media/rep/

Repositorium für die Medienwissenschaft

Sigrid Adorf

Operation Video. Eine Technik des Nahsehens und ihr spezifisches Subjekt: die Videokünstlerin der 1970er Jahre

2008

https://doi.org/10.25969/mediarep/3552

Veröffentlichungsversion / published version
Buch / book

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:
Adorf, Sigrid: *Operation Video. Eine Technik des Nahsehens und ihr spezifisches Subjekt: die Videokünstlerin der 1970er Jahre*. Bielefeld: transcript 2008. DOI: https://doi.org/10.25969/mediarep/3552.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:
https://doi.org/10.14361/9783839407974

Nutzungsbedingungen:
Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 3.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0

Terms of use:
This document is made available under a creative commons - Attribution - Non Commercial - No Derivatives 3.0 License. For more information see:
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0

DFG Deutsche Forschungsgemeinschaft

Philipps Universität Marburg

Studien|zur|visuellen|Kultur

Sigrid Adorf

Operation Video

Eine Technik des Nahsehens und ihr spezifisches Subjekt: die Videokünstlerin der 1970er Jahre

[transcript]

Sigrid Adorf
Operation Video

Studien | zur | visuellen | Kultur
Herausgegeben von Sigrid Schade und Silke Wenk | Band 5

Sigrid Adorf, Kunstwissenschaftlerin, ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institute for Cultural Studies in the Arts der Zürcher Hochschule der Künste. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Repräsentations- und Blicktheorien, Geschichte und Theorie der technischen und visuellen Medien sowie Feministische Theorie im Kontext der Visuellen Kultur.

Sigrid Adorf

Operation Video.
Eine Technik des Nahsehens und ihr spezifisches Subjekt: die Videokünstlerin der 1970er Jahre

[transcript]

Diese Veröffentlichung lag dem Promotionsausschuss Dr. phil.
der Universität Bremen als Dissertation vor.
Gutachterin: Prof. Dr. Sigrid Schade Tholen
Gutachterin: Prof. Dr. Silke Wenk
Das Kolloquium fand am 09.07.2007 statt.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 3.0 License.

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte
bibliografische Daten sind im Internet über
http://dnb.ddb.de abrufbar.

© 2008 transcript Verlag, Bielefeld

Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus, Bielefeld
Umschlagabbildung: Videostill aus: Lisa Steele,
Birthday Suit: With Scars and Defects,
1974. Video, s/w, 13 min, Ton. © Vtape Toronto
Lektorat & Satz: Sigrid Adorf
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar
ISBN 978-3-89942-797-4

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei
gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet:
http://www.transcript-verlag.de

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis
und andere Broschüren an unter:
info@transcript-verlag.de

INHALT

EINLEITUNG

Die OPERATION VIDEO als eine »Signatur der Zeit«? 11
»It is essentially a dialectical operation between me and the camera« – These 17
Vorhaben – Verortung, Methode und Prämissen 20

I DAS MEDIUM IST POLITISCH? FERNSEHEN, VIDEO UND SUBJEKT UM 1970

Das Subjekt als Medium und das Medium als Subjekt 25
Hypothese 1: Video *ist* aufgrund der ihm eigenen Zeitlichkeit politisch 28
Hypothese 2: Video *war* aufgrund seiner Zeitgebundenheit politisch 32

Das Medium ist (nicht) die Botschaft 37
Fernsehen. Das Private und das Politische 43
New Reel (Hermine Freed: 1977) 55
»video is video is video«. Mediale Selbstreferentialität als politische Aussage? 57
Video = ich sehe? Eine medien- und subjekttheoretische Konjugation 60
Süße Gewalt (Sanja Ivecović: 1974) 62

Video und Psyche – ein *penetrantes* Verhältnis 64
Der Closed Circuit als narzisstische Tautologie (Rosalind Krauss) 66
Narzissmus als Narkose. Das tragische Spiel des Subjekts mit seinem Bild 74
Ein »Videostadium« (Jean Baudrillard)? 82

Momentaufnahme. Video als »feministische Botschaft« um 1970 84
Eine *phänomenale* Schnittmenge: Feminismus, Video und ›Postmoderne‹ 88
Um 1970? Die historische Dimension der Beziehung von Subjekt und Medium 94
Das Problem des Index zwischen ästhetischer Präsenz und politischer Gegenwart 96

II DAS PRIVATE IST POLITISCH! REPRÄSENTATIONSKRITISCHE EINGRIFFE IM ›ALLTAG‹

Kritik an der Naturalisierung des Kulturellen 103

»to argue for a video of representation«. Martha Roslers semiotische Strategien 107
Semiotics of the Kitchen (Martha Rosler: 1975) 111
Mittendrin für Abstand sorgen. Techniken zur Selbstdistanzierung 113

Repräsentationskritik aus der Perspektive des feministischen Diskurses 121
»her activity is a semiotic one« – These zum Ausspielen einer Zeichenposition 124
Der mediale Eingriff als taktile Taktik und Schnitttechnik – VALIE EXPORTs Expanded Cinema 127

III BILD – KÖRPER. METHODISCHE UND MEDIENTHEORETISCHE ÜBERLEGUNGEN ZUM BEGRIFF DER OPERATION

Repräsentationskritik und Wirklichkeitsbegriff im Anschluss an Walter Benjamin 143
Der operative Eingriff. Walter Benjamins medientheoretische Chirurgie 147
Das Bild einer Operation als Bildoperation 151
Einschneidende Techniken. Das Mediale und das Körperbild 156
»Formulierung revolutionärer Forderungen in der Kunstpolitik« – Arbeit an Begriffen 161
Aura und Choc. Die Abhängigkeit des Subjekts vom »sonderbaren Gespinst« 163
Wer ist der Benjaminsche Operateur? 167
Das lesbare Bild 171
Zerstreuung. Eine Technik des *Begreifens* 175
Video als eine Kunst, »die mit Einschnitten operiert« 179
Now (Lynda Benglis: 1973) 184

IV OPERATIONEN AM ›BILD DER FRAU‹. SICHTBARE BEWEGUNGEN IN EINEM FESTEN RAHMEN

Die ›Videokünstlerin‹ als besserer Kameramann 191
Andauernde Bewegungen in einer Ausstellung von Lili Dujourie 193
»She is nothing but our gaze«? Positionsbestimmungen in und vor Bildern 197
Das Rahmen im Hier und Jetzt. Video als performativer und analytischer Rahmen 201
Selbstgegenwart und die Präsenz der Bilder – eine verstrickte Beziehung 210
Video – ein geeigneter Rahmen, »eine leidenschaftliche Trennung herbeizuführen«? 215
Zwischen Nachstellung und Vorstellung. Das videotechnische Betreten von Bildräumen 226
Art Herstory (Hermine Freed: 1974) 226
Family Album (Hermine Freed: 1975) 234
Glauben Sie nicht, dass ich eine Amazone bin (Ulrike Rosenbach: 1975) 239
Der Bildraum als (einziger) Handlungsraum 242

V DER PREKÄRE KÖRPER ›DES KÜNSTLERS‹ UM 1970. POSEN UND POSITIONEN

Künstler, Körper und Selbstreferentialität – Symptomatik einer »Wendezeit«? 245

Neuverhandlungen künstlerischer Autorschaft 249
Kunst-als-Kunst und die »Behandlung […] des Publikums« 252
Das minimalistische Objekt und sein Gegenüber. Fragen der Subjektivierung 255

Body Art. Die neue Sichtbarkeit des KünstlerInnenkörpers 262
Der Körper als bloße Materie und Kunstwerk 264
»Their bodies and ours« – Kozloffs These vom leidenden Werk 266

»Differences of Attitudes« - Künstlerische Gesten und ihr Geschlecht 271
Das Ideal der freien Geste bei Agamben und Flusser 281
Politisch lesbar: *Gestures* (Hannah Wilke: 1974) 283
Blick- und Zeichenverkehr. *Intercourse With …* (Hannah Wilke: 1977) 286
Eine Geste der Selbstautorisierung. *Through the large Glass* (Hannah Wilke: 1977) 291
Different Make Up – oder das Abschminken des kreativen Akts. *Representational Painting* (Eleanor Antin: 1971) 295

VI DAS BILD OPERIERT AN DER GESCHICHTE (DES SUBJEKTS)

Subjekt, Spiegel, Video – ineinandergreifende Medialität 299

Video = Eine strategische Ich-Position? 301
A Very Personal Story (Lisa Steele: 1974) 302

Gegenüberstellung und Vorhersehung. Der Spiegel und sein ›Du‹ 307
Inter(re)aktionen. Katalytische Medien der ›Veranderung‹ 311
Wo Bild und Subjekt sich treffen. *Meeting Point* (Sanja Ivecović: 1978) 320
Birthday Suit: With Scars and Defects (Lisa Steele: 1974) 322
Facing South (Lisa Steele: 1975) 327

»Look closer!« - Fernsehinversion: Video als Technik des Nahsehens 333
»to argue for a video against the mythology of everyday life« 336

ZUSAMMENFASSUNG 339

Abbildungsnachweis 341

Literatur 347

Index 367

Dank 373

I make use of video, as I do the other mediums I work with, as a participant in a dialogue. It is essentially a dialectical operation between me and the camera. A decision made by the camera is given back to the monitor which acts as mediator between us. The monitor offers me the opinion of the medium, its suggestion for further dialogue, but the message isn´t always so clear.

Eleanor Antin 1974[I]

Ich begann, mich selber mit der Kamera zu kontrollieren, mein Leben, meinen Umraum, meine körperlichen Bewegungen. Ich experimentierte, versuchte in kleinen Räumen die Kameraarbeit auszuweiten und fühlte mich sehr wohl dabei. Es war sozusagen wunderbar, denn es war die totale Autonomie für mich. Fernsehen interessierte mich damals wenig, und der kritische Aspekt des neuen Mediums machte mir in den ersten Jahren kaum Kopfzerbrechen.

Ulrike Rosenbach 1982[II]

Me! Or the way I wear my hat, the way I sip my tea, the memory of all that. Oh no you can´t take that away from me – The way my smile just gleams, the way I sing off key, the way I´ll haunt your dreams. Oh no you can´t take that away from me.

Hannah Wilke 1974[III]

How does one address these banally profound issues of everyday life? It seems to me appropriate to use the medium of television, which in its most familiar form is one of the primary conduits of ideology – through both its ostensive subject matter and its overtly commercial messages. I am trying to enlist ›video‹, a different form of television, in the attempt to make explicit the connections between ideas and institutions, connections whose existence is never alluded to by corporate TV. Nevertheless, video is not a strategy, it is merely a mode of access.

Martha Rosler 1977[IV]

My video is personal to me and I hope it might be personal to someone else. Video is one way in which I began to study an image, my image, and often those closest to me. […] Video was for me a way of presenting certain ideas that had occurred in films, but presenting these ideas in a more immediate self-revealing way.
Lynda Benglis 1974[V]

Video is Vengeance of Vagina.
Video is Victory of Vagina.
Viva Video...
Shigeko Kubota 1974[VI]

Emotion is motion and drama is the passage of time. When I make my tapes this is all that I can think about and consider. The structure is intuitively set up at the beginning. I just pour the content into it. But he content is the tape itself.
Lisa Steele 1976[VII]

Mit Video auf einer neuen technologischen Stufe, machte ich das bislang Unmögliche möglich: die Aufhebung der Trennung von Modell und Maler, von Subjekt und Objekt, Bild und Abbild. Durch dieses gleichzeitige Aufnehmen und Wiedergeben war ich auch gleichzeitig Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft. Ich bekam ein neues Zeitgefühl. Denn ich sah nicht, wie bei der Foto- oder Filmkamera durch das Objektiv, sondern auf die große Bildfläche des Monitors. Das veränderte meinen Blick und meine Sehweise. ich sah auf einmal alles wie durch ein Vergrößerungsglas. Das Kleine wurde auf einmal riesengroß und das Nebensächliche zum Hauptsächlichen. Ich entdeckte so den Körper mit all seinen Teilen neu und erfand so eine neue Körpersprache. Neue leibhaftige Körperzeichen innerhalb einer neuen Bewegung.
Friederike Pezold 1983[VIII]

EINLEITUNG

Die OPERATION VIDEO als eine »Signatur der Zeit«[1]?

Ein Finger zeigt auf eine punktförmige, verknotete, etwa daumennagelgroße Narbe unterhalb der Brust. Dazu erklärt die kanadische Videokünstlerin Lisa Steele in der Arbeit *Birthday Suit. With Scars and Defects* von 1974, dass es sich um eine Narbe handele, die auf die Stelle verweise, an der man ihr wenige Wochen zuvor einen Brusttumor entfernt habe.[2] Der Blick der Betrachtenden folgt dem der Kamera ganz nah heran, als wolle das Auge den Finger ersetzen. Langsam und nachdrücklich umkreisen Finger und Aufmerksamkeit das Zeichen für die überstandene Operation. Lasse ich mich derart nah an diese Stelle heranführen, so macht es mir die genannte Arbeit möglich, einen Punkt zu *begreifen*, den ich als die reflexive Einsicht in die operative Stärke dieses Videobildes verstehe – sofern ich dem Begriff des Operativen eine schillernde Vielschichtigkeit zuerkenne und ihn in erster Linie als Ausdruck für die Wirksamkeit des Bildhaften verwende. Bewusst soll also die assoziative Weite des Operationsbegriffs offen gehalten werden, die Gedanken an strategische Einsätze, wirksame Methoden, körperliche Assoziationen, riskante Eingriffe und Mechanismen miteinander verbindet. So umreißt der Titel *Operation Video* jenen repräsentationskritischen Radius, den ich Videoarbeiten von Künstlerinnen zu Anfang der 1970er Jahre beimesse, indem ich am Beispiel ihres strategischen Medieneinsatzes die Verzahnung von Körper- und Mediendiskurs und die Symptomatik einer Neuorientierung des Subjektdiskurses zu jener Zeit zu untersuche.

Zu Beginn der 1970er Jahre waren auffällig viele Künstlerinnen an der Entwicklung von Videokunst beteiligt. Namen wie Eleanor Antin, Lynda Benglis, VALIE EXPORT, Joan Jonas, Mary Kelly, Shigeko Kubota, Friederike Pezold, Ulrike Rosenbach, Martha Rosler und Hannah Wilke gehören zu den inzwischen international anerkannten Vertreterinnen, wenngleich auch ihre Rezeptionsgeschichte zuweilen mit Unterbrechungen oder Verzögerungen verlief.[3] Andere Pionierinnen dagegen, wie etwa Barbara Buckner, Julie

---

1 Benjamin 1977b, S. 61.

2 Zu dem Video *Birthday Suit. With Scars and Defects* von Lisa Steele siehe Kap. VI, S. 322 ff.

3 Die Biografien der genannten Vertreterinnen weisen in der Regel eine umfassende und internationale Ausstellungstätigkeit und entsprechende Rezeption in den 1970er Jahren bis zu Beginn der 1980er Jahre auf, die große Ausstellungsprojekte beinhaltet (wie etwa *Projekt '74* oder die *Documenta VI* (1977). In den 1980er Jahren bis zu Beginn der 1990er Jahre beschränkt sich ihre Rezeption dagegen eher auf (feministische) Fachkreise. Seit etwa Mitte der 1990er Jahre

Gustafson, Shirley Clarke, Nancy Holt oder Beryl Korot, auf die der Katalog *The First Generation: Women and Video 1970–1975* verweist, oder auch Lili Dujourie, Linda Montano, Muriel Olesen, Lisa Steele oder Ilene Segalove blieben jedoch vergleichsweise unbekannt.[4] Die Nähe zwischen Feminismus und frühem Videokunstdiskurs war eine politisch und strategisch begründete, die es noch heute zu beachten lohnt. Reduziert man sie auf den Hinweis von Wulf Herzogenrath, dass Frauen, die Technik so sehr lieben wie Männer, so nimmt man sich die Chance, im Kontext von Kunst- und Medientheorie nach den spezifischen Kriterien dieser Nähe zu fragen und darüber eine entsprechende Differenzierung des Diskursfeldes zu erhalten.[5] Frühe Charakterisierungen des Mediums Video, die eine intime, alltägliche, taktile und unmittelbare Ästhetik seiner leichten Handhabbarkeit betonen und auf das zyklische Moment von Livebildschaltung und Wiederholbarkeit abzielen, muten als vermeintlich weibliche Zuschreibungen an. Ein affirmativer Umgang mit diesen medialen Eigenschaften innerhalb einer feministisch motivierten Medienarbeit schien folglich mit dem Risiko behaftet, an der Produktion problematischer, mythischer Überblendungen mitzuwirken. Stattdessen aber waren es gerade die Medienkünstlerinnen, deren intensive und konzeptuelle Auseinandersetzung mit den Positionen vor und hinter der Kamera eine aufschlussreiche Reflexion des Verhältnisses von Körper, Bild und Subjekt lieferten. Wie Sigrid Schade in *Körper zwischen den Spiegeln* darlegt, ging es in den *Selbst-Inszenierungen in Videos, Filmen und Kunst von Frauen* um die Erforschung einer schwierigen Doublebind-Situation zwischen den normierenden Idealen kultureller Spiegelbilder und dem Versuch sich selbst als Selbst (widergespiegelt) zu sehen.[6] Die feministische Filmtheorie, einer der avanciertesten theoretischen Zweige des Feminismus in den 1970er Jahren, war auch für zahlreiche der anderen Medienkünstlerinnen ein wichtiger Ausgangspunkt, sich mit der Beziehung zwischen Blick, Begehren und der Konstruktion von Weiblichkeit kritisch auseinanderzusetzen.[7] Dabei ging es vor

aber gibt es eine noch anhaltende Welle großer Retrospektiven zu den Kunstformen der 1960er und 1970er Jahre, wie *Out of Actions* (1998) oder *More Than Minimal* (1996), die den Künstlerinnen erneut ein breites, internationales Publikum sichert und große Personalen in anerkannten Ausstellungshäusern mit sich bringt. So hat auch die *Documenta XII* 2007 noch frühe Arbeiten von Antin, Rosler und Kelly gezeigt.

4 Hanley 1993.

5 »Warum wir Männer die Technik so lieben« – und gleichzeitig der Hinweis, dass dies Frauen ebenso tun. Anmerkungen zu den frühen Video-Arbeiten von Ulrike Rosenbach, Rebecca Horn und Friederike Pezold. In seinem Beitrag zum Katalog *Profession ohne Tradition. 125 Jahre Verein der Berliner Künstlerinnen* (1992) stellt Wulf Herzogenrath die Arbeiten der drei genannten Künstlerinnen vor, die er selber seit den 1970er Jahren in zahlreichen Videoausstellungen gezeigt und in Katalogen besprochen hat; vgl. Herzogenrath 1974 a/b/c, 1976, 1982, 1992. Als Kurator, Autor und durch Beiträge zu internationalen Kongressen im Bereich Videokunst seit ihren Anfängen ist Herzogenrath zweifellos eine der wichtigsten Figuren im frühen Videokunstnetz, der durch das Videoprogramm für die Ausstellungen *Projekt '74* (Kunsthalle Köln 1974) und *Documenta VI* (Kassel 1977) maßgeblich zur Popularisierung des Mediums im deutschsprachigen Kunstraum beitrug.

6 Schade 1998.

7 Vgl. Schade 1998 und *Feminismus und Medien* (1991); außerdem Kapitel II dieser Arbeit.

allem um eine repräsentationskritische Befragung der Schnittstellen von medialem und psychischem Apparat, von Bildkörper und Körperbild, von Dispositiv (oder Blickregime, wie Kaja Silverman es nennt[8]), Subjekt und Handlungsfähigkeit.

Bereits in Benjamins gleichsam zur Gründungsschrift der Medientheorie des 20. Jahrhunderts gewordenem Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936) ist von jener Doppeltheit die Rede, die fortan die Auseinandersetzung mit der Bedeutung der technischen Medien bestimmt[9]: Es geht um die Beschreibung einer Transformation der Realität unter dem Einfluss der Medien – ihrer Geschwindigkeit, Ausbreitung und Einsetzbarkeit –, und es geht um eine von den Medien abhängige Wahrnehmung für das, was als real gilt.[10] Bei Benjamin aber, und das macht seinen Text zu einem interessanten Ausgangspunkt einer kulturanalytischen Medientheorie, ist diese doppelte Perspektive auf die *Wirklichkeit der Wahrnehmung* und auf die *Wahrnehmung der Wirklichkeit* vordergründig nicht als eine universale Problematik eingeführt, sondern als eine konkrete, auf einen bestimmten kulturellen Rahmen bezogene Dimension. Das initiiert eine differenzierte Form der Medienanalyse, die den historischen Konnex zwischen technologischen Entwicklungen, ideologischen Investitionen und epistemologischen Entwürfen und Begriffsbildungen ins Zentrum rückt. Sein Versuch, den Verlust der Aura als Symptom eines epochalen Transformationsprozesses zu analysieren, ist in seiner Beschreibung der Wechselbeziehungen zwischen dem politischen Feld, den hochkulturellen Traditionen und populärkulturellen, alltäglichen Gewohnheiten, den technischen Strukturen und ihrer Wahrnehmungsrelevanz noch immer relativ einzigartig. Um die Verschiebung zu reflektieren, die ein technikdeterministischer, universaler Medienbegriff erfährt, wenn die historische und politische Einbindung des Mediendiskurses berücksichtigt wird, habe ich die Schnittmenge zwischen dem feministischen Projekt, der Problematisierung des Fernsehdispositivs und dem operativen Verständnis von Video in den frühen 1970er Jahren untersucht. Das neue Medium etablierte sich im Kunstkontext in einer Zeit, in der gleichzeitig das Thema des (eigenen) Körpers zu einem zentralen Topos der jungen, sich institutionskritisch definierenden Kunstbewegungen wurde. Zu fragen ist demnach, welche Bezüge zwischen der ästhetischen Erforschung eines neuen Bildmediums und Körperkonzepten zu sehen sind. Da ich darin vorderhand eine Problematisierung der Beziehung zwischen Körper und Bild und das heißt eine Auseinandersetzung mit der Diskursivität von Körper *und* Bild sehe, bietet es sich an, an Benjamins Konzept des *dialektischen Bildes* anzuschließen und nach der Transformation des *Leib-Bild-Raumes* durch das Auftauchen von Video zu fragen. Meine Analyse des

8 Silverman 1997.

9 *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*: 1936 erstmals in französischer Übersetzung in der Zeitschrift für Sozialforschung (Jg. 5) veröffentlicht; in deutscher Fassung 1955 in Benjamins Schriften publiziert. Im Folgenden zitiert nach der gleichnamigen Aufsatzsammlung erschienen bei Suhrkamp von 1977, zit. als Benjamin 1977a.

10 Es ließen sich selbstverständlich andere Zeitgenossen Benjamins mit ähnlichen Fragestellungen anfügen. Götz Großklaus etwa nennt Heinrich Heines Aufzeichnungen zur Beschleunigung durch die Eisenbahn als eine ähnliche Referenz, an die er seine Ausführungen zum Wandel der raumzeitlichen Wahrnehmung in der Moderne anknüpft (vgl. Großklaus 1997, S. 72–81).

Eingreifens des Mediums Video knüpft also an Benjamins Fragen und Bilder, oder besser gesagt, um *das Bild* nicht zu statisch zu formulieren, an Benjamins fragende Bilder und Bildfragen an.[11]

Eine seiner nachhaltigsten Thesen leitet Benjamin mit einer Auflistung von kurz angesprochenen Höhepunkten der Mediengeschichte – von der antiken Münzprägung über den Bronzeguss, den Holzdruck und die Lithografie bis zur Fotografie – ein: dass nämlich die Durchsetzung eines neuen (Reproduktions-)Mediums unser Verhältnis zur Welt insgesamt beträfe, indem sie Aufgaben formuliere, »welche in geschichtlichen Wendezeiten dem menschlichen Wahrnehmungsapparat gestellt werden«.[12] Vom Schwerpunkt her geht es ihm dabei um Entwicklungen im Bereich der abbildenden Techniken, das heißt um Bild- und nicht um Texttechniken – wobei anzumerken wäre, dass er keine scharfe ontologische Trennung zwischen Bild und Text intendiert, sondern im Gegenteil an anderer Stelle die Bedeutung ihrer Wechselwirkung hervorhebt.[13] Vor dem Hintergrund der These von den »geschichtlichen Wendezeiten« lässt sich die Schnittmenge zwischen Fernsehen, Video, den soziopolitischen Emanzipationsbewegungen – insbesondere der Zweiten Internationalen Frauenbewegung –, dem erstarkenden Individualismus und dem Interesse am Körper in den westlichen Nachkriegsgesellschaften mit ihrem forcierten, kapitalistischen Fortschrittsidealismus als ein symptomatisches Gefüge reflektieren. Benjamins operative Medienauffassung regt dazu an, in den vielfältigen Beschreibungen eines neuen Medienauftritts aus den 1970er Jahren nach einer Destillation dessen zu forschen, was politische Versprechen und Ängste, Aufgaben der Wahrnehmung, Körperbild, Selbstbetrachtung, Repräsentationsgeschichte, kulturelles Umfeld und Technikgeschichte auf einander eint. Kurz gesagt geht es mir darum, den »wachen Sinn« für die »Signatur der Zeit«[14] aus dem Videodiskurs zu destillieren und dabei die Si-

11 Vgl. die Einführung zu Entstellte Ähnlichkeit. Walter Benjamins theoretische Schreibweise, Sigrid Weigel 1997, S. 9–25. Die Beschäftigung mit Benjamins Bild- und Medienbegriff ist Gegenstand von Kapitel III.

12 Benjamin 1977a, S. 41. Die als These Benjamins vorgetragene Idee einer von dem jeweiligen Mediengebrauch abhängigen Wahrnehmung und körperlichen Neuorganisation ist selbstverständlich nicht allein auf seine Feder zurückzuführen. Raimar Stange etwa verweist in einem ähnlichen Argumentationszusammenhang auf Friedrich Engels 1876 publizierten Aufsatz Anteil der Arbeit an der Menschwerdung der Affen und zitiert »So ist die Hand nicht nur das Organ der Arbeit, sie ist auch ihr Produkt«, Engels zit. nach Stange 2004, S. 137. Engels artikuliert damit das damalige, kulturwissenschaftliche Interesse an den Hypothesen der Evolutionsbiologie, zu denen auch Sigmund Freud immer wieder Vermittlungsversuche wagte. Es ist davon auszugehen, dass Benjamin zumindest mit der daran anschließenden Argumentation vertraut war.

13 Vgl. ders. 1977b, S. 64. Martha Rosler weist, um ein Beispiel für die Bedeutung seines Ansatzes innerhalb der konzeptuellen Kunst zu nennen, in einem Interview mit Benjamin Buchloh auf Benjamins *Kleine Geschichte der Fotografie* (1931) hin, mit deren Begriff von »Beschriftung« sie ihren Umgang mit Foto-Text-Arbeit, insbesondere in *The Bowery in two inadequate descriptive systems* (1974–75), erklärt, vgl. Buchloh 1999, S. 71.

14 Vgl. Benjamin 1977b, S. 61. Dort heißt es zur Beziehung von Malerei und Fotografie, die von einer Frage eines spezifizierbaren Medieneinsatzes ausgeht: »Viele von denen, die als Photographen das heutige Gesicht dieser Technik bestimmen, sind von der Malerei ausgegangen. Sie haben ihr den Rücken gekehrt nach Versuchen, deren Ausdrucksmittel in einen lebendigen, eindeutigen

tuiertheit des eigenen Wissens und Fragens und ihre Aktualisierung von Geschichte(n) mitzudenken.[15]

Régis Debray hat in seinen Entwürfen zu einer »Mediologie« die Notwendigkeit unterstrichen, die Frage nach der Bedeutung von Medien auf drei miteinander verbundenen Ebenen gleichzeitig anzusiedeln: der physischen, der semantischen und der politischen. Auf diese Notwendigkeit stützt sich auch mein Anliegen, frühe Videoarbeiten zu Beginn der 1970er Jahre als symptomatisch für eine gesuchte Neuorientierung des Körper- und Subjektdiskurses zu jener Zeit zu untersuchen. Den drei genannten Ebenen ordnet Debray folgende Fragen zu: Physisch sei danach zu fragen, welche Technik oder welche Maschine am Werk ist. Semantisch stelle sich die Frage nach der darin verhandelten Bedeutung, die Frage, welcher Diskurs hier verstanden werden will und politisch müsse nach der darin angelegten Machtbeziehung gefragt werden, das heißt danach, welche Macht hier über wen ausgeübt werde.[16] Für den frühen Videodiskurs übersetzt bedeutet dies: Es ist erstens danach zu fragen, welche technische Neuartigkeit das elektronische Bild mit sich brachte und wie diese formal-ästhetisch durch künstlerische Arbeiten reflektiert wurde. Zweitens ist danach zu fragen, was es mit der Vielzahl der Arbeiten zu Beginn der 1970er Jahre auf sich hat, in denen Künstler und Künstlerinnen sich selbst, bzw. ihr Bild zum Gegenstand machten, ob und wie sich diese Art der Aufzeichnung vom klassischen Künstlerselbstporträt unterschied und welche Art der Neuverhandlung des Wechselspiels von Subjekt, Körper und Medium hier stattfand. Und drittens ist danach zu fragen, ob nicht von der Vielzahl der Künstlerinnen in den ersten Jahren der Videokunst auf einen ganz spezifischen Gebrauch des neuen Mediums geschlossen werden muss, der zu einer Analyse von Macht, Repräsentation und Geschlecht verhalf, in der die körperlichen Schnittstellen von Privatem und Politischen

---

Zusammenhang mit dem heutigen Leben zu rücken. Je wacher ihr Sinn für die Signatur der Zeit war, desto problematischer ist ihnen nach und nach ihr Ausgangspunkt geworden.«

15 Zum einen beziehe ich mich hier auf die Bedeutung der kritischen Selbstreflexion im feministischen Diskurs, wie ich in Kap. II mit Blick auf die Praxis des Consciousness Raising's und die künstlerische Praxis von Martha Rosler ausführe. Mit der Formulierung knüpfe ich an Donna Haraways Konzept des »Situierten Wissens« (1995) an. Zum Anderen aber beziehe ich mich auch auf die geschichtsphilosophischen Thesen Walter Benjamins, denen zufolge das Vergangene im Jetztzeitigen erscheint und es notwendig macht nach der je aktuellen Verbindung zu fragen: »Man sagt, dass die dialektische Methode darum geht, der jeweiligen konkret-geschichtlichen Situation ihres Gegenstandes gerecht zu werden. Aber das genügt nicht. Denn ebenso sehr geht es ihr darum, der konkret-geschichtlichen Situation des Interesses für ihren Gegenstand gerecht zu werden. Und diese letzte Situation liegt immer darin beschlossen, dass er selber sich präformiert in jenem Gegenstande, vor allem aber, dass er jenen Gegenstand in sich selber konkretisiert, aus seinem Sinn von damals in die höhere Konkretion des Jetztseins (Wachseins!) aufgerückt fühlt. […] Und diese dialektische Durchdringung und Vergegenwärtigung vergangener Zusammenhänge ist die Probe auf die Wahrheit des gegenwärtigen Handelns. Das heißt: sie bringt den Sprengstoff, der im Gewesenen liegt [und dessen eigentliche Figur die Mode ist) zur Entzündung. So an das Gewesene herangehen, das heißt nicht wie bisher es auf historische sondern auf politische Art, in politischen Kategorien behandeln«, Benjamin 1983, S. 494f.

16 Vgl. Debray 1999, insbesondere: S. 72–73; aber auch Debray 2003.

auf besondere Weise *aufspürbar* wurden. Denn Fernsehen und Video, zwei mit Vorstellungen eines *taktilen* Sehens und folglich mit dem Topos der Nähe in Verbindung gebrachte Bildtechnologien, schienen geradezu prädestiniert für die Untersuchung der Fremdheit des Eigenen und der affektiv geladenen Schnittstellen zwischen Körper, Psyche und Kultur – einem thematischen Feld, dem sich insbesondere der feministische Theoriediskurs verschrieb.

Die Arbeiten wie die Aussagen der Künstelrinnen zeugen davon, dass es um eine politisch gesuchte Verbindung zwischen feministischen Anliegen und medialen Möglichkeiten ging. Es ist unumstritten, dass um 1970 herum entscheidende Prozesse im Kunstdiskurs stattgefunden haben, die programmatische Änderungen erwirkten. Und es ist, wie Martha Rosler in *Video: Shedding the Utopian Moment* darlegt, ebenso anerkannt, dass dem Medium Video innerhalb dieser historischen Transformationen eine zentrale Bedeutung zukam – zu fragen bleibt indes, welche Nähe zum feministischen Projekt sich daraus ergab. Die Geschichte der frühen Videokunst ist als eine symptomatische Ausprägung ihrer Zeit zu verstehen – als eine Art Linse *durch* die und *in* der sich die damalige Situation bündeln und fokussieren lässt: »What we have come to know as *video art* experienced a utopian moment in its early period of development, encouraged by the events of the 1960s.«[17] Die tragbare Videoausrüstung bestehend aus einer Kamera und einem Aufzeichnungsgerät versprach verschiedenen sozialen Bewegungen einen eigenen Zugang zum Medium Fernsehen, das als ideologischer Apparat der hegemonialen, westlichen Wirtschaftsmächte kritisiert wurde. Bertold Brechts 1932 niedergeschriebene Rundfunk-Utopie von einer dialogischen Verwendbarkeit eines Kommunikationsmediums, das erst durch die potentielle Umkehrbarkeit der Positionen von Sender und Empfänger diesen Namen verdiene, wurde mit Video revitalisiert.[18] Namen wie *Guerilla TV/Radical Software* (1971) oder *Wir fragen nicht mehr um Erlaubnis. Handbuch zur politischen Videopraxis* (1975) verraten den rebellischen Anspruch der Medienaktivisten in der frühen Stunde der Videopraxis, der neben der Mobilisierung zu Eigeninitiative, dem soziokulturellen Kampf um *Offene Kanäle* und verschiedene Formen der Medien- und Programmanalyse die Unterstützung einer alternativen Kultur verfolgte. Aufschlussreich für die damals mit dem neuen Medium verbundene Idee von einem sich ändernden Zugang zur Welt ist das Selbstverständnis der *Videologisten*, eines soziologisches Forschungsteams um Alfred Willener, das seinen Ansatz 1971 folgendermaßen charakterisiert:

17 Rosler 1990, S. 31.

18 »Und um nun positiv zu werden: das heißt, um das Positive am Rundfunk aufzustöbern; ein Vorschlag zur Umfunktionierung des Rundfunks: Der Rundfunk ist aus einem Distributionsapparat in einen Kommunikationsapparat zu verwandeln. Der Rundfunk wäre der denkbar großartigste Kommunikationsapparat des öffentlichen Lebens, ein ungeheures Kanalsystem, das heißt, er wäre es, wenn er es verstünde, nicht nur auszusenden, sondern auch zu empfangen, also den Zuhörer nicht nur hören, sondern auch sprechen zu machen und ihn nicht zu isolieren, sondern ihn in Beziehung zu setzen. Der Rundfunk müsste demnach aus dem Lieferantentum herausgehen und den Hörer als Lieferanten organisieren«, Brecht 2002 [1932], S. 260.

We shall provisionally define the videologist as the actor who, in working with video, resituates his action, continuously or intermittently, in response to existential, social, or cultural considerations, that is to say in relation to a socio-logic. […] Above all, it is a matter of understanding a potential. We are in the inaugural phase. Much of the innovative potential of working with video will be absorbed and used by commercial, advertising, and, last but not least, police interests. But so far there´s still time for encounters with explorers, experimenters, prospectors.[19]

Der Begriff der Videologisten stellte absichtsvoll eine Beziehung zum lateinischen Ursprung des Namens, *ich sehe,* her und leitete daraus einen wissenschaftlichen Ansatz ab, der dem der teilnehmenden Beobachtung nahe kommt, den Akzent aber nicht allein auf die Erforschung des Beobachteten legt, sondern viel eher betont, dass das Beobachtete den oder die Beobachtende verändert. Die Videologisten beschrieben ihren Weg mit dem Medium als einen Weg von der Identifikation zur »Alterification«, wobei sie die Perspektive von Fernsehzuschauen mit mimetischen Identifikationen verbanden und mit »Alterification« dagegen die Erfahrung ansprachen, sich selbst über Video wahrzunehmen:

Returning to video, what is particularly inspiriting is the alterophilism (sic) that usually develops in those who see themselves on tape in a feedback session. […] We shall designate as ALTERIFICATION the process whereby EGO, OTHERS, and THIRD [das Medium, S.A.] reciprocally transform each other; by means of criticism and redefinition, which include invention and even innovation.[20]

Die Frage einer *Entfremdung* wird hier positiv zur Möglichkeit einer Abstandnahme zu sich selbst gewendet. Die Beziehung zwischen Selbst und Bild ist nicht statisch, sondern prozessual formuliert, das heißt als eine wandelbare Folge – als ein reziproker Kommunikationsprozess. Das Brechtsche Ideal von der Umkehrbarkeit von Sender und Empfänger ist gewissermaßen auf seine kleinste psychologische Einheit, den Akt einer Spiegelung, zurückgeführt, der als ein Werden – ein pädagogischer Prozess zur Transformation beschrieben wird. Vor diesem Hintergrund lassen sich die zahlreichen frühen Videoarbeiten, die den Monitor als eine Art elektronischen Spiegel thematisieren, auf die Frage hin untersuchen, welche Form der Reflexion zum Verhältnis von Subjekt und Bild hier jeweils am Werk ist.

»It is essentially a dialectical operation between me and the camera«[21] - These

Die us-amerikanische Künstlerin Eleanor Antin sieht durch Video die Möglichkeit zu einer dialektischen Operation gegeben, zu einem Dialog zwischen ihr, der Künstlerin, und der Kamera, welche Entscheidungen trifft, die der Monitor als Vermittler zwischen ihnen beiden aufzeigt. Die aus Japan stammende und in New York lebende Künstlerin Shigeko Kubota erklärt Video zum Instrument eines vaginalen Rache- und Siegeszugs und die jüdische

19 Willener et al. 1976, S. 115.
20 Ebd.
21 Antin 1974, S. 24 (s.o.).

Amerikanerin Hannah Wilke betont die Nähe und Intimität, die Video möglich mache, um das eigene Bild zu studieren: *die Art, in der sie ihren Hut trägt oder an ihrem Tee nippt – und andere bis in ihre Träume verfolgt*. Martha Rosler, Amerikanerin und alleinerziehende Mutter eines Sohnes, fragt, wie man über alle diese banalen aber tiefgründigen Fragen des täglichen Lebens sprechen könne. Sie schlägt vor, das Medium des Fernsehens zu verwenden, das in seiner vertrautesten (*most familiar*) Form einer der wichtigsten Kanäle der Ideologie sei. Der deutschen Künstlerin Ulrike Rosenbach ist nach eigener Aussage dagegen am Fernsehen und dem kritischen Aspekt des Mediums Video damals wenig gelegen. Stattdessen experimentiert sie mit der Beziehung zwischen ihren Bewegungen und der Kamera und glaubt dabei an Kontrolle und Autonomie zu gewinnen. Die kanadische Künstlerin Lisa Steele hebt die Verschaltung von Körper und Medium, von Inhalt und Form, hervor und setzt ihre Gefühle und Bewegungen, ihre Subjektivität, in Beziehung zu Raum und Zeit und der Art, wie das Medium Video diese reflektieren lässt. Und die Österreicherin Friederike Pezold meint gar, mit Video auf einer neuen technologischen Stufe angekommen zu sein und erfindet eine neue leibhaftige Körpersprache – *nach den Gesetzen von Anatomie, Geometrie und Kinetik.*[22]

Diese Synopse der Äußerungen von Künstlerinnen, die Anfang der 1970er Jahre mit Video begonnen hatten zu arbeiten und wenig später in verschiedenen Foren des Kunstbetriebs nach der Bedeutung des Mediums für ihre Arbeit befragt wurden, lässt das feministische Interesse an dem erhofften transgressiven Potenzial der neuen Technologie schnell deutlich werden und als eine Gemeinsamkeit herausstellen. Zwischen einer Position wie der von Antin vorgetragenen dialektischen Auffassung oder der durch Rosler betonten ideologiekritischen Arbeit einerseits und der von Rosenbach vertretenen Idee einer totalen Selbstkontrolle durch Video andererseits, liegen jedoch auch ebenso große Distanzen, die berücksichtigt werden müssen. Dabei sind die Unterschiede nur in geringem Maße geografisch zu begründen, denn internationale Ausstellungsbeteiligungen, Arbeitsstipendien in Berlin und New York, weit verbreitete Zeitschriften und Fachliteratur garantierten auch schon in den frühen 1970er Jahren einen Austausch, der eine internationale Vernetzung stark förderte.[23] Die Differenz zwischen den Positionen ist also eher

22 Die österreichische Künstlerin Friederike Pezold verwendet den Titel *Die schwarz-weiße Göttin und ihre leibhaftige Zeichensprache* für ihre Videoproduktionen zu einzelnen Partien ihres Körpers (Schamwerk, Nabelstück, Rückenwerk, Kniewerk, Nasenstück usw.). Zum Ende des gleichnamigen Werkbuchs zu ihrer Ausstellung in der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden und der Neuen Galerie Sammlung Ludwig in Aachen 1977 schreibt Pezold, dass es genau 12 Videofilme der neuen leibhaftigen Zeichensprache gäbe, von denen jeweils drei zu einer von vier Gruppen gehörten. In dem Werkbuch ist der Zusatz nach den Gesetzen von Anatomie, Geometrie und Kinetik dem Video Nr. 2 Schamwerk zugeordnet. Er wird häufig aber auch generell als Untertitel der Werkreihe genannt.

23 So ist beispielsweise Nam June Paiks frühes Interesse an Video recht maßgeblich für den Informationsfluss zwischen Amerika und Europa gewesen, da sich das Netzwerk der Fluxuskünstlerinnen und -künstler über mehrere Städte verteilte. Außerdem erschienen bereits 1970 zwei international rezipierte Publikationen, Gene Youngbloods *Expanded Cinema* (USA) und Jürgen Claus' *Expansion der Kunst* (D), in denen Video jeweils als bedeutsames neues Kommunikationsmittel vorgestellt wurde; 1973 hatte die Dreiländerbiennale Trigon ´73 in

durch eine entsprechende Ausdifferenzierung des feministischen Projekts erklärbar: Rosenbach gilt, spätestens seit ihrer deutlichen Positionierung durch die Gründung ihrer *Schule für kreativen Feminismus* (Köln 1976) und dem darin vertretenen, naturmythischen Verständnis von Weiblichkeit, als Verfechterin eines essentialistischen Feminismus.[24] Antin und Rosler dagegen stehen für einen analytischen, repräsentationskritischen Ansatz, der eher die Bedeutungspraxen und Figuren des hegemonialen Diskurses untersuchte als dass er sich an Charakterisierungen des Wesens ›der Frau‹ beteiligt hätte. Der Graben zwischen diesen beiden Grundauffassungen war in den 1970er Jahren jedoch noch nicht annähernd so tief, wie er in der feministischen Theorieentwicklung seit Mitte der 1980er Jahre ausgehoben wurde.[25]

Die Befragung der Subjektposition seitens feministischer Künstlerinnen ist außerdem, wie beispielsweise Mary Kelly darlegt, nicht von der Selbstbefragung männlicher Künstler in dieser Zeit zu isolieren, sondern vielmehr eingebunden in *Die Krise der künstlerischen Autorschaft*, von der die Autorin in ihrer *Re-Vision der modernistischen Kunstkritik* schreibt.[26] Seit Mitte der 1960er Jahre hatte *die* Avantgarde offen mit dem Image des modernen Künstlers gerungen und verschiedene Produktionsstrategien favorisiert, die das klassische Konzept künstlerischer Autorschaft in Zweifel zogen und nach neuen Entwürfen für künstlerische Subjektivität und Produktivität suchten. Im Rahmen dieser allgemeinen Kritik am Künstlerheros der Moderne aber sprach sich der feministische Ansatz dezidiert für einen Wandel aus, der es unmöglich machte, das alte Universale durch ein anderes, neues zu ersetzen. Mary Kelly zeichnet daher eine Entwicklung des Avantgardediskurses nach 1965 nach, die es erforderlich macht, nach den impliziten Fortschreibungen modernistischer Paradigmen in der *Body Art* zu fragen und die Universalisierung des Körpers zu

Graz den medienkünstlerischen Schwerpunkt Audiovisuelle Botschaften und zeigte neben einschlägigen Videoarbeiten aus Italien, Österreich und Jugoslawien, von VALIE EXPORT, Peter Weibel, Gottfried Bechthold, Richard Kriesche, Sanja Ivecović etc., auch ein ergänzendes Videoprogramm mit amerikanischen Werken von Vito Acconci, John Baldessari, Lynda Benglis, Trisha Brown, Frank Cavestani, Hermine Freed, Joan Jonas, Richard Landry, Andy Mann, Robert Morris, Bruce Nauman, Nam June Paik, Richard Serra, Keith Sonnier und William Wegman und in Studio International erschien ein Beitrag zur Body Art und den Videofreaks in Sydney. 1974 und 1975 schien die Bewegung der frühen Videokunst dann bereits international ihren endgültigen Höhepunkt erreicht zu haben. International vertretene Kunstzeitschriften wie Artforum, Art-Rite, Arts Magazine und Avalanche gaben wichtige Aufsätze und Themenhefte zu Video heraus und Beryl Korot und Ira Schneider veröffentlichten 1976 die umfassende internationale Anthologie Video Art.

24 Die nach dem Vorbild des *Feminist Art Program* und den Workshops des *Women´s Building* (Los Angeles 1971, Gründerinnen: Judy Chicago und Miriam Schapiro) gegründete Initiative Rosenbachs ist im Eigenverlag von ihr dokumentiert worden (Rosenbach 1980). Themenschwerpunkte wie Hexen, Mondphasen, Menstruation, Wintersonnenwende etc. kennzeichnen den hier vertretenen naturmythischen Standpunkt eines essentialistischen Feminismus.

25 Susanne Lummerding (1994) bietet eine pointierte, kritische Zusammenfassung der wesentlichen Diskursbeiträge zur Frage einer weiblichen Ästhetik und der feministischen Subversion von Codes, in der sie unmissverständlich auf das Problem der Fortschreibung heterosexueller Normierungen in dem affirmativen Weiblichkeitsbegriff des Mainstream-Feminismus der 1970er Jahre hinweist.

26 Vgl. Kelly 1998.

kritisieren. Sie sieht einerseits eine generelle Erosion des Geniekonzepts am Werk, problematisiert aber andererseits eine neue Variante des Mythos' vom leidenden Künstler der Moderne in dem paradigmatischen Auftauchen des Topos Schmerz und dem Authentifizieren von Erfahrung in der Body Art seit Ende der 1960er Jahre. Speziell aber spricht sie sich *für* die durch die feministische Kritik losgetretene Diskussion um Differenz und Positionalität aus.[27]

Was bedeutete nun das Auftauchen des Mediums Video in diesem Gefüge? Die schnell einsetzende Suche nach einer ästhetischen Spezifizierung des neuen Mediums galt auch in der Perspektive des feministischen Projekts der politischen, revolutionären Potenzialität. Dass dieses dem Fernseher offenbar *verwandte* Medium sich vor allem zu intimen Studien alltäglicher Gesten und Mikrosituationen zu eignen schien und von Anfang an als ein Medium der Nähe wahrgenommen wurde, verstärkte den Impuls, darin ein *subjektivistisches* – partikulares und detailorientiertes – Instrument zu sehen, das der Suche nach Gegenmodellen zum Modernismus sehr gelegen kam. »Was einst als spezifische Selbstbeschränkung eines Mediums gegolten hatte, muss jetzt als spezifische Produktion von Bedeutung bestimmt werden«[28] – gab/gibt Mary Kelly den Kurs vor. Die hierin angesprochene Verlagerung des Problems einer Medienspezifizierung kennzeichnet den Ausgangspunkt meiner Untersuchung. Ich frage nicht nach einer ontologischen Definition des Mediums Video in den Arbeiten der Künstlerinnen, sondern nach der spezifischen, historischen Inanspruchnahme des Mediums für eine semiotische Praxis – eine Arbeit an der Produktion von Bedeutung. Meine These ist, dass das Medium Video in dieser Praxis als eine Möglichkeit betrachtet wurde, gleichsam am eigenen Fleisch zu operieren – an dem, was zu nah war, um mit Abstand betrachtet und analysiert werden zu können: den Mythen des Alltags, des Kunstbetriebs, des ›Selbst‹. Video erzeugte neue Rahmenbedingungen, um das Verhältnis von Subjekt und (Bild-)Umgebung erfahrbar zu machen. Von Anfang an standen Fragen nach dem Subjekt dieses neuen, virtuellen Bildraums im Mittelpunkt und für einige KünstlerInnen schien die neue Technik des Nahsehens mit ihren Eingriffen in Blickregime und Repräsentation geradezu eine ideale Voraussetzung dafür zu bieten, *das Objekt zu subjektivieren* – das heißt die Positionen von Bild und Betrachtung zu vertauschen – was unweigerlich reizvoll für den feministischen Diskurs in einer Zeit war, in der er den Status der Frau als Bild zu verhandeln begann.

Vorhaben – Verortung, Methode und Prämissen

Die Frage, welche repräsentationskritische Bedeutung den zahlreichen Videoarbeiten von Künstlerinnen zu Beginn der 1970er Jahre zugemessen werden kann, setzt eine diskursive Verortung des Vorhabens voraus, die das erste Kapitel in drei Schritten vornimmt: Zunächst geht es darin um die Frage der *Zeitspezifität*, das heißt, es geht mir einerseits darum, zu klären, was Video

27 »Drittens Sexualität: Ursprünglich als Problem des Frauenbilds/-images und seiner Veränderung aufgeworfen, muss es als Auseinandersetzung mit Positionalität angegangen werden, mit der Produktion von Lesern wie Autoren für künstlerische Texte und, entscheidend, mit der sexuellen Überdeterminierung von Bedeutung, die in diesem Prozess stattfindet«, Kelly 1998, S. 1358.

28 Ebd.

mit der Wahrnehmung von Zeit zu tun hat und andererseits darum, inwiefern der frühe Videodiskurs als eine spezifisch zeitgenössische und symptomatische Diskursformation zu verstehen ist, die bestimmte Fragekonstellationen deutlich werden lässt. In einem zweiten Schritt geht es um die *Medienspezifität* – eine Frage, die von der ersten nicht trennscharf zu unterscheiden ist, aber einen eigenen Schwerpunkt erfordert, der sich mit der paradigmatischen Idee von Selbstreferentialität befasst. Die zahlreichen künstlerischen wie theoretischen Versuche der 1970er Jahre, das Medium Video antagonistisch zum Fernsehen zu definieren, kennzeichnen die historische Eingebundenheit – kennzeichnen aber auch die subjektive Dimension beziehungsweise Funktion des neuen Mediums. Diesem Befund wendet sich schließlich der dritte Schritt zu, mit dem ich die *Subjektspezifität* des frühen Video(kunst)-diskurses fokussiere, das heißt die »Ich-Funktion« (Lacan) des elektronischen Spiegelbildes. Die Verzahnung der drei Spezifzierungsschritte führt am Ende des ersten Kapitels zu einer Schnittmenge, die den konkreten Ausgangspunkt der Untersuchung erklärt: *die Videokünstlerin* als eine theoretische Figur – als ein *spezifisches Subjekt*. Im zweiten Kapitel konkretisiere ich diese Figur, indem ich sie aus den semiologischen Prämissen wie Erkenntnissen der frühen, feministischen Repräsentationskritik herleite. Im Unterschied zu dem universalen Subjektbegriff der Medientheorie geht es mir um die (alltags-) kulturelle Eingebundenheit und die Frage der Wirksamkeit der Bilder an der Schnittstelle von Psyche, Körper und Kultur. Das dritte Kapitel greift diesen Gedanken zum Nutzen der Semiologie aus der Perspektive der Kulturanalyse auf und verschafft ihm gewissermaßen einen medientheoretischen Unterbau. Mit Walter Benjamin kläre ich Begriffe und Perspektive *der medialen Operation*, die das Ineinanderwirken von Bildern, Politiken, Medien und anderen kulturellen Konstruktionen ins Zentrum stellen. Im vierten Kapitel führe ich das so erarbeitete Medienverständnis auf den Gegenstand, die Videoarbeiten von Künstlerinnen der 1970er Jahre, zurück und untersuche, inwiefern das Verhältnis von *Rahmen und Handlung* als performativ betrachtet werden kann und inwiefern Video als ein analytischer Rahmen eingesetzt wurde, um den Topos der *Frau als Bild* gleichsam von innen heraus zu dekonstruieren. Diesem Blick auf das Bild als Handlungsraum folgt eine Fokussierung auf den prekären Körper *des Künstlers.* Geht es mir in Kapitel Vier um Strategien zur Subjektivierung des Objekts, so geht es in Kapitel Fünf umgekehrt um die problematischen Strategien zur Objektivierung des Subjekts im Diskurs von Minimalismus, Happening und Body Art – und die politische Lesbarkeit von Gesten. Im letzten Kapitel führe ich die verschiedenen Stränge der Untersuchung zu den paradigmatischen Verschiebungen im Subjekt- und Mediendiskurs um 1970 zusammen und konkretisiere noch einmal meine These, dass *die Videokünstlerin* als eine theoretische Gegenspielerin zum *Cogito*-Subjekt zu verstehen ist, die Video als eine Technik des Nahsehens erkannte und gegen die paradigmatische Distanzierheit des modernen Blickregimes einsetzte.

Auch die Studien von Barbara Engelbach, Anja Osswald, Sabine Flach und Irene Schubiger, die im Laufe meiner Arbeit an diesem Projekt erschienen, untersuchen das Verhältnis von Körper- und Selbstbild in der frühen Videokunst um 1970, setzen jedoch andere Schwerpunkte und trugen auf diese Weise zur Fokussierung meiner Untersuchung bei.[29] So gehen nur Engelbach

29 Engelbach 2001, Osswald 2003, Flach 2003, Schubiger 2004. Alle vier Autorinnen bearbeiteten an zentraler Stelle die Videoarbeiten von Vito Acconci,

und Osswald in ihrer Analyse der Arbeiten von Künstlerinnen (Joan Jonas, Ulrike Rosenbach, Rebecca Horn, Gina Pane) überhaupt auf Ergebnisse der Geschlechterforschung ein. Beide vertreten sie einen Ansatz, der die Differenz zwischen einem auf Authentizität und Unmittelbarkeit zielenden Körperkonzept vieler Performancearbeiten und dem mit einer grundsätzlich medialen Form der Präsenz argumentierenden Videoarbeiten betont. Engelbach unterstreicht die wechselseitige Verstärkung von Körper und Medium, die ein in beide Richtungen tätiges Metaphernfeld erwirke.[30] Osswald betont in ihrer Gegenüberstellung von einem *männlichen* und einem *weiblichen* Aktionismus, dass *der* Körper erst durch eine sexualisierte Form im Feld des Sichtbaren thematisiert werden könne, das heißt sie betont den intellegiblen Körper der Repräsentation als den einzig möglichen Körper, über den zu sprechen sei. Spiegel, Maske, fetischisierte Weiblichkeit, die zur Pose erstarrte Bewegung und die Selbstthematisierung des Bildes in den Arbeiten von Joan Jonas liest sie vor dem Hintergrund der Blick- und Maskeradentheorie im feministischen Diskurs als exemplarische Bearbeitung einer Differenzerfahrung von Frauen.[31] Jonas Arbeit mit »de-synchronisierenden«[32] Bildstörungen (wie der *Vertical Roll*[33]), Verlangsamungen und Standbildern, die den als fließend betrachteten Bilderstrom des Videos zum Stocken brächten, kennzeichneten das Thema weiblicher Immanenz, das die Frau nur *als* Bild und das heißt als Objekt des Blicks sichtbar mache. Osswald hebt die aufklärerische, epistemologisch interessante Variante des Themas *Subjekt und Video* hervor, die sich daraus gegenüber der bei Nauman und Acconci zu sehenden Vorstellung von selbsttätiger Aktivität ergebe, welche die Dimension der Determinierung des Körpers durch die Differenz (zum Anderen) verkenne. Die hier angesprochene Unterscheidung steht im Zentrum meiner Untersuchung. Ich konzentriere

Bruce Nauman und Joan Jonas. Engelbach, deren Schwerpunkt auf der Beziehung zwischen Körper und Video liegt, geht darüber hinaus im wesentlichen auf Arbeiten von Chris Burden, Jochen Gerz, Rebecca Horn, Dennis Oppenheim, Gina Pane und Ulrike Rosenbach ein; Flach erweitert ihren Rahmen demgegenüber bis in die 1990er Jahre hinein und behandelt neben den drei genannten KünstlerInnen vor allem das Videowerk von Peter Campus, Dan Graham, Tony Oursler und Bill Viola; Schubiger, deren Blick mehr auf thematische Bündelungen gerichtet ist, arbeitet mit einer Reihe von Einzelanalysen, die eine große Anzahl von Namen aus den 1970er bis 1990er Jahren ins Spiel bringen.

30 Vgl. Engelbach 1997. »Die Künstler/innen thematisierten mit Selbstverletzungsaktionen die massenmedial vermittelten Bilder von Gewalt. Aber erst die technischen Medien ermöglichten die Inszenierung des Schmerzes und die Heroisierung der Aktion. Im Kontext des elektronischen Mediums ist bedeutsam, dass in sehr vielen Aktionen mechanische Körperbewegungen wie Drehen, Klopfen, Schlagen, Pendeln zu finden sind. Auch wenn den Medien eine Neutralität unterstellt wird, so machen doch die Aktionen deutlich, dass das Verhältnis von Körper und Technik als bipolare Achse gedacht wurde, auf der es zu einer gegenseitigen, metaphorischen Besetzung kommt: die Technik wird mit anthropomorphen, der Körper mit technischen Metaphern beschrieben. Entsprechend erinnern die mechanischen Körperbewegungen im Video gleichermaßen an die technische Apparatur des Films wie an die Vorstellung vom Körper als Maschine«, dies. 2001, S. 10f.

31 Vgl. das dritte Kapitel zu Joan Jonas und hier vor allem den letzten Abschnitt »Pose versus Aktion, oder: Ist die Aktionskunst männlich?«, Osswald 2003, S. 246–252.

32 Crimp 1983.

33 Zu dem Video *Vertical Roll* (1972) vgl. Kapitel I, S. 86ff.

mich dabei auf künstlerische Beispiele, die in den genannten Forschungsarbeiten wenig oder gar nicht berücksichtigt werden und vertiefe das Problem des mit Video um 1970 verhandelten Subjektbegriffs und Künstlerbildes mit Bezug auf die Konstruktion von Geschlecht. Hierfür widme ich mich verstärkt jenen repräsentationskritischen Ansätzen der künstlerischen Medienanalyse, die explizit Beziehungen zu populärkulturellen und historischen Bildvorlagen suchten und das *Leben in Bildern* (Anna Schober) über eine formale und strukturelle Analyse hinaus konkretisierten.[34]

Die Ausstellung ‹*hers*› *Video als weibliches Terrain* in Graz 2000 ging über den historischen Rahmen hinaus und wagte ein »weiteres Risiko«, wie es die Kuratorin Stella Rollig formuliert.[35] Sie zeigte die nächste Generation. Den dreißigjährigen Unterschied zwischen den Produktionsbedingungen der Künstlerinnen und der Haltung ihrer Videoarbeiten begründet Rollig: »Die bei ‹hers› vorgestellten Künstlerinnen […] haben die Annahme eines klaren Antagonismus zwischen Kunst und Massenmedien, zwischen individueller Kreativität und kollektiv akzeptierten Klischees, vielleicht auch zwischen Männlich und Weiblich aufgegeben.«[36] Rollig führt diesen Umstand auf die andere Erfahrung der jüngeren Generation zurück. So sei diese ebenso mit den Positionen der (feministischen) Medienkritik wie mit dem alltäglichen Fernsehkonsum, der Schnelllebigkeit der Themen und den kritischen Formaten vertraut, die die Medienmaschinerie in Gang halte. Sie *unterstellt* dem Diskurs der feministischen VideokünstlerInnen in den 1960er und 1970er Jahren dagegen einen vergleichsweise geebneten Boden, auf dem ein deutliches Ziel vor Augen offenbar nicht verloren gehen konnte und schließt dennoch eine schwierige Frage an: »Ob ihre wichtige und nachhaltig wirksame Arbeit sich allerdings tatsächlich strukturell und wesentlich und nicht nur thematisch oder im Blickwinkel von der ihrer männlichen Kollegen wie z.B. Vito Acconci oder Gottfried Bechthold unterscheidet, die zur gleichen Zeit mit Autoritätskritik bzw. Medienanalyse befasst waren, das bleibt zu fragen«.[37]

Meinem Vorhaben, den Diskurs noch einmal durch die 1970er Jahre hindurch anzusehen[38], liegt jedoch nicht die Prämisse einer strukturellen und wesentlichen Unterscheidung zu Grunde, die an dem Mythos einer weiblichen Ästhetik fortzuschreiben droht, sondern lediglich der Wille zu einer korrektiven Intervention: Der Blick auf die bislang noch zu wenig berücksichtigten Positionen bedeutet nicht allein eine Erweiterung des Kanons, sondern eine signifikante Verschiebung des Ausschnitts. Die von den Videokünstlerinnen reflektierte mediale und ideologische Verfasstheit des Selbst sowie ihre (selbst)kritischen Versuche, die Beweglichkeit des Rahmens auszutesten und die Ambivalenzen der Selbstdarstellung zu zeigen, kennzeichnen *wesentliche* Einsichten in die Funktion von (Medien-)Bildern. Folglich sind sie von

34 Mit der Formulierung vom »Leben in Bildern« zur Bezeichnung einer konkreten und alltäglichen Beziehung zwischen Bild und Subjekt lehne ich mich an Anna Schober (2001) an, die mit einem auf Barthes gestützten Ansatz die hochgradig mythisch codierte Geschichte der *Blue Jeans* analysiert: *Vom Leben in Stoffen und Bildern*.

35 Rollig 2000, S. 18.

36 Ebd., S. 18.

37 Rollig 2000, S. 17.

38 Laura Cottingham (2000) gibt ihrer Aufsatzsammlung den prägnanten Titel Seeing through the Seventies.

außerordentlicher Bedeutung für eine Konturierung des Bildbegriffs – im interdisziplinären Feld der Bildwissenschaften so sehr wie in einer kritischen Revision der Kunstgeschichte. In der von mir getroffenen Auswahl an Videoarbeiten sehe ich eine kritische Analyse der Bedingungen von Medialität, Subjektivität und Körperlichkeit am Werk, die *ästhetisch argumentiert*. Methodisch bedeutet dies, dass ich die künstlerischen Arbeiten als einen Beitrag zum Diskurs im Austausch mit anderen Beiträgen lese, die eher auf der Ebene eines schriftsprachlichen Textes angelegt sind. Dieses Anliegen folgt einer ästhetischen Auffassung vom *Bild*, die dieses aus der Logik der Abbildung längst gelöst hat und anerkennt, dass es – ebenso wie ein Text – als ein Zusammentreffen sinnhafter Elemente funktioniert. Das Bild ist als ein Zeichenhaftes aktiv, das heißt es konstruiert in sich eine Differenz zwischen dem *wie* und dem *worüber* es ›spricht‹, zwischen dem *wie* und dem *was* es zeigt. Diese semiologische Auffassung vom Bild und seiner Aktivität betrachtet dieses als einen Schirm (*screen*), der das Begehren immer wieder aufs Neue dazu animiert, sein Geheimnis zu lüften und dahinter schauen zu dürfen.[39] Das darin angelegte *Dahinter* aber ist, entgegen der metaphysischen Überzeugung, als eine Konstruktion oder Projektion durch den Schirm und nicht als eine Wahrheit zu begreifen. Rückgebunden an den avancierten Repräsentationsbegriff der feministischen Theorie, für den die Frage nach der geschlechtlichen Normierung und diskursiven Produktion des Körpers nicht zu trennen ist von der Frage nach der Re-produktion des *Blickregimes* (Kaja Silverman) durch Bild und Apparat, analysiere ich Videoarbeiten als politische, intervenierende Akte. Ich plädiere für eine Lektüre der Videoarbeiten, die diese in ihrer Irritation der Beziehung von Subjekt und Bild ernst nimmt.[40]

39 Diesen theoretischen Begriff vom Screen haben insbesondere Kaja Silverman (1996) und Jaqueline Rose (1996) mit einer präzisen Diskussion der Bild- und Blickkonzepte bei Jacques Lacan zu sichern verstanden.

40 Vgl. Adorf 2003a zur Frage einer Verbindung von repräsentationskritischen, subjekttheoretischen und medienreflexiven Fragen in Strategien zur Entspiegelung, die das Bild der Frau dem Mann als Spiegel entzogen und neuzeitliche Konstruktionen einer souveränen Subjektivität in Frage stellten.

I Das Medium ist politisch? Fernsehen, Video und Subjekt um 1970

Das Subjekt als Medium und das Medium als Subjekt

Als Vilèm Flusser 1974 die zukunftsweisende Bedeutung des Mediums Fernsehen phänomenologisch reflektiert, bringt auch er drei argumentative Perspektiven zusammen, welche die mediologischen Fragen Debrays nach dem physischen, dem semantischen und dem politischen Wirken der Medien einbeziehen, gleichzeitig aber zeigen, dass diese Felder nicht voneinander getrennt betrachtet werden können. Flussers Text beinhaltet die phänomenologische Frage nach der Wahrnehmung der Betrachter vor der ›Kiste‹, die ideologiekritische und medientheoretische Frage nach der geradezu magischen Verschleierung des ökonomischen Apparats und die emanzipative Frage nach einer möglicherweise differenten Nutzbarkeit des Mediums. Er versucht, »das ›Wesen‹ (*eidos*) des Phänomens ›Fernsehen‹ vom Standpunkt des Empfängers aus zu überraschen«[1] und »das Fernsehen, so wie es sich dem Empfänger darbietet, also als Kiste in einem Wohnraum«[2] zu analysieren. Dabei problematisiert er die Unsichtbarkeit des Mediums, die den ökonomischen Apparat dahinter verschleiere: »Der magische Charakter der Kiste lässt den Empfänger dieses Wissen für den Augenblick des Empfangs vergessen. Er liest die Botschaft der Kiste als direkte Vermittlung (›Medium‹) zwischen sich und den Ereignissen in der Welt dort draußen.«[3] Das Problem steckt demnach in der angenommenen Transparenz, welche den Fernseher wie ein Fenster zur Welt erscheinen lasse. Statt des suggerierten Ausblicks, so Flusser, wird dieses scheinbare Fenster jedoch eher zu einem Einfallstor: »Es ist ein Vorstoß des Öffentlichen ins Private. Es publiziert nicht das Private, sondern privatisiert das Publike. Der Politiker wird zu einem ungeladenen Gast im Privatraum.«[4] Die Botschaft des Fernsehens sei eine Entpolitisierung, weil das Vordringen des Fernsehens in den Privatraum die Struktur des Publizierens (Politisierens) umkehre. Flusser unterscheidet zwischen der kommunikativen Struktur einer unumkehrbaren Beziehung zwischen Sender und Empfänger, wie der des Programmfernsehens, und der Vorstellung von einer dialogischen Nutzbarkeit von Feedbacksystemen.[5] Er koppelt, wie viele andere MedienaktivistInnen, eine politische Hoffnung auf einen demokratischen

1 Flusser 1997, S. 104.
2 Ebd.
3 Ebd., S. 108.
4 Ebd., S. 110.
5 Zur Utopie des dialogischen Feedbacks vgl. Einleitung, S. 16f.

Handlungsraum an die Vision einer technischen Möglichkeit – und wie er mit Blick auf die »amerikanische Underground-Videoszene« verrät, trägt diese Hoffnung damals den Namen Video.[6] Flussers Idee von einer Politisierung aber stützt sich nicht allein auf das Ideal einer dialogischen Nutzung, sondern vermittelt sich auch über seine Fenstermetapher: Richtig genutzt, würde der Blick nach draußen Türen suchen lassen und dort, wo keine sind, dazu animieren, diese in die Wände zu schlagen.[7] Er setzt darauf, dass das *Fern-sehen* tatsächlich eine andere Form des Sehens ermögliche: »Kurz gesagt und um mit Kant zu sprechen, sie [die dem Fernsehen inhärente Technik] erlaubt, die Kategorien der Wahrnehmung bewusst zu manipulieren. Damit würde eine neue ›reine Vernunft‹ möglich, nämlich ›Wahrnehmung als bewusstes Eingreifen in die Phänomene‹.«[8]

Die von Flusser – aus der Perspektive der Philosophie – formulierte, politische Vorstellung von einem medialen Eingriff, der die Wahrnehmung der Welt verändere und damit auch ein interventionistisches Handeln provoziere, erklärt Bilder zu einem ebenso ästhetischen wie epistemologischen Agenten. Man sieht Bilder nicht nur. Man sieht vielmehr *in* Bildern oder *durch* Bilder – wenngleich sie deswegen nicht transparent sind. Flussers Idee von einem anderen Sehen durch die technisch transformierten Wahrnehmungsprozesse ist nur dann als eine politisch relevante Option der Veränderung denkbar, wenn nicht allein abstrakt von der Prozessualität des Sehens die Rede ist, sondern wenn sich die Perspektive des medialen Eingriffs konkret auf etwas richtet, das vorher anders gesehen wurde. Es betrifft die historische Änderung von *Sichtweisen*. »Schon seit den Anfängen der Höhlenmalerei sehen wir durch Bilder und werden durch Bilder gesehen« erklärt Kaja Silverman. »Die Behauptung, wir seien heutzutage stärker durch Bilder geprägt als es Menschen zu früheren Zeiten waren« beruht nach Meinung der semiotisch argumentierenden Theoretikerin »auf einer völligen Fehleinschätzung dessen, was am Feld des Sichtbaren [field of vision] historisch veränderlich ist.«[9] Nach der Auffassung Silvermans kann es »nie einen Zeitpunkt gegeben haben, zu dem das Gespiegeltwerden [specularity] nicht wenigstens Teil der menschlichen Subjektivität war.«[10] Und so argumentiert sie in ihrer Analyse des Blickregimes:

> Dass Subjektivität und Welt sich widerspiegeln, und darüber erst begründen, ist also kein Merkmal unserer Epoche. Epochenspezifisch sind die Bedingungen, zu denen das geschieht: Die Darstellungslogik, die unseren Blick auf die Objekte bestimmt

6 Flusser 1997, S. 114 ff.

7 Vgl. ebd. S. 116.

8 »So erlaubt die dem Fernsehen inhärente Technik […] sehr große und sehr kleine Phänomene und sehr langsame und sehr schnelle Bewegungen dieser Phänomene wahrzunehmen. Sie erlaubt weiterhin, der traditionellen Wahrnehmung unzugängliche Phänomene wahrzunehmen, zum Beispiel in lebenden Organismen vor sich gehende Prozesse usw. […] und den Phänomenen gegenüber verschiedene Standpunkte einzunehmen, zum Beispiel durch *traveling, close-up, scanning* usw«, ebd., S. 112 f. Die technische Beschreibung einer Transformation der Wahrnehmung ist der Idee Walter Benjamins vergleichbar, dass es eine andere Natur sei, die zur Kamera spräche als zum Auge. Vgl. Kapitel III, S. 173.

9 Silverman 1997, S. 41.

10 Ebd.

und die Gestalt, die wir selbst annehmen, sowie der Wert, den ein inzwischen komplexer organisiertes visuelles Feld diesen Darstellungen beimisst. Dabei scheinen drei Technologien eine Schlüsselrolle zu spielen, die mit der Kamera eng verknüpft sind: Standfotografie, Film und Video.[11]

Trotz der von Silverman angesprochenen Übereinstimmung mit Blick auf das Wirken der Kamera, aber unterscheiden sich die drei Medien auch in einigen Eigenschaften, die für die konstitutive Beziehung zwischen Subjekt und Bild als wesentlich gelten. Für Silverman ist es vor allem die fotografische Erfahrung einer still gestellten Zeit, die das Subjekt über sich selbst im Sinne des psychoanalytischen Paradigmas der Gespaltenheit aufklärt. Video und Fernsehen sind dagegen vor allem Medien der (scheinbaren) Präsenz. Immer wieder wird darauf verwiesen, dass mit dem elektronischen Bild das System der Repräsentation verlassen worden und dass das Videobild fließend, ungreifbar und flüchtig sei.[12] Was also heißt es, *in* Bildern zu sehen, wenn der Bildbegriff diese andere Medialität von Video- und Fernsehbild beinhalten soll? In seinem bekannten Text *Die Sehmaschine* von 1989 kündet Paul Virilio eine tief greifende Änderung an, nämlich ein »Sehen ohne Blick«, welches er mit der technischen Entwicklung der optischen Medien in Zusammenhang bringt:

> Das Zeitalter der dialektischen Logik des Bildes war die Zeit der Photographie, der Kinematographie, oder wenn man das vorzieht, die Zeit des Photogramms im 19. Jahrhundert. Das Zeitalter der paradoxen Logik des Bildes ist jene Zeit, die mit der Erfindung der Videographie, der Holographie und der Infographie begann… als ob am Ende des 20. Jahrhunderts das Ende der Moderne selbst durch das Ende einer Logik der öffentlichen Repräsentation gekennzeichnet wäre.[13]

In diesem neuen, nach-modernen Sehen scheint sich die Zeitachse zu drehen: »Das logische Paradox ist schließlich die Logik des Bildes in Echtzeit, das die dargestellte Sache beherrscht, in jener Zeit, die von nun an den Vorrang vor dem realen Raum hat.«[14] Nach Virilio bedeutet die Virtualität dieses neuen Bildes eine Auflösung der Realität, die er mit einer »Bildstörung« in Zusammenhang bringt.[15] Im gleichen Jahr, also 1988, wendet sich auch Jean Baudrillard in seinem Vortrag *Videowelt und fraktales Subjekt* der Frage einer durch das elektronische Bild verursachten Bildstörung zu. Bei ihm allerdings bekommt das Thema der Paradoxie einer vom Bild eingeholten oder gar überholten Gegenwart, das auch Virilio bereits als »die paradoxe Ent-

11 Silverman 1997, S. 42.

12 Yvonne Volkart untersucht in *Fluide Subjekte. Anpassung und Widerspenstigkeit in der Medienkunst* (2006) die symptomatischen Verkettungen zwischen dem Subjektdiskurs, den Bedingungen eines postfordistischen Kapitalismus und den Figuren und Strukturen, wie sie in der Medienkunst seit den 1990er Jahren auftauchen und reflektiert werden. Sie weist die Bezüge zwischen dem Diskurs zum elektronischen, beziehungsweise dem algorithmischen (digitalen) Bild und der Frage nach der Konstitution des Subjekts nach. Vgl. auch Faßler 2000. Aktuelle Beiträge zum Bild- bzw. Visualitätsbegriff mit Blick auf Video: Druckrey 1996, Frohne 1999, Lazzarato 2002, Spielmann 2001 und 2005.

13 Virilio 1989, S. 144.

14 Ebd.

15 Ebd.

wicklung einer eingeschlechtlichen Welt jenseits von Gut und Böse«[16] anklingen lässt, noch einen anderen, signifikanten Dreh: Baudrillard fragt, ob nicht das Spiegelstadium durch ein Videostadium abgelöst worden sei und die Erfahrung der »Entzweiung und der Ichszene, der Andersheit und der Entfremdung«[17] einer Form der Auflösung in die telekommunikative Omnipräsenz gewichen sei, die die Grenzen zwischen Subjekt und Objekt verschwinden lasse und «auf anderer Ebene – mit dem Zustand der Transsexualität [zu] vergleichen«[18] sei. Beide postmodernen Problematisierungen eines scheinbaren, durch die Zirkulation elektronischer Bilder verursachten Schwindens von Realität und Subjekt liefern also einen Vergleich zur Frage des Geschlechts und damit implizit eine Bestätigung dafür, dass das, was eigentlich durch die neuen Techniken und Bilder destabilisiert wurde, eine repräsentative Ordnung ist, welche die Subjekt- und Objektpositionen geschlechtlich konnotiert.

Hypothese 1: Video *ist* aufgrund der ihm eigenen Zeitlichkeit politisch

It was the funeral of President Kennedy that most strongly proved the power of television to invest on occasion with the character of corporate participation. It involved an entire population in a ritual process … In television, images are projected at you. You are the screen. The images wrap around you. You are the vanishing point. This creates a sort of inwardness, a sort of inverse perspective which has much in common with Oriental Art.[19]

Diese Definition der Fernsehsituation in Jud Yalkuts Besprechung der Ausstellung *TV as Creative Medium* in der Howard Wise Gallery 1969 in New York, einer der ersten themenspezifischen Ausstellungen, die sich dem neuen Medium zuwandten, geht auf die Charakterisierung des Phänomens Fernsehens durch den Medientheoretiker Marshall McLuhan zurück. Sie beschreibt

16 »Das letzte Stadium dieser Strategie wird schließlich durch die *Sehmaschine* (das Perzeptron) gesichert, die synthetische Bilder und Formen automatisch wiedererkennt, und zwar nicht mehr nur Umrisse und Silhouetten. Es ist, als ob die Chronologie der Erfindung des Kinematographen sich spiegelbildlich wiederholte und das Zeitalter der Laterna Magica noch einmal von dem der Videokamera abgelöst wird, auf das dann die durch Zahlencodierung erzeugte Holographie folgen wird. […] Die Verschiebung des zentralen Interesses vom Ding zu seinem Bild und vor allem vom Raum zur Zeit und zum Augenblick wird schließlich die klare Alternative zwischen Wirklichkeit und Abbildung durch die relativistischere: *aktuell* oder *virtuell* ersetzen. Es sei denn… es sei denn, wir erleben die Entstehung einer Vermischung, einer Fusion/Konfusion zweier Begriffe, die paradoxe Entwicklung einer eingeschlechtlichen Welt jenseits von Gut und Böse, diesmal allerdings auf die kritisch gewordenen Kategorien von Raum und Zeit und ihre relativen Dimensionen bezogen, wie es sich bereits in der Vielzahl von Entdeckungen andeutet, die im Bereich der Unteilbarkeit von Quanten und bei Supra-Leitern gemacht werden«, Virilio 1989, S. 159.

17 Baudrillard 1990, S. 263.

18 Ebd., S. 260.

19 Jud Yalkut zitiert hier eine Passage von Marshall McLuhan ohne nähere Angaben zur Quelle zu machen. Nach meiner Kenntnis handelt es sich auch eher um ein indirektes Zitat; Yalkut 1969, S. 18.

eine wichtige Erfahrung ihrer Zeit: Die Übertragung der Beerdigung John F. Kennedys ist als eines der ersten globalen Medienereignisse bekannt, das Millionen von Zuschauern ein Gefühl der Teilhabe an einem Moment der Weltgeschichte vermittelte.[20] Yalkut beziehungsweise McLuhan, der das zum Bildschirmwerden der zuschauenden Subjekte als mediale Eigenschaft des Fernsehens definiert, versucht am Beispiel dieses Ereignisses eine Einbezogenheit zu charakterisieren, die die gewohnten Verhältnisse der Betrachtung auf den Kopf zu stellen schien. Die Thesen von Flusser vorwegnehmend, charakterisieren auch schon McLuhan und Yalkut das mediale Ereignis als eine Umkehrung: Das fernsehende Subjekt trete nicht in die Öffentlichkeit hinaus, sondern diese dringe in seinen Privatraum ein. Douglas Davis versucht dieser Zuschauersituation in *Video Obscura* von 1972 in der Zeitschrift *Artforum* eine Wendung zu geben, die er als das politische Moment des neuen Mediums Video behauptet:

> The premise of video as art lies in the one-to-one relationship between the image and the viewer. Television is not suited for theaters. Television takes place in what experimental producer Brice Howard has called the ›videospace,‹ which is essentially private. It is also casual. […] Video is closer to life than its competitors. Video is mind to mind, not mind to public. The audience is potentially huge, but intimate.[21]

Und weiter heißt es dort:

> This represents a keenly different awareness and exploitation of time. It is neither fixed nor circular. It is progressive. It destroys static notions of art and life. No medium demands this progressive sense of time more than video, which is why – among other things – video is political in the deepest personal sense.[22]

Davis gibt also bereits 1972 zwei Gründe dafür an, warum Video der Bezug zum Subjekt immanent wäre und warum dies die politische Bedeutung dieser Technik sei. Erstens geht er davon aus, dass das Versprechen von Video, und hier war der allgemeine Begriff für die Fernsehtechnologie gemeint, eine direkte Beziehung zwischen Bild und Betrachter herstelle, die sich von Theater und Kino dadurch unterscheide, dass hier nicht eine Beziehung zwischen einem/r und einer Menge, sondern eine *mind-to-mind*-Beziehung aufgebaut

20 Auch Carol Zemel bezieht sich in ihrer frühen Kritik *Women & Video. An Introduction to the Community of Video* auf das Moment der Einbeziehung und Partizipation und erklärt das revolutionäre Moment von Video zum Zeichen der damaligen Zeit. Allerdings gilt ihre Charakterisierung weniger einer phänomenologischen Bestimmung der medialen Merkmale von Video als dem Einfangen eines 1973 auf dem Festival in Toronto offenkundig gewordenen Lust an der Teilhabe: »Yet perhaps more than any medium encountered so far, video makes you want to make video; its instant replay and raw information pickup seems to thrust itself into the hands and mind of every viewer, whether his intent is home movies or aesthetic revolution. And while this may be a function of novelty, it seems just as likely part of the medium's essential sensibility. Video invites participation. If that is all it is, it is revolutionary in its generosity, and an aesthetic uniquely of our time«, Zemel 1973, S. 40.

21 Davis 1972, S. 66.

22 Ebd., S. 71.

werde, so dass das Publikum potenziell zwar riesig, zugleich aber intim sei. Zweitens, und hierfür betont er eine politische Bedeutung, sei die Zeitlichkeit des Mediums wie keine andere zuvor an Progression (Werden und Entwicklung) gebunden und somit in der Lage, die statischen Konzepte von Kunst und Leben zu zerstören und an die Stelle der Vorstellung von festen Positionen Prozesse intensiver Kommunikation zu setzen.

Davis Begriff eines genuin politischen Moments der Videoästhetik ist aktueller als er auf den ersten Blick scheinen mag. So schreibt etwa auch Maurizio Lazzarato in seiner *Videophilosophie* zur *Zeitwahrnehmung im Postfordismus* (2002) davon, dass dem Medium Video eine eigene, von den anderen Bildmedien unterschiedene Beziehung zur Zeit zu eigen sei, die er mit einer positiven Ontologie in Verbindung bringt und dem Prozessualen eines sich im Werden selbst erfahrenden Lebens gleichstellt. Für Lazzarato funktioniert das »strömende« Bild des Videos als eine Synthese von Zeit, die nirgends still steht, das heißt das Videobild verkörpert eine Bildhaftigkeit des Lebens, die diesem eine Selbstgewissheit vermitteln soll, welche sich nicht durch die Erfahrung des Todes (Stillstand), sondern durch die Verdichtung und Intensivierung von Bewegung darstellt. Die Leistung einer Erzeugung von Dauer in der Bewegung setzt er dem Begriff des Gedächtnisses bei Henri Bergson gleich. Aufschlussreich sind die Passagen, in denen Lazzarato – gestützt auf Nam June Paik und Bill Viola – die Eigenheit der Videozeit zu konkretisieren sucht und sie als Kritik am klassischen Repräsentationsbegriff liest. So fasst er zusammen:

> Die Re-Präsentation unterstellt die Begegnung zweier Zeitlichkeiten: die Präsenz des ›Autor‹ und die Präsenz dessen, der das Werk (Schreiben, Malerei, Film) empfängt, die beide weit entfernt voneinander liegen können. Die Zeitlichkeit des Videos ist demgegenüber eine Präsenz, die auf die Zeit des Ereignisses verweist, auf die Zeit, während sie sich ereignet, und die Autor/in und Betrachter/in impliziert; eine offene Dauer, die Kreation und Rezeption reversibel macht.[23]

Lazzarato holt weit aus, um diesen Moment einer sich selbst in die Augen blickenden Gegenwart, die so wenig von der Vergangenheit wie von der Zukunft zu lösen sei, mit Hilfe von Friedrich Nietzsche, Ludwig Wittgenstein, Walter Benjamin, Gilles Deleuze und Paul Virilio zu begründen. Und auch er definiert, darin Davis nahe kommend, das vermeintliche Im-Ereignis-sein der Videoerfahrung als die »politische Bedeutung dieser Zeitlichkeit«: »Die Zeit der Videotechnologie *sieht man nicht, man lebt sie.«*[24] Diese lebensphilosophische Wendung des kritischen Diskurses, die sich aktuell in vielen Versuchen nachweisen lässt, ästhetische Erfahrung aus einer Vorstellung von absoluter Gegenwärtigkeit abzuleiten, scheint mir ein wichtiger Ausgangspunkt für eine erneute Lektüre der Repräsentationskritik der 1970er Jahre und ihre Thematisierung der technischen Bildmedien. Denn die aktuelle Theoretisierung einer sich aus sich selbst begründenden Präsenzerfahrung knüpft – wie bei Lazzarato – zu sehr an alte Denkfiguren und Mythen der Selbstschöpfung

23 Lazzarato 2002, S. 76.
24 Ebd., S. 79.

an, um als einzig gangbarer Weg einer politischen Ästhetik angenommen werden zu können.[25]

Davis Definitionsversuch gehört zu den frühen euphorischen Stimmen, die den Einzug des neuen Mediums in den Kunstdiskurs lautstark begleiteten und er kann exemplarisch für eine Reihe von medientechnisch argumentierenden Annahmen gelesen werden. Sein Bewusstseinsbegriff und die damit verbundene Vorstellung von der direkten Übertragbarkeit von Botschaften ist beispielhaft undifferenziert. Weder interessieren ihn historische Rahmenbedingungen für den Dialog, die es möglich machen, unterschiedliche Sprachen zu sprechen, aneinander vorbei zu reden oder sich zu missverstehen, noch problematisiert er überhaupt jene durch das Medium offenbar adressierte Grundvorstellung von Privatheit und eigenem Bewusstsein. Demgegenüber aber zeigen feministische Ansätze der 1970er Jahre ein Interesse an der politischen Dimension der scheinbar inhärenten Subjektbindung des Mediums, das sich genau gegenläufig zu der Idee vom souveränen Selbst verhält. Ihre Infragestellung der Souveränität von Subjekt und Bewusstsein sowie die explizite Bezugnahme auf Repräsentationen in der Alltagswelt lassen vielmehr eine Reflexion des *uneigenen* Selbsts erkennen und reklamieren den Bildraum als einzig möglichen Ort einer interventionistischen Handlung, jedoch ohne davon auszugehen, dass dieser Handlungsraum *innerhalb* des Bildes ein freier Raum sei. Stattdessen beschreiben sie diesen als hochgradig codiert, von Machtverhältnissen vorgezeichnet und historisch kontingent. Wenn etwa Ulrike Rosenbach, VALIE EXPORT oder Hermine Freed sich als Performerinnen in projizierten, historischen Bildvorlagen bewegen oder Martha Rosler in alltäglicher Umgebung, wie der Küche, performt, so kennzeichnen ihre Arbeiten das visuelle Gedächtnis und kulturelle Erbe, das ihren Gesten eingeschrieben ist.[26] Auch in jenen *abstrakteren* Arbeiten, in denen der Fokus der Kamera die Funktion eines zudringlichen Blicks übernimmt, den Rahmen der Handlung definiert und ebenso *ver*führt wie er gleichzeitig *vorge*führt wird, zeigt sich eine Interaktion, die auf ein *Außerhalb* der Szene reagiert, welches den KünstlerInnen nicht zugänglich ist. Es wird mir folglich darum gehen, zu untersuchen, ob und wie sich eine Einsicht in die uneinholbare Vorgängigkeit von Bildern und Blick in den Videos der frühen 1970er Jahre bemerkbar macht. Da eine solche nicht generell als das notwendige Produkt einer künstlerischen Reflexion des Mediums Video betrachtet werden kann, werde ich die Arbeiten im Vergleich mit Subjekt-, Realitäts- und Bildkonzepten des

25 An dieser Stelle ist der Verweis auf den Begriff der Schöpfung notwendigerweise stark verkürzt. Ich befasse mich aber im fünften Kapitel ausführlich mit der Fortschreibung mythischer Konstruktionen in den Konzepten der Selbstreferentialität und Medienspezifität des konzeptuellen Kunstdiskurses der 1960er Jahre. Bei Lazzarato (2002) ist der Bezug wörtlich gegeben, wenn er über die Besonderheit der Videotechnologie sagt, dass es eine »Zeit der Kreation, Zeit des Ereignisses« (ebd., S. 86) sei und er die Videozeit in Abgrenzung zu der des Fernsehens wie folgt definiert: »Das Fernsehen ist ein Dispositiv der Macht, das sich gerade auf die Negation und die Verdrehung der ontologischen Konsistenz der Videotechnologie gründet: die reale Zeit, die sich erzeugende Zeit, die Zeit, die vergeht und sich spaltet. Diese Zeit, das muss unterstrichen werden, ist die unbestimmte Zeit der Schöpfung, der Wahl, des Ereignisses«, ebd., S. 75. An diese Kritik schließe ich in Adorf 2007b an.

26 Das Video *Semiotics of the Kitchen* und Martha Roslers Strategien sind Gegenstand von Kapitel II, vgl. zum Video S. 111 ff.

allgemeinen Mediendiskurses zu jener Zeit untersuchen, um ihren spezifischen Beitrag zu ermessen.

Hypothese 2: Video *war* aufgrund seiner Zeitgebundenheit politisch

Video´s pedigree is anything but pure. Conceived from a promiscuous mix of disciplines in the great optimism of post-World War II culture, its stock of early practitioners includes a jumble of musicians, poets, documentarians, sculptors, painters, dancers and technology freaks. Its lineage can be traced to the discourses of art, science, linguistics, technology, mass media, and politics. […] Art historians, however, face two obstacles to constructing a credible history of video: video´s multiple origins and its explicitly anti-establishment beginnings.[27]

Doug Hall und Sally Jo Fifer betonen die vielfältigen Ursprünge und Einsätze früher Videotechnologie und problematisieren die Logik der Vereinfachung zu *einer* Geschichte. Was mit dieser Formulierung deutlich wird, ist der Kontrast zu jenem apodiktischen Reinheitsbegriff von Kunst, den der modernistische Kritiker Clement Greenberg[28] in den 1950er und 60er Jahren stark gemacht hatte und der Ende der 1960er Jahre zum Hauptangriffsziel der jungen New Yorker Kunstszene wurde. Intermediale, expansive und synästhetische Konzepte drängten an die Stelle der säuberlichen Abgrenzungen zwischen Malerei, Skulptur, Musik, Literatur und Theater. Diesem Diskurs galt gerade Video als viel versprechend, da es verschiedene Medienformen in sich aufzunehmen und in eine neue Form zu bringen schien. Mehr als zeitliches denn als räumliches Medium, als bewegtes denn als statisches, wahrgenommen, versprach Video die materiellen Bindungen der Objektkunst zu überwinden. Wie Hermine Freed in größtmöglicher Verdichtung des diskursiven Feldes zusammenfasst, war das Erscheinen des Mediums Video *just in time*:

From the point of view of postformalist developments in art, the portapak would seem to have been invented specifically for use by artists. Just when pure formalism had run its course; just when it became politically embarrassing to make objects, but ludicrous to make nothing; just when many artists where doing performance works but had nowhere to perform, or felt the need to keep a record of their performances; just when it began to seem silly to ask the same old Berkelian question, „if you build a sculpture in the desert where no one can see it, does it exist?"; just when it became clear that TV communicates more information to more people than large walls do; just when we understood that in order to define space it is necessary to encompass

27 Hall/Fifer 1990, S. 14.

28 »Es wurde bald deutlich, dass der eigene und eigentliche Gegenstandsbereich jeder einzelnen Kunst genau das ist, was ausschließlich in dem Wesen ihres jeweiligen Mediums angelegt ist. Die Aufgabe der Selbstkritik war es folglich, aus den spezifischen Effekten einer Kunst all jenes herauszufiltern, was eventuell auch von dem Medium einer anderen Kunst – oder an das Medium einer anderen Kunst – entliehen werden könnte. So würden die einzelnen Künste ›gereinigt‹ und könnten in ihrer ›Reinheit‹ die Garantie für ihre Qualitätsmaßstäbe und ihre Eigenständigkeit finden. ›Reinheit‹ bedeutete Selbstdefinition, und das Unternehmen der Selbstkritik wurde in den Künsten zu einer reinen Selbstdefinition«, Greenberg 1997, S. 267.

time; just when many established ideas in other disciplines were being questioned and new models were proposed – just when the portapak became available.[29]

In *Video: Shedding the Utopian Moment* verdeutlicht Martha Rosler, dass das zeitgemäße Erscheinen von Video – oder vielmehr von Videokunst, denn ihr Argumentation klärt nicht über das Spezifische des Mediums, sondern über das spezifische Interesse der Kunstschaffenden an den Versprechen des neuen Mediums auf – nicht allein auf die innerästhetischen Debatten und die Kritik an dem Kunstbegriff der Nachkriegsavantgarden zurückgeführt werden kann. Stattdessen weist sie auf die Nähe des frühen Videodiskurses zu den visionären Theorien von Figuren wie Marshall McLuhan und Buckminster Fuller, aber auch Claude Lévi-Strauss, hin und unterstreicht die Bedeutung, die das Geschwistermedium Fernsehen implizit oder explizit, unbewusst oder bewusst für die Entwicklung der Videokunst gehabt habe. So macht die Autorin auf die enge Beziehung zwischen dem technokratischen Diskurs, der Transformation des theoretischen Feldes in den Sozialwissenschaften, der Krise des modernen Künstler(selbst)bildes in dem Avantgardediskurs der 1960er Jahre und den politischen Ereignissen dieser Periode sowie deren populärer Erscheinungsform im Medium Fernsehen aufmerksam. Was sie jedoch in ihrer kritischen Gesamtschau unberücksichtigt lässt, ist ihre *eigene* Beteiligung und die zahlreicher Künstlerkolleginnen an dieser Geschichte. Denn auffällig ist, dass an der Entwicklung der Videokunst in den ersten Jahren mehr Künstlerinnen beteiligt waren als an irgendeiner anderen vergleichbaren Entwicklung im avantgardistischen Kunstdiskurs. An dieser Stelle greife ich Roslers Faden auf. Meine These ist, dass das spezifische Moment innerhalb des utopischen Feldes um 1970, welches sich an der strategischen Figur der *Videokünstlerin* festmachen lässt, einen differenzierten Beitrag zur Videokunstgeschichtsschreibung leistet, weil es die politische Bedeutung von Video in seiner *Zeitgemäßheit* kennzeichnet.[30]

1972 fand in New York das erste *women's video festival* in dem für die Performance- und Videokunst wichtig gewordenen Veranstaltungsort *The Kitchen* statt.[31] Eine Woche lang wurden hier Videoarbeiten »created,

29 Freed 1976, S. 210.

30 Auch Marita Sturkens argumentiert für eine kritische Relektüre der Geschichte der Videokunst und betont ein spezifisches, vernachlässigtes Moment, das ich an dem Auftauchen der Figur der *Videokünstlerin* festmachen möchte:»As a historical model, the development of video art can provide us with a microcosm of the social dynamic of the late twentieth century precisely because of video's problematic relationship with history and the paradoxes of our culture that are embodied in perception of the medium. This problematic of history is irrevocably tied to the relationship of art and technology in contemporary Western culture, and ultimately to the phenomenology of the video (and television) medium. I am interested here in examining the reasons for this problematic relationship and the paradoxes of the video medium, in examining video history as it has been constructed. This paper is an attempt to analyze this dynamic; it is not an attempt to replace the history with another«, Sturken 1990, S. 102.

31 Die Organisation und kuratorische Leitung des von 1972 bis 1980 jährlich durchgeführten *women's video festivals* übernahm hauptverantwortlich Susan Milano, die mit dem Programm auch auf Tour ging: San Francisco, Buffalo, Tampa, Frankreich und Belgien, vgl. Barlow 2003, S. 2. *The Kitchen* (Mercer Arts Center, N.Y.) wurde damals geführt von: Shridhar Bapat, Rhys Chatham, Dimitri Devyatkin, Michael Tschudin, Steina und Woody Vasulka. Die frühe

produced or directed by women videotape makers« gezeigt.[32] In den folgenden Jahren kam es international zu zahlreichen, vergleichbaren Initiativen. So wurde etwa auch in Toronto schon 1973 eine von der kanadischen Videokünstlerin Lisa Steele co-kuratierte Videosektion auf dem Filmfestival *Women and Film* eingerichtet und 1975 zeigte die Galerie Nächst St. Stephan in Wien die von der Künstlerin VALIE EXPORT kuratierte Ausstellung *Magna. Feminismus: Kunst und Kreativität* mit einem eigenen Videoprogramm.[33] Das Erstarken der zweiten internationalen Frauenbewegung und das Interesse an den Möglichkeiten des neuen Mediums Video gingen ganz offensichtlich Hand in Hand.

»If this festival, which was well attended even on weekdays, argues anything at all, it must certainly be that videotape – and women – loom large as major interests of the future« – Die von Maryse Holder in ihrer Kritik zu dem ersten *women video festival* in New York 1972 als zukunftsweisend angesprochene Schnittmenge dokumentiert eine politische Vision. Eines ihrer ersten Argumente ist, dass die Beschränkungen der Videotechnologie gegenüber der Brillanz des Zelluloidfilms einen Sinn für Aktualität vermittelt und ein Gefühl für Nähe erwirkt hätten. Sie bezieht sich in erster Linie auf den dokumentarischen Gebrauch des neuen Mediums, das, da es billig, leicht zu tragen und schnell in der Handhabung und Produktion von Ergebnissen war, ideale Voraussetzungen für einen Einsatz außerhalb von Studios bot.[34] Den ›Realitätseffekt‹ der dokumentarischen Aktualitätsästhetik aber setzt die Autorin in Anführungszeichen und verdeutlicht damit, dass es keineswegs zwingend um eine naive Verwechslung von Realität und Abbild ging, sondern um einen bewussten Umgang mit einer Technik der Nähe. Außerdem bot die *Trash*-Ästhetik des billigen Videomaterials ideale Voraussetzungen zur Umwertung und semantischen Aufladung: Anstelle kostspieliger Materialästhetik wurde der Wert aus der Idee geschöpft. Gezielt begegnete man der macht- und glanzvollen Ästhetik der filmischen Illusion mit einem Mangel an Brillanz, dafür aber Respekt gegenüber dem realen Gegenüber, gelebter Erfah-

Geschichte dieses Veranstaltungsortes ist nachzulesen unter: ‹http://vasulka.org/Kitchen/›, zuletzt: 10.08.2004). Das Programm wurde unterstützt durch das N.Y. State Council on the Arts. Auf dem Festival 1972 wurden Arbeiten von Jackie Cassen, Maxi Cohen, Yoko Maruyama, Susan Milano, Queer Blue Light Video, Keiko Tsuno, Steina and Woody Vasulka, Women's Video Collective; and dance and performance by Judith Scott and Elsa Tambellini gezeigt.

32 Milano 1976.

33 Gezeigt wurden Videoarbeiten von VALIE EXPORT, Rebecca Horn, Muriel Olesen, Friederike Pezold, Ulrike Rosenbach und Katharina Sieverding, vgl. Magna 1975.

34 Dieses häufig wiederkehrende Argument ist aus meiner Sicht allerdings einzuschränken. Denn wenn ich beispielsweise an den Film *Der Mann mit der Kamera* von Dziga Vertov denke, so weiß ich, dass diese Art der Mobilität bereits 1929 mit Mitteln des Zelluloidfilms zu erzielen war und auch zum Thema gemacht wurde. Zwar mag mein Vergleich hinken, er macht aber deutlich, dass auch die Formulierung des Neuen im Videodiskurs auf einen historischen Rahmen und nicht allein auf eine spezifische Medientechnik zu beziehen ist. Denn die oben angesprochene Abgrenzung gegenüber dem Film bezieht sich weder auf den Film als solchen noch lässt sie sich, denkt man etwa an Experimentalfilme mit dem Format Super 8, als schlüssige Differenz zwischen Zelluloid und Elektronik definieren. Das gefeierte Neue der Videoästhetik galt allein im Vergleich zu den Produktionsbedingungen des narrativen Films im Großformat.

rung und Alltäglichkeit. Holder skizziert Festivalbeiträge, die verdeutlichen, dass es für viele der Produzentinnen vorrangig darum ging, mit Video einen unzensierten, offenen Raum zur (Selbst)Darstellung tabuisierter Erfahrungen zu schaffen. Verschiedene Titel, wie *Transsexuals* von Susan Milano*, Lesbian Mothers* von der Gruppe *Queer Blue Light Video*, das Video *The Worst is Over* von Darcy Umstadter, das von einer Abtreibung handelte, *Single Women Raising Families* von *West Side Video* und *The Rape Tape* von *Under One Roof Video* zeugen von den identitätspolitischen und engagierten Motiven ihrer Produzentinnen. Dass diese Arbeiten nun aber gerade nicht außerhalb des Kunstkontextes, sondern an einem Ort präsentiert wurden, an dem sich abstrakte, ästhetische und soziopolitische Experimente mischten, spricht für den Austausch, den beide Praktiken suchten. Gegen die Ausschlusskriterien des bereinigten (inner)-ästhetischen Diskurses sei hier daher exemplarisch auf eine Anfangssituation der Videokunstszene verwiesen, in der eine explizite Durchmischung der ästhetischen und soziopolitischen Ebenen praktiziert wurde. Es ist durchaus symptomatisch, dass uns heute von der Videokünstlerin Shigeko Kubota, die selber in den 1970er Jahren als Multiplikatorin tätig war und Festivals kuratierte, zwar noch Arbeiten bekannt sind, die sich mit historischen Meistervorlagen auseinandersetzen, wie *Duchamp's Grave* (1972–1975) *oder Nude descending a Staircase* (1976), Kubotas Festivalbeitrag von 1972, *Joa: Impasse of the Infidelity,* dagegen aber ins Vergessen geriet. Holders Beschreibung zufolge zeigte Kubota in diesem Tape eine ungewöhnliche, videotechnische Auseinandersetzung mit einem »extraordinary sex-dance-theater«.[35] An dem exemplarischen Vergessen gegenüber Kubotas frühem Videoexperiment lassen sich die symptomatischen Ausschlusskriterien erahnen, denen ein Großteil der frühen Videokunst unwiderruflich zum Opfer fiel.[36]

Am Beispiel der Arbeit *Descartes* (1968) der Dichterin Joanne Kyger verdeutlicht Holder die philosophische Dimension der technischen Experimente.[37] Sie beschreibt die Wirkung einer Bildstanze (Videosynthesizer), die

35 Zum Inhalt des Videos: »[An] extraordinary sex-dance-theater troupe which included transvestites and, among others a woman weating [sic!] a transparent net leotard with cut-outs for breasts. Both the music and the dance were stylish parodies of raunch strip, as well as stylizations of love-making«, Holder 1972, S. 18.

36 Dieser Problematik widmen sich in den letzten Jahren zunehmend mehr restauratorische Archivinteressen, denn sie betrifft auch den Umgang mit frühen Arbeiten bekannter Künstler und Künstlerinnen, an deren Werkkomplettierung der Kunstmarkt ebenso interessiert ist wie die historische Forschung. Eine Ironie dieser Entwicklung: Gleichsam unwillkürlich tauchen im Umfeld der renommierten Positionen in diesen archäologischen Unternehmungen auch jene Namen wieder auf, die das Kunstgeschäft vormals zu verdrängen verstand.

37 Das Band ist mir leider nicht bekannt. Eine Internetrecherche hat ergeben, dass es bereits 1968 am *National Center for Experiments in Television* in San Francisco produziert wurde, zusammen mit Loren Sears und Richard Filciano (‹http://www.hi-beam.net/fw/fw27/0475.html›, zuletzt: 10.09.2005). Robin Reisig schreibt dagegen in seiner Besprechung *Women on tape: Spinning tales and tailspins* für the Village Voice, dass Kyger ein Gedicht von sich zu Descartes vorgelesen habe, das mit Visuals von Robert Zagone unterlegt gewesen sei, die die Möglichkeiten von Video voll ausgeschöpft hätten. Zu dem ästhetischen Experiment heißt es dort: »These dazzling pyrotechnics, which are used in too many experimental products for their own dizzying sake, work brilliantly here

das Gesicht buchstäblich zerfräst habe, so dass jeweils nur in den Augenhöhlen, den Lidern oder dem Mund Öffnungen entstanden seien, durch die ein flackerndes, fließendes Etwas aus Farben als eine Art Bildgrund zu sehen war[38]:

> Kyger creates a persona (as Deren did in her films) who regards her own mind with metaphysical irony. »To doubt is a drag« a woman´s voice intones but it is difficult to trust your own mind, it continues. The visuals are presumably meant to convey mindcomplexity and solipsism, although it is difficult to say which came first – thought or image.[39]

Offenbar wiederholte sich in der frühen, experimentellen Videokunst ein wichtig bleibendes Motiv: die Denaturalisierung eines naturalistisch anmutenden Bildes. Allerdings ging es nicht allein um die Auflösung eines naturalistischen Bildes, sondern um eine bleibende Ambivalenz: Das elektronische, manipulierte Bild verharrt auf der Schwelle zwischen reinem Abbild und symbolischem Zeichen, welche vom Betrachter folglich weder in die eine noch in die andere Richtung überschritten werden konnte. Bevor die ästhetischen Experimente mit den Videosynthesizern über die Jahre als technische Spielereien zu langweilen begannen, wurde ihnen, davon zeugt Holders Kritik, große Aufmerksamkeit zuteil. Sie zeigten zuvor unmögliche Transformationen des bewegten Bildes *von innen heraus*, das heißt scheinbar nicht illusionistische, geradezu selbsttätige Veränderungen des Bildes durch sich selbst. Erneut steckte hierin ein Angriff auf die Autorität der schöpferischen Geste und Video wurde, darauf verweist der Titel des Videobandes *Descartes*, zur nächsten kritischen Stufe, über die die souveräne Selbstreflexion des Subjekts stolpern sollte.

Holders Kritik begründet eine Nähe zwischen den politischen Anliegen einiger Künstlerinnen und dem Medium Video, die ich vorschlage, als eine ›feministische Botschaft‹ des Mediums zu betrachten. Diese Paraphrase des berühmten, apodiktischen Ausspruchs von McLuhan, ›dass das Medium die Botschaft sei‹, ist als eine Verschiebung gedacht, die sich das offenbar technikdeterministische Paradigma aneignet, es mit einem Fragezeichen behaftet, auf historischen Boden stellt und als Frage einer politischen Haltung formuliert. Welche Art der Verschiebung damit erwirkt werden kann, soll im Folgenden erörtert werden. Dafür scheint es mir jedoch erforderlich, die McLuhansche Dimension der Aussage noch einmal in Erinnerung zu rufen.

---

because they are suited to the subject of a woman spinning out of her head and trying to draw reason out of chaos« (Reisig 1972, S. 46). Die Videosynthesizer, mit denen solche Effektproduktionen populär wurden, entstanden allerdings alle erst um 1970. Es ist davon auszugehen, dass Kyger professionelle Fernsehstudiotechnik zur Verfügung stand.

38 »Kyger introduced texture as a videotape variable – Descartes got exaggeratedly grainy, newsprinty, then normal again. […] The pulsating light filled the hollows of the eyes in a solarized effect. Sometimes it filled just the lids, or eyeballs; other times, the whole eye, or it burned through the mouth, and the flesh image turned into a mask«, ebd.

39 Holder 1972, S. 18.

Das Medium ist (nicht) die Botschaft

In einer Kultur wie der unseren, die es schon lange gewohnt ist, alle Dinge, um sie unter Kontrolle zu bekommen, aufzusplittern und zu teilen, wirkt es fast schockartig, wenn man daran erinnert wird, dass in seiner Funktion und praktischen Anwendung das Medium die Botschaft ist. Das soll nur heißen, dass die persönlichen und sozialen Auswirkungen jedes Mediums – das heißt jeder Ausweitung unserer eigenen Person – sich aus dem neuen Maßstab ergeben, der durch jede Ausweitung unserer eigenen Person oder durch jede neue Technik eingeführt wird.[40]

McLuhans einschlägige Formel von einer Botschaft des Mediums, war seinerzeit als Affront gegen die Schlichtheit der Annahme angelegt, eine Botschaft sei eine codierte Sinneinheit, die unverändert über ein Medium von einem Sender zu einem Empfänger weitervermittelt werden könne. McLuhan ist an einer grundsätzlichen, die vertrauten Verhältnisse umkehrenden Medienphänomenologie interessiert. So leugnet er nicht die Indifferenz der Medien gegenüber den übertragenen Inhalten, sondern macht die Struktur eines Mediums, die eine bestimmte Form der Wahrnehmung festlege, zum eigentlichen Inhalt, hinter dem die Frage nach dem spezifischen Gehalt einer Nachricht zurücktrete. Beispielsweise sei nicht die Frage, ob das elektrische Licht nachts ein Baseballstadion ausleuchte oder eine gehirnchirurgische Operation ermögliche, von Relevanz, sondern die generelle Umstrukturierung gesellschaftlichen Lebens unter dem Einfluss dieser Art von Lichtverfügbarkeit, »weil eben das Medium Ausmaß und Form des menschlichen Zusammenlebens gestaltet und steuert.«[41] Der plausible Zug einer Medientheorie, die der historischen Variabilität der Wahrnehmung in Abhängigkeit von der Entwicklung der Apparate gerecht zu werden sucht, aber wird in McLuhans Generalthese von einer direkten, *expansiven* Beziehung zwischen Körper und Medium spürbar überdehnt.[42] Seine Prämisse, bei jedem Medium handele es sich um eine »Ausweitung unserer eigenen Person«[43], setzt ein genuin anthropomorphes Verhältnis zwischen Mensch und Technik voraus, dessen spie-

40 McLuhan 1995, S. 21.

41 Ebd., S. 23. Dazu heißt es ausführlich: »Das Beispiel des elektrischen Lichtes wird sich in diesem Zusammenhang vielleicht als aufschlussreich erweisen. Elektrisches Licht ist reine Information. Es ist gewissermaßen ein Medium ohne Botschaft, wenn es nicht gerade dazu verwendet wird, einen Werbetext Buchstabe um Buchstabe auszustrahlen. Diese für alle Medien charakteristische Tatsache bedeutet, dass der ›Inhalt‹ jedes Mediums immer ein anderes Medium ist. Der Inhalt der Schrift ist Sprache, genauso wie das geschriebene Wort Inhalt des Buchdrucks ist und der Druck wieder Inhalt des Telegrafen ist. […] Was wir jedoch hier betrachten, sind die psychischen und sozialen Auswirkungen der Muster und Formen, wie sie schon bestehende Prozesse verstärken und beschleunigen. Denn die ›Botschaft‹ jedes Mediums oder jeder Technik ist die Veränderung des Maßstabs, Tempos oder Schemas, die es der Situation des Menschen bringt«, ebd. S. 22.

42 Zum historischen Mediendiskurs und seiner Thematisierung der Wahrnehmung in Abhängigkeit von der Entwicklung der technischen Medien vgl. z.B. Großklaus 1997.

43 McLuhan 1995, S. 21.

gelbildliche Logik ein System metaphorischer Evidenzen zu Grunde legt.[44] McLuhan, Bauchredner einer apolitischen Avantgarde, wie Enzensberger 1970 bissig anmerkt, nahm das elektronische Zeitalter der Massenmedien zum Anlass einer missionarischen Popularisierung der Theorie von einer Ausdehnung des Menschen in seine Apparate.[45] Dabei war sein Anteil an der Expansionshypothese nicht so neu, wie er seine Leser glauben machen will, wenn er etwa seine Aufgabe zur Warnung vor einer unsichtbaren Infektionsmacht der Medien stilisiert und seine Funktion mit der Louis Pasteurs vergleicht.[46] An vielen Stellen weist er etwa auf Lewis Mumford hin, der beispielsweise »in seinem Buch ›The City in History‹ die befestigte Stadt selbst als Ausweitung unserer Haut an[sah] und als solche auch den Wohnbau und Kleidung.«[47] McLuhans Medienbegriff, der von der Schrift über das Rad und das Kanu des Indianers bis zum Computer reicht, ist weiter gefasst als er in den kanonisierten Diskurs der *Neuen Medien* letztlich eingegangen ist.[48] Seine ebenso apodiktisch wie rein assoziativ formulierten Hypothesen gründeten ihren Erfolg dennoch wesentlich auf der scheinbaren Evidenz, die der seit Descartes zu den Gründungsmythen der Moderne zählende Vergleich zwischen Mensch und Maschine erst durch die schnelle Abfolge technischer Er-

44 Zur Kritik an dem anthropomorphen Zug der Medientheorie und ihrer Metaphern vgl. Tholen 2002. Schon 1948 reflektierte Norbert Wiener die Beziehung zwischen philosophischen Grundbegriffen zum Technischen und zum Menschen. Hier fasst er die spiegelbildlichen Bezüge zwischen Mensch und Maschine innerhalb der Geschichte des Technikverständnisses im modernen Zeitalter der Industrialisierung zusammen. Er hebt die Bedeutung der Zeitautomaten (Newton) hervor, geht auf Decartes' Betrachtungen ein und lässt auch die mythischen Formen zur Verlebendigung des Artifiziellen nicht unerwähnt (Golem). Wiener geht von einer sich gegenseitig bedingenden Entwicklung von Denken und Technik aus (vgl. Wiener 2002, S. 440f).

45 »Heute hat diese apolitische Avantgarde ihren Bauchredner und Propheten in Marshall McLuhan gefunden, einem Autor, dem zwar alle analytischen Kategorien zum Verständnis gesellschaftlicher Prozesse fehlen, dessen wirre Bücher aber als Sandgrube unbewältigter Beobachtungen an der Bewusstseins-Industrie dienen. […] Unfähig zu jeder Theoriebildung, bringt McLuhan sein Material nicht auf den Begriff sondern auf den Generalnenner einer reaktionären Heilslehre. Was er zwar nicht erfunden aber als erster ausdrücklich gemacht hat, ist eine Mystik der Medien. […] Ein neuer Rousseau, wie alle Reprisen nur ein schwacher Abglanz des alten, verkündet er das Evangelium der neuen Primitiven, die, natürlich auf höherer Ebene, zum prähistorischen Stammesdasein zurückkehren sollen in das ›globale Dorf‹. Mit solchen Vorstellungen sich auseinanderzusetzen lohnt der Mühe kaum.«, Enzensberger 1997, S. 121.

46 »[I]ch bin in der gleichen Situation wie Louis Pasteur, der den Ärzten sagt, dass ihr größter Feind vollkommen unsichtbar ist und sie ihn überhaupt nicht erkannt haben. Unsere Antwort, mit der wir alle Medien abtun, nämlich, dass es darauf ankomme, wie wir sie verwenden, ist die befangene Haltung des technischen Dummkopfs. Denn der ›Inhalt‹ eines Mediums ist mit dem saftigen Stück Fleisch vergleichbar, das der Einbrecher mit sich führt, um die Aufmerksamkeit des Wachhundes abzulenken. Die Wirkung des Mediums wird gerade deswegen so stark und eindringlich, weil es wieder ein Medium zum ›Inhalt‹ hat«, McLuhan 1995, S. 37f.

47 Ebd., S. 82.

48 Vgl. ebd., hier: S. 73–83.

findungen seit dem späten 19. Jahrhundert erhielt.[49] Erst im Zeitalter der so genannten Neuen Medien, an dessen Anfang die kybernetischen Visionen von Norbert Wiener, Buckminster Fuller, Marshall McLuhan und anderen stehen, wurden die Mensch-Maschine-Vergleiche scheinbar konkret. Analogiebildungen zwischen biologischen und technischen Modellen verlassen seither immer wieder den Rahmen metaphorischer Verweise und gehen, wie etwa in dem Begriff Künstliche Intelligenz, heute andere Bezüge ein. Was bei McLuhan noch als prophetische *New Age*-Esoterik und Poptheorie verstanden wurde, galt weiten Teilen des Mediendiskurses Anfang der neunziger Jahre als konkrete Utopie, deren Realisierung unmittelbar bevorstehe.[50] Die Popularisierung der These von einer technischen Erweiterung des Körpers zu Beginn der 1960er Jahre stand damals allerdings weniger in Verbindung mit der noch schwerfälligen Technologie des Computers als dass sie ihre Überzeugungskraft aus dem *sensationellen* Erfolg des Fernsehens bezog. Glaubt man McLuhan, so ist das Fernsehen ein vordergründig taktiles Medium mit einer zerstreuten, mosaikförmigen visuellen Struktur, welches das Rezeptionsverhalten von einem analytischen, zentralperspektivischen Denken des Alphabetentums löst und in eine gesamtpersönliche, synästhetische Erfahrung transformiert.[51] Habe der Buchdruck »das losgelöste, nackte Sehvermögen« beansprucht, so beziehe das Fernsehen nun alle Sinnesorgane in die Informationsaufnahme mit ein und führe dazu, dass der global ausgedehnte Körper mit den unterschiedlichsten Orten der Welt direkt in Kontakt trete[52]: »Im Zeitalter der Elektrizität wird die ganze Menschheit zu unserer eigenen Haut«[53] – wie die wiederholten Bilder vom Attentat auf John F. Kennedy und die live übertragene Beerdigungszeremonie evident werden ließen.

Für die ersten mit Video arbeitenden Künstler und Künstlerinnen, die häufig auch als die ersten MedienkünstlerInnen bezeichnet werden, boten

---

49 Zur historischen Korrektur der Thesenherleitung und Kritik an McLuhans grandiosem Mangel an Bescheidenheit vgl. zum Beispiel Simmons (1983 [1977]): »McLuhans Bedeutung lag vor allem im pünktlichen Erscheinen seiner Bücher zu einem resonanzfähigen Zeitpunkt […]. Seit 1940 war eine Reihe von Büchern erschienen, die Aspekte von McLuhans Gedanken über die Veränderungen in der Kommunikationstechnologie und deren Auswirkungen auf die nachfolgende Kultur vorwegnahmen. […; es folgt eine Auflistung von Titeln und Autoren]. Obwohl McLuhans *The Mechanical Bride* bereits 1951 erschien, stellten erst die 1960er Jahre ein höchst empfängliches Publikum von Studenten und anderen […]. In Verbindung mit Büchern der oben genannten Autoren bot McLuhans Werk, das ebenso durch sein Konzept wie auch durch seinen Stil eine medienkonditionierte Leserschaft ansprach, gleichermaßen Anregung und Werkzeug, das eine formale medienkritische Untersuchung im akademischen Rahmen ermöglichte«, Simmons 1983, S. 16.

50 »Vieles von dem, was McLuhan zu sagen hatte, macht 1994 wesentlich mehr Sinn als im Jahr 1964. Obwohl das Buch selbst mehr oder weniger vergessen wurde, begannen sich die profunden Aussagen auf MTV und im Internet, in Ronald Reagans politischem Image und in der Wiederbelebung von Richard Nixon, via Teleshopping-Networks und E-Mail zu verlebendigen – all das Technologien, die McLuhan vorhersah, aber nicht lange genug lebte, um sie, geformt aus Silikon oder Glas, noch erleben zu können.«, Lewis H. Lapham auf dem Klappentext zur deutschen Ausgabe von 1995.

51 Vgl. McLuhan 1995, S. 503f.

52 Ebd., S. 466.

53 Ebd., S. 83.

McLuhans Herleitungen wichtige Anschlüsse, die es möglich machten, seinen Medienbegriff mit dem des modernistischen Kunstdiskurses zu vermitteln – auch wenn genau diese Anschlüsse durch das anti-modernistische, progressive Selbstverständnis der Medienkunst übersehen oder gar geleugnet wurden. McLuhan leitet die These von der Botschaft des Mediums aus einer den Kunstschaffenden vertrauten Tradition ab, indem er die antiillusionistische Haltung des Kubismus dafür verantwortlich erklärt, erstmalig auf die Bedeutung des Mediums, das heißt in diesem Fall die Zweidimensionalität des gemalten Bildes, hingewiesen zu haben. Die Gleichzeitigkeit der Elemente habe auf eine Welt der Struktur aufmerksam gemacht, die mit der Macht der Perspektive und der Vorstellung des Nacheinanders gebrochen habe.[54] Im Kontext der amerikanischen Kunstbewegungen der 1960er Jahre stieß dieser Medienbegriff auf jenen Greenbergs[55], dessen normatives Kunstverständnis, wenn auch nicht bewusst, das formalistische Medienverständnis und das Ideal selbstreferentieller Kunst unter den Antimodernisten stützte – sowohl unter Vertretern und Vertreterinnen des Minimalismus, der Concept Art als auch der Videokunst. Das Ineinandergreifen der beiden Medienbegriffe von McLuhan und Greenberg bildete ein besonders widerstandsfähiges, formalistisches Amalgam. So war der klassische Bezug nicht unwichtig für die Affirmation des in den 1960er Jahren in Mode kommenden elektronischen Medienbegriffs.[56] Die Künstlerinnen und Künstler, die sich der neuen Medienkultur zuwandten, sahen bei McLuhan eine wichtige Funktion für sich bereitgestellt, die es ihnen ermöglichte, der klassischen Berufung auch unter zeitgenössischen, elektronischen Vorzeichen nachzukommen: »Der ernsthafte Künstler ist der einzige Mensch, der der Technik ungestraft begegnen kann, und zwar nur deswegen, weil er als Fachmann die Veränderungen in der Sinneswahrnehmung erkennt.«[57] Die Heroisierung der Avantgardekünstler fortschreibend, sieht McLuhan in »den zaghaften Bemühungen der Künstler, am Rande« die einzigen Beispiele »von bewusster Anpassung der verschiedenen Faktoren des individuellen und sozialen Lebens an neue Ausweitungen«.[58]

54 Vgl. McLuhan 1995, S. 30. Durch die gleichzeitige Anwesenheit vieler an sich räumlich oder zeitlich voneinander trennbarer Ansichten eines Gegenstands, lasse der Kubismus »die Illusion der Perspektive zugunsten eines unmittelbaren sinnlichen Erfassens des Ganzen fallen. Mit diesem Griff nach dem unmittelbaren, totalen Erfassen verkündete der Kubismus plötzlich, dass das Medium die Botschaft ist. Ist es nicht klar, dass im selben Augenblick, in dem das Aufeinanderfolgen der Gleichzeitigkeit weicht, wir uns in der Welt der Struktur und Gestalt befinden?« (ebd.).

55 Greenberg 1997 [1960]. Der Medienbegriff Greenbergs, der im deutschen kunsthistorischen Diskurs eher dem Gattungsbegriff entspricht (vgl. Schade 1999), ist zwar nicht identisch mit dem, der sich in der Theoretisierung und Geschichtsschreibung der so genannten Neuen Medien seit den 80er Jahren manifestiert und synonym für elektronisch gestützte Kommunikationstechnologien verwendet wird, aber er bildete für den Kunstdiskurs eine wichtige, anschlussfähige Schnittstelle zwischen den alten und den neuen Medien.

56 Vgl. Freed 1974 und Rosler 1990.

57 McLuhan 1995, S. 39.

58 Und weiter heißt es dort zur Funktion der Kunstschaffenden im elektronischen Zeitalter: »Um einen unnötigen Schiffbruch der Gesellschaft zu verhindern, will der Künstler nun seinen elfenbeinernen Turm verlassen und den Kontrollturm der Gesellschaft übernehmen. Genauso wie höhere Bildung längst nicht mehr eine Marotte oder ein Luxus, sondern eine dringende Notwendigkeit für die

Das seit den Anfängen des zwanzigsten Jahrhunderts bekannte Anliegen der Avantgarde, die engen Grenzen der institutionalisierten und tradierten Kunst aufzubrechen und das eigene Tun durch eine Verbindung von Kunst und Leben gesellschaftlich relevant zu machen, amalgamierte hier mit transgressiven Versprechen, die von den technischen Neuerungen ausgingen.[59]

Kritische Stimmen gegen die Position von McLuhan machen dagegen schon früh auf die rein formalistische Definition der Botschaft des Mediums aufmerksam, welche komplexe ökonomische, symbolische und technische Zusammenhänge reduziere, Machtinteressen verschleiere und einer technokratischen Weltauffassung Tür und Tor öffne.[60] Aus der Perspektive der Kritik dehnt sich in den elektronischen Netzen folglich weniger das Bewusstsein als vielmehr der wirtschaftliche Einflusssektor aus. Schon John Cage erhebt Einspruch: »Nur soviel: Das Medium ist nicht die Botschaft. Ich möchte Mr. McLuhan ein Wort der Warnung zukommen lassen: reden ist lügen. Lügen heißt mitarbeiten.«[61] Auch Hans Magnus Enzensberger kritisiert den Medienbegriff McLuhans 1970 in seinem *Baukasten zu einer Theorie der Medien* dafür, dass der medien-evolutive Gedanke mit seinem Streben nach permanent Neuem und Andersartigem sich zu gut in die Maximen des kapitalistischen Denkens der Moderne einfüge, um *nicht* als wirtschaftlich progressionsfördernd betrachtet werden zu können. Jack Burnham schlägt 1971 ein radikales Umdenken vor, das den Avantgardegedanken gewissermaßen gegen sich selbst wenden soll: Nicht das Neue der Technik in ihrer Fortschrittslogik, sondern etwas wirklich Neues und Anderes, welches er beispielsweise in den *maintenance-art*-Performances der Künstlerin Mierle Laderman Ukeles verwirklicht sieht, soll zum avantgardistischen Ausdruck der Zeit werden. Ukeles Dienstleistungsperformances, in denen sie in Museen Alltagshandlungen wie Putzen oder Skulpturen waschen etc. durchführte, spitzen nach Burnham die avantgardistische Forderung nach einer Verbindung von Kunst und Leben institutionskritisch zu.[62] Liest man den frühen Diskurs zum Medium Video durch die Brille der Debatten der letzten zwanzig Jahre um Autor, Subjekt, Realität, Referenzialität, Simulation, Kommunikation, Globalisierung, Interaktivität etc., so drängen sich die Parallelen förmlich auf. Diese Kontinuität relativiert die jeweils an eine bestimmte Technologie gebundene Proklamation des Neuen und die daran geknüpfte Idee einer totalen historischen Umbruchsituation erheblich. Auch Sabeth Buchmann kritisiert den in der Medientheorie fortgeschriebenen hegemonialen Machtdiskurs, der seine eigenen, mythischen Bedingungen in den Formeln des Neuen verschleiere.[63]

Produktions- und Betriebsorganisation im elektrischen Zeitalter ist, wird der Künstler unentbehrlich bei der Gestaltung und Analyse und zum Verständnis der Lebensformen und Strukturen, die die Technik der Elektrizität hervorbringt.«, McLuhan 1995, S. 107f.

59 Allison Simmons macht in *Fernsehen und Kunst – geschichtlicher Abriss einer unwahrscheinlichen Allianz* (1983) deutlich, welchen Zeitpunkt die Thesen McLuhans *abpassten*, mit welcher Aufmerksamkeit sie folglich rechnen konnten und welche Ernüchterung gegenüber den transgressiven Versprechen aber auch schon gegen Ende der 1970er Jahre eintrat.

60 Vgl. etwa Buchmann 1995.

61 John Cage zit. nach Buchmann 1995, S. 79.

62 Vgl, Burnham 1971.

63 Buchmann 1995.

Abb. 1: Mierle Laderman Ukeles, Maintenance: Outside, 1973

Am Beispiel des Immaterialitätsbegriffs in den Neuen Medien beschreibt Buchmann die paradoxe Essentialisierung, an der sich der Diskurs des Neuen in Form einer versteckten Fortschreibung des Alten beteilige. So kann die Rede von der Immaterialisierung nur unter der Prämisse eines ahistorischen und damit unpolitischen Begriffs von Materialität plausibel werden, der in einem dialektischen Verhältnis eben das einführt, was er als verloren vorgibt.[64] Buchmanns Kritik am Wiedergängertum der im Reden vom Verschwinden heraufbeschworenen Konstruktionen richtet sich gegen die technikdeterministische Fortführung der McLuhanschen Formeln in den Theorien von Jean Baudrillard, Vilèm Flusser, Norbert Bolz, Peter Weibel u.a. Ob affirmativ oder ablehnend, bedienten die tautologischen, spiegelbildlich aufeinander bezogenen Konzepte von Medien, Körper, Subjekt und dergleichen einen Herrschaftsdiskurs der Neuen Technologien, dessen konkrete sozialpolitische Dimension sich in ihnen unsichtbar mache. Um nun aber nicht dem Technikdeterminismus mit einem »platten Sozialdeterminismus« zu begegnen, führt Buchmann Butlers Konzept von Materialität zu Felde. Butler ar-

64 »Die These von der ›Immaterialisierung‹ einer vorausgesetzten ›Materialität‹ des Raums, der Zeit, der Körper entspricht einem vordiskursiven und vortechnologischen Verständnis von ›Materialität‹ in einem grundsätzlich ahistorischen und a-politischen Sinn. Nur auf der Grundlage eines solchen Irrtums kann die Konstruierbarkeit des Subjekts als technologische Eigenschaft und Fähigkeit hypostasiert werden. Denn wenn mit Butler davon ausgegangen werden kann, dass die sprachliche Aneignung von ›Körpern‹ immer schon ein technologisch vermittelter Diskurs ist, wie lässt sich dann umgekehrt der technologische Diskurs über die technologische Aneignung von Körpern versprachlichen, ohne tautologisch zu sein?«, ebd., S. 87f.

gumentiert gegen die Vorgängigkeit von Wesen und Form und verdeutlicht, dass ebenso wenig eine vordiskursive Form von Geschlecht angenommen werden könne wie eine beliebige, voluntaristische Konstruierbarkeit von Geschlecht möglich sei. Buchmann schließt daran an, dass, will man an der Frage nach der Botschaft eines Mediums festhalten, nicht nach den realen Bedingungen des Mediums, sondern nach dessen ausgesuchten Beschreibungen, das heißt nach den historisch spezifischen Investitionen in eine bestimmte Materialisierung einer Aussage gefragt werden muss. Auch Barbara Engelbach hebt die Notwendigkeit hervor, die Frage nach der Spezifität eines Mediums historisch zu formulieren.[65] Zwar betont sie, anders als Buchmann, das Vorhandensein einer Medienimmanenz, macht aber deutlich, dass der Gebrauch eines Mediums nie ein neutraler ist und immer nur auf bestimmte Eigenschaften abzielt. Zudem weist sie auf die sich schnell verändernde Technologie des Mediums hin, die die Charakterisierung einer Medienimmanenz zu einer notwendigerweise historischen mache. Bliebe also zu fragen, was die historische Botschaft der Medien Fernsehen und Video war und welche aussagekräftige Verbindung sie in den 1970er Jahren eingingen. Selbst Enzensberger, dessen kritische Sicht auf den Apologeten McLuhan bereits angesprochen wurde, räumt ein, dass die Frage lohnt, was das Wesentliche am Fernsehen ist – auch wenn damit keine Ontologie, sondern die historische Logik seines Gebrauchs erfragt ist: »Mehr Interesse verdient vielleicht der berühmteste Satz dieses Marktschreiers: ›The medium is the message‹. Trotz seiner provozierenden Idiotie verrät er mehr, als sein Urheber weiß. Er stellt den tautologischen Zug der Medienmystik auf das Genaueste bloß: das einzig bemerkenswerte am Fernsehgerät wäre ihm zufolge, dass es läuft.«[66]

Fernsehen. Das Private und das Politische

Das Fernsehen verlangt eine starke Beteiligung und Einbeziehung der Gesamtperson. Es kann nicht als Hintergrund verwendet werden. Es engagiert uns. Vielleicht ist dies der Grund, warum so viele Menschen sich in ihrer Identität bedroht sehen. […] Beim Fernsehen werden die Bilder auf uns projiziert. Wir sind der Bildschirm. Die Bilder umhüllen uns. Wir bilden den Fluchtpunkt. Dies schafft eine Art von Innerlichkeit, eine Art umgekehrter Perspektive, wie wir sie in der östlichen Kunst finden.[67]

Es gibt eine Korrespondenz zwischen dem Innenraum der Psyche, die McLuhan durch das Fernsehen angesprochen, umhüllt und bedroht sieht, und dem Innenraum des Hauses, jener Privatheit, in der sich das Subjekt einrichtet. Wände und Türen werden zu einem erweiterten Grenzraum – gleich einer zweiten Haut.[68] Der Bezug des Fernsehens zu diesem Privaten – jenem dop-

65 Engelbach 2001.
66 Enzensberger 1997 [1970], S. 122.
67 McLuhan 1969, S. 125.
68 Diese Metaphorisierung des privaten Raums als einer Erweiterung der Grenzen des Subjekts ist bekannt. Auch bekannt ist, dass Didier Anzieu für das psychische (Eigen)Raumempfinden des Subjekts die Formulierung Haut-Ich verwendet und die Prozesse der Öffnung, Verletzung und Verschließung in Rückkopplung zum Grenzempfinden des Subjekts thematisierbar gemacht hat. Das möchte ich an dieser Stelle nicht weiter ausführen, gleichwohl es mir ein wichtiger

pelten Raum des Subjekts, den es als seinen eigenen zu schützen sucht und als seine Innerlichkeit versteht, ist ein mehrfacher. Anders als etwa das Zeitungslesen, das grundsätzlich auch im Café, auf der Parkbank, am Arbeitsplatz und in der Bahn möglich ist, ist das Fernsehen im Wesentlichen auf den privaten Innenraum festgelegt und mit einer bestimmten Idee von Wohnlichkeit verbunden; im Unterschied zu dem Kino- und Theaterbesuch ist auch kein Aufsuchen eines halböffentlichen Ortes nötig, um in den Genuss des Programms zu kommen, sondern die Unterhaltung wird *frei Haus* geliefert. Schon 1958 schreibt Wolfgang Paul in seinen *Tele-Visionen* einleitend zunächst etwas zu der *Heimlichkeit* der Fernsehzuschauer, das heißt jenem ungestört eingerichteten Blickpunkt, an dem sich das Subjekt allein deswegen so heimisch fühlt, weil es sich selbst unbemerkt wähnt.[69] Paul vergleicht den *Guckkasten* Fernseher mit einem Astloch des Baumes der Erkenntnis, durch welches Adam Eva zum ersten Mal nackt gesehen habe – wobei es eben diese Rahmung ist, die die Frau zum Objekt des Begehrens, einem ungreifbaren Bild macht. Mit den Kapiteln *Gucken und Sehen – das ist nicht dasselbe* und *Damen vom Bildschirm*, das den Ansagerinnen und Darstellerinnen gewidmet ist, sowie *Damen vor dem Bildschirm*, das sich der zu kurz kommenden Gattin zuwendet, ordnet er das Vergnügen des Fernsehschauens einer gepflegten Lust am Schlüssellochblick zu – wobei seine definitive Rollenverteilung der Geschlechter der Konventionalität der 1950er Jahre entspricht.

