01 2007

Timescapes. Die Logik des Satzes

Angela Melitopoulos

Ein Satz hat mehr Logik als eine Rede.[1]

Statt alles über das angeblich zwingende Gesetz der Evolution zu erklären,
das die Reproduktion von Gesamtphänomenen und ihre identische Wiederholung
in einer bestimmten Reihenfolge fordert, und statt das Kleine durch das Große,
das Detail durch das Umfassende, erkläre ich die Ähnlichkeiten des Gesamten
durch das Zusammenfügen von kleinen, elementaren Aktionen,
und das Große durch das Kleine, das Umfassende durch das Detail.[2]
(Gabriel Tarde)

Timescapes[3] untersucht nicht-lineare Montage als konstituierende Kraft des Gemeinsamen gegen Machtpolitiken der Segmentierung des Gedächtnisses, der Kommunikation und der Vorstellungsräume; Videoproduktion wird hier als Gedächtnisarbeit aufgefasst, die das Potenzial der mnemonischen Erzählung entwickelt und Geographie nicht durch die Repräsentation eines gefilmten Objektes, sondern über

Narrationsstrukturen und Montagestrategien bewertet, die durch die Affekte der Bildströme entstehen.

Vektoren der Zeit im Bild (sein Werden, seine Geschichte, sein Assoziationspotenzial) können in der Montage geformt werden: Was zwischen dem aktuellen Bild, seinem mnemonischen Potenzial und seinem zukünftigen Erscheinen in Resonanz treten soll, und was als Möglichkeit einer künstlerischen und ethischen Entscheidung vorliegt, ist die Arbeit in der Montage. Was darin als Subjektivität enthalten ist, kann man nicht einfach auf einen individuellen Abgleich aktueller und virtueller Zeiterfahrung reduzieren, denn unsere intellektuelle Arbeit ist an die Kapazität unserer Handlung gebunden und die „Subjektivität ist niemals die unsrige, denn sie ist die Zeit, [¼]“[4]. Die Art des Zugriffs in der Montage gibt uns die Möglichkeit, Rückschlüsse auf das Verhältnis zwischen Vorstellungsräumen, Geographien und Bildräumen zu ziehen. Das essenzielle Kapital der Videotechnologie liegt in der Möglichkeit, Bewegungen zu formen, die im Denken enthalten sind, und sie uns als Topologie der Zeiten zugänglich zu machen.

Imaginäre Geographien

Timescapes/B-Zone untersucht mnemonische Potenziale des Videobildes in der Montage und das Verhältnis zwischen Mobilität und Subjektivität innerhalb eines geographischen Raumes, der durch die Konstruktion europäischer Infrastrukturprojekte einerseits und durch Migrationsrouten andererseits verbunden ist. Die AutorInnen/ProduzentInnen des Projektes arbeiteten in Ankara, Hakkari, Imroz, Tavsanli, Athen, Thessaloniki, Belgrad, Köln und auf dem „*Highway of Brotherhood and Unity*“ zwischen München und Thessaloniki. Diese Verortung entspricht neben ihren transnationalen Bedeutungen einem zerstreuten Raum der

Kommunikation: einer Ort-zu-Ort-Beziehung, einem „A_B“ Raum oder einem „relativen“ Raum, der sich im Projekt immerwährend übersetzen muss. Der Begriff B-Zone indiziert nicht nur eine wesentliche Gebundenheit, sondern auch das darin verankerte, reversible Machtpotenzial: Wenn die Beziehung zwischen der A-Zone und der B-Zone durch ihre unterschiedliche Beweglichkeit lokale Bedingungen erfolgreich in ein globales Projektdenken integriert und neue Ökonomien generiert, dann ist dieser Erfolg für das Überleben der A-Zone konstitutiv. Dadurch wird die B-Zone zum politischen und ökonomischen Raum einer Probehandlung, die zukünftig von der A-Zone adaptiert werden kann.

