

Marie-Luise Angerer

Das Medium der Geste

2009

<https://doi.org/10.25969/mediarep/1289>

Veröffentlichungsversion / published version
Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Angerer, Marie-Luise: Das Medium der Geste. In: Reinhold Görling, Timo Skrandies, Stephan Trinkaus (Hg.): *Geste. Bewegungen zwischen Film und Tanz*. Bielefeld: transcript 2009, S. 25–34. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/1289>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 3.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Non Commercial - No Derivatives 3.0 License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0>

DAS MEDIUM DER GESTE

MARIE-LUISE ANGERER

Machen wir uns doch von dieser Vorstellung frei, dass Bilder die Basis des Kinos sind. Das Element des Kinos ist vielmehr die Geste, schreibt Giorgio Agamben in »Noten zur Geste« (vgl. Agamben 1992), wo er den Verlust einer Gesellschaft beschreibt, der ihre Gesten abhanden gekommen sind. Abhanden gekommen ist dieser Gesellschaft jede Form von Natürlichkeit – wie z. B. ein Bein vor das andere zu setzen. Gilles de la Tourette beschreibt schon 1886 akribisch diese Bewegung, bei der die Zehenspitze des linken Beines die Erde berührt und die Sohle des anderen Beines währenddessen – für einen Augenblick – in der Luft hängt, um dann ebenfalls den Boden zu berühren, während das andere Bein nun wiederum... – das war doch Muybridge, denkt man da. Ja, der auch, doch dieser hatte die Bewegungsabläufe schon den Medien überantwortet, um ihnen auf die Schliche zu kommen. Auch Charcot, der ehrgeizige Inszenator hysterischer Symptome, untersucht den hysterischen Bogen als Abfolge kleinster Bewegungen und Veränderungen. Sie alle zergliedern, zerlegen und setzen wieder zusammen, um dem auf die Spur zu kommen, was ein »Bild-in-Bewegung« ist, um »Bewegung als Bild« festzuhalten und sehen zu können, wie bewegt wird, was »Sich-Bewegen« heißt. Charcots theatrale Inszenierungen hysterischer Positionen, Muybridges nackte Frau mit Eimer, Stiegen auf und ab, sein nackter Mann, Schritt um Schritt, und – nun ein Sprung: Zu Chantal Akermans Filmen, in denen sie mit der Kamera langsam über die einzelnen Körper und deren Bewegungen fährt, immer wieder – um die menschliche Existenz ins Bild zu bekommen, ihre Wiederholungen, kleinen Bewegungen, die immer außen vor bleiben. Und schließlich noch ein anderes Feld – im erotischen Film: die Kamera, die versucht, die Augen zu fassen, um in ihnen die Lust des Körpers sehen zu können und seine Ekstase, die das Bild jedoch immer übersteigt.

Bilder rahmen, davon hat Roland Barthes auch bei den Bewegungsbildern des Kinos gesprochen und diese als eine Abfolge von unzähligen Bildern – schnell und hintereinander gereiht – bestimmt. Doch diesen

mechanischen Bilderabfolgen – in einer vorgeschriebenen Zeit, in der das menschliche Auge die einzelnen Bilder nicht sehen kann (jenseits von 18 pro Sekunde¹) – ist immer auch eine andere Zeit eingeschrieben, eine subjektive Zeit, wie es Victor Burgin einmal genannt hat, die psychische Zeit des Betrachters (vgl. Burgin 1996: 216). Diese objektive und subjektive Zeit sind nie deckungsgleich, ständig spielt sich zwischen diesen Zeiten etwas ab, ereignet sich etwas – eine Bewegung. Ein Bewegen.

Der Musiksender MTV hat vor einem Vierteljahrhundert eine Ästhetik der Bilder eingeleitet, der sich weder das Fernsehen noch der Film und die Kunst entziehen können. Heute lässt sich jedoch eine Reaktion gegen die schnellen Bilder, gegen die Überlagerungen von endlosen Bilderschichten, gegen die Auflösung in einem selbst referentiellen Bilder-einerlei beobachten. Die Differenz der Bilder untereinander und diejenige in den Bildern treten in den Vordergrund, um den Fokus auf die »materiale Geste« des Bildes zu richten.