Abb. 2: Damen vor dem Bildschirm, aus: Tele-Visionen, 1958

Die dem Mann vorbehaltene Lust am Schauen aber war grundsätzlich nicht neu, denn wie Laura Mulvey in *Visual Pleasure and Narrative Cinema* darlegt, ist auch die Schaulust der Kinobesucher an eben gerade jenes *Peep Sight*-Versprechen der konventionellen Filmperspektive gebunden (gewesen). Glänzende Nahaufnahmen der glamourösen weiblichen Stars stützen die Verführungskraft des klassischen Hollywoodfilms. Die Frau erschien als ikonenhaftes Standbild.[70] Der Unterschied zwischen Kino und Fernsehen bezogen

Hintergrund zu der in diesem Kapitel behandelten Beziehung zwischen dem Fernsehen und dem Privaten zu sein scheint. Zur Kulturgeschichte, physischen wie psychischen Bedeutung und Metaphorisierung der Haut vgl. Benthien 1999.

69 Paul 1958.

70 Mulvey 1980. Dass Mulvey die Frage der Lust des weiblichen Publikums dabei weitestgehend außer Acht lässt, wurde häufig angemerkt. Vgl. beispielsweise Doane 1994.

auf das Private lässt sich folglich nicht generell aus der privilegierten Perspektive des *heimlichen* Schauens ableiten, sondern aus der *Heimeligkeit* des Fernsehschauens:

> Wie lebt man vor dem Bildschirm? Privat. Privater. Am Privatesten. Das wäre paradox? Mitnichten. Die Kette ist vor die Tür gelegt. Draußen bleibt draußen. Man ist ganz unter sich. Man hat sich weggestohlen aus der Welt der Straßen und Plätze, der Büros und Fabrikhallen, der Schreibtische, hinter denen man den größeren Teil seines Lebens verbringt, der laufenden Bänder, die man bedienen muss. Jetzt bedient man nur noch sich selbst. Der Bildschirmgucker wird auf angenehme Weise zum Egoisten. Schlips ab, Hausschuhe an, in den Sessel gefläzt. Es ist alles erlaubt.[71]

Nachdem Paul dieses vertraute Bild des Fernsehzuschauers gezeichnet hat, nimmt die Perspektive des Fernsehschauens eine bemerkenswerte Wendung: «Man kann sich unterhalten, zanken, lieben. […] Der Bildschirm sieht zu, aber er übt keine Kontrolle aus, wie es Orwell in seiner Vision ›1984‹ so drastisch beschreibt.«[72] Aus dieser Stelle spricht bereits die McLuhansche Wendung, die das Subjekt zum Bildschirm werden lässt – zu etwas, auf das der Fernsehschirm *sein Auge wirft* – um die dergestalt umgedrehte Projektion mit dem Zustand des angesehen, und das heißt *ferngesehen* Werdens zu verbinden. McLuhans Formulierung, dass das Subjekt im Falle der Fernsehbetrachtung selbst zum Bildschirm werde, ist für die Bedeutung, die den Medien Fernsehen und Video beigemessen wird, sehr aufschlussreich. Bevor hier jedoch die Idee der Perspektivumkehr, die das Subjekt zu einem Teil des projizierten Bildes werden lässt, genauer berücksichtigt werden kann, sollte zunächst allgemeiner nach den strukturellen Anordnungen gefragt werden, die das Dispositiv des Fernsehens vornimmt. Der Fernsehzuschauer bei Paul ist männlich und für sich allein – auch wenn es eine Frau im Hintergrund geben mag, die sein Vergnügen nicht stören darf. Unangezweifelt geht Paul von einer Zuschauerposition aus, die der des klassischen Betrachters entspricht.[73]

Abb. 3: Kennedy Nixon Debate, USA, 27.09.1960

71 Paul 1958, S. 10.

72 Ebd., S. 10/11.

73 Der klassische (männliche) Betrachter als Subjektposition der Moderne wird mit der scheinbar souveränen Besetzung (Inbesitznahme) des Augenpunktes in der Zentralperspektive in Verbindung gebracht. Zu der geschlechtlichen Konstruktion dieser Position vgl. Hentschel 2001.

Es gab aber schon schnell nach der Einführung des Fernsehens im privaten Gebrauch der westlichen Industriegesellschaften, ein weiteres, relativ klar umrissenes *prime cliché* zu dem komplexen Szenario des Fernsehschauens: Die Familie im Wohnzimmer. Die Betrachtersituation löst sich von der starken Individualisierung und wird auf eine als *Familie* definierte kollektive Situation bezogen – das heißt auf jene Entität, die als wichtigster Ursprung zur Gesellschaftsbildung gilt und damit staatliche Aufmerksamkeit provoziert. Die Familie – wenngleich schon immer ein Konstrukt – schien zumindest noch bis in die 1980er Jahre nach einem durch das TV-Programm zeitlich definierten Verteilungsschema zusammengerufen und angesprochen zu werden, das sich zwar aus Alltagsrhythmen ableitete, auf dieselben aber ebenso reglementierend einwirkte. Vilém Flussers Kritik an der klassischen Halbkreisformation der Familie beim Fernsehen zielt auf die dem Fernseher zugewiesene Mittelpunktfunktion, in der das Gerät als ein Akteur ins Zentrum gerückt werde, dem sich die Zuschauenden unterordnen. Gegenüber dem Bild der Familie als Tischgemeinschaft bedeute diese Anordnung einen Eingriff. Die Fernsehkritik, die den Standpunkt Flussers teilt, problematisiert das Zeitdiktat durch das Programm. Die Standardsituation im Wohnzimmer, in der mehrere Familienmitglieder auf den Fernseher sehen, wird als Delegation des kommunikativen Bedürfnisses an den Dialog mit dem Medium betrachtet. Dieser Kritik ging es um die Illusion dieser dialogischen Situation, die in Wirklichkeit ein reines Monologisieren des Fernsehapparates sei und somit eine Einbahnstraßenkommunikation.

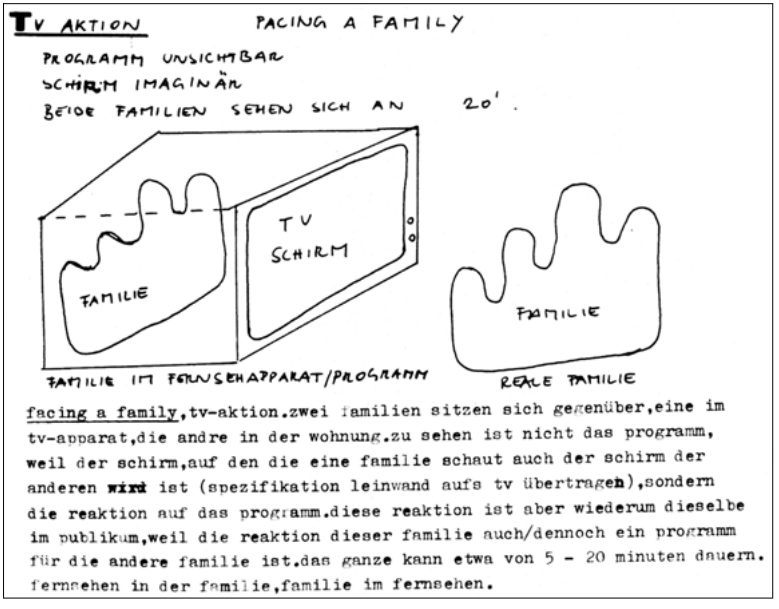

Abb. 4: VALIE EXPORT, Facing a Family, 1971

VALIE EXPORT hat in der Arbeit *Facing a Family* von 1971, die über das ORF ausgestrahlt wurde, eben diese Frage einer verfehlten Kommunikation

aufgegriffen: Eine fernsehende Familie betrachtet eine Familie im Fernsehen, während die Informationen eines Nachrichtensenders nur als Hintergrundgeräusch vernehmbar sind.[74] Die Situation wirkt bekannt: Vater, Mutter, Tochter und Sohn sitzen an einem Couchtisch mit weißer Tischdecke vor dem Fernseher. Man hört den Ton der Nachrichten. Während die Eltern das Geschehen aufmerksam verfolgen, werden die Kinder unruhig. Die Kamera zoomt teilweise an die einzelnen Gesichter heran. Die Mutter schickt die Kinder ins Bett und ermahnt sie, sich zu waschen und Schluss zu machen. Während ihre Aufmerksamkeit zwischen Fernsehen und Familie hin und her springt und entsprechend angespannt wirkt, sitzt der Vater ungerührt und offenbar auch ungestört und vertieft vor dem Fernseher.[75] Indem *Facing a Family* dem Publikum buchstäblich den Spiegel vorhält, zeigt die Arbeit, dass sie nichts zeigt – zeigt, dass die Erwartung eines Unterhaltungsprogramms hier zu einem tautologischen Kurzschluss wird, der die Betrachtenden auf sich selbst zurückverweist. So fordert diese Arbeit gleichsam dazu auf, den Fernseher abzuschalten und die Gestaltung des Programms selbsttätig zu übernehmen – sieht man sie mit den ebenso politischen wie pädagogischen Augen der Medienaktivisten der 1970er Jahre. Die Absenz des eigentlichen Programms ist zudem als eine Art Parabel zu der geringen Aufmerksamkeit zu verstehen, die den inhaltlichen Botschaften des Fernsehprogramms zuteil wird. EXPORTs Arbeit ist hier mehr an dem Medium als Dispositiv interessiert, das über die Strukturierung von Kommunikationssituationen soziale Räume gestaltet, als an dem eigentlichen Programm. *Facing a Family* ist in dieser Beziehung auch anderen Videoarbeiten vergleichbar, die damals im gleichen Umfeld entstanden. In der Foto-Closed-Circuit-Installation *Inside-Out* (1973) etwa, die ebenfalls im österreichischen Fernsehen gezeigt wurde, machte der Künstler Richard Kriesche die vom Fernsehdispositiv vertauschte Beziehung zwischen privatem Innenraum und öffentlichem Außenraum zum Thema. In einem kleinen Häuschen einer Grazer Wohnsiedlung fotografierte er alle vier Wände jeweils von der gegenüberliegenden Wand aus, reproduzierte die Fotografien in einem Maßstab, der den Wandmaßen entsprach und brachte sie auf der Außenseite der Hauswände an, so als hätten sich diese umgestülpt. Eine Videokamera draußen dokumentierte das Interesse anderer Anwohner an dem gewonnenen Einblick für die Familie in der Wohnung. Diese konnte das Geschehen draußen wiederum in ihrem Fernsehen verfolgen, während sie gleichzeitig von einer zweiten Kamera gefilmt wurde, deren Bild auf einem Monitor vor dem Haus zu sehen war. Auf diese Weise war die Beziehung zwischen Innen und Außen als ein durch Kamera und Monitor geschlossener Kreis aufgeführt, der die paradoxe Situation vor Augen führte, das Eigene als Spektakel des Anderen sehen zu wollen. Abgesehen davon, dass aus den wenigen Hinweisen auf diese Arbeit in der Fachliteratur nicht ersichtlich wird, mit welcher Bereitwilligkeit und welcher Erfahrung die gezeigte Familie tatsächlich an der Arbeit beteiligt war, könnte das metaphori-

74 »TV-Ausstrahlung einer vor dem Fernseher sitzenden Familie, in der sich die ›reale‹ Familie gleichsam spiegelt. Zu hören ist der Ton einer Nachrichtensendung und verschiedene Ankündigungen. Das unregelmäßige Stehenbleiben des Bildes, stört eine möglicherweise filmische Lesart der Handlung.« (VALIE EXPORT, Privatarchiv der Künstlerin, Wien).

75 Ein entsprechender Ausschnitt des Fernseh-Videos ist im Medien Kunst Netz zu sehen: ‹http://www.medienkunstnetz.de/werke/facing-a-family/video/1/›, zuletzt: 12.10.2006.

sche Bild für ihr Interesse als exemplarische Fernsehzuschauer kaum treffender sein: Die mediale Schleife wird zur Bedingung der Selbstwahrnehmung.

Durch ein eigentümliches Spiel mit Verfremdung, Exhibitionismus und Voyeurismus wird die fernsehschauende Familie zur Schaulust an ihrem eigenen Leben verführt. Bedingung für das Interesse an dem Blick auf sich selbst aber bleibt, dass dieser durch den Blick der Anderen verstellt ist. Der Genuss der Familie vor dem Fernseher im Haus besteht darin, sich mit dem Blick der vor dem Haus stehenden ZuschauerInnen zu identifizieren, so als ginge es gar nicht um sie selbst, als wären nicht sie es, die von draußen auf dem Monitor beobachtet werden – und gleichzeitig gerade jene Aufmerksamkeit zu genießen, die ihnen der Blick der anderen garantiert, das Gefühl *angesehen zu sein*, *Ansehen zu genießen*.

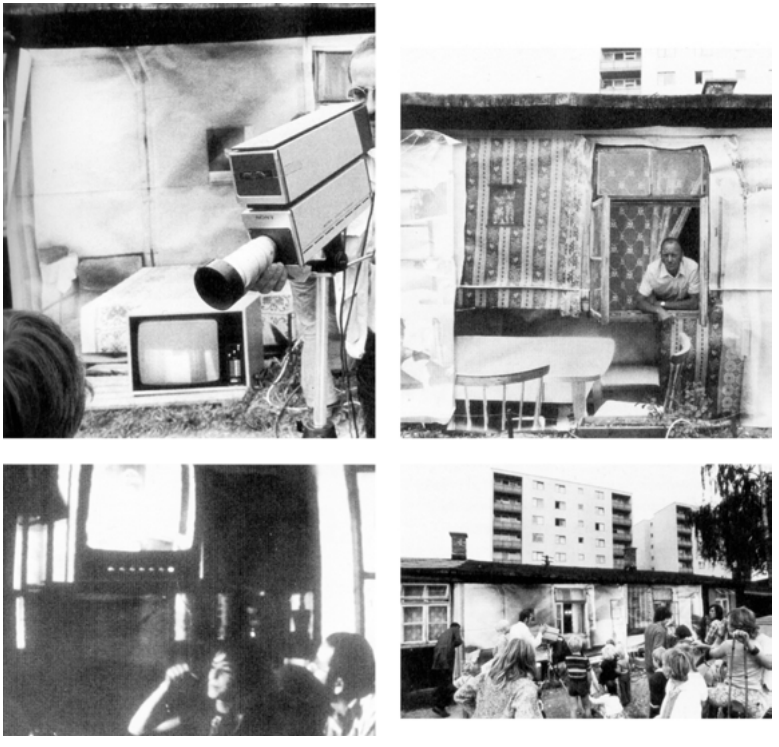

Abb. 5: Richard Kriesche, Inside-Outside (Videodemonstration Nr. 8), 1973

Glaubt man den vielen Stimmen, die in Fernsehen und Video eine grundsätzlich von Film und Fotografie unterschiedene Form des technischen Bildes sahen, so ist mit dem Fernsehen Mitte des 20. Jahrhunderts eine neue Ordnung des Sichtbaren und des Sehens eingeführt, die sich von der zentralperspektivischen Konfiguration, dem Blick der *Camera Obscura* löst und eine entsprechende Verunsicherung der daran gebundenen Subjektvorstellung bedeu-

tet.[76] Das Modell einer Zentrierung jenes Subjekts, das als Auge des Betrachters zum Fluchtpunkt aller von der *objektivierten* Welt ausgesandten Strahlen wurde, wird abgelöst durch ein Bild der Zerstreuung: *Der Betrachter* wird zu einer anonymen Menge von Zuschauern, die allenfalls als Quote, aber nicht länger als konkrete, einzelne Figur vor einem Bild gedacht werden. Im Kinosaal wurde die Betrachterposition zwar ansatzweise bereits als Ort eines kollektiven Blicks wahrgenommen, aber gleichzeitig bietet die Dunkelheit Schutz für die individuellen Identifikationen und die feste Anordnung von Projektionsbild und BetrachterInnenplatzierung scheint eine verlässliche Orientierung zu bieten. So hat die Apparatustheorie das Kinodispositiv in der Tradition des Renaissance-Betrachters gesehen und gleichsam als eine Zentrierungsmaschine für dessen privilegierten Blick beschrieben. Das Fernsehen wird dagegen als Zentrierung einer anderen Position wahrgenommen: Im Mittelpunkt stehen die Programmmacher, die Fernsehsendeanstalten. Samuel Weber führt Flussers Zentrierungsthese Anfang der 1990er Jahre weiter aus und erklärt darin den imperativen Charakter des Fernsehens. Er sieht im Fernseher selber den Seher, das Subjekt, dessen Blick über die sichtbar gemachten Bilder *einsehbar* werde. Beide Autoren unterscheiden den Fernseher von rein abbildenden Verfahren und übersetzen die Frage nach den Fernsehbildern in eine Frage nach dem Fern-Sehen als einer neuen und anderen Form der Wahrnehmung von Welt:

> Denn das merkwürdig Neue an diesem Medium zeigt sich vielleicht nirgendwo deutlicher als an der Art, wie das Fernsehgerät gemeinhin benannt wird. Man bedenke: Wie früher der *Maler* zur Malerei stand, der *Musiker* zur Musik, der *Dichter* zur Dichtung, steht jetzt der *Fernseher* zum Medium Fernsehen – nämlich als *Subjekt*. Damit besagt der Sprachgebrauch, dass das Fernsehen vermöge des Fernsehers sich verwirklicht wie die Malerei vermöge des Malers.[77]

Weber, der in dieser Formulierung »die Vorstellung einer schöpferisch-menschlichen Tätigkeit durch die Operation des elektronisch-materiellen Apparates ersetzt«[78] sieht, knüpft damit an Walter Benjamins operativem Medienbegriff an, demzufolge jedes Medium sich an den historischen Bedingungen seines Erscheinens beteiligt, in die Wahrnehmung einbaut und an einem entsprechenden Wirklichkeitsverständnis mitformuliert. Er bezieht die Wirkung des Fernsehens auf einen erneuten technischen Eingriff in die Wahrnehmung von Zeit und Raum. Dabei bringe das Fernsehen nicht die Dinge in Form eines Abbildes näher, sondern bringe das »entfernte«, »andere« Sehen selbst nahe:

---

76 Es ist jedoch nicht erst das Fernsehen, das diese Ablösung bewirkt haben soll. Crary etwa sieht viel eher schon Anfang des 19. Jahrhunderts eine Ablösung des Camera Obscura Betrachters durch ein subjektives, prozessuales, körpergebundenes Sehen (Crary 1996) – auch wenn Linda Hentschel in ihrer Kritik an Crary wiederum zeigen kann, wie sich das alte Modell des Camera Obscura Subjekts in den Körper des Betrachters einschrieb und dass eine wirkliche Ablösung von dem alten Modell daher nicht angenommen werden kann (Hentschel 2001).

77 Weber 1994, S. 83.

78 Ebd.

Denn die körpergebundene Sicht des individuellen Fernsehzuschauers sieht sich einem Gerät gegenüber, das nicht nur *gesehen sein will*, wie ein Abbild, sondern das vielmehr seinerseits *sieht*. Jene andere Sicht schaut den Fernsehzuschauer nicht weniger aufmerksam an, als er ihr zuschaut.[79]

Dass diese Form der ›Beobachtung‹ der Zuschauenden durch den Apparat einer panoptischen Anordnung entspricht, die ein wirksames, wenngleich uneinsehbares Machtzentrum einzusetzen versteht, verdeutlicht bereits die von George Orwell in *1984* beschriebene Kontrolle des privaten Raums durch den »sogenannten Teleschirm«, der, noch bevor das Fernsehen in den 1950er Jahren in jedem privaten Haushalt anzutreffen war, die Angst vor der Macht eines nicht mehr wegzudenkenden, nicht abzuschaltenden Bildapparates charakterisierte, welcher die Kategorien von innen und außen, von privat und öffentlich komplett aufzulösen drohte:

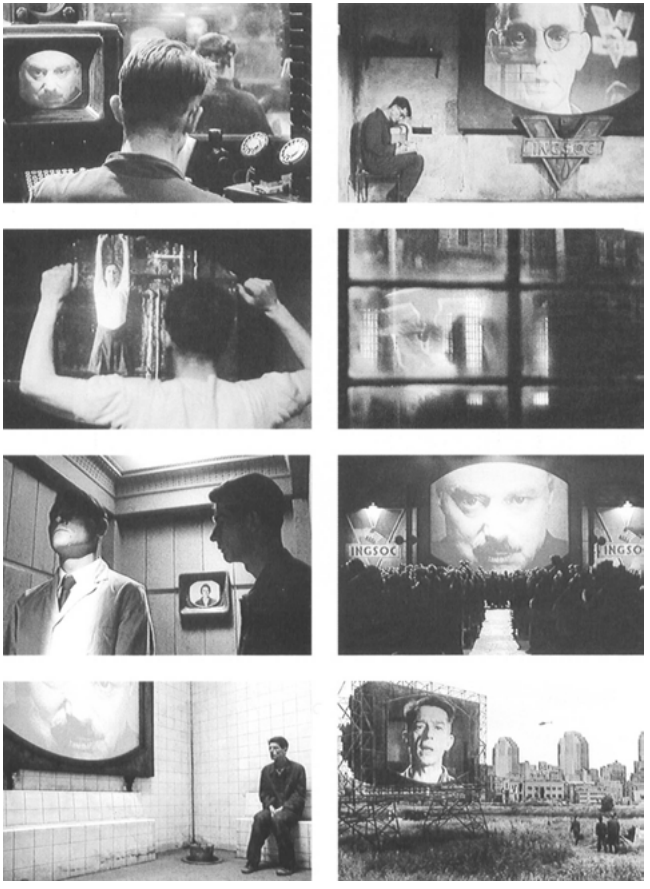

Abb. 6: 1984, Kinofilm, Großbritannien, 1984

79 Weber 1994, S. 84.

Man konnte das Gerät (den sogenannten Teleschirm) zwar leiser stellen, aber ganz ausschalten ließ es sich nicht. […] Der Teleschirm war Sende- und Empfangsgerät zugleich. Jedes von Winston verursachte Geräusch, das über ein gedämpftes Flüstern hinaus ging, würde registriert werden; außerdem konnte er, solange er in dem von der Metallplatte kontrollierten Sichtfeld blieb, ebenso gut gesehen wie gehört werden. Man konnte natürlich nie wissen, ob man im Augenblick gerade beobachtet wurde oder nicht. Wie oft oder nach welchem System sich die Gedankenpolizei in jede Privatleitung einschaltete, darüber ließ sich bloß spekulieren.[80]

Das eigentlich Blickhafte des Apparates liegt jedoch nicht in einer konkreten »Big Brother«-Fantasie, sondern in dem appellatorischen Charakter der über Filme, Talkshows und Werbung angebotenen Identifikationsideale. Bilder von Inneneinrichtungen nehmen eine eigentümliche Form der Spiegelung des Betrachterraums vor und werden zum Ideal der Bilder, in denen man sich einrichtet. Dieses Wechselverhältnis, das als das eigentlich ideologisch wirksame Potenzial des Fernsehens zu betrachten ist, lässt Vito Acconci bereits doppeldeutig im Titel seines Textes *Television, Furniture, and Sculpture: The Room with the American View* anklingen. Er vergleicht dort das Fernsehen mit dem versunkenen Blick in ein Feuer, das den Betrachter erhitze und derart in seinen Bann ziehe, dass er auf gewisse Weise davon hypnotisiert werde. Der Fernsehzuschauer oder die –zuschauerin möge berechtigterweise sagen, dass er oder sie im Moment des Fernsehens nicht er/sie selbst sei, da die Informationen derart schnell auf ihn/sie träfen, dass zum Nachdenken keine Zeit bliebe.

Acconci entwirft ein Szenario der totalen Vereinnahmung der Betrachtenden durch die Macht des *Fernsehers.* Er vergleicht die Art der totalen Beherrschung des Subjekts, die von diesem Bildapparat ausgehe, mit dem Science Fiction Thriller *The Invasion of the Body Snatchers*[81]*,* in dem eine unbekannte außerirdische Macht die Körper von Menschen befällt, auflöst und gleichzeitig eine nach äußerlichen Merkmalen ununterscheidbare Kopie erstellt, so dass es für die verbleibenden, noch unbetroffenen Menschen fast unmöglich ist, ihresgleichen von den bereits fremdbestimmten, falschen Individuen zu unterscheiden. Ebenso werde die Person vor dem Fernseher im Sinne einer Ortsverschiebung, die sie von ihrem Körper löse, gleichsam ersetzt (*replaced*) oder versetzt (*displaced*). Die populäre Hypothese der Manipulierbarkeit von Wunsch, Begehren und Meinung durch das Medium Fernsehen wird bei Acconci medienspezifisch zu erklären versucht: Er vergleicht den Raum des Fernsehapparats mit der miniaturisierten Welt eines Aquariums. Der Bildschirm könne so als eine Art Spiegel betrachtet werden, der die Verhältnisse von Innen und Außen verkehre, durch die Kiste aber die nötige,

80 Orwell 1984, S. 7/8.

81 Auf diesen Science Fiction Klassiker bezieht sich auch der erste Kinofilm von VALIE EXPORT, *Unsichtbare Gegner* (1977), in dem die Geschichte einer Frau erzählt wird, die sich durch eine andere Wahrnehmung für die Wirklichkeit auszeichnet und die versucht, diese durch technische Bilder auch anderen, etwa ihrem Psychiater, zugängig zu machen, die sie für verrückt halten, weil sie Dinge sieht, die andere nicht sehen – eine Metareflexion der künstlerischen Position EXPORTs, wie die zahlreichen Zitate der eigenen Arbeit in diesem Film erkennen lassen.

rahmende Stabilisierung erfahre, die das Bedrohliche der anderen Welt zu bannen vermag:

Rather, the screen might be seen as some kind of distorting, inside-out mirror, which the power inside the box holds up to the world at large. Inside the box, the world – or the power-to-to-be-a-world – is condensed: it´s the size of a conventional package, a gift, it´s power made handleable. The viewer might be led to believe, then, that the world is in his or her hands.[82]

So erklärt Acconci gewissermaßen die beruhigende Mischung aus Kriegs- und Katastrophennachricht, Horrorfilm, Psychodrama, Krimi und ebenso weichem wie festem Sitz auf dem eigenen Sofa zu der eigentlichen Herrschaftsgeste des Fernsehens – einer Geste der Verfügbarkeit, An-, Ab- und Umschaltbarkeit einer dosierbaren Welterfahrung. Zynisch verweist Peter Weibel auf die Grausamkeit dieses bequemen Throns, indem auch er das Bild des beruhigenden Aquariums als Inbegriff einer nicht-berührbaren, fremden Welt aufgreift und sterben lässt:

Der TV-Apparat als Aquarium bedeutet Identität von wirklichem und reproduziertem Ereignis. Der TV-Apparat wird durch seine Bilder in ein Aquarium, ein Still-Leben, ein Meditationsobjekt verwandelt. Doch langsam rinnt das Wasser aus dem TV-Gehäuse aus. Der gurgelnde Ton wird immer lauter, die Fische beginnen, sich hektisch zu bewegen, schließlich zappeln sie am trockenen Boden um ihr Leben. Ein Sinuston steigt warnend auf. Die Programmzensur bewahrte die Fische vor ihrem Tod. Ich hätte die Fische bis zur Bewegungslosigkeit gefilmt, damit wäre der Eindruck eines realen Todes im realen TV-Apparat in der realen Wohnung entstanden. Diese bewusste Illusion hätte erstmals als realer Tod geschockt, anders als die Nachrichtenbilder des Todes, die nur mehr als Illusion erscheinen. Peter Weibel[83]

Abb. 7: Peter Weibel, TV Aquarium (TV Tod I), 1970

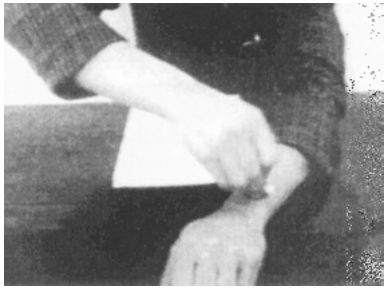

Abb. 8: Harun Farocki, NICHT löschbares Feuer, 1968/69

In *NICHT löschbares Feuer* (16mm, s/w, 25 Min.) von 1968/69[84] sucht Harun Farocki bereits eine ähnliche Form des Realitätseffekts, um in der Provo-

82 Acconci 1990, S. 125.

83 Medien Kunst Netz (2004): »Weibel, Peter: TV-Aquarium (TV-Tod I)«, ‹http://www.medienkunstnetz.de/werke/tv-aquarium/video/1/›, zuletzt: 13.10.2006.

84 Fernsehpremiere am 27.07.1969, WDR.

kation eines empathischen Miterlebens ein schockartiges Erkennen der Realität der Bilder zu vermitteln. Er trägt, in der Pose eines Nachrichtensprechers, den Zeugenbericht eines Vietnamesen zum Einsatz von Napalm vor und endet damit, sich eine Zigarette auf dem Arm auszudrücken während er erklärt, dass es schwer sei, sich die verheerende Wirkung von Napalm vorzustellen: Das Feuer einer Zigarette verbrenne mit 500°, Napalm dagegen verbrenne mit 4000°C, ließe alles anfangen zu brennen, womit es in Berührung kommt und sei nicht zu löschen. Die Szene seiner demonstrativ ungerührten Selbstverletzung ist eingebunden in einen Film, in dem er mit einem Wechsel dokumentarischer Szenen, historischer Aufnahmen, fiktiver Darstellungen und einem Voice-Over die Zusammenhänge zwischen Massenvernichtungswaffen, globalen Kapitaltransaktionen, Firmenpolitik und Arbeitsverhältnissen aufzeigt. Farockis Film reflektiert jene Form von Privatheit, die sich in der intimen, imaginären Verschmelzung zwischen Bild und Subjekt einstellt. Auch wenn er auf Zelluloid gedreht wurde, scheint die Nähe zur Darstellungsform der Nachrichten dafür zu sprechen, dass er hier vor allem die Art des unbewussten Fernsehschauens problematisiert. Und bezeichnenderweise ist es dann tatsächlich die imaginäre Haut zwischen BetrachterIn und Fernsehbild, die durch die ausgedrückte Zigarette real berührt und willentlich verletzt wird. Gewillt, sich mit dem Gezeigten zu identifizieren, wird die Aufmerksamkeit der Betrachtenden an jenen schmerzhaften Punkt herangeführt, an dem sie sich von dem Bild wird lösen wollen, um dessen mitgeteilte Erfahrung nicht teilen zu müssen, nicht eingebrannt zu bekommen. Indem Farocki mit der gewohnten Form des neutralen Nachrichtensprechers unvorhersehbar bricht, erzwingt er gewissermaßen eine schmerzhafte Aufklärung: Weniger über den realen Schmerz der Vietnamesen, der, wie er sagt, die Möglichkeit zum Vergleich übersteigt, sondern vielmehr über die unheilvolle Allianz zwischen der Lust am (Fernseh-) Schauen und der Ökonomie der Kriege und ihrer Bilder.

In der Fotocollage-Serie *Bringing the War Home: House Beautiful* (1967–1972) macht auch Martha Rosler durch eine Kombination von Kriegsdokumentationsfotos aus Vietnam und Interieurdarstellungen aus Lifestyle-Magazinen auf die Herrschaftsgeste des Fernsehens aufmerksam. Auf den ersten Blick bleibt die heile Welt der stilsicher eingerichteten, großzügig geschnittenen Wohnumgebungen der amerikanischen Mittel- und Oberschicht unbeschadet. Auf den zweiten Blick aber irritieren die *Aussichten*: Anstelle der in den Fenstern ansonsten freigegebenen, weiten Blicke in die Landschaft, sieht man hier das Panorama des Kriegsgeschehens unmittelbar bis an die eigene Schwelle gerückt. Das aber destabilisiert die Fensterlogik des Fernsehens, indem es sie beim Wort nimmt. Die Distanz, in der sich Fernsehzuschauer normalerweise im bequemen Sessel gegenüber dem Kriegsschauplatz befinden, erinnert an die den Befehlshabern vorbehaltene Entfernung zum Kampfgeschehen, aber auch an die Position des privilegierten Blicks vom hohen Ross, aus der Sänfte, von der Empore oder dem Balkon, die frühere Machthaber gegenüber dem Spektakel einnehmen konnten. Anders jedoch als diese für die unteren Ränge und das Fußvolk stets sichtbar bleibenden Vergegenwärtigungen der Macht, die einem anderen Risiko der Gegenwehr ausgesetzt waren, verschwindet der Fernsehzuschauer hinter seinen eigenen vier Wänden in der Anonymität der Einschaltquote. Das aber wird zugleich zum Bild seiner Ohnmacht, seiner Reduktion auf die Kompetenz, das Bild an- und abzuschalten. Diese Mischung aus privilegiertem Blick und

Ohnmacht ist es, die Rosler in der beklemmenden Atmosphäre ihrer Collagen spürbar macht, indem sie dem Blick der Betrachtenden eine vordergründige Einrichtung im Stil bürgerlicher Großzügigkeit erlaubt, um ihm von dort aus einen riskanten Blick auf ein monströses, reales Außen werfen zu lassen. Die Behaglichkeit wird ihrer puppenhausartigen Perspektive überführt – die *Heimlichkeit* der privaten Weltbetrachtung *unheimlich*.

Abb. 9: Martha Rosler, Bringing the War Home: House Beautiful, 1967–72

Noch einmal lohnt es sich, die vortreffliche Beschreibung Wolfgang Pauls zu zitieren, um die schon 1958 beim Fernsehen gesuchte Entspannung zu charakterisieren, welche politische Filmer und Videokünstler der 1970er Jahre in der Brechtschen Tradition anti-illusionistischer Interventionen zu enttäuschen suchten:

Denn Fernsehen hat so viel mit den Augen zu tun. Die Augenweide wird verlangt. Das Auge will weiden. Es will sich weiden. Es will geweidet werden. Der Hirte ist der Verstand, die Schafe sind seine Gefühle. Sie wollen vom Verstand behutsam geweidet werden. Am besten gelingt das, wenn der Bildschirm gar kein Bildschirm mehr ist, sondern die Stube aufgerissen wurde vom Fernsehen und dort hier ist. *Wenn man nicht nur dabei ist. Wenn man mittendrin ist. Wenn das Erstaunliche gelingt, dass man die Grenzen nicht mehr erkennt, die dem Bildschirm gesetzt sind.* Wenn man in der Hofloge der Oper sitzt – wie die Königin von England. Wenn man auf dem Sportplatz unter Zehntausenden ist – und zugleich mit Millionen Bildschirmguckern. Wenn es gelingt, die komplizierte Apparatur vergessen zu machen

und den Menschen einzubeziehen in das Spiel, das irgendwo getrieben wird. *Es ist nah und fern zugleich. […] Man nennt das: Televisionen haben …*[85]

In der Schusslinie stehen, das Elend zum Greifen nah, aber ist keine Augenweide, wenn die Distanz verloren geht und das Subjekt sich nicht mehr sicher fühlt. Roslers Bildserie führt an jenen Punkt heran, an dem die *Tele-Vision* zum Horrortrip wird, weil die Realität den stabilen Rahmen des Fernsehaquariums verlassen hat und mit einer Auflösung der Grenzen zwischen Drinnen und Draußen droht.

Das (kommerzielle) Fernsehen wurde, wie mit dem Blickhaften des Apparates schon angesprochen, in den 1970er Jahren zunehmend als eine Bedrohung wahrgenommen, deren Macht hauptsächlich im manipulativen Anreiz zum Konsum bestehe. Dabei ist die Idee, dass zwischen den eigentlichen Fernsehbildern unterhalb der Wahrnehmungsgrenze kurze Sequenzen eingespielt würden, die dem Unbewussten einflussreiche Botschaften übermittelten, Ausdruck einer Sorge um Souveränitäts- und Kontrollverlust und eines geradezu paranoiden Ohnmachtsempfindens gegenüber *dem Apparat*. Der Fernseher wurde zum Verursacher einer zunehmenden Passivität und einer sich ausbreitenden Desinteressiertheit erklärt, die auf die Überforderung der Sinne und der Unterforderung des Intellekts zurückgeführt wurde, welche gleichsam als unausweichliche Folge von Geschwindigkeit und Informationsdichte des Mediums betrachtet wurden. Zudem, so die pessimistische Sicht, betäube die Suggestion einer freien Wählbarkeit der Programme den Willen zu Autonomie. Die Mischung aus Unterhaltungsprogramm, politischen Nachrichten und Werbung, die vormals auch schon die Printmedien beherrschte, wurde als programmatische Erziehung einer expandierenden bürgerlichen Mittelschicht betrachtet, deren Bedürfnisse darüber steuerbar würden.

New Reel (Hermine Freed: 1977)

Die Videoarbeit *New Reel* der amerikanischen Künstlerin Hermine Freed von 1977 ist neben den ungleich bekannteren Bändern *Global Groove* (1973) von Nam June Paik und *Technology Transformation: Wonder Woman* (1976) von Dara Birnbaum eine der wenigen frühen Videoarbeiten, die mit einer Collage von Fernsehbildern im Sinne des *found footage*-Prinzips arbeitet. Mit einem rasanten und zynisch anmutenden Zusammenschnitt unterschiedlichster Unterhaltungsprogramme – vom Comic über Nachrichten bis zum melodramatischen Spielfilm – bietet *New Reel* einen popkulturellen Querschnitt amerikanischer Ikonen und Interessen und thematisiert so schon sehr früh das Zapping als eine eigene Montagetechnik. Darin ähnelt es der älteren Arbeit von Paik, die es jedoch gleichzeitig durch eine deutlich andere Haltung kritisch zu kommentieren scheint. *Global Groove* beginnt mit der visionären Einführung: »This is a glimpse of a video landscape of tomorrow when you will be able to switch on any TV station on the earth and TV guides will be as fat as the Manhattan telephone book.«[86] Der Begleittext des Videos im Medien

85 Paul 1958, S. 27, Hervorhebung S.A.

86 Nam June Paik zitiert nach Medien Kunst Netz (2006), ‹http://www.medienkunstnetz.de/werke/global-grove/›, zuletzt: 15.09.2006.

Kunst Netz erklärt: »Es [das Video *Global Groove*] liefert das Lebensgefühl zur Theorie Marshall McLuhans vom kommenden »global village«, der weltweiten Kommunikation im »globalen Dorf«.«[87] Die im wahrsten Sinne bunte Mischung aus mit dem Videosynthesizer verfremdeten TV-Programmfragmenten, Tanzszenen und Gesichtern, Voice-Over Einspielungen und Verweisen auf das intellektuelle und avantgardistische Umfeld von Paik stellt eine hymnische Zusammenschau dar, die eine globale Medienkultur zu propagieren scheint. Am 30.1.1974 wurde das Video auf WNET-TV ausgestrahlt und damit in jenen Medienäther zurück geschickt, dem es als eine Form der Synthetisierung entnommen worden war. Der im Titel angesprochene *Groove*, der in den realen Tanzszenen ebenso wie in den durch Synthesizereinwirkungen zum Tanzen gebrachten Bildschirmfarben aufgegriffen ist, spiegelt die unbekümmerte Vorstellung von einer freien, beschwingten Bewegung und ihren globalen Ausmaßen wider. Demgegenüber verhält sich die Collage von Freed wie ein Störbild. Der Titel ihrer Arbeit spielt mit der gleich klingenden Nähe zwischen *New Reel*, einer neuen (Film-)Rolle, und *New Real*, einer neuen Realität. In sich enthält der Titel damit bereits einen reflexiven und ironischen Verweis auf die Beziehung zwischen Medienalltag und Wirklichkeit. Das zwölfminütige Band durchmischt amerikanische Medienikonen, wie Mickey Mouse, Richard Nixon, Superman, den Zauberer von Oz oder die Rolling Stones mit Nachrichtenbildern zum Vietnam Krieg und unterbricht diesen Bilderstrom wiederkehrend mit Abschnitten einer absurd anmutenden Szene aus einer psychoanalytischen Sitzung. Eine Frauenstimme aus dem Off fragt gleich zu Beginn: »If history is made of memories, whose memories is it made of?«[88] – und führt damit an die psychisch aktive Schnittstelle zwischen den Bildern des Fernsehens und den Vorstellungsbildern des betrachtenden Subjekts heran. Sie, die Stimme, die sich der Analysandin zuordnet, erzählt von ihrer Erinnerung an die Erschießung von John F. Kennedy: Unterwegs auf der Massachusetts Avenue vernahm sie plötzlich eine große Unruhe. Sie sah eine Frau an einer Kurve parken, während diese ihrem Autoradio lauschte und ging auf sie zu, um sie zu fragen, warum diese ganze Aufregung herrsche. Von ihr erfuhr sie, dass Kennedy soeben erschossen worden sei. Geschockt von dieser Information, lief sie wie in Trance den ganzen Weg zu Fuß zurück nach Hause. Solche und ähnliche Erzählungen kennen wir alle – ob geknüpft an die Erschießung des amerikanischen Präsidenten oder John Lennons, den Unfall Lady Di's oder die Nachricht von zwei Flugzeugen, die am 11. September 2001 ins World Trade Center flogen. Traumatische Erinnerungen an Ereignisse, die selber nicht aus nächster Nähe erlebt wurden, speisen sich durch Medienbilder und schreiben sich direkt in die Geschichte des Subjekts ein. *New Reel* spricht aber nicht allein die Schnittstelle zur individuellen Identität an, sondern auch die zur kollektiven. Nachdenklich und irritiert, fragt die Stimme des Kommentars, welches Bild sich ein Anthropologe in der Zukunft wohl von unserem Jahrhundert aufgrund der überlieferten Fernsehbilder machen werde. *New Reel* siedelt die Frage der Botschaft des Mediums ganz explizit an der Schnittstelle zwischen Inhalt, den verschiedenen Programmbildern, und Form, dem Zappen und seiner Niederschrift im individuellen wie kollektiven Gedächtnis, an. Mittels ironischer Überzeichnung und dem Durchweben verschiedener Ebenen –

87 Paik (wie Anm. 126).

88 Freed, Videotext transkribiert, S.A.

dem Voice Over-Kommentar, der *found footage*-Collage und der Theaterszene – thematisiert das Band das Ineinandergreifen von (Medien-)Kultur und Selbstbild.

Wie bereits angesprochen, ist die explizit inhaltliche, zitierende Thematisierung des Fernsehens dabei eher ein Ausnahmebeispiel der frühen Videokunst. Der konkreten Bezugnahme auf die Bilderwelt im Alltag stand eine rein ästhetische Auseinandersetzung mit der Medialität von Video gegenüber, die das Spezifische des Mediums vornehmlich selbstreferentiell zu ergründen suchte.[89] Nichtsdestoweniger verband sich mit den eher formal oder strukturell angelegten Untersuchungen und einer explizit anti-narrativen Konzeption ein politischer Anspruch, der das Wirken der Video- und Fernsehbilder reflektierte.

»video is video is video«. Mediale Selbstreferentialität als politische Aussage?

The urge to discover what the medium does uniquely well, the impulse to create original work, the fondness for high-speed electronic image-making, and the continual playing at the control board as the machine fed back its messages on the screen, led the artists to draw a number of distinctions. The first is one Gertrude Stein would like: video is video is video. Video is not film, video is not conventional television, video is TV equipment doing what it does best.[90]

Die Spezifizierung des Mediums Video hat, wie Jonathan Price mit augenzwinkerndem Verweis auf Gertrude Steins berühmteste Gedichtszeile zum Rose-Sein der Rose betont, etwas tautologisches. Sein nachgefügter Satz aber erklärt, im Unterschied zu der romantischen Signifikanz der Rose, dass das neue Medium Video nicht aus sich selbst heraus zu erklären war, sondern allein durch seine Unterscheidung von anderen Medien. Was also ist – oder vielmehr war – Video? In einem schienen sich zunächst alle einig: Da die Arbeiten nahezu ausnahmslos auf TV-Monitoren gezeigt wurden und folglich immer auch eine Assoziation zum Fernsehbild zuließen, schien die Arbeit mit Video einen mindestens impliziten Bezug zum *großen Bruder* zu garantieren. Gerne wurde darin von vornherein ein kritischer Auftritt gegenüber dem kommerziellen Massenmedium angenommen.[91] John G. Hanhardt zufolge gelingt es Nam June Paik und Wolf Vostell, den zu Gründungsvätern erklärten Protagonisten der frühen Videokunst, mit den »uniformen Stilen und

89 Vgl. Cameron 1974 u. 1978, Herzogenrath 1974 a/b, Freed 1975 und das folgende Unterkapitel.

90 Price 1977, S. 41.

91 »Eines ist jedoch allen Videokünstlern […] gemeinsam, nämlich bewusst mit dem Topos Fernsehen zu *brechen*«, Berger 1983, S. 57. Ebenso definiert Hanhardt einen negativen Bezug zum Fernsehen gleichsam als *conditio sine qua* non der neuen Medienkunst: »These dieses Aufsatzes ist, dass Video in seiner Funktion als kultureller Diskurs auf zwei Punkten aufbaut: 1. seiner Opposition zur beherrschenden Rolle des kommerziellen Fernsehens und 2. den intertextuellen Kunstpraktiken einer internationalen Gruppierung von Künstlern in den späten 50er und frühen 1960er Jahren«, Hanhardt 1989, S. 13. Und eine der ersten Videoausstellungen in der Howard Wise Galerie trug die These bereits im Titel: *TV as a Creative Medium* (1969), vgl. Yalkut 1969.

Chiffren für kulturelle und politische Programme« zu brechen.[92] Nam June Paik betätigte sich seit 1963 zunächst als Bildstörer. Mit starken Magneten lenkte er den Elektronenstrahl des ausgestrahlten Programms ab, so dass am Bildschirm Verzerrungen und Distorsionen des Sendebildes zu beobachten waren.

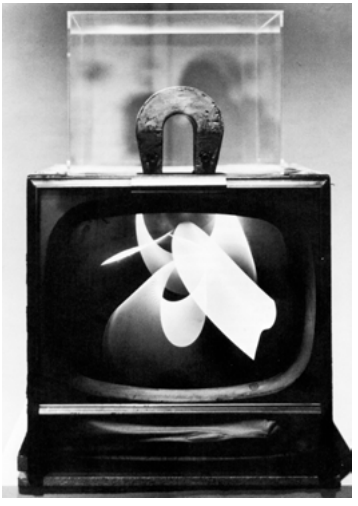

Abb. 10: Nam June Paik, Magnet TV, 1965

Die Geste des bewegten Magneten schien mächtig: Das Sendebild deformierte sich in seinem Kraftfeld und bewegte man ihn über die Oberfläche des Gehäuses, so musste das Programm dem Einfluss buchstäblich folgen. Gleichzeitig aber spiegelte dieser metaphorische Störfaktor – als Ausdruck eines möglichen Einflusses des Künstlers auf das Fernsehbild – auch dessen eigentliche Ohnmacht gegenüber dem Apparat mit seiner Einwegkommunikation wider.

Abb. 11: Nam June Paik, Richard Nixon (Standfoto) aus Videotape Study No. 3/McLuhan Caged, Südkorea/USA, 1967–69

92 »Bei ihrer Analyse des Fernsehens standen Paik und Vostell einem mächtigen Staatsapparat gegenüber, der, in Europa wie auch in den Vereinigten Staaten, eine über die Hochkunst-Aura von Museen und Kunstgalerien hinausreichende Bedeutung gewann. […] Die Leistung von Paik und Vostell, die unabhängig voneinander tätig waren, bestand darin, das Fernsehen seiner institutionellen Bedeutung zu berauben und es als machtvolle Kraft in der kapitalistischen Gesellschaft bloßzustellen.«, Hanhardt 1989, S. 14.

Paiks Offensive galt ohnehin nicht auf Dauer der Bildstörung: Die wellenförmigen, fließenden Formen wurden im Sinne einer elektronischen Pinselführung interpretiert und als Abstraktionen eines sich aus sich selbst heraus transformierenden Bildes gefeiert, das der Künstler wie von magischer Hand anstiftete. Diese elektronische Erneuerung der Malerei verschob den Akzent sehr bald von der Störung auf die Synthese. Paiks zusammen mit Shuye Abe entwickelter Videosynthesizer war gegenüber den Magneten ein ungemein variantenreicheres Werkzeug zur ästhetischen Manipulation und Überarbeitung des Fernsehbildsignals. Die *immaterielle* Basis des elektronischen Bildes konnte als eine Fortführung von Abstraktionsparadigmen gefeiert werden, die den populärkulturellen Referenzen zum Fernsehen einen deutlichen Bezug zur exklusiven Ästhetik der Avantgarde des 20. Jahrhunderts entgegen setzte. Die *Objektlosigkeit* verhielt sich – was zu dem schnellen Ruhm des neuen Mediums in jungen Avantgardekreisen beitrug – perfekt abgestimmt auf den konzeptuellen Trend der 1960er Jahre.[93] Peter Friedel fasst das Immaterielle des neuen *Bildträgers* gegenüber den alten folgendermaßen zusammen:

> Es gibt kein Einzelbild (wie im Film), das projiziert wird, sondern nur eine elektromagnetische Speicherung eines Vorgangs. Videobilder sind Vorgänge – man kann sie nicht besitzen. Ganz im Unterschied zum Holz oder der Leinwand eines Tafelbildes hat man mit einer Videokassette nichts in den Händen, was unmittelbar mit einem Bild zu tun hätte.[94]

Douglas Davis charakterisiert die immaterielle Basis und die ästhetischen Eigenheiten der Technik als eine politische Aussage.[95] Seiner Charakterisierung zufolge ist es die progressive Zeitlichkeit des Mediums, welche die Grenze zwischen Kunst und Leben zerstöre. In der Argumentation von David Ross weicht der Künstler gegenüber dem Fernsehen auf das einzige ihm verbleibende Terrain aus: die Entwicklung einer persönlichen Haltung (*personal attitude*).[96] Was zunächst wie eine Preisgabe politisch und sozial motivierter Ambitionen von Kunst anklingen mag und dem individualistischen Künstlermodell geschuldet sein könnte, wird von Ross institutionskritisch gegen den tradierten Kunstbegriff gewendet. Die persönlichen Eigenschaften des Mediums Video bedeuteten in ihrer politisch progressiven Wendung die Be-

93 Vgl. Lippard 1980. Zu den Widersprüchen zwischen den medialen Eigenschaften der technischen Reproduktionsmedien sowie den sogenannten neuen Medien und den *Disziplinierungsmaßnahmen* durch die Kunstgeschichte vgl. Schade 1999.

94 Friedel 1986, S. 124.

95 »The more fully we exploit the medium as art, the more completely we change perception. This will now become clearer if I summarize the inherent qualities of video: nervous, luminous color; the density and complexity of the picture field; the immediate, mind-to-mind contact between creator and perceiver. At its esthetic core video is art dematerialized. Its organic physical qualities are confined to the loop tape, the cartridge cassette, or live broadcast through the air. Therefore the result is political and esthetic at once; swift, intense communication, not possession«, Davis 1972, S. 71.

96 »In direct contrast to the role that the artist played in the development of film technique and grammar, the artist in television is working in the only area left open to him, the development of a personal attitude«, Ross 1976, S. 245.

günstigung einer direkten Kommunikation zwischen Künstler und Rezipient, die ohne den zwischengeschalteten, in traditionellen Kategorien wertenden Apparat an Sammlern, Kritikern und Kuratoren auskomme. Als einer der ersten konzipierte Davis partizipatorische Arbeiten für das Fernsehen, die dessen »point-to-space« Struktur in eine »point-to-point« oder »mind-to-mind« Struktur umkehren sollten. 1971 sendete er *Electronic Hokkadim* live aus der Corcoran Gallery of Art in Washington, ein halbstündiges Programm, dessen Bilder durch die eingehenden Anrufe von Zuschauenden beeinflusst werden konnten. 1972 erweiterte er diesen Ansatz in *Talk-Out!,* einer Arbeit, die Teil einer Ausstellung des Everson Museum of Art in Syracuse, N.Y. war. Es wurden Videoarbeiten des Künstlers gesendet und die Zuschauer aufgefordert, das Programm über Telefon zu kommentieren und zu beeinflussen. Außerdem waren mehrere Kameras über die Stadt verteilt, die eine Live-Zuschaltung ungeschnittener Beiträge von Außen ermöglichten. So geht es nach Ross um die Möglichkeit mit Video nicht nur eine intime, direkte Verbindung mit dem Publikum herzustellen, sondern eine Echtzeit-Erfahrung (*real-time experience*) hervorzubringen.[97] Das gehe so weit, dass das Publikum darüber direkt mit dem kreativen Prozess des Künstlers *synchronisiert* werden könne:

> The closest juxtaposition of art time and real time, as well as the finest psychic edge, is reached in *Studies in Myself II* (1973). Davis is seen seated at the keyboard of a television typewriter called a character generator. The camera pans around him, from side to side, as he begins to type at the keyboard. Within a few minutes, he is typing at full speed, allowing his thoughts to flow as freely as possible. What takes place is a gradual realization that the viewer is being synchronized with artist´s creative process. In a way, we are observing the artist coming to grips with a piece of foreign technology and with the notion that he is quite publicly externalizing his private thoughts and fantasies.[98]

Dieses Konzept eines psychischen Dialogs zwischen der Persönlichkeit des Künstlers und seinem Publikum ist jedoch von alten Konzepten expressiver Gesten und ihrer Kommunikationspotenziale schwer zu unterscheiden.[99] Davis und Ross führen zu dem Punkt, an dem im Herzen der Definition technischer Eigenschaften auf einen psychologischen Kern zu stoßen ist. Eine *personal attitude* als Gegenmodell zum Fernsehen soll das politische Potenzial des neuen Mediengebrauchs sein, der in einer Form beidseitiger Kommunikation stecken soll.

Video = ich sehe?
Eine medien- und subjekttheoretische Konjugation

Dem Namen nach scheint *Video* die technische Übersetzung des visuellen Sinns. Allerdings wurde die Technik nicht nach dem Infinitiv benannt, sondern nach einer spezifischen Konjugation: *Ich sehe.* Die erste Person Singular konkretisiert folglich die im Begriff behauptete Vergleichbarkeit. Nicht eine

97 Vgl. Ross 1974, S. 61.
98 Ebd., 62.
99 Vgl. zu der Nähe zwischen *Abstract Expressionism* und Video auch Freed 1974.

allgemeine Abstraktion des Prozesses visueller Wahrnehmung ist angesprochen, sondern die subjektive, allein auf eine Person zurückzuführende Perspektive, die *Ich* sagt.

Welchen Sinn stellt die Übertragung ›ich sehe‹ auf ein neues technisches Bildmedium her? Der einfache Satz ist zunächst als Ausdruck für eine prothetische Auffassung von dem neuen bildgebenden Apparat lesbar, der damit – wie vormals Brille, Fernrohr und Fotoapparat – als eine technische Erweiterung des Sehsinns aufzufassen wäre. Andererseits aber ist er als Ausdruck einer Analogiebildung zu verstehen, die eine metaphorische Äquivalenz im Unterschied zu der konkreten organischen Erweiterung des Körpers behauptet. Diese Unterscheidung zwischen einer organischen und einer metaphorischen Substitution lohnt es zu konkretisieren, denn erst die Namensgebung des *Fernsehens* (oder die *Television*) stellt jenen programmatischen Bezug zum Sehen her, der in der Idee einer technischen Perfektionierung des menschlichen Körpers Geschichte machte. Und das, obwohl die Technologie dieses Mediums mit dem Vorgang des Sehens streng genommen nichts zu tun hat, da der Fernseher kein optischer Apparat ist, sondern ein darstellender. Der illusionäre Umstand, der den Eindruck einer Weitsicht an ein Programm bindet, auf das die Betrachter keinen *direkten* Einfluss haben, hat die Fernsehkritik von ihren Anfängen an beschäftigt. So wurden schon die ersten Übertragungen zu den olympischen Spielen von 1936 für ihre propagandistische Inszenierung von Körper, Leistung und Gemeinschaft problematisiert. Das Fernsehen schien in ideologischer Hinsicht kaum zu übertreffen. Der schnelle Einzug, den es in nahezu alle us-amerikanischen und wenig später auch westeuropäischen Haushalte in den 1950er und 1960er Jahren erhielt, vermittelte ihm gleichsam über Nacht jenen zentralen Ort, von dem aus sich eine demokratische Vielheit als ein steuerbares Ganzes denken und vereinfachen ließ. In den 1980er Jahren machte Paul Virilio in seinen Überlegungen zur *Sehmaschine* auf eine zentrale Verschiebung der Frage von Macht, Kontrolle und Begehren im Zeitalter von Fernsehen und Video aufmerksam, die die Ironie des *Fern-Sehens* zum Vorschein bringt, indem sie das Wechselspiel zwischen der Suggestion, in die Ferne zu blicken, und der *Realität* aus der Ferne angeblickt zu werden verdeutlicht:

> Das Aufstellen von Fernsehgeräten in Gefängniszellen, statt wie bisher ausschließlich in den Gemeinschaftsräumen, hätte uns alarmieren sollen. Diese Entscheidung, die schließlich kaum analysiert wurde, stellt dennoch eine charakteristische Veränderung in der Entwicklung der Sitten im Bereich der Einkerkerung dar. Seit der Zeit von Bentham hatte man sich daran gewöhnt, das Gefängnis mit dem Panoptikum zu identifizieren, oder anders gesagt, mit jener zentralen Überwachung, bei der die Verurteilten sich immer unter der Beobachtung und im Blickfeld ihrer Wärter befinden. Heute dagegen können die Gefangenen die *Aktualität überwachen,* die vom Fernseher übertragenen Ereignisse beobachten und damit das alte Verhältnis umkehren; sobald die Zuschauer ihre Empfänger einschalten, befinden sie sich, ob sie Gefangene sind oder nicht, im Blickfeld des Fernsehens, in einem Bereich, auf den sie allerdings keinen Einfluss ausüben können… ›Überwachen und Strafen‹ gehören zusammen, wie Michel Foucault festgestellt hat. Um welche Strafe kann es sich in

der scheinbaren Erweiterung der Freiheit für die Gefangenen handeln, wenn nicht um eine typische Strafe der Werbung: *die Begehrlichkeit*.[100]

Die perfide Logik, auf die Virilio hier hinweist, ist die, dass die Gefangenen durch die imaginäre Möglichkeit zu strafen sind, die Aktualität zu überwachen. Tatsächlich aber sind sie im Blickfeld des Apparates und damit noch immer die Gesehenen und Beobachteten. Liest man die hier geschilderte Situation der nur scheinbar begünstigten Gefangenen als exemplarische Subjektposition im Zeitalter von Fernsehen und Video, wie es Virilio vorzuschlagen scheint, so wird deutlich, dass es um eine Verschiebung geht, die durch die legendäre Passivität der Fernsehzuschauer nur annähernd und unzureichend beschrieben ist.

Süße Gewalt (Sanja Ivecović: 1974)

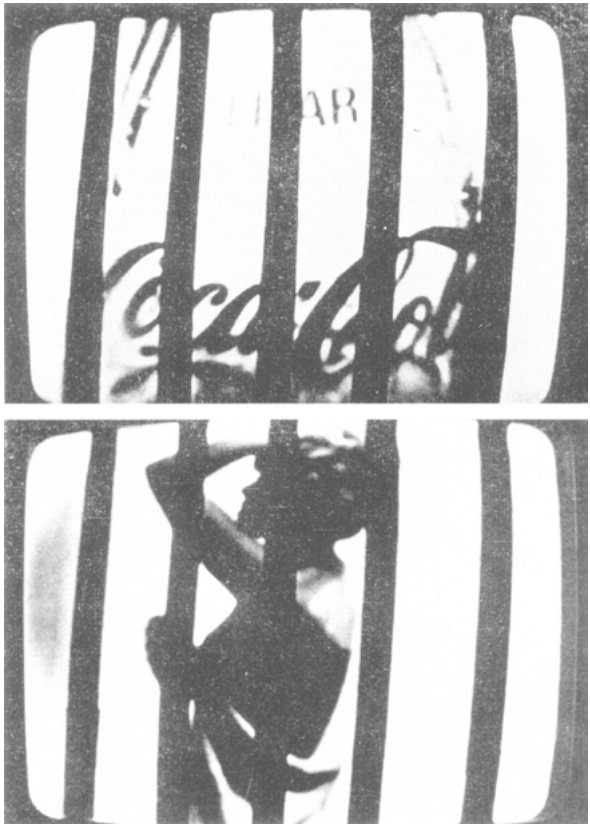

Abb. 12: Sanja Ivecović, Sweet Violence, 1974

Die Künstlerin Sanja Ivecović nahm 1974 ein Band mit dem Titel *Süße Gewalt* (Video, 1974, s/w, Ton, 12 min) auf, das die von Virilio skizzierte Sub-

100 Virilio 1989, S. 147.

jektposition der Fernsehzuschauer ebenso erfahrbar macht, wie es eine kritische Intervention evoziert: Zwölf Minuten lang filmte sie das Fernsehprogramm von TV Zagreb ab. Auf die Mattscheibe ihres Fernsehgerätes hatte sie zuvor mit schwarzem Klebeband Streifen aufgebracht, die das Bild in senkrechte Bahnen segmentieren. Die sich daraus für die Betrachtenden ergebende Assoziation zu Gitterstäben eines Gefängnisfensters oder eines Käfigs ist unumgänglich. Zwischen den schwarzen Streifen ist eine Art Querschnitt eines allabendlichen Fernsehprogramms mit Werbespots, Ansagen und Nachrichtensequenzen zu sehen. Die einfache Störung des Bildes schafft eine Unterbrechung der empathischen Nähe. Dabei aber entsteht eine eigentümliche Verunsicherung darüber, wessen Bewegungsfreiheit die Gitterstäbe eigentlich *wirklich* einschränken: Einerseits versperren sie den Ausblick im Sinne des Gefängnisfensters und markieren darin die an Virilio anzulehnende Subjektposition. Andererseits sperren die imaginären Stäbe ein hereindrängendes Bild aus und wirken darin wie ein vorgeschobener Riegel, ein Schutz gegen die invasive Macht der Fernsehbilder. Das Gitter vor den viel versprechenden Werbeszenen der westlichen Marken lässt sich zudem wie ein ebenso ambivalenter Kommentar zum ›Eisernen Vorhang‹ lesen. Denn wenn etwa der Werbespot von Coca Cola hinter Gittern zu sehen ist, so ist nicht ganz klar, ob darin eine Unerreichbarkeit des Symbols der vermeintlich freien Welt angesprochen ist oder ob hier der globalen Expansivität dieser Marke eine Grenze gesetzt wird. Sanja Ivecović, eine exjugoslawische, kroatische Künstlerin, hat sich in vielen ihrer frühen Arbeiten mit jenem alltagskulturellen Wahrnehmungsraum befasst, den die kommunistische Ideologie ebenso konturierte wie die kommerziellen Medien und ihre zum Konsum anreizenden Verführungsstrategien. *Süße Gewalt* benennt die perfide Strafpraxis, in der Zuckerbrot und Peitsche zu einem gemeinsamen Instrument der Macht amalgamieren. Bojana Pejić hebt hervor, dass Ivecovićs Werk innerhalb der politischen Sphäre stets eine Perspektive eingenommen habe, die nicht die der Dissidenz sei, sondern die einer selbstreflexiven, feministischen Praxis *innerhalb* des von den Massenmedien vermessenen, symbolischen Raums. Pejić führt zu dem Vorgehen der Künstlerin aus, dass Ivecović eine Art Äquidistanz durch persönliche Schnitte in diesem medialen Alltagsraum schaffe, so dass dieser selbst sichtbar, thematisch und damit einer kritischen Reflexion zugängig werde.[101] Es scheint aufschlussreich, den Handlungsspielraum der Künstlerin genau an diesem Punkt auch in der Arbeit *Süße Gewalt* realisiert zu sehen: Die Unterbrechung des Bildes durch die applizierten *Stäbe* ist zu offensichtlich ein Spiel mit einer vertrauten, *streifenfreien* Fernsehbildwelt, um allein als Gitterfenster betrachtet werden zu können. Automatisch liest man den Eingriff der Künstlerin mit und gewinnt darin die Perspektive einer Einhalt gebietenden, den Bilderfluss des Fernsehens störenden Intervention – nicht ohne jedoch in der Ambivalenz gefangen zu bleiben, mit der Frage danach, wer hier wen ein- beziehungsweise aussperrt, zu keiner abschließenden Antwort kommen zu können.

Ivecovićs wiederholte, formale wie thematische Bezugnahme auf die Bilderwelt des Fernsehens ist die politische Dimension ihrer Videoarbeit. Diese lässt sich der bei Davis gefundenen Überzeugung, dass es die progressive Zeitlichkeit des Mediums Video selbst sei, die dessen zutiefst politischen wie persönlichen Charakter auszeichne, insofern gegenüberstellen, als dass

101 Vgl. Pejić 2001, S. 89.

sie im Unterschied zu einer rein medienformalen Argumentation genau an jener Stelle ansetzt, wo konkrete lebensweltliche Themen und medientechnische wie -phänomenologische ineinander greifen. *Süße Gewalt* spricht bereits im Titel jene paradoxe Form der *Gefangennahme* an, die das Subjekt durch sein sich an die Versprechen der Bilder heftendes Begehren erfährt. Dass diese Versprechen wirksam werden ist dabei nicht allein dem affektiven Gehalt ihrer Inhalte zu verdanken, sondern ebenso auf die *eindringliche* Wirksamkeit ihrer jeweiligen medialen Vermittlung zurückzuführen – ein Umstand, den sich die Werbeindustrie so sehr zu Nutzen zu machen versucht, wie umgekehrt repräsentationskritische Ansätze ihn aufzudecken suchen. Die frühe Videokunst hat sich auf vielfältige Weise diesem komplexen Wirkungsfeld zwischen einem sich selbst denkenden und ausdrückenden ›Ich‹ und der Macht der elektronischen Bilder gewidmet. Das feministische Anliegen, das Wesen der Unterdrückung der Frauen zu verstehen, kam dabei einer intensiven Analyse der Identifikationsprozesse sehr entgegen und verhalf zu neuen Erkenntnissen über das Verhältnis von Subjektivierung und Medialität.

Video und Psyche – ein *penetrantes* Verhältnis

Carol Zemels Kommentar von 1973 zu der Videosektion des Festivals *Women and Film* in Toronto liefert einen aufschlussreichen Hinweis auf die Botschaft des Mediums Video im Verhältnis zur Frage der Subjektivität:

> New York video artist Wendy Clarke offered a workshop at the festival that allowed *a glimpse of the medium as a penetrating psychological tool*. Ten participants were instructed never to look at each other directly, but to communicate only through the video monitor. Much of the activity involved self-exploration, as each person talked about her face, watching as she did so; drew, watching the drawing hand in the monitor; and involved a small group in the creation of a brief videotaped skit. It was an effective way to see oneself and others, and the images were unsettling in their reality. *Videospace is not a comforting, conventional mirror, but an instantly visualized reality.* One was both detached from self and wary at the same time, and with this heightened self-awareness, continued to feel, act, communicate, and create, while the camera projected its ›objective,‹ egoless reflection. Much of the socio-political video presented in Toronto referred to feminist sensibility and consciousness. Here too political attitudes and consciousness-raising styles varied.[102]

Kein konventioneller, tröstlich einzusetzender Spiegel also sei Video, sondern eine instantan visualisierte Realität – beunruhigend und faszinierend. Was ist zu sehen? Das eigene Bild im Moment seiner Aufzeichnung. Die *Closed Circuit* Installation von Kamera, Rekorder und Monitor rückt den Moment der Bildaufnahme untrennbar nahe an den seiner Wiedergabe. Es entsteht eine irritierende Gleichzeitigkeit, die es ermöglicht, in den Prozess der Aufzeichnung einzugreifen und die Bildentstehung entsprechend des auf dem Monitor zu kontrollierenden Ausschnitts zu korrigieren und zu manipu-

102 Zemel 1973, S. 31f; Hervorhebung S.A. Text zum ersten Videoprogramm auf dem Festival *Women and Film*.

lieren.[103] So erklärt etwa Ulrike Rosenbach zu ihrer frühen Arbeit mit *Video als Medium der Emanzipation*:

> Es war das ›Tolle Ding‹, mit dem man sich sofort vor der Kamera kontrollieren, im Monitor überprüfen, das aufgenommene Stück sehen konnte – wie eine Zeichnung, ein Bild, derselbe Arbeitsgang […] Ich begann, mich selber mit der Kamera zu kontrollieren, mein Leben, meinen Umraum, meine körperlichen Bewegungen, meine psychischen Bewegungen. Ich experimentierte, versuchte in kleinen Räumen die Kameraarbeit auszuweiten und fühlte mich sehr wohl dabei. Es war sozusagen wunderbar, denn es war die totale Autonomie für mich.[104]

Dass Video *ein eindringliches psychologisches Instrument* sei, wie es Carol Zemel formuliert, darin waren sich zahlreiche Charakterisierungen des neuen Mediums in den 1970er Jahren schnell einig. Es ist also zu fragen, auf welche Subjektkonzeptionen die neue Technik traf. Die Verbindung, die Carol Zemel so selbstverständlich zwischen dem Projekt der Selbsterforschung mit Video und einem feministischen Bewusstsein zieht, spricht dabei eine spezifisch historische Konstellation an. Ihre Verknüpfung von Praktiken der zweiten Frauenbewegung (*self awareness* und *consciousness raising groups*) mit der Erfahrung in der Arbeit mit einem neuen, technischen Medium wird jedoch nur dann verständlich, wenn man aus ihr keine allgemeingültige Aussage, wie etwa, Video sei ein genuin feministisches oder, schlimmer noch, weibliches Medium, abzuleiten versucht, sondern darin eine konkrete, strategische Stellungnahme zu einem gegebenen Zeitpunkt sieht.

Man solle die Videokamera mit zur eigenen Therapiesitzung nehmen, sie auf einem Stativ aufbauen und das Band anschließend mit nach Hause nehmen; die Kamera zuhause an einem Seil aufhängen, eine Lieblingsmusik auflegen und ein Solo nackt in ihrem Aufzeichnungsradius tanzen oder Telefongespräche aufzeichnen, um sein Verhältnis zum Anrufer über die eigene Körperhaltung besser zu begreifen… 1970 veröffentlichte Paul Ryan diese und ähnliche Handlungsanweisungen zum Gebrauch von Video im zweiten Heft von *Radical Software.* In einfachster Form erklärt er Video zu dem entscheidenden Medium seiner Zeit. Als vermittelndes Tool sexueller Befreiung, behavioristischer Experimente und therapeutischer Selbsterfahrung schien das Medium die als Trend zu bezeichnenden Phänomene und Fragen linsenartig zu bündeln und zu konzentrieren. *Radical Software*, eine eigens gegründete Zeitschrift, zu deren direktem Umfeld Ryan gehörte, sah sich den Visionen zu einem *computerisierten* Zeitalter verpflichtet, für welches das noch neue Medium Video die Rolle eines Vorboten zu übernehmen schien.[105] Programmatisch wurde die erste Ausgabe mit einem Auszug zur *Videosphere* aus *Expanded Cinema* von Gene Youngblood eröffnet:

---

103 Irene Schubiger (2004) bezeichnet die Manipulierbarkeit des Selbstbildes mit Hilfe der Videotechnik treffend als »Self-editing«, was den Moment der Kontrolle über das eigene Bild betont.

104 Rosenbach 1982a, S. 99.

105 *Radical Software* war eine der ersten und einzigen Zeitschriften, die sich allein dem Phänomen Video verschrieb (erschienen in New York von 1970–1974). Die Herausgabe wurde von Beryl Korot, Phyllis Gershuny und Ira Schneider initiiert.

The videosphere ist the *noosphere* – global organized intelligence – transformed into a perceivable state. This implosive, self-revealing, consciousness-expanding process is irreversible. […] Television is one of the most revolutionary tools in the entire spectrum of technoanarchy.[106]

In Anlehnung an Marshall McLuhans und Buckminster Fullers weitreichende Thesen zur globalen Technokultur schrieb *Radical Software* an der Hoffnung mit, die Macht nationaler und kommerzieller Informationsverteilung zu durchbrechen und eine demokratische Alternative zum zentralisierten Fernsehen zu etablieren, die weit über die Dimension von Campusradios und Piratensendern hinausreichen sollte. So schuf die Zeitschrift ein vorübergehendes Forum für jene Melange aus Medienaktivismus, früher Videokunst mit ihren engen Bezügen zur New Yorker Fluxusszene, New Age Romantizismen und theoretischen Ausflügen in die Kybernetik, Kommunikationstheorie und benachbarte Disziplinen, die einen wesentlichen Teil des frühen Videodiskurses zu Beginn der 1970er Jahre prägte.

In diesem Umfeld lassen sich Ryans frühe Vorschläge zum Gebrauch der Videoausrüstung symptomatisch lesen, das heißt sie deuten auf eine ihnen zugrundeliegende Thematik ihrer Zeit hin. Ryan, ein Schüler Marshall McLuhans, nannte den Prozess, den seine Handlungsanweisungen initiieren sollten, *SELF-PROCESSING.* Als einer der ersten Künstler zeigte er 1969 auf der Ausstellung *TV as a Creative Medium* in der Howard Wise Gallery in New York mit seiner Arbeit *Everyman´s Moebius Strip* bereits eine pointierte Auseinandersetzung mit der videografischen Option zum Videofeedback. Seine Arbeit bestand ihrer Beschreibung nach darin, die BesucherInnen alleine in einen Raum zu weisen, in dem sie sich mit einer Kamera und dem damit verbundenen Monitor sowie verschiedenen Fragen und Aufforderungen konfrontiert sahen, die dazu einluden, ein Band von sich aufzuzeichnen, dieses anschließend anzusehen und es dann – wenn gewünscht – zu löschen. »The moebius strip provides a model for dealing with the power videotape gives us to take in our own outside« – erklärt Ryan den Titel und die Referenz seiner Arbeit. Diese soll, wie es im Erklärungstext weiter heißt, nicht der Entwicklung eines perfekten Bildes von sich selbst dienen, sondern dem Experiment, durch das der oder die Betrachterin sich selbst erfahre.

Der Closed Circuit als narzisstische Tautologie (Rosalind Krauss)

Zahlreiche künstlerische Videofeedbackarbeiten zu Anfang der 1970er Jahre thematisieren Instabilitäten, verunsicherte Identitätsvorstellungen und Abhängigkeiten. Entgegen einem idealisierten Spiegelselbst kommen Doppelbelichtungen, Dialoge und Zwiegespräche ins Spiel, die das Subjekt in ein für es weitestgehend unkontrollierbares Spiel mit Blick und Objekt verstrickt zeigen. Ausdehnung, Schwinden und Schwindel – im Sinne von Orientierungsverlust und Haltlosigkeit – scheinen im Videofeedback nah beieinander liegende Erfahrungen zu charakterisieren. Diese formalen Umschreibungen einer destabilisierten Position stellen ein beredtes Zeugnis ihrer Zeit dar und machen deutlich, dass die kunstimmanente Infragestellung von sicheren Sub-

106 Youngblood in Radical Software No. 1/1970, S. 1.

jektpositionen, das heißt die kritische Auseinandersetzung mit klassischen Vorstellungen von Autorschaft, nicht allein der Logik einer inneren Reflexionsbewegung geschuldet war.

Richard Serra hat diese Form der Irritation 1974 in dem Video *Boomerang* zusammen mit Nancy Holt exemplarisch dargestellt: Man sieht Holts Gesicht von vorne. Sie trägt Kopfhörer, über die sie ein Feedback ihrer eigenen Worte erhält. Mit nur knapper Zeitverzögerung hört sie das von ihr eben Gesprochene. Holt versucht auf das Gehörte zu reagieren, ihre Eindrücke zu beschreiben und die Verunsicherung zu charakterisieren, die sich dadurch einstellt, dass ihre Stimme immer wieder zu ihr zurückzukehren scheint – »my words are boomeranging back...«. Die Tonspur des Videos gibt sowohl den aufgezeichneten, verzögert und verzerrten Stimmverlauf als auch den *direkten,* das heißt zur Lippenbewegung synchron aufgezeichneten, Ton wieder. Dabei überlagern sich die Ebenen der reproduzierten Stimme bis zur Erschöpfung ihres Versuchs, der Stimmwiedergabe voraus zu sprechen. Was Serra und Holt hier mittels einer Tonbandperformance als Merkmal und Möglichkeit des magnetischen Reproduktionsverfahrens inszenieren, lässt sich unschwer auf das andere Medium, das sie für ihre Arbeit verwenden, übersetzen: Die nahezu synchrone Schaltung von Aufnahme und Wiedergabe als spezifisches Moment der Videotechnik.

Rosalind Krauss bezieht sich 1976 auf die Arbeit *Boomerang*, um ihre These von einer narzisstischen Ästhetik des Mediums Video darzulegen. Krauss räumt der Arbeit einen wichtigen, analytischen Stellenwert für die Darstellung der selbstbezüglichen Positionierung des Körpers und des Verlusts von Objekt und objektivem Anderen im Videoraum ein.[107] Für die Kritikerin ist die von der Videotechnologie ermöglichte Feedbackschleife mit ihrer Synchronisierung von Bildaufnahme und -projektion eine paradigmatische Figur für die Transformation des modernistischen Zeitalters. Demnach habe sich jene Geste ins Ungewisse verloren, die in der abstrakten Malerei der 1960er Jahre noch zielsicher auf das Zentrum der Leinwand hingewiesen habe. Der modernistische *Fingerzeig* auf die innere Struktur des Bild-Objekts trifft nach Krauss den eigentlichen Kern: Das selbstreflexive Moment des Mediums Malerei habe es der Kritik ermöglicht, die abstrakte Malerei an den philosophischen Diskurs um Ethik und Erkenntnis anzuschließen.

Mit Hilfe der Videoarbeit *Centers* (1971) von Vito Acconci stellt Krauss die Frage nach dem Verbleib dieser Geste: Was könnte es bedeuten, auf das Zentrum eines T.V. Monitors hinzuweisen? Acconci scheint mit ausgestrecktem Zeigefinger auf die Mitte des Bildschirms zu zielen:

> And yet, by its very *mis-en-scène,* Centers typifies the structural characteristics of the video medium. […] [W]hat we see is a sustained tautology: a line of sight that begins at Acconci´s plane of vision and ends at the eyes of his projected double. In that image of self-regard is configured a narcissism so endemic to works of video that I find myself wanting to generalize it as the condition of the entire genre.[108]

107 Krauss 1976, S. 53.
108 Ebd., S. 51.

Abb. 13: Vito Acconci, Centers, 1971

Nach Krauss greift Acconci ironischerweise gleich doppelt ins Leere. Einerseits sieht sie in der zwanzigminütigen Handhaltung eine duchampsche Geste gegen die kritische Kategorie des Modernismus, die Qualität oder das Wesen eines Mediums formal spezifizieren zu wollen. Andererseits aber, und das sei nun die Ironie der Videokunst, auf die es der Kritikerin im Kern ihrer Aussage ankommt, greife Acconci tatsächlich ins Zentrum (der Leere) des Videobildes und erlaube damit die Spezifizierung des immateriellen Mediums auf einer ganz anderen Basis.[109] Aus dieser Beobachtung leitet sie eine fundamentale Differenz ab: Bei Video habe man es nicht mehr wie bei den Medien Film, Fotografie, Malerei und Skulptur mit einer physischen, sondern mit einer psychischen Qualität des Mediums zu tun. Es fehle die materielle Basis als Ausgangspunkt einer objektivierenden Reflexion. Stattdessen, werde man bei Video gleichsam auf einen *älteren* Medienbegriff gestoßen: Wie in parapsychologischen und spiritistischen Praktiken gehe es in der Simultanität von Projektion und Rezeption eher um einen Medienbegriff, der die menschliche Psyche als Kanal verwende. Daraus leitet sie die zentrale Stellung, die der Körper in der Videokunst einnähme ab:

> The body is therefore as it were centered between two machines that are the opening and closing of a parenthesis. The first of these is the camera; the second is the monitor, which re-projects the performer´s image with the immediacy of a mirror.[110]

Die Effekte dieses eingespannten, fixierten Körpers seien vielfältig und nirgends klarer benannt als in dem bereits skizzierten Band *Boomerang* von Serra und Holt, das die Betrachter Zeugen eines außergewöhnlichen Bildes für den Orientierungsverlust und den resultierenden Wahnsinn einer zeitlosen, tautologischen Beziehung des Subjekts zu sich selbst werden ließe. Krauss

109 Anja Osswald merkt in ihrer Kritik an der Krausschen These an, dass Krauss die Geste insofern verkenne als sie nicht berücksichtige, dass Acconci letztlich auf den oder die Betrachter/in vor dem Bildschirm zeige. Vgl. Osswald 2003, S. 63/64.

110 Krauss 1976, S. 52.

deutet den Echoraum der Wörter und Holts zum Scheitern verurteilten Versuch, sie zu erfassen und zu beantworten, als eine Art Spiegelkabinett, in dem das Subjekt gefangen und ausschließlich mit sich selbst umgeben sei: »she has great difficulty coinciding with herself as a subject«[111]. Das Gefängnis, das Holt beschreibt und aufführt, charakterisiert nach Krauss den Zustand einer kollabierten Gegenwart. Holts vergeblicher Versuch, sich in die Folge der Sätze einzurücken, problematisiere die Situation, in der die Aktion der Spiegelung sie vom Sinn des Textes, das heißt von ihrer eigenen Vergangenheit, ebenso wie von der Welt der Objekte, abtrenne. Diese problematisierte Form der Selbsteinkapselung, in der Körper und Psyche zu ihrer eigenen Umgebung werden, sei – so die kritische Stimme von Krauss – überall in der Videokunst anzutreffen. In diesem narzisstischen Zirkel verbleibe das Subjekt (der Videokunst) in der Starre einer instantanen Präsenz und sei unfähig sich dem Außen, dem Objekt, zu nähern und die eigene Begrenztheit zu transzendieren. Und gerade hierin sieht sie – wie viele andere Kritiker der vermeintlichen postmodernen Ablösungsprozesse von den Paradigmen der Moderne – die grundsätzliche Differenz zwischen Reflexivität und Selbstreflexion, die sich zwischen Jasper Johns Flaggen und Vito Acconcis *Centers* nachweisen ließe.[112] Acconci aber hat – das unterschlägt oder übersieht die aufmerksame Betrachtung von Krauss – nicht wirklich in die Mitte eines TV-Monitors zielen können, sondern allenfalls auf das Zentrum einer Videokamera, deren Bild für die BetrachterInnen den Eindruck entstehen lässt, dass sein Finger auf sie zeige. Die Geste imitiert also viel eher das legendäre Einberufungs-Plakat *I want you for U.S. Army now* als die Sprache modernistischer Malerei und wäre so gesehen vielleicht am ehesten auf der Ebene eines ironischen Fingerzeigs auf die Geschichte des amerikanischen Patriotismus´ und die Bedeutung des Fernsehens für die persönliche Ansprache der Bürger mit John's Flaggenthematik vergleichbar.

Mit Verweis auf den Narzissmusbegriff von Freud und Lacan erklärt Krauss Sprache als das Medium einer geschichtlichen Konstitution des Bewusstseins und dagegen das Bild als Medium einer zeitlosen Fixierung auf sich selbst, die das Subjekt die Beziehung zum Außen verlieren lasse. Das *Feedback* gilt ihr als Gegenfigur von Entwicklung und Fortschritt. Es sei das neue, technologische Pendant zu einem zyklischen Zeitverständnis, das dem progressiven Selbstverständnis der Moderne widerspreche. Nach Krauss ist die frühe Videokunst der 1970er Jahre beispielhaft für jene narzisstische Bindung an das (eigene) Bild, die das Subjekt in einen geschichts- und damit haltlosen Zustand fallen ließe. Krauss räumt jedoch auch ein, dass einige der von ihr erwähnten, symptomatischen Arbeiten auf der Ebene einer ästhetischen Untersuchung von Medienbedingungen selbst eine Problematisierung jenes *Teufelskreises* vornähmen, in dem das Subjekt sich selbst zum Gegenstand werde und jegliche Objektbeziehung und damit auch jegliche *Objektivität* verliere – wie etwa die Arbeit *Boomerang*. Die darin reflektierte Subjekt-

111 Krauss 1976, S. 52.

112 »The difference is total. Reflection, when it is a case of mirroring, is a move toward an external symmetry; while reflexiveness is a strategy to achieve a radical assymmetry, from within. […] Reflexiveness is precisely this fracture into two categorically different entities which can elucidate one another insofar as their separateness is maintained. Mirror-reflection, on the other hand, implies the vanquishing of separateness. Its inherent movement is toward fusion«, ebd., S. 56.

position aber wird von Krauss nicht näher beschrieben, weil diese kritische Untersuchung der Wahrnehmungsstörung sich nicht in ihr negatives Bild von der nazisstischen Ästhetik fügt. *Boomerang* aber zeigt, wie die chronologische Determination des Bewusstseins technologisch aufgebrochen beziehungsweise unterbrochen wird. Indem Holts Stimme zum Zeitpunkt des Sprechens versucht, sich in Differenz zum vorher Ausgesprochenen zu setzen und gleichzeitig das selbe aufzugreifen und zu kommentieren, verliert sie die Orientierung – bindet ihr Sprechen an eine für sie uneinholbare, aber ständig zurückkehrende Vergangenheit. Damit aber reflektiert das Band die *echologische* Struktur der elektronischen Feedback-Technologie als einen Eingriff in das Bewusstsein (von sich selbst).

In den Installationen von Peter Campus wird diese (t)ech(n)ologische Struktur für die Betrachter im wörtlichen Sinn *zugängig*.[113] Seine Arbeiten nehmen unterschiedliche, streng definierte Anordnungen des Video-Dispositivs – bestehend aus Videokamera, Projektor und Projektionsfläche – vor. Anders als Dan Graham und Bruce Nauman etwa, deren ansonsten vergleichbare Installationen häufig mit der Möglichkeit des zeitverzögerten, aufgezeichneten Bildes arbeiten, sieht Campus´ Installationsaufbau jedoch nie einen Rekorder vor. Die Kameras übertragen hier lediglich das Livebild, so dass strenggenommen überhaupt nur dann ein Bild existiert, wenn das Sichtfeld der Kamera von Ausstellungsbesuchern betreten wird.[114] Ein weiteres Merkmal ist, dass in diesen Installationen Aufzeichnung und Projektion nie räumlich voneinander getrennt sind – wie häufig in den Video-Performances von Vito Acconci, Sanja Ivecović oder Ulrike Rosenbach, sondern dass sie in einem an sich schon begrenzten Galerie- oder Museumsraum einen weiteren Binnenraum abstecken. Auf diese Weise schafft Campus einen streng an Spiegel- und Schattenphänomenen orientierten Bildraum, in dem das Bild sich nie gänzlich von dem es hervorrufenden und es betrachtenden Subjekt löst. Der durch ein Studium in Experimenteller Psychologie geschulte Campus schafft in seinen Videoinstallationen verschiedene, als Versuchsanordnungen zu lesende, Räume, in denen die Wahrnehmung durch

113 1979 betonen Wulf Herzogenrath und Roberta Smith in dem Katalog zu Campus´ Ausstellung im Kölner Kunstverein und dem Neuen Berliner Kunstverein die Stringenz des Künstlers in der verfolgten Spiegel- und Portraitthematik. Vgl. Campus 1979.

114 Auf den alten Dokumentationsfotos zu den Installationsaufbauten aus den 1970er Jahren ist Campus häufig selbst in seiner Arbeit zu sehen. Selbstverständlich war es ihm besonders gut möglich, eben jene Haltung im Bild einzunehmen, an der sich der Effekt der jeweiligen Projektionsordnung am treffendsten zeigen ließ. Ebenso selbstverständlich aber hat diese Form der Dokumentation auch noch einen anderen Effekt: Sie schließt, wenn auch unausgesprochen, an das Genre des Künstler(selbst)porträts an und zeigt den *Meister* im Zentrum seines Werks – zeigt ihn an einem Platz, von dem er die Apparatur zu beherrschen scheint und nicht umgekehrt. Herzogenrath zufolge, ist es der Wunsch nach Präzision und Kontrolle über die Bildhaftigkeit des Projizierten, die Campus Ende der 1970er Jahre von der Videotechnologie Abstand nehmen gelassen habe und dazu führte, dass er sich mit der Dia-Projektion von Gesichtern befasste, deren extreme Ausleuchtung wiederum ein psycho-aktives Licht- und Schattenspiel provozierten. Vgl. Herzogenrath 1979, S. 9.

Irritation und Analyse ihre eigene *Bedingtheit* studieren kann.[115] Campus versteht seine Arbeiten im Sinne der Aufklärung als desillusionierende Apparaturen, in denen sich die Faszination gegenüber dem Bild von sich selbst an ihrer technischen Herleitbarkeit bricht. Die Anwesenheit der Bildapparate, die auf keinen Ort außerhalb des aufgezeigten Projektionsfeldes verweisen, bildet ein entmystifizierendes Gegengewicht zu dem psychoaktiven Spiel mit der rätselhaften Projektion und stabilisiert damit ein Gefühl von Souveränität, das sich auf dem Bewusstsein gründet, das Spiel durchschauen und das Bild kontrollieren zu können.

In *Interface* (1972) zum Beispiel sehen sich die BetrachterInnen einer Doppelprojektion gegenüber, deren eines Bild als direkte Spiegelung auf der projizierenden Glasfläche zu erkennen ist und deren andere Hälfte eine schwarz-weiße Projektion eines Videobildes ist. Die Gegenüberstellung der farbigen, aber seitenverkehrten Spiegelung und der seitenrichtigen, aber farblosen Aufnahme verunsichert den Versuch, dem einen oder dem anderen Bild einen *realeren* Status zuzuweisen und die verschiedenen Abbildungsmodi entsprechend zu hierarchisieren. Gleichzeitig ermöglicht die technische Auflistbarkeit der Projektionsverläufe aber ein Differenzierungsvermögen, das die Ebenen der Darstellung gegeneinander abgrenzt und die Wahrnehmung auf den vermeintlich sicheren Boden der Vernunft zurückführt.

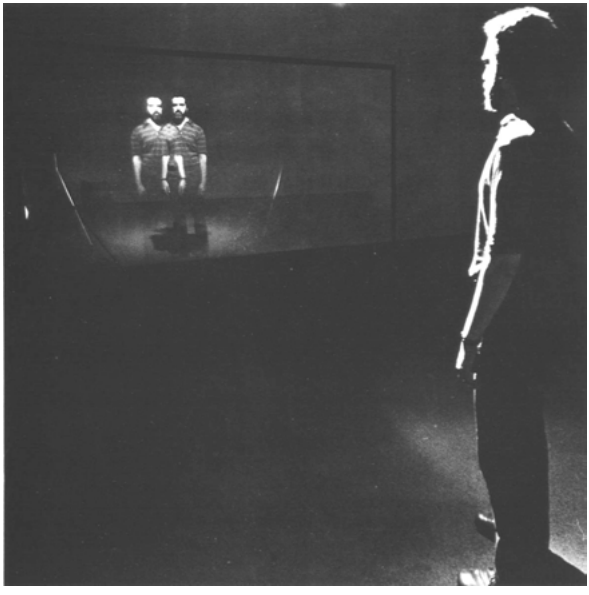

Abb. 14: Peter Campus, Interface 1972

115 Barbara Engelbach macht auf den engen Zusammenhang zwischen der frühen amerikanischen Videokunst und den Experimenten und Theorien des Behaviourismus und dessen Subjektbegriff aufmerksam, vgl. Engelbach 2001, S. 93–111.

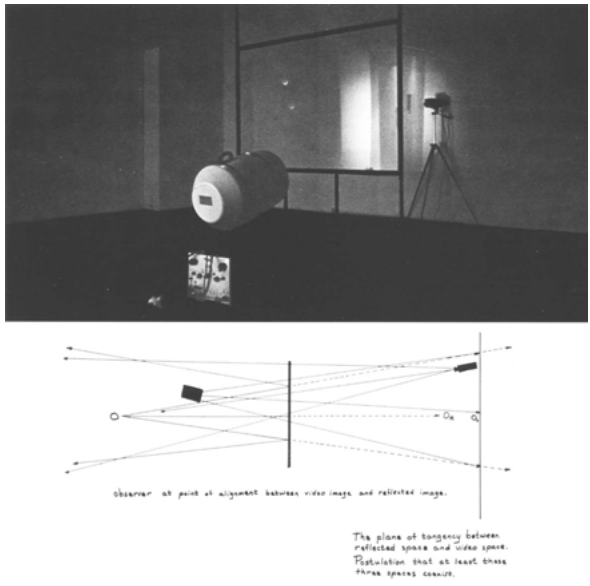

Abb. 15: Peter Campus, Interface 1972

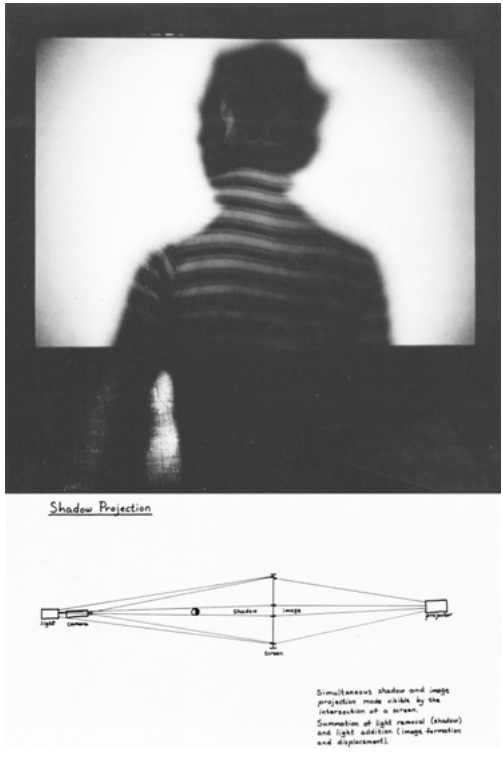

Abb. 16: Peter Campus, Shadow Projection, 1974

In *Shadow Projection* (1974) findet eine Durchmischung von Schatten und Projektionsbild statt: Der oder die in den Projektionsraum Eintretende wird sowohl von einer Kamera als auch einer starken Lichtquelle aus derselben Richtung erfasst. Wendet sich der Blick dem Projektionsschirm zu, so wirft er einerseits einen stark konturierten Schatten auf denselben und sieht gleichzeitig in dieser wie als Bildstanze wirkenden Abdunkelung seine/ihre simultane Rückenaufnahme, die ein auf der anderen Seite des Screens aufgestellter Projektor von der Kameraperspektive wiedergibt.

Abb. 17: Peter Campus, mem, 1975

Die Installation *mem* (1975) dagegen arbeitet beispielsweise mit einer metamorphotischen Verzerrung des Projektionsbildes entlang einer Wand, das sich entsprechend der Bewegungen innerhalb des Aufnahmekegels der Kamera verändert. Alle diese Installationen spielen auf die Abhängigkeit der Selbstwahrnehmung von ihrer spiegelbildlichen Gestalt an.Wie Campus nun selber 1975 zu der Art der Interaktion von Selbst und Bild in seinen Installationen schreibt, faszinieren sie durch die beschriebene Desillusionierung der gespenstischen Effekte:

Meine Gedanken haben die Illusion dieses Raums durchbrochen. Wie Felix Krull sehe ich den Schauspieler in seiner Fettschminke. Ich sehe, wie Mario der Zauberer seine Tricks vorführt. Ich gehe wieder in das Lichtfeld hinein. Mein Bild und ich, wir stehen senkrecht zueinander. Das Bild ist lebendig. Die Gleichung zwischen Materie und Lichtenergie ist aufgestellt. Lichtphotone dringen in die Wand ein. Ich fühle die Leere um mich herum. *Ich überlasse mich der Ausdehnung meines Ichs. Für einen kurzen Augenblick bin ich zugleich dies Bild und dies Selbst*.[116]

116 Campus 1979, S. 29. Text zu der Videoinstallation *sev* (1975). Engl. Originaltext: »My mind has broken through the illusion of this room. Like Felix Krull I see the actor in his greasepaint. I see Mario the Magician performing his tricks. I re-enter the field. My image and I stand perpendicular to each other. The image is alive. The equation between matter and light energy formed. Photons of light penetrate the wall. I feel the emptiness around me. I let myself go into this extension of self. For a brief moment I am at the same time this image and this self«, ebd., S. 28, Hervorhebung S.A.

Es könnte wohl kaum einen erwachseneren Ausdruck des Jubelschreis geben, mit dem das Kind – Lacan zufolge – im *Spiegelstadium* seine Entdeckung begrüßt, das Bild im Spiegel als Gestalt seiner selbst annehmen zu dürfen.[117] Das Kind ist groß geworden und seiner Bedürftigkeit scheinbar entwachsen. In Campus Spiegelszene braucht es keinen Dritten, der die Entdeckung zu bestätigen weiß. Im Gegenteil: Das Ich fühlt eine Leere, die auf die Raumsituation seiner Installationen übertragen werden kann. Alle Abbildungen zu diesen Arbeiten zeigen einen einzigen Ausstellungsbesucher bzw. eine einzige –besucherin. Die Anwesenheit weiterer Personen wird als störend empfunden, da die Hingabe an die Verschmelzung mit dem Bild, von der Campus berichtet, unter dem Blick anderer als peinlich empfunden wird. Offenbar recht *selbstbewusst* betritt das Ich ein Lichtfeld und überlässt sich dem faszinierenden Spiel mit einem Bild, das als lebendig und als Ausdehnung seiner selbst begriffen wird.

Narzissmus als Narkose. Das tragische Spiel des Subjekts mit seinem Bild

Das ist der Sinn der Sage von Narziss. Das Bild des jungen Mannes ist eine Selbstamputation oder eine durch Reizdruck hervorgerufene Ausweitung. Als Gegenreizmittel verursacht das Abbild eine generelle Betäubung oder Schockwirkung, die jede Erkenntnis unmöglich macht. Selbstamputation schließt Selbsterkenntnis aus.[118]

McLuhan erklärt seine Vorstellung von einer körperlichen Ausweitung in die Medien mit einer abweichenden Lektüre des antiken Mythos zum trügerischen Verhältnis des Subjekts zu seinem Bild.[119] Um die Eigenart dieser Argumentation zu verstehen, ist zunächst eine Klärung des Begriffs der Selbstamputation erforderlich, der eine Verschiebung des Prothesengedankens bedeutet. In *Das Unbehagen in der Kultur* nennt Freud den Menschen bereits einen Prothesengott, dessen Verhältnis zu den von ihm gerufenen technischen Geistern bisweilen ambivalent bleibe, da sie mit dem Körper nicht verwachsen seien und sich folglich nicht immer vollständig kontrollieren ließen.[120]

---

117 Lacan 1986.

118 McLuhan 1995, S. 75.

119 »Die griechische Sage von Narziss hat, wie das Wort Narzissmus andeutet, direkt mit einer Gegebenheit menschlicher Erfahrung zu tun. Es kommt vom griechischen Wort *narkosis* oder Betäubung. Der Jüngling Narziss fasste sein eigenes Spiegelbild im Wasser als eine andere Person auf«, ebd., S. 73.

120 Freud 1996, S. 56f: »Mit all seinen Werkzeugen vervollkommnet der Mensch seine Organe – die motorischen wie die sensorischen – oder räumt die Schranken für ihre Leistung weg. Die Motoren stellen ihm riesige Kräfte zur Verfügung, die er wie seine Muskeln in beliebige Richtung schicken kann, das Schiff und das Flugzeug machen, dass weder Wasser noch Luft seine Fortbewegung hindern können. Mit der Brille korrigiert er die Mängel der Linse in seinem Auge, mit dem Fernrohr schaut er in entfernte Weiten, mit dem Mikroskop überwindet er die Grenzen der Sichtbarkeit, die durch den Bau seiner Netzhaut abgesteckt werden. […] die Schrift ist ursprünglich die Sprache des Abwesenden, das Wohnhaus ein Ersatz für den Mutterleib, die erste, wahrscheinlich noch immer ersehnte Behausung, in der man sicher war und sich wohl fühlte. Es klingt nicht nur wie ein Märchen, es ist direkt die Erfüllung aller – nein, der meisten – Märchenwünsche, was der Mensch durch seine Wissenschaft und

Freud zufolge verschafft sich das Mangelwesen Mensch durch die Leistungen seiner Kultur eine Kompetenzerweiterung, die es nach und nach jenen Allmachtsphantasien näher bringe, die vormals durch Götter verkörpert waren. So ist die Prothese bei Freud, trotz aller Probleme, die sie in ihrem Nichtverwachsensein mit dem eigenen Körper mit sich bringen mag, in erster Linie eine additive Vervollkommnung des Menschen im Sinne des technischen Fortschrittgedankens, eine phantasmatische Erweiterung, welche die seit Charles Darwin als Evolutionstheorie vertretene Überzeugung, dass der Mensch die höchste Entwicklungsstufe darstelle, durch eine technische Dimension ergänzt. Auch in McLuhans These von einer unter Reizdruck erwirkten Selbstamputation ist es der Mangel, der zum Fortschritt treibt und sich in einer evolutiven Folge der Medien zeigt. Anders als Freud jedoch, betont McLuhan darin ein spezifisches »Feedback«, das das Verhältnis zum menschlichen Körper betrifft. Dieser bleibt nicht länger in statu nascendi und wird lediglich ergänzt und somit *vervollkommnet*, sondern er veräußert Funktionen, die dann im Sinne der Amputation irreversibel von der technischen Prothese ersetzt werden. Nicht das Ideal der Allmacht, sondern der Faktor Stress wird für die vorgenommene Selbstamputation verantwortlich gemacht. McLuhan skizziert den Fortschritt als ein Perpetuum Mobile, in dem eine Erfindung, zunächst als Betäubung des Stresses gedacht, sogleich im Sinne einer Übereinlösung mit unabsehbaren Nebeneffekten andere Stressoren mit sich bringt, welche dann erneut zur Selbstamputation veranlassen usw. Aber auch wenn das Rad eine logische Prothese des abrollenden Fußes sein mag, die durch die Beschleunigung von Handelsbeziehungen durch Schrift und Geld erforderlich wurde, wird die Idee der Beziehung zwischen Selbstamputation und Prothese im Falle des Spiegelbildes rätselhaft.[121] Eine Metapher, die Freud in *Zur Einführung des Narzissmus* (1914) verwendet, um den flexiblen, sich durch seine Objektbesetzungen ausdehnenden Körper des Ichs zu erklären, mag einer Erklärung dienlich sein. Freud vergleicht hier die psychische Gestalt des Menschen mit der eines Einzellers:

> Wir bilden so die Vorstellung einer ursprünglichen Libidobesetzung des Ichs, von der später an die Objekte abgegeben wird, die aber, im Grunde genommen, verbleibt und sich zu den Objektbesetzungen verhält wie der Körper eines Protoplasmatierchens zu den von ihm ausgeschickten Pseudopodien. […] Die Emanationen dieser Libido, die Objektbesetzungen, die ausgeschickt und wieder zurückgezogen werden können, wurden uns allein auffällig.[122]

Technik auf dieser Erde hergestellt hat, in der er zuerst als ein schwaches Tierwesen auftrat und in die jedes Individuum seiner Art wiederum als hilfloser Säugling – oh inch of nature! – eintreten muss. […] Man darf also sagen, diese Götter waren Kulturideale. Nun hat er sich der Erreichung dieses Ideals sehr angenähert, ist beinahe selbst ein Gott geworden. Der Mensch ist sozusagen ein Prothesengott geworden, recht großartig, wenn er alle seine Hilfsorgane anlegt, aber sie sind nicht mit ihm verwachsen und machen ihm gelegentlich noch viel zu schaffen.«

121 McLuhan 1995, S. 75.

122 Freud 1982, S. 21.

Die Idee eines expansiven Körpers hat viel zu tun mit der Frage der Konstitution und den Grenzen des ›Ichs‹, was den technischen Diskurs zur Bedeutung der Prothese ebenso zu einem psychischen macht. Freuds Idee des Protoplasmatierchens visualisiert die Vorstellung einer Verformung der äußeren Gestalt in Abhängigkeit von den Objektbeziehungen, impliziert aber auch die Vorstellung von einer dünnhäutigen Membran, die sich geradezu als Bild für die taktile Beziehung anbietet, die das Subjekt nach McLuhan mit den Bildschirmmedien eingeht. Bei aller Differenz, die in einem direkten Vergleich der Metaphern herauszuarbeiten wäre, scheint mir die Nähe der Bilder hier entscheidender, denn lese ich McLuhan mit Freud (und umgekehrt), so erfährt das technikdeterministische Bild von der Expansion des Körpers in dem Moment eine wichtige Verschiebung, wo der Spiegel als Prothese erkannt wird und zur Frage drängt, ob es sich um eine ich- oder eine objektlibidinöse Beziehung handelt – denn das ist die Frage des Narziss.

McLuhan zufolge ist das Verkennen des Narziss ein anderes, als das, welches die Idee von der Selbstliebe transportiert. Das Unwissen des sich über sein Bild beugenden Subjekts ist bei ihm, denkt man seine Idee von der ursächlichen Selbstamputation weiter, nicht durch eine reale, gleichsam unschuldige Unkenntnis des Spiegelvorgangs erklärt, sondern Folge einer Verdrängung. Für McLuhans Suche nach der Botschaft des Mediums ist der Irrtum, der Narziss glauben lässt, einen anderen als sich selbst zu sehen, das Ergebnis eines zurückgedrängten Schocks. Nicht erkennend, was er da erblickt, erfahre der Verliebte einen betäubenden Kurzschluss: »Diese Ausweitung seiner selbst im Spiegel betäubte seine Sinne, bis er zum Servomechanismus seines eigenen erweiterten und wiederholten Abbilds wurde. […] Er hatte sich der Ausweitung seiner selbst angepasst und war zum geschlossenen System geworden.«[123] McLuhan lässt jedoch offen, für was sich Narziss habe narkotisieren müssen, was ihn ans Wasser trieb. Unter welchem Druck erfolgte welche Selbstamputation? Die vergebliche Anrufung durch Echos Liebe etwa wird nur angedeutet. In McLuhans Formulierung der *einschneidenden* Erfahrung der Selbstamputation steckt die Idee, dass es von Anfang an ein Selbstbild war, das zurückblickte. Dass Narziss dies verkannte, wäre dann weniger Unwissen als Verdrängung – eine unbewusste Zurückweisung der Erkenntnis von sich selbst als Objekt, die es ihm möglich machte, das Bild als Bild eines Anderen zu sehen und zu lieben. »Denn wenn Narziss von seinem selbstamputierten Bild betäubt wird, ist die Betäubung wohl begründet. Zwischen dem Schema eines psychischen und eines physischen Traumas oder Schocks besteht eine deutliche Parallelität der Reaktion.«[124] Diese Formulierung stellt eine interessante Parallele zur psychoanalytischen Vorstellung von einer konstitutiven, traumatisierenden Erfahrung von Trennung her. Um das zu klären, werde ich mich hier in einigen kurzen Schritten von McLuhan entfernen und auf Lacans Überlegungen zum *Spiegelstadium* sowie zum *Fort-Da*-Spiel zu sprechen kommen. Die Komplexität der zahlreichen Verweise auf die antike Schlüsselszene des am Wasser siechenden Verliebten in dem frühen Videodiskurs erschließt sich erst durch das Ineinandergreifen der Texte, die das Verhältnis von Subjektivität und Medialität zu klären versuchen.

123 McLuhan 1995, S. 73.
124 Ebd., S. 77.

Narziss kniet am Wasser und greift nach seinem Liebesobjekt. Aber dieses schwindet, sobald er sich nähert. Taucht er die Hand ins Wasser, versucht gar es zu küssen, löst sich das liebreizende Bild auf. Wie aus Lacans Analyse des *Spiegelstadiums* zu lernen ist, ist das, was sich hier entzieht, unumgängliches Produkt einer *Fehl-konstruktion*, das heißt Ergebnis der Erzeugung eines konstitutiven Mangels, der den Menschen aus psychoanalytischer Perspektive durch ein fundamentales Begehren am Leben hält. Lacan hat, indem er das Bild der Selbstreflexion vom Erwachsenen vor dem Spiegel löste und auf das Bild eines Kleinkindes und dessen »jubilatorische Geschäftigkeit« angesichts seiner Selbst übertrug, herausgestellt, dass sich die Funktion eines Ichs in einer Folge zeitlicher und räumlicher Orientierungen herausbildet und der Bestätigung durch eine dritte Instanz bedarf. Der Spiegel ist bei ihm eine mächtige Metapher für die grundsätzliche Nachträglichkeit des Bewusstseins, eine Metapher für eine Verräumlichung und Verzeitlichung des Psychischen, welches sich erst durch die Aufnahme eines im Außen vorgefundenen Bildes gestaltet.[125] Die Parabel von der verkannten Entdeckung eines Selbstbildes, das »vor jeder gesellschaftlichen Determinierung die Instanz des *Ich* (moi) auf einer fiktiven Linie situiert«[126], schafft eine glaubwürdige Inszenierung für das Dilemma der Zeitverschränkung im Subjekt. Gut versorgt und gleichsam mit der Welt noch *eins* sieht sich das Kind einer Gestalt gegenüber, die seine Ganzheit widerzuspiegeln scheint – so die Erzählung. Enttäuscht, dieses *Aha-Erlebnis* nicht wiederholen zu können, treibt es fortan ein *Bild* aus der Vergangenheit in die Zukunft. Das Begehren ist geweckt – und zwar für das Versprechen einer vollkommenen Gestalt, die nur im Außen zu finden ist: »Die totale Form des Körpers, kraft der das Subjekt in einer Fata Morgana die Reifung seiner Macht vorwegnimmt, ist ihm nur als ›Gestalt‹ gegeben, in einem Außerhalb, wo zwar diese Form eher bestimmend als bestimmt ist, wo sie ihm aber als Relief in Lebensgröße erscheint, das sie erstarren lässt«.[127] In dieser Form der Erstarrung, die auch Narziss am Ufer hält, finden sich zwei konträre Empfindungen vereint: »Solchermaßen symbolisiert diese ›Gestalt‹ […] durch die zwei Aspekte ihrer Erscheinungsweise die mentale Permanenz des *Ich* (je) und präfiguriert gleichzeitig dessen entfremdende Bestimmung; sie geht schwanger mit den Entsprechungen, die das *Ich* (je) vereinigen mit dem Standbild, auf das hin der Mensch sich projiziert, wie mit den Phantomen, die es beherrschen, wie auch schließlich mit dem Automaten, in dem sich, in mehrdeutiger Beziehung, die Welt seiner Produktion zu vollenden sucht.«[128]

Ovid entschlüsselt die Doppelbindung: Erst ist der Jüngling gebannt durch seine Sehnsucht, ist verliebt in ein Versprechen und als er sein Unglück erkennt, bannen ihn Schock und Trauer über die Unmöglichkeit sein Ideal zu erreichen und er bleibt wie versteinert an der Grenze seiner Vorstel-

125 Im Unterschied zum Konzept der Anrufung bei Althusser und dem des Subjekts als Effekt der Macht bei Foucault betont Lacan die visuelle Form dieser Ich-Funktion: »Das Spiegelstadium […] hat auch eine exemplarische Funktion, weil es bestimmte Beziehungen des Subjekts zu seinem Bild als dem Urbild des Ich enthüllt. Dieses Spiegelstadium nun, das zu verneinen unmöglich ist, hat eine optische Darstellung, auch das lässt sich nicht verneinen. Ist das ein Zufall?«, Lacan 1978, 99.

126 Ebd., S. 64.

127 Ebd., S. 64f.

128 Lacan 1986, S. 64f.

lung. Aber Ovid benennt damit auch die beiden Endpunkte der Geschichte. Er erzählt von dem, was die Bewegung anhält, von dem Bann des Lebens durch das (Stand-)Bild, dem eine mortifizierende Wirkung zugesprochen wird. Narziss Fluch seiner Ent-täuschung war, dass er sich nicht lösen, nicht abwenden konnte – um etwa Echos Ruf zu folgen. Lacan aber spricht die Dynamik dieser Dialektik an: »Man kann das Spiegelstadium als eine *Identifikation* verstehen im vollen Sinne, den die Psychoanalyse diesem Terminus gibt: als eine beim Subjekt durch die Aufnahme eines Bildes ausgelöste Verwandlung.«[129] Damit aber sind die Bilder nie in Übereinstimmung zu bringen. Die gefundene Gestalt kann nie gleichzeitig das geliebte Andere und das erkannte Selbst sein. Vereinfachend möchte man denken, dass das Bild im Kopf (die Vorstellung) nicht mit dem tatsächlichen Bild auf dem Wasser (Spiegelung) übereinstimmt. Aber sowohl Ovid als auch Lacan sind hier differenzierter, denn beide Bildebenen sind nicht fixiert, sondern flüchtig und ändern sich – was Narziss Weg vom Glauben, einen anderen zu sehen, zum Glauben, sich selbst zu sehen, beschreibt. Was aber ist dann die wahre Gestalt des Bildes? Es ist ein Riss geöffnet, ein unüberbrückbarer Spalt, der die *Ich-Funktion* herausbildet, das heißt das Subjekt überhaupt erst intellegibel macht. Es ist eine bestimmende Form in die Psyche implementiert, »die das Individuum allein nie mehr auslöschen kann, oder vielmehr: die nur asymptotisch das Werden des Subjekts erreichen wird, wie erfolgreich immer die dialektischen Synthesen verlaufen mögen, durch die es, als *Ich* (je), seine Nichtübereinstimmung mit der eigenen Realität überwinden muss.«[130]

Hier wird nun eine zweite Szene bedeutsam, die ich an dieser Stelle in die Relektüre des Unglücks von Narziss bei McLuhan hineinlesen möchte, um das medientheoretische Paradigma des Narzissmus auf jenen Moment zurückzuführen, an dem eine Erstarrung oder Betäubung in eine Bewegung führt – denn das scheint mir der Umschlagspunkt der *Handlung* auf den es McLuhan ankommt. Auch Lacan hat eine »Selbstverstümmelung« vor Augen, die sich das Subjekt antue, und die als Bild also geradezu einen Vergleich zu McLuhans Vorstellung von der Selbstamputation aufdrängt. Es sei also vorweg gegeben, dass es im Folgenden um einen kurzen Vergleich zwischen dem Konzept vom *Objekt a* (Lacan) und der Idee von einer narkotisierenden Wirkung medialer Ausweitungen (McLuhan) gehen soll. Lacans Idee von einer Selbstverstümmelung des Subjekts lehnt sich an das *Fort-Da*-Spiel bei Freud an: Freud erzählt von seinem Enkel, der mit einer an einem Faden gehaltenen Garnrolle spielt, die er über sein verhängtes Gitterbettchen wirft und dann an ihrem Faden zurückzieht, was er mit »ohh« für *Fort* und »ahh« für *Da* kommentiert – ein offensichtlich bedeutungsreiches Wiederholungsspiel um Verschwinden und Erscheinen für das entzückte Kind. Lacan gibt wieder, dass Freuds Interesse an diesem Spiel der Beobachtung gelte, dass das Kind sich hier in eine aktive Position bringe, mit der es dem Verlustschmerz über das Verschwinden der Mutter entgegenwirke. Dabei habe die Spule die Mutter *repräsentiert*, das heißt sie sei selbst die Mutter gewesen. Lacan verschiebt die Bedeutung dieses Spiels um An- und Abwesenheit der Spule, indem er den Akzent von der Mutter auf die Verbindung zwischen Spule und Kind verlegt:

129 Lacan 1986, S. 64f.
130 Ebd.

Die Kluft, die das Auftreten dieser Abwesenheit einführt, und die immer offen bleibt, bleibt Ursache einer zentrifugalen Bahnung, in die nicht der andere stürzt, als Bild, auf das hin das Subjekt sich projiziert, sondern jene Spule, die mit ihm über einen Faden verbunden ist, den es in der Hand behält. Darin zeigt sich, was vom Subjekt sich loslöst in dieser Prüfung, es zeigt sich die Selbstverstümmelung, von der aus sich dann die Ordnung der Signifikanz perspektivisch ausrichtet. Denn das Spiel der Spule ist die Antwort des Subjekts auf das, was die Abwesenheit der Mutter an der Grenze des kindlichen Bezirks schaffen sollte, am Rand der Wiege: einen Graben, um den es nur noch das Sprungspiel machen muss. Die Spule ist nicht die Mutter […] – sie ist vielmehr ein kleines Etwas vom Subjekt, das sich ablöst, aber trotzdem ihm zugehörig ist, von ihm bewahrt wird. Man könnte in Anlehnung an Aristoteles sagen, dass der Mensch mit seinem Objekt denkt. […] – dass wir genau da das Subjekt festmachen können. Dieses Objekt nennen wir dann nach der Lacanschen Algebra – klein a[131]

Was passiert nun, wenn man McLuhans Szene der Selbstamputation von Narziss mit Lacans Szene der Selbstverstümmelung des Kindes übereinander schiebt? Dann wäre das Spiegelbild im Wasser jene Spule, über deren An- und Abwesenheit das Ziehen eines Fadens entscheidet – eine Idee, die Umberto Ecos Formulierung zu bestätigen scheint, den Spiegel als Prothese zu bezeichnen.[132] Der tödliche Ausgang für Narziss aber zeugt davon, dass diese Form der Übereinstimmung nicht zur Gänze gegeben ist. Offenbar passen die metaphorischen Szenen nicht perfekt ineinander und doch haben sie einen wichtigen gemeinsamen Bezugsrahmen. Vermittelt über das *Fort-Da*-Spiel lässt sich die Dialektik von Betäubung und Schock bei McLuhan besser verstehen. Man könnte meinen, Narziss wäre nicht gestorben, hätte er den Faden in der Hand gehalten und die fortdauernde Begeisterung des Kindes für Wiedererscheinen und Verschwinden des Objektes – in seinem Fall das Bild im Wasser – geteilt. Sein Unglück aber ist einerseits das Unglück aller Liebenden, das Geliebte nie ganz *begreifen* und damit auch festhalten zu können, und andererseits potenziert es sich durch die Erkenntnis, das eigene Bild als ein Anderes zu sehen, über dessen Erscheinen und Schwinden er nicht verfügt. Das flüchtige Spiegelbild ist hier als etwas angesprochen, das das Subjekt von sich abtrennt, um sich mit den Augen der anderen sehen zu können. Es ist aber auch jenes nie ganz vom Körper gelöste Etwas, das in seiner Unverfügbarkeit und Andersheit zu einer eigentümlich paradoxen Bedrohung der Ich-Liebe wird. Wo sich der gekränkte Liebende vom Objekt auf sein Selbst zurückziehen kann, wie Freud es formuliert, bleibt Narziss kein Rückzug möglich. Deswegen bleibt er, wo er ist. Was Narziss offenbar fehlt, ist die Möglichkeit zur Selbstdistanzierung. Er kann weder mit seinem Ideal verschmelzen, noch kann er sich lösen. In diesem Unglück verliert er sein Menschsein und wird zur Blume. Sein Dilemma scheint die Medialität des Wassers – das Bild, über das er nicht verfügen kann. Dazu Kristeva:

Wozu dient das Objekt? Dazu, der Angst eine sexuelle Existenz zu verleihen. Narziss gelingt das nicht. […] *Das Objekt von Narziss ist der psychische Raum; die Repräsentation als solche das Phantasma.* Doch er weiß es nicht, und er stirbt.

131 Lacan 1978, S. 68.
132 Vgl. Eco 2001.

Wüsste er es, er wäre ein Intellektueller, ein Schöpfer spekulativer Fiktionen, ein Künstler, Schriftsteller, Psychologe, Psychoanalytiker. Er wäre Plotin oder Freud.[133]

Oder Videokünstler/in? Ich würde gern *bis hierhin und nicht weiter* rufen, aber dann wäre ich nur den immer verschlungener werdenden Wegen in die narzisstische Szenerie gefolgt ohne aus diesem Dickicht auch nur annähernd wieder herausfinden zu können. Welche Bedeutung kann dieses komplexe Gebilde von Erklärungsmodellen zur Selbstbezüglichkeit des Subjekts und der Frage seines Grades an Reflektiertheit haben? Welche Differenz könnte ein *Videostadium* gegenüber einem *Spiegelstadium* bedeuten?

Abb. 18: Joan Jonas, Left Side Right Side, 1972

In *Left Side Right Side* (1972, s/w, Ton, 8:50min), einer Videoarbeit von Joan Jonas, befasst sich die Künstlerin explizit mit der Irritation des Selbstbildes durch die Konfrontation des echten Spiegels mit seinem elektronischen Pendant, dem Videomonitor. Mit den perpetuierenden Worten »This is my left side, this is my right side« begleitet Jonas ihre sich wiederholende Geste des zum Gesicht geführten Zeigefingers. Dabei ist ihrem frontalen und daher offensichtlich in die Kamera gerichteten Blick, nicht zu entnehmen, wo sie ihr Bild tatsächlich gespiegelt beobachtet. Das Video beginnt mit einer Folge, in der sie die Spitzen beider Zeigefinger im Bild zur Übereinstimmung zu bringen sucht und mit der einen Hand direkt zum Auge greift, mit der anderen das Auge in der Spiegelung verortet. Dann vervielfachen sich die Ebenen. Durch das videotechnisch *live* ermöglichte Verfahren des Splitscreen werden zwei spiegelverkehrt zueinander gesetzte Reflexionen gezeigt, vor die sich eine weitere Ebene der zeigenden Hand setzt. In der Kombination von Spiegel und Monitor werden die Zeigegesten zögerlich, suchen unsicher nach einer verlässlichen Orientierung. Die aber geht auch dem Betrachter beziehungsweise der Betrachterin in einer wiederum spiegelbildlichen Übertragung verloren. Die frontale Konfrontation und die Unsichtbarkeit der eigentlichen Aufnahmeebene lassen das Gesicht der Künstlerin als Spiegelbild interpretieren. Vergeblich sucht man in der relativ schnell wechselnden Folge komplexer, verschachtelter Spiegelbilder nach der Ebene der realen Handlung – nach der durch die Spiegelung bestätigten Präsenz. Die durch die Verunklärung der Ebenen von *Realität* und *Kopie* provozierte Suche nach dem einen, realen, authentischen Bild, in dem die Akteurin in ihrer unteilbaren Präsenz aufgefunden werden soll, entlarvt die Abhängigkeit einer kontinuier-

133 Kristeva 1989, S. 114f.

lichen Selbstbeschreibung von den durch Spiegelmedien scheinbar evident verfestigten Bildern. Bei Jonas zeigt sich eine Orientierungslosigkeit, die weniger als Drama des Subjekts, denn vielmehr als eine Form der kritisch aufklärenden Krise des Verhältnisses zwischen Subjekt und Bild aufgeführt wird.

Abb. 19: Joan Jonas, Left Side Right Side, 1972

Für Jean Baudrillard ist Video gleichermaßen Symptom und Ursache einer Krise moderner Subjektivität, die vom Verlust des Anderen, das heißt der Aufhebung der Trennung von Subjekt und Objekt herrühre. In *Videowelt und fraktales Subjekt* stellt er eine Verbindung her zwischen der Verbreitung der Bildschirmmedien, dem Verschwinden von Referentialität und Transzendenz und der Vorstellung, in solchen Settings schließe sich der Mensch gleichsam an sich selbst an:

> Das Video hat stets nur eine Funktion: und zwar die, Bildschirm einer ekstatischen Refraktion zu sein. Einer Refraktion, die nichts mehr vom Bild, von einer Szene oder von der Kraft der Repräsentation hat, die nicht im geringsten dazu dient, zu spielen oder sich vorzustellen, sondern die immer nur – sei es in einer Gruppe, einer Aktion, einem Ereignis oder einem Vergnügen – dazu dienen wird, *an sich selbst angeschaltet (connected) zu sein*. Ohne dieses Kurzschließen, ohne diesen raschen, gleichzeitigen Netzanschluss, der durch das Anschließen eines Gehirns, eines Objekts, eines Ereignisses oder eines Diskurses an sich selbst entsteht, ohne dies immerwährende Video hat heute nichts mehr einen Sinn. Das Videostadium hat das Spiegelstadium abgelöst.[134]

134 Baudrillard 1990, S. 256.

Video wird bei Baudrillard zum Inbegriff äußerster Selbstreferentialität, die einen semiotischen Zusammenbruch bedeute, da sie die Differenz zwischen Signifikant und Signifikat negiere – ein Gedanke, der dem von Krauss konstatierten *Trauma der Signifikation* zu entsprechen scheint.[135] Bleibt zu fragen, ob das Videostadium dem Subjekt nicht auch eine dem Unglück des Narziss zwar ähnliche, durch eine abweichende Medialität aber doch differente Erfahrung ermöglicht.

Ein »Videostadium« (Jean Baudrillard)?

Auch Baudrillards Ende der 1980er Jahre aufgestellte These, dass das *Spiegelstadium* durch das *Videostadium* abgelöst worden sei, geht von jener Ausdehnung des Ichs aus, der sich Campus spielerisch überlässt. Anders als Campus aber setzt sein Blick auf das Medium Video nicht die Konstanz des cartesischen Subjektbegriffs voraus, sondern problematisiert eine anhaltende Verunsicherung – eine strukturelle Veränderung der Repräsentation des Ichs durch dessen scheinbar irreversible Verflüchtigung. Generell war die Rede vom Narzissmus in den 1970er Jahren im Kontext der Mediendebatten um Bilderflut, Manipulation, Starkult und die Frage nach dem Verhältnis von Privatheit und Öffentlichkeit *en vogue*. Neben McLuhan, dessen *narkosis*-These zur Selbstamputation ich bereits erörtert habe, beschreibt etwa Richard Sennett den Narzissten als jenen modernen Typus des sich selbst suchenden Individualisten, der sich von der Kultur eines politischen, öffentlichen (Er)Lebens abwende und Christopher Lasch baut diese Typologisierung eines sich vom geschichtlichen Denken lösenden Subjekts noch weiter zu einer allgemeinen kulturpessimistischen Gesellschaftsanalyse unter psychoanalytischem Vorzeichen aus.[136] Was ihre eher ich-psychologischen denn psychoanalytischen Narzissmusbegriffe eint, ist die Theoretisierung der Selbstreferentialität eines Subjekts, das seine geschichtliche und räumliche Verankerung eingebüßt habe und den Sinn für die Realität als einem Außerhalb seiner selbst zunehmend verliere. 1976 erschien neben dem Text von Krauss jedoch noch ein weiterer Aufsatz zu der Frage einer Verbindung zwischen dem Medium Video und Narzissmus: *Video Art, the Imaginary and the Parole Vide* von Stuart Marshall. Auch dieser Text nimmt in Anlehnung an das Konzept des Spiegelstadiums bei Lacan und dessen Begriff des Imaginären (vermittelt über Christian Metz) eine psychologische Definition des Mediums Video vor. Er kommt allerdings im Unterschied zu Krauss' negativer Beurteilung der scheinbaren Verschmelzung von Subjekt und Objekt, die das Subjekt jeden Bezug zu Zeit und Raum verlieren lasse, zu einer anderen Einschätzung. Marshall versteht Video als ein epistemologisches Werkzeug, das zur Erforschung des Selbst gerade deswegen dienlich sei, weil der Apparat wie eine Barriere funktioniere, die es dem Künstler bzw. der Künstlerin unmöglich mache, reibungslos zum Objekt des eigenen Bewusstseins zu werden und die innere Spaltung zu leugnen.[137] In einer exemplarischen Situation werde so

135 Vgl. dieses Kapitel, S. 96ff.

136 Sennett 2000 [1974] und Lasch 1979 [1978].

137 »If the elementary artist/video equipment confrontation results in the medium acting as its own object, the most obvious re-deployment takes the form of the medium acting as a feedback system enabling the artist to become an object of his/her own consciousness. Here the artist confronts both equipment and image

die Begegnung von Selbst und Spiegel *reinszeniert*. Sowohl dem Künstler bzw. der Künstlerin als auch dem Publikum werde darin eine Art Versuchsanordnung zur Verfügung gestellt, die das eigene Abtauchen ins Imaginäre und das Begehren nach einem unerreichbaren Objekt erkennbar mache, indem sie mit der Anwesenheit einer Abwesenheit spiele.[138] So sei das Publikum in der Situation der Aufnahme real abwesend gleichwohl es im Blick der Kamera vorweggenommen und somit präsent sei, umgekehrt sei die Präsenz des Künstlers im Video in der Situation der Rezeption nur eine suggerierte.[139]

Vergleicht man die zunächst so nah beieinander liegenden Texte, so wird ihre Differenz bezogen auf die Frage, ob und wie in der Videokunst der Status des Subjekts gegenüber dem spiegelbildlichen Medium reflektiert werde, deutlich. Für Krauss ist der Narzissmusbegriff das nötige Bild ihrer generalisierenden Kritik an einer hermetischen, offenbar autoerotischen Verkapselung von Künstler und Werk, zu der das Feedbacksystem in der Videokunst verführe. Marshall dagegen sieht in den gleichen künstlerischen Beispielen eine antimodernistische Kritik an eben jener Figur eines kritischen, selbstreflexiven Bewusstseins am Werk, die bei Krauss gegen den *Videonarziss* gestellt ist. Krauss verfehlt die Komplexität des psychoanalytischen Narzissmusbegriffs, indem sie ihn auf die bloße Bezeichnung autoerotischer Selbstliebe reduziert und die Dimension des Anderen sowie die konstitutive Spaltung des Subjekts ausklammert. Gegen Krauss und mit Marshall sei hier die These vertreten, dass die elektronische Reinszenierung der Urszene selbstreferentieller Bewusstseinsbildung eine Art *Remake* darstellt, in dem sich das moderne Subjekt der Unmöglichkeit seines Begehrens in Form der unbegreifbaren Flüchtigkeit seines elektronischen Abbilds gegenüber sieht – was zwar nicht der trivialen Deutung narzisstischer Passivität im Medienzeitalter entspricht, dafür aber umso mehr dem selbsterkennenden Siechtum des Ovidschen Jünglings an der Quelle. Baudrillards Symptomatologie scheint diesen Befund durchaus zu teilen, wertet ihn, wie es sein apokalyptischer Grundton verrät, aber offenbar anders: »Die Transzendenz ist in Tausende von Fragmenten zerborsten, die wie Bruchstücke eines Spiegels sind, in denen wir flüchtig noch unser Spiegelbild greifen können, bevor es vollends verschwindet«.[140] Welcher Spiegel dabei tatsächlich zu zerspringen scheint, machen seine weiteren Ausführungen deutlich. Unschwer bricht Baudrillards emphatische Rede ihr eigenes Schweigen und gibt freimütig einen wichtigen Teil ihrer Sorge preis: »Bin ich nun Mensch, oder bin ich Maschine? Es gibt heute keine Antwort mehr auf diese Frage […]. Dies bezeichnet einen *Zustand*

---

of the self, and it is at this point that the curiosity of the artist about the medium becomes diverted into a curiosity about the self. The artist´s theory of video has therefore frequentely developed into an examination of the notions of consciousness and selfhood, an area readily associable with psychoanalytic theory«, Marshall 1976, S. 243.

138 Marshall 1976, S. 245.

139 An dieser Stelle kann ich das Spiel mit der Struktur von realer An- und Abwesenheit, wie es von zahlreichen Künstlern in Videoperformances durchgeführt wurde, leider nicht berücksichtigen. Grundsätzlich aber bedeutet die Simultanität von Aufnahme und Wiedergabe vor/mit Publikum noch keine Abweichung von der bei Marshall beschriebenen Struktur, sondern ist als eine weitere Versuchsanordnung beschreibbar, die die verschiedenen Instanzen dieses Spiegelsets durch ihr Wechselspiel markiert.

140 Baudrillard 1990, S. 252, Hervorhebung S.A.

anthropologischer Ungewissheit; man kann ihn – auf anderer Ebene – mit dem Zustand der Transsexualität vergleichen, sowie mit der radikalen Ungewissheit in den Mikrowissenschaften im Hinblick auf den Status von Subjekt und Objekt«.[141] Wie Baudrillards Vergleich mit »dem Zustand der Transsexualität« und den pornografischen Bildern der Videowelt mit ihrer »Promiskuität des Details«[142] verrät, stößt die von ihm beschriebene Verunsicherung im Kern auf die Konstruktion des Geschlechterverhältnisses:

> Die Großaufnahme eines Gesichts ist ebenso obszön wie ein von nahe beobachtetes Geschlechtsteil. Es ist ein Geschlechtsteil. Jedes Bild, jede Form, jedes Körperteil, das man aus der Nähe besieht, ist ein Geschlechtsteil. Der Promiskuität des Details und der Vergrößerung des Zooms haftet eine sexuelle Prägung an.[143]

Diese Wahrnehmung einer Krise der Differenz mit ihrem Verschwinden vermeintlicher Gewissheiten der Anthropologie wurde selbstverständlich nicht von allen mit derartigen Verlustängsten wahrgenommen. In einer »Momentaufnahme«[144] zu der diskursiven Schnittmenge von Postmoderne, Feminismus und Videokunst um 1970 zeichnet sich ab, dass die *feministische Botschaft* von Video die paradigmatische Angst von Baudrillard parierte.

Momentaufnahme. Video als »feministische Botschaft« um 1970[145]

> Mit Video auf einer neuen technologischen Stufe, machte ich das bislang Unmögliche möglich: die Aufhebung der Trennung von Modell und Maler, von Subjekt und Objekt, Bild und Abbild. Durch dieses gleichzeitige Aufnehmen und Wiedergeben war ich auch gleichzeitig Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft. Ich bekam ein neues Zeitgefühl. Denn ich sah nicht, wie bei der Foto- und Filmkamera durch das Objektiv, sondern auf die große Bildfläche des Monitors. Das veränderte meinen Blick und meine Sehweise. Ich sah auf einmal alles wie durch ein Vergrößerungsglas. Das Kleine wurde auf einmal riesengroß und das Nebensächliche zum Haupt-

141 Baudrillard 1990, S. 260.
142 Ebd., S. 254.
143 Ebd.
144 Mit der Formulierung der »Momentaufnahme« beziehe ich mich auf Walter Benjamins 1929 verfassten Aufsatz *Der Sürrealismus. Die letzte Momentaufnahme europäischer Intelligenz*, in welchem der Autor eine Beziehung zwischen dem Medium Fotografie und einer Erfahrbarkeit der eigenen Zeit herstellt (vgl. hierzu Krauss 1998, *Die photographischen Bedingungen des Surrealismus*). Susan Sontags Beobachtung einer »new sensibility« in den 1960er Jahren scheint eine ganz ähnliche Erfahrungsebene an den Schnittstellen von Stadt, Technik und Kunst zu charakterisieren (Sontag 1999, *Die Einheit der Kultur und die neue Erlebnisweise* [1965]), die den Brückenbau zum hiesigen Thema stützt. Den Ansatz Benjamins – oder vielmehr meinen Nutzen davon – führe ich im dritten Kapitel aus; die Perspektive Sontags spielt zu Beginn des fünften Kapitels eine zentrale Rolle und wird dort für eine Kontextualisierung meiner Fragestellung durch die ästhetischen Debatten rund um Minimal, Conceptual Art und Happening befragt.
145 Dieses Kapitel ist in Teilen schon publiziert: Adorf 2004c.

sächlichen. Ich entdeckte so den Körper mit all seinen Teilen neu und erfand so eine neue Körpersprache. Neue leibhaftige Körperzeichen in einer neuen Bewegung.[146]

Pezold knüpft an die mit Video formulierbaren Fragen von Zeit, Präsenz, Kontrolle, Wiederholbarkeit, taktiler Nähe und der Austauschbarkeit der Positionen von Subjekt und Objekt ihre Hoffnung auf eine *Neue leibhaftige Zeichensprache*. Deutlich markiert ihre Vision die Idee eines technischen Mitstreiters. In ihrem Videofilm *La Toilette* (1977–79, s/w, Video auf Film kopiert, 97 min) sieht sich der Betrachter beziehungsweise die Betrachterin mit der im Gähnen der Akteurin vorweggenommenen *Langeweile* einer mehr als eine Stunde währenden morgendlichen Spiegel-Szene konfrontiert.[147]

Abb. 20 a: Friederike Pezold, La Toilette, 1979

Pezold bürstet, frisiert, schminkt und zieht sich an. Die minimalen und betont langsam ausgeführten Körperbewegungen werden dabei in ungeschnittenen Detailaufnahme-Sequenzen als eine Art Grammatik ihrer *Neuen leibhaftigen Zeichensprache nach den Gesetzen von Anatomie, Geometrie und Kinetik* erkennbar, die die Künstlerin bereits seit 1973 in einzelnen kleinen Videostücken wie *Fußwerk*, *Schamwerk*, *Bruststück* etc. entwickelte.[148] Der Videofilm integriert die vorangegangenen Arbeiten, die als Videos, Monitorzeichnungen und Installationen ausgeführt sind und verdichtet sie zu einer narrativen Szene, der *Toilette*, die gleichzeitig auf eine der ersten Videoarbeiten von Pezold, *Selbstgespräch* (1972, Video, s/w, Ton, 20min), zurückzuführen ist. In

146 Pezold 1983, S. 183.

147 Zu dem Videofilm *La Toilette* vgl. die frühe Besprechung von Gertrud Koch (1979).

148 Vgl. zu diesen Arbeiten von Friederike Pezold: Pezold 1975, 1976,1977, 1982 und 1995; Grafe 1976; Fraueneder 1988, Breitwieser/Re-Play 2000, S. 441–449.