Corridors of subjection

Timescapes/B-Zone folgt der „alten europäischen Achse“[5] entlang der Bagdad-Bahn, die gegen Ende des 19. Jahrhunderts als brillante ökonomische Idee gefeiert wurde und durch die erstmals in Europa private Unternehmen souveräne Territorialrechte im osmanischen Reich vertraglich zugesichert bekamen. Heute stellt die Europäische Union den Ausbau so genannter Korridore (Straßen, Kommunikationstechnologien, Ölpipelines) in der Form so genannter „Public-Private Partnerships“ in das Zentrum ihrer Erweiterungspolitik (z.B. durch die EU Programme TENT - TransEuropeanTransport Corridors, PETRA - PanEuropeanTransport Corridors oder TRACECA - TransEuropeanAsian Corridors). Korridor III von Berlin nach Kiew ist heute bis nach China geplant. *Corridor X*, über Zagreb, Belgrad, Skopje und Thessaloniki, folgt größtenteils der geographischen Linie der Bagdad-Bahn. Die Vernetzung des europäische Raumes, die im 19. Jahrhundert mit postkolonialen Infrastrukturprojekten wie der Bagdad-Bahn begann, und mit dem „*Highway of*

Brotherhood and Unity“ oder *Autoput* in Jugoslawien der Konstitution einer neuen nationalen Identität diente, wurde im 20. Jahrhundert im umgekehrten Sinne zu einer Geographie der Migration.

Die Logik des Satzes (Singularität, Detail) in der Migration

Als MigrantIn lebt man in einer Welt der Differenzen, Singularitäten, Heterogenitäten. (Das „Hier“, in das man eingewandert ist und das „Dort“, aus dem man kommt; die Muttersprache und die Sprache, die man lernen muss und die Kultur, die man adaptiert). Man lebt mehrere Welten auf einmal, aber kann sie nicht auf eine Welt reduzieren, sondern muss sie gleichzeitig existieren lassen können. Setzt man sie gegeneinander, verwandelt man Differenzen in Oppositionen, riskiert man sich zu zerstören. Um diese Zerstörung zu vermeiden, betrachtet man das Singuläre aus der Nähe und kann sehen, wie - in jeder einzelnen Situation - sich ein Detail mit dem nächsten Detail verknüpfen lässt, eine Singularität mit der Nächsten. Oppositionen kann man durch die Fähigkeit zur Adaption verwandeln, das heißt, durch Kreation und Innovation. Als MigrantIn ist man gewissermaßen jeden Tag gezwungen, eine Art „nicht-lineare Montage“ zu praktizieren, das heißt, in seinem Denken und Handeln heterogene Elemente zu verknüpfen, die man normalerweise als widersprüchlich betrachten würde. Die daraus entspringende Art der Handlung ist ein „mikropolitisches“ Verhalten, das von der makropolitischen Dimension geleugnet und ignoriert wird.

Mit der Fotografie, dem Film und der Videotechnologie entwickelt sich durch die Bewegungssituation der Migration ein Denken, das Vorstellungsräume und die Dimension der Verteilung erfassen muss, das Reisen, Hier/Dort-Erzählungen, De- und

Reterritorialisierungsprozesse aufzeichnet. Die Bildproduktion ist ein vitaler Mechanismus der Migration, denn über sie wird Bewegung kommuniziert und sie ist für die Raumbeziehungen der Diaspora konstituierend. Private Fotografie als visuelles Gedächtnis spielt in der Übermittlung von Migrationsgeschichte eine bedeutende Rolle. Bilder reisen und laden zu Reisen ein. Fotografie wird zum Verknüpfungspunkt im Akt der Erzählung, Teil der migrantischen Mnemotechnik. Diese mnemotechnischen Potenziale dienen einer Logik des Details, durch die eine Bahnung des Bildes in der Vorstellung eingerichtet wird. Das Bild, das in die Erzählung einfließt, wird in einer Art performativem Montageakt Teil der Reterritorialisierungsprozesse (Aktualisierung), dessen nicht-lineare Dimension von einem Denken zeugt, das sich körperlich bewegt (Virtualisierung).