Nicht nur hat die Videokultur durch MTV einen nächsten Schritt in ihrer Entwicklung gemacht und Bild und Sound auf neue Weise verschweißt, auch die Grundlagen ihrer Produktion verweisen auf eine Zäsur, die von diesem Moment an die Bilder und die Töne in eine neue Dimension der Referenzlosigkeit katapultiert haben. Bilder und Töne operieren von nun an im Bereich der Signifikanten, der 0:1-Ketten algorithmischer Rechenoperationen.

Im Sog der Bilder, im Taumel der Bilder – dies waren die gängigen Phrasen, um die neuen Bild-Sound-Welten zu fassen. Heute jedoch sind die Musik und auch die Bilder wieder langsamer geworden, konzentrieren und fokussieren sich auf die Suche nach den Signifikanten ihrer Herkunft, auf die Inszenierung ihrer Strukturen, ihrer spezifischen Sprache. Heute werden die Bilder also weniger *gezappt* und eher wieder *gezoomt*, und zwar so lange gezoomt (wiederholt, verdünnt, gegeneinander geschoben) bis schließlich nicht mehr als ihre pure Materialität zu sehen ist. Diese Spuren einer ersten Differenz der Erinnerung werden zum Ausgangspunkt neuer Filme, neuer Bilder: Rahmen, Farben, Diegese, Gestik und Plot werden in ihrer Stofflichkeit als Verfahrensweisen von Bild- und Soundproduktion entdeckt und verwendet.

1 Der Biologe Jakob von Uexküll geht in seiner Theoretischen Biologie (1928) von einer 1/18 Sekunde aus, die dem Menschen entgeht: 18 Stöße in einer Sekunde werden als gleichmäßiger Druck empfunden, 18 Luftschwingungen in einer Sekunde als einheitlicher Ton gehört, usw. Vgl. Rieger 2003: 183

Drei dieser Verfahren sollen im Folgenden beschrieben werden:

1. Peter Tscherkasskys *Verroh-materialisierung* des Films
2. Rolf Walz' Psychogenese filmischer Gestik als *tableau photographique*
3. Martin Arnolds Spiel von *Repetition als Iteration* filmischer Bewegungen

Bild und Sound stellen das Reale nicht dar, fangen es nicht ein, sondern Bild und Sound produzieren ihre Realitäten und geben damit den Blick auf eine neue »Ontologie des bewegten Bildes« frei: Im Unterschied zu der Zeit vor MTV kreieren die Bilder heute das Reale der Realität. Zeit also, sich diesem Realen, das nach Jacques Lacan für die Realität konstitutiv ist, in dieser jedoch nicht aufgeht, zuzuwenden.

VERROH-MATERIALISATION

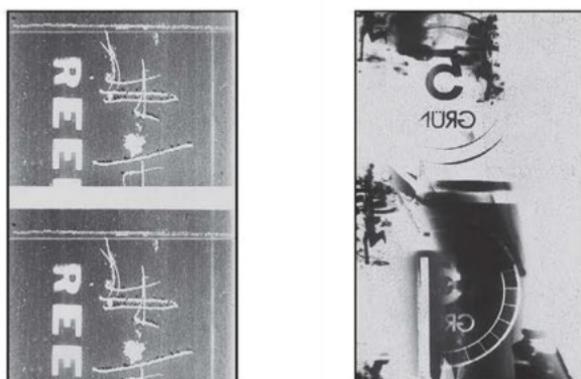


Abb. 1, 2: *INSTRUCTIONS FOR A LIGHT AND SOUND MACHINE* (2005, 17 min)

In dieser im Jahr 2005 beim Filmfestival in Cannes vorgestellten 17-minütigen Filmarbeit gibt es einen, wie es in der Beschreibung von Peter Tscherkassky heißt,

»rasch identifizierbaren Helden. Unbedarft marschiert dieser eine Straße entlang, bis er sich plötzlich den grausamen Launen einiger Betrachter sowie des Filmemachers ausgeliefert sieht. Zwar wehrt er sich heldenhaft, wird aber dennoch an den Galgen geknüpft, wo er den Filmtod in Gestalt eines Filmrisses stirbt. Daraufhin stürzt unser Held in den Hades, ins Reich der Schattenwesen. Hier, im Untergrund der Kinematographie, begegnet er einer Unzahl an Instruktionen, mittels derer im Kopierwerk sämtlichen filmischen Schattenwesen ihre

Existenz ermöglicht wird. Anders gesagt: Unser Held begegnet den Bedingungen seiner Möglichkeit, den Bedingungen seiner eigenen Existenz als eines filmischen Schattenwesens.« (Tscherkassky)