Selbstgespräch ist der Monitor anstelle eines Spiegels als ein Gegenüber eingesetzt und Pezold lässt sich von ihrem, teilweise zuvor aufgezeichneten, Ego befragen. Das Selbst ist hier durch die mediale Verzögerungsschleife in die schizophrene Lage versetzt, einen häufig als inneren Monolog missverstandenen Dialog zur Aufführung zu bringen. *La Toilette* beginnt mit einem Zitat dieser Szene, die die Aufnahmesituation als *Closed Circuit* Installation vorstellt, wobei hier nun das Bild auf dem Bildschirm auf eine Live-Wiedergabe der Aufnahme beschränkt ist. Nach einem Schnitt wechselt die Einstellung zur reinen Wiedergabe der installierten Kameraperspektive und zeigt fortan unterschiedliche Körperpartien in extremer Nahaufnahme. Die Bilder haben starke grafische Kontraste, sind extrem flächig und nahezu abstrakt.

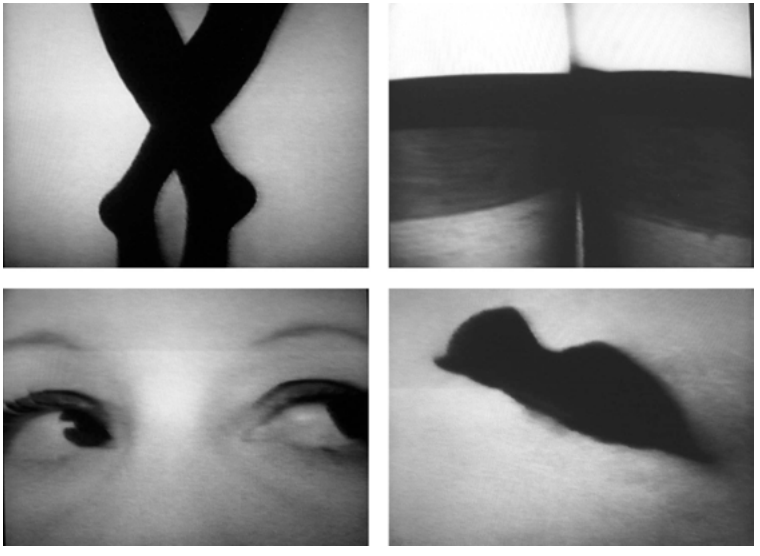

Abb. 20 b: Friederike Pezold, La Toilette, 1979

Die extreme Langsamkeit entzieht die Nahaufnahmen ebenso einem pornografischen Blick wie die in der extremen Ausleuchtung erwirkte Auflösung der Körperlichkeit in grafische Flächen. Statt des Seheindrucks eines sich dem Körper nähernden Kamera-Auges, stellt sich umgekehrt der Eindruck ein, dass die Bilder, indem sie eine aufdringliche Präsenz entwickeln, den Betrachtenden auf den Leib rücken. In der Unabschließbarkeit der Bilder sieht sich das Spiegelbewusstsein an seine Grenzen geführt und findet statt der gewohnten Perspektive auf einen weiblichen Körper die vom Bild abhängige Konstruktion seines Begehrens widergespiegelt. Demnach wird die Closed-Circuit-Szene hier in der von Stuart Marshall argumentierten Form zu einer Kritik an der Vorstellung eines souveränen Subjekts – mit der entscheidenden Zusatzanmerkung, dass die »neue technologische Stufe«, auf die sich Pezold mit Video gestellt sieht, es ihr zudem ermöglicht, die Vorstellung einer geschlechtlichen Fixierung der Positionen von Schauendem und Angeschautem, Zeigenden und Gezeigtem zu durchkreuzen.

In einer von der Ausgangsszene her vergleichbaren, von der formalen Bearbeitung her aber genau gegensätzlichen Arbeit, dem Video *Vertical Roll*

(1972, s/w, Ton, 20 min) von Joan Jonas, wird diese Bloßlegung des Blickbegehrens durch eine andere Form des Bildentzugs noch stärker erkennbar.[149] Die Situation ist zunächst eine ähnliche: eine exotisch gekleidete Frau mit Maske vor einem Spiegel. Auch hier bestehen die Bilder aus sich langsam bewegenden Körperteilen in extremer Nahaufnahme. Joan Jonas Video ist jedoch ein formales, stark konzeptuelles Band, das die Szenerie nur noch als enigmatische Spur enthält. Die Bildfolge unterliegt dem mechanischen, stakkatohaften Rhythmus einer Bildstörung, der sogenannten Vertical Roll, die sich als schnell aufeinander folgender schwarzer Balken durch die Bildfläche zieht. Der Rhythmus wird von dem Ton eines auf den Spiegel schlagenden Löffels verstärkt. Beides, die Nichterkennbarkeit der Bilder und die aufdringliche Dominanz des Schlaggeräuschs, verfremden die *Ursprungsszene* und sorgen dafür, dass das Bild sich einer narrativen Festlegung entzieht. Erst nach mehrmaligem Ansehen wird erkennbar, dass sich die Kameraperspektive und damit das Bild dreht. Die Einschnitte des Balkens erinnern an Filmkader. Bei genauerem Hinsehen jedoch wird erkennbar, dass sich das Bild zwischen je zwei durch die vertikale Rolle getrennten Sequenzen bewegt, was darauf verweist, dass es sich nicht um die Aufschlüsselung der fotografischen Filmentstehung handelt, sondern um die der bruchlosen elektronischen Entstehung des Videos. Es findet eine irritierende Berührung von zwei Wahrnehmungsperspektiven statt, die an ein mediales Wissen um die jeweils spezifische Bildkonstruktion gekoppelt sind. Stärker noch als die Arbeit von Pezold spielt *Vertical Roll* mit der Schaulust selber und lässt diese sich in ihrem Begehren, die Bilder zu *kitten* und vollständig zu bekommen, selbst erkennen. In mehrfacher Weise findet demnach in dieser Arbeit eine wahre Bildstörung statt, die die vermeintliche Evidenz der idealen Spiegelung aufbricht: Die Intaktheit der medialen Versprechen bricht an den Rändern, an denen das Bild weder die ganzheitliche Illusion des Films noch die des Videos herstellt. Und an diesen Rändern zerbirst auch das Bild der Frau als Spiegel, die nun statt in der ihr zugeschriebenen Andersheit die Grenze als Fetisch ebenso zu markieren wie zu leugnen, das Begehren sich selbst in die Augen blicken lässt.

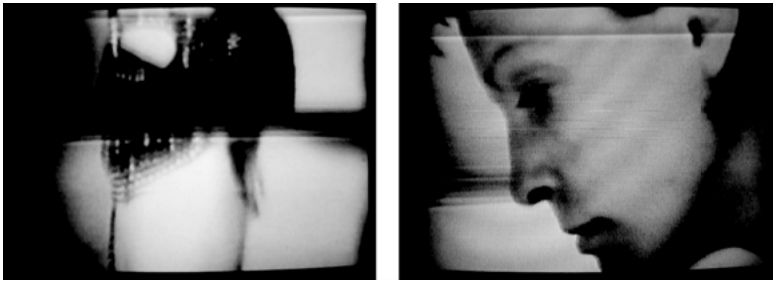

Abb. 21: Joan Jonas, Vertical Roll, 1972

149 *Vertical Roll* zählt zu den bedeutendsten Videobändern der frühen 1970er Jahre und ist wegen seiner brillianten Reflexion des Mediums nicht nur bereits Gegenstand der ersten einschlägigen Texte zur Videokunst gewesen (etwa auch bei Krauss 1976), sondern generell bis heute in nahezu jeder Anthologie oder Abhandlung zu Videokunst vertreten. Vgl. beispielsweise: Jong 1973, Jonas 1983, Engelbach 2001, S. 52–55 und Osswald 2003, S. 221–246.

Die beiden, exemplarisch angeführten Videos von Pezold und Jonas können als paradoxe Formulierung eines *weiblichen Narziss* betrachtet werden.[150] Das Paradoxe dieser Figur liegt in ihrem ›sowohl-als-auch‹ begründet: Einerseits sind diese Arbeiten durchaus Ausdruck klassischer Selbstreferentialität, insofern sie dem Versuch geschuldet sind, sich selbst an der Stelle des sprechenden, autorisierten Subjekts zu verorten und zu zeigen. Andererseits reflektieren sie ganz offensichtlich ein bestimmtes Krisenmoment des Künstler(selbst)bildes, das erkennen lässt, dass ihre Selbstinszenierungen absichtsvoll mit dem Zerspringen des Spiegels arbeiten und erst in seinen Splittern das *eigene* Bild auszumachen scheinen. Die Ablehnung eines durch die Repräsentationsgeschichte besetzten vollständigen Frauenbildes, das wiederholt einen mangelnden Besitzanspruch gegenüber dem *eigenen* Bild erfahren lässt, geht in ihren Arbeiten Hand in Hand mit ästhetischen Verfahren zur Aneignung und Dekonstruktion des Videobildes. Die eingenommenen Posen und Positionen schwanken, wie der offenbar ungebrochene Wille zur Selbstdefinition von Pezold markiert, zwischen kritischer Analyse und Affirmation. So sind es gerade diese *narzisstischen* Versuche zur Selbstdefinition, die in ihrem Eintauchen in den elektronischen Bilderstrom das Wasser einer Theorie selbstverliebter Knaben aufwühlen, indem sie, wie mit Baudrillard zu verdeutlichen war, den Diskurs um die Entkörperung und Auflösung des Subjekts auf den eigentlichen Schauplatz zurückverweisen: eine mit Video als neuem Zeichenmedium erwirkte semiotische Krise der Differenz, die die vermeintlich anthropologischen Gewissheiten ihrer Instabilität überführt.

Eine *phänomenale* Schnittmenge: Feminismus, Video und ›Postmoderne‹

Die als postmodern bezeichnete Verabschiedung universeller Ansprüche der Moderne, die feministische Kritik an der Repräsentation von Weiblichkeit und an der Hegemonie des männlichen Blicks sowie die dem Medium Video als spezifisch zugeschriebenen Eigenschaften einer Optik taktiler Nähe, Simultanität und direkter Verfügbarkeit überschneiden sich in signifikanten Punkten. Wie Marita Sturken zeigt, ist die Entwicklung von Video zu Beginn der so genannten Postmoderne weder Zufall noch technikhistorische Notwendigkeit, sondern eine Konsequenz des Zusammentreffens verschiedener Fragen und Diskursstränge und begründet eine historisch spezifische Schnittmenge.[151]

Das in dem Präfix *post-* angedeutete Verhältnis einer Nachträglichkeit der Zeit, die sich selbst einen Namen zu geben sucht, gegenüber einer als vergangen betrachteten Zeit der Moderne, hat in den 1980er Jahren in den europäischen und us-amerikanischen Zentren akademischer Selbstbefragung zu einem ausgedehnten ästhetischen und theoretischen Diskurs geführt.[152] Dabei

150 Die Figur eines paradoxen, weiblichen Narzissmus habe ich an anderer Stelle eingehender beschrieben, vgl. Adorf 2003a.

151 Sturken 1990.

152 Für den Einzug des Begriffs in der Philosophie und den Sprach- und Kulturwissenschaften wird *Das postmoderne Wissen* von Jean-François Lyotard (1986 [1979]) als Schlüsseltext angesehen. Lyotard widmet seine »Untersuchung zur Lage des Wissens in den höchstentwickelten Gesellschaften« jenem »Zustand der Kultur nach den Transformationen, welche die Regeln der Spiele der Wis-

ist die Vielstimmigkeit dieses Diskurses gleichsam zu ihrem Symptom geworden. Deutlich wird dies in der Differenz zwischen den politisierenden und kritischen Konzepten von Craig Owens, Frederic Jameson und Andreas Huyssen, und dem eher unpolitischen Kunstbegriff von Wolfgang Welsch.[153] Der Unterschied scheint vor allem auf den *einen* wertenden Bezug und den *einen* differenten Begriff von Moderne zurückzuführen zu sein. In der amerikanischen Kunstkritik wurde der Begriff Postmoderne allmählich im Laufe der 1970er Jahre populär – auch wenn Andreas Huyssen rückblickend schon von einer Postmoderne der 1960er Jahre in der Kunst spricht und damit die antimodernistische Haltung von Minimalismus, Pop Art, Aktionismus, Fluxus und Konzeptkunst meint. Huyssen und Owens beziehen sich uneingeschränkt positiv auf das oppositionelle Potenzial der antiautoritären und institutionskritischen Kunstpraktiken. Huyssen sieht darin eine grundsätzliche Kritik am Entwicklungsbegriff am Werk, die die Komplizenschaft zwischen ästhetischem und sozioökonomischem Fortschrittsdenken unmöglich mache. Im feministischen und im ökologischen Projekt mit seiner Aufwertung von Reproduktion und Erhaltung und in der theoretischen Anstrengung zur Begründung handlungsfähiger, sprechender und schreibender Subjektivitäten sieht er die wirkliche Neuorientierung des postmodernen Denkens begründet. Damit sei eine politisch entscheidende Kritik an dem heroischen Dogmatismus der Moderne mit seiner Universalisierung eines weißen, heterosexuellen, männlichen Subjekts formuliert. In genau entgegen gesetzter Richtung argumentiert dagegen Welsch für eine postmoderne Kunst, wenn er in Anlehnung an die Position von Achille Bonito Oliva einen noch immer an die Vorstel-

senschaft, der Literatur und der Künste seit dem Ende des 19. Jahrhunderts getroffen haben« (ebd., S. 13). Ein Großteil der Diskussion um einen realen Bruch zwischen Moderne und Postmoderne beruft sich auf das von Lyotard untersuchte Ende der großen Erzählungen: »die Dialektik des Geistes, die Hermeneutik des Sinns, die Emanzipation des vernünftigen oder arbeitenden Subjekts« (ebd.). Mit ihnen habe sich die moderne Wissenschaft mittels der Philosophie die Grundlagen ihrer Legitimation erzählt. Verschiedene Entwicklungen seit Ende des 19. Jahrhunderts entzogen diesen Erzählungen jedoch ihre Glaubwürdigkeit. Lyotard und andere Vertreter der Hypothese einer historischen Wende, sehen nun in der allmählichen Verabschiedung »eingefleischter« Narrative einen Endpunkt erreicht, den sie als Postmoderne proklamieren: »Bei extremer Vereinfachung hält man die Skepsis gegenüber den Metaerzählungen für ›postmodern‹. Diese ist ohne Zweifel ein Resultat des Fortschritts der Wissenschaften […]. Die narrative Funktion verliert ihre Funktoren, die großen Heroen, die großen Gefahren, die großen Irrfahrten und das große Ziel. Sie zerstreut sich in Wolken, die aus sprachlich-narrativen, aber auch denotativen, präskriptiven, deskriptiven usw. Elementen bestehen, von denen jedes pragmatische Valenzen sui generis mit sich führt. Jeder von uns lebt an Punkten, wo viele von ihnen einander kreuzen. Wir bilden keine sprachlich notwendigerweise stabilen Kombinationen, und die Eigenschaften derer, die wir formen, sind nicht notwendigerweise mitteilbar« (ebd., S. 14f). Dieses Ende aber ist bei Lyotard nicht in der geläufigen kulturpessimistischen Verlustrhetorik formuliert, sondern markiert für ihn den Übergang zum Denken der Differenz: »Das postmoderne Wissen ist nicht allein das Instrument der Mächte. Es verfeinert unsere Sensibilität für die Unterschiede und verstärkt unsere Fähigkeit, das Inkommensurable zu ertragen« (ebd., S. 16).

153 Owens 1997, Jameson 1997 [´84], Huyssen 1997 [´84], Welsch 1988.

lung von Autonomie gebundenen Kunstbegriff vertritt.[154] Seine Schnittmenge der Probleme zeitgenössischer Kunst mit dem postmodernen Diskurs beschränkt sich auf eine nicht näher ausgeführte »Akzentverschiebung zu stärker poetischen, emotionalen und ambivalenten Werken«, denen er eine »radikale […] Verwiesenheit auf Pluralität« zubilligt.[155] Auch Frederic Jameson will die Frage der Postmoderne nicht als die eines bestimmten Stils begreifen, definiert aber ein paar spezifische Merkmale, die er als eine symptomatische Folge beziehungsweise kritische Auseinandersetzung mit den Bedingungen des Spätkapitalismus betrachtet:

> [E]ine neue Oberflächlichkeit (nach dem Verlust der ‹Tiefendimension›), die sich sowohl auf die zeitgenössische Theorie als auch auf die gesamte neue Kultur des Bildes oder des Simulakrums erstreckt; der daraus resultierende Verlust von Historizität, der sich sowohl in unserem Verhältnis zum allgemeinen Geschichtsverständnis bemerkbar macht als auch in unser neues ‹privates› Zeitverständnis eingreift (dieses Zeitverständnis und seine ‹schizophrene› Struktur gibt, wie Lacan annimmt, neue Muster syntaktischer und syntagmatischer Beziehungen in den vornehmlich temporal operierenden Künsten vor); weiterhin: eine völlig neue, emotionale Grundstimmung, die sich mit dem Wort ›Intensitäten‹ beschreiben läßt und die man am besten im Rückgriff auf die altbekannten Theorien des ›Erhabenen‹ erfasst; eine fundamentale Abhängigkeit der genannten Phänomene von einer völlig neuen Technologie, die ihrerseits für ein neues Weltwirtschaftssystem steht.[156]

Der erste Punkt, eine neue Oberflächlichkeit, ist bei Jameson in einem doppeldeutigen, aber ineinander greifenden Sinn zu verstehen: Einerseits spricht er die tendenzielle Auflösung der kategorialen Trennung zwischen »high and low«, zwischen Hoch- und Populärkultur an, andererseits zielt das Modell von Oberfläche und Tiefe auf eine theoretische Abgrenzung zum Transzendenzdenken der Neuzeit.[157] Die Postmoderne richtet sich demnach gegen die

---

154 »Die Kunst ist, per definitionem, eine asoziale Praxis, die an abgesonderten und geheimen Orten entsteht und sich entwickelt, und die sich offensichtlich keine Rechenschaft darüber ablegt, unter welchen Bedingungen sie sich entwickelt, weil sie keine Anregungen braucht, außer den inneren Antrieben, die sie leiten« (Oliva zit. nach Welsch 1988, S. 24). Welsch zufolge drückt sich eben gerade hierin eine »deutliche Absage an die Moderne, die sich […] immer wieder gesellschaftsbezogen verstanden hatte, sei es sozialreformerisch, sozialrevolutionär oder sozialutopisch« (ebd.) aus.

155 Ebd., S. 23 und 24.

156 Jameson 1997, S. 50.

157 »Neben dem hermeneutischen Modell vom Innen und Außen, das Munchs Bild entfaltet, gibt es mindestens vier andere grundlegende ›Tiefenmodelle‹, die von der neuen Theorie prinzipiell abgelehnt werden: das dialektische Modell von Wesen und Erscheinung (einschließlich des gesamten Spektrums der Begriffe Ideologie und falsches Bewusstsein), das Freudsche Modell vom Latenten und Manifesten bzw. der Verdrängung (Angriffsziel von Michel Foucaults programmatischer Streitschrift ‹La volonté de savoir›), das existentialistische Modell von Authentizität und Nichtauthentizität, dessen heroische und tragische Themen eng zusammenhängen mit jener anderen großen Opposition von Entfremdung und Versöhnung (was von Poststrukturalismus und Postmoderne gleichermaßen als erledigt betrachtet wird), und schließlich, als jüngstes unter den abzulehnenden Modellen, die große semiotische Opposition von Signifikant

platonische Tradition eines Denkens, welches das sinnlich Wahrnehmbare immer nur für das bloße Erscheinen der Dinge hält und die Wahrheit beziehungsweise das Wesen der Dinge als *dahinter* verborgen erachtet. Huyssen verweist darauf, dass diese Tradition auch bei Susan Sontag zum Angriffsziel ihres ästhetischen Denkens wurde. Ihr legendärer Text *Against Interpretation* richtet sich gegen eine hermeneutische Durchdringung von Kunst und plädiert für eine Haltung der Betrachtung, die sich über eine formale Beschreibung nähert und das Kunstwerk in seinem *Sosein* als das genieße, was es im besten Sinne allem Anschein nach sei.[158] Da die »moderne Interpretation« mit ihrer Unterscheidung eines manifesten und eines latenten Bildgegenstandes sich gleichsam hinter den Text grabe, um einen Ursprungstext freizulegen, den Sontag als Deformation des Eigentlichen betrachtet, ist ihr Abschlussplädoyer für ein sinnliches Erleben von Kunst geradezu als ethische Formulierung aufzufassen[159]: »Statt einer Hermeneutik brauchen wir eine Erotik der Kunst«.[160] Sontags Kritik an der im klassischen Repräsentationsdenken hochgehaltenen Differenz von Form und Inhalt aber trifft sich mit der poststrukturalistischen Kritik an der Kategorie des Autors.[161] Beide Gedanken wenden sich gegen ein Konzept vom Werk, das dieses als eine Form der Maskierung des Autors liest. Jameson und Huyssen spitzen die postmoderne Ablehnung der Tiefendimension auf die Absage an die Kategorie des Ausdrucks zu.

In *The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism*[162], einem Schlüsseltext zur Beziehung zwischen feministischer Repräsentationskritik und postmoderner Theorie, kritisiert Craig Owens den postmodernen Diskurs für seine Blindheit gegenüber der Frage sexueller Differenz. Da es insgesamt, im feministischen wie im postmodernen Diskurs darum gehe, Differenz nicht in der oppositionellen Gegenüberstellung von Selbst und Anderem zu denken und Owens die Kritik an den binären Strukturen als »intellektuellen Imperativ«[163] kritischer Theoriebildung betrachtet, verweist er nachdrücklich darauf, »dass das Insistieren der Frauen auf Differenz und Inkommensurabilität mit postmodernem Denken nicht nur zu vereinbaren ist, sondern geradezu ein

---

und Signifikat, die schon während ihres kurzen Höhenfluges in den 1960er und 1970er Jahren rapide aufgelöst und ›dekonstruiert‹ wurde. Diese verschiedenen ›Tiefenmodelle‹ werden weitgehend durch Praktiken, Diskurse und ein textuelles Spiel abgelöst, deren neue syntagmatische Strukturen noch zu untersuchen sind,« Jameson 1997, S. 56–58.

158 Sontag 1999 [1964].

159 Ebd., S. 15.

160 Ebd., S. 22.

161 »Diese Theorie ist es, die die Kunst als solche – jenseits des einzelnen Kunstwerks – problematisch, verteidigungsbedürftig macht. Und diese Verteidigung der Kunst wiederum ist es, die zu der merkwürdigen Betrachtungsweise führt, die das, was wir als ›Form‹ zu bezeichnen gelernt haben, scharf trennt von dem, was man uns ›Inhalt‹ zu nennen gelehrt hat, und die überdies dem Inhalt die wesentliche, der Form hingegen nur beiläufige Bedeutung zuerkennt.«, Sontag 1999, S. 12.

162 Ich beziehe mich im Folgenden auf die deutsche Übersetzung in dem Band *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*, herausgegeben von Andreas Huyssen und Klaus R. Scherpe (1997). Eine leicht abweichende Übersetzung findet sich in *Kunst mit Eigen-Sinn. Aktuelle Kunst von Frauen*, herausgegeben von Silvia Eiblmayr, VALIE EXPORT und anderen (1985).

163 Owens 1997, S. 178.

zentrales Moment dieses Denkens ausmacht«[164]. So könne es sich der postmoderne Diskurs zur Krise kultureller Autorität nicht leisten, Fragen nach der phallischen Konstruktion der Meistererzählungen, die es zu dekonstruieren gälte, auszublenden. Owens politischer Begriff von einer postmodernen Wende begreift die Kritik an dem traditionellen Repräsentationskonzept als ranghöchste Aufgabe kritischer Theoriebildung, die sich von einem Herrschaftsdenken verabschieden müsse, welches sich die Welt als bloße Vorstellung untertan mache. Mit einem Heidegger-Zitat, das die Eroberung der Welt als Bild zum bedeutendsten Vorgang der Neuzeit erklärt, und Hegel, der Sehen als Distanzsinn versteht und die rein theoretische Beziehung zwischen Auge und Objekt untersucht, skizziert Owens die Grundprämissen jenes traditionellen Repräsentationsdenkens, das auf einer zentralperspektivischen Ordnung basiert, die zwischen dem sehenden Subjekt und den gesehenen Objekten unterscheidet. Nach Owens gilt nun der postmoderne Angriff an vorderster Front eben diesem Begriff einer zentralisierten Macht. An einigen Beispielen künstlerischer Produktionen, die sich als feministische Praktiken verstehen, verdeutlicht er, wie diese dazu beigetragen hätten, »den privilegierten Status, den die Moderne dem Kunstwerk beimaß, vom Heiligenschein zu befreien« und die Reinheit der ästhetischen Form als Herrschaftsgeste zu dekonstruieren.[165] Die feministischen Praktiken zu einer Verbindung von Kunst und Leben seien dabei, über das avantgardistische Projekt einer Revolution der Kunst hinaus, eine konkrete Kritik an den strukturellen Ausschlüssen, die das System binären, oppositionellen Denkens schaffe, indem es beispielsweise die Sphären von Produktion und Reproduktion in männliche und weibliche Domänen trennt. Zwar beinhaltet seine Liste künstlerischer Beispiele von Laurie Anderson, Mary Kelly, Dara Birnbaum, Sherrie Levine, Cindy Sherman und Barbara Kruger keine explizite Thematisierung der von diesen verwendeten künstlerischen Medien, aber die Namen verdeutlichen eine Konzentration auf technische Bildmedien und die darin gesuchte Beziehung zur Zirkulation öffentlicher Bilder. Amelia Jones fasst die darin angedeutete Verknüpfung der Diskursstränge von Feminismus, Postmoderne und Medien treffend zusammen[166]: In ihrer Untersuchung zu den historischen Bedingungen der *Body Art* zu Beginn der 1970er Jahre betont sie den Part, den die Medienreflexion für das feministische Projekt spielte, in dem sie eine klare Entscheidung für die Auseinandersetzung mit der Repräsentationstheorie und gegen eine essentialistische Argumentationsgrundlage mit sich brachte. Und umgekehrt hebt Jones die wichtige Position der feministischen Theorie innerhalb der Mediendebatte hervor, die durch ihr insistierendes Interesse an den Konstruktionen und Effekten von Differenz nicht nur wesentlich zur Erarbeitung des Intermediären beitrug, sondern auch für eine historische Differenzierung der Begriffe von Körper und Subjekt sorgte.[167]

---

164 Owens 1997, S. 177.

165 Ebd.

166 Jones 1998.

167 »The poststructuralist and feminist discussion of the destabilization of the subject in postmodernism, the contingency of the self on the other, the interconnectedness of body/self, and the materiality of the body as subject can be seen as describing a set of conditions that both *explain* (retroactively) and *motivate* (precede) the effects of body art. Such formulations *make evident* what modernism has labored to conceal: the fundamental narcissism of the self and the contingency of the narcissistic self on its others. […] The mediated nature of

Das Medium Video wurde zum Symptom dieser Schnittmenge. Der grundsätzlich synthetisch, in Zeilen und scheinbar referenzlos aufgebaute Duktus der Pixelstruktur im elektronischen Bild wurde gegen den Gedanken von Repräsentation und Mimesis betont. Und auch der Fernsehbildschirm als einziger Ort eines flüchtigen Aufscheinens dieser neuen Bildgeneration ließ nicht mehr nach einem Dahinter im Sinne einer Wesenhaftigkeit fragen, sondern nur noch nach der Programmierung. Darin lag eine Betonung der Oberfläche (der Mattscheibe), die Jamesons Thesen zu bestätigen schien. Und auch die populärkulturellen und kommerziellen Bezüge des Fernsehens, die allein einer auf kurzlebigen Konsum angelegten Logik der Unterhaltungsindustrie verpflichtet schienen, widersetzten sich den traditionellen Vorstellungen von Tiefgründigkeit. Die zyklische Struktur der geschlossenen Videoschleife war zudem strukturell auf einen anderen Zeitbegriff zu beziehen, als die Linearität des (narrativen) Filmes.[168] Hieran ließ sich der postmoderne Gedanke einer Verabschiedung von Geschichte ebenso wie die Argumentation gegen den avantgardistischen und kapitalistischen Fortschrittsgedanken knüpfen. Der Akzent auf dem Topos Nähe – jener häufig angesprochenen Intimität und Taktilität der Videoästhetik – war darüber hinaus als eine kritische Positionierung gegen die Hegemonie machtvoller Blickdispositive zu verstehen. Der auf Distanz angelegte Sehsinn der bürgerlichen Kultur (seine Idee interesselosen Wohlgefallens und bloßen Schauens) schien in diesem *unreinen* Medium (mit seiner Nähe zu Körper, Pop und Gegenwart) konterkariert. Dabei wurde der zentralperspektivischen Ordnung des panoramatischen Raumes eine mehrdimensionale, multifokale und mit diversen Synthesemethoden zur Durchmischung von Bildebenen experimentierende Ästhetik der *Auflösung* (oder Dekonstruktion) von Zeit und Raum entgegen gehalten.[169] Frederic Jameson formuliert das demnach *postmoderne* Wesen des Mediums Video folgendermaßen[170]:

---

the narcissistic body/self recognized by poststructuralism and feminism and played out in body art projects complicates this goal, pointing not only to the dissolution of the nuclear family, state authority, and the general authority of the paternal function […] in late capitalism but also to the dissolution of the epistemological certainty within disciplines such as art history«, ebd., S. 51f.

168 Im *Expanded Cinema* gab es unmittelbar vor der Einführung von Video und parallel zu dessen ersten Jahren auch ästhetisch Experimente, die ein Zelluloidband zu einer Endlosschleife verbanden und damit einen Loop projizierten, der sich als Betonung des Zyklischen verstehen lässt (vgl. Kap. II, S. 127ff.). Das Argument aber spricht allenfalls gegen einen platten Mediendeterminismus und für die oben skizzierte These einer historischen Übereinkunft von Problemen, Fragen, Medien und Identitätsentwürfen

169 Dass eine solche Ästhetik aber nicht zwingend gleichbedeutend ist mit differenten Subjektmodellen oder anderen Formsprachen als denen der Moderne, kommt an anderer Stelle dieser Arbeit zur Sprache. So lässt sich selbstverständlich schon seit Anfang der 20. Jahrhunderts im Prinzip der Collage und Montage eine Form der Negierung zentralperspektivischer Bildkompositionen sehen und zudem zielen multimediale Videoprojektionsräume seit den 1960er Jahren auch nicht selten auf eine Form von Überwältigung, die der Totalität des panoramatischen Blicks nicht allzu fern ist.

170 Auch Jonathan Price betont eine Koinzidenz von Postmoderne und Video: »Perhaps every era that creates its own mass medium is also molded by it: the Phoenicians´ sea empire depended on their invention of the written alphabet, the Reformation on printing, and our own post-modern era on video communi-

Ich habe auszuführen versucht, dass das Video insofern einzigartig – und in diesem Sinne historisch privilegiert oder symptomatisch – ist, als es die einzige Kunstform oder das einzige Medium darstellt, in dem dieser letzte Saum zwischen Raum und Zeit der eigentliche Ort der Form ist, und insofern seine Maschinerie in einzigartiger Weise Subjekt und Objekt gleichermaßen beherrscht und depersonalisiert, wobei sie das Subjekt in einen quasimateriellen Aufnahmeapparat für die Maschinenzeit des Objekts und des Videobildes oder die ›totale Überflutung‹ verwandelt. […] An dieser Stelle verschwinden Referenz und Realität vollständig, und selbst die Bedeutung – das Bedeutete wird problematisch. Es bleibt dieses reine und zufällige Spiel der Signifikanten, das wir als Postmoderne bezeichnen […] – das ist die Logik der Postmoderne schlechthin, eine ihrer stärksten, originellsten und authentischsten Formen.[171]

Um 1970? Die historische Dimension der Beziehung von Subjekt und Medium

Die weltpolitischen Ereignisse um 1970 herum ließen an der politischen Relevanz selbstbezüglicher Kunstkonzepte zweifeln und nach interventionistischen Praktiken und einer direkteren Beziehung von Kunst und Leben suchen. In Auseinandersetzung mit dem Potenzial der Massenmedien und der Pop-Kultur und mit einer gegenüber dem futuristischen Optimismus der frühen 1960er Jahre weitestgehend desillusionierten Haltung sah eine anwachsende Zahl an Kunstschaffenden ihre vordringlichste Aufgabe Anfang der 1970er Jahre in der Analyse kultureller Zeichenprozesse und dem Einspielen subversiver Zeichen. So schreibt Peter Wollen, dass die Kunstwelt der 1970er und 1980er Jahre in einer historischen Umbruchsituation zwischen Modernismus und Postmoderne gewesen sei, in der Strukturen der symbolischen Ordnung aufgebrochen und neu verhandelt wurden: »Such periods of transition also produce a period of instability in which all kinds of hitherto suppressed options are made possible.«[172] Das Hamburger Ausstellungsprojekt *Eremit? Forscher? Sozialarbeiter?* von 1979, das diese Änderungen des Feldes künstlerischer Handlung nachzuvollziehen suchte, fasste das *veränderte Selbstverständnis von Künstlern* dieser Dekade unter folgenden Richtungen zusammen:

Im Bereich A demonstriert der Künstler seine Sozialerfahrung an der eigenen Person. Sein Ich wird zum Experimentierfeld. Er wird Medium künstlerischer Prozesse und Modellfall der konflikthaften Wechselbeziehung zwischen Individuum und Ge-

---

cation. In less than a dozen years the do-it-yourself television colloquially known as video has grown from a few portable videotape recorders imported by Sony to a full-fledged, heavily capitalized all-American medium used by psychiatrists, teachers, industrial training officers, liquor store owners, golf pros, and – least significant in economic terms – artists. Yet the artists have done more than any other group to define exactly what the medium does best […]. Video has become a medium in which a post-modern, part primitive, part high-technology artist can define a complex personality with surprising originality«, Price 1977, S. 41.

171 Jameson 1996.

172 Wollen 1984, S. 39.

sellschaft. Der Künstler hebt sich tendenziell im Kunstwerk auf. Im Bereich C werden die eigenen Erfahrungen auf die sozialen Prägestrukturen zurückgeführt, welche zum Experimentierfeld werden. Der Künstler liefert modellhaft Darstellungen der sozialen Wirklichkeit oder wird zum Medium gesellschaftlicher Prozesse oder hebt tendenziell die Rolle des Künstlers auf, indem er die eigene Person in soziale Prozesse integriert. Im Bereich B werden die Wahrnehmungs- und Erkenntnisbedingungen subjektiver und objektiver Realität untersucht. Das künstlerische Bewusstsein wird zum Experimentierfeld und Modellfall für subjektive und archetypische Bewusstseinsbildungsstrukturen.[173]

Die Auseinandersetzung mit dem Medium Video spielte im Kontext der konzeptuellen Neuausrichtung des Kunstfeldes zu jener Zeit eine in mehrerlei Hinsicht bedeutsame Rolle. Die Videokunst richtete sich gewissermaßen an einer Schnittstelle ein, von der aus sowohl die Produktionsbedingungen des etablierten Kunstbetriebs – mit seinen festen Werkbegriffen und Künstlermythen – als auch die populäre Bedeutungsmaschinerie der neuen, amerikanisch geprägten Fernsehkultur befragt werden konnten. Die konzeptuelle Öffnung des *high art*-Diskurses sowie das explizite Einbeziehen soziopolitischer Fragen und technologischer Problemstellungen beförderte eine Differenzierung des ästhetischen Handlungsfeldes, die zeitgenössische Autorinnen und Autoren in Definitionsschwierigkeiten brachte. So führt etwa Edward Lucie-Smith in seiner 1980 erschienen Anthologie *Art in the Seventies* bereits neun Oberbegriffe und neununddreißig zugeordnete Feineinteilungen an. Neben den bekannten Kategorien, wie *Minimal Painting, Conceptual Art, Photography, Abstract Painting and Sculpture, Happening, Earth* Art etc., beeindruckt seine Liste durch ihre inzwischen unbekannten und zum großen Teil vom Autor erfundenen Gruppierungen, wie *»Post Pop and Mandarin Taste«, Weaving, Kinky, Absurd architecture* u.a. – und vor allem durch ihre deutliche Benennung des politischen Bezugs: *Feminist, »High-Tech and the Third World«, »Cultural Colonialism«, »Anti-Vietnam«, »Ecological and social«* u.a. Wovon aber zeugt diese offensichtliche Diversifizierung, wenn sie nicht einfach als Orientierungsverlust gegenüber den von Ferne gut sichtbaren Standarten moderner Kunst gelten soll? Die Kritikerin Rosalind Krauss stellt in ihrem Text *Notes on the Index* von 1976 mit Blick auf die Beziehung zwischen den politischen Emanzipationsbewegungen und der Verabschiedung moderner Paradigmen eine bemerkenswerte Vermutung an:

> Es ist, als präfiguriere diese Notwendigkeit einer Liste oder rasch wachsenden Kette von Kategorien ein Bild persönlicher Freiheit – vielfältiger Optionen, die heute der Entscheidung oder dem Willen des einzelnen überlassen sind, während sie vormals durch die restriktive Vorstellung eines historischen Stils ausgeschlossen waren. […] Aber ist die Abwesenheit eines kollektiven Stils das Anzeichen einer wirklichen Differenz? Oder gibt es vielleicht etwas anderes, für das all diese Ausdrucksweisen mögliche Manifestationen sind? Marschieren all diese ›Individuen‹ nicht in Wirklichkeit im Gleichschritt, lediglich nach einem anderen Trommler als dem, den man Stil nennt?[174]

173 Aus dem Konzept zur Ausstellung *Eremit? Forscher? Sozialarbeiter? Das veränderte Selbstverständnis von Künstlern* 1979, S. 6.

174 Krauss 2000, S. 249.

Der Trommelschlag, den Krauss zu hören glaubt, soll auf das paradigmatische Interesse an der Qualität des indexikalischen Zeichens (Peirce) zurückgehen, das sich nicht zuletzt in der Beziehung der Kunst der 1970er Jahre zu dem Medium der Fotografie zeige. Krauss konstatiert mit Blick auf Arbeiten von Marcel Duchamp eine Krise – sie spricht von einem gewissen »Trauma der Signifikation«, dass der Künstler durch die Entwicklung einer abstrakten Bildsprache zu Beginn des Jahrhunderts und den Aufstieg der Fotografie erfahren habe.[175] In seinem Werk sieht sie ein »veränderte[s] Verhältnis zwischen Zeichen und Bedeutung« verhandelt, »das mit der Einführung des Index in das Kunstwerk entsteh[e]«.[176]

Das Problem des Index zwischen ästhetischer Präsenz und politischer Gegenwart

Krauss liest *Das grosse Glas* (1920) in seiner Schlüsselstellung innerhalb des Werks von Duchamp als eine Auseinandersetzung mit Fragen zu Medialität, Zeichenhaftigkeit und Selbstdarstellung und kommt zu dem Schluss, dass es Duchamp – wie allen Künstlern und Künstlerinnen zu Beginn der 1970er Jahre – um ein Problem der Präsenz gegangen sei, das sie mit dem Begriff der Indexikalität in Verbindung bringt.[177] Es bleibt zu fragen, welches zeichentheoretische Konzept Krauss für ihre Auffassung von der Avantgarde der frühen 1970er Jahre geltend macht und ob die von ihr vorgeschlagene Lektüre durch Beispiele, die nicht den herangezogenen der Autorin entsprechen, die aber einem ähnlichen Umfeld entstammen und dem gleichen Diskurs zugerechnet werden können, ihre These stützen oder in Zweifel ziehen. Krauss bezieht sich explizit auf die Terminologie von Charles Sanders Peirce und Jacques Lacan, das heißt die Peircesche Unterscheidung ikonischer, symbolischer und indexikalischer Zeichenqualitäten und die Lacansche Triade von Imaginärem, Symbolischem und Realem. Im Zentrum ihrer Argumentation steht ihre Behauptung, dass es das Anliegen der Künstler und Künstlerinnen gewesen sei, mit einer Zeichenhaftigkeit jenseits von Symbolischem und Ikonischem zu operieren. Diese Annahme bezieht die Autorin auf eine Vorstellung von Präsenz, sowohl der Kunstwerke als auch der KünstlerInnen, welche, anders als ein klassisches Darstellungsverhältnis oder ein metaphorisches oder metonymisches Referenzsystem, weder mit Verschiebungen noch mit Ersetzungen arbeite. Genau darin aber liegt ein Problem, denn im Unterschied zu Peirce verlässt sich die Argumentation von Krauss auf ein Reinheitsparadigma, welches die drei Zeichenqualitäten zu einzelnen, kategorisch

175 Krauss 2000, S. 260.

176 Ebd.

177 Der Begriff des Index, der von Krauss mit Bezug zu de Saussure und Barthes verwendet wird, ist etwa zeitgleich ebenso für den Ansatz der *Art & Language* Konzeptualisten von großem Interesse gewesen und die Argumentation von Krauss kann hier auch in der Nähe der Konzeption dieses Begriffs durch den Künstler Joseph Kosuth gesehen werden, dem es, wie Mary Kelly kritisch anmerkt, in erster Linie um die Idee eines denotativen Sprachgrundes gegangen sei, das heißt um die Idee einer reinen, von der (mythischen) Bedeutung gleichsam unberührten Zeichens – was der Formulierung bei Krauss entspräche, dass es in der vermeintlich indexikalischen Paradigmatik der Kunst der 1970er Jahre um das Paradox einer »bedeutungslosen Bedeutung« gegangen sei.

voneinander zu unterscheidenden Zeichentypen erklärt und den Umstand negiert, dass ein Zeichen nie für sich allein steht, immer durch den Verweis auf etwas anderes überhaupt erst zum Zeichen wird und sowohl indexikalische als auch symbolische oder ikonische Qualitäten aufweisen kann. Doch um den (Um-)Deutungswillen der Autorin an dieser Stelle klären zu können und in einen Zusammenhang mit den Entwicklungen des Kunstdiskurses ihrer Zeit zu stellen, soll zunächst ihre zeichentheoretische Argumentation nachgezeichnet werden. Krauss liest die Funktion des indexikalischen Zeichens als eine Form von Widerstand gegen den Sinn – die Bedeutung. Sie betont, dass das Wesentliche des indexikalischen Zeichens nach Peirce sei, dass es eine direkte, physische Verbindung zu seinem Referenten unterhält und somit, im Sinne einer Spur, als ein Anzeichen für dessen Präsenz stehe.[178] Krauss zufolge ist es diese Form von indexikalischer »Zeugenschaft«, an der die Kunst der 1970er Jahre interessiert gewesen sei und die zu dem paradigmatischen Interesse an der Fotografie geführt habe. Denn die Fotografie, oder besser gesagt das Fotografische (die Fotografie als Modell, wie sie es mit André Bazin formuliert[179]) verkörpere, im Unterschied zur Malerei, die Idee einer Widerständigkeit gegen das Symbolische:

> Die Fotografie ist also eine Form des Ikons, das heißt einer visuellen Ähnlichkeit, die eine indexikalische Beziehung zu ihrem Gegenstand hat. Ihr Unterschied zum echten Ikon wird in der Absolutheit dieser physikalischen Genese erfahrbar […]. Wenn in die Malerei durch das menschliche Bewusstsein, das hinter den Formen der Darstellung am Werk ist und eine Verbindung zwischen den Gegenständen und ihrer Bedeutung schafft, das Symbolische eindringen kann, so kann es das in der Fotografie nicht.[180]

Es ist, auch wenn Krauss diese Argumentation mehr als Subtext denn als offene These lesbar macht, eben diese Form der Uneinnehmbarkeit durch die symbolische Konvention, an der die »Antimodernen« zu Beginn der 1970er Jahre interessiert gewesen sein sollen. Für die Kritikerin äußert sich das in der unbedingten Verweigerung von Stil.[181] Krauss verdichtet ihre Analysen zu der Idee, dass es das Anliegen der Künstler und Künstlerinnen gewesen sei, mit einer Zeichenhaftigkeit jenseits von Symbolischem und Ikonischem zu operieren, um eine Form von reiner Präsenz zu installieren. Die eigentliche Leere der Zeichen deutet sie als eine traumatische Grundlegung der Signifikation, der das »Scheitern der Bezughaftigkeit des sprachlichen Zeichens«[182] eingeschrieben sei. Ihre paradox formulierte These ist dann, dass das, »[w]as mit der Struktur des Index eingeführt wird, […] die bedeutungs-

178 Anja Osswald (2003) hat den Begriff des Indexikalischen bei Krauss eingehend, mit Bezug auf die semiologischen Ausgangskonzepte analysiert. Sie kommt zu dem Schluss, dass Krauss eine unzulässige Verkürzung auf das Mediale vornehme und verkenne, dass die Qualität des Indexikalischen Ergebnis einer künstlerischen Strategie, das heißt einer kalkulierten Zeichenoperation sei und nicht das logische Ergebnis eines bestimmten Mediengebrauchs, vgl, ebd. S. 59.

179 Krauss 2000, S. 257

180 Ebd.

181 Vgl. ebd., S. 263.

182 Ebd., S. 259.

lose Bedeutung [ist].«[183] Wie sie mit Blick auf damals aktuelle Beispiele darlegt, sei es darum gegangen, in die direkte, physische Präsenz eines an sich bedeutungslosen Objekts eine vergängliche Spur der eigenen Präsenz »einzubetten«.[184]

Von hier aus baut Krauss die Brücke zu der Bedeutung des (versteckten) Selbstbildnisses bei Duchamp. Denn ohne dass sie diesen Punkt explizit macht, zeigt sich in dieser Verbindung, dass die vermeintlich »bedeutungslose Bedeutung« mit einer anderen Form der Bedeutung reichlich gesättigt ist: Sie fungiert in der Argumentation von Krauss nämlich als Indiz für die künstlerische Existenz selbst, als Zeugnis eines *realen* Schöpfungswillens, wenn man so will, in dem sich die besondere Befähigung der Kunstschaffenden ausdrücken soll, etwas bedeutend zu machen. Krauss' paradoxe Formulierung einer »bedeutungslosen Bedeutung« trennt zwischen der Urteilsebene eines vorausgesetzten Referentialitätssystems, das die Erscheinung für bedeutungslos erklären soll, und dem ästhetischen Urteil, dass die Form der Negation selbst erst zum Bedeutenden mache. Die Verbindung zwischen Zeichen und Präsenz soll zum Nachweis künstlerischer Existenz werden – auch wenn die Reproduktionsmedien die auratische Aufladung des Originals gebrochen und die Vorstellung vom Künstler als Schöpfer in Zweifel gezogen haben. An dieser Stelle stellt Krauss eine Beziehung zwischen der von ihr bei Duchamp gesehenen Thematik und dem Ich-Begriff her: Das Problem, das Kinder und einige psychisch Gestörte damit hätten, ›ich‹ zu sagen, wird von ihr zeichentheoretisch auf die Funktion des Shifters bezogen – einem wandernden, an sich leeren Zeichen, das nur dann bedeutungs*voll* ist, wenn es sich mit der Präsenz des Referenten füllt, auf den es aktuell verweist (›dies‹, ›ich‹, ›du‹, ›hier‹ usw.). Wie Krauss zu Beginn ihres Textes darlegt, dient der »Gebrauch des Shifters zur Verortung des Selbst in der Welt«.[185] An dieser Stelle öffnet sich der zeichentheoretische Exkurs für die eigentliche Frage, die die Kunsttheoretikerin – wenn auch etwas versteckt – verfolgt: Ist das Gemeinsame der Kunst der 1970er Jahre, die sich durch ihren paradigmatischen Gebrauch des Indexikalischen auszuzeichnen scheint, dann nicht das Ringen um eine unwiderlegbare Präsenz und das meint schließlich auch Existenz?

Die Verbindung, die Krauss zwischen den Medien Fotografie und Video, den semiotischen Konzepten zu Index und Shifter und der Frage der Personalpronomen *ich* und *du* herzustellen versucht, ist aufschlussreich.[186] Die Fähigkeit, im Werk ein *Ich* zur Sprache zu bringen, wird darin als bedroht gekennzeichnet und als Irritation der Grenze zwischen *ich* und *du*, zwischen Subjekt und Objekt und zwischen Künstler und Werk verhandelt. Wie Krauss am Beispiel von Duchamps Selbstinszenierungen als *Rrose Sélavy* anspricht,

183 Krauss 2000, S. 260.

184 Ebd., S. 264.

185 Ebd., S. 253.

186 Auch Barbara Engelbach (2001) geht in ihrer Analyse zur Beziehung zwischen der Reflexion des Körpers und der der technischen Bildmedien Fotografie und Video besonders auf die Bedeutung des indexikalischen Moments im dokumentarischen Medieneinsatz in der Body Art und Performance Kunst ein. Ihre These ist, dass es dabei um einen auratisierenden metaphorischen (vgl. ebd., S. 85) bzw. metonymischen (vgl. ebd., S. 195) Austausch zwischen Körper und Technik geht, der der These von der Entkörperlichung durch die technischen Bildmedien diametral entgegensteht.

betrifft diese Irritation auch die sexuelle Spaltung der Identität und damit die Konstruktion der Geschlechterdifferenz. Ihre Argumentation bildet eine interessante Schnittmenge mit Baudrillards Thesen zum Verlust der Differenz und einer daraus resultierenden semiotischen Krise. Vor dem Hintergrund dieser Überschneidung können einige Videoselbstinszenierungen von Künstlerinnen als ein spezifisches Statement zu dem Krisenmoment des Künstlerbildes und dem darin erkennbaren Subjektverständnis verstanden werden. Beide problematisieren eine im Zuge der Entwicklung technischer Bildmedien fortschreitende Auflösung binärer, dialektischer Strukturen und konzentrieren ihre Kritik auf das über Video ermöglichte Feedbacksystem.

Krauss' Text *Notes on the Index* erlebt in den letzten Jahren eine regelrechte Wiederentdeckung, die auf ein spezifisches Interesse an ihren Thesen schließen lässt. Ihre Betonung eines direkt präsenten Zeichens wird als eine Form der Repräsentationskritik gelesen, die diesen Begriff wörtlich nimmt: Demnach ist es das Anliegen einer solchen Kritik das System der Abbildung, der *Re-präsentation*, das heißt der Nachträglichkeit zu verlassen und in einen Raum der ästhetischen Erfahrung und Kommunikation einzutreten, in dem die Zeichen aufhören auf etwas außerhalb ihrer selbst zu verweisen. Auf diese Weise schreibt sich in der von Krauss vorgeschlagenen Definition des indexikalischen Zeichens jedoch ein von Grund auf moderner Gedanke fort, in dem die Dinge sind, was sie scheinen, in dem jedes Ding für sich steht und in sich eine geschlossene Form ergibt. *Repräsentationskritik* bedeutet in diesem Sinne in erster Linie eine philosophische Wendung gegen Ähnlichkeitsbeziehungen und Verweisstrukturen – bedeutet den Versuch, die Dinge aus sich selbst heraus, in ihrem bloßen *Da-Sein*, als eine Aussage wahrzunehmen, was gleichsam zu einem ethischen Maßstab des Autonomieanspruchs von Kunst erhoben wurde (und bisweilen noch immer wird). Die Idee des Indexes aber stellt nach Peirce kein Ausschlusskriterium für die ikonische oder symbolische Referenzialität eines Zeichens dar – was Krauss offenbar missversteht und weswegen sie, so meine These, auch einen wesentlichen Teil des ästhetischen Diskurses der frühen 1970er Jahre entweder schlicht ausblendet oder unwissentlich verfehlt.

Die Repräsentationskritik des damaligen Kunstdiskurses aber setzte nicht allein an der von Krauss nachgewiesenen, implizit modernen Frage der Präsenz ästhetischer Erfahrung an, sondern suchte vielmehr mit konkreten Bezügen zu den populären Bildmedien, Erzählweisen und politischen Fragestellungen nach einer ›engagierten Kunst‹, die die Bilder in ihrem gegenwärtigen Gebrauch reflektiert.[187] Viele Ansätze wandten sich explizit der Lesbarkeit und der Problematik codierter Zeichen zu, die gleichzeitig – und das scheint mir die aus gender- wie kulturtheoretischer Perspektive interessante Frage des indexikalischen Zeichens – über den Körper oder andere physische Refe-

187 Mit der Formulierung der »engagierten Kunst« lehne ich mich hier an die von Juliane Rebentisch in ihrem abschließenden Kapitel *Ästhetische Subjektivität* getroffene Unterscheidung an, die zwischen der modernen, individualistischen Idealität einer singulären Erfahrung, die zugleich ein allgemein Menschliches zum Ausdruck bringen soll (Adorno), und den situierten Formen engagierter Kunst unterscheidet, die absichtsvoll polarisiere, sich an Teilöffentlichkeiten adressiere, partizipierende Gruppen konstituiere und sich, auch wenn sie auf eine ästhetische Erfahrbarkeit zielt und angewiesen bleibt, nicht von ihrem Kontext löst, das heißt keine Autonomie für sich beanspruchen kann und will, vgl. Rebentisch 2003, S 280ff.

renzen eine Form von Realpräsenz vermitteln. Krauss' Lektüre der Peirceschen Zeichentheorie täuscht über den eigentlich spannenden Punkt hinweg: Die Frage, wie sich das Feld künstlerischer Praktiken nicht zuletzt durch semiologische Fragestellungen in Richtung einer Politisierung des Repräsentationsbegriffs transformierte. Eine maßgebliche Rolle spielten hierbei – wie Hal Foster und Craig Owens schon früh hervorheben – die feministischen Ansätze zur Analyse von Alltagskultur.[188] Und diese wurden, wie Martha Rosler 1977 in *to argue for a video of representation. to argue for a video against the mythology of everyday life* darlegt, durch die Arbeit mit Video wesentlich begünstigt. Es wird Aufgabe des nächsten Kapitels sein, die Prämissen und die Methodik einer situierten Repräsentationskritik zu reflektieren, wie sie die Künstlerinnen zur Analyse der ideologischen Konstruktion von Alltag und ihrer eigenen Verhaftetheit *ästhetisch praktizierten*. Welcher Begriff von einer ›ästhetischen Praxis‹ ist hier angelegt? Im Unterschied zum Begriff der ›ästhetischen Erfahrung‹ verschiebt der Praxisbegriff die Frage der Ästhetik auf ein Handeln, dessen zentrale Voraussetzung jedoch die ästhetische Erfahrung bleibt. Diese aber ruht sich nicht auf ihrem Selbstzweck aus, sondern sucht nach aktiven *Positionen in der Lebenswelt*, wie es ein Katalogtitel zum Werk von Martha Rosler treffend formuliert.[189] Im Fokus der feministischen Repräsentationskritik stand und steht nicht allein die philosophische Kritik am Mimesiskonzept und auch nicht an der metaphysischen Konstruktion von Ursprünglichkeit, sondern das soziale Wirken von Zeichen, die Produktion von Differenz und die Problematisierung von Machtverhältnissen – die sich über die indexikalische Einschreibung in den Körper und die Psyche manifestieren. Die in den 1990er Jahren im feministischen Diskurs virulent gewordene Frage nach Konzepten von Handlungsfähigkeit, die mit dem englischen Begriff *agency* verbunden ist, trat das Erbe einer Repräsentationskritik der 1970er Jahre an, die einen Subjektbegriff stark machte, der sich durch das Anerkennen der symbolischen Verfasstheit von Körper und ›Ich‹ auszeichnet. Im Unterschied zu dem Präsenzkonzept, auf das Krauss Beobachtungen aufbauen, ließe sich folglich anmerken, dass es in den ästhetischen Praktiken der 1970er Jahre, die diese Form der Repräsentationskritik suchten, eher um ein Präsentsein im Sinne einer politischen Situiertheit *inmitten* der eigenen Gegenwart ging – das heißt um den Versuch, sich die Regeln, Prämissen und Probleme der eigenen Zeit und Kultur präsent zu machen. Darin steckt eine Umkehr des indexikalischen Problems: In der ästhetischen Praxis der feministischen Repräsentationskritik ging es weniger darum, »in die direkte, physische Präsenz eines an sich bedeutungslosen Objekts eine vergängliche Spur der eigenen Präsenz ›einzubetten ‹«[190], sondern vielmehr darum, die Erfahrung der existentiellen Eingebettetheit zum Ausgang dafür zu nehmen, die physischen wie psychischen Spuren der Kultur im Subjekt zu lesen. So erklärt etwa Adrian Piper »the indexical present« zu ihrem ebenso künstlerisch wie politisch motivierten Ansatz.[191] Ihre konfrontativen Arbeiten der 1970er Jahre zielen ebenso auf Fragen nach den ›heimlichen‹ Überzeugungen ihres ›Gegenübers‹, wie sie die Künstlerin als Performerin in eine Situation brachten, die für sie nicht ohne Risiko blieb. Wenn Piper sich in ihren

188 Foster 1985, Owens 1997.
189 Martha Rosler. Positionen in der Lebenswelt, 1999.
190 Krauss 2000, S. 264.
191 Vgl. Piper zit. nach Kravagna 1999, S. 25.

Performances im städtischen Raum durch abweichende Verhaltensweisen stigmatisierte, wie ihr mit einem Handtuch geknebeltes U-Bahnfahren (*Catalysis IV, Frozen Speech*, 1970), oder sich als Macho mit Afrolook durch einen scheinbaren Identitätswechsel einer anderen Wahrnehmung, von außen wie innen, aussetzte (*The Mythic Being*, Serie 1972–75), dann machte sie sich mittels ihrer Aktion zu einer Art Katalysator, der soziale Reaktionen (etwa rassistische, homophobe, misogyne) einleitete – ein Konzept, auf das ich im Schlusskapitel zurückkomme. Das minimalistische Konzept einer indexikalischen Präsenz bezog sie auf die Situation einer zwischenmenschlichen Konfrontation sowie auf die reale Anwesenheit ihres eigenen Körpers. Auch hier stand auf gewisse Weise der Nachweis einer ›eigenen Präsenz‹ im Zentrum, mit der entscheidenden Verschiebung jedoch, dass es ihr gleichzeitig um eine politische Begegnung und Erfahrung ging. Wie Christian Kravagna herausstellt, ist die von Piper provozierte Erkenntnis, dabei nicht außerhalb des ästhetischen Feldes angesiedelt, sondern wesentlich davon abhängig:

> Hier zeigt sich das Unersetzbare einer künstlerischen Erfahrung. Während mir die diskursive/theoretische Erkenntnis die Mittel einer kritischen Reflexion meiner Klassifikationsmechanismen an die Hand geben kann, mich dabei aber von den lebenspraktischen Umständen abschneidet, in denen diese wirksam sind, und mir die alltägliche Erfahrung das Heraustreten aus den affektiven und perzeptiven Reaktionsmechanismen erschwert, kann es der künstlerischen Erfahrung gelingen, mir sowohl die ganze Unmittelbarkeit der Alltagserfahrung zu rekonstruieren als auch jenes Distanzmoment zu eröffnen, das die Selbstbeobachtung der Wahrnehmung erlaubt.[192]

Das Subjekt, die eigene Subjektivität, der (eigene) Körper, seine Gestalt, Habitus, Affekte, Begehren etc. sollten politisch lesbar werden. In dieser ästhetischen Form der Reflexion von Indexikalität sollte die eigene Gegenwart als Anzeichen (Indiz) für die Wirksamkeit von kulturellen Zeichen erfahrbar werden. Dieses zentrale Anliegen der feministischen Kritik machte die Fragen und Modelle der Psychoanalyse und der Semiologie, als einer Lehre zur Wirksamkeit von Zeichen im Alltag, bedeutsam. Im Folgenden werde ich mich der Frage zuwenden, wie eine ästhetische Praxis des Feminismus diese Verschiebung im Subjektdenken reflektierte; wie die eigene Physis als Zeuge für die Einschreibung von Kultur befragt wurde und damit eben gerade nicht eine bedeutungslose Bedeutung des Indexikalischen, sondern die bedeutungsvolle Indienstname physischer Referenz und Materialität im Zentrum der repräsentationskritischen Aufmerksamkeit stand.

192 Piper zit. nach Kravagna 1999, S. 26.

II Das Private ist politisch! Repräsentationskritische Eingriffe im ›Alltag‹

Kritik an der Naturalisierung des Kulturellen

Es ist falsch, die herrschende Kultur auf ihren erfindenden Kern zu beschränken: es gibt auch eine bürgerliche Kultur des reinen Verbrauchs. […] unsere Presse, unser Film, unser Theater, unsere Gebrauchsliteratur, unsere Zeremonien, unsere Rechtsprechung, unsere Diplomatie, unsere Konversation, das Wetter das herrscht, das Verbrechen, über das man urteilt, die Hochzeit, von der man bewegt wird, die Küche, von der man träumt, die Kleidung, die man trägt, alles in unserem alltäglichen Leben ist der Vorstellung verpflichtet, die die Bourgeoisie sich und uns von den Beziehungen des Menschen zur Welt macht. Diese ›normalisierten‹ Formen erregen wenig Aufmerksamkeit, proportional gerade zu ihrer Verbreitung; ihr Ursprung kann sich nach Belieben verlieren […]; von den einen oder anderen mehr oder weniger aufgegeben, treten sie zu der riesigen Masse des Undifferenzierten, des Unbedeutenden, kurz: der Natur.[1]

Roland Barthes' »semiologische Definition des Mythos in der bürgerlichen Gesellschaft«[2] weist bekanntermaßen eine große Nähe zu ästhetischen Fragestellungen der Kunstbewegungen nach dem Zweiten Weltkrieg auf, die nicht allein auf die von ihm selbst gesuchte Auseinandersetzung mit künstlerischen Produktionen dieser Zeit zurückzuführen ist. Vielmehr ist sie als ein Indiz für das geteilte Anliegen zu betrachten, jene mythisch wirksamen Mechanismen in der eigenen Kultur zu erkennen, die Dingen den Anschein einer unumstößlichen Gegebenheit und Selbstverständlichkeit verleihen. Es ist davon auszugehen, dass die Beschäftigung mit dem Alltäglichen und die kritische Infragestellung der Strukturen des Alltags eine nahe liegende Folge der geradezu zwanghaften Wiederherstellung von Normalität in den westlichen Nachkriegsgesellschaften war. Der Katalog *As Found – Die Entdeckung des Gewöhnlichen* zeichnet beispielsweise eine entsprechende Entwicklung im Bereich Architektur, Design, Kunst, Film und Literatur in den 1950er Jahren in England nach.[3] Deutlich wird hier, dass der heroische Wille der historischen Avantgarden und die Lust zu großen zukunftsweisenden Entwürfen durch die Zäsur des Krieges gebremst oder gar gebrochen wurde, und dass die Wendung zu dem wörtlich auf der Strasse zu findenden Material des Alltags nicht

1 Barthes 1996 [1964], S. 127, Hervorhebung S.A.
2 Ebd., S. 131.
3 Lichtenstein 2001.

zuletzt wegen der realen Mangelsituation, die der Krieg hervorgebracht hatte, plausibel war. Fernziele wichen einem Blick auf das Eigene und förmlich *Naheliegende*. Viele Künstlerinnen und Künstler arbeiteten mit gefundenem Material: die Experimentalfilmer mit *found footage* Sequenzen, die Konkrete Poesie der *Wiener Gruppe* mit Worten, die unmittelbar dem Alltag entnommen waren (wie Schlagzeilen aus Illustrierten etc.), die *Magnum* Fotografen mit der Vorstellung von der Auffindbarkeit des einen entscheidenden Moments, die *Nouveaux Réalistes* mit Objekten und Situationen, die auf eine Nähe zwischen Kunst und Leben zielten etc.

Barthes semiologischer Definition zufolge, ist das Wirken alltäglicher Mythen auf Zeichenprozesse zurückzuführen, die eine formale Betrachtung erfordern, um dechiffriert und verstanden werden zu können. In aller Kürze sei hier daran erinnert, dass er die mythische Bedeutung als eine parasitierende Botschaft begreift, deren semiotischer Trick darin bestehe, die Zeichen erster Ordnung, die er als Objektsprache bezeichnet, zu entleeren, ihnen den Sinn zu nehmen und sie mit neuer Bedeutung zu füllen. Das anschaulichste Beispiel für diese Form der Inbesitznahme ist Barthes' Analyse zu einem Coverfoto der Zeitschrift *Paris Match*, das einen jungen, schwarzen, grüßenden Soldaten zeigt und dessen Bildunterschrift erklärt, dass sein Gruß Teil der Eröffnungszeremonie zu *Les nuits de l'Armée* im Palais des Sports von Paris ist.

Abb. 22: Paris Match, Cover Juni/Juli 1955

Überzeugend macht Barthes hier darauf aufmerksam, dass diese Fotografie zu einer Art Sinnbild für eine geglückte Kolonialisierung wird, indem sie den Soldatengruß des jungen Afrikaners als eine selbstverständliche Geste gegenüber der ›Grande Nation‹ erscheinen lässt und gleichzeitig nichts über den Menschen und seine Geschichte verrät, dessen Bildes sie sich bedient. So kommt er abschließend zu folgender Problematisierung, die die realpolitische oder soziale Relevanz des Bedeutungstransfers, der Operation der Zeichen erklärt:

[D]er Mythos ist eine entpolitisierte Aussage. Man muss das Wort politisch natürlich dabei als Gesamtheit der menschlichen Beziehungen in ihrer wirklichen, sozialen Struktur, in ihrer Macht der Herstellung der Welt verstehen. Insbesondere muss man der Vorsilbe ent- einen aktiven Wert geben. Sie stellt hier eine operative Bewegung dar, sie aktualisiert unaufhörlich den Verlust. Im Falle des Negersoldaten zum Beispiel wird gewiss nicht die französische Imperialität entfernt […], entfernt wird die geschichtliche, bedingte, kurz die *hergestellte* Eigenschaft des Kolonialismus.[4]

Dass dieser mythischen Entpolitisierung aber auf gleichem Terrain, das heißt auf der Ebene des operativen Zeichentransfers kritisch begegnet werden kann, deutet nicht nur Barthes' Idee eines sekundären Mythos an, der seinerseits am mythischen Zeichen parasitiere, sondern zeigen vor allem künstlerische Interventionen, die sich in das Wandern der Bedeutungen durch verschiedene Formen hindurch gezielt einmischen. So kennzeichnet beispielsweise bereits die Idee des Readymades (Duchamp) einen Prozess, in dem Dinge durch ihre Verschiebung als Zeichen erkennbar werden. Wenn ein Ding, wie etwa der Flaschentrockner, aus seiner Gebrauchslogik gelöst und in ein anderes Deutungssystem, das der Kunst, überführt wird, geht es eine *Kontext-Variation*[5] ein, wie es die österreichische Künstlerin VALIE EXPORT zu einer ihrer semiotischen Experimente formulierte. Durch Isolation und Verschiebung wird das aus dem Alltag herauspräparierte *Ding* – das ebenso eine Geste, ein Wort, ein Geräusch oder ein anderes Phänomen sein kann – zum Gegenstand der Anschauung. Nicht nur wird darin die Unsichtbarkeit der gewohnten Form kenntlich, sondern es wird ebenso deutlich, dass das Ding ein Zeichenhaftes ist, etwas, das als sinnhafter Teil eines Ganzen fungiert, grundsätzlich aber verschiebbar und von dem wechselnden Einsatzort nicht unbetroffen bleibt. Die künstlerische Verschiebung von Zeichen ist der Methode des Mythologen Barthes vergleichbar und lässt das syntagmatische Gefüge von Bedeutungseinheiten wahrnehmbar werden und reflektieren. Mit Barthes Mythosbegriff aber, und das ist ein wesentlicher Punkt, wird zugleich der vereinfachenden Vorstellung Vorschub geleistet, den Zeichen

4 Barthes 1996, S. 131.

5 In der Straßeninstallation *Kontext – Variationen: Zustandsveränderungen – Bedeutungsveränderungen,* die VALIE EXPORT 1970 für und vor der Galerie Klewan in Wien ausführte, ging die Künstlerin von Steinen einer geschichteten Mauer im Feld aus, die sie rußgeschwärzt vor den Fotos der brennenden Mauer außen vor dem Fenster der Galerie ablegte. Die Fotos zu der Arbeit zeigen außerdem die geschwärzten Hände der Künstlerin. Die aus ihrem Zusammenhang gelösten und in einen künstlerischen Kontext transportierten Steine, die als Foto in ihrer vorgängigen Situation zu sehen sind, sind das Ding, dessen Kontext variiert wird und dessen Bedeutungsveränderung dabei zu beobachten ist.

eine Wesensidentität zuzuschreiben. So wird in der Verschiebung eines Zeichens nicht dessen wahrer Sinn erfahrbar, sondern dessen semiotisch wirksame Einfügung in einen Kontext sowie die Instabilität (und historische Variabilität) von Sinn. Barthes wies in seiner Konzeption des Mythosbegriffs auf eine entscheidende Differenz gegenüber der Vorstellung von einer Latenz des Sinns hin, von der Freuds Traumdeutung ausging. So betonte er, dass es nicht um etwas Verborgenes gehe, sondern im Gegenteil um das *Offensichtliche*. Seiner Auffassung ist ein anti-hermeneutischer Zug zu eigen, der den Sinn nicht hinter, sondern in der Erscheinung der Dinge sucht, das heißt ihn zu einem Phänomen der Oberfläche erklärt:[6]

> Der Mythos leugnet nicht die Dinge, seine Funktion besteht im Gegenteil darin, von ihnen zu sprechen. Er reinigt sie nur einfach, er macht sie unschuldig, er gründet sie als Natur und Ewigkeit, er gibt ihnen die Klarheit, die nicht die der Erklärung ist, sondern die der Feststellung. […] Er schafft die Komplexität der menschlichen Handlungen ab und leiht ihnen die Einfachheit der Essenzen, er unterdrückt jede Dialektik, jedes Vordringen über das unmittelbar Sichtbare hinaus, er organisiert eine Welt ohne Widersprüche, weil ohne Tiefe, eine in der Evidenz ausgebreitete Welt, er begründet eine glückliche Klarheit. Die Dinge machen den Eindruck als bedeuteten sie von ganz allein.[7]

Im Folgenden soll am Beispiel einiger Arbeiten Martha Roslers gezeigt werden, welche Funktion dem Medium Video im Sinne der Erforschung und Entmythologisierung von Alltagsphänomenen um 1970 zukam und wie sich diese mediale, repräsentationskritische Arbeit gegenüber den Thesen der Semiologie verhielt. Auch Rosler arbeitet mit Fundstücken aus der *Lebenswelt*[8]. Bilder, Medien und Erzählungen aus dem Alltag werden bei ihr weniger aus ihren vertrauten Kontexten gelöst als umgearbeitet und verfremdet, was Ihnen eine Sichtbarkeit verleiht, die der Hervorhebung durch den Semiologen ähnelt – und die beiden Methoden zusammen denken lässt.

Kaum eine andere Künstlerin hat sich derart entschieden und kontinuierlich mit populären Medien, ihren Frauenbildern und Einfluss auf das Selbstverständnis auseinandergesetzt, wie die Amerikanerin Martha Rosler. An ihrem Beispiel möchte ich die Funktion aufzeigen, die dem Medium Video im Sinne der Erforschung und Entmythologisierung von Alltagsphänomenen um 1970 zukam und das Anliegen einer feministischen Repräsentationskritik klären, mit konkreten Bildern, Fundstücken aus der Lebenswelt, kritisch und transformatorisch zu arbeiten, so dass sich das Verhältnis von Subjekt und Bild ebenso zeigt wie möglicherweise verändert – was als die politische Funktion einer solchen ästhetischen Praxis zu denken ist.

---

6 Vgl. hierzu Frederic Jamesons (1997) Erörterungen zur Oberfläche als einem postmodernen Phänomen, das der Autor durch verschiedene Erscheinungen in Architektur, Malerei und Literatur hindurch als Absage an die Idee des Ausdrucks untersucht.

7 Barthes 1996, S. 131f.

8 Martha Rosler. Positionen in der Lebenswelt, 1999.

»to argue for a video of representation«. Martha Roslers semiotische Strategien

Zu Beginn ihres Statements *to argue for a video of representation. to argue for a video against the mythology of everyday life* erklärt Rosler, dass alle Mythen des alltäglichen Lebens zusammen eine nahtlose Hülle der Ideologie ergäben, die als Readymade bereit stünde, um ein tief empfundenes Verständnis von der Welt zu erwirken. Einer ihrer aktuell wichtigsten Operatoren sei das Fernsehen, dessen gesellschaftliche Organisationsaufgabe in der Erziehung zum Konsum bestehe. Ihre Aufgabe als Künstlerin sehe sie darin, diese atmosphärische Dichte der Ideologie zu kennzeichnen und mit ihrer Arbeit für eine Form der Distanzierung zu sorgen. Ihre Techniken der Abstandnahme zeigen jedoch kein Heraustreten, das auf die Vorstellung eines Außerhalb rekurrieren würde, sondern positionieren sie selbst inmitten der codierten Alltagsräume, während leichte Verschiebungen, die Produktion von Redundanzen und manchmal auch grotesk anmutenden Überzeichnungen auf die Trägheit von Wahrnehmung aufmerksam machen und das Alphabet der Gewohnheit buchstabieren. Was für den Semiologen Barthes das Instrumentarium der Begriffe bedeutet, ist für die Künstlerin die analytische Arbeit mit dem Medium: »Yet video is useful in that it provides me with the opportunity to construct ›decoys,‹ entities that engage in a natural dialectic with TV itself.«[9] In Anlehnung an Brecht geht es Rosler um Formen der Verfremdung, die die klassischen Formate informativ erscheinender Fernsehsendungen *umschreiben,* das heißt die gewohnte Form ebenso beschreiben, wie sie diese zugleich verrücken. Die erklärte Strategie der Künstlerin zielt darauf, jene naturalisierenden Effekte der Erzählung zu durchbrechen, die Roland Barthes als das Wirken des Mythos' definiert. So erklärt sie zu ihrer antinaturalistischen Arbeit mit Video:

> Yet this inability to speak truth is the failure not so much of narrative per se as of the *naturalism* that is taken to be narrative´s central feature. Break the bonds of that naturealism and the problem vanishes. […] In choosing representational strategies I aim for the distancing (*ostranenie*, the *Verfremdungseffekt*), the distantiation occasioned by a refusal of realism, by foiled expectations, by palpably flouted conventions. Tactically I tend to use a wretched pacing and a bent space; the immovable shot or, conversely, the unexpected edit, pointing to the mediating agencies of photography and speech; long shots rather than close ups, to deny psychological intent; contradictory utterances; and, in acting, flattened affect, histrionics, or staginess. Although video is simply one medium among several that are effective in confronting real issues of culture, video based on TV has this special virtue.[10]

Die Auseinandersetzung mit der Wirkmacht des Mediums Fernsehen ist für nahezu alle Videoarbeiten Roslers ausschlaggebend. So spielen einige ihrer Videoarbeiten auf bekannte Sendeformate des Fernsehens an:

9 Rosler 2000, S. 368.
10 Ebd., S. 369.

Abb. 23 a, b: Martha Rosler, A budding gourmet, 1974

1974 macht sie die alltägliche Sehnsucht nach einer Teilhabe an der Bourgeoisie in dem an eine Kochsendung erinnernden Video *A budding Gourmet* zum Thema, 1975 führt sie in einem ähnlichen Setting in *Semiotics of the Kitchen* eine doppeldeutige Verwendbarkeit von Kücheninstrumenten vor, und 1977 imitiert sie ein intimes Interview im Wohnzimmer mit trauernden Eltern eines an Anorexie verstorbenen Mädchens, deren unbeholfene und einfältige Darstellung der Zusammenhänge von Jugendwahn, Welthunger und Schönheitsideal umso verstörender wirkt, als ihre offensichtliche Theatralik mit der Konvention des Reality-TV bricht. *Losing. A Conversation with the parents* beginnt mit einer lang anhaltenden Sequenz, in der die Mutter bereits spricht, die Kamera aber zunächst ausschließlich den Sofatisch im Vordergrund zeigt.

Abb. 24 a, b: Martha Rosler, Losing: A Conversation with the Parents, 1977

Das Band macht die Hilflosigkeit der schlichten Argumente angesichts des Schwindens der Tochter deutlich. Indem die Arbeit den Blick schließlich über die sich an den Arm des Mannes klammernde, verkrampfte Mutter in das muffige, aber aufgeräumte Ambiente lenkt, werden die Worte der ratlos Zurückgebliebenen mit einem weiteren Subtext unterlegt, der den subtilen Horror des Normalitätszwangs in der Familie aus den Schilderungen der Kindheit durchklingen lässt: »Well she was perfectly normal, fullterm, 20 inches, 7 pounds. She was a good child … liked what little girls like …« Das Gefühl der eigenen Ohnmacht führt zur Anklage gegen die Anderen, die Ideale und Politiken außerhalb des privaten Wohnzimmers. Angesprochen sind Zeitungen und Fernseher, die diese Probleme in die Familie hineintrügen. So

wird ein Verhältnis von öffentlich und privat, von innen und außen angesprochen, das die Medien durchkreuzen. Sie werden zu Eindringlingen eines feindlichen Außen stilisiert.

Martha Roslers Ansatz unterscheidet sich dezidiert von Formen ästhetischer Selbstbezüglichkeit, wie sie die Kunstszene bis in die späten 1960er Jahre unter der modernistischen Ägide der *New York School* dominierten. Ihre programmatische Verweigerung des Formalismus betrifft auch ihren konzeptuellen Medieneinsatz. Wie sie in einem Interview mit Jane Weinstock erklärt, ist für sie jeweils nur dasjenige Medium von Interesse, das in der alltäglichen Form als Mittler von bestimmten Botschaften Verwendung findet.[11] Sie erklärt, dass sie über die Angemessenheit einer Medienwahl durch die gewünschte Art der Adressierung der Betrachtenden und nicht durch ein generelles (ästhetisches) Interesse an einem bestimmten Medium entscheide. Wenn sie intendiere, das Medium Fernsehen zu thematisieren und eine ähnliche Betrachtungssituation für ihre Arbeit benötige, dann liege es nahe, mit Video zu arbeiten. Wenn sie dagegen für eine bestimmte Aussage die präzisere Konturschärfe des Films benötige, so wähle sie diesen als Medium und wenn es in einer anderen Arbeit etwa um eine Problematisierung von Voyeurismus gehe, so sei dieser für sie in der Direktheit einer Performance anders zu adressieren.

Die Themenzentrierung ihrer Arbeit bedeutet aber keine Trennung von Form und Inhalt. Sie ist lediglich Hinweis darauf, dass Rosler ihre Aufgabe nicht primär darin sieht, Videokünstlerin, Filmerin, Grafikerin, Objektkünstlerin oder überhaupt auch nur Künstlerin zu sein, sondern Re/Produzentin oder De/Konstrukteurin von Bedeutung. Die Bänder *A budding gourmet* (1974)*, Semiotics of the Kitchen* (1975), *Losing: A Conversation with the Parents* (1977) und *The East is Red, the West is Bending* (1977) setzen sich mit Fragen auseinander, die die Rolle der Frau in der Küche als Symptom eines ökonomischen und soziopolitischen Systems erkennen lassen. Die darin deutlich werdende Verknüpfung zwischen der Repräsentation des Weiblichen und den Codes der Ernährung in der bürgerlich westlichen Tradition hebt den machtvollen Subtext der scheinbar profanen Alltagshandlungen hervor. Ihre formale Anlehnung an Sendeformate des Fernsehens weist darüber hinaus auf die Bedeutung des populären Massenmediums Fernsehen hin, die diesem für die Verbreitung der Botschaft von einer geradezu natürlichen Beziehung zwischen Frauen und dem Thema der Ernährung zukommt. Alexander Alberro erklärt in *Die Dialektik des Alltags: Martha Rosler und die Strategie der Verlockung*, dass in *A budding gourmet* »eine Form der Pädagogik zur Anwendung [kommt], welche die BetrachterInnen in Anlehnung an den Stil populärer TV-Kochsendungen bilden will, allerdings nicht in der Kunst der Gourmetküche, sondern einer Vielfalt anderer Gebiete, darunter Feminismus, Klassenbewusstsein, Weltpolitik und Kunst.«[12] Das Band beginnt mit dem Wunsch einer Frau, zu einer Gourmet-Köchin zu werden. Die Figur erklärt, als kommentierende Stimme aus dem Off, dass sie die höhere Kunst des Kochens zu erlernen anstrebe, um aus sich etwas Besseres zu machen. Dabei ist eine Folge von Bildern aus Kochbüchern und Lifestyle- und Nachrichten-Magazinen zu sehen, in der sich Fotografien von Delikatessauslagen, hochwertigem Küchenequipement und aufwendig dekoriertem Essen mit Presse-

11 Weinstock 1981.

12 Alberro 1999, S. 151.

fotos verhungernder Afrikaner abwechseln. Ihr Kommentar erklärt, dass die Ausbildung eines Gourmetgeschmacks wichtig sei, weil Menschen im Unterschied zu Tieren nicht allein zum Stillen von Hunger äßen, sondern weil es sich dabei um eine Kulturtechnik handele:

> Eine Köchin kann die Sachen nicht einfach irgendwie zusammenmanschen. Man muss sich immer die Grundsätze vor Augen halten. Das ist wie eine geheime Zutat, eine ganz besondere spirituelle Qualität. Die besten Köche sind wie Zauberer. Küchenchefs sind wie die Dirigenten eines Orchesters. Geschmack, Meisterschaft und Magie müssen kultiviert werden. Kunst ist kein Zufall.[13]

Und so ist es auch kein Zufall, das Rosler keine Sendung für das Fernsehen produziert, sondern einen Kommentar zur Kultivierung des Geschmacks als einer machtvollen Kulturtechnik innerhalb eines Referenzsystems, dem darin selber eine wichtige Funktion zukommt. Vorstellungen von ›hoher Kunst‹ und ›gutem Geschmack‹ gehen im Selbstverständnis der bürgerlichen Kultur Hand in Hand. Sie dienen einer sich unschuldig und unpolitisch gebenden Herstellung von Sinn, indem sie Kriterien der Wertschätzung, das heißt normative und hierarchisierende Beurteilungsmaßstäbe, an einen scheinbar natürlichen Prozess binden, nämlich den Geschmackssinn. Diesen Prozess, der mit Barthes als eine mythische Naturalisierung des Kulturellen zu erklären ist, deckt die Form des Videos bei Rosler auf, indem sie bekannte Formate gewissermaßen *ungenießbar* macht. So wirkt die Videoarbeit *A budding Gourmet* auch nicht sehr »sophisticated«, sondern eher etwas roh. Die Art, in der Roslers Kunst an der Verbindung von Inhalten, die konkrete Lebenspraxen betreffen, und Formen, die damit korrelieren, arbeitet, nimmt eine kritische Erziehung des Geschmackssinns vor. Vertraute Formate aus den Alltagsmedien werden imitiert und die gewohnte Wahrnehmung durch eine erkennbar künstliche Inszenierung durchbrochen, um auf den politisch brisanten Subtext aufmerksam zu machen. Was sich hierin zu erkennen gibt, sind jene subtilen Zuordnungen, die die gesellschaftliche Ordnung hierarchisieren und stützen: Auf der einen Seite das Bild der privaten Küche, der Hausfrau, der Wiederholung, des Alltags, der Sparsamkeit – und auf der anderen Seite jene gefeierte Sphäre des Gourmetgenusses, die mit zumeist männlichen Starköchen, Geld, Zeit und Einzigartigkeit konnotiert ist. Die Konstruiertheit der Situation, die einfache Collage und auch die einfältige Gegenüberstellung der Bilder stellen diesen Subtext in Roslers Video bloß und reformulieren im Rahmen der Videokunst die vom epischen Theater Brechts gepflegte antiillusionistische Strategie der Aufdeckung medialer Produktionsbedingungen.

13 Martha Rosler. Positionen in der Lebenswelt, 1999, aus dem Nahrungsroman *A budding gourmet* (1974), Karte 9, S. 190–197, hier: S. 195.

Semiotics of the Kitchen (Martha Rosler: 1975)

Abb. 25 a: Martha Rosler, Semiotics of the Kitchen, 1975

In *Semiotics of the Kitchen* (Video, s/w, 6:09 min), dem vermutlich bekanntesten Videoband der Künstlerin, findet eine irritierende Durchmischung von Anspielungen auf das Format Kochsendung, auf frontalen Unterricht zum Einstudieren des Alphabets und auf kämpferische Gesten der Abwehr statt, die eine feministische Lektion zu erteilen scheinen. Es beginnt mit einer handbeschriebenen Schiefertafel, auf welcher der Titel der Arbeit, der Name der Künstlerin sowie das Datum zu lesen sind. Eine Frau – dem meisten Publikum heute als die Künstlerin selbst bekannt – steht, schwarz angezogen mit langem, offenem Haar, in einer engen Küche, in der gefüllte Regale mit diversen Küchenutensilien, Kochbüchern, ein Gasherd und ein großer Kühlschrank zu sehen sind. Vor ihr steht ein einfacher Tisch, auf dem, säuberlich aufgereiht, allerlei Küchengerät liegt. Sie beginnt damit, nach einer Schürze zu greifen und diese sich umzubinden, wobei sie laut »apron« spricht. Dann nimmt sie eine Schüssel, spricht »bowl« und ahmt eine typische, kräftige Rührbewegung nach. Es folgt der Griff nach einem Wiegemesser. Sie sagt »chopper«, stellt die Schüssel ab und klopft mit dem Messer in die Schüssel, was das typisch unangenehme Geräusch von Metall auf Metall erzeugt. Mit »dish« greift sie nach einem Glasteller, auf den sie Messer und Schüssel kippt, und stellt alles zur Seite. Dann greift sie nach einem Schneebesen mit Handkurbelbetrieb, sagt laut »eggbeater« und beginnt erneut, geräuschvoll in der Schüssel damit zu rühren. Anschließend greift sie nach einer großen Fleischgabel, spricht »fork«, und sticht mit stark betonten, abrupten Armbewegungen von sich wegführend in die Luft. Sie legt die Gabel wieder ab. Es folgen, der alphabetischen Reihe entsprechend, eine Handreibe (grater), auf

der sie mit einem normalen Messer rhythmisch und schnell reibt; eine »hamburger press«, die wie ein kleines Waffeleisen aussieht und die sie mehrfach und schnell hintereinander öffnet und schließt, wobei die aufeinander treffenden Seiten ein lautes Klacken produzieren; ein »ice pick«, mit dem sie weit ausholt und schwungvoll in ein Holzbrett sticht; eine kleine Metallpresse (juicer), die sie pantomimisch und mit Nachdruck benutzt; ein Messer (knife), mit dem sie ähnlich der Gabel in die Luft vor sich sticht; eine Schöpfkelle (ladle), mit der sie ruhig und sanft eine Rührbewegung in einem großen Topf und das Schöpfen von Flüssigkeit imitiert, um sie dann ruckartig nach hinten zu entleeren; »messuring instruments«, mit denen sie ähnlich der Kelle eine imaginäre Flüssigkeit schöpft, um diese kurz darauf nach hinten auszukippen; ein Nussknacker (nutcracker), den sie ähnlich der Fleischpresse mehrfach geräuschvoll zusammenklappt; ein »opener«, den sie ebenso schnell und abprupt vorführt; eine Pfanne (pan), die sie ruckartig nach vorne stößt mit einer Geste, die an ein schnelles Wenden von Fleischstücken beim Braten erinnert; eine Plastikflasche zum Mischen (quart bottle), die sie kräftig schüttelt; ein Nudelholz (rolling pin), das sie ebenso ruckartig auf dem Tisch vor sich pantomimisch zum Einsatz bringt; ein Löffel (spoon), den sie der Schöpfkelle vergleichbar mit einer Mischung aus sanften und aggressiv anmutenden Gesten vorführt und als letztes ein »tenderizer« (»Zartmacher« – ein hammerartiges Holz zum zart schlagen von Fleisch), mit dem sie auf den Tisch und andere Gegenstände schlägt.

Abb. 25 b, c: Martha Rosler, Semiotics of the Kitchen, 1975

Die Bewegungen ähneln und wiederholen sich bis zu dieser Stelle. Die dann folgenden Buchstaben U, V, W, X, Y, Z führt sie als eine Art pantomimisches Körperalphabet aus, in dem Arme und Rumpf jeweils Teile eines Buchstabens nachbilden. Dabei hält sie Messer und Gabel in der Hand. Mit dem Messer schneidet sie am Ende »zorroartig« ein Z in weitgeführter Armbewegung in die Luft. Danach verschränkt sie die Arme vor der Brust und blickt kurz mit gebieterischem Ernst auf die Kamera – das heißt den Betrachtenden entgegen – und unterstreicht so die Kampfassoziationen der vorgeführten Gesten. Schließlich zuckt sie mit den Schultern und lächelt verschmitzt.

Setting und Adressierung ähneln der vertrauten Form, die Aggressivität der Gesten aber irritiert die Gewohnheit. Während des Buchstabierens bleibt das Gesicht der Performerin reglos und ihre Bewegungen wirken einstudiert und schematisch. Kraftvoll erscheinen dagegen nur die vom Körper wegführenden Gesten. So wird sehr schnell deutlich, dass es um eine latente, hinter Kittelschürze und Lächeln versteckte Aggression gehen könnte, in der das Alltägliche eine monströse Form annimmt und seine phantasmatischen Züge offenbart. Ihre Gesten zeichnen sich durch eine Spannung zwischen der lesbaren, wieder erkennbaren Alltagsgeste und der vollkommenen Willkür und Fremdheit in den angedeuteten Anwendungsmöglichkeiten aus. Der spannungsreiche Raum zwischen Wiederholung und Gewohnheit auf der einen, Überraschung und Verfremdung auf der anderen Seite, ist es, den die Künstlerin als Moment einer Irritation zu nutzen versteht, um die politische Codierung des Alltags buchstabieren zu lehren. Rosler zeigt Einblicke in ihre private Lebenswelt, die sie zugleich als Bühnenraum für Darstellungen verwendet, welche von ihrer Person wegführen. Sie steht ganz offensichtlich nicht außerhalb, sondern immer mittendrin. Das Besondere an dem von ihr verfolgten Ansatz steckt in der expliziten Reflexion der eigenen, unentrinnbaren Involviertheit.

Mittendrin für Abstand sorgen. Techniken zur Selbstdistanzierung

Die Reflexion des Subjektstatus in Roslers Arbeiten ist komplex. Vielfach tritt die Künstlerin selbst als Akteurin ins Bild, wobei sie in aller Regel einen bekannten Typus von Frau darstellt, das heißt ein Bild verkörpert. Ihr Bezug zu den Figuren ähnelt dem Rollenspiel einer Schauspielerin, das heißt die Person Rosler scheint in der zur Aufführung gebrachten Figur vollständig zum Verschwinden gebracht. Im Unterschied zu der Schauspielerin jedoch ist Roslers Arbeit weder als Auseinandersetzung mit einer konkreten literarischen Vorlage zu verstehen, noch ist sie auf dieselbe Weise regiegebunden. Der Kontext Kunst legt für ihre Inszenierungen eine andere Lesart nahe als das Theater, denn im Rahmen der künstlerischen Tradition wird ihr sich Zeigen unweigerlich mit der Geschichte des Künstlerselbstporträts in Verbindung gebracht. Die gleichzeitige Anwesenheit der dargestellten Figur wie der Künstlerin als Person erzeugt dabei ein Spannungsverhältnis, welches einen Subjektbegriff erkennen lässt, der mit der Logik ungebrochener Selbstdarstellungen bricht, indem er die Perspektive von Rosler als Subjekt wie als Objekt ins Bild zu setzen sucht. Sowohl die von Anja Osswald am Beispiel der Videoarbeiten von Bruce Naumann beschriebene »Strategie der Entsemantisie-

rung« des Künstlerselbstbildes, die als signifikant für den ästhetischen Diskurs ihrer Zeit gilt, als auch die für Rosler und andere wichtige Form der Stereotypisierung zeugen von einem Wandel, der das traditionelle Genre des Selbstporträts verlässt.[14] Diese Entwicklung, die in einem größeren Zusammenhang auf die generelle Neuverhandlung des Autors und des Subjekts seit den 1960er Jahren bezogen werden muss, lässt sich, wie das Beispiel Roslers zeigt, auch auf die Erfahrung der Medialität des Fernsehens beziehen – was einige der künstlerischen Selbstinszenierungen in der frühen Videokunst durch eine weitere Fragestellung zu kontextualisieren erlaubt. Rosler sieht die Funktion des Fernsehens in erster Linie in der wiederholten, als Verführungsrufe getarnten autoritären Anrufung des Subjekts. Sie problematisiert die in der Narration versteckte Adressierung des Persönlichen, die eine Distanznahme zur ideologischen Botschaft unmöglich mache:

> One of the basic forms of mass culture, including television, is the narrative, especially the first-person narrative. […] Narrative is a homey, manageable form of address, but its very virtue, the air of subjectivity and lived experience, is also its fault. The rootedness in the *I*, which is (predictably) the most seductive encoding of *convincingness*, suggests an absolute inability to transcend the consciousness of a single individual. And consciousness is the realm of ideology, so that the logic of the first-person narrative, in particular, suggests that there is no appeal from ideology, no *metacritique.*[15]

Auch Barthes weist kritisch darauf hin, dass der Mythos einen »imperativen und interpellatorischen Charakter« habe und sich persönlich adressiere.[16] Vor dem Hintergrund der von Rosler charakterisierten Fernseh-Erfahrung ist das stereotypisierte, aber durch die Künstlerin selbst verkörperte, Subjekt als eine kritische Antwort auf die mythischen Anrufungen durch den Apparat zu verstehen. Das bei ihr ins Bild gesetzte Subjekt ist ein Ich, das sich nicht selbst gehört, das sichtbar von der Kultur gezeichnet ist, weil sein Begehren es an die Narrationen des Fernsehens bindet, von denen es sich ganz persönlich angesprochen fühlt. Aus der Perspektive dieser Arbeiten lässt sich das wiederkehrende Thema der frühen Videokunst – Studien zum Selbst (Subjekt-Sein) im Videobildraum – auch als eine Antwort auf die Verführungsstrategien und die Medialität des Fernsehens verstehen, die das private Ich im wahrsten Sinn *heimsuchen* und subjektivieren.

Die Videoerzählungen Roslers zeigen, dass die Künstlerin sich nicht aus dem Geflecht der mythischen Erzählungen herausgelöst sieht, sondern den eigenen, eingebundenen Standpunkt in die Dekonstruktion einbezieht. Ihre variierenden Ich-Erzählungen, die sich in unterschiedlichste Personen herein zu versetzen scheinen, erlauben es zwar nicht, daraus eine konsistente biografische Erzählung zu der Künstlerin abzuleiten, aber die Bezüge zu ihrer Person und ihrem privaten Umfeld sind in sehr vielen Arbeiten absichtsvoll ge-

14 Vgl. Osswald 2003, Die Strategie der Entsemantisierung, S. 70–81.

15 Rosler 2000, S. 368.

16 »Der Mythos hat einen imperativen und interpellatorischen Charakter. Ausgehend von einem historischen Begriff, direkt aus der Kontingenz auftauchend […], sucht er mich: er ist mir zugewandt, ich erleide seine intentionale Kraft, er mahnt mich, seine (expansive) Doppeldeutigkeit entgegenzunehmen«, Barthes 1996, S. 106.

geben. Sie sind strategisch eingesetzt und die Voraussetzung einer dialektischen Distanzierung und Befragung. So verkaufte sie beispielsweise 1973 im *Monumental Garage Sale* sowohl Dinge, die ihrem privaten Haushalt entstammten als auch andere Second Hand Ware und verwischte dabei die Grenze zwischen der real nutzbaren Flohmarktsituation, die es den Kommenden ermöglichte, günstig einzukaufen, und der symbolischen, künstlerischen Praxis, auf die neben der üblichen Galerieankündigung auch die handgeschriebene Tafel verwies, die das Publikum fragte, ob der »Garage Sale« eine Metapher für das Gedächtnis sei. Immer wieder sind Roslers Geschichten in Ich-Perspektive erzählt und lassen auto-biografische Züge vermuten, halten zugleich aber eine abstrahierende Distanz, die das Gesehene und Gehörte von den vergleichbaren Zeugnissen privater Erinnerungsarbeit oder dokumentarischer Authentizitätseffekte unterscheidet. Silvia Eiblmayr hebt hervor, dass Rosler vor allem ein Prinzip verfolge: Entlang der Erkenntnis *Liebe Dein Symptom wie Dich selbst* (Slavoj Žižek) sei sie in »ihren Untersuchungen zu der Frage, wie das System einer weißen, männlich dominierten Kultur das Alltagsleben durchdringt« stets auf der kritischen Suche nach der eigenen Position und Positioniertheit: »Rosler betätigt sich gleichsam als Analytikerin und Analysandin zugleich, die das Symptom aufspürt und sich ihm zugleich ausliefert«.[17] Denn, so Rosler, »[w]enn du bewusste, konkrete Erkenntnisse in deine Arbeit bringen willst, … tust du gut daran, dir selbst dort auch einen ziemlich konkreten Platz zu suchen«.[18] Das Argument der zweiten Frauenbewegung, dass das Persönliche politisch sei, kann die Künstlerin genau an dieser Grenze zwischen privaten Anspielungen und wieder erkennbar allgemeinen Erzählungen, die sie bestimmten Charakteren zuordnet, weiter ausführen. In ihren Videoarbeiten steht Rosler ganz offensichtlich nicht außerhalb, sondern immer mittendrin. Sie verwendet nicht den vermeintlich allsehenden Blick einer distanzierten Kamera oder die dokumentarische Perspektive der Reportage, sondern eine Strategie, die an die Ambivalenz von kindlichen Verkleidungsspielen erinnert: Die Verkleidung schafft so sehr einen sicheren Raum des Spiels, in dem das Kind sich scheinbar frei bewegen kann, wie sie gleichzeitig eine Anpassung und Unterordnung kennzeichnet, da sie mit Rollen und deren Versatzstücken spielt, die den Erzählwelten der Erwachsenen – der symbolischen Ordnung – entlehnt sind. Roslers Spielordnung ist jedoch zweifelsfrei erwachsen, denn sie hat den Stachel bereits umgedreht: Ihr geht es nicht um die empfundene Freiheit in einem zum Spiel erklärten, scheinbar geschützten Rahmen, sondern im Gegenteil um den bitteren Ernst der sich als natürliche und realistische Zusammenhänge tarnenden, tatsächlich aber ideologischen Ordnung – und die Enge ihrer Räume. Unfrei ist sie über den durch das eigene Begehren vermittelten Druck, ein stimmiges Bild von sich zu schaffen: das ist es, wovon die Geschichte in *A Budding Gourmet* erzählt.

Roslers Position ist exemplarisch für den repräsentationskritischen Anspruch einiger Künstler und Künstlerinnen der 1970er Jahre, auch wenn längst nicht alle mit Video arbeitenden Künstler und Künstlerinnen ein derart ideologiekritisch ausformuliertes Verständnis von der operativen Funktion

17 Eiblmayr 1999, S. 248.
18 Ebd., S. 247.

ihrer Medienanalyse hatten.[19] Wie Sigrid Schade in *Körper zwischen den Spiegeln: Selbstinszenierungen in Videos, Filmen und Kunst von Frauen* darlegt, bestand die epistemologisch relevante und nachwirkende Leistung der Repräsentationskritik der frühen, feministisch orientierten Medienkünstlerinnen in jener Form analytischer Selbstkritik, durch die sich Roslers Arbeiten auszeichnen:

> Künstlerinnen und Theoretikerinnen, die selbst als Zeitgenossen Teil der aktuellen Kultur sind, sind als Analytikerinnen darauf angewiesen, eine Distanzierung zu erzeugen, die durch historisches Wissen allein nicht herzustellen ist. Zur zeitgenössischen Kultur lässt sich eine Distanz nur markieren, indem die eigene Person distanziert wird, das was man selbst zu sein wünscht oder zu sein glaubt. Ein ethnologischer und psychoanalytischer Blick kann die Erkenntnis der eigenen Verfasstheit, der Strukturen, innerhalb derer man »Subjekt« geworden ist, und der Rituale unserer Alltagsgewissheiten ermöglichen.[20]

Rosler und Schade betonen also beide notwendige Techniken der Distanznahme, um die *Mythen des Alltags* als ideologische Basis zu erkennen und zu dekonstruieren. Da es dabei um eine Distanzierung von dem geht, was sich, wie Barthes es formulierte, als natürliche Grundlage des alltäglichen Lebens anfühlt und »die eigene Verfasstheit« (Schade) betrifft, liegt das Problem auf der Hand: »Es erscheint also außerordentlich schwierig, den Mythos von innen her zu reduzieren, denn die Bewegung, die man ausführt, um sich von ihm zu lösen, wird ihrerseits Opfer des Mythos'.«[21] So bietet Barthes bereits eine Erklärung für die essentialistische Falle, die sich der Feminismus selbst zu stellen drohte: »Der Mythos kann in letzter Instanz immer auch den Widerstand bedeuten, den man ihm entgegen setzt.«[22] In dieser Formulierung klingt das Problem an, das sich der Feminismus einhandelte, indem er dem Mythos vom schwachen Geschlecht mit einem Gegenentwurf eines idealisierten weiblichen Urwesens zu entkommen versuchte. Denn auch die Idealisierung von Weiblichkeit widersprach nicht der problematischen Prämisse, Anatomie zum Schicksal zu erklären, sondern bestärkte sie unter entgegen gesetztem Vorzeichen. Es wäre jedoch falsch, wie bereits in der Einleitung angesprochen, dem feministischen Diskurs der 1970er Jahre hier eine Einstimmigkeit zu unterstellen. Unbenommen war es wichtig, dass seit den 1980er Jahren zunehmend stärker Kritik an naturalisierenden Prämissen des Feminismus und seiner Konstruktion des Subjekts Frau geübt wurde. Die Kritik aber erwuchs nicht über Nacht, sondern ist, wie ich behaupten möchte, als eine konsequente Fortführung kritischer Selbstbefragungen zu betrachten, die für die feministische Bewegung von Anfang an konstitutiv waren. Zu keinem Zeitpunkt beschränkte sich das feministische Anliegen auf die Ideali-

19 Unter »X wie zum x-ten Mal« weist Ruth Noack in *Videoschlaufen/Feminismus/Alphabet* mit Recht darauf hin, dass, »[w]as wir heute aus den 1970er Jahren kennen«, lediglich einzelne, gleichsam übrig gebliebene Positionen sind. »Und so kommt es, dass Künstlerinnen wie VALIE EXPORT, Mary Kelly oder Martha Rosler zum x-ten Mal für eine ganze Generation herhalten (müssen),« Noack 2000, S. 30.

20 Schade 1998, S. 37.

21 Barthes 1996, S. 121.

22 Ebd.

sierung von Weiblichkeit. Vielmehr wurden verschiedene Wege gesucht, Unterdrückungsmechanismen und Ausschlusskriterien zu problematisieren – und in diesem Zusammenhang bezog sich die Kritik auch auf die eigene Teilhabe von Frauen an der Reproduktion bestehender Verhältnisse. Die Koinzidenz der Entwicklung feministischer Selbstkritik und der Studien und Thesen zur Produktivität von Macht durch die Disziplinierung der Körper bei Michel Foucault[23] scheint mir ein, zumindest nachträgliches, Aufmerken wert, das deren gleichzeitig stattfindende Subjektkritik registriert. So ist zu fragen, welche Ähnlichkeit in der Befragung der Mikropolitiken der Macht, der Ausbildung des Gewissens, der Ideale und der Lüste möglicherweise schon bestand, bevor Foucaults Ansatz feministisch rezipiert wurde. Es ist bekannt, dass Foucault der Befreiungsidee der sozialen Bewegungen um 1970 mit einer radikalen Umkehr ihrer Repressionsthese begegnete. Seine Studien stellen heraus, dass Sexualität mitnichten unterdrückt und immer schon vorhanden gewesen sei, sondern eine *Erfindung* des 19. Jahrhunderts ist und dass die Rede von der Tabuisierung der Sexualität Ausdruck eines permanenten Anreizes zu dem ist, worüber nicht gesprochen werden darf. Foucaults Thesen formulieren die konstitutive (und lustvolle) Abhängigkeit des Subjekts. Seine Analysen zu den Strafpraktiken, asketischen Forderungen, medizinischen wie religiösen Traktaten und den alles durchdringenden Techniken der Macht, die den Körper als Schauplatz der Diskurse zu erklären helfen, stießen, wenn auch mit etwas Verzögerung, im feministischen Diskurs auf großen Widerhall. Als maßgebliche Kritikerin des Essentialismus unterstreicht Judith Butler Foucaults Umkehrung der These vom anatomischen Schicksal. In *Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung*[24] zitiert sie:

> Der Mensch, von dem man uns spricht und zu dessen Befreiung man einlädt, ist bereits in sich das Resultat einer Unterwerfung, die viel tiefer ist als er. Eine ›Seele‹ wohnt in ihm und schafft ihm eine Existenz, die selber ein Stück der Herrschaft ist, welche die Macht über den Körper ausübt. Die Seele: Effekt und Instrument einer politischen Anatomie: Die Seele: Gefängnis des Körpers.[25]

Butler geht es um eine Problematisierung der eigenen Teilnahme an der Unterwerfung, die sich über die Seele vermittle, welche als Produkt der Ideologie der Freiheit und nicht als Garant der Freiheit verstanden werden müsse: »*Überwachen und Strafen* entfaltet eine andere Konfiguration der Beziehung zwischen Materialität und Besetzung. Hier ist die Seele ein Werkzeug der Macht, durch welches der Körper herangezogen und geformt wird. […] sie ist ein historisch spezifiziertes imaginäres Ideal (*idéal speculatif)*, unter welchem dem Körper Gestalt gegeben wird«[26]. Butlers Frage nach dem verbleibenden Widerstandspotenzial und der Handlungsfähigkeit des Subjekts führt sie notwendigerweise zu dem Punkt, an dem die Subjektwerdung ihrer eigenen Herleitung widerspricht: Wenn das Subjekt sich formt, indem es sich un-

23 *Überwachen und Strafen* wurde im Original 1975 publiziert (Foucault 1994) und *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1* dann 1976 (Foucault 1999).

24 Butler 2001.

25 Foucault 1994, S. 42.

26 Butler 2001, S. 87.

terwirft und ein Ideal seiner Selbst als einem freien Individuum aufbaut, so bildet es in seiner Selbsttäuschung tatsächlich zugleich den Grund dafür aus, weder gänzlich normierbar, noch regierbar zu sein. Es – sein Körper wie seine Psyche – bleibt ein Schauplatz paradoxer Kräfte. Meine These ist, dass Foucault und Feminismus sich in der Anerkennung dieser widersprüchlichen Begründung des Subjekts schon in den 1970er Jahren sehr viel näher kamen, als allgemein angenommen, wenn die dekonstruktive Wende bei de Lauretis, Butler, Haraway und anderen auf Foucault bezogen und als ein Bruch mit vorangegangenen Subjektkonzepten in der feministischen Theorie verstanden wird.[27] Ich rücke Foucaults Macht-, Körper- und Subjektbegriff daher in die Nähe zu einem Praxisfeld, das in aller Regel eher mit naiver bis sektiererischer Selbsterfahrungsideologie als mit progressiver Theorieentwicklung in Verbindung gebracht wird: die Praxis des *consciousness raisings* in der zweiten internationalen Frauenbewegung.

Foucaults Bruch mit einer Geschichtsschreibung, die sich an den großen Taten der Könige und Volksaufstände bemisst, hat die Überlegungen des Historikers für Fragen geöffnet, die weit über das Interesse an den von ihm untersuchten Gegenstandsfeldern hinaus gehen. Sein Insistieren darauf, dass historische Transformationen durch die vielfältigen Formen erwirkt werden, welche die Macht annimmt, während sie sämtliche Lebensbereiche durchdringt, erlaubt einen Transfer, der die Techniken zur Disziplinierung des Körpers in der eigenen Zeit fokussiert:

> Es handelt sich immer um minutiöse, oft um unscheinbare Techniken, die aber ihre Bedeutung haben. Denn sie definieren eine bestimmte politische und detaillierte Besetzung des Körpers, eine neue ›Mikrophysik‹ der Macht; und seit dem 17. Jahrhundert haben sie nicht aufgehört, immer weitere Gebiete zu erobern – so als wollten sie den gesamten Gesellschaftskörper einnehmen. Kleine Hinterlistigkeiten von großer Verbreitungsmacht« subtile Maßnahmen von scheinbarer Unschuld, aber tiefem Misstrauen; […] Die Disziplin ist eine politische Anatomie des Details.[28]

Nicht weniger als der Semiologe Barthes scheint Foucault durch die Idee motiviert, die bürgerlichen Ideale der französischen Gesellschaft der Nachkriegszeit zu dekonstruieren, wenn er schreibt: »Aus diesen Kleinigkeiten und Kleinlichkeiten ist der Mensch des modernen Humanismus geboren worden.«[29] Foucault löst die Frage der Macht von den Repräsentanten der öffentlichen Ordnung, den Herrschern wie den Institutionen, indem er die Vorstellung zurückweist, Macht verkörpern, sich aneignen oder gar besitzen zu können, und sie statt dessen als ein prozessuales Gefüge unterschiedlich wirkender Kräfte definiert, deren Kampf- und Schauplatz der Körper ist:

> Aber der Körper steht auch unmittelbar im Feld des Politischen; die Machtverhältnisse legen ihre Hand auf ihn; sie umkleiden ihn, markieren ihn, dressieren ihn, martern ihn, zwingen ihn zu Arbeiten, verpflichten ihn zu Zeremonien, verlangen von ihm Zeichen. Diese politische Besetzung des Körpers ist mittels komplexer und wechselseitiger Beziehungen an seine ökonomische Nutzung gebunden; […] Es

27 Vgl. zusammenfassend Becker-Schmidt 2001, S. 124ff.
28 Foucault 1994, S. 178.
29 Ebd., S. 181.

handelt sich gewissermaßen um eine Mikrophysik der Macht, die von den Apparaten und Institutionen eingesetzt wird; ihre Wirksamkeit liegt aber sozusagen zwischen diesen großen Funktionseinheiten und den Körpern mit ihrer Materialität und ihren Kräften. Das Studium dieser Mikrophysik setzt nun voraus, dass die darin sich entfaltende Macht nicht als Eigentum, sondern als Strategie aufgefasst wird, dass ihre Herrschaftswirkungen nicht einer ›Aneignung‹ zugeschrieben werden, sondern Dispositionen, Manövern, Techniken, Funktionsweisen; dass in ihr ein Netz von ständig gespannten und tätigen Beziehungen entziffert wird anstatt eines festgehaltenen Privilegs; dass ihr als Modell die immerwährende Schlacht zugrunde gelegt wird.[30]

Es geht ihm, wie Butlers Lektüre unterstreicht, um die Verankerung der Macht *im* bzw. *als* Subjekt, das heißt darum, das *Subjekt* oder das *Ich* als jenen im Diskurs bereitgestellten Ort zu reflektieren, der durch Identifikationen eingenommen werden kann und muss – wenn auch nie vollständig.[31] Wie mit Verweis auf Roslers Ansatz angesprochen, gehe ich jedoch davon aus, dass eine Problematisierung der eigenen Position innerhalb der Mythen(re)produktion nicht erst mit der Lektüre von Foucault in den feministischen Diskurs Einzug hielt, sondern bereits der produktive Kern der Repräsentationskritik der 1970er Jahre war. Das sprechende Subjekt als konstitutiv Unterworfenes (*sub-jectum)* zu sehen*,* das heißt als Produkt seiner Unterwerfung, die Ursache und Form seines Sprechens ist, war für das feministische Projekt keine primär theoretische Frage, sondern eine Dimension alltäglicher, praktischer und widersprüchlicher Selbsterfahrung. Es war eine gängige Praxis der ersten feministischen Arbeitsgruppen, sich in *consciousness raising groups* über eigene Erfahrungen zur Unterdrückung von Frauen und den alltäglichen Ungleichheiten in der Lebensführung von Mann und Frau auseinanderzusetzen. Die eigene Position innerhalb des Beziehungsgeflechts wurde dabei nicht nur in ihrer Opferrolle, sondern auch in ihrer Mittäterschaft analysiert und diskutiert. Wie Kathie Sarachild 1978 im Rückblick auf die Radikalität dieser Praxis betont, ging es dabei vor allem darum, in einer offenen Diskussion, den alltäglichen Ungleichheiten nachzuspüren. Den Anspruch der Radikalität einer solchen Praxis bezog sie dabei auf die Wurzel als etymologischen Wortstamm von *radikal*, was bedeute, dass das Problem bis in seine tiefsten Verwurzelungen angegangen werden sollte.[32] Sich dabei von der Frage nach der politischen Stimmberechtigung von Frauen auf die Reflexion zu verlegen, wer die Gesprächsthemen bei Tisch im Beisein von Gästen dominiert und wer anschließend das Geschirr abräumt, schien für viele zunächst wenig radikal – und war es gerade deswegen. Sarachild führt die Widerstände an, mit der diese Arbeit von Anfang an konfrontiert war – von außen wie von innen. Einerseits wurde das politische Projekt der *consciousness-raising groups*, wie sie schrieb, als Form einer Therapie, als Kaffeekranz, Hühnerparty, Schlampentreff oder männerhassende Bündelei diffamiert. Andererseits wurde es aber auch intern permanent für die Frage der Gewichtung der Themen kritisiert. In und an diesem Konflikt verschärfte sich jedoch das *kollektive* Bewusstsein für die Mikrotechniken der Unterdrückung, die weder durch das Ablegen von BH und Highheels noch durch Lohnangleichung *einfach* zu umgehen waren. Es ging darum, eben gerade

30 Foucault 1994, S. 37/38.
31 Vgl. Butler 2001.
32 Vgl. Sarachild 1978.

nicht in jedem Akt des sich Schminkens das Zeugnis einer Anpassung und den Ausdruck einer Unterwerfung unter den Blick des Mannes zu sehen, sondern die Dimension einer sämtliche Lebensbereiche durchdringenden Logik und die eigene, aktive Teilnahme daran selbstkritisch zu erkennen – das heißt das eigene Begehren zu thematisieren. 1969 publizierte Carol Hanisch, eine der ersten Teilnehmerinnen einer *consciousness raising group* in New York, einen Essay mit dem Titel *The Personal is political*, der alsbald zu einem der wichtigsten Slogans der feministischen Bewegung avancierte.[33] Die aktive Rolle der frühen Teilnehmerinnen in der theoretischen Auswertung und Veröffentlichung dieses Bewusstwerdungsprozesses enthebt ihre Praxis weitgehend dem Verdacht, dass es ausschließlich um Formen der Selbstmythisierung als Opfer ging. Natürlich ist unübersehbar, dass die Frage des Bewusstseins nicht von allen gleichermaßen selbstkritisch und analytisch verfolgt wurde. In London aber stieß diese Praxis beispielsweise auf theoretische Diskussionen im Bereich der Konzeptkunst (*Art & Language*), die eine starke theoretische Reflexion beförderten. Wie Mary Kelly in einer Rückschau darlegt, durchmischten sich für sie damals die Einflüsse neuer französischer Theorie aus dem Bereich Semiologie und Psychoanalyse, die konzeptuellen Diskussionen zur Bedeutung von Sprache in der künstlerischen Praxis mit den VertreterInnen der Art & Language-Gruppe und das Intersubjektivitäts- wie Selbstverständnis, das sie zusammen mit KollegInnen in feministischen Diskussionskreisen erarbeitete.[34] Mary Kelly war ebenso wie Laura Mulvey (*Visual Pleasure and Narrative Cinema*, 1973/75), Juliett Mitchell (*Psychoanalysis and Feminism. Freud, Reich, Laing and Women*, 1974), Rosalind Delmar und Sally Alexander Mitglied der *History Group*, die sich 1969 als eine der Arbeitsgruppen der Vereinigung *Women's Liberation Movement* in England gründete. Wie Kelly hervorhebt, war diese Gruppe die einzige, die sich nicht als Ortsgruppe mit lokalem Bezug zusammenfand, sondern aus einem geteilten, dezidiert theoretischen Interesse, das ein dem Foucaultschen Ansatz vergleichbares Motiv artikulierte:

> Wir nannten die Gruppe History Group, weil wir die Sexualität in die große Erzählung der gesellschaftlichen Veränderung einführen wollten. […] Damals hatten wir uns in eine Polemik mit männlichen Marxisten verstrickt, die uns im Rahmen ihrer ›Deutschen Ideologie‹ keine Diskussion über Sexualität gestatten wollten – weshalb schließlich der Slogan »das Private ist politisch« solche Bedeutung erlangte.[35]

Kellys Ansatz, wenngleich relativ einzigartig in seinem stringenten Theoriebezug auf Lacan, ist beispielhaft für die paradigmatische Wende, die der feministische *Bewusstwerdungsprozess* und die *Frauenfrage* schon zu Beginn der 1970er Jahre in Richtung einer kritischen Auseinandersetzung mit Differenz und Repräsentation nahm.[36] Die Durchmischung einer kritischen Befra-

---

33 Auf den frühen Text und die Position von Hanisch verweist Sarachild 1978.

34 Vgl. Kelly im Gespräch mit Juli Carson, *Schicht für Schicht – Post Partum Dokument freilegen*, hier zitiert nach unveröffentlichtem Manuskript zur Ausstellung des Post Partum Document in der Generali Foundation Wien 1998, ohne Seitenangaben.

35 Ebd.

36 »Wir wollten uns mit dem Repräsentationsproblem beschäftigen – der Repräsentation von Frauen in den Medien. Und wir dachten, dass Bewusstseinsbildung alleine dafür nicht ausreichen würde; und dass wir so etwas wie die Psy-

gung der Geschichte der Frau (in der Kunst und im Film), der eigenen Stellung als Künstlerin oder Theoretikerin in Privatleben und Institution und der Methodik und Möglichkeit der ästhetischen Arbeit haben hier besonders nachhaltige Ergebnisse gezeitigt.

Repräsentationskritik aus der Perspektive des feministischen Diskurses

> We have no unmediated access to the real. […]
> Reality is a matter of representation, as Stephen
> Heath puts it, and representation is, in turn, a matter
> of discourse.[37]

Lisa Tickners zusammenfassende Generalthese des repräsentationskritischen Diskurses ist mit dem definitiven Verve einer manifestartigen Aussage verfasst. Ihr Text ist maßgeblicher Bestandteil des Ausstellungskataloges *Difference. On Representation and Sexuality* von 1984, der sich laut Vorwort zum Ziel gesetzt hat, gegen die vermeintliche Neutralität von Repräsentation zu zeigen, in welcher Weise geschlechtliche Differenz das Feld strukturiere und die *Realität* verzerre. Die Herausgeberinnen betonen, dass Geschlecht keine natürliche Schicksalsfrage sei, sondern Problem einer kulturellen Konstruktion und vertreten die These, dass die kontinuierliche Produktion sexueller Differenz die Möglichkeiten zur Revision biete, indem das auf Oppositionen beruhende System der Repräsentation unterlaufen werde.[38]

Tickner spricht von der Verschiebung, die der feministische Diskurs in Auseinandersetzung mit den theoretischen Fragen zur Beziehung von *Sexualität und Repräsentation* erfahren habe. Der Psychoanalyse sei es zu verdanken, dass sexuelle Differenz als psycho-soziale Konstruktion und als konstitutive Bedingung des bewussten wie des unbewussten Subjekts verstanden wurde. Auf diese Weise sei die Instabilität der Positionen Männlich und Weiblich in den Blick geraten und die politischen Forderungen hätten sich von den Gleichstellungskämpfen abrückend auf das Feld der Repräsentation verlegt, auf dem es die kulturelle Besetzung von Vorstellungen zu verhandeln galt.[39] Tickner weist, wie viele andere, auf die notwendige Verbindung zwi-

choanalyse bräuchten, um das zu verstehen, was wir das subjektive Moment der Unterdrückung der Frauen nannten«, Kelly, ebd.

37 Tickner 1984, S. 19.

38 »Its thesis – the continuous production of sexual difference – offers possibilities for change, for it suggests that this need not entail reproduction, but rather revision of our conventional categories of opposition«, Kate Linker, Vorwort zu *Difference. On Representation and Sexuality* 1984, ohne Seitenangabe.

39 »It was psychoanalysis that permitted an understanding of the psycho-social construction of sexual difference in the conscious/unconscious subject. The result was a shift in emphasis from equal rights struggles in the sexual division of labor and a cultural feminism founded on the revaluation of an existing biological or social femininity to a recognition of the processes of sexual differentiation, the instability of gender positions, and the hopelessness of excavating a free or original femininity beneath the layers of patriarchal oppression. »Pure

schen den theoretischen Fragen zur Beziehung von Realität, Repräsentation, Diskurs und der Theoretisierung eines geschlechtlichen, politischen Subjekts hin. Da *die Frau* nach der epistemologischen Wende durch Psychoanalyse, Semiologie, Strukturalismus und Phänomenologie nicht länger als eine naturgegebene Größe anzunehmen war, mussten sich auch die feministischen Strategien ändern, die der Verankerung der Ideologie im Subjekt entgegenwirken sollten. Ein schlichtes Befreiungsdenken ohne eine Infragestellung dessen, was es zu befreien galt, war für die Vertreterinnen und Vertreter dieser poststrukturalistischen Wende undenkbar geworden. Es galt, die Arbeit an den Repräsentationen der Politik durch eine Arbeit an den Politiken der Repräsentation abzulösen, wie Tickner es formuliert.[40]

In ihrem Rückblick auf den Repräsentations-Diskurs, der Anfang bis Mitte der 1980er Jahre zu einer Reihe einschlägiger Texte führte (u.a. dem von Tickner), hebt Sigrid Schade hervor, dass es vor allem die Erkenntnis der doppelten, semiologischen Einbindung des (eigenen) Körpers als einem ebenso sprechendem wie immer schon gesprochenem war, welche die antiessentialistische Wende im feministischen Projekt einleitete.[41] Der Körper als Zeichenträger wie –empfänger und –produzent ist auf eine Weise in die Wahrnehmung der Welt verstrickt, die es ebenso unmöglich macht, Repräsentation als etwas von ihm Losgelöstes, rein Äußeres zu behandeln wie es umgekehrt unmöglich ist, ihn – in seiner Materialität wie Sensualität – als etwas Eigenes, von Sprache und Bild Unabhängiges zu begreifen. Das Konzept der Repräsentation betrifft folglich, wo es in Verbindung zu seiner Konstruktion von Körper und Geschlecht gesehen wird, eine ebenso epistemologisch wie politisch relevante Frage. Auch Silke Wenk betont, dass die kritische Diskussion des Repräsentationsbegriffs der Frage der Herstellung von Etwas gelte, das nicht außerhalb seiner Repräsentation existiere, gleichwohl es sich auf die Vorstellung eines vermeintlich außerhalb Liegenden stützt und darüber legitimiert.[42] Sie unterstreicht die Differenz des Begriffs im Sinne der Stellvertretung zu einer mimetischen Konzeption von Repräsentation – also der Vorstellung, dass das Repräsentierende tatsächlich ein Repräsentiertes abbilde. Denn ebenso wie das parlamentarische Repräsentationsverfahren ein hierarchisches Verhältnis hervorbringe, das die Repräsentanten dazu legitimiere, *für* und nicht *wie* das Volk zu sprechen, so müsse auch die visuelle Repräsentation als etwas verstanden werden, das durch die Legitimation der scheinbar *richtigen* Darstellung des Repräsentierten fortwährend Aussagen über dessen Gestalt und Position produziert. »›Repräsentation‹ bedeutet in diesem Zusammenhang nicht die *Darstellung* von etwas (von dieser Darstellung unabhängigen) ›Realem‹«, erklärt Susanne Lummerding, sondern sie muss «als Zeichen*funktion* in der sozialen *Wirksamkeit* des Zeichens« verstanden werden. Im Sinne der Konkretisierung des semiologischen Projekts von Barthes schreibt Lummerding weiter: »Insofern funktionieren Bild wie Sprache gleichermaßen als *Text* […] als Prozess der Bedeutungsproduktion, die gleichzeitig eine Produktion von sozialen Gruppen, Subjekten, Positionen, Werten, Grenzen und damit Ausdruck und Konstitution von Macht- und

masculinity and femininity,« as Freud remarked, »remain theoretical constructions of uncertain content«, Tickner 1984, S. 19.

40 Ebd., S. 20.

41 Schade 2002.

42 Wenk 2005.

Marktverhältnissen ist.«[43] Wie Schade und Wenk in *Inszenierungen des Sehens: Kunst, Geschichte und Geschlechterdifferenz* darlegen, ermöglicht eben dieser Repräsentationsbegriff auch eine kritische Befragung der Kunstgeschichte, die die konstitutive, normierende Macht der Darstellungen kenntlich macht.[44] Die Diskussion des Repräsentationsbegriffs seit Ende der 1970er Jahre führte in der feministischen Kunstwissenschaft folglich zu einem Paradigmenwechsel von der Frage nach dem *Bild der Frau* zur Frage nach der *Frau als Bild.*

Neben dem hier skizzierten Gebrauch des Begriffs Repräsentationskritik aber gibt es immer wieder auch eine gegenläufige Verwendung – wie mit dem Beispiel von Krauss (Trauma der Signifikation) sowie der videophilosophischen Idee von einem *In-der-Zeit-Sein* bei Davis und Lazzarato angesprochen.[45] *Pictorial Turn* und *Performative Turn*, jene vermeintlich paradigmatischen Neuorientierungen des akademischen Feldes, bezeichnen zumeist eine Rückwendung zu Vorstellungen von Bildern und Zeiterleben, die sich jenseits von Sprache begründen sollen. Der Begriff der Repräsentationskritik bedeutet in diesem Kontext wörtlich eine Kritik an der Logik und Zeitlichkeit der *Re*-präsentation, das heißt an der an psychoanalytischen und zeichentheoretischen Theorien geschulten Anerkennung einer unumgänglichen Nachträglichkeit von Bewusstsein und Darstellung.[46] Im Eigensinn des Bildes und der Unkalkulierbarkeit des Ereignisses wird dann erneut nach jenem vorsprachlichen Raum geforscht, der Vorstellungen von unmittelbarer Präsenz erklären soll. In ihrer Kritik an den Prämissen der Rede vom *Pictorial Turn* verweist Sabeth Buchmann auf die impliziten Fortschreibungen der »metaphysischen Konstruktionen der Selbstpräsenz des Bildes«[47], die, ob sie es wollen oder nicht, relativ umstandslos am modernistischen Diskurs anknüpfen. Mit Blick auf das semiologische Interesse und die Informiertheit vieler zeitgenössischer Kunstpraktiken hält sie dieser Tendenz entgegen, dass die Bedeutung des Bildes in der spätmodernen Mediengesellschaft jedoch auch nach wie vor auf ganz anderem Wege kritisch reflektiert werden kann. Die Autorin erinnert an das historische Erbe jenes politischen Zeichenbegriffs, der vor allem mit dem Namen Roland Barthes in Verbindung gebracht wird und daran, dass das Bild

43 Lummerding 1994, S. 14f.

44 Schade/Wenk 1995 (2005 in 2. Auflage überarbeitet und erweitert erschienen; ich beziehe mich jedoch auf die erste Fassung). Ästhetische Verfahren sind über die am Realismus orientierte Abbildungslogik hinaus auf ihre Konstruktion von vergeschlechtlichter Subjektivität hin befragbar. Fragmentierungen, Auflösungen und Zerstückelungen sind als avantgardistische Strategien gegen die Phantasmen der Vollkommenheit und somit als dekonstruktive Verfahren zu lesen (Schade 1987). Silvia Eiblmayr (1989, 1993) hat die avantgardistischen Attacken gegen den weiblichen Körper als Indiz einer Problematisierung des Bildes selbst untersucht und gezeigt, wie die Beziehung zwischen Körperbild und Bildkörper, die durch verschiedene Faktoren der Moderne – besonders die neuen Medien Film und Fotografie – destabilisiert wurde, an dem Bild der Frau als symptomatischer Krisenfigur verhandelt wurde.

45 Vgl. Kapitel I dieser Arbeit (Hypothese I).

46 Zum *pictorial turn* und der vermeintlichen Wiederkehr der Bilder vgl. Mitchell 1997; Boehm 1995a und Belting 2001. Zur Kritik an den theoretischen Prämissen und dem politischen Anliegen dieser wissenschaftstheoretischen Entwicklung vgl. Schade 2001, Adorf, Heinz, Richter 2003, Buchmann 2004 und Loreck 2004; zur Proklamation des *performative turns* vgl. Fischer-Lichte 2004.

47 Buchmann 2004, S. 53.

hier keineswegs ein vernachlässigter theoretischer Gegenstand war, sondern dass es vielmehr im Zentrum der kritischen Analyse der *Mythen des Alltags* stand. Im Unterschied zu der selbstreferentiellen Ergründung des Gegenstandes Bild, seiner formalen wie affektiv phänomenologischen Betrachtung, untersuche der semiologische Ansatz nach Barthes immer auch den Bildgebrauch, Kontext und Einsatzort der Bilder und ihre ideologische Indienstnahme. So begründe sich der Reiz für aktuelle Kunstproduktionen »nicht zuletzt mit dem historischen Selbstverständnis der Semiologie«, das »auf der Grundlage marxistischer Werttheorie, Psychoanalyse und Zeichentheorie die Utopie einer antiautoritären Gesellschaft zu denken versucht hat, in deren Zentrum die Kritik an herrschaftsstabilisierender Mythenproduktion stand«.[48] Auch Tom Holert plädiert für einen kritischen Rückblick und eine Erneuerung der *Repräsentationskritik*, die das Zusammenspiel von Ideologie, Psychologie und Technologie verhandele. Sein Vorhaben ist es, mit einem kritischen Begriff von Sichtbarkeit, »eine Kritik der Macht-Effekte zu entwickeln, die sich aus den Konflikten zwischen den ›öffentlichen‹ und ›privaten‹ Bildern, zwischen den Ordnungen des Symbolischen und des Imaginären ergeben«.[49] Dabei betont Holert in Anlehnung an Foucault und Deleuze, dass der Begriff Sichtbarkeit nicht allein eine konkrete Form des Visuellen und des Sehens anspreche, sondern dass Verhältnis zwischen dem Sehsinn und der Produktion von Wahrheitseffekten (Evidenz).[50] Politisch, abstrakt *und* konkret geht es also in der Frage nach der Sichtbarkeit um die Frage der Erscheinung, die Frage, welche Dinge, Mechanismen und Subjekte unter welchen Bedingungen in Erscheinung treten oder verschwinden, welche historischen Prozesse sich durch eine kritische Reflexion des Visuellen kennzeichnen lassen und – das Problem der politischen Handlung ebenso wie das der kreativen Geste betreffend – ob es eine Möglichkeit gibt, Dinge in Erscheinung zu bringen. Nicht selten ist in Interpretationen von zeitgenössischer Kunst davon die Rede, dass die Bildarbeit etwas sichtbar mache. Die Kunst wird darin zu einem Akteur im Sinne eines Analytikers erklärt. Was also kann es bedeuten, mittels des »elektronischen Spiegels« an den Vorstellungen vom Selbst – und an den Vorstellungen selbst – zu arbeiten? Wo »Bilder nicht außerhalb der Spiegel zu denken sind, in denen das Subjekt sich – trügerisch – seiner Vollständigkeit zu versichern versucht«[51], wie Schade und Wenk es formulieren, ist eine ästhetische Bildarbeit als Arbeit *in* und *an* der Repräsentation zu verstehen, die immer auch einen Beitrag zur spiegelbildlichen Logik und deren Konstruktion von Körper und Geschlecht liefert.

