

Enrico Camporesi

Super 8 ausstellen. Notizen zur Obsoleszenz eines Formats

2020

<https://doi.org/10.25969/mediarep/13659>

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Camporesi, Enrico: Super 8 ausstellen. Notizen zur Obsoleszenz eines Formats. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*. Heft 22: Medium | Format, Jg. 12 (2020), Nr. 1, S. 87–94. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/13659>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Non Commercial - No Derivatives 4.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

SUPER 8 AUSSTELLEN

Notizen zur Obsoleszenz eines Formats

The future is but the obsolete in reverse.

VLADIMIR NABOKOV¹

In den letzten Jahren gab es zahlreiche Interventionen, Publikationen, Konferenzen sowie künstlerische Produktionen rund um das Phänomen, das man oft mit dem Begriff der «technologischen Obsoleszenz» zusammengefasst hat.² Auch wenn das Phänomen selbst (gerade im Bereich des Films) nicht neu ist, sind es seine Theoretisierung bzw. der Versuch seiner wissenschaftlichen Systematisierung sehr wohl.³ Aus diesem Blickwinkel möchte ich anhand einer begrenzten Anzahl von Filmen eine Reihe von Arbeitshypothesen skizzieren, die die Obsoleszenz des Formats, in dem sie produziert wurden, gleichzeitig selbst erfahren, auf sie reagiert oder aber neu bewertet haben. Das Format, das ich im Folgenden befragen möchte, ist das Super-8-Format, das ich zunächst historisch kurz beschreiben werde, um die aus seiner Geschichte resultierenden ästhetischen Eigenschaften besser behandeln zu können.

Super 8 wurde bekanntlich im April 1965 von Kodak eingeführt.⁴ Seine Produktion ist Teil einer Forderung nach der Verbesserung eines «Amateurformats», das vorher in Verwendung war, nämlich jenes des 8-mm-Films. Dieser Filmtyp (Cine Kodak Eight), ebenfalls ab 1932 von Kodak hergestellt, hatte eine Besonderheit: Es handelte sich tatsächlich um eine 16mm breite Filmrolle, beidseitig perforiert, die zwei Mal durch die Kamera laufen musste. Das erste Mal wurde eine Hälfte des Filmstreifens in seiner Breite belichtet, dann wurde die Aufwickelspule zur Vorratsspule und die Filmrolle lief ein zweites Mal durch den Apparat, wodurch die zweite Hälfte der Breite des Filmstreifens belichtet wurde. Nach seiner Entwicklung wurde der Film der Länge nach in der Mitte durchgeschnitten, sodass zwei 8mm breite Streifen entstanden. Die im zweiten Schritt belichtete Hälfte wurde an das Ende des ersten Teils geklebt. Im Vergleich zu seinem Vorgänger verfügte Super 8 über zahlreiche Vorteile.⁵ Die besagten Verbesserungen betreffen im Wesentlichen zweierlei: Zunächst ist die Aufwickelgeschwindigkeit der Spule zu betonen, außerdem die Beschaffenheit des Gehäuses, die es erlaubte,

¹ Zit. n. Robert Smithson: *Entropy and the New Monuments* [1966], in: ders.: *The Collected Writings*, hg. v. Jack Flam, Berkeley, Los Angeles 1996, 11.

² Eine erste Version dieses Textes wurde auf der Tagung *Haute et basse définition: images, sons, scènes, médias* präsentiert (Universität Sorbonne Nouvelle Paris 3, 26.10.2013). Für die vorliegende Übersetzung habe ich mich darauf beschränkt, bibliografische Referenzen zu ergänzen. Einige der Forschungshypothesen finden sich auch in meinem Buch: *Futurs de l'obsolescence. Essai sur la restauration du film d'artiste*, Mailand/Paris 2018, vgl. 245–291.

³ Experimental- und Kunstfilm betreffend, siehe die Pionierarbeit von Malcolm Turvey, Ken Jacobs, Annette Michelson, u. a.: *Round Table. Obsolescence and American Avant-Garde Film*, in: *October*, Jg. 100, 2002, 115–132. Für Forschung zu Konservierung/Restaurierung siehe *Technè*, Nr. 37: *L'art contemporain à l'ère de l'obsolescence technologique*, hg. v. Cécile Dazord, Marie-Hélène Breuil, 2013, die der Restaurierung von Filmen zwei Artikel widmet (ohne sich jedoch für den Kunst- oder Experimentalfilm zu interessieren).

⁴ Kodak: *Super 8mm Film History*, Kodak.com, [o.J.], motion.kodak.com/motion/Products/Production/Spotlight_on_Super_8/Super_8mm_History/index.htm (16.12.2014).