IL BUONO, IL BRUTO E IL CATTIVO (1966) von Sergio Leone, der Italo-Western schlechthin, stand Pate für den Versuch Tscherkasskys, das Kino »als solches zu finden« (Möller). Von den ZWEI HALUNKEN (wie der Film auf deutsch heißt) ist in INSTRUCTIONS FOR A LIGHT AND SOUND MACHINE nur mehr einer übrig geblieben, der sich auch nicht mehr mit Halunken seiner Art streitet, sondern – weitaus existenzieller – mit der Folie seiner Existenz. Der Western verwandelt sich in diesen 17 Minuten in eine griechische Tragödie, bei der der Protagonist der wahren Bedingung seiner Präsenz/Existenz ins Angesicht schauen muss – und daran zerbricht. Niemand hält dem Blick des Realen stand, der durch das Licht und den Sound als Antwort auf die Frage »Wer bin ich?« zurückgeschmettert wird.² Filmische Narrative, die diese Tragödie wieder und wieder erzählen, kitten immer schnell, wenn der Riss durch das Cogito,³ wie es bei Jacques Lacan heißt, aufzutauchen droht – und schicken sofort ein weiteres Bild hinterher. Tscherkassky aber lässt den Riss auftauchen. Er hantiert medientechnisch mit der fragilen humanen Existenz, die verzweifelt den Stationen eines Films zu folgen versucht, um wenigstens im Bild ihrer selbst sagen zu können: Sieh, das bin ich ... gewesen.

Als das filmische Bild durch MTV und seine Videos seine unangefochtene Position zu verlieren drohte, hat Tscherkassky einen Weg gesucht, der dem Film eigenen (Material-)Bewegung jenseits von Narration, Schnitt und Zuschauer nachzugehen: Mit Super-8, einem Mikroskop gleich, unter die Haut des filmischen Bildes zu gelangen, bis das Filmkorn sich auflöst, mit Filmstreifen in 16 oder 35 mm sich vorwärts zu tasten zu einer Struktur und diese reflektierend aufzunehmen, aber auch den Fotoapparat einzusetzen (z.B. bei der Arbeit PARALLEL SPACE: INTERVIEW, 1992⁴) und damit aufzuzeigen, nicht nur, was ein Bild ist,

-
- 2 Lacans berühmtes Beispiel vom Fischerjungen Petit-Jean, der Lacan darauf aufmerksam macht, dass die im Lichte glitzernde Sardinienbüchse ihn nicht sehen kann, obwohl er sie sieht. »Siehst Du die Büchse? Siehst Du sie? Sie, sie sieht Dich nicht.« Lacan schlussfolgert aus dieser Begegnung: »Ich fiel aus dem Bild heraus/je faisais tant soit peu tache [ich machte mehr oder weniger einen Fleck im Bild.« (Lacan 1987: 101f.)
 - 3 »Die fundamentale Beziehung des Menschen zu [der] symbolischen Ordnung ist ganz genau jene, die die symbolische Ordnung selbst begründet – die Beziehung des Nichts-Seins zum Sein.« (Lacan 1991: 390)
 - 4 Weitere Arbeiten von Peter Tscherkassky (Auswahl): TABULA RASA (1987/89, 16mm (S 8 blow up), 17min02 sec, Farbe & s/w, Ton) PARALLEL

sondern wie ein Bild zum Bild wird, zur Bild-Krise einen filmischen – einen »meta-cinematischen« – Kommentar zu artikulieren.

Tableau Photographique



Abb. 3, 4: Detailansichten: RE-CONSTRUCTION | EXISTENZ [David Cronenberg] und RE-CONSTRUCTION | MULHOLLAND DRIVE [David Lynch] (2005)

Der »meta-cinematische« Kommentar wird in Rolf Walz' *BildFilm*-Arbeiten zu einem tiefenstrukturellen Puzzle.