»her activity is a semiotic one«[52] - These zum Ausspielen einer Zeichenposition

In *Sexual Difference and the Moving Image* zeichnet Jane Weinstock die feministische und filmtheoretische Entwicklung der Kategorie des Blicks bis zu Beginn der 1980er Jahre nach und erklärt die Arbeit einiger Filmemacherin-

48 Buchmann 2004, S. 54.
49 Holert 2000, S. 20.
50 Ebd.
51 Schade/Wenk 1995, S. 375.
52 Weinstock 1984, S. 41.

nen zu einem kritischen Eingriff in die stabilisierende Ordnung der Bilder.[53] Einleitend geht sie auf die sadistische Konstruktion des männlichen Blicks im klassischen Hollywood-Kino ein, welcher die Frau auf die Position des Angeblickt-Werdens reduziert habe. Sie betont die Wichtigkeit, die verschiedenen Blickpositionen – den Blick der Kamera, des Settings und der Narration, die Blicke der Darsteller untereinander und den Blick des Publikums auf die Leinwand – auseinander zu halten, um ihre Beziehung zueinander studieren zu können. Zwar ließe Hollywood den Blick der Zuschauenden während des Filmes verschiedene Perspektiven durchlaufen und versetze ihn in einen gewissermaßen transitorischen, ungebundenen Zustand, fange ihn gegen Ende des Filmes aber immer wieder ein. Der klassische Hollywoodfilm verneine eine weibliche Subjektposition, indem er den Frauen im Film, den weiblichen Figuren den Willen oder Antrieb zu Handeln (*drive to act*) versage. Hollywoods Filme endeten in der Regel damit, die Protagonistin entweder für ihre Überschreitungen und/oder die Schwäche des Heldens zu bestrafen, indem sie sie zum Schweigen brächten – durch Glück oder Gewalt. Was Weinstock hier anspricht, beschäftigte die feministische Filmkritik seit den frühen 1970er Jahren: die klassische Festlegung und wiederholte Fixierung der Blickpositionen, die einen aktiven, männlichen Blick einem passiv gehaltenen weiblichen Blickobjekt gegenüberstellten. So finde der Betrachter am Ende immer einen sicheren Platz für sich, nämlich den des männlichen Subjekts, der Identität. Alle Anderen würden dagegen zu dem, was *er* leicht zu lokalisieren verstände: *seinem* Anderen. Und auch wenn Frauen in diesem projektiven Rahmen positive Bilder besetzt hielten, so blieben sie doch immer durch die Negation definiert – *nicht Kultur, nicht Mensch, nicht Logos, nicht Mann*. Vor diesem Hintergrund verzeichnet Weinstock Anfang der 1980er Jahre eine Wende, die durch den Auftritt einer »new persona« im Film gekennzeichnet sei. Sie erklärt das Erscheinen einer weiblichen Subjektposition, die sich von der männlichen darin unterscheide, dass sie ihren Status als Bild nicht leugne und sich semiotisch verhalte:

> Not simply the other side of the coin, a new persona has entered the scene. And if she is more active than her predecessor, it is because her activity is a semiotic one. She is not an active character, acting like a man, taking the dominant role in a dominant cinema. This new ›she‹ cannot act like a real man; she is too two-dimensional.[54]

Weinstock sieht eine weibliche Figur in Erscheinung treten, die sich von den Realitätseffekten der tradierten Darstellung gelöst habe und nun offen ihr zweidimensionales, das heißt ihr imaginäres Wesen – ihre repräsentierte Verfasstheit – zu erkennen gebe. Gleichzeitig aber, so betont die Autorin, sei diese neue Erscheinung nicht allein durch ihren imaginären Charakter zu erklären, sondern sie sei vielmehr etwas dazwischen, was sich der oppositionellen Logik widersetze. Das bewegte Bild, das ihr Beitrag bereits im Titel anspricht, ist damit doppeldeutig zu lesen, denn es meint bei Weinstock nicht allein die Animation des Filmes, sondern auch, dass das Bild der Frau selbst im Film in Bewegung zu versetzen ist. Die neue Frau im Film lebe ihren Zei-

53 Weinstock 1984, S. 41.
54 Ebd.

chenstatus voll aus. Sie sei eine Position und noch dazu eine bewegte, sich verschiebende:

> At the same time, this new ›she‹ is not reducible to a surface or to an exposed seam. She is more than an avant-garde device but less than a vanguard heroine, fuller than Stan Brakhage's Jane but flatter than Rosie the Riveter. In short, she is a position, and a shifting one at that.[55]

Die Beobachtungen von Weinstock gehen auf einige zentrale Filme der FilmemacherInnen Yvonne Rainer, Chantal Akerman, Marguerite Duras, Sheila McLaughlin, Lynne Tillman, Anthony McCall, Claire Pajaczkowska, Andrew Tyndall und Sally Potter zurück.[56] Weinstock spricht den hybriden Status zwischen den autobiografischen Zügen der weiblichen Figuren in ihren Filmen und deren gleichzeitige, deutliche Konstruiertheit an – ein Changieren oder Verwischen zwischen den Personalpronomen *Ich* und *Sie*. Sie betont damit die repräsentationskritische Verschiebung innerhalb des feministischen Diskurses. Die Vorstellung von einem stabilen Subjekt werde durch einen dekonstruktiven Akt negiert und die Figuren des (filmischen) Geschehens auf ihre semiotischen Füße gestellt: »each figure is represented, is explicitly presented as a linguistic construction.«[57] Wichtig an dieser Verschiebung ist Weinstock die diskursive Konstruktion der Figuren, die ein anderes Verhältnis zum ›Du‹ impliziere. Wo dieses sich vorher unsichtbar wähnen durfte, sei es nun offen als Voyeur adressiert, fühle sich direkt angesprochen und sei so überhaupt erst in den diskursiven Rahmen einbezogen.

Da die frühen Arbeiten VALIE EXPORTs in seltener Stringenz diese semiotische Verdichtung von Geschlechterdiskurs, Sprach- und Medientheorie, performativer Selbstreflexion, Blickverkehr und repräsentationspolitischer Intervention aufweisen, möchte ich im Folgenden einige ihrer frühen Arbeiten exemplarisch als eine strategische Arbeit *in* und *an* der Repräsentation reflektieren. Dass ich dabei auf Arbeiten zurückgehe, die nicht direkt mit dem Medium Video in Verbindung zu bringen sind und zu den Expanded Cinemas zählen, unterstreicht, dass die semiotische Operation der Videokünstlerin in ihrer anti-essentialistischen Strategie zu suchen ist: weder sollen Medien selbstspezifisch und ontologisch bestimmt werden, noch soll das Subjekt Frau als etwas anderes, denn als ein kulturelles Wesen untersucht werden, das um seine Position im Zeichengefüge, in der symbolischen Ordnung kämpft. Es wird zu fragen sein, welche Form der Subjektivierung durch eine bestimmte Medienpraxis begünstigt wird.

55 Weinstock 1984, S. 41.

56 Insbesondere Yvonne Rainers Film *About a Woman Who …* (1974) wurde generell in den 1980er Jahren zu einem der wichtigsten Filme erklärt, in und an dem sich eine feministische Wende in Kino und Filmkritik abzeichnete.

57 Weinstock 1984, S. 41.

Der mediale Eingriff als taktile Taktik und Schnitttechnik – VALIE EXPORTs Expanded Cinema

Abb. 26: VALIE EXPORT, Tapp- und Tastkino 1968

1968 stand VALIE EXPORT mit einem Styroporkasten über ihrer Brust auf einem öffentlichen Platz in München und Peter Weibel, neben ihr stehend, forderte mit einer durch Megaphon verstärkten Stimme die PassantInnen auf, mit den Händen durch die vordere, mit einem Vorhang verschlossene Öffnung des Kastens das *Tapp- und Tastkino* zu besuchen.[58] Zwölf Sekunden, mit einer Stoppuhr gemessen, blieben dem *Kinobesucher* oder der *Kinobesucherin* für sein/ihr blindes Vortasten, das Befühlen von EXPORTs nackter Brust. Dazu schrieb sie, wie es 1971 in der von Birgit Hein zusammengestellten Anthologie zum *Film im Underground* zu lesen ist:

Im ›Tapp- und Tastfilm‹ kann der Zuschauer reale Befriedigung erleben: ›Die Vorführung findet wie je im Dunkeln statt. Nur ist der Kinosaal etwas kleiner geworden. Es haben nur zwei Hände in ihm Platz. Um den Film zu sehen, das heißt in diesem Fall zu spüren und zu fühlen, muss der ›Zuschauer‹ (Benutzer) seine beiden Hände durch den Kinosaal führen. Damit hebt sich der Vorhang, der bisher nur für die Augen sich hob, nun endlich auch für die Hände. Die taktile Rezeption feit gegen den Betrug des Voyeurismus. Denn solange sich der Bürger mit der reproduzierten Kopie sexueller Freiheit begnügt, erspart sich der Staat die reale sexuelle Revolution.‹[59]

58 Erste Aufführung in München im Rahmen des ersten europäischen Treffens unabhängiger Filmemacher auf Einladung des Undependent Film Center (12.–17. Nov. München), zu dem 40 Filmemacher aus Italien, Schweiz, Österreich, England, Holland und der Bundesrepublik geladen waren. Vgl. Hein 1971, S. 142.

59 EXPORT/Weibel zit. nach Hein 1971, S. 157.

Das Zitat verrät den damaligen Kontext der Arbeit: die Befreiungsideologie der sexuellen Revolution.[60] Dagegen fokussiert die Rezeption heute eher die analytische, formale Seite der Begründung, die die komplexe Beziehung von Voyeurismus, Tastsinn und Kinosituation erklärt.[61] Das *Tapp- und Tastkino* bezog seine skandalöse Wirkung aus der Umkehr des traditionellen Blickverkehrs: Anstelle des unsichtbaren Auges im abgedunkelten Saal, die sichtbare Hand auf offener Straße, anstelle des einseitigen Blickverhältnisses des voyeuristischen Systems, der direkte Blickkontakt, anstelle der suggerierten Tiefe der Leinwand, das *Entgegenkommen* nackter Haut. Und wenn man die begrifflichen Analogien noch weiter treiben möchte: Anstelle des *Fern-sehens*, ein *Ein-greifen*, das ein *Be-greifen* ermöglichen sollte. So beruht die Wirkung des *Tapp- und Tastkinos* bis heute auf seiner signifikanten, bereits im Titel angekündigten Zusammenführung von Auge und Hand, von visuellem und taktilem Sinn. Dem *Tapp- und Tastkino* liegt ein aus dem Experimentalfilm abgeleitetes Filmverständnis zugrunde, das den Filmapparat in seine Komponenten, wie Leinwand, Projektion, Bild- und Tonträger, Publikum, Aufführungsort etc., zerlegt.[62] Das Expanded Cinema, eine eigene Form des Experimentalfilms in den 1960er und frühen 1970er Jahren, machte explizit auf die im kommerziellen Kino unsichtbar gemachte Inszenierungsform aufmerksam. Die Ganzheit, die das narrative, konventionelle Kino durch die

60 Der Kontext des Avantgardefilms in Europa und den USA in den 1960er Jahren ist gut dokumentiert in: Hein 1971 und X-Screen 2003. Die Avantgardefilmszene, die sich seit den 20er Jahren in erklärter Distanz zum kommerziellen Kino entwickelte, erfuhr in den 1960er Jahren eine deutliche Politisierung, die 1967 auf dem 4. Internationalen Experimentalfimwettbewerb in Knokke (Belgien, Beginn: 25.12.1967) erstmalig in einer großen, internationalen Diskussion um die Funktion und Bedeutung des subkulturellen Films mündete. Unter anderem wurde die Gründung einer europäischen Kooperative unabhängiger Filmemacher (Coop) nach dem Vorbild der 1962 in New York entstandenen Film-Makers´ Cooperative angedacht, schlug aber fehl. Auf nationaler Ebene wurden dagegen verschiedene Kooperationen gegründet, unter anderem die Austrian Filmmakers Cooperative in Wien, zu der sich 1967 VALIE EXPORT, Kurt Kren, Hans Scheugl, Gottfried Schlemmer, Ernst Schmidt und Peter Weibel zusammenfanden. Durch die zunehmende Organisation des Underground Films wurde nicht nur eine wechselseitige Unterstützung der unabhängigen Filmemacher möglich, sondern es kam zu einer Bündelung von Vorführungen und Ereignissen und einer sprunghaft einsetzenden Aufmerksamkeit in der allgemeinen Presse und den einschlägigen Publikationsmedien des Film- und Kunstbetriebs. So wurde auch das Tapp- und Tastkino im Rahmen von Festivals aufgeführt. Schlagartig bekannt machte die Künstlerin seine erste Aufführung zum ersten europäischen Treffen unabhängiger Filmmacher in München (Undependent Film Center, November 1968) – auf dem Stacchus, einem bekannten Verkehrsknotenpunkt der Münchner Innenstadt. Kurz zuvor hatte EXPORT es bereits in Wien auf der 2. Marisiade präsentiert.

61 Vgl. Hentschel 1996.

62 Vgl. dazu Peter Weibels Definition des Expanded Cinemas von 1968: »film ist ein verband von kalkülen und operatoren, mit dem man der wirklichkeit begegnet, ein system von grundfiguren und grundregeln –: projektor, projektionsfläche, projektionsraum, kinosaal, zuschauer, vorführer, zelluloid, filmstreifen, tonstreifen, regisseur, kamera, objektiv, kamerafahrt, schneidemaschine, laufgeschwindigkeit, montage, schnitt, kameraposition, kinovorhang usw. dieser verband film ist eine heuristische konvention, die jederzeit veränderbar ist«, Weibel 1973, S. 109.

Verwebung von Erzählsträngen und deren Verschmelzung mit der abgedunkelten Saalsituation erwirkt, wurde im Expanded Cinema durch Unterbrechung, Isolierung und Aufdeckung von filmischer Materialität als ein imaginäres Konstrukt kenntlich gemacht.

Die zu den Inkunabeln feministischer Kunst zählende Arbeit *Tapp- und Tastkino*, die VALIE EXPORT als den »1. echten Frauenfilm« bezeichnet, leistet zweierlei: eine formale Analyse des Komplexes Film und eine Dekonstruktion des voyeuristischen Blickregimes im kommerziellen Kino – was ihren Ruhm weit über den provozierten Skandal hinaus begründet, der von der Kunstpresse bis zu den populären Medien für Aufmerksamkeit sorgte. Die Kamera wurde in ihrem voyeuristischen Ziel, alles zu sehen (und zu zeigen), gewissermaßen ausgeschlossen. Sie dokumentierte die Umkehrung ihrer gewohnten Perspektive. Der mit dem Versprechen einer berührbaren Entblößung lockende Körper entzog sich letztlich dem Zugriff. Geöffnet wurde dagegen der cinematische Körper ganzheitlicher Kinoerfahrung. Dieser Eingriff lenkte den Blick auf den voyeuristischen Apparat. Gleichzeitig aber blieb der Reiz des Verborgenen und Versprochenen – in der Gestalt des weiblichen Körpers – so spürbar Gegenstand des Begehrens, das sich die Arbeit bis heute als reizvoll erweist, obwohl sie nur noch als Relikt einer Aktion ausstellbar ist. Es ist nicht mehr möglich, der Künstlerin in der gleichen Situation live gegenüberzutreten und sie zu berühren. Stattdessen dreht sich die Perspektive einmal mehr um, und das Gezeigte berührt nun die Betrachtenden. Das Gefühl für den dem Blick entzogenen Körper von damals überträgt sich auf die Besucher der Ausstellungen nicht zuletzt durch die erneute Umkehr, die aus dem einfachen Kasten, der Teil einer Aktion war, heute ein auratisches, unberührbares Objekt macht.

EXPORT führte die von Douglas Davis erst später für das Medium Video herausgehobene *mind-to-mind*-Kommunikation zwischen »creator« und »perceiver« ironisch vor.[63] Sie durchbrach die Konvention von individueller Darstellung und anonymer Zuschauermasse. Aber gleichzeitig machte ihr Auftritt sie wahrlich nicht unantastbar. Vielmehr setzte sie sich möglichen Attacken aus und bot dem Publikum eine sehr verletzbare Seite.[64] Das Ver-

63 Vgl. zu Davis Kapitel I, S. 29ff.

64 So zog sich die Künstlerin beispielsweise im Rahmen des *Kriegskunstfeldzugs* (Underground Explosion Tournee 1969, Essen, München, Köln, Stuttgart, Zürich), bei dem auch das *Tapp- und Tastkino* Teil des Programms war, eine Kopfverletzung zu, die auf einen Saaltumult zurückging. Neben dieser Folge einer direkten Publikumsprovokation aber ist das Risiko, das EXPORT mit dem *Tapp- und Tastkino* einging, mit dem einiger anderer Arbeiten der damaligen Zeit vergleichbar, die in einem feministischen Kontext entstanden: Marina Abramović etwa forderte 1974 das Publikum in der Performance *Rhythm 0* dazu auf, die vor ihr auf Tischen ausgelegten Gegenstände (72 Stück) aufzunehmen und mit ihr zu machen, was es will. Sie erklärte sich zum Objekt der Performance und gleichzeitig für voll verantwortlich für alles, was mit ihr geschehen würde. Dabei wurde sie leicht verletzt, entkleidet, beschmückt, erniedrigt usw. Als die auf sechs Stunden angesetzte Performance eskalierte, wurde sie nach drei Stunden abgebrochen. Yoko Ono hatte sich bereits 1965 in der legendären Performance *Cut Piece* einem ähnlichen Risiko ausgesetzt, als sie das Publikum dazu aufforderte, ihr die Kleider vom Leib zu schneiden, was sie ebenso stoisch hinnahm, wie Abramović. Beide Performance Arbeiten thematisieren ebenso wie das *Tapp- und Tastkino* den prekären Objektstatus von Frauen, der es auch den Künstlerinnen erschwerte, in einer aktiven Position gesehen zu werden. Ei-

hältnis zwischen Künstlerin und Publikum wurde als ein Machtverhältnis reflektiert, das heißt im Unterschied zu der Annahme einer *interesselosen* ästhetischen Erfahrung machten Arbeiten wie das *Tapp- und Tastkino* explizit darauf aufmerksam, dass es in den Begegnungen, die der Raum der Kunst ermöglicht, immer auch um Fragen der Subjektivierung geht, durch die sich Differenzen konstruieren und Machtverhältnisse (re)produzieren. Auf welche Weise zeigt(e) sich das im *Tapp- und Tastkino*? Der »1. echte Frauenfilm« deutete zunächst auf die Emanzipationsbewegung hin: Eine Frau reklamierte für sich das Recht, selber über ihren Körper zu verfügen und ihn folglich auch dann noch zu besitzen, wenn er zugleich als Objekt für das Begehren eines anderen fungiert. Diese Lesart aber wurde durch die lauten und reglementierenden Ansagen Peter Weibels irritiert. Ebenso war die Begegnung mit den *Tapp- und TasterInnen* selbst eine doppelte. Einerseits setzte die Künstlerin ihren Körper der Berührung fremder Hände aus und andererseits gingen diese ihr dabei gleichsam in die Falle, denn sie schaute offensiv zurück und die verdeckte Sicht machte das Eindringen der Hände zu einem Wagnis, welches ein Cartoon der Zeitschrift *film* von 1969 unumwunden mit Kastrationsängsten in Verbindung brachte.[65]

EXPORTs Zerlegung des Filmapparats in eine Interaktion zwischen dem Körper der Produzentin, der Produktion und den KinobesucherInnen fragt nach den verschiedenen beteiligten Operatoren. Die Positionen von Subjekt und Objekt sind in dieser intersubjektiven Geste nicht einfach austauschbar, sondern schlicht und einfach nicht zu fixieren. Denn wer *greift* hier wen an? Das operative Verständnis vom Medium, um das es den Expanded Cinema Arbeiten ging, weist darauf hin, dass die Zerlegung des Apparats nicht bedeutete, dass man eine vorher von einem Gehäuse zusammengehaltene, in sich geschlossene Einheit aufzubrechen versuchte, um sie in technische Details zu zerlegen, sondern dass es vielmehr darum ging, einen experimentellen Begriff für die verzweigten Strukturen und die wechselseitigen Bedingtheiten zu entwickeln, die den Komplex filmischer Realität produzieren.

ne weniger riskante, aber subtile Reflexion dieser Schwierigkeit bot die Performance *Die Eröffnung* von Sanja Ivecović (1976/77), in der sich die Künstlerin den Mund mit schwarzem Klebeband verschloss und ihr Publikum an der Tür zu einer an sich leeren Ausstellung empfing. Dabei zeichnete eine Korsage ihre Herztöne auf, die in den Galerieraum übertragen wurden und die Begegnungen mit den Besuchenden wurden per Ton und Fotografie festgehalten. Die Ausstellung bestand aus der Dokumentation dieses Eröffnungsabends.

65 Vgl. Marlene Streeruwitz 2003. In *Wer sieht. Wer sagt. Was. Wie. Kann das.* zeichnet die Autorin die Rezeption des Tapp- und Tastkinos in der Österreichischen Presse nach und bezieht sich hier auch auf die Karikatur auf dem Cover von film.

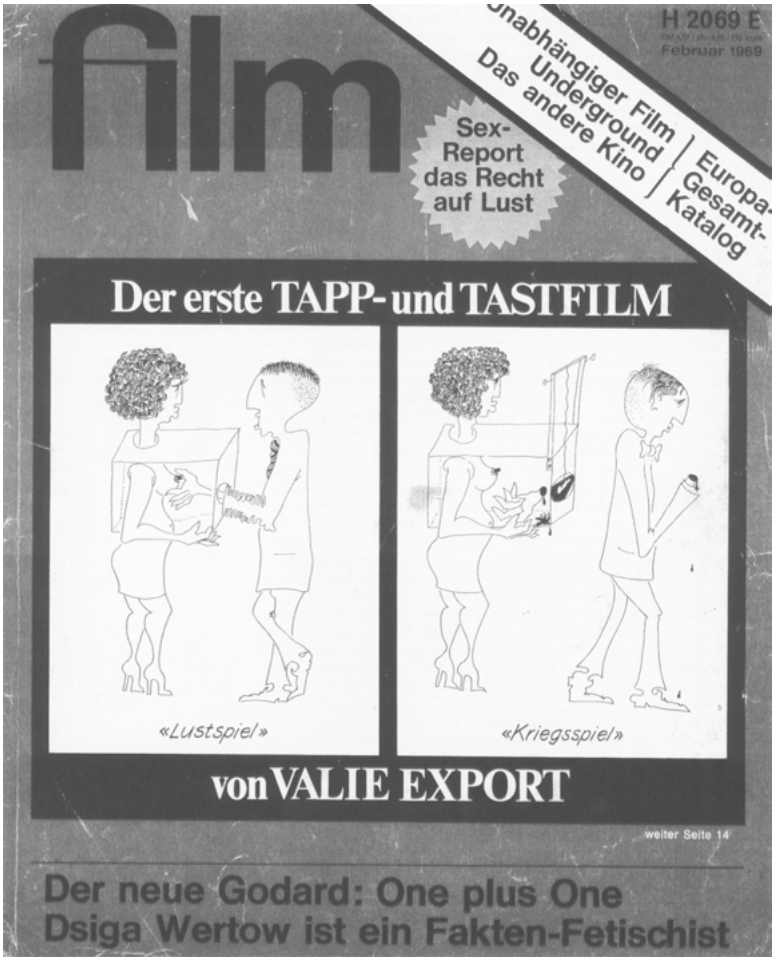

Abb. 27: Zeitschrift Film, (Der erste TAPP- und TASTFILM von VALIE EXPORT), Februar 1969

Dass eine derart formale Filmanalyse politisch lesbar war, macht ein weiteres Beispiel deutlich, EXPORTs Film *Ping Pong,* der auf der 2. Marisiade in Wien 1968 gezeigt und im Forum »junger film 68« als politischster Film ausgezeichnet wurde:

Mit Ball und Schläger muss versucht werden, die Punkte, die auf der Leinwand erscheinen, zu treffen. Ein Film zum Spielen – ein Spielfilm. Ledig der Semantik wird die Beziehung zwischen Zuschauer und Leinwand klar: Reiz und Reaktion. ›Ping Pong‹ expliziert das Herrschaftsverhältnis zwischen Produzent (Regisseur, Leinwand) und Konsument (Zuschauer). Was hier das Auge dem Hirn erzählt, ist Anlass zu motorischen Reflexen und Reaktionen. […] ›Ping Pong‹ macht die ideologischen Verhältnisse sichtbar. Zuschauer und Leinwand sind Partner eines Spiels, dessen Regeln der Regisseur diktiert, dessen Bedingung ist, dass Leinwand und Zuschauer

handelseinig werden. Insofern reagiert der Konsument aktiv. Nichts zeigt deutlicher den Herrschaftscharakter der Leinwand (als manipulatives Medium des Regisseurs) als dies: Wie sehr auch der Zuschauer ins Spiel kommt und mit der Leinwand spielt, an seinem Konsumenten-Status ändert dies nichts, oder nur wenig.[66]

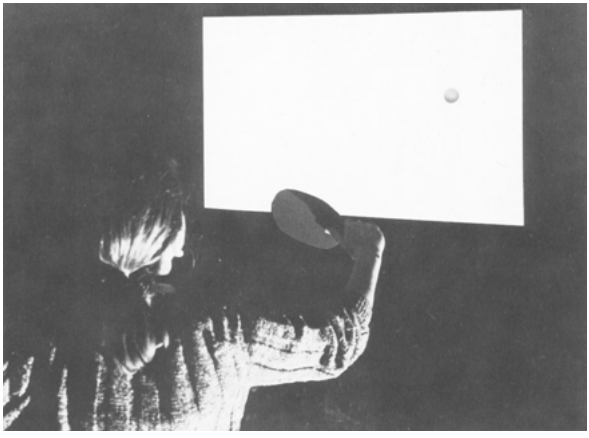

Abb. 28: VALIE EXPORT, Ping Pong, 1968

Deutlich ist hier die Anknüpfung an einen Diskurs zu lesen, den Benjamin mit Brecht zur vordringlichsten Aufgabe einer kritischen Kunstpraxis – Produktion wie Kritik – erklärt: die Emanzipation der Betrachtenden zu Produzenten.[67] Anders als Benjamin jedoch, der auf die revolutionäre Wirkung des Massenkinos setzt, identifiziert sich das *Underground* Kino der 1960er Jahre weitestgehend mit seiner Marginalität. Das von EXPORT und Weibel vertretene Konzept zum Expanded Cinema will den Film von innen heraus politisch relevant verändern. Darin unterscheidet es sich von Gene Youngbloods Begriffsprägung zum Expanded Cinema.[68] Youngbloods Konzept zielt auf synästhetische Erlebnisräume in möglichst grosser Maßstäblichkeit, die als filmisch zum Gesamtkunstwerk ausgedehnte Projektionswelten die Kunst von Grund auf erneuern sollen und als Visionen einer neuen, »videotopischen« Welt gelten. Der Utopismus der Arbeiten EXPORTs hingegen ist stark ironisch gebrochen, was sich deutlich zeigt, wenn sie etwa in dem von ihr als *Projektkino* bezeichneten Konzept zu *Proselyt* (auch 1968) von einem im Auge des Betrachters entstehenden Film spricht, der sich als irreversible Schädigung in die Netzhaut einbrennen soll:

Die Menschen gehen in einen Kinosaal, in dem sie der Retinastrahlung ausgesetzt werden, die panisch durch die Leinwand auf das Auge stößt, sie sehen den Film nicht im Kino, sondern werden dort auf ihn nur vorbereitet/nach der totalen Farberblindung bietet sich ihnen beim Verlassen des verdunkelten Saales das schwarzweisse Panorama der Erfahrungswirklichkeit als permanenter Film/den Verlust rot-

66 VALIE EXPORT, in: Medien Kunst Netz (2004): »Export, Valie: Ping Pong«. ‹http://www.medienkunstnetz.de/werke/ping-pong/›, zuletzt: 22.09.2006.

67 Vgl. Kap. III, S. 167ff.

68 Vgl. zu dieser Unterscheidung Lee 2003, S. 83, Youngblood 1970.

glühender Sonnenaufgänge über blauen Meeren repariert eine Vereinfachung des Vokabulars, eine größere Übersicht über das Environment, eine erhöhte Abwehr von Verblendung etc./Nach diesem Kinobesuch wird der Neubekehrte die Wahrheit des Lebens Schwarz auf Weiss vor Augen haben/[69]

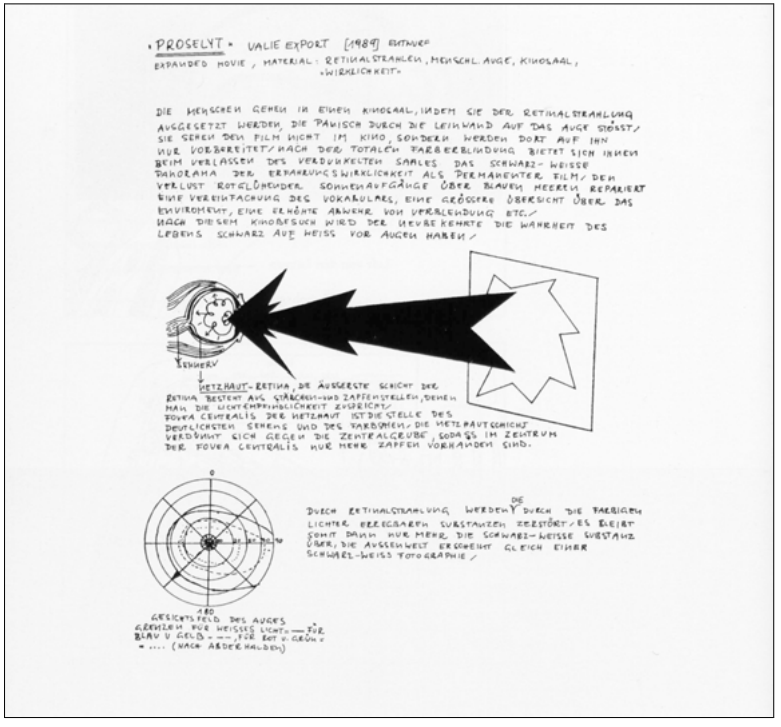

Abb. 29: VALIE EXPORT, Proselyt, 1969

Die Angst vor der Manipulation durch das illusionäre Potenzial des Kinos wird hier konterkariert durch die Einbrennung einer Reduktionsleistung, die fortan dazu befähigen soll, die Wahrheit der Realität außerhalb des Kinoraums *Schwarz auf Weiß* wahrzunehmen. Die Vorstellung von einer solchen Verletzung der Zuschauenden stellt eine mehrdimensionale Aussage zu der Wirkungsweise des kommerziellen und des avantgardistischen Films in Form einer ironischen Adaptation der Apparatustheorie dar[70]: Der Reiz geht von

69 EXPORT in: Mediale Anagramme 2003, S. 116.

70 Der Begriff der Apparatustheorie geht auf Jean-Louis Baudry zurück, der in seinen filmtheoretischen Überlegungen einen Vergleich zwischen dem Platonschen Höhlengleichnis und der Kinosituation bezogen auf die Gefangenheit des Subjekts anstellt (vgl. Baudry 1999). Zusammen mit semiologischen Einsichten in die Struktur des narrativen Films und psychoanalytischen Aufschlüsselungen der Blickdispositive und Identifikationsprozesse in der Situation der Kinobetrachtung sowie Louis Althussers Begriff der Anrufung durch den ideologischen Apparat (1977) bildete dies den Ausgangspunkt des poststrukturalistischen (und feministischen) Interesses an der Filmtheorie, vgl. de Lauretis/Heath 1980 und Schlüpmann 1990.

der Leinwand aus, trifft auf das Auge des Betrachters, dringt ein und hinterlässt (irreversible) Spuren in ihm. Schon Benjamin hat diese Erkenntnis, »[d]ass alles Wahrgenommene, Sinnenfällige ein uns Zustoßendes ist«, in Zusammenhang mit der Freudschen Traumdeutung und der, wie er es nennt, *taktilen* Seite der künstlerischen Wahrnehmung gesehen.[71] Was er darin aber weniger zum Gegenstand gemacht hat, ist die bestehende, ideologische Indienstnahme dieser *eindringlichen* Wirkung der Kinobilder. EXPORTs Sicht auf die Kinozuschauenden als Produzenten ihrer Wahrnehmung fällt wesentlich pessimistischer aus als die revolutionäre Hoffnung des Autors zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Ihr Expanded Cinema problematisiert sowohl die ideelle Überhöhung der Rezeption wie die direktive Macht des (bewegten) Bildes und verweist auf ein kompliziertes Wirkungsfeld der Repräsentation.

Abb. 30: VALIE EXPORT, Auf+Ab+An+Zu, 1968

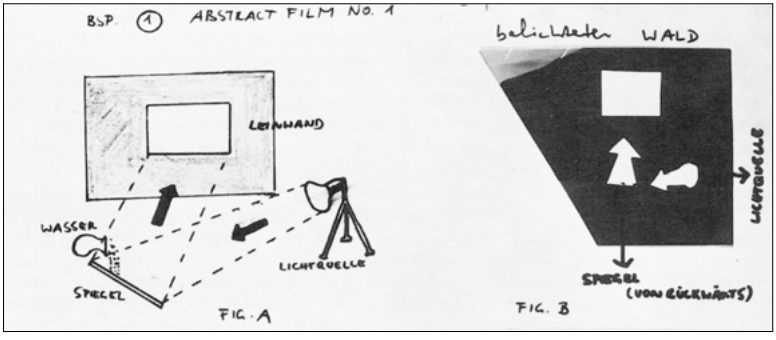

Abb. 31: VALIE EXPORT, Abstract Film No. 1, 1967–68

71 Benjamin 1977e, S. 464 (erste Fassung des Kunstwerkaufsatzes).

In *auf + ab + an + zu*, einer Filmaktion von 1968, wird nur ein *halber Film* gezeigt und die Zuschauenden werden dazu aufgefordert, das Filmbild auf der Wand während der Projektion zeichnerisch zu ergänzen. Das Ideal einer Interaktion zwischen Film und Publikum wird darin kritisch gebrochen. Zwar kann das Zeichnen sich von dem gezeigten, laufenden Bild lösen, bleibt zugleich aber unabwendbar in der Position einer nachträglichen Ergänzung. Diese Arbeiten haben den Reiz einer einfach anmutenden Spielerei. Sobald man sich aber die Struktur vergegenwärtigt, die sie nachspielen lassen, verweisen sie auf ein *operatives* Grundverständnis zum Verhältnis von Film und Wirklichkeit. Das Konzept *Proselyt* thematisiert dabei radikal die Einschreibung von Bildern in den Körper der Betrachtenden.

Das Expanded Cinema in der Konzeption von VALIE EXPORT und Peter Weibel reflektiert, dass »filmen herstellen von wirklichkeit mit den mitteln des verbandes film« ist.[72] In *Abstract Film No. 1* (1967–68) ersetzt EXPORT die aufgezeichnete Handlung des Zelluloidfilms durch ein Live-Ereignis: Flüssige Farbe, die über einen Spiegel rinnt, der von einem starken Scheinwerfer angestrahlt wird, wird über Eck an einer Wand widergespiegelt. Die Projektion an der Wand ist filmisch lesbar – ein bewegtes Bild als Widerschein einer Realität im Raum, deren einfacher Aufbau am Objekt zu betrachten ist. Die gleichsam *anti-auratische* Bildanordnung stiehlt dem projizierten Bild sein illusionistisches Geheimnis. So ist der Versuchsanordnung bereits ein wesentliches Statement zur Repräsentation zu entnehmen: »hier werden abstrakte zeichen erzeugt durch konkrete materialien, wird zwischen natur und zeichen nicht unterschieden.«[73] Zum politischen Anspruch dieser im besten Sinne desillusionierenden Operation führen EXPORT und Weibel 1969 weiter aus: »expanded cinema geht über film, abbildung und interpretation hinaus. expanded cinema »bildet das objekt nicht ab, sondern verändert es« (v. export)«[74].

In *Cutting* (1967-68), der meist aufgeführten Expanded Cinema Arbeit von EXPORT und Weibel, wird, wie der Titel bereits verrät, *Schnitttechnik* selbst zum Thema.[75] Es ist vor allem der intermediale, zeichentheoretische und strukturanalytische Ansatz, der diese Arbeit bedeutsam macht.[76] In fünf Teilen wird die Frage des filmischtechnischen Schnitts in ironischer Überzeichnung konkretisiert:

> so werden die auf der leinwand projizierten fenster mittels schere realiter geöffnet, wird in part two die bedeutung des satzes »the content of the writing is the speech« repräsentativ realisiert, wird in 3 die konventionelle leinwand zum bazookaleibchen, auf dem der kaugummiballon ausgeschnitten wird, wird in 4 ein nackter Körper zur leinwand, wird der fachausdruck ›body cutter‹ von der klebepresse

72 Weibel 1973, S. 109.

73 EXPORT in: Split Reality 1997, S. 55.

74 Weibel 1973, S. 110.

75 Die Arbeit war von 1968 bis 1972 die meist gezeigte Arbeit (mit leichten Variationen), was auf ihre zentrale Bedeutung innerhalb der Werkreihe der Expanded Cinemas verweist. Aufführungsorte waren: Köln, Düsseldorf, München, Göteborg, London, Wien, Frankfurt/M., Amsterdam, Eindhoven.

76 Ich habe das Thema an anderer Stelle als eine zentrale Frage herausgearbeitet, die sich wie ein roter Faden durch EXPORTs Arbeiten über mehrere Jahrzehnte zieht. Im Vergleich der Arbeiten untereinander, wird die Konsequenz dieses semiologischen Medien- und Körperkonzeptes deutlich. Vgl. Adorf 2003b.

merkmalübereinstimmend realisiert. 5 demonstriert einen ›sprechfilm‹ ohne zeichen, körpersprache, als typus einer nicht-verbalen artikulation, das meint heute noch: nicht-soziale aktion.[77]

Abb. 32: VALIE EXPORT, Cutting, 1967–68

Entgegen der filmischen Schnitttechnik im herkömmlichen narrativen Film, die gerade für die Unsichtbarkeit der Szenen- und Perspektivwechsel sorgt, scheinen die einzelnen Teile der Aktion hier disparat und absurd. Zusammengehalten werden sie jedoch von dem, was EXPORT als merkmalsübereinstimmende Realisierung bezeichnet, einer über reale Schnittvorgänge erwirkten Auseinandersetzung mit den verschiedenen, materialen und metaphorischen, symbolischen Konnotationen des (filmischen) Schnitts. Form und Inhalt sind nicht voneinander zu trennen. EXPORT und Weibel realisieren Schnitttechniken – sie *verwirklichen* sie. Die Verschiebungen und Analogien, die ihre Analyse von »Merkmalsübereinstimmungen« nachweist, machen deutlich, dass das differentielle System der Sprache nicht allein auf der Ebene

77 EXPORT in: Split Reality 1997, S. 55.

der alphabetischen Codierungen operiert, sondern ebenso auf der Ebene der Körper. Ähnlich der legendären Begegnung von Schirm und Nähmaschine bei Lautréamont wird der terminus technicus »body cutter« der im Sprachbild angelegten Vieldeutigkeit überführt. Dabei geht es darum, dass die verschiedenen Bedeutungsebenen interagieren, dass sie sich überlagern, sich durchdringen, verschmelzen und teilen und dass diese semantischen Prozesse nur begrenzt steuerbar sind.

Besonders Part 2 und 4 von *Cutting* sind bezogen auf das in dieser Arbeit zum Ausdruck kommende Medien- und Sprachverständnis sehr aufschlussreich. In Part 2 schnitt EXPORT ein Zitat McLuhans aus einer aufgespannten Papierleinwand und beendete den Satz sprechend. Der ausgeschnittene Teil, »the content of the writing is the«, wurde von der auf der Höhe der letzten Satzzeile hockenden Künstlerin beendet, in dem sie »speech« aussprach, was auf dem Foto hierzu als handschriftliche Sprechblase angedeutet ist. Diese wörtliche Umsetzung des Satzes, die das schnitttechnische Verfahren verdoppelt, rückt den Körper in den Satz ein, macht ihn zu einem Teil der Syntax und verweist darin bereits auf seine Bindung an das, was er liest, sagt und zeigt. Der Körper wird medialisiert. Er wird als Medium der Sprache *realisiert*.[78] Denn in Anlehnung an McLuhan vertreten EXPORT und Weibel hier durch das Zitat jenen medientheoretischen Standpunkt, demzufolge der Inhalt eines Mediums immer schon ein anderes Medium ist. In einem geradezu wörtlichen Sprechakt führt EXPORT den Satz, dass der Inhalt der Schrift, Sprechen (speech) sei, performativ aus.

In Part 4, in dem EXPORT ihrem Partner Weibel Teile der Brusthaare wegrasiert, um den filmtechnischen Begriff »body cutter merkmalübereinstimmend zu realisieren« (s.o.), zeigt sich ein anderer Effekt der Beziehung von Körper und Sprache, der, so meine Interpretation, den Aspekt des *mitlesenden Körpers* thematisiert. So wie man Begriffe einer fremden Sprache missversteht und der Traum mit Wahrnehmungsfragmenten *wörtlich* umgeht, wird hier ein technischer Begriff auf seine Bildhaftigkeit zurückgeführt. Die Übereinstimmung zwischen dem von dem Begriff bezeichneten Gerät und dem gezeigten Bild ist dabei offensichtlich nicht gegeben. Vielmehr realisiert die Aktion eine operative Beziehung, eine metaphorische Übereinstimmung, die die chirurgischen Bilder, die Benjamin und McLuhan in ihrer Medientheorie verwenden und die Gegenstand des folgenden Kapitels sein werden, auf ironische Art bestätigt. Welchen Körper aber schneidet der »body cutter« im technischen Sinn? Er schneidet einen Zelluloidfilm, der nicht vormals, sondern anschließend ein Körper ist – eine Umkehrung der chirurgischen Perspektive, die ich mit Benjamin zu klären versuchen werde. In EXPORTs Text zu *Cutting* ist die Klebepresse angesprochen: der filmische Schnitt ist nicht das trennende, sondern das verbindende Element, dessen geschlossene Verbindung nur durch Trennung zu realisieren ist. Es ist der konstruierte Körper des Films, der sich erst durch den Schnitt einstellt. Indem nun aber der »body cutter« auf einen menschlichen Körper als Leinwand *rück-übertragen* wird, findet wiederum im wörtlichen Sinn, das heißt im filmischen wie im psychi-

78 Sigrid Schade schlägt vor, VALIE EXPORTs Ansatz, eine »Kunst des Medialen« zu nennen, um zu kennzeichnen, dass ihre Kunst darin besteht, die unbedingte Medialität von Wahrnehmung, Denken und Kommunikation zu reflektieren und mit ihren konzeptuellen Körperarbeiten die Erkenntnis zu stützen, dass der »Begriff Medium alles umfasst, womit Menschen Bedeutung und womit Bedeutungen Menschen erzeugen«, Schade 2003, S. 24.

schen, eine Übertragung (Projektion) statt, die die Frage nach der Wirklichkeit des Filmes *ausdehnt*.

Abb. 33: VALIE EXPORT, Cutting, 1967–68

Das Expanded Cinema reflektiert auch hier – und in dieser Arbeit explizit mit Bezug auf den menschlichen Körper und die heterosexuelle Paarbeziehung als Matrix geschlechtlicher Differenz – eine Beziehung zwischen Medium (Film, Sprache, Körper) und Wirklichkeit (Film, Sprache, Körper), die sich »merkmalsübereinstimmend realisiert«.[79] Das Konzept des Expanded Cinema bedeutet hier keine Erweiterung des Mediums Film, die nicht schon vorher stattgefunden hätte. Im Gegenteil, indem es Kino, Leinwand und Zelluloid hinter sich lässt, spürt es vielmehr die Orte auf, an denen der Film schon längst angekommen ist. So wird der mediale Eingriff als eine wirkmächtige Schnitttechnik erkennbar:

> das filmtechnische verfahren des schneidens (CUTTING) ist der operator der herstellung von film und wirklichkeit. nicht zelluloid wird geschnitten, sondern die materialien des schneidens werden individuell verwandelt und auf andere elemente des verbandes film, die ebenfalls abstrahiert und transformiert werden, angewandt.[80]

Gegenüber dem modernen Paradigma der Selbstreferentialität, das sich aus dem Malereidiskurs entwickelte und nach dem je spezifischen, reinen Wesen eines jeden Mediums fragen ließ, ist die analytische Zerlegung des Films durch das Expanded Cinema bei EXPORT und Weibel eine gleichsam *verunreinigende* Praxis der Abstraktion: Das ›Wesen‹ des Filmes zeigt sich hier in Form einer intermedialen Praxis, die, wie das McLuhan Zitat in *Cutting* er-

79 Vgl. EXPORT Zitat zu *Cutting* oben.

80 Texte zu *Cutting* hier zit. nach Split: Reality 1997, 54–55.

klärt, erkennen lässt, dass das Spezifische eines Mediums nur in Differenz zu einem anderen Medium erfahren werden kann – oder mehr noch, dass das Spezifische (der Inhalt, die Botschaft) eines Mediums, jeweils ein anderes ist[81]: »The content of the wiriting is speech«. Um das »filmtechnische verfahren des schneidens« als »operator der herstellung von film und wirklichkeit« (s.o.) erkennbar zu machen, sind Transformationen erforderlich. So zeigt sich Bewegung im Film etwa vor allem dann, wenn sie unterbrochen wird, wenn das Bild still gestellt und der Film gewissermaßen auf seine fotografische Basis hinunter gebrochen wird. An dieser Stelle ist er genau genommen weder Film noch Foto, sondern ein zum Foto werdender Film und ein zum Film werdendes Foto – wobei sich die Unterscheidbarkeit der medialen Eigenheiten genau an diesem Punkt ihrer Ununterscheidbarkeit einstellt. Serienmontagen in der konzeptuellen Fotografie der 1960er und 1970er Jahre, die ein gleichsam filmisches Moment der Abfolge beinhalteten, haben erkennbar gemacht, dass das fotografische Einzelbild mit einer Isolation eines singulären Momentes arbeitet. Die Singularität zeigt sich nicht aus sich selbst heraus. Das bedeutungsvolle Einzelfoto spricht die Betrachtenden an, weil es um sich herum ein Gravitationsfeld eröffnet, das sich aus unbestimmten und meist unbewussten, der Anziehungskraft des einen dargestellten Momentes folgenden Assoziationen speist (Bildern, Stimmungen, Begriffen, Erinnerungsspuren etc.). Serielle, das heißt filmische, Fotografien erzeugen dagegen für das einzelne Bild eine logische Umgebung, in der für die Imagination der Betrachtenden wenig Raum bleibt. So zeigt sich das Fotografische – das Foto als Foto – hier erst in dem Moment seiner teilweisen Negation. Gegenüber dem modernen Ideal einer sich aus sich selbst heraus begründenden, wesenhaften Geschlossenheit der Dinge, Formen, Medien, Objekte und Subjekte und der Logik ihrer Selbstüberschreitung zeigt sich in den intermedialen Praktiken seit den 1960er Jahren eine Logik von Beziehungen, die Dinge, Formen, Medien, Objekte und Subjekte miteinander eingehen, um sich wechselseitig in Erscheinung zu bringen. Die Grenze ist darin ein fragiles Konstrukt, das sich paradoxerweise erst in seiner Überschreitung konstituiert und sichtbar macht. Was in den intermedialen Analysen zunehmend in den Blick rückte, ist die im vorangegangenen Kapitel angesprochene mediale Erfahrung und Bedeutung des Zwischenräumlichen beziehungsweise auch Zwischenzeitlichen. Über das technisch konkret, aber abstrakt formulierte Ineinandergreifen der Medien hinaus aber lenkte das Expanded Cinema den Blick auch auf die Beziehungen, die Film mit gesellschaftlichen, psychischen, körperlichen, historischen Wirklichkeitsformen eingeht. Sollte Film als Film verstanden werden, musste sich die materiale und dekonstruktive Analyse über die Bestandteile Zelluloid, Projektion, Licht und Abdunkelung hinaus bewegen

81 Georg Christoph Tholen betont in *Die Zäsur der Medien* einleitend die metaphorische Beschaffenheit des Medialen, das heißt die Uneigentlichkeit der Medien und schließt: »McLuhans Diktum, daß das, was in Medien erscheint, andere Medien seien, wird lesbar nur, wenn der Status dieses Platzverweises zwischen den Medien bestimmt wird. Weder Mittel noch Milieu, weist die Metaphorologie der Medien darauf hin, die Medialität der Medien als *Mit-Teilbarkeit* zu situieren, als Einrahmung und Entrahmung des Wahrnehmbaren und Mitteilbaren. Die Mit-Teilbarkeit selbst hat keinen vorgegebenen Ort. Sie verliert sich in den Gestalten, in denen wir sie wahrnehmen können«, Tholen 2002, S. 60.

und die Wechselbeziehungen reflektieren, die Herstellung, Darstellung und Betrachtung eingehen.

EXPORT zeigte ihr *Tapp- & Tastkino* im Jahr 1968 nicht umsonst auf der Straße – jenem hochcodierten Ort für urbanes, öffentliches Leben und politischen Protest. Der Kasten über ihrer Brust, der den Blick der Zuschauenden versperrte und den individuellen Einlass der Hände regelte, erinnert mich aber noch an ein anderes Medienregime als das im Titel angesprochene Kino, nämlich den Fernseher. Ob nun bewusst oder unbewusst ist hierin der Verweis auf ein weiteres Medium angelegt, das sich nur teilweise kongruent zum Kino verhält. Das Fernsehen rechnet mit einer Intimisierung, Privatisierung und Vereinzelung der Zuschauerposition, die über diejenige der KinobesucherIn hinausgeht. Demgegenüber wurde und wird Video bis heute von MedienaktivistInnen als eine Möglichkeit begriffen, mit einem technischen Bildmedium bewegter (und *bewegender*) Bilder *auf die Straße zu gehen*, das heißt sowohl die Privatheit der eigenen vier Wände wie die Scheinprivatheit des abgedunkeltem Kinoerlebens gegen eine öffentliche Situation zu ersetzen. In diesem Sinne wäre das *Tapp- und Tastkino* also nicht weniger ein frühes Expanded Video als ein Expanded Cinema – zumal sein Bezug zum Taktilen und die Erfahrung von Nähe als Umkehrung der distanzierten Blickposition des Betrachters im Kino deutlich mit der Ästhetik von Video in Verbindung zu bringen ist. David Cronenberg hat in *Videodrome* (1983) beispielsweise auf der Ebene eines ironischen Horror-Movies eine ganz ähnliche Inversion der Medienperspektive vorgenommen, die an das *Tapp- und Tastkino* erinnert: Bei Cronenberg erlebt der Protagonist eine *Inkarnation* pornografischer Videobilder. Als »neues Fleisch« gebärden sie sich wahrhaft grenzüberschreitend: Ein begehrter, nackter Frauenkörper scheint mit dem Monitor zu amalgamieren und diesen körperlich auszudehnen, so dass Haut- und Bildschirmoberfläche zu einem gemeinsamen Körper verschmelzen. Die Stimme der Frau im Bild spricht den männlichen Protagonisten direkt an, was die bereits angesprochene persönliche Adressierung durch das Monitorbild phantasmatisch ausdehnt. Ebenso wie der erwähnte Cartoon zum *Tapp- und Tastkino* spielt auch *Videodrome* offen auf die Kastrationsängste innerhalb der begehrlichen Beziehung wischen Bildschirm und BetrachterIn an.

Abb. 34: David Cronenberg, Videodrome, 1982

In EXPORTs Arbeit ist das strategische Spiel dagegen eher *verstreckt* darauf angelegt, das Begehren sich selbst begreifen zu lassen. Sieht man den Kasten als Hinweis auf den Fernseher, so spielt auch EXPORTs *Tapp- und Tastkino* bereits auf die Qualität des taktile Reize ausstrahlenden, elektronischen Bildkörpers an und zeigt, ebenso wie Cronenbergs Horrorbild, dass die Imaginationen zu diesem Bildkörper den Rahmen der Repräsentationgeschichte nicht verlassen: Noch immer konfiguriert sich die Lust am Schauen im Rahmen der *Frau als Bild.*

Der kritische Repräsentationsbegriff, den der feministische Diskurs seit den 1970er Jahren erarbeitete, betont das Wechselverhältnis von Darstellung, Herstellung und Vorstellung von Wirklichkeit. Bilder sind in diesem Sinne selbst aktiv – oder, wie ich es mit Blick auf das Körperbild formulieren möchte: operativ. Sie arbeiten an den Schnittstellen zwischen symbolischer, öffentlicher Ordnung und dem imaginären Selbstverständnis. Gestützt auf eine «Hilfskonstruktion»[82] Walter Benjamins, die den medialen Eingriff mit dem chirurgischen vergleicht, diesen als eine politische Frage der Haltung der Betrachtenden gegenüber der Wirklichkeit erkennen lässt und die Wirksamkeit visueller Techniken reflektiert, begründe ich im Folgenden die *Operation Video* theoretisch.

82 Benjamin 1977a, S. 31.

III Bild – Körper. Methodische und medientheoretische Überlegungen zum Begriff der Operation

Repräsentationskritik und Wirklichkeitsbegriff im Anschluss an Walter Benjamin

Spätestens seit dem die Rubrik ›The Making Of‹ zu einem festen Bestandteil von Kinobesprechungen im Fernsehen und auf DVD geworden ist, ist die desillusionierende Erfahrung, die Walter Benjamin Anfang der 1930er Jahre macht und auf einen »Anblick, wie er vorher nie und nirgends denkbar gewesen ist« zurückführt, hinlänglich bekannt: Am Set der Filmaufnahme gibt es keinen Ort, von dem aus nicht immer mindestens ein Teil der Apparatur den Blick auf die Szene, das Dargestellte, verstellt und die Künstlichkeit der Erzählung verrät. Die sichtbare Anwesenheit von Kamera, Ton, Regie, Beleuchtung, Kulisse und allerlei mehr kann dabei nur entzaubernd wirken – eine Wirkung, die Benjamin als den Verlust der Aura charakterisiert, die Menschen wie Dingen oder Ereignissen zueigen sei, wenn man ihnen in ihrer *Einmaligkeit* begegne.[1] An diesen Umstand anknüpfend, erklärt er ein sich änderndes Verhältnis zur Wirklichkeit, das keine reine Frage der Abbild-Logik ist, sondern die Verfasstheit der Wirklichkeit selbst betrifft. Mit einem Vergleich zwischen der Situation des Theaters, das als *theatrium mundi* eine bewährte Parabel für das Verhältnis des Menschen zur Welt bietet, und der Situation des Films verdeutlicht Benjamin eine entscheidende Differenz:

> Im Filmatelier ist die Apparatur derart tief in die Wirklichkeit eingedrungen, dass deren reiner, vom Fremdkörper der Apparatur freier Aspekt das Ergebnis einer besonderen Prozedur, nämlich der Aufnahme durch den eigens eingestellten photographischen Apparat und ihrer Montierung mit anderen Aufnahmen von der gleichen Art ist. Der apparatfreie Aspekt der Realität ist hier zu ihrem künstlichsten geworden und der Anblick der unmittelbaren Wirklichkeit zur blauen Blume im Land der Technik.[2]

Vor dem Hintergrund der erst gegen Ende des 20. Jahrhunderts geführten Debatte um die Konstruiertheit von Subjekt, Körper und Geschlecht liest sich die »blaue Blume im Land der Technik« wie eine Vorbotin – oder man könnte vielleicht eher im Einvernehmen mit Benjamins Geschichtsbegriff sagen, dass von dem Zitat ein Echo unseres heutigen Wirklichkeitsverständnisses

1 Benjamin 1977a, S. 13.
2 Ebd., S. 31.

widerhallt. So sieht der Autor in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts bereits den Status des Gegebenen nicht in zweifelsfreier Distanz zum jeweils historischen Mediengebrauch, sondern formuliert eine paradoxe Erscheinung der Wirklichkeit: Das Erscheinen eines ›apparatfreien‹, natürlichen Aspekts als Ergebnis einer sezierenden und montierenden Prozedur, das heißt als Ergebnis eines technischen Zugriffs. Der Film als Ganzes, als eine geschlossene Erzählung, die den Zuschauenden das Gefühl einer Realität vermittelt – unabhängig von jeglicher erkennbaren Fiktionalität – ist das Ergebnis einer komplexen Synthese: Die »illusionäre Natur [des Films] ist eine Natur zweiten Grades; sie ist ein Ergebnis des Schnitts.«[3] Benjamins Frage nach der Wirklichkeit des Filmes ist als eine frühe, moderne und medientheoretische Repräsentationskritik zu lesen, die sich ein Problem stellt, das bis heute den Diskurs um die Frage der Neuheit oder Andersartigkeit der technischen Bilder bestimmt: Die Logik einer Unterscheidbarkeit zwischen einer gegebenen Realität und ihrer Abbildung, sei diese äußerlich oder innerlich gedacht, wird durchbrochen durch die (An)Erkennung eines Ineinanderwirkens, das die Repräsentation ebenso als Darstellung wie als Herstellung von Wirklichkeit begreift. Benjamin als einen frühen Vertreter dieser repräsentationskritischen Fragestellung zu lesen, mag der Geschichte etwas vorauseilen und eine Vereindeutigung seiner filmtheoretischen Überlegungen riskieren, welche die Nähe seiner Argumente zu anderen, zeitgenössischen Argumentationsfiguren – etwa dem modernen Diskurs der Entfremdung, den er mit wiederholtem Verweis auf das ästhetische Programm von Brecht anführt – zu wenig berücksichtigt. Andererseits aber kommen bei Benjamin derart verschiedene Perspektiven zusammen, dass es sich lohnt, seinen komplexen Ansatz gesondert zu berücksichtigen und als Plädoyer für eine Repräsentationskritik zu lesen, die weder rein philosophisch noch technisch noch rein politisch argumentiert. Denn Benjamin versucht ein ganzes Netz von aufeinander angewiesenen Fragestellungen und Perspektiven zu reflektieren: ästhetische (in der Tradition der Philosophie stehende ebenso wie an der Avantgarde orientierte), te), medientheoretische (nach dem Spezifischen der Medien Fotografie, Film und Schrift fragende Überlegungen zur Korrelation von Technik und Wahrnehmung), politische (die Veränderungen der urbanen, modernen Erfahrungsräume betreffend), historische (geschichtsphilosophische Thesen zum Verhältnis von Gegenwart und Vergangenheit) sowie subjekttheoretische (Sigmund Freuds Vokabular aufgreifende Überlegungen zur Um- oder Neuorientierung des modernen Menschen). Der Verlust der Aura als Folge der technischen Reproduzierbarkeit des Originals ist für Benjamin »symptomatisch« und »weist über den Bereich der Kunst hinaus«.[4] Der Film, der ihm als »machtvollster Agent« in der Liquidation der Tradition gilt, ist folglich ein paradigmatischer Komplex, an dem sich die historische Zäsur in ihren verschiedenen Dimensionen untersuchen lässt. Welche Fragen also behandelt Benjamin mit Bezug auf den frühen Kinofilm? Zunächst legt er seine These vom Verlust der Aura dar, die als ein zweiseitiges Phänomen betrachtet wird: Die eine Seite betrifft die Erschütterung der Kategorie der Echtheit, das Hier und Jetzt einer Sache, insofern die technische Reproduktion die Einmaligkeit (zer)stört; »was aber dergestalt ins Wanken gerät, das ist die Autorität der

3 Benjamin 1977a, S. 31.

4 Ebd., S. 13.

Sache.«[5] Die andere Seite betrifft das durch die Reproduktion erwirkte »Entgegenkommen« der Sache, die neben ihrer Vervielfältigung (ihrem massenhaft Werden) auch einen Transport durch Zeit und Raum erfährt: »*Und indem sie der Reproduktion erlaubt, dem Aufnehmenden in seiner jeweiligen Situation entgegenzukommen, aktualisiert sie das Reproduzierte*.«[6] Neben dieser gegenüber der musealen Betrachtung eines Bildes grundsätzlich geänderten Situation des Schauens interessiert Benjamin aber auch die Subjektivierung des Darstellers, die von der eigen- und neuartigen Erfahrung mit dem Film nicht unbetroffen bleibe: So schreibt er zum Filmschauspieler, dass ihn das Bewusstsein für die Anwesenheit der Kamera zu keinem Zeitpunkt verlasse und dass sich der Blick des Apparates in seine Gesten einschreibe. Das Befremden des Darstellers sei zwar dem eines Jeden vor dem Spiegel vergleichbar: »Nun aber ist das Spiegelbild von ihm ablösbar, es ist transportabel geworden. Und wohin wird es transportiert? Vor das Publikum.«[7] Die Zuschauenden aber würden durch den Film gleichsam zu Experten mit einer geschärften Wahrnehmung für alltägliche Dinge und Gesten, welche erst durch die Arbeit der Kamera sicht- und erinnerbar würden.[8] Benjamin spricht dem Film eine analytische Funktion zu, die er an Freuds *Psychopathologie des Alltagslebens* anlehnt.[9] So zeuge die andere Optik der Kamera von einem Optisch-Unbewussten, das den modernen Menschen mit einer anderen Realität konfrontiere – und zwar gerade nicht im Sinne einer bloßen Ergänzung zu dem, was er schon über die Welt wisse, sondern indem sie die Koordinaten für das Wissen von der Welt und damit das Wissen selbst ändere. Die Kamera erwirkt eine Verschiebung in der Wahrnehmung von Raum und Zeit. Von diesem Argument für ein sich medial änderndes Selbstverständnis des Subjekts ausgehend, kommt Benjamin zu der zentralen These:

> *Innerhalb großer geschichtlicher Zeiträume verändert sich mit der gesamten Daseinsweise der menschlichen Kollektiva auch die Art und Weise ihrer Sinneswahrnehmung.* Die Art und Weise, in der die menschliche Sinneswahrnehmung sich organisiert – das Medium, in dem sie erfolgt – ist nicht nur natürlich sondern auch geschichtlich bedingt.[10]

Die darin implizierte Betonung der Vorgängigkeit des Medialen – oder zumindest des Symbolischen – lässt sich auch in seinem Aufsatz zum Surrealismus finden, in dem Benjamin jene Sprachexperimente hervorhebt, die der Sprache den Vortritt vor dem Ich einräumten. Er bezieht die Experimente der *Écriture automatique* auf den Traum und die Bewusstseinsschwelle des Erwachens, die er im *Passagenwerk* als eine für ihn zentrale, auf die Psychoanalyse zurückgeführte, Denkfigur seiner Geschichtsphilosophie schärfer konturiert.[11] Die Grundlage der surrealistischen Erfahrung ist demnach jener

5 Benjamin 1977a, S. 13.
6 Ebd., Hervorhebung W. B.
7 Ebd., S. 27.
8 Vgl. ebd. S. 34.
9 Ebd.
10 Ebd. S. 14, Hervorhebung W. B.
11 Vgl. *Das Passagenwerk*, Benjamin 1983; insbesondere die Abschnitte K (Traumstadt und Traumhaus, Zukunftsträume, Anthropologischer Nihilismus, Jung) und N (Erkenntnistheoretisches, Theorie des Fortschritts). Dort schreibt

wache Moment an der Schwelle zur Bewusstlosigkeit des Schlafes, der dem Bewusstsein eine Ahnung von seiner Ohnmacht (*dass es nicht Herr im eigenen Hause ist*) vermittelt:

> Das Leben schien nur lebenswert, wo die Schwelle, die zwischen Wachen und Schlaf ist, in jedem ausgetreten war, wie von Tritten massenhafter hin und wider flutender Bilder, die Sprache nur sie selbst, wo Laut und Bild und Bild und Laut mit automatischer Exaktheit derart glücklich ineinandergriffen, dass für den Groschen ›Sinn‹ kein Spalt mehr übrig blieb. Bild und Sprache haben den Vortritt. […] Nicht nur vor dem Sinn. Auch vor dem Ich. Im Weltgefüge lockert der Traum die Individualität wie einen hohlen Zahn.[12]

Die gegen die Souveränität des Ichs gerichtete Erkenntnis des Vortritts von Sprache und Bild war nicht nur Teil der Entwicklung psychoanalytischer und surrealistischer Wahrnehmungskonzepte, sondern sie war und ist ebenso die Grundlage für die Subjekt- und Repräsentationskritik der poststrukturalistischen Theorie und nicht zuletzt die Grundlage der anti-essentialistischen Wende des Feminismus. Auf der Suche nach guten Argumenten gegen eine schicksalhafte Anatomie, welche die konstitutive Bindung des (eigenen) Körpers an die Repräsentation thematisierbar machen sollten, wurden Medien zu einem interessanten Theorieobjekt. Die Medienwissenschaftlerin Marie-Luise Angerer fasst die theoretische Prämisse für das insistierende Interesse des feministischen Projekts an der Wirkmacht der Bilder und Medien folgendermaßen zusammen:

Walter Benjamin zu seinem zentralen Vorhaben: »Was hier im folgenden gegeben wird, ist ein Versuch zur Technik des Erwachens. Ein Versuch, der dialektischen, der kopernikanischen Wendung des Eingedenkens inne zu werden. Die kopernikanische Wendung in der geschichtlichen Anschauung ist diese: man hielt für den fixen Punkt das »Gewesene« und sah die Gegenwart bemüht, an dieses Feste die Erkenntnis tastend heranzuführen. Nun soll sich dieses Verhältnis umkehren und das Gewesene zum dialektischen Umschlag, zum Einfall des erwachten Bewußtseins werden. Die Politik erhält den Primat über die Geschichte. Die Fakten werden etwas, was uns soeben erst zustieß, sie festzustellen ist die Sache der Erinnerung. Und in der Tat ist Erwachen der exemplarische Fall des Erin(n)erns. […] Es gibt Noch-nicht-bewußtes-Wissen vom Gewesenen, dessen Förderung die Struktur des Erwachens hat. […] Die neue dialektische Methode der Historik präsentiert sich als die Kunst, die Gegenwart als Wachwelt zu erfahren, auf die sich jener Traum, den wir Gewesenes nennen, in Wahrheit bezieht. Gewesenes in der Traumerinnerung durchzumachen! […] Das XIX Jahrhundert ein Zeitraum (ein Zeit-traum), in dem das Individualbewußtsein sich reflektierend immer mehr erhält, wogegen das Kollektivbewußtsein in immer tieferem Schlafe versinkt. Wie nun der Schläfer aber – darin dem Irren gleich – durch seinen Leib die makrokosmische Reise antritt und die Geräusche und Gefühle des eigenen Innern […] in seinen unerhört geschärften innern Sinnen Wahn oder Traumbild, die sie übersetzen und erklären, zeugen, so geht es auch dem träumenden Kollektivum, das in Passagen in sein Inneres sich vertieft. Ihm müssen wir darin nachgehen, um das XIX Jahrhundert in Mode und Reklame, Bauten und Politik als die Folge seiner Traumgesichte zu deuten«, Benjamin 1983, S. 490–492.

12 Benjamin 1977d, S. 296/297.

Medien, mediale Bilder, mediale Apparate haben nicht nur identitätsstiftende Wirkung, sondern sind am ›Aufbau‹, in der Formation von Subjekten zutiefst beteiligt, eingeschrieben, aus diesem nicht wegzudenken. Auch wenn zwischen medialen Bildern (Film, TV) und psychischen Bildern, unbewussten Bildern, Bildern der (unbewussten) Erinnerung, jenen Bildern, die wir als ›Selbst‹-bilder denken, ein Unterschied zu setzen ist, so ist dieser durchlässig.[13]

Die repräsentationskritische Befragung der medialen Verfasstheit von Körper und Subjekt ist seit Mitte der 1980er Jahre die Begründung dafür, dass sich das Interessens- und Aktionsfeld feministischer Politik verschob. Der Auseinandersetzung mit technischen Medien kam dabei innerhalb der Arbeit an Strategien der Subversion, Aneignung und Umdeutung von Zeichen eine besondere Bedeutung zu – nicht nur, weil es galt, das Vorurteil zu entmachten, dass Technik eine Sache der Männer sei, sondern vor allem auch, weil Medienkünstlerinnen an jenen Mechanismen der Wechselwirksamkeit interessiert waren, die bereits Benjamins operatives Verständnis vom filmischen Agenten prägten. So definiert etwa Rosi Braidotti in *Cyberfeminism with a difference* ihren Ausgangspunkt für eine Kritik an den (postmodernen) Wechselwirkungen zwischen Subjektivität, Technologieentwicklung und Kapitalismus mit folgendem Technikverständnis:

Far from appearing antithetical to the human organism and set of values, the technological factor must be seen as co-extensive with and inter-mingled with the human. This mutual imbrication makes it necessary to speak of technology as a material and symbolic apparatus, i.e. a semiotic and social agent among others.

Mit Blick auf Produktionen von Medienkünstlerinnen und Autorinnen (wie Kathy Acker, Laurie Anderson, Barbara Kruger, den Rriot Girls, aber auch Luce Irigarey) plädiert Braidotti für einen anti-nostalgischen Standpunkt der feministischen Kritik, der die technologische Durchdringtheit des Körpers nicht ablehnt, sondern kritisch zu nutzen versteht – »with a difference«.[14]

Der operative Eingriff. Walter Benjamins medientheoretische Chirurgie

> Hier haben wir die Frage zu stellen: wie verhält sich der Operateur zum Maler? Zu ihrer Beantwortung sei eine Hilfskonstruktion gestattet, die sich auf *den* Begriff des Operateurs stützt, welcher von der Chirurgie her geläufig ist.[15]

Walter Benjamin verwendet ein einprägsames Bild, um die veränderte Haltung zu erklären, die der moderne Mensch mit der (Film-)Kamera dem scheinbar Gegebenen gegenüber einnähme und um die Perspektive des medi-

13 Angerer 1999, S. 26.
14 Braidotti 1996.
15 Benjamin 1977a, S. 31.

alen Eingriffs zu veranschaulichen: »Magier und Chirurg verhalten sich wie Maler und Kameramann. Der Maler beobachtet in seiner Arbeit eine natürliche Distanz zum Gegebenen, der Kameramann dagegen dringt tief ins Gewebe der Gegebenheit ein.«[16] Die polarisierend gegenübergestellten Ordnungen, die Chirurg und Magier verkörpern, stehen für zwei Weltanschauungsmodelle, die Benjamin jedoch nicht verschiedenen Denktraditionen im Sinne philosophischer Überzeugungen zuordnet, sondern zu einer Frage der Haltung erklärt, die der moderne Mensch mittels seiner (optischen) Apparate der Welt gegenüber einnimmt: »Die Bilder, die beide davontragen, sind ungeheuer verschieden. Das des Malers ist ein totales, das des Kameramanns ein vielfältig zerstückeltes, dessen Teile sich nach einem neuen Gesetze zusammen finden.«[17] Sei der Körper vormals also als ein Ganzes betrachtet worden, so sei das Bild von ihm jetzt eine »Konstruktion«[18]. Das neue Gesetz, nach dem sich die Teile darin zusammenfügen, ist zwar zunächst nicht näher erläutert, bezieht sich aber, wie der weitere Verlauf der Passage deutlich macht, auf das reziproke Verhältnis von Realität und Film, welches die Wirklichkeit zu einem sich unter der Perspektive des medialen Eingriffs ändernden Gewebe erklärt.[19]

Der Eingriff einer medialen Technik und seine transgressive Wirksamkeit wird durch das Aufrufen der Vorstellung von einer chirurgischen Operation direkt auf den Körper verwiesen, der in diese Argumentation einer historischen Zäsur auf doppelte Weise eingebunden ist: Einerseits ist er als eine Gegebenheit angesprochen, deren Betrachtung sich abhängig von den jeweiligen Medien verhält und andererseits ist er als Dimension der Wahrnehmung und Erfahrung angesprochen, über die sich die Vorstellung von einem Gegebenen jeweils neu formt und vermittelt. Der Unterschied, den Benjamin in seiner Analogisierung von Kameramann und Chirurg als entscheidende, geschichtliche Neuerung zu illustrieren versucht, betrifft die Haltung, die der Mensch mit Hilfe einer Apparatur in seiner Behandlung des *Gegebenen* einnimmt. Das beobachtende Subjekt verlässt die Distanz und dringt mit der vormals aufgelegten Hand nun direkt in das Innere des Körpers ein. Andererseits aber, so leitet er seine Überlegungen ein, ist es nicht mehr die Hand, die agiert, sondern es ist nun vielmehr das Auge, denn »[m]it der Photographie war die Hand im Prozess bildlicher Reproduktion zum ersten Mal von den wichtigsten künstlerischen Obliegenheiten entlastet, welche nun dem ins Objektiv blickenden Auge zufielen.«[20] Was hat es zu bedeuten, wenn zur Erklärung des Kamerablicks die eingreifende Hand des Operateurs bemüht, umgekehrt aber zur Erklärung der apparativen Ästhetik die Ablösung der Hand durch das Auge behauptet wird? In einer scheinbar paradoxen Verkomplizierung des Verhältnisses von Auge und Hand versucht Benjamin die sich ändernden Sinnesmodalitäten von Visualität und Taktilität analog zu Entwick-

16 Benjamin 1977a, S. 31.

17 Ebd., S. 31/32.

18 Karlheinz Barck macht auf die zentrale Bedeutung aufmerksam, die dem Begriff der Konstruktion in Walter Benjamins geschichts- und sprachphilosophischen Überlegungen zukommt, vgl. *Schrift/Schreiben als Transgression. Walter Benjamins Konstruktion von Geschichte(n)*, in: Surfaces, Vol. 4, ‹http://www.pum.umontreal.ca/revues/surfaces/vol4/barck.html›, zuletzt: 18.08.2006.

19 Das entsprechende Zitat zum »tief eingedrungenen« Apparat ist oben angegeben; Benjamin 1977a, S. 31.

20 Benjamin 1977a, S. 10/11.

lungen der technischen Reproduktionsmedien zu deuten. Die medialen Verschiebungen, die er für den visuellen und den taktilen Sinn registriert, betreffen die räumlichen Orientierungsleistungen der Wahrnehmung. Dabei setzt er Auge und Hand zwar auch in einem metaphorischen Sinn ein, nutzt aber die Art, mit der sich die Erfahrungen dieser Sinne in das körperliche Gedächtnis eingeschrieben haben für eine Form von Argumentation, in der Sinn und Sinnlichkeit in eins fallen – was die ästhetische *und* medientheoretische Basis seines Schreibens auszumachen scheint.[21] Der Text adressiert den Körper selbst als Leser, als jene affektive Resonanz, über die sich der Sinn des Gelesenen überhaupt erst vermittelt.[22] Nur so kann Benjamin *nachfühlbar* machen, wie sich die Modalität des Auges als Distanzsinn unter dem technischen Griff der Kamera ändert. Durch die Bildlichkeit seiner Sprache direkt angesprochen, gerät auch die Lektüre in jenes oszillierende Schwanken zwischen Ferne und Nähe – ein Changieren zwischen dem Bemühen um analytische Distanz und der Lust, die Dinge ganz nah zu *sehen*, um sie zu *begreifen*. In seiner mimetischen Annäherung an die These von der sich unter dem medialen Eingriff ändernden raum-zeitlichen Wahrnehmung klingt bei Benjamin bereits die synästhetische Vorstellung eines ›taktilen Sehens‹ an, das später von McLuhan als die spezifische (und widersprüchliche) Qualität des ›Fern-sehens‹ definiert wird und das in der frühen Charakterisierung des Mediums Video eine wichtige Rolle spielt.

Allerdings charakterisiert Benjamin das Verhältnis zwischen Körper und modernem, technischem Medium (Kamera) aus einer von der klassischen Organprojektion abweichenden Perspektive. So spielt der seit Descartes geläufige, metaphorische Vergleich zwischen Mensch und Maschine, der zwischen physischen Organen und technischen Medien ein gleichsam organisches Substitutionsverhältnis unterstellt, für seinen Ansatz eine untergeordnete Rolle. Er spricht zwar von einem »Wahrnehmungsapparat«[23] und davon, dass im Zuge der Entwicklung beschleunigter Reproduktionsverfahren von der Radierplatte zur Fotoplatte das Auge die Hand ablöse, aber es ist nicht davon die Rede, dass das Auge selbst durch die Kamera ergänzt oder ersetzt

21 Vgl. Sigrid Weigel zum Bild- und Körpergedächtnis bei Benjamin in *Bilder des kulturellen Gedächtnisses. Beiträge zur Gegenwartsliteratur* (1994), insbesondere in ihrer Analyse zu Anne Dudens Roman *Judasschaf.* Weigel hebt hervor – in dem sie die Konzepte der Lektüre und des dialektischen Bildes bei Benjamin in den Kontext der Frage des Gedächtnisses bei Aby Warburg (Historische Lesbarkeit der Gebärde, Pathos) und Sigmund Freud (Symptombegriff, Körper als Symbolisierungsfeld) rückt –, dass Benjamins Vorstellung von einem Körpergedächtnis am ehesten dem heutigen, psychoanalytisch definierten, Begriff der Einschreibung entspräche und ein Verhältnis zwischen Körper und Gedächtnis bezeichne, das weder in die eine noch in die andere Richtung aufzulösen sei.

22 Im Surrealismus Aufsatz (1977d) spricht Benjamin davon, dass Lesen eine telepathische Aktivität sei, beziehungsweise eine Aktivität, bei der sich in jenen Momenten, in denen sich schlagartig ein Sinn vermittelt, eine telepathische Erfahrung machen ließe. Diese Formulierung verschiebt oder akzentuiert die Frage der Einfühlung, insofern Benjamin mit den Surrealisten die Aktivität des Missverstehens betont. Das von Benjamin hervorgehobene Misstrauen der Surrealisten gegenüber dem Verstand und sein Interesse am Begriff des Unbewussten verdeutlichen, dass es bei der Wechselwirksamkeit zwischen Text, Bild und Körper weniger um die bewusste Dimension als um die affektive und unbewusste geht, die sich der Kontrolliertheit des Subjekts widersetzt.

23 Benjamin 1977a, S. 40.

werde, sondern dass es schlicht anderes, vorher nicht sichtbar Gewesenes zu sehen bekomme. Diese Änderung des *Sichtbaren* hat jedoch nach Benjamin unmittelbare Effekte auf das *Sehen*, wenn man darunter nicht in erster Linie eine Veränderung der physischen, sondern der psychischen Sinnesmodalitäten versteht. Denn die Kamera hat eine andere Optik als die menschliche und es ist für ihn folglich »handgreiflich, dass es eine andere Natur ist, die zu der Kamera als die zum Auge spricht«.[24] Man mag seine daran anschließende technische Herleitung eines »Optisch-Unbewussten« aus den Phänomenen einer anderen Kameraperspektive, wie »ihrem Stürzen und Steigen, ihrem Unterbrechen und Isolieren, ihrem Dehnen und Raffen des Ablaufs, ihrem Vergrößern und Verkleinern«, unbefriedigend finden, wie etwa Margaret Iversen.[25] Im Kern aber führt sie auf den Weg, den auch Freud, Lacan und viele später von der Phänomenologie und Psychoanalyse angeregte Medientheoretiker beschritten haben: die Analyse der Wechselbeziehung zwischen Wahrnehmung, Denken, Empfinden und den technischen, medialen Bedingungen des Weltzugangs – und das in einem explizit historischen Rahmen:

> Unsere Kneipen und Großstadtstraßen, unsere Büros und möblierten Zimmer, unsere Bahnhöfe und Fabriken schienen uns hoffnungslos einzuschließen. Da kam der Film und hat diese Kerkerwelt mit dem Dynamit der Zehntelsekunde gesprengt, so dass wir nun zwischen ihren weitverstreuten Trümmern gelassen abenteuerliche Reisen unternehmen.[26]

Das filmische Skalpell ist offenbar in den Körper der Großstadt eingedrungen und hat diesen geöffnet. Dem Verlust der Aura, der als eine Schrumpfung des Distanzempfindens in Benjamins Argumentation zur medialen Veränderung des Verhältnisses von Raum und Zeit angesprochen ist, wird hier zugleich eine gegenläufige Dynamik zur Seite gestellt, die die Dinge, die zu nah waren, um überhaupt gesehen zu werden, filmisch zu einer Weite werden lässt, in der sich wieder – in Baudelairescher Manier, aber nun als ein Vergnügen der Masse – mit schweifendem Blick flanieren lässt. »Unter der Großaufnahme dehnt sich der Raum, unter der Zeitlupe die Bewegung«, konstatiert Benjamin und erklärt, dass es sich *nicht* um »eine bloße Verdeutlichung dessen […], was man ›ohnehin‹ undeutlich sieht«, handelt, »sondern vielmehr völlig neue Strukturbildungen der Materie zum Vorschein kommen.«[27] Für ihn geht es um die filmische Analyse der Gesten: »Ist uns schon im Groben der Griff geläufig, den wir nach dem Feuerzeug oder dem Löffel tun, so wissen wir doch kaum von dem, was sich zwischen Hand und Metall dabei ei-

24 Benjamin 1977a, S. 36.

25 Zitate Benjamin ebd. Margaret Iversen (1994) untersucht in ihrem Text *What is a photograph* die Bezüge von Barthes Fototheorie (*Die helle Kammer*) zu Lacans Theorie vom *Blick als Objekt a* und Benjamins *Kleine Geschichte der Fotografie*. Trotzdem Iversen zu dem Text Benjamins wichtige Parallelen sieht kommt sie gegenüber Benjamins Definition eines Optisch-Unbewussten insgesamt zu der Einschätzung, dass dieses ein enttäuschendes Missverständnis oder eine falsche Interpretation des eigentlich interessanten Punkts sei, nämlich der Frage des Realen. So würde Benjamins technische Herleitung den Freudschen Begriff verfehlen.

26 Benjamin 1977a, S. 35f.

27 Ebd., S. 36.

gentlich abspielt, geschweige wie das mit den verschiedenen Fassungen schwankt, in denen wir uns befinden.«[28] Benjamin charakterisiert ein Interaktionsfeld, in dem Sinneswahrnehmung, perspektivische Apparate und Dingwelt miteinander kommunizieren. Im Umfeld anderer Überlegungen – beispielsweise zu den erwähnten surrealistischen Sprachspielen – lese ich in diesem Konzept des Optisch-Unbewussten jedoch vor allem den Hinweis auf die Begrenztheit des Bewusstseins. So geht es Benjamin weniger um die technische Vervollständigung der visuellen Durchleuchtung der Welt (wenngleich er die Konvergenzen von Wissenschaft und Kunst betont[29]), als vielmehr um den »choc« – jenen wachen Moment, in dem die Wahrnehmung gleichsam ihrer eigenen Be*ding*theit begegnet. Diese aber ist nicht statisch, sondern medial dimensioniert und steckt damit einen jeweiligen, zeitlich gebundenen Horizont ab.

Das Bild einer Operation als Bildoperation

Das Verhältnis, das Benjamin zwischen dem sichtbaren Körper und dem sehenden Körper in seiner Metapher vom operativen Eingriff visualisiert, dient dem Versuch, die dialektische Idee eines doppelten, wechselseitigen Eingriffs zu formulieren. Die Perspektive des Chirurgen, das heißt, das Bild, das sich dieser von dem zu Operierenden macht und das den Schnitt seines Skalpells führt, bleibt von dem Operieren nicht unberührt – was die Tatsache, dass der (oder das) Operierte seinerseits durch das Eindringen der Hand nicht unberührt bleiben kann, in entgegen gesetzter Richtung durchkreuzt.[30] Benjamin betont das geänderte Bild, das der Chirurg von dem geöffneten Körper als dem Gegebenen davon trage. In moderner Manier ist es bei ihm ein »vielfältig zerstückeltes«, das sich nach »neuem Gesetz« zusammenfüge.[31] Das aber verändert, wie er durch die Einbindung der Metapher verdeutlicht, die Wirklichkeit. Körper und Sinne sind für ihn keine natürlichen Referenzgrößen von der Art, dass damit eine alle Zeiten überdauernde Entität angesprochen wäre, sondern die Natur selbst ist bei ihm als ein Konzept angesprochen, das sich als Effekt einer bestimmten Betrachtung der Welt *einstellt*. So ist die filmische Einstellung wörtlich mit einer der Welt gegenüber eingenommenen Haltung zu vergleichen, die in einer paradoxen Umkehrung eben das hervor-

28 Benjamin 1977a, S. 36.

29 Ebd., S. 35.

30 Die chiastische Struktur, die sich bei Benjamin zwischen den beiden Körpern, dem des Chirurgen und dem des Patienten, abspielt, im Körper der Lesenden aber zu einer gemeinsamen Frage nach der Doppeltheit »des Körpers« verschmilzt, ist auch für Merleau-Pontys Thematisierung des Sichtbaren und des Unsichtbaren und die gespiegelte Perspektive des Leibes als Sehender und Gesehener ausschlaggebend (vgl. Merleau-Ponty 1986, S. 172–303). Lacan, seinerseits an Merleau-Ponty anknüpfend, arbeitet in seiner Theorie vom Blick als *Objekt a* die Dimension des Dem-Blick-unterstellt-Seins aus, das heißt die Vorgängigkeit des Gesehen-Werdens vor dem Sehen (vgl. Lacan 1996). Eine ausführliche Auseinandersetzung mit der Verbindung zwischen dem phänomenologischen und dem psychoanalytischen Grundlagentext und ihrer gemeinsamen Thematisierung der konstitutiven Funktion des Unsichtbaren (blinden Flecks) für das Sichtbare nimmt Georg Christoph Tholen (1999) vor.

31 Benjamin 1977a, S. 32.

bringt, was sie nicht ist, eine »Natur zweiten Grades; sie ist ein Ergebnis des Schnitts.«[32]

Die Idee eines dialektischen Bildes, wie Benjamin sie im *Passagenwerk* ausführt, ist ohne eine Kenntnis seiner Vorstellung von dem *operativen* Moment – das heißt der Verschaltung und Durchdringung von Wahrnehmung, Technik und Wirklichkeit in der Doppeltheit des Körpers als Sehendem und Gesehenem – kaum zu verstehen. So verweist etwa Sabine Flach in ihrem Abstract zu der Tagung *NOW – das Jetzt der Erkennbarkeit. Orte Walter Benjamins in Kultur, Kunst und Wissenschaft*[33] darauf, dass die im Surrealismus-Aufsatz entwickelte Denkfigur des »Leib-Bild-Raums« im Bild der Passage eine räumliche Dimension einnehme, die das dialektische Bild als einen Ort erkennen lasse, in den das Subjekt selbst eintrete: »In diesem Bildraum, der kontemplativ überhaupt nicht mehr zu durchmessen ist, sind Distanz und Grenze zwischen Subjekt und Bild aufgehoben, insofern das Subjekt in den Bildraum eingegangen ist, indem es selbst, mit seinem Leib, teilhat an ihm.«[34] Benjamins Denken ist im besten Sinne irdisch, das heißt zeitgebunden und raumbezogen; oder, um es etwas abstrakter zu formulieren und die politische Position einzuschließen, die er explizit bezieht: es ist situiert. Und so ist das dialektische Bild als ein Leib-Bild-Raum neben der räumlichen Dimension getragen durch die ihm eigene Zeitlichkeit:

> Nicht so ist es, dass das Vergangene sein Licht auf das Gegenwärtige oder das Gegenwärtige sein Licht auf das Vergangene wirft, sondern Bild ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt. Mit anderen Worten: Bild ist die Dialektik im Stillstand. […] Nur dialektische Bilder sind echte (das heißt: nicht archaische) Bilder; und der Ort, an dem man sie antrifft, ist die Sprache.[35]

Lese ich Benjamins Konzeption des dialektischen Bildes aus dem Passagenwerk im Umfeld der Operationsmetapher und der medientheoretischen Überlegungen des Autors, so lässt sich ein enges Bezugssystem zwischen der Frage nach dem lesbaren – weil sprachlichen – Bild, dem technischen Medium, der Geschichte, dem Körper und der Aktivität der eigenen Lektüre ableiten. Diese komplexe Verschaltung von Fragen, die eine Situation wechselseitiger Bezüge beschreibt, bildet die Matrix, vor der ich das Phänomen Video zu Beginn der 1970 Jahre zu definieren versuche. Wie einleitend ausgeführt, wurde Video – jenes technische Medium, das erstmalig eine transformierende Interaktion zwischen Bild und Betrachtung ermöglichte und wie kein anderes Medium zuvor das Problem von Gegenwart und Jetztzeitigkeit erkennen ließ – selbst bereits als ein dialogisches und dialektisches Medium wahrgenommen, das eine Auseinandersetzung mit der *Durchdringtheit* des eigenen Kör-

32 Benjamin 1977a, S. 31.

33 Festival in Berlin vom 17.–22.10.2006, veranstaltet von: Zentrum für Literaturforschung (S. Weigel, Koordination), Stiftung Archiv der Akademie der Künste (E. Wizisla), Museum für Gegenwart – Hamburger Bahnhof (E. Blume), Staatsoper Unter den Linden (R. Rapp), Arsenal-Kino (B. Kohler), Performance Programm (G. Knapstein u. S. Flach mit den Freunden Guter Musik).

34 Abstract Sabine Flach und Gabriele Knapstein zum Performance Programm »Resonanz«, Konzeptpapier zur oben genannten Tagung.

35 Benjamin 1983, Band 1, S. 576/577.

pers provozierte. Es scheint sich also ein direkter Vergleich anzubieten. Sigrid Weigel weist in ihren Ausführungen zum »dialektischen Bild« bei Benjamin und dessen Verschaltung von Körper- und Bildgedächtnis jedoch zu Recht darauf hin, dass sein Begriff eines Bildraums nicht dem *konkreten* Bildraum entspricht, wie ihn die Bildanalyse kennt, sondern einen Vorstellungsraum bezeichnet, »der bildlich konstituiert ist«.[36] Lässt sich dann aber ausgehend von Benjamins dialektischem Bildbegriff überhaupt eine Theorie zum visuellen Bild ableiten? Eine allzu eilige Übertragung zwischen einem theoretischen Konzept und einer spezifischen Medientechnik ist gewiss unangebracht, eine Überprüfung möglicher Korrespondenzen aber scheint mir lohnend, gerade auch mit Blick auf aktuelle Versuche in der Bildtheorie, das Eigensinnige des Bildraums zu bestimmen und dabei eine grundsätzliche Differenz zum Sprachlichen und Textuellen zu behaupten.[37]

Welche Brücke lässt sich also zwischen dem Benjaminschen Theorem und dem Videodiskurs bauen? Die Stützen meines gesuchten Vergleichs scheinen instabil, insofern Benjamins Formulierung einer »Dialektik im Stillstand« eher fotografischen Erfahrungen und Begriffen folgt. Die vielfach in seinen Schriften wiederkehrende Formulierung einer »blitzhaften Konstellation«, in der sich das Jetzt- und Hierzeitige mit dem Vergangenen berührt, sich das Vergangene zeigt und zum Lesen frei gibt, scheint den fotografischen Schnappschuss als dienliche Metapher geradezu zu implizieren. Benjamin hat seine geschichtsphilosophischen Thesen am *Surrealismus als letzter Momentaufnahme europäischer Intelligenz* zu schärfen versucht und so bereits im Titel zu jenem Aufsatz auf die Idee der fotografischen Augenblicksfixierung verwiesen. Es ist der je eigene Zeitbezug, durch den sich die beiden Medien Fotografie und Video deutlich voneinander unterscheiden. So wird Video beispielsweise von Krauss, wie bereits dargelegt, als ein inhärent gegenwärtiges, um sich selbst kreisendes, das System von Geschichte negierendes Medium definiert, das offenbar schon die bloße Vorstellung von Vergangenheit tilgt.[38] Wie also sollte sich dann ein Vergangenes im Videobild einstellen, mit dem sich das Gegenwärtige berührt – was Benjamin zur Voraussetzung des dialektischen Bildes erklärt? Technisch gesehen ist der Prozess der videografischen Bildentstehung gewissermaßen ein Prozess ohne Vergangenheit, da die magnetische Aufzeichnung keiner, dem fotochemisch gebundenen Bild vergleichbaren Entwicklung bedarf. Da Aufzeichnung und Wiedergabe im Fall von Video derart nah verschaltet sind, dass für die Wahrnehmung im Falle einer Livebild-Projektion keine Unterbrechung, kein

36 Weigel 1994, S. 57.

37 Meine Darstellung des seit den frühen 1990er Jahren mit Stichworten wie *pictorial turn* und Bildwissenschaften belegten Diskurses verkürzt die komplexe Diskussion an dieser Stelle polarisierend auf eine ihrer Haupttendenzen, die Begründung einer ikonischen Differenz. So betont Gottfried Boehm, Leiter des schweizerischen nationalen Forschungsschwerpunktes *eikones,* schon 1994 in *Was ist ein Bild?*, dass Bilder für ihn eher eine Verkörperung als eine Vertretung seien und als eine Präsenz und nicht als eine Repräsentation wirksam würden. Die Idee dieser ikonischen Unterscheidung, die aus dem Bild mehr mache als ein Zeichen, betrachtet Böhm als die genuine Macht von Bildern, die in der Geschichte immer wieder zu ihrem Verbot geführt habe und von der religiösen Bedeutung bis zu Barnett Newman als Eigentümlichkeit des Bildes herauszustellen sei, vgl. Boehm 1995b. Zum *pictorial turn vgl.* außerdem Kap. 2, S. 123.

38 Krauss 1976, vgl. Kap. I, S. 66ff.

Moment der Verzögerung mehr sichtbar wird, ist der Bezug zur Vergangenheit, der dem Prozess der analogen, fotografischen Bildentwicklung per se zu eigen ist, hier technisch ausgeräumt. Paradoxerweise wird das bewegte Videobild aber gerade in seinem absoluten Gegenwartsbezug, den Krauss betont, wiederum der Fotografie ähnlicher als dem Film, weil es ebenso wie diese eine eigentümliche Stillstellung von Zeit erfahren lässt. Nahezu sämtliche theoretischen Äußerungen zu der Medialität von Video betonen die Möglichkeit zur Begegnung mit einem Bild, das dem des klassischen Glasspiegels eng verwandt und doch zugleich grundverschieden davon zu sein scheint, so dass sich eine, wie Vilém Flusser es nannte, dialogische Beziehung einstellt, deren Eigentümlichkeit mir mit Benjamins Begriff vom dialektischen Bild näher bestimmbar erscheint:

Der Videofilmer befindet sich gleichermaßen vor dem Monitor wie vor der Szene, auf die seine Entscheidungen bezogen sind. […] Der Fotograf ist genötigt, ›objektiv‹ zu sein. Der Videofilmer kann intersubjektiv sein, aber auf jeden Fall ist er zwangsläufig phänomenologisch. […] gleichzeitig Subjekte und Objekte, Gespeicherte und Speichernde. Das Band eröffnet einen Dialog zwischen sich selbst und der Szene, der Film dagegen ist ein Diskurs über die Szene und verbietet folglich jeden unmittelbaren Dialog. Das Videoband ist ein dialogisches Gedächtnis. Zwar ist der Monitor dem ersten Eindruck nach ein Spiegel, aber zwischen ihm und ›klassischen‹ Spiegeln sind ebenfalls zahlreiche Unterschiede festzustellen. […] Denn durch seine Töne, seine Reflexionsachse und durch sein Licht kehrt er alle unsere traditionellen Konzepte einer reflektierten, spekulativen Wirklichkeit um. Das versetzt den Beobachter des Monitors in einen Raum, für den er über keine Koordinaten verfügt. Er verliert die Orientierung. […] *Seinem Ursprung nach ist der Film ein künstlerisches Werkzeug: er repräsentiert, das Video dagegen ein epistemologisches Werkzeug: es präsentiert, spekuliert und philosophiert*.[39]

Das Medium Video als Livebild impliziert also eine nach Flusser desorientierende Konfrontation mit einer weiteren Form der »im Stand der Ähnlichkeit entstellten Welt«.[40] Seine Unterscheidung zwischen Repräsentation und Präsentation bezeichnet, wenn man es in den Worten der aktuellen Medien/Bild-Debatte ausdrückt, die *performative* Qualität von Video.

Das Operationsthema lässt sich auf Benjamins eigene Herangehensweise beziehen: Die metaphorischen Eingriffe, die jeweils einen eigenen, perspektivischen Zugriff bedeuten, sind konstitutiv für die Wirklichkeit des Gegenstands seines Denkens. Auch hinter dem Bild, begreift man es als ein techni-

39 Flusser 1995, S. 131f., Hervorhebung S.A.

40 Vgl. Weigel 1994 und 1997, die sich eingehend mit dieser Formulierung Benjamins befasst. Außerdem: Schade 1996. Sigrid Schade arbeitet in diesem Text entlang der fototheoretischen Äußerungen von Siegfried Kracauer, Roland Barthes und Hervé Guibert jenes nur imaginär zu überwindende Kränkungsmoment der Fotografie hervor, in welchem dem Subjekt ein Bild gegenübertritt, das sich – ganz entgegen seinem Versprechen – dem Erinnerungsbild gegenüber unähnlich (entstellt) verhält. Die Bilder von Mutter und Großmutter als Synonyme des ersten und ursprünglich begehrten Objekts, das die Sehnsucht nährt, sind offenbar genau der Gegenstand, an dem sich die Entstellung der Fotografie am schmerzvollsten zeigt.

sches Instrument der Argumentation, gibt es keine erste Wirklichkeit des Textes zu entdecken, die nicht immer schon als bloße Ableitung aus der Wirklichkeit des Bildes verstanden werden müsste. Was hier operiert, ist das Bild (in der Sprache). So zeichnet sich bereits in Benjamins Denken ein grundsätzlicher Wandel zum Verständnis des Verhältnisses von Wirklichkeit und Bild ab. Benjamins Studien zum ausgehenden 19. Jahrhundert zeigen, dass das Bewusstsein, *in* und *durch* Bilder zu leben, *in* Bildern zu sehen und *durch* Bilder gesehen zu werden, wuchs, seitdem Werbeplakate, Schaufenster und Passagen begannen, den städtischen Raum neu zu definieren, Bilder in Zeitungen und Illustrierten die alltägliche Sensationslust steuerten und Kinos pauschale Traumreisen offerierten. So gehen etwa auch Siegfried Kracauers zeitgleiche Bemerkungen zu Film und Fotografie über die Frage der *realistischen Abbildbarkeit* von Wirklichkeit hinaus und betonen eine andere, neue Qualität, die mit den technischen Bildmedien in die Wahrnehmung eingeführt worden sei, in die Wahrnehmung von Bildern und die bildhafte Wahrnehmung.[41]

Benjamins Chirurg ist als ein kritisches, selbstreflexives Bild zu lesen, das auf die historische Perspektivität aller Welterkenntnis verweist und die Beteiligung der eigenen Handlung an der Definition des Gegenstands kennzeichnet. Diesen Chirurgen zum Ausgangspunkt einer eigenen methodischen Selbstreflexion zu machen, aber ist nur *eine* Bedeutung, die ich seinem Szenenbild beimesse. Eine andere führt gewissermaßen weit über Benjamins Gegenstand hinaus: So lässt sich die Operationsszene zum Anlass einer wiederholten Diskussion der Schnittmenge von Repräsentation und Geschlecht nutzen, wenn man in den verschiedenen Ebenen, in denen bei Benjamin der Körper angesprochen ist, bereits einen Verweis auf dessen Konstruiertheit liest. Denn der Körper findet sich hier als Objekt (der Operierte), als Vorstellungs-Bild (in der Differenz der Perspektiven von Magier und Chirurg) und als Subjekt der Wahrnehmung (sowohl in seiner theoretischen Erörterung als auch in der Eigenschaft, Benjamins Metaphern erst durch eine Form körperlicher Lektüre sinnhaft erfassen zu können). Was mich im Rahmen meiner Fragestellungen interessiert, ist daher weniger *dass,* als vielmehr *wie* der Körper bei Benjamin als durchgehende Referenz zur Veranschaulichung dia-

41 Siegfried Kracauers 1927 in der *Frankfurter Zeitung* publizierter Text *Die Photographie* (Kracauer 1977) steht dem Kunstwerkaufsatz sehr nahe. Kracauer, der sich ebenso wie Benjamin mit der Frage des Originals im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit und der Wahrnehmung von Zeit und Geschichte im Umgang mit dem fotografischen Bild befasste, unterscheidet sich von dem später ungleich bekannteren Text im wesentlichen durch die skeptische Haltung, die er den modernen Veränderungen gegenüber einnimmt. Es ist hier nicht der Rahmen, ausführlich auf die Rezeption der beiden Texte und die Frage ihrer *Originalität* einzugehen. Unbestreitbare Tatsache sind die Publikationsdaten: Siegfried Kracauer – seit 1921 in der Redaktion der Frankfurter Zeitung tätig und bekannt mit Benjamin, Bloch, Adorno und Horkheimer – veröffentlichte seinen Beitrag bereits 1927. Benjamin kann dagegen erst 1936 einen Teil seines Aufsatzes in französischer Übersetzung in der *Zeitschrift für Sozialforschung* (Jg. 5, 1936) publizieren. 1955 wird er in seinen Schriften abgedruckt und erst 1963 erscheint eine vollständige deutsche Fassung, die umgehend einschlägige Wirkung zeigte und deren Publikationstermin bereits als Ausdruck des *passenden Zeitpunkts* gesehen werden muss, das heißt als Symptom eines wiederkehrenden Interesses an der politischen Dimension von Kunst und gesuchten Anschlüssen an den Medientechnik- und Avantgardediskurs der Vorkriegszeit.

lektischer Prozesse eingesetzt ist. So weichen bereits seine vielgestaltigen Körperbezüge von einem vereinfachenden Entitätsdenken ab, das in den 1980er und 1990er Jahren die alternierende Rede vom Verschwinden des Körpers und von seiner Wiederkehr einschlägig machte.[42] Bei Benjamin ist der Körper als privilegierter Leser adressiert, aber weder als eine universale Entität noch als eine spezifisch geschlechtliche Konstruktion, sondern als ein operativen Veränderungen ausgesetzter Wahrnehmungskörper.

Einschneidende Techniken. Das Mediale und das Körperbild

Benjamins These von den sich verändernden Aufgabenstellungen der Wahrnehmung durch neue Medien mag heute so wenig Aufsehen erregend klingen, wie sie aus zwei Gründen dennoch umstritten bleibt. Zum einen bleibt die Annahme, dass ein neues Medium an sich schon einen Perspektivwechsel induziere und damit als Indiz eines historischen Bruchs angenommen werden könne, für viele eine technikdeterministische Vereinfachung komplexer soziokultureller Gefüge, politischer und ökonomischer Interessen.[43] Zum anderen ist gegen die von Benjamin konstatierte Wechselbeziehung zwischen Wahrnehmung, Denken, Gegenstand und Medium nach wie vor ein medientheoretisches Argument üblich, das sich als scheinbare Evidenz des alltäglichen Mediengebrauchs aufdrängt: dass nämlich die Medien an sich neutral gegenüber den vermittelten Inhalten sind und folglich nicht direkt für tiefgreifende Änderungen im Denken und Handeln verantwortlich gemacht werden können.[44]

Wären Medien in einem strengen Sinne gegenüber den vermittelten Inhalten absolut neutral, so wäre zunächst nicht davon auszugehen, dass neue Medien einschneidende Veränderungen im Sinngefüge bewirken. Sybille Krämer führt gegen diesen Einwand ein einfaches, gleichsam empirisches Argument an: Wenn sich nicht alle Gelehrten getäuscht haben sollen, die das Mediale unseres Weltzugangs thematisierten, dann muss es Sinn machen, nach dem Sinn der Medien zu fragen und dieser muss in der Beteiligung der Medien an der Sinnproduktion liegen.[45] Dieses Argument gilt weiten Teilen

42 Vgl. zum Beispiel: Kamper/Wulf 1982, Vogel 1991, List/Fiala 1997, Becker/Schneider 2000.

43 Vgl. Kritik von Buchmann 1995.

44 »Doch diese Annahme, Medien seien nicht nur Vehikel, sondern auch Quelle von Sinn, schafft ein Problem: Sie steht quer zu unseren alltäglichen Erfahrungen im Umgang mit den Medien: Wir hören nicht Luftschwingungen, sondern den Klang der Glocke; wir lesen nicht Buchstaben, sondern eine Geschichte; wir tauschen im Gespräch nicht Laute aus, sondern Meinungen und Überzeugungen, und der Kinofilm lässt gewöhnlich die Projektionsfläche vergessen. Medien wirken wie Fensterscheiben: Sie werden ihrer Aufgabe umso besser gerecht, je durchsichtiger sie bleiben, je unauffälliger sie unterhalb der Schwelle unserer Aufmerksamkeit verharren. Nur im Rauschen, das aber ist in der Störung oder gar im Zusammenbrechen ihres reibungslosen Dienstes, bringt das Medium selbst sich in Erinnerung. Die unverzerrte Botschaft hingegen macht das Medium nahezu unsichtbar«, Krämer 2000, S. 74.

45 Krämer (ebd.) nennt als Beispiele einer disziplinären Auseinandersetzung mit der sinnstiftenden Bedeutung von Medien: die klassischen Philologen, die zwi-

der Kultur- und Sprachwissenschaften inzwischen als Konsens. Mit dem Computer und der nahezu sämtliche Lebensbereiche durchdringenden Digitalisierung wurde das Mediale als eine Eigenthematik offenbar nahezu evident. Das grob skizzierte Wechselverhältnis von Medium, Wahrnehmung, Denken und Gegenstand, von dem bereits Benjamin ausging, wurde zu einem unter führenden Wissenschaftspositionen anerkannten Problemhorizont. Medien wurden im Laufe des 20. Jahrhunderts unter dem Druck der technischen Entwicklungen buchstäblich als *Generationsproblem* anerkannt: als eine historisch spezifische, produktive Weise des Weltzugangs, die ihre je eigene Wirklichkeit *generiert*. Die Überzeugung, dass die technischen Entwicklungen des 19. und 20. Jahrhunderts, insbesondere die der optischen Apparate und der telegrafischen Kommunikationsmedien, das *in der Welt Sein* des Menschen durch eine Veränderung seiner Wahrnehmungsmöglichkeiten beeinflussen konnten und eine Zäsur im westlichen Denken provozierten, ist als eine Basis der weit verzweigten Medientheorie zu betrachten.[46] So wurde die historische Kontingenz des Wahrnehmbaren zunehmend zum erkenntnistheoretischen Gegenstand und der menschliche Körper zu jener paradoxen Größe, die gleichermaßen den natürlichen Ausgangspunkt wie das progressive Modell eines sich wandelnden Begriffes aufbieten sollte. Von den wechselnden Thesen zur Partialisierung oder Synästhetisierung der Sinne, der prothetischen Erweiterung oder Ersetzung einzelner Körperfunktionen bis zur Vision von der totalen Auf- oder Ablösung des Körpers setzt der medientheoretische Diskurs in seiner *Beweisführung* auf anthropomorphe Gleichungen. In der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts kulminierte das Interesse an der Frage, ob und wie Medien Wahrnehmung, Bewusstsein und Unterbewusstsein strukturieren in der für die Medienwissenschaften konstitutiven Frage:

---

schen Mündlichkeit und Schriftlichkeit unterscheiden, die Literaturwissenschaftler, die die Bedeutung von Aufschreibesystemen als Produktionsbedingungen von Literatur untersuchen und die Philosophen, die nach dem Zusammenhang von Schrift, Metaphysik und Erkenntnis fragen. Um die Liste von Krämer zu erweitern, ließe sich auch auf die Künstler und Kunsthistoriker verweisen, die die Beziehung zwischen Idee, Inhalt, Material und formaler Umsetzung untersuchen, die Psychoanalytiker, die das Unbewusste als Sprache strukturiert sehen und die Naturwissenschaftler, die alte Fragen mit neuen Instrumenten beforschen, weil sie die *Wahrheit* des überlieferten Ergebnisses in Abhängigkeit von der Methode erkennen.

46 Als ein Beispiel der vielfachen Versuche, eine Differenzierung der Medienzeitalter im 19. und 20. Jahrhundert vorzunehmen, sei hier der Ansatz von Vivian Sobchack (1988) erwähnt, der sich an Frederic Jamesons Modell (1997) orientiert. Jameson zeichnet eine historische Stufung von Realismus, Moderne und Postmoderne nach. Er charakterisiert die durch Stildifferenzen zu markierenden Einschnitte um 1840, 1890 und 1940 als Schwellenzeiten, in denen kulturelle Werte sich in Korrelation zu einschneidenden technischen Veränderungen und Transformationen des Kapitalismus neu formierten. Sobchack ordnet nun diesem dreistufigen Modell die Medien Fotografie, Film und Video sowie Computer zu, die alle in je verschiedener Art ein In-der-Welt-Sein ausdrücken würden – (vgl. dieses Kapitel, Conclusio). Allerdings ist die Verdichtung der historischen Thesen Jamesons, die Sobchack zu einer Vereindeutigung einer mediengeschichtlichen Genealogie nutzt, insofern problematisch, als sie in dieser Form der Verkürzung tatsächlich relativ stark technikdeterministisch argumentiert und jedem Medium eine bestehende Spezifität zuspricht.

»Was ist ein Medium?«[47] Im Sinne der Kritik von Foucault aber ist jede technikhistorische Begründung epochaler Umbrüche auf die sich in ihr manifestierenden diskursiven Konstruktionen zu befragen.[48] Neben den Übereinstimmungen müssen die Unstimmigkeiten, die Ungleichzeitigkeiten und Diskontinuitäten mitgedacht werden, die eine Mediengeschichte allein schon wegen der steten Gleichzeitigkeit verschiedener Medien thematisieren kann. Denn zu keinem Zeitpunkt ist es ein einziges Medium, und sei es auch noch so diskursdominierend, über das sich das Verhältnis einer ganzen Gesellschaft zu sich selbst und zur Welt artikuliert.

Ich werde hier nun das Feld von hinten betreten und mit einer aktuellen Veröffentlichung beginnen, die die »Frage nach dem eigensinnigen und eigenwilligen Ort der technischen Medien in den Vordergrund« stellt.[49] Georg Christoph Tholen leitet den epistemologischen Gegenstand einer allgemeinen Medienwissenschaft in *Die Zäsur der Medien. Kulturphilosophische Konturen* aus dem Überschneidungsbereich technischer, philosophischer, soziopolitischer und kultureller Transformationsprozesse in der Moderne ab.[50] Er nimmt die epochalen Umbrüche, die den Technologien von Funk, Fotografie, Film, Fernsehen und Computer von Benjamin bis Haraway zugesprochen werden, zum Ausgangspunkt einer *Wesensbestimmung* des Medialen, die in der Qualität des *Einschnitts* liege. Das von ihm vertretene Medienkonzept hält an der unbedingten Neutralität des Mediums gegenüber dem vermittelten Inhalt fest und lässt doch auch gleichzeitig das Mediale selbst zu einer Aussage werden. In Anlehnung an McLuhans Diktum, dass jedes Medium selbst wieder ein anderes Medium beinhalte, sieht Tholen die Medien in einer unendlichen Kette von Verweisungen miteinander verbunden.[51] Jenseits ontologischer Fixierungen geht es ihm um einen Status des Medialen, der sich aus dem Ort des Dazwischen, dem nicht fixierbaren Raum der Differenz, als dem Ort an dem etwas »passiert«, herleiten, denken und im besten Sinne überhaupt erst formulieren lässt.[52] Die metaphorischen Züge des Mediendiskurses sind für ihn kennzeichnend für das radikal Unbestimmbare der Medien, für ihr eigenes metaphorisches Wesen, das er, anders als in der aristotelischen Gegenüberstellung von Eigentlichem und Uneigentlichem, mit Lacan und Derrida als einen »Gestalt *verleihende*[n] Riss« versteht, der »keine ›eigene‹ Phänomenalität« besitzt.[53] So kann sich in dem Medium – verstanden als Metapher – kein Sinn beheimaten, was nach Tholen entgegen der anthropomor-

47 Beispiel für die bleibende Virulenz der Frage und ihre konstitutive Funktion ist die von Alexander Roesler und Stefan Münker konzipierte interdisziplinäre Tagung »Was ist ein Medium?« am Kolleg Friedrich Nietzsche in Weimar, 16.–18.12.2005 mit Beiträgen von Natascha Adamowsky, Lorenz Engell, Wolfgang Ernst, Elena Esposito, Wolfgang Hagen, Sybille Krämer, Dieter Mersch, Stefan Rieger, Lambert Wiesing und Hartmut Winkler.

48 Vgl. Foucault 1997.

49 Tholen 2002, S. 169.

50 Ebd.

51 »Denn der ›Inhalt‹ eines Mediums ist mit dem saftigen Stück Fleisch vergleichbar, das der Einbrecher mit sich führt, um die Aufmerksamkeit des Wachhundes abzulenken. Die Wirkung des Mediums wird gerade deswegen so stark und eindringlich, weil es wieder ein Medium zum ›Inhalt‹ hat«, McLuhan 1995, S. 37/38.

52 Vgl. Tholen 2002, S. 59.

53 Ebd., S. 58.

phen Metaphernlogik des instrumentellen Medienbegriffs auch heißt, dass das Medium nicht die Botschaft an sich sein kann. Vielmehr ist die Medialität für ihn die allen Wesensbestimmungen vorausgehende Qualität der Separation und Gestaltwerdung, ein »Aufschub der Differenz ›selbst‹, die sich von sich als einer eigenen, eigentlichen Identität unterscheidet«.[54] Das, was demnach immer schon allem anderen vorausgeht, ist aus einer psychoanalytischen, differenztheoretischen sowie konstruktivistischen Perspektive das Ereignis der Repräsentation als solches.[55] Die darin formulierte paradoxe Crux, dass über Medien nicht außerhalb von Medien gesprochen und folglich auch nicht gedacht werden kann, markiert nach Tholen genau jene unaufhebbare anthropologische Kränkung, die den Menschen auf seine ewige Verwiesenheit selbst hinweist: Medien bilden eine Grenze, die tatsächlich unhintergehbar ist und bleibt und so jeden Schein von Unmittelbarkeit in der Wahrnehmung als trügerisch ausweist. Das aber bedeutet aus einer erkenntnistheoretischen Perspektive, dass der Umgang mit Medien und das Nachdenken über ihr Wirken in zweierlei Richtung aufklärend sein kann: über das *Wesentliche* des Selbst sowie über das *Wesentliche* des Mediums. Tholen zufolge veranlasst die Medienreflexion also zum einen zu einer (An)Erkennung jener konstitutiven Spaltung des Subjekts, die Lacan im Anschluss an Freuds *Entdeckung*, »dass der Mensch nicht völlig im Menschen ist«[56], als eine Folge der Präexistenz des Symbolischen, das heißt als eine Folge des Eintritts in die Sprache beschrieben hat. Medien sind demnach aufklärend in dem Sinne, dass sie die *Ek-sistenz* des Subjekts, seine Dezentrierung erfahrbar machen – nicht ›ich spreche‹, sondern ›ich werde gesprochen‹, nicht ›ich sehe‹, sondern ›ich werde gesehen‹ usw. Zum anderen führt der ontologisch getriebene Versuch, das Wesen eines Mediums zu bestimmen, zwangsläufig in dessen wesenhafte Unbestimmtheit und wird so, wenn dieser Umstand nicht einfach geleugnet wird, zu einer Kritik am Denken eines metaphysischen Seinsgrunds:

> Die Medialität der Medien konturiert den Horizont, in dem sie selbst nicht `aufgehen´ kann: Medien sind indifferent gegenüber dem, was sie speichern, übertragen und verarbeiten. Eben diese Gleichgültigkeit oder Indifferenz gegenüber dem Sinn der Botschaft ist vielleicht auch als In-Differenz lesbar, das heißt als Dazwischenkunft der uns teilenden und dadurch verbindenden Medien, mithin als das, was *uns* vorausgeht bzw. den anthropologischen Fixpunkt dieses ›Uns‹ oder ›Wir‹ dezentriert.[57]

54 Tholen 2002, S. 58.

55 »Medien […] ›seien Unterschiede, die einen Unterschied machen.‹ In einem Medium, heißt das, können Unterschiede gemacht werden, weil das Medium Unterschiede bereitstellt; in dieser Bereitstellung liegt die Leistung des Mediums. Der Begriff des Mediums verweist folglich auf einen Begriff dessen, was vermöge eines Mediums zur Auffassung und Ausführung kommen kann. Es ›gibt‹ Medien nur zusammen mit dem, was wir durch sie zur Kenntnis oder in Aussicht nehmen können – wie es umgekehrt das medial Vermittelte nicht ohne die Vermittlung der Medien gibt«, Seel 2000, S. 245. Diese Formulierung von Seel in Anlehnung an Gregory Bateson, hat auch Tholen aufgegriffen (2002, 24), um das *Eigentliche* der Medien zu definieren, das uneigentliche Wesen dieser immer vorausgehenden ›Als-Ob‹-Bestimmungen.

56 Lacan zit. nach Tholen 2002, S. 7.

57 Ebd., S. 8/9.

Diese psychoanalytisch an Lacan angelehnte und ebenso dekonstruktivistisch wie medientheoretisch formulierte Dezentrierung schon in Benjamins Versuchen lesen zu wollen, die Position von Produzent (Künstler, Autor, Filmer), Darsteller und Zuschauer gegenüber dem Apparat zu klären, wäre viel zu weit gegriffen. Und dennoch verbindet die beiden Medienauffassungen etwas, das es wert macht, mit der Fragestellung nach einer gesuchten Spezifizierung des Mediums Video hier anzuknüpfen. Denn Benjamins operatives Medienverständnis ist ebenso wie Tholens Differenzierung des Metaphorischen und des Medialen dazu geeignet, einen Medienbegriff zu konturieren, der sich nicht technikdeterministisch verhält und dennoch das Verhältnis von Selbstwahrnehmung, Körperbild und Repräsentationsgeschichte als Spezifikum des Medien*diskurses* herauszupräparieren ermöglicht – wobei der Blick auf Benjamin für mich eine wichtige Wendung zur historischen Akzentuierung der Untersuchung des Medialen bedeutet.

Wo immer es um die Frage des Medialen geht, geht es um die Begriffe und die Wahrnehmung für ein Gefüge von Raum und Zeit und die Vorstellung von einem Körper, der sich zu diesem Gefüge in ein bestimmtes Verhältnis setzen lassen soll. In der seit den 1980er Jahren forcierten Rede vom *Verschwinden des Körpers* – einem Topos des Diskurses zu den Neuen Medien – zeigt sich, dass davon ausgegangen wurde, dass dieser Körper einen festen Ort innerhalb dieses Gefüges einnähme und eine geschlossene Gestalt besäße und dass folglich eine mediale Veränderung der raum-zeitlichen Koordinatensysteme eine Gefährdung seiner Grenzen bedeute und so zu seiner Auflösung führe. Damit ist die Gelenk- oder Schnittstelle zwischen Medien- und Körperdiskurs benannt. Claudia Benthien verdeutlicht in ihrer Untersuchung zur symbolischen Form der Haut und deren historischer Wandlung, dass dieses verletzbare Organ der diskursive Träger dieser Schnittstelle ist.[58] Die Vorstellung einer empfindlichen, cuticularen Grenze zwischen einem Außen (Raum und Zeit) und einem Innen (Seele, Leib, Bewusstsein etc.), die als notwendig für die Vorstellung von einer souveränen, handlungsfähigen Einheit gehalten wurde, gründete auf einer stabilen Vorstellung raum-zeitlicher Dimensionen. Wo die topologischen Begriffe von Raum und Zeit durch einen medialen Eingriff angetastet wurden/werden – davon wusste bereits Benjamins Operationsmetapher zu erzählen – muss(te) sich *der Körper* nach einem neuem Gesetz zusammenfügen. Daran heftet(e) sich der Wunsch und die Angst der Körper-Medien-Debatte des ausgehenden 20. Jahrhunderts. Tholen problematisiert das postmoderne Dilemma des verlustrhetorisch konstatierten Verschwindens – von Raum, Geschichte, Körper etc. –, das zwangsläufig eine vormalige Präsenz der Dinge impliziert, von denen es spricht.

58 Vgl. Benthien 1999. Benthien fasst in ihrer Studie verschiedene Ergebnisse der Literatur-, Kunst und Kulturwissenschaften der letzten Jahrzehnte zusammen und zeichnet die symbolische Form der Haut von frühen Folterpraktiken des Hautabziehens über medizinische Präparationstechniken und deren Darstellungskonventionen bis zu dem Diskurs um die taktile Interaktivitätsdimension von Cybersex und den selbstverletzenden Praktiken von Stelarc nach, dessen interaktive Performances explizit seine Haut zur Schnittstelle mit den elektronisch übermittelten Impulsen von anderen machen. Die historische Dimension des Körperbildes ist grundsätzlich aber auch schon vorher mit Blick auf die Geschichte der Repräsentation von feministischen Wissenschaftlerinnen erforscht worden. So hat etwa Sigrid Schade (1987) auf die Historizität des Phantasmas des Ganzen Körpers hingewiesen.

Denn auf diese Weise kann sich die teleologische Argumentation nie von den für verloren geglaubten Figuren verabschieden – im Gegenteil: sie beteiligt sich permanent an ihrer wiederkehrenden (Re)Konstruktion.[59] Tholen räumt der Medienkunst aber ein, die medialen Verschiebungen im Raum-Zeit-Gefüge auf einer anderen Ebene reflektieren zu können. Im Unterschied zu der wiederkehrenden Stabilisierung des Bildes vom ganzen Körper soll die Medienkunst dessen Konstruiertheit aufdecken und eine reale Auflösung der Vorstellung erwirken:

> Im Sinne einer […] Diskontinuität von Körper-Gestalten kann man davon sprechen, dass sich insbesondere in der heutigen Medien-Kunst der ›feste‹ Ort des Körpers auflöst. Seine vermeintliche Festigkeit und Dauerhaftigkeit löst sich auf, und zwar so, dass seine normativen bzw. bio-politischen Vorgaben und kulturellen Zuschreibungen als Gestalt oder Kon-Figuration sichtbar werden. Und eben diesen Status von Körperbildern zu exponieren und zu dezentrieren ist das vorrangige Thema der Medien-Kunst, gleichviel, ob ihre ästhetischen und technischen Mittel solche der Malerei, der Photographie, der Videokunst oder der digitalen Auflösung analoger Bildgebungsverfahren verwenden. In diesen immateriellen oder virtuellen Gestalten zeigt sich die Logik der Blick-Fallen, die keine dingliche Unmittelbarkeit mehr bezeugen können oder wollen.[60]

Was Tholen hier begrüßt, ist die Distanz, die eine Kunst, die sich mit ihrer eigenen Medialität beschäftigt – und das fängt eben tatsächlich nicht erst im Zeitalter der digitalen Medien an – zu jedweder Vorstellung von Natürlichkeit, Realismus und Unmittelbarkeit und den damit verbundenen, mächtigen Pathosformeln gewinnt. Da ich jedoch davon ausgehe, dass der Begriff einer Medienkunst enger als geläufig gefasst werden müsste, um zu diesem Urteil kommen zu dürfen, setze ich an dieser Stelle, meine Benjamin Lektüre fort, um den Anspruch an einen bewussten, künstlerischen Medieneinsatz im Sinne des Zäsurkonzepts zu konkretisieren. Dabei lese ich die (repräsentations)-politischen Überlegungen des historischen Autors zu den Grundbegriffen von Kunst und Kritik auf die Frage einer Differenzierung medienkünstlerischer Praktiken hin.

»Formulierung revolutionärer Forderungen in der Kunstpolitik«[61] – Arbeit an Begriffen

Was Benjamin in Angriff nimmt, ist die Trias von *Künstler*, *Betrachter* und *Werk* aufzubrechen und sie durch andere, gleichsam populärkulturell verträgliche Konzepte zu ersetzen: So taucht *der Künstler* im klassischen Sinne in diesem Text gar nicht auf. Die Bildproduzenten, die er stattdessen thematisiert, sind Apparat, Kameramann und Filmdarsteller. *Der Betrachter* wird pluralisiert und zum Publikum gemacht. Als Leser, das heißt als Konsument, kann er jedoch auch, wie Benjamin andeutet, jederzeit zum Schreibenden,

59 Vgl. Tholen 2002, S. 126f.
60 Ebd., S. 131.
61 Benjamin 1977a, S. 9, s. folgender Text.

das heißt zum Produzenten werden.[62] *Das Werk* verschwindet als Kategorie eines auratischen Originals. An seine Stelle tritt etwas, das den RezipientInnen entgegen gebracht wird und eine neue Ordnung repräsentiert (wie der Film). Auf diese Weise aber ersetzt Benjamin nicht einfach die alten Einheiten durch neue, sondern führt Begriffe ein, die die semantischen Prozesse anders zu denken erlauben als gebunden an die alte autoritäre Ordnung, in der *Künstler*, *Werk* und *Betrachter* in einer chronologischen und kausalen Beziehung zueinander gesehen werden. Das komplexe Bild wechselseitiger Durchdringungen innerhalb des (filmischen) Apparates aber erlaubt nicht nur eine Problematisierung der triadischen Beziehung von *Künstler*, *Werk* und *Betrachter*, sondern auch eine Kritik an deren kommunikationstheoretischem Fortleben im Modell von Sender, Kanal (Medium) und Empfänger.

Benjamins Perspektive hat ein politisches Ziel vor Augen, das die Richtung vorgibt: er wendet sich gegen die für ihn überkommenen und wie er einleitend anmerkt *faschistisch ausbeutbaren* Autoritätskonzepte des traditionellen Meisterdiskurses mit seinen Erzählungen zu »Schöpfertum und Genialität, Ewigkeitswert und Geheimnis« und führt dagegen die Einführung von Begriffen im Schilde, die eher »*zur Formulierung revolutionärer Forderungen in der Kunstpolitik brauchbar sind*«.[63] Welche sind das? Der Filmapparat wird von der Szene der Aufnahme, der Frage der Kunst des Darstellers über die Technik der Darstellung (Beleuchtung, Schnitt, Montage etc.), die Vermarktung bis zu der Aktualisierung durch das Publikum zu einer neuen metaphorischen Situationsbeschreibung für das Verhältnis zwischen Produzenten und Rezipienten: Die kontemplative Situationsbeschreibung traditioneller Kunstbetrachtung wird ersetzt durch ein Konzept einer produktiven Zerstreuung. Die Dimensionen von Distanz oder Ferne und Nähe werden als Kategorien erfahrbar, die soziale und kulturelle Ordnungen schaffen. Die Ferne oder Distanz ist Bedingung der Autorität einer Sache; ob es das Andere der betrachteten Natur ist, ob es der kultische oder auratische Wert eines Kunstwerks und dessen Einbindung in Kirche, Tempel oder Museum ist, das Ferne der Geschichte oder das zum Mythos erhobene Wesen eines Leinwandstars. Die moderne Zeit aber zeichne sich durch eine doppelte Bewegung als ein Zeitalter der Nähe aus: durch das in der Reproduktion entgegengebrachte Objekt und durch die eindringliche Perspektive der neuen Techniken.

62 Benjamin 1977a, S. 29. In *Der Autor als Produzent* (1934) zitiert Benjamin (1977c, S. 688) in voller Länge eine Passage des sowjetischen Schriftstellers Sergej Tretjakow von 1928, in der dieser die notwendige Alphabetisierung/Literarisierung aller Bevölkerungsteile betont, die es erst möglich mache, die Arbeit selbst zu Wort kommen zu lassen und jeden Arbeiter als Sachverständigen seines Tuns anzusprechen und darüber berichten zu lassen. Auf diese Weise würden die Leser zu Schreibenden – wie Tretjakow es in dem Projekt einer Kolchosenzeitung realisierte. Benjamin eignete sich diese Formulierung an und verwendete sie in seinem Sinne erweitert und übertragen auf die Funktion des Publikums für die Wirkmacht des Filmes.

63 Benjamin 1977a, S. 9, Hervorhebung W. B..

Aura und Choc. Die Abhängigkeit des Subjekts vom »sonderbaren Gespinst«

Benjamin nimmt in seinem Aurabegriff eine interessante, medienbezogene Thematisierung des *Hier und Jetzt* vor. Seine legendäre Definition der Aura lautet, dass es sich um eine »einmalige Erscheinung einer Ferne« handele, »so nah sie sein mag«.[64] Sein Konzept der Aura erklärt ein magisch wirkendes Konstrukt, ein »sonderbares Gespinst von Raum und Zeit«[65] – wie es aus kultischen Praktiken und rituellen Systemen bekannt ist. In dem Erleben einer absoluten Gegenwart verdichten sich Zeit- und Raumgefühl zu einer paradoxen Empfindung: Obwohl etwas greifbar nah ist, tut sich ein Abstand auf. Die auratische Dimension von etwas speist sich aus der Erfahrung von *Unnahbarkeit* – einer machtvollen Kategorie der Distanzierung, die nicht als eine selbstbestimmte oder gar analytische Abstandsetzung erlebt wird, sondern als Platzzuweisung durch eine höhere Ordnung.[66] Der implizite Widerspruch der Aura des Originals ist eben diese machtvolle Geste des ›Bitte nicht berühren‹: Ein Ding, das einen nachweisbaren Ort und meist auch eine konkrete Zuordnung in der Zeit hat, wird durch die ihm zugewiesene Bedeutung entrückt. Benjamin charakterisiert nun die Auswirkungen der Reproduktionstechnologien als einen Eingriff in dieses bedeutungsvolle Gefüge: »Die Kathedrale verlässt ihren Platz, um in dem Studio eines Kunstfreundes Aufnahme zu finden«.[67] Die Reproduktion kann »das Abbild des Originals in Situationen bringen, die dem Original selbst nicht erreichbar sind. Vor allem macht sie ihm möglich, dem Aufnehmenden entgegenzukommen.«[68] Worauf es Benjamin in dieser Bewegung ankommt, ist das emanzipative Potenzial der medialen Intervention gegenüber der machtvollen Ordnung. Denn dieses Entgegenkommen ist lesbar als eine Preisgabe von Privilegien:

> [D]ie technische Reproduzierbarkeit des Kunstwerks emanzipiert dieses zum ersten Mal in der Weltgeschichte von seinem parasitären Dasein am Ritual. Das reproduzierte Kunstwerk wird in immer steigendem Maße die Reproduktion eines auf Reproduzierbarkeit angelegten Kunstwerks. Von der photographischen Platte z.B. ist eine Vielheit von Abzügen möglich; die Frage nach dem echten Abzug hat keinen Sinn. *In dem Augenblick aber, da der Maßstab der Echtheit an der Kunstproduktion versagt, hat sich auch die gesamte soziale Funktion der Kunst umgewälzt. An die Stelle ihrer Fundierung aufs Ritual tritt ihre Fundierung auf eine andere Praxis: nämlich ihre Fundierung auf Politik.*[69]

64 Benjamin 1977a, S. 15 und Benjamin 1977b, S. 57.

65 Ebd., S. 57.

66 Vgl. Benjamin 1977a, S. 16, Anm. 7: »Ferne ist das Gegenteil von Nähe. Das *wesentlich* Ferne ist das Unnahbare. In der Tat ist Unnahbarkeit eine Hauptqualität des Kultbildes. Es bleibt seiner Natur nach »Ferne so nah es sein mag«. Die Nähe, die man seiner Materie abzugewinnen vermag, tut der Ferne nicht Abbruch, die es nach seiner Erscheinung bewahrt.«

67 Benjamin 1977a, S. 12.

68 Ebd., S. 13.

69 Ebd., S. 17/18. Anders als die viel zitierte Rede vom Verlust der Aura oft vermuten lässt, ist Benjamins Verständnis von auratischer *Echtheit* nicht an die Kategorie des Natürlichen gebunden – im Gegenteil: »Wenn das [der Verlust der

Aus diesem Zitat ließe sich eine gleichsam postmoderne Wendung herauslesen, die der erst wesentlich später gezielt zur ästhetischen Strategie erhobenen Praxis des *Reproduzierens* oder *Kopierens ohne Original* vorauszueilen scheint. Benjamin erklärt eine politische Lesbarkeit der gegen den Originalitätsbegriff gerichteten Geste der Wiederholung. Was er an dieser Stelle jedoch nicht thematisiert, ist die Art, mit der auch die Reproduktion zur Steigerung eines auratischen Werts beitragen kann, indem sie auf das Original verweist und gleichzeitig verschieden davon bleibt. Die Reproduktion *mit* Original ist immer nur als Repräsentation eines abwesenden Anderen zu betrachten und damit tendenziell originalitätssteigernd.

An alten Porträtfotografien aus der Anfangszeit der Fotografie zeigt Benjamin auch, dass sich die fotografische Reproduktion nicht an sich dem Auratischen verweigert, sondern dass sie ebenso gut zu dessen Aufbau beitragen kann. Was er an der einen Stelle als Effekt der technischen Lichtführung betrachtet[70], charakterisiert er an anderer Stelle als den auratischen Eindruck einer realen, lebendigen Begegnung mit dem Fotografierten:

> Bei der Photographie aber begegnet man etwas Neuem und Sonderbarem: in jenem Fischweib aus New Haven, das mit so lässiger, verführerischer Scham zu Boden blickt, bleibt etwas, was im Zeugnis für die Kunst des Photographen Hill nicht aufgeht, etwas, was nicht zum Schweigen zu bringen ist, ungebärdig nach dem Namen derer verlangend, die da gelebt hat, die auch hier noch wirklich ist und niemals gänzlich in die ›Kunst‹ wird eingehen wollen.[71]

Das insistierende Moment, auf das Benjamin mit der Frage nach dem Namen der Fotografierten und dem »was nicht zum Schweigen zu bringen ist« hinweist, deutet den *haften bleibenden Referenten* als das Spezifische des fotografischen Bildes an und lässt das von Roland Barthes später charakterisierte Phänomen als die auratische Qualität der Fotografie lesbar werden.[72] Der indexikalische Wert des fotografischen Zeichens, von dem Barthes' Fotografietheorie ausgeht, liegt in der (magischen) Anwesenheit eines Abwesenden: in den Händen hält man ein Bild, das sich nach Barthes durch eine unmittelbare Berührung mit dem Gewesenen auszeichnet; ein Bild, das folglich zum Greifen nah scheint und doch unabwendbar fern bleibt – *eine einmalige Erschei-*

Aura durch die technische Reproduktion und ihr Entgegenkommen, S.A.] auch keineswegs vom Kunstwerk allein gilt sondern entsprechend z.B. von einer Landschaft, die im Film am Beschauer vorbeizieht, so wird durch diesen Vorgang am Gegenstande der Kunst ein empfindlichster Kern berührt, den so verletzbar kein natürlicher hat. Das ist seine Echtheit. Die Echtheit einer Sache ist der Inbegriff alles von Ursprung her an ihr Tradierbaren, von ihrer materiellen Dauer bis zu ihrer geschichtlichen Zeugenschaft«, ebd., S. 13.

70 »Es war eine Aura um sie [die alten Porträtaufnahmen, S.A.], ein Medium, das ihrem Blick, indem er es durchdringt, die Fülle und die Sicherheit gibt. Und wieder liegt das technische Äquivalent davon auf der Hand; es besteht in dem Kontinuum von hellstem Licht zu dunkelstem Schatten. […] Wie auf Schabkunstblättern ringt sich bei einem Hill mühsam das Licht aus dem Dunkel: Orlik spricht von der durch die lange Expositionsdauer veranlassten »zusammenfassenden Lichtführung«, die »diesen früheren Lichtbildern ihre Größe« gibt. […] Soviel vom technischen Bedingtsein der auratischen Erscheinung«, Benjamin 1977b, S. 55.

