

Übung im Denken – Der Moment des Dazwischen in Manon de Boers *An Experiment in Leisure*

Anne Gräfe

Abstract *Der Beitrag beschäftigt sich mit dem Moment des Dazwischen als Übung im Denken in der Videoarbeit *An Experiment in Leisure* der Künstlerin Manon de Boer. Er argumentiert, dass sich in de Boers Arbeit ein Bruch mit den Metriken der Selbstinvestition erfahren lässt, indem die Selbstinvestition qua Aufmerksamkeitserweiterung auf den zweckfreien Moment des Dazwischen, als freier Zeit der Freiheit, fruchtbar gemacht wird. Die ästhetische Übung der vermittelt verfügbar gemachten Unverfügbarkeit besteht im Experiment mit der Ambivalenz der bewussten Entscheidung zum Unbewussten. Es wird aufgezeigt, dass die in der ästhetischen Erfahrung ermöglichende Freiheit der freien Zeit zwischen bewusstem Aushalten und unbewussten Umherschweifern entspringt, als Zwischenraum und Zwischenzeit zum Anders-Denken und Anders-Wahrnehmen, abseits von Bedürfnisproduktion und -befriedigung.*

»Denken des Dazwischen. Poetik des Medialen« lautete der Titel der Tagung im April 2022 an der HAW Hamburg, zu der dieser Beitrag entstanden ist.¹ In den Künsten zeigt sich diese Poetik, Aristoteles bezieht

1 In meiner 2022 verteidigten Doktorarbeit *Radikale Kontingenz aushalten. Die Dialektik der ästhetischen Langweile in der Gegenwartskunst* arbeite ich im dritten Kapitel die Frage des Dazwischen als Zwischenort und zeit weiter aus. Der hier vorliegende Beitrag ist eine kondensierte Form dieser Überlegungen, die sich aber in Teilen wortwörtlich mit dem Abschnitt zu Manon de Boer aus der Dis-

sich in seiner *Poetik* insbesondere auf die Dichtkunst, als Sichtbarmachung einer wahrscheinlichen bzw. einer möglichen Wirklichkeit. Mit Aristoteles muss die Dichtung nicht zeigen, »was wirklich geschehen ist, sondern vielmehr, was geschehen könnte, d.h. das nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit Mögliche«.² Für Aristoteles zeigt sich in den Künsten ein ideelles, wahres Sein, und zwar in der ästhetischen Verbindung von Form und Inhalt der Darstellung. Hier ist Art und Weise der Darstellung gleichrangig mit dem Inhalt zu behandeln. Eine Gleichrangigkeit, der wir im gemeinsamen Denken und Diskutieren während dieser Tagung und in diesem Band auf der Spur sind, wenn wir die Poetik des Medialen zu ergründen suchen. Eine Gleichrangigkeit, die als solche an- und ernstgenommen auch die Tür öffnet für einen Zwischenraum zwischen Denken und Urteilen, wie ich im Weiteren mit der Videoarbeit *An Experiment in Leisure* der Künstlerin Manon de Boer diskutieren werde.

An Experiment in Leisure ist ein 36-minütiger Experimentalfilm aus dem Jahr 2016. In dieser Videoarbeit zeigt sich ein Dazwischen als jene Poetik des Medialen: Denn *An Experiment in Leisure* verhandelt das Dazwischen sowohl inhaltlich als auch formal und zeigt zugleich, dass und wie man sich in einer als vermeintlich endlos zu erfahrenden, einer freien, Zeit verlieren als auch vertiefen kann. So ist in vielen Augenblicken des Films zunächst unklar, ob Videoaufnahmen oder Standbilder gezeigt werden.³ Zu Beginn ist eine weite, karge und menschenleere Insellandschaft zu sehen, die bewegungslos daliegt (Abb. 1).

sertation deckt. Siehe Anne Gräfe, *Langeweile Aushalten. Kontingenzerfahrung in der Gegenwartskunst*, Berlin 2024, hier insbesondere das dritte Kapitel »Langeweile als Dazwischen«.

- 2 Aristoteles, *Poetik, Griechisch/Deutsch*, übers., hg. Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1982, 1451a.
- 3 Manon de Boer, *An Experiment in Leisure*, 2016, digitalisierter 16mm Farbfilm, 16:9, Stereo, 36 Min., Auguste Orts, Brüssel.

Abb. 1: Manon de Boer, *An Experiment in Leisure*, 2016–2019. Courtesy Jan Mot, Brussels.



