

Universität für angewandte Kunst Wien
Institut für Kunstwissenschaften, Kunstpädagogik und Kunstvermittlung
Kunstgeschichte/Medientheorie
PGS Expanded Cinema, Handwerk und Empathie
Seminarleiterinnen: Edith Futscher/ Gabriele Jutz

Seminararbeit

Anna Ebert
Mit Haut und Haar. Yana Milevs und Via Lewandowskys Experimentalfilm
doublage fantastique (1988)

Abgabe: 11.04.2024
Zeichenzahl (inkl. Leerzeichen): 38.169

Inhalt

1. Der Analogfilm als Material. Einleitendes	3
2. Technische Aspekte. (Super8-)Experimentalfilm in der DDR	6
3. <i>doublage fantastique</i> (DDR 1988)	10
3.1 Material- und Werkbeschreibung	10
3.2 Film-Körper, Körper-Film. Yana Milevs „Präparierte Filme“ im Kontext des <i>body film</i>	11
3.3 Ausblick: Körper und (Auto-)Destruktion im (projizierten) Raum – Aktionskunst in der DDR	14
Fazit	16
Literaturverzeichnis	19
Abbildungsverzeichnis	20

1. Der Analogfilm als Material. Einleitendes

Flammen, Flackern, Spritzer, Schmelzen und Strukturen. Auf zwei asynchron laufenden Bildflächen eröffnet sich in kontrastreichem Schwarzweiß und abstufigen Grautönen eine abstrakte Welt, deren dramaturgischer Aufbau maßgeblich von der an- und abschwellenden Intensität des untermalenden Trommelspiels geprägt ist. Turbulente, jedoch genau getaktete Abfolgen abstrakter Teilchen, dann wieder bedächtiges Aufwölben des eindeutig zuordbaren Filmstreifens. –

Im Jahr 1988, ein Jahr vor dem Ende der Deutschen Demokratischen Republik (DDR), schufen die beiden Dresdner Kunsthochschulstudierenden Yana Milev und Via Lewandowsky zusammen das experimentelle Filmprojekt *doublage fantastique*. Dabei handelt es sich um eine 14-minütige Doppelprojektion, die aus zwei Teilen besteht: im ersten, circa fünfminütigen Teil wurde durch Milevs mannigfaltiges Einwirken auf das Super8-Filmmaterial und anschließendes Abfilmen der händischen Projektion eine abstrakte Formensprache erzeugt, die einen plastischen Niederschlag ihres Konzepts des „Präparierten Films“ darstellt; beim zweiten, chronologisch anschließenden Teil handelt es sich um eine assoziative Gegenüberstellung von mit konventioneller Kameraführung abgefilmten, sinnlich-haptischen Begegnungen menschlicher Körperteile mit verschiedenen Umgebungen. (Abb. 1+2) Zur Uraufführung kursieren unterschiedliche Daten: am wahrscheinlichsten wurde *doublage fantastique* zuerst auf dem Festival *Filma Tribuna* am 22. April 1989 an der Hochschule für Bildende Künste Dresden präsentiert.¹

Jene präparierten Super8-Blankfilm- und Plastikstreifen, die Milev unter anderem mit körpereigenen, organischen Materialien wie Hautschuppen, Nagelhäutchen oder Haaren beklebte und als „Filmtüten“ bezeichnete, werden im folgenden Text im Fokus stehen. (Abb. 3) Ausgehend von einer Verortung von Super8 innerhalb der technischen und politischen Ausgangssituation der DDR werde ich mich anschließend einer näheren Beschreibung der „Präparierten Filme“ widmen und sie mit Augenmerk auf die Praxis der Verwendung körpereigenen Materials auf Analogfilm hin untersuchen und Beziehungen zu früheren und späteren Beispielen

1 *doublage fantastique*, Filmportal-Eintrag, URL: https://www.filmportal.de/film/doublage-fantastique_f750c55dc5264bfa88b84ed7316e6b70, zuletzt abgerufen am 09.04.2024.

der Experimentalfilmgeschichte herstellen. Abschließend bettet ein Verweis auf die aktionskünstlerischen Tätigkeiten innerhalb einer intermedial arbeitenden DDR-Kunstszene, die sich auf den Körper als Material künstlerischen Schaffens berief, Milevs und Lewandowsky Film in ihren zeitgeschichtlichen Kontext ein.

Wie Gabriele Jutz vorschlägt, sollten bei der Analyse von Experimentalfilmen stets die Produktionsspezifika Beachtung finden. Für die folgende Betrachtung berufe ich mich im Sinne des *New Materialism* auf eine Beschreibung des (Film-)Materials als „aktiven Ko-Produzenten“². Die „Spuren“ und „Relikte“ des menschlichen Körpers, die das *producing subject*/die Künstlerin im (kameralosen) *direct* und *handmade film* (mutwillig) hinterlässt, tragen maßgeblich zur Materialität des *body film* bei; das Bewusstsein für Zeichen und Partikel im Bereich des Indexikalischen schafft Angebote zur Entschlüsselung der hier untersuchten experimentalfilmischen Werke.³

doublage fantastique soll als Beispiel einer Spielart von *Expanded Cinema* der DDR als eine spezifische Form des *direct film*, des *body film*, im Folgenden einem vergleichenden Blick unterzogen werden. Begonnen bei strukturalistisch geprägten US-Experimentalfilmen der 1960er Jahre wie Stan Brakhages *Mothlight* (USA 1965) oder Carolee Schneemanns *Fuses* (USA 1964-67), die organische Materialien wie Mottenflügel (Brakhage) und Flüssigkeiten (sexuell erregter) menschlicher Körper (Schneemann) direkt auf den *film leader* brachten, kommt es seit den 1990er Jahren in der Bildproduktion erneut zu einem Rückgriff auf Substanzen oder Teil-chen des organischen (menschlichen) Körpers.⁴ Hier werden Emma Harts *Skin Film* (UK 2004), in dem sie filmisch ihre Haut ‚abnahm‘, und Thorsten Fleischs *Bluttausch* (BRD 1998), der mit Eigenblut arbeitete, als Referenzwerke dienen. Zusätzlich zum Körper als Erweiterung des Filmmaterials etabliert sich in diesen Beispielen – bereits über die Titel – das Bild vom analogen

2 Gabriele Jutz, „Experimentalfilm“, in: Malte Hagener/Volker Pantenburg (Hg.), *Handbuch Filmanalyse*, Wiesbaden: Springer, 2017, URL: https://doi.org/10.1007/978-3-658-13352-8_31-1, S. 7.

3 Jutz 2017, S. 2-3/8-9. Spuren, Relikte und Abdrücke stehen in der Definition von Jutz als indexikalische Zeichen für den (menschlichen) Körper. (Jutz 2017, S. 8)

4 Kim Knowles, „Blood, sweat, and tears: Bodily inscriptions in contemporary experimental film“ (2013), in: *Necsus: European Journal of Media Studies*, URL: <http://www.necsus-ejms.org/blood-sweat-and-tears-bodily-inscriptions-in-contemporary-experimental-film>, zuletzt abgerufen am 16.01.2024, S. 1.

Film ‚als‘ (metaphorischer) Körper und eröffnet umso mehr Nähen zu Body Art und Aktionskunst, bei dem der (Künstler:innen-)Körper als Material begriffen wird.