71 Ebd., S. 49.

72 Barthes 1989.

nung einer Ferne, so nah sie sein mag. Barthes' Betrachtung des Bildes seiner verstorbenen Mutter, das er dem Blick der Betrachter vorenthält, zeugt davon, dass diese paradoxe Verschränkung von Nähe und Ferne Teil des inhärenten Todesbezugs der Fotografie ist. Die Aura des fotografischen Bildes ist die suggerierte Nähe zu dem sich entfernenden, dem fernen Moment. Die »Nabelschnur« durch die das Foto in der Aktualität mit dem Vergangenen in Verbindung bleibe, ist das imaginäre Band, das nicht durchtrennt werden darf, um den gleichsam magischen Zeichenwert des Fotos nicht zu gefährden.[73] Dass aber das Kind selbst – das Autorensubjekt Barthes – dasjenige Leben ist, welches von dem nicht gerissenen Band abhängig ist, macht Barthes in seiner komplexen Analyse des fotografischen Zeichens deutlich: Seine fotografietheoretische Selbstanalyse in *Die helle Kammer* beginnt damit, zu beschreiben, wie sehr er den kleinen, symbolischen Tod fürchtet, den jeder Schnappschuss von ihm bedeute – und sie endet damit, dass er die durch die Fotografie erfahrene Tötung in einem Akt der Neuerschaffung imaginär zu überwinden erklärt, indem er die Nabelschnur-Metapher der Abhängigkeit förmlich umdreht und am Ende das Wesen seiner Mutter zu seinem eigenen Kind erklärt.[74]

Benjamins »sonderbares Gespinst von Raum und Zeit« ist über den Vergleich zu Barthes als ein semiotischer Knoten zu verstehen, der sich untrennbar mit dem Selbstverständnis des Subjekts verknüpft. Die Frage von Nähe und Ferne ist für die Empfindungsrealität eine von An- und Abwesenheit, eine Frage der Präsenz – im konkreten wie im metaphysischen Sinn. Wie Lacan in seinen Überlegungen zum Spiegelstadium ausführt, ist das Subjekt, um sich der Existenz seiner eigenen Gestalt spiegelbildlich rückzuversichern, abhängig von der im Außen vorgefundenen und permanent wieder zu bestätigenden Präsenz der Dinge, mit deren Schwinden es ansonsten Gefahr läuft, sein eigenes zu verwechseln.[75] Der spiegelbildliche Umkehrschluss, den der

---

73 »Die Photographie ist, wörtlich verstanden, eine Emanation des Referenten. Von einem realen Objekt, das einmal da war, sind Strahlen ausgegangen, die mich erreichen, der ich hier bin; die Dauer der Übertragung zählt wenig; die Photographie des verschwundenen Wesens berührt mich wie das Licht eines Sterns. Eine Art Nabelschnur verbindet den Körper des photographierten Gegenstandes mit meinem Blick: das Licht ist hier, obschon ungreifbar, doch ein körperliches Medium, eine Haut, die ich mit diesem oder jener teile, die einmal photographiert worden sind«, Barthes 1989, S. 90/91.

74 »Während ihrer Krankheit pflegte ich sie, reichte ihr die Teeschale, die sie liebte, weil sie daraus bequemer trinken konnte als aus einer Tasse, sie war meine kleine Tochter geworden, hatte in meinen Augen wieder zum Wesen des Kindes zurückgefunden, das sie auf ihrem ersten Photo gewesen war. […] Letztlich erlebte ich sie, die so stark, die mir inneres GESETZ war, als mein weibliches Kind. So bewältigte ich, auf meine Weise, den TOD. […] dann hatte ich, der ich mich nicht fortgepflanzt hatte, meine Mutter in eben jener Zeit ihrer Krankheit gezeugt«, Barthes 1989, S. 82. Zur weiterführenden Lektüre mit Blick auf Barthes' Fototheorie, ihre Vorläufer und imaginären Verstrickungen empfehle ich: Iversen 1994, Schade 1993 und 1996. Mit der Frage der Verlebendigung als Phantasie einer Schöpfung und als unheimliche Begegnung mit dem Blick des Bildes in der Betrachtung von Fotografien habe ich mich eingehend in dem Text *Blicke überleben. Die unheimliche Treffsicherheit verfehlter Blicke in Claude Cahuns (1894–1954) photographischen Selbstinszenierungen* (Adorf 2004a) befasst.

75 Lacan 1996, S. 89.

oder die Gläubige in der Erfahrung des Heiligen sucht, so könnte man Benjamins Konzept aus Sicht der Psychoanalyse wohl ergänzen, ist die Erfahrung des *Ichs*, sich selbst *nahe* zu sein, so *fern* es sich auch ist. In eben dieses stille, auratische – und narzisstische – Einvernehmen, jenes vielleicht nicht schöner denn als »Gespinst« zu benennende Konstrukt zwischen Subjekt und Objekt, greift nun die Erfahrung von Medialität ein. Benjamin selbst hat diesem Eingriff, den Film und Fotografie in die traditionelle Kunstform bedeuteten, »mit kaum mehr als sentimentalem Bedauern zusehen« können, um an den Schluss anzuknüpfen, zu dem die Filmtheoretikerin Laura Mulvey kommt, als sie die Chancen einer repräsentationskritischen Demontage des narrativen Kinos erörtert.[76] Für Benjamin bedeutet der Verlust der Aura, auch wenn er von melancholischen Untertönen begleitet bleibt, eine Distanznahme zu den mythischen Kultwerten, die eine kapitalistische, großbürgerliche Ordnung stützen. Dem Verlust der Aura spricht er eine gleichsam *aufklärende*, distanzgebende Qualität zu, die er auf eine von dem medialen Eingriff nahezu gewaltsam provozierte Wachheit (den »choc«) zurückführt. So erklärt er den Film zum »machtvollste[n] Agent« einer »Liquidierung des Traditionswertes am Kulturerbe«.[77] An anderer Stelle, in *Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz* (1929), spricht er davon, dass die Aufgabe »in der Auswechslung des historischen Blicks aufs Gewesene gegen den politischen [besteht]«.[78] Benjamin bezieht seine Idee der »profanen Erleuchtung« auf den Eingriff der Fotografie: Der Schnappschuss erweist sich demnach als probates, dem Erwachen dienliches Mittel. Indem die Fotografie die wirklichen Dinge in ihrer schlichten Evidenz abbilde – so wie das automatische Schreiben das bloße Sosein der Sprache erfahrbar mache – entziehe sie die Dinge und Orte der gewohnten Wahrnehmung und mache sie damit einer neuen, analytischen Betrachtung zugänglich.

Auch bei Tholen ist es das Thema des medial erfahrenen Auraverlusts, um das sein Begriff von einer Zäsur der Medien kreist. So ist seine oben skizzierte Formulierung zur *Dazwischenkunft* des Medialen getragen von der Idee, dass das Medium selbst eben gerade nicht jene imaginäre, narzisstische Prothese sein könne, die *den Körper* oder das *Ich* virtuell vervollständigt, sondern dass seine Bedeutung gerade in dem gesucht werden müsse, was durch und mit dieser Vorstellung geleugnet wird:

> Im Choc, Riss oder Trauma bekundet sich die Zwischen-Zeit der verfehlten Begegnung und der unterbrochenen Rückkehr; sie ist gleichsam eine Zeit des Kommens, die stets zur Unzeit kommt.[79]

Tholen erweitert hier gewissermaßen den Radius der Theorie der Fotografie, die den impliziten Todesverweis der fotografischen Zeitlichkeit herausstellt. Bei Tholen sind es die Medien generell, die an die schmerzliche Paradoxie der Wahrnehmung erinnern, das *Jetzt*, den eigentlichen Augenblick des Ereignisses, nie bewohnen zu können, sondern immer schon zu spät zu sein. Wenn also die Reflexion des Medialen nahezu zwangsläufig zu einer Kritik

76 Vgl. Mulvey in Kapitel IV, S. 215ff.
77 Benjamin 1977a, S. 14.
78 Ders. 1977d, S. 300.
79 Tholen 2002, S. 201. Bemerkenswert scheint mir hier die Schreibweise von »choc«, die der bei Benjamin entspricht.

an Aura, Mythos und Bewusstsein führt, wer ist dann der Benjaminsche Operateur? Wer führt das Skalpell? Der im Science Fiction Genre bekannte Kampf zwischen Mensch und Roboter (Maschine oder Programm) illustriert das Dilemma, das den Menschen an seine phantasmatische Angst vor der Machtübernahme durch die Technik bindet. Regelmäßig boten und bieten neue technische Entwicklungen Raum für eine personifizierende Projektion auf den medialen Eingriff, der schon bei Benjamin erklärtermaßen von *anderer* Hand geführt wird.

Wer ist der Benjaminsche Operateur?

Benjamins Blick auf die eingreifende Perspektive von Kamera(mann) und Chirurg ist, wie Ulrike Bergermann hervorhebt, keinesfalls im Sinne einer Personalisierung zu lesen, die den Eingriff intentionalisieren könnte.[80] Denn auch wenn der Chirurg auf die Figur des Künstlers zu beziehen ist, so geht es in seinem Operationsbild eher um die mediale Dimension dessen, was als wirklich zu betrachten ist und nicht um die Frage des Erschaffens. Wie Benjamin an jenen poetischen Verfahren der Surrealisten darlegt, in denen der Macht der Sprache der Vortritt eingeräumt wird, geht es um nicht-intentionale Formen der künstlerischen Handlung. Dieser Aspekt aber verschiebt die häufig zu findende Analogisierung von Künstler und Chirurg in einem interessanten, mythische Vorstellungen von Meisterschaft entmachtenden Punkt.

Wie Sigrid Schade und Silke Wenk in *Inszenierungen des Sehens: Kunst, Geschichte und Geschlechterdifferenz* darlegen, kam sowohl der Figur des Chirurgen als auch der des Künstlers bereits im Diskurs der Aufklärung eine hervorgehobene Stellung zu.[81] Der Chirurg wurde zum Sinnbild einer eingreifenden, vordringenden Perspektive, die zu einer substantiellen (Mit)Gestaltung des Menschen befähigt sein sollte und die moderne Medizin prägte das Bild von Autorität. Im Unterschied dazu geht es Benjamin jedoch weder um den gesellschaftlichen Rang von Ärzten oder die Stellung des medizinischen Diskurses noch überhaupt um eine konkrete, von einem Individuum zu besetzende Subjektposition. Stattdessen wird bei ihm der filmische Apparat – als eine Mischung aus Technik, Akteuren (Darsteller, Kamera, Schnitt, Regie), Markt und Publikum – zum Operateur, das heißt zum handelnden Subjekt. Auf diese Weise knüpft seine Operationsmetapher an die Tradition des Meisterdiskurses an und verschiebt ihre Bedeutung: die im Bild des Chirurgen klassischerweise verhandelte Frage nach einer souveränen Schöpfungskraft wird als Frage nach dem Produzenten aus den Händen des Künstlers genommen und in die »Augen« des Apparates gelegt. Diesen »Augen« aber – das ist Teil der Benjaminschen Argumentation – ist immer schon der vorweggenommene Blick der Betrachtung zueigen, das heißt der Produktionsapparat ist hier nie allein auf die Ebene seiner technischen Verkörperung zu reduzieren, sondern muss als ein wirksamer Komplex von verschiedenen, an der Bedeutungsproduktion beteiligten Faktoren gedacht werden. *Künstler*, *Werk* und *Betrachter* sind demnach nur durch eine imaginäre Vereinfachung als voneinander zu isolierende Größen denkbar und können mit Benjamins

80 Vgl. Bergermann 2003, S. 106–107.

81 Vgl. Schade/Wenk 1995.

operativer Perspektive in ihrer komplexen Beziehung zueinander reflektiert werden.

Welche Funktion spricht also Benjamin den *Fotografen* und *Kameraleuten* zu, die einen neuen Typus von Produzenten verkörpern sollen, der sich nicht ausnimmt, sondern innerhalb der neuen Apparate operiert und »tief ins Gewebe der Gegebenheit ein[dringt]«[82]? Auch wenn er nicht mehr nach individueller Meisterschaft fragt und das Problem der produktiven Handlung grundsätzlich vom Einzelnen auf mediale, interaktive und kontextgebundene Funktionen verlegt, so behält Benjamin doch auch die Frage bei, wie eine kritische, intentionale Position *innerhalb* des Apparates durch einzelne Autoren zu beziehen sei. In *Der Autor als Produzent* (1934) verdeutlicht er zunächst, dass die Kritik am vermeintlich autonomen Kunstbegriff, dem vorzuwerfen sei, dass er »ohne es zuzugeben, im Dienste bestimmter Klasseninteressen arbeitet«, nicht hinreiche, um mit der *richtigen* Tendenz eine künstlerische Qualität zu begründen – oder vielmehr, dass die Frage nach der richtigen Tendenz dahingehend präzisiert werden müsse, dass es nicht allein um eine zur Schau gestellte politische Haltung gehen könne, sondern »dass die Tendenz einer Dichtung politisch nur stimmen kann, wenn sie auch literarisch stimmt. Das heißt, dass die politisch richtige Tendenz eine literarische Tendenz einschließt.«[83] Benjamin erklärt, dass es ihm um eine »dialektische Behandlung dieser Frage« gehe, die mit dem Werk als »starre[m], isolierte[m] Dinge« allein nichts anfangen könne und es »in die lebendigen, gesellschaftlichen Zusammenhänge einstellen« müsse.[84] Und so kommt er, die Dualität von Form und Inhalt überwindend, zu folgender Aufgabenstellung für die Kunst(kritik)[85]:

> Also ehe ich frage: wie steht eine Dichtung *zu* den Produktionsverhältnissen der Epoche? möchte ich fragen: wie steht sie *in* ihnen? Diese Frage zielt unmittelbar auf die Funktion, die das Werk innerhalb der schriftstellerischen Produktionsverhältnisse einer Zeit hat. Sie zielt mit anderen Worten unmittelbar auf die schriftstellerische *Technik* der Werke.[86]

Dieser an Brecht angelehnte, politische Begriff von Kunst ist weit reichend, da er die Autoritätsfigur der Autonomie aufgibt, ohne zugleich die Besonder-

82 Benjamin 1977a, S. 31/32. Vgl. Zitat zu Beginn dieses Kapitels, S. 148.

83 Ders. 1977c, S. 684f.

84 Ebd., S. 685.

85 Benjamin orientiert sich an dem Kunstbegriff Tretjakows, dessen Anspruch zur Verbindung von Form und Inhalt deutlich ausgesprochen war: »Der erste Fehler der ›Retter‹ bestand in der Annahme der Formel: Form - Inhalt, ›was‹ - ›wie‹ (an Stelle des vom LEF vorgeschlagenen: Material – Bestimmung – Form-Gegenstand) und in dem getrennten Operieren mit jeder dieser beiden Hälften. Der zweite Fehler ist, dass der stark herausgestrichene ›Primat des Inhalts‹ (das heißt einer völlig unbestimmten und undifferenzierten Erscheinung) sich in der Sache in jeder nur möglichen Herabsetzung der Form auswirkte. Das ›Wie‹ wurde in den Wind geblasen. Aber gerade das Umstandswort ›wie‹ hat sein Hauptwort ›Qualität‹, und gerade der Kampf um das »Wie«, die »Qualität«, ist der Kampf um die Form. Der Kampf um die Qualität in der Kunst wurde ersetzt durch den Kampf um die ›Vorkriegsnorm‹ der Schablone. Es ergab sich so etwas wie ein Wettlauf nach rückwärts«, Tretjakow 1998; S. 571.

86 Benjamin 1977c, S. 686.

heit ästhetischer Produktionen preiszugeben. Benjamin zufolge geht es nicht um das, was *durch*, sondern das was *in* und *als* Sprache kommuniziert wird.[87] Die sprachliche Produktion ist damit von vornherein in ihrer wirkmächtigen Position bezeichnet, Dinge zu benennen und in der Veränderung von Benennungen produktiv zu werden. In einer an Tretjakow angelehnten Unterscheidung von *operierenden* und *informierenden* Praktiken verdeutlicht der Autor hier, dass es ihm um kritische Interventionspraktiken geht, die die Kunst nicht aufgeben, sondern radikalisieren und transformieren und an den Bedürfnissen einer idealen Gesellschaft ausrichten.[88] Der revolutionäre, am Sozialismus orientierte Impetus seiner Aussage macht dabei ebenso wie seine wiederkehrende Idealisierung des Surrealismus deutlich, dass es nicht um eine am Geschmack der Masse oder der bürgerlichen Werte ausgerichtete Anpassung künstlerischer Praktiken geht, sondern um eine ambitionierte und explizit eigenständig entwickelte ästhetische Position, die aber ihre gesellschaftliche Funktion wahrnimmt. Die Kritik, die Benjamin in *Der Autor als Produzent* an dem autoritären Konzept einer individuellen Autorschaft der bürgerlichen Kultur anbringt, kann zwar nicht mit dem später proklamierten *Tod des Autors* gleichgesetzt werden, stellt ihm aber gewissermaßen den ersten Krankenschein aus. Benjamins eminent politischer Bezug seines antiautoritären Erkenntnisinteresses verdeutlicht, auf welches Interesse auch später die Kritik am Autor bei Barthes und Foucault etwa stießen. Im Zuge einer sozialistischen Kritik am Hochmut und der ökonomischen Macht des Bürgertums sowie an der infamen Instrumentalisierung von Massenbewegungen im Faschismus stellt Benjamin »die Frage nach dem Existenzrecht des Dichters«, nach seiner Autonomie und »seiner Freiheit zu dichten, was er eben wolle«.[89] In Anlehnung an Brecht formuliert er mit idealistischem Verve den Anspruch, die Dichtung selbst als eine Produktion zu verstehen, die nur dann qualitätsvoll sein könne, wenn sie nicht dem Erhalt des bestehenden Systems diene – selbst da, wo sie sich revolutionär gäbe (wie in der Neuen Sachlich-

87 Vgl. Benjamin 1992.

88 Vgl. ders. 1977c, S. 686. Bei Tretjakow hört sich die Forderung nach diesem einbezogenen Produzenten folgendermaßen an: »Die größte Errungenschaft der linken Kunst dieser Epoche jedoch ist die Durchsetzung des Prinzips der Produktionskunst, durch das der frühere unterhaltende und zerstreuende, sein Publikum verwöhnende Künstler, der Possenreißer und Illusionist, der Hofnarr der Gesellschaft sich mit aller Entschiedenheit in die Reihen der Arbeiter eingliedert, indem er das ästhetische Phantom durch das Machen nützlicher und vom Proletariat ernsthaft gebrauchter Dinge ersetzt«, Tretjakow 1998, S. 569. Auch Gerda Lampalzer stellt den Bezug zwischen dem operativen Medienbegriff von Sergej Tretjakow und Walter Benjamin in ihrem Abschnitt zu einer kritischen Medientheorie heraus und zitiert: »Unter dem operativen Charakter meiner Arbeiten verstehe ich ihre unmittelbare praktische Wirksamkeit« (Tretjakow zit. nach Lampalzer 1992, S. 40). Sie hebt hervor, dass die kritische Medientheorie der 20er Jahre im Vergleich zu den späteren Versuchen einer konkreten Operationalisierung sehr viel mehr Offenheit besessen hätte, die anregend für einen kreativen Umgang mit den technischen Bildmedien gewesen sei und dass Benjamin und Tretjakow zudem ganz dezidiert von einer Frage der Qualität und der unlösbaren Verbindung von Form und Inhalt ausgegangen seien – was sie von den zahlreichen Idealisierungen einer Demokratisierung der Informationsdistributionsmittel unterscheide, die lediglich auf die Partizipation von »Stimmen aus dem Volk« angelegt seien, vgl. Lampalzer 1992; S. 37–42.

89 Benjamin 1977c, S. 683.

keit oder im bürgerlichen Linksintellektualismus) –, sondern dieses von Grund auf ›verriete‹ und seine Zustände ›entdecke‹. In Brechts *epischem Theater* sieht er beispielhaft jenes Modell eines »verbesserten Apparats«, der umso besser sei, »je mehr er Konsumenten der Produktion zuführt, kurz aus Lesern oder aus Zuschauern Mitwirkende zu machen imstande ist.«[90] Nur vor dem Hintergrund einer solchen Ausgangskritik erklärt sich die Idealisierung von Partizipation und Interaktion in den (Anti-)Kunstkonzepten der 1960er und 1970er Jahre. Die Ebene der Rezeption gehört bei Benjamin zu den Gegenständen seines Textes, an denen er den historischen Transformationsprozess nachzuweisen versucht. Er nähert sich der Perspektive des Publikums dabei aus unterschiedlichen Richtungen: Einerseits setzt seine Theorie auf die Brechtsche Hoffnung einer Emanzipation der Masse durch den Zugang zu den Medien, die jeden Leser potentiell zum Schreiber werden ließe. Andererseits geht es ihm dabei weniger um Formen der Ermächtigung, die mit einem möglichen Rollenwechsel ernst machen, als vielmehr um die semantische Funktion der Lektüre, die er nicht mehr allein als ein *Herauslesen* einer durch das Werk vorgeschriebenen Bedeutung versteht, sondern als ein *testen* und *experimentieren*, das den Produktionsaspekt der Rezeption ausmache. An dieser Stelle lässt sich der Reproduktionsbegriff im Sinne eines kritischen Repräsentationskonzepts bereits mit Benjamin über seinen Text hinaus denken: Der Akt der Betrachtung und Lektüre beteiligt sich an der *Re-produktion* der Bilder – das heißt an ihrer Wiederholung, Aktualisierung, Stereotypisierung und Transformation.

Der bei Brecht und Benjamin zu Beginn des 20. Jahrhunderts angesprochene Transformationsprozess gewann in dem Marxistischen Ästhetikdiskurs seit den 1960er Jahren erneut an Bedeutung und wird heute zumeist mit Blick auf Godards Filmästhetik als jene Verschiebung angesprochen, nicht mehr politische Filme, sondern den Film politisch zu machen. In *Politik der Bilder* definiert Jacques Rancière, dass es um ein »eigenständiges Regime der Bildlichkeit [*imagéité*]«[91] gehe, in dem verschiedene Elemente und Funktionen an der Ähnlichkeit operieren, um durch Unterbrechungen, Verschiebungen oder Auslassungen, Momente wahrnehmbar zu machen, die aus dem System der Ähnlichkeit (der Repräsentation) herausführen. Er spricht von der politischen Funktion der »Alterität der Bilder« und erklärt:

> Bild meint hier also zwei verschiedene Dinge. Es gibt einerseits eine einfache Beziehung, die die Ähnlichkeit zum Original produziert: etwas, das nicht unbedingt eine genaue Kopie des Originals sein muss, sondern einfach etwas, das den Platz des Originals einnehmen kann. Und es gibt andererseits das Spiel der Operationen, die das produzieren, was wir Kunst nennen, nämlich genaugenommen eine Veränderung der Ähnlichkeit.[92]

Der Filmemacher und Theoretiker Peter Wollen verdeutlicht, dass diese Operationen am Zeichensystem ansetzen, innerhalb der Zeichenfunktionen ihre Produktivität entfalten und im Sinne des Mythosbegriffs von Barthes als wirksame Formen der Entmythologisierung zu verstehen sind. Am Beispiel

90 Benjamin 1977c, S. 696.

91 Rancière 2005, S. 11. Der Autor bezieht sich in diesem Textabschnitt auf Filmbeispiele von Bresson und Godard.

92 Ebd., S. 13.

von Godard erklärt Wollen Techniken der Entkoppelung (Disjunktion) im Bild zu einer repräsentationskritischen Praxis, die den Effekten der Naturalisierung des Kulturellen entgegen wirkt, welche Barthes als Enthistorisierung alltagskultureller Phänomene problematisiert[93]:

Für Godard entsteht Konflikt nicht – wie in Eisensteins Modell – einfach aufgrund von Kollision durch Nebeneinanderstellung, sondern als ein negativer Akt, als bewusste Trennung einer offensichtlich natürlichen Einheit, als Disjunktion. Godard begreift die bourgeoise Kommunikation als einen Diskurs, der seine Kraft aus seiner offensichtlichen Natürlichkeit gewinnt, aus dem Eindruck der Notwendigkeit, die einen Signifikanten an ein Signifikat bindet, einen Klang an ein Bild, um so eine überzeugende Darstellung einer Welt zu erzeugen. Doch er möchte nicht einfach eine alternative »Welt« oder »Weltsicht« präsentieren, sondern den gesamten Bedeutungsprozess untersuchen, aus dem eine Weltsicht oder eine Ideologie entsteht.[94]

Auch schon bei Benjamin geht es nicht um einen konkreten antithetischen Weltentwurf, sondern um die Frage der Bedeutungsproduktion. So sollte seine Theorie von der filmischen Emanzipation der Zuschauenden weniger durch die ernüchternde Bilanz von Einschaltquoten und Umsatzkino als anachronistische, leicht zu desillusionierende Position entlarvt werden, als dass sie auf ihre alternativen Begriffe befragt werden muss, durch die Benjamin die Kippfigur von Produktion und Rezeption zu denken ermöglicht. Im Folgenden greife ich zwei Thesen auf, die auf vergleichsweise wenig Resonanz im Umgang mit seinen Konzepten und Begriffen stießen. Zum einen thematisiert Benjamin mit der Frage der kommentierenden und fokussierenden Beschriftung von Fotografien einen nach wie vor intentionalen Zugriff auf das technische Bild, der dessen Lektüre zu steuern versucht. Und zum anderen präzisiert er die Frage des Ertestens von Bildräumen durch die Rezeption in der den Kunstwerkaufsatz abschließenden Idee eines architektonischen Zugangs, der die *Bewohnbarkeit* von Bildern zu einem Kriterium ihrer Wahrnehmbarkeit erklärt.[95] Beide Konzepte müssen meines Erachtens in der Nähe zueinander betrachtet werden, in die sie der abschließende Teil des Kunstwerkaufsatzes rückt, denn sie eröffnen zwischen sich die Möglichkeit eines Umgangs mit Bildern, der weder allein auf der kritischen Distanz eines vergleichenden Sehens (*Lesens*) noch auf der alleinigen Hingabe an die Zerstreuung und Lust *im Bild zu sein* beruht.

Das lesbare Bild

Die photographischen Aufnahmen beginnen bei Atget Beweisstücke im historischen Prozess zu werden. Das macht ihre verborgene politische Bedeutung aus. Sie fordern schon eine Rezeption in bestimmtem Sinne. Ihnen ist die freischwebende Kontemplation nicht mehr angemessen. Sie beunruhigen den Betrachter; er fühlt: zu ihnen muss er einen bestimmten Weg suchen. Wegweiser beginnen ihm gleichzeitig die illustrierten Zeitungen aufzustellen. Richtige oder falsche – gleichviel. In ihnen

93 Zu Barthes' Kritik an den *Mythen des Alltags* vgl. Kapitel II dieser Arbeit.
94 Wollen, S. 171
95 Benjamin 1977a, S. 40/41.

ist die Beschriftung zum ersten Mal obligat geworden. Und es ist klar, dass sie einen ganz anderen Charakter hat als der Titel eines Gemäldes. Die Direktiven, die der Betrachter von Bildern in der illustrierten Zeitschrift durch die Beschriftung erhält, werden bald darauf noch präziser und gebieterischer im Film, wo die Auffassung von jedem einzelnen Bild durch die Folge aller vorangegangenen vorgeschrieben erscheint.[96]

Atgets menschenleere Fotografien aus den Straßen von Paris werden von Benjamin als Tatortfotografien bezeichnet, die der Aufnahme von Indizien gedient hätten. Damit gibt er ihnen die Atmosphäre eines zu lösenden Rätsels und sie bekommen die Funktion einer zeugenaussagenartigen Beglaubigung, die Barthes später als »das neue Gen, das diese Erfindung in die Familie der Bilder eingeführt hat«[97], bezeichnet. Was aber ist über die Atmosphäre eines Tatorts und ihre metaphorische Indienstnahme bei Benjamin zu sagen? Was ist hier angesprochen, für das die »freischwebende Kontemplation nicht mehr angemessen« ist? Was kann nur im Gefühl der Beunruhigung wahrgenommen werden? Wenn es ein Verbrechen gab, so soll es Spuren – lesbare Zeichen einer nicht mehr sichtbaren, vergangenen Tat – enthalten. Und diese gilt es aufzuspüren. Dabei helfen offenbar, wie Benjamin in der zitierten Passage erklärt, die dem Bild zugeordneten Kommentare, die eine gezielte Blicklenkung vornehmen. Benjamin aber geht es nicht allein um die Wirkung der Bildunterschrift, sondern auch um die Beunruhigung der Betrachter durch die unheimliche Verweisstruktur, die sich einer abschließenden und hellsichtigen Durchdringung des Bildes zu widersetzen scheint. Liest man die Metapher des Tatorts im Umfeld seines Konzepts zum dialektischen Bild, so wird deutlich, dass Benjamin die politische Bedeutung des fotografischen Dokuments hier an der Schnittstelle zwischen Kriminologie und Traumanalyse ansiedelt.[98] Demnach zeigt sich die Vergangenheit nur in ihrer entstellten Form der nachträglichen Analyse. Und gleichzeitig, das verdeutlicht nun wiederum Barthes' Ausarbeitung des paradoxen Bildwesens der Fotografie, obliegt diese Vergangenheit dennoch nie allein einer gegenwärtigen Deutung, sondern irritiert durch eine Form *unbegreifbarer* realer Präsenz, die in Benjamins Aurabegriff als jenes sonderbare Gespinst von Nähe und Ferne angesprochen ist, das die gewöhnliche (gewohnte) raum-zeitliche Wahrnehmung durchkreuzt. »[A]ls sei es das Ektoplasma ›dessen, was gewesen war‹«, wird Roland Barthes später die magische Qualität jener Berührung des unberührbar Fernen zu beschreiben suchen, »weder Bild noch Wirklichkeit, ein wahrhaft neues Wesen: etwas Wirkliches, das man nicht mehr berühren kann.«[99] Auch der Zeitgenosse Siegfried Kracauer reflektiert den paradoxen Zeugenstatus von Fotografien und ihren verwirrenden, das chronologische Zeitverständnis durchkreuzenden Zug.[100] Am Beispiel der Fotografie seiner Großmutter als junger Frau verdeutlicht er, dass es nicht die Ähnlichkeit des Bildes zu der ihm bekannten Frau sei, die ihn wissen ließe, dass es ein altes Bild von ihr sei, son-

96 Benjamin 1977a, S. 21.
97 Barthes 1989, S. 97.
98 Vgl. Benjamin 1983 (490–492). Sigrid Weigel hat Benjamins historisches Verfahren der Bildbetrachtung im Sinne der Traumanalyse gedeutet (vgl. Weigel 1994, S. 13 und S. 48ff).
99 Barthes 1989, S. 97.
100 Vgl. Kracauer 1977.

dern die Erzählung seiner Familie. Der Film aber, der auf der fotografischen Methode aufbaut, überführt die beunruhigenden fotografischen Bilder in eine zeitliche Form, die sie gleichsam lesbar werden lässt: Gemeinsam ist Kracauer und Benjamin, dass sie das Verhältnis von Bild und Text in den Illustrierten – oder im Falle Kracauers auch das Verhältnis von Bild und Erzählung im privaten Erinnerungsraum – auf das Medium Film übertragen und die Kaderfolge, die (chrono)logische Abfolge der Bilder im Film, als jene Kontextualisierung verstehen, welche die fotografischen Einzelbilder in eine lesbare Folge brächte, sie also gleichsam beschrifte und kommentiere.[101] Benjamin spricht davon, dass die ›Direktive‹ der vorgegebenen Lektüre des Bildes im Film noch »gebieterischer« sei, da jedes Bild durch die vorangegangenen in einen bestimmten, der Abfolge entsprechenden Zusammenhang gesetzt ist. Die präzise Formulierung Benjamins aber verrät, dass bei aller Direktive durch den ›directors cut‹ ein Hintertürchen für die Betrachtung offen bleibt, wenn er schreibt, dass die Form im Film gebieterischer ›erscheint‹.

Nach Kracauer und Benjamin ist das technische Bild durch ein *Zuviel* gekennzeichnet, das heißt dadurch, dass es scheinbar undifferenziert alles aufzeichnet, was in einem bestimmten Ausschnitt sichtbar ist, so dass es eines bewussten, reduzierenden und nachträglichen Zugriffs von außen durch die Beschriftung bedarf, um das Bild lesbar zu machen. Das Bemerkenswerte dabei ist, dass es demnach keine Festlegung innerhalb des Bildes dafür gibt, was der Rezeption zur Verfügung steht. Das aber bedeutet nicht, dass nicht auch fotografische Bilder mit kompositorischer Raffinesse aufgezeichnet werden können und eine gezielte Blicklenkung vornehmen, sondern, dass das Foto vom Wesen seiner Bildentstehung her eine andere Betrachtung nahe legt, als die, die sich ausschließlich mit der Frage der Intention des Produzenten befasst. Benjamin hat dieses *Mehr* als Möglichkeit eines »Optisch Unbewussten« angesprochen und damit eine Analogie zu Freuds Schematisierung der psychischen Instanzen gesucht. Demnach wäre das Foto jenem Gedächtnisort vergleichbar, der sich der bewussten Aneignung verschließt, zugleich aber *unheimlich* präsent ist – was sich mit der Definition des medialen Zäsurwesens bei Tholen vermitteln lässt. Auch Kracauer, der zwar keine vergleichbare Terminologie verwendet, verdeutlicht am Beispiel der Fotografie seiner Großmutter, dass es jenes *Mehr* des fotografierten Bildes ist, das die gewohnten Gedächtnisformen durchbricht und die Betrachtenden mit irritierenden Details und Eindrücken aus der sicheren Bahn eines chronologischen Denkens wirft[102]:

---

101 Benjamin 1977b, S. 64. Elke Bippus weist in *Serielle Verfahren. Pop Art, Minimal Art, Conceptual Art und Postminimalismus* (2003) darauf hin, dass Benjamins Kunstwerk-Aufsatz und sein Reproduktionsbegriff erst mit den Kunstbewegungen der späten 1960er Jahren eine entscheidende Relektüre erfahren habe. Sie bringt die Idee der Beschriftung, die schon Benjamin aus der schlichten Logik fotografischer Untertitel löst und auf den filmischen Erzählstrang überträgt, mit dem Moment der Wiederholung von Elementen in der (post)minimalistischen Skulptur in Verbindung: Die Serialität wirkt als eine Form der Beschriftung anti-auratisch und fordert dazu auf, den Bruch mit der Abbildfunktion, dem System der Ähnlichkeit zu sehen und die Zeichen als eine spezifische Folge zu lesen (vgl. insbesondere S. 51 ff.).

102 Auch Sigrid Schade hebt die Beziehung zwischen der fotografischen Entstellung und dem Konzept des »Optisch Unbewussten« bei Benjamin hervor, vgl. Schade 1996, S. 68.

Das jüngst Vergangene, das Leben beansprucht, ist abgelebter als das vor Langem Gewesene, dessen Bedeutung sich gewandelt hat. Die Komik der Krinoline erklärt sich aus der Machtlosigkeit ihres Anspruchs. Auf der Photographie wird das Kostüm der Großmutter als ein abgeworfener Rest erkannt, der sich fortbehaupten möchte. Es geht in der Summe seiner Einzelheiten auf wie eine Leiche und gebärdet sich groß, als sei Leben in ihm. Auch die Landschaft und jede andere Gegenständlichkeit ist auf der alten Photographie ein Kostüm.[103]

Demnach wäre das Problem der Fotografie, dass sie Dinge festhält, sammelt und zeigt, die vormals ein anderes Verfallsdatum hatten. Die mit Beginn der Fotografie einsetzende Archivierungswut, die versuchte, aller Details und Momente im Foto habhaft zu werden, kündete von einer unheilvollen Allianz zwischen Eigentums- und Aneignungsdenken und dem dokumentarischen Versprechen des neuen Mediums. Kracauer aber legt die Ironie dieser neuen Technik der Inbesitznahme bloß: ein fixes Bild des noch lebenden Gestern irritiert die Wahrnehmung mehr als ein Bild einer fernen Vergangenheit, aus dem die Vielfalt der Geschichte gewissermaßen ausgezogen ist und das sich folglich viel besser als Projektionsfläche für eine schlüssige Erzählung eignet. Die Zeitlichkeit des Bildes, die Kracauer als lesbare Mode einer Inszenierung anspricht, ist damit keine reine Frage des Aufnahmedatums mehr, sondern sie ist, wie die sich nach und nach verlierende Komik der Krinoline verdeutlicht, vor allem eine Frage der Interpretation, das heißt des Zeitpunktes und Zeitortes der Bildbetrachtung. Die faszinierende Qualität der fotografischen Bilder, die von den drei genannten Autoren in den Überlegungen zur Irritation der Betrachter charakterisiert wird, ist also die dialektische Qualität, in der sich das technische Versprechen einer Vollständigkeit (dokumentarischer Zeugniswert) mit dem Eindruck eines Überschusses an Information und dem Verweis auf die eigene Begrenztheit (das Modische das heißt Zeitabhängige) der Betrachtenden durchmischt. Nicht eine Existenz des fotografischen Bildes an sich wird hier thematisiert, sondern die eigentümliche Erfahrung eines Zeitbildes – eines Bildes *von* sowie gleichzeitig *in* der Zeit. Benjamin und Kracauer thematisieren eine Bildbetrachtung, die einer Steuerung durch die Beschriftung, aber auch durch ihre eigene Zeitlichkeit unterliegt. Beides wird in der Betrachtung lesbar. Und gleichzeitig betonen sowohl die beiden historischen Autoren als auch Barthes jenen nicht (richtig) lesbaren Rest des Bildes, der den Betrachtenden beunruhigt, besticht und der sich, als ein Entzug des Lesbaren im Lesbaren selbst begründet.

Das *lesbare Bild* ist, wie Benjamin mit dem Gedanken der direktiven Beschriftung durch die Abfolge der Bilder im Film erklärt, ein Bild, das ein Vorher besitzt. Die vorangegangenen Bilder schaffen einen Erwartungshorizont (Kontext), der das Bild lesbar macht, insofern es sich in eine Erzählung fügt. Genauso gut aber stößt das Bild auf diesen Horizont oft ohne sich einzufügen. Es stößt den Betrachtenden zu. Ein Gedanke, den der häufig verwendete Begriff des *chocs* in Benjamins Theorie der ästhetischen Erfahrung aufwirft und der, wie im folgenden Kapitel auszuführen sein wird, ein wesentlicher Gedanke der Idee des dialektischen Bildes und der »profanen Erleuchtung« ist.

103 Kracauer 1977, S. 30/31.

Welche produktive Macht aber spricht Benjamin der Rezeption (des Filmes) zu? Dem klassischen Modell der kontemplativen Versenkung setzt er das Modell der Zerstreuung der Kinobesucher entgegen. Denn in der Zerstreuung werde der Film (der Sinn) eher mit Hand und Gefühl denn mit Auge und Erkenntnis erfasst – eine Wendung der Frage der Rezeption, die sich gegen die Meisterperspektive wendet, das heißt sowohl gegen die Vorstellung von der reinen Vermittlung der Intention des Autors als auch gegen die Meisterung des Werks aus der Perspektive der Kritik.

Zerstreuung. Eine Technik des *Begreifens*

Zerstreuung und Sammlung stehen in einem Gegensatz, der folgende Formulierung erlaubt: der vor dem Kunstwerk sich Sammelnde versenkt sich darein; er geht in dieses Werk ein […]. Dagegen versenkt die zerstreute Masse ihrerseits das Kunstwerk in sich. Am sinnfälligsten die Bauten. Die Architektur bot von jeher den Prototyp eines Kunstwerks, dessen Rezeption in der Zerstreuung und durch das Kollektivum erfolgt. Die Gesetze ihrer Rezeption sind die lehrreichsten. […] Bauten werden auf doppelte Art rezipiert: durch Gebrauch und deren Wahrnehmung. Oder besser gesagt: taktil und optisch.[104]

In der Dichte dieser Argumentation gibt es drei Denkfiguren, die es im Folgenden kurz auszuformulieren lohnt: Erstens die antagonistische Unterscheidung von Kontemplation und Zerstreuung als zwei Formen von Versenkung; zweitens die Idee einer architektonischen Wahrnehmungsgrundlage und drittens die Dialektik von optischer und taktiler Weltaneignung. Benjamins Formulierung eines sich in der klassischen Kontemplationshaltung im Bild versenkenden Blicks, die er der zerstreuten und offenen Haltung eines Kinopublikums gegenüberstellt, welches das Gesehene gleichsam in sich versenke, deutet auf eine historische Wende hin. Benjamin spricht – wenn auch natürlich nicht in der expliziten Form, wie es der heutige Diskurs zu der Visualität der westlichen Kultur formuliert – die Entwicklungsgeschichte der optischen Medien im 19. Jahrhundert als eine Änderung der Subjektivierung an. Zwei epochale Figuren stehen sich hier gegenüber: der klassische Betrachter der

104 Benjamin 1977a, S. 40f. Barbara Schrödl hat diese Textpassage mit Bezug auf den Umgang der Kunstgeschichte mit ihrer eigenen Medialität gedeutet und die zunehmende Integration bewegter Bilder in den Archivierungsprozess und den Lehrbetrieb auf mögliche Veränderungen des akademischen Umgangs mit kunstgeschichtlichen Dokumenten befragt. Dabei kommt sie zu dem Schluss, dass das von Benjamin veranschlagte *Betrachter*-Modell dafür geeignet ist, der schnell um sich greifenden Angst vor der Zerstreuung die Hoffnung auf eine andere Methode des Umgangs mit Bildern entgegenzusetzen, die sich von der Autorität lösen könne, welche der Dozierende in der Kommentierung der Diafolgen ausübe. Schließlich stecke in der Integration des Schemas einer filmischen Betrachtung in den analytischen Betrieb der Wissenschaft die Chance auf eine Neuorientierung, die sich von der männlich dominierten Positionierung von Betrachter und Kommentar löse und – in Anschluss an die von Hentschel (2001) vertretene These einer Feminisierung der Betrachterposition im Laufe des 19. und 20. Jahrhunderts – eine Wende erkennen lasse, die mit der traditionellen Blickordnung breche. Vgl. ‹http://www.gendernet.udk-berlin.de/downl/gzine3_schroedl.pdf›, zuletzt: 07.07.04.

Kontemplation, der das cartesianische Subjekt der frühen Moderne verkörpert, und der Kinogänger, der für den Aufbruch der Moderne um 1900 steht und dessen Sehen im Unterschied zu dem seines Vorgängers als zerstreut, fragmentiert, multiperspektivisch und subjektiv charakterisiert wird. Das moderne Subjekt büßte die verlässliche Position eines zentralperspektivisch verorteten Blickpunktes ein. In der *Hingabe* an die illusionären Versprechen der neuen, technischen Bilder wurde, wie Linda Hentschel in ihrer Untersuchung *Pornotopische Techniken des Betrachters* darlegt, die Preisgabe einer meisternden Perspektive gesehen.[105] Die Angst vor einer Entmachtung des distanzierten Blicks schürte die Diskreditierung der neuen Bilder, wie etwa Baudelaires despektierliche Äußerungen zu den Damen am Stereoskop erkennen ließen. Mit Verweis auf Siegfried Kracauers Text *Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino* (1927) vertritt auch Barbara Schrödl die These einer Effeminierung der Betrachterposition im 19. Jahrhundert und verdeutlicht die herabsetzende Haltung des Bürgertums gegenüber jenem Vergnügen, das für seine offensichtliche Beförderung von Verschmelzungsphantasien geringschätzig als weiblich und massenwirksam eingestuft wurde.[106] Gegenüber dem abschätzigen Umgang mit der vermeintlichen Passivität der Betrachtenden nimmt sich Benjamins Beschreibung des kinematischen Zuschauervergnügens jedoch different aus. Weder sexualisiert er die Positionen von Publikum und Film, noch ist die Zerstreuung bei ihm als ausschließliches Vergnügen von Ungebildeten deklariert. Sie führt auch nicht zwangsläufig zum Ausschluss kritischen Urteilsvermögens, sondern ist lediglich als ein anderer Modus der Betrachtung angesprochen, dem er zu seinem Recht zu verhelfen versucht.

Wenn Zerstreuung und Hingabe also nicht zwangsläufig mit Passivität gleichgesetzt werden können, welche Aktion beschreiben sie dann? Um dies zu klären, verweist Benjamin auf den Umgang der Masse mit Architektur. So sei es ein nicht aus der Welt zu denkendes Grundbedürfnis von Menschen, sich zu *behausen* und folglich biete der Umgang mit Architektur seit Langem

105 Hentschel bezieht sich kritisch auf Jonathan Crarys Generalthese, der zufolge die Entwicklung technischer Illusionsapparate und Bildmedien im Verlaufe des 19. Jahrhunderts für den Bruch mit dem kontemplativen Betrachtermodell verantwortlich sei, welcher zu einer Ablösung des objektiven Sehmodells der Camera Obscura durch ein subjektives Sehen geführt habe. Dagegen argumentiert sie für eine Lesart, die eher nach den Fortschreibungen des alten Sehmodells Ausschau hält. So sieht sie statt der Ablösung eher Prozesse der *Einverleibung* und *Verkörperung* am Werk, die den Flaneur als einen in Bewegung versetzten Camera Obscura Betrachter erkennen ließen, dem das Gehäuse der Kamera nun gleichsam zu seinem Körpergehäuse geworden sei – und damit mobil, vgl. Hentschel 2001, Kap 3 *Pornotopische Techniken des Betrachtens: Die Kunst der maximalen Sichtbarkeit und die Grenzen des visuellen Feldes*, S. 61ff.

106 Ich möchte an dieser Stelle nicht ausführlicher auf den Text Kracauers zu sprechen kommen, der sicher eine differenzierte Lektüre verdient: Kracauer *benutzt* das Image des »kleinen Ladenmädchens« um seine Kritik an der ideologischen Grundierung der Liebesromanzen etc. zu formulieren, die darauf abzielt zu zeigen, welche Märchen das Kapital strickt, um seine eigenen Machenschaften zu verschleiern – so dass die Macht ein sympathisches Gesicht *erhält* und sich die Masse nicht auflehnt. Dabei allerdings spricht gleichzeitig so viel mitleidige Herabsetzung gegenüber den schlichten Bedürfnissen der *einfachen Mädchen* aus seinem Text, dass dieser selber eine problematische Machthaltung gegenüber einer unterdrückten Position einnimmt.

ein Modell dessen, wie auf bestimmte, zu Formen geronnene Gesten reagiert werde. Benjamins Idee eines Ertestens von Bildern im Sinne ihrer Bewohnbarkeit aber ist eine interessante Metapher für die Frage nach der Überschneidung von Bild- und Handlungsraum, da sie, wie er schreibt, Bilder einem Grundbedürfnis zuordnet. Diese Metapher lässt sich im Kontext des vorangegangenen Surrealismus Aufsatzes lesen und damit auf seine Idee des Leib-Bild-Raums beziehen. Benjamins Vorstellung von der »profanen Erleuchtung« als Dimension einer ästhetischen Erfahrung formuliert einen wichtigen Gedanken zur Wirksamkeit der Repräsentation, welcher der im Kunstwerk Aufsatz dargelegten Perspektive auf die wechselseitige Durchdringtheit von Medium, Körper und Bild entspricht. Mit Blick auf das surrealistische Misstrauen gegenüber Allem; vor allem aber gegenüber den Möglichkeiten des Verstehens beziehungsweise des Verstandes, spricht sich Benjamin kritisch gegen die repräsentative Logik eines Fürsprechens (des Vergleichs) aus und plädiert stattdessen dafür »im Raum des politischen Handelns den hundertprozentigen Bildraum [zu] entdecken«[107]. Dass ein solcher Bildraum, den er zugleich als Leibraum definiert, aber nicht im Sinne eines zu betrachtenden Tafelbildes verstanden werden kann, erklärt er unmissverständlich, wenn er schreibt: »Dieser Bildraum aber ist kontemplativ überhaupt nicht mehr auszumessen.«[108] Eine Passage, die er fast wörtlich wiederholt, wenn er im Kunstwerk Aufsatz schreibt, dass »*Die Aufgaben, welche in geschichtlichen Wendezeiten dem menschlichen Wahrnehmungsapparat gestellt werden* […] *auf dem Wege der bloßen Optik, also der Kontemplation, gar nicht zu lösen* [sind]. *Sie werden allmählich nach Anleitung der taktilen Rezeption, durch Gewöhnung, bewältigt.*«[109] Die Nahtstelle zwischen den beiden Texten verdeutlicht, dass die Frage nach dem Eingewöhnen und dem Einwohnen von Bildern nicht von der Frage nach einer kritischen Wachheit gelöst ist. Und so heißt es zu der »profanen Erleuchtung« als einem Moment des Erwachens am Ende des Texts:

> Es bleibt ein Rest. Auch das Kollektivum ist leibhaft. Und die Physis, die sich in der Technik ihm organisiert, ist nach ihrer ganzen politischen und sachlichen Wirklichkeit nur in jenem Bildraume zu erzeugen, in welchem die profane Erleuchtung uns heimisch macht. Erst wenn in ihr sich Leib und Bildraum so tief druchdringen, dass alle revolutionäre Spannung leibliche kollektive Innervation, alle leiblichen Innervationen des Kollektivs revolutionäre Entladung werden, hat die Wirklichkeit so sehr sich selbst übertroffen, wie das kommunistische Manifest es fordert. Für den Augenblick sind die Surrealisten die einzigen, die seine heutige Order begriffen haben. Sie geben, Mann für Mann, ihr Mienenspiel im Tausch gegen das Zifferblatt eines Weckers, der jede Minute sechzig Sekunden lang anschlägt.[110]

Auch der zerstreute Kinobesucher des Kunstwerkaufsatzes, den Benjamin einen »Examinator« nennt, ertestet und ertastet die Bewohnbarkeit der Bilder unbewusst. Das Taktile bezeichnet im Unterschied zum Sehen einen Modus der Nähe, das heißt anstelle einer Distanzierung ein Verhältnis der Kontakt-

107 Benjamin 1977d, S. 309.
108 Ebd.
109 Ders. 1977a, S. 41.
110 Ders. 1977d, S. 310.

aufnahme, des *Berührt-Werdens* und *Be-greifens*. Dass diese Fähigkeit zur Wahrnehmung der Welt aber eine bildliche und leibliche Erfahrungsebene bezeichnet, in der Begriffe zwar Wirken aber das Bewusstsein sich noch keinen Begriff hat machen können, spricht Benjamin in der folgenden verschlungenen Form aus, die das Experimentierfeld der surrealistischen Erfahrung nachzuzeichnen versucht:

> Überall, wo ein Handeln selber das Bild aus sich herausstellt und ist, in sich hineinreißt und frisst, wo die Nähe sich selbst aus den Augen sieht, tut dieser gesuchte Bildraum sich auf, die Welt allseitiger und integraler Aktualität, in der die ›gute Stube‹ ausfällt, der Raum mit einem Wort, in welchem der politische Materialismus und die physische Kreatur den inneren Menschen, die Psyche, das Individuum oder was sonst wir ihnen vorwerfen wollen, nach dialektischer Gerechtigkeit, so dass kein Glied ihm unzerrissen bleibt, miteinander teilen. Dennoch aber – ja gerade nach solch dialektischer Vernichtung – wird dieser Raum noch Bildraum, und konkreter Leibraum sein.[111]

Die Idee eines taktilen Verhältnisses zu Filmbildern, das diese an das Bedürfnis binde, sie bewohnen zu wollen, scheint mir aus zwei Gründen geeignet, ähnliche Momente in der Videoästhetik der 1970er Jahre hervorzuheben: Zum einen spricht die feste Beziehung von Fernseher und Wohnzimmer für das Bedürfnis, sich mit und in Bildern einzurichten. Zum anderen aber ist es die Video- und Fernsehtechnik selbst, die oft als taktil beschrieben wird. Die häufige Verwendung von Nahaufnahmen in den frühen Produktionen fürs Fernsehen, die sich anzubieten schienen, da die schlechte, grobkörnige Bildauflösung und mangelnde Tiefenschärfe Panorama und Totale des Films unsinnig machten, verstärkte den Eindruck von Bildern, die zum Greifen nah schienen. Das Fernsehen arbeitete mit einem Versprechen von Nähe, das den taktilen Sinn reizt. So verwundert es nicht, dass Wolfgang Pauls frühe Kritik der *Tele-Visionen* bis in den Wortlaut an die Benjaminsche Definition der Aura erinnert:

> Aber so nahe sie [die schöne Soubrette auf dem Bildschirm, S.A.] uns auch ist – sie ist ferner als alles andere auf dieser Welt. Wenn wir aufstehen, das Fenster öffnen und den Nachthimmel betrachten, während auf dem Bildschirm die schöne Soubrette sich zeigt, sind wir diesem Himmel mit seinen Sternen näher als der Chimäre in Weißgrau auf dem Bildschirm. Wir können nicht nach den Sternen greifen. Aber sie sind uns nahe. Nach den Stars können wir greifen. Obwohl sie uns nahe zu sein scheinen, erreichen wir sie nie.[112]

Die Unerreichbarkeit der Fernsehstars bei Paul erinnert auch an die Trauer Barthes', der mit dem Kinderbild der eben verstorbenen Mutter etwas in den Händen hält, was ein mehrfach Fernes ist, gleichwohl es ihm vertraut und zum Greifen nah erscheint. Nicht nur ist es der reale, aktuelle und unwiederbringliche Verlust, der ihn schmerzt, sondern es ist zudem das Kinderbild, das die Abwesenheit noch unbegreiflicher macht – eine Vergangenheit, die die Mutter schon zu Lebzeiten hatte und die jetzt, da sie fort ist, da ist und ei-

111 Benjamin 1977d, S. 310.
112 Paul 1958, S. 28.

ne Präsenz hat, die sich der Autor nicht anders denn als Magie und Seele, als Wesen der Mutter wie des Fotos zu erklären vermag. Jacques Rancière liest *Die helle Kammer* als Zeugnis für etwas, das in den mythologischen und semiologischen Studien Barthes' vorher zu kurz gekommen sei: die Beredtheit des stummen, wortlosen Bildes, das durch sein Schweigen zum Betrachter spreche.[113] Erst in der Fototheorie der *helle[n] Kammer* sei es die Qualität der rohen Präsenz des Bildes, die Barthes zu *begreifen* suche und die ihn dazu bewege, das *Es-ist-so-gewesen* des Fotos mit dem Licht eines (verloschenen) Sterns zu vergleichen, das eine reale Berührung mit dem Vergangenen ermögliche, weil Licht hier »ein körperliches Medium, eine Haut« sei.[114] Auch das Video- oder Fernsehbild arbeitet mit dem magischen Spiel von An- und Abwesenheit, welches die Sehnsucht zu wecken versteht, den gesehenen Dingen nah zu sein. Es schafft, wie ich am Beispiel der Arbeit von Farocki thematisiert habe, eine emotionale Verbindung zwischen Subjekt und Bild, bei der es vor allem darum geht, in welcher Weise sich der erweiterte Körper des Haut-Ichs der Betrachtenden imaginär durch die gezeigten Bilder berühren lässt.[115] Konkrete Berührungen mit dem Fernsehbildschirm aber stellen, anders als das in die Hände genommene Foto, eine desillusionierende Erfahrung her – die Paul bereits Ende der 1950er Jahre als Erfahrung einer Zurückweisung charakterisiert:

> Das ist das Fatale am Fernsehen. Es hat schon Männer zur Verzweiflung gebracht, die sich in ein Gesicht auf dem Bildschirm verliebten und auf das Gerät zutraten, um dieses Gesicht zu streicheln. Sie streichelten kühles Glas. Und ihre Sympathien erkälteten sich. Uns wird Leben in die Stube gebracht, aber wir müssen es passiv dulden. Wir bleiben draußen.[116]

Video als eine Kunst, »die mit Einschnitten operiert«[117]

McLuhan ist weniger an der ent-täuschenden Erfahrung der Grenze als an ihrer scheinbaren Überwindung interessiert. Und auch er bemüht die Figur des Chirurgen und das Bild des operativen Eingriffs, um die Transformation der raum-zeitlichen Wahrnehmung zu erklären, die durch das elektronische Bild einer Live-Schaltung erwirkt werde – allerdings baut seine Argumentation auf die Evidenz des konkreten Beispiels und nicht wie bei Benjamin auf die Überzeugung des erklärtermaßen metaphorischen Vergleichs. Die Chirurgie dient McLuhan als Beispiel, um eine taktile (eingreifende) Dimension der visuellen, elektronischen Medien zu erklären, die er auf eine eigentümliche Verschränkung und Durchkreuzung von Nähe und Ferne zurückführt. Einleitend spricht er in *Die Magischen Kanäle. Understanding Media* (1964) zunächst davon, dass erst die Schrift eine Aufteilung des menschlichen Handelns in Aktion und Reaktion möglich gemacht habe und dass sich am Bei-

113 Rancière 2005, S. 17/18.
114 Barthes zitiert nach Rancière 2005, S. 17.
115 Vgl. Kap. I. S. 52f.
116 Paul 1958, S. 28.
117 Tholen 2002, S. 202 (s.u.).

spiel des Chirurgen am besten verdeutlichen lasse, welche Folgen diese Form der Distanzierung und Objektivierung für den Erwerb weiterer Möglichkeiten gehabt habe. So sei die Operation an einem lebenden Menschen nur aus einer an sich unbeteiligten, unbetroffenen Distanz, einer »Einstellung des Nichtbeteiligtseins«[118] möglich. In seinen Ausführungen zum Medium Fernsehen verwendet McLuhan das medizinische Bild von der chirurgischen Operation jedoch auch zur Erklärung einer paradoxen Erfahrung *nächster Nähe*, die keine emphatische Anteilnahme am Schicksal des Anderen, sondern lediglich eine gefühlte Anwesenheit in der Szene bedeute:

> Bei den über eine Fernsehanlage in die Hörsäle übertragenen chirurgischen Eingriffen haben Medizinstudenten von Anfang an eine merkwürdige Wirkung festgestellt – sie glaubten, nicht bei einer Operation zuzusehen, sondern selber zu operieren. Sie meinten, sie selber führten das Skalpell.[119]

Hier greift also ebenso die auratische Definition, wenn auch in ihrer Umkehrung, denn was hier geschieht, ist einerseits die Distanzierung des Chirurgen/der Chirurgin. Während sie operieren und dem Körper ganz nah sind, erfahren sie diesen als etwas Anderes, Entferntes. Und andererseits empfinden McLuhans StudentInnen vor dem Bildschirm eine *Nähe, so fern sie auch sein mag*, wenn sie der Operation folgen, als führten sie diese selber durch.

Vivian Sobchack hat dieses Erleben eines Im-Bild-Seins als einen von der jeweiligen Bildtechnologie abhängigen Modus des In-der-Welt-Seins charakterisiert.[120] Sie unterscheidet dezidiert zwischen einer Phänomenologie der stehenden, fixierten Momentdarstellung und einer Phänomenologie des bewegten Bildes. Den Film rückt sie daher trotz seiner fotografischen Materialität eher in die Nähe zum elektronischen Bild. Das fotografische Erleben sei, so Sobchack, geprägt durch das Habhaft-Werden eines im Bild fixierten Momentes. Die verschiedenen Formen des Bildersammelns und –archivierens, die seit dem 19. Jahrhundert von der Reisefotografie über ethnologische Dokumentationen zur Rassenlehre und kriminologische sowie psychopathologische Studien zur physiognomischen Typenlehre bis zum privaten Fotoalbum reichen, sprächen von den Gesten der Aneignung der Welt, die nicht zuletzt eine bis dahin undenkbare Weise des *sich selbst Besitzens* erschaffen hätten. Sobchack betont, dass diese Art der fotografischen Selbstvergewisserung jedoch an die Wirklichkeitsform des Vergangenen gebunden bliebe. Der Nachweis eines Gewesen-Seins aber sei grundsätzlich von der phänomenologischen Realität des Films zu unterscheiden, da dieser ein »Ins-Sein-Kommen« bedeute.[121] Indem der Film zwar ebenso die Welt als eine sichtba-

118 McLuhan 1995, S. 16.

119 Ebd., S. 496.

120 Sobchack 1988.

121 So heißt es bei ihr: Der Film bedeute ein »›Ins-Sein-Kommen‹ (eine Gegenwart, die sich beständig in Gegenwärtigkeit erschafft)«, Sobchack 1988, S. 420. Die Unterscheidung Sobchacks erinnert an die ebenso phänomenologisch und semiologisch gefärbte Mediendifferenzierung zwischen Fotografie und Film, die Barthes in seinem letzten Buch (*Die helle Kammer*) in betont subjektiv gefärbtem – und in der Wertung der Erfahrung deutlich von Sobchack abweichendem – Ton formuliert: »Wie die reale Welt wird auch die filmische Welt von der Annahme gestützt, dass die Erfahrung beständig im selben konstitutiven Stil fortlaufen wird; die PHOTOGRAPHIE hingegen sprengt den ›konstitutiven

re objektiviere, seinen Gegenstand aber gleichzeitig animiere und so eine körperliche Dimension der Welterfahrung (»Beweglichkeit, Intentionalität, Subjektivität«) selbst abbilde, erschaffe er im Unterschied zur Fotografie einen Modus der Gegenwärtigkeit.[122] Das bewegte Bild werde unabhängig von seiner mechanischen Optik als subjektiv und intentional gelesen und mache somit »die *Existenzform* des Sehens sichtbar«[123]. Anders also als Benjamin, der mit dem Film ein *anderes* Sehen aufkommen sieht, sieht Sobchack in der filmischen Optik eine Objektivierung und Vermittlung des Sehens in einer überzeitlichen Ausprägung. Der Film sei sowohl Subjekt als auch Objekt der Wahrnehmung, sei Sehendes und Gesehenes und mache in seiner Verkörperung des Sehens somit die Körperlichkeit des Sehens selbst erfahrbar. Die Synthese, von der Benjamin spricht, wenn er die Teile des durch den Film fragmentierten Raumes nach einem neuen Gesetz zusammengefügt sieht, leistet nach Sobchack *der* Körper, der sich durch die Erfahrung des Films seiner selbst gegenwärtig werde:

> Einen Blick*punkt* kann es im Kino nicht geben; was es gibt, das ist ein bewegliches Geflecht von Subjekten/Objekten, deren Sehen/Sichtbarkeit ein panoramaartiges Blick*feld* projiziert. In seinem Zusammenwirken mit der Film-Zeit ist der Film-Raum zugleich parzelliert und kompakt, wird er zugleich von innen und von außen erfahren. ›Gegenwärtigkeit‹ hat hier viele Orte – sie kann sich in das ›Da‹ vergangener und zukünftiger Situationen verlagern und diese Verlagerungen von einem ›Hier‹ aus steuern, in dem sich der Körper befindet. Mit anderen Worten: so wie die Vielsträngigkeit und Diskontinuität der Zeit in einer besonderen Erfahrung des Körpererlebens synthetisiert und zentriert wird, werden die vielfältigen und parzellierten Räume in der Materialität eines Körpers zur Deckung gebracht.[124]

Zeit und Raum werden bei Sobchack als ein korrelatives Gefüge betrachtet, dessen Stabilisierung über die Vorstellung eines ganzen, in sich abgeschlossenen (Wahrnehmungs-)Körpers erreicht wird. Die Materialität des Körpers bezieht die Autorin dabei sowohl auf den Körper des Filmes als auch auf den Körper der Betrachtenden. Der Film sei zugleich Subjekt und Objekt, zugleich Sehendes und Gesehenes und unterläge damit einem *double-bind,* das heißt einer gleichzeitigen Erfahrbarkeit von außen und innen. Sobchacks Körperbild ist jedoch unscharf: Zwar sieht Sobchack in dem Medium Film eine Multiperspektivität und Polysemie am Werk, von einem auf Zentrierung angewiesenen Modell aber mag sie sich nicht verabschieden. Die Ort- und Zeitlosigkeit der filmischen Stränge soll sich in dem Körper des Betrachters zentrieren. Dieser Körper des Betrachters als Ort einer souveränen Synthese wird von der Autorin nicht weiter befragt und fungiert als eine unbestimmte Referenz. Die soziokulturelle und repräsentationsgeschichtliche Dimension des Phänomens, *ein Körper zu sein*, spielt darin keine Rolle. Folglich gibt es

---

Stil‹ (darin liegt ihre Erstaunlichkeit); sie ist ohne Zukunft (darin liegt ihr Pathos, ihre Melancholie); sie besitzt nicht den geringsten Drang nach vorn, indes der Film weiterstrebt und somit nichts Melancholisches hat (was aber ist er letztendlich? – Nun, er ist ganz einfach »normal« wie das Leben auch)«, Barthes 1989, S. 100.

122 Sobchack 1988, S. 421.

123 Ebd.

124 Ebd., S. 424

bei Sobchack auch keine Differenzierung verschiedener Körper, Betrachterpositionen und Wahrnehmungsrealitäten.

Das phänomenologische Konzept des *double-binds* bei Sobchack weist aber dennoch eine Schnittmenge sowohl mit Benjamins chirurgischer Metapher eines wechselseitigen Eingriffs als auch mit einigen feministischen Theorien auf, die das Subjekt Frau innerhalb der symbolischen Ordnung generell in dieser Form einer doppelten Bindung gefangen sehen. Das Changieren zwischen Subjekt- und Objektpositionen, zwischen Sehen und Gesehen Werden, das Sobchack für die Seite des Mediums beschreibt, haben viele feministische Theoretikerinnen und Künstlerinnen zum Ausgangspunkt einer Befragung ihres eigenen Körpers gemacht und zur Begründung und Erforschung der Schnittstelle von körperlicher Materialität, Sensualität und Sozialität herangezogen – was das Interesse der Künstlerinnen an den Medien des bewegten Bildes möglicherweise begünstigte.[125]

Der Blick auf die Doppeltheit des Körpers ist schon für Benjamins Perspektive auf den medialen Eingriff und dessen Potenzialität zentral. Wenn Benjamin auf dem Punkt beharrt, dass es »eine andere Natur« sei, die zur Kamera als die zum Auge spreche, so betont er eine Differenz, die das Subjekt mit einer ihm unzugängigen Perspektive des Apparates konfrontiert. Das Filmobjekt ist nicht das BetrachterInnensubjekt und umgekehrt ist aber auch das BetrachterInnensubjekt – das er ja gerade in Brechtschem Sinne als einen emanzipierten Leser auffasst – nicht einfach das Objekt, das der Film in der Position der Zuschauenden (vorher)sieht. Die Positionen, die der Film anzubieten und vorwegzunehmen scheint, sind, denkt man Benjamin hier weiter, nie zur Gänze einzunehmen und folglich auch nicht in der Vorstellung *eines* Körpers abzuschließen – auch wenn das narrative Kino zweifellos mit vielfältigen Schließungseffekten arbeitet. Die Idee, dass der oder die KinobesucherIn gleichsam im Rausch der Bilder ganz in den imaginären Raum glücklicher Verschmelzungen abdrifte, verstellt den Blick auf die empfundenen Differenzen. Eine Jede und ein Jeder weiß aus eigenen Kinoerfahrungen, dass dieses ozeanische Filmerleben zwar möglich und Teil des Genusses ist, dass es sich aber *beileibe* nicht durchweg einstellt und von Unterbrechungen durchzogen bleibt. Genauso aber weiß der/die KinobesucherIn auch von dem Gefühl der ohnmächtigen Hingabe an den Erzählfluss, den wider Willen fließenden Tränen und krampfenden Händen.

Gegenüber dieser Achterbahnfahrt der Gefühle im konventionellen Erzählfilm, *wirken* – das heißt nicht nur scheinen, sondern werden wirksam – die Videoarbeiten der 1970er Jahre extrem analytisch, was berücksichtigt werden muss, wenn sie – wie es häufig der Fall war – als narzisstische Arbeiten (miss)verstanden werden. Mein Einwand gegenüber Sobchack also wäre, dass es in der Erfahrung des bewegten Bildes immer auch um die Angst geht, *nicht ins Sein zu kommen,* also das Bild nicht einwohnen zu können. Frühe

125 Eines der besten Beispiele hierfür mag VALIE EXPORTs konsequente, über Jahre verfolgte Auseinandersetzung mit dem (eigenen) Körper in seiner Doppelfunktion als Sprachkörper wie als sprechendem Körper sein, welche die Künstlerin in dem Experimentalfilm *Syntagma* Anfang der 1980er Jahre visuell *manifestiert*, das heißt manifestartig ausarbeitet. In dem Text *Das Reale und sein Double: Der Körper* (1992) stellt sie ihre ästhetischen Experimente zudem in einen theoretischen Zusammenhang mit der Idee des ausgedehnten Körpers, der Expansionsthese vom Menschen als Prothesengott, die schon Freud in *Das Unbehagen in der Kultur* vorformulierte. Vgl. Adorf 2003b.

Videoarbeiten haben sich diesem paradoxen Erfahrungsraum im Umgang mit dem bewegten Bild zugewandt und gerade auch die Nichteinnehmbarkeit von Positionen, die mangelnden Übereinstimmungen und die Angst vor Kontrollverlust und Auflösung reflektiert. Deswegen schlage ich hier eine gewissermaßen dritte Indienstnahme der Operationsmetapher vor, die das Paradox ins Auge fasst, dass der mediale Eingriff an eben jenem imaginären Körper operiert, der sich medial auszudehnen vermag.

Das *Hier und Jetzt*, das Benjamin als ein durch die technischen Reproduktionsmedien *verletztes* Sinngefüge kennzeichnet, ist bei Sobchack als der Ort des Körpers deklariert, an dem dieser die Rezeptionsvorgänge steuere. Diesem bewussten in der Gegenwart Sein aber widersprechen andere Stimmen der medientheoretischen Debatte entschieden. So haben etwa Marie-Luise Angerer und Georg Christoph Tholen auf der Grundlage psychoanalytischer Konzepte (zur Realität des Traumas, der Wiederholung und der Nachträglichkeit des Bewusstseins) herausgestellt, dass es in der Präsenz-Erfahrung von Medien gerade um die Wahrnehmung der Unmöglichkeit gehe, *im* Ereignis, das heißt *im* Hier und Jetzt, zu *wohnen.* Die mediale Erfahrung klärt über die zeitliche Kondition von Bewusstsein und Gedächtnis auf. Benjamins Verweis auf die Bedeutung der Sprache für die surrealistische Erfahrung macht deutlich, dass es dabei generell um die Wahrnehmung im Modus der *Re-präsentation* geht. Eine Filmszene aus *Aimée und Jaguar*[126] illustriert die Vergeblichkeit, *im* Jetzt zu sein – diese existentielle und gleichzeitig triviale Paradoxie: Aimée sitzt mit ihren Freundinnen am Tisch beim Kartenspiel. Während draußen das feindliche Leben in Form von Luftangriffen auf Berlin seinen scheinbar unabwendbaren Lauf nimmt – der sich auch als ihr nahendes Ende in Theresienstadt ankündigt –, stiehlt sich die kleine, lesbische Gemeinschaft hier offenbar kostbare Momente in einer heimlichen, zurückgezogenen Privatsphäre. Auf das Anliegen der neuen Freundin nach einem Schwur für die ewige und einzige Liebe, trägt Aimée ihr Lebenskonzept vor, das sich ausschließlich auf den großartigen Moment des Glücks in seiner Kurzweiligkeit konzentriert. Auf den Tisch schlagend ruft sie, um diesen Moment zu kennzeichnen: *Und Jetzt! Und Jetzt! Und Jetzt!* ... und immer ist dieser Moment, das ist die unumgängliche Tragik, die hier spürbar wird, schon vorbei. Diese Uneinholbarkeit und die Sehnsucht, die dem Moment vorausgeht, definiert Jean-Francois Lyotard als die (tragische) Struktur des Ereignisses:

> Da die darstellende Gegenwart absolut ist, ist sie nicht fassbar: sie ist entweder *noch nicht* oder *nicht mehr* gegenwärtig. Es ist immer zu früh oder zu spät, um die Darstellung selbst zu erfassen und darzustellen. Von dieser spezifischen und paradoxen Beschaffenheit ist das Ereignis. Dass etwas als Vorkommnis geschieht, bedeutet, dass der Geist enteignet wird. Der Ausdruck ›Es geschieht, dass…‹ ist ja geradezu die Formel dafür, dass das Selbst nicht Herr über sich selbst ist. Das Ereignis macht das Selbst unfähig, von dem, was es ist, Besitz zu ergreifen und es unter Kontrolle zu halten. Es bezeugt die grundsätzliche Empfänglichkeit des Selbst für eine rekursive Alterität.[127]

126 *Aimée und Jaguar,* Deutschland 1999. Ein Film zu dem gleichnamigen Buch von Erica Fischer.

127 Lyotard zit. nach Tholen 2002, S. 128 und 201 (Wdh.).

Die von Lyotard angesprochene Unfähigkeit, angesichts der spezifischen Paradoxie des Ereignisses »Herr über sich selbst« zu sein, spricht eine Konfiguration zwischen Zeit- und Selbstwahrnehmung aus, die für den frühen Videodiskurs zu einem konstitutiven Thema wurde.

Now (Lynda Benglis: 1973)[128]

Das Video *Now* von Lynda Benglis aus dem Jahr 1973 thematisiert die komplexe Beziehung zwischen der Fähigkeit, *Ich* zu sagen, der Kontrolle über das Bild und über die Zäsur der Zeit wie kaum ein anderes. Es setzt die von Lyotard angesprochene paradoxe und konfliktuöse Beziehung zwischen Ereignis und Subjekt bildlich als einen Dialog um, in dessen Zentrum der Orientierungsverlust und die Frage der Kontrolle stehen. In der ersten Einstellung sieht man einen Anschnitt von Benglis' Profil von rechts im Bild. Sie sagt: »I said, start recording.« Die Stimme wiederholt sich aus dem Raum heraus als eine Stimme aus dem Off. Sie klingt von der Tonlage her leicht versetzt. Wiederholend wird der Anfangssatz »I said, start recording« gesprochen, während das erste Gesicht verschwindet und dann zusammen mit einem weiteren, dahinter gezeigten, wieder auftaucht. Dazu hört man nicht nur die Stimme von Benglis im Hintergrund, sondern mindestens eine weitere Frauenstimme und einmal kurz eine Männerstimme. Benglis' Profil ist vor einem durch ein Flimmern als Bildschirmbild erkennbaren Hintergrund zu sehen, auf dem ihr Gesicht ein weiteres Mal, ihr seitenverkehrt zugewandt, erscheint. Dieses ist größer, ansonsten aber in einer spiegelähnlichen Beziehung zum ersten positioniert. Der Eindruck einer spiegelbildlichen Beziehung, der sich durch die eindeutige Ähnlichkeit einstellt, welche erkennen lässt, dass es sich um Aufnahmen der gleichen Person zur etwa gleichen Zeit handelt, wird jedoch durch die weitere Bildsituation verunklärt. Zwar scheinen sich die Gesichter in einem Spiel echohafter Nachahmung zu befinden, aber sie agieren merkbar asynchron. Das Gesicht auf der linken Seite ist aufgrund der Größe, der synthetischen Farbigkeit und der Flimmerstörungen als ein Monitorbild zu erkennen, vor dem sich Benglis' Gesicht auf der rechten Seite wie eine konkretere Realitätsform abhebt. Es ist jedoch Benglis' Bild im Hintergrund, das den Ton angibt: Es spricht, fragt, spitzt die Lippen und fängt an zu jaulen, worauf Benglis' Bild im Vordergrund reagiert. Diese Figur vorne versucht, die Dinge so schnell wie möglich nachzusprechen beziehungsweise nachzumachen, sodass eine Annäherung zwischen den beiden Bildern entsteht, die fast eine Gleichzeitigkeit erreicht. Immer wieder fragt die Stimme aus unterschiedlichen Richtungen oder Aufnahme-Ebenen: »Now?« Der Eindruck, das hintere Bild reagiere echogleich auf das vordere, ist stark irritierend, da das Bild im Hintergrund gleichzeitig als eine vorgezeichnete, vergangene Aufnahme erkennbar ist.

Indem die Person vorne auf jene hinten echoartig reagiert, verhält sich das Gesehene quer zu unserer videotechnischen Wahrnehmungskonvention. Das Echo, als welches man das Monitorbild im Hintergrund zu lesen geneigt ist, eilt der real wirkenden Person voraus. Durch eine solche Beschreibung sprachlich nachvollzogen, verliert sich die Irritation allerdings schnell. Die Gedanken ordnen sich analytisch eben gerade jener Chronologie unter, wel-

128 Dieses Kapitel ist bereits teilweise publiziert: Adorf 2007b.

che durch das Videobild gestört ist. In weiteren Sequenzen des Videos sieht man sich sogar einer Staffelung von drei Bildebenen gegenüber, die zeitlich nicht klar voneinander abzugrenzen sind. Das Bild scheint in seinem Rahmen gefangen auf der Stelle zu treten. Die Ebenen sind *gleich-zeitig* und sind es nicht. Das Gesicht, welches gegenwärtig erscheint, wird dadurch, dass es ein anderes, ihm vorausgehendes nachahmt, zu einer bloßen Reaktion auf etwas, das, wenngleich es vergangen sein muss, zugleich zur Zukunft der Handlung wird. Immer wieder fragt die schwer zuzuordnende Stimme: »Now? Now? Is it now?« und reklamiert: »I said, start recording – now.« Die wiederholte Frage indiziert den Orientierungsmangel in einer Situation, in der die Gegenwart gleichsam von der Vergangenheit überholt wird.

Abb. 35: Lynda Benglis, Now 1973

Wer aber ist angesprochen? Die Anweisungen scheinen sich an einen *nicht konkreten* Dritten zu richten, der als Regie angerufen ist und eine Studiosituation vermuten lässt. In der wiederkehrenden Frage »Do you wish to direct me?« klingt ein Machtverhältnis an, das einen Kontrollverlust thematisiert. Ebenso wie sich die Frage an die ›Regie‹ zu richten scheint, betrifft sie aber

auch die Beziehung der Gesichter zueinander – und greift schließlich auf die Betrachtenden des Videos über, die sich in der Form des ›you‹ angesprochen und in den Dialog einbezogen fühlen. Unklar bleibt, mit wem der Dialog geführt wird, da mehrere, miteinander interagierende Beziehungsebenen eine verlässliche Zuordnung der Positionen unmöglich machen.

In der Spannung zwischen der Anwesenheit der Frage und der Ungewissheit ihres Adressaten, der außerhalb des Bildfeldes bleibt, macht sich etwas bemerkbar, das ich als eine Art *videografische Einsicht* der frühen 1970er Jahre in die prekäre Präsenz des Subjekts betrachte – wobei ich den Begriff der Einsicht wörtlich als jene Doppelfigur verstehe, die zwischen dem Visuellen und dem Gedachten changiert, nicht im Sinne visualisierter Gedanken und auch nicht im Sinne bildhafter Vorstellungen, sondern im Sinne eines denkenden, begreifenden Sehens *in* und *mit* Bildern. Stuart Marshall hat, wie oben dargelegt (vgl. Kap. 1, S. 82f.), das Medium Video als ein epistemologisches Instrument charakterisiert, das dem cartesianischen Subjekt einen etwas anders gearteten Spiegel anbiete, durch den sich das Begehren dazu veranlasst sehe, sich selbst gegenüberzutreten. Ich erinnere an Marshalls Argument, dass der Dialog mit dem Selbst, wie ihn Benglis vorträgt, eine Form der Spaltung metaphorisiere, die jenem Moment entspreche, den das Subjekt in der Situation der Aufnahme erlebt. Dass diese irritierende, aber eben auch aufklärende Begegnung mit dem Selbst nicht außerhalb von Zeit stattfindet, sondern konstitutiv an die Erfahrung des Selbst *in* der Zeit gebunden ist, erklärt Marshall mit Blick auf die technischen Manipulationsmöglichkeiten des (Spiegel-) Bildes. So interagiere ein gegenwärtiges Selbst im komplexen elektronischen Spiegel mit dem Bild ein oder mehrerer vergangener *Selbsts*[129] – wie am Beispiel von Benglis' Arbeit *Now* unschwer nachzuvollziehen ist.

Liest man Benglis' Arbeit als eine Auseinandersetzung mit diesem Spiegelthema, so wird das Verhältnis zwischen Spiegelbild und Selbst hier also als ein entzweites vorgestellt, dessen Trennung sowohl zeitlich als auch räumlich begründet scheint, wenngleich keine klaren Koordinaten zur Orientierung gegeben sind. Es überlagern sich mehrere Ebenen, die sich gegenseitig die Frage nach dem *Hier* und dem *Jetzt*, die Frage nach der eigentlichen Präsenz, zuzuspielen scheinen. Welche Position aber hat dann darin das Subjekt, jenes ›Ich‹, das die Anweisung, mit der Aufnahme zu beginnen, auch selbst schon im Perfekt als eine Wiederholung formuliert: »I said, start recording.« Und wer ist in dem Off des Bildraums zu vermuten? Etwa doch jene Stimme, die als Stimme der Künstlerin identifiziert wird?

Die bei Lyotard angesprochene Unmöglichkeit, »Herr über sich selbst zu sein«, scheint hier in ein treffendes Bild gebracht: Die Fragen, deren mediales Echo keine Antwort, sondern eine Fortsetzung, Verkomplizierung und Entmachtung des »I said« ist, führen dazu, dass die Person im Video gewissermaßen bildlich die Fassung verliert und damit beginnt, wie ein Wolf zu

129 »Mirrors frequently appear in video tapes, not only demonstrating this dialogue with the self but also constituting a metaphor for the duality of self, as witnessed in the taping session when the image being taped is available on a monitor. Cameras and mixers equipped with mirror reversal and image combination facilities allow for the making of complex electronic mirrors, where a present self interacts with the image of one or many ›past‹ selves«, Marshall 1976, S. 245.

heulen, was durch die Mehrlagigkeit der Bild-im-Bild- und folglich auch Ton-im-Ton-Struktur in ein dissonantes Rauschen übergeht. Die Ambivalenz der Beziehung zeigt sich besonders in dem Moment, in dem die rausgestreckte Zunge auf dem Monitorbild zunächst eine Annäherung zum Zungenkuss herauszufordern scheint, im nächsten aber droht, abgebissen zu werden. Auf der Ebene des Tons spiegelt sich die Hilflosigkeit der Gesten in dem Verhältnis der unsicheren Fragen und herrischen Anweisungen wider. Auch hier verwischen sich die Aufzeichnungsebenen zu einer echologischen Struktur, welche die Fixierung der Ebene realer Präsenz unmöglich macht.

Aktion und Reaktion, Präsenz und Repräsentation, Vorsagen und Nachsagen sind im *Hier* und *Jetzt* erkennbar in eine unentwirrbare, konfliktuöse Beziehung miteinander verstrickt. Das Verwirrspiel mit den sich überlagernden Ebenen von Bild und Ton bildet, indem es mit den videotechnischen Möglichkeiten der Feedback-Schleife arbeitet, eine Art Momentaufnahme, in der Bilder sich gleichsam auf der Stelle rück- und vorzuspulen scheinen und damit den Eindruck einer Gegenwart mit Momenten von Vorhergehendem und Nachkommendem, von Vergangenheit und Zukunft, durchkreuzen. Das Bild steht nicht still, und dennoch hat es keine Entwicklung, wie es die filmische Montage nahe legt. Benglis' Dialog mit dem Spiegelbild, der als ein Dialog mit dem Medium Video vorgeführt ist, inszeniert eine Zwiesprache, die die Konstitution des Sub-jekts beim Wort zu nehmen scheint und sich als Machtspiel um die aus Selbstliebe notwendige permanente *Unter-werfung* unter das Äussere der Zeit darstellt. Bei Benglis also ist die Anwesenheit der Autorin, der Ich-Perspektive, des Subjekts, als eine prekäre, ständig angefochtene und wieder behauptete Präsenz dargestellt. Das seit Ovid problematisierte paradoxe Verhältnis, in dem das Selbst ein Bild von sich zu sehen wünscht, das ihm immer einen Schritt voraus ist und sich auflöst, sobald es nach ihm greift (es begreift), wird im Dialog mit dem Medium Video als Reflexion der komplizierten (Nicht)Präsenz des Subjekts vorgeführt. Mit Benglis' Arbeit ließe sich das paradoxe *Now* des Selbst folgendermaßen fassen: *Ich sagte, also werde ich sein.*

Auch Angerer zieht diesen Nicht-Ort oder Un-Ort der Gegenwart des (Medien-) Ereignisses zur Charakterisierung des Verhältnisses von Körper und Bild heran. Auf Didier Anzieus Konzept des »Haut-Ichs« und Brian Massumis Begriff des »Affekts« gestützt, betont sie jenen Moment, der *nicht ist, aber nicht Nichts ist*.[130] Angerers Anliegen ist es, aus einer medientheoretischen und psychoanalytischen Annäherung an das nachträgliche Wirken von Ereignissen zu einem Begriff sexueller Differenz zu kommen, der sich in eben dieser Lücke *ansiedeln* lässt, an die nicht ranzukommen ist – ein Moment der eine Vergangenheit hat (ein *geworden Sein*) und eine Zukunft (ein permanentes *Werden*) aber keine Gegenwart:

> Damit ist jenes Moment, das sich entzieht, benannt, das sich jedoch als Spur ›unbewusst erinnert‹, ›füllt‹, um in den Bildern seinem unbewussten Sein und seiner bewussten Ähnlichkeit nachzujagen. Eine Bewegung, in deren Wiederholung die Leere aufblitzt, um sich als Bild und im Bild zu verdecken. […] Geschlechtliche Identitäten sind dann als Bilder auf dem Hinter-/Untergrund der Körper-Spuren als Erinnerungsnarben zu begreifen. Und dieses ihr Bild-Sein verweist auf den Umstand,

130 Vgl. Angerer 1999, S. 176.

dass sie nie komplett sind, dass sie nie das sind, was sie vorgeben zu sein, wie Judith Butler es formulierte.[131]

Beide, Tholen und Angerer, greifen zum erklärenden Abschluss der von ihnen nachgezeichneten, komplexen und merkbar schwer zu benennenden Strukturen auf eine bildhafte Vorstellung zurück, die als eine Art illustrativer Nachweis platziert zu sein scheint: *die Videokunst*. Sie räumen dieser Sparte der Medienkunst damit einen hohen epistemologischen Wert ein, den sie zwar nicht weiter ausführen, mit dem sie sich aber in bester Tradition der von Anfang an üblichen Charakterisierungen dieses Kunstfeldes befinden.[132] So endet Angerer mit einer parabelartigen Erzählung, die ihre Fokussierung auf die *Leere des Bildes* gleichsam mit einem Sampling verschiedenster Videoinstallationen und einem Zitat von Massumi beschließt:

> Videomonitore. Menschen bewegen sich zwischen den Monitoren. Manchmal sehen sie sich in einem der Monitore, erkennen sich selbst, laufen auf sich zu. Im anderen Monitor jedoch kommt ihnen jemand anderer entgegen, oder es kommt ihnen niemand entgegen, obgleich sie auf den Schirm zugehen. […] Und dann tritt mir eine Gestalt entgegen, die ich anzunehmen habe als die, die ich gewesen sein werde … *in-between time after before but before after.*[133]

Und Tholen stellt mit Bezug zu Sabine Flachs Thesen *Zum Verhältnis von Körper und Bild in Videoinstallationen* folgende Besonderheiten dieser ästhetischen Praxis an das Ende seines Buches:

> Insbesondere in der Geschichte der Videokunst, zu deren namhaften Vertretern neben Peter Campus und Dan Graham auch Vito Acconci, Tony Oursler und Bruce Nauman gehören, gewinnt mit der Frage nach dem Körper auch die Frage nach dem Ab-Ort der Kunst eine neue Gestalt. Sie führt zu einem Begriff der Medialität der Medien, der seinerseits den Begriff des Körpers nicht unberührt lässt. Drei Momente seien hier genannt: Der Körper ist nie vorgängig oder unmittelbar. Er findet seine Gestalt nur innerhalb der ihn einrahmenden kulturellen Vorbilder. Videokunst ist die sichtbare Unterbrechung des Übergangs von Abwesenheit und Anwesenheit. Und drittens erlaubt es die Videotechnik, die Zeitachsen der Vergangenheit und Gegenwart so zu manipulieren, dass die Identität des Betrachters durch den Spalt der Wiederholung (Closed Circuits) irritiert wird, und zwar so, dass die sich in überlagernden Spiegelbildern anschauende Identität des Betrachters als Effekt imaginärer Identifikationen sichtbar wird. Anders gesagt: Videokunst unterbricht den anthropomorphen Narzissmus, indem sie ihn ausstellt. Der Blick ist also nie bei sich. Das Sehen zu unterbrechen, zu verstellen, ist die Aisthesis der medialen *Kunst, die mit Einschnitten operiert*.[134]

131 Angerer 1999, S. 180/181.
132 Vgl. Marshall 1976, Krauss 1976 und außerdem Lazzarato 2002.
133 Angerer 1999, S. 182.
134 Tholen 2002, S. 202, bezieht sich auf die Untersuchung von Sabine Flach (2003, bei Tholen angegeben mit 2002), Hervorhebung S.A.

Was diese Sicht auf die Körperthematik bei den namhaften Vertretern der Videokunst jedoch nicht erwähnt, ist, dass es vor allem die feministische Diskursentwicklung war, die es nötig und möglich machte, die Unmittelbarkeit des Körpers kritisch zu hinterfragen, denn die Frage, ob und wie der Körper »seine Gestalt nur innerhalb der ihn einrahmenden kulturellen Vorbilder« findet, war, wie bereits in Kapitel zwei dargelegt, konstitutiv für die feministische Repräsentationskritik. Bliebe im Anschluss an die von Tholen mit Verweis auf Flach vorgetragene Argumentation also zu fragen, welche Zuspitzung die Frage nach der Nahtstelle von Körper- und Mediendiskurs erfährt, wenn die Liste der namhaften VertreterInnen erweitert und durch die Frage der *feministischen Botschaft* des Mediums Video spezifiziert wird. Aufgrund der paradoxen Verschränkbarkeit von Vergangenheit und Gegenwart bot sich der Closed Circuit nicht nur dafür an, die von Tholen angeführte Frage der »einrahmenden Vorbilder« als Struktur zu reflektieren, sondern auch dafür, ganz konkrete historische Bildräume mit einer Gegenwart zu konfrontieren, die darin für Unterbrechungen, Interferenzen oder Rückkopplungen sorgte. Wenn etwa Ulrike Rosenbach und Hermine Freed mit klassischen, altmeisterlichen Bildvorlagen arbeiteten, in die sie sich mittels Video *hinein stahlen*, dann verwendeten sie die neuen Möglichkeiten des bewegten Bildes, um alte ›Rahmenbedingungen‹ zu reflektieren und zu dynamisieren. Zum Ausgang der mit der Operationsmetapher begonnenen Frage nach einem interventionistischen Medienbegriff bleibt mir also ein letzter paraphrasierender Schritt: *Hier haben wir die Frage zu stellen: wie verhält sich der Kameramann zur Videokünstlerin? Zu ihrer Beantwortung sei eine Hilfskonstruktion gestattet, die sich auf den Begriff des Operateurs stützt, welcher von Benjamin her geläufig ist*.[135]

135 Vgl. Benjamin 1977a, S. 32 (Zitat zu Beginn des Unterkapitels: Zum Verhältnis von Auge und Hand).

IV Operationen am ›Bild der Frau‹. Sichtbare Bewegungen in einem festen Rahmen

Die ›Videokünstlerin‹ als besserer Kameramann

Der Benjaminsche Operateur, das heißt der Film als Subjekt zur Transformation von Wirklichkeit, ist ein Komplex von ineinander wirkenden medialen, sozialen, ökonomischen, körperlichen und ästhetischen Faktoren. Was heißt es, diesen durch die Figur des *Kameramanns* versinnbildlichten epochalen Eingriff auf die Figur der *Videokünstlerin* zu übertragen? Auch die paraphrasierte Form sollte nicht mit einzelnen künstlerischen Strategien verwechselt, sondern als ein semiotischer Operateur verstanden werden. Fernsehen und Video bedeuteten für das Körperbild und Wirklichkeitsverständnis einen erneuten, konstitutiven Eingriff in die Wahrnehmung von Raum und Zeit, den ich in Anlehnung an Benjamin im folgenden Kapitel mit der operativen Perspektive *der Videokünstlerin* zu erklären versuche.

Das Live-Bild veränderte die Beziehung zwischen Subjekt und Bild, insofern es in das Dispositiv der spiegelbildlichen Selbstvergewisserung eingriff. Wie Friederich Heubach in *Die verinnerlichte Abbildung oder Das Subjekt als Bildträger* darlegt, geht es im Diskurs zum Verhältnis von Subjekt und elektronischem Bild um die Performativität eines an sich instabilen Rahmens, der an keiner Grenze halt macht und selbst keine stabile Grenze bietet.[1] So können die Grenzen des Monitorbildes, die Kanten so sehr wie die Glasfläche, nur eine Metapher für den eigentlichen Rahmen sein, in welchem das Bild wahrgenommen wird. Die eigentliche Grenze des elektronischen Bildes bleibt indes virtuell. Ebenso wenig wie dieser Rahmen fixierbar ist, ist er jedoch grenzenlos. Im Gegenteil, sein Wesen ist es, Grenzen zu erzeugen. Er geht in das Subjekt ein und durch es hindurch. Mit seinem Vergleich zwischen Video und Spiegel verdeutlicht Heubach, dass über die Vermittlung des Videos Realitäten geschaffen werden: verinnerlichte Bilder, räumliche und zeitliche Konfigurationen, die die Vorstellung von Selbst und Wirklichkeit rahmen. Video ist demzufolge, zumindest in der zu Beginn der 1970er Jahre erforschten Situation des Closed Circuit, allem voran eine Technik der Rahmengebung für das Subjekt, die diesem Gestalt verleiht. Heubach verdeutlicht, dass es mit Video besonders gut möglich war, die Instabilität der Grenze von Realität und Bild, für die der Prozess der Rahmung ja zuständig ist, zu reflektieren:

1 Heubach 1983.

In der simultanen Bildaufnahme und -wiedergabe (über den Monitor) fallen die reale Existenz und die im Bild zusammen. Genau dies bildet das entscheidende mediale Kriterium des Videosystems und lässt es in gewisser Weise dem Spiegel näher stehen als dem Film. […] in dieser kontinuierlichen gleichzeitigen Erfahrung als Abbild und als Existenz erfährt sich schließlich das Subjekt nicht mehr als entweder im Bild *oder* in einer Realität situiert, sondern *in einer Abbildungsrealität*. Sein Verhältnis zu sich ist ein Abbildungsverhältnis geworden, mit den weiter unten nur angedeuteten Folgen für seine Subjektivität. Das entscheidend Neue des Mediums Video ist also nicht, dass es ein schnelles Bild von der Realität liefert, sondern dass es die Differenz zwischen beiden aufhebt. Schärfer formuliert: Es liegt darin, dass dieses Medium *kein* Bild von der Realität gibt, sondern in sie eingeht und zu einer sie regulierenden Funktion, zu einem Dispositiv der Realität wird.[2]

Diese eingreifende Perspektive von Video aber erklärt die zweite Verschiebung des metaphorischen Transfers vom *Kameramann* zur *Videokünstlerin* noch nicht: Gegenüber der als neutral gelesenen männlichen Form markiert die in der weiblichen Form angesprochene Transformation des Benjaminschen Operateurs eine weitere Spezifizierung, die im Rahmen des folgenden Kapitels konkretisiert wird. Die Frage nach der Verknüpfung von Mediendiskurs und den Konstruktionen von Geschlecht infiziert die Universalform des medientheoretischen Subjekts mit einer Differenz. Wie mit Bezug auf die Fragen der (feministischen) Repräsentationskritik gezeigt, macht diese Differenz allerdings nur Sinn, wenn sie nicht durch andere, naturalisierende Universalformen erklärt, sondern in ihrer historischen Kontingenz erkannt wird. Aus dieser Perspektive versteht sich *die Videokünstlerin* als Aufforderung, nicht nur das bewegte Bild als solches, sondern die Bewegungen von Bildern im Sinne ihrer kulturellen Signifikanz, ihre Veränderungen, zeitlichen und räumlichen Transformationen, zu reflektieren. *Die Videokünstlerin* reagiert auf die Geschichte von Bildern – insbesondere den symptomatischen Stellenwert des Bildes der Frau – und nutzt die neue Technik des bewegten Bildes, um die historischen Vorlagen von innen heraus in Bewegung zu versetzen, indem sie sie mit Differenz (Abweichungen und Differenzierungen) infiziert. Dabei kommt Video als einer Rahmen-Technik eine paradigmatische Funktion zu, die es möglich macht, ein Wechselverhältnis zwischen dem historischen Rahmen der Darstellbarkeit, dem klassischen Rahmen des Bildes der Frau, den Rahmenbedingungen der eigenen Arbeit (Kontext, Situation) und dem medialen Rahmen zu erforschen.

2 Heubach 1983, S. 63.

Andauernde Bewegungen in einer Ausstellung von Lili Dujourie

Abb. 36: Lili Dujourie, Hommage à ... I, 1972

Eine junge Frau liegt nackt auf einem großen Bett. Wellenartig umspielen die Falten der weißen aufgeworfenen Laken den Körper. Das Bett wirkt wie ein Floß, eine Insel inmitten eines spärlich ausgeleuchteten weißen Raumes mit weißem Dielenboden, einer Flügeltür im Hintergrund, ein paar am Boden liegenden Kleidern, einem Waschbecken. Hin und wieder bewegt sich die scheinbar Schlafende, räkelt sich, kriecht, wirft sich umher. Auf fünf Monitoren an zwei gegenüberliegenden Wänden werden die nur leicht variierenden Teile des Zyklus´ *Hommage à ... I–V* (1972) von Lili Dujourie gezeigt. Auf der einen Seite befindet sich zwischen den Teilen I und IV außerdem ein Monitor mit dem Video *Koraal* von 1978. Es zeigt die Hände einer Frau, die sehr langsam und betont eine Apfelsine schälen und sie schließlich auseinander brechen. Der Blick der Kamera ist statisch und in extremer Nahsicht. Hinter der Apfelsine in der Bildmitte ist der Reißverschluss einer Jeans zu sehen.

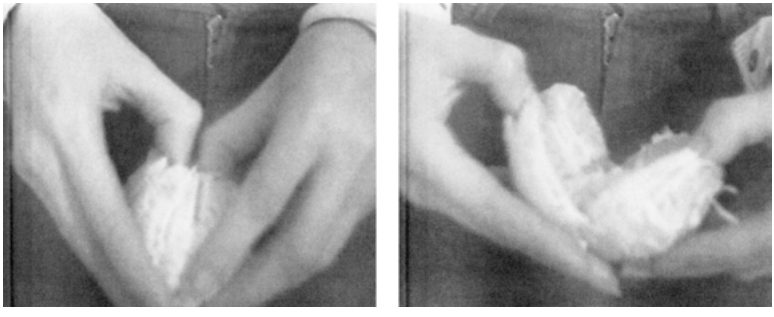

Abb. 37: Lili Dujourie , Koraal, 1978

Der gewählte Ausschnitt, so sehr er der natürlichen, entspannten Haltung der Arme entspricht, unterstreicht die erotische *Handlung.* Die Finger, welche die Apfelsine umfassen, während die Daumen in die mittlere Öffnung dringen, um die Frucht zu halbieren, formen zwischen sich eine herzförmige Figur,

welche den fokussierenden Rahmen wiederholt und vereindeutigt.[3] Die sinnliche Geste wird ebenso zu einer sublimen, sich transzendierenden Andeutung[4] wie in dem Aufbrechen der Apfelsine – des chinesischen Apfels, der verbotenen Frucht – auch die Andeutung eines gewaltsamen Aktes zu sehen ist, der etwas Verstörendes hat. An ihr zerbricht nicht nur die Frucht, sondern auch die Zartheit der sexuellen Anspielung. Und schließlich zerbricht an ihr die Illusion, die im Brechen der Frucht mehr sehen möchte als das, was es vordergründig ist.

Eine Retrospektive im Badischen Kunstverein macht mich 2003 auf das frühe Videowerk der belgischen Künstlerin Lili Dujourie aufmerksam, welches mir zuvor, da ihre Werke in den wenigsten Videosammlungen vertreten sind, leider nicht bekannt war. Da sich die Situation, in der ich ihre Videos hier zu einer Gesamtheit geschlossen betrachte, wesentlich von dem Studium einzelner Bänder in einem Screening Raum, in dem ich selber Vor- und Rücklauf der Bänder betätigen kann, unterscheidet, beziehe ich die Ausstellung als Bedingung, die sie für meine Rezeption schafft, in die Reflexion ein. Ich habe mich folglich entschieden, Dujouries Arbeiten als Gruppe zu besprechen und die Beziehungen zum Raum und meiner Situation als einer beweglichen Betrachterin, die zwischen den Monitoren hin und her gehen kann mitzureflektieren.

Alle Videos, insgesamt vierzehn, werden zusammen in einem dunklen Raum mit Monitoren entlang der Wände gezeigt. Auf einfachen Sitzbänken gegenüber den schwarz-weiß flimmernden Bildschirmen sitzen ein paar AusstellungsbesucherInnen. Die Anordnung der Monitore und Sitzbänke ist streng symmetrisch und unterstreicht die Stille der Arbeiten, die allesamt ohne Ton sind. Beim Eingang befindet sich als erstes ein Monitor, der eine junge Frau – barfuß, mit weißem T-Shirt und dunkler Hose – im Gegenlicht vor einem großen Panoramafenster zeigt. Langsam geht die Figur dieser Arbeit auf und ab, als ob sie auf etwas warte. Zu ihren Füßen liegt ein Hund auf einem Teppich. Der Blick aus dem Fenster geht aufs Meer hinaus, dessen ruhige Bewegungen die Ausdehnung des fünfzehnminütigen Ausschnitts mit dem poetischen Titel *Passion de l´été pour l´hiver* (1981) unterstreichen. Das Bild wiederholt sich in einer anderen Arbeit, die drei Monitore weiter in der gleichen Reihe steht:

---

3 So erinnert die geschlossene Form der Hände auch an das von der Lesbenbewegung als Erkennungszeichen verwendete Vagina-Symbol der dreieckformenden Hände, vgl. Nabakowski 1975.

4 Vgl. Fishers Interpretation einer »zärtlichen Liebkosung« als einer Form der Verfremdung bei Dujourie, die keine Figur der Zerstörung sei, sondern eine Berührung, die eine sinnliche Begegnung mit dem Anderen suche: »Es zeigt sich auch in der unverkennbaren Sinnlichkeit von Koraal (Koralle), 1978, das um das strenge Bild eleganter Finger gebaut ist, die langsam eine Orange schälen und mit erotischer Zärtlichkeit in Spalten zerteilen. Die Idee der Skulptur wird als eine haptische, psychische Konstruktion erlebt, die mit der Entfernung der aufeinander folgenden Schichten implodiert und sich aus dem Umgebenden zurückzieht, um sich erst wieder zu öffnen, sobald die Figur das Blickfeld verlässt und einen leeren Innenraum freigibt. Es scheint, als könne man sich dem Gefühl des Unendlichen nur durch eine intensive Intimität annähern«, Fisher 2002, S. 16.

Abb. 38: Lili Dujourie, Sonnet, 1974

In *Sonnet* (1974) steht eine Frau in einem langen Kleid vor einem großen, mehrteiligen Sprossenfenster mit Blick in einen Garten. Sie geht langsam auf und ab, blickt aus dem Fenster und zeigt sich in durchscheinenden Spiegelungen schemenhaft von vorne. *Sanguine* (1975) zeigt eine junge Frau in tief dekolletiertem, geknöpftem Kleid mit Highheels auf einem Stuhl, die Arme lässig zwischen den Beinen hängend, die das ohnehin kurze Kleid reizvoll hoch raffen. Ihre ebenso lasziv wie gelangweilt anmutenden Posen machen die *Rötelzeichnung* (Sanguine) zu einem Verweis auf klassische Genrezeichnungen.

Abb. 39: Lili Dujourie, Sanguine, 1975

Daneben ein Monitor mit einem nicht allzu schnell zu durchschauenden Bildaufbau: Ein hoher Säulensims eines Kamins und an die Wand gelehnt ein einfacher, hoher, ungerahmter Spiegel, in dem eine junge Frau zu sehen ist – barfuß, die Haare nach hinten gebunden, in Jeans und Hemd – mal hockend, mal stehend: *Effen Spiegel van een stille stroom* (1976). Gegenüber, an der anderen Seite des Ausstellungsraumes, ist die gleiche Säule in einer weiteren Arbeit zu sehen: Eine nackte, junge Frau steht in klassischen Kontrapost-Stellungen abgestützt auf den Sims eines zugemauerten Kamins. Sie wirkt eigenartig weit entfernt. Ein zweiter Blick verrät den Szenenaufbau: Sie ist nur über eine Spiegelung zu sehen, offenbar in demselben schmalen, vertikal aufgestellten Spiegel, aber nun an der gegenüberliegenden Wand: *Spiegel* (1976). Die gegenüberliegende Anordnung der beiden Videos in der Ausstellung wiederholt und verstärkt die Wirkung dieses Spiegelmotivs.

Auf zwölf der vierzehn Monitore ist eine junge Frau im Bild, deren langatmige Bewegungen ein Gefühl von Dauer vermittelten. Ihre Gesten scheinen einem undefinierbaren Rhythmus zu folgen, der sie jeweils auf das Ende einer eingenommenen Haltung warten lässt, bevor sie sich wieder bewegt – ohne dass ersichtlich würde, dass sie wüsste, worauf sie wartet. Unwillkürlich übersetze sich dieses wiederkehrende Motiv in eine ähnliche Handlung zwischen den Bildschirmen.

Abb. 40: Lili Dujourie, Effen spiegel van een stille stroom, 1976

Abb. 41: Lili Dujourie, Spiegel, 1976

Langsam gehe ich zwischen den Monitoren auf und ab und warte auf Veränderungen, warte – mich kaum bewegend – darauf, dass sich die Bilder stärker in Bewegung setzen. Die Spannung aber wird in keiner der Arbeiten gelöst. Als Loop geschaltet, so dass sie aufgrund ihrer unterschiedlichen Bandlängen in immer neuen und doch sehr ähnlichen Varianten nebeneinander her laufen, umschließen die vierzehn gezeigten Arbeiten einen Innenraum, der zugleich leer *und* angefüllt ist – von der eigentümlichen Spannung einer Leere, die sich als Folge wiederholter Motive und kaum merklicher Bewegungen einstellt. Der installative Charakter, der an sich keine zwingende Bedingung zur Ausstellung von Dujouries Bändern ist, schafft eine Form der atmosphärischen Verdopplung der Videos und legt die Korrespondenzen und wiederholten Strukturen räumlich frei. Auf diese Weise wird das Gefüge von Zeit und Raum als Medium der Ausstellung und der Videos erfahrbar. Klassische Posen oft gesehener Frauendarstellungen öffnen einen Bildraum von großer

Ausdehnung in die Vergangenheit. Gleichzeitig aber ist es die Gegenwart, die bildlich *festgehalten* wird: in der geringen Bewegung, der langen Weile eines wartenden Moments, der die Zukunft als das Erwartete und doch nie Eingebrochene präsent werden lässt.

In der Verdichtung der wiederkehrenden Motive, welche die Zusammenschau der Arbeiten Dujouries erwirkt, vermittelt sich mir das zentrale Thema: das Bild einer jungen Frau – der Künstlerin selbst – als ein bewegtes Bild in einem starren Rahmen. Ihre minimalen und langsam ausgeführten Bewegungen in nahezu undefinierten Räumen werden zum Ausgangspunkt einer Interpretation. Immer wieder zeigt sich Dujourie eingebunden in ein klassisches Gebäude, das ihrem Körper die Wiederholung klassischer Posen abzuverlangen scheint. Sie zeigt sich in Räumen ohne Ausgänge. Und doch ist sie es, die sich in diesem statischen Bildrahmen bewegt. Bisweilen verlässt sie ihn *förmlich* und verschwindet aus dem Blickwinkel der Kamera. Ihre Situation lässt sich metaphorisch lesen: Die komplexen Beziehungen zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, Rahmen und Handlung, Einzelwerk und Diskurs verdichten sich hier zu einem möglichen Bild für die Verbindung von *Künstlerin* und *Video* zu Beginn der 1970er Jahre. Zugleich aber, und das wird in der Ausstellung erfahrbar, ist dieses Beziehungsgeflecht aktiv: Es geht um die existenzielle Verbindung von Bild, Raum, Zeit und Sein – um ein *im Bild Sein*, eine Daseinsauffassung, die der Realität der Repräsentation gerecht zu werden sucht. Mit Video war eine Berührung zwischen einem isolier- und wiederholbaren Bildraum und einer Aktion im gegenwärtigen Raum gegeben, die zuvor noch kein anderes Medium in dieser Weise hergestellt hatte. Im Folgenden wird es mir darum gehen, zu zeigen, wie Dujouries Videobilder durch ihre aktive Verbindung von Aktion und Repräsentation auf die enge Beziehung zwischen Bild, Körper und Frau verweisen.

»She is nothing but our gaze«?[5] Positionsbestimmungen in und vor Bildern

Abb. 42: Lili Dujourie, Hommage à ... II, 1972

Die Kamera ist in den Raum der jungen Frau eingedrungen. In *Hommage à ... I–V* nimmt der Blick des Objektivs eine klassisch voyeuristische Position ein. Mit seinem Blickwinkel aus einer scheinbar leicht erhobenen Position, beobachtet er die auf dem Bett Liegende aus einer Perspektive, die im narrativen Film meist als das körperlose Auge des Erzählers/der Erzählerin erscheint. Der Winkel der Kamera führt zu dem Effekt, dass das Zimmer wirkt, als wäre es schräg gestellt: ein abschüssig anmutender Bühnenraum, der sich den Betrachtenden entgegen zu neigen scheint, weil er den Boden zur Bild-

5 Brouwer 1996, S. 266.

fläche anhebt und damit die Konvention verlässt, das Erleben einer normalen Augenhöhe wiederzuspiegeln. Stattdessen mutet die Perspektive schwebend an, als könne ein körperloses Auge unbemerkt und geräuschlos den Raum durchwandern. Dieser *losgelöste* Effekt des gewählten Ausschnitts, der das Bett oberhalb der horizontalen Bildmitte platziert und für den glatten Boden im Vordergrund die gesamte untere Bildhälfte reserviert, wird durch die Beleuchtung eigentümlich verstärkt. Es wirkt, als sei lediglich ein kreisförmiger Lichtkegel in das Zimmer der *Schlafenden* eingedrungen. Das eigenartig schattenlose Licht, mangelnde Tiefenschärfe und schlechte Ausleuchtung verstärken den Blick des *Spions* – als sei es ein Nachtsichtgerät, das hier Einblick in eine intime Szene gewährt. Diese Inszenierung erinnert an *Étant donnés* (1946–66)*,* jenes letzte Werk von Duchamp, in dem eine liegende Frau aus Wachs in lasziver Pose mit Petroliumlampe in der Hand für einen Blick drapiert wurde, den die Ausstellungsbesuchenden schaulustig durch zwei Löcher auf Augenhöhe in einer alten, rustikalen Tür riskieren dürfen. Duchamps ebenso verspielt wie surreal anmutende Inszenierung zum unausweichlichen Blick zwischen die Beine der Liegenden gilt als eine ironische Aufdeckung des voyeuristischen Blickregimes, jenes für die (Kunst-)Betrachtung konstitutiven Begehrens, das in der Idee des interesselosen Wohlgefallens geleugnet wird.[6]

Abb. 43: Lili Dujourie, Hommage à ... III, 1972

Aber hat nicht auch die Liegende in der Inszenierung Dujouries den *Eindringling* vorausgesehen? Ist ihren Posen nicht auch eine Vorwegnahme des schaulustigen Blicks zu entnehmen und damit eine Form der Antwort auf die antizipierte Betrachtung zu erwarten? Marianne Brouwer sieht in den Posen Dujouries und der malerischen Draperie ihres Bettlakens bekannte Meistergemälde zitiert, die das Bild zu einem *Tableau Vivant* werden lassen:

Gradually we may begin to recognize something familiar about her, resembling a déjà-vu. It is there in the very poses of the woman, as though her attitudes were part of a repertory. It is there in the axis around which her movements rotate, at the center of the painterly perspective. The sheets through her gestures seem to undergo a metamophosis and become the rich drapery we associate with Titian´s Venus or Manet´s *Olympia.* There is the arm, flung aside or bent under the neck like the one of Goya´s *Maya.* The long, curved back that we know from Ingres. The legs, opening up or dangling from the bed, give us Courbet. Each posture recalls yet another

6 Vgl. Bahtsetzis 2005 (mit Verweis auf Hentschel 2001).

famous painting, as though in *tableau vivant.* She lies there like a painter´s dream, presenting herself, opening herself up to the gaze: the perfect painter´s model.[7]

Die kenntnisreiche Nachzeichnung der scheinbar signifikanten Posen Dujouries führt Brouwer selbstkritisch dazu, die Wirkung der sich auf dem Bett räkelnden Schönen vor allem in der Spiegelung des Betrachterblicks zu sehen. Ihr Blick, der ebenso lustvolle wie wissende Blick der Kunsthistorikerin, begegnet sich in den Posen Dujouries selbst und gibt dem Narzissmusthema damit eine weitere, aufschlussreiche Wendung, in der es nicht länger um den vermeintlichen Narzissmus der Künstlerin geht, sondern nun um den der Betrachtenden:

Reversing roles, she becomes the lake into which Narcissus gazes – Narcissus being anyone, man or woman. […] She is whatever we make of her, the projected image of desire, of art, of beauty, of memory. She herself is *no place.*[8]

Abb. 44 a, b: Lili Dujourie, Hommage à ... IV und V, 1972

Auch Mieke Bal zielt in ihrer Interpretation des Zyklus *Hommage à ...* auf diesen projektiven Rahmen, durch den das Bild den Blick des Betrachters/der Betrachterin animiere. Anders als Brouwer jedoch, die das »*no place*« als Leere eines Zeichens für die Kunst selbst interpretiert[9], ist Bal an einer spezi-

7 Brouwer 1996, S. 265.

8 Ebd., S. 267.

9 Vgl. ebd., S. 268: »The waiting, the surrender to ennui, the muteness and sometimes failures of impatience shown in her videos are all related to the process of making art. […] The artist does not discover her subject; instead it finds her. Sometimes it takes a long time passed in waiting before it reveals itself. All of her works show a quest for the sublime.« Nach Brouwer steckt in Dujouries Verdopplung des Wartens ein genialer Schachzug: das Warten selbst werde zu dem, was sich findet, werde zu seiner eigenen Zukunft. Es muss den Rahmen nicht verlassen, sondern vermag, im Gegenteil, ihn selbst zu definie-

fischen Konnotation des Blicks interessiert, der *die Frau als Zeichen* rahmt und sie dem voyeuristischen und fetischisierenden Blickregime unterstellt. Mit einem Vergleich zu Rosalind Krauss´ Deutung von Cindy Shermans *Untitled Filmstills* hebt sie hervor, dass auch Dujouries Posen eine »Erinnerung hervor[rufen], wenn auch ohne originäres Vorbild«.[10] Aber posiert Dujourie demnach überhaupt?

> Die Vorstellung einer Vermischung von Stereotype und Maskerade drängt sich auf […]. Mit anderen Worten: Dujouries Posen bieten uns die ›Frau‹ als Konstrukt, zusammengesetzt durch männliche Begierde, Furcht und Phantasie; und zur gleichen Zeit zeigen sie ›die Frau‹ als durch sich selbst konstruiert, als jemand, der das Spiel spielt, wenn auch innerhalb von Zwängen, auf die sie nicht so einfach einwirken kann. […] Es gibt keine brutalere Dekonstruktion der ›Natürlichkeit‹ von Posen – jeder Art von Posen – als diese sich bewegenden Abbilder von etwas, das wir gewohnt sind auf unbeweglichen Gemälden zu sehen.[11]

Bals deutliche Positionsbestimmung, die in Dujouries Videoarbeit das feministische Projekt einer Dekonstruktion naturalisierender Frauendarstellungen am Werk sieht, widerspricht der Einschätzung Brouwers, die trotz der von ihr so treffsicher formulierten Bezüge in Dujouries Videos keine feministische Aussage am Werk sehen kann. Vielmehr sucht Brouwer einen Anschluss an den Begriff *reiner* Kunst – einer Kunst, die entsprechend moderner Maßstäbe als etwas erkennbar sein soll, das nichts sei, außer es selbst.[12] Bal zeigt sich stark überrascht. Sie teilt Brouwers Charakterisierung von Dujouries Videos als "›nachdenkliche Bilder‹ [pensive images]", die sie selber als »theoretische Objekte« versteht, sieht aber gerade in der von Brouwer mit kunsthistorischen Assoziationen belegten Referenzialität von Dujouries Arbeiten eine Reflexionsebene, die bewusst den engen und selbstrefentiellen Rahmen des *l´art pour l´art*-Konzeptes verlässt – zugunsten eines komplexeren Repräsentationsverständnisses:

> Für mich ist das [Brouwers Statement, S.A.] eine absurde Feststellung, ein verzweifelter Versuch, ›Kunst‹ von ›Leben‹ zu trennen, und daher Kunst mundtot zu machen. Offensichtlich haben Dujouries Videos etwas über Kunst zu sagen: zum Beispiel über die Auswirkung von Kunst auf sexuelle Politik. Wie ich ausführen will, repräsentieren diese Werke das historische Rahmen, dass das Rahmen im Hier und Jetzt bestimmt und das Repräsentation, vor allem von Frauen und durch Frauen, zu einer noch größeren Herausforderung macht.[13]

---

ren. Diese moderne Kondition eines selbstreflexiven Kunstbegriffs erlaube es nicht, in den Posen Dujouries mehr als einen Verweis auf sich selbst zu sehen.

10 Bal 1998, S. 67.

11 Ebd.

12 Die eindeutige, auch von Mieke Bal zitierte Passage, lautet: »Most important; her videos do not comment on sexual politics. They are first and foremost a testimony about art, about her relationship to the making of art, about the kind of artist she will be«, Brouwer 1996, S. 268.

13 Bal 1998, S. 61.

Das Rahmen im Hier und Jetzt. Video als performativer und analytischer Rahmen

Mieke Bals Überlegungen zur Bedeutung von Rahmen im Videowerk von Lili Dujourie sind grundsätzlicher Art. So unterscheidet sie in Anlehnung an Jonathan Cullers semiologisches Konzept zur Rahmung von Zeichen zwischen dem Begriff des Kontexts und dem des Rahmens.[14] Üblicherweise, so die Autorin, ist die historische Kontextualisierung eines Werks an einem Gesamtbild interessiert, so dass durch die Benennung von Zusammenhängen die Phantasie einer Vollständigkeit beschworen werde. Der Begriff des Kontextes impliziere ein Interpretationsproblem, wie Culler anmerke, denn der Verweis auf einen Kontext sei insofern simplifizierend, als er ein Außen postuliere, das die Bedeutung des Werkes determinieren soll. Gleichzeitig müsse aber auch jener Kontext erst hergestellt werden und sei folglich ein verheimlichtes Konstrukt. Der Kontext ist demnach nicht weniger als die Bedeutung des Werks selbst ein Text, der erstellt und gelesen werden muss. Im Unterschied dazu ist Cullers Verständnis vom Rahmen performativer Art: *Rahmen* [framing] ist ein Prozess und nicht eine äußere Größe. Das Rahmen – von dem auch Bal im Zitat oben spricht – ist die Technik einer Hervorbringung, die Frage nach dem ›wie‹ als Bedingung einer Sichtbarkeit. So ist das Rahmen ebenso konstitutive Bedingung für das Erscheinen eines Werks, Bedingung seiner Differenz, wie es gleichzeitig Teil desselben ist. Es hat eine trennende Funktion. Die Rahmen-Analysen Bals lassen einen Transfer zu, der das Problem eines performativen Rahmens nicht allein bei Dujourie verhandelt sieht. Viele der frühen Videoarbeiten, die sich mit dem begrenzten Format des Monitors befassen und die mediale Grenze als eine wirksame Differenzierung im Bildraum erkennbar machen, zeigen formal eine vergleichbare Fragestellung. Die ästhetische beziehungsweise auch semiologische Frage nach der für das Bild konstitutiven Wirksamkeit des Rahmens ist selbstverständlich nicht auf den Diskurs der Videokunst beschränkt. Aber Video war in seiner damaligen Form ein geradezu prädestiniertes *theoretisches Objekt*, die Frage des Rahmens zu erforschen: Mit dem bewegten Bild in einem statischen Rahmen – und hier ist die Monitorgrenze von vornherein stabiler als die Projektionsgrenze des Kinofilms[15] – wurde die differenzierende Funktion

14 »Da die Phänomene, mit denen Kritik zu tun hat, Zeichen sind, Formen mit gesellschaftlich konstituierten Bedeutungen, könnte man versuchen nicht an Kontext, sondern an das Rahmen von Zeichen zu denken: Wie werden Zeichen konstituiert (gerahmt), durch verschiedene diskursive Praktiken, institutionelle Übereinkommen, Wertesysteme, semiotische Mechanismen?«, Jonathan Culler [Framing the Sign: Criticism and ist Institutions, London 1988] zitiert nach Bal 1998, S. 46. Vgl. außerdem den früheren und grundsätzlichen Text *Semiotics and Art History*, den Bal zusammen mit Norman Bryson verfasste und in dem ein eigener Abschnitt die Problematik des Kontextbegriffs aus zeichentheoretischer Perspektive behandelt – in Auseinandersetzung mit Jacques Derridas paradigmatischer Rahmen-Studie zu Parergon und Passepartout.

15 Wie Laura Mulvey darlegt, ist der illusionistische Rahmen des Kinoereignisses auf die Transgression des Leinwandraumes angewiesen: »Der Film hat hier die Funktion, so genau wie möglich die ›natürlichen‹ Bedingungen menschlicher Wahrnehmung zu reproduzieren. Kameratechnische Möglichkeiten (besonders am Beispiel der Tiefenschärfe zu exemplifizieren) und Kamerabewegungen

des Ausschnitts unmittelbar angesprochen. Das Bild scheint aus einer projektiven Tiefe – der Bildröhre – auf einer Fläche zu erscheinen, deren Grenzen nicht allein die äußeren Kanten sind, sondern vor allem die Glasscheibe als Ort der Bild-Erscheinung selbst. Anders als eine Leinwand ist die *Mattscheibe* des Fernsehmonitors keine durch Applikationen objekthafter Elemente störbare Bildfläche.

Abb. 45: Wolf Vostell, YOU-Happening, 1964

Abb. 46: Gruppe Art Farm mit Chip Lord, Doug Michels und Curtis - Schreier, Media Burn, 1975

Techniken wie Schneiden, Reißen, Falten etc., die als attackierende Techniken gegen den Bildträger Leinwand aus der Avantgardegeschichte bekannt sind, waren streng genommen nicht sehr variationsreich auf das neue Medium zu übertragen. So ist aus den Anfängen der Videokunst zwar bekannt, dass Nam June Paik Fernsehbilder *auf den Kopf stellte* oder mit Magneten *ablenkte* (1963–1965), Wolf Vostell Fernseher begrub oder verbrannte (1963–65) oder die Gruppe Ant Farm in *Media Burn* (1975) mit einem Cadillac zur Wand aufgebaute Fernsehmonitore durchstieß, aber diese Experimente schienen vergleichsweise schnell erschöpft, da sie recht offensichtlich an die eigentliche, invers gerichtete Tiefe des Monitors nicht heranreichten und das Fernsehbild folglich nicht nachhaltig zu attackieren vermochten.

Interessanter schien es dagegen diese neue Art der Grenze des Bildschirms buchstäblich *von innen heraus* zu reflektieren und zu problematisieren. Gottfried Bechthold etwa machte 1971 durch eine Reihe von Tests auf den Fernseher als Kiste aufmerksam und wies diese bildlich als einen Körper mit Innenleben aus: In den Videos *Test I/II* und *Waterproof* nähert er sich der Kamera jeweils langsam von Weitem auf einer ländlichen Allee. In dem Moment, in dem er so nah ist, dass der Ausschnitt nur noch einen Teil seines Oberkörpers zeigt, beginnt er zu handeln. Einmal wirft er zunächst mit kleinen Steinchen und anschließend mit Lehmklumpen und ein anderes Mal schüttet er einen Eimer Wasser in Richtung der Kamera. In beiden Arbeiten werden die Attacken durch die Grenze abgewehrt, die die Bildschirmfläche herstellt. Einmal bleiben die Lehmklumpen wie von innen an der Bild-

(bestimmt durch die Aktion des Protagonisten), kombiniert mit unsichtbarem Schnitt (den der Realismus erfordert), tragen dazu bei, die Grenzen des Leinwandraumes zu sprengen«, Mulvey 1980, S. 39. Anders als das Fernsehen, das immer auch in seiner jeweiligen Umgebung erlebt wird, zielt das Kino auf eine Immersionserfahrung, welche die Zuschauer den Raum, in dem sie sich befinden, nach Möglichkeit für die Dauer des Films vergessen lässt.

schirmfläche kleben, das andere Mal wird das Wasser zurückgehalten und rinnt an der Scheibe herab. Aber an welcher? Es entsteht der Eindruck, es gäbe eine geteilte, transparente Berührungsfläche zwischen Bild und Betrachtung – als sei der Fernsehkörper nur eine Objekthülle als Grenze zwischen dem Geschehen im Bild und dem davor.

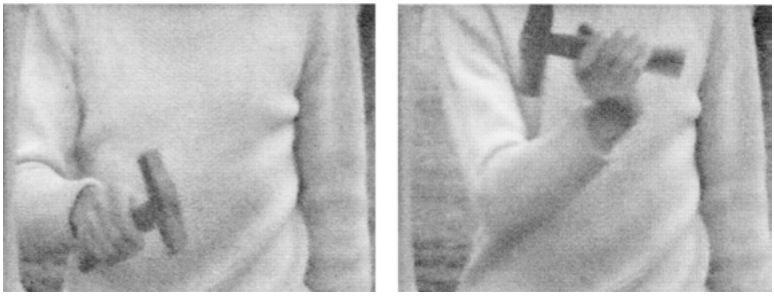

Abb. 47: Gottfried Bechtold, Test 1, 1971

Bechthold klopft wörtlich den Rahmen der Kiste ab, so als schlüge er von innen gegen die Außenbegrenzung des Bildes: Mit einem Hammer klopft er entlang des Rahmens, wobei ein hölzernes Geräusch den Eindruck verstärkt, dass er auf eine Kiste schlägt. Er verhält sich der naiven Vorstellung vom Mann in der Kiste entsprechend, aber die Wirkung ist in ihrem Verweis auf den Rahmen genau gegenteilig, weil sie den magischen Glauben an das Geschehen auf dem Bildschirm herausfordert. Ganz ähnlich verhält es sich mit zwei Videobeispielen von VALIE EXPORT, *Touching. Body Poem* (1970) und *Hauchtext: Liebesgedicht* (1973).

Abb. 48: VALIE EXPORT, Touching. Body Poem 1970

In *Touching* sieht man stampfende Füße von unten, die von innen gegen die Monitorfläche zu treten scheinen, und in *Hauchtext: Liebesgedicht* sieht man die Künstlerin von vorne, während sie eilig und angestrengt den Betrachtenden entgegenhaucht, so dass die Monitorscheibe durch ihren Atem zu beschlagen scheint. Bei der Beschreibung der Arbeit sträubt sich mein aufgeklärtes Bewusstsein gegen die einfache Wiedergabe dessen, was zu sehen ist: EXPORT tritt mit Füßen von innen ans Glas oder haucht mir entgegen. Die

Eindrücke, die diese Arbeiten durch ihre Sichtbarmachung der Bildgrenze erzeugen, widersetzen sich der alltäglichen Unsichtbarkeit des Mediums beim Fernsehschauen. Fast unwillkürlich versuche ich in der Beschreibung, dem Trick dieser Arbeiten auf die Schliche zu kommen. Der *Hauchtext*, der mir die Sicht versperrt, lässt dies durch ein ironisches Spiel mit Nichterkennbarkeit ›sichtbar‹ werden. Er erinnert daran, dass Spiegel, Brillen und Fensterscheiben angehaucht werden, um sie frei zu putzen. Hier aber führt das Hauchen nicht zu einer Klarsicht, sondern im Gegenteil zu einer Visualisierung der Mattscheibe. EXPORT haucht mehrzeilig, was den Eindruck einer Textwiedergabe verstärkt. Das Liebesgedicht selbst aber bleibt unlesbar – weder lässt es sich in eine bekannte lyrische Formulierung übersetzen noch erfährt man den Adressaten, noch scheint die Aktion selbst dem romantischen Bild von einem eingehauchten Liebesschwur zu entsprechen, der die Betrachtenden unmittelbar anspräche. Auf diese Weise thematisiert ihre Arbeit an der Grenze zu mir, der Betrachtenden, eine Schnittstelle, die noch eine weitere Grenze markiert, nämlich die meines Verständnisses. Ich kann das Liebesgedicht nicht lesen, kann mich nicht identifizieren. Der kondensierte Atem schlägt meinem Bedürfnis nach einem klaren Durchblick wie kalter Rauch ins Gesicht.

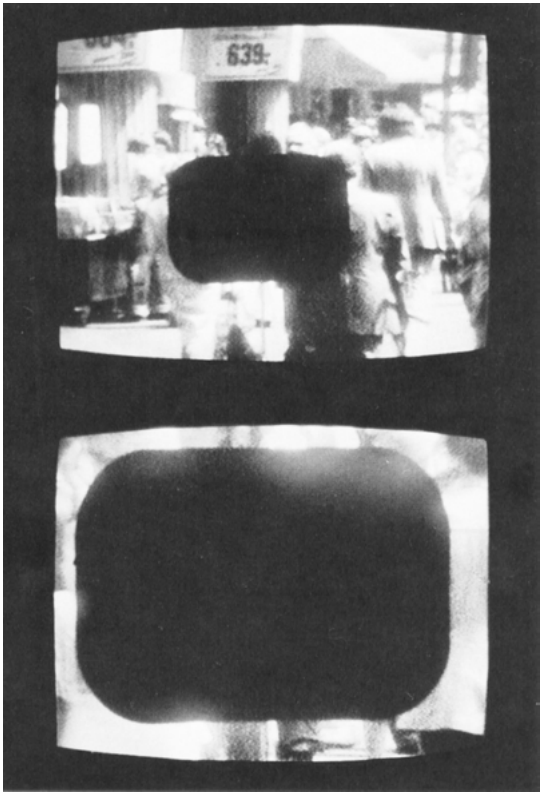

Abb. 49: Reiner Ruthenbeck, Objekt zur teilweisen Verdeckung einer Video-Scene, 1972–74

Diese frühen, konzeptuellen Videoarbeiten thematisieren jene Grenze, die als eine spezifische Dimension des (neuen) Rahmens verstanden werden kann. Das eigentümlich Paradoxe dieser Arbeiten ist, dass sie mit Hilfe illusionistischer Vorkehrungen anti-illusionistisch arbeiten: Sie suggerieren eine Berührungsfläche, die zwar materiell und raum-zeitlich nicht gegeben ist, dafür aber psychisch real existiert. Indem sie diese bildlich – durch illusionistische aber durchschaubare, einfache Tricks – konkretisieren, arbeiten sie an ihrer Dekonstruktion. So ist zum Schutz der Kamera jeweils eine Glasschicht nötig, welche die Trennung im Grunde verdoppelt. Im Unterschied dazu dekonstruiert etwa Reiner Ruthenbecks *Objekt zur teilweisen Verdeckung einer Video-Szene* (1972–74) die Begrenztheit des Mediums gerade durch einen sich selbst gänzlich erklärenden, desillusionierenden Aufbau: Der Kamerablick nähert sich einer auf einem Stativ montierten schwarzen, rechteckigen Fläche mit abgerundeten Kanten in einer städtischen Fußgängerzone und je näher er kommt, desto größer ist der schwarze Teil des Bildschirms, bis dieser schließlich bis zu seinen Rändern von der schwarzen Fläche verdeckt ist.

Ähnlich arbeitet Richard Kriesches *blackout* (1974) mit dem Entzug des Fernsehbildes während einer Diskussion über Videokunst im Fernsehen. Kriesche nimmt an einer Diskussionsrunde mit verbundenen Augen teil und fordert die Studiokamera auf, sein Gesicht so nah heranzuzoomen, dass schließlich der gesamte Bildschirm durch das Schwarz der Binde ausgefüllt ist. Die Schwärzung der Bildfläche arbeitet mit einem Entzug des Bildes, der das Projektionsmittel des Blicktransfers zwischen DarstellerIn, Kamera und ZuschauerIn *sichtbar* macht: »meine wirklichkeit (ich sehe nichts) wurde für die zuseher zur medialen wirklichkeit (sie sehen nichts)«.[16] Eine vergleichbare, wenn auch dramatischere Strategie der Dekonstruktion des Übertragungsprozesses, der den Bildschirm sichtbar opak werden lässt, liefert die Arbeit *ZEITBLUT* von Peter Weibel. Das veröffentlichte Konzept von 1972 sieht vor, dass Weibel vor laufender Fernsehkamera Blut abgenommen wird, während er einen Vortrag über das Ende der Zeit hält.[17] Das Blut soll über einen Plastikschlauch in einen Zwischenraum zwischen zwei Glasscheiben einfließen, durch die hindurch die Kamera ihn filmt, so dass sich der Bildschirm nach und nach mit seinem Blut füllt, welches auf diese Weise die Szene verdeckt. Die empathische Übertragung zwischen Darstellung und Zuschauern, welche sich blutige Szenen in Nachrichten wie Filmen zu Nutze machen, würde so ausgerechnet durch einen steigenden Blutpegel als Bildstörung unterbrochen. Nur am Rande, weil es nicht Thema dieses Abschnitts ist, sei hier angemerkt, dass Weibels Konzept aber auch auf den Topos des leidenden Künstlers in der Tradition Christi zu rekurrieren scheint, – sein Blut für uns, die Zuschauenden, vergießend.[18]

---

16 Kriesche 1977.

17 Die Arbeit konnte erst einige Jahre später realisiert werden: 1978 führte Weibel eine Videoperformance durch (Internationales Performance Festival, österreichischer Kunstverein, Wien 1978 als Bestandteil der Performance *vers & vernunft*); 1979 war sie Bestandteil einer Fernsehsendung: Club 2, ORF, FS 2 und die Performance wurde noch einmal in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus aufgeführt (München 1979). Vgl. Re-Play 2000, S. 280.

18 Dieser kritische Verweis auf ein Bild des Künstlers als exemplarisch Leidendem im Rahmen einer Fernsehkritik ließe sich mit Martha Rosler auch auf die Krise der Künstler durch die Konkurrenz der neuen Medien zurückführen (vgl.

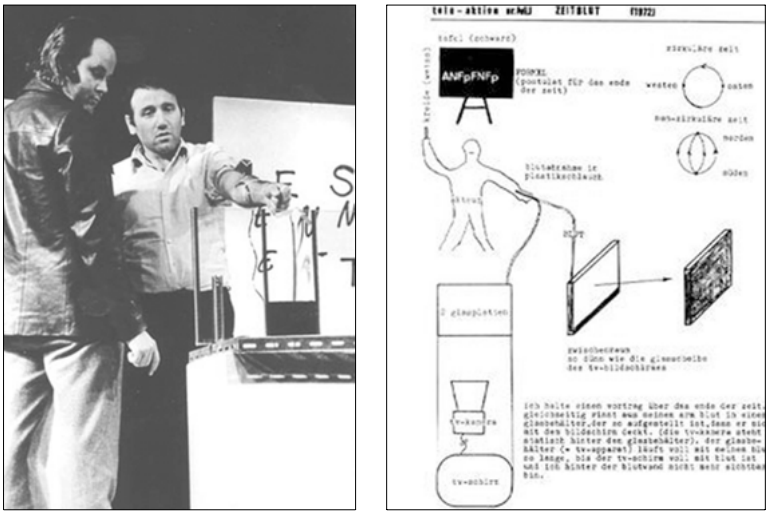

Abb. 50: Peter Weibel, Zeitblut (Tele-Aktion VII), 1972/1978

Andere Arbeiten, wie *The Austrian Tapes* (1974) von Douglas Davis interessierten sich für diese Grenze explizit als Interface, als Ort einer Begegnung zwischen einem Betrachter/einer Betrachterin und dem Bild. *The Austrian Tapes* reflektiert die gleichsam taktile Qualität dieser Schwelle zwischen zwei getrennten Räumen und Zeiten. Davis fordert die Betrachter auf, an den Bildschirm heranzutreten und *ihn* zu berühren – seine Hand, seine Wange, seinen Brustkorb, seinen Rücken – das Glas. Mit monotoner, seine eindringlichen Anweisungen wiederholender Stimme, fordert er dazu auf *Hand an Hand*, *Rücken an Rücken* usw. diese Art der Berührung zu reflektieren.