Das Rauschen der Tonspur lässt erahnen, dass es sich hier um eine Videoaufnahme handelt – auch wenn Sound und Bild nicht wirklich zusammenzuhängen scheinen. Eine vorbeifliegende Möwe ist beispielsweise zwar zu hören, jedoch gar nicht zu sehen. Die Ruhe und Stille des Bildes wird dabei fast schon gestört durch den rauschen Sound. Erst spät ist ein schwaches Kräuseln der Wellen im Wasser auszumachen, ein vorbeifliegendes Insekt zu identifizieren. Die gezeigte Landschaft besitzt kaum Fixpunkte, die ein Wiedererkennen oder Verorten möglich machen würden. Absolut generisch existiert eine derartige Landschaft an diversen Orten in Ufernähe größerer Gewässer. Als Bild wirkt diese Landschaft beliebig, austauschbar.

Die ersten siebeneinhalb Minuten des Films bestehen (ebenso wie die fünf abschließenden) aus einer Folge von sehr langen, statischen Kameraeinstellungen einer felsigen Schärenlandschaft. Ohne dass im begleitenden Sound eine Unterbrechung hörbar ist, gibt es nach zweieinhalb Minuten einen ersten, visuell wahrnehmbaren Schnitt auf das gleiche Motiv, nun aber in etwas sonnigeres Tageslicht getaucht (Abb. 2).

Abb. 2: Manon de Boer, *An Experiment in Leisure*, 2016–2019. Courtesy Jan Mot, Brussels.



Zugleich ist ob der Bedeutungslosigkeit der gezeigten Landschaft eigentlich nicht sicher, ob es sich tatsächlich um das gleiche Motiv handelt.

Es scheint, als geschieht in *An Experiment in Leisure* – fast – nichts und doch hat sich bereits nach dem ersten Schnitt alles ein wenig verändert, so dass eben doch etwas passiert sein muss: Himmel und Wasser sind nicht mehr wolkig, sondern blau, die kleinen Inseln ragen weiter aus dem Wasser, am Horizont bauschen sich Wolken zusammen (Abb. 1 und 2 im Vergleich), Zeit ist vergangen. Ob die geschnittenen Sequenzen in ihrem Verhältnis zur Echtzeit vor, nacheinander oder gar in gänzlich anderen Zeitlichkeiten aufgenommen wurden, ist weder erfahrbar noch scheint es von Bedeutung. Auch die darauffolgenden Schnitte lassen sich nur aufgrund des Wetterwechsels am Aufnahmeort beziehungsweise in der Bildspur registrieren. Über eine Soundscape, welche die fünf aufeinanderfolgenden Kameraeinstellungen gleichmäßig überzieht und diese miteinander verbindet, die sogar zur Landschaft zu passen scheint, aber nie direkt mit dem Moment der visuellen Aufnahme übereinstimmt, wird nach vier langen Minuten eine Off-Stimme gelegt. Diese erzählt von einem Zwischenort des künstlerischen Prozesses im Unbewussten. Dieser so vertonte und bebilderte Gedankenschnipsel endet mit einem

Hinweis des Erzählers auf Lewis Carrolls Kinderbuch *Through the Looking-Glass*, einer Fortsetzung von *Alice's Adventures in Wonderland*. Hier, so die Off-Stimme, befände sich ein raumloser Raum (ein »spaceless space«) des Unbewussten, welcher den Platz kreativer Schöpfungskraft bilde.⁴

Die durch die Off-Stimme zitierten Zeilen entstammen dem, der Video-Arbeit den Titel leihenden, Buch *An Experiment in Leisure* der Psychoanalytikerin Marion Milner von 1937. Milner, Malerin und Mitglied der Britischen Psychoanalytischen Gesellschaft, experimentierte mit der surrealistischen Methode des »Automatischen Zeichnens«, die sie als »frei« von äußeren Anrufungen und Anforderungen charakterisierte. Milner versuchte in einer, durch sie ebenfalls beschriebenen, Methode der Selbstbetrachtung herauszufinden, wie »psychische Kreativität« funktioniert. Als notwendige Voraussetzung für gelingende, psychische Kreativität beschreibt sie eine Art des Schwebezustands, den »inner fact«, der wiederum in Manon de Boers Film beschrieben wird (Minute 5:35). Die psychische Kreativität wäre frei von gezielten Gedanken, aber doch über einer Stimmung, einem »Schmetterlingsgedanken« oder einer Sinneserfahrung in Form einer erwartungsfreien Ruhe »brütend«, »when enjoying looking across a wide view of country.«⁵ Eine dergestalt visuelle Erfahrung setzt de Boer mit der Schärensequenz in ihrem Film um. Doch gelingt ihr mit *An Experiment in Leisure* weit mehr als eine nur assoziativ bleibende Bebilderung von Milners psychoanalytischen Thesen. De Boers künstlerischer Versuch besteht vielmehr darin, die Betrachtenden in einen dissoziativen Zustand zu überführen. Ich würde behaupten, in Form einer Poetik des Medialen. Diese vollzieht sich zum einen, indem Milners Überlegungen durch de Boer derlei visuelle Gegenstücke beigelegt werden, zum anderen, indem de Boer mit ihrer Arbeit eine Zeiterfahrung evoziert, die jener »freien Zeit«, wie sie Marion Milner beschreibt, sehr nahekommt. Und so reiht sich de Boers Arbeit ein in jene von Milner beschriebene Methode des »Experiments

4 Marion Milner, *An Experiment in Leisure* [1937], New York 2011, S. 176.

5 Ebd., S. 40.

in *Leisure*«, der de Boer ihr Werk als künstlerische Untersuchung der Wahrnehmungsmodalitäten ästhetischer Erfahrungen widmet.