⁵ Vgl. dazu: Jonathan S. Gunter: *Super 8. The Modest Medium*, Paris 1976, 22 f.

dass der Film bei Tageslicht in die Kamera eingelegt werden konnte. Ein weiterer Unterschied zum 8-mm-Format betrifft die Perforierungen, die bei Super 8 auf Höhe der Bildmitte positioniert sind, was für die Bildaufnahme eine entscheidende Stabilität ermöglicht. Dieser Aspekt – und das ist die zweite wesentliche Verbesserung – wirkt sich ebenfalls auf die Qualität des belichteten Bilds aus. Da die Perforierungen im Format Super 8 kleiner sind (eine Breite von 0,9 mm gegenüber 1,83 mm), ist das Bild größer (5,46 mm × 4,01 mm gegenüber 4,5 mm × 3,33 mm) und somit während der Projektion auch seine *Auflösung* höher. Diese Verbesserung, die für ein «Amateurformat» gedacht war, erinnert durchaus an heutige Weiterentwicklungen von Technologien für nicht professionelle Publika.

Im Folgenden wird es jedoch nicht um Fragen der Anwendung des Films als «Amateurformat» gehen. Vielmehr kommen die verschiedenen Anwendungen dieses Formats im Bereich des künstlerischen und experimentellen Films in den Blick, wo die Verschiebung von Produktionsstrategien des «Amateurfilms» hin zu künstlerischen Formen schnell üblich wurde. Das gilt insbesondere für den 16-mm-Film.⁶

Zur Erinnerung: Mit dem Ende der 1950er und zumindest bis zum Beginn der 1970er Jahre wird der 16-mm-Film (ursprünglich, seit 1923 [bekannt als Cine Kodak, Anm. d. Übers.], das «Amateurformat» par excellence) zur technologischen Grundausstattung der experimentellen Filmproduktion, während die Industrie den 35-mm-Film als Format beibehält. Ab den 1970er Jahren, d. h. wenige Jahre nach seiner Einführung auf den Markt, wird Super 8 von den Filmemacher_innen konsequent angenommen. Meines Erachtens hat die Verwendung von Super 8 durch die Experimentalfilmemacher_innen dazu beigetragen, dem Experimentalfilm aus einer Sackgasse herauszuhelfen. Welche zahlreichen Verstrickungen darauf folgten, kann an dieser Stelle nicht weiter diskutiert werden. Ich beziehe mich hier besonders auf jenes *dead end*, das mit der Durchsetzung einer sehr einflussreichen kritischen Kategorie einherging, die, den Prämissen der modernistischen Ästhetik folgend, die «Spezifität des Mediums» und seine «Autoreflexivität»⁷ behauptete: jener des «strukturellen Films», wie sie P. Adams Sitney in seinem gleichnamigen berühmten Text, erschienen 1969 in *Film Culture*, definiert hat.⁸

Bei genauer Analyse der erstaunlichen Vielfalt der Praktiken und des Pluralismus der Zugänge, die im Kontext des experimentellen Films unmittelbar mit der Einführung von Super 8 entwickelt wurden, wird deutlich, wie die Kernideen dieser Produktion sich zunehmend von den strukturellen Prinzipien emanzipieren: Ihre ästhetische (und diskursive) Vielschichtigkeit zwingt sie geradezu zu einer klaren Distanznahme. Die Arbeit von Carolee Schneemann, die mich im Folgenden besonders interessieren wird, bietet aus mehreren Gründen einen idealen Zugang zur damaligen Super-8-Produktion. Schneemanns filmische Praxis entfaltet bereits in ihren ersten Formulierungen etwas, was im Zuge der hier folgenden Diskussion der Eigenschaften von Super 8 noch genauer betrachtet werden kann. Das geringe Gewicht der Ausrüstung betont

⁶ Zur Bedeutung des 16-mm-Films in einem breiteren Kontext vgl. Haidee Wasson: *Museum Movies. The Museum of Modern Art and the Birth of Art Cinema*, Berkeley 2005, 44–49.

⁷ Für eine Problematisierung dieses Begriffs im Bereich des Experimentalfilms der 1960er und 70er Jahre vgl. Jonathan Walley: *The Material of Film and the Idea of Cinema. Contrasting Practices in Sixties and Seventies Avant-Garde film*, in: *October*, Jg. 103, Winter 2003, 15–30.