Die Logik des Satzes in der Montage

Nach Gabriel Tarde ist das logische Potenzial des Satzes wirksamer als die Logik des Diskurses, weil sie weniger Details in ihrer Singularität vernachlässigt. „Ein Satz hat mehr Logik als eine Rede, das Kleine mehr Logik als das Große. Um ein Phänomen zu verstehen, muss man nicht so sehr in die Höhe steigen, bis man einen panoramischen Blick auf das große Ensemble hat, sondern es gilt im Gegenteil, bei der Singularität des Details, des kleinen Unterschieds eines jeden Phänomens zu verweilen.“ [6] Was aber ist diese Logik des Satzes, des Details im Bewegungsbild? In der Montage beginnt man zunächst, Bilder zu sichten und sie gegebenenfalls mit Erfahrungen vom Drehort abzugleichen. In dieser Sichtung treten meistens neue, unvorhergesehene Ereignisse auf: Einzelne Aufnahmen werden zu Schlüsselbildern und für die Konstruktion der Erzählung bedeutend. Sie weisen über den Raum ihrer Aufnahme hinaus, lösen sich von ihm, verweisen auf andere

Räume, Zusammenhänge, Zeiten und Potenziale. Sie beinhalten ein Mehr an Realität, das andere Realitäten aufruft, ein Potenzial der Verknüpfung, das in der mikroskopischen Materie des Bildes liegt und als Intensität wahrgenommen wird, die unser Gedächtnis mobilisiert. Diese „Satzlogik“ in der Bildproduktion agiert ähnlich wie das logische Potenzial des Namens bei Walter Benjamin: „Der Name“, so Benjamin, ist „nicht allein der letzte Ausruf“, sondern „der eigentliche Anruf der Sprache“[7]. Dies folgt einer Logik, die nicht nur bezeichnet, sondern verweist und sendet.

Die Logik des Diskurses dagegen kann man als eine Bildrepräsentation verstehen, in der „panoramische Täuschungen“[8] arbeiten: Es handelt sich um Täuschungen, die, um den Blick auf das große Ensemble zu konstruieren, Details in ihrer Singularität vernachlässigen. „Die panoramische Täuschung macht uns glauben, dass die Anordnung der Fakten nur dann wahrnehmbar wird, wenn sie aus ihren unregelmäßigen Detail herausragen“[9] “bis sie den panoramischen Blick auf das große Ensemble“[10] umarmen.

Mit den Mitteln der nicht-linearen Montage kann den Verweisen und Anrufen im Bild zur Verknüpfung gefolgt werden, ohne sich um die Kontinuität oder Gleichheit/Einheit zwischen Raum und Zeit der Erzählung (Realismus) kümmern zu müssen und ohne den Zusammenhang eines Ensembles zu verlieren. Anstatt heterogene Elemente in ihrer Detaillogik als hinderliche Kräfte im Panorama zu eliminieren, eröffnet die Bearbeitungsmöglichkeit der nicht-linearen Montage, das digitale Bild auf einer molekularen Ebene zu bewegen, Resonanz- und Intensitätsfelder miteinander in Schwingung zu bringen, Bilder zu schichten und sie in ihrer detaillierten Mikroskopie mit anderen Elementen, anderen möglichen Zeitebenen zu verbinden. Details mit Details zu verknüpfen, ohne an Kohärenz oder Kontinuität zu verlieren, ist

möglich, wenn in jedem Moment die Potenzialität des Fragments auf seine Verweise, seine Bewegung hin gedacht wird. Sobald diese „Logik des Satzes“ verlassen wird, verliert sich das darin mögliche Potenzial einer Kartographie: Die virtuelle Zeit verschwindet in der Gegenwart einer unzusammenhängenden Sammlung, einer verschlossenen Perspektive. Der Raum bietet keine Möglichkeit der Passage. In der Montage kann eine Narration aus Singularitäten, Differenzen, Details entworfen werden, wenn im Arbeitsprozess ein anderes Regime der Zeitwahrnehmung eröffnet werden kann und Verknüpfungen auf die multiplen Möglichkeiten ihrer Verweise hin bearbeitet werden können. Dabei muss der Funktionalisierung der Zeit im Sinne einer „panoramischen Täuschung“ kontinuierlich entsagt werden. Genau hier agiert die Zeitökonomie der Medienindustrie umgekehrt.