Obwohl der Ton keinerlei fragmentarischen Charakter aufweist, sondern eigenständig als zusammenhängende Klanglandschaft funktioniert, verstärkt die Soundscape der unterbrechungslosen Tonspur das visuell und begrifflich bruchstückhafte der Arbeit. Ausschnitte aus Interviews, die de Boer mit Künstler:innen zu deren kreativen Arbeitsweisen geführt hat, überlagern wiederum diese Klanglandschaft. Bild und Ton irritieren die Synchronität erwartenden Wahrnehmungsmuster einerseits in ihrer Nebeneinandersetzung, weil sie stets nur fast zueinander passen. Da die Naturgeräusche andererseits in unterschiedlichen Lautstärken abgemischt wurden und neben nicht zuordenbarem Hall als stetem Begleiter eines sogar noch stärkeren, weißen Rauschens zu hören sind, irritieren sie ihrerseits als eigenständige Elemente. Die Sequenzen sind weder in Beziehung zueinander noch zu sich selbst einem erkennbaren Zeitkonzept zuzuordnen. Die Tonspur fungiert in de Boers Arbeit als Zeitstrahl, da die Töne der Natur die Arbeit untermalen, unbeeinflusst von den visuellen Veränderungen. Über das losgelöste Voice-Over schreibt sich eine geradezu rationale Begriffswelt in die rohen Naturgeräusche ein, überlagern diese jedoch nie gänzlich. Der Zeitstrahl ist dabei einerseits durch den Timecode mess- und unterteilbar und verweist andererseits auf die Zeitlosigkeit einer unendlichen Natur. Das Wissen um den notwendig chronologischen Prozess von Bild- und Tonaufnahmen wird durch die asynchrone Montage der bearbeiteten und fragmentierten Aufnahmen um die Erfahrung vielschichtiger Zeitlichkeiten sowohl erweitert als auch unterwandert. Mithin formt sich die Einsicht in Optionen einer anders wahrnehmbaren, da anders zusammenstellbaren Gegenwart. Milners Gedanken stehen sinnbildlich und formal am Anfang der sich anschließenden Interviewfragmente, bleiben damit zugleich inhaltsangebendes Ausgangsmaterial und formender Referenzpunkt einer Denkübung des Dazwischen.

Das vermeintliche Fehlen eines roten Fadens erlaubt es den Betrachter:innen anderen Einsichten, Einstellungen und Erzählungen zu folgen, die diese selbst qua Einbildungskraft mit der Arbeit assoziieren und

in Verbindung bringen. Sie können sowohl den akustischen Interviewfragmenten nachsinnen als auch der Soundspur folgen oder sich auf die (durch die) Inkongruenz von Ton und Bild (produzierten Brüche) konzentrieren. Es ist, wie es Eva von Redecker für die Erzählweise von Olga Tokarczuk beschreibt, »als würde die Linie des gängigen Narratives – also der modernen, menschlichen Zeit – selbst in Schlaufen gelegt. Die erzählte Zeit fächert sich zwischen den unendlichen Zyklen natürlicher Zeit auf.«⁶

Entsprechend ist es auch nur ein vermeintliches Fehlen des roten Fadens in *An Experiment in Leisure*. De Boer wählt andere Formen der Narration und des Berichtens, die sich nicht der distanzierten Perspektive von außen bedienen, sondern die sich aus der Erfahrung des Films ergeben, im Sinne einer Involviertheit eines »speaking nearby.«⁷ Nicht die direkte Kommunikation über etwas, sondern das, was sich aus dem Dazwischen ergibt, erzählt den Film. Somit ist der rote Faden das *Experiment in Leisure* selbst. Die verschiedenen visuellen Eindrücke, die Interviewfragmente und Auszüge aus Milners Buch erzählen von der freien Zeit abseits von Zeitverlusten, die sich nur aus der linearen Logik der chronologischen Zeit ergeben konnten.

