu sehen ist wieder nur ihr Torso. Sie leitet das Spiel mit der Bemerkung ein, dass sie all das, was sie tut, im Licht dessen tut, dass sie eine Frau sei. Auf der Tonspur überlagern sich, während Glenn Gould die 14. *Variation* spielt, all die Reden, die sie während ihrer Auftritte gesprochen hatte zu einem Turm aus Worten. Bis sie schließlich nur noch ein T-Shirt anhat. Sie gibt einen letzten Schwung und zieht sich auch das

T-Shirt über den Kopf. Das Video endet mit dem Blick auf die Lehne des Stuhls, den nackten Rücken und die schwarzen Träger des BHs in einer leicht hin und her schwankenden Bewegung. Während das Bild schon nicht mehr zu sehen ist, sind während des Abspanns die letzten Läufe des Pianos noch zu hören. Ein neues Spiel, ein neues Kino kann beginnen.

FILMOGRAFIE

2001: A SPACE ODYSSEY, Stanley Kubrick, USA/GB 1968.

AND EUROPE WILL BE STUNNED, Yael Bartana, Polen 2007–2011.

A NEW YEAR, Sadie Benning, USA 1989.

ANGST ESSEN SEELE AUF, Rainer Werner Fassbinder, Deutschland 1974.

COMIZI D'AMORE, Pier Paolo Pasolini, Italien 1964.

DOTTIE GETS SPANKED, Todd Haynes, USA 1993.

EDWARD II, Derek Jarman, GB/ Japan 1991.

FAR FROM HEAVEN, Todd Haynes, USA 2002.

FAST TRIP LONG DROP, Gregg Bordowitz, USA 1993.

GENTLY DOWN THE STREAM, Su Friedrich, USA 1981.

GUT RENOVATION, Su Friedrich, USA 2012.

HIDE AND SEEK, Su Friedrich, USA 1996.

IF EVERY GIRL HAD A DIARY, Sadie Benning, USA 1990.

JEANNE DIELMAN, Chantal Akerman, Frankreich 1975.

LIVING INSIDE, Sadie Benning, USA 1989.

ME & RUBYFRUIT, Sadie Benning, USA 1989.

PARIS IS BURNING, Jenny Livingston, USA 1991.

PERSONA, Ingmar Bergmann, Schweden 1966.

POISON, Todd Haynes, USA 1991.

RICERCHE: THREE, Sharon Hayes (Einkanal-HD-Videoarbeit), USA 2013.

R.S.V.P., Laurie Lynd, Kanada 1991.

SAFE, Todd Haynes, USA 1995.

SEEING RED, Su Friedrich, USA 2005.

SINK OR SWIM, Su Friedrich, USA 1990.

STAR WARS: EPISODE II – ATTACK OF THE CLONES, George Lucas, USA 2002.

SUPERSTAR: THE KAREN CARPENTER STORY, Todd Haynes, USA 1988.

SWOON, Tom Kalin, USA 1992.

THE LIVING END, Gregg Araki, USA 1992.

THE ODDS OF RECOVERY, Su Friedrich, USA 2002.

THE TIES THAT BIND, Su Friedrich, USA 1984.

TRUE FINN – TOSI SUOMALAINEN, Yael Bartana, Finnland 2014.

UN CHANT D'AMOUR, Jean Genet, Frankreich 1975 [1950].

UNITED IN ANGER. A HISTORY OF ACT-UP, Jim Hubbard, USA 2012.