Die nicht-lineare Täuschung

Die programmatischen Schemata im Videobild, das heißt, die Möglichkeiten der Schaltung und Verknüpfung, konstituieren das mnemonische Potenzial unserer Raumvorstellung, welches verweist, weiterleitet, verteilt und eine nicht-lineare Dimension etabliert. Wenn sich also Nichtlinearität in der Montage formt, was durch die Logik des Satzes geschieht, dann ist dies eine formale Eigenschaft der Bildmobilisierung. Dieses virtuelle Potenzial bewegt aber auch die Motorik der Informationsindustrie und ihre Produktionssysteme. Nicht-Linearität wird in der Form des Dokutainments durch bestimme Ästhetiken der Kamera – und der Montagearbeit – durch die Produktionsmaschinerie vernetzter Nachrichtenstudios und ihrer Bildagenturen als Bewegungsform und Raumerfahrung eher simuliert, denn es fehlt die subjektive Erfahrung einer Bewegung, durch die Nicht-Linearität denkbar wird.

Wenn Migration und die damit verbundenen Raumvorstellungen Nicht-Linearität als Denk- und Handlungsform generieren, weil man zwischen heterogenen Welten und Kulturen, zwischen dem Hier und Dort lebt, muss man sich fragen, welchen Bewegungsraum und welche Art der Bewegung der Produktion von Nachrichten wirklich zu Grunde liegt. Gibt es eine Reversibilität zwischen nicht-linearen Formen und der Raumvorstellung? Was passiert, wenn die nicht-lineare Form benutzt wird, ohne von einer Bewegung generiert zu werden? Macht dies uns glauben, dass jedes Raumereignis mit jedem anderen assembliert werden kann, ohne dass die Kohärenz einer subjektiven Blickrichtung verloren geht? Ein Blickregime, das auf ein alles sehendes Auge, dessen Bewegung unrealistisch ist, das die Gegensätze in realen Welten nicht lösen muss, sondern sie miteinander ins Spiel bringt, ohne der autonomen Bewegungssituation eines Subjektes Rechnung zu tragen, reproduziert kontinuierlich vorgefertigte Hegemonien der Subjektivitäten und konstruiert diese Raumvorstellung medial. Das unregelmäßige Detail der Aufnahme wird für einen fiktiven, statischen Blickpunkt (räumlich und kulturell) in der ideologischen Form einer Mehrheitsgesellschaft inszeniert.

Die nicht-lineare Narration entspricht dem Denk- und Handlungsraum der migrantischen Bewegung. Die Verknüpfung von Details, das Wahrnehmen von Singularitäten und ihre Bedeutung mit „anderen“, dortigen oder virtuellen Welten, ist Teil einer minoritären Praxis.

Hier kopieren und reproduzieren Bilder nicht als Abbilder, sie treten aus dem Sprachgebrauch einer mehrheitlich etablierten Vorstellung heraus, sondern agieren als Verweis in der Bewegungssituation der Migration. Die Geste der MigrantIn, die Entscheidung zu gehen, das bisherige Leben zu verlassen, ist eine

Geste, sich einer unbekannten, neuen Welt zu öffnen, die gefährlich und unsicher werden kann, aber auch viele Möglichkeiten beinhaltet. Sie appelliert an die Zukunft, an das Vertrauen in die Welt und in die Anderen (es ist dieser „naive“ Glaube, der dem reichen und blasierten Norden am meisten fehlt!). Mit dieser Bewegung beginnt ein unvorhersehbarer und unvoraussagbarer Prozess voller Risiken und Unsicherheiten, aber auch voller Hoffnungen, das zu realisieren, was dadurch an Möglichkeiten entsteht.

Dieser Akt erneuert die Welt und ihre Möglichkeiten: Welt ist darin noch nicht vorgegeben, sie ist noch nicht terminiert, sondern eine Welt, die sich gerade fertigt und noch zu fertigen ist. Eine Welt in Bewegung, die auch die eigene Subjektivität bewegt, weil auch sie noch zu fertigen ist, produziert und konstruiert werden muss. In dieser offenen Welt bilden Bilder und Ideen nicht einfach ab, sie kopieren nicht, sondern fügen etwas zur Welt hinzu, vervollständigen und bereichern sie. Die wesentliche Funktion des Bildes ist hier nicht die passende Repräsentation einer vorgegebenen Realität oder die Hervorhebung einer Korrespondenz zwischen einem realen Objekt und unserem Gedächtnis, sondern das Bild (und die Idee) ist das, wodurch sich unser Bewusstsein orientiert, den Denk- und Bildfluss lenkt, den es kreuzt. Vereinzelte Bilder, Sätze, Details führen in eine unbekannte Welt. Ihre möglichen Verbindungen dienen in der Migration der Kartographie eines Territoriums, das nicht wieder erkannt werden kann, sondern neu erfunden werden muss, konstruiert werden muss. Genau so bewegt das Potenzial der Satzlogik die Arbeit der KünstlerIn.