Please come to the television set in front of you/Place your hands against my hands/Think about our touching each other […] Please come as close to your television set as you can/Discard your clothes/Press your chess against mine […] Please turn around now and press your back to the screen of your television set/Think about what this means/What is the end of this?[19]

Die didaktische Übung zielt auf eine paradoxe Erfahrung: die konkrete Fühlbarkeit einer Grenze, die gleichzeitig eigentümlich transparent zu sein scheint und durch die suggestive Kraft des Mediums aufgelöst wird – so dass sie in der Regel – das heißt dem täglichen Fernseherleben – im Grunde unsichtbar bleibt. David Ross sieht in *Austrian Tapes* einen aufmerksamkeitserregenden Hinweis auf das Teilen von Phantasien:

The touching is completed in the mind of the viewer; the medium is used to convey a shared fantasy. Like the backward television set, the work means more than it is –

Kap. I, S. 33). Auf den Topos der Krise und seinen Bezug zum Künstlerkörper in der Kunst der 1970er Jahre gehe ich im nächsten Kapitel näher ein.

19 Eigene Transkription des Kommentartextes der Stimme aus dem Off.

»it is out of control,« as he [D. Davis, S.A.] says, »beyond me, where it merely began.«[20]

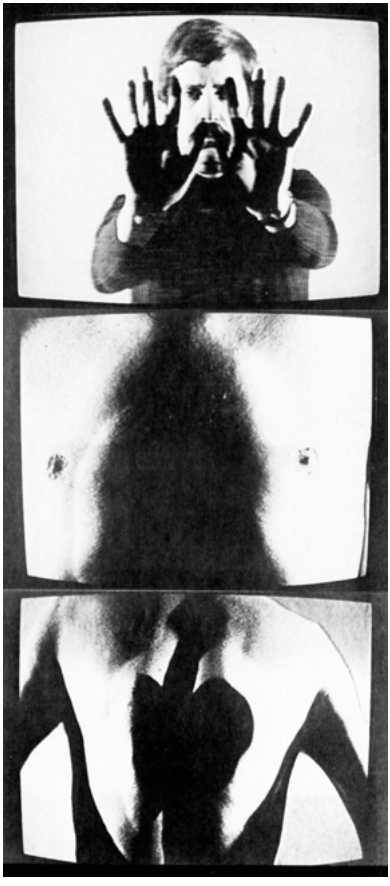

Abb. 51: Douglas Davis, The Austrian Tapes, 1974

Stellt Davis für diese Grenzerfahrung direkte Bezüge zur Empfindungsrealität der Haut her, so arbeiten andere Videos eher abstrakt mit der Realität dieser sich selbst negierenden Grenze. In dem Video *The Endless Sandwich* (1969) etwa, einer videotechnischen *Mise-en-abyme*, zeigt Weibel die suggestive Tiefe des elektronischen Bildraums als eine sich nach hinten verjüngende Staffelung einer Bild im Bild Folge, die den Betrachter am Ende selbst mit in die Handlung einbezieht – ihn ins Bild holt, beziehungsweise zeigt, dass er immer schon Teil der Bildfolge ist : Ein Mann von hinten sitzt vor einem Fernsehgerät in dem ein Mann von hinten vor einem Fernsehgerät sitzend einen Mann von hinten in einem Fernsehgerät beobachtet … Hinten, im letzten und kleinsten Bild beginnend, tritt eine Bildstörung auf dem Fernse-

20 Ross 1974, S. 62.

her ein, so dass zunächst der am weitesten entfernt sitzende Mann aufsteht, um den gestörten Kanal zu regulieren. Während er an den Knöpfen dreht, springt die Bildstörung eine Ebene weiter *nach vorne*. Sie setzt sich Bild für Bild fort. Eine Ebene nach der anderen fällt durch das bekannte Rauschen einer Signalstörung aus.

Abb. 52: Peter Weibel, The Endless Sandwich (Tele-Aktion I), 1969

Die Szene wiederholt sich: Der Mann von hinten tritt jeweils an den gestörten Fernseher heran und sucht nach der richtigen Einstellung, was die gestaffelte Tiefe jeweils um eine Ebene verkürzt, bis schließlich die letzte Bildebene zu rauschen beginnt, das heißt die Bildstörung jenen Bildschirm erfasst, auf dem ich mir die Arbeit Weibels ansehe. Am Ende also steht die Aufforderung die Folge selbst konsequent fortzusetzen und den Fernseher abzuschalten. Ähnlich wie für die Arbeiten Dujouries beschrieben, besteht hier eine Art spiegelbildliche Beziehung zwischen Bild und Betrachter, die das Videobild in den Raum hinein fortsetzt. Sind es bei ihr die unwillkürlichen Bewegungen des Wartens, die sich vom Bild auf die Betrachtung übertragen, so ist es bei Weibel der Reflex, die Bildstörung zu regulieren. Anders jedoch als in den Videos von Dujourie, in denen die Performerin am Ende aus dem Bildfeld tritt, sind hier die Betrachtenden dazu aufgefordert, die scheinbar endlose Schleife und damit das Bildfeld, das ebenso das Blickfeld des Apparates ist, zu verlassen.

Nahezu alle dieser konzeptuellen Videoarbeiten wirken entweder formal sehr einfach oder gar naiv, verspielt oder amüsant, obwohl sie komplizierte

Fragen an die Beziehung zwischen verschiedenen Realitätsebenen stellen.[21] Die Komplexität ihrer strukturellen Reflexion zeigt sich erst in dem Versuch, den Bildvorgang sprachlich nachzuvollziehen und die Verschränkung von psychischer und technischer Repräsentationslogik analytisch zu fassen. Rita Myers hat ein besonders eindringliches, parabelartiges Bild für die performative Funktion des Rahmens in ihrem Video *Slow Squeeze* (s/w, Ton, 11:15 min) von 1973 geschaffen: Die Performerin (Myers) ist hier einer ihr immer näher rückenden Kameraperspektive ausgeliefert. Ganz allmählich verengt sich der Bildausschnitt. Dabei versucht sie stets durch Nachrücken im Bild zu bleiben. Nach hinten ist ihr Raum durch eine Wand begrenzt. Stück für Stück beschneidet der enger werdende Rahmen des näher rückenden Kameraausschnitts ihre Bewegungsfreiheit. Sie zieht sich immer weiter zusammen bis sie schließlich, nach zehn Minuten, wirkt, als sei sie in eine minimale Kiste eingesperrt, die ihr keinen Freiraum mehr ließe. Bild- und Handlungsraum fallen in eins und der von der Kameraperspektive definierte Bildrahmen wird als unmittelbare Bedrohung der Bewegungsfreiheit thematisiert. Hier endet die Näherung der Kamera.

Abb. 53: Rita Myers, Slow Squeeze 1, 1973

21 Viele Videoarbeiten der 1970er Jahre haben sich mit der Komplexität dieser Ebenen befasst. Insbesondere der österreichische Künstler Richard Kriesche aber hat die undurchschaubare Staffelung und das Verhältnis verschiedener Wirklichkeiten zueinander zu einem konsequenten Thema seiner konzeptuellen, theoretischen Videoarbeiten gemacht. Seinen Standpunkt erklärt die Broschüre *wirklichkeit gegen wirklichkeit*, die er anlässlich der documenta 6 (1977) herausbrachte und die neben der Erklärung vorweg eine Dokumentation der Arbeiten *blackout* (´74), *tv-tod* (´75), *vice versa* (´76), *video-time* (´76), *media lecture* (´76) und *zwillinge* (´77) enthält. Zu den Arbeiten schreibt er: »in keiner dieser arbeiten ging es um die herstellung von videotapes, sondern um das bild von wirklichkeit, das mittels video bzw tv als selbstbeschreibung des mediums versucht wurde« (R.K., Klappentext). Zu dieser Selbstbeschreibung des Mediums führt Kriesche einleitend aus: »das elektronische bild (seinem wesen nach als elektronisches und nicht als filmisches begriffen) lässt das konzept von bild und gegenbild nicht zu. […] in der realitätsverdoppelung fallen vergangenheit und zukunft in der bildgegenwart zusammen. daraus resultiert jene perfekte realitätsnähe, die zwischen sein und schein von wirklichkeit keinen unterschied macht. statt dessen wirklichkeiten erzeugt. […] sache der kunst kann folglich nicht mehr die schaffung von x-beliebigen gegenständen, kunstwerken bzw. wirklichkeiten sein. ihre sache wird in der *ermittlung gegebener wirklichkeiten* liegen«, Hervorhebung R.K.

Es fällt mir schwer, in der Enge des Rahmens, den die zusammengekauerte Stellung der Performerin thematisiert, nicht auch eine Kritik an jener Enge zu sehen, welche die Tradition erzeugt, indem sie *die Frau als Bild* behandelt. Myers Arbeit ist konzeptuell nicht an diese (feministische) Fragestellung gebunden und es entspricht eher der projektiven Rahmung meinerseits, sie in der Enge dieses Rahmens zu sehen, und mehr noch, sie durch eben diesen Rahmen selber einzuengen. Im Folgenden werde ich den fortwährenden Prozess wechselseitiger Rahmengebungen als das spannungsreiche, interaktive Feld zwischen Bild und Subjekt, zwischen Werk und BetrachterIn reflektieren.

Selbstgegenwart und die Präsenz der Bilder – eine verstrickte Beziehung

Um dem nachzugehen, was diese Videos aktiv zu einem Verständnis von Rahmung beitragen, möchte ich untersuchen, was übrig bleibt, wenn man die Frage ›was *machte* dies möglich?‹ in ›was *macht* dies möglich?‹ umwandelt, das heißt, wenn man sich nicht auf das Werk als ein in der Vergangenheit Gegebenes bezieht, sondern auf seine Existenz als Affekt und zugleich Effekt in der Gegenwart, jetzt in dem Moment, in dem wir es ausgestellt sehen. Dieser Effekt wird durch die soziale Konstruktion von Visualität verkompliziert, das heißt, die Modalitäten des Sehens, die wir uns antrainiert haben, und die Variabilität von Identifikationen.[22]

Mieke Bal plädiert dafür, die Videoarbeiten Dujouries nicht allein auf den damaligen Diskurshorizont und die Realität ihrer Aufnahmesituation zu beziehen, sondern ihre Gegenwartsform aufzugreifen und die Frage der prozessualen Rahmung auf die Situation der Betrachtung auszudehnen. Ging es mir eben um die vor dem Zoom zurückweichende Bewegung der Performerin, das heißt um das Verhältnis von Kamera und Handlung in der Situation der Aufnahme, so möchte ich in Anlehnung an Bal nun das Verhältnis von Bild und Betrachtung in der Situation der »Retrospektive«, der Ausstellung oder anderweitigen Wiederaufführung der Videoarbeiten, aufgreifen und die Frage angehen, welches spannungsreiche Feld sich zwischen der Rahmung durch den Blick der Kamera und durch den der Betrachtung aufbaut. Ich gehe noch einmal einen Schritt zurück, ans Ende des vorangegangenen Unterkapitels *She is nothing but our gaze* und damit an den Anfang der Frage nach der Technik des Rahmens, zurück in Dujouries retrospektive Ausstellungssituation und greife Bals Vorhaben auf:

Wie ich ausführen will, repräsentieren diese Werke das historische Rahmen, das das Rahmen im Hier und Jetzt bestimmt und das Repräsentation, vor allem von Frauen und durch Frauen, zu einer noch größeren Herausforderung macht.[23]

Einleitend merkt Bal in *Schweben zwischen Gegenstand und Ereignis. Begegnungen mit Lili Dujourie* an, dass selbstverständlich auch die Kritikerin, Theoretikerin, oder Historikerin in die Prozesse der Rahmung verstrickt ist. Selbstkritisch weist sie darauf hin, dass ihr Versuch, die Arbeiten Dujouries

22 Bal 1998, S. 46.
23 Ebd., S. 61.

im Kontext des Feminismus der 1970er Jahre zu sehen, nicht unproblematisch sei, da der Rahmen, den es zu konstruieren gälte, kein über jeden Zweifel erhabenes, endgültiges Gebilde der Abgrenzung sein könne. Diese Form der Selbstkritik scheint mir beachtenswert. Wenn ich in Myers beängstigender Enge am Ende von *Slow Squeeze* ein Bild für das enge Korsett der *Frau als Bild* sehe, so verdoppele ich auf gewisse Weise die zunehmende Beschränkung ihrer Bewegungsfreiheit, indem ich die Deutungsebene ihrer Arbeit reduziere. Aber es ist gerade die Qualität ihres Bandes, mir darauf eine Antwort vorweg zu geben: Du tust mir weh, Du engst mich ein. Myers Rückzug vor der näher rückenden Kamera, der Zudringlichkeit ihres Blicks, ist doppelt interpretierbar: Es ist ein Rückzug vor einem Blickregime, den ich unter feministischem Vorzeichen als Kritik an demselben lesen kann. Da ich aber gewohnt bin, die Perspektive der Kamera auch als Repräsentation meines eigenen Blickes zu lesen und weiß, dass meine Augen durch den Apparat geschult sind, kann ich ihr Video ebenso als Hinweis auf meine eigene Teilnahme an diesem Blickregime lesen. In einem Interview mit Liza Bear verdeutlicht Rita Myers, dass es ihr nur durch die gleichzeitige, spiegelartige Kontrolle ihrer aufgezeichneten Bewegungen im Monitor möglich war, *im Rahmen zu bleiben.*[24] Damit ergab sich in der Situation der Aufzeichnung ein spannungsreiches, interaktives Feld zwischen Kameraperspektive und Performerin, das sich später auf die dialogische Begegnung zwischen aufgezeichnetem Bild und BetrachterIn überträgt. Ich befinde mich mit Myers Video folglich in einer dialogischen Situation, in der zum einen ich diejenige bin, die ihre Arbeit durch den Kontext der eigenen Fragestellung rahmt – und zugleich begegne ich hier einer vor mir zurückweichenden jungen Frau, die den Rahmen des Kamerablicks auf mich überträgt und schließlich mich darin gefangen nimmt und einengt, indem mir ihr Video keinen anderen Standort gewährt als den der Partizipation an dem zudringlichen Blick der fixierten Kamera.

Abb. 54: Rita Myers, Sleep Performance, 1974

24 Myers 1975, S. 26.

Myers thematisiert die Dialogizität von Video in einer vierstündigen Video-Schlafperformance und dem später dazu editierten Band *Sleep Performance and Second Thoughts* (s/w, Ton, 30 min): 1974 legte sie sich in dem Hauptstudio des Kabelfernsehnetzwerkes *Synapse* der Syracuse University auf einem Tisch in einem Kontrollraum schlafen, von wo aus sie live ins gesamte Netz übertragen wurde. Jede/r, die/der es wünschte, an der Aktion teilzunehmen, war dazu aufgefordert, eine Videonachricht von einer der anderen Sendestationen aus an sie zu schicken, welche wiederum live über die Monitore eingespielt wurde, die die Schlafende umgaben. Vorab hatte die Performerin mögliche TeilnehmerInnen darüber informiert, dass sie davon ausgehe, ihre Botschaften unbewusst aufzunehmen und gegebenenfalls nach dem Erwachen in Form von traumartigen Sequenzen oder Gefühlen unbekannter Herkunft zu verarbeiten. Die Teilnehmenden konnten sich ihrerseits selber während ihres Eingriffs auf den Monitoren um die Performerin herum beobachten.[25] Die Möglichkeit einer gleichsam hypnotischen Manipulation, der sich Myers aussetzte, kommentierte die im Fernsehdiskurs der 1970er Jahre diskutierte, bedrohliche Idee, dass das tägliche Fernsehen Einfluss auf die unbewusste Entwicklung von Vorstellungen haben könnte. Myers schrieb die Gedanken, die sie in Folge der Aktion beschäftigten, auf und fügte sie später, vorgetragen durch eine andere Erzählerin, als Voice-Over in die Videodokumentation der Performance ein.[26]

Was diese Arbeit *berührt*, möchte ich als den neuralgischen Punkt zwischen dem Empfinden von ›öffentlich‹ und ›privat‹ oder ›intim‹ bezeichnen. Myers ungewöhnliches Schlaflabor spielt, kommunikationstheoretisch formuliert, mit der Idee einer auf Empfang gestellten Sendestation. Der Schlaf ist als Zeichen für einen egoistischen Rückzug zu verstehen, eine scheinbar totale Abkapselung des Individuums gegen seine Umwelt. Hier beginnt die Irritation, denn Myers zeigt sich auch schlafend noch *empfänglich*, das heißt unabschließbar gegenüber den Einflüssen anderer. Aber nicht nur, dass sie sich den möglichen Einflüssen der sie umgebenden Bilder aussetzt, sondern gleichzeitig gibt sie sich als Schlafende zu sehen. Auch ihre Arbeit stellt sich damit, ebenso wie die von Dujourie, in die Tradition der Bilder schlafender Frauen. Die schlafende Schönheit konfiguriert, wie bereits zu dem Zyklus

25 Margret Morse kommentiert in *Virtually Live: Hybride Körper, Bildschirme und »Replikanten«* die sich zum Vergleich anbietende Arbeit *Telematic Dreaming* (1992) von Paul Sermon, die via ISDN Verbindungen und Blue-Screen-Techniken Körper an verschiedenen Orten auf einem Bildschirm vereinigt. Auf einem virtuellen Bett am Boden werden die Träumer von unterschiedlichen Orten zusammen geführt, das heißt der real anwesenden Person im Raum liegt das Bild einer abwesenden Person eines anderen Ausstellungsraumes zur Seite, so dass sie miteinander über die Bildübertragung interagieren können. Hier übernimmt die künstlerische Arbeit nur die Einrichtung einer Situation. Die *Auswertung* erfolgt durch andere: »Susan Kozel berichtet nach wochenlangen Vorführungen in Amsterdam mit unzähligen Besuchern, dass mit ihrem Eigenbild zur Einheit verschmolzene entfernte Körper auch psychisch mit ihrem Fleisch verwoben waren. Sie erfuhr eine abrupte Trennung von ihrem Bildschirmkörper während eines virtuellen Angriffs von zwei jungen Männern. Davon abgesehen hörte ihr veränderbarer Bildschirmkörper nie auf, ihr Körper zu sein, und das zeigt, dass die Erfahrung virtueller Welten nicht ohne reale psychische Konsequenzen bleibt«, Morse 1997, S. 204.

26 Zur Beschreibung dieser vergleichsweise unbekannten Arbeit vgl. Rita Myers 1975.

von Dujourie angemerkt, eine klassische Szene des Voyeurismus[27], insofern sie als ideale Projektionsfläche von Unschuld, Passivität und Anmut dient. Gleichzeitig liefert das Bild einer Schlafenden die perfekte Grundlage zur Annahme einer Selbstgenügsamkeit: Als schlafende Unschuld wird die Dargestellte zur reinen Projektionsfläche – zu *nichts als unserem Blick* (Brouwer). Andy Warhol deckt die Obsession dieses klassischen Schlafthemas in seinem legendären Film *Sleep* (s/w, ohne Ton, 321 min) von 1963, förmlich *auf*. Explizit zeigt er den fetischistischen, voyeuristischen und detailverliebten Blick der Kamera, mit der er seinen schlafenden Liebhaber, den Dichter John Giorno, in starker Nahaufnahme filmt. Gleichzeitig bricht der Film durch seine homosexuelle Verschiebung des Motivs und durch seine Länge mit dem klassischen Genre der Malerei und seiner Fixierung auf das Bild der Frau.[28]

Dujouries offensichtliches Mimen des Schlafens, Warhols obsessive Langzeitbeobachtung seines schlafenden Lovers und Myers bewusste Öffnung ihres Unbewussten stellen meines Erachtens strategische Wendungen eines klassischen Motivs gegen sich selbst dar. Sie alle behandeln eine signifikante Blickbeziehung zwischen dem Dargestellten und den Betrachtenden und wenden sich gegen den kontemplativen Genuss. Wie schon gegenüber *Slow Squeeze* von Myers festgestellt, war oder ist der/die Betrachtende dazu angehalten, sich gegenüber der Perspektive der Kamera zu positionieren, denn die projektive Übertragung, die die Perspektive der Kamera zu einem Rahmen für den eigenen Blick macht, ist unausweichlich. Die Videoperformance *Pryings* (1971, s/w, Ton, 16 min) von Vito Acconci verdeutlicht den aggressiven Zuschnitt einer solchen Übertragung besonders *eindringlich*.

Abb. 55: Vito Acconci, Pryings, 1971

27 Vgl. Schade/Wenk 1995.

28 Vgl. *Film im Underground* : »[D]er Film ist nicht, wie immer fälschlich behauptet wird, die Dokumentation eines einzigen 6stündigen Schlafes, sondern es sind drei Stunden aus 10 Minuten langen Sequenzen, die im Zeitraum von 6 Wochen aufgenommen wurden. Jedes Segment wird zweimal gezeigt«, Hein 1971, S. 93.

Das Video zeigt den Versuch Acconcis, die geschlossenen Augen seiner Partnerin Kathy Dillon gewaltsam zu öffnen, wobei er die Kamera trägt, die nicht nur durch die unruhigen Bewegungen, sondern auch durch die Aufzeichnung seines zunehmend erhitzten Atems einen besonders nahen Eindruck von der Aktion vermittelt.[29] Zu sehen ist Dillons Gesicht in Nahaufnahme, während eine Hand von Acconci versucht ihr geschlossenes Augenlid gewaltsam zu öffnen. Sie wehrt sich nicht. Gelegentlich weicht sie etwas nach hinten aus. Aber auch wenn er es schafft, das Lid zu öffnen, so verweigert sie den direkten Blickkontakt, indem sie das Auge wegdreht. Die offene Aggression dieser Szene, mit der Acconci seine Partnerin angreift und ihren Körper zu öffnen versucht, ist in ihrer penetranten Formulierung des voyeuristischen Begehrens entlarvend. Im Unterschied zur körperlosen Schwebe der Kamera bei Dujourie gibt Acconci dem Kamerablick einen Körper und ein offensichtliches Begehren.

Die skizzierten Arbeiten von Dujourie, Myers und Acconci haben, trotz allen offensichtlichen Unterschieden, gemeinsam, dass sie den Blick der Kamera als einen Rahmen thematisieren, dessen Zuschnitt nach beiden Seiten wirkt. Bei Dujourie ist der Blick scheinbar unbemerkt ins nächtliche Zimmer eingedrungen und beobachtet sie obsessiv, sieht sich in ihren Posen aber damit konfrontiert, erwartet gewesen zu sein. Beide, Bild und Betrachtung, verharren in der Beziehung, in die sie die fixierte Kamera zueinander setzt. Bei Myers nähert sich der Blick unaufhaltsam und engt den Bewegungsraum der Darstellerin extrem ein, kann sich aber seiner Zudringlichkeit gleichzeitig nicht entziehen. Ebenso ist er bei Acconci unmittelbar in das übergriffige Geschehen einbezogen, so dass sich der Blick der Betrachtenden an der Gewalt gegen Acconcis Partnerin beteiligt, aber auch ihre Abwehr erfährt. Über die Kamera wird der Blick der Betrachtenden zum Mittäter – und er wird daran erinnert, dass er immer schon beteiligt war und ist.

Die Videokamera schien an dem Abbau von Distanzen zu arbeiten und Abstände nicht nur im konkreten, raumzeitlichen Sinn zu reduzieren.[30] Um nun die Frage wieder aufzugreifen, welche operative Wirksamkeit Video als Rahmentechnik hatte und wie sich diese repräsentationskritisch nutzen und in das feministische Projekt einbauen ließ, komme ich noch einmal auf Dujouries Arbeiten und ihre Strategie, die klassischen Bildvorlagen gleichsam aus der Nähe zu betrachten, zurück. Wie viele andere Videoarbeiten zu Beginn der 1970er Jahre, arbeitet *Hommage à ...* mit einer ungeschnittenen Sequenz. Gleichzeitig aber unterteilt sich die Szene in die verschiedenen ›Quasisequenzen‹ ihrer eingenommenen Posen. Diese Form der Unterteilung der Szene steht dem kontinuierlichen Rahmen der Aufnahme und der fortlaufenden Aufzeichnung entgegen, womit sich die Ebene der Handlung *im* Bild gegen die der Handlung *des* Bildes absetzt. Diese Formulierung ist problematisch, insofern sie nicht auf die Vorstellung eines von seinem Träger abzulösenden Bildes hinweisen soll, sondern die grundsätzlich mediale Bedingtheit des

29 Die Performance wurde am 9. April 1971 an der New York University aufgeführt, wobei das Video nur einen Ausschnitt ohne Abschluss der Szene zeigt. Vgl. Engelbach 2001, S. 100–101.

30 Samuel Weber spricht davon, dass es das Wesen des Fernsehens sei, »*Abstand an sich zu reduzieren*« (Weber 1994, S. 75). Auf diese Formulierung und die Implikationen des Topos Nähe für die Ästhetik des frühen Videokunstdiskurses komme ich in Kapitel VI (S. 333ff.) zurück.

Bildes erklären. Das Videobild schuf neue Möglichkeiten zur Thematisierung von Bildlichkeit und dem Wirken der Repräsentation.

Wie aber reflektiert Dujouries Zyklus die mediale Bedingtheit ihres Bildes? Wäre diese Arbeit nicht ebenso gut als eine filmische umzusetzen gewesen? Um diese Frage zu beantworten, ist es erforderlich, die Erzählung, das heißt das Bild als ein symbolisches Gefüge, in die Frage einzubeziehen, denn eine rein formale, technische Differenz der Medien wird hier nicht ersichtlich. Im Unterschied zu den Erzählkonventionen des Filmes, in denen eine bewegte Kameraführung Teil der Erzählstrategie ist und den Eindruck von Bewegung und Fortlauf stützt, arbeitet *Hommage à ...* mit einer statischen, fixierten Kamera. Die Fixierung von Ausschnitten aber ist an sich Sache der Fotografie, von der sich Dujouries Videoarbeit wiederum durch die sichtbaren Bewegungen der auf dem Bett Liegenden im Bild unterscheidet, die eine veränderliche Handlung anzeigen. Das Zusammenwirken von fixiertem Bildrahmen und bewegter Handlung aber könnte theatral im Sinne eines Bühnenraums zu verstehen sein. Im Unterschied zum Theater jedoch, wirkt der Bildraum hier flach und erinnert eher an ein Tafelbild, als an eine Bühne. Und die gleichzeitige Präsentation von fünf leicht variierenden Wiederholungen der Aufnahmeszene kennzeichnet zudem, im Unterschied zur Liveperformance, die Ebene des Reproduktionsmediums und damit die Ebene des Bildes. Alle diese medialen Unterscheidungen sind Bedingung für die eigenwillige Synthese, die diese Arbeit leistet. Die Unterscheidungen zum Film, zur Fotografie, zur Bühne, zum Tafelbild und zur Liveperformance scheinen gezielt getroffen, um durch die langatmige, an Regungslosigkeit grenzende Handlung hindurch etwas in Bewegung zu versetzen – und zwar den klassischen Rahmen selbst. Wenn ich also in all diesen Unterscheidungen die Bedingung dafür erkenne, dass sich eine Bewegung *im* Bild gegen eine Bewegung *des* Bildes abhebt, so ist damit nicht, das macht die letzte der getroffenen Unterscheidungen deutlich, eine alte Form-Inhalt-Differenz gemeint, sondern eine komplizierte Operation *in* und *an* den medialen Bedingungen des Erscheinens.

Video – ein geeigneter Rahmen, »eine leidenschaftliche Trennung herbeizuführen«[31]?

> Man sagt, dass durch Analysieren Vergnügen oder Schönheit zerstört werde. Genau dies habe ich mir vorgenommen. […] weder zugunsten eines rekonstruierten, abstrakten Vergnügens noch zugunsten eines intellektuellen Unbehagens, sondern um der totalen Negation des Behagens und der Fülle des narrativen, fiktionalen Films den Weg zu bahnen. Die Alternative ist die Spannung, die wir empfinden, wenn wir die Vergangenheit, ohne sie abzulehnen, zurücklassen, über abgegriffene oder unterdrückerische Formen hinausgehen und es wagen, mit gewohnten angenehmen Erwartungen zu brechen, um zu einer neuen Sprache des Begehrens zu gelangen.[32]

Laura Mulveys entschiedene Absage an die Fülle und das Behagen des konventionellen, fiktiven Films und ihre analytische Lust, Vergnügen und Schönheit zu zerstören, kontrastiert zunächst mit der Anmut von Dujouries

31 Mulvey 1980, S. 64.
32 Ebd., S. 32/33.

Videos. Die aufgeworfenen Laken in *Hommage à ...*, die den Körper der Liegenden wie ein barocker Faltenwurf umspielen, sprechen eher die tradierte Sprache erotischer Raffinesse, als dass sie eine »neue Sprache des Begehrens« erkennen ließen. Und doch werden Dujouries wiederholte Bewegungen im Bild vor dem Hintergrund der einschlägigen Analyse, die Mulvey in *Visuelle Lust und narratives Kino* liefert – 1973 als Vortrag gehalten und 1975 in der einschlägigen, film- und kulturtheoretischen Zeitschrift *Screen* veröffentlicht – als kritische und resignifizierende Repräsentationsarbeit am klassischen Rahmen lesbar. Wie das? Mulvey geht davon aus, dass der Rahmen (bei ihr: das filmische Dispositiv) zwar nicht durch eine Alternative zu ersetzen sei, dass es aber die Möglichkeit gäbe, ihn gegen sich selbst zu wenden.[33] Diese Form der Wendung aber ist auf eine Wiederholung angewiesen und eben diese begegnet uns in der Vertrautheit der Posen Dujouries. Das Spannungsverhältnis zwischen der Fixiertheit des Kamerablicks und der Bewegung der schlafenden Schönheit im Bild führt aus der reinen Wiederholung heraus – verstärkt durch das Wissen, dass es die Künstlerin selbst in einer ihrer eigenen Arbeiten ist, die sich hier zu sehen gibt. Denn im Unterschied zu der Zudringlichkeit der Kamera in den Arbeiten *Slow Squeeze* und *Pryings* ist der Blick der Kamera – und mit ihm der der Betrachtenden – in dieser Arbeit förmlich gebannt. Der starre Rahmen funktioniert als eine Zurückhaltung des Blicks, den man auf sie werfen wird und der sich in ihren Posen vorhergesehen sieht.

Mulveys Vorschlag, die »Psychoanalyse als politische Waffe« zu gebrauchen, um zu zeigen, »wie das Unbewusste der patriarchalischen Gesellschaft die Filmform strukturiert hat«[34] geht davon aus, »dass Film die ungebrochene, gesellschaftlich etablierte Interpretation des Geschlechtsunterschiedes reflektiert, sogar damit spielt und die Bilder, die erotische Perspektive und Darstellung kontrolliert.«[35] Das Verhältnis, das Mulvey zwischen symbolischer Ordnung und Kinofilm beschreibt, ist ein dialektisches: Einerseits repräsentiert der Film in seiner Struktur eine ihm vorausgehende Ordnung, andererseits ist er selbst maßgeblich an der Ausbildung und Befriedigung der Schaulust beteiligt. Das Paradox, um das es ihr geht, ist die Doppelbedeutung des Signifikanten Frau, die im Sinne der Psychoanalyse sowohl den Mangel als auch dessen fetischistische Leugnung bezeichnet. Mulveys Ansicht nach ist es das heraus stechende Merkmal des Filmes, dass er in der Lage sei, diesen Widerspruch aufs Schönste zu lösen[36]: Durch seine integrative Synthese verschiedener Perspektiven schaffe es der Film eine symbolische Ordnung zu stärken, deren paradoxes Dilemma darin bestehe, dass der »Phallozentrismus in all seinen Manifestationen […] auf das Bild der kastrierten Frau angewiesen ist, um seiner Welt Ordnung und Sinn zu verlei-

33 »Natürlich können wir keine Alternative aus dem Ärmel zaubern. Wir können jedoch beginnen, das Patriarchat mit den Mitteln zu untersuchen, die es uns selbst zur Verfügung stellt und von denen die Psychoanalyse nicht das einzige, wohl aber ein wichtiges ist«, ebd., S. 31.

34 Mulvey 1980, S. 30.

35 Ebd.

36 Peter Wollen, mit dem Mulvey in dieser Zeit eng zusammen arbeitete und gemeinsam den Film *Riddles of the Sphinx* (1977) drehte, hebt die Bedeutsamkeit der filmischen Synthese unterschiedlicher Diskurse zu einem komplexen Zeichensystem hervor. Vgl. Wollen 2001.

hen«.[37] Noch in den elaboriertesten und selbstreflexivsten Codes des Hollywood Kinos gäbe es eine »aktiv/passive heterosexuelle Arbeitsteilung«, die den männlichen Protagonisten zum Träger des Blicks und dagegen die Frau zum Bild mache. Die männliche Hauptfigur garantiere den kontrollierten Fortgang der Geschichte und verkörpere ein Ideal, mit dem sich *der Zuschauer*[38] identifiziere. Im Sinne der konstitutiven Funktion des Spiegelstadiums sei das Kino also als eine Erweiterung jenes Renaissanceraumes zu analysieren, innerhalb dessen sich ein männliches Subjekt durch sein Verhältnis zum Blick ausbildet.[39] Eine alternative Filmarbeit müsse durch ein Aufbrechen der Codes die Lust an dieser Subjektformierung verhindern. Im Brustton tiefster Überzeugung gibt Mulvey ihre feministische Faszination für eine kritische Repräsentationsanalyse wieder:

> Die Frau steht in der patriarchalischen Kultur als Signifikant für das männliche Andere, gefesselt von einer symbolischen Ordnung, in der Männer ihre Phantasien und Obsessionen durch die Herrschaft der Sprache ausleben können, indem sie sie dem schweigenden Bild der Frau aufzwängen, der die Stelle des Sinnträgers zugewiesen ist, nicht die des Sinnproduzenten. Zweifellos ist dies für Feministinnen ein interessanter analytischer Ansatz, es steckt Schönheit darin, der Wunsch, die Frustration, die wir in der phallozentrischen Ordnung erfahren haben, genau zu bestimmen.[40]

Die Zielformulierung Mulveys benennt die Prämissen eines Anfang der 1970er Jahre an Popularität gewinnenden feministischen Diskurses, dessen Bindung an das Vokabular der Psychoanalyse aber nicht unumstritten blieb. Eine frühe, pointierte Kritik an unfreiwilligen Fortschreibungen der männlichen Konstruktion des Subjekts nimmt beispielsweise Julia Lesages Text *The human subject. He, she or me? (or, the case of the missing penis)* von 1974 vor.[41] Lesage kritisiert die AutorInnen und HerausgeberInnen von *Screen* für

---

37 Mulvey 1980, S. 30

38 Über die weibliche Position des Zuschauens und die möglicherweise alternative Position »der Zuschauerin« ist von anderen Feministinnen viel nachgedacht worden – auch um die Statik der Apparatustheorie und der psychoanalytischen *Grundbegriffe* zu durchbrechen, auf denen Mulveys Überzeugung fußt, dass es im klassischen Kino à la Hollywood keine partizipative Funktion des Zuschauers gäbe, die ihn zu einer anderen als der vorgegebenen Blickposition ermächtige und den Film anders sehen/lesen lasse. Vgl. Doane 1994.

39 »Die Kamera wird zu einem Mechanismus, der die Illusion des Renaissance-Raumes herstellt, fließende Bewegungen, die dem menschlichen Auge angepasst sind, eine Ideologie der Repräsentation, die mit der Wahrnehmung des Subjekts zu tun hat; der Blick der Kamera wird unterdrückt, um eine Welt zu schaffen, in der der Stellvertreter des Zuschauers überzeugend handeln kann. Gleichzeitig wird dem Publikum die Chance verweigert, in diesen Prozess einzugreifen – sobald die fetischistische Repräsentation des weiblichen Abbildes den Bann der Illusion zu brechen droht und das erotische Bild dem Zuschauer direkt (ohne Vermittlung) erscheint, sorgt die Fetischisierung, mittels der die Kastrationsangst überbrückt wird, dafür, dass der Blick angehalten wird, legt den Zuschauer fest und verhindert, dass ein distanzierendes Moment zwischen ihn und das Bild tritt«, Mulvey 1980, S. 46.

40 Ebd., S. 31.

41 Lesages Text adressiert sich nicht direkt an Mulvey, sondern erscheint bereits ein Jahr vor deren Aufsatzpublikation. Die beiden Texte sind also nicht unmittelbar aufeinander zu beziehen. Gleichwohl geben sie aber einen wichtigen

ihren undifferenzierten Umgang mit den Begriffen von Zuschauer und Subjekt und ihre Perpetuierung und Normierung schematischer Interpretationen zum Verhältnis von Leinwand und Betrachter nach den psychoanalytischen Mustern von Kastrationsdrohung, Penisneid und Fetischismus – eine Kritik, die auch Mulveys Aufsatz trifft. Am Beispiel einer aktuellen Ausgabe der Zeitschrift zur Bedeutung von Brecht kommt die Kritikerin zu dem Schluss, dass die durch psychoanalytische Interpretationsmodelle durchgehend männlich festgeschriebene Form des Subjekts abweichende und vielgestaltige Blickpositionen unzulässig reduziere. Ironischer Weise aber sei es gerade dann nicht möglich, *den Zuschauer* in einem Brechtschen Sinne zu aktivieren und zu emanzipieren. Was sich darin ausschließe, wäre die Möglichkeit, das Subjekt als eine gesellschaftspolitisch relevante Funktion zu denken, die den einmal eingeschlagenen Kurs auch wieder ändern könne. Die Handlungsfähigkeit des Subjekts und deren Abhängigkeit von der Repräsentation war also schon zu Beginn der 1970er Jahre das theoretische Problem, um das sich der kritische Diskurs formierte. Lesage weist daraufhin, dass Heath Recht darin habe, den politischen Gedanken der ideologischen Anrufung von Althusser für einen repräsentationstheoretischen Diskurs auszuarbeiten[42] – dass er aber zu Unrecht davon ausgehe, dass alle Subjekte als Betrachter die gleiche Form der Reduktion durch das Bild erlebten – schlimmer noch: dass er selbst mit dieser Annahme eine unverzeihliche Reduktion des BetrachterInnensubjekts vornähme:

So far, the examination of a Brechtian narrative and its opposite, closed representational narrative from a psychoanalytic perspective, has profound political implications. But Heath undermines those implications – as do McCabe and Brewster – by precisely positing in their essays the subject of their discourse as a monolith without contradictions: that is, as male. […] Do women, too, endow representations with penises they fear to lose (or fear they have lost)? Heath falls into the political trap he admires Brecht for avoiding. For Heath, spectators are all the same – all male. Heath refers to humans in general, as do most writers in *Screen*, as male, as he. […] Let *Screen*'s authors stop reducing the human norm to the male and stop elevating the male to the norm.[43]

Auch Griselda Pollock weist in *Screening the Seventies. Sexuality and representation in feminist practice – a Brechtian perspective* auf die Bedeutung der Zeitschrift Screen für den feministischen Diskurs und die darin geführte Diskussion zu der politischen Ästhetik Brechts hin.[44] Zwar knüpft sie nicht

Stand des psychoanalytisch informierten, repräsentationskritischen Diskurses in England wieder, dessen wichtigstes und internationales Sprachrohr die Zeitschrift *Screen* war, vgl. nächster Abschnitt dieser Arbeit.

42 »According to French Marxist Louis Althusser, the individual constituted as subject is the mechanism whereby our social institutions and relations reconstitute themselves. In other words, the family, the church, schools, factories, advertisements, all call upon us as subjects and make demands upon us, shape us«, Lesage 1974, S. 26.

43 Lesage 1974, S. 26.

44 »The magazine is typically associated with the dissemination of European developments in the theory of semiotics (Saussure), of ideology (Althusser) and of the subject (Lacan). The strong interest in Brecht is often overlooked.

direkt an die Problematisierung des universalen Subjektbegriffs von Lesage an, schlägt indirekt aber eine Alternative zu Heath vor, in dem sie die Situiertheit des eigenen Standpunktes zum Ausgangspunkt ihrer Rückschau nimmt und als Argument für einen (selbst)kritischen Diskurs verwendet, der den Ort, von dem aus er spricht, stets mit zu reflektieren habe. Mit der Liste einiger Autor/innen und Herausgeber/innen – Stephen Heath, T. J. Clark, Peter Wollen, Laura Mulvey, Mary Kelly und ihr selbst – markiert Pollock den diskursiven Knotenpunkt der Zeitschrift, in den sie sich selbst eingeflochten sieht. Pollock vermeidet explizit den Versuch, eine scheinbar neutrale Distanz des wissenschaftlichen, vermeintlich objektiven Standpunkts von Außen einzunehmen. Zudem bespricht sie künstlerische Praktiken, welche die Verstrickung der eigenen Position selbst zum Thema machen.[45] Die Kritikerin bringt damit, wie ihr Titel erklärt, ausgewählte Aspekte der 1970er Jahre in einem von ihr erklärten Rahmen *auf den Schirm*. Pollock merkt an, dass es von Anfang an einen wichtigen Disput um die Prämissen der feministischen Arbeit gegeben habe, an dem sich neben den Theoretikerinnen vor allem auch Künstlerinnen beteiligten. Pollocks Anliegen ist es, sich gegen eine unpolitische Verflachung des Repräsentationsbegriffs zu wenden, wie er ihr in der von neokonservativen Tendenzen durchzogenen, amerikanischen Postmodernediskussion am Werk scheint. Stattdessen zeigt sie mit Bezug auf Brecht und die Rezeption seiner ästhetischen Begriffe in der Zeitschrift *Screen* sowie deren Widerhall in künstlerischen Praktiken, dass es Kunstpraktiken gibt, deren interventionistisches Selbstverständnis zu einer aktiven Einmischung in soziopolitische Prozesse führt.

Pollock erklärt, dass es ihr vor allem um Brechts Konzepte der »Distanzierung« und »Defamiliarisierung« als Formen »des-identifikatorischer Praktiken« gehe.[46] Der Hinweis auf eine notwendige Abstandnahme scheint sich konträr zu ihrem politischen Eingeständnis von Verstricktheit zu verhalten, führt aber zu ihrem Konzept von Handlungsfähigkeit. Für Pollock ist das Ineinanderwirken von identifikatorischer Nähe und analytischer Distanz das entscheidende Kriterium der Repräsentationskritik. Mit Stephen Heath formuliert sie die Aufgabe der (ästhetischen) Arbeit am Subjekt, die nicht zuletzt eine Arbeit an der eigenen Subjektivität ist, wie folgt:

> The problem, the political problem, for artistic practice in its ideological intervention, could be precisely the transformation of relations of subjectivity in ideology.[47]

Through the example of Brecht many political artists found an archimedian point outside proliferating postmodernist pilferings of other moments of art's history by the selective tradition peddled by the Museum of Modern Art, New York, and modernist art history. The legacy of Brecht moreover qualified the uses of post-structuralism, psychoanalysis and semiotics by providing a bridge between political engagement and a commitment to develop artistic strategies which could have a political effectivity within the sphere of culture«, Pollock 2003, S. 222f.

45 Mit der Formulierung einer »Verstrickung« lehne ich mich hier an die deutsche Übersetzung zu Mieke Bals Essay zu den Arbeiten von Lili Dujourie an, vgl. Bal 1998, S. 38–59 (*Rahmen*). Eine andere, vergleichbare Möglichkeit wäre, mit Butler in Anlehnung an Foucault von einer Verhaftung des Subjekts zu sprechen (vgl. Butler 2001) – s. weiter unten in diesem Kapitel.

46 Pollock 2003, S. 223.

47 Heath zitiert nach Pollock 2003, S. 223.

Eine in diesem Zusammenhang nicht nur von Pollock paradigmatisch behandelte Arbeit ist *Post Partum Document* (1973–1979), jene fünfjährige Auseinandersetzung Mary Kellys mit der Beziehung zu ihrem Sohn während sieben Phasen seiner Entwicklung.[48] Kelly geht es um eine Auseinandersetzung mit schematischen, von der Psychoanalyse vorgegebenen Entwicklungsstufen, um wechselseitige Abhängigkeiten zwischen Mutter und Sohn, um die Kritik an der phallozentrischen Theorie aus der Perspektive des weiblichen Begehrens und ihre imaginären Bindungen an das Kind *und* an das System. Auffällig durchkreuzen sich hier emotionale und analytische Anteile, die einen kontinuierlichen Wechsel zwischen Distanzierung und totaler Bindung (Identifizierung, Verschmelzung, Empathie etc.) aufrechterhalten. Der Gegenstand der Arbeit ist so komplex wie ihre ästhetische Struktur.

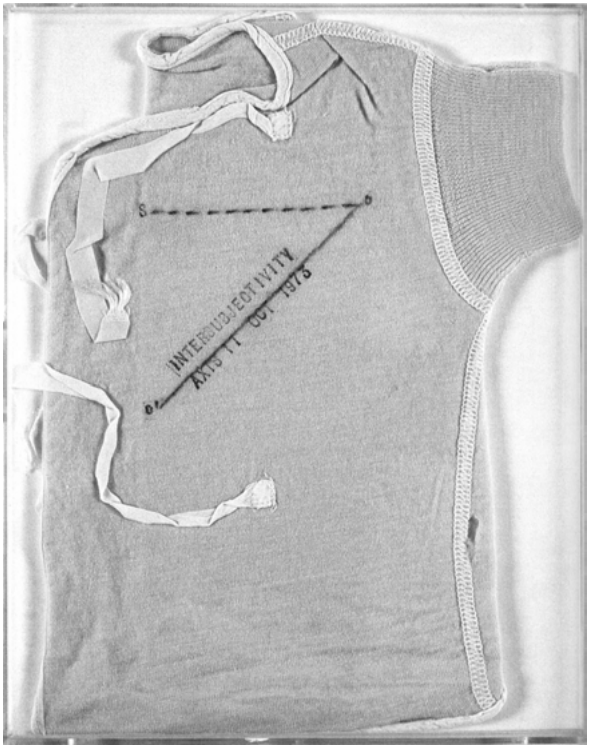

Abb. 56: Mary Kelly, Post Partum Document: Introduction, 1973

Die Erzählung des *Post Partum Document* (PPD) beginnt mit einer Reihe von Erstlingswindelhemden, auf die die Mutter Schemen aufgezeichnet hat, die als frühe Einschreibungen *im Namen des Vaters* gelesen werden können, und die als Achsen einer zunehmenden Intersubjektivität gekennzeichnet sind.

48 Kelly 1998 [1983].

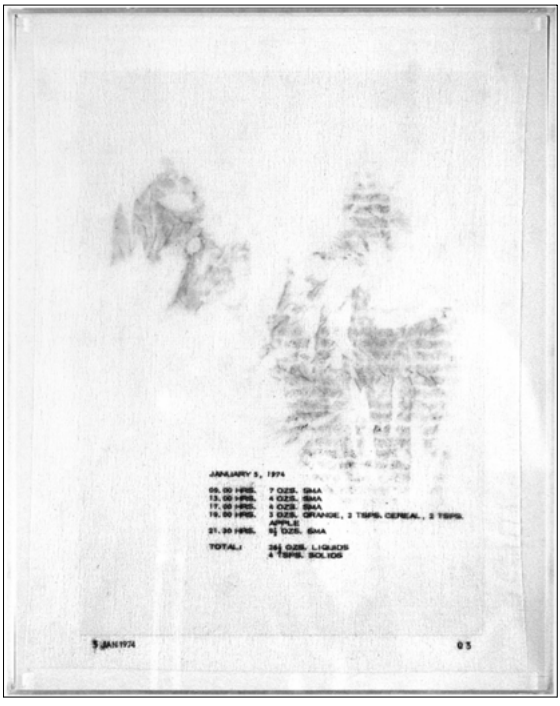

Abb. 57: Mary Kelly: Documentation I, 1974

Der nächste Abschnitt von PPD zeigt ausgewaschene Säuglingswindeln, aufgespannt und gerahmt. Die darauf wie zu feinen Drucken transformierten, fest haftenden Spuren werden von akribischen Nahrungsaufnahmeprotokollen begleitet, die dokumentieren, was die Mutter dem Kind zu Essen gab. Die konzeptuelle Aufzeichnung formalisierter Zuwendungen an das Kind enthält eine Reihe von Anspielungen: Die ausgewaschene Windel verweist auf den alltäglichen Arbeitsaufwand der (mütterlichen) Kleinkindpflege; die als Vorher-Nachher-Protokolle zu lesende Reihe lässt aus der Verschmutzungsspur eine symptomatische Spur für die ›richtige‹ Nahrung werden und erzählt von der Überwachung der mütterlichen Fürsorge durch den medizinischen Apparat und die Windeln sind gleichzeitig als ironische Fundstücke zu verstehen, die Vorstellungen von hoher Kunst ansprechen, denn schließlich handelt es sich um subtile Zeichnungen auf einem leinwandartigen Gewebe, welche als expressionistische Spuren unterschiedlicher Tagesverfassungen gedeutet werden können. Die weiteren Sektionen von *Post Partum Document* thematisieren, dass sich mit dem zunehmenden Spracherwerb des Kindes das Verhältnis zur Mutter erschwert, denn die symbiotische, imaginäre Beziehung (in der das Kind der Psychoanalyse zufolge zum fehlenden Phallus der Frau wird und sie *vervollständigt*) wird durch den Einbruch des Symbolischen und die Subjektwerdung des Kindes, welches an Abstand gewinnt, gestört.

Abb. 58: Mary Kelly, Antepartum, 1973

Kellys künstlerisches Projekt zur Beziehung von Mutter, Sohn und symbolischer Ordnung beginnt – wenn auch selten berücksichtigt – bereits mit der Video/Film-Arbeit *Antepartum* (1973)[49]. Diese Arbeit zeigt den Bauch einer Schwangeren, den sorgfältig manikürte Hände langsam und in ruhigen, sanft anmutenden Bewegungen streicheln. Die dreiminütige Sequenz der Filmaufnahme ist als scheinbar endloser Loop auf Video kopiert. Wenngleich der gewählte Ausschnitt die Schwangere nicht persönlich erkennbar macht, so ist bekannt und durch den Kontext der weiteren Arbeiten plausibel, dass es sich um Kellys Bauch handelt. Gleichzeitig aber bietet der anonyme Ausschnitt keine stark individualisierende Lesart an. Vielmehr – und das ist Teil der irritierenden Logik vieler Body Art Stücke in dieser Zeit – wird der eigene Körper hier scheinbar ins Allgemeine transformiert. Welche *Trans-Form* aber wäre besser dazu geeignet, diese widersprüchliche Gestalt des Körpers an der Schwelle zwischen Selbst und Gesellschaft zu thematisieren als eine Schwangerschaft? Bereits in der Wahrnehmung der Geste des Bauchstreichelns findet eine Transformation des Frauenkörpers zum Mutterkörper statt. Die Zärtlichkeit wird nicht mehr als eine Liebkosung der eigenen Haut gesehen, sondern gilt als eine Zuwendung an das noch ungeborene Kind. Mutter

49 Die Ausstellung von PPD in der Generali Foundation Wien (1998) hatte das Video in Form einer Wandprojektion in den Ausstellungsfries integriert. Technische Daten: Super-8 Film Schleife (3 min) auf Video übertragen, s/w, ohne Ton.

und Kind scheinen eins, wie es der Titel – *vor der Trennung* – formuliert. Aber was ist das für ein *Einssein*, wenn es doch gleichzeitig so deutlich durch ein *Zweisein* definiert ist? Auch Kellys Arbeit ist als ein »theoretisches Objekt« (Bal) zu betrachten, das sich kulturhistorisch in einem Rahmen bewegt, in dem die metaphorische Vereinnahmung des Themas Schwangerschaft eine lange Tradition hat und die Bedeutung des Mutterkörpers (vor der Trennung) ein zentraler Ort für *grundlegende*, das heißt die Vorstellung eines Ursprungs begründende, Projektionen ist. Ein kleiner Exkurs soll das Motiv einer projektiven Beziehung zwischen Subjekt und Bild sowie die Frage nach dem Autor zu klären verhelfen.

Roland Barthes greift auf das sinnfällige Bild einer Schwangerschaft zurück, um sein Gefühl der Verunsicherung gegenüber dem Moment des Fotografiert-Werdens zu erklären: Er sieht einem Foto von sich entgegen, wie einer »ungewissen Kindschaft«, »ein Bild – mein Bild – wird entstehen: werde ich ein unsympathisches Individuum zur Welt bringen oder einen ›Prima Burschen‹?«[50] Das Gefühl, die Kontrolle über die eigene Erscheinung aus den Händen gegeben zu haben, lässt den Autor einen Moment des Todes erfahren.[51] Dieser tödlichen Objektwerdung – die Barthes zufolge kein objektives Bild von ihm ermöglicht, sondern ein Instrument in der Hand der anderen ist – versucht *der Autor* zu entkommen. Barthes löst sich aus seiner zu Beginn eingestandenen Ohnmacht durch eine beachtliche Wendung, die ihm schließlich die eigene Mutter zu seinem weiblichen Kind werden lässt.[52] Indem er seine Fragen auf das (nicht zu zeigende) Bild seiner Mutter projiziert, erzeugt seine Imagination schließlich nicht nur die Mutter als seine Tochter, sondern damit auch ihn als ihren Sohn – als Autor ihres Bildes. Was er nachzeichnet ist der Weg, den er als Autor zurücklegt und in dessen Verlauf er sich das Bild aneignet, um über es zu sprechen – es auszusprechen. Darin versteckt sich die Figur einer (Re-)Autonomisierung des (Betrachter-) Subjekts gegen das, was es als eine Enteignung erfährt. Auf diese Weise gelingt es Barthes die kränkende Quadratur des Kreises, von der er anfänglich ausgeht, abzurunden[53]: Er ist zugleich das von dem Blick seiner Mutter angeschaute und sich darin vorweggenommen sehende Wesen ihrer Abstammung, wie auch ihr Erzeuger![54]

---

50 Barthes 1989, S. 19.

51 Ebd., S. 23: »[W]enn ich mich auf dem aus dieser Operation hervorgegangenen Gebilde erblicke, so sehe ich, dass ich GANZ UND GAR BILD geworden bin, das heißt der TOD in Person; die anderen – der ANDERE – entäußern mich meines Selbst, machen mich blindwütig zum Objekt, halten mich in ihrer Gewalt, verfügbar, eingereiht in eine Kartei, präpariert für jegliche Form von subtilem Schwindel.«

52 Vgl. ebd., S. 82.

53 »[I]ch gehe auf das Gesellschaftsspiel ein, ich posiere, weiß, dass ich es tue, will, dass ihr es wisst, und doch soll diese zusätzliche Botschaft nicht im mindesten das kostbare Wesen meiner Individualität verfälschen (fürwahr die Quadratur des Kreises): das, was ich bin, unabhängig von jedem Bildnis«, ebd., S. 20.

54 »Doch es gibt etwas Verfänglicheres, Bohrendes als die Ähnlichkeit: bisweilen bringt die PHOTOGRAPHIE etwas zum Vorschein, was man an einem wirklichen Gesicht (oder seinem Spiegelbild) niemals wahrnimmt: einen genetischen Zug, ein Stück von sich selbst oder von einem Verwandten, das von einem Vorfahr stammt. […] Doch diese Wahrheit ist nicht die des Individuums: es ist die Wahrheit der Abstammung. […] Die Abstammung liefert eine stärkere, schlüs-

Von hier aus lässt sich skizzenhaft die Bedeutung der Metapher der schwangeren Mutter und des Mutterleibes für das künstlerische Selbstverständnis erahnen: Das Werk wird zur phallischen Mutter, wird zu dem sanften Blick, unter dem das Subjekt sich werden fühlt und ist gleichzeitig die fetischistische Leugnung der ursprünglichen Getrenntheit und die Überwindung ihrer Macht, indem es als Zeugnis einer Selbsterschaffung wahrgenommen wird. Es geht folglich – zumindest, wenn man sich auf die psychoanalytischen Modelle zu dieser Beziehung einlässt und Barthes' Beispiel zum Anlass einer überspitzten Formulierung wählt – um das Paradox einer durch das Kind geschwängerten Mutter, die wiederum eben dieses Kind erst noch gebären soll. Die Imagination vollzieht einen unmöglichen Loop, dessen Zirkelschluss sowohl den Anteil des Vaters (des Anderen) an der eigenen Entstehung als auch den Tod und das Wesen der fortlaufenden, die Trennung vollziehenden Zeit verdrängt. Von hier aus lässt sich die Arbeit *Antepartum* noch einmal neu rahmen: Zeugt auch Kellys Autorschaft von einer imaginären Selbstgeburt? Oder welche Rolle spielt das Thema Schwangerschaft in ihrem Werk? Die Künstlerin arbeitet mit dem Bild ihres eigenen schwangeren Körpers, der damit zugleich als ein real erfahrener wie metaphorischer kenntlich wird. Anders als Barthes, der am Verhältnis zu seiner gestorbenen Mutter ansetzt, geht Kellys Arbeit von ihrem Verhältnis zu dem noch nicht geborenen Kind aus. Beide Arbeiten zeigen eine große Nähe zum individuellen Leben der AutorInnen und grundsätzlich liegen die beiden Positionen auf einer gemeinsamen Linie, auf der es um eine Generationenfolge, das Erscheinen und Verschwinden des Subjekts entlang einer die Geschichte begründenden Verwandtschaftslinie, geht. Der Unterschied, den ich sehe – gleichwohl ich ihn nicht zu groß machen möchte – liegt in der jeweils *zum Ende* eingenommenen Perspektive. Wo Barthes sich gegen den Blick von Außen zu schützen versteht, indem er seine Betrachtungen erklärt, ohne sie der Überprüfung am Bild auszusetzen, zeigt sich Kelly dem Blick von Außen ausgeliefert. Sie weist auf die antizipierte Trennung hin, mit der gleichsam auch das Bild schwanger geht. Kelly verlässt die Schleife der Selbsterschaffung, indem sie die Geburt ihres Sohnes ankündigt, den sie, davon handelt das *Post Partum Document*, nicht allein als ihr Werk imaginieren kann, sondern als von ihr getrennt erleben muss. Der Blick der Kamera auf Kellys Bauch in *Antepartum* ist statisch. Er anonymisiert und zwingt den Blick der Betrachtenden, sich auf den gezeigten Ausschnitt und die wiederholte Geste der streichelnden Hand zu konzentrieren. Darin scheint Kellys Arbeit den Forderungen der Filmemacherin Mulvey, mit der sie freundschaftlich verbunden war[55], nachzukommen, die davon spricht, dass es den »radikalen Filmemacher[Innen]« darum gegangen sei, den Blick der Kamera aus den Fängen der Narration zu »befreien« und so »den Blick des Zuschauers zu einem dialektischen zu machen, eine leidenschaftliche Trennung herbeizuführen.«[56] Die Idee einer »leidenschaftlichen Trennung«, einer disjunktiven Strategie, erinnert an die im zweiten Kapitel diskutierte Frage nach den künstleri-

sigere Identität als die individuelle – sie ist darüber hinaus tröstlicher, denn der Gedanke an den Ursprung versöhnt uns, wohingegen uns die Vorstellung der Zukunft umtreibt und ängstigt«, ebd., S. 114f.

55 Kelly arbeitete mit Mulvey zusammen in der *History Group* (siehe Kapitel II.1.1) und war auch an dem Film *Riddles of the Sphinx* beteiligt, den Mulvey zusammen mit Peter Wollen 1977 drehte.

56 Mulvey 1980, S. 46.

schen Möglichkeiten zur Analyse der Mythen des Alltags (Barthes und Rosler). Sie ist das distanzierende Moment, das, anders als die mythische Vorstellung vom (Über-)Blick, auf eine körperliche Nähe angewiesen bleibt, welche die eigene Position als verstrickt wahrnehmen lässt und das technische Medium als eine Möglichkeit zur Selbstdistanzierung nutzt. Die »leidenschaftliche Trennung« beinhaltet die Spur der Verbindung (Konjunktion). Sie ist ein prekärer Versuch, das transformatorische Potenzial von Bildern zu nutzen und Ausdruck eines taktilen Sehens sowie situierten Wissens. Mit Butler ließe sie sich als eine der Möglichkeiten betrachten, durch »neue Bedeutungen das leidenschaftliche Verhaftetsein mit der Unterwerfung erschüttern und umgestalten« zu können, »ohne welches Subjekte nicht gebildet und umgebildet werden können.«[57]

Die kritische Praxis der frühen Videokunst lässt sich in Mulveys Sinn als das verstehen, was die Besonderheit des Filmes aufgriff und tatkräftig am Verfall seiner traditionellen Form mitarbeitete. Erneut war ein Richterstuhl gefallen und der Autorität der kinematischen Kamera drohte eine Entthronung – und nicht nur ihr[58]:

> Ohne Zweifel zerstört das die Befriedigung, die Lust, das Privileg des ›unsichtbaren Gastes‹ und wirft ein Licht darauf, dass Film auf voyeuristischen aktiven/passiven Mechanismen beruht. Frauen, deren Bild fortwährend zu diesem Zweck gestohlen wurde, können dem Verfall der traditionellen Filmform mit kaum mehr als sentimentalem Bedauern zusehen.[59]

57 Vgl. Butler 2001, S. 100.

58 Sigrid Schade (1999) verweist darauf, dass die Kunstgeschichte sich sehr schwer damit getan hat (und teilweise noch immer tut), ihren Bildbegriff unter den Bedingungen technischer Reproduktion zu reflektieren, und zitiert Benjamins Bild von dem Richterstuhl, den die Fotografie umgestürzt habe (vgl. ebd., S. 269). Benjamin bezog sich mit dem Bild des Richters auf die von dem klassischen Kunstdiskurs ausgehende Macht der Beurteilung und des Setzens von Wertmaßstäben, deren scheinbar zweifellose Kriterien, wie der Begriff des Originals und die damit verbundene auratische Dimension, durch die Fotografie stärker anfechtbar wurden: »Hier tritt mit dem Schwergewicht seiner Plumpheit der Banausenbegriff von der ›Kunst‹ auf, dem jede technische Erwägung fremd ist und welcher mit dem provozierenden Erscheinen der neuen Technik sein Ende gekommen fühlt. Dem ungeachtet ist es dieser fetischistische, von Grund auf antitechnische Begriff von Kunst, mit dem die Theoretiker der Photographie fast hundert Jahre lang die Auseinandersetzung suchten, natürlich ohne zum geringsten Ergebnis zu kommen. Denn sie unternahmen nichts anderes, als den Photographen vor eben jenem Richterstuhl zu beglaubigen, den er umwarf,« Benjamin 1977b, S. 48.

59 Mulvey 1980, S. 46.

Zwischen Nachstellung und Vorstellung. Das videotechnische Betreten von Bildräumen

Art Herstory (Hermine Freed: 1974)

Abb. 59 a: Hermine Freed, Art Herstory 1974

Art Herstory (Farbe, Ton, 22 min) von 1974 ist eine repräsentationskritische Auseinandersetzung mit Idealen der traditionellen Malerei, deren Frauendarstellungen als Meisterwerke betrachtet werden und im wahrsten Sinne Geschichte machten. Das Band problematisiert aus feministischer Perspektive die Fixierung des Bildes der Frau auf eine Fetischfunktion, die dem Regime eines männlichen, begehrenden Blicks unterstellt ist. Es besteht aus einer chronologischen Abfolge einzelner Bildsequenzen vom frühen Mittelalter bis in die klassische Moderne und Pop Art, in denen die historischen Bildvorlagen zu einer Art Bühnenraum für den Auftritt der Performerin Freed werden. Indem Freed versucht, die jeweilige Position der Frau im Bild einzunehmen und möglichst perfekt nachzustellen, entsteht eine Zone der Unschärfe zwischen dem statischen und dem bewegten Bild, die ich im Folgenden durch eine genauere Darstellung der Verschränkung von dem im wahrsten Sinn *erklärten* Inhalt der Bilder und ihrer medial-fomalen Bearbeitung untersuche. In *Art Herstory* experimentiert Hermine Freed mit verschiedenen Formen der Desynchronisation, die das illusionistische Gefüge scheinbar realer Verhältnisse zwischen Ton, Bild, Raum und Chronologie betreffen. Per Blueboxverfahren nimmt sie in altmeisterlichen Bildbeispielen der europäischen Geschichte der Malerei die Positionen historischer Frauendarstellungen ein. Auf diese Weise versetzt sie sich *förmlich* in deren Lage und reflektiert über das Verhältnis zwischen ihrem Leben heute und dem damaligen. Das Band entstand, als Freed an einem artist-in-residence Programm des WNET Senders in New York teilnahm und die professionelle Studiotechnik des Fernsehens zur Verfügung hatte.

Art Herstory beginnt mit dem Bild eines stark verzierten Ledereinbandes, der an die ersten Sammelalben für Carte-de-Visite-Fotografien erinnert. In der Mitte befindet sich ein Bildfeld, das Hermine Freed auf einem Thron sitzend zeigt und in den Ecken sind weitere kleine Porträtdarstellungen, in die Videobilder anderer Akteure eingefügt sind. Eine Voice-Over Stimme, die sich als Autorin des Bandes und damit als Stimme der Künstlerin kenntlich macht, weist als erstes darauf hin, dass die Abfolge der Bilder auf dem Videoband nicht der Reihenfolge ihrer Aufnahme entspräche. Der Kommentar aus dem Off entspricht den Konventionen einer Berichterstattung und führt eine distanzierte Reflexionsebene ein. Freed nutzt diese, um das Thema der Arbeit einzuleiten: Sie fragt, was oder wer die Vergangenheit (re)interpretiere und wie Geschichte konstruiert werde. Freed erklärt, dass die Bilder nichts zu der tatsächlichen Vergangenheit und dem Moment ihrer Entstehung sagen könnten. Sie seien in unterschiedlichen Zusammenhängen entstanden, in denen sie jeweils Bezug zu ihrer Gegenwart suchten und somit Ausdruck einer Ideologie seien. Die Performerin, das heißt nun Freed im Bild, bittet um Feuer, lässt sich eine Zigarette anstecken und sagt, dass sie glaube, es sei Zeit zu verschwinden. Dann hört man entlegen klingende Stimmen, die sich durch das, worüber sie reden, als Stimmen während der Studioaufnahme aus dem Kontrollraum zu erkennen geben. In der nächsten Einstellung ist Freeds Gesicht in Form einer Art Doppelbelichtung in ein Madonnenporträt hineinmontiert. Die Bildebene der realen, bewegten Aufnahme scheint durch das gemalte, statische Bild maskiert. Zwei Miniaturen flankieren ihr Porträt oben rechts und links, in die wiederum Videoaufnahmen der beiden anderen Performer eingefügt sind. Freed sagt – im Ton der Aufnahme – dass sie nicht sehe, wo die anderen seien, da sie nichts erkennen könne und bittet darum, die Hand der Frau im rechten oberen Bildfeld gereicht zu bekommen. Im ersten Bild

also kennzeichnet die Geste des Zigaretteansteckens, die sich über die Grenzen der gerahmten Bildfelder hinwegsetzt, dass die Akteure den gleichen Raum in der Videoaufnahmesituation teilen. In der zweiten Einstellung dagegen scheint die differierende Größe der Bildfelder für eine rein virtuelle Synthese gänzlich unterschiedlicher Zeit- und Raumebenen zu sprechen, deren Berührung (in der Geste des Handreichens) allein auf der Ebene des montierten Monitorbildes möglich ist. Aus dem Off erklärt Freed, dass sie ursprünglich, noch während die Aufnahmen zu dem Band gemacht wurden, einen anderen Soundtrack zu den Bildern plante, der über alle Szenen einen nachträglichen Kommentar zur Geschichte der Frauen und den abgebildeten Ereignissen legen sollte. Das dritte Bild zeigt Freed nun an Stelle der thronenden Madonna von Raphael umgeben von einer fünfköpfigen Figurengruppe, von denen zwei vorne rechts wiederum durch eingefügte Videobilder ersetzt sind.[60] Der Kniende, der von ihr mit Bruce angesprochen wird, spricht davon, einen Krampf im Bein zu haben. Aus dem Off fragt Freed zu dieser Szene, ob es einen Unterschied mache, dass der zeitliche Abstand zwischen den beiden Bildebenen größer sei, als ihr räumlicher, ob also Sequenzen in der Zeit von denen im Raum zu trennen seien. Sie fragt, ob noch irgendeine Beziehung zwischen den beiden Aufnahmeszenen – dem Videostudio und dem Studio Raphaels – angenommen werden dürfe. Im nächsten, dem vierten Bild stellt sie eine schwebende Madonna nach und reflektiert über das Verhältnis von Realität und Abbild. Ihre Bewegungen werden lachend von Bruce, der neben ihr auf einem Sockel zu stehen scheint, kommentiert. Freed wirft ein, dass sie sich wirklich sehr mit ihrem Versuch zu fliegen anstrenge. In Bild Fünf hat sie erstmalig eine Videokamera in der Hand. Sie erscheint hinter einem Tisch sitzend in einem Innenraum und beginnt in einem 180 Grad Schwenk den Raum vor sich zu filmen. Dabei hört man sie freudig eine »fantastische« Aufnahme vom Kontrollraum machen. Zu den nächsten drei Sequenzen reflektiert sie über ihr persönliches Verhältnis zu der Geschichte der Frauen in den von ihr ›betretenen‹ Gemälden. Sie fragt sich, welche Form der Idealisierung sie noch immer damit verbinde. Die Darstellung einer Bäuerin, so erzählt sie, galt als Triumph des Bürgertums über die höfische Dekadenz. Zu ihrer nächsten Pose im Bild einer auf einem Kanapee liegenden Dame des 19. Jahrhunderts spricht sie: »I can become this woman. But how can I relate my life to hers? How does my time shape her life?«[61]

Im zehnten Bild sieht man ihren nackten Rücken von hinten in das türkische Bad von Ingres (1863) hineinmontiert. Sie scheint in den historischen Bildraum hinein zu filmen und kommentiert mehrfach in bestem Macho-Ton »Very nice, o.k. girls«. Dabei – und das macht diese Sequenz signifikant – hört man eine offensichtlich aus dem Kontrollraum gesprochene männliche Stimme, die ihr permanent Rückmeldungen dazu gibt, ob sie noch im Bild sei und ihre Haltung im Vergleich zum Original kommentiert. Die Rückenansicht kennzeichnet ihre Abwendung von der Kamera und lässt erahnen, dass sie mit dem Verlust ihres Blickes auf den Studiokontrollraum auch keinen Blick auf einen Kontrollmonitor mehr zur Verfügung hat, der ihr selbst Auf-

60 Original Raphaels in der Sammlung des Metropolitan Museum of Art, New York. Colonna-Altar, Haupttafel, Szene: Thronende Maria mit Christuskind, Johannes dem Täufer als Kind, rechts: Hl. Paulus und Margaritha, links: Hl. Petrus und Hl. Katharina von Alexandrien, 1503–1505.

61 Hermine Freed, Text aus *Art Herstory* (1974), nach eigener Transkription, S.A.

schluss über die Stimmigkeit ihrer eingenommen Pose geben könnte. Das nötige Feedback aus dem Kontrollraum kennzeichnet die Ambivalenz ihrer gleichzeitigen An- und Abwesenheit im Bild: Die Performerin gibt vor, sich als Voyeur(in) in den Bildraum hinein begeben zu haben und gleichzeitig, kann sie dort – so die Regel des Spiels mit den Nachstellungen – nur erscheinen, wenn sie sich selbst in die Position einer der Frauen ins Bild bringt. Dafür aber muss auch sie wieder zum Bild werden, muss ihren nackten Rücken zeigen und kontrollieren lassen.

Abb. 59 b: Hermine Freed, Art Herstory 1974

In Bild Elf ist die Überblendung der Videoaufnahmen derart geglückt, dass das Videobild aus dem Studio innerhalb des gemalten Bildes kaum ausfindig zu machen ist. Nur wenn Freed sich leicht bewegt, etwa wenn sie mit den Augen zwinkert, macht sich die zweite Bildebene innerhalb der ersten kenntlich. In der zwölften Sequenz schlüpft die Performerin in die Rolle einer alten Bäuerin von Picasso, die sich nach einem arbeitsreichen Tag nicht auf das vor ihr liegende Buch konzentrieren können soll – so zitiert sie die übliche Deutung. Freed spricht für und durch die Bäuerin. Anschließend reflektiert sie, aus der Perspektive des Kommentars, darüber, welchen Unterschied es für sie selbst heute wohl gemacht hätte, wenn diese eine, spezielle Frau die Zeit gehabt hätte, das Buch zu lesen, statt Hühner füttern zu müssen. Es ist das letzte Bild in ihrer Folge der historischen Gemälde. Die anschließenden Sequenzen experimentieren mit verschiedenen Videosynthesizereffekten. Einmal sitzt Freed auf einem Sofa und spricht in die Kamera, während Zeichen über sie gemalt werden, die an den Stil von Joan Miró erinnern und nach und nach den Bildschirm füllen. In einem anderen Bild ist sie selbst derart häufig übereinander montiert, dass ein stark kubistischer Eindruck entsteht. In einer weiteren Sequenz ist sie über vier Bildfelder verteilt und ihre Konturen verzerren sich in schillernden Neontönen, was an die Monroe Serie von Andy Warhol angelehnt zu sein scheint. Freed endet im Bild dieser Verfremdungen mit den Worten :

I´m beginning to feel like an automaton
I´m supposed to feel like an automaton
How does an automaton feel…

Dieser letzte Verweis darauf, sich wie ein Automat zu fühlen, schließt die Frage nach der Bedeutung der historischen Frauendarstellungen für die Künstlerin in den 1970er Jahren mit einem Statement ab, das den Moment der ›Fremdbestimmung‹ betont. »Ich fange an, mich wie ein Automat zu fühlen«, spricht ein Unbehagen an, das im nächsten Satz auf eine normierende Anweisung zurückgeführt wird: »Ich bin dazu angehalten, mich wie ein Automat zu fühlen«. Der dritte Satz, die abschließende Frage, wie sich ein Automat fühle, aber zieht das Subjekt des ersten Satzes in Zweifel. Es schließt sich ein Kreis, der in *Art Herstory* gewissermaßen als ein feministischer Selbstzweifel vorgestellt wird, insofern die Künstlerin – die Performerin im Medium des Live-Bildes – ihre Abhängigkeit von der Geschichte der Frauendarstellungen reflektiert, ihr Ich mittels der historischen Rückschau in Frage stellt und gleichzeitig durch diese Infragestellung hindurch spricht und sich als eine Differenz zu diesen Bildern kenntlich macht.

Abb. 59 c: Hermine Freed, Art Herstory 1974

Freed bricht den konventionellen, historisch gekennzeichneten Rahmen der Frau als Bild mit der Studiotechnik von Video auf. *Art Herstory* schafft eine eigenwillige Collage aus statischem und bewegtem Bild, aus reproduzierter Bildgeschichte und aktueller Handlung, die teils durch den Originalton der Videoaufnahme und teils durch eine nachträglich eingefügte Tonspur kommentiert wird. Durch ein technisches *Eindringen*, dass es Freed ermöglicht, sich gleichsam in die alten Bilder hinein zu stehlen und diese als eigenen Handlungsraum zu reklamieren, werden die historischen Werke bildlich von innen in Bewegung versetzt. Auf diese Weise liefert *Art Herstory* so etwas wie eine Zusammenfassung der Argumentation zu der Performativität des Rahmens in den Videoarbeiten von Dujourie und anderen. Das Band ist auf geradezu didaktische, durch seinen Witz aber eigenwillig durchbrochene Art als ein Lehrstück zur feministischen Selbstbefragung und Aneignung der Geschichte angelegt. Hermine Freed ist nicht die einzige Künstlerin, die Anfang bis Mitte der 1970er Jahre mit solchen Überblendungen zwischen historischen Bildvorlagen und Selbstinszenierung experimentiert. So hat etwa auch VALIE EXPORT in *Stilles Sprechen* (1974/75) mit einer Art Videocollage gearbeitet, die Posen dokumentiert, mit denen sie innerhalb von Diaprojektionen die Posen von Frauenfiguren nachstellt.[62]

62 EXPORT zitiert diese Arbeit und damit auch die Bedeutung, die sie für sie hatte in ihrem Kinofilm *Unsichtbare Gegner* (1977), in dem sie die Hauptdarstellerin

Abb. 60: VALIE EXPORT, Körperkonfigurationen/Stilles Sprechen, 1975

Ähnlich verhält es sich mit der Videoperformance *Reflektionen über die Geburt der Venus* (1976, s/w, Ton,) von Ulrike Rosenbach, in der Rosenbach die Position der Venus in einer Diaprojektion von Sandro Botticellis *Geburt der Venus* (ca. 1482–86) einnimmt. Die Künstlerin in einem zweifarbigen Kostüm, vorne weiß und hinten schwarz, dreht sich, mit extrem langsamen Bewegungen, um die eigene Achse. Dazu hört man das Lied *Sad-eyed Lady of the Lowlands* von Bob Dylan. Der Effekt des zweifarbigen Kostüms ist ein wechselndes Verschwinden und Wiederauftauchen der sich Drehenden: In dem Moment, in dem ihre Position die größte Übereinstimmung mit dem historischen Modell hat, ist sie nahezu unsichtbar, da die weiße Kostümansicht eine ideale Projektionsfläche bietet; in dem Moment aber, in dem die schwar-

zur Künstlerin erklärt, die an dieser Arbeit arbeitet. Das Video ist verschollen. Es wird als Teil des ebenfalls verschollenen Bands *Wann ist der Mensch eine Frau?* (1975) angegeben. Fotos hierzu finden sich in EXPORT 1980, S. 84–89.

ze Rückenansicht durch ihre Drehung langsam ins Bild kommt, bricht dieses gleichsam auf und es bildet sich eine Art schwarzer Riss, der sich zur Leerstelle, dem Schattenriss ihrer Figur, auswächst.

Abb. 61: Ulrike Rosenbach, Reflektionen über die Geburt der Venus, 1976

Die Künstlerin dreht sich im Kreis und bewegt sich buchstäblich auf der Stelle, was sich als Interpretation einer unausweichlichen Positionierung an der Stelle einer idealisierten, naturgegebenen (aus dem Meeresschaum geboren) Schönheit deuten lässt. Dass Bob Dylans sehnsüchtige Ode an eine vorübergehende Schöne dabei den Rhythmus der Drehung vorgibt, verstärkt die Einwickelung des Blicks der Betrachtenden. In der Begegnung von Meistergemälde und Popsong, von high and low, von Sehnsucht und auf der Stelle Treten, spielt Rosenbachs Videoperformance auf das alltägliche Fortleben der Mythen an.[63]

63 Den alltagsmythischen Bezug dieser Arbeit verdeutlicht vor allem ihre Einbettung in eine länger anhaltende Auseinandersetzung von Rosenbach mit dem Motiv von Botticelli als Sinnbild jener Vergöttlichung weiblicher Schönheit, die für den Warenbegriff im Kapitalismus zentral ist. Rosenbach sammelte Bilder aus Werbung und Showbusiness, Objekte und Eindrücke zu der an allen Orten anzutreffenden Venusgestalt (Rosenbach 1982b, S. 11–20). Unter anderem führte sie in Amerika auch Gespräche mit (ehemaligen) Schönheitskönigin-nen,

Die skizzierten Arbeiten der Künstlerinnen Freed, EXPORT und Rosenbach machen den Videobildraum zum Ort einer analytischen Begegnung zwischen einem fixierten, historischen Rahmen und einer aktuellen Bewegung. Ihr sich sichtbar Machen an den Umrisslinien und -brüchen zwischen den Bildebenen, kann als ein Spiel mit dem Schirm verstanden werden – jenem projektiven Rahmen, der das Subjekt *im* und *als* Bild erscheinen lässt.[64] Vor allem *Art Herstory* nutzt das Medium Video in signifikanter Form, um eine Durchkreuzung verschiedener Bildebenen zu ermöglichen, die gleichzeitig eine Durchkreuzung verschiedener Raum- und Zeitebenen herstellt. Darstellung, Herstellung und Vorstellung werden darin als ein komplexes Gefüge ineinander greifender Zeichenoperationen anschaulich, was das nachhaltige Wirken der Repräsentation erklärt. Die Bildstanze der Bluebox, die den einfarbigen Hintergrund (meist blau, daher der Name) *ausschneidet* und durch ein anderes Bild ersetzen lässt, so dass der Eindruck entsteht, die Figur werde in einen anderen Raum hineingestellt, ist als Illusionsmaschine aus dem Bereich der Fernsehproduktion bekannt. Bei Freed wirkt ihr Einsatz desillusionierend und bestens geeignet, die eigene Position der Künstlerin im Verhältnis zu den historischen Vorlagen zu sehen. Das machen vor allem die Sequenz *im türkischen Bad* und die Einstellungen zu Beginn des Bandes erfahrbar, die die Doppelbindung der Akteurin (an die Pose im Bild und an deren Kontrolle durch das Aufnahmestudio) charakterisieren. Freed ist nie wirklich im historischen Bild, sondern immer an einem anderen Ort, der nur über ein technisches Verfahren mit dem vorgegebenen Bildraum in Übereinstimmung gebracht werden kann. Die einerseits deutliche Trennung der beiden Bild- und Handlungsebenen und die andererseits im Monitor sichtbar werdende Amalgamierung macht das komplexe Interaktionsverhältnis zwischen Selbst und Bild als eine Spannung erfahrbar, die mit der Technik des Mediums Video gut zu untersuchen war. Freed deutet den Videobildraum als einen ebenso realen wie metaphorischen Raum, in dem sie die Beziehung zwischen ihrem eigenen Leben und dem der historischen Frauendarstellungen als ein interaktives Muster zeigt, welches die erlebte Nähe zur Geschichte bildlich werden lässt. In dem ein Jahr später produzierten Videoband *Family Album* weitet Freed die Frage des Lebens *in* und *mit* Bildern auf den Umgang mit privaten Fotografien aus. Auch hier *schleicht* sie sich durch eine Art Zeittunnel in vergangene Aufnahmen hinein. Ihr »Durchblättern der Albumseiten« der eigenen Vergangenheit, welches sie als ein kritisches Selbstgespräch inszeniert, bietet eine wichtige Ergänzung zu *Art Herstory*.

---

die für sie eine Art moderne Dienstleistungsvenus verkörperten. In einer Tagebuchnotiz von 1976 heißt es: »Die Arbeit mit dem Bild der Venus scheint nicht enden zu wollen. Dauernd finde ich neue Abbildungen, die sich auf die charakteristischen Klischee-Vorstellungen beziehen. Meistens wird es in der Werbung in Verbindung gebracht mit den abgeschmackten Reißern zur Erhaltung von Jugend und Schönheit. Heute habe ich von Gislind [Nabakowski, S.A.] eine italienische Reklame mit der Venus als Werbung für Mineralwasser und Herrenhemden bekommen!« (ebd., S. 19).

64 Vgl. Silverman 1997. Silverman liest Cindy Shermans Serie der *Untitled Filmstills* als eine exemplarische Strategie, *dem Blickregime zu begegnen*. Der bekannten Deutung, Shermans Inszenierungen als Kopien ohne Original wahrzunehmen, gibt Silverman noch einen weiteren Dreh, indem sie sie in Verbindung mit Jacques Lacans Thesen zur Mimikry liest und als ein Spiel mit dem Schirm (tableau/Bild) versteht, auf und in dem sich das Subjekt zeige.

Family Album (Hermine Freed: 1975)

Abb. 62 a: Hermine Freed, Family Album, 1975

Das Video *Family Album* (1975, s/w, Ton, 9,5 min) setzt sich anhand privater Familienfotos und Filme mit Fragen der Erinnerung und der Selbstwahrnehmung auseinander. Die Collage rückt die persönlichen Bildpraktiken ins Zentrum und fragt nach der Abhängigkeit des Subjekts von einer kontinuierlichen Geschichte, die über die gesammelten Bilder bezeugt werden soll. Rückwirkend sucht Freed die Fotografien ihrer Familie heim und betritt auch diese durch das Hintertürchen der Bluebox, um ein interaktives Feld zwischen ihrer gegenwärtigen Präsenz und dem Zeitbild aufzubauen. Mit präziser, sachlicher, wenn auch betont weicher Stimme kommentiert sie in Form des Voice-Over die jeweiligen Bildersequenzen aus ihrer persönlichen Geschichte und trägt ihre Reflexion zum Verhältnis von Bild, Gedächtnis und autobiografischer Erzählung vor.

Das Band beginnt mit einer chronologisch nicht geordneten Folge von frühen Kinder- und Jugendbildern. Dazu spricht Freed aus dem Off darüber, dass Kindheit sich für sie wie eine traurige Zeit anfühle. Dann aber fragt sie, ob es nicht möglich sei, dass die schlimmsten Erfahrungen der Vergangenheit gerade das hervorgebracht hätten, was heute das Beste an ihr sei – auch wenn sie sich nicht daran erinnere, wie sie sich als Dreijährige gefühlt habe. Zu Fotografien von ihr als Teenagerin spricht sie über die damals empfundene Eifersucht auf andere Mädchen, die sie hübsch fand. Sie erzählt von der bleibenden Spur dieses nagenden Gefühls. Erst sehr viel später habe sie über ihre Gedanken damals lachen müssen. Während sie diese Gedanken vorträgt, ist eine kurze Filmsequenz von einer Frau in Bikini mit Baby auf dem Arm zu sehen – vermutlich Freed selber. Es folgt eine Reihe von Sommerurlaubsfo-

tos. Anschließend wird das Prinzip der rückblickenden Bildcollage für eine kurze Sequenz unterbrochen: Freed hockt mit ihrer Tochter vor einer Wand und zeigt ihr Dias. Sie erklärt dem kleinen Mädchen zu einem Bild ihrer Schwangerschaft, dass das Dia sie am Tag vor ihrer Entbindung zeige und dass die Tochter da noch in ihrem Bauch gewesen sei. Es folgen Fotografien, die sich mit den gezeigten Dias zu decken scheinen. Erneut aus dem Off fragt sie sich, ob ihr Kind wohl so werde wie sie – und ob sie wohl so geworden sei, wie ihre Eltern. Dazu werden vier Bilder von Müttern mit Kindern gezeigt, die Freed sowohl als Baby wie als Mutter kenntlich machen. Sie spricht über das Erwachsenwerden und die Preisgabe von Träumen und Phantasien. Als nächstes folgt ein zunächst schwer zu erkennendes Bild:

Abb. 62 b: Hermine Freed, Family Album, 1975

In einem Standfoto von einer Szene bei Tisch (vermutlich der eigenen Hochzeit) sind im Sinne einer Doppelbelichtung aktuelle, bewegte Figuren per Videostanze eingefügt. Auch hier wechselt der Ton vom Voice-Over zur Szene der Aufnahme. Die drei Personen reden über ihre Gefühle von damals. Freed, links außen, auf dem Foto in einer Pose ausgelassener Glückseligkeit, spricht davon, dass sie nicht gewusst habe, was sie tue und dass sie sich erinnern könne, sich deplatziert gefühlt zu haben. Ihr Mann entgegnet, dass er sich richtig gefühlt habe, weil er in der Überzeugung gehandelt habe, etwas zu tun, was von ihm erwartet wurde. Freed rückt nach links aus der Kontur ihres Fotos heraus, was sie als aktuelle Gestalt von dem früheren Bild trennt. Sie fordert dazu auf, sich die Fotografierte genauer anzusehen und zu prüfen, ob sie glücklich aussehe. Die andere Frau rechts im Bild antwortet, dass sie so aussehe, als sei sie sehr glücklich gewesen. Freed zweifelt daran. Es ist eine Kinderstimme zu hören, vermutlich die der Tochter, die von außerhalb des Bildes in das Gespräch der Eltern und der Freundin eingreift und sagt, dass ihr Vater nicht ins Bild passe. Die Stimme der Tochter erinnert an die Stimmen aus dem Kontrollraum in *Art Herstory*. Auch sie weist auf die Komplexität der Aufnahmeszene in einem technischen wie übertragenen Sinn hin. Sie verdeutlicht das Problem verschiedener Perspektiven und erklärt die Unstimmigkeiten im Bild, die als eine Metapher für das nicht in Übereinstimmung zu bringende Verhältnis zwischen Subjekt und Bild angesehen werden können. Aus der Perspektive des Voice-Over erklärt Freed ihre Unsicherheit gegenüber der eigenen Erinnerung, die sie im Ungewissen darüber lasse, ob sie tatsächlich Momente der eigenen Vergangenheit erinnere oder solche, die sie auf anderem Wege erfahren habe. Freed erklärt, Schwierigkeiten damit zu haben, sich gezielt an einzelne, spezifische Momente zu erinnern, und fragt, ob sie sich nicht nur erinnere, weil sie ein Bild von dem jeweiligen Moment archiviert habe, das diesen verbürgt. Dann aber sei auch über die Möglichkeit nachzudenken, sich mittels der Erinnerungen anderer zu verändern. In der nächsten Sequenz sitzt sie mit zwei Männern an einem Tisch und beginnt den Dialog damit, dass sie sich daran erinnern könne, dass Alan früher immer etwas rundlich gewesen sei. Von links wird ihr entschieden widersprochen. Langsam wird die Kontur eines Kinderfotos der drei deutlich, das in einer Art Doppelbelichtung *über ihnen* sichtbar wird.

Aus der Perspektive des Voice-Over erklärt Freed ihre Unsicherheit gegenüber der eigenen Erinnerung, die sie im Ungewissen darüber lasse, ob sie tatsächlich Momente der eigenen Vergangenheit erinnere oder solche, die sie auf anderem Wege erfahren habe. Freed erklärt, Schwierigkeiten damit zu haben, sich gezielt an einzelne, spezifische Momente zu erinnern, und fragt, ob sie sich nicht nur erinnere, weil sie ein Bild von dem jeweiligen Moment archiviert habe, das diesen verbürgt. Dann aber sei auch über die Möglichkeit nachzudenken, sich mittels der Erinnerungen anderer zu verändern. In der nächsten Sequenz sitzt sie mit zwei Männern an einem Tisch und beginnt den Dialog damit, dass sie sich daran erinnern könne, dass Alan früher immer etwas rundlich gewesen sei. Von links wird ihr entschieden widersprochen. Langsam wird die Kontur eines Kinderfotos der drei deutlich, das in einer Art Doppelbelichtung *über ihnen* sichtbar wird. Es folgen Fotos ihrer Familie. Dazu hört man sie, nun wieder als Voice-Over, darüber nachdenken, ob sie sich heute alle wohl noch in den Bildern sähen, die sie sich als Kinder voneinander gemacht hätten und ob diese Bilder irgendwo existierten, außer in ihren Köpfen. Nach einer Folge von Kinderbildern ist ihr erwachsenes Ge-

sicht an die Stelle eines Kindergesichts in einem Foto mit einer offenbar größeren Schwester montiert, als schaue sie durch eine schablonenartige Öffnung eines Pappbildes. In den folgenden Fotografien spricht Freed jeweils in der Ersetzung ihres Kinderkopfes, in einer Art simulierter Gegenüberstellung, die an Rollenspiele erinnert. In einem Foto, das ihren Vater mit ihr als kleinem Kind auf dem Arm zeigt, fragt sie ihn, warum er nie nett zu ihr gewesen sei – auch wenn ihre Mutter das abstreite. Sie lächelt und sagt in parodierter Kinderstimme, dass ihr Papa sie mit in den Zoo genommen habe. Die Sequenzen dieses an Puppentheater erinnernden Abschnitts enden jeweils damit, dass ihr aktuelles Gesicht aus den Bildern ausgeblendet und das Foto in seiner ursprünglichen Form gezeigt wird. Auf einem der Fotos sitzt sie neben ihrem Onkel in einer Kutsche. Sie spricht, als sei sie in dem damaligen Moment anwesend und sagt zu ihm, heute sei ein schöner Frühlingstag und sie fühle sich »as a voyeur voyaging«.

Abb. 62 c: Hermine Freed, Family Album, 1975

Das Band *Family Album* erinnert in seiner schnellen Abfolge von privaten Fotos und Filmabschnitten an das wahllose Durchstöbern alter Bilderalben und den privaten Dia- oder Filmabend. Dazu passt die an einen inneren Monolog erinnernde Stimme der Sprecherin. Feststellungen wie, dass ihre Erinnerungen an die Kindheit lückenhaft seien und dass sie womöglich nicht mehr unterscheiden könne zwischen dem, was eine ›wirkliche‹ Erinnerung sei und dem, was sich nur über Bilder ins Gedächtnis eingeschrieben habe, sprechen vertraute Fragen an. Damit stellt sich eine suggestive Verbindung zwischen dem Video und seiner Betrachtung her, die nach dem Muster eines Gesprächs funktioniert, in dem auf die Schilderungen der Erfahrungen eines Gegenübers fortwährend mit eigenen Geschichten geantwortet wird. Zunächst wirkt Freeds Arbeit und das damit verbundene Assoziationsspiel also vertraut und einfach. Die Künstlerin scheint eine intime Situation zu schaf-

fen, in der sie von ihren Enttäuschungen über sich, von ihren Sehnsüchten und Ängsten, Selbstzweifeln und Größenphantasien freimütig erzählt. Der flüssige Erzählstrom, der die Form einer abgeklärten Sicht auf sich selbst hat, mutet gleichsam therapie-erfahren an. Aber verführt diese Arbeit wirklich zu einer Situation, die dem Stöbern in Erinnerungsbildern vergleichbar ist und die Künstlerin als Person erfahrbar macht? Dem konventionellen Rezeptionsmuster, in dem Künstlerbiografien den Schlüssel zur Analyse der Werke bedeuten, begegnet Freeds Arbeit mit einer irritierenden Abweichung: Es fällt auf, dass sie nicht von sich als Künstlerin spricht. Statt dessen kennzeichnet sie sich als Mutter, Tochter, Ehefrau, ehemalige Teenagerin etc. Das Eigenartige an den von ihr angesprochenen Problemen ist deren Zwitterstellung zwischen einer sehr subjektiven und stark emotionalen Erfahrungsrealität und deren Allgemeingültigkeit, die sie selber bereits thematisiert, indem sie laut darüber nachdenkt, ob ihre Erinnerungen nicht vielleicht fremdgeprägt wären und teilweise gar nicht auf reale Ereignisse ihrer Vergangenheit zurückzuführen seien. *Family Album* ist nicht weniger als *Art Herstory* als eine Art Lehrstück zu der konstitutiven Bedeutung von Bildern angelegt. Beide Arbeiten kreisen um die Frage einer Subjektwerdung (als Frau), die den Bildern nicht ausweichen kann – den kollektiven so wenig wie den familiären. Entscheidend scheint mir dabei, dass sowohl auf der Ebene der formalen Durchmischung differenter Bildebenen als auch auf der Ebene der gesprochenen Infragestellung der Selbstwahrnehmung deutlich wird, dass das exemplarische Subjekt Freed sich nicht aus den Bildern herauslösen kann. Die Perspektive der künstlerischen Arbeit Freeds aber ist die, das konstitutive Verhältnis zwischen Bild und Subjekt ebenso wenig für totalitär wie für frei gestaltbar zu erklären und das Medium Video als eine Möglichkeit einzusetzen, das Zeichengefüge von innen heraus zu befragen. Denn in dem Moment, in dem das Subjekt in einen solchen Bildraum mit Hilfe medialer Verschiebungen einzutreten scheint und im Bild ein *drin sein* erreicht, verändert sich die Frage nach der Virtualität dieser Räume: indem sie der einzig mögliche Ort der Erscheinung wie gleichzeitig der Ort des Verschwindens des Subjekts sind, sind sie der einzige reale Raum der Bedeutungsproduktion.

Glauben Sie nicht, dass ich eine Amazone bin (Ulrike Rosenbach: 1975)

Auch Ulrike Rosenbach verwendet die bildsynthetisierenden Möglichkeiten der Videotechnik, um eine Schnittmenge zwischen Subjekt und Bild, zwischen ihrem Selbstbild und einer historischen Frauendarstellung zu kennzeichnen. Ihre Performance *Glauben Sie nicht, dass ich eine Amazone bin* (1975, s/w, Ton, 15 min)[65] bringt die ambivalente Teilhabe des eigenen Begehrens an der als diskriminierend empfundenen Ordnung auf ein sinnfälliges Bild: Die Künstlerin schießt mit Pfeil und Bogen fünfzehn Pfeile auf eine Reproduktion der *Madonna im Rosenhag* von Stefan Lochner (1451).[66]

Abb. 63: U. Rosenbach, Glauben Sie nicht, dass ich eine Amazone bin, 1975

65 Die Performance wurde zur Biennale des Jeunes 1975 in Paris durchgeführt. Es gibt eine vollständige Dokumentation, aber bei dem oben genannten Band handelt es sich um eine nachträgliche Bearbeitung der Dokumentation für den Videoverleih/-verkauf.

66 Die Videoperformance wurde von Rosenbach mehrfach aufgeführt: Biennale des Jeunes Paris 1975, *Frauen und Kunst* Innsbruck/Galerie Krinzinger.

Zwei Videokameras zeichnen das Geschehen simultan auf und ein Monitor zeigt die Überblendung des Madonnengesichts mit dem der Künstlerin:

> Das Madonnenbild, repräsentativ, unnahbar schön, sanft, scheu und als Klischee ziemlich abgeschmackt, findet sich in mir wieder. Indem die Pfeile das Bild treffen, treffen sie auch mich.[67]

Die Verschmelzung zur gemeinsamen Zielscheibe, in der die Künstlerin die gegen das Ideal von weiblicher Reinheit gerichtete Aggression gegen sich selbst richtet und damit ebenso das andere Ideal der kämpfenden Amazone verletzt, ist in ihrer sinnfälligen Symbolik so trivial wie theoretisch komplex: Rosenbach inszeniert die Unmöglichkeit, den geschichtlichen Bildern zu entkommen und gleichzeitig öffnet sie im Bildraum durch Überblendung zweier mythischer, komplementär entgegen gesetzter Frauengestalten sowie durch Überblendung eines statischen und eines bewegten Bildes einen Raum für Differenz. Die miteinander amalgamierenden und doch sichtlich nie übereinstimmenden Bilder bedeuten eine Differenzierung, die bildintern stattfindet und die den Bildraum *als* Handlungsraum präsentiert. Auf diese Weise deutet Rosenbachs Performance ein Verhältnis zwischen Subjekt und Repräsentation an, das beides enthält: den Verweis auf die Unmöglichkeit, außerhalb der historischen und mythischen Bilder wahrgenommen zu werden bzw. sich wahrzunehmen und gleichzeitig aber auch den Verweis auf die Differenzierungsmöglichkeiten im Bild, die sichtbaren Abweichungen, die nicht unbemerkt bleiben können und in denen sich das Gesicht der Künstlerin abzeichnet. Durch den Titel aufgefordert, nicht an die Amazone zu glauben, die die Performerin mit Pfeil und Bogen zu verkörpern scheint, und durch den aggressiven Beschuss, unter dem das Marienbild steht, ebenso an dem Glauben an dessen Unschuld gehindert, ist der Betrachter oder die Betrachterin auf das dritte Bild, das Doppelbild auf dem Monitor, verwiesen, welches die beiden Klischees verbindet und trennt. Gislind Nabakowski hat bereits in den 1970er Jahren zu den Arbeiten Rosenbachs darauf aufmerksam gemacht, dass es eines der wichtigsten Anliegen der Künstlerin sei, darauf hinzuweisen, dass »jede Reproduktion in den Köpfen der Leute ernster zu nehmen [ist] als ein Original«. Nabakowski deutet Rosenbachs Titel *Glauben Sie nicht, dass ich eine Amazone bin* als Warnung vor einem geschichtslosen Umgang mit Mythen (in der zweiten Frauenbewegung) und beschreibt die Ebene der Überblendung als Reflexion der Verstrickung von Selbstbild und Mythos:[68]

---

67 Rosenbach 1982b, S. 1.

68 »Ulrike Rosenbach versucht, soweit wie möglich in diese Tradition zurückzugehen und ein kritisches Verhältnis zur Bild-Reproduktion dieser Tradition zu vermitteln. Fast alle ihre Arbeiten sind ein solcher kritisch-aufklärerischer Versuch. Sie tut das zu Recht aus der Überlegung heraus, dass vieles, was die Frauenbewegung heute theoretisiert, publiziert und experimentiert, sich ohne profunde Geschichtskenntnisse, dafür aber mit um so mehr Selbsterfahrung der Unterdrückung am heutigen Stand der Geschichte (daher um so blinder) ausagiert. Wer aber ohne Geschichtskenntnisse argumentiert oder darstellt (und Ulrike Rosenbachs Aktionen enthalten wie die einiger anderer Feministinnen Argumente) oder wer weit in das Dunkel der Frühgeschichte zurückgreift, der tut uns ferne Welten auf, an die wir uns nicht halten können, von denen wir auch keinen Abschied nehmen können. […] ›Glauben Sie nicht, dass ich eine Amazone bin‹ ist daher eine Warnung an die Frauenbewegung und auch an einige Män-

Was sie [Rosenbach] damit aufdeckt, ist eine eigene Tradition; was sie angreift, ist ihre eigene stumme Teilhabe an dieser Geschichte. Was sie sucht, ist ein rollenloses Sozialverhalten, hinter dem ein kultureller und politisch aufgeklärter kollektiver Sinn liegt. Sie kann also von da ab keine Zugeständnisse an die stumme-erduldende Rolle der Frau mehr machen.[69]

Die »eigene stumme Teilhabe« wird kritisiert, aber nicht verhindert. Denn wieder ist es das Bild einer schönen jungen Frau, das in Teilen erfolgreich mit dem Madonnenbild amalgamiert. Es gibt eine Kritik, eine Suche und eine Abgrenzung, aber kein neues, stabiles Bild, sondern nur die in Bewegung versetzten Vorbilder. Zwar ist sowohl in den Statements der Künstlerin als auch in dem Kommentar der feministischen Kritikerin die Utopie einer (weiblichen) Identität jenseits der Klischeebilder angesprochen, aber diese bleibt – und das scheint mir aus heutiger Perspektive die Reflexionsebene dieser Arbeit – innerhalb der Videoperformance ohne Ort. Zu sehen ist nicht der Entwurf einer anderen Identitätsmöglichkeit, sondern die Verstrickung von Gegenwart und Vergangenheit im Kampf um eine Zukunft. Lippard nennt dieses Verhältnis, das sie als ein Grundmotiv der feministischen Arbeit Rosenbachs betrachtet: *The Past as Target of the Future.* Sie schreibt zu der Bedeutung des überblendeten Bildes:

So one sees at one glance the sweet, long-suffering image of the virgin and the modern woman fixing the arrow and firing. One feels the shock of each arrow as it strikes target and archer simultaneously. Victim and torturer become one; or, woman as martyr is sacrificed for future power; or, the feminist shoots down the old image of masochistic woman. Choose your own interpretation.[70]

Das Herzstück von Rosenbachs Performance war nicht die auf ein Madonnenbild schießende Künstlerin als solche, sondern das synthetische Bild der Überblendung der beiden Gesichter. Es führte eine Differenz in die Performance ein und konfrontierte das Publikum mit dem Vergleich zwischen dem Geschehen im Raum und jenem virtuellen Geschehen im Bildraum. Auf diese Weise wurde der Raum der Performance um eine mediale Version erweitert. Mit dem synthetischen Bild – der Synthese des Bildgedankens im Video – korrespondierte ein geradezu analytischer Aufbau. Das Medium Video wurde zur Bühne einer Begegnung verschiedener Medien und Handlungen: ein gemaltes Madonnenbild, fotografisch reproduziert, eingefügt in eine theatrale Handlung, eine Live-Performance, die wiederum via Video und Monitorsynthese zu einem filmischen Ausschnitt verschmolz.

---

nergruppen«, Nabakowski 1976, ohne Seitenangaben. Nabakowskis Interpretation verdeutlicht, dass ein differenzierter Blick auf den Umgang mit Mythen im Zuge der zweiten Frauenbewegung notwendig ist – ebenso wie es Moira Roth (1983) mit Blick auf die Vertreterinnen der amerikanischen West Coast argumentiert.

69 Nabakowski 1976, ohne Seitenangaben.

70 Lippard 1976c, ohne Seitenangaben. Wiederabgedruckt und übersetzt (zweisprachig) in: Rosenbach 1982, S. 126.

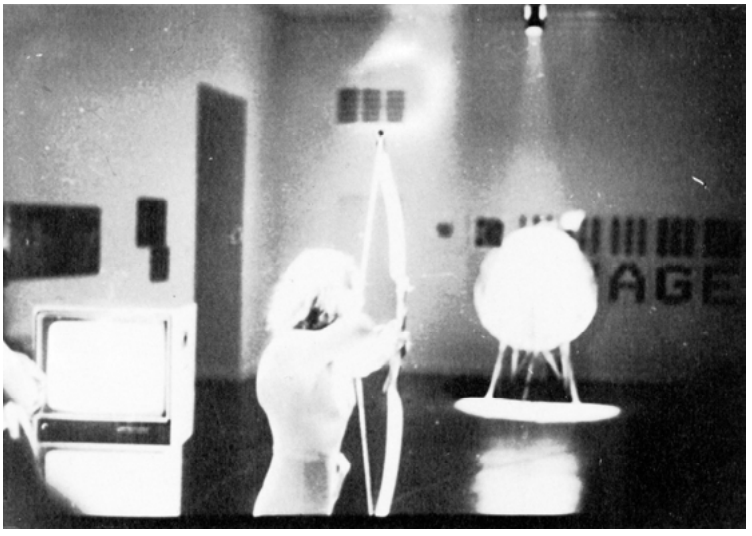

Abb. 64: Ulrike Rosenbach, Glauben Sie nicht, dass ich eine Amazone bin, 1975

Der Bildraum als (einziger) Handlungsraum

Die Begegnung der verschiedenen Ebenen macht in der Gleichzeitigkeit von Getrenntheit und synthetischer Übereinstimmung auf die Schwierigkeit aufmerksam, die repräsentative Verfasstheit von Körper und Subjekt zu definieren. Denn weder geht es um Formen von Ähnlichkeit, die gleichsam als synonyme Ersetzungen verstanden werden dürfen, noch geht es um Differenzen, die jede Form von Ähnlichkeitsbeziehung leugnen. Vielmehr ist in dem Amalgam des Bildes jene Schnittmenge angesprochen, in der sich die virtuellen und ›realen‹ Formen derart nah zueinander verhalten, dass sie weder getrennt voneinander noch als ein Gemeinsames zu betrachten sind. Anders als die rein fotografische Doppelbelichtung zeigte die eigenwillige Form der Videocollage von bewegtem und statischem Bild Vexierbilder, die als Bilder für jenen Zeichentransfer gelesen werden können, den das Subjekt permanent mit seiner Umgebung eingeht. In der *Verwechslung* steckt der Wechsel, der Transfer, die Bewegung von einem zum anderen, und gleichzeitig – das weiß unser alltäglicher Sprachgebrauch durch die Vorsilbe zu markieren – das Versehen, die Nichtübereinstimmung, die bleibende Differenz. Video bot eine neue Möglichkeit, die Wahrnehmung für diese Form des Zeichentransfers zu reflektieren, indem es die Performativität des Blicks als ein Verhältnis von statischem Rahmen und bewegtem Bild thematisierbar machte und die Frage des Sichtbarwerdens (in Erscheinung Tretens) neu verhandelte. Die in diesem Kapitel analysierte Form der *Amalgam-Ästhetik*, welche das Verhältnis von Bildgeschichte und Gegenwart auf subjektiver Ebene konkretisiert und die Bildoperationen an der sozialen, körperlichen, politischen wie psychischen Wirklichkeit untersucht, ist nicht zuletzt eine Antwort auf die Idealisierung autonomer und separatistischer Formen (Denkfiguren) des Kunstdiskurses. Wie ich bereits im ersten Kapitel dargelegt habe, zeigte die Reinheitsästhetik des Modernismus mitunter in der Suche nach dem Spezifischen des Mediums

Video in den ersten Jahren ein verstecktes Fortleben. Im Folgenden werde ich auf diese Beobachtung zurückkommen und der Frage nachgehen, welche Möglichkeiten der Closed Circuit bot, die Ästhetik geschlossener Formen zu durchbrechen und welche Neuverhandlungen der Positionen von KünstlerIn, Werk und BetrachterIn mit diesen Operationen verbunden waren.

V Der prekäre Körper ›des Künstlers‹ um 1970. Posen und Positionen

Künstler, Körper und Selbstreferentialität – Symptomatik einer »Wendezeit«[1]?

Werk und Autor unterstehen der Logik einer wechselseitigen Authentifizierung, die durch die Rezeption (Betrachtung) bestätigt werden muss. Wie Foucault in *Was ist ein Autor?* darlegt, ist es diese Beziehung wechselseitiger Bestätigung, welche die Vorstellung einer Beherrschbarkeit des Diskurses durch ein souveränes Bewusstsein trägt.[2] Aber gerade die mit Autorität ausgestattete, allegorische Funktion der Autorfigur schien den Künstlern und Künstlerinnen ab den 1960er Jahren zunehmend zweifelhaft und aus verschiedenen Gründen als stabile Position verloren zu gehen. Neben der modernen, selbstreflexiven und innerästhetischen Dekonstruktion *des Autors* waren es die politischen, anti-autoritären und anti-bürgerlichen Bewegungen, die das Konzept eines souveränen Subjekts in Zweifel zogen, die Frauenbewegung, die die männliche Konstruktion von Autorschaft problematisierte, kybernetische Modelle und Systemtheorien, die das Handeln des Einzelnen komplexer eingebunden zeigten als es das Modell der Intention zu denken erlaubt, und nicht zuletzt die Virtualität des elektronischen Bildes, die eine weitere Form der Unverfügbarkeit erfahrbar machte.[3] Gleichzeitig zu dem oft konstatierten *Verschwinden des Subjekts* und dem *Tod des Autors* aber war die Präsenz der Künstler(innen)körper in den konzeptuellen Arbeiten seit den

---

1 Der Begriff lehnt sich an Benjamin an, vgl. Benjamin 1977a, S. 41 und Kap. III, S. 145.

2 Foucault 1988.

3 Fraglich bleibt, ob nicht die Moderne bereits seit dem 19. Jahrhundert durch eine Krise des klassischen, souveränen Subjektbegriffs und seiner männlichen Konnotation gekennzeichnet ist – einer Krise, die diesen Namen möglicherweise deswegen nicht verdient, weil sie ebenso destabilisierend wie konstitutiv für den Fortschrittsglauben ist. Benjamin etwa beschreibt bereits den Fall Baudelaire als Symptom einer in die Krise geratenen Verbindung von Männlichkeit und Produktivkraft, wenn er den Dichter zu einem großen melancholischen Allegoriker erklärt, der für Männer schreibe (Benjamin 1983, S. 418), der die Prostitution des Werks als Ware ebenso fürchte (ebd., S. 438f.) wie er die lesbische Frau zu einer Heroin der Moderne erkläre (ebd., S. 400) und seine Impotenz zum Ausgang nehme (ebd., S. 418, 432 und 438). Aber selbst wenn es wichtige Parallelen und kontinuierliche Fragestellungen mit früheren Momenten in der Moderne gibt, scheint mir die explizite Problematisierung des Autors in den 1960er Jahren eine eingehende Betrachtung zu erfordern, die das spezifische Interesse dieser Zeit herauszuarbeiten versucht.

1960er Jahren größer als je zuvor.[4] Das scheint paradox. Es wäre jedoch falsch, davon auszugehen, dass eine Sichtbarkeit der Künstler(innen)körper gleichbedeutend mit der Anwesenheit der AutorInnen im Bild ist. Vielmehr ist zu fragen, wie sich am Gegenstand des eigenen Körpers und der Selbstdarstellung spezifische Problemstellungen der ästhetischen Produktion formulieren ließen: In welchem Verhältnis stehen die Arbeiten der Minimal - und Body Art zu den Topoi des modernen Kunstdiskurses, seiner Heroisierung eines schöpferischen Subjekts und dem Mythos künstlerischer Selbsterschaffung? Welche Posen und Gesten werden sichtbar? Welche werden kritisch reflektiert? Und wie äußert sich der ›Kampf‹ um die Positionen von *Künstler*, *Werk* und *Betrachter* als ein Ringen um die Definition von Gegenwartskunst? Das Phänomen einer neuen Sichtbarkeit des KünstlerInnenkörpers lässt danach fragen, welche Neuverhandlungen künstlerischer Autorschaft damit verbunden waren, den eigenen Körper zum Material – und mehr noch, zum Werk zu erklären und welche Körperbegriffe mit dieser Entwicklung jeweils in Verbindung standen. Anhand der von Lucy Lippard vertretenen These einer »differences of attitude«[5] bleibt schließlich danach zu fragen, welche politische Lesbarkeit die verschiedenen Gesten haben – beziehungsweise anlegen.

Sabine Flach untersucht in *Körper-Szenarien. Zum Verhältnis von Körper und Bild in Videoinstallationen* am Beispiel einiger Arbeiten von Vito Acconci, Dan Graham, Bruce Nauman, Tony Oursler, Bill Viola u.a., ob und wie der Körper hier als eine kontextgebundene Größe untersucht wurde.[6] In Anlehnung an Rainer Metzgers Untersuchung zu Dan Graham teilt sie die These von einem radikalen Bruch zwischen Moderne und Postmoderne, der sich darin zeige, dass die Kunst der Postmoderne eine *performative* Wende vollzogen habe, »in deren Zentrum ein handelndes Subjekt steht, das sich von den tradierten Subjekten der Kunsterfahrung radikal unterscheidet.«[7] Der Künstler – Flach geht ausschließlich von männlichen Positionen aus – habe sich in Subjekt und Objekt seiner Aussage verwandelt.[8] Die Position des

4 Anja Osswald weist einleitend darauf hin, »dass die Wiederkehr des Künstlers keinen *backlash* nach dem Motto ›Totgesagte leben länger‹ darstellt. Vielmehr […] gewinnt die Selbstinszenierung im Video Bedeutung als Symptom einer epistemischen Verschiebung, die in kunsttheoretischer Hinsicht durch eine Neubewertung des Verhältnisses von Kunstwerk, Künstler und Betrachter gekennzeichnet ist und auf geistesgeschichtlicher Ebene in der Befragung eines bestimmten, in der Moderne ausformulierten Subjektbegriffs ihre spezifische Ausprägung erfährt«, Osswald 2003, S. 11.

5 Lippard 1995, S. 99.

6 Flach 2003. Vgl. insbesondere das Kapitel *»Rethinking Representation« – Die Darstellung des Körpers aus der Ästhetik des Minimalismus und der Konzept Kunst*, S. 33–58.

7 Der vollständige Satz lautet: »Entscheidend wird also die Performativität der künstlerischen Arbeit, in deren Zentrum ein handelndes Subjekt steht, das sich von den tradierten Subjekten der Kunsterfahrung radikal unterscheidet«, ebd., S. 47.

8 »Diese analytische Selbsttransformation, in der auf narzisstisches Erleben hin orientierten Kunst, rückt das reflektierende Subjekt und sein Bild von sich in ein neues Subjekt/Objekt-Verhältnis. Der Akteur ist beides im Moment der Reflexion, der als Kunstwerk realisiert wird. Die nachdrückliche Vorführung des Künstlers als agierendes Subjekt der Arbeit intensiviert die Aufhebung der Trennung vom schöpferischen Akt und einem daraus entspringenden, originalen

handelnden Subjekts aber nehme der emanzipierte Betrachter nun zusammen mit dem Künstler ein. Da erst die Anwesenheit des Subjekts die Präsenz des Werkes im Moment seiner Wahrnehmung garantiere, habe aber auch das Werk keine unabhängige Existenz außerhalb der Situation. Flach betrachtet die Konzeptkunst, die endgültig mit den subjektivistischen Topoi von unbedingter Expression, Leidenschaft, und der individuellen Geste als Ausdruck des Unbewussten gebrochen habe, als Nachweis für einen radikalen Wandel des Künstlertypus, der nun mit Intention statt mit Emotion arbeite.[9]

Auch Anja Osswald stellt die Bedeutung der Entwicklung vom Abstrakten Expressionismus zum Minimalismus für die Neuverhandlung des Künstlerbildes in der frühen amerikanischen Videokunst heraus. Demnach ordnet sich die frühe amerikanische Videokunst einem anti-modernistischen Diskurs zu, der gegen die Konventionalität der subjektiven Geste in Malerei und Skulptur einen Umgang mit technischen Medien und industriellen Fertigungsmethoden sucht und das Objekthafte ebenso wie das scheinbar Objektive betont. Barbara Engelbach stellt über den Verweis auf das minimalistische Interesse an der Erfahrung von Raum und Zeit hinaus eine Verbindung zum Behaviourismus her, dessen Sinn für Konditionierung, Wiederholung und Zufall sich in Form ästhetischer Versuchsanordnungen niedergeschlagen habe. Dort sei der Körper (von KünstlerIn und BetrachterIn) in einen Dialog mit dem Medium gebracht worden, der in surrealistischer Manier das Thema von Kontrollverlust, widerständiger Materie und nicht-intentionalen Prozessen kommuniziere.[10] Alle drei Autorinnen betonen das Moment einer ästhetischen Transformation des Körpers in Etwas, das eher einem *allgemeinmenschlichen* Körper zu entsprechen scheint als dem individuellen Körper des jeweiligen Künstlers oder der Künstlerin. Wie Lucy Lippard aber schon 1976 anmerkte, war es den Künstlerinnen nicht in gleichem Maße möglich, den eigenen Körper zu neutralisieren, da sie in erster Linie als Frauen und nicht als Künstler (sic!), das heißt moderne Menschen, gesehen wurden.[11] Michael Leja hat in seiner umfassenden Studie zum konstitutiven Subjektdiskurs des Abstrakten Expressionismus auf die Dekonstruktionen des feministischen Theoriediskurses rekurrierend dargelegt, dass die Subjektposition, die diese noch junge amerikanische Entwicklung bereitstellte, allein die des weißen, heterosexuellen Mannes war. Seine Untersuchung gilt der konstitutiven Funktion, die der Frage nach der unbedingten Souveränität und Individualität unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg zukam und die als Konstruktion des

Werk. Das handelnde Subjekt ist Darstellungsmittel und Darstellung des artifiziellen Aktes zugleich«, ebd., S. 54.

9 Zu einer weit reichenden Kritik an der methodischen Problematik der Kategorie der *Intention*, der ich mich sehr verbunden fühle, vgl. Mieke Bals *Preisgabe der Autorität oder Plädoyer gegen den Begriff der Intention* (Bal 2002, S. 295–334). Bal unternimmt hier in Abgrenzung zu Svetlana Alpers Konzept der künstlerischen Intention den Versuch, kulturanalytische Begriffe für das Verhältnis zwischen dem Künstler als Verursacher, dem Kunstwerk als *Agens* und der Rezeption zu schärfen, die auf die Untrennbarkeit von Form und Inhalt eingehen und betonen, dass der Künstler die Frage der Produktion von Bedeutung mit der Veröffentlichung des Werkes (und ein nicht öffentliches ist unsinnig) abgibt, oder preisgibt wie es Bal nennt – das heißt es dem Lauf der Zeit und den Rahmenbedingungen der Rezeption übereignet, was seine Autorität zu schwächen droht und gleichzeitig doch notwendige Bedingung derselben ist.

10 Engelbach 2001, S. 107ff.

11 Vgl. Lippard weiter unten in diesem Kapitel, S. 271ff.

›Modernen Mannes‹ nicht zuletzt Eingang in die Künstlermythen des Abstrakten Expressionismus fand. [12] Diese bilden, wie in diesem Kapitel zu zeigen sein wird, die Matrix des anti-modernistischen Selbstverständnisses um 1970. Gemessen an der mythischen Überhöhung des Individuellen, die hier im wörtlichen Sinn neue Stilblüten trieb, schien die minimalistische Negation eines explizit eigenen Ausdrucks des Künstlers den jungen KünstlerInnen wie eine erforderliche Revolution zur Rettung des Kunstbegriffs. Aber gerade darin lag das Problem: Wie bereits die Zeitgenossen erkannten, auch wenn Kritiker wie Greenberg und Fried mit Unverständnis drohten, war die als anti-modernistisch ausgerufene Bewegung einer erneuten Besinnung auf das Wesentliche in Minimalismus und Body Art noch immer zutiefst modern. So kommt Flach treffend zu dem Schluss:

> Indem die Bedingungen der Wahrnehmung zum Inhalt der künstlerischen Arbeit werden, hat der Kontext eine Verlagerung erfahren, denn mit dem Einsatz des Körpers werden die Themen des Kunstwerkes im unmittelbaren Vollzug umgesetzt. Damit wird die künstlerische Arbeit über den Einsatz des Körpers *erneut* zu einem Ort der reinen Selbstreferenz und setzt damit *mutadis mutandis* die Parameter der Kunst des Modernismus fort. […] Der Essentialismus des Modernismus, den beide Kritiker [Greenberg und Fried, S.A.] für die Kunst der Postmoderne verloren glaubten, setzt genau in der Bezugnahme auf den Körper ein und radikalisiert ihn in gewisser Weise sogar, da im Gegensatz zu den Minimalisten, die Essenz ebenfalls anstrebten, ein Objekt, an dem diese Künstler sich noch abarbeiteten, nun nicht mehr benötigt wird. Inhalt und Aussage der Kunst fallen nun mit dem Produzenten und Träger des Prozesses zusammen. Diese ›Engagierung‹ des eigenen Körpers als Vollzug der künstlerischen Arbeit wird zu einer Erfahrung von ästhetischer Totalität, in der die Qualität der Präsenz eine bedeutende Rolle spielt[13]

Einmal mehr schien sich der Zyklus des *l´art pour l´art* Gedanken durch eine erneute, als Avantgardismus zu feiernde Gegenbewegung zu regenerieren. Diese Beobachtung veranlasst mich zu einer Problematisierung des vermeintlich fundamentalen Unterschieds, der zwischen dem gleichsam neutralen *Körper als Körper* Thema der Anti-Modernisten und dem alten Körper der Modernisten gesehen wird. Eher also wäre nach den Kontinuitäten und nach dem Profit in der versteckten Fortschreibung altbekannter Prämissen – wie etwa einer hypostatischen Trennung von Körper und Geist, Materie und Konzept, konkretem und transzendentalem Körper – zu fragen.

Jackson Pollock *verkörpert* bekanntermaßen paradigmatisch den Typus eines modernen Künstlers, dessen Verdienst sich in der Evokation und Beherrschung seiner Triebregungen begründet. Auch Osswald verdeutlicht an Pollocks Beispiel die Typologie jener mythischen Heroisierung des Künstlers, die sich auf den seit der Renaissance herausgebildeten Geniekult begründet und im Nachkriegsdiskurs reformulierte. Der Artikulation des Unbewussten in der malerischen Geste gegenüber spricht Flach dem postmodernen Künstler, den sie einen Intellektuellen nennt, die Kompetenz zu, einen neuen Kunstbegriff durchgesetzt zu haben, der sich von geschichtlichen Be-

12 Leja 1993, besonders das Unterkapitel *Gender and Subjectivity,* S. 253–268.
13 Flach 2003, S. 47.

zügen gelöst habe und endlich zur vollen Autonomie gereift sei.[14] In der Body Art sieht sie eine Umkehrung der expressionistischen Geste, kommt aber gleichzeitig zu der irritierenden Aussage: »Der Körper dient nun nicht mehr als Vehikel zur Darstellung äußerer Einflüsse, sondern er avanciert zum Träger veräußerlichter innerer Prozesse.«[15] Aus der Perspektive der feministischen Strategien wäre ihr Satz ein weiteres Mal umzudrehen, um die repräsentationskritischen Arbeiten der zeitgleich produzierenden Künstlerinnen zu bestimmen: *Der Körper dient nun nicht mehr als Vehikel zur Darstellung innerer Prozesse, sondern er avanciert zum Träger verinnerlichter äußerer Einflüsse*. Im Mittelpunkt der feministischen Körperarbeiten steht die Frage nach der kulturellen und damit historischen Verfasstheit jeglichen Körpers, die es notwenig macht, nach der mythischen Tradierung und Fortschreibung von Körperbildern zu fragen. Denn es kann keine Unterscheidung vorgenommen werden zwischen einem allgemeinmenschlichen Körper, über den gesprochen werden könnte, und jenem immer schon gesprochenen Körper, der in Geschlecht und Herkunft benannt ist und dessen eigene Sprache (Gestik, Mimik, Gefühl, Bewegung) Ausdruck eben seines In-der-Sprache-Seins ist.

Der in der Neutralisierung des Künstlerkörpers wiederholten modernistischen These zur überhistorischen Selbstreferentialität von Kunst begegnet das folgende Kapitel durch eine Reihe von Relektüren kunsttheoretischer und -kritischer Positionen der damaligen Zeit, um die versteckten Implikationen, die Herrschaftsgesten und kritischen Konstruktionen herauszuarbeiten, die die Idealisierung von künstlerischer Intention, Autonomie und performativer Präsenz problematisch machen.

Neuverhandlungen künstlerischer Autorschaft

Der junge Künstler von heute braucht nicht mehr zu sagen ›Ich bin Maler…‹. Er ist einfach ›Künstler‹. Das ganze Leben wird ihm offen sein… Aus dem Nichts wird er das Ungewöhnliche erfinden… Die Leute werden entzückt oder erschreckt sein, Kritiker werden verwirrt oder amüsiert sein, aber ich bin sicher, daß dies die Alchemie der sechziger Jahre wird.[16]

Die »Alchemie der sechziger Jahre«, die Allan Kaprow hier 1958 für die Verwandlung des disziplinär gebundenen Künstlers voraussagt, sollte also erneut einen universalen Schöpfer hervorbringen, der im Sinne der klassi-

14 »Die Kunst des Modernismus impliziert einen Begriff von Geschichtlichkeit, der – selbst wenn er auf kunstimmanente Probleme rekurriert – nicht ohne historische Bezugnahmen zu denken ist. Die Kunst der Postmoderne hingegen ist charakterisiert durch den Versuch, Veränderungen *jenseits* von Geschichtsmodellen zu entwickeln. An dieser Stelle zeigt sich eine kategoriale Verschiedenheit der Kunst der Postmoderne in ihrer wesenseigenen Autonomie als einem ästhetischen Phänomen jenseits der Einzelkünste, in dem gleichzeitig der Rezipient eine Autonomie und Kompetenz erlangen wird«, Flach 2003, S. 34f.

15 Ebd., S. 51.

16 Allan Kaprow zitiert nach Jürgen Claus 1965, S. 198. Claus verweist darauf, dass Kaprows Aufsatz *Das Erbe von Jackson Pollock* (1958) als Manifest der neuen Kunst betrachtet worden sei (ebd., S. 197).

schen Genesis-Mythen imstande sein würde, etwas aus dem Nichts zu erfinden – oder der, wie es Wolf Vostell formuliert, imstande sein sollte, das Leben selbst in Kunst zu verwandeln:

> marcel duchamp hat die ready-made objekte zur kunst erklärt & die futuristen erklärten die geräusche zur kunst – es ist ein wichtiges merkmal meiner bemühungen und der meiner kollegen, das gesamte ereignis zur kunst zu erklären; einschließlich geräusch/gegenstand/bewegung/farbe/psychologie – ein verschmelzen von elementen, so dass das leben (der mensch) kunst werden kann.[17]

In den beiden symptomatischen Zitaten zeichnet sich etwas ab, das seit den späten 1990er Jahren als die performative Wende (*performative turn*) thematisiert wird, die die Kunst der 1960er Jahre eingeleitet habe, indem sie sich von der Objekthaftigkeit des herkömmlichen Werkbegriffes löste und einer Praxis zuwandte, die das Prozesshafte und Situative betont.[18] Ein Im-Moment-der-Wahrnehmung-Sein wurde zu der idealisierten Bedingung einer auf das Ereignis ausgerichteten Ästhetik – sowohl in der minimalistischen Logik von Objekten, welche darauf abzielen, die Betrachtenden durch eine eigentümliche Präsenz zu beunruhigen, als auch in der Schockästhetik früher Happenings und den Handlungsanweisungen und Versuchsanordnungen der *Concept Art*, die die Frage aufwerfen, an welche Konkretheit die Wahrnehmung eines Ereignisses *wirklich* gebunden ist. Das Werk als Objekt schien sich aufzulösen. Gleichzeitig aber ging es nicht um eine Zerstörung des Werkgedankens, sondern um seine Verschiebung: Wie Vostells Hinweis auf die Bedeutung von Duchamps Ansatz kenntlich macht, ging es um eine Kunst der Erklärung, das heißt *die Kunst, etwas zu Kunst zu erklären*. In der ›Entgegenständlichung‹ des Werkgedankens wurden folglich auch Definitionskompetenzen und Deutungshoheiten verhandelt. Das angesprochene Bild der Alchemie verdeutlicht, dass es dabei nicht um einen neutralen, interesselosen Raum gegangen sein kann, sondern dass es vielmehr um das symbolische Kapital ging, welches sich aus einer Verwandlung des Profanen gewinnen lässt. Silke Wenk macht am Beispiel von Yves Klein auf eine interessante Wendung aufmerksam, die das Verhältnis von Künstler und Werk im *Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* nahm.[19] So lässt sich die mit Kaprow und Vostell angesprochene Alchemie der künstlerischen Selbsterschaffung wohl kaum auf ein schöneres Bild bringen, als das, welches Klein dafür erfand, als er »Zonen der immateriellen Sensibilität«[20] gegen Gold verkaufte und die Hälfte des von ihm eingenommenen Goldes in die Seine warf. Das »Opferritual«, von dem Wenk hier im Anschluss an Paul Wember spricht, übertrifft sogar die alte Magie, denn mit seiner Aktion verwandelt Klein pures Gold »durch Zauberei« in eine noch höhere Währung, seine künstlerische Sensibilität. Wie Wenk mit Benjamin erklärt, ist dieser magische Trick nicht zuletzt als ein kluger Schachzug der ›Monopolisierung‹ in härter werdenden Zeiten kapitalistischer Tauschgeschäfte anzusehen:

17 Wolf Vostell zit. nach Hanhardt 1989, S. 16.

18 Vgl. Fischer-Lichte 2004, aber zum Begriff des Performativen auch die methodisch relevantere Zusammenstellung von Schlüsseltexten in Wirth 2002.

19 Wenk 1996, S. 269ff.

20 Ebd., S. 278.

Die Übertragung der Aura vom Objekt auf die Person des Künstlers – als Inhaber einer potentiell immer wieder von neuem durch ihn selbst reproduzierbaren Potenz – kann als *ein* Aspekt des Konzepts der ›Immaterialisierung« gesehen werden. In Anschluß an Benjamin […] ließe sich formulieren, die »Einzigkeit« des Kunstwerks wird zur *Einzigkeit des Künstlers*‹.[21]

Die Frage nach dem Körper als reflexivem und reflektierten Gegenstand künstlerischer Praktiken und einer anti-modernistischen Wende um 1970 zu stellen macht es erforderlich zum einen nach den »erschöpften«[22] ästhetischen Problemstellungen und zum anderen nach dem gesamtgesellschaftlichen Rahmen zu fragen, der auf eine Ablösung jenes Subjekttypus drängte, den die profilierten Künstler der Nachkriegsära verkörperten.[23] Eine punktuelle Skizze prominenter Positionen des Kunstdiskurses der 1960er Jahre in New York hilft zu verdeutlichen, dass es in der sich als Wende postulierenden Zeit vor allem um eine Streitfrage der Definitionsmacht darüber ging, was Kunst sei und vom wem dies bezeugt oder beurteilt werden könne.[24] Vor der Frage nach dem *Körper des Künstlers* steht hier zunächst also die nach dem *Körper des Werks* – und schließlich auch die nach dem *Körper des Betrachters*. Es erscheint sinnvoll, New York als einen zentralen Knotenpunkt der allgemeinen Aufmerksamkeit herauszugreifen – auch auf die Gefahr hin, darin erneut an der Zementierung einer linearen und zentrierten Geschichtsschreibung weiterzuarbeiten. New York war nach dem Zweiten Weltkrieg, nachdem zahlreiche europäische Kunstschaffende hier Zuflucht gesucht hatten und die alten europäischen Zentren wie Paris und Berlin in großen Teilen zerstört worden waren, bestens dafür geeignet, zum Ort eines Neuanfangs erklärt zu werden.[25] Die *New Yorker* Schule setzte im Diskurs der Nachkriegs-

21 Wenk 1996, S. 278.

22 Diese Formulierung bezieht sich auf Ad Reinhardt: »Es gibt nichts weniger Bedeutsames in der Kunst, nichts Erschöpfenderes und sogleich Erschöpftes als ›endlose Vielfalt‹ «, Reinhardt 998, S. 996.

23 Bezogen auf die Fragestellung nach der Verkörperung bestimmter Subjektkonzepte durch konkrete Künstlerpersönlichkeiten wendet Osswald (2003) – mit Recht – ein, dass die theoretische Erörterung des Autorschaftsmythos nicht mit der biografischen Erzählung zu einzelnen Künstlerpersönlichkeiten verwechselt werden dürfe. Sie führt in ihrer Analyse der künstlerischen Selbstinszenierungen im Video um 1970 bezogen auf dieses scheinbare Paradox vorweg eine notwendige Unterscheidung ein: Auch Barthes gehe es nicht um das Verschwinden real schreibender Personen, sondern um eine aufgegebene Instanz im Text, eine Figur mit einer bestimmten Funktion, nämlich der, den Text zu autorisieren. Dennoch denke ich, dass die theoretische Infragestellung des Autors nicht ohne Effekte für das künstlerische Selbstverständnis sowie die Rezeption gedacht werden darf und folglich auch an Werken, Kritik und Positionsbestimmung ablesbar ist.

24 1976 brachte René Block für die Akademie der Künste in Berlin einen Katalog heraus, der die Widersprüche und Anreize, New York – oder konkret das Künstlerviertel SoHo Downtown Manhatten – bis in die in den 1970er Jahre als wichtiges Zentrum zu betrachten, in vielen Facetten beleuchtet.

25 Bestehende Netze aus den europäischen Zentren konnten gezielt unter den Exilanten weitergenutzt und ausgebaut werden – was Duchamps Entwurf für die erste große Surrealismus Ausstellung in New York (*First Papers of Surrealism,* 1942) geradezu verbildlichte: Er durchspannte den gesamten Ausstellungsraum mit einem dichten Fadengespinst. Weitere wichtige Ausstellungsereignisse für

zeit offensiv und erfolgreich verbindliche Maßstäbe.[26] Marcel Duchamp wurde zu einer Leitfigur für die neue Künstlergeneration, die das paternalistische Erbe der Moderne zu verweigern schien und nach anderen Selbstentwürfen suchte.[27] De Kooning bezeichnet Duchamp als »eine Ein-Mann-Bewegung … eine wahrhaft moderne Bewegung, denn sie setzt voraus, dass jeder Künstler das tun kann, was er für richtig hält.«[28] Es wird mir im Folgenden darum gehen, die Wanderbewegungen einiger zentraler Topoi (post)moderner Kunst durch ihre Ablehnung, Revision und verdeckte Wiederaufnahme hindurch nachzuzeichnen.