BIBLIOGRAFIE

- Sara Ahmed, *The Promise of Happiness*, Durham: Duke University Press 2010.
- Jacob Amber, Catherine Grant, „White Mater(ial): Milk and Maternity in Todd Haynes's *Safe*“, *Film Studies for Free*, 17.06.2013, <http://filmstudies-forfree.blogspot.de/2013/06/study-of-single-film-todd-haynes-safe.html> [letzter Zugriff 17.12.2016].
- Marie-Luise Angerer, *Vom Begehren nach dem Affekt*, Berlin: Diaphanes 2007.
- Marie-Luise Angerer, Bernd Bösel, Michaela Ott (Hg.), *Timing of Affect. Epistemologies, Aesthetics, Politics*, Berlin: Diaphanes 2014.
- Jacques Aumont, *L'image*, Paris: Armand Colin 2011.
- Yael Bartana, „Louisiana Talks“, <https://www.youtube.com/watch?v=xjUToEWrFLI> [letzter Zugriff 17.12.2016].
- Walter Benjamin, „Eine kleine Geschichte der Photographie“, in: *Gesammelte Schriften II.1*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 368–385.
- , „Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin“, in: *Gesammelte Schriften II.1*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 105–126.
- , „Spielzeug und Spielen. Randbemerkungen zu einem Monumentalwerk“, in: *Gesammelte Schriften III*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 127–132.
- , „Einbahnstraße“, in: *Gesammelte Schriften IV.1*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 83–148.
- , „Erfahrung und Armut“, in: *Gesammelte Schriften II.1*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 213–219.
- , „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, 2. Fassung, in: *Gesammelte Schriften VII.1*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 350–384.
- Lauren Berlant, „Slow Death (Sovereignty, Obesity, Lateral Agency)“, in: *Critical Inquiry* 33.4 (2007), S. 754–780.
- , „Cruel Optimism“, in: *Differences* 17.5 (2006), S. 21–36.
- , *The Female Complaint: The Unfinished Business of Sentimentality in American Culture*, Durham: Duke University Press 2008.
- Gregg Bordowitz, *The AIDS Crisis is Ridiculous and Other Writings, 1986–2003*, Cambridge: The MIT Press 2004.
- Christina von Braun, *Nicht Ich. Logik, Lüge, Libido*, Frankfurt a.M.: Neue Kritik 1985.
- Julia Bryan-Wilson, „We have a Future. An Interview with Sharon Hayes“, in: *Grey Room* 37 (2009), S. 79–93.
- , „Sharon Hayes Sounds Off“, in: *Aftersall: A Journal of Art, Context, and Enquiry* 38 (2015), S. 16–27.
- Judith Butler, *Frames of War: When is Life Grievable?*, London: Verso 2009.
- Frederik Jacobus Johannes Buytendijk, *Wesen und Sinn des Spiels. Das Spielen des Menschen und der Tiere als Erscheinungsform der Lebenstrieb*, Berlin: Kurt Wolff Verlag 1933.

- Francesco Casetti, „The Relocation of Cinema“, in: Shane Denson, Julia Leyda (Hg.), *Post-Cinema: Theorizing 21st-Century Film*, Falmer: Reframe Books 2016, <http://reframe.sussex.ac.uk/post-cinema/> [letzter Zugriff 17.12.2016].
- , *The Lumière Galaxy. Seven Key Words for the Cinema to Come*, New York: Columbia University Press 2015.
- George Chauncey, *Gay New York: Gender, Urban Culture and the Making of the Gay Male World 1890–1940*, New York: Basic Books 1994.
- Patricia Clough, Jean Halley Ticineto, *Affective Turn: Theorizing the Social*, Durham: Duke University Press 2007.
- Ed Cohen, „My Self As An Other: On Autoimmunity And ‚Other‘ Paradoxes“, in: *J Med Ethics: Medical Humanities* 30 (2004), S. 7–11, <http://mh.bmj.com/content/30/1/7.full.pdf+html> [letzter Zugriff 17.12.2016].
- Diana Coole, Samantha Frost (Hg.), *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics*, Durham: Duke University Press 2010.
- Ann Cvetkovich, *Depression: A Public Feeling*, Durham: Duke University Press 2012.
- Monique David-Ménard, *Deleuze und die Psychoanalyse. Ein Streit*, Berlin/Zürich: Diaphanes 2009.
- Nick Davis, *The Desiring-Image. Gilles Deleuze and Contemporary Queer Cinema*, New York: Oxford University Press 2013.
- Gilles Deleuze, *Foucault*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1987.
- , *Das Bewegungs-Bild: Kino 1*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989.
- , *Differenz und Wiederholung*, München: Fink 1992.
- , „Brief an Serge Daney: Optimismus, Pessimismus und Reisen“, in: ders., *Unterhandlungen 1972–1990*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993, S. 101–120.
- , *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997.
- Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris: Minuit 1991.
- , *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, Berlin: Merve 1992.
- , *Was ist Philosophie?*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000.
- Shane Denson, Julia Leyda (Hg.), *Post-Cinema: Theorizing 21st-Century Film*, Falmer: Reframe Books 2016, <http://reframe.sussex.ac.uk/post-cinema/> [letzter Zugriff 17.12.2016].
- , „Perspectives on Post-Cinema: An Introduction“, in: dies. (Hg.), *Post-Cinema: Theorizing 21st-Century Film*, Falmer: Reframe Books 2016, <http://reframe.sussex.ac.uk/post-cinema/> [letzter Zugriff 17.12.2016].
- Jacques Derrida, *Geschlecht (Heidegger). Sexuelle Differenz, ontologische Differenz. Heideggers Hand*, Wien: Passagen 1988.
- , *Apokalypse. Von einem neuerdings erhobenen apokalyptischen Ton in der Philosophie. No Apocalypse, not now*, Wien: Passagen 1985.
- , *Dissemination*, Wien: Passagen 1995.
- , *Schurken. Zwei Essays über die Vernunft*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003.
- Astrid Deuber-Mankowsky, „Einleitung“, in: Hermann Cohen, *Das Prinzip der Infinitesimal-Methode und seine Geschichte. Ein Kapitel zur Grundlegung der Erkenntniskritik*, Wien/Berlin: Turia+Kant 2013, S. 7–70.