In einer Analyse von *doublage fantastique* muss überdies den spezifischen Produktionsbedingungen von Kunst in der DDR besondere Aufmerksamkeit geschenkt werden. Es steht außer Frage, dass die künstlerischen Erzeugnisse zeitgleichen oder früheren westlich orientierten experimentellen Filmschaffens aufgrund der partiellen Abschottung äußerer Einflüsse nur bedingt als Vergleichs- und Referenzobjekte für Kunst der DDR herhalten können. Die Herausforderung besteht darin, diese verschiedenen Interpretationshorizonte zusammenzubringen, wo sie sinnvoll sind: nämlich im Umgang mit dem filmischen Material.

– Bereits in der Größe der verwendeten Filmträger sind Unterschiede zu verzeichnen. Während die Referenzwerke alle mit 16mm-Filmträger arbeiteten, nutzten die DDR-Experimentalfilmschaffenden aufgrund seiner leichteren Zugänglichkeit ausnahmslos 8mm: alle Gestaltungsprozesse fanden demnach auf einer sehr kleinen Fläche statt.

Claus Löser bietet im Kontext der Arbeit mit Super8 eine Legitimation für eine zeit- und systemunabhängige Betrachtung dieser filmischen Zeitdokumente an: im Vergleich von Stan Brakhages *Dog Star Man* (USA 1964) und Jewgeni Kondratjews *Grisi* (SU/Sibirien 1988) kommt er zu dem Schluss, dass „Normal-8 und Super-8 über ein endliches Repertoire von formalen Invarianten [verfügt], das überall auf der Welt zu verschiedenen Zeiten und unter ganz unterschiedlichen Voraussetzungen zu ähnlichen Endprodukten führt.“⁵

Dort, wo die technischen Möglichkeiten in der DDR schlichtweg endeten und der Umgang innerhalb einer inoffiziellen DDR-Kunstszene von dem Vorsatz geprägt war, „das-beste-aus-dem-Gegebenen-herausholen-zu-wollen“,⁶ wie im anschließenden Kapitel erörtert werden wird, findet sich ein grundsätzlicher Unterschied zum künstlerischen Gebrauch von celluloidem Filmmaterial in

5 Claus Löser, „Medien im Interim“, in: Jeannette Stoschek/Dieter Daniels (Hg.), *Grauzone 8mm. Materialien zum autonomen Künstlerfilm in der DDR* (Ausst.-Kat. 40jahrevideokunst.de: revision ddr, Museum der bildenden Künste, Leipzig 2006), Ostfildern: Hatje Cantz, 2007, S. 46.

6 Vgl. Frank Eckhardt, „Zwischen ‚Stummfilm‘ und ‚Schwarz/Weiß‘“, in: Karin Fritzsche/Claus Löser (Hg.), *Gegenbilder. Filmische Subversionen in der DDR 1976-1989. Texte Bilder Daten*, Berlin: Janus press, 1996, S. 122. Christoph Tannert, „Szeneauswurf im Projektorengeflacker“, in: Stoschek/Daniels (Hg.) 2007, S. 31.

jüngerer Zeit, in der die von Kim Knowles beschriebene Hinwendung mit aktiver Entscheidung für das, Prozessen der Obsoleszenz ausgelieferte, Analoge einhergeht. Für das Verstehen (körper-)materialbasierten Experimentalfilms erwiesen sich – neben den Ausführungen von Jutz – ihr Artikel *Blood, sweat, and tears: Bodily inscriptions in contemporary experimental film* (2013)⁷ als sehr hilfreich sowie der von Vicky Smith geprägte Begriff des *full body film*, auf den diese in ihrem gleichnamigen Artikel von 2012 eingeht.⁸ Jene Erkenntnisse der gegenwärtigen Forschung mit Gedankenanstößen zur Verknüpfung von Film-Körper, Obsoleszenz und Materialität im Experimentalfilm werden in dieser Arbeit mit dem spezifischen Kontext DDR-Experimentalfilm zusammengebracht; zu letzterem bedarf es noch einiges an Aufholung. Vorrangig Löser, dessen Verdienst die Archivierung zahlreicher Schmalfilme nach 1989/90 ist, hat sich auch einer wissenschaftlichen Annäherung ans Thema gewidmet und wichtige Eingebungen in die von mir rezipierte Publikation zur Ausstellung *Grauzone 8mm – Materialien zum autonomen Künstlerfilm in der DDR* (2007) beigetragen. Leider hielt sich die deutschsprachige Ausstellungspolitik mit weiteren einschlägigen Betrachtungen bisher zurück. Hierbei fällt besonders auch die Forschungslücke in der Beziehung zwischen DDR-Experimentalfilm und den filmischen Werken anderer Ostblockstaaten auf. Ich habe mich aufgrund der nahezu nicht vorhandenen Literatur zu *doublage fantastique* derweil auf den direkten Künstler:innenkontakt berufen und stand mit Via Lewandowsky telefonisch und Yana Milev auf elektronischem Wege in Austausch. Die folgende Arbeit möchte einen Beitrag dazu leisten, sich einem weiteren Mikro-Teilchen der Kunst der DDR wissenschaftlich zu nähern und damit ihre Relevanz für eine gesamteuropäische Kunst- und Filmwissenschaft deutlicher zu machen.

2. Technische Aspekte. (Super8-)Experimentalfilm in der DDR

Spätestens mit der Ausbürgerung des kritischen Liedermachers Wolf Biermann 1976 nahm durch die wiederholt zur Schau gestellte Unwilligkeit der SED-Regierung, sich mit den gesellschaftspolitischen Missständen der DDR auseinanderzusetzen, die Herausbildung einer Underground-Kunstszene an Fahrt

⁷ Siehe Anm. Nr. 4.

⁸ Vicky Smith, „Full Body Film“, in: *Sequence* 3 (2012), S. 42-47.

auf. Parallel zum staatlichen Kunstwesen agierend, schufen sich Künstler:innen gegen-öffentliche Ausstellungskontexte als eigene Plattformen zur Präsentation ihrer Werke.⁹ Unter den restriktiven Bedingungen, die vom Verband Bildender Künstler¹⁰ vorgegeben waren und beispielsweise als legitime Kunstformen keine Medienkunst, sondern nur Malerei, Grafik und Skulptur kannte,¹¹ entwickelte sich eine unabhängige Schmalfilmszene, in der neue Formen künstlerischer Ausdrucksmöglichkeiten erprobt wurden und die zahlreiche Künstler:innen zu Experimenten mit dem neuen Medium verleitete.¹² Die Aufnahme- und Projektionstechnik der Super8-Kamera galt als erschwinglich und ihr Zubehör war niedrigschwellig zugänglich: sie war weder Luxusgut noch Mangelware.¹³ Gleichzeitig führten die beschränkten technischen Möglichkeiten von Super8 und die defizitäre Qualität der Hardware schnell zu einer Erschöpfung des erhofften Gewinns an innovativen Ausdrucks- und Formfindungsprozessen.¹⁴

Erhältlich war nur die Super8-Kamera der sowjetischen Marke Quarz, die höchstens 30 Sekunden am Stück aufnehmen konnte, wobei sich bereits nach zwei Dritteln der Aufnahmedauer die Geschwindigkeit verlangsamte.¹⁵ Trick- und Montagetische waren im Amateurbereich kaum gegeben, sodass das Schneiden und Montieren entweder direkt in der Kamera oder alternativ am heimischen Küchentisch umgesetzt werden musste.¹⁶ Eine Tonspur war auf dem Super8-Film nicht vorhanden: falls gewünscht musste dieser im Projektionskontext live oder per Audiokassette eingespielt werden; dies konnte Synchronisierungsschwierigkeiten mit sich bringen und behinderte eine ‚glatte‘ Vorführrzeption.¹⁷

9 Claus Löser, „Vorab“, in: Fritzsche/Löser (Hg.) 1996, S. 6. Die Galerien *Eigen + Art* in Leipzig oder die *EP* in Berlin sind berühmte Repräsentanten einer Kultur der „zweiten Öffentlichkeit“ der DDR, die meist in Privatwohnungen begann. Ausführlicher bei Yvonne Fiedler, „»Immer diese Künstler bewundert« – Private Galerien in den späten Jahren der DDR“, in: Katharina Kempken/Michaela Mai (Hg.): *Die Jenaer Hofvernissagen 1986-89. Autonome Kunst und Kultur in der späten DDR*, Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2023, S. 70-79.