Nach der fünften, feststehenden Kameraeinstellung endet die Serie starrer Blicke auf die kargen Inseln und wird bei gleichbleibender Klanglandschaft durch ein monotones, hellgraues Bild ersetzt. Erst mit Verstreichen von Zeit und der darin erkennbar werdenden Kamerabewegungen wird deutlich, dass es sich hierbei nicht um eine reine Aufnahme, sondern um eine bewegte, wenn auch sehr überbelichtete Aufnahme des lichtdurchfluteten Himmels handelt. Langsam neigt sich die Kamera einem fernen Horizont derselben Schärenlandschaft entgegen, um nach und nach auch näher gelegene Inseln und das sie umspülende

6 Eva von Redecker, »Die zärtliche Erzählerin«, in: dies., *Revolution für das Leben. Philosophie der neuen Protestform*, Frankfurt/M. 2020, S. 123.

7 Als »speaking nearby« bezeichnet Trinh Thi Minh-hà die postkoloniale Erzählweise ihres Films *Reassemblage* (1982). Minh-hà erklärt dort im voice over: »I do not intend to speak about. Just speak nearby.«

Gewässer zu erkunden. Währenddessen berichtet eine weibliche Stimme aus dem Off von einer mentalen Übung des »Sich-Versenkens zur Konzentration«, welche die Sprecherin stets im Moment vor ihren Auftritten als Tänzerin durchführe. Auch hier wird die Poetik des Medialen, diesmal als Präsenz auf der Bühne über das Maß der Körperarbeit hinaus, beschrieben.

Währenddessen gleitet die Kamera langsam über Einzelheiten der Landschaft. Details wie Wellen, Steine oder Gräser bekommen durch die gewählten Ausschnitte eine besondere, aufgeladene Qualität. Anders als in den feststehenden und langen Kameraeinstellungen zu Beginn und am Ende des Films verweilt die Kamera hier nicht, sondern wandert ziellos und doch suchend umher. Dabei scheint sie sich dem menschlichen Blick im unbewussten Zustand der reduzierten Aufmerksamkeitskontrolle anzunähern. De Boer ahmt so mit der Kamera den schweifenden Blick des Dazwischens der freien Zeit nach. Auf dieses zweckfreie Umherschweifen folgt, jedoch ohne dass die Bewegung dabei abgebrochen wird, ein visueller Bruch: von menschenleeren Aufnahmen vermeintlich unberührter Landschaften zu weiterhin menschenleeren, aber vollständig durch den Menschen bearbeiteten und definierten Innenaufnahmen (wieder) leerer Studios, Ateliers und Werkstätten. In die Werkstätten des künstlerischen Schaffens, dorthin wo das Denken des Dazwischen als ästhetische Praktik und ästhetisches Urteilen in Praxis geschieht. Zugleich wurde eingangs über den »spaceless-space«, den Zwischenort des künstlerischen Prozesses im Unbewussten informiert. Dieser Ort im Unbewussten verweist zugleich auch auf eine Unverfügbarkeit im Augenblick des gerichteten Wahrnehmens, Denkens, Handelns, Herstellens und Urteilens. Diese Unverfügbarkeit doch vermittelt verfügbar zu machen, erscheint als ästhetische Übung, die Manon de Boer mit Rückgriff auf Marion Milner die Zuschauer:innen durchleben lässt.

Um diese Übung philosophisch nachvollziehen zu können, ist es hilfreich, Hannah Arendts Begriff des Urteilens heranzuziehen: Ihrerseits wiederum in Rückgriff auf Immanuel Kants Kritik der ästhetischen Urteilskraft erklärt Arendt in ihren posthum erschienen Schriften in *Das Urteilen*, dass der Modus des ästhetischen Urteilens dem Modus

des politischen Urteilens gleiche, gerade dadurch, dass im ästhetischen Abstrahieren sich der Mensch im »Vermögen, das Besondere [...] zu denken«⁸ übt, also darin, ein allgemeines Urteil über das jeweils Besondere zu fällen.⁹ Und dies geschieht buchstäblich in jenem Denken des Dazwischens, wie es hier in diesem Band verhandelt wird: Arendt versteht den Denkprozess als ein Sich-Vorstellen, als ein Abstrahieren, als ein Sich-Ein-Bild-Von-Etwas-Machen, das nicht da ist. Im Nachdenken vollzieht sich eine Reflexion, die keinen Erkenntnisgewinn voraussetzt, im Gegenteil, eine Reflexion, die noch alles offen und in der Schwebelage, im Zwischen belässt. In Anschluss an Platon und Aristoteles argumentiert Arendt, dass Politik »im Zwischen [entsteht] und sich als Bezug [etabliert].«¹⁰ Im »Zwischen«, als möglicher Dissens wie Aushandlungsraum der Verschiedenen, wie Arendt die Pluralität der Bürger in der Polis begreift, verortet sie wiederum auch den Begriff der Politik. Für sie ist dieses Denken im Dazwischen mithin notwendig für jede Form der Demokratie, denn nur so könnten Zweifel und Unvernehmen sichtbar und hörbar gemacht und in eine Neuverhandlung des als sicher Gegebenen miteinbezogen werden. Interessant ist hierbei, dass Hannah Arendt explizit das ästhetische Geschmacksurteil zur Blaufolie für das politische Urteilen macht.¹¹