Nachdem der Künstler zunächst mit dem Fotoapparat aus dem Kino-raum heraus einzelne Bilder des laufenden Films auf der Leinwand festgehalten hatte (um diese in FilmBücher⁵ umzusetzen), werden nun mit den Mitteln der digitalen Bilderzeugung des Rechners die Screenshots hergestellt, um die Kadrierung des Films zu sprengen und die Bewegung der Filmbilder zum Stillstand zu bringen. Die Linearität der Filmerzählung erfährt eine tiefenstrukturelle Neuordnung – aus den Filmbildern wird ein »tableau photographique«, das die These Henri Bergsons vom Wiedererinnern von Bildern in seiner Genese vorführt. Bergson hat die Welt als Bild verstanden, in dem wir uns – selbst ein besonderes Bild – bewegen. »Es gibt«, schreibt er, »keine Wahrnehmung, die sich nicht in Bewegung fortsetzt« (Bergson 1991: 84f.). Doch genau dieses Moment der Noch-nicht-Bewegung – das Intervall, das Bergson zwischen der einen Bewegung und der anderen Bewegung setzt – hat Gilles Deleuze in seinem Kinobuch BEWEGUNGS-BILD, KINO 1 als das Moment des Affekts bezeichnet. Dieser zeigt eine Bewegung an, die noch nicht Aktion ist.

SPACE: INTER-VIEW (1992, 16mm, 18 min 20 sec, s/w, Ton) HAPPY-END (1996, 35mm (S 8 blow up), 10 min 56 sec, Farbe & s/w, Ton) OUTER SPACE (1999, 35mm CinemaScope, 9 min 58 sec, s/w, Ton) DREAM WORK (2001, 35mm CinemaScope, 11 min, s/w, Ton) Für weitere Projekte siehe <http://www.tscherkassky.at>

5 Rolf Walz: *Grundlagen der Mutationsforschung* (80 S.; 36 s/w-Abb. & 36 bedruckte Folien, 120 Ex.; 23 x 20 cm, Köln 1987).

»Der Affekt ist das, was das Intervall in Beschlag nimmt, ohne es zu füllen oder gar auszufüllen. Er taucht plötzlich in einem Indeterminationszentrum auf, das heißt in einem Subjekt. [...] Es gibt also eine Beziehung des Affekts zur Bewegung im allgemeinen, [...] aber gerade hier, im Affekt, hört die Bewegung auf« (Deleuze 1989: 96f.).

Deleuze überantwortet damit den Affekt dem technischen *Procedere*, um von hier aus – wie als Klammer – das Subjekt, den Betrachter zu packen. Rolf Walz skelettisiert die Bilder eines Filmes, was deren Farben, Bewegung und Rahmung betrifft, er schält sie immer wieder, bis am Ende eine Geste sich zeigt, die den rasenden Stillstand des so entstandenen »tableaus« zusammenhält.⁶ Und kurz vor dem Sagbaren das zeigt, was nicht sagbar ist. »Die Geste steht hier für ein verkörpertes, adressiertes, je konkretes Sagen, das jedem gesagten Gehalt vorausgeht. In der Geste eröffnet sich allererst die Möglichkeit einer Kommunikation; in der Geste [...] gibt sich die Sprache.« (Hetzel 2004)

Wenn Tscherkassky die verschweißte Naht des Subjekts als Filmstreifen abrollen lässt, dann begegnet dem Betrachter von *EXISTENZ* und *MULHOLLAND DRIVE* der eingefangene, aufgehaltene Affekt, das Nicht seiner Entladung.⁷ Tscherkasskys Filme und Walz' FilmBilder operieren dennoch nicht im Sinne der Bergsonschen Körpererinnerung (vgl. Bergson: 85), sondern stärker nach dem Prinzip des Freudschen Fassadenanbaus. Doch während bei Tscherkassky die Fassade filmisch aufgerollt wird, kann ihr Anbau bei Walz verloren gehen. Diesen Fassadenanbau hat Freud in der *Traumdeutung* als vierten Mechanismus der Traumarbeit (nach der »sekundären Bearbeitung«, der »Verschiebung« sowie der »Verdichtung«) bestimmt. Dabei spielt er auf den Umstand an, dass wir uns beispielsweise im Traum ärgern, uns aber auch im Traum des Traums versichern. Für Freud ist damit eine psychische Funktion im Spiel, die sich vom wachen Denken nicht unterscheidet. Diese zensierende Instanz schaltet etwas in den Traum ein, vermehrt diesen sozusagen – daher der Begriff des »Fassadenanbaus«. Der Traum wird dabei auf solche Weise umgeschrieben, dass er dem Träumer nachvollziehbar wird und sinnvoll erscheint. Doch schaut man sich das wache Denken an, so

6 Von gesamten Einzelbildern, aus denen der jeweilige Film besteht, hat Walz für die Fotoarbeiten *RECONSTRUCTION*|*MULHOLLAND DRIVE* jeweils 36 Screenshots ausgewählt (kondensiert). Beide Arbeiten sind hier als Detail abgebildet.