⁸ Vgl. P. Adams Sitney: *Structural Film*, in *Film Culture*, Nr. 47, 1969, 1–9. Zu Sitneys Positionen in dieser Zeit vgl. den Essay von Michele Pierson: *The Accessibility of the Avant-Garde. Talk About Experimental Cinema*, in: *Discourse*, Jg. 40, Nr. 1, 3–29.

die körperliche Präsenz des_der Filmschaffenden während der Aufnahmen, und der <Amateur>-Aspekt des Formats eignet sich für alle Variationen des filmischen Tagebuchs (oder der Reiseaufzeichnung): Schneemann konnte von Super 8 nur begeistert sein. Sie wurde übrigens, jedoch aus anderen Gründen, aus dem Kanon des <strukturellen Films> ausgeschlossen. Die Geschichte ist bekannt: Ihr Film *Fuses* (1965–1967), den sie zum Zeitpunkt seines Entstehens als eine «Genitallandschaft» bezeichnete,⁹ löste heftige, wenn nicht gewaltvolle Reaktionen aus. Mithilfe ihrer 16-mm-Kamera hatte sie sich beispielsweise beim Geschlechtsverkehr mit ihrem damaligen Lebensgefährten, dem Komponisten James Tenney, gefilmt.¹⁰ Später ergänzte sie diese filmische Autobiografie um zwei weitere Teile, *Plumb Line* (1966–1971) und *Kitch's Last Meal* (1973–1978), sodass eine Trilogie entstand. Auf *Kitch's Last Meal* komme ich später noch zurück.

Im Kontext der Reaktionen auf den strukturellen Film hat Carolee Schneemann also eine zentrale Rolle gespielt, indem sie ihren Körper und ihre körperliche Präsenz als kritische Vektoren einsetzte. Mit seinem üblichen Scharfblick fasste Lawrence Alloway schon sehr früh zusammen, was die Spezifik Schneemanns künstlerischer Position ausmachte: «[S]he emphasizes [...] that her conception of performance is derived from painting, and specifically from a mix of gestural abstraction and assemblage. The vectors of painterly gestures turn into body movement in her work».¹¹ Die Arbeit der Künstlerin scheint ihren Zeitgenoss_innen aus der Perspektive des Diktats des Avantgarde-Films also unrein. Um die Verbissenheit zu verstehen, mit der sie auf den kritischen Diskurs rund um den Experimentalfilm der damaligen Zeit reagierte, reicht es, die berühmte Performance von 1975, *Interior Scroll*, zu betrachten, in der die Künstlerin, nackt auf der Bühne, eine Papierrolle aus ihrer Vagina zieht und einen Text verliest, der wie folgt beginnt:

I met a happy man
 a structuralist filmmaker
 – but don't call me that
 It's something else I do –
 he said we are fond of you
 you are charming
 but don't ask us
 to look at your films
 we cannot
 there are certain films
 we cannot look at
 the personal clutter
 the persistence of feelings
 the hand-touch sensibility
 the diaristic indulgence
 the painterly mess
 the dense gestalt
 the primitive techniques¹²

⁹ Den Ausdruck «Genitallandschaft» («genital landscape») verwendet Carolee Schneemann in einem Brief vom 22. Januar 1965 an Wolf Vostell, in: Kristin Stiles (Hg.): *Correspondence Course. An Epistolary History of Carolee Schneemann and her Circle*, Durham/London 2010, 95.

¹⁰ Für eine ausführliche Analyse von *Fuses* vgl. David E. James: *Allegories of Cinema. American Film in the Sixties*, Princeton 1989, 317–321.

¹¹ Lawrence Alloway: Carolee Schneemann. The Body as Object and Instrument, in: *Art in America*, März 1980, 19–21. Bei dem Text handelt es sich um eine Kritik des Bandes von Schneemann: *More Than Meat Joy*, hg. v. Bruce McPherson, New Paltz 1979.

¹² Der Text der Performance findet sich in Carolee Schneemann: *Imaging Her Erotics. Essays, Interviews, Projects*, Cambridge 2002, 159.

Der Text bietet eine klare Liste sämtlicher Idiosynkrasien einer bestimmten Kritik und gleichzeitig eine präzise Aufzeichnung der Interessen der Künstlerin. Lange wurde über die Identität des «Filmemachers», den die Künstlerin in ihrem Text erwähnt, gerätselt.