10 Berufsverband aller bildenden Künstler:innen – ohne eine Mitgliedschaft durfte der Beruf der:des Künstler:in offiziell nicht ausgeübt werden.

11 Dieter Daniels, „Auf der Suche nach dem Land der Ahnungslosen“, in: Stoschek/Daniels (Hg.) 2007, S. 9.

12 Claus Löser, „Korrespondenzen auf der Einbahnstraße – Orientierungsversuche der ostdeutschen Alternativkultur und Einflüsse des sowjetischen Kinos“, in: ders. (Hg.), *Gegenbilder. DDR-Film im Untergrund 1983-89*. Booklet zur DVD, absolut medien 2008, S. 16. Löser machte sich direkt kurz nach dem Umbruch 1989/90 daran, die künstlerischen 8mm-Filme in seinem Archiv ex.orientelux.de zu sammeln.

13 Jeannette Stoschek, „Lust auf Bilder“, in: Stoschek/Daniels (Hg.) 2007, S. 16.

14 Löser 2007, S. 46.

15 Stoschek 2007, S. 16.

16 Löser 2007, S. 47.

17 Stoschek 2007, S. 17.

Nach Löser entfachten gerade diese Unzulänglichkeiten des Ausgangsmaterials ein hohes Maß an Improvisationslust und Experimentierfreude: „[...] das belichtete Filmmaterial wurde anschließend mit Tusche, Faserschreiber oder spitzen Gegenständen bearbeitet, Doppel- und Mehrfachprojektionen proklamierten einen offensiv intermedialen, konzeptionellen Ansatz, keine Vorführung glich der anderen.“¹⁸ Das manuelle Bearbeiten des analogen Filmträgers durch Einkratzung, Bemalung oder chemische Behandlung wäre zum Trend, zum Stilmittel avanciert,¹⁹ die „Bilder [entstanden] als Strukturen eines Vorgangs der Bearbeitung, nicht [mehr] der Abbildung von Vorgegebenem.“²⁰ Filmprojektionen bekamen durch die Einzigartig- und Flüchtigkeit den Charakter von multimedialen Performances, die sich jeder Wiederholbarkeit entzogen.²¹ Yana Milev bezeugte die antreibende Motivation dadurch, gestalterisch etwas „Neues schaffen“ zu wollen.²²

Auch die Super8-Filme selbst waren zumeist Unikate, da ein Nutzen des staatlichen Kopierwerks aus selbstschützenden Gründen vermieden wurde und das selbstständige Kopieren des benutzten Umkehrfilms die persönlichen Möglichkeiten überschritt.²³ Angesichts der formalästhetischen Analogien zu Beispielen aus zeitlich früherem bzw. westlichem Experimentalfilmschaffen, schließt sich nun die Frage an, inwiefern von direkten künstlerischen Referenzen gesprochen werden kann. Geläufig ist die Annahme, vor allem unter DDR-Künstler:innen, dass sie aufgrund der Isolation und Abkapselung von der westlichen Kunstwelt nichts von zeitgenössischen (Neo-Avantgarde-)Bewegungen mitbekommen und bei der Entwicklung neuer Formensprachen vor allem aus eigenen Experimenten und Schaffensprozessen geschöpft hätten. Gewiss lassen sich viele Zusammenhänge nicht mehr bzw. durch mangelnde Aufarbeitung noch nicht gut nachvollziehen und es bleibt oft nur der Rückgriff auf die Aussagen der Akteur:innen selbst; die wenigen wissenschaftlichen Stimmen sprechen jedoch sowohl dem vielleicht sporadischen, aber nicht gänzlich zu unterbindenden Kontakt zum Westfernsehen und den wenigen, dafür umso stärker rezipierten Literaturimporten zu Experimentalfilm aus dem Westen sowie den Einflüssen aus

18 Löser 2008, S. 21.

19 Eckhardt 1996, S. 119.

20 Ebd., S. 122.

21 Stoschek 2007, S. 17.

22 Yana Milev, Email vom 17.01.2024.

23 Löser 2007, S. 47.

den „sozialistischen Bruderländern“²⁴, insbesondere Polen und Ungarn, eine gewisse Bedeutung zu.²⁵ Namen wie Józef Robakowski, Zbigniew Ryckiński und Gábor Bódy, deren filmische Arbeiten mit einer Ahnung von Aufbegehren verknüpft wurden, beeinflussten die intermedial arbeitenden DDR-Künstler Jürgen Böttcher (Strawalde), Lutz Dammbeck und A.R. Penck, die wiederum stark von den eigenen Kreisen rezipiert wurden;²⁶ der rege Austausch und die gegenseitige Inspiration scheinen den Experimentalfilmszenen durch die Jahrzehnte hindurch eigen zu sein. Bódys Filme *Narziss und Psyche* (1980) und *Nachtlied eines Hundes* (1983) wurden beispielsweise sogar in den *Studenten-* und *Theaterfilmclubs* in Dresden und Chemnitz vorgeführt und erhielten somit ein Publikum, das die subversiven Anklänge darin gierig aufsaugte.²⁷ Allein der künstlerischen Beschäftigung mit Super8, einem Medium, das sich durch die immanente DIY-Mentalität der staatlichen Kontrolle entzog, haftete subversives Potenzial an. Weitere Einflüsse sieht Christoph Tannert im expressionistischen Filmschaffen der deutschen Moderne – die frühen Filme von Walter Ruttmann, Oskar Fischinger und Hans Richter seien besser bekannt gewesen als die Arbeiten der us-amerikanischen Künstler Andy Warhol, Stan Brakhage oder Kenneth Anger.²⁸ Gleichzeitig schrieb Cornelia Klauß in der sceneinternen Zeitschrift *Koma-Kino* 1987:

*Unsere Inselfituation gestattet die Annahme, daß wohl kaum einer von uns Filme von [...] Experimental-, Underground- oder Avantgardefilmen anderer Länder oder Jahrzehnte gesehen hat. Sobald man über Stan Brakhage, Maja Deren, Germaine Dulac, Vlado Kristel oder andere liest (!), bestätigt sich Geahntes, Gewußtes: Es war alles schon einmal da.*²⁹

Das Zitat verdeutlicht, dass es 1987 zumindest ein angelesenes Wissen über frühere Experimentalfilme in der Szene gegeben hat. Ein vergleichend-wertender Blick auf Ost- und Westbeispiele hinsichtlich Originalitätsfragen soll hier ausdrücklich nicht geworfen werden; dieser würde sich spätestens beim Untersuchen der konkreten Beispiele als unzureichend erweisen. Angelehnt an

24 So der Ausdruck der ebenfalls unter sowjetischer Fittiche befindlichen Ostblockstaaten im Jargon der SED-Regierung.

25 Daniels 2007, S. 12f.

26 Ebd.

27 Löser 2008, S. 18.

28 Tannert 2007, S. 31. Anm: Die metrischen Strukturen in *doublage fantastique* erinnern sehr an die ersten Filmexperimente von Hans Richter, z.B. bei *Rhythmus 21* (1921).