Im reflektierenden Urteil des Geschmacks, also über die abstrahierende Kraft der Einbildung, wird demnach eine Entscheidung unter Berücksichtigung der verschiedenen Meinungen getroffen. Im Geschmack werden die Einbildungen in einer reflexiven Operation geprüft und durch Gründe eingeholt, wodurch sie zu Urteilen werden, die, wie es neben Hannah Arendt auch Christoph Menke mit Kant liest, eben

8 Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft* [1790], in: ders., Werke in zehn Bänden, Bd. X, hg. Wilhelm Weischedel, Darmstadt 1960, S. 251.

9 Hannah Arendt, *Das Urteilen*, München 2012, hier insbesondere die Aufzeichnungen zum Seminar über Kants *Kritik der Urteilskraft*, gehalten an der New School for Social Research, New York, im Herbstsemester 1970, im Kapitel »Die Einbildungskraft«, S. 121–130.

10 Arendt, *Was ist Politik?*, München/Zürich 1993, S. 11.

11 Siehe dazu auch Anne Gräfe und Maria Muhle, »Politik« und »die Künste«, in: Judith Siegmund (Hg.), *Handbuch Kunstphilosophie*, Bielefeld 2022, S. 579–612.

»aus Gründen geteilt werden.«¹² Die Einbildungskraft ist mit Arendt in *Das Urteilen* »die Fähigkeit, präsent zu machen, was abwesend ist.«¹³ Im Geschmacksurteil übt sich nach Arendt somit das politische Urteil. Die Mittelbarkeit von Kunst und Politik, ihr je subjektiver Eindruck, macht es nötig, den je eigenen subjektiven Eindruck dem der anderen Verschiedenen, den Mitmenschen, gegenüberzustellen. Und es ist ebenfalls der Geschmack, der unerwartete Empfindungen als Gegenbewegung gegen die Reflexion als Abwägung der Gründe miteinbezieht und somit stets Raum offen lässt für das nicht gänzlich vernünftig Kontrollierbare. Gerade aufgrund dieser nicht vollständig berechenbaren, also unverfügbaren Bewegung des Denkens und Urteilens erscheint die Poetik des Medialen so unheimlich interessant: Als Übung im Denken, wie sie auch Marion Milner und mit ihr Manon de Boer vorschwebt. Der oder die einzelne Betrachterin künstlerischer Arbeiten im Allgemeinen und dieser hier im Besonderen befindet sich im Austausch mit den Gedanken des oder der Anderen. Also den meinigen, wenn sie sie gerade lesen, oder jenen der Künstlerin Manon de Boer, wie sie sie als Poetik im Film *An Experiment in Leisure* hervorbringt, dabei jedoch stets verbunden mit dem Gefühl der sperrigen Unwirklichkeit der Geschichten, »die ihren eigentlichen Wahrheitsgehalt«, die Intention der Autor:innen, nicht gänzlich erkennen lassen, so dass sich dieser Wahrheitsgehalt, als

12 Christoph Menke, »Der andere Geschmack. Weder Autonomie noch Massenkonsum«, in: ders., Juliane Rebentisch (Hg.), *Kreation und Depression. Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus*, Berlin 2011, S. 228. Menke argumentiert, dass der Geschmack, als zentrale Kategorie der Ästhetik des 18. Jahrhunderts, das Vermögen sei, »ohne methodische Überprüfung und argumentative Rechtfertigung, in einem Akt sinnlichen Erfassens, zu erkennen und zu beurteilen, wie es um einen Gegenstand bestellt ist« (S. 227). »Im Geschmack urteilt das Subjekt selbst« und der »Geschmack urteilt über die Sache selbst« (S. 228). Das beinhaltet eben auch, dass »die Ästhetik selbst schon den Gedanken, der über den – falschen, schlechten – Gegensatz von bürgerlich-autonomem oder konsumistisch-postmodernem Geschmack hinausführt«, enthält (S. 236).