Es lag nahe, in diesem Porträt Anthony McCall zu erkennen, ihren damaligen Lebensgefährten. In einigen persönlichen Texten hat Schneemann jedoch enthüllt, dass die Zielscheibe ihres Textes vielmehr die Kritikerin Annette Michelson war, die große Theoretikerin des experimentellen und Avantgardefilms in den USA.¹³

Das folgende Zitat stammt aus dem dritten Teil der autobiografischen Film-Trilogie *Kitch's Last Meal*, an dem die Filmemacherin ab 1973 arbeitet. In einem Brief an James Tenney beschreibt Schneemann eine Etappe der Produktion, was es mir ermöglicht, auf technischere Fragen nach der Materialität der von der Künstlerin gewählten Formate zurückzukommen:

I'll take all the films and a new section in 8 mm of recurring train rolling behind the house season to season which is the linear roll against which a biography of Kitch evolves (enclosing or unraveling my autobiography); <Kitch's Last Meal,> title for now. Trying to get a film grant and then print in 16 mm.¹⁴

Zunächst plante sie also einen Wechsel zu einem Standard-Filmformat des Experimentalfilms, zweifellos um den Vertrieb zu erleichtern. Nichtsdestotrotz würde der Film noch lange sein ursprüngliches Format, Super 8, und somit eine instabile Konfiguration behalten.¹⁵ Zumeist zeigte Schneemann fünf oder sechs Filmspulen von Super-8-Filmen (mit einer Dauer von jeweils 20 Minuten) in einer Doppelprojektion und spielte den Ton dazu von einer Audiokassette ab. Die Filmspulen sind de facto viel zahlreicher (die Gesamtdauer des Films umfasst knapp fünf Stunden) und potenziell austauschbar. Dieses offene und bewegliche Format ist insofern kompliziert, als Schneemann von Anfang an eine vertikale Doppelprojektion des Films vorsieht (dabei ist das obere Bild etwas breiter als das untere).¹⁶ Alle Eigenschaften des Werks tragen dazu bei, es beinahe unsichtbar zu machen: sein ungewöhnliches Format, das komplexe Dispositiv (die Bilderkaskade, die durch die vertikale Projektion entsteht) sowie das schwer kategorisierbare Genre (gleichzeitig Filmtagebuch, Autobiografie und Katzen-Epos – gefilmt aus der subjektiven Erzählperspektive der Katze der Künstlerin, Kitch).¹⁷ Diese Eigenschaften behinderten die Möglichkeiten der Verbreitung und auch die Integration des Stücks in den diskursiven Raum der damaligen experimentellen Filmproduktion.

Der problematischste Aspekt ist selbstverständlich die Projektion von *Kitch's Last Meal*, was bereits auf ein Paradox von Super 8 verweist. Dieses Format, das in der Verwendung <das einfachste> wäre, stellt sich hinsichtlich der Verbreitung als äußerst schwierig dar. Anlässlich der großen Retrospektive von 8-mm-Film und Super 8 im Museum of Modern Art in New York, *Big As Life*, beschreibt der Kritiker Fred Camper luzide die Spezifik des Formats. Die

¹³ Vgl. dazu den von Kristine Stiles kommentierten Brief der Künstlerin vom 17.10.1974 an Daryl Chin: Kristine Stiles: Introduction, in: dies. (Hg.): *Correspondence Course*, lviii. Michelson blieb übrigens in Bezug auf Schneemann zeitlebens sehr ambivalent. Vgl. Rosalind Krauss u. a.: *The Reception of the Sixties*, u. a. in: *October*, Jg. 69, Sommer 1994, 20. Für eine noch explizitere Stellungnahme siehe den folgenden Auszug aus einem Interview: «I never liked Carolee Schneemann's work. Though I find her rather engaging, I was not interested in her work». Mark Webber: Annette Michelson, in: Federico Windhausen (Hg.): *Speaking Directly. Oral Histories of the Moving Image*, San Francisco, 2013, 13–28, hier 28.

¹⁴ Carolee Schneemann an James Tenney, am 9.8.1973, in Stiles (Hg.): *Correspondence Course*, 205.

¹⁵ Zu Schneemanns Begründung der Wahl des Formats Super 8 für ihren Film vgl. das Interview mit Scott MacDonald in seinem Buch: *A Critical Cinema. Interviews with Independent Filmmakers*, Berkeley, Los Angeles 1988, 150. Zu dem Film vgl. auch Carolee Schneemann: *Kitch's Last Meal*, in: *Cinemaneuws*, Jg. 81, Nr. 2–6, 1981, 55–58, wieder aufgenommen in dies.: *Uncollected Texts*, hg. v. Branden Joseph, New York 2018, 147–151.

¹⁶ Der von der Künstlerin gezeichnete Installationsplan findet sich abgedruckt in Thyra Nichols Goodeve: *The Cat Is My Medium. Notes on the Writing and Art of Carolee Schneemann*, in: *Art Journal*, Jg. 74, Nr. 1, 2015, 5–22, hier 20.

¹⁷ In seiner Analyse von *Kitch's Last Meal* betont Brett Kashmere mehrfach die Nicht-Klassifizierbarkeit des Films. Siehe Brett Kashmere: *Seen Missing: The Case of Kitch's Last Meal*, in: *Millennium Film Journal*, Nr. 54, Herbst 2001: Focus on Carolee Schneemann, hg. v. Kenneth White, 64–71.