29 Cornelia Klauß, „Der Stand der Dinge oder Wie ich den Schmalfilm lieben lernte“, aus: *Koma-Kino*, Heft 1, 1987, in: Stoschek/Daniels 2007, S. 80.

Jutz' Vorschlag einer Lesart von Experimentalfilmen, die den Blick auf Ästhetik, Technik und Material verschränkt, soll nun der spezifische Umgang mit dem Material am Beispiel *doublage fantastique* näher beleuchtet werden.

3. *doublage fantastique* (DDR 1988)

3.1 Material- und Werkbeschreibung

doublage fantastique entstand als Gemeinschaftsarbeit der beiden Künstler:innen Yana Milev und Via Lewandowsky, die damals beide noch in der Klasse von Günther Hornig an der Hochschule für bildende Künste Dresden studierten. Intention des Projekts sei die weitere Erforschung von Milevs Arbeitsthese „Film = visuelle Musik“ gewesen.³⁰ Der hier relevante erste Teil des Films besteht vornehmlich aus den präparierten Filmstreifen von Milev, die von einer Anfangs- und Endsequenz von Lewandowsky gerahmt werden. Die direkt bearbeiteten Filmstreifen wurden händisch in unterschiedlichen Geschwindigkeiten durch zwei Projektoren gespielt; anschließend erzeugte das (mehrfache) Abfilmen dieser Projektionen wiederum auf Super8 und die Überlagerung der Ebenen einen dynamischen Bild-Ton-Rhythmus.

Im Einwirken auf das filmische Material bedienten sich Milev und Lewandowsky sowohl subtrahierender als auch additiver Verfahren. Für die Anfangssequenz beispielsweise perforierte Lewandowsky Schwarzfilm beliebig mit einem spitzen Gegenstand, sodass in der Projektion kleine aufflackernde ‚Sterne‘ entstehen, später sind die Löcher wie eingelocht, regelmäßig und rund und bilden ein bewegtes Bild. Sowohl Lewandowsky als auch Milev nutzten diverse Kratz- und Schabetechniken, die sie auf Schwarz-, Rest- oder Blankfilm anwandten.

Die „Präparierten Filme“³¹ von Milev beruhen vornehmlich auf additiven Verfahren. Die organischen und anorganischen Materialien, die sie mit durchsichtigem Klebeband aufbrachte oder die durch selbstklebende Eigenschaften keiner weiteren Haftungsassistentz benötigten, suchte sie nach drei Auswahlkriterien aus:

30 Alle folgenden Beschreibungen der Arbeitsweise und verwendeten Techniken und Materialien beruhen auf meinen Emails mit Milev vom 17. und 25.01.2024 sowie eigenen Schlüssen.

31 Diese Bezeichnung bezieht sich auf John Cages *Präpariertes Klavier*. Milev hatte sich seit Anfang des Studiums für ein Bühnenbild zu Schönbergs Opernfragment *Moses und Aron* mit Neuer Musik befasst. (Yana Milev, Email vom 05.02.2024).

Pflanze, Körper, Signal/Metrum. Unter der jeweiligen Kategorie fasste Milev selbst folgende Dinge:

Pflanze: mit Keilitzfarbe³² eingefärbte Zwiebelhäutchen, Blütenstaub, - blätter, Samen,

(eigener) Körper: Nagelhäutchen, Wimpern, Haare, Popel, Blut, Zigarettenasche³³, Fingerabdrücke, (Abb. 4)

sowie

Signal/Metrum: kleine Quadrate aus schwarzem Papier, Nitrofarbspritzer, abgekratzte Restfilme. (Abb. 5+6) Im Gegensatz zum organisch-amorphen Material setzte Milev das „metrische“ insbesondere für die rhythmisierenden Raster-Strukturen und stereotypen Wiederholungen ein.

Als Trägermaterial diente Blankfilm: transparente Filmstreifen ohne lichtempfindliche Emulsion, gewissermaßen perforiertes Plastik, sowie tatsächlich in Streifen geschnittenes, dünnes Plastik. Diese „Filmtüten“³⁴ besaßen eine Länge von 20-50 cm und hoben sich wegen der eingeschlossenen Materialien teilweise als plastisches Relief hervor.³⁵

3.2 Film-Körper, Körper-Film. Yana Milevs „Präparierte Filme“ im Kontext des *body film*

Leben und Tod bzw. Verfall und Wiederauferstehung sind Pole, die im Untersuchen von Analogfilm besonderer Achtung gebühren. In der begrenzten Lebenszeit des Filmträgers, seiner Anfälligkeit für intendierte, fahrlässige oder natürlich-unaufhaltsame chemische Prozesse der Veränderung, Zersetzung und Zerstörung liegt der Ursprung des übertragenen Bildes vom Film als Körper.³⁶ Indem Milev Haut und Haare, Blut und Blüten auf das analoge Trägermaterial brachte, ließ sie organische Körperformen aufeinandertreffen.

32 Keilitzfarbe ist eine in der Retusche eingesetzte blau-schwarze Eiweißlasur, die hier – entgegen ihrer ursprünglichen Funktion, zu verunsichtbaren – dazu dient, die Zwiebelhaut sichtbar zu machen. Durch die Trocknung klebte die Zwiebelhaut schließlich selbstständig am Filmträger.

33 Zigaretten als temporäre Erweiterung des menschlichen Körpers oder Zigarettenasche als metaphorisches Bild für die Asche des eigenen, zerfallenden (menschlichen) Körpers?

34 Das Wort „Tüten“ kommt von der umgangssprachlichen Bezeichnung für Joints. (Yana Milev, Email vom 05.02.24).

35 Yana Milev, Email vom 05.02.24.

36 Vgl. Knowles 2013, S. 2.

Als frühes Beispiel dieser Begegnung gilt *Mothlight* (USA 1965) von Stan Brakhage, bei dem er Teile von toten Faltern, Blüten, Samen und Blättern zwischen zwei 16mm-Filmstreifen klemmte und somit Relikte organischen Lebens auf Film haltbar machte, um ihre Vergänglichkeit zu thematisieren.³⁷ (Abb. 7)

Der Aspekt der Haltbarmachung und Konservierung nimmt per definitionem auch bei Milev einen wichtigen Stellenwert ein: „präparieren“ steht laut Duden neben „Vorbereiten“ dafür, „(einen toten Organismus oder Teile davon) durch spezielle Behandlung auf Dauer haltbar machen“ bzw. „(einen toten Organismus oder Teile davon) sachgerecht zerlegen“.³⁸ „Präpariert“ werden bei Milev also (im doppelten Sinne) körpereigene Stoffe des *producing subject*.

In der Verwendung von Körperstoffen, wie bei Milev Nagelhäutchen, Wimpern und Härchen, sieht Jutz in semiotischer Denktradition eine Erscheinung des Indexikalischen, das durch die Verwendung von „Wirklichkeitsfragmenten“ gekennzeichnet ist.³⁹ Ähnlich wie bei Emma Harts *Skin Film* (UK 2004) (Abb. 8), in dem Hart mittels Klebeband Haut und Schuppen ihres Körpers auf den Filmstreifen (dem ebenfalls wegen der Emulsionsschicht eine Formanalogie zur Haut innewohnt, die den Körper/den Film schützt⁴⁰) brachte, werden auch bei *doublage fantastique* durch jene Haut- und Haarpartikel Fragmente des menschlichen Körpers haptisch sichtbar: über ein Medium, das sich der Wirklichkeitsreproduktion verschrieben hat.⁴¹ (Abb. 9) Der analoge Filmstreifen wird zum Selbstporträt, das auch von einer zeitlichen Dimension getragen wird: allein durch die Möglichkeit des Projiziert-werdens und der damit einhergehenden Übersetzung von Raum in Zeit (im Falle von *Skin Film*: elf Minuten).⁴²

Eine zusätzliche Ebene besitzt das ‚beblutete‘ Material: so wie Thorsten Fleisch 1998 in *Blutrausch* den Filmträger mit Spuren seines geronnenen Blutes ‚bedruckt‘, so finden sich auch auf den Milevschen „Präparierten Filmen“ Blutspuren, die Körper durch filmische Materialität inszenieren.⁴³ Knowles stellt in der Betrachtung von *Blutrausch* fest, dass das projizierte Bild vom Blut, das durch

37 Vgl. Jutz 2017, S. 8.

38 Art. „Präparieren“, Duden Online, URL: <https://www.duden.de/rechtschreibung/praeparieren>, zuletzt abgerufen am 29.03.2024.