Kunst-als-Kunst und die »Behandlung […] des Publikums«[29]

> Das eine, was sich über Kunst sagen lässt, ist, dass sie *eines* ist. Kunst ist Kunst-als-Kunst, und alles andere ist alles andere. Kunst-als-Kunst ist nichts als Kunst. Kunst ist nicht, was nicht Kunst ist.[30]

1962 versucht Ad Reinhardt mit dieser heute geradezu parodistisch anmutenden Definition das Feld zeitgenössischer Kunstpraktiken als ein festes, für alle Zeiten gültiges Terrain abzustecken. Um die nachhaltige Bedeutung seiner aggressiv tautologischen Erklärung zum Wesen von Kunst zu ermessen, muss ihr Autonomieanspruch verstanden werden:

> Der einzige und eine Weg, zu sagen, was abstrakte Kunst oder Kunst-als-Kunst ist, liegt darin, zu sagen, was sie nicht ist. Das eine Thema von hundert Jahren moderner Kunst ist dieses Gewahrwerden der Kunst über sich selbst, über Kunst, die mit ihrer eigenen Arbeitsweise und ihren eigenen Mitteln beschäftigt ist, mit ihrer eigenen Identität und Individualität […], auf dem Weg zu ihrer eigenen Freiheit, ihrer eigenen Würde, ihrem eigenen Wesensgehalt, ihrem eigenen Zweck, ihrer eigenen Moralität und ihrem eigenen Gewissen.[31]

---

die neue Zentrumsgründung der ehemals europäischen Avantgarde waren: *Artists in Exile* (1942) und die Eröffnung der Galerie Peggy Guggenheims mit der Ausstellung *Artists of the Century* im gleichen Jahr. Abstrakter Expressionismus und Minimalismus, deren Ursprung auch in New York begründet wird, galten als erste, rein amerikanische Avantgarde. Vgl. hierzu auch *Die Erfindung des amerikanischen Künstler-Helden: Jackson Pollock*, Osswald 2003, S. 41–45.

26 Über Zeitschriften wie Artforum und Art in America, über große internationale Ausstellungen und Kunstmarktaktivitäten wurden die New Yorker Tendenzen zu einem Fokus, der auch auf die lokalen Szeneentwicklungen an anderen Orten höchst einflussreich war. Durch internationale Gruppenaktivitäten, Stipendienprogramme, Ausstellungsbeteiligungen, Lehraufträge und dergleichen etablierte sich darüber hinaus unter den Künstlern und Künstlerinnen ein reges Kommunikationsgeschehen.

27 Vgl. Übrigens sterben immer die anderen (Ausst.-Kat.), 1988.

28 De Kooning zit. nach Amerikanische Kunst, S. 473.

29 Sontag 1999, S. 310.

30 Reinhardt 1998, S. 994.

31 Ebd.

Es ist nicht schwer, in dieser Erklärung zur unbedingen »Identität und Individualität« des Werks auch eine Unabhängigkeitserklärung des Künstlers selbst zu lesen. Bleibt zu fragen, auf welche scheinbare Androhung von Unfreiheit sie reagiert. Ebenso 1962 widmet sich die Kritikerin Susan Sontag einer auf den ersten Blick ganz anderen neuen Kunstform, der des Happenings.[32] In *Happenings: Die Kunst des radikalen Nebeneinanders* nähert sie sich dem noch neuen, unbestimmten Phänomen über den Surrealismus:

> Nach Lautréamont ist Schönheit ›die zufällige Begegnung einer Nähmaschine und eines Regenschirms auf einem Sektionstisch‹. So verstanden ist Kunst offenkundig beseelt von Aggression: Aggression gegen die mutmaßliche Konventionalität ihres Publikums und vor allem Aggression gegen das Medium selbst.[33]

Diese sich im radikalen Nebeneinander (*radical juxtaposition*) zeigende Aggression bildet auf den ersten Blick die äußerste Antithese zu dem ästhetischen Programm von Reinhardt. So schreibt er mit unüberhörbarer Abscheu:

> Abstrakte Kunst hat ihre eigene Integrität, nicht irgend jemandes ›Integration‹ mit etwas anderem. Jedes Kombinieren, Mischen, Hinzufügen, Verwässern, Ausbeuten, Vulgarisieren oder Popularisieren der abstrakten Kunst beraubt die Kunst ihres Wesens und verdirbt das künstlerische Bewusstsein des Künstlers. Die Kunst ist frei, aber sie steht nicht jedem frei.[34]

In einem Punkt liegen sich die exemplarisch vertretenen Positionen von Reinhardt und Sontag jedoch viel näher als es ihre scheinbare Unverträglichkeit zunächst vermuten lässt: Beide zeugen von einer Abwehr der neuen Kunstproduktionen gegenüber Rezeption und Publikum, die sich gegen eine mögliche Vereinnahmung durch Schaulust, Einblick und Anteilnahme verhält. Diese scheinbar allen Interaktivitäts- und Intersubjektivitätsidealen zuwiderlaufende Geste der Zurückweisung ist unter anderem als Ausdruck einer Angst vor der erstarkenden Definitionsmacht von Galerien und Kunstkritik zu verstehen, die in zunehmendem Maße nicht allein die Werke, sondern auch die Künstler zu Gegenständen einer permanenten Beurteilung machten. So steht am Ende von Reinhardts Ausführungen über die Notwendigkeit einer ritualisierten, strengen, geradezu mönchisch disziplinierten Arbeitsweise, die er dem wahren Künstler als Nachweis seiner Berufung abverlangt, die Idee, sich damit vor der Logik des Gebrauchs und des Warentauschs zu schützen.[35]

---

32 Sontag nennt folgende Namen: Allan Kaprow, Jim Dine, Red Grooms, Robert Whitman, Claes Oldenburg, Al Hansen, George Brecht, Yoko Ono, Carolee Schneeman, Dick Higgins, Philip Corner, LaMonte Young (vgl. Sontag 1999, S. 309).

33 Ebd., S. 316

34 Reinhardt 1998, S. 996.

35 »Alles in die Unreduzierbarkeit, Unreproduzierbarkeit, Unwahrnehmbarkeit. Nichts ›Brauchbares‹, ›Manipulierbares‹, ›Verkaufbares‹, ›Handelbares‹, ›Sammelbares‹, ›Greifbares‹. Keine Kunst als Ware oder Spekulationsobjekt. Kunst ist nicht die geistige Seite des Geschäfts. Der eine Maßstab in der Kunst ist Einheit und Schönheit, Richtigkeit und Reinheit, Abstraktheit und Vergänglichkeit«, ebd., S. 997.

Auch Sontag, die als größte Gemeinsamkeit der Happenings einen abwehrenden Zug gegen die Interessen des Publikums sieht, verdeutlicht, wie sich latent in der Geste der Publikumsbeschimpfung ein Ressentiment gegen die Destabilisierung tradierter Verhältnisse vermuten lässt – trotz aller gesuchten Revolution seitens der jungen, aktionistischen Künstler:

> Der vielleicht auffälligste Zug des Happenings ist seine Behandlung (nur so kann man es nennen) des Publikums. Das Ereignis scheint darauf angelegt, das Publikum zu ärgern und zu beschimpfen. Es kann geschehen, dass die Darsteller das Publikum mit Wasser bespritzen oder Pennies und Reinigungsmittel, die wie Niespulver wirken, unter die Zuschauer werfen. […] Es wird keinerlei Versuch unternommen, dem Wunsch des Publikums, alles zu sehen, entgegenzukommen.[36]

Wie Sontag verdeutlicht, hat diese Provokation des Publikums zwei Seiten. Einerseits wird »die Bühne, das heißt die Distanz zwischen Zuschauer und Darsteller […] aufgehoben und ›der Zuschauer körperlich einbezogen‹«[37], was einen gemeinsamen ästhetischen Erfahrungsraum schaffe, andererseits aber werde »das Publikum der Sündenbock«[38]. Neben der Zurückweisung der Schaulust, wird die den verschiedenen Kunstrichtungen gemeinsame Aggression gegen die Position der BetrachterInnen in den 1960er Jahren damit auch als Ausdruck eines Ringens um die Definitionsmacht über Kunst lesbar. Die *Krise des Künstlers* wäre von diesem Standpunkt aus betrachtet auf die Verunsicherung darüber zurückzuführen, wer oder was über die Bedeutung eines Werks entscheidet. Nicht nur die offene Attacke der Happenings, die Sontag anführt, ist dabei als Abwehr des Publikumblicks zu verstehen, sondern auch das legendäre, großformatige Schweigen der abstrakten Kunst von Barnett Newman zum Beispiel, kann als eine Geste der Abwehr verstanden werden, mit der die Position der Rezeption geschwächt wird. Denn der Rückzug des Bildes in eine gleichermaßen verschlossene, wie enigmatische Form verbietet es der Rezeption durch abschließende Aussagen eine gleichsam gewaltsame Enträtselung zu verursachen.

Das große Schweigen schien sich in der Minimal Art fortzusetzen. Der Modernist Michael Fried, ein Routinier der kontemplativen Versenkung, fühlte sich von der minimalistischen Skulptur zurückgestoßen:

> Der Betrachter weiß, dass er *als Subjekt* in einer unbestimmten, offenen – und nicht sehr anspruchsvollen – Beziehung zu dem ausdruckslosen Objekt an der Wand oder auf dem Boden steht. Von einem solchen Objekt distanziert zu werden ist, wie ich meine, nicht grundlegend anders als von der stummen Gegenwart einer anderen *Person* distanziert oder bedrängt zu werden; das Erlebnis einer unerwarteten Begegnung mit literalistischen Objekten – z.B. in abgedunkelten Räumen – kann jemanden in genau der gleichen Weise für einen Augenblick enorm beunruhigen.[39]

36 Sontag 1999, S. 310/11.
37 Ebd., S. 321.
38 Ebd.
39 Fried 1998, S. 346.

Unschwer lässt sich in dieser Beschreibung erkennen, dass Fried sich selber als den wissenden Betrachter sieht, der sich von dem Objekt mit der durch es verursachten Situation gewissermaßen alleine gelassen fühlt. Die Entdeckung seiner mangelnden Beredsamkeit gerät ihm zum Vorwurf gegen eine Unredlichkeit der minimalistischen Werke. Fried charakterisiert die verstörende Präsenz jener Objekte, die mit einer latenten Formalisierung von Ähnlichkeiten arbeiten, indem sie sich förmlich auf *gleicher Augenhöhe* positionieren, sich durch ein verstecktes Innen ein Geheimnis geben, durch die Schwere des Materials eine unverrückbare Form gewinnen und durch ihre Ausdehnung einen Raum einnehmen, den sie gleichzeitig den Betrachtenden entziehen. Im Folgenden gehe ich der Frage nach, ob und wenn ja, welche andere Form der Subjektivierung durch diesen Eingriff der minimalistischen Objekte erwirkt wurde und welche Positionen gegenüber dem verschobenen Kräftefeld bezogen wurden.

Das minimalistische Objekt und sein Gegenüber. Fragen der Subjektivierung

Fried ist ein Modernist; als solcher wünscht er, dass die Kunst ihn alleine lassen soll, und dass sie dies *explizit* tun soll. Nach seiner Ansicht sollte Kunst ihre Autonomie betonen, bestärken und zelebrieren. Sein aristokratisches Gemüt bevorzugt stille Kultiviertheit und verabscheut die Massen. In seiner Aburteilung des Minimalismus spürt man etwas von einen stummen Protest gegen die militant demokratische Kultur der sechziger Jahre, eine Kultur von befreiender Offenheit und menschlichen Werten auf der einen, Narzissmus und Spektakel auf der anderen Seite.[40]

Peter Schjeldahls bissige Replik auf Frieds einschlägige Analyse in *Art and Objecthood*[41], einem Text, der bis heute als einer der wichtigsten zu den ästhetischen Fragen des Minimalismus gilt, hebt hervor, dass zwischen dem uneingestandenen Gefühl, alleingelassen zu sein, und dem erklärt heroischen Alleinsein der stillen Betrachtung, unterschieden werden muss. Aber welcher Unterschied macht sich hier bemerkbar? In dem einen Fall (dem minimalistischen) fühlt sich das Subjekt, wie Fried es charakterisiert, beunruhigt durch die Anwesenheit eines Schweigens, das es zum Sprechen aufzufordern scheint – in dem anderen Fall (dem modernen), so erklärt Schjeldahls Kritik, verschafft die Zurückhaltung des Objekts dem Subjekt einen Freiraum, in dem es sich ungestört seiner selbst vergewissern kann. Schjeldahl positioniert sich gegenüber Fried als der jüngere Betrachter. Seinen Text *Minimalismus* eröffnet er mit der Erzählung einer biografischen Schlüsselszene, die an die Idee einer Erweckung erinnert.[42] Ort des Geschehens war ein Galeriebesuch

40 Schjeldahl 1998, S. 564.

41 Vgl. Fried 1998; erstmals 1967 in Artforum (Vol. V, No. 10, S. 12–23) publiziert und dann 1968 in leicht abgewandelter Form in Gregory Battcocks *Minimal Art. A Critical Anthology.*

42 Für diese Interpretation der Bedeutung des Kampfes um den Kunstbegriff spricht auch die weiter unten im Text zu findende Passage zum Heroenstatus von Bruce Nauman, der sich hierin als besonders tapferer Krieger verdient machte: »Nauman stellte eine Wertung des frühen Minimalismus auf den Kopf: er ersetzte dessen spröde Sicherheit durch einen Prozess der sich endlos verzweigenden Fragen über Ursprung und Zweck der Kunst. Wie ein Held der

in Downtown Manhatten, während dessen er auf ein Ziegelsteinobjekt von Carl Andre stieß:

Ich war in Ekstase. Von einem Gefühl des Triumphs erfüllt, studierte ich die Ziegel bis ins kleinste Detail. Warum? Das hätte ich damals nicht erklären können. Heute scheint mir, dass meine Reaktion auf Andres Ziegelsteine, ebenso wie deren Erscheinung selbst, schon lange und sorgfältig vorbereitet war, dass es einer jener Momente des Zeitgeistes war, in denen sich völlig unerwartet einige eigensinnige Fäden der Geschichte ineinander verknoten. […] Ein Instinkt für das Radikale, ein Hunger nach irreduziblen Fakten, eine Abneigung gegen kulturelle Pietät, eine ästhetische Wachsamkeit gegenüber Gemeinplätzen – all dies hatte für mich in dieser elektrisierenden Form seine Verkörperung und Ausdehnung gefunden. Die Wurzel dieser Epiphanie war das jugendliche Bedürfnis nach Anerkennung, zu wissen, dass man nicht völlig daneben steht oder verrückt ist; und hier war Kunst (wenn es Kunst war!), die in einer Beziehung zu mir stand *und die ich in einem gewissen Sinn erschaffen hatte.*[43]

Mit ekstatischer Euphorie *meistert* der junge Zeitgenosse die überraschende Situation. An die Stelle der Zurückweisung, die Fried empfindet, tritt das Gefühl, anerkannt zu sein, *nicht daneben* zu stehen, sondern *teilzuhaben*: Schjeldahl sieht sich selbst als Schöpfer der Situation, in der er sich empfindet. Auf diese Weise erschafft er nicht nur ›in einem gewissen Sinn‹ die Kunst, die er wahrnimmt, sondern ebenso sich selbst:

[D]er Unterschied war enorm – der Unterschied zwischen der Idee einer Sache und der Sache selbst. Duchamps Ready-mades waren Gesten. Die Ziegelsteine *waren*. Sie lagen vor meinen Füßen, ich ging durch die Galerie, sammelte Blicke, und dabei wurde ich mir auf unangenehme Weise meiner selbst bewusst, körperlich und psychisch; ich hatte das Gefühl, dass ich hier aufgewertet wurde, dass ich zum Mittel- und Zielpunkt eines Experiments geworden war. […] Hier war endlich das reine und klare Herz der Sache.[44]

Gemeint ist die Sache Kunst, die nun endlich ganz zu sich selbst gefunden habe (eine Fortschreibung der Reinhardtschen Forderung von »Kunst-als-Kunst«). Interessant scheint mir daran die Eindeutigkeit, in der die Selbstbezüglichkeit der Kunst hier mit der Selbsterfahrung Schjedahls spiegelbildlich korrespondiert. Diese *Neuerfindung* des betrachtenden Subjekts ist signifikant: In dem bloßen Dasein der Ziegelsteine, ihrer reinen, herausfordernden Präsenz, entdeckt es sich als existent. Das minimalistische Objekt ließ sich nicht (mehr) wegdenken. Es war *einfach* da und forderte zu einem Zwiegespräch heraus. Und wie Hal Foster in seinem in den 80er Jahren verfassten

Wissenschaft, der ein neues Serum an sich selber testet, setzte Nauman Selbstbezüglichkeit ein, um Vorstellungen davon zu erproben, was ein Künstler ist und tut. Die Integrität dieses an sich selbstzerstörerischen Projekts wurde zusammengehalten – unterhalb des nervösen, sich ständig absichernden Humors – von der überzeugten Wette darauf, dass die Kunst, egal wie widersprüchlich sie sein mag, trotzdem wirklich wichtig ist«, Schjeldahl 1998, S. 585f.

43 Ebd., S. 557, Hervorhebung S.A.

44 Schjeldahl 1998, S. 557f.

Plädoyer zur Anerkennung der *Crux des Minimalismus* bestätigt, war das ganze gerade durch seine vermeintliche Einfachheit so kompliziert:

> Also gilt Frank Stellas berühmter Satz ›Man sieht das, was man sieht‹ doch, und dennoch ist nichts so einfach, wie es scheint: Bei allem Positivismus in der Minimal Art wird die Wahrnehmung auf sich selbst zurückgeworfen, und dadurch werden die Werke komplex. […] Kurz, im Minimalismus ist die ›Skulptur‹ nicht mehr aufgehoben, auf einem Podest stehend oder reine Kunst, sondern wird zu den Objekten zurückgeführt und vom Ort her neu definiert. Durch die Veränderung wird der Betrachter, dem der sichere, souveräne Raum der formalen Kunst verwehrt wird, ins Hier und Jetzt zurückgeworfen.[45]

Nicht mehr nur Auge, wandelnder Blick – *Augenblick* – war *der Betrachter* nun ebenso wie das Objekt in einen Zustand physischer Anwesenheit und scheinbar totaler Präsenz versetzt, der seinen Körper und seinen gesamten Wahrnehmungsapparat herausforderte – was, wie hier mit Fried auf der einen und Schjeldahl auf der anderen Seite angesprochen, eine klare Positionierung seitens der Betrachtung einzufordern schien. Dem Minimalismus wird bezüglich der Positionierung des Betrachterstandpunktes eine Schlüsselfunktion zugesprochen.[46] Wie Robert Morris bereits in seinen 1966/67 veröffentlichten *Anmerkungen zur Skulptur* verdeutlicht, konnte es sich nicht mehr um einen *Standpunkt* handeln, der suggeriert, dass es eine verlässlich einzunehmende Position gegenüber dem Objekt gäbe, sondern nur noch um eine *flexible Haltung*, eine Wahrnehmung in der Bewegung. Wegweisend formuliert Morris den spezifischen Bezug zum *Körper des Betrachters*:

> Selbst ihre [der minimalistischen Objekte, S.A.] unveränderlichste Eigenschaft, die Form, bleibt nicht konstant. Denn der Betrachter verändert beständig die Form, indem er seine Position relativ zur Arbeit wechselt. Seltsamerweise gestattet es gerade die Stärke der konstanten, bekannten Form, der Gestalt, dass sich ein solches Bewusstsein bei diesen Arbeiten stärker geltend macht als bei früherer Skulptur.[47]

Der Minimalist eignet sich den Rahmen des Ausstellungsraums auf eine Weise an, die den gesamten Raum zum Bildraum werden lässt.[48] Frieds Ausführungen verdeutlichen, dass in dieser *Erweiterung* des Raumbegriffs durch

---

45 Foster 1998, S. 592.

46 Der Begriff des Minimalismus ist insofern umstritten, als er eine stilistische Einheit und womöglich eine Gruppenbewegung vorauszusetzen scheint. Bei aller Schwierigkeit, die jede kategorische *-ismen* Beschreibung für die Kunstgeschichte mitgebracht hat und trotzdem es sich im Falle des Minimalismus nicht um eine auf Künstlermanifesten fußende Bewegung im Sinne der historischen Avantgarde handelte, möchte ich hier an diesem Begriff als *terminus technicus* festhalten, um jenes Cluster an Fragen formelhaft benennen zu können, das ich oben präzisiere und das sich über verschiedene Anthologien auch längst als feststehender Begriff konsolidiert hat.

47 Morris 1998, S. 107.

48 Für die Frage, welcher Raum nun zum Bildraum werde, ist es auch interessant, dass Morris selber darauf verweist, dass die minimalistischen Objekte *bislang* auf einen spezifischen Rahmen angewiesen seien: einen Innenraum, der als Galerie- bzw. neutraler formuliert als Ausstellungsraum gelesen wird.

das minimalistische Objekt auch eine Form der Totalisierung steckt, die, gleichwohl sie sich für die *Teilhabe* der Betrachtung öffnet, nichts dem Zufall überlässt. Darin, so scheint mir, steckt die demiurgische Dimension des neuen Konzepts:

> Es ist wohl bemerkenswert, meine ich, dass ›die Gesamtsituation‹ genau das meint: *alles* – einschließlich, wie es scheint, des *Körpers* des Betrachters. Nichts in seinem Gesichtsfeld – nichts, das er irgendwie bemerkt – erklärt sozusagen, dass es ohne Belang sei für die jeweilige Situation und folglich für die Erfahrung. Im Gegenteil, damit etwas überhaupt wahrgenommen werden kann, muss es als Teil der Situation wahrgenommen werden. Alles zählt – nicht als Teil des Objekts, sondern als Teil der Situation, in der dessen Objekthaftigkeit entsteht und von der diese zumindest teilweise abhängig ist.[49]

Die Betrachtenden sind Teil der Gesamtkomposition, sind Teil einer Bildlichkeit, die sie nicht ganz erfassen, sondern lediglich erahnen können. Eben diesen Eintritt in das Bild bei einer gleichzeitig unüberwindbaren Distanz zu dem dargebotenen Objekt charakterisiert Fried als enorm beunruhigend. Dabei kommt er zu einer aufschlussreichen Formulierung:

> Die Größe der Arbeit, zusammen mit ihrer Einheitlichkeit und Nicht-Bezüglichkeit, *distanziert* den Betrachter – nicht nur physisch, sondern auch psychisch. Man könnte sagen, dass genau diese Distanz den Betrachter erst zum Subjekt *macht* und die betreffende Arbeit … zum Objekt.[50]

In dieser Beschreibung steckt der Clou *und* das Problem: Was heißt es, dass ein Objekt ein Gegenüber zum Subjekt macht? Fried nimmt es beim Wort. Seine Idee von der erzwungenen Distanzierung durch das Objekt erklärt das Subjekt zum Unterworfenen. Dann aber unterscheidet sich das Betrachter-Subjekt deutlich von dem Subjekt-Begriff moderner Souveränität. Es ist ein Subjekt, das einsehen muss, dass es Teil einer Situation ist, von der es beherrscht wird und die von ihm nicht zu beherrschen ist – zumindest nicht ganz. Die Erfahrung der Subjektwerdung gegenüber dem minimalistischen Objekt lässt sich, wie Sabine Flach in Anlehnung an Rosalind Krauss erklärt, als kritische Aufklärung beschreiben. So zitiert sie Krauss:

> Weder altes cartesianisches Subjekt noch traditionelles biografisches Subjekt, ist das minimalistische Subjekt. Ein radikal von den Bedingungen des räumlichen Feldes abhängiges Subjekt, ein Subjekt, das sich im Akt der Wahrnehmung konstituiert, aber immer nur vorläufig, von Augenblick zu Augenblick. [51]

Das minimalistische Objekt ist nicht einfach *ohne* Sockel, es ist vielmehr selbst der Sockel für etwas, das es nicht zeigt. Es erschafft (s)einen Bildraum, indem es die Betrachtenden provoziert, Stellung zu ihm zu beziehen – wörtlich wie metaphorisch, indem es sie zum Teil einer Situation erklärt, auf die sie reagieren müssen. Noch einmal Fried:

---

49 Fried 1998, S. 344f.
50 Ebd., S. 343.
51 Rosalind Krauss zitiert nach Flach 2003, S. 47.

Das Objekt, nicht der Betrachter, muss der Mittelpunkt der Situation bleiben; aber die Situation *gehört* dem Betrachter – es ist *seine* Situation. Oder wie Morris sagte: ›Ich möchte betonen, dass die Dinge im gleichen Raum mit jemandem sind, und nicht … jemand in einem Raum von Dingen umgeben ist.‹ […] die Dinge, die literalistische Kunstwerke sind, müssen den Betrachter gewissermaßen *konfrontieren* – sie müssen, könnte man fast sagen, nicht nur in seinem Raum platziert sein, sondern ihm im *Weg* sein.[52]

Diese Erfahrung einer *Sperrigkeit* und der aufdringlichen Präsenz der Kunstwerke vergleicht Fried mit einer Bühnenpräsenz. Das Ding, das Objekt wird zum Darsteller. Der Vergleich zum Theater lässt, gleichwohl Fried daran nicht interessiert zu sein scheint, einen weiteren Schluss auf die Funktion der Künstler zu: Diese finden sich in jener Struktur implizit der Seite des Regisseurs zugeordnet, jenes unsichtbaren Szenearrangeurs, der sich durch seinen stets zu behaltenden Überblick auszuzeichnen hat und vom Komparsen bis zur Diva die Figuren seines Spiels dirigiert. Und dennoch, auch wenn das Spiel nach seinen Regeln aufgestellt scheint, kommt es schließlich auch ohne ihn aus. Das ist es, was Fried in der Zugehörigkeitserklärung der Situation an den Betrachter ausdrückt.

Wie Anna C. Chave in *Minimalismus und die Rhetorik der Macht* am Beispiel des bekannten Konflikts um Richard Serras Arbeit *Titled Arc* darlegt, wurde die darin eingeschriebene Geste der Macht auch als solche verstanden – sowohl von gesellschaftlichen Machthabern, deren Präferenz für das Aufstellen von minimalistischen Objekten im öffentlichen Raum am *Titled Arc* deutlich wurde, als auch von nicht in die Entscheidung, aber in die Situation der Skulptur einbezogenen städtischen Passanten, die sich massiv gestört fühlten.[53]

Der Versuch der Minimalisten, ein Objekt zu schaffen, dass den Betrachtenden tatsächlich gegenüber tritt und sie herausfordert, oder, um es wie Georges Didi-Huberman zu formulieren, sie »anblickt«, führte dazu, dass – bewusst oder unbewusst – ein idealisiertes menschliches Durchschnittsmaß in die Formen eingearbeitet wurde.[54]

52 Fried 1998, S. 344.

53 Richard Serra realisierte 1981 auf einem Platz in Manhatten die Arbeit *Titled Arc*, die in ihrer Massivität und Schieflage so bedrohlich wirkte, dass man sich nicht mehr darunter hindurch zu gehen traute und der Platz als solcher für das öffentliche Leben verloren ging. Daran entzündete sich ein öffentlicher Streit. Chave sieht die machtvolle Geste des Objekts in Graffitis, Urin und Petitionen zu seiner Beseitigung beantwortet. 1989 wurde *Titled Arc* demontiert. Vgl. Chave 1998, S. 666–671.

54 Didi-Huberman 1999, darin insbesondere das Kapitel *Anthropomorphismus und Unähnlichkeit*, S. 103–134.

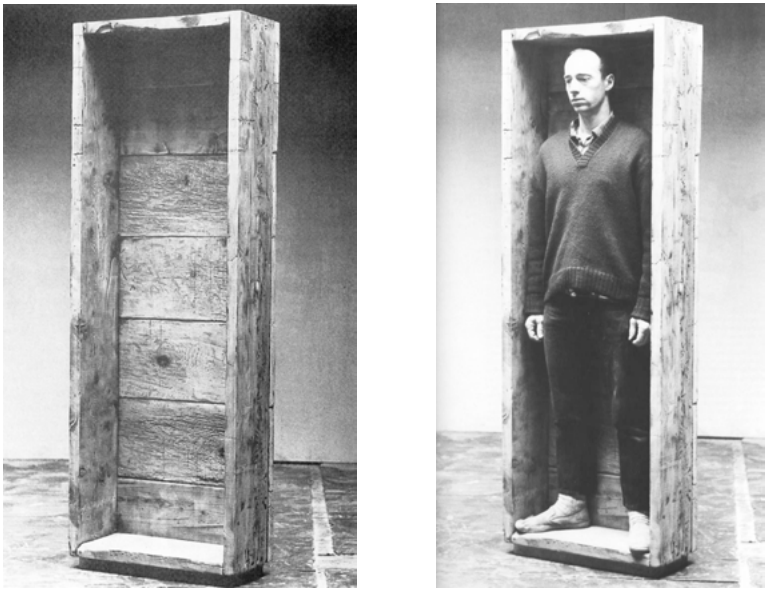

Abb. 65 a, b: Robert Morris, o. T., 1961

Die obere Abschlusskante der minimalistischen Objekte bemisst sich, wie Morris mit Verweis auf die Kuben von Robert Smith deutlich macht, häufig auf 1,80m. Das bedeutet, dass die Arbeiten mehr oder weniger auf Augenhöhe der Betrachtenden abschließen, um sie zu einer Art spiegelbildlichen Gegenüber zu machen.[55] Es gibt eine Arbeit von Morris, *Untitled (Standing Box)* von 1961, mit der er diesen versteckten oder latenten »Anthropomorphismus« des minimalistischen Objekts gleichsam ironisch aufdeckt: eine aufgestellte, aus rohen Latten gezimmerte Box, die an eine einfache Sargkiste erinnert.[56] Wie um diese Assoziation zu manifestieren, gibt es ein Foto von

55 Auf eine subtile Weise schreibt sich bereits in diese Bemessung der Minimal Art die Normierung eines Subjektstandpunktes ein, die ausschließend funktioniert: Denn die mittlere Größe (1,80 m) bezieht sich deutlich auf ein männliches, euro-amerikanisches Durchschnittsmaß (vgl. Chave 1998). Eine andere Form der Normierung schien der betont *gestählte* Auftritt der minimalistischen Objekte vorzunehmen: Eisen und Holz, minderwertige Fertigungsmaterialien, die im industriellen Fertigungsbereich und dem Bau eine wichtige Rolle spielen, wurden für große und schwere Objekte mit möglichst geschlossenen Oberflächen, die zumeist einen nicht einsehbares Volumen umschlossen, eingesetzt. Daraus ergab sich eine Ästhetik, die mit Mächtigkeit und eher abweisenden Oberflächen auftrat. Die dagegen eher fragilen Knoten- und Netzzstrukturen Eva Hesses oder die Latexarbeiten von Benglis und Wilke brachen mit der Ästhetik dieser massiven und glatten Oberfläche und betonten dagegen Porösität, Falten, Risse, Blasen und chaotische Strukturoberflächen. Zur Problematik der Einschreibung von Geschlecht in die Rezeption von *Minimal Art* und *Postminimal* vgl. die Dissertation von Reinhild Feldhaus 2003 und Stoops 1996.

56 Zu der Konnotation des Sarges vgl. die aufschlussreichen Ausführungen Georges Didi-Hubermans zu den Bezügen zwischen den Hohlformen eines leeren Grabes (Christi) und denen der Minimalisten, Didi-Huberman 1999, S. 19–32.

Morris, das den Künstler in der Kiste stehend zeigt, ihn also gleichsam als menschliches Maß im Bild zur Verfügung stellt. Auf diese Fotoinszenierung zu dem Objekt zurückverweisend, entsteht ein Jahr später die Arbeit *I-Box* (1962), welche die latente Form als ein sich zum Maß der Dinge Machen ironisiert und die Körperthematik sowie Selbstbezüglichkeit der Body Art antizipiert. In *I-Box* sieht man ein schwarz-weißes Foto des nackten, stehenden Morris in einer an der Wand montierten schränkchenartigen Schachtel. Der zu öffnende Deckel und der Hohlraum mit dem Foto sind in der Form eines großgeschriebenen I´s geschnitten. Die verspielt anmutende Arbeit lässt sich wie ein Kommentar *avant la lettre* lesen, der die Wende vom Objekt, dem Kunstwerk, zum Subjekt – als Kunstwerk – ironisch vorwegzunehmen schien.[57]

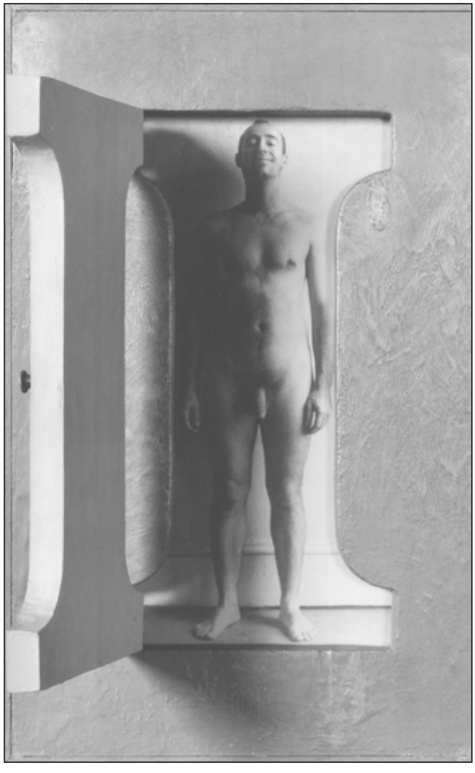

Abb. 66: Robert Morris, I-Box, *1962*

57 Schjeldahl betrachtet die Ablösung des Minimalismus durch die Body Art als geradezu zwingende Entwicklung: »Der Kult des Unpersönlichen in der ersten Generation der Minimal Art war immer etwas unpassend gewesen. Eine Trickserei um ein Thema herum – das Ego des Künstlers –, […]. Schließlich waren auch minimalistische Kunstwerke von *jemand* gemacht worden – von jemand mit Motiven und Einstellungen, in denen mehr Leben war als in dem theoretischen Schrumpfzustand namens »Intention« […]. Die Arbeiten von Andre, Morris, Flavin und sogar LeWitt erinnerten oft geradezu gespenstisch an eine Art Fernbedienung«, Schjeldahl 1998, S. 584.

Body Art. Die neue Sichtbarkeit des KünstlerInnenkörpers

Der Begriff der *Body Art*, unter dem nahezu alle Arbeiten subsumiert werden, die sich seit Ende der 1960er Jahre bis Ende der 1970er mit dem eigenen Körper befassten, bezeichnet kein einheitliches Konzept, sondern eine Vielzahl von Ansätzen, die eher symptomatisch als kategorisch zusammengefasst werden können.[58] 1970 stellt Willoughby Sharp in der Zeitschrift *Avalanche* erste »nicht-definitive« Beobachtungen zu neun Beispielen seit 1969 an, in denen Künstler – Sharp bezieht sich ausschließlich auf männliche Protagonisten der jungen Szene in Amerika – ihren eigenen Körper als Instrument (*tool*), Ort (*place*) oder Requisite (*prop*) verwendeten.[59] 1971 schreibt Cindy Nemser in *Arts Magazine* bereits zu dem Phänomen: *Subject – Object. Body Art.* Nemser eröffnet ihre Überlegungen mit einem Zitat Maurice Merleau-Pontys zur Doppeltheit des Körpers: Merleau-Ponty erklärt, dass der Körper nicht wie Dinge in den Raum gestellt sei, sondern ihn bewohne oder in ihm hause (*inhabits or haunts space*) und dass es eine andere Bedeutung habe, den Körper im Raum zu bewegen, als Dinge, weil der Körper gleichzeitig das

58 Für die körperbetonten Materialschlachten des Wiener Aktionismus' etwa gilt, dass sie sich zwar auch als eine gestische Fortführung malerischen Aktionen erklären lassen, dass sie sich aber ebenso deutlich gegen Katholizismus, Heimatideologie, die geschichtliche Leugnung der Kollaboration mit dem Nationalsozialismus und die bürokratische Enge ihres Landes richteten. Der New Yorker Kontext war notwendigerweise ein anderer: Wie Roselee Goldberg (1979) darlegt, war hier durch europäische Exilanten eine direkte Verbindung zu den Vorkriegsavantgarden gegeben (vor allem Bauhaus, Dada und Surrealismus). In der neuen Umgebung aber wurde eine Fortführung der Geschichte gesucht, die neue Einflüsse aufnahm und sich in die Kunstgeschichte als spezifisch amerikanische Entwicklung einschrieb: Action Painting, Pop Art und Minimalismus. In Deutschland dagegen wurden etwa die Aktionen von Vostell und Beuys stark psychologisierend gedeutet und galten als Teil einer ›Bewältigung‹ der Traumatisierungen durch die NS Zeit. Andere Länder wie Frankreich und England, vor allem aber auch Brasilien, Jugoslawien, Italien oder Polen, verschwanden nahezu ganz in der Kartografie der Body Art, obwohl einzelne Positionen hier später gerade für ihre explizite Körperthematik Anerkennung fanden.

59 Willoughby Sharp (1970) dürfte einen der ersten Versuche unternommen haben, jenes Phänomen zu erfassen, das wenig später unter dem Begriff Body Art bekannt wurde – wobei in den ersten Jahren im deutschsprachigen Raum auch die Begriffe der Körperkunst und Körpersprache geläufig waren, bevor sich die englische Bezeichnung durchsetzte (vgl. Kat. Körpersprache/ Bodylanguage Graz 1974 und Körpersprache Berlin 1975, Kemp 1975). Max Kozloff (1975) datiert die entsprechende Tendenz ästhetischer Praktiken von 1968–1974 und Doris Krystof führt den Begriff für das *Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst* (2002) mit einem Zitat von Francois Pluchart aus dessen *Erstem Manifest der Body Art* (1974) ein: »Body Art ist nicht der Abwasserkanal der großen malerischen Abtreibungen des 20. Jahrhunderts. Sie ist kein neues künstlerisches Konzept, das stillschweigend in einer bankrotten Kunstgeschichte aufgeht. Body Art ist exklusiv, arrogant und unversöhnlich«, Pluchart zit. nach Krystof 2002, S. 40. Eine dem Rahmen dieser Arbeit dienliche, historische Differenzierung nehme ich in diesem Unterkapitel vor.

sei, worüber wir den Raum erfahren. Mit der dann folgenden Wendung verdeutlicht er, dass der Ausdruck des Körpers zugleich eine kulturelle Schnittstelle ist, das heißt, dass der Körper nicht nur im Sinne der Innenschau des Subjekts der Ort der sinnlichen Wahrnehmung und Gefühle ist, sondern auch Ort ihrer Vermittlung:

For us the body is much more than an instrument or a means; it is our expression in the world, the visible form of our intentions. Even our most secret affective movements, those most deeply tied to the humoral infrastructure, help to shape our perception of things.[60]

Nemser zufolge haben WissenschaftlerInnen, PhilosophInnen, PsychologInnen und Künstlerinnen erkannt, dass Menschen keine passiven EmpfängerInnen von Zeichen und Signalen aus der Umwelt sind, sondern im Gegenteil, aktive Agenten, die in einen nie endenden Dialog zwischen sich selbst und der Welt um sie herum eingebunden sind. Die Frage, die diese Erkenntnis provoziere und der sich die frühe Body Art zuwende, ist für sie folgende:

The problem now is how to record and express these active environmental transactions as part of a man's simultaneously subjective-objective existence.[61]

Nemser charakterisiert die Körperarbeiten von Bruce Nauman, Dennis Oppenheim, Vito Acconci und anderen als eine Erforschung der Ausgangssituation. Der eigene Körper werde hier in seinem hybriden Status, gleichzeitig Subjekt und Objekt zu sein, untersucht. Bereits Duchamp habe mit der Rasur eines Sterns auf seinem Hinterkopf den eigenen Körper zum Werk (Objekt) gemacht – erst recht mit seiner Verwandlung in die Figur Rrose Sélavy. Jackson Pollock habe den Duchampschen Ansatz, sich selbst (*the artist's entire being*[62]) zum Werk zu machen, auf einer anderen Ebene weitergeführt, indem er sich buchstäblich im Akt des Malens in seine Malerei hineinbegeben habe. Mit Morris' Überlegungen zu seinen spezifischen Objekten erklärt Nemser, dass es hier darum gegangen sei, alles Störende und Indirekte zu eliminieren, um in der Konfrontation mit dem Objekt eine Form unbedingter Präsenz zu erreichen, die das Bewusstsein des Subjekts von sich selbst zu einem unmittelbaren Erleben steigern sollte. Dass der Künstler in der minimalistischen Skulptur an sich aber außen vor geblieben sei, habe eine weitere Entwicklung der ästhetischen Suche nach der Einheit von Autor und Werk erforderlich gemacht, die Nemser am Beispiel von Bruce Naumans Praktiken erklärt: Hier habe sich der Künstler den eigenen Körper einverleibt (*incorporate*), »both as phenomenon and as activator into the total conception of his artwork.«[63] Nemsers Argumentation legt es nahe, in den Arbeiten der Body Art vor allem den Versuch der KünstlerInnen zu sehen, sich eine Form der unbedingten Präsenz zu verschaffen, die das eigentliche Werk und mit ihm den Künstler/die Künstlerin unverfügbar machen sollte:

60 Merleau-Ponty zit. nach Nemser 1971, S. 38.
61 Nemser 1971, S. 38.
62 Ebd.
63 Ebd., S. 40.

First of all, they work within real time and space and with themselves in terms of their own identities. Secondly, wether their works use the media of live performance, film, photographic documentation, tape recording, videotapes, or written information, these pieces are not considered to be actualized unless carried out by body itself.

Den Sinn der Körperaktionen sieht Nemser nicht zuletzt in der Form der Übertragung, die in einem empathischen Sinn auch die Betrachtenden einbeziehe. Wenn Nauman etwa in Zeitlupe eine lange Rolle Gaze aus dem Mund ziehe, könne der Betrachter oder die Betrachterin schließlich nicht anders, als die Aktion als eine Erschütterung am eigenen Körper zu erfahren. Nemser verdeutlicht, dass es in der frühen Body Art vor allem um das schwierige und neu zu verhandelnde Verhältnis von ›Künstler‹, ›Werk‹ und ›Betrachter‹ ging. In der gleichzeitigen Verwendung des Körpers als Material und als Instrument seien die reale Zeit und der spezifische Ort stärker in die Arbeit einbezogen als je zuvor. Die Intensität der durch die Körperaktion geschaffenen Situation liegt in dem Moment, in dem KünstlerIn, Werk und BetrachterIn eine schier unlösbare Verbindung einzugehen scheinen.

Der Körper als bloße Materie und Kunstwerk

Ein Jahr zuvor hatte Willoughby Sharp in *Body Works: A Pre-Critical, Non-Definitive Survey of Very Recent Works Using the Human Body or Parts Theme of* die signifikante Verwendung des eigenen Körpers vor allem auf die entpersonalisierende Dimension bezogen:

The artists feel no need to vent their personal emotions in their work. The artist's own body is not as important as the body in general. The work is not a solitary celebration of self. As someone said ›It's more about using a body than autobiographical. The personality of the artist refines itself out of the work, impersonalizes itself.‹ [64]

Diese Form der Abstraktion des eigenen Körpers zu einem bloßen Gegenstand für die künstlerische Arbeit bezieht sich, so Sharps frühe Argumentation, auf ein skulpturales Denken. Auch er verdeutlicht, dass es dabei um prozessuale, räumliche und zeitliche Dimensionen ästhetischer Erfahrung – Formen der Reduktion und Isolation von Körperbewegungen – ging, die dem minimalistischen Verständnis des spezifischen Objekts nahe kamen.[65] Neben dem Bezug zum Minimalismus aber sieht Sharp auch einen interessanten Bezug zur Land Art gegeben. Er vergleicht die Strategien, sich in den Boden einzuschreiben und Spuren zu hinterlassen, mit den Techniken, den eigenen Körper zum Ort skulpturaler Einschreibungen zu machen: »Some of these artists have turned from cutting into the land to cutting into their own bodies.«[66]

64 Sharp 1970, S. 14.

65 Vgl. zu der Einschreibung des minimalistischen Begriffs von Spezifität in den Body Art Diskurs: Engelbach 2001, Osswald 2003 und Flach 2003.

66 Sharp 1970, S. 14.

Der erste Abschnitt, der den Körper als Instrument zur Markierung bespricht, beginnt mit einer These, die Sharp am Werk von Richard Long erklärt, dessen in die Landschaft gelaufene geometrische Zeichnungen auch als eine skulpturale Technik gesehen werden können. Er zieht einen Vergleich zu den *Imprints* (1961) von Yves Klein, auch wenn dieser den direkten Kontakt zum Material geradezu vermieden habe und eher an der Theatralik der Aufführung interessiert gewesen sei. Zwei Arbeiten, die Sharp als aktuelle Beispiele körperlicher Gravuren bespricht, provozieren Assoziationen, die den skulpturalen, innerästhetischen Diskursrahmen verlassen: So klingt etwa in Dennis Oppenheims Titel *Ground Maneuvers* (1969), aber ebenso in John Gibsons´s *Ground Level* (1970) Aktion, in der der Künstler Liegestütze im Matsch machte, um Energie in Form eines Grund Drucks (*ground pressure*) zu kennzeichnen, eine militärische Konnotation an. Darin zeigt sich, bewusst oder unbewusst, ein Verweis auf die staatliche Verobjektivierung des soldatischen Körpers, die diesen gleichsam zum bloßen Material politischer Techniken erklärt. Der Bezug zu militärischen Strategien, Techniken und Begriffen lässt an die gleichzeitigen Einsätze amerikanischer Soldaten in Vietnam denken. Eine andere irritierende Arbeit ist *Projections: Anti-Materialism* (1970) von Barry LeVa, der so häufig wie er konnte gegen eine Museumswand lief, bis sich, darauf weist auch Nemser hin, Blutspuren auf der Wand abzeichneten, die als ein indexikalisches Zeichens seiner Existenz wie seines Willens gelesen werden können. Die aggressive Geste gegen den eigenen Körper ist hier lediglich auf indirekte Art als *militant* zu verstehen. Das vergebliche Einrennen der Museumswand, der Grenzen der Institution, scheint nicht auf die staatliche Verobjektivierung des Soldatenkörpers zu reagieren, sondern auf eine andere Gefährdung, nämlich die des Künstlers innerhalb des Systems Kunst. Sharps nächster Abschnitt verdeutlicht in Anlehnung an Carl Andre, dass der Körper hier nicht *an einem* Ort sei*,* sondern *der* Ort sei, den die Arbeiten markieren und besetzt halten. Die gleichsam territoriale Auffassung vom Körper erklärt ihn zum umkämpften Gebiet. Dass der Körper in den fotografisch oder filmisch dokumentierten Aktionen dabei meistens komplett aus einer alltäglichen Umgebung herausgelöst ist und isoliert als eine Art Rahmen und Hintergrund für die jeweilige Aktion fungiert, mache die ganzen Arbeiten, so Sharp, irgendwie rätselhaft. Die Stärke der Body Art Werke liege in den Fragen, die sie dadurch provozieren. Mit dieser Beobachtung aber schließt sich der Kreis zwischen minimalistischem Objekt und den angesprochenen Werken der Body Art, die den eigenen Körper gleichsam zu jenem spezifischen Objekt werden lassen, von dessen rätselhaftem Schweigen bereits eben die Rede war.

In der letzten Kategorie, dem Körper als Requisite, geht Sharp auf Arbeiten ein, die den Duchampschen Ready-made Gedanken erweitert hätten, indem sie den Körper als ein Gefundenes (objet trouvé) thematisieren. Prozesse wie Lachen, Atmen, Gehen, Rennen werden in scheinbar entsubjektivierter, »reiner« Form gezeigt.[67] Streng genommen aber sei es den Künstlerinnen unmöglich, so Sharps eigene kritische Äußerung zu der von ihm gestützten

67 »These films are extraordinary in that while Nauman goes through these regular procedures in a hyperconscious manner, he doesn't appear in the least bit self-conscious. Even the more artificially structured events like dancing on a taped square on his studio floor, Nauman executes in the most natural way, giving an appearance of studied relaxation«, ebd. S. 17.

These von einer Objektivierung und Entpersonalisierung des Körpers, den eigenen Körper als ein Objekt zu verwenden, da er erst als Kadaver zu einem reinen Objekt werde. An dieser Stelle führt er einige Arbeiten an, die entweder mit der Inszenierung des eigenen Körpers als einem toten arbeiteten oder aber planten, einen toten Körper auszustellen – etwa John Baldessaris Vorschlag, einen Leichnam in einem gläsernen Gefrierschrank im MoMA auszustellen oder Keith Arnatts vom deutschen Fernsehen übertragene Aktion *Self-Burial* von 1969 im Central Park.[68]

Auch Max Kozloff weist mit Alan Sonfists *Last Piece* (1973) darauf hin, dass die Verlängerung und Erweiterung der minimalistischen Idee in der Body Art eine Crux hat, die sie zu übersehen scheint: ihre Leugnung des Lebens.[69] In der erwähnten Arbeit von Sonfist zeigt sich der Künstler als Leichnam auf einer Fotografie und erklärt in einem begleitenden, testamentarischen Konzept, dass er seinen Körper nach seinem Tod dem Museum of Modern Art vermache. Die Verwesung und den Zerfall seines Körpers erklärt Sonfist damit zu seinem letzten Werk. Diese Inszenierung zum *Tod des Künstlers* ist, bewusst oder unbewusst, als ein ironischer Hinweis auf die Maßlosigkeit der schöpferischen Phantasie zu lesen, den eigenen Tod durch den Akt einer Willenserklärung negieren zu wollen.

»Their bodies and ours«[70] – Kozloffs These vom leidenden Werk

Der Text *Pygmalion Reversed* von Max Kozloff, den der Künstler und Kritiker in der Zeitschrift *Artforum* 1975 veröffentlichte, unternimmt einen weiteren, interessanten Versuch, die Entwicklung der Body Art mit ihrer irritierenden Durchmischung der Subjekt-Objekt-Relationen einzuordnen. Kozloff beginnt mit der Frage, ob ein Kunstwerk leiden könne, welche er beantwortet: »yes, if it is incarnated in a body; if, somehow, the body acts as the ground upon which an art meaning may be inscribed.«[71] Kozloff erklärt die Body Art der 1970er Jahre durch ein in die Krise geratenes Künstlerimage. Der Körper des Künstlers/der Künstlerin wird zu einer bloßen Matrix, einem Material, in das sich der Gestus der künstlerischen Idee einschreibe. Die Inkarnation des Werkes im Körper des Künstlers sei die Möglichkeit dem Werk einen spezifischen, selbst definierten Rahmen zu verleihen. Der weißen Leinwand vergleichbar, fungiere der Körper als eine begrenzte Fläche, auf welcher der Künstler oder die Künstlerin etwas in Erscheinung bringe.[72] Damit aber ist die Trennung zwischen schaffendem Subjekt und erschaffenem Objekt an ih-

68 Sharp 1970, S. 16.
69 Kozloff 1975, S. 37.
70 Ebd., S. 30.
71 Ebd.
72 Roselee Goldberg (1979) führt diese These zum Körper als rahmendem Grund am Beispiel von Acconci aus, dessen ästhetische Fragen ihn von dem weißen Papier als Fläche der Poesie Abstand nehmen ließen und dessen Performances somit als eine Form der konkreten Poesie zu verstehen seien: »Around 1969, Acconci used his body to provide an alternative ›ground‹ to the ›page ground‹ he had used as a poet; it was a way, he said, of shifting the focus from words to himself as an ›image‹. So instead of writing a poem about ›following‹, Acconci acted out *Following Piece* as a part of ›Street Works IV‹ (1969)«, Goldberg 1979, S. 100.

re logische Grenze geraten. In dieser Entwicklung liegt so etwas wie der kritische Endpunkt modernen Denkens, dessen Wille zu Reduktion und Unbedingtheit sogar den eigenen Körper als bloßes Material zu beherrschen sucht. Der Titel *Pygmalion reversed* verrät die eigenwillige Umkehr des schöpfungsmythischen Gedankens von der Verlebendigung des Objekts, die darin steckt:

The chief difference comes out of what happens to Pygmalion. Instead of the fable of the stone statue that changed into a living body, we now have the story of the animate body that doubles back into inanimate art.[73]

Die Kritik Kozloffs setzt an der Beteiligung der dritten Instanz an, der Position der Betrachtenden, deren empathische und voyeuristische Anwesenheit benötigt werde, um die neue Dimension des Schöpfungswillens, die »demiurgische«[74] Auflehnung der KünstlerInnen gegen ihren Niedergang zu bezeugen. Dabei problematisiert Kozloff auch die Kunstkritik, die jene Werke allein in ihrer ästhetischen Logik beschreibe, nicht aber darüber hinaus Fragen an das kulturelle Phänomen als solches stelle.[75]

But we never had to empathize, as we do now, with the physical violence that materializes art because it has become dramatized by the artist who plays the role of its victim.

Der Künstler/die Künstlerin unterrichte, wenn auch vielleicht unbewusst, das Publikum davon, dass eine Beherrschung des physischen Selbst eine ›Tötung‹ der Instinkte, Bedürfnisse und Nerven erfordere. So liege zwischen den Arbeiten von Dan Graham (*Body Press* 1972) oder Eleanor Antin (*Carving. A Traditional Sculpture* 1972) und Chris Burden (*Deadman* 1972) das weite Feld der Körperarbeiten als »social manipulators«[76]. Schließlich sei eine narzisstische Sensationslust – auf beiden Seiten – nicht mit einem kreativen Akt oder einer ästhetischen Erfahrung gleichzusetzen. Selbstkritisch spricht Kozloff an, dass seine Position den Verdacht errege, die Freiheit von Kunst nicht anzuerkennen und, schlimmer noch, die Betrachtenden zu entmündigen, in dem er sie als manipulierbar anspreche, statt komplexe Lesarten einzuräumen.[77] Um dieser Kritik zu begegnen, geht er im hinteren Teil des Textes auf künstlerische Beispiele ein, die einen reflexiveren und/oder gebrocheneren Umgang mit der Verwendung des eigenen Körpers erkennen ließen. Am Beispiel der Arbeiten von Eleanor Antin, Lynda Benglis und Hannah Wilke spricht er die feministischen Einflüsse auf die Frage nach den Besitzansprüchen am eigenen Körper an. Aber auch die Selbstinszenierungen von Urs Lüthi dienen ihm dazu, auf Brüche und Abweichungen aufmerksam zu machen, die sich nicht in die Logik jenes Herrschaftsdenkens integrieren ließen,

73 Kozloff 1975, S. 37.
74 Ebd., S. 37.
75 Vgl. ebd. S. 31–33. Diese Problematisierung lässt sich etwa auf den Text von Sharp (1970) und teilweise auch von Nemser (1971) beziehen. Die Kritik Kozloffs selbst ist aber nicht unproblematisch, insofern sie ihrerseits Gefahr läuft, den Körper im Bild zu sehr zum realen Körper zu erklären.
76 Ebd., S. 36.
77 Vgl. S. 37

das die Verwandlung des männlichen Künstlers in eine weibliche Figur als adamistische Schöpfungsphantasie ausweise. Für Kozloff ist die Form der Selbsterschaffung, die einige der Body Art Künstler – und hier ist Chris Burden für ihn ein wichtiges Beispiel – in der Art ihrer demonstrativen Beherrschung ihres eigenen Körpers vortrügen, Symptom eines »Gebärneids« (*birth invy*), der sich in der Leugnung der eigenen Begrenztheit artikuliere.

Verfolgt man die Argumentation Kozloffs weiter, so wäre jene Body Art, die der Autor vor Augen hat, gleichsam als letzte Bastion der Moderne zu verstehen. In der Geste der Aneignung und Unterwerfung der ›eigenen Natur‹ in Form einer ästhetischen Instrumentalisierung des eigenen Körpers versteckt sich das Pathos jener Herrschaftsgeste, mit der sich der traditionell männlich konnotierte Geist über das weiblich kodierte Fleisch, den Körper als bloße Materie, hinwegsetzt. Der Körper wird als Zeugnis einer erfolgreichen Disziplinierung ausgestellt, die sich scheinbar gerade nicht an den konformistischen Idealen der Gesellschaft bemisst – wie sie durch den Leistungssportler, den schönen und fetischisierten Star oder den soldatischen Diensthaber verkörpert werden –, sondern an einem individuellen Eigensinn. Demnach wären jene asketischen, stoischen, solipsistischen und selbstverletzenden Praktiken der Body Art Künstler, auf die Kozloff rekurriert, als eine Neuauflage des Mythos' vom sich selbst beherrschenden, souveränen Bewusstsein zu werten.

Eine derartige Lektüre scheint durch die von Dennis Oppenheim eingenommene *Reading Position for a 2nd Degree Burn* (1970) nahe gelegt[78]: In der zu den ersten Werken der Body Art zählenden Arbeit sieht man auf zwei Fotos (Farbe) zwei Zustandsbeschreibungen eines Körpers, die durch eine zeitliche Differenz voneinander gekennzeichnet scheinen. Ein junger Mann mit entblößtem Oberkörper wird in einer frontalen, schrägen Aufsicht im Sand liegend fotografiert. Der Ausschnitt beschränkt sich ab dem Hosenbund auf den Oberkörper. Seine Arme liegen nah beim Körper und seine Augen sind geschlossen. Auf seiner Brust liegt, wie nach einer ermüdenden Lektüre kurzzeitig dort abgelegt, ein großes und schweres, aufgeschlagenes Buch: *Tactics* von William Balck, eine 1911–1914 herausgegebene Schrift zu den Taktiken der Kavallerie und Artillerie, wobei zunächst nur der Titel auf dem Einband deutlich lesbar hervorsticht. So weit das erste Foto. Auf dem zweiten Bild, das einen vergleichbaren Ausschnitt wiederzugeben scheint, fehlt das Buch und an seiner Statt zeichnet sich nun ein helles Rechteck auf der Haut des Mannes ab, die dort, wo sie nicht bedeckt war, von der Sonne deutlich gerötet zu sein scheint – durch eine Verbrennung zweiten Grades, wie der Titel sagt. Die Bildunterschrift spricht von der Belichtungszeit und analogisiert damit die auf UV Strahlung reagierende Pigmentierung der Haut mit der Schwärzung belichteter Silbersalze in der Fotochemie.[79]: Diese metaphorisch durchaus übliche Gleichsetzung von Haut und fotosensitiver Beschichtung hat in ihrer gleichsam wörtlichen Umsetzung, in der sie sich direkt in den Körper als Bild- und das heißt Bedeutungsträger einschreibt, eine schockierende Wirkung. Das eventuell mögliche Mitleid mit dem sonnenver-

78 Diese Arbeit Oppenheims ist bereits Teil der Beispiele bei Sharp (1970, S. 15). Auch bei Kozloff wird sie berücksichtigt (mit Abbildung) und auf die Frage der empathischen Übertragungen bezogen, vgl. ders. 1975, S. 32–33.

79 Die Bildunterschrift zu der Abbildung im Artikel Kozloffs gibt zu dem zweiten Bild folgende Präzisierung: »1970; exposure: five hours. Temperature: high of 84«, ebd., S. 32.

brannten Schläfer wird durch die deutliche Absicht, von der die fotografische Dokumentation zeugt, zurückgehalten – was aber nicht bedeutet, dass die Bilder nicht dennoch an das Gedächtnis der Betrachtenden von schmerzhaften Sonnenbränden rühren. Da sich die Spannung dieser Erinnerung nun aber nicht in der empathischen und projektiven Anteilnahme lösen lässt, bleiben die Betrachtenden auf sich zurückverwiesen und können gegenüber der Handlung des Künstlers nur in Erstaunen versetzt werden. Und in eben dieser Reaktion lässt sich eine Machtgeste sehen, die als eine Taktik Oppenheims zu lesen wäre, mit der ein *sichtbar sensibler* und *denkbar intelligenter* Künstler seine Verletzung umwendet und weitergibt. Durch die Übertragung wird sein Schmerz zu einer Schwäche der Position der Betrachtung. Diese Umkehrung, von der Kozloffs Ansatz zeugt, die ich hier aber über seinen Text hinausgehend betone und ausführe, stellt eine Veränderung gegenüber dem traditionellen Bild des an seiner außergewöhnlichen Empfindsamkeit leidenden Künstlers dar: Der konzeptuelle Ansatz Oppenheims, den er in Form des Buchtitels mitlesen lässt, verweist auf die militärische Beherrschung des Körpers, indem er das Ergebnis einer kalkulierten Operation zeigt. Barbara Engelbach hat die Bezüge des Künstlerbildes der Body Art zur Ikonografiegeschichte und Symbolik des »Schmerzenmanns« und ihrem »Spektakel der Männlichkeit« an Beispielen der Arbeiten von Dennis Oppenheim und Chris Burden herausgestellt.[80] In *Back to You* von 1974, einer Videoperformance, in der Chris Burden BesucherInnen eines Fahrstuhls durch ein Schild dazu aufforderte Reißzwecken in seinen Körper zu stechen, während die Aktion gefilmt und per Video in die Eingangshalle übertragen wurde, ist die Interaktion zwischen Betrachtenden und dem Künstlerkörper als Werk noch direkter angesprochen.[81] Durch die direkte Aufforderung zur Handlung sind die Betrachtenden hier von Anfang an als potentielle Täter adressiert und gleichzeitig bleibt es ihnen überlassen, die Aufforderung anzunehmen. Die Verletzung wird sich jedoch, wie der Titel verdeutlicht, auch gegen sie selbst richten – durch eine Umkehrung, die ihnen den Stachel der Schuld ins Fleisch treibt. Wie oft an feministischen Performance-Arbeiten argumentiert wurde, beispielsweise bei Gina Pane oder VALIE EXPORT, steht die Frage der empathischen Übertragung von Schmerz hier in einem anderen Kontext. So wird die Künstlerin zwar auch hier als »exemplarisch Leidende« (Engelbach) vorgeführt, ihre Aktion wird aber, im Unterschied zu der Rezeption einer Arbeit wie etwa *Shoot* (1971) von Chris Burden, in der Regel nicht mit einer Heroisierung ihres Willensaktes gegen den eigenen Körper in Verbindung gebracht.[82] Engelbach warnt jedoch vor einer vereinfachenden Trennung, die bei den männlichen Body Art Künstlern den Willen zur Überwindung des Körpers sieht, bei den weiblichen dagegen einen Hinweis auf seine Verletzbarkeit.[83] Um eine solch pauschale Unterscheidung zu vermeiden, müssen die Kriterien kritisch geprüft werden, nach denen über unterschiedliche Gesten und Positionen geurteilt wird. Die Arbeiten von Vito Acconci werden beispielsweise von Jones, Osswald und von Bismarck als Reflexionen auf ein in die Krise geratenes, männliches Künstlerbild reflektiert und in ihrer komple-

80 Engelbach 1997 und dies. 2001, S. 169ff.

81 Engelbach bringt diese Arbeit mit dem berühmten Milgram-Experiment (1960–63) zur Bereitschaft, anderen Menschen auf Kommando Schmerzen zuzufügen, in Verbindung (dies. 2001, S. 96–98).

82 Vgl. ebd., letztes Kapitel *Der Körper im Schmerz*, S. 150 ff.

83 Ebd., S. 192.

xen und ambivalenten Untersuchung geschlechtlicher Konnotationen hoch geschätzt.[84]

Ein Jahr nach der Veröffentlichung von Kozloffs Thesen in der Zeitschrift *Artforum,* nimmt Lucy Lippard in *Art in America* eine weitere Differenzierung der Posen und Gesten der Body Art aus feministischer Perspektive vor.[85] *The Pains and Pleasures of Rebirth: Women's Body Art* tritt dabei gezielt an den scharfen Grat der möglichen Festschreibung einer grundsätzlichen Differenz zwischen den ästhetischen Haltungen von Künstlerinnen und Künstlern.[86] Lippard bezieht ihre Unterscheidung einerseits auf die Rezeption, die den behaarten Rücken Acconcis problemlos als Künstler (an)erkenne, die *gleiche* Darstellung einer Künstlerin dagegen des Narzissmus bezichtige.[87] Andererseits trifft sie bezogen auf die künstlerischen Positionen selber folgende Unterscheidung: Künstlerinnen hätten, insofern sie sich mit ihrem Körper als Schauplatz kultureller Einschreibungen identifizierten, tatsächlich

84 Vgl. Jones 1998. Anja Osswald zeigt in ihrer umfassenden Interpretation der Arbeit *Conversions* (1971), in der Acconci sich Brusthaare mit einem brennenden Streichholz entfernt, seine Brust so zusammendrückt, dass sie weibliche Formen anzunehmen scheint und seinen Penis zwischen den Beinen versteckt und im Mund seiner hinter ihm knienden Partnerin Kathy Dillon ›verschwinden lässt‹, die vielschichtige und ambivalente Inszenierung geschlechtlicher Identität des Künstlers auf. Sie untersucht die Ambivalenz bezogen auf die in der Beziehung zur Partnerin verhandelte Geschlechterdifferenz und den Topos von Effeminierung und Travestie (im Vergleich zu Marcel Duchamps Selbstinszenierungen als Rrose Sélavy). Auch Beatrice von Bismarck befasst sich mit der Frage der möglichen Ambivalenz in Acconcis Inszenierungen männlicher Identität (Bismarck 2000).

85 In einer Fußnote bezieht sich Lippard auf Kozloffs Publikation und kritisiert ihn als jüngstes Beispiel eines diskriminierenden Kunstdiskurses, der den Beitrag der Künstlerinnen verschweige. So verweise er nur auf wenige Künstlerinnen und unter den zwölf Abbildungen befände sich nicht eine einzige Arbeit einer Frau (Lippard 1976a, S. 81). Heute scheint diese Kritik überraschend, da man Kozloffs Text gemessen an anderen zugute halten kann, das Thema Geschlecht überhaupt so entschieden einbezogen und eine Kritik an patriarchalen Schöpfermythen formuliert zu haben.

86 Wie Laura Cottingham in *Shifting Ground: On the Critical Practice of Lucy R. Lippard* (Cottingham 2000, S. 1–45) kritisch anmerkt, ist Lippards feministischer Ansatz mit problematischen Einschränkungen verbunden. Lippard vertrete einen Mainstreamfeminismus der weißen, heterosexuellen, amerikanischen Mittelschichtsfrau, der gegenüber den Belangen anderer, wie den – zumeist gesellschaftlich schlechter gestellten – Frauen anderer Ethnien, unempfindlich gewesen sei. Außerdem habe Lippard die Frage der Sexualität nicht auf der Höhe des feministischen Theorie-Diskurses jener Zeit reflektiert – was nach Cottingham möglich gewesen wäre, wenn sie sich etwa auf die Schriften von Shulamith Firestone oder Kate Millet bezogen hätte (ebd., S. 21 und 36).

87 »It was not just shyness, I suspect, that kept many women from making their own body art from 1967 to 1971 when Bruce Nauman was ›Thighing,‹ Vito Acconci was masturbating, Dennis Oppenheim was sunbathing and burning, and Barry Le Va was slamming into walls. It seemed like another very male pursuit, a manipulation of the audience's voyeurist impulses, not likely to appeal to vulnerable women artists just emerging from isolation. […] Men can use beautiful, sexy women as neutral objects or surfaces, but when women use their own faces and bodies, they are immediately accused of narcissism. […] She is a narcissist, and Acconci, with his less romantic image and pimply back, is an artist«, Lippard 1976a, S. 75.

mit sich selbst gearbeitet. Künstler wie Acconci, Oppenheim, Burden und Nauman dagegen hätten mit ihren Aktionen, in denen sie den Körper als bloßes Material verwenden, nur die traditionelle Bias von Körper und Geist bestätigt. Dennoch stiftet sie zu einer Differenzierung an, die die prekäre Verkörperung der Idee eines handelnden Subjekts in der Body Art als eine Frage nach den politisch lesbaren Gesten anlegt.

Lesbare Gesten sind Zeugnisse eines semiologischen Körperverständnisses. Anders als die Vorstellung, dass sich in Körpersprache ein Körper artikulieren könne, der gleichsam hinter oder jenseits von Sprache einen Eigensinn habe und auf natürliche Weise von sich selber spreche, thematisieren sie den für den Körper konstitutiven Zustand, *immer schon gesprochen zu sein*.[88] Im Folgenden untersuche ich vor diesem Hintergrund die politische Lesbarkeit einiger Gesten, die sich direkt auf den Verbleib der malerischen Geste in ihrer Paradigmatik für den Kunstdiskurs des Abstrakten Expressionismus beziehen (lassen).

»Differences of Attitudes«[89] - Künstlerische Gesten und ihr Geschlecht

> The difference between men's and women's body art are differences of attitude, which will probably be neither seen nor sensed by those who resist or are simply unaware of the possibility (and ramifications) of such an approach.[90]

Lucy Lippards frühe Body Art Kritik wendet sich jenen Arbeiten zu, die sich mit der symbolischen Kodierung des weiblichen Körpers und dem Bild der Frau in der Tradition der Kunstgeschichte befassen. Die Liste der Arbeiten, die sie von der amerikanischen West Coast über die East Coast bis nach Europa – mit Beispielen aus Deutschland, Frankreich, Italien, Jugoslawien, Österreich und Polen – verfolgt, ist lang und zeugt davon, dass sich trotz lokaler Unterschiede vergleichbare ästhetischen Strategien quer durch verschiedene Produktionsweisen und Medien von Künstlerinnen hindurch beobachten ließen.[91] Die von ihr ausgemachte Schnittmenge bezeichnet sie als »female

88 Das indirekte Zitat verweist hier auf Lacan, der die Formulierung *gesprochen zu sein, bevor man spricht* als Illustration seines Konzepts von der Präexistenz der Sprache prägte. Die feministische Theorie hat den Umstand, keinen Körper außerhalb von Sprache denken zu können, herausgearbeitet und ein entsprechendes Repräsentationskonzept vorgelegt (vgl. zusammenfassend Bronfen 1995, Schade 2002).

89 Dieses Kapitel ist in Ausschnitten bereits publiziert, Adorf 2004b.

90 Lippard 1976a, S. 73.

91 Die Unterteilung in einen West- und East Coast Feminismus in den USA hat sich in der Geschichtsschreibung zur *feminist art* etabliert – trotz der hier mit Lippard angesprochenen Gemeinsamkeiten. Tatsächlich unterscheiden sich die Einflusssphären deutlich: Auf kalifornischer Seite war es das 1971 von Judy Chicago und Miriam Schapiro ins Leben gerufene *Feminist Art Program* , das als Dreh- und Angelpunkt diente und zu einer Auseinandersetzung mit weiblichen Rollenmustern, Haushalt, Kosmetik und Kunsthandwerk provozierte und

imagery« – was der damaligen Diskussion um eine ›weibliche Ästhetik‹ entspricht und Laura Cottingham etwa zur Problematisierung von Lippards essentialisierender Position veranlasst.[92] Lippard betont jedoch auch, dass das Schicksal der Künstlerinnen nicht durch ihre Anatomie, sondern durch die Art, mit der der Kunstbetrieb sie als Frauen behandele, determiniert sei. Für Lippard bedeutet die Bezeichnung Body Art, sofern der Begriff eine sinnvolle Kategorie ergeben soll, danach zu fragen, wann und wie der Körper zum ersten Mal zum expliziten Gegenstand der Kunst im 20.Jahrhundert gemacht wurde – und zwar in seiner geschlechtlichen Form. Denn die neue Sichtbarkeit der KünstlerInnenkörper war weder eine den Männern vorbehaltene Entwicklung, noch Zeugnis einer von feministischen Künstlerinnen losgetretenen Auseinandersetzung mit dem Körper und erst recht kein auf geschlechtsneutralen Universalien aufbauendes Phänomen. Vielmehr scheint die Body Art zu einer Art Austragungsort geworden zu sein, an dem sich die geschlechtlichen Konstruktionen von KünstlerIn und Werk nicht nur zeigten, sondern auch verhandeln ließen.

Wie schwankend sich der Boden angefühlt haben mag, auf den um 1970 herum das Konzept künstlerischer Autorschaft gestellt war, vermag wohl kein Bild sinnfälliger zu illustrieren, als die legendäre Performance *Seedbed* von Vito Acconci: 1972 soll der Künstler in der Galerie Sonnabend in New York zweimal wöchentlich sechs Stunden lang – versteckt unter einer niedrigen, begehbaren Bodenrampe und akustisch über Lautsprecher verstärkt – in Reaktion auf die über ihm umherlaufenden GaleriebesucherInnen onaniert haben. Die wahrhaft doppelbödige Aktion wirft einige Fragen auf, die sich direkt auf das Verhältnis von Künstler(-körper, -bild, -geste) und BetrachterIn und die darin eingeschriebenen Konstruktionen von Geschlecht beziehen: Welche Interaktion zwischen Werk und Rezeption sucht dieser Akt? Was eigentlich treibt der Mann da? Welche Form der *Befriedigung* erfährt der Künstler hierbei?[93]

Weniger interessiert mich das – ohnehin schwer zu rekonstruierende und auch für die damalige Erfahrung der AusstellungsbesucherInnen irrelevante – individuell psychologische Motiv, als das symbolische und symptomatische. Denn Acconci ist historisch gesehen nicht allein in seiner spektakulären Darbietung. Am bekanntesten mögen die skandalumwobenen Auftritte der Wie-

---

auf der East Coast Seite waren es die 1970 unter Mitwirken von Lucy Lippard ins Leben gerufenen Protestbewegungen gegen die exklusive Ausstellungspolitik der Institutionen (vor allem des *Museum of Modern Art* und des *Whitney Museum of American Art*), die eine Problematisierung des geringen Frauenanteils anstrebten und den Anstoß boten, über die Frage *Why Have There Been No Great Women Artists?* (Linda Nochlin 1973) zu debattieren.

92 Vgl. Cottingham 2000.

93 Gegen eine strenge Kontextualisierung im Rahmen des Kunstdiskurses ließe sich einwenden, dass seit Mitte der 1960er Jahre auf nahezu allen Ebenen der Subkultur und der politischen Revolten ausdrücklich mit der Provokation und dem Reiz sexueller Befreiung gearbeitet wurde. Dieser Einwand scheint mir allerdings ebenso berechtigt wie überflüssig, da er an die Stelle einer spezifischen Frage eine unspezifische Relativierung stellt. Unbenommen ist der Kunstdiskurs Teil einer ihn übersteigenden Aktualität, eines Zeitphänomens, das eher in den Sphären der Pop-Kultur als der Museen, Galerien, Konzerthäuser etc. zu beobachten ist. Interessant ist hier für mich aber gerade, wie der etablierte Kunstbetrieb reagierte und inwiefern Kunstschaffende die Situation *außerhalb* aufgriffen und zur Befragung des Systems Kunst nutzten.

ner Aktionisten der 1960er Jahre sein, in denen scheinbar ungehemmt triebhafte, orgiastische Exzesse eine zentrale Rolle spielten. Aber auch VALIE EXPORT zeigt in ihrem Film *Mann & Frau & Animal* von 1973, wie sie den Wasserstrahl eines abgeschraubten Duschkopfs nutzt, um ihre Klitoris zu stimulieren, wobei der Ausschnitt an sich anonym bleibt, das Tattoo von *Body Sign Action* auf ihrem Oberschenkel aber eine Zuordnung ermöglicht. Ähnlich ihrer Arbeit *Aktionshose Genitalpanik* von 1969 spielt der Film auf die phantasmatische Besetzung des weiblichen Genitals an, das in den weiteren beiden Abschnitten der Arbeit in Nahaufnahme gezeigt wird, mit Blut und Sperma beschmiert, begleitet von metallischen Tönen und einer verzerrten, männlich anmutenden, gurgelnden Stimme.

Abb. 67: VALIE EXPORT, Mann & Frau & Animal, 1973

Ohne die Arbeiten von Acconci und EXPORT direkt vergleichen zu können, zeichnet sich in der (nicht) gezeigten Onanie ein gemeinsames Thema ab: die Geste einer Selbstzuwendung, die ein sich Zeigen und Verstecken der KünstlerInnen mit einem Blick auf ihr Genital verbindet und damit ihr Geschlecht zur Schau stellt. Sieht man ihre Arbeiten im Kontext ähnlicher Beispiele, so wird umso deutlicher, dass es sich dabei nicht um ein ›Privatvergnügen‹ handelte: 1965 führt Shigeko Kubota ihre Performance *Vagina Painting*, in der sie mit einem zwischen ihren Schamlippen gehaltenen Pinsel am Boden malt, auf dem Perpetual Fluxfest in New York durch, Bruce Nauman widmet sich 1969 in Nahaufnahme und Zeitlupe seinen Hoden, die er in *Bouncing Balls* mit der Hand bewegt und in *Black Balls* mit schwarzer Farbe bemalt, Paul McCarthy tunkt seinen Penis anstelle des Pinsels direkt in einen Farbtopf und malt damit in seinem Studio (*Penis Painting*, Video 1974) und Carolee Schneeman zieht sich 1975 auf einem Festival eine Papierfahne aus der Vagina, von der sie einen Text verliest, der ihre Rolle und Wahrnehmung als Künstlerin thematisiert u.v.m. Diese Auswahl an ›Genitalarbeiten‹ lässt sich vor dem Hintergrund des prominenten Malereidiskurses der 1950er und 1960er Jahre als eine Form der Auseinandersetzung mit den viel beschworenen Gesten der Maler verstehen, deren Pathos zitiert, persifliert und dekonstruiert wird. EXPORTs, Kubotas und Schneemans Arbeiten werden zumeist aber im Kontext der *Feminist Art* als rebellische Gesten gegen die patriarchale Vereinnahmung des weiblichen Körpers und als Wiederaneig-

nungen des eigenen Körpers verstanden.[94] Um den Radius dieser feministischen Lektüre zu erweitern, schlage ich vor, ihre Arbeiten nicht allein auf die Repräsentationsgeschichte des Frauenbildes zu beziehen, sondern darin auch einen Kommentar zu der künstlerischen Geste ›als solcher‹, als einer Autonomie beanspruchenden Geste zu sehen. Die wie als Schreibfehler getarnte Beziehung zwischen Genialitäts- und Genitalitätsvorstellung ist ein bemerkenswert hartnäckiges Konstrukt der Moderne, auf das Acconcis »unfruchtbare« Geste melancholisch anzuspielen scheint.

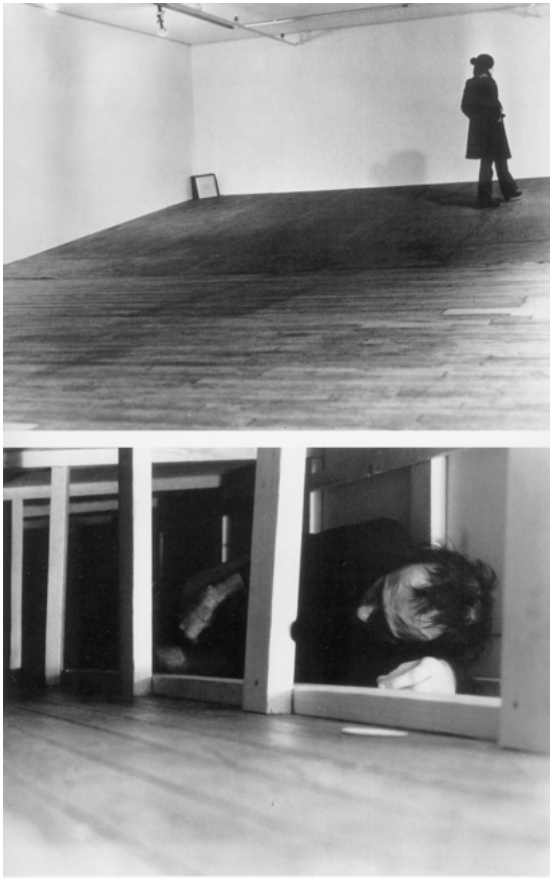

Abb. 68: Vito Acconci, Seedbed, 1972

94 Stellvertretend für eine frühe Auseinandersetzung mit dem feministischen Kontext sei auf Gislind Nabakowskis Text *Die nicht unterdrückte Sexualität. Klitorisbilder, Vaginabilder, Menstruationstopoi* (dies. 1980, S. 236–250) verwiesen, aber auch auf die Textsammlung *Keep this Sex out of my Sight* (2003) und für den Bezug zur Diskussion des Abjekten auf Anja Zimmermanns umfassende Studie: *Skandalöse Bilder – Skandalöse Körper. Abject art vom Surrealismus bis zu den Culture Wars* (dies., 2001).

Es ist verlockend, den beschränkten Raum der Performance von Acconci in einer metaphorischen Lesart zu nutzen: Ein Mann liegt eingeengt im Zwischenraum eines doppelten Bodens. Künstler und BesucherInnen sind mit diesem Boden durch eine undurchschaubare aber geräuschdurchlässige Schicht voneinander getrennt. Es ergibt sich eine Art Dialog, ein Wechselspiel zwischen den mehr oder weniger freien Bewegungen der BesucherInnen im Raum und der eingeschränkten *Handlung* Acconcis, seiner Masturbation, die die Bewegungen der anderen aufgreift und in erotische Phantasien zur Stimulation zu übersetzen scheint. Mir sind zwei Fotos zur Dokumentation der Arbeit bekannt, die eine antagonistische Setzung vornehmen, welche die aggressive Spannung zwischen Künstler und Publikum auf ein heterosexuelles Verhältnis übertragen: Eine junge Frau von schräg hinten auf der Rampe und der liegende Künstler unter dem Bretterboden. Die fotografische Inszenierungen bleibt ebenso wie das Set der Performance auf der Ebene einer suggestiven Wirkung: Zu sehen ist lediglich der Kopf und eine zur Genitalgegend geführte Hand ohne genauere Details – zumal Acconci schwarz gekleidet ist und seine Figur sich im Dunkeln verliert. Der voyeuristische Blick bleibt in beide Richtungen außen vor, was auch bedeutet, dass sich Acconci nicht als Objekt darbietet. Seine Stimme[95], die dem sichtlich Abwesenden eine unheimliche Präsenz im Galerieraum verschaffte, ist ebenso wie seine selbstgenügsame, Geste als eine potentielle Befreiung aus seiner Zwangslage zu betrachten, die mit der Provokation sexueller Erregungen, Macht über den Besucher oder die Besucherin zu gewinnen versucht.[96] Acconcis Arbeit lässt sich als Symptom wie als reflektierte Antwort auf ein destabilisiertes Geschlechterverhältnis, auf eine erneute Krise des Bildes (Infragestellung des modernistischen Bildkonzepts und der Repräsentation) sowie auf eine Desillusionierung der Vorstellung vom souveränen, aus sich selbst heraus schöpfenden Subjekt lesen.

Acconci provoziert den konventionellen Kunstgenuss: Das interesselose Wohlgefallen muss der Erfahrung sexueller Erregbarkeit weichen, was die sublime Ordnung kontrollierter Schaulust durch eine Umkehrung der Positionen von Werk und Betrachtenden herausfordert. *Seedbed* kündigt die Allianz zwischen Betrachtenden und Künstler, die sich in der Position des herrschenden Blicks gegenüber dem Objekt klassischerweise vereinigt. Der

95 Anja Osswald widmet dem erotischen Timbres der rauhen Stimme Acconcis, die er in vielen Videos und Performances betont als besondere Ebene von Verführung und Verunsicherung einsetzt, eine eigene, eingehende Analyse. Vgl. Osswald 2003, S. 196–199.

96 In der ein Jahr zuvor durchgeführten Arbeit *Claim* (1971) ging es bereits um eine ähnliche Trennung von Publikum und Künstler: Acconci, mit Augenbinde und Stange ausgerüstet, saß blind am Fuß einer Kellertreppe in der Galerie und schlug wild um sich während er davor drohte, zu ihm herabzusteigen. Die Tür, hinter der er sich befand, war verschlossen (aber zu öffnen), so dass man ihn lediglich über einen Monitor sehen konnte. Diese Aggression eines scheinbar in die Enge Getriebenen lässt sich m.E. auch in der Arbeit Seedbed wieder finden und neben der generell symptomatischen Deutbarkeit bezogen auf die Krise männlicher Autorität (s.o.) als ein Kommentar zur Positionierung des Künstlers im Ausstellungsbetrieb lesen, der eine zunehmende ›Prostitution‹ zu erfordern schien. Beatrice von Bismarck argumentiert bezogen auf die vorgetragene wütende Geste in *Claim* gegen die Betonung der Ambivalenz bei Amelia Jones, dass es sich hier eher um einen aggressiven Nachweis des Anspruchs auf männliche Autorität handele (vgl. von Bismarck 2000, S. 65–66).

Künstler, in Acconcis Setting spürbar in der Klemme, schafft seinerseits eine beklemmende Atmosphäre, die ihn als die das Geschehen kontrollierende Macht positioniert. Neben der konkreten Provokation vor Ort kann die Geste der Onanie hier aber auch als ein parodistischer Akt verzweifelter, an ein Ende gelangter *Selbstreferentialität* gelesen werden. Sieht man in ihr den ironischen Verweis auf jenes klassische Paradigma, dann erinnert sie zugleich an eine der legendärsten künstlerischen Gesten des Modernismus:

Abb. 69: Jackson Pollock, Foto: Hans Namuth

Er gewöhnte sich an, mit flüssiger Farbe und einem Stab zum Vertröpfeln der Farbe und später mit einer Brateninjektionsspritze zu arbeiten, einfach – und doch nicht so einfach – um von den Routinen und Manierismen der Finger, des Handgelenks, des Ellbogens und sogar der Schulter loszukommen, die überall mitspielen, wo ein Pinsel, ein Spachtel oder irgendein anderes Gerät verwendet wird, das mit der Bildoberfläche in Berührung kommt.[97]

Jackson Pollocks Akt des Farbauftragens ist in den Fotografien Hans Namuths und den Worten Clement Greenbergs zur vollkommenen Pose der Malerei erstarrt und in der Kunstgeschichte als eine der letzten heroischen Ges-

97 Greenberg 1997, S. 358.

ten männlicher Schöpfungskraft bekannt. In der rhetorischen Wendung ›einfach – und doch nicht so einfach‹ verbirgt sich die als Gedankenstrich simulierte Erfahrung eines unaussprechlichen Moments. Greenberg, der in Pollocks Malerei »Inspiration, Vision und intuitive Entscheidung«[98] am Werk sieht, versucht damit die Grenze zu bestimmen, die ein solches Werk von den Niederungen der Handarbeit unterscheide. Dabei geht es ihm um die ästhetische Erfahrbarkeit eines Akts, der von dem Verdacht der Wiederholung wie der Wiederholbarkeit geschützt werden soll und als Reinform einer Produktivität überhöht wird. In diesem Zug wird auch die »Brateninjektionsspritze« zu einem über jeden Zweifel erhabenen Instrument *hoher Kunst* – bar jeder Verwendungslogik, die ihr den Ruch von Küche und Alltag eingehandelt hätte.

Abb. 70: Nina Sobell, Hey! Baby Chickey!, 1978

Zunächst ganz anders mutet dagegen die Verwendung von Kücheninstrumenten in Martha Roslers *Semiotics of the Kitchen* an, die bereits Gegenstand des zweiten Kapitels war.[99] Roslers in alphabetischer Folge vorgetragene Gesten, die den üblichen Gebrauch teils imitieren, teils karikieren und teils völlig verfremden, wie das zur aggressiven Abwehr genutzte Messer oder die ausdrücklich gleichgültig über die Schulter geleerte Suppenkelle, scheinen alles andere als eine selbstreferentielle, künstlerische Geste zu präsentieren. Ebensowenig scheint das Video *Hey! Baby Chickey!* (1978) von Nina Sobell im engen Rahmen abstrakter Kunstideale lesbar. Es zeigt Sobell mit einem toten Huhn in der Küche, das sie wie eine Puppe animiert und zu einem Popsong einen ›Tabledance‹ vollführen lässt. Die Grenzen des Geschmacks werden offensichtlich provoziert: So sieht man zunächst, wie der Hals des Huhnes den geöffneten, ausgenommenen und für eine eventuelle Füllung entleerten Brustraum penetriert, die Hühnerschenkel daraufhin an der folglich als weibliches Genital gekennzeichnete Öffnung gerieben werden und schließlich die Künstlerin selbst das Huhn an ihrer nackten Brust reibt und mit ihm tanzt, bevor es abschließend die Rolle eines Babys beim Stillen einnimmt.[100] Pollock, Rosler und Sobell derart nah aneinander zu rücken, ist, will man es auf eine ihnen gemeinsame Assoziation zum Kontext Küche beziehen, wohl unzweifelhaft einfältig und konstruiert. Geht man aber von der Frage nach dem Verbleib der kreativen Geste der Künstler und Künstlerinnen im Zeitalter der Verabschiedung der Meistererzählungen aus und versucht die unterschiedlich

98 Greenberg 1997, S. 357.
99 Vgl. Kap. II, S. 111–113.
100 Für eine ausführliche Darstellung und Interpretation dieser Videoarbeit vgl. Straayer 1985.

spektakulären Körpereinsätze der *Body Artisten* entsprechend zu differenzieren, so lassen sich von hier aus eine Reihe performativer Akte der *Body Art* der 1960er und 1970er Jahre auf das in ihnen verhandelte Verhältnis von Körper und Sprache hin befragen.[101]

Jackson Pollocks weit ausholende, schwungvolle Bewegungen am Rande seiner auf dem Boden liegenden großformatigen Leinwände, die seinen gesamten Körper in den Akt des Farbauftragens eingebunden zeigen, sind aus den Atelierfotografien und den beiden Filmen Hans Namuths (1950–1952) ebenso vertraut, wie die Nahaufnahme seines Gesichts – mit kritischem Ausdruck – nie ohne Zigarette, filterlos und selbstgedreht. So wurde er zu einer Ikone der paternalistischen Moderne, einer paradigmatischen Figur, an der der Avantgardediskurs der folgenden beiden Jahrzehnte seine antimodernistische Wende erprobte. Insbesondere feministische Künstlerinnen, die in den Aufführungen der Abstrakten Expressionisten »a big macho game« erkannten, wie es Lynda Benglis ausdrückt[102], wandten sich von der Heroisierung seines farbspritzenden Befreiungsakts ab, da sie die ausschließlich männlich besetzte Subjektposition des darin fortgeschriebenen Geniemythos' ablehnten. So fokussierte, analysierte und parodierte die feministische Kritik am Mythos des Künstlers die Gesten des kreativen Akts selbst, mit denen der Künstler als Vorzeigesubjekt der Moderne seine *kämpferische Natur* unter Beweis stellte.

---

101 Wenn hier von ›perfomativen Akten‹ ausgegangen wird, so nicht, weil die Arbeiten, die ich hier anführen werde, fast sämtliche eine perfomance-artige Form haben, sondern weil es im Sinne des sprechakttheoretischen Perfomativitätsverständnisses um jene Akte einer Setzung gehen soll, in denen sich ein Subjekt in einer symbolischen Position zeigt und die Autorität dieser Position (des Künstlers) nutzt, um eine exemplarische, per Definition durch den Kontext Kunst als bedeutungsvoll zu lesende Handlung auf- und auszuführen – und weil es ferner um eben jene künstlerischen Arbeiten gehen soll, in denen die Performativität des Geschlechts (im Butlerschen Sinne) reflektiert oder mindestens deutlich wird. Die Problematik einer geradezu synonymen Verwendung von Performanz, Performativität und Performance, die zu einem undifferenzierten Umgang mit den Begriffen führt und reauthentifizierenden Mythen von Unmittelbarkeit Tür und Tor öffnet, ist mir bewusst. Ich habe mich aber dennoch für diese Formulierung entschieden, da sie mir das hier skizzierte Problemfeld am besten anzusprechen scheint (vgl. hierzu die Beiträge zu *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. (Wirth 2002) und das Themenheft *Performance* (Texte zur Kunst, 2000), insbesondere dort die Kritik von Ruth Sonderegger am unscharfen Konzept des *Performative Turns,* wie ihn Erika Fischer-Lichte vertritt). Osswald hat sich in ihrer Studie dafür entschieden, sich anstelle des Performanz Begriffes auf das den historischen Kontext markierende Konzept der Theatralität (Michael Fried) zu stützen, um der von ihr überzeugend kritisierten, wiederkehrenden Verwechslung der Begriffe Performance und Performanz zu entgehen und dem Missverständnis vorzubeugen, die Performance allein aufgrund ihrer Form absoluter Gegenwärtigkeit und der Beschränkung auf das Ereignis an einem singulären Ort zu einer bestimmten Zeit für per se ideologiekritisch zu erachten (vgl. Osswald 2003, S. 51). Ich teile ihre Kritik, bleibe hier aber aus den oben genannten Gründen bei der Formulierung: ›performative Akte‹.

102 »I got involved with video. I saw it was a big macho game, a big heroic, Abstract Expressionist, macho sexist game. It's all about territory. How big?«, Benglis zit. nach Pincus-Witten 1974, S. 58.

Welche ästhetische *und* politische Geste aber steckt genau in oder hinter dem *Action Painting* der abstrakten Expressionisten, das als eine weitere Spielart einer Verbindung von Kunst und Leben gefeiert wurde? Harold Rosenberg sieht die amerikanischen Maler in einen Kampf ziehen, der eine gesellschaftliche oder mindestens philosophische Revolution intendiert:

> Der große Augenblick kam, als man sich entschied zu malen… einfach ZU MALEN. Die Geste auf der Leinwand war eine Geste der Befreiung, der Befreiung von Werten – politischen, ästhetischen, moralischen.[103]

So habe der Maler die Leinwand in eine Arena verwandelt, »in der es zu agieren galt«, um dem »Stück Material vor seiner Nase etwas anzutun«.[104] In seiner bildlichen Ausführung zum Pioniergeist dieser neuen Bewegung charakterisiert Rosenberg einen neuen Narziss – einen Forschungsreisenden auf der Suche nach sich selbst, einen Mann, der keine Vergangenheit kennen will, aber auch kein Ziel vor Augen habe, sondern sich in einem einzigen Moment der absoluten Gegenwärtigkeit immer wieder aufs Neue selbst erschaffe:

> Der amerikanische Avantgardemaler wagte sich auf die weiße Fläche der Leinwand hinaus wie Melvilles Ishmael auf die See. Auf der einen Seite stand die verzweifelte Einsicht in die moralische und intellektuelle Erschöpfung, auf der anderen die Heiterkeit einer abenteuerlichen Fahrt über Tiefenregionen, in denen er vielleicht das wahre Antlitz seiner Identität gespiegelt finden würde. Die Malerei ließ sich jetzt auf jene Ausrüstung beschränken, die der Künstler für eine Aktivität brauchte, die eine Alternative sowohl zur Nützlichkeit wie zum Nichtstun war. Geleitet von visuellen oder somatischen Erinnerungen an Gemälde, die er gesehen oder gemalt hatte – Erinnerungen, denen er den Weg in sein Bewusstsein unbedingt versperren wollte –, *gestikulierte er auf der Leinwand und achtete darauf, wie jede Neuheit ihn selbst und seine Kunst neu definierte.*[105]

In dem Gestikulieren auf der Leinwand, dem Akt, der sich in Greenbergs Gedankenstrich verbirgt und der von Rosenberg hier als eine Handlung zwischen Nützlichkeit und Nichtstun erklärt wird, soll sich demnach die Geste einer radikalen Freiheit ausdrücken; eine schöpferische Geste, die es dem Subjekt erlaube, seiner eigenen, selbst verwirklichten Entstehung staunend beizuwohnen. Eben dieser Akt, der Prozess einer ausdrücklichen und spezifischen Geste, die in der Präsenz ihres Vollzugs und in der Intensität einer gestischen Spur wahrnehmbar sein sollte, wurde zum (v)erklärten Gegenstand der Folgegeschichte. Nicht die gestische Malerei selbst, sondern die Definition ihrer selbstreferentiellen Geste als Akt der Freiheit war das Faszinosum, das sich sowohl in die minimalistische Idealisierung der Erfahrung eines spezifischen Objekts als auch in das Authentizitätsversprechen vieler Aktionen und Performances zu retten verstand. Was sich in der perspektivischen Verschiebung vom Werk auf das Ereignis also offenbar änderte, auch wenn Ro-

---

103 Rosenberg 1998, S. 710 (Original: *The American Action Painters*, in: *Art News* (New York), Dezember 1952, S. 22ff.).

104 Ebd., S. 708.

105 Ebd., S. 710–711; Hervorhebung S.A.

senberg noch von dem Kampf gegen das Material ausgeht, ist der zu erschaffende Gegenstand. Der Künstler wird direkt zu seinem eigenen Werk. Es ist nicht länger das produzierte Werk als eine Verobjektivierung künstlerischer Genialität, das den existenziellen Nachweis höchster Subjektivität zu erbringen hat, sondern es ist der Künstler selbst, der sich als Material zu formen gedenkt – nicht im Sinne einer Disziplinierung, sondern im Gegenteil im Sinne einer scheinbar regellosen, individuellen Neudefinition. So erklärt etwa Bruce Nauman zu seinem Body Art Ansatz in unzweifelhafter Anspielung auf die Schöpfungsgeschichte: »if you can manipulate clay and end up with art, you can manipulate yourself in it as well. It has to do with using the body as a tool, an object to manipulate.«[106]

Auf einer abstrakt philosophischen Ebene geht es folglich ebenso wie in den über populäre Medien verbreiteten Künstlerimages um Akte der *Selbstbehauptung*. Das wiederkehrende Motiv der Künstlerporträts waren Männer im Anzug inmitten ihrer Atelierumgebung, welche eine Autorität ausstrahlten, deren metaphorischer Reiz in der darin lesbaren Haltung zur Welt gelegen haben muss: Leidenschaftliche Kämpfer *für die eigene Sache*, an der Welt leidende Individualisten, die inmitten undurchdringlich und wild anmutenden Atelierlandschaften tagtäglich um die Beherrschbarkeit der formlosen, chaotischen Materie fochten. Wenn nun Rosler knapp zwanzig Jahre später Messer und Gabel gegen ein nicht konkretisiertes, imaginäres Gegenüber richtet und die Suppenkelle verächtlich leert, so ist man geneigt, darin eine andere kämpferische, die ›erste‹ zitierende und nicht minder aggressive Befreiungsgeste zu lesen, welche die Suppe verweigert, die man ihr – der Künstlerin – auszulöffeln gab. Silvia Eiblmayr leistet bezogen auf den hier vorgeschlagenen Vergleich verschiedener Gesten der *Selbstbehauptung* eine wichtige Interpretation von Roslers Strategie und beschreibt *Semiotics of the Kitchen* als:

> eine Performance von fast grimmigem Ernst, deren kritischer Angelpunkt nicht nur darin liegt, dass Rosler sich präzise, gleichermaßen analytisch und emphatisch auf ihre Thematik – ›die Frau in der Küche‹ – einlässt, sondern er liegt in der formalen Struktur ihrer Demonstration selbst. […] In ihrer Vorführung der instrumentalisierten Rolle der Frau verwandelt sich Rosler schließlich selbst in einen Gegenstand. Sie verkörpert aber kein Küchengerät, sondern, innerhalb der Logik ihrer alphabetischen Reihung, wird sie zum Buchstaben selbst: U, V, W, X, Y und Z ›schreibt‹ sie mit ihrem Körper, was umgekehrt auch heißt, dass es der Buchstabe ist, der ihren Körper schreibt.[107]

Eiblmayrs Analyse *Martha Roslers »Characters«* verdeutlicht den Unterschied zwischen der Abenteuerlust eines Jungschen Seefahrers, der das Unbewusste als Land der unbegrenzten Möglichkeiten zu entdecken sucht und der Haltung einer in Kittelschürze gekleideten Künstlerin, die nach Freudschen und Brechtschen Rezepten das Unbewusste als jenen von der Sprache vorgegebenen Ort auftischt, an dem sich vielfältige Bedeutungsebenen verdichten, überlagern, verknüpfen, verdrängen, verschieben, wiederholen… Im Folgenden soll es daher um einen kurzen Vergleich von Befreiungsgesten,

106 Nauman zit. nach Osswald 2003, S. 84.
107 Eiblmayr 1999, S. 247.

ihren Voraussetzungen und Implikationen gehen, der weder im Sinne einer historischen noch einer geschlechtlichen Spezifizierbarkeit abschließbar ist, sondern – wie ein kurzer Blick auf den Begriff der Geste bei Giorgio Agamben und Vilèm Flusser zeigen soll – ein virulentes Problem bleibt.

Das Ideal der freien Geste bei Agamben und Flusser

Erst wenn man sich darauf einlässt, dass es weder um die Frage eines wie auch immer ausgeführten reinen Farbauftrags noch allein um die Frage einer Buchstabierung der Unterdrückung der Frau gehen kann, lässt sich die symbolische Überhitzung der Frage nach der ›reinen Geste‹ erklären – die, ohne noch Subjekt oder Autor sagen zu wollen, die Frage nach Handlungsoptionen zu beantworten sucht. Der Begriff der Geste dient der Benennung eines Verhältnisses von Körper, Sprache und Medialität, innerhalb dessen Handlungen verortet werden sollen, die im Unterschied zu den Bewegungen der Marionette nicht mehr nach dem Zentrum der Macht fragen lassen, das alle Fäden in der Hand hält, sondern die strukturellen Triebkräfte erkennen lassen, die – als Abschied von der metaphysischen, transzendenten Tradition – nun eher mit Bildern der Selbstorganisation von Materie und Systemen korrelieren.

Giorgio Agamben vertritt in seinen *Noten zur Geste*[108] einleitend die zweifelhafte These, dass das abendländische Bürgertum zum Ende des 19. Jahrhunderts seine Gesten bereits endgültig verloren habe. Die Verlustmeldung impliziert die vormalige Anwesenheit einer souveränen Körpersprache, die auf ein ungetrübtes Selbstvertrauen zurückgeführt wird. So ist zwar nicht von einem natürlichen Urzustand der bürgerlichen Geste die Rede, aber es wird das Bild einer Anmut aufgerufen, die nur deshalb existiert, weil sie nichts von sich weiß. Die Idee einer ursprünglich unschuldigen Haltung erinnert an die Kleistsche Figur des zum Scheiten verurteilten jungen Mannes im *Marionettentheater.*[109] Nachdem das junge Subjekt durch einen zufälligen Blick in den Spiegel die eigene Ähnlichkeit mit einem idealen Bild – der Pose des antiken Dornausziehers – entdeckt hat, wendet es sich an einen Dritten, um seine Entdeckung auch in dessen Blick widergespiegelt zu finden. Dieser aber verwehrt ihm die Anerkennung der zuvor ebenso gesehenen Anmut und fordert damit ein Spiel der Wiederholung heraus, in welchem das Subjekt in die ursprüngliche Pose zurückzufinden versucht, aber von Mal zu Mal mehr an den Abweichungen zerbricht, indem es sich an den Prozess der Nachstellung verliert. Agambens Versuch, das In-der-Sprache-Sein anders als in der psychoanalytischen Terminologie gebräuchlich zu fassen, scheint, gleichwohl er sich in seinem Text vom transzendenten Denken distanziert, an einer traditionellen Erlösungsphantasie festzuhalten: Das den Text abschließende Bild einer Tänzerin, »die im dichten Dschungel ihrer Gesten verloren scheint« aber »in Wirklichkeit heimlich an der Hand der eigenen Aporie geführt und sanft aus dem eigenen Labyrinth geleitet«[110] wird, knüpft sinnfällig an die klassischen Ideale der frühen bürgerlichen Kultur an, die er einleitend

108 Agamben 2004.

109 Zu der entsprechenden Passage in Kleists Stück *Über das Marionettentheater* (1810) vgl. Ulrike Bergermann, Bewegung und Geschlecht in Kleists Marionettentheater und in Bildern von Virtueller Realität, ‹http://www.uni-paderborn.de/~bergerma/texte/bewge.html›, zuletzt: 10.11.03.

110 Agamben 2004, S. 47.

als im vollständigen Besitz ihrer Gesten beschrieben hat. Hier stand die Tänzerin als allegorische Überwindung der Erdenschwere zur Verfügung, deren strenge Disziplin ihr die Nähe zum Ideal der Schwebe als Potenzial glaubhaft einschrieb – was den Körper der Frau gleichzeitig an die Fesseln einer permanenten Instrumentalisierung als Bild band.[111] Bei Agamben steht die Tänzerin als Bild für das Potenzial einer freien Geste, die als ein Moment definiert wird, das weder als herstellende noch als ausführende Handlung erklärbar sei, sondern als eine sich aus sich selbst heraus entwickelnde Bewegung zwischen Möglichkeit und Wirklichkeit, zwischen Akt und Potenz. Im Sinne einer dialektischen Beziehung wird dieses Moment der freien Geste bei Agamben als ein Verhältnis »wechselseitige[r] Exposition, nicht Stasis, sondern wechselseitige[n] Beben[s] der Potenz im Akt und des Aktes in der Potenz«[112] definiert.

Auch Flusser ist in seinem Entwurf *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*[113] an dem Ausdruck einer Freiheit in der Geste interessiert. Anders aber als Agamben baut er seine Definition erklärtermaßen allein aus der Perspektive der Betrachtung, der Wahrnehmung von Gesten auf und verweist auf die grundsätzliche Lesbarkeit der Bedeutung von Gesten, die er wiederum an die klassische Idee einer analytischen Distanz bindet.[114] Daher geht es ihm gerade nicht um eine heimliche, an ihrer Unmöglichkeit entlang geführte Bewegung, sondern um ein Bewusstwerden, das ein Heraustreten aus den eigenen Gesten, ihre Reflexion und »formale« Transzendenz ermögliche.[115] Als ein Beispiel für diese bewusste Handhabung einer reinen Geste dienen ihm nun wiederum eben jene amerikanischen Künstler (des Happening, Living Theater und Action Painting), deren Gesten hier beschrieben wurden.[116] Gemeinsam ist den beiden theoretischen Perspektiven somit das Ideal einer *reinen* Geste als einer ethischen Dimension der Körpersprache, die sich, ob bewusst oder unbewusst, als Aufscheinen und Verwirklichung einer Möglichkeit versteht. Die Differenz der von ihnen gewählten Beispiele zu den hier angedeuteten Gesten feministischer Künstlerinnen, die ebenso als Befreiungsakte gelesen werden, liegt in der *Relation* – nicht im Sinne einer moralischen Ange-

111 Vgl. Eiblmayr 1993.

112 Agamben 2004, S. 47.

113 Flusser 1994.

114 Auf das feministische Interesse an der Lesbarkeit von Gesten hat Craig Owens schon in der kritischen Revision seiner eigenen Interpretation der Performance *AMERICANS ON THE MOVE* (1979–1983) von Laurie Anderson hingewiesen. Er bezichtigt sich eines bezeichnenden Übersehens, da er das Bild eines Paares (Mann und Frau, nackt), das außen auf der Raumfähre Pioneer angebracht war und bei Anderson im Hintergrund zu der Frage, ob ›sie‹ unsere Zeichen verstehen werden und die Geste des Mannes werden lesen können, projiziert wurde, nicht richtig interpretiert habe. Der Mann hat den Arm erhoben. Anderson weist auf die doppelte Lesemöglichkeit des Grußes von »Hallo« und »Auf Wiedersehen« hin und fragt, ob ›sie‹ denken könnten, er habe seine Hand schon immer so angebracht. Und Owens kommt in seiner zweiten Lektüre darauf, dass diese Frage Andersons sich auf die phallische Implikation des Bildes bezog, den erhobenen Arm (nach Owens ein Symbol für Erektion) als gleichsam natürliche Geste auszustellen, die die repräsentative Ordnung, in welcher der Mann derjenige ist, der spricht, als universales Bild für die Menschheit ins All schicke. Vgl. Owens 1997, S. 77.

115 Vgl. Flusser 1994, S. 236.

116 Flusser 1994, S. 235.

messenheit, sondern im Sinne des erkennbaren Bezugssystems, das die Freiheit der Geste und ihre politische Dimension nicht als eine Frage ihres Wesens an sich betrachtet, sondern als Frage einer Lesbarkeit von Bedeutungsverschiebungen.

Politisch lesbar: *Gestures* (Hannah Wilke: 1974)

> Der Ausdruck und das, was Lust in ihm ist, ist ein verlagerter Schmerz, er ist eine Befreiung.[117]

Der Akt einer Befreiung ist, wie das Zitat des Surrealisten Hans Bellmer anspricht, abhängig von einem Schmerz, einem Erregungsherd, der sich in einer Ableitung zu artikulieren versucht: die krampfende Hand als Reflex, als Ausdruck des erlittenen Zahnschmerzes. Abschließend möchte ich mit Blick auf eine weitere Thematisierung der Geste – dem Video *Gestures* von Hannah Wilke (1974, s/w, Ton, 30 min) – auf die Differenz zwischen der Idee einer ›reinen Geste‹ und ihrer potentiellen Verunreinigung durch die in ihr ersichtlich werdende Abhängigkeit von jenem Ort zu sprechen kommen, an dem der Schmerz sitzt. Ohne an dieser Stelle das Thema des Schmerzes und seiner mangelhaften Repräsentierbarkeit vertiefen zu können, scheint es mir unabdingbar die Frage nach der kreativen Geste, das heißt nach einer gestaltend wirkenden Handlung, mit einem exemplarischen Ausblick auf jene Praktiken abzuschließen, die das Problem, das unser In-der-Welt-Sein immer auch ein In-der-Sprache-Sein bedeutet, weder durch aggressive Leugnungen noch durch metaphysische Verklärungen zu lösen versuchen. So stellt sich mir die Frage, welchen Begriff von Gesten Wilkes gleichnamiges Video erkennen lässt und wie darin das Verhältnis zwischen dem Körper als geformtem und formbarem Material, als *gesprochenem* und *sprechendem* thematisiert wird: In der Arbeit *Gestures* zeigt Hannah Wilke ihr Gesicht in einem klassischen Portraitformat von vorne während sie verschiedene mimische Gesten wiederholt. Mal streicht die Hand über die Wange, mal über die Augenpartie. Mit dem Druck ihrer Finger nimmt sie dabei leichte Deformationen ihrer Gesichtszüge vor. Die Haut zeigt sich als nachgiebiges, formbares Material, das der Bewegung der Hände bis zu einer gewissen Grenze folgt, um dann im angespannten Zustand in Form von Faltungen und Verzerrungen gleichsam Spuren der Bewegung abzubilden. Dabei variieren ihre in fließende Bewegungen eingebundenen Mimiken zwischen einem ernsten Blick, Lächeln, Gähnen, staunend geöffnetem Mund und Schmunzeln – zwischen Bewegung und Starre. Das Band ist in drei Abschnitte gegliedert. Im ersten Teil ist die betonte, teilweise mechanisch anmutende Wiederholung der einzelnen Gesten am auffälligsten, die keine symmetrisch festgelegte Reihenfolge ergibt, aber sich meistens im Bereich zwischen fünf und zehn Wiederholungen abspielt. Zumeist nimmt die Intensität ihrer Gesten – etwa durch eine gesteigerte Nachdrücklichkeit ihrer Hand – dabei im Laufe ihrer Wiederholung zu.

Im zweiten Teil sieht man einen größeren Torsoanschnitt mit nackten Schultern. Nun führt sie lang anhaltende Posen mit zur Seite gewandtem, schräg gelegtem oder nach hinten abgedrehtem Kopf durch. Dabei kehrt das Gesicht zwischen den Posen in eine gleichsam neutrale Ausgangssituation

117 Bellmer 1962, S. 73.

zurück, von der es frontal und regungslos in die Kamera blickt. Der dritte Abschnitt zeigt eine sehr viel näher gerückte Großaufnahme ihres Gesichts, das sich jetzt eher in unwillkürlich und intim anmutenden Gesten ›übt‹ und sich schneller bewegt. Dass sich ihr Blick an eine Kamera richtet und nicht unmittelbar an den Betrachter oder die Betrachterin lassen nur wenige, reduzierte Details der Aufnahme gezielt erkennen: So arbeitet das Band, das nahezu stumm wirkt, ausschließlich mit dem Originalton der Aufnahme, der neben dem entfernten, gedämpften Hintergrundgeräusch fahrender Autos hin und wieder Schrittgeräusche mindestens einer weiteren Person vernehmen lässt. Außerdem sind es kleine Zwischengesten, wie ein kurzes Lächeln und der Blick, den sie hinter ihren Händen versteckt, die eine andere Ebene einspielen, an der sich der Ernst der rhythmisch ausgeführten Gesten bricht und sich die Inszenierung als solche zu erkennen gibt. Die Beziehungen zwischen Händen und Gesicht, die ihre Gesten herstellen, rufen dabei sehr unterschiedliche Assoziationen hervor: Mal scheint die Hand eher eine liebkosende Geste auszuführen, dann erinnern die Dehnungen der Gesichtshaut an die massierenden und korrigierenden Bewegungen des Auftragens von Kosmetika, mal scheinen grimassenartige Experimente an kindliche Übungen vor dem Spiegel zu erinnern, wie etwa der Zeigefinger, der weit seitlich in den Mund gesteckt, den gesamten Gesichtsausdruck verzerrt, und dann wirkt das Verhältnis aggressiv und dominiert von den Bewegungen der Hand, die folglich wie ein Fremdkörper gegenüber dem Gesicht wahrgenommen wird.

Abb. 71: Hannah Wilke, Gestures, 1974

Besonders irritierend aber ist die Wiederholung der einzelnen Gesten, die eine Interpretation des Bandes erlaubt, welche den ersten Eindruck einer ans Alberne grenzenden Verspieltheit um weiterführende Fragen ergänzt. Das Verhältnis der einzelnen Geste zu ihrer Vervielfachung weist ebenso auf die Kodifizierung der Geste hin, die aus dieser ein isolierbares und bewusst einsetzbares Segment macht, wie auf das ›Problem‹ der Wiederholung, das keine Differenz zwischen Identität und Bild, Original und Kopie setzt. So changiert auch der Eindruck zwischen einer ›Spiegelsession‹, der als narzisstisch geltenden Situation eines Dialogs mit dem eigenen Spiegelbild, und einer ›Fotosession‹, dem professionellen Einnehmen gezielt eingesetzter, hoch codierter Posen. Folglich bleibt es unentscheidbar, ob die Künstlerin sich als Objekt oder als Subjekt des Blicks zu situieren versucht. Die Freiheit, die sie sich herausnimmt, ist die, uns darauf hinzuweisen, dass der Stachel tiefer sitzt, als die Ideale bewusst oder unbewusst eingenommener, souveräner Haltungen erkennen lassen.

In Wilkes *Gestures* zeigt sich die körperliche Geste förmlich als *Interface*, als Zwischen-den-Gesichtern, das heißt als Schnittstelle zwischen dem sich zeigenden und dem betrachtenden Subjekt. Anders als in den meisten Modefotografien, in denen schöne Gesichter als stille Objekte betrachtet werden können, macht sich bei Wilke durch die zitierten Gesten hindurch ein Subjekt sichtbar. Die nachdrückliche Wiederholung und Steigerung ihrer Gesten bricht die fotografischen Bildposen auf und ›befreit‹ das angeblickte Gesicht, insofern die programmatische Folge dazu zwingt, auf ihr Konzept der Arbeit und nicht auf ihr Gesicht zu blicken. Die Lesbarkeit der Gesten wird als eine doppelt angelegte Frage kenntlich: Sie ist ebenso von dem abhängig, was die Künstlerin in sie hineinlegt, wie von dem, was die Betrachtenden in ihr sehen. Diese beiden Seiten sind nicht kongruent und selten als übereinstimmend erfahrbar.

Die spannungsreiche Begegnung von Blick und Angeblicktem thematisiert Wilke auch in der Videoperformance *Intercourse With…,* in der sie ein ›Dialogfeld‹ zwischen den Positionen von *Künstlerin*, *Werk* und *BetrachterInnen* markiert, das alles andere als neutral ist – und deswegen auch nicht in der vermeintlich neutralen, männlichen Singularform differenziert angesprochen werden kann. Nicht allein der Titel ihrer Arbeit verweist darauf, dass es um ein von wechselseitigem Begehren durchwirktes Feld körperlichen Austauschs, um Zu- und Einschreibungen sowie gegenseitigen Abhängigkeiten geht.

Blick- und Zeichenverkehr. *Intercourse With* … (Hannah Wilke: 1977)

Abb. 72 a: Hannah Wilke, Intercourse With…, 1977

Intercourse With… ist ein Videotape zu der gleichnamigen Performance, die Hannah Wilke 1977 in der London Art Gallery, durchführte.[118] Zum einen dokumentiert es den Ablauf der Performance mehr oder weniger in Echtzeit, zum anderen machen Kameraführung, Schnitt und Tonmontage deutlich, dass es ein editiertes Band und kein einfacher Mitschnitt ist. Es beginnt mit Nahaufnahmen von Wilkes Gesicht, die in einen dicken Pelzmantel gekleidet, mit offenem Haar und einem hellen breitkrampigen Hut, sich sehr betont und langsam bewegt und dabei ›Augenkontakt‹ mit der Kamera hält. Ihre Posen und Gesten, die Art wie sie sich die Haare aus dem Gesicht streicht, lächelt, die Hand an die Wange führt und zwischen ihren Fingern hindurch sieht, sind als reizvolle Verführungsfloskeln an den Blick ›hinter der Kamera‹ adressiert und hochgradig codiert. Mit ihrer Anspielung auf kommerzielle Modellfotografie verraten sie in Form eines professionellen Vokabulars die Vorgefertigtheit der eingenommenen Posen und die standardisierte Bildposition.[119]

118 Video-Peformance und Vortrag, London Art Gallery 17.2.1977, vgl. *Übrigens sterben immer die anderen*, S. 259.

119 Gabriele Werner weist in ihrer Rezension zu der Hannah Wilke Ausstellung in der Reihe *Unterbrochene Karrieren* der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst Berlin 2000 darauf hin, dass es in der Kunstrezeption der 1970er Jahre noch nicht üblich war, die Bezüge zum kommerziellen Bild, etwa der Modefotografie, zu sehen und in die kritische Beurteilung der vermeintlich selbstverliebten *Performalist Self-Portraits* von Wilke einzubeziehen (Werner 2000, ohne Seitenangabe).

Wilke streift Mantel und Hut ab, legt sich auf den Boden, windet sich langsam und schmiegt sich immer wieder an den Mantel. Die Kamera wechselt in die Perspektive eines stillen Beobachters, der sich unbemerkt Zugang zu einem intimen Moment verschafft. Sie zoomt heran, tastet den Körper langsam ab und zeigt Nahaufnahmen ihres Gesichts mit geschlossenen Augen und von ihrer entspannten Hand. Wilke scheint gedankenversunken, leicht melancholisch und in ihrer Aufmerksamkeit ganz den Stimmen im Raum zugewandt: Zu hören sind Bandaufnahmen ihres Anrufbeantworters, die die Sehnsucht und die Erwartungen ihrer Freunde, Liebhaber, Galeristen, Mutter und Schwester wiedergeben.[120] So setzt sich die Stimmung einer zärtlichen Innigkeit fort: Sind es am Anfang die Berührungen des Kamerablicks, die sie umschmeicheln und der Pelz, der sie wärmt, so hüllt die Performerin sich hier in die Zuwendungen, die ihr Anrufbeantworter für sie in ihrer Abwesenheit entgegennahm. Die Umkehrungen im Verhältnis von An- und Abwesenheit, die Stimmen, die in die Leere ihres Raumes hineinsprachen und die jetzt ihrerseits das Abwesende markieren, erschaffen dabei einen werbenden Liebesdiskurs – einen Austausch. Wilke wechselt auf einen Stuhl. Die Kamera erfasst sie nun frontal als Torsoansicht in einem engen Rahmen, den sie teilweise durch ihre Bewegungen verlässt.

Abb. 72 b: Hannah Wilke, Intercourse With…, 1977

An dieser Stelle scheint das Vorspiel beendet und die Handlung ändert sich. Den Blick der Kamera spielerisch abwehrend, beginnt Wilke sich zu entkleiden. Sie fängt damit an, sich die Hose auszuziehen. Ihre Scheu wirkt kokett

120 Die Tonbandaufnahmen stammen aus den Jahren 1973–75. Der Zusammenschnitt mit einer Bandlänge von zwei Stunden wurde von Wilke bereits 1975 unter dem Titel *Intercourse with…* in der Ausstellung *Lives* (Fine Arts Building, NY) ausgestellt (Angaben nach Wilke 2000, S. 253).

und nicht weniger verführerisch, als die zuvor *ausgetauschten* Blicke zwischen ihr und der Kamera, stellvertretend für den Blick des Publikums. Dennoch macht sich hier eine Ambivalenz gegenüber den Stimmen der Anrufe deutlich. Einerseits zeigt sich Wilke genießend gegenüber den Sehnsuchtsbekundungen, andererseits gibt sie zu erkennen, dass das wiederkehrende »call me back« etwas Bedrängendes hat. Langsam zieht sie sich den Pullover über den Kopf, was als ein erneuter Wendepunkt der Handlung angelegt ist, der eine Art Verwandlung, ein sich Freischälen signifiziert. Für einen anhaltenden Moment ist ihr Gesicht durch den hochgezogenen Pullover vor dem Blick der Betrachtenden versteckt, was sie durch die Geste verstärkt, zusätzlich die Hände vors Gesicht zu halten.

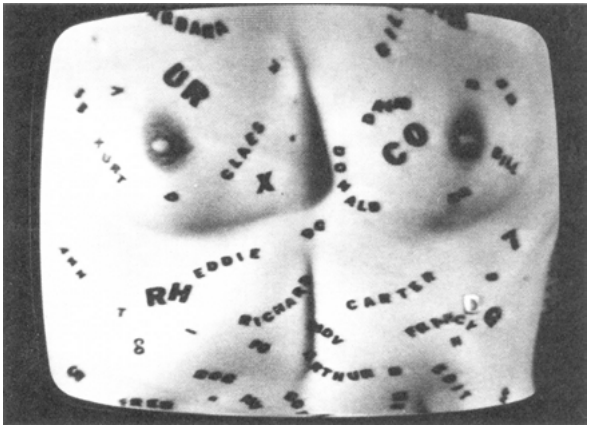

Abb. 72 c: Hannah Wilke, Intercourse With…, 1977

Zum Vorschein kommt ihr nackter, über und über mit silbernen Buchstaben beklebter Oberkörper, die je nach Lichteinfall schwarz wirken. Ihre Haut ist mit den Vornamen der Anrufer ›graviert‹, deren Stimmen vorher zu hören waren, wobei die männlichen Vornamen überwiegen und einige Dopplungen auf ihre auch nicht unbekannten Liebhaber hinweisen: Claes Oldenburg, Richard Hamilton, Donald Goddard.[121] Diese Offenheit gehört zu der erklärten Strategie offener Intimität, die Wilkes Ansatz, von den frühen Hinweisen auf ihr Liebesleben bis zu den späten Fotografien ihres von Krebstherapie gezeichneten Körpers, auszeichnet.[122] Ihre offensichtliche Nichttrennung von

121 Die von Donald Goddard 1976 als Trilogie bezeichnete Konstellation repräsentiert Wilke in einer Auswahl von Zitaten in *I Object. Memoirs of a Sugar Giver*, Wilke 1988, S. 263–265.

122 Isabelle Graw spricht von einer »Mischung aus ›Preisgabe‹ und ›Entlarvung‹«, in der die feministische Kritikerin Laura Cottingham die Radikalität von Wilkes Auflösung der Grenze zwischen Öffentlichem und Privaten sehe, sie dagegen die Radikalität eher darin sehe, »dass sie das vornehmlich Authentische in seiner theatralischen Inszeniertheit präsentierte und manipulierte«, Graw 2000, S. 18. Richard Hamilton etwa gab einer besorgten Galeristen sein Einverständnis für Wilkes Verwendung privater Mitteilungen von ihm. Seine Antwort ist in diesem Zusammenhang nicht unwichtig, da er Wilkes Recht auf ihr eigensinniges Werk über sein Recht auf Privatsphäre stellt, was den politischen Geist ver-

Privatem, Politischem und Kunst zeigt eine ungewöhnliche feministische Interpretation des modernen Transgressionsgedankens.[123] Wilkes Arbeiten setzen sie ebenso als Objekt dem Blick der anderen aus, wie sie mit jener Umkehrung spielen, in der das Objekt sich gleichsam vor den Augen der laufenden Kamera als Subjekt ›entschält‹. Langsam tastet Wilke die Namen auf ihrer Haut ab und beginnt sie abzukratzen. Dieses Abkratzen wird immer nachdrücklicher. Dazu hört man ihre Stimme als Voice-Over einen Text sprechen, der ihre künstlerische Arbeit vor dem Hintergrund autobiografischer Daten und eines kontinuierlichen Interesses an einer weiblichen Formsprache sowie der Übersetzung von Worten in Formen erklärt:

Since 1960, I have been concerned with the creation of a formal imagery that is specifically female … Its content has always related to my own body and feelings, reflecting pleasure as well as pain, the ambiguity and complexity of emotions. Human gestures, multi-layered metaphysical symbols below the gut level translated into an art, close to laughter, making love, shaking hands. Eating fortune cookies, instead of signing them, chewing gum into androgynous objects. Delicate definitions… Rearranging the touch of sensuality with a residual magic made from laundry lint, or latex loosely laid out like love vulnerably exposed. […] My concern is with the word translated into form, with creating a positive image to wipe out the prejudices, aggression and fear associated with the negative connotations of pussy, cunt, box.[124]

Weiter spricht sie:

As an American girl born with the name Butter in 1940, I was often confused when I heard what it was like to be used, to be spread, to feel soft, to melt in your mouth. To also remember that as a Jew, during the war, I would have been branded and buried had I not been born in America. Starification-Scarification … Jew, Black, Christian, Moslem … Claes, Richard, Donald … Labeling people instead of

rät und mitträgt, der in der provokativen Wendung steckt, die das Thema der Verbindung von Kunst und Leben bei Wilke nimmt (Wilke 2000, S. 32).

123 Mit Verweis auf Wilkes bekanntes Plakat *Marxism and Art: Beware of Fascist Feminism* von 1977, das eine Antwort auf die häufig wiederkehrenden Anfeindungen aus dem feministischem Lager gab, wird von vielen Rezensentinnen immer wieder darauf verwiesen, dass Wilkes Arbeiten nicht feministisch zu vereinnahmen seien, sondern sich im Gegenteil sogar explizit dagegen verwehrten – so auch Fischers (1988, S. 259f.) und Graws (2000, S. 13–25) Versuche zur Rettung einer formalen, an ästhetischen Kriterien der Kunstgeschichte und ihrer Genealogie bemessenen Lesart ihre Werkes. Diese Diskussion scheint mir relativ unsinnig, verrät sie doch mehr über die jeweilige Haltung der Rezeption als über die der Künstlerin. Unbestreitbar hat sich Wilke offensiv mit der Frage von Weiblichkeit ebenso auseinandergesetzt, wie mit medialen und ästhetischen Fragen sowie dem Bild der Künstlerin und der triadischen Beziehung von *Autor, Werk* und *Betrachter*. Jeder Versuch, die Fragen zu trennen, muss an der Komplexität ihres Ansatzes ›scheitern‹. Ich hoffe, in meiner Arbeit im Unterschied zu Graw zeigen zu können, dass eine feministische Haltung (sowohl auf Seiten der Produktion als auch der Rezeption) und eine formale, medien- und selbstreflexive Auffassung von Kunst sich nicht nur nicht unverträglich gegenüberstehen, sondern im Gegenteil sogar aufeinander angewiesen sind.

124 Hannah Wilke zit. nach Sims 1984, S. 45f.

listening to them … Judging according to primitive prejudices. *Marxism and art*. Fascistic feelings, internal wounds, made from external situations. Sticks and stones, break our bones, but names more often hurt us … Yet to name a thing wherein I caught the conscious of the king, as well as the queen … to keep on name in a thing … to wear my hat, the memory of all that, until that thing is really something. To exist instead of being an existentialist, to make objects instead of being one. The way my smile just gleams, the way I sip my tea. To be a sugar giver instead of a salt cellar, to not sell out … The memory of all that, now that´s really something … Oh, no they can´t take that away from me … No, they can´t take that away from me.[125]

Wilke thematisiert die Brandmarkung des Subjekts, die Zuschreibungen in Form von Vorurteilen, und sie erklärt, dass die Wunden, die unrechte Benennungen hinterlassen, tiefer reichen, als die, welche dem Körper physisch zuzufügen sind. Ganz wörtlich oder bildlich thematisiert diese Arbeit also in Form von aufgezeichneten Anrufen, die zu Zeichen auf der Haut der Performerin werden – das heißt sie regelrecht *bezeichnen* – das Spannungsfeld von Adressierung und Identitätsfindung, von Zuschreibung und Einschreibung als das konstitutive Feld der Subjektgenese. Die falschen Anrufungen beantwortet Wilke offensiv mit *Eigenwilligkeit.* In ihrer Suche nach einer unbedingten Individualität unterscheidet sich Wilkes Anliegen nicht grundsätzlich von dem ihrer männlichen Künstlerkollegen. Was den Unterscheid macht, ist die offenkundige Unsicherheit, das eingestandene Ringen, das die Position des Subjekts als eine prekäre Stellungnahme kenntlich werden lässt. Das Video endet zu dem Zeitpunkt, als alle Namen entfernt sind. Noch einmal blickt Wilke zum Abschluss in die Kamera, nun aber ohne die vormalige Kunst der Verführung. Die verschiedenen Phasen vom anfänglichen Werben des Kamerablicks bis zur schließlichen ›Entblößung‹, die zugleich eine Form darzustellen scheint, sich des zudringlichen, begehrenden Blicks zu ›entkleiden‹, zeigen an, dass der im Titel der Arbeit angesprochene (Geschlechts-)Verkehr ein von wechselnden Positionen aus zu denkendes Gefüge von Verführung und Abhängigkeit benennt. Dieses lese ich als eine von der Künstlerin strategisch vorgebrachte Reflexion der Positionen von Autor(in), Werk und Rezeption. Die Performance wirft die Frage auf, wer hier eigentlich zu wem beziehungsweise über wen spricht: Adressiert sich die Performerin an das reale Publikum oder an den imaginierten Blick hinter der Kamera und das virtuelle Publikum für die Bandaufzeichnung? Spricht die Kamera über sie oder spricht sie über das voyeuristische Dispositiv? Und was hat es mit der Spaltung zwischen der Künstlerin als Performerin und ihrer Stimme aus dem Off auf sich?

Am Anfang kontrastieren die Tonbandstimmen mit ihrem ›stummen‹ Körper. Die Abwesenheit der AnruferInnen steht der Anwesenheit der Angesprochenen gegenüber und der Blick der Kamera übernimmt die Perspektive der fragenden Anrufe, indem er den Körper der Performerin ebenso eindringlich, bittend und fragend anschaut und abtastet. »Call me back« – Wilke scheint die Anrufe durch ihre Performance zu beantworten. Ihr Verhalten wechselt zwischen Verführung und Zurückweisung, wobei ihre Antwort schließlich in der Geste mündet, mit der sie sich die Namen der AnruferInnen von der Haut kratzt. Die Geste der Entfernung kehrt die Situation ihres

125 Wilke 1988, S. 266f.

›Striptease‹ um. Es ist eine ›Entblößung‹, die vielleicht die begehrenden Anrufe, nicht aber die Künstlerin als Person bloßstellt. Auch in dem autobiografischen Text ihres Voice Over Kommentars bleibt ihre Anwesenheit eine scheinbare. Die Dissoziation von Bild und Text führt Wilke – stärker als eine der beiden Zeichenebenen für sich alleine dies hätte leisten können – als Autorin ein. So lässt sich die Geste der Zurückweisung schließlich als emanzipative Geste einer ›Selbstautorisierung‹ lesen, die aber, wie Amelia Jones in *The Rhetoric of the Pose. Hannah Wilke and the radical Narcissism of feminist Body Art* argumentiert, im Unterschied zum klassischen Konzept des Autors auch die Instabilität der eingenommenen *zeichenhaften* Position reflektiert.[126] Wilke thematisiert den Rahmen, durch den hindurch ihr Posieren als Schauobjekt als eine Geste der ›Selbstautorisierung‹ zu betrachten ist und als Subjektposition sichtbar wird.

Eine Geste der Selbstautorisierung. *Through the large Glass* (Hannah Wilke: 1977)

Abb. 73: Hannah Wilke, Through the Large Glass, 1977

1976 – das heißt in dem gleichen Jahr, in dem Rosalind Krauss ihre bekannten Aufsätze *Notes on the Index I+II* und *Video: The Aesthetics of Narcissism*

126 Vgl. Jones 1998, S. 151–195.

veröffentlichte – führte Hannah Wilke die Performance *Through the Large Glass* im Philadelphia Museum of Modern Art auf, in der sie sich, durch das Schlüsselwerk Duchamps hindurch gefilmt, allmählich entkleidete.[127] Die Schlüsselstellung, die Krauss dem Ansatz von Duchamp in den genannten Texten zuspricht, wird durch die Performance von Wilke unterstrichen und es scheint mir lohnend, vor diesem Hintergrund die Koinzidenz ihrer Auseinandersetzung mit der Frage des In-Erscheinung-Tretens eines Künstler-Ichs im Werk zu untersuchen. Krauss hat in Duchamps Arbeiten ein Spiel mit indexikalischen Gesten, Medialität und den wechselnden Positionen der Signifikanten ›ich‹ und ›du‹ untersucht. Wilkes Arbeit vor diesem Hintergrund zu betrachten und danach zu fragen, ob und wie diese ein ähnliches Spiel, aber auch welche Abweichungen sie zeigt, ermöglicht es, ihre Arbeit in einem kritischen Dialog mit der ›Vorlage‹ zu lesen.

Wilke trat in einem weißen Anzug mit Hut und Highheels auf und führte im Gegenlicht des hinter ihr befindlichen Außenfensters, durch das *Große Glas* Duchamps betrachtet, diverse an Modefotografie erinnernde Posen aus. Langsam begann sie sich zu entkleiden, bis sie schließlich, mit Ausnahme der Schuhe und des Hutes, nackt war. Auf diese Weise inszenierte sich Wilke als ein fetischisiertes Objekt im Rahmen eines Bildes eben jenes ›Meisters‹, dessen Spätwerk *Étant donnés* (1946–66), wie oben erwähnt, als dekonstruktive Interpretation des voyeuristischen Blickregimes interpretiert wird.

Weiß gekleidet scheint Wilkes ›Striptease‹[128] sich auf die *Entkleidung der Braut durch ihre Junggesellen* (*The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even* 1915–23) zu beziehen. Ihr Anzug aber entspricht einer maskulinen Selbstinszenierung die sich als Umkehrung von Duchamps gelegentlicher ›Frauwerdung‹ (Rrose Sélavy) deuten ließe. Der Herrenanzug als Zeichen einer männlichen Autorität wird von Wilke bildlich abgelegt. Was dann erscheint, ist klassischerweise Zeichen des Objektstatus der Frau, der nackte weibliche Körper als Sinnbild für das alte Thema von Maler und Modell, von Künstler und Werk. Wilkes Stimme ist die der Bewegung des erblickten Objekts. Eine männliche Stimme aus dem Off verrät den Kameramann und stört die mögliche Deutung, die Performance ausschließlich Wilkes Regie unterstellt zu sehen. Diese Perspektive lässt sich metaphorisch lesen. Wilkes Sichtbarkeit als Künstlerin ist abhängig davon, dass man sie durch das Werk Duchamps hindurch sieht. Ihm bietet sie sich auf gewisse Weise zur Vermählung an und wendet doch auch jede formale Beziehung ironisierend ab.