¹⁸ Vgl. Fred Camper: *The Qualities of Eight*, in: Albert Kilchey (Hg.): *Big as Life. An American History of 8mm Films*, New York, San Francisco 1998, 26–30, hier 27.

spezielle Installation, die eine Super-8-Projektion erfordert, die Ausleihe eines Projektors und seine Positionierung im Raum, die Einstellung der Brennweite und die notwendigen Abstände, um ein gutes Bild zu erhalten, verwandeln Super 8 in ein für nicht private Räume extrem ungünstiges Format – in diesem Sinne bleibt das Wohnzimmer der ideale Ort für die Projektion.¹⁸ *Kitch's Last Meal* steht vor <Problemen> exakt dieser Art und wird daher seine Umwandlung abwarten müssen, um breiter zirkulieren zu können. Es ist daher kein Zufall, wenn Schneemann von Anfang an daran dachte, ihren Film auf 16mm aufzublasen – eine Praxis, die bei den Anhänger_innen des Super 8 später gängig wurde. *Kitch's Last Meal* tauchte jedoch 2006/07 wieder auf, und das gleich zweifach. Die Künstlerin stellte Material zur Verfügung (die *Vulgata* dauert 56 Minuten), aus dem mit dem optischen Printer zwei 16-mm-Kopien angefertigt wurden (diese Kopien sollten gleichzeitig projiziert werden, entsprechend dem ursprünglichen Dispositiv, und mit 18 fps – der Geschwindigkeit des Formats Super 8).¹⁹ Bei dieser Konfiguration ist die ursprünglich zufällige Dauer nun fixiert, während der Ton eine eigene Einheit bleibt (vom Magnetband zur CD). Auf dieselbe Weise wurden durch diese Restaurierung zwei weitere Videoverversionen hergestellt: Während die eine lediglich die Übertragung der beiden 16-mm-Kopien ist, vertieft die andere konsequent die Hybridisierung, indem sie ein für immer fixiertes, zusammengesetztes Bild präsentiert, das beide Frames in einem Bild vereint, die (durchaus legitime) wilde Fortsetzung des Aufblasens auf 16mm.²⁰

Wie das Beispiel von *Kitch's Last Meal* zeigt, scheint Super 8 nicht nur ein Ort des Experiments offener und vielgestaltiger künstlerischer Praxis zu sein, sondern auch ein Format, das sich seit seiner Entstehung in der Betrachtung seiner eigenen Obsoleszenz ergeht, indem es die Möglichkeiten der Hybridisierung produktiv annimmt.²¹ Diese Möglichkeiten stehen im Zentrum einiger zeitgenössischer Produktionen, die ich nun kurz betrachten möchte. Der Fall eines Künstlers wie Luther Price zum Beispiel ist

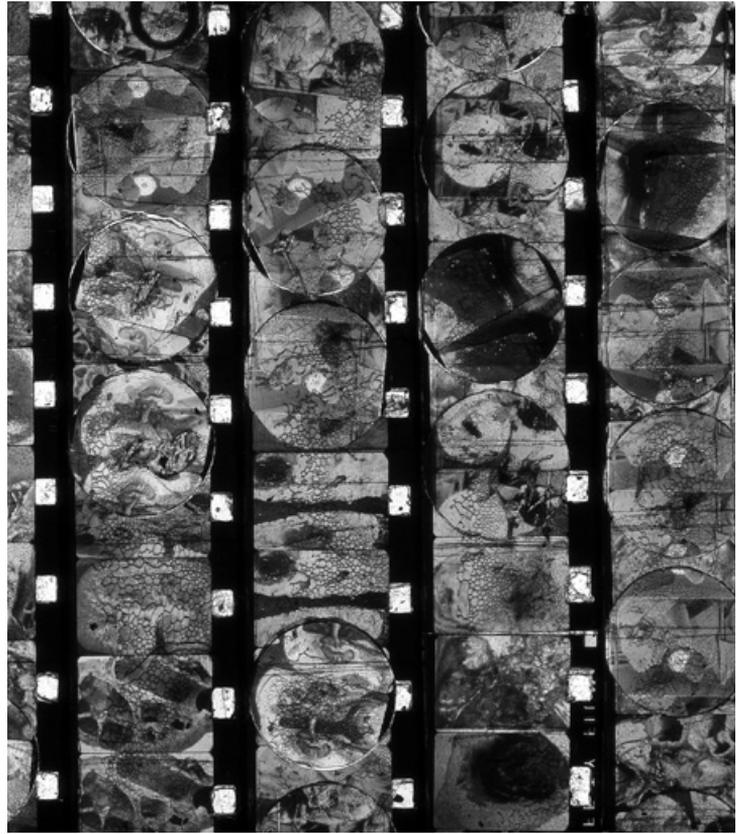


Abb. 1 *Meat* von Luther Price, 80 handgemachte Dias, projiziert über einen Carousel-Projektor, 1999–2012 (Orig. in Farbe)

¹⁹ Die Arbeiten wurden durch die Anthology Film Archives in Kooperation mit BB Optics, dem Laboratorium des Filmemachers und Restaurateurs Bill Brand, durchgeführt.