7 Weitere von Walz bearbeitete Filme sind u.a.: *INVASION OF THE BODY SNATCHERS*, *STARSHIP TROOPERS*, *STRANGE DAYS*, *TOKYO MONOGATARI*, *TOUCH OF EVIL*, *VILLAGE OF THE DAMNED*. Für weitere Arbeiten und Projekte siehe <http://www.rolfwalz.net>

agiert dieses eben wie die »sekundäre Bearbeitung«: »In dem Bestreben, die gebotenen Sinneseindrücke verständlich zusammenzusetzen, begehnen wir oft die seltsamsten Irrtümer oder fälschen selbst die Wahrheit des uns vorliegenden Materials.« (Freud 1972: 480)

Cinemnesis



Abb. 5, 6: *PASSAGE AL'ACTE* (1993, 12 min), *ALONE. LIFE WASTES ANDY HARDY* (1998, 15 min)

Das Kino Hollywoods ist ein Kino des Ausschlusses, der Reduktion, sowie der Verdrängung und Unterdrückung. Immer ist noch etwas anderes im Spiel, was dargestellt ist und doch nicht ins Bild darf. Auf dieses Verbotene oder Verdrängte, auf dieses Unheimliche konzentriert sich Martin Arnold in seinen Montage-Schnitt-Film-Arbeiten, um es, ganz im Sinne der Freudschen Analyse, durch Wiederholung und Durcharbeiten bewusst zu machen.

Wiederholen ist ein Zwang, der darauf verweist, eine unsichtbare Linie nicht zu überschreiten. Eine Türe ist geschlossen, wenngleich keine da ist. In *PASSAGE À L'ACTE* (1993, 16mm, s/w, 12 min) entwickelt eine solche Tür (die da ist, obgleich unbedeutend) ein derartiges Eigenleben, einen solchen Eigenrhythmus, dass sich mit ihr die aufgestaute Aggression der Situation »Eine-Familie-sitzt-am-Tisch« ausagiert.

Zusammen mit *PIÈCE TOUCHÉE* (1989, 16mm, b/w, 16 min) bilden *ALONE* und *PASSAGE À L'ACTE*⁸ eine Trilogie dieses Zwangs zur Wiederholung. Dirk Schaefer spricht im Zusammenhang mit *ALONE* von »Einzellern«, die bei der Sezierung der Filmbilder zum Vorschein kommen, um sich mit ihrem »Cloning« zu »monströsen Doppelgängern« aufzublähen (vgl. Schaefer). Die Mittel, die Arnold verwendet um die Wiederholung als solche zu inszenieren – Stottern, Stocken, Murmeln, Schreien, Mimik, Gestik, Blicke – sind auch jene, die Jacques Derrida und Julia Kristeva für die Sprache und ihre semiotische Materialität benannt ha-

8 Für weitere Projekte und Arbeiten siehe <http://www.r12.at/arnold>.

ben. Derrida hat besonders das »Versagen«, die »Fehlleistungen« der Sprache als ihr eigentliches Charakteristikum benannt,⁹ und Kristeva hat die »poetische Revolution der Sprache« (Kristeva 1978) dem Einbruch des Semiotischen zugesprochen, jenem Rauschen, Flüstern, Stocken, Ringen, das die Literatur als ihre Körpersprache auszuspielen imstande ist. Wie jedoch die Arbeiten von Martin Arnold belegen, besitzen auch die Bilder dieses Vermögen.

Das Reale der Bilder

Katherine N. Hayles hat den Basismechanismus der digitalen Algorithmen als »flickering signifiers« (Hayles 1999) im Unterschied zu den »floating signifiers«¹⁰ benannt. Die Ersten agieren mit pattern/randomness, mit zufälligen und willkürlichen Mustern, während die von Ferdinand de Saussure erstmals benannte Signifikantenkette (die vor allem mit Jacques Lacans endlosem Spiel der Signifikanten erst richtig bekannt wurde) mit der Differenz von an- und abwesend funktioniert bzw. ihre Wertigkeit erhält.