13 Arendt, *Das Urteilen*, München 2012, S. 101.

erweiterter, über die Anstrengung der Einbildungskraft erst wieder in Ihnen, den Leser:innen und Betrachter:innen, entfaltet.¹⁴

Den Mittelteil von *An Experiment in Leisure* bilden sieben längere, unbewegte Kameraeinstellungen auf menschenleere Arbeitsräume. Sie gehören all jenen Gesprächspartner:innen, deren fragmentierte Interviews auf der Tonspur des Films eingespielt sind. Schreibtisch, Bibliothek, Atelier, Tanz- und Tonstudio. Die körperlose Präsenz, um deren Herstellung es in den vorab zu hörenden Interviewauszügen ging, die hier also in Worten beschrieben wird, vermittelt sich im Film indirekt als Poetik des Medialen: Also indirekt sowohl durch das Off dieser Off-Stimmen, die körperliche Abwesenheit der sprechenden Körper über körperlose Präsenz, als auch den stets gelenkten Kamerablick, der die visuellen Spuren von vormals womöglich aktiven Tätigkeiten in den gezeigten Räumen präsentiert – ohne dass wir diese Aktivitäten erblicken können. Während dieser, aus sieben Aufnahmen zusammengesetzten Sequenz sind erneut Off-Stimmen über die fortlaufende Soundscape aus Naturgeräuschen gelegt. Die Interviewten erörtern neben Gedanken Milners auch damit korrespondierende, eigene Überlegungen zu Variation und Wiederholung als jeweilige Ausgangspunkte eigener, kreativer Prozesse. Die Erfahrung der Ambivalenz aus Ton und Bild, dem Off-Ton aus Interviewfragmenten und Natur-Atmosphäre sowie den Bildern von Orten geistiger Produktivität verdeutlicht jenes Spannungsverhältnis, von dem Milner und die interviewten Künstler:innen selbst berichten:

So beschreiben die Interviewten, in Anlehnung an Milners Überlegungen, Umstände, Bedingungen und Voraussetzungen ihres künstlerischen Arbeitens als eine Entwicklung, die unter anderem aus der Übung, aus der Praktik der Wiederholung, entsteht. Im Schwebestand zwischen stetiger, bewusster Wiederholung und untätiger

14 Zitate aus Arendt, »Franz Kafka«, in: dies., *Verborgene Tradition – Unzeitgemäße Aktualität?*, Berlin 2000, S. 96.

Gedankenlosigkeit verwandelt sich demnach das Bewusstsein.¹⁵ Abseits von Anrufungen des Selbst sowie des Außen lässt sich der Suche nach Kreativität »eine Ästhetik der Wiederholung entgegenstellen«, die durch die Reproduktion ästhetischer (Alltags) Praktiken ermöglicht, »jenen mentalen Fluss, der die zweckrationale Praxis begleitet, nicht noch zusätzlich anzuheizen, sondern vielmehr stillzustellen«,¹⁶ wie Andreas Reckwitz die Alltagsästhetik der Wiederholung definiert. In der hier diskutierten Wiederholung liegt der Fokus auf Alltäglichkeit, Gleichförmigkeit und einer »Stillstellung des mentalen Flusses«,¹⁷ der Erwartungshaltungen, der Fremd, und Selbstanrufungen, um so einen psychischen Zustand des diffus Unbewussten zu erzeugen, um also eine Form des Dazwischen zu befördern.¹⁸

In dieser »Ästhetik der Wiederholung gründet ästhetische Befriedigung nicht im Reiz, sondern in der Erfahrung des Nichtmobilen und Nichtdynamischen«,¹⁹ mithin dem (mental, visuellen wie körperlichen) Verweilen an einem Ort, aber eben insbesondere auch in einer Einübung einer in sich routinierten, repetitiven Praktik oder Haltung der gewohnten Handlung. »Im Idealfall bedeutet Routine der ästhetischen Praxis Meisterschaft und Mühelosigkeit.«²⁰ Aus dieser Mühelosigkeit entspringt dann jene psychische Kreativität, die Milner und in ihrer Gefolgschaft de Boer experimentell hervorzulocken

15 Siehe dazu auch das vierte Kapitel zur »Langeweile als Wiederholung« in Anne Gräfe, *Langeweile Aushalten. Kontingenzerfahrung in der Gegenwartskunst*, Berlin 2024.

16 Andreas Reckwitz, »Alltagsästhetik der Wiederholung«, in: ders., *Die Erfindung der Kreativität*, Berlin 2012, S. 363.

17 Ebd.

18 Dieser Zustand ähnelt dem sog. Flow-Erlebnis nach Mihály Csikszentmihalyi. Vgl. ders., *Das Flow-Erlebnis. Jenseits von Angst und Langeweile: im Tun aufgehen*, Stuttgart 2010. Zugleich ist der Flow-Effekt nicht bewusst reproduzierbar, sondern entsteht nicht intentional und stets im unbewussten Zustand. Csikszentmihalyi argumentiert, dass das Gegenteil zum Flow die bewusste Konzentration ist.