²⁰ Die beiden Videofassungen werden derzeit von Electronic Arts Intermix verliehen.

²¹ Es kommt tatsächlich nicht selten vor, dass Künstler_innen, die mit diesem Format gearbeitet haben, sich desillusioniert über die Lebenserwartung des Mediums äußern. Vgl. Donna Cameron: *Pieces of Eight*. Interviews with 8mm filmmakers, in: Kilchesty (Hg.): *Big as Life*, 51–76.



Abb. 2 *Out of Hand* (Super 8-Trilogy, 1980) von Ericka Beckman, Super-8-Film, Ton, 25 Minuten, Installationsansicht KANAL – Centre Pompidou Brüssel 2019 (Orig. in Farbe)

²² Zu einem systematischen Überblick über das Werk von Luther Price vgl. Ed Halter: Luther Price – (Was) Bleibt/Remains Luther Price, in: 59. Internationale Kurzfilmtage Oberhausen [Festivalkatalog], 2013, 266–269.

²³ Siehe den kurzen kritischen Text von Andrew Lampert: Luther Price, in: BOMB, Nr. 120, Sommer 2012, 114–115.

²⁴ Vgl. Philippe Dubois: Un effet-cinéma dans l'art contemporain, in: Cinema & Cie, Nr. 8, Herbst 2006, 15–26.

bezeichnend.²² Seine bisherigen Arbeiten und namentlich sein berühmtestes Werk, *Sodom* (1989–1994), stellen einen engen Zusammenhang zur technologischen Obsoleszenz des Formats her. Als der erste Film, den Price unter diesem Pseudonym (dem letzten auf einer langen Liste, das vorangehende war <Tom Rhoads>) hergestellt hat, nutzt *Sodom* als Ausgangsmaterial einige Filmrollen von schwulem Porno, die der Autor in einem Fachgeschäft erhalten hatte – zu dieser Zeit fand in der Pornoindustrie eine irreversible Wende zum Magnetband VHS statt. Die Filmformate, die für private Sichtungen produziert worden waren, schienen unzeitgemäß und verloren ihren kommerziellen Wert. Schreibt sich die Obsoleszenz auf diese Weise durch die Quellbilder in die Entstehung des Films selbst ein, werden die plastischen Eigenschaften des Formats, vor allem hinsichtlich ihrer Schwächen, nunmehr produktiv gemacht. Als gelernter Bildhauer ist sich Luther Price der plastischen Eigenschaften des von ihm gewählten Mediums sehr bewusst: *Sodom* ist untersetzt von einem rhythmischen Blinken der Standbilder, punktiert durch Lichtkreise aus Bildern, die dem Filmmaterial mittels eines Lochstechers beigebracht wurden. Die groben und extrem sichtbaren Klebestellen (die durch die bescheidene Größe des Filmstreifens auf der Leinwand unvermeidbar deutlich zu sehen sind) erhalten im Bild eine neue Wertigkeit, gekennzeichnet durch die Lust am Ikonoklasmus oder vielmehr die Unbekümmertheit hinsichtlich der Zerbrechlichkeit des Werks. In den letzten Jahren hat Luther Price diese Herangehensweise auch bei anderen, nichtfilmischen Formen angewendet und dabei die materielle Beschädigung des Mediums fast schon enthusiastisch in Kauf genommen. Anlässlich der *Whitney Biennial* 2012 zeigte Price zum ersten Mal vor Publikum eine Reihe von Dias, die er über ein klassisches Rundmagazin (Carousel) projizierte. Diese handwerklich hergestellten Dias ersetzen den 35-mm-Film durch andere Filmstreifen, u. a. durch Montagen von beschädigtem Super-8-Material oder durch auf verschiedene Weise zerstörte Ausschnitte von Super 8.²³ Im Gegensatz zu anderen Beispielen des «materialisierten Films», um einen Ausdruck von Philippe Dubois zu verwenden, behält Luther Price' Art der Installation einige Komponenten des projizierten Films bei (die Bildstrecke, die Projektion, die Oberfläche der Leinwand) und gibt gleichzeitig die kinematografische Apparatur auf – während er ihr Medium erhält.²⁴ Der Film, nunmehr Abfall, ist dabei keineswegs mit Nostalgie beladen: Seine Obsoleszenz wird durch die Diaprojektion inszeniert und choreografiert.