39 Jutz 2017, S. 8. Im ‚jüngeren‘ Experimentalfilm geht, so Jutz, das Indexikalische durch die voranschreitende Dominanz des Digitalen zunehmend verloren.

40 Knowles 2013, S. 10.

41 Jutz 2017, S. 8.

42 Knowles 2013, S. 15.

43 Ebd., S. 10.

den Projektor über die Leinwand ‚fließt‘, gleichsam eine mechanische Analogie zu den Blutbahnen des menschlich-organischen Körpers bildet („continuous flowing of blood through the body“) und eine organische Vorstellung von Zeit in eine mechanische verwandelt.⁴⁴ Wie alle menschlich-organischen Materialien verliert auch Blut außerhalb des Körpers seine lebenserhaltende Funktion.⁴⁵

Den Gebrauch von weiteren Körperflüssigkeiten erprobten prototypisch Carolee Schneemann in *Fuses* (1964-67) und, als jüngeres Beispiel, Vicky Smith in *sobbingspittingscratching* (2012). Indem im Falle Schneemanns die ‚Ausflüsse‘ sexuell erregter Körper und im Falle Smiths u.a. Tränen und Speichel für die Bildproduktion genutzt wurden, stellen diese beiden exemplarische *Full Body Films* dar, Filme, die sich vom *direct* und *handmade film* noch einmal insofern abgrenzen, als dass sie den vollen Körperkontakt ‘suchen’ und nicht nur händisch ‚berührt‘ werden.⁴⁶ Im Abbilden von Körperflüssigkeiten in teils immenser, mikroskopisch genauer projizierter Vergrößerung in *sobbingspittingscratching* werden zum einen Dinge sichtbar, die sonst unsichtbar blieben, wodurch sich auch eine „uncanny physical proximity“ zum Künstler:innenkörper einstellen kann⁴⁷ und die Spannung von Abstraktion und intensiver, körperlicher Konkretheit möglicherweise beim Rezipient:innenkörper spürbar wird;⁴⁸ (Abb. 10) gleichzeitig verliert die Körperflüssigkeit, sobald den Körper verlassen, an Legitimität und Nutzen, sie wird zum ‚Abfall‘.⁴⁹ Sowohl bei Hart als auch bei Schneemann spielten zudem neue Angebote der Verhandlung des weiblichen Körpers im Film eine Rolle.⁵⁰

Bezüglich *doublage fantastique* gab Milev an, auch Popel, sprich aufgrund des Eindringens körperfremder Stoffe verdicktes, getrocknetes Nasensekret, präpariert zu haben: eigentlich zum Schutz des inneren, eigenen Körpers höchst nützlich und notwendig, wird der Popel außerhalb seines Funktionsbereichs aufgrund von

44 Knowles 2013, S. 13.

45 Ebd., S. 10.

46 Smith 2012, S. 42. Smith führt weiter aus, dass gerade im Entwicklungsprozess in der Dunkelkammer das Potenzial dafür liegt, den Film als physisches Objekt (als etwas Berührbares) zu begreifen. (ebd. S. 45.) Laura Marks sieht in der ‚Handwerklichkeit‘ des Entwickelns und Bearbeitens von Analogfilm außerdem eine Geste der Liebkosung, die im Gegensatz zum „penetrating deep gaze“ ein „haptic looking“ stimuliert. (ebd., S. 45.)

47 Knowles 2013, S. 7.

48 Vgl. Knowles 2013, S. 12.

49 Vgl. ebd., S. 7. Smith 2012, S. 47.

50 Smith 2012, S. 42.

gesellschaftlichen Werte-Vorstellungen diskreditiert; als Material künstlerischer Arbeit erlebt er hingegen eine Art Apotheose.⁵¹

Für die Zeiten eines zunehmenden Rückgangs des Analogfilms als „dying medium“⁵² zugunsten des Digitalen beschreibt Knowles dieses Problem als eine Periode des Übergangs, in dem Fragen der materiellen Obsoleszenz mit Fragen von kulturellem Wert und *waste* verknüpft sind.⁵³ Was sich mit einer aktuellen ‚Brille‘ zwischen dem körperlichen Abfall und der ‚Abfallwerdung‘ des Analogfilms durch neue Medien für eine Verbindung ziehen lässt, kann jedoch nur schwerlich auf die späten 1980er Jahre übertragen werden. Zwar hielt sich die Gefahr der Verdrängung von Super8 durch Heimvideotechnik in der DDR aus rechtlichen, ökonomischen und technischen Gründen in Grenzen.⁵⁴ Verfall und Vergänglichkeit wurden hier vielmehr auf einer Material- und Bildebene aufgrund der Mangelhaftigkeit der qualitativen Grundvoraussetzungen verhandelt und eingeplant. Lewandowsky beschrieb auch die Titelfindung als einen ironischen Bruch mit den technisch-materiellen Gegebenheiten: eine ‚fantastische Dopplung/Verdopplung des Fantastischen‘⁵⁵ sei in der DDR unter diesen Umständen kaum möglich gewesen.⁵⁶

3.3 Ausblick: Körper und (Auto-)Destruktion im (projizierten) Raum – Aktionskunst in der DDR

Im Zusammenhang mit Verfall, Vergänglichkeit, Abfall und dem „Körper als Ressource“ künstlerischer Betätigung, liegt abschließend noch ein Blick auf das

51 Ein weiteres Beispiel für die Umwertung eines körperlichen Abfallstoffes findet sich in Bezug auf Schweiß in Jennifer Wests *Whatever Film* (2007). *16mm film leader soaked in lots of coffee and espresso, taken on a power walk, rubbed in sweat and inscribed with the word „whatever“ written in purple metallic eyeliner*, auf den Knowles 2013 eingeht.

52 Knowles 2013, S. 3.

53 Ebd., S. 2.

54 Löser 2007, S. 47. Die strikte Regelung von Vorführkontexten, z.B. durch die *Lizenz- und Zulassungsordnung*, die für selbstständige Herstellung, Entwicklung und Vorführung von bewegten Bildern umständliche Genehmigungsverfahren vorsah, hätte laut Löser den „Anachronismus“ dieser Verordnung im Zuge der Einführung einer neuen Technik noch deutlicher gemacht und wäre von staatlicher Seite noch weniger legitimierbar gewesen.

55 Eine korrektere Übersetzung von *doublage* ist allerdings *Synchronisierung*; somit würde sich eher die gewählte Form der Doppelprojektion samt sinnlicher Erfahrung durch zwei (eben nicht synchron laufende) Bildfolgen und die optische Herausforderung im Titel widerspiegeln. Für eine ‚ganzheitlichere‘ Rezeptionserfahrung bräuchte es zwei Augen, die unabhängig voneinander schauen können.