***

Die Videos von *Timescapes/B-Zone* umfassen heute fünf ineinander greifende Installationen und zwei Single-Screen-Arbeiten. Sie

wurden alle aus dem Material der Datenbank editiert, bestanden zum Großteil aus den gleichen Bildern und Tönen, entwarfen aber durch die Montagekonzepte unterschiedliche Perspektiven auf die Geographie. Mein Projekt „*Corridor X*“ legt den Schwerpunkt der Interpretation der *Timescapes* Datenbank auf die historische und aktuelle Bedeutung des sozialistischen Straßenbauprojektes *Bratstvo i Jedinstvo* („*Highway of Brotherhood and Unity*“ in Ex-Jugoslawien. „*Corridor X*“ beschreibt die aktuelle Situation eines Territoriums, in welchem sich die Bedingungen der Mobilität nach 1991 grundsätzlich verändert haben und ebenfalls das Raumdenken einer migrantischen Gemeinschaft bestimmen, für die bis zum Ausbruch der jugoslawischen Kriege der *Autoput* oder „*Highway of Brotherhood and Unity*“ ein kollektiver, transkultureller Gedächtnisraum und eine kollektive Reiseerfahrung war.[11]

---

[1] Gabriel Tarde, *Les Lois Sociales*, Oeuvres de Gabriel Tarde, Volume IV, Paris: Les Empècheurs de penser en rond, 1999, S. 115.

[2]Ibid., S. 63.

[3] Timescapes ist ein kollaboratives nicht-lineares Montageprojekt in Südosteuropa, an dem über drei Jahre eine Gruppe von AutorInnen (FilmemacherInnen, MedienaktivistInnen und KünstlerInnen) aus der Türkei (Octay Ince, das Medienkollektiv Videa aus Ankara), aus Griechenland (Freddy Viannelis), Serbien (Dragana Zarevac) und Deutschland (Hito Steyerl, Angela Melitopoulos) arbeitete und in dessen Rahmen sie eine gemeinsame Videodatenbank erstellte. http://www.videophilosophy.de/.

[4] Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild. Kino 2*, 2. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999, S. 113.

[5] Mit dem Ende der türkisch-russischen Kriege wurde im Berliner Kongress 1878 unter der Federführung Bismarcks das politische Gleichgewicht zwischen Russland, Österreich-Ungarn und England entlang der „europäischen Achse“ verhandelt. Territorien, die das Osmanische Reich verloren hatte, wurden neu verteilt.

[6] Gabriel Tarde, *Les Lois Sociales*, Oeuvres de Gabriel Tarde, Volume IV, Paris: Les Empècheurs de penser en rond, 1999, S. 115.

[7] Walter Benjamin, „Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen“ in: *Gesammelte Schriften* Bd. II.1., Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980, S. 140-157, hier S. 145.

[8] „Le leurre panoramique qui nous fait croire que l’ordre des faits n’est perceptible que si l’on sort de leur détail essentiellment irrégulier pour s’elever très haut jusqu’à embrasser d’une vue panoramique de grands ensembles.“ (Gabriel Tarde, *Les Lois Sociales*, op. cit., Vorwort von Isaac Joseph. Joseph zitiert folgend Gabriel Tarde, S. 11.)

[9] ibid.

[10] Gabriel Tarde, op. cit., S. 115.

[11] Die Projekte von *Timescapes/B-Zone* werden in folgender Buchpublikation ausführlich beschrieben: Angela Melitopoulos, Ursula Biemann, Lisa Parks, *B-Zone. Becoming Europe and Beyond*, Barcelona: Actar, 2006), http://www.fdk-berlin.de/de/arsenal-experimental/edition/b-zone-becoming-europe-and-beyond.html.