19 Reckwitz, »Alltagsästhetik der Wiederholung«, a.a.O., S. 363.

20 Ebd., S. 364.

versuchen. Beachtenswerterweise besteht die Herausforderung des Experiments vor allem in der zu vollziehenden Bewegung aus dem Bewusstseinsbereich heraus. Ich zitiere aus dem Film und aus dem Buch von Marion Milner: »[T]he queer part is, that you mustn't accept in order to have a good idea – that kills the whole process; you must accept as if there were nothing beyond.«²¹ Bei diesem »queer part« – dem sonderbar schrägliegenden Aspekt – handelt es sich somit um ein doppeltes Paradox: Die bewusst-zielgerichtete Entscheidung zum Unbewussten liegt ihrerseits in einer ungerichteten und ziellosen Einstellung, nicht im angestrebten Ziel einer »guten Idee«. In der Ambivalenz der bewussten Entscheidung zum Unbewussten – im »queer part« – entspringt das Dazwischen der freien Zeit. Die sich in der ästhetischen Erfahrung ermöglichende Freiheit der freien Zeit entspringt zwischen bewusstem Aushalten und unbewussten Umherschweifen, als Zwischenraum und Zwischenzeit zum Anders-Denken und Anders-Wahrnehmen, abseits von Bedürfnisproduktion und -befriedigung. Bereits in der bloßen Abbildung gezeigter, menschenleerer Landschaftsbilder kann sich somit ein Zwischenraum auftun. Darin möglicherweise lesbare Zurückzur-Natur-Botschaften werden durch die modularisierte Soundscape gestört. Denn die modifizierten Naturgeräusche gehören nicht zum Bild. Sie sind verfremdet, also bearbeitet und somit gerade nicht mehr »natürlich«. Sie verbinden als uneinheitliche Klanglandschaft die verschiedenen Sequenzen aus Landschafts- und Werkstattaufnahmen. Der kulturwissenschaftliche Clou von *An Experiment in Leisure* besteht darin, dass die Beruhigung der Wahrnehmung, welche durch die Kamera- und Schnitttechnik hervorgerufen wird, »bis an die Grenze der Langeweile reicht und dabei einen Zustand erhöhter Sensibilität und Wachsamkeit hervorzurufen vermag,«²² wie es die Ankündigung der Arbeit in der *Secession* in Wien formulierte. Solche Wahrnehmungsmodifikationen erinnern natürlich auf eklatante Weise an die Formulierungen Milners.

21 Milner, *An Experiment in Leisure*, a.a.O., S. 89.

22 So der Ankündigungs- und Homepagetext zu de Boers Ausstellung *Giving Time to Time* vom 01.07.2016 bis 28.08.2016 in der *Secession* Wien. Abrufbar unter https://secession.at/ausstellung_manon_de_boer [letzter Aufruf am 07.02.2022].

Doch bleibt die de Boer nicht an einer nur immersiven Erfahrung stehen, sondern stellt überhaupt, durch formale und inhaltliche Bezüge, die freie Zeit der Freiheit zur Diskussion und bringt so erst die Poetik des Medialen hervor.

De Boers *An Experiment in Leisure* besteht also weder in einer Kritik eines eisernen Käfigs des das freiheitsstrebende Subjekt beschränkenden Außen à la Max Weber noch in der Kritik der Abwesenheit von Freiheit. *An Experiment in Leisure* erprobt Milners Methode ohne Zielsetzung, denn im Sinne Milners würde gerade die bewusste und ökonomisierte, weil auf ein Ziel hin berechnete Anwendung ihrer Methode eben jenes Ziel zerstören: »[it] kills the whole process; you must accept as if there were nothing beyond!«²³ Weil sich der Homo oeconomicus unserer Gegenwart an veränderte Bedingungen des Neoliberalismus angepasst hat und auch in der aktuellen, finanzialisierten Ökonomie die nächste Version seiner selbst entwickelt,²⁴ lässt sich in der Arbeit de Boers ein Bruch mit den Metriken der Selbstinvestition erfahren. Nicht indem diese verneint werden, sondern indem die Selbstinvestition qua Aufmerksamkeitserweiterung auf den zweckfreien Moment des Dazwischen, als freier Zeit der Freiheit, fruchtbar gemacht wird. Das nicht mehr greifbare Paradox der Situation, in der das Subjekt zum Werkzeug seines vormals selbst als Werkzeug erschaffenen Systems geworden ist,²⁵ wird in *An Experiment in Leisure* über das Dazwischen der freien Zeit der Freiheit erfahrbar. Erfrischend antitotalitär erscheint de Boers Arbeit gerade auch, weil sie frei von normativem Pathos weder die Gegenwart richtet noch als Verweiskunst taugt, sondern die Kunstschaftenden und auch die Kunst sowohl

23 Milner, *An Experiment in Leisure*, S. 89.

24 Vgl. Wendy Brown, *Die schleichende Revolution. Wie der Neoliberalismus die Demokratie zerstört*, Berlin 2018, hier insbesondere das dritte Kapitel »Foucault revidieren: Homo politicus und Homo oeconomicus«, S. 91–132. Siehe auch Stefan Mai, *Das metrische Wir. Über die Quantifizierung des Sozialen*, Berlin 2017.