56 Via Lewandowsky, Telefonat vom 18.01.24.

künstlerische Umfeld von Milev und Lewandowsky nahe. Zwar gab es in der DDR offiziell keine Anerkennung von Body Art, Aktions- und Performancekunst, sie fand aber dennoch als künstler:innenkörperzentrierte Kunstform statt: nicht zuletzt durch die Gruppe der *Autoperforationsartisten* (Dresden), die das Moment der Selbstverletzung bereits im Namen trugen und unter deren wechselnder Besetzung sich Lewandowsky zeitweise befand. Ähnlich wie bei den Wiener Aktionisten wurde der Künstler:innenkörper als Material begriffen, welches nicht vereinnahmt und frei verfügbar ist. Else Gabriel versenkte bei der Performance *Alias, auch genannt...Die Kunst der Fuge* 1989 in Berlin ihren Kopf in Rinderblut, Lewandowsky schob sich bei einer anderen einen Hühnerfuß in den After.⁵⁷ Auch in Gruppenaktionen der Künstlerinnengruppe Exterra XX (Erfurt) kamen organische Materialien (Eier/Haare) und Verfahren der Bandagierung, Einschnürung, Deformation und Fragmentierung zum Einsatz und betten Milevs Vorgehensweise der Verwendung körpereigenen Materials, auch wenn sie selbst ihre Intentionen nicht als dezidiert feministisch beschreibt, in einen Kontext der Suche nach einem Ausdruck subjektiv weiblicher Wirklichkeitserfahrung (samt Mehrfachbelastung, einengender Rollenbilder, Repräsentations- und Selbstbestimmungsfragen) ein.⁵⁸

Performative Elemente in der Entstehung von *doublage fantastique* sind beispielsweise in den von Milev beschriebenen großen malerischen Gesten im Aufspritzen des Nitrolacks⁵⁹ zu finden, aber auch in der Vertonung durch das Trommelspiel von Tom Grohs. Die Bedeutung der genauen Taktung findet sich nicht nur visuell, sondern auch auditiv wieder.

Auch wenn sich im Wesen der Projektion ein zyklischer Übergang von Leben (lebendige Materie) zum Tod (lebendige Materie ohne Verbindung zu Körper) wieder zum Leben (auf der Leinwand)⁶⁰ durchzieht, findet filmmateriell gesehen

57 Uta Grundmann, „Die Autoperforationsartisten“ (2012), URL: <https://www.bpb.de/themen/deutsche-teilung/autonome-kunst-in-der-ddr/55816/die-autoperforationsartisten/>, zuletzt abgerufen am 29.03.2024.

58 Vgl. Angelika Richter, „In Eigenregie“, in: Bettina Knaup/Angelika Richter/Beatrice E. Stammer (Hg.), *und jetzt. Künstlerinnen aus der DDR* (Ausst.-Kat. Künstlerhaus Bethanien, Berlin 2009), Nürnberg: Verlag für moderne Kunst, 2009, S. 20.

59 Vgl. Serie der Nitrobilder (1988), die z. T. als Szenografien für die Performances *horror vacui* (1986) entstanden.

60 Bezüglich *Skin Film* findet Knowles folgende Worten: „The skin, once removed from the living body, immediately loses its function and proper place in the order of things and becomes ‚dead‘ matter. However, the (after-)life-giving force of the projector resuscitates this bodily matter in the moment of viewing, bestowing on it a revitalised film form.“ (Knowles 2013, S. 15.)

eine Destruktion des (menschlichen und filmischen) Körpers auf mehreren Ebenen statt: nicht nur im Zuge der subtrahierenden Bearbeitung, sondern auch im Akt des Projizierens verschleißt der Film und alles, was sich darauf befindet: Film-Körper und Körper-auf-Film werden mit jeder Vorführung abgetragen. Knowles beschied Harts *Skin Film* in diesem Kontext ein autodestruktives Moment.⁶¹ Zusätzlich werden die Filmstreifen bei *doublage fantastique* durch die Hitze der Projektionslampe einer aktiven Gewalteinwirkung ausgesetzt: mitunter ist die Geschwindigkeit so verlangsamt, dass der Schmelzvorgang im Aufwölben der Kader sichtbar wird.⁶² (Abb. 11) Die vielen kleinen Bläschen sind – neben Lufteinschlüssen – ebenfalls Zeugnisse der Auflösung des plastischen Materialträgers.

Auch der Projektor selbst konnte angesichts des ‚unsachgemäßen‘ Gebrauchs in Mitleidenschaft gezogen werden;⁶³ eine Tatsache, die im Denken vom analogen (Film-)Körper das Organische auf den Projektor erweitert.⁶⁴

Fazit

Im begrenzten Kunstverständnis der DDR-Kulturpolitik nahm das künstlerische Arbeiten mit (Schmal-)Film bis in die späten 1980er Jahre eine Sonderstellung ein. Die Kombinationen aus „Filme-Machen und Performance [gerieten als] eine Emigration in eine neue Form der Raumproduktion“⁶⁵ ins Interesse von Künstler:innen, die sich abseits der ‚klassischen‘ Gattungen Malerei, Grafik und Skulptur auf gestalterisch eigene und neue, unbesetzte Pfade begaben. Der Vorteil von Super8-Vorführungen hätte laut Jeannette Stoschek dabei auch auf dem ephemeren Charakter gelegen: solange keine sichtbaren Spuren im Raum hinterlassen wurden, war das Risiko geringer, für inoffizielle Filmvorführungen im Nachhinein belangt zu werden.⁶⁶ Des weiteren wäre die Attraktivität multimedialer Arbeitsweisen in der Wahrnehmung begründet gewesen, dass sich durch die

61 Knowles 2013, S. 15.

62 Yana Milev, Email vom 29.03.24. Auch Bradley Eros arbeitet in *burn (Or, The Second Law of Thermodynamics)* (USA 2004) mit diesem Effekt. In diesem Aspekt ließe sich mit Georges Batailles Begriff des ‚Formlos-werdens‘ weiterdenken.

63 Via Lewandowsky, Telefonat vom 18.01.2024.

64 Vgl. Sandra Gibson/Luis Recoder: *Light Spill* (USA 2005).

65 Stoschek 2007, S. 22.

66 Ebd. Diese Nicht-Dokumentation erschwert die heutige Nachvollziehbarkeit zu wissenschaftlichen und erinnerungspolitischen Zwecken.

Zusammenführung von Performance, Musik, Literatur und Bildern ein bestimmtes „Lebensgefühl“ adäquater darstellen ließe.⁶⁷ In Bezug auf den präparierten ersten Teil von *doublage fantastique* und seinem spezifischen zeitlichen und politischen Entstehungskontext drängt sich auf mehreren Ebenen das Bild vom Vergehen, vom ‚Ende-von-etwas‘ auf: das ständige Ende des Super8-Films (konkret materiell durch Verschleiß/Mangelhaftigkeit wie auch abstrakt durch die Ablösung durch neuere Technik); das Ende, die Auflösung organischer Körper; aber auch das nahende Ende der DDR, deren Bestehen als stark restriktives politisches System Ende der 1980er aufzubrechen begann, mag bereits spürbar gewesen sein. In den Prinzipien von Dekonstruktion und Zerlegung, aber auch im Geboren-werden schreibt sich einerseits das Bild der Körperlichkeit fort; andererseits findet sich im Moment der Projektion auch ein Akt räumlich-zeitlicher Expansion, der sowohl die geografische als auch körperliche Isolations- und Engeerfahrung von staatlich stark reglementiertem Leben einschließen kann.⁶⁸