Diese Migration des Mediums in den Ausstellungsraum könnte mit einem anderen Beispiel in Verbindung gebracht werden, das zwar relativ weit entfernt von Luther Price ist, jedoch ebenso einer singulären Praxis entstammt. Die amerikanische Künstlerin Ericka Beckman realisiert zwischen den späten 1970er und den frühen 1980er Jahren drei Filme, die für gewöhnlich unter dem Titel *The Super-8 Trilogy* gefasst werden. Das Thema der Filme ist bei der ersten Sichtung mitunter obskur («It's not always clear what Ericka Beckman's post-conceptual Super-8 <musicals> are about but they project a world that is all her own», notierte J. Hoberman damals).²⁵ Es kreist jedoch um Fragen des Spiels und seiner kognitiven Vorgänge (inspiriert durch die Pädagogik von Piaget), des Wettbewerbs und der Regeln. Im Unterschied zu vielen damals produzierten Super-8-Filmen, die für die Aufnahmen eine Ästhetik des Unmittelbaren und der körperlichen Präsenz bevorzugten, zeichnen sich die Filme Beckmans eher durch eine extrem kalkulierte und sorgfältige Inszenierung aus – was ein weiteres Mal die Vielseitigkeit des Formats aufzeigt. In einem Gespräch nach den Gründen für ihre Entscheidung für Super 8 gefragt, hob Beckman jüngst nicht nur dessen plastische und chromatische Eigenschaften hervor, sondern vor allem auch die Bedeutung der Projektion sowie die Möglichkeit, ein Bild zu haben, das die Körper der Performer_innen in Originalgröße zeigt – was damals für das an Monitore gebundene Video unerreichbar war.²⁶ 2009 und 2010 wurden die drei Filme von *The Super-8 Trilogy* – *We Imitate*; *We Break Up* (1978), *The Broken Rule* (1979) und *Out of Hand* (1980) – von den New Yorker Anthology Film Archives und BB Optics unter der Aufsicht der Künstlerin restauriert.²⁷ Hierfür erwies sich das Aufblasen auf 16mm als wesentlich, gleichermaßen aus Gründen der Archivierung wie für die Projektion im Vorführungsraum. Im Rahmen von Museumsausstellungen, die sich seit der <Wiederentdeckung> der Künstlerin in den letzten Jahren häufen, werden die Filme jedoch mittels einer Videokopie projiziert (bei der Restaurierung wurden eine Telecine-Digital-Betacam-Kassette und eine digitale Datei hergestellt).²⁸ Diese Veranstaltungen bewahren einen der für die Künstlerin zentralen Aspekte: das Moment der Projektion – das durch die <Übersetzung> von Film zu Video garantiert wird. Die szenischen Eigenheiten (ein Bild in einer beträchtlichen Größe) überleben diese Migration also zulasten der plastischen Eigenschaften des Formats.

Der Super-8-Film bestätigt sich also als ein Format, für das die Migration wesentlich ist, aus Gründen der Verbreitung, der Sichtbarkeit und der Ausstellbarkeit. An den hier kurz besprochenen Beispielen (Carolee Schneemann, Luther Price, Ericka Beckman) scheint sich eine – wenn auch paradoxe – Spezifität von Super 8 zu zeigen: die Wendigkeit hinsichtlich der möglichen Verwendungen und die Formbarkeit und Flexibilität im Fall der <Übersetzung> in ein anderes Format. Man wäre daher versucht, die Legitimität jeder getroffenen Entscheidung zu bestätigen: Die Möglichkeit der <Übersetzung> lässt sich in Wahrheit von der Obsoleszenz von Super 8 herleiten und scheint potenziell in das Format selbst eingeschrieben. Dennoch muss etwas Grundlegendes betont werden: Bei den Lösungen, die der Obsoleszenz entgegeng gehalten werden, fällt auf, dass

²⁵ J. Hoberman, Ericka Beckman, in: *The Village Voice*, 18.12.1978, 54.

²⁶ «Because you could project a film life-size in a room, and I wanted to stress the presence of the performance in my image. Video was attached to a box on a pedestal and I found that apparatus distracting. Plus you had to wear headphones. [...] Plus, I like the color of film.» J. Hoberman: *Cinema Gamer: Ericka Beckman*, in: *Mousse*, Nr. 39, Mai 2013, mousse magazine.it/j-hoberman-ericka-beckman-2013/ (27.1.2020).