- „Spiel und zweite Technik. Walter Benjamins Entwurf einer Medienanthropologie des Spiels“, in: Christiane Voss, Lorenz Engell (Hg.), *Mediale Anthropologie*, München: Fink 2015, S. 35–52.
- Antke Engel, Renate Lorenz, „Toxic Assemblages, Queer Socialities: A Dialogue of Mutual Poisoning“, *e-flux Journal* 44 (April 2013), <http://www.e-flux.com/journal/toxic-assemblages-queer-socialities-a-dialogue-of-mutual-poisoning/> [letzter Zugriff 17.12.2016].
- Didier Eribon, *Rückkehr nach Reims*, Berlin: Suhrkamp 2016.
- Roberto Esposito, *Immunitas. Schutz und Negation des Lebens*, Berlin: Diaphanes 2004.
- Sigmund Freud, *Jenseits des Lustprinzips*, in: *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet*, Bd. 13, London: Imago 1940, S. 1–69.
- Jean Genet, *Wunder der Rose. Miracle de la Rose*, Reinbek: Rowohlt Taschenbuch 1976.
- *Tagebuch eines Diebes*, Reinbek: Rowohlt Taschenbuch 1993
- *Notre-Dame-Des-Fleurs*, in: ders., *Jean Genet: Werke in Einzelbänden*, hg. von Friedrich Flemming, Gifkendorf: Merlin 2016.
- Deborah B. Gould, *Moving Politics: Emotion and ACT UP's Fight against AIDS*, Chicago: The University of Chicago Press 2009.
- Karl Groos, *Die Spiele des Menschen*, Jena: Verlag Gustav Fischer 1899.
- Larry Gross, „Antibodies. Larry Gross talks with Safe's Todd Haynes“, 1995, <http://www.filmmakermagazine.com/archives/issues/summer1995/antibodies.php> [letzter Zugriff 17.12.2016].
- Richard Grusin, „DVDs, Video Games, and the Cinema of Interactions“, in: Shane Denson, Julia Leyda (Hg.), *Post-Cinema: Theorizing 21st-Century Film*, Falmer: Reframe Books 2016, <http://reframe.sussex.ac.uk/post-cinema/> [letzter Zugriff 17.12.2016].
- Michael Hagner, Hans-Jörg Rheinberger (Hg.), *Die Experimentalisierung des Lebens. Experimentalsysteme in den biologischen Wissenschaften 1850/1950*, Berlin: Akademie Verlag 1993.
- Donna Haraway, „Die Biopolitik postmoderner Körper. Konstitutionen des Selbst im Diskurs des Immunsystems“, in: dies., *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*, Frankfurt a.M.: Campus 1995, S. 160–200.
- Sharon Hayes und Laurence Weiner, „A Conversation“, BOMB live! In the Open: Art+Architecture in Public Spaces, Weiner Studio, Greenwich Village 2010, <https://www.youtube.com/watch?v=bvIC4bfSAQw> [letzter Zugriff 17.12.2016].
- Sharon Hayes in Julia Bryan-Wilson, „Email Interview with Sharon Hayes for The Herb Alpert Award in the Arts 2013“, <http://herbalpertawards.org/artist/influences-2> [letzter Zugriff 17.12.2016].
- Todd Haynes, *Far from Heaven, Safe and Superstar: Three Screenplays*, New York: Grove Press 2003.