Gleichzeitig grenzt sich *doublage fantastique* durch den „Einsatz unkonventioneller Produktionsmethoden“⁶⁹ vom klassischen Erzählkino der DDR-Filmindustrie ab und nimmt in dieser Suche nach neuen Techniken und Materialitäten in gewisser Weise das widerständige Moment vorweg, das gegenwärtige Experimentalfilmer:innen dem obsoleten Analogfilm bzw. dem Einsatz von Stoffen aus der Natur und somit auch des menschlichen Körpers als Gegenbewegung zunehmender Abhängigkeit von industriell hergestellten Produktionsmitteln zusprechen.⁷⁰ Smith betont in diesem Zusammenhang zudem die konkrete (haptische) Fühlbarkeit des analogen Filmmaterials, dessen nachvollziehbare Materialität eine (selbstbestimmte) Autonomie gegenüber (Film-)Industrie und Staat markiert.⁷¹ Sie schreibt: „The full body film states that without the film industry the artist is forced back to their own body as resource.“⁷²

Die damit verbundenen Tendenzen zu DIY und *self-skilling* scheinen außerdem ein omnipräsentes Charakteristikum der Experimentalfilmszene zu sein.

67 Stoschek 2007, S. 21.

68 Vgl. Stoschek/Daniels (Hg.) 2007, Voice Over Begleit-DVD.

69 Jutz 2017, S. 8.

70 Ebd.

71 Smith 2012, S. 42.

72 Ebd.

Wann die Schmalfilmkultur der DDR auf dem Radar eines weiter gefassten Forschungsinteresses größere Beachtung finden wird, ist unklar, aber angesichts des Engagements einiger Ausstellungshäuser im In- und Ausland zu Kunst der DDR doch nicht mehr allzu fern. Für den Fall des Eintretens wissenschaftlicher Aufmerksamkeit bescheinigte die Zeitgenossin Cornelia Klauß den von subjektiver Empfindung stark beeinflussten Zeitdokumenten mit einem Augenzwinkern auch wirtschaftlichen Erfolg, so wie es Dingen, die besonders vergänglich sind, aufgrund ihres eintretenden Raritätencharakters des öfteren widerfährt:

„[die Super8-Filme sind] Formulierungen unserer Fluchträume, Paradoxa, Selbstfindungsarten und Sehnsüchte. Sie werden das rein formale Experiment überleben und irgendwann, wenn die Schickerei [sic] Schmalfilme wie Goldmünzen sammeln wird, sich in ihrem historischen Wert genüsslich wälzen.“⁷³

Für einen vollständigeren Deutungsansatz von *doublage fantastique* wäre freilich noch die Einbeziehung des zweiten Teils vonnöten.

73 Klauß 1987, S. 81.

Literaturverzeichnis

- Dieter Daniels, „Auf der Suche nach dem Land der Ahnungslosen, in: Jeannette Stoschek/Dieter Daniels (Hg.), *Grauzone 8mm. Materialien zum autonomen Künstlerfilm in der DDR* (Ausst.-Kat. *40jahrevideokunst.de: revision ddr*, Museum der bildenden Künste, Leipzig 2006), Ostfildern: Hatje Cantz, 2007, S. 9-14.
- Frank Eckhardt, „Zwischen ‚Stummfilm‘ und ‚Schwarz/Weiß‘, in: Karin Fritzsche/Claus Löser (Hg.), *Gegenbilder. Filmische Subversionen in der DDR 1976-1989. Texte Bilder Daten*, Berlin: Janus press, 1996, S. 119-126.
- Uta Grundmann, „Die Autoperforationsartisten“ (2012), URL: <https://www.bpb.de/themen/deutsche-teilung/autonome-kunst-in-der-ddr/55816/die-autoperforationsartisten/>, zuletzt abgerufen am 29.03.2024.
- Gabriele Jutz, „Experimentalfilm“, in: Malte Hagener/Volker Pantenburg (Hg.), *Handbuch Filmanalyse*, Wiesbaden: Springer Fachmedien, 2017, URL: https://doi.org/10.1007/978-3-658-13352-8_31-1, S. 1-14.
- Cornelia Klauß, „Der Stand der Dinge oder Wie ich den Schmalfilm lieben lernte“, aus: Koma-Kino, Heft 1, 1987, in: Stoschek/Daniels (Hg.) 2007, S. 77-81.
- Kim Knowles, „Blood, sweat, and tears: Bodily inscriptions in contemporary experimental film“ (2013), in: *Necsus: European Journal of Media Studies*, URL: <http://www.necsus-ejms.org/blood-sweat-and-tears-bodily-inscriptions-in-contemporary-experimental-film>, zuletzt abgerufen am 16.01.2024, S. 1-28.
- Claus Löser, „Korrespondenzen auf der Einbahnstraße – Orientierungsversuche der ostdeutschen Alternativkultur und Einflüsse des sowjetischen Kinos, in: ders. (Hg.), *Gegenbilder. DDR-Film im Untergrund 1983-89*. Booklet zur DVD, absolut medien 2008, S. 13-22.
- Claus Löser, „Medien im Interim“, in: Stoschek/Daniels (Hg.) 2007, S. 41-50.
- Claus Löser, „Vorab“, in: Fritzsche/Löser (Hg.) 1996, S. 6-23.
- Angelika Richter, „In Eigenregie“, in: Bettina Knaup/Angelika Richter/Beatrice E. Stammer (Hg.), *und jetzt. Künstlerinnen aus der DDR* (Ausst.-Kat. Künstlerhaus Bethanien, Berlin 2009), Nürnberg: Verlag für moderne Kunst, 2009, S. 19-25.
- Vicky Smith, „Full Body Film“, in: *Sequence* 3 (2012), S. 42-47.
- Jeannette Stoschek, „Lust auf Bilder“, in: Stoschek/Daniels (Hg.) 2007, S. 15-22.
- Christoph Tannert, „Szeneauswurf im Projektorengeflacker“, in: Stoschek/Daniels (Hg.) 2007, S. 31-40.
- Internet:
- Art. „Präparieren“, Duden Online, URL: <https://www.duden.de/rechtschreibung/praeparieren>, zuletzt abgerufen am 29.03.2024.
- doublage fantastique*, Filmportal-Eintrag, URL: https://www.filmportal.de/film/doublage-fantastique_f750c55dc5264bfa88b84ed7316e6b70, zuletzt abgerufen am 09.04.2024.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1

Yana Milev/Via Lewandowsky: *doublage fantastique*, Filmstill, 1. Teil, DDR 1988
Doppelprojektion, mit organischen und anorganischen Materialien (Blütenblättern, Zigarettenasche, Haut,...) beklebter, abgefilmter Super8-Blankfilm sowie Super8, 14min.
Archiv ex.orientelux (Claus Löser Berlin)



Abb. 2

Yana Milev/Via Lewandowsky: *doublage fantastique*, Filmstill, 2. Teil, DDR 1988
Doppelprojektion, mit organischen und anorganischen Materialien (Blütenblättern, Zigarettenasche, Haut,...) beklebter, abgefilmter Super8-Blankfilm sowie Super8, 14min.
Archiv ex.orientelux (Claus Löser Berlin)



Abb. 3

Yana Milev: *Präparierte Filme*, DDR 1988

Mit organischen und anorganischen Materialien (Blütenblättern, Zigarettenasche, Haut, schwarzem Papier...) beklebter Super8-Blankfilm, Länge zw. 20 und 30cm

Bildnachweis: Städtisches Museum Zwickau (Hg), *Yana Milev*, Ausst.-Kat., Zwickau: Eigenverlag 1995, S. 5.