²⁷ Es empfiehlt sich diesbezüglich, die von Bill Brand geleitete Dokumentation der Restaurierung zu konsultieren. *BB Optics: Preservation History. «We Imitate; We Break Up» by Ericka Beckman*, 29.7.2010, www.nyu.edu/tisch/preservation/program/student_work/2009spring/We_Imitate_We_Break_Up_MIAP-NFPF_Preservation_History.pdf (27.1.2020).

²⁸ So geschehen bei der Retrospektive *Ericka Beckman. Works 1978–2013*, Kunsthalle Bern, 7.6.–4.8.2013, kuratiert von Fabrice Stroun. Zu sehen war *Super-8 Trilogy* kürzlich auch im KANAL – Centre Pompidou Brüssel, 23.1.–19.5.2019, kuratiert von Philippe-Alain Michaud und Jonathan Pouthier.



Abb. 3 Filmstill aus: *The first and last roll of Super8 sound film* von Peter Miller, Super-8-Film, Ton, 3 Minuten, 2002 (Orig. in Farbe)

²⁹ Die direkte Präsenz des Tons auf dem Super-8-Filmstreifen ist übrigens ein weiterer interessanter Aspekt hinsichtlich der Frage der Standardisierung des Formats. Vgl. dazu Roland J. Zavada: *The Standardization of Super 8*, in: *Journal of the University Film Association*, Jg. 22, Nr. 2, 1970, 39–42.

³⁰ Die Vorstellung mit dem Titel *Substandard Gauge*, die auf die Verwendung des 8-mm- und Super-8-Films im Bereich des Kunst- und Experimentalfilms fokussierte, fand am 3.12.2013 im Cinéma Action Christine Paris statt. Siehe lightcone.org/en/news-312-scratch-substandard-gauge (27.1.2020).

oftmals nur einige Aspekte des ursprünglichen Formats erhalten werden, während andere aufgegeben werden müssen. Die offene Textualität von *Kitch's Last Meal* wird also aufgegeben, während das Dispositiv der Doppelprojektion beibehalten wird. Bei Luther Price wird durch die Dias auf den filmischen Bildlauf verzichtet, während die unreine materielle Konsistenz des Filmstreifens bewahrt wird.

Zusammenfassend gesagt wäre das Format Super 8 also besonders gut geeignet, seine Natur als stets

obsolet werdendes Artefakt zu reflektieren – aufgrund seiner technologischen Geschichte und seiner verschiedenen Anwendungsmöglichkeiten. Dazu liefert mir ein junger zeitgenössischer Künstler das Stichwort für das perfekte Schlusswort. In *The first and last roll of Super8 sound film* (2002) inszeniert der Bildhauer, Filmemacher und Performer Peter Miller seine Suche nach einer Idee für einen Film mit der einzigen Super-8-Tonfilmspule, die er noch übrig hat.²⁹ Er betrachtet sein Material als besonders wertvoll und rar, was ihn antreibt, eine geniale Idee zur Fertigstellung des Stücks zu finden. Mit der für den Künstler typischen Ironie und seinem Hang zum Absurden zeigt der Film lediglich das totale Ausbleiben der den Filmemacher ergreifenden Inspiration. Er äußert nur Satzketten ohne realen Gehalt, abgesehen von jenem der Blockade. Konzipiert als ein «Filmspulentest» feiert *The first and last roll of Super8 sound film* das Material, um gleichzeitig die Schwierigkeit des Schaffensprozesses zu unterstreichen. Anlässlich einer Sichtung, die für den Experimentalfilmverleih Light Cone in Paris stattfand, hatte ich die Gelegenheit, diesen Film zu zeigen. Und da ich auch die Möglichkeit hatte, die Originalkopie zu präsentieren, habe ich den Künstler gebeten, sie mir hierfür zur Verfügung zu stellen.³⁰ Peter Miller antwortete mir, dass sie so gut wie nicht mehr zugänglich sei, vergessen in einer *storage unit* irgendwo in den USA – möglicherweise in Vermont, wo er aufgewachsen ist, oder in Chicago, wo er studiert hat, ehe er nach Europa umzog. Der Film wurde schließlich mit einer digitalen Datei in niedriger Auflösung gezeigt – eine Migration, die das Thema des Films noch amüsanter machte. Die Frage [nach dem Status des Formats Super 8 als stets obsolet werdendem Artefakt, Anm. d. Übers.] wird hier auf ungeschickte Weise vereinfacht übersetzt. Was könnte sich besser eignen als diese frustrierende Anekdote, um das merkwürdige Los eines Formats zu feiern, das ursprünglich vor allem hochauflösend sein wollte.

Aus dem Französischen von Nicole Kandiolier und Marion Biet