- Todd Haynes beim 12. Queer Film Festival MEZIPATRA, Midpoint Masterclass 2011, <https://www.youtube.com/watch?v=ip45rpbSpqA> [letzter Zugriff 17.12.2016].
- Johan Huizinga, *Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*, Reinbek: Rowohlt 1987.
- Sam Ishii-Gonzales, „To Appear, to Disappear: Jean Genet and Poison“, in: James Morrison (Hg.), *The Cinema of Todd Haynes: All That Heaven Allows*, London: Wallflower Press 2007, S. 32–41.
- Adrian Ivakhiv, „The Art of Morphogenesis: Cinema in and beyond Capitalocene“, in: Shane Denson, Julia Leyda (Hg.), *Post-Cinema: Theorizing 21st-Century Film*, Falmer: Reframe Books 2016, <http://reframe.sussex.ac.uk/post-cinema/> [letzter Zugriff 17.12.2016].
- Annamarie Jagose, *Queer Theory: Eine Einführung*, Berlin: Querverlag 2001.
- Henry Jenkins, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York: New York University Press 2006.
- Heike Kippel, „The Everyday in Narrative Film“, Photogénie, o.J., http://www.photogenie.be/photogenie_blog/article/everyday-narrative-film [letzter Zugriff 17.12.2016].
- Stuart Klawans, „Midlife Fury, Glowing in Glorious Red“, *The New York Times*, 24. September 2006.
- Gertrud Koch, Volker Pantenburg, Simon Rothöhler (Hg.), *Screen Dynamics. Mapping the Borders of Cinema*. Wien: Synema 2012.
- Moritz Lazarus, *Über die Reize des Spiels*, Berlin: Dümmler Verlag 1883.
- Lawrence Lessig, *Remix: Making Art and Commerce Thrive in the Hybrid Economy*, London: Bloomsbury Academic 2008.
- Isabell Lorey, *Figuren des Immunen. Elemente einer politischen Theorie*, Berlin: Diaphanes 2011.
- Katy Martin, „Su Friedrich Interviewed by Katy Martin for Art World Magazine (Yishu Shijie)“, Shanghai, China and The Museum of Contemporary Art Shanghai (MOCA Shanghai), <http://www.katymartin.net/assets/su-friedrich-interview-by-katy-martin-sept08.pdf> [letzter Zugriff 17.12.2016].
- Brian Massumi, *Parables for the Virtual: Movement. Affect. Sensation*, Durham: Duke University Press 2002.
- Toni Morrison, *Playing in the Dark. Whiteness and the Literary Imagination*, New York: Vintage Books 1993.
- Michaela Ott, *Affizierung: Zu einer ästhetisch-epistemologischen Figur*, München: Text + Kritik 2010.
- B. Ruby Rich, *New Queer Cinema. The Director's Cut*, Durham/London: Duke University Press 2013.

- Simon Rothöhler, *High Definition. Digitale Filmästhetik*, Berlin: August Verlag 2013.
- Steven Shaviro, *Post-Cinematic Affect*, Winchester/Washington: Zero Books 2010.
- Arthur M. Silverstein, „Autoimmunity versus horror autotoxicus: The struggle for recognition“, in: *Nature Immunology* 2 (2001), S. 279–281.
- Gabriel Tarde, *Die Gesetze der Nachahmung*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2009.
- Paula A. Treichler, „AIDS, Homophobia and Biomedical Discourse: An Epidemic of Signification“, in: Douglas Crimp (Hg.), *AIDS: Cultural Analysis / Cultural Activism*, Cambridge: MIT Press 1988, S. 31–70.
- Johannes Türk, „Zur Begriffsgeschichte von Immunität“, in: Vanessa Lux, Jörg Thomas Richter (Hg.), *Kulturen der Epigenetik: Vererbt, codiert, übertragen*, Berlin: De Gruyter 2014, S. 107–117.
- Anna Tuschling, „The Age of Affect Computing“, in: Marie-Luise Angerer, Bernd Bösel, Michaela Ott (Hg.), *Timing of Affect: Epistemologies, Aesthetics, Politics*, Berlin: Diaphanes 2014, S. 179–190.
- Samuel Weber, *Mass Mediauras: Form, Technics, Media*, Stanford: Stanford University Press 1996.
- Walt Whitman, „O Ich! O Leben!“, in: ders., *Grasblätter*, München: Carl Hanser Verlag 2009, S. 342–343.
- Renate Wöhrer, „Die Kunst des Dokumentierens. Zur Genealogie der Kategorie ‚dokumentarisch‘“, in: Daniela Hahn (Hg.), *Beyond Evidence. Das Dokument in den Künsten*, Paderborn: Fink 2016, S. 5–17.
- *Dokumentation als emanzipatorische Praxis. Künstlerische Strategien zur Darstellung von Arbeit unter globalisierten Bedingungen*, München: Fink 2015.