Diese generalisierende und starre Trennung von modernen und post-modernen (oder postmedialen) Bildern hilft nicht weiter und macht klar, dass Bilder sich verweigern in Schablonen gepresst zu werden. Aus Filmbildern werden tableaux, aus Negativfotos neue Filme, aus anderen Filmbildern wiederum verschwinden die Personen, hinterlassen jedoch ihre Spuren im Bild (wie in Martin Arnolds DEANIMATED, 2002). Filmbilder werden digitalisiert, digitale Bilder wieder schmutzig gemacht (was Laura Marks einmal als »analog nostalgia« (Marks 2002) bezeichnet hat), Filmstreifen werden geschnitten, zerrissen, montiert, Szenen seziiert und geklont (filmisch und digital – bei allen drei Künstlern).

So kann dem Zapping des Fernsehens und dem Surfen im World Wide Web das Zooming, das Insistieren und Beharren, der Blick aufs Material und dessen Schichten entgegengesetzt werden. Interessanterweise beziehen sich alle drei Künstler, unterschiedlich explizit, auf psychoanalytische Theoreme, um die je eigenen Verfahrensweisen zu beschreiben. Verfahrensweisen, die, wie die Psychoanalyse, den Finger darauf legen, was nicht funktioniert, sondern Projektion, Phantasma und Symptom

9 Jacques Derridas Auseinandersetzung mit John Searle (vgl. Derrida 1988)

10 Flickering vs. floating signifiers beziehen sich auf die jeweils unterschiedliche Differenzproduktion. Während flickering mit dem Aufflackern zufälliger Muster operiert, beziehen die floating signifiers, also die fließenden Signifikanten, ihre Wertigkeit aus ihrer Stellung innerhalb der Kette der Signifikanten.

sind? Die eher beruhigende Funktion der zappenden Bilder steht den zoomenden Verfahren gegenüber, die sich dem phantasmatischen Kitt verweigern und auf dem Spalt, dem Riss, der Wiederholung als Zwang und dem erstarrten Affekt beharren.

Literatur

- Agamben, Giorgio (1992): »Noten zur Geste«. In: Georg-Lauer, Jutta (Hg.): Postmoderne und Politik, Tübingen: edition diskord, S. 97-102.
- Bergson, Henri (1991): Materie und Gedächtnis, Hamburg: Felix Meiner Verlag.
- Burgin, Victor (1996): In/Different Spaces: Place and Memory in Visual Culture, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Deleuze, Gilles (1989): Das Bewegungs-Bild, Kino 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Derrida, Jacques (1976): »Signatur Ereignis Kontext«. In: Randgänge der Philosophie, Frankfurt am Main, Berlin, Wien: Ullstein.
- Freud, Sigmund (1972): Die Traumdeutung, Studienausgabe Bd.II., Frankfurt am Main: Fischer.
- Hayles, Katherine N. (1999): How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics, Chicago, London: The University of Chicago Press.
- Hetzel, Andreas (2004): »An den Grenzen der Sprache. Anmerkungen zum Verhältnis von Geste, Stimme und Schrift.« In: Grenz//Gänge. Kultur – Medien – Ökonomie. 6. interdisziplinäre, internationale Graduiertenkonferenz an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen/Nürnberg
- Kristeva, Julia (1978): Die Revolution der poetischen Sprache, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Lacan, Jacques (1987): Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminar Buch XI, Weinheim, Berlin: Quadriga.
- Lacan, Jacques (1991): Das Ich in der Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse. Das Seminar Buch II, Weinheim, Berlin: Quadriga.
- Marks, Laura U. (2002): Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media, Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- Möller, Olaf: Licht und Ton Filme, <http://www.tscherkassky.at>, Stand: 05.09.2006.

- Rieger, Stefan (2003): *Kybernetische Anthropologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Schaefer, Dirk: Synopse von *Alone*, http://www.filmvideo.at/filmdb_display.php?id=717&len=de, Stand: 03.09.2006.
- Tscherkassky, Peter: *Instructions for a Light and Sound Machine*, <http://www.tscherkassky.at>, Stand: 05.09.2006.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1, 2: Tscherkassky, Peter (2005): *Instruction for a Light and Sound Machine*.
- Abb. 3: Walz, Rolf (2005): *Re-Construction/Existenz* [David Cronenberg].
- Abb. 4: Walz, Rolf (2005): *Re-Construction/Mulholland Drive* [David Lynch].
- Abb. 5: Arnold, Martin (1993): *Passage a l'Acte*.
- Abb. 6: Arnold, Martin (1998): *Alone. Life wastes Andy Hardy*.