25 Vgl. Brown, *Die schleichende Revolution*, a.a.O., S. 131: »Wie die Bürokratie fängt der Kapitalismus als Werkzeug an, mausert sich jedoch zu einem System mit seinen eigenen Zwecken und zwingt alle Akteure, diesen Zwecken zu dienen.«

als Teil des sich stetig erweiternden Neoliberalismus als auch als Bruch mit diesem versteht.

Dort, wo Naturaufnahmen einer kargen Landschaft in statischen Kameraeinstellungen und umherschweifenden Detailaufnahmen gezeigt werden, fällt de Boer nicht etwa in eine verklärt-romantische Version menschenfreier Naturidylle zurück. Vielmehr spielt sie mit den Wahrnehmungserfahrungen und -gewohnheiten der Betrachtenden, wodurch diese sich etwa fragen könnten, ob das Bild ein Standbild darstellt oder es sich doch um Videoaufnahmen in Echtzeit handelt, ob der zeitgleich vernehmbare Sound zum Bild gehört oder ob dieser zwar passt, jedoch nachträglich, »künstlich« hinzugefügt wurde. Die soziale und kulturelle Bedingtheit der Betrachtenden, ihrerseits Subjekte der Gegenwart, wird zum einen vorausgesetzt und zum anderen im Laufe der Arbeit, geradezu buchstäblich mittels eingefügter Interviewausschnitte, im Begrifflichen konkretisiert. Dabei besteht das Greifbare dieser Konkretisierung in einzelnen Satzketten, die versuchen, den Zugriff auf den zweckfreien Moment des Dazwischen zu beschreiben.

Das an sich allgemein Bekannte und als solches Austauschbare der menschen-leeren Landschaftsansichten und Arbeitsräume ist durch die Erfahrung der Abwesenheit von Menschen, ebenso durch die Auswahl der Kameraausschnitte und nicht zuletzt durch den irritierenden Sound für sich etwas Besonderes. Die mögliche ästhetische Erfahrung des Dazwischen des *Experiments in Leisure* ist somit doch fast, aber eben nie gänzlich greifbar, wohl aber erfahrbar. Oder, wie Milner selbst schreibt, »this thing which was always more than all that could be said about it – and yet in order to know it, you had to be continually trying to say things about it.«²⁶ Zugleich wird in diesem Versuch, das Konkrete der sinnlichen Erfahrung im Moment des Dazwischen in allgemeinen Bildern, Worten und Begriffen zu erfassen, welche ihrerseits nur begrenzt beschreiben und ergreifen können, dieses Besondere erneut zum Allgemeinen. Im Experiment vollzieht sich an und für sich somit eine reflektierende dialektische Bewegung vom Besonderen zum Allgemeinen

26 Milner, *An Experiment in Leisure*, a.a.O., S. 175.

zum Besonderen, und gerade darin besteht auch der gesellschaftliche Witz dieser künstlerischen Arbeit.

Literatur

- Aristoteles, *Poetik*, Griechisch/Deutsch, übers., hg. Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1982.
- Arendt, Hannah, *Was ist Politik?*, München/Zürich 1993.
- Arendt, Hannah, »Franz Kafka«, in: dies., *Verborgene Tradition – Unzeitgemäße Aktualität?*, Berlin 2000, S. 95–116.
- Arendt, Hannah, *Das Urteilen*, München 2012.
- Brown, Wendy, *Die schleichende Revolution. Wie der Neoliberalismus die Demokratie zerstört*, Berlin 2018.
- Csikszentmihalyi, Mihály, *Das Flow-Erlebnis. Jenseits von Angst und Langeweile: im Tun aufgehen*, Stuttgart 2010.
- Gräfe, Anne, *Langeweile Aushalten. Kontingenzerfahrung in der Gegenwartskunst*, Berlin 2024.
- Kant, Immanuel, *Kritik der Urteilskraft* [1790], in: ders., *Werke in zehn Bänden*, Bd. X, hg. Wilhelm Weischedel, Darmstadt 1960.
- Mai, Steffen, *Das metrische Wir. Über die Quantifizierung des Sozialen*, Berlin 2017.
- Menke, Christoph, »Der andere Geschmack. Weder Autonomie noch Massenkonsum«, in: ders., Juliane Rebentisch (Hg.), *Kreation und Depression. Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus*, Berlin 2011, S. 226–239.
- Milner, Marion, *An Experiment in Leisure* [1937], New York 2011.
- Muhle, Maria und Anne Gräfe, »Politik« und »die Künste«, in: Judith Siegmund (Hg.), *Handbuch Kunstphilosophie*, Bielefeld 2022, S. 579–612.
- Reckwitz, Andreas, *Die Erfindung der Kreativität*, Berlin 2012.
- Redecker, Eva von, *Revolution für das Leben. Philosophie der neuen Protestform*, Frankfurt/M. 2020.