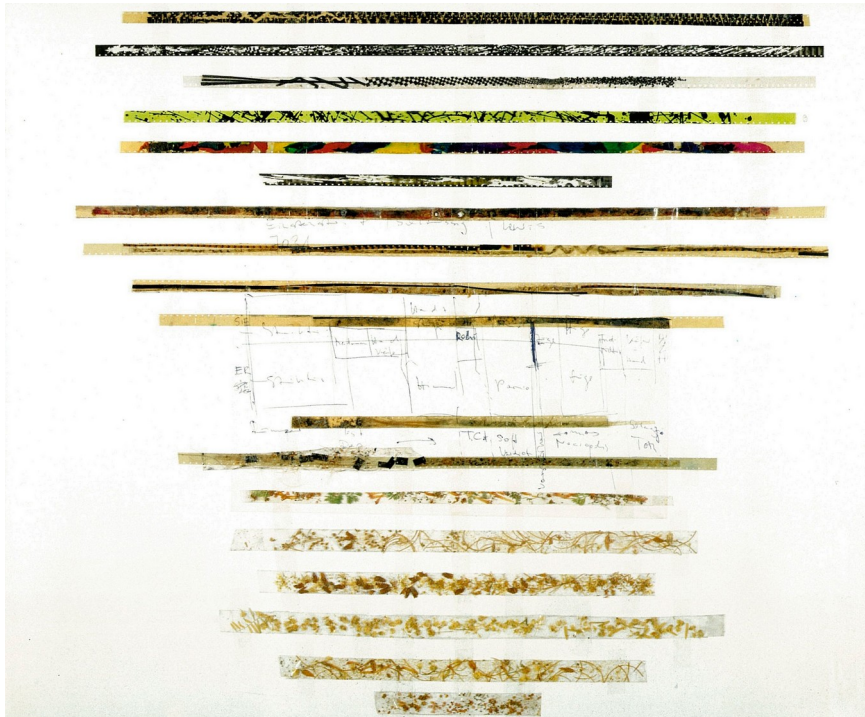


Abb. 4

Yana Milev/Via Lewandowsky: *doublage fantastique*, Filmstill 1. Teil, DDR 1988

Detail organisches Material (Haare, Haut, Zigarettenasche?)



Abb. 5

Yana Milev/Via Lewandowsky: *doublage fantastique*, Filmstill 1. Teil, DDR 1988
Detail metrisches Material (Nitrofarbspritzer)



Abb. 6

Yana Milev/Via Lewandowsky: *doublage fantastique*, Filmstill 1. Teil, DDR 1988
Detail metrisches Material (Quadrate aus schwarzem Papier, Lufteinschlüsse)



Abb. 7

Stan Brakhage: *Mothlight*, Detail, USA 1963
mit organischem Material (Mottenflügel, Blütenblätter, u.Ä.) beklebte 16mm-Filmstreifen,
03:24 Min.

Bildnachweis: Reset the Apparatus, URL: <http://www.resettheapparatus.net/corpus-work/mothlight.html>, zuletzt abgerufen am 30.01.2024.



Abb. 8

Emma Hart: *Skin Film*, Filmstill, GB 2004
mit Hautschuppen beklebtes Klebeband auf 16mm-Blankfilm, 11 Min.

Bildnachweis: Skin Film documentation EXTRACT, vimeo, URL: <https://vimeo.com/37338288>,
zuletzt abgerufen am 30.01.24.

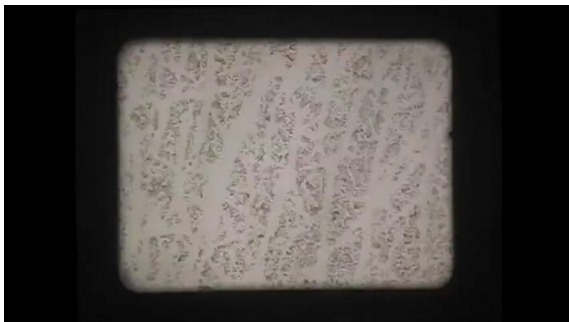


Abb. 9

Yana Milev/Via Lewandowsky: *doublage fantastique*, Filmstill 1. Teil, DDR 1988
Detail organisches Material (Haare, Haut, Zigarettenasche?)

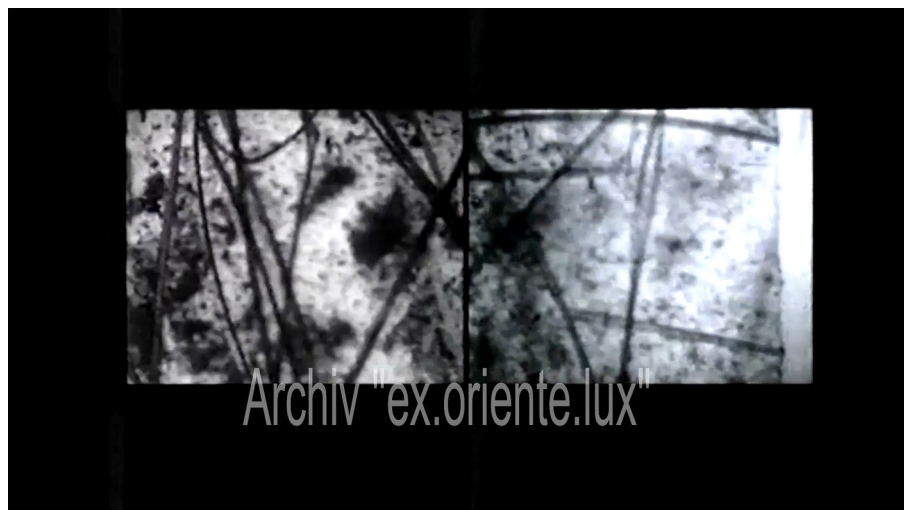


Abb. 10

Vicky Smith: *sobbingspittingscratching*, GB 2012

Körperflüssigkeiten und Einkratzungen auf 16mm, 8 Min.

Bildnachweis: Kim Knowles, „Blood, sweat, and tears: Bodily inscriptions in contemporary experimental film“ (2013), in: *Necsus: European Journal of Media Studies*, URL:

<http://www.necsus-ejms.org/blood-sweat-and-tears-bodily-inscriptions-in-contemporary-experimental-film>, URL: https://www.necsus-ejms.org/wp-content/uploads/Fig-1-smith-saliva-SSS_2.jpg, zuletzt abgerufen am 30.01.2024.

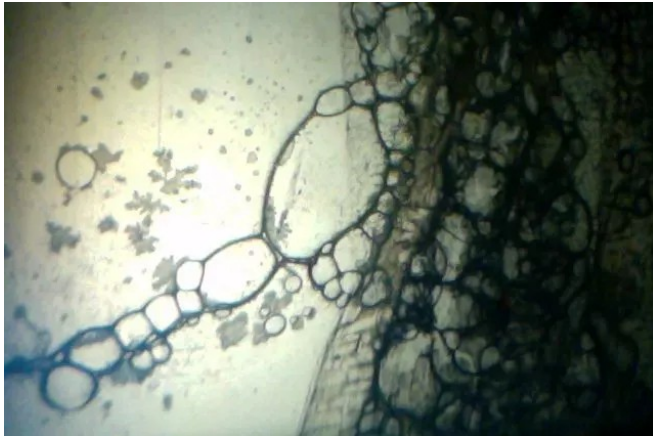


Abb. 11

Yana Milev/Via Lewandowsky: *doublage fantastique*, Filmstill 1. Teil, DDR 1988

Detail Schmelzvorgang