127 Die Datierung variiert, sie wird auch gelegentlich mit 1977 angegeben. Ich halte mich hier an die Angabe, die Electronic Arts Intermix (EAI, New York) zu der Dokumentation macht.

128 Gabriele Werner kritisiert eine vorschnelle Charakterisierung von Wilkes Entkleidungsakt als Striptease, insofern ihre statischen (fotografischen) Posen eine andere Choreografie erkennen ließen, welche eher auf die Reflexion des Bildes, als auf die Verführung der Betrachtung ziele (vgl. Werner 2000). Aber auch wenn ich die Einschätzung teile, dass es um eine Reflexion des Bildes als solchem geht, möchte ich an dem Begriff ›Striptease‹ festhalten, weil ich auch hier die zitierten Posen für relevant halte. Dass Wilke sich eher als New Yorker Dandy, denn als Stripperin gekleidet habe, scheint mir zudem ein irrelevantes Argument, da viele Stripnummern gerade in dem Spiel mit der Maskerade bestehen.

Abb. 74: Marcel Duchamp, La Mariée mise à nu par ses Célibataires, même, 1915–23, rechts M. Duchamp mit Henri Marceau und ein Arbeiter bei der Installation des Großen Glases im Philadelphia Museum of Art, 19. Juli 1954

Im Spiel mit der ›Transparenz‹ des Großen Glases und einem gleichzeitigen Erscheinen *in* und *hinter* dem Bild von Duchamp[129], gibt Wilke dem in Krauss' Text *Notes on the Index* angesprochenen Trauma der Signifikation, eine weitere Wendung. Krauss zufolge, geht es Duchamp um »die Strategie, die Sprache selbst mit einer Verwirrung zu infizieren, eine Verwirrung hinsichtlich der Art und Weise, wie Wörter ihre Referenten bezeichnen«.[130] Indem Wilkes Strip-Auftritt sich zu einem möglichen Referenten für das Bild erklärt, das heißt schlicht eine sich entkleidende Braut verkörpert[131], trivialisiert und ironisiert sie auf der einen Seite die anerkannt geistige Ebene des Werkes ebenso wie deren maskuline Prämissen. Auf der anderen Seite wiederholt sie die von Krauss herausgestellte Frage Duchamps nach der eigenen Präsenz (im Werk) und macht auf die geschlechtliche Verteilung der Rollen und die Schwierigkeit einer weiblichen Autorschaft aufmerksam:

---

129 Das Spiel mit der ›Durchsicht‹, der Transparenz des *Großen Glases*, das zum Rahmen oder zur Perspektive für ein anderes zeitgenössisches Geschehen in der Kunst wird, hatte bereits Jasper Johns 1968 in seinem Bühnenbild für Merce Cunninghams Stück *Walkaround Time* getrieben. Johns hatte die Elemente des *Großen Glases* einzeln auf mit Folie bespannte Kuben übertragen (im Siebdruck). In hautfarbenen Kostümen, gleichsam als wären sie nackt, tanzten die TänzerInnen der Cunningham Company hinter diesen transparenten Körpern (vgl. *Übrigens sterben immer die anderen* 1988, S. 158f). Die Zusammenarbeit von Cunningham, Duchamp und Johns kann als ein signifikantes Zeichen nicht nur für die Wertschätzung der New Yorker Kunstszene für Duchamps Werk, sondern auch für die enge Vernetzung angesehen werden, auf die sich auch Wilkes Arbeit bezieht.

130 Krauss 2000, S. 254.

131 *Die wirkliche Braut, entkleidet*, Fischer 1988.

History is a dialectical process. To honour Duchamp is to oppose him. The bachelors, after all, have separated themselves from their feminine parts. To reconcile this dilemma is not to co-opt the feminine, but to be … Feminine. To strip oneself bare of the veils that society has imposed on humanity is to be the model of one's own ideology. The role model is now both the woman and the artist herself – *Hannah Wilke Through the Large Glass* – no longer an ornament for society to wear but, in the face of nudity, beyond transparency … transcendent.[132]

Duchamp als »ALLREADYMADESOMUCHOFF«, wie Lucy Lippard es formulierte, war fraglos die schillerndste und für den (Anti-)Kunstdiskurs wichtigste Vaterfigur, zu der es sich ins Verhältnis zu setzen galt, wollte man ihr Erbe antreten. Wilke zeigt sich als eine rebellierende Tochter. Ihr ironischer Bezug auf die bedeutende Vorlage nimmt eine Haltung der anerkennenden Ablehnung ein, die Isabelle Graw mit der von Krauss zwischen Picasso und Pollock gesehenen »mimetischen Rivalität« vergleicht.[133] Sie lässt sowohl die Wertschätzung der zitierten Pose und Position sowie eine an ihr geschulte Arbeitsweise erkennen, als auch die Zurückweisung der patriarchalen Meistergeste.

Abb. 75: Hannah Wilke, I Object, 1977–78

Wilkes Zitieren der Arbeiten Marcel Duchamps ist vielfältig. In der Foto-Text-Arbeit *I Object. Memoirs of a Sugargiver* verdeutlicht bereits der Titel *I Object* die verschiedenen Ebenen mit denen sich der feministische Versuch zur Wiederaneignung des eigenen Körpers konfontiert sah: Er changiert zwischen: ›Ich‹ als Objekt als Frage des Selbstbildes, Augen-Objekt (*eye-object*) als Frage der Schaulust und ›ich wende ein‹ als politischem Einspruch. Mit der Strategie des im Titel versteckten Wortspiels arbeitet Wilke gleichsam *mit* Duchamp *gegen* ihn.[134]

132 Wilke 1988, S. 169f.
133 Graw 2000, S. 20.
134 Fischer 1988.

Die Art, in der Wilkes Performance sich einerseits in die prominente Vorlage hineinstiehlt und von deren Berühmtheit profitiert, andererseits aber Spuren in deren Rezeption hinterlässt, ist als ein Wechselverhältnis zu deuten, das zunächst jeder Form von künstlerischem Zitat eines kanonisierten Vorgängers innewohnt. Einen spezifischen Reiz dagegen erhält solch ein Spiel über die Fortschreibung der notwendigen Vatermorde in der Kunstgeschichte hinaus gerade durch die Infragestellung der unausgesprochenen Prämissen dieser Tradition. Wilkes Inszenierung ›nackter Tatsachen‹, die durch das *Grosse Glas* betrachtet werden müssen, nimmt, wie gezeigt, ein raffiniertes Spiel mit den Duchampschen Denkfiguren auf und überführt sie ihrer geschlechtlichen Platzzuweisungen. *So gesehen* leistet eine Bildarbeit, wie die Performance von Wilke, einen differenzierten Beitrag zu den Auflösungsdiskursen um die klassischen Größen von Autor, Werk, Objekt und Aura um 1970. Im Unterschied zu (latent) metaphysischen Konstruktionen von Präsenz, unternimmt ihre ›Bildstörung‹ gleichsam eine entscheidende Säkularisierung der Schnittmenge von Leben und Bild, die über die Bedingungen der Kunst, in Erscheinung zu treten, das heißt sichtbar zu werden, aufklärt.

Die Performance *Through the Large Glass* reflektiert, dass die Künstlerin durch das für sie determinierende Bilderbe hindurch betrachtet und als Bild gesehen wird. Mit einem kurzen, abschließenden Resümee einiger formal ähnlicher Arbeiten, die den »elektronischen Spiegel« wörtlich nehmen und das Künstler(selbst)bild als eine Spiegelszene verhandeln, schließe ich an dieser Stelle die Frage nach dem prekären Status des Künstler(innen)körpers und der politischen Lesbarkeit der künstlerischen Geste ab.

Different Make Up – oder das Abschminken des kreativen Akts, *Representational Painting* (Eleanor Antin: 1971) u.a.

In *Art must be beautiful, Artist must be beautiful* von 1975 kämmt sich Marina Abramović ihr langes schwarzes Haar mit beiden Händen in schnellen und ruppig ausgeführten Handbewegungen. Gesicht und Schultern sind in Nahaufnahme von vorne zu sehen. »Ich bürste mir das Haar mit einer Metallbürste in der rechten Hand und kämme mir gleichzeitig das Haar mit einem Metallkamm in der linken Hand. Während ich dies mache, wiederhole ich solange »Art must be beautiful«, »Artist must be beautiful«, bis ich mein Haar und Gesicht zerstört habe«[135] – erklärt die Künstlerin das Konzept der Arbeit. Die gegen sich selbst gerichtete Aggression reflektiert, wie durch den Titel der Arbeit markiert, die Ambivalenz eines Schönheitsideals, das vom Werk auf den Körper des Künstlers oder der Künstlerin übergegangen zu sein scheint. In *Art Make-up* von 1967/68, einer oft gezeigten Arbeit von Bruce Nauman, die als eine Referenz der exorzistisch anmutenden Handlung Abramovićs angesehen werden kann, sieht man Nauman mit nacktem Oberkörper frontal gefilmt, während er sich mit vier Farben, erst weiß, dann rot, dann grün, dann schwarz, hintereinander komplett schminkt. Naumans auf 16mm gefilmte und später auf Video umkopierte Arbeit wird im Kontext der Minimal Art nicht als eine Form der Selbstinszenierung des Künstlers betrachtet, sondern

135 Medien Kunst Netz (2004): »Abramović, Marina: Art must be beautiful«. ‹http://www.medienkunstnetz.de/werke/art-must-be/›, zuletzt: 31.12.2006.

einer Reihe von Arbeiten zugerechnet, in denen der Körper des Künstlers zum Material erklärt und einer spezifischen Umdeutung überführt wird. Osswald erklärt die transformatorische Leistung:

In *Art Make Up* […] wird dieses widersprüchliche Miteinander von Zeigen und Verbergen, Verhüllen und Enthüllen ausdrücklich thematisiert. […] Die buchstäbliche ›Nacktheit‹ des Künstlers wird konterkariert durch den Auftrag einer opaken Farbschicht, hinter welcher der Körper Naumans nach und nach verschwindet. Die Doppeldeutigkeit des Titels verweist auf den mit der Malaktion einhergehenden Vorgang der Maskierung. Einerseits als Schminke im kosmetischen Sinn zu verstehen, spielt die Bezeichnung ›Make-up‹ andererseits auf die Erfindung von Kunst und Künstler im kreativen Akt an.[136]

Abb. 76 a: Eleanor Antin, Representational Painting, 1971

Die darin konstatierte Geste der Selbsterschaffung als Künstler ist in einer Arbeit der Künstlerin Eleanor Antin luzide konterkariert – auch wenn damit keine direkte Beziehung zwischen den beiden Arbeiten behauptet werden soll: In *Representational Painting* von 1971 (s/w, ohne Ton, 38 min) sieht man der Künstlerin etwa 40 Minuten beim Schminken ihres Gesichts zu. Sie ist zunächst als ›Halbbüste‹ von schräg vorne zu sehen. Wenig später zeigt eine zweite Kamera ihr Gesicht in Nahaufnahme. Mit offenem, langem Haar, ungeschminkt und mit großem, weißem BH sitzt sie vor mir/uns wie vor einem Spiegel. Die Szene beginnt damit, dass sich Antin das Gesicht langsam eincremt. Anschließend entfernt sie die Creme wieder mit Gesichtswasser und Watte. Sie raucht und beginnt nach einigen Zügen an der Zigarette von neuem sich das Gesicht einzucremen, streift sich die Haare hinter die Ohren

136 Osswald, S. 31.

und redet, wobei dies für die Betrachtenden ein Mimenspiel bleibt. Immer wieder blickt sie prüfend und scheint mit dem Gesehenen noch nicht zufrieden. Die Details werden nachkorrigiert. Erst das Make-up, dann mehrschichtig der Lidschatten, anschließend in betont dickem Auftrag die Wimperntusche und dann der Lippenstift. Dazwischen legt sie immer wieder Pausen der kritischen Überprüfung ein, rauchend, abwägend. Vereinzelt zieht sie erneut Konturen nach. Ihr Haar kämmt sie ausführlich mit einem Holzkamm. Nach etwas mehr als einer halben Stunde, steht sie auf und wird von einer Kamera aus einer dritten Perspektive stehend als Ganze gezeigt. Sie trägt Jeans. Den BH legt sie ab und zieht sich eine weiße Hemdbluse an. Wie vor einem Wandspiegel stehend dreht sie sich schräg zu beiden Seiten und setzt sich zum Abschluss einen großen, weiten Hut auf.

Abb. 76 b: Eleanor Antin, Representational Painting, 1971

Der Titel *Representational Painting* provoziert einen Vergleich, der das ungeschminkte Gesicht zur weißen Leinwand und die Schminkutensilien zur Malerpalette erklärt. Von hier aus liest sich der kritische Blick der sich Schminkenden wie jener, dem ›geistigen Auge‹ vertraute Gestus eines kritischen Malerblicks in Aktion. Dem zum Klischee geronnen Bild vom Künstler entsprechend, dessen starkes Rauchen einen selbstverachtenden Zug signifiziert, führt Antin ihre kritischen Überprüfungen und Korrekturen in der Manier einer dramatischen Inszenierungen des kreativen Aktes durch, der als authentisches Ringen zwischen künstlerischem Genius und Material angesehen wird. Da es in der Geschichte der Malerei insbesondere die Darstellungen schöner Frauen sind, an denen die Künstlerhand ihre Meisterschaft erprobte, lässt sich das repräsentative Gemälde Antins als ein ironischer Verweis auf die Tradition interpretieren, der zugleich ein Dilemma kennzeichnet: Die Maske der schönen Frau – Antins Ergebnis, dass sie sich im konventio-

nellen Sinn ›sehen lassen kann‹ – macht sie zugleich unsichtbar. Ihr im Farbauftrag verschwindender Körper wird nicht, um an Osswalds Interpretation der Arbeit Naumans anzuknüpfen, als eine »Erfindung von Kunst und Künstler im kreativen Akt« gelesen werden.

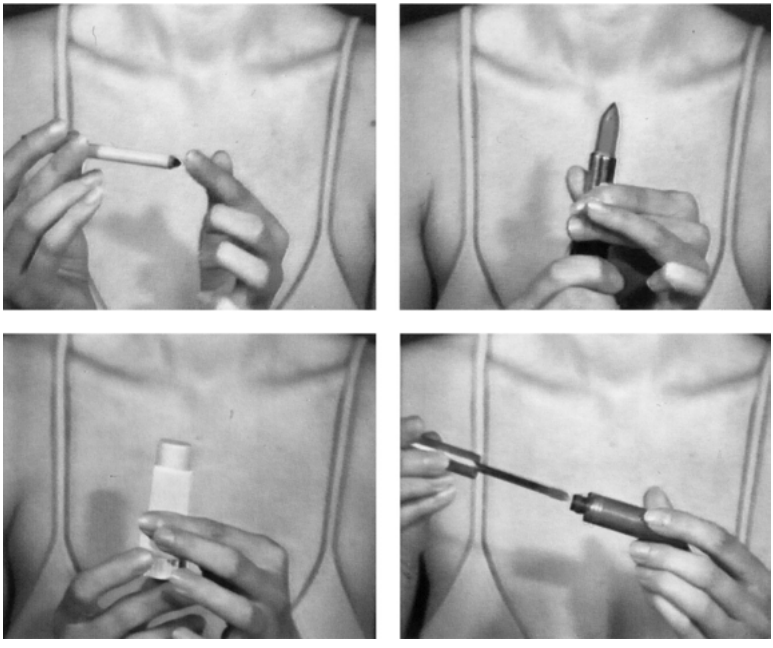

Abb. 77: Sanja Ivecović, Make Up – Make Down, 1976

In dem Video *Make Up – Make Down* (1976, Farbe, Ton, 9 min) konzentriert sich die Künstlerin Sanja Ivecović ganz auf die Gesten des Farbauftrags. Der gezeigte Ausschnitt bleibt auf das Decollté beschränkt, vor dessen Hintergrund sorgfältig manikürte Hände Make-up-Stift und Puderquaste im Einsatz zeigen. Auch Ivecovićs Video greift die Wertschätzung der künstlerischen Geste ironisch auf, in der sich ein Subjekt zu erkennen gibt:

> Das Auftragen von Make-Up ist eine diskrete Aktivität, die sich zwischen meinem Spiegel und mir (Monitor) abspielt. Die TV-Botschaft (Video) wird in der Isolation eines privaten Raumes empfangen. Die alltäglichen Handgriffe, die ich mache, sind verlangsamt, so dass der ungewöhnliche Akt des Auftragens von Make-up den Charakter eines Rituals bekommt.

Indem das Video den Blick auf das eigentliche Ergebnis der Gesten, das geschminkte Gesicht, verweigert, erklärt es dieses für unbedeutend. Das aber kann und sollte als eine ironische Wendung des raffinierten Spiels ›von Zeigen und Verbergen, Verhüllen und Enthüllen‹ (s.o.) verstanden werden. *Make Up – Make Down* emanzipiert die alltägliche Handlung, die der Perfektion des Objektstatus' für den Blick der anderen gilt, zu einer ›Meistergeste‹ – einer »Erfindung von Kunst und Künstler[in] im kreativen Akt«, ohne an deren Alltäglichkeit Verrat zu üben.

VI Das Bild operiert an der Geschichte (des Subjekts)

Subjekt, Spiegel, Video – ineinandergreifende Medialität

> If every art form or medium uniquely explores and assembles human experience, video's organization of experience and information is tied to its immediacy and intimate, human scale. Though similar in many respects – such as in its transitoriness – to film and theater arts, video is able to convey an intimacy of gesture, drama and form often ignored by other media.[1]

Für die Verbindung von Medium und Subjekt wurden im frühen Videodiskurs viele Namen und Beschreibungen gefunden. Carol Zemels Verweis auf eine dem neuen Medium eigene »human scale« findet sich, wie im ersten Kapitel zu den Spezifikationsversuchen um 1970 dargelegt, auch in der Formulierung von David Ross wieder, der von einer »personal attitude« des Mediums spricht.[2] Die persönliche oder menschliche Dimensionierung der neuen Technik sollte eine Intimisierung des Blicks auf sich selbst wie allgemein auf Körper und Geste erwirken. Nähe und Ferne sind dabei – wie Benjamins operativer Medienbegriff zu denken verhilft – als Ausdruck sowohl technischer wie ideeller Konstruktionen zu betrachten und müssen als ein ineinanderwirkendes, jeweils historisch spezifisches Bedeutungsgefüge verstanden werden. Dass sich im frühen Videodiskurs eine ebenso mediengeschichtlich wie soziopolitisch zu begründende Erschütterung dieses Gefüges abzeichnete, konnte in dieser Arbeit belegt werden. Im Wechsel von medientheoretischen Phänomenbeschreibungen und künstlerischen Erforschungen zeigten sich die Verschiebungen des Subjektsdiskurses zu Beginn der 1970er Jahre, die ich mit der Figur der Videokünstlerin fokussierte – jenem spezifischen Subjekt der Operation Video, das gegenüber der Figur des souveränen Cogito eine andere Perspektive einnimmt. Zwei Argumentationsschritte, welche diese Verschiebungen kennzeichnen, möchte ich ans Ende meiner Arbeit stellen, wobei dieses letzte Einkreisen des diskursiven Feldes – darin nähert sich meine Arbeit möglicherweise ihrem Gegenstand, dem *Closed Circuit*, an – anzeigt, dass das Thema nicht linear abzuschließen ist.

Im Folgenden soll es zum einen um eine Vertiefung der Frage gehen, in welcher Weise die operative Wirksamkeit von Medium und Bild als politisch

1 Zemel 1973, S. 31.
2 Vgl. Kap. I, S. 59f.

zu bezeichnen und von der Kategorie des Anderen abhängig ist. Zu fragen bleibt, zu welcher Form von Agens ein Kunstwerk werden kann, wenn es sich an die Stelle des Spiegels rückt, das heißt jenen Platz besetzt, der als Bildner der Ich-Funktion wiederholt angerufen wird, um das Subjekt seiner Gestalt zu versichern. Die Psychoanalyse hat auf die phantasmatischen Annahmen hingewiesen, die das projektive Feld zwischen Subjekt und (Spiegel) Bild strukturieren. Und der Gender-Diskurs hat auf die Performanz dieser Szene aufmerksam gemacht und die resignifizierenden Potenziale des dialektischen Spiels um Anrufung und Adressierung unterstrichen. Beide theoretischen Perspektiven verhalfen mir dazu, Videoarbeiten als eine politische Reflexion der spiegelbildlichen Verfasstheit des Subjekts zu analysieren und damit die Verschiebungen des Subjektdiskurses nachzuzeichnen, die sich im Kontext Kunst sichtbar machten. Zum anderen soll es noch einmal um die Unterscheidung von Video und Fernsehen und die damit verbundene medientheoretische wie -historische Begründung für einen anderen Subjektbegriff gehen.

Einleitend formulierte ich mein Vorhaben als den Versuch, jenen »Punkt zu *begreifen*, den ich als die reflexive Einsicht in die operative Stärke des Videobildes verstehe« – womit ich mich auf jene *anrührende* Geste bezog, mit der Lisa Steele dicht vor der Kamera eine Operationsnarbe an ihrer Brust umkreist, während sie von der Entfernung eines Tumors erzählt. Nachdem es im letzten Kapitel um die (politische) Lesbarkeit von Gesten ging, soll dieser Fingerzeig auf eine Narbe als Zeichen für eine sich in den Körper einschreibende Geschichte nun abschließend gleichsam noch einmal *unter die Lupe genommen werden* – um ein weiteres Motiv anzudeuten, mit dem Steele den Aspekt der Nähe in ihren Videos bearbeitet. *Video*, als Logik einer Ich-Perspektive, wurde zum Antagonisten der Logik des *Fernsehens.* Bereits die Benennung der beiden Medien ist entlarvend. Wie mit Samuel Weber zu argumentieren war[3], ist der Fern*seher* tatsächlich als ein Subjekt zu verstehen, das heißt er bezeichnet weniger ein In-die-Ferne-Sehen als vielmehr die Perspektive eines Apparats, der selbst zum Subjekt und damit zum eigentlichen Träger des Blicks wurde. Dass der Fernseher dabei, wie sich ebenfalls bereits in seiner Benennung andeutet, vor allem auf das relationale Gefüge von Ferne und Nähe einwirkt, soll hier noch einmal aufgegriffen werden. Ohne dass Weber an dieser Stelle von Video gesprochen hätte, ließ sich damit schon auf der Ebene der Namensgebung eine Beantwortung der vom Fernsehen ausgehenden Entmachtung des souveränen Subjekts durch das neue Medium vermuten: An die Stelle des distanzierten Sehens, das offenbar – wenngleich möglicherweise unfreiwillig – an den Apparat Fernsehen delegiert worden war, trat mit Video eine neue Ich-Perspektive des Sehens. Wie die Perspektive der frühen Videoaktivisten und – aktivistinnen deutlich macht, implizierte Video das Versprechen eines subjektiven Anti-Fernsehens, eines diametral entgegen gesetzten Mediengebrauchs, der den großen Sendeanstalten mit individuellen Produktionen begegnete. Das Subjekt des frühen Videodiskurses ist dabei weniger als eine Rettungsfigur des zu verschwinden drohenden Cogito-Subjekts zu denken, denn als sein Komplementär, sein Schatten oder seine Kontrahentin. Die Analysen der vorangegangenen Kapitel haben verdeutlichen können, dass die Videoperspektive ›ich sehe‹ nicht gänzlich mit jenem Subjekt der Aufklärung in Deckung zu bringen ist, das sich über sein

3 Vgl. Kap. 1, S. 49.

Vermögen zu Sehen und als Instanz eines distanzierten Blicks definiert. Vielmehr kam es in der künstlerischen Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten des neuen elektronischen Spiegels zu produktiven (Selbst-) Bildstörungen. Medium und Subjekt zeigten sich in einen Dialog verstrickt, der die teils verunsichernden, teils als emanzipierend verstandenen Verschiebungen im Subjektdiskurs um 1970 herum kenntlich werden ließ. Es bleibt nun Aufgabe des letzten Kapitels, das spezifische Subjekt der Operation Video ebenso als Effekt einer Technik des Nahsehens wie als Kritik am Cartesianischen Subjekt zu erklären. Die politische Bedeutung dieser Schnittmenge betrachte ich als die »feministische Botschaft« des Mediums Video zu Beginn der 1970er Jahre – und verstehe sie als eine Stellungnahme zum repräsentationstheoretischen Diskurs um die Wirksamkeit von Bildern.

Video = Eine strategische Ich-Position?

Chris Straayer deutet die vermeintliche Ich-Perspektive des Mediums Video als ein mediales Angebot, das sie in den frühen feministischen Videoperformances strategisch genutzt sieht. So ist für die Autorin ein gemeinsames Merkmal offenkundig, nämlich dass diese Arbeiten das Medium Video einsetzen, um die Aussage »I say I am« performativ zu formulieren. Die Geste der Selbstautorisierung versuche dabei den »Nah-Raum« des Videos in seiner Doppelbindung – der Nähe zu sich selbst und zum Publikum – zu nutzen[4]:

> [V]ideo has served an interim ›floor-constructing‹ function that can lend authority later. Because videotape as a concrete entity, as opposed to live performance, it has the potential to act as a product at a later date. This product can expand its floor in the art world via distribution and critical validation.[5]

Im Unterschied zur Performance trenne Video also den performativen Rahmen der Handlung von der direkten Begegnung mit dem Publikum. Damit habe es das Medium den Künstlerinnen ermöglicht, die eigene Stimme in einem selbst geschaffenen, der eigenen Kontrolle unterliegendem Raum ohne Unterbrechung wahrzunehmen, aufzuzeichnen und wiederzugeben. Nicht selten, wie in den Analysen der vorangegangenen Kapitel gezeigt, wurde die Kamera in diesen Situationen von den Performenden mit Blicken und Äußerungen wie ein Gegenüber angesprochen, das etwas zu erfragen schien. Der ›Blick des Apparats‹ schuf offenbar eine Form, in der sich die Position vor der Kamera dazu aufgerufen sah, *eine Aussage zu machen*. Das Arrangement erinnert an juristische Formen des Geständnisses oder, wie es ebenso oft assoziiert wurde, an ein therapeutisches Setting. Straayer aber unternimmt weder den einen noch den anderen Vergleich, durch den die Handlung (›ich sa-

4 »Diverse works within this genre of video shared a basic level of content summarized by the statement ›I am‹ and, furthermore, they demand the legitimacy of such content by framing it in the performance statement ›I say‹. Video technology helped to establish this frame«, Straayer 1985, S. 8. Sie veranschaulicht ihre These an der Analyse folgender Videobänder: *Nun and Deviant* von Nancy Angelo und Candace Compton (1976), *Take Off* von Susan Mogul (1974), *Why Would I Throw Eggs at You, Liz?* von Aysha Quinn (1977) und *Hey! Baby Chickey* von Nina Sobell (1979).

5 Ebd., S. 10.

ge, ich bin‹) als Antwort auf eine Aufforderung zu erklären wäre. Stattdessen sieht sie in den Videoarbeiten ausschließlich Zeugnisse einer Praxis der Selbstbestimmung. An eben diesem Punkt scheint mir die Subjektposition, die im Closed Circuit verhandelt wurde, jedoch von der Idee des sich selbst definierenden Cogito-Subjekts abzuweichen. Denn das ›Geständnis‹, welches den insistierenden Blick der Kamera (des nicht zu kennenden Publikums) beantwortet, erzählt neben dem emanzipativen Gestus auch vom ›Zwang‹, sich in Erscheinung zu bringen.

Das Video *A Very Personal Story* von Lisa Steele scheint genau diesen paradoxen Status eines sich vor dem Anderen selbst erklärenden Subjekts zu reflektieren. Wie der Titel der Arbeit bereits vermuten lässt, erzählt Steele hier eine sehr persönliche Geschichte und richtet diese via Video an ein nicht weiter definiertes ›You‹, das zum Zuhören bewegt werden soll. Dass Steele sich dabei mittels Closed Circuit selbst zu einem Teil des Publikums macht, wie Straayer es in ihrer Interpretation solcher Gesten für wichtig hält, scheint mir jedoch weniger entscheidend, als dass das adressierte Gegenüber hier als ein Anderes angesprochen wird. Im Folgenden soll die Durchkreuzung von monologischen und dialogischen Strukturen einer solchen Videoperformance noch einmal genauer auf die Frage hin untersucht werden, welches ebenso projektive wie performative Feld diese narrative Form zwischen *Künstler(in), Werk* und *Betrachter(in)* generiert – konkret und ideell.

A Very Personal Story (Lisa Steele: 1974)

In *A Very Personal Story* von 1974 (s/w, Ton, 19:50min) erzählt Lisa Steele von dem Tag, an dem sie ihre Mutter tot auffand. Sie tritt von rechts ins Bild. Der Ausschnitt ist so nah gewählt, dass ausschließlich ihr Gesicht und ihre Schulterpartie zu sehen sind, ohne Kleidung. Das einzige, was sie trägt, sind ein Ring, eine Kette und Kreolenohrringe, die das Mädchenhafte ihres Auftritts verstärken. Offenbar sitzt sie an einem Tisch, auf den sie ihre Ellebogen stützt; die Hände vor ihrem Gesicht, spielt sie an ihren Fingern. Diese Haltung behält sie zunächst lange bei, so dass ihr Gesicht manchmal vollständig und manchmal nur zum Teil hinter den nervösen Händen versteckt ist. Bisweilen schaut sie absichtsvoll über die Hände hinweg in Richtung der Kamera, das heißt der BetrachterInnen, des ›you‹, das sie immer wieder in ihren Erzählfluss einbaut. Ihre Erzählung beginnt mit der Erklärung, dass sie nun mir/uns eine sehr persönliche Geschichte erzählen wolle, die damit ende, dass ihre Mutter stirbt. Mit kurzen Sätzen, bei denen sie teilweise ausweichend, teilweise Hilfe suchend zur Seite blickt, führt sie in das Thema ein. Steele merkt an, dass es ein sonderbarer Tag gewesen sei und erzählt die belanglosen Details, an die sie sich erinnern kann: dass sie von einer Freundin, dem größten Mädchen aus ihrer Klasse, abgeholt worden sei; dass sie zusammen gegrillten Toast gefrühstückt hätten, von dem man nur wisse, wie man ihn mache, solange man jung sei; dass ihre Mutter, die schon lange sehr krank gewesen sei, auch aufstand und eine Weile bei ihnen saß; dass die Mutter damals im Wohnzimmer geschlafen habe, weil es so kalt war und das Wohnzimmer der einzige beheizte Raum der Wohnung war und dass Steele selbst aber im Schlafzimmer schlief, da ihr Kreislauf – wie der aller Fünfzehnjährigen – so gut gewesen sei, dass sie nicht fror; dass in der Schule nichts besonderes passierte, außer dass sie in dem Englischkurs *Romeo und Julia* lasen

und der Lehrer die Rolle der *nurse* übernahm, weil es allen anderen zu peinlich war. Nach der Schule, erzählt sie, sei sie zu ihrem Freund nach Hause gegangen und sie hätten zusammen herumgehangen und eigentlich nichts getan. Gegen fünf habe sie dann den Heimweg angetreten. Sie sagt, dass das Lustige daran sei, dass sie sich jetzt, nachdem sie jahrelang nicht an den Tag gedacht habe und keine Details dazu im Kopf gehabt hätte, plötzlich an alles ganz genau erinnere. Es habe geschneit und ihr Mantel sei nicht sonderlich dick gewesen, aber gefroren habe sie nicht. Alles sei so schön draußen gewesen, dass sie noch eine Weile durch die Gegend lief und sich sehr wohl fühlte. Dann aber sei sie in ihre Straße gekommen und hätte schon von weitem, wenn auch noch nicht richtig bewusst, gemerkt, dass etwas nicht stimmte, weil die Lichter im Haus nicht angeschaltet waren, obwohl es doch schon dunkel wurde. Die Haustür habe offen gestanden und als sie den hinein gewehten Schnee gesehen habe, habe sie bereits geahnt, was geschehen war. Sie erzählt, dass sie ihre Mutter im Wohnzimmer in ihrem Bett liegend fand und dass das, obwohl sie nie zuvor einen toten Menschen gesehen habe, nichts Ekliges, nichts Unheimliches und auch nichts Überraschendes gewesen sei. Dann nimmt sie die Hände runter und blickt länger in die Kamera – blickt mir/uns scheinbar in die Augen. Sie zögert und sucht nach Worten, bevor sie anfängt die Gefühle zu beschreiben. Sie habe gewusst, dass ihre Mutter tot sei und doch hätte sie – sie hätte ja zu der Zeit viel ferngesehen – gedacht, dass sie etwas unternehmen müsse, um es zu bestätigen. Nach dem Puls habe sie jedoch nicht fühlen wollen, das wäre ihr zu albern vorgekommen, aber sie habe ihr schließlich ein Papier vor Nase und Mund gehalten. Dann habe sie sich im Zimmer umgesehen und nach Gründen und Anzeichen dafür gesucht, was geschehen war. Die offene Tür erklärte sie sich damit, dass sie von den beiden Hunden aufgestoßen worden sei, als diese nicht mehr hereingelassen wurden. Mit festem Blick spricht sie davon, dass sie wusste, dass ihre Mutter nun gegangen war und ihren Körper verlassen hatte und dass sie nie wieder zurückkommen werde, dass sie aber immer noch da war. Sie habe nur noch nach draußen gehen wollen, Nachbarn oder Bekannte zu informieren, so dass man sich um den Körper der Mutter kümmern würde. Über sich selber habe sie gedacht, dass sie jetzt ganz allein auf sich gestellt sei, weil sie keine Familie (außer einem Bruder) mehr habe, dass sie das aber tapfer zu tragen verstände – sich fühlte wie Holden Copperfield oder Jane Aire. Und dann habe sie begriffen, dass sie in einem viel umfassenderen Sinn tatsächlich alleine war, weil niemand je diese Erfahrung mit ihr teilen werde. Und sie endet mit dem Satz, dass niemand auch nur daran interessiert sei, die ganze Geschichte im Detail erzählt zu bekommen. Dann schweigt sie, neigt den Kopf zur Seite, stützt ihn auf und blickt eine Weile zu mir/uns, ihrem *Gegenüber*. Schließlich steht sie plötzlich auf und verlässt den Rahmen.

Die sehr persönliche Geschichte, die Steele in ihrem Video erzählt und die ich hier in groben Zügen wiedergegeben habe, scheint als solche zunächst nicht auf das Medium Video angewiesen zu sein. Gebannt oder aber auch leicht ungeduldig folgen wir ihrem ausführlichem Erzählstrom, tauchen darin ein und vergessen seine Form. Das Medium macht sich in dieser Videoarbeit zunächst ebenso ›unsichtbar‹ oder durchscheinend wie in jedem narrativen Film, in Talkshows, in den Nachrichten. Wir akzeptieren, dass das Gerät uns mit einer Geschichte in Berührung bringt, die wir bereitwillig *aufnehmen* – so wie das Videoband selbst sich für die Aufnahme bereitgestellt hat. Gleichzeitig aber ist bekannt, dass unsere ›Aufnahme‹ kein leeres Band zu Verfü-

gung hat: Die Erzählung vom Tod der Mutter trifft auf Geschichten, die wir schon mal gehört oder gar selbst erlebt haben. Bruchstücke ihrer Erzählung stoßen auf Fragmente unserer komplexen Erinnerungen und lösen dabei Gefühle aus, die mit den erinnerten Formen verbunden sind und durch die scheinbare Vertrautheit mit dem, was Steele über diesen einen, besonderen Tag erzählt, reaktiviert werden. Die Nähe, die sich beim Sehen des Videos einstellt, ist die der Einfühlung. Auch wenn niemand leugnen wird, eine reale Gesprächssituation von der Begegnung mit einem Videobild unterscheiden zu können, so baut Steeles Band doch eine dem Gespräch unter vier Augen vergleichbar intime Situation auf, die einen direkten Kontakt herzustellen scheint.

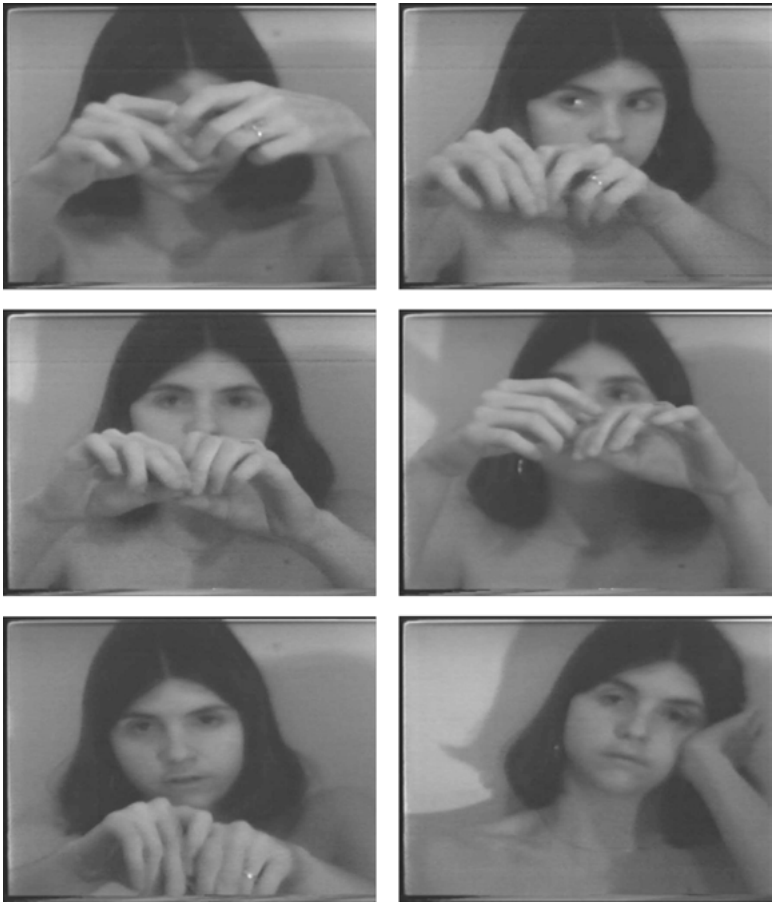

Abb. 78: Lisa Steele, A Very Personal Story, 1974

Das ›Ich‹ des Werks, das ich im Folgenden als eine Besonderheit erklären und als ›Werk-Ich‹ bezeichnen möchte, scheint etwas über eine Person zu verraten, die sich damit gleichzeitig als ein Spiegelbild für das ›Ich‹ der Betrachtenden anbietet. Dann aber wird deutlich, dass das Feld aus Projektionen und Identifikationen ein komplexes Gebilde ist, in dem die Positionen von

›ich‹ und ›du‹ bewegliche, vorübergehend einzunehmende Zeichenpositionen sind. Straayer verweist darauf, dass in den Videos eine *explizit* mediale Aussage am Werk sei, die das Zeichen ›ich‹ in seiner natürlichen Referenzlosigkeit anerkenne und es gleichzeitig als eine strategische Position innerhalb des Diskurses erstreite.[6] Die von ihr ins Zentrum gerückte Aussage »I say, I am« wird durch den Hinweis auf die mediale Form entscheidend relativiert: Im Unterschied zur Wahrhaftigkeit des *Cogito*-Subjekts ist die Selbstaussage dieses ›*Video*-Subjekts‹, das eben nicht allein ein sehendes, sondern vor allem auch ein zeigendes ist, performativ gewendet, das heißt als eine sprachliche Handlung aufgefasst, die einerseits die Sprache selbst als Medium und andererseits die Frage der Kommunikation ins Spiel bringt und daran erinnert, dass die Aussage einen Adressaten benötigt, der sie hören und bestätigen soll – und sei er oder sie auch imaginär. Die Frage der Adressierung der Lesenden ist dem literarischen Diskurs vertrauter als dem der bildenden Kunst, deren moderner Autonomieanspruch eben gerade, wie im vorangegangenen Kapitel dargelegt, in der Leugnung der Betrachtenden und ihrer möglichen Definitionsmacht über das Werk bestand. Bezogen auf die Frage des Subjekts bedeutet die implizite Leugnung der *konkreten* Positionen ›ich‹ und ›du‹, das machte Frieds kritische Selbstreflexion deutlich, dass Werk und BetrachterIn sich in ihrer imaginären und das heißt auratischen Ausdehnung nicht behindern. Die explizite Markierung von Positionen nimmt dagegen gleichsam Platzzuweisungen vor – eine Frage, der ich im vierten Kapitel in Bezug auf die Rahmung und Fixierung des Betrachterinnenblicks nachgegangen bin.

Die Geste der Platzzuweisung aber ist, wie Jacques Rancière es formuliert, »polizeilich«[7] – das heißt sie dient der Kontrolle über ein bestehendes System. Das Politische hingegen, definiert er als das dem Polizeilichen gegenläufige Prinzip: »Als politisch kann jene Tätigkeit bezeichnet werden, die einen Körper von dem ihm angewiesenen Ort anderswohin versetzt; die eine Funktion verkehrt; die das sehen lässt, was nicht geschah, um gesehen zu werden; die das als Diskurs hörbar macht, was nur als Lärm vernommen wurde.«[8] Eine politische Option von Kunst wäre demnach, so möchte ich hier mit Blick auf die untersuchten Wechselwirkungen anschließen, aus der polizeilichen Adressierung ein gleichsam offenes Spiel um Bedeutungszuweisungen zu machen – ein Feld von wechselnden Positionsbestimmungen, die ihre Plätze untereinander aushandeln. Dieses semiotisch aktive Feld ist, wie ich in Anlehnung an den Repräsentationsbegriff des feministischen Theorie-

6 Émile Benveniste zitierend führt Straayer aus: »›I‹ does not refer to any ›reality‹ or to ›objective‹ positions in space and time but to a reality of discourse in which it designates the speaker. ›It is by identifiying himself [sic] as a unique person pronouncing ›I‹ that the speaker sets himself [sic] up in turn as the subject‹«, Straayer 1985, S. 9.

7 »Für mich bezeichnet die Polizei eine Körperordnung, von der die Einteilungen zwischen den Weisen des Handelns, des Seins und des Redens definiert werden, eine Ordnung, durch die diesen bestimmten Körpern mittels ihres Namens diese bestimmten Stellen und diese bestimmten Aufgaben zugewiesen werden. Es handelt sich um eine Ordnung des Sichtbaren, die bewirkt, dass diese bestimmte Tätigkeit sichtbar ist und jene nicht, dass dieses Wort als Teil des Diskurses, jenes aber als Lärm vernommen wird«, vgl. Rancière, ‹http://www.eipsteme.de/htmls/Ranciere.html›, zuletzt: 20.10.2007.

8 Ebd.

diskurses der 1970er und 80er Jahre dargelegt habe, ebenso medial (oder auch symbolisch) wie real.

Steeles frühe Videos sind nahezu alle auf eine Form von empathischer Übertragung ausgerichtet. Das semiotisch operierende Feld von Bezügen zwischen ihr (der Künstlerin), dem Medium Video (in der Situation der Aufnahme wie der späteren Abspielung) und den Betrachtenden (als einem ebenso imaginären wie konkreten Adressaten) wird darin nicht nur ernst genommen, sondern zugleich selbst reflektiert. Wie Steele selbst erklärt, ist ihre Verwendung des Mediums Video nicht zufällig, sondern konzeptuell:

> Emotion is motion and drama is the passage of time. When I make my tapes this is all that I can think about and consider. The structure is intuitively set up at the beginning. I just pour the content into it. But the content *is* the tape itself.[9]

Was aber heißt es, *A Very Personal Story* nicht allein als Nacherzählung eines bedeutenden Erlebnisses aus der Vergangenheit der Künstlerin zu erfahren, sondern die Form des Videos – die, wie Steele sagt, zugleich sein Inhalt ist – zu berücksichtigen? Unsere Aufmerksamkeit ist nicht allein an die Narration als solche gebunden, sondern nimmt gleichzeitig die nervösen Hände der Performerin, ihre suchenden Augen, ihr Zögern und die scheinbar gebremste Form ihrer Rede wahr. Der Blick auf ihre symptomatischen Gesten, das Mitlesen ihrer Körpersprache, sucht nach einer verlässlichen Orientierung, die über den ›Wahrheitsgehalt‹ des Gehörten aufklären soll. Diese Aufmerksamkeit, die zwar durch den eingeschränkten Bildausschnitt begünstigt wird, unterscheidet sich jedoch an sich nicht von der Situation eines tatsächlichen Gesprächs. Eine Differenz hierzu ist erst durch die Aufzeichnung gegeben, das heißt durch den raum-zeitlichen Einschnitt, den das Medium Video in der scheinbaren Gesprächssituation erwirkt. Mit diesem Aspekt, so erklärt Steele, arbeitet sie gezielt:

> My work is not about the present. *The process of recording* moves all the content into the past, where the memory begins to filter it. I am a chronic liar trying to tell the truth. Sometimes this is possible.[10]

Welches Verhältnis zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Bandaufnahme erklärt die Künstlerin damit zum Prinzip ihrer Videoarbeiten? Offenbar geht es um einen paradoxen Raum, in dem das Video ebenso die Nähe zwischen der Performerin und ihrem Gegenüber aufbaut, wie es gleichzeitig an dieser Stelle interveniert: das Medium schaltet sich dazwischen und schafft eine Form von Distanz, es unterbricht und verschiebt. Steeles Inszenierung adressiert einen Blick, der auf sie geworfen werden wird, den sie nicht sieht, aber vorhersehen kann. Sie nimmt ihn vorweg ohne ihre Inszenierung entsprechend seiner Reaktion ausrichten und gegebenenfalls ändern zu können. Zu fragen bleibt, welche Möglichkeiten diese mediale Verschiebung in einem politischen Sinn birgt. An dieser Stelle scheint mir relevant, dass die bisweilen solipsistisch anmutenden, frühen Videobeispiele, die das Medium als einen elektronischen Spiegel einzusetzen scheinen, durch ihre Form der Adres-

9 Steele zit. nach Gale 1976, S. 119.

10 Ebd., Hervorhebung S.A.

sierung der Betrachtenden aus der Logik der Spiegelung herausführen. Walter Benjamin wirft bereits das Problem des Schauspielers auf, dessen Spiegelbild mit dem Film erstmalig von ihm lösbar und vor das Publikum transportierbar wurde.[11] Der Closed Circuit des Videos erscheint demgegenüber zunächst als der geschlossenere Kreis, der im Sinne der Spiegelung eine Begegnung mit sich selbst und die eigene Kontrolle über das Monitorbild ermöglicht. Entgegen der bei Benjamin betonten Position der Zuschauenden in der Rolle der Examinatoren und Zensoren wird der oder die KünstlerIn hier offenbar zum Zuschauer oder der Zuschauerin seiner beziehungsweise ihrer selbst, was der von Rosalind Krauss kritisierten Form des narzisstischen Rückzugs durchaus zu entsprechen scheint. Liest man aber diese konstitutive Szene des *Video*-Subjekts – und das habe ich in dem Wechsel von Theorie und künstlerischen Arbeiten versucht – wiederum mit Benjamin, so bleibt die Frage, was es heißt, das in diesem Zirkel entstandene Selbstbild vor ein Publikum zu transportieren und damit die narzisstische Szene durch eine entscheidende Öffnung für den Blick von außen zu stören. Entspricht dieser Gedanke tatsächlich noch der Funktion eines Spiegels? Sind Spiegelbilder fixierbar und vom Moment der Spiegelung zu lösen?

Gegenüberstellung und Vorhersehung. Der Spiegel und sein ›Du‹

Der Spiegel in seiner ursprünglichen Form, ob im Wasser oder Glas, ist durch seine Flüchtigkeit gekennzeichnet, seine Leere, die das Gespiegelte allein in dem Moment für anwesend erklärt, in dem es zeitlich und räumlich in der Nähe bleibt – das ist die Tragik von Narziss. So gesehen sind alle Bilder, die wir als bleibende Nachweise unserer Anwesenheit, als dauerhafte Spiegelungen begreifen, im eigentlichen Sinne bereits *entspiegelt*. Oder sie sind, um die Frage eines transportierbaren Spiegelbildes noch etwas zu vertiefen, auf das Wirken einer Verschiebung zurückzuführen, die mit der zeitlichen und räumlichen Verschiebung nur als Andeutung zu erklären ist. Es sind, wörtlich verstanden, *ver-rückte* Bilder.

Das Wesen dieser Verrücktheit ist medial, das heißt auf das raumzeitliche Intervenieren eines Mediums zurückzuführen. Dass die Frage eines (verrückten) Spiegelbildes – als Frage der Beziehung von Subjekt und Bild – aber nicht erst mit den technischen Bildmedien und ihrer Destabilisierung der Raum- und Zeitkoordinaten aufkam, verdeutlicht eine Aussage von Wolfgang Goethe, die Thomas Koebner in seinem Text *Gesichter, ganz nahe* zitiert:

> Das Porträt wie die Biographie haben ein ganz eigenes Interesse; der bedeutende Mensch, den man sich ohne Umgebung nicht denken kann, tritt einzeln abgesondert heraus und stellt sich vor uns wie vor einen Spiegel.[12]

Es geht folglich um die Funktion einer ›Gegenüberstellung‹, um die Frage der Spiegelung in den Augen der anderen. Goethes hellsichtige Beschreibung

11 Benjamin 1977a, S. 27. Vgl. Kap. III, S. 145..

12 Goethe zit. nach Koebner 2001, S. 175.

der für die bürgerliche Subjektivität seiner Zeit konstitutiven Bedeutung von Biografie und Porträt, verdeutlicht, dass es nicht das technische Bild als solches sein kann, jenes vom Schauspieler abgelöste Etwas, das sich in der Chemie von Silbersalzen verfängt, welches wir als Spiegelbild bezeichnen, sondern dass ein Spiegelbild die gesuchte Bestätigung einer hervortretenden, singulären Erscheinung durch ein Gegenüber ist. Das Spiegelbild, als *Bildner der Ich-Funktion* (Lacan), ist ein seiner Funktion nach zu definierendes Bild und nicht das Abbild einer Person. Mit der minimalistischen Skulptur und der These Frieds, dass das Objekt den Betrachter distanziere und erst durch sein Schweigen zum Subjekt mache, habe ich im vorangegangenen Kapitel verdeutlicht, dass die spiegelbildliche Beziehung auf die Anthropomorphisierung eines Gegenübers, nicht aber auf dessen menschliche Gestalt in einem abbildenden Sinn angewiesen ist. Auch die minimalistische Form des sich Gegenübertretens von Betrachtersubjekt und (theatralem) Objekt funktioniert als ein wechselseitiges sich in Erscheinung bringen, ein gegenseitiges sich Präsenz verschaffen in Form eines Sich-gespiegelt-Sehens. Ist das abstrakte Objekt in seiner Spiegelfunktion dann aber nicht gleichzeitig dafür geeignet, das Subjekt darüber aufzuklären, selbst ein Abstraktum, eine Konstruktion, oder um es etwas weniger mathematisch auszudrücken, ein Gebilde, zu sein?

Was heißt es, um auf Goethe zurückzukommen, wenn ein Werk (ob Porträt, Biografie oder Video) etwas zur Erscheinung bringt, das vor die Betrachtenden wie vor einen Spiegel tritt und dadurch Bedeutung gewinnt? In dieser Formulierung steckt eine interessante Umkehrung, die letztlich dem Werk den Standpunkt eines Subjekts einräumt, dessen ›Ich‹ sich erst in dem Moment bildet, in dem es betrachtet und durch den Blick der anderen gespiegelt wird. Dieses spiegelbedürftige ›Werk-Ich‹ aber ist eine identifikatorisch verlockende und in doppeltem Sinn konstitutive Form. Einerseits ist von seinem Erscheinen, das verdeutlicht das Goethe-Zitat, die Existenz eines »bedeutenden Menschens« abhängig, der aus seiner Umgebung einzeln und abgesondert hervortreten soll, und andererseits ist dieses Hervortreten von der Spiegelung in den Augen der Betrachtenden oder Lesenden abhängig, die nur dann gegeben scheint, wenn diese sich zugleich mit der hervortretenden Gestalt identifizieren können. Das Werk-Ich ist im Sinne Goethes offenbar der Autor, in meinem Sinn jedoch ist es abstrakter zu verstehen – als eine *begreifbare* Bedeutung im Sinne einer sichtbar werdenden Figur. Im Fall der Arbeit von Steele nimmt die erzählte, persönliche Geschichte in den Gesten der Performerin ebenso wie in meiner emotionalen Resonanz Gestalt an. Beide, die Künstlerin in der Situation der Aufnahme wie die BetrachterIn in der Situation der Abspielung, sehen darin eine Gestalt in Erscheinung treten, an die sie auf gewisse Weise glauben – das scheint mir die Paradoxie, die Steele damit anspricht, eine Lügnerin zu sein, die versuche die Wahrheit zu sprechen. Diese Gestalt aber ist mit keiner konkreten Person zu verwechseln – auch dann nicht, wenn die Ähnlichkeit eines Bildes – wie im Fall der Videoaufnahme von Steele – es nahe legt, Werk und Autorin für identisch zu erachten und diese Identität vor Augen geführt zu sehen. Die in Erscheinung tretende Figur ist imaginär, was sie nicht weniger real sein lässt – im Gegenteil. Im Werk-Ich begegnen wir einem synthetischen Ego, das zu einer imaginären, gemeinsamen Figur von Produktion und Rezeption wird.[13]

13 Ein aktuelles Beispiel der Schweizer Videokünstlerin Elodie Pong setzt sich explizit mit der fiktiven Größe dieses Werk-Ichs als einer gemeinsamen Figur von

Ich möchte nun den Faden des vor ein Publikum transportierten Spiegelbildes noch einmal aufnehmen und die Frage wiederholen, welche spezifische Form des *verrückten Bildes* Video zu Beginn der 1970er Jahre schuf, die das Subjektverständnis betraf. Video vermittelte die Dynamik einer Zeitmaschine. Die Besonderheit des Videofeedbacks als elektronischem Spiegel war, dass es die Frage des Selbst zeitlich und räumlich in Bewegung versetzte. »My work is not about the present. The process of recording moves all the content into the past, where the memory begins to filter it«, charakterisiert Steele, um es zu wiederholen, die Besonderheit ihrer Arbeit, die nicht nur eine Rückschau im Sinne der persönlichen Selbsterforschung darstellt, sondern zugleich Teil eines Dialogs mit einem Publikum ist. Das Versprechen einer Zeitmaschine ist neben der Reise in die Zukunft auch die in die Vergangenheit, die geändert werden soll, um am Rad der Gegenwart zu drehen. Der Wirkungskreis des Closed Circuit ist deswegen aus zwei Gründen nicht mit dem narzisstischen Bann instantaner Präsenz gleichzusetzen, den Krauss darin sieht.[14] Denn erstens geht es nicht um eine Gegenwart als Gegenwart, sondern um den paradoxen Raum zwischen Vergangenheit und Zukunft – ich erinnere an die Analyse der Arbeit *Now* von Benglis[15] – und zweitens geht es nicht um ein Subjekt, das sich selbst genügt, sondern um eines, das darauf angewiesen ist, sich aufzuzeichnen, um als ein Bedeutendes in Erscheinung zu treten (Goethe), wobei es mit der medialen Verrückung umgehen muss, das Eigenleben eines medialen Schattens nicht kontrollieren und folglich nicht für identisch mit sich selbst erklären zu können (Benjamin).

Sprachlich, so scheint mir, ließe sich das den Betrachtenden entgegen Treten des Werk-Ichs am ehesten in die eigentümliche Anweisung ›Du sollst mich gerufen haben‹ übersetzen. Die Kraft dieser Aussage steckt in ihrer wirksamen Spekulation. Die Adressierung der Betrachtenden kann nur gelingen, wenn diese sich darin vorweggenommen sehen, das heißt wenn sie ihrerseits vor das Werk wie vor einen Spiegel treten können, der sie in Erscheinung bringt. Das kleine Kind vor dem Spiegel jubiliert, weil es glaubt sehen zu können, was andere schon gesehen haben sollen.

Einen Dialog zwischen Werk und Betrachtung zu konstatieren bedeutet aus meiner Sicht, die Sprachlosigkeit der Figuren Narziss und Echo und deren Bezug zu einer dilemmatischen Zeitstruktur zu verstehen.[16] Narziss fehlt der (liebende) Blick über die Schulter, weil auch Echo nur wiederholen kann, was er schon sagt. Deswegen kann sie ihm nicht vorausgehen, kann ihn nicht ›voraus-sehen‹ und folglich keine Gestalt seiner selbst anbieten, die es zu finden lohnen könnte. Aus diesem Grund reicht es auch dem Werk-Ich nicht, bloß aufgezeichnet zu werden (auf Band, Papier oder ähnliches), sondern es

---

Künstlerin und Rezeption auseinander: Pong arbeitet zur Zeit an einer Serie von Arbeiten (Zyklus *Supernova*), in denen ihr Tagebuch zwar den Ausgangspunkt markiert, dadurch aber, dass sie die Passagen anderen zum (Nach-)Spielen gibt, diese zugleich explizit in Distanz von sich rückt und sie der Verfremdung aussetzt. Sie öffnet sie nicht nur für die anderen PerformerInnen, sondern auch für die BetrachterInnen, die jene dadurch umso rätselhafteren Figuren ebenso provisorisch mit ihrer Identität ausfüllen können – ein erste Beispiel ist die Arbeit *Je suis une bombe* (2006).

14 Vgl. Kap. I, S. 66ff.

15 Vgl. zu dem Video *Now* (1973) Kapitel III, S. 184ff.

16 Vgl. Kap. I, S. 76f.

benötigt die Präsenz seiner Präsentation[17] – sein vor ein Publikum wie vor einen Spiegel treten. An die Wiederholungsfigur von Echo knüpft sich ebenso wie an Narziss' reglose Gebanntheit die Idee einer *Zukunftslosigkeit*, die beide verschwinden lässt – was das Gegenteil von in Erscheinung treten ist. In dieser skizzenhaften Relektüre von Spiegelstadium und Narziss-Mythos scheint mir also besonders die Frage der ›Vorher-sehung‹ bedeutsam, wenn ich sie wörtlich nehme: Noch bevor das Kind die Konturen einer Gestalt als Bild seiner selbst zu sehen lernt, ist diese sichtbar werdende Gestalt bereits in einer vermittelnden Geste *vor(her)gesehen*. Ein Bild kann nur in Erscheinung bringen, wenn es zu dieser vermittelnden Geste wird. Die Idee einer selbstreferentiellen Kunst folgt, wie in Kapitel vier mit Barthes und Kelly und ihrem metaphorischen Gebrauch von Schwangerschaft und Kindschaft erklärt, der paradoxen Vorstellung, dass das Werk sich selbst Vergangenheit und Zukunft sein könnte und dass es folglich auf den Blick der anderen so wenig wie auf sein In-der-Zeit-Sein angewiesen ist.[18] Die Idee einer »medialen Kunst, die mit Einschnitten operiert«, baut dagegen auf der Erfahrung einer nicht rückgängig zu machenden Trennung auf. Sie beobachtet das heranwachsende Kind als sichtbar Werden eines Anderen (groß geschrieben, mit Lacan). In *Now* zeigt Benglis, dass es ihr wie mir, der Betrachtenden, unmöglich ist, das Bild *abschließend* mit einer eigenen Präsenz zu füllen. Was dagegen in Erscheinung tritt, ist etwas Drittes, jenes Werk-Ich, von dem ich mich angesprochen fühle.

Im Folgenden soll ein Exkurs zu den ›mythischen Wesen‹, die Künstlerinnen wie Lynn Hershman, Adrian Piper und Eleanor Antin in den 1970er Jahren ›erschufen‹, um sich und ihre Umgebung *anders* zu sehen, zu klären helfen, welche Idee mit einer transgressiven Nähe in Verbindung gebracht wurde, die im sozialen und alltäglichen Raum wirksam werden sollte. Das Konzept von »Kunst als Katalyse«, wie es Piper vertritt, baut auf der Idee von Inter(re)aktionen auf, in denen das Werk nicht als für sich bestehende Größe betrachtet werden kann, sondern nur in der Funktion existiert, etwas zu verändern. Diese Form der Veränderung ist gleichzeitig als eine *Veranderung* zu beschreiben. Piper hält an dem Ideal der ästhetischen Erfahrung als einer Begegnung mit dem Anderen fest, das das Subjekt in seinem ›Innersten‹ (in seiner Konstitution) berührt und transformiert.

17 Sabine Gebhardt Fink hat die »prekäre Präsenz« von Bildern am Beispiel der Arbeit *Musée Précaire Albinet* von Thomas Hirschhorn zum Thema gemacht und dabei auf die Notwendigkeit der ›Wiederaufführung‹ von Werken verwiesen, die, auch wenn sie an einer Wand zu befestigen und zu konservieren sind, zu keiner Zeit einfach nur sind und bleiben, was sie waren, sondern ständig aufs Neue in Erscheinung gebracht, das heißt, im Sinne der Argumentation oben, gespiegelt werden müssen. Vgl. Gebhardt Fink 2007.

18 Vgl. zu der Gegenüberstellung der metaphorischen Inanspruchnahme von Schwangerschaft und Kindschaft Kapitel IV, S. 222f.

Inter(re)aktionen. Katalytische Medien der ›Veranderung‹

Abb. 79: Lynn Hershman, Roberta's Body Language Chart, 1978

Anfang der 1970er Jahre rief Lynn Hershman *Roberta Breitmore* ins Leben, eine 30-jährige, geschiedene Amerikanerin mit 1800 $ Sparguthaben, die 1975 von Cleveland nach San Francisco zog. Blond, das lange Haar offen tragend und relativ stark geschminkt, meist mit Kleidern, Röcken und hohen Stiefeln. Roberta verkörperte eine männlich codierte Phantasie von einer attraktiven, rätselhaften und dennoch durchschnittlichen Frau. In der Öffentlichkeit trug sie eine große, dunkle Sonnenbrille. Charakterisiert war sie als eine neurotische Städterin, die sich erfolglos um den Aufbau stabiler Beziehungen bemühte. Nach Hershman geht die *Erfindung* von Roberta auf eine Installationsarbeit zurück: *The Dante Hotel*. 1973 mietete die Künstlerin ein Zimmer in einem billigen Hotel in New York. Sie richtete den Raum durch Accessoires, herumliegende Gegenstände und Kleidungsstücke, Bilder etc. so ein, dass der oder die BesucherIn sich geradezu zwangsläufig ein Bild von der abwesend-anwesenden Identität der scheinbaren Bewohnerin machen musste. Wollte man in diese künstliche Privatsphäre eindringen und sich umschauen, musste man sich unten beim Pförtner als Gast registrieren lassen.

Ein Besucher zeigte den Raum schließlich bei der Polizei an, woraufhin dieser geräumt und die Sachen in Verwahrsam genommen wurden.[19]

Abb. 80: Lynn Hershman, The Dante Hotel, 1973

Roberta aber entkam, denn wie Hershman schreibt, galt es die Identität – die Künstlerin spricht von Essenz – dieses Nicht-Körpers (*anti-body*) einer vermeintlichen Bewohnerin des Zimmers dem realen Zugriff der Staatsgewalt zu entziehen.[20] Auf diese Weise begann eine mehrere Jahre andauernde Performance: das Leben des fiktiven Charakters Roberta Breitmore, deren erkennbare Identität durch eine wiederkehrende Kostümierung, den Erwerb eines Führerscheins, einer Kreditkarte und Besuche beim Psychiater gesichert sein sollte. Zunächst war es allein Hershman, die als Roberta in Erscheinung trat – später aber ließ sie diesen Nicht-Körper auch durch weitere Darstellerinnen verkörpern.[21]

19 »I originally intended to keep the room permanently accessible, gathering dust and being naturally changed through the shifting flow of viewers. But ›real life‹ intervened. Nine months later, a man named Owen Moore came to see the room at 3 a.m. and phoned the police. They came to the hotel, confiscated the elements and took them to central headquarters where they are still waiting to be claimed. It was an appropriate narrative closure. In its tenuous and short lived existence, the Dante Hotel marked my path towards interactivity.« – Hershman zit. nach ‹http://www.artmuseum.net/w2vr/archives/Hershman/01_Dante.html›, zuletzt: 30.12.2006.

20 »Inside the Dante Hotel room # 47 was ›essence‹ of an identity. When the room closed, it seemed important to liberate the essence of the person who might have lived there, to flesh out experience through real life. This led to a ten year project titled Roberta Breitmore; a private performance of a simulated persona. In an era of alternatives, she became an objectified non bodied personality«, Hershman, *Romancing the Anti-body*.

21 »In her fifth year of life, Roberta's adventures became so architypically victimized that multiples were created. Even with four different characters assuming her identity, the pattern of her interactions remained constant and negative. After zipping themselves into Roberta's clothing, each multiple began to also have Roberta-like experiences. They were, perhaps like Tom Ray's computer viruses that filled the RAM space of real life, taking with them the genetic codes of Roberta's non embodiment.« Hershman, *Romancing the Anti-Body*.

Abb. 81: Lynn Hershman, Roberta Construction Chart #2, 1974

Hershman nennt ihre Personifizierung ein »atmendes Simulakrum«. Wiederholt betont sie, dass Roberta nicht Lynn sei und die Figur nicht einfach im Sinne eines zur Aufführung gebrachten Alter Egos verstanden werden dürfe. Zur Beendung der Performance, so erklärt sie, sei ein ritueller, regelrecht exorzistischer Akt nötig gewesen.[22] Wer also war beziehungsweise *ist* Roberta? Mit Sicherheit eine Gestalt gewordene, ins Leben gerufene Phantasie. Aber wessen? Das Verhältnis zwischen *Ready-made* und künstlerischer Intervention bleibt unbestimmt. Die Inszenierung Hershmans sucht die Intensität des gegebenen Raumes, um den Plot ihrer Erzählung in schon bestehende Erzählungen zu integrieren. Gegen die als ohnmächtig – sprich *machtlos* – problematisierte Perspektive der Filmzuschauer setzte die Kunst der 1970er Jahre ihr Ideal von Interaktivität, das der konkreten Frage nach der Bedeutung künstlerischer Praktiken und Objekte im sozialen Raum galt. So erklärt Hershman in *The Fantasy Beyond Control* (1990), dass Roberta durch ihre Anhäufung und Speicherung kultureller Artefakte und durch ihre direkte Interaktion mit dem Leben, ein zweiseitiger Spiegel gewesen sei, der gesellschaftliche Tendenzen reflektiert habe.[23] Was aber reflektiert sie? VALIE EXPORT benutzt zur Erklärung des ebenso phänomenologischen wie repräsentationspolitischen Problems ein Zitat des Psychologen Laing aus *Das geteilte Selbst*, in dem es (in leichter Abwandlung durch die Künstlerin) heißt: »Der Körper nimmt ganz deutlich eine Position zwischen ›mir‹ und der Welt ein. Er ist auf der einen Seite der Kern und das Zentrum meiner Welt und auf der anderen ein Objekt in der Welt der anderen«[24]. Roberta, jener verkörperte Nicht-Körper, nistet sich in genau jener Differenz, dem Raum zwischen dem »Zentrum meiner Welt« und der, der anderen, ein. Jedes neue Kleidungsstück, eine Frisur oder die von Absatzhöhen beeinflusste Schrittlänge

22 Roberta wurde 1978 in der Lucretia Borgias Krypta in Ferrara/Italien exorziert, wo ihr Opferdasein sich in eine Emanzipation verwandelt habe – so die Angaben von Lynn Hershman in: Hershman 1990, S. 512.

23 »By accumulating artifacts from culture and interacting directly with life, she became a two-way mirror that reflected societal biases experienced through time. Roberta was always seen as a surveillance target«, Hershman 1990, S. 267.

24 Zit. nach dem Experimentalfilm *Syntagma* von 1983.

intervenieren an jener Schnittstelle zwischen Innen- und Außenschau und werden alltäglich mehr oder weniger bewusst inszenatorisch eingesetzt, um Einfluss auf diese existentielle Kommunikationsgestalt – unseren Charakter als *real fiction* – zu gewinnen. Hershman formuliert die Idee einer Figur, die durch ihr Allerweltsdasein hindurch zum Instrument einer Kulturanalyse wurde. Nimmt man das Thema der Interaktion in diesem Beispiel ernst, so bedeutet es, dass *Roberta zu erfahren*, einen Prozess auslöste, der notwendigerweise offen, riskant und transformierend war. Die Maske Robertas – die Schminkanweisungen, die definierte Körpersprache und Mimik – waren kein Schutz für die Performerinnen, sondern ein verändertes Erscheinungsbild, das ihren alltäglichen Erfahrungsraum *ver-ändern* musste, das heißt eine ungewohnte Offenheit für das *Ändernde* – das *Andere* schuf. Die Maskierung war nie vollständig und dementsprechend auch nicht einfach wieder abzulegen. Roberta war ein Eingriff, der in der Realität der Begegnungen einen Spalt öffnete – und in der Realität der Selbstwahrnehmung eine Maske anbot, die eine Differenz schuf und darüber transformatorisch wirken konnte.

Es ist diese Beziehung zwischen der (politischen) Möglichkeit für Veränderungen und der Begegnung mit dem Anderen, die mich von einer *Veranderung* sprechen lässt. Künstlerische Arbeiten als Medium oder besser noch Agenten einer Veranderung wahrzunehmen, bedeutet ihre Praxis des Verrückens von Bildern als eine politische zu begreifen, die sich an den Positionsbestimmungen und -änderungen, das heißt den kulturellen Aushandlungsprozessen und den Produktionen von Ein- und Ausschlüssen, von Sichtbarmachung und Leugnung beteiligt.

Eine weitere Form fand die Bearbeitung dieses Themas in der Serie *The Mythic Being* (1974/75) von Adrian Piper, die sich wie eine komplementäre Arbeit zu Roberta verhält, insofern sie das Klischee eines afroamerikanischen Großstädters zum Ausgangspunkt nimmt.

Abb. 82: Adrian Piper, The Mythic Being: Cruising White Women #1, 1975

Pipers *Mythisches Wesen* war, wie sie schreibt, ebenso sehr Körper ihres Begehrens – jenes Teils, den sie von sich als männlich betrachtete – wie es für sie zu einem Fremdkörper wurde. Sie zeichnet einen Prozess auf, in dem es um eine durch die Maskierung ermöglichte Selbstbeobachtung geht, die über die Spaltung(en) des Bewusstseins aufklärt. Pipers Überlegungen zu ihrem »halbfiktiven Helden« erinnern an die im zweiten Kapitel thematisierten Fra-

gen einer Repräsentationskritik, welche die Schnittstelle zwischen symbolischer Ordnung und Psyche, zwischen Bild (oder Text) und Subjekt reflektieren:

> Seit kurzem beschäftige ich mich stärker mit der Ikonografie, das heißt, mit dem *Mythischen Wesen* als Markierung, Zeichen oder Symbol des *Mythischen Wesens*: der abstrakten Entität, dem halbfiktiven Helden, der zum Teil in mir, zum Teil unabhängig von mir existiert. Ich betrachte sein Bild und sehe, dass er zugleich ich selbst und für mich völlig undurchsichtig ist. Ich lese den Inhalt seiner Gedanken jeden Monat in der *Village Voice* nach, und er klingt für mich ebenso kryptisch wie wohl für jede/n andere/n auch, während er mich zugleich an die persönlichen Erlebnisse erinnert, in denen er wurzelt.[25]

Ähnlich der von Jane Weinstock charakterisierten semiotischen Aktivität der weiblichen Figuren im Film von Frauen[26], ist auch die Wirksamkeit von Pipers *Mythic Being* auf ihren hybriden Status zwischen Autobiografie und Fiktion angewiesen. Sie erinnert an Roslers Strategien, den Mythen des Alltags möglichst nahe zu kommen, um *mittendrin für Abstand zu sorgen*. Piper selbst erklärt die gesuchte Wirksamkeit ihrer Arbeiten durch ihr Konzept *Kunst als Katalyse*.[27] Einleitend zitiert sie Aristoteles Metaphysik:

> Nun ist alle Kunst und alle auf das Hervorbringen gerichtete Fertigkeit zu den Vermögen zu rechnen; Denn sie sind Prinzipien für eine in einem anderen oder im Gegenstande selbst, sofern er ein anderes ist, hervorzubringende Veränderung.[28]

Übersetzt für das Feld der Wirkungsanalyse in der Kunst bedeutet die aus der Chemie bekannte katalytische Funktion eine durch ein Werk ausgelöste Reaktion oder Veränderung, wobei die Frage, welchen Status das Werk als Katalysator hat, etwas komplizierter ist als durch die metaphorische Begriffsanleihe angelegt. Denn das Werk kann nicht einfach als jenes stabile Agens betrachtet werden, dessen Existenz vor wie nach der Reaktion unveränderlich gegeben ist, vielmehr muss seine katalytische Funktion als eine für es selbst paradoxe Situation verstanden werden, da es, wie Piper argumentiert, außerhalb der Reaktion streng genommen gar nicht existiert:

> Der Wert eines Werkes könnte dann nach der Stärke der Veränderung bemessen werden […]. In diesem Sinne existiert das Werk als solches nicht, es sei denn, es fungiert als Medium der Veränderung zwischen KünstlerIn und BetrachterIn.[29]

Piper konkretisiert die Idee des katalytischen Wertes von Kunst durch konzeptuelle Notizen, die sie als *The Ongoing Autobiography of an Art Object* (1970–73) bezeichnet. Worum es ihr dabei geht, ist die klassische Trilogie,

---

25 Piper 2002, S. 185. Vgl außerdem die Anm. 667 zu der verandernden Strategie Elodie Pongs, die ebenfalls mit der Entfremdung eigener Tagebuchpassagen arbeitet.
26 Vgl. Kap. II, S. 124ff.
27 *Kunst als Katalyse* 1970, Piper 2002, S. 127ff.
28 Ebd., S. 127.
29 Ebd.

die Logik der drei aufeinander zu beziehenden Größen: KünstlerIn, Werk und BetrachterIn. Die drei Positionen bauen zwischen sich ein Spannungsfeld auf, das semantisch aktiv wird – ein Feld *tätig* gespannter Beziehungen, um es mit Foucault zu formulieren, das Bedeutungen generiert.[30] *The Ongoing Autobiography of an Art Object* überträgt die Frage des Werk-Ichs in einer Art Rückkopplung auf den Körper, die Figur der Künstlerin – aber nicht, um einen vom Körper getrennten Willen unter Beweis zu stellen, sondern um sich und andere mit einer Andersheit zu konfrontieren. Die katalytische Idee konkretisiert die Frage der Operation des dritten Kapitels, die bei Benjamin an das Wirken des Mediums (Film) gekoppelt war. Piper erklärt das Werk zum »Medium der Veränderung zwischen KünsterIn und BetrachterIn« und betont, dass es außerhalb dieser Reaktion keine Form besitzt, keine Existenz. Diese Wendung enthält den Gedanken, dass Medien keine Gestalt an sich haben (in Form einer Technik und/oder Inhaltlichkeit) und sich allein als Wirken der Differenz zeigen. Aber, und das macht ihre Definition für eine Kunsttheorie brauchbar, der Begriff vom katalytischen Agenten hält an einem Werkbegriff fest, der eine Produktion voraussetzt. Diese bleibt an die willentliche Handlung von Kunstschaffenden und die diskursive Aufmerksamkeit für ihr Tun gebunden, auch wenn sich darin gleichzeitig, wie Piper und Hershman verdeutlichen, etwas *verwirklicht*, was den Künstlerinnen fremd und unkontrollierbar bleibt – eine Beobachtung, die in zahlreichen Schilderungen von KünstlerInnen zu finden ist, die Material und Werk als etwas Fremdes und Unbeherrschbares wahrnehmen. Und doch muss die Idee der befremdenden Verkörperung des Mythischen Wesens durch Piper von der Unheimlichkeit der nicht zu kontrollierender, selbst geschaffener Objekte unterschieden werden. Piper wendet sich mit ihrer katalytischen Funktionsanalyse von Kunst gegen das separatistische Objekt. Was heißt das? Ein Werk, das eine abgegrenzte Form (räumlich und zeitlich) einnimmt und von dem Prozess seiner Entstehung getrennt werden kann – sie spricht im marxistischen Jargon ihrer Zeit von Entfremdung –, besitzt nach Piper eine geringere katalytische Wirkung als ein Werk, das den Prozess seiner Entstehung und die Arbeit der Künstlerin in ihrer konkreten Zeit wahrnehmbar macht:

> Ich kann separate Formen oder Objekte in der Kunst nicht mehr als brauchbare Reflexionen oder Ausdruck dessen ansehen, was meiner Ansicht nach in dieser Gesellschaft vor sich geht: Sie beziehen sich auf Bedingungen von Separatheit und Ordnung, Exklusivität und eine Stabilität einfach akzeptierter funktionaler Identitäten, die so nicht mehr gegeben sind. […] Im Idealfall hat das Werk keine Bedeutung oder unabhängige Existenz außerhalb seiner Funktion als Medium der Veränderung. Es existiert nur als katalytischer Agent zwischen meiner Person und dem/der BetrachterIn. Ein Beispiel hierfür ist *Catalysis I*, für das ich eine Garnitur Kleidungsstücke eine Woche lang in einer Mischung aus Essig, Eiern, Milch und Lebertran getränkt und sie dann in einem U-Bahn-Wagen der D-Linie im abendlichen Berufsverkehr sowie Samstag abends beim Stöbern im Marlboro-Buchladen getragen habe.[31]

30 Vgl. Kapitel II, S. 119.

31 Piper 2002, S. 139f. (Januar 1971)

Unschwer lässt sich vorstellen, zu welcher Abstandnahme der anderen Fahrgäste eine solche Selbststigmatisierung geführt haben muss. Das Projekt ist nicht dokumentiert und hat womöglich als reale Aktion in der U-Bahn auch nicht stattgefunden. Bilder existieren allein von den Aktionen *Catalysis III* und *IV*, die Piper mit einem Handtuch geknebelt durch New York laufend und U-Bahn fahrend zeigen und mit einem Schild um den Hals durch die Straßen gehend, auf dem »Wet Paint« zu lesen ist. Die Passanten sehen aus, als hätten sie wenig Notiz genommen. Auch Pipers Rückblicke erzählen nichts von möglichen Konfrontationen mit der Polizei oder ähnlichem. Statt spektakulärer Höhepunkte ermöglichen die wenigen Informationen und Bilder eine *Vergegenwärtigung* des Ereignisses, wobei nicht das singuläre Ereignis im Mittelpunkt steht, sondern seine offene, mögliche Form. Darin schreibt sich der Ansatz der Konzept Kunst fort, für den die Wirklichkeit einer Arbeit nicht an die Frage gebunden ist, ob sie real durch- beziehungsweise aufgeführt wird, sondern an die Frage, ob sie eine Inter(re)aktion provoziert.

Abb. 83: Adrian Piper, *Catalysis IV*, *1970*

Hershman und Piper stellen *leibhaftige* Denkfiguren zur Verfügung, die dazu auffordern, zwei Seiten zu reflektieren: die der gesellschaftlichen Konventionen und marginalisierten Themen und die der eigenen Positioniertheit innerhalb dieses Gefüges, der eigenen Andersartigkeit wie Mittäterschaft. Die Künstlerinnen arbeiten mit konzeptuellen, figurativen und narrativen Strategien. Anders aber als in der rein fiktiven Form der Roman- oder Filmerzählung bleibt die katalytische Wirkung der von ihnen ins Leben gerufenen *mythischen Wesen* abhängig von der hybriden Zone zwischen Kunst und Leben. Ihre Figuren sind Grenzgängerinnen an einer streng kontrollierten Grenze, Transmitter an einer selektiven Membran, die ›befremdende‹ Fragen zum Verhältnis von Vorstellungsbild und Realität einschleusen. Was sie dabei erkennen lassen, ist, dass nicht die Frage, ob die Aktionen stattgefunden haben, unwichtig ist – sondern ihre Beantwortung.

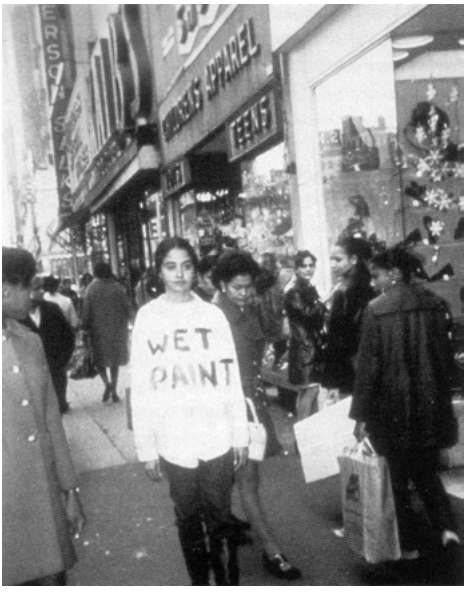

Abb. 84: Adrian Piper, Catalysis III, 1970

Christian Kravagna hebt in *Politische Künste, Ästhetische Politiken und eine kleine Geschichte zur Nachträglichkeit von Erfahrung* hervor, dass die Stärke von Pipers Arbeiten in jener Überschneidung von Ästhetik und Politik liege, die sich auf die Relevanz der ästhetischen Erfahrung verlasse. So sei es ihr Verdienst, zur »Rettung des Ästhetischen als Erkenntnismoment mit transformatorischer Potenz« beigetragen zu haben und damit der konservativen Vereinnahmung von Ästhetik zu entgehen.

Es wäre zu simpel, diesen Prozess der ästhetischen Erfahrung einfach als zweistufigen (1. unmittelbare Reaktion; 2. Reflexion derselben) zu beschreiben. ›Ästhetische Erfahrung‹ zitiert Piper Michael Brenson, ›in ihrer reichsten Form erfordert immer eine Preisgabe von Macht‹.[32]

Kravagna führt dazu weiter aus, dass damit »ein Zustand der kognitiven Destabilisierung, eine momentane Suspension von Gewissheit«[33] bezeichnet sei. Die *Preisgabe von Macht* erfordere eine riskante Doppelseitigkeit, denn der Versuch, sich von der normativen Macht des gesellschaftlichen Systems zu lösen, bedeute immer auch, sich von der eigenen Kontrolle über sich selbst zu entfernen. Die darin zu begründende Ethik der ästhetischen Erfahrung, die eine Ethik der Öffnung ist, verdeutlicht, dass Kunst nicht – oder zumindest nicht allein – dann transformatorisch in einem politischen Sinn ist, wenn sie mit ihrer eigenen Tradition bricht und normative Grenzen (etwa moralische) überschreitet, sondern vielmehr dann, wenn sie an die Begrenztheit des Subjekts der Erfahrung rührt. Piper und Kravagna geht es um die ästhetische Er-

32 Kravagna 1999, S. 26.
33 Ebd.

fahrung eines sozialen Wesens, das sich in seiner politischen Verantwortung erkennt.

Abb. 85 a,b: Eleanor Antin, The King, 1972 & The King of Solana Beach, 1973–74

Auch Eleanor Antin arbeitete seit den frühen 1970er Jahren als Performerin mit einer Reihe fiktiver Charaktere: dem König, der Ballerina, der schwarzen Diva und der Krankenschwester. Umfangreiche Recherchen zu historischen und aktuellen Geschichten, die diesen Figuren eine komplexe Gestalt verliehen, gingen in die jeweiligen Arbeiten ein. Antin beschreibt ihre durchstöbernde Arbeit in Archiven als eine Vertiefung im kulturellen Gedächtnis. Sie liest – und löst sich dabei gleichsam in den gefundenen Geschichten auf, verliert sich und findet sich in den von ihr aus der Vergessenheit herausgeführten Gestalten wieder. In ihrem schon erwähnten Text *Dialogue with a Medium* von 1974 charakterisiert sie den Prozess, sich mit ihren Figuren an eine gewisse narrative Konstanz außerhalb ihrer selbst zu binden:

As an artist attracted to working with my own skin, I also needed a mythological machine; but one capable of calling up and defining *my* self: I finally settled upon a quadripolar system, sort of a magnetic field of 4 polar charged images – the Ballerina, the King, the Black Movie Star and the Nurse. The psychoanalytic method of mythological exploration is a conversational one, a dialogue in which 2 people over a period of time share a history which they can then hold each other responsible for. A certain narrative constancy lies out there in the world between them into which they can place new material and to which they can always refer. Since my dialogue is with myself, my method is to use video, still photography, painting, drawings, writing, performing as mediums between me and myself so we can talk to each other.[34]

Auch Antins Definition von einem Dialog zwischen ›sich‹ und ›sich selbst‹, den die Unterbrechung und Vermittlung der Medien ermöglichen soll, transportiert die katalytische Idee, von der Pipers Begriff der ästhetischen Erfahrung ausgeht. Die Medien wirken paradox, indem sie Abstände ebenso schaffen wie reduzieren. Ihre katalytische Funktion steckt in ihrer wirksamen Zwischenräumlichkeit, in der sie Elemente trennen und verbinden – so, wie es der chemische Reaktionsbegriff lehrt. Die Bedeutung des Mediums Video für diese Art der Unterbrechung und Konstitution lag, wie gezeigt werden konn-

34 Antin 1974, S. 23.

te, in dem paradoxen Raum zwischen der Intimität des vermeintlich geschlossenen Kreises (Closed Circuit) und dessen gleichzeitiger Öffnung in den Möglichkeiten zur virtuellen Synthese verschiedener Bildräume und -zeiten. Video wurde als eine zwischengeschobene Maske verwendet, die gleich einem zweiseitigen Spiegel eine doppelte Reflexionsreaktion in Gang setzt.

Viele Videoarbeiten haben, wie dargelegt, in der Form der gezielten Adressierung der Betrachtenden durch Blick und Ansprache jene Kontaktstelle zum Gegenstand gemacht, die von Seiten des Werks antizipiert, aber ebenso von Seiten der Betrachtung erwartet und gesucht wird. Das folgende Beispiel *Meeting Point* von Sanja Ivecović, das die Frage des sich Treffens bereits im Titel trägt, bringt die konzeptuelle Anlage dieses Kontakts gleichsam auf den Punkt.

Wo Bild und Subjekt sich treffen. *Meeting Point* (Sanja Ivecović: 1978)

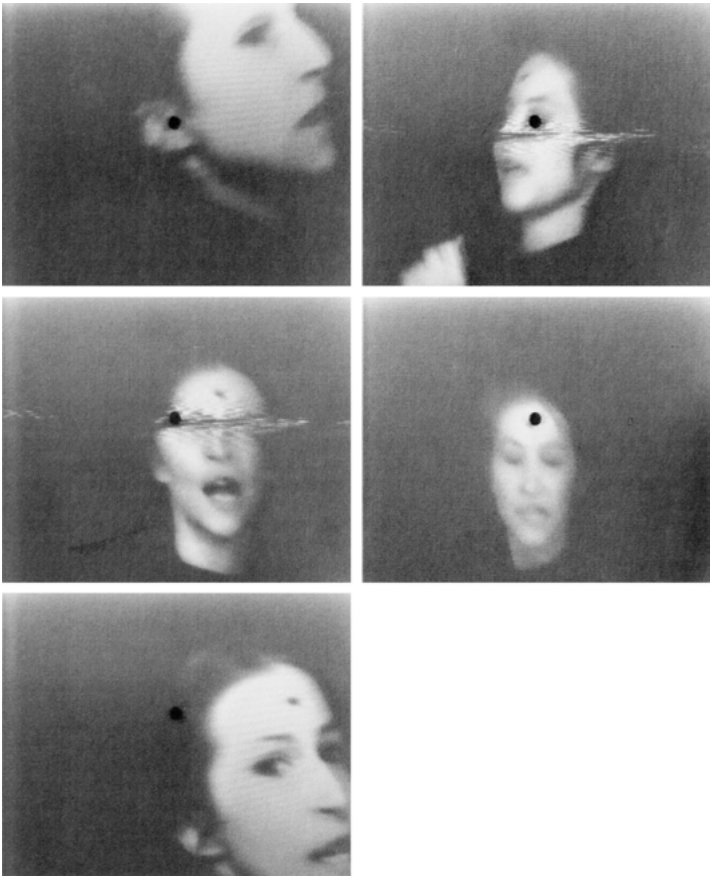

Abb. 86: Sanja Ivecović, Meeting Point, 1978

Ivecović hat mit der Videoperformance *Meeting Point* von 1978 eine einfache und gleichzeitig sehr erhellende Interpretation zu dem Verhältnis zwischen dem ›ich‹ *im* Bild und jenem vor dem Bildschirm angeboten. Sie zeichnete sich einen Punkt auf die Mitte der Stirn und tanzte vor einer statischen Kamera, wobei sie den Kopf stark hin und her bewegte. Anschließend, das heißt während der Performance, sah sie sich das Video auf einem Monitor an, auf dem sie einen weiteren Punkt befestigt hatte (in etwa in Stirnhöhe des Bildes) und versuchte das Band in dem Moment zu stoppen, in dem der Punkt auf dem Bildschirm mit dem auf ihrer Stirn zur Deckung kam. Dazu erklärt sie:

> Das Video beschäftigt sich mit zwei klar voneinander abgegrenzten Wirklichkeiten – dem Innenraum des Fernsehbildes und dem eigentlichen Raum des Zuschauers. Zwei Punkte dienen als visuelle Symbole, die auf die Beziehung zwischen zwei Gegensätzen hinweisen sollen: ein Punkt auf der Stirn der Performerin (ein Zeichen für das ›innere Auge‹) und der andere auf dem Bildschirm, dieser stellt den externen ›Blickpunkt‹ dar.[35]

Die in *Meeting Point* angesprochene Interaktion zwischen der Position vor dem Bildschirm und der im Bild, die an die Arbeit *Ping Pong* von VALIE EXPORT erinnert[36], verdeutlicht, dass es hier nicht um einen rein individuellen Zirkelschluss geht, in dem das Subjekt *mit* und vor allem *für* sich alleine ist, sondern, dass der vorgezeichnete Treffpunkt jene Schnittstelle zwischen Bild und Betrachtung markiert, an der etwas ›Einschlägiges‹ passiert. Der Punkt erinnert vielleicht nicht von ungefähr visuell an ein Einschussloch und damit theoretisch auch an das *punctum*, jenes Konzept von Barthes, das von jenem Moment spricht, in dem das Bild den oder die Betrachtenden schockartig trifft und in seiner/ihrer Einzigartigkeit berührt.[37] Gewiss, der Vergleich zu Barthes scheint unangebracht, da die heiter ironische Videoperformance von Ivecović mit ihrem konzeptuellen Verweis auf den *Meeting Point* an sich keine große Nähe zu den Fragen aufweist, die Barthes' intensiven Versuch auszeichnen, das Noema der Fotografie aus der Perspektive der individuellen Betrachtung einzukreisen und aus der Erfahrung eines »Es-ist-so-gewesen« abzuleiten. Nichtsdestotrotz lässt sich *Meeting Point* als Hinweis auf die Phänomenologie einer Betrachtung verstehen, die – wenn auch unbewusst – auf der Suche nach einer Begegnung mit dem Bild ist, in der sich scheinbar übereinstimmende Punkte berühren. Die spielerische Konvergenz der Punkte deutet eine Suche nach Identifikationsmomenten an, in denen sich Bild und Betrachtung in scheinbarer Übereinstimmung berühren. Ivecovićs Versuch, diesen Moment aus der Bewegung im Bild abzuleiten, vorauszusehen und zu stoppen spielt auf den gewöhnlichen Umgang mit Bildern an, die von den Erwartungen der Betrachtenden regelrecht verfolgt werden. Das Verhältnis zwischen dem fixierten und dem tanzenden Punkt wirkt verspielt, kulminiert aber nicht umsonst im Bild eines Kopfschusses, das auf die identifikatorischen Treffpunkte und Fixierungen zwischen Bild und Betrachtung verweist.

---

35 Ivecović, *Personal Cuts* 2001, S. 82.
36 Vgl. EXPORT, *Ping Pong*, Kapitel II., S. 132.
37 Barthes 1989.

Das ›you‹, der Adressat des Bildes, ist auf gewisse Weise dem Punkt vergleichbar, den das unruhige Bild hier auf der Stirn trägt. Es ist ein flüchtiger Moment, eine bewegliche, angebotene Form. Der fixierte Punkt am Bildschirm wäre dann dem sich angesprochen fühlenden ›ich‹ vor dem Bildschirm zuzuordnen – eine Abstraktion des sich als Fixpunkt denkenden Subjekts. Folgt man dem chemischen Reaktionsbild, das der Begriff der Katalyse evoziert, dann müsste in dem Moment der Berührung zwischen diesen beiden Punkten etwas stattfinden.

Ich habe in meiner Einleitung bereits eine weitere Videoarbeit von Lisa Steele vorweggenommen, auf die ich nun zurückkommen möchte, weil die Frage des Treffpunktes zwischen Bild uns Subjekt hier direkt auf den Körper und die Narbe als Zeichen für jene Kontaktstelle zu beziehen ist. Durch Ivecovićs Arbeit hindurch betrachtet, scheint mir die Narbenthematik auf eine Koinzidenz zwischen Haut und Bildschirm hinzuweisen und ruft die Frage medialer oder bildlicher Eingriffe am Haut-Ich (Anzieu) als dem eigentlichen, imaginären Körper, an dem das Bild operiert, ins Gedächtnis.[38]

Birthday Suit: With Scars and Defects (Lisa Steele: 1974)[39]

»September 22nd 1947 to September 22nd 1974. In honour of my birthday, I'm going to show you my birthday suit, with scars and defects.« Steele zeigt ihr Geburtstagskleid: ihre nackte Haut voll eingravierter Zeichnungen, die auf zurückliegende und vernarbte Verletzungen verweisen. Während sie aus dem Off die Einführung spricht, blickt die Kamera auf ihre Oberschenkel. Zwischen den Beinen hindurch und seitlich davon wird der Blick auf ein nahezu leeres Zimmer gelenkt, das im eigentlichen Schärfebereich der Fokussierung liegt. Steele tritt zurück, dreht sich um und geht mit wenigen Schritten an das gegenüberliegende Ende des Raumes. Sie ist nackt, mit offenem Haar und sich auf der gebräunten Haut abzeichnenden Konturen eines Bikinis. Sie geht erneut vor die Kamera in die Ausgangsposition, kniet sich langsam hin, zeigt mit ausgestrecktem Zeigefinger auf eine kleine, punktförmige Narbe an ihrem Hals, sagt „1947" und erklärt, dass ihr hier ein Kropf operativ nach ihrer Geburt entfernt worden sei. Ihr Zeigefinger umkreist die Stelle mehrfach in betont langsam ausgeführten Streichbewegungen. Diese Geste wiederholt sich nun immer wieder: Langsam sucht sie die jeweils nächste Körperstelle in den Blick der Kamera zu bekommen, spricht dann das jeweilige Jahr aus und beginnt mit der Spitze ihrer Zeigefinger in kreisenden Bewegungen die durch eine Verletzung gezeichnete Stelle ihres Körpers hervorzuheben. In kurzen, protokollarischen Sätzen erzählt sie dazu von den ursächlichen Ereignissen und schließt damit, das Alter zu nennen, in dem ihr Körper verwundet wurde.

Sie zeigt eine Narbe am Fuß, die auf eine Transfusion hinweist, die sie mit drei Monaten aufgrund einer schweren Krankheit bekam, weist auf die fleckige ausgefranste Narbe unterhalb der Hüfte hin, die sie sich bei einem Dreiradsturz im Hof zuzog, zeigt das nach einem weiteren Sturz eingewachsene Stückchen Kohle oberhalb des Knies und die stark deformierte Ringfingerkuppe, die durch ein herunterfallendes Abwasserrohr gespalten wurde, als sie fünf war. So setzt sich die Reihe der Kinder- und Jugendunfälle fort.

38 Vgl. Kap. I, S. 52f.

39 Dieses Kapitel ist in Teilen bereits veröffentlicht: Adorf 2007a.

Abb. 87 a: Lisa Steele, Birthday Suit: With Scars and Defects, 1974

1968 lief sie in einen Ast, während sie beim Besuch eines Nationalparks zu einem Wasserfall schaute und zog sich eine Verletzung unterhalb des linken Auges zu und 1974, das heißt in dem Jahr der Videoaufnahme, entfernte man ihr einen gutartigen Tumor aus der rechten Brust, wovon eine etwa drei Zentimeter lange, noch deutlich sichtbare, frische Operationsnarbe zeugt. Alle diese Körperstellen präsentiert Steele dicht vor der Kamera, so dass ihr Kör-

per jeweils nur in Ausschnitten und extremer Nahaufnahme zu sehen ist. Nachdem sie die chronologische Auflistung mit der jüngsten Narbe des Brusttumors beendet hat, steht sie auf und geht wieder zurück an das hintere Ende des Zimmers. Sie stellt sich frontal hin, wartet einen Augenblick und beginnt dann zu singen: »Happy birthday to me! Happy birthday to me! Happy birthday dear Lisa! Happy birthday to me!« Dann dreht sie sich noch einmal um sich selbst, wobei sie jeweils in den Seit- und in der Rückenansicht kurz stehen bleibt – wie bei einer polizeilichen Erfassung. Schließlich bückt sie sich nach den am Boden liegenden Kleidern, zieht sich rasch T-Shirt und Jeans über und verlässt den Raum.

Die Kamera ist an einem Punkt fixiert und behält abgesehen von einer kleinen Korrektur in der Fokussierung zu Beginn und Ende während der gesamten zwölfminütigen Bandlänge die eine Einstellung bei. Die Länge ist ungeschnitten und die Tonspur enthält ausschließlich die Geräusche und die Stimme der Aufnahmeszene. So hört man zu Beginn, bevor Steele anfängt zu sprechen, vorbeifahrende Autos, hört die laut knarrenden Holzdielen, über die sie geht und hört ihre Stimme in unterschiedlicher Distanz, je nachdem, von wo aus sie spricht. Der so gesetzte Rahmen wirkt privat und unspektakulär und doch wird der spontane Eindruck einer nicht editierten Aufnahme durch jene strenge Form irritiert, welche die einstudiert anmutende Choreografie, die chronologische geordnete Erinnerung und die gleich bleibende Wiederholung der Gesten erkennen lassen. Dem privaten Charakter steht die Adressierung eines ›you‹ entgegen, dem etwas gezeigt werden soll. In dieser Ausrichtung auf einen Blick, den die Position der Kamera verkörpert, öffnet sich die Szene einer Selbstvergewisserung auf eine buchstäblich ›exhibitionistische‹ Weise.

Gegenüber der vermeintlichen Neutralisierung des Künstlerkörpers, wie sie das vorangegangene Kapitel untersucht hat, scheint eine Arbeit wie die von Steele eine eigentümliche Nähe zu der Person zu beabsichtigen. Hier gibt sich ein konkretes Subjekt zu sehen, stellt sich aus, erklärt sich und weist auf seine Abhängigkeit davon hin, gesehen zu werden und die eigene Geschichte erzählen, nachweisen und aufzeichnen zu können. Paradoxerweise ist es folglich genau der geschlossene Kreis der Videoszene, der Closed Circuit, der den geschlossenen Kreis der narzisstischen Selbstbespiegelung nicht nur für den Blick von außen öffnet, sondern der zugleich dafür genutzt wird, diese Öffnung und ihre konstitutive Bedeutung für die Verfassung des Subjekts zu thematisieren. Das wiederholt ausgesprochene ›you‹ stellt ein einladendes Angebot an die Identifikationssuche der Betrachtenden dar. Es ist gewissermaßen die niedrig gehaltene Eingangsschwelle, das verführende Moment einer leeren Form, die durch die eigene Anwesenheit scheinbar gefüllt werden kann. Nimmt man die Position jedoch an, die diese Form anbietet, so ist man unweigerlich in ein Dialogfeld eingetreten, das nun auch die Abhängigkeiten der Betrachterposition erfahrbar macht.

Steele arbeitet mit einem Verhältnis zwischen ihrem eigenen Körper, dem Blick der Kamera und der Choreografie ihrer Aufnahme, das die Positionen von Werk, Künstlerin und Betrachtung nicht klar voneinander zu isolieren erlaubt. Ihre Auflistung vernarbter Wunden ist metaphorisch ebenso als allgemeines Zeichen für die Verletzbarkeit des Subjekts wie als ein individuelles Zeichen für ihre Einzigartigkeit zu lesen – und damit nicht zuletzt als eine Auseinandersetzung mit der Darstellung des weiblichen Körpers und der Konvention einer entindivualisierenden Makellosigkeit. Haben die Verlet-

zungen des gestürzten Kindes noch zunächst etwas harmloses, so werden auch sie, eingebunden in die strenge Form des genau datierten Protokolls, zum Teil einer Geschichte, die eindeutig auf den Tod hinausläuft. Der realen Angst vor diesem letzten, endgültigen Verschwinden des Subjekts aber trotzt jene auf die Narbe zeigende Geste, die auf die Fähigkeit zu überleben verweist. Liebevoll werden die Merkmale oder Zeichen des Fortlebens mit dem Finger aufgesucht und umstrichen. Die Wiederholung dieser Geste aber hat gleichzeitig einen irritierenden Zug, der von der erotischen Wirkung wegführt und psychologisch eher als eine Fixierung zu lesen ist. Darin werden die Gesten selbst zu einer Kippfigur am Rand zwischen Liebkosung und Zerstörung – zu einem Hinweis auf innere Verletzungen, die sich dem protokollierenden Zugriff entziehen. Für wen zeichnet sie das Protokoll überhaupt auf? Einerseits gleicht die stringente Form einer polizeilichen Indizienaufnahme – so wie die Posen zum Ende, in denen sie sich von allen Seiten zeigt, an Verbrecherkarteifotografien erinnern. Andererseits aber hat die Banalität und Intimität der Körperzeichnungen auch von Anfang an einen eher tagebuchartigen, individuellen Zug, der eher der Selbstvergewisserung zu dienen scheint, als dass er auf die Aufforderung eines anderen hin geschehe. Für die Selbstbezüglichkeit spricht auch das Geburtstagslied zum Ende des Tapes. Dieses wirkt zugleich komisch und traurig, da es den Moment des Alleinseins unterstreicht. Steeles Arbeit gibt eine paradoxe Struktur zu erkennen: es geht um ein Nicht-allein-mit-sich-Sein im Alleinsein. Eigenartig durchmischen sich die intim anmutenden, spielerischen und befremdlichen Sequenzen mit der deutlichen Adressierung an einen Blick: »I will show you«. Das Verhältnis zur Kamera bringt dabei eine interessante Dynamik ins Spiel, welches, gleichwohl es ein intimes Wissen um die im Verborgenen bleibenden Momente der Selbstinszenierung anspricht, deutlich von einem privaten Spiel mit sich selbst zu unterscheiden ist. Und zwar gerade deswegen, weil es sich mittels der Kamera und der Rahmung durch den Kunstkontext einem anderen Bedeutungssystem stellt. Einerseits behält Steel offenbar klassische Züge der Expressivität bei, die das Kunstwerk seit jeher als *echten* Ausdruck eines *authentischen* Schmerzes – als Abbild eines leidenden Individuums feierten. Damit spielt sie mit dem klassischen Register von Exhibitionismus und Voyeurismus. Andererseits aber bringt sie diesen klassischen Rahmen selbst als Drama zur Aufführung. Nicht nur dass sie sich als Lügnerin bezeichnet[40] und damit auf den real-fiktiven Möglichkeitsraum ihrer Erzählungen verweist, sondern sie gibt auch zu erkennen, dass es sich tatsächlich um eine Form der Aufführung handelt. Sie re-zitiert Gesten, Posen, Formeln. Ihr Ansatz ist theatral. Sie nutzt die Grenze zwischen privater und öffentlicher Aufführung, die das Theater in dieser Form nicht kennt, die ihr aber die *Intimität* des Videosets ermöglicht, um die Vorstellung von Authentizität selbst zu befragen und die Verwiesenheit ihrer Selbstdarstellung auf den Anderen darzustellen – der sich gleichzeitig aber auch zurückgehalten *sieht.* Gleich zu Anfang, als sie an die Kamera herantritt und sich hinkniet, um ihren Hals in den Fokus zu bekommen, fährt der Blick gewissermaßen ihren Körper hoch und tastet ihn ab – so wie es einer klassischen voyeuristischen Filmkameraführung entspräche. Da aber die Kamera merkbar fixiert ist, und sie folglich nicht einen subjektiven, wandernden und begehrenden Blick abzubilden scheint, wird die klassische Blickkonstellation irritiert. Was sich bewegt, ist die Performerin,

40 Vgl. Zitat Steele, Kap. VI, S. 306.

die offenbar weiß, welchen Teil ihres Körpers sie wann und wie zu sehen gibt. Das macht die voyeuristische Perspektive gewissermaßen hilflos und in bestem Sinn zu einem gefesselten oder gebannten Blick, das heißt einem Blick, der sich seinem Begehren unterordnen muss und darüber identifizierbar wird.

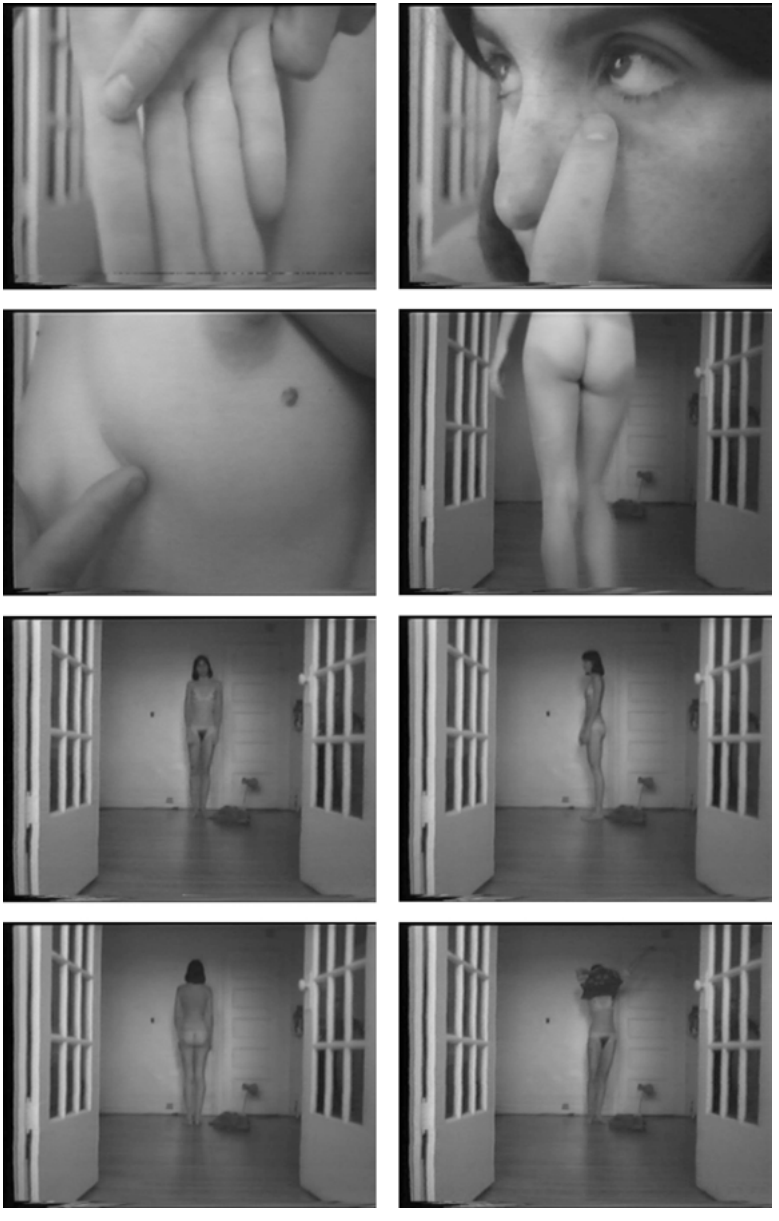

Abb. 87 b: Lisa Steele, Birthday Suit: With Scars and Defects, 1974

Mieke Bal hat die Videoarbeiten der belgischen Künstlerin Lili Dujourie als eine Arbeit zu Geschichte interpretiert und damit ein operatives Feld der Bilder benannt, das ebenso sehr über rein subjektive, wie rein ästhetische oder rein technische Fragen hinausgeht.[41] Dujouries etwa zeitgleich Anfang der 1970er Jahre entstandene Videos sind der Arbeit Steeles inhaltlich wie formal sehr nahe. Auch sie arbeitet, wie im vierten Kapitel dargelegt, mit sich selbst im Blickfeld einer statischen Kamera, die in privaten Räumen installiert ist. Ihre Bewegungen sind stets extrem langsam, die Videos sind ohne Ton und kreisen alle, wie Bal hervorhebt, um das Thema des Blicks auf eine posierende, schöne junge Frau. Bal erklärt, wie diese sich ganz in der Nähe von vertrauten Frauendarstellungen aufhaltenden Posen vor und für die Kamera eine Form von Bewegung schaffen: Diese Bildoperationen arbeiten an dem Erinnerungsbild, an der Vorstellung, die sich wie eine unausweichliche Matrix in das (kulturelle) Gedächtnis eingeschrieben hat. Ähnlich dem bildhaften Argumentieren Benjamins erklärt sich hier das Paradox der Repräsentation, ihr Doublebind – zu einer politischen Aufgabe: Es sind die Bilder, die operieren und an denen operiert werden muss. Auch wenn »handgreiflich [bleibt], dass es eine andere Natur ist, die zu der Kamera als die zum Auge spricht«[42], kann sich das (Kamera-) Auge vom Körper nicht trennen. Weder die Vorstellung von einem sich gänzlich verselbständigenden, eigenen, technischen Bild(leben), noch der Hinweis auf die unkontrollierbare Wirkungsstätte der Bilder, das Unbewusste, können davor schützen, anzuerkennen, dass wir *in* und *durch* Bilder sehen, und dass es eine politisch bedeutungsvolle Aufgabe bleibt, die Dinge anzuschauen und zur Anschauung zu bringen. Denn, »[z]u schauen, das ist gleichbedeutend damit, ein Bild in eine sich ständig verändernde Matrix unbewusster Erinnerung einzubetten« – wie Bal die Theoretikerin Kaja Silverman wiederholt zitiert.

Facing South (Lisa Steele: 1975)

Lisa Steeles Arbeit *Facing South* von 1975 ist eine Art Videotagebuch über das Aufziehen von Pflanzen in einer unnatürlichen Umgebung wie etwa einem Fenster – so die stark verkürzte Erklärung der Künstlerin.[43] Die Arbeit thematisiert den Blick auf das Detail, die Frage der Dauer, die Reflexion der eigenen Wahrnehmung sowie den Blick auf das weibliche Geschlecht. Eine derart schnelle Benennung der Themen aber kann dem Eindruck, den das zweiundzwanzigminütige Tape hinterlässt, nicht gerecht werden, denn die Arbeit lebt von der Langsamkeit, der unspektakulären Atmosphäre, dem ruhigen Erzählton und den Nahaufnahmen, die einen eigentümlichen Einblick in eine private Umgebung und Intimität geben. Es beginnt mit der Nennung eines Datums, dem 14. April, und einem Blick auf eine Topfpflanze. Steeles

41 Bal 1998.

42 Benjamin 1977a, S. 36.

43 »*Facing South* is a visual diary about raising plants in an unnatural setting like a window. The black-and-white images of naturals subjects lend a sort of coolness to them. I was interested in looking at a relationship with nature that was not this sort of earth mother but instead a more problematized one. Again, as I would do each of those pieces I didn't necessarily know which one would be coming next. It was'nt all scripted and I just shot it. It was literally a diary starting at the beginning and ending at the end«, Steele in Hanley 1993, S. 85.

Stimme aus dem Off erklärt, dass eine Blüte an ihrer *Angel Wing Begonia* sei. Die Betrachtenden direkt adressierend, fordert sie auf: »Look closer!« und schaltet ein Licht ein, das die Pflanze anstrahlt. Dann knipst sie es wieder aus und führt von links eine große Leselupe ins Bild, die die Blüten der Pflanze nun stark vergrößert zeigt. Nach einem Schnitt ist anschließend eine Nahaufnahme der Blüte zu sehen, vor die sich langsam das Lupenglas schiebt, wobei das Bild zunächst komplett unscharf wird bis Lupe und Kamerafokus wieder so übereinstimmend eingestellt sind, dass die Nahsicht der Blüte diese glänzend und geradezu haptisch konkret werden lässt. Dazu hört man sie langsam und mit betonten Pausen sprechen: »Sometimes I think – I look too closely – seeing things in too much detail«[44]. Die nächste Sequenz zeigt einen Ausschnitt, in den die Pflanze von links reinragt und der nach hinten vom Fenstersims begrenzt ist. Nun tritt Steele selbst ins Bild und setzt sich neben die Pflanze. Mit der Lupe untersucht sie gewissenhaft die Blüte und erklärt, »vielleicht sollte sie uns« – mehrfach werden die Betrachtenden in dieser Arbeit direkt als ›you‹ angesprochen – »die Farbe der Blüte beschreiben«. Sie stellt fest, dass sie Pink sei, ähnlich dem Inneren des Mundes junger Mädchen. Den Blick frontal zur Kamera gerichtet und damit die Betrachtenden scheinbar ins Auge fassend versichert sie nachdrücklich: »I'm quiet sure of this«. Das schwarz-weiße Tape ruft zwar durch die Konkretheit der Blütenaufnahme und die Benennung ihrer Farbe ganz automatisch Erinnerungsbilder auf, welche die versichernde Aufforderung, ihr die Farbe der Blüte zu glauben, unnötig erscheinen lassen – gleichzeitig aber ist durch den Kontrast zwischen der genauen Farbdefinition und der Farblosigkeit des Bildes ein Abstand geschaffen, der trotz der nah herangehenden Kamera, unüberwindbar bleibt. Als nächste Einstellung sieht man einen Blumentopf, der durch eine kleine Glasplatte abgedeckt ist, an welcher sich Kondenswasser niedergeschlagen hat. Wieder wird die Lupe an das Glas herangeführt und gleichzeitig zoomt die Kamera langsam immer näher heran, bis schließlich nur noch ein abstrakt anmutender Ausschnitt der Glasabdeckung mit Tropfen zu sehen ist – teilweise durch die Lupe hindurch gefilmt. Währenddessen erklärt Steele aus dem Off, dass es sich um Keimlinge der Brunnenkresse handele. Sie fürchtet, die Glasscheibe, die notwendig sei, um die Feuchtigkeit der Erde zu halten, zehn Stunden zu lange drauf gelassen zu haben und nimmt sie herunter. Die Keimlinge, so erklärt sie weiter, zeigen einen starken, weißlichgrünen Spross und haben sich bereits zur Sonne nach Süden ausgerichtet. *Facing South*, hier verrät sich der Titel des Videos, hätten sich die Keimlinge ausgerichtet. Die Sonne wandere von links nach rechts. Der Maßstab, erklärt sie, sei schwer vorstellbar: »Wir sollen«, sagt sie, »uns daran erinnern, dass die Keimlinge erst 18 Stunden alt seien«. Die nächste Aufnahme zeigt eine Nahaufnahme ihres Ohres, hinter das sie sich die Haare zurückstreicht. Dabei beginnt sie zu erzählen, dass sie sich an den Tag erinnere, an dem sie die Samen eingesetzt habe, welche nun Pflanzen seien: Mittwoch der letzten Woche, der 09. April. Sie erinnert sich an die verschiedenen Pflanzen und Samen, die sie sich an diesem Tag besorgt habe und zählt auf. Langsam bewegt sie dabei ihr Gesicht nah vor der Kamera vorbei, so dass nach dem Ohr zunächst ein Auge ins Bild kommt, dann beide, dann die Nase, dann der Mund.

44 Die Zitate des Videos entsprechen alle meiner Transkription des Videotexts und sind folglich nicht durch eine schriftliche Quelle verifiziert.

Abb. 88: Lisa Steele, *Facing South*, *1975*

Nach einer Pause erzählt sie, wie sie die Samen ausgesetzt habe, einen nach dem anderen, nach dem sie sie zuvor sehr sorgfältig auf ihre Unverletztheit hin untersucht habe. Als nächste Einstellung sieht man nun den Topf mit den inzwischen etwa 10 cm hohen Sprösslingen, von der Sonne beschienen. Sie neigen sich stark in Richtung des Lichts. Aus dem Off wiederholt sie: »Facing South, the sun moves from left to right.« Es sei Mittwoch, der 23. April.

Steele erscheint im Profil am oberen Bildrand, die Haare durch ein Kopftuch zurückgebunden. Träumend, wie sie sagt, beugt sie sich über die zwei Wochen alten Pflanzen und beißt langsam ein Keimblatt ab. Die Nahaufnahme zeigt, wie sich ihre Zunge vortastet, wie sie das Blatt in den Mund zieht, es abbeißt und zu kauen beginnt. Lediglich ein verwaister Stängel bleibt zurück. Dieser Vorgang wiederholt sich einige Male. Während wir sie kauen sehen, spricht ihre Voice-Over über den Geschmack der Blätter, die scharf (*hot*) seien und nach Pfeffer schmeckten. »Erwacht«, wie sie sagt, rückt sie von dem direkten Blattessen ab und schneidet sich eine Scheibe Vollkornbrot ab, die sie mit Butter bestreicht und anschließend mit den kleinen Blättern, welche sie mit einem scharfen Messer Blatt für Blatt abschneidet, belegt. Die einzelnen Handgriffe beschreibt sie dabei in einer abstrahierenden Form. So betont sie etwa, dass das Brot pflanzliches Material sei und die Butter tierisches. Sie beginnt, ohne dass außer dem Topf und der Tischplatte mit dem Brot und ihren Händen etwas zu sehen wäre, das Brot zu essen und unterrichtet, dass Brot und Butter den scharfen, pfeffrigen Geschmack der Blätter neutralisierten. Dann fokussiert die Kamera in Nahaufnahme den Mund, während sie in großen Bissen langsam die Scheibe aufisst. Als nächste Sequenz sieht man zunächst eine extrem unscharfe Ansicht eines weiblichen Genitals. Langsam spricht Steele, während die Lupe erneut von oben ins Bild geführt wird: »But here, seeing here clearly is difficult. Even under magnification. The Clitoris remains hidden between two folds of skin«[45]. Durch die Lupe verschärft sich allmählich der Ausschnitt, bis schließlich eine sehr präzise Nahaufnahme der Schamlippen umgeben von dunklem Schamhaar zu sehen ist. Die Lupe verschwindet wieder nach oben aus dem Bild und für einige Sekunden verharrt die Aufnahme noch in der ersten, verschwommenen Einstellung. Der nächste Abschnitt zeigt die Nahaufnahme eines Aquariums, in dem zwei Wasserschildkröten von unten und schwimmend zu sehen sind, während Lisa Steeles Hand sie mit den Samenkapseln der Begonie füttert. Steele erklärt, dass nun schon der 17. Mai sei und aus den rosafarbenen Blüten inzwischen Samenkapseln herangereift sind, die ihr als Futter für die Schildkröten dienen. Dann wird der Bildschirm nahezu schwarz, bis auf wenige kleine Lichtflecken. Langsam wird es hell und der Blick auf eine Dachterrasse frei, die nun die gesamte Abschlussszene des Videos lang zu sehen ist. »I look – so carefully – but – once – more – I creep – craving detail – even – in the dark«, spricht sie mit langen Pausen, starker Betonung und unsicherer Stimme. Während sie den Satz spricht, sieht man sie rechts im Bild über eine Treppe sich den Pflanztöpfen mit der Lupe nähern. Es ist dunkel, während sie ihre sehnsüchtige Suche nach dem Detail ausspricht. Eine Nahaufnahme durch die Lupe zeigt ein stark behaartes und gezacktes Blatt. Sie sagt, es sei der 04. Juni, »Facing North – the sun moves – from right to left«. Dann ist die Dachterrasse über eine längere Zeit in voller Sonne zu sehen, wobei kaum wahrnehmbare Schnitte die Montage der Aufnahmesequenzen verraten, die das Wandern der Schatten dokumentieren: »Watching – here the shadows reseat inch by inch«. Dann tritt Steele erneut über die Treppe vorne ins Bild, geht die Stufen hinunter zu einem Klappstuhl, der dort während der ganzen Zeit in der Bildmitte auf sie zu warten schien, setzt sich und blickt über die Pflanzkästen am rechten Bildrand in die Ferne. Eine Katze streicht ihr um die Beine. Das Video endet mit dem offen formulierten Satz: »At noon rising

45 Steele, *Facing South,* Transkription: S.A.

deo endet mit dem offen formulierten Satz: »At noon rising locate the distance to view«.

Steeles Blick auf das Detail, die Lupe, die Langsamkeit, der Blick auf das Wachstum zarter Pflänzchen, die Erotik ihrer unspektakulärer Gesten, das Füttern der Schildkröten und der Zoom auf ihre Vagina leben von ihrem Kontrast zu dem, was das Feld des Visuellen und die Dominanz des Sehsinns für gewöhnlich auszeichnet. Sie scheint zu nah dran – »Sometimes I think – I look too closely – seeing things in too much detail«. Die Distanz des Sehsinns löst sich auf und weicht der Lust, den Dingen so nah zu kommen, dass sie eine haptische Qualität erhalten und zur Berührung einladen. Auge, Hand, Haut und Geschmack sind gleichermaßen angesprochen und zum Fühlen verführt. Die Grenze zum Tastsinn ist so verschwommen wie der Blick auf ihr Schamhaar. Gleichzeitig aber erlaubt das Band keine verschmelzenden Phantasien, denn dafür ist es zu langsam – zu analytisch. Die lustvolle Näherung an die Dinge, mit denen sich Steele umgibt, wie an die Performerin selbst, wird in der spröden Erzählform und Rätselhaftigkeit gebremst. So sind die Betrachtenden ebenso auf Distanz gehalten, wie aufgefordert, über ihren Nahsinn zu reflektieren. Hier wiederholt sich etwas, das ich bereits im ersten Kapitel mit der exemplarischen Gegenüberstellung der Perspektiven von Pezold, der die Nahaufnahme ihres Nabels spannender erscheint, als jeder Krimi, und Baudrillards Angst vor der »Promiskuität des Details« und der pornografischen Nahaufnahme angesprochen habe.[46] Video wurde als eine Technik der Nähe erkannt. Es galt den einen als Gefährdung einer Unterscheidbarkeit von Subjekt und Objekt und den anderen als Versprechen zur Auflösung dieser prekären Grenze. Steeles Lupenblick auf das Detail, in den sie ohne weitere Erklärungen den Hinweis auf die Unsichtbarkeit ihrer Klitoris einbindet, spielt mit den Konstruktionen von Wissensdrang in der westlichen, visuellen Kultur. So hat etwa Linda Hentschel in *Pornotopische Techniken des Betrachtens* die phantasmatischen Überblendungen nachgewiesen, welche die Vorstellung, zu einem Kern der Wahrheit *vorstoßen* zu können, die Bilder vom weiblichen Genital als einer Schwelle zur Wahrheit, die Schaulust und die Idee von einer (gewaltsamen) Öffnung des weiblichen Körpers, dem ein Geheimnis entlockt werden soll, zu einem mythischen Komplex verbinden.[47] Auf dieses problematische Amalgam von Erkenntnis und Lust spielt Steeles subtile Thematisierung von Blick und Klitoris ganz offensichtlich an. Ebenso aber ruft ihre Arbeit den Kontext feministischer Vagina-Idealisierungen ins Gedächtnis. Und dennoch widersteht sie der einen wie der anderen mythischen Vereinnahmung des unscharfen Motivs, indem sie die beiden Varianten derart nah aufeinander bezieht, dass sie sich wechselseitig dekonstruieren. Auf der einen Seite widersetzt sich die analytische Annäherung mit dem optischen Instrument der feministischen Idealisierung, weil sie an jene Zurschaustellung und Untersuchung durch den männlichen Blick erinnert, die, wie Hentschel argumentiert, Teil der Geschichte zur Entwicklung der optischen Medien in der Moderne ist. Auf der anderen Seite entzieht sich die in Wort und Bild betonte Unschärfe und der eigenwillige Duktus dieser Arbeit, der den Blick auf das Genital zu einem Detailblick unter vielen im privaten Refugium Steeles werden lässt, der tradierten, phantasmatischen Konnotation. Steeles Video ruft Vorstellungen auf, die nur vor-

46 Vgl. Kap. I, S. 84ff.
47 Vgl. Kap. III, S. 175f.

dergründig bestätigt werden. Darin liegt die repräsentationskritische Stärke ihrer gleichsam kritischen Affirmation von Weiblichkeitsklischees. Die Subjektposition, die sie sich in ihrer Arbeit zuzusprechen scheint, spielt mit einem Eingeständnis von Schwäche und Kontrollverlust. Wiederholt betont sie, dass sie sich in Details verliere, dass sie sich ihrer Faszination hingebe. Darin scheint sie selbst sich gleichsam zu verlieren beziehungsweise für die Betrachtendenen eine eigentümliche Form der Auflösung zu erfahren, die die konkrete Person nicht schärfer konturiert, sondern ebenso unscharf werden lässt wie die unter die Lupe genommene Dingwelt. Auch sie entzieht sich dem Nahblick. Wenn ihr Profil beim Abbeißen der Kresseblätter beispielsweise dem der gefütterten Wasserschildkröten ähnlich wird, so spielen die Bilder mit Ähnlichkeitsbeziehungen, die riskant scheinen – weil sie nah an einen wesenhaften Vergleich von Natur und Weiblichkeit heranreichen. Die Brechung dieser mythischen Bilder aber bringt Steele selbst in der Erklärung zu ihrer Arbeit folgendermaßen zum Ausdruck:

Facing South is a visual diary about raising plants in an unnatural setting like a window. The black-and-white images of natural subjects lend a sort of coolness to them. I was interested in looking at a relationship with nature that was not this sort of earth mother but instead a more problematized one.[48]

Die Problematisierung des Blicks auf die Natur wie auf sich selbst mittels Video führt zu der Idee zurück, die Stuart Marshall formulierte: Video als ein epistemologisches Werkzeug zu betrachten. Die Lupe, als ein optisches Instrument der Erkenntnis, wird in *Facing South* als ein vergeblicher Versuch vorgeführt, den Dingen näher zu kommen. Sie scheinen sich unter der Vergrößerung eher noch zu entziehen als an Kontur zu gewinnen. Der Nahblick, der hier als eine gleichsam latent neurotische Haltung, ein persönlicher Tick vorgeführt wird, lässt sich als eine komplementäre Perspektive zu der Souveränität des kontrollierenden, distanzierten Blicks verstehen – und gewinnt darin an diskursiver Spannung. Die topologische Behandlung der Nahperspektive in der frühen Videokunst aber gewinnt nicht allein mit Blick auf die Konstruktionen des modernen Sehsubjekts an Brisanz, sondern schien sich in ihrer Zeit zudem ganz konkret auf jene Konstruktion von Ferne und Nähe zu beziehen, die der mediale Eingriff des Mediums Fernsehen erwirkte.

48 Steele zit. nach Hanley 1993, S. 85.

»Look closer!« – Fernsehinversion: Video als Technik des Nahsehens

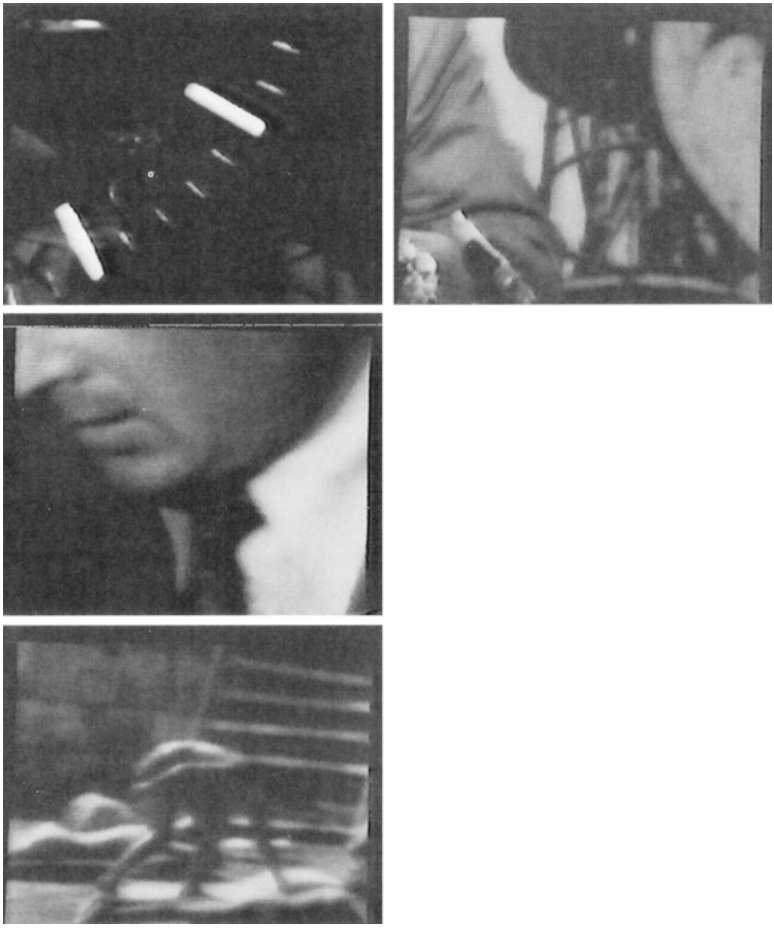

Abb. 89: Sanja Ivecović, Looking At, 1974

In der Arbeit *Looking At* (1974, s/w, Ton, 14 min) von Sanja Ivecović ist die von Steele thematisierte Nahsicht direkt auf das Fernsehgerät gerichtet. Die Videokamera fokussiert nur die rechte untere Ecke des Fernsehschirms während der Abendnachrichten. Sie ist nah herangerückt, so dass ihr Ausschnitt den Ausschnitt des Fernsehbildes gleichsam wiederholt und forciert. Dieser einfache Eingriff schafft eine irritierende Nähe zum Sendebild, die dieses zugleich durch den Entzug an ›Vollständigkeit‹ in eine eigentümliche Ferne rückt. Der ernste Tonfall des Sprechers kontrastiert mit dem an sich unbedeutenden Detail des gesendeten Bildes. Durch die Fixierung auf diese ›Nebensächlichkeit‹ stört die Arbeit den Eindruck der Transparenz des Nachrichtenbildes und lenkt die Aufmerksamkeit damit auf ihre Sehgewohnheiten. Eine

solche Intervention wirkt dem entgegen, was Samuel Weber als die Schwierigkeit problematisiert, das Medium Fernsehen zu charakterisieren. Er weist darauf hin, dass Fernsehen sich unsichtbar mache, weil es uns an sich zu nah sei. So habe Fernsehen »nämlich die Tendenz, *Abstand an sich zu reduzieren.*«[49] Weber bezieht diese Eigenschaft des Nahebringens auf Benjamins These vom Verlust der Aura und erklärt die gleichzeitige Erschütterung und (Re)Konstruktion des feinen Gespinstes aus Ferne und Nähe zum operativen Hauptgeschäft des Fern-sehens:

> Gegenüber dem Fernrohr, das tatsächlich, wie Benjamin es beschrieb, die Dinge im Bild – oder »vielmehr im Abbild« näher bringt, strahlt das Fernsehen nicht so sehr *Bilder* aus als das *Sehen selber.* Von dem Teleskop unterscheidet sich das Fernsehen dadurch, dass es nicht allein Erscheinungen, sondern *das entfernte Sehen* selber näher bringt. Da aber dieses Sehen durch die Geschwindigkeit des Lichts näher gebracht wird, gerät der räumliche Gegensatz von Ferne und Nähe ins Schwanken, sofern er sich nicht mehr in sinnlich-vorstellbare Bewegungseinheiten zergliedern, das heißt nachvollziehen lässt. Die Übertragung scheint *fast gleichzeitig* zu geschehen. Erfahrungsgerechter wäre es also, nicht von »entferntem«, sondern von einem *anderen Sehen* zu reden. Das Unheimliche am Fernsehen hängt damit zusammen, dass sich Nähe und Ferne nicht mehr ausschließen: das andere Sehen ist sehr nah *und* sehr fern *zugleich.* Kurzum, der Raum und seine Beziehung zur Zeit werden durch die Fernsehübertragung – das heißt durch das Fernsehen *als* Übertragung – verändert.[50]

Grundsätzlich gilt, was Weber hier über die Medialität des Fernseh-Bildes schreibt, auch für Video. Es ist jedoch offensichtlich, dass die paradoxe Gleichzeitigkeit von Ferne und Nähe in dem *anderen Sehen* der Videokunst genau entgegengesetzt durchgespielt wurde, das heißt *Video als eine Technik erprobt wurde, nahe Dinge aus nächster Nähe zu betrachten und damit Abstand zu gewinnen*. Wie die verschiedenen Beispiele meiner Arbeit zu der psychisch ›eindringlichen‹ Technik Video und seiner Rahmung des Subjekts belegen, ging es den Künstlerinnen weniger um die Physiologie als um die Psychologie des Sehens. In diesem Raum des ›ich sehe‹ konnte Video als eine »Kunst, die mit Einschnitten operiert« (Tholen[51]), analytisch wirksam werden.

Video wurde antagonistisch zur medialen Logik des Fernsehens eingesetzt. Ich erinnere an die Schlafperformance von Myers, die sich den Blicken und möglicherweise auf sie einwirkenden Stimmen im Schlaf aussetzte.[52] In der Konzeption dieser Arbeit steckt die Frage nach einer grundsätzlichen *Desynchronisation* von Senden und Empfangen.[53] Indem Myers anderen den

---

49 Weber 1994, S. 75.

50 Ebd., S. 78f.

51 Vgl. Kap. III, S. 188.

52 Vgl. Kapitel IV, S. 211.

53 Mit dem Begriff der *De-Synchronisation* beziehe ich mich hier auf die von Anja Osswald ausgearbeitete Formulierung von Douglas Crimp zu den Videoarbeiten von Joan Jonas. Osswald betont das insistierende Wirken der Differenz in den zum Stocken gebrachten Bildern von Jonas, die der allgemeinen Vorstellung vom fließenden Videobild entgegengesetzt seien. Vgl. Osswald 2003, S. 240 ff. und Crimp 1983.

möglichen Zugriff auf ihr Unbewusstes gewährte (wenngleich das dramatischer klingen mag, als es in dem Set dieser Arbeit möglich war), machte sie auf eine Verbindung aufmerksam, die sich ihrer bewussten Kontrolle entzog. Damit verdeutlicht ihre Arbeit exemplarisch, dass es ein Senden und Empfangen gibt, welches auf einer dem kommunizierenden Subjekt nicht zugängigen Frequenz stattfindet. ›Sendungsbewusstsein‹ und ›Empfänglichkeit‹, zwei Charakterisierungen der Medialität des Subjekts, markieren zwei nicht gegeneinander abgeschlossene aber zu unterscheidende Dimensionen des Psychischen, die für unterschiedliche Subjektkonzeptionen stehen. Auf Weber zurückkommend, lässt sich die besondere Qualität des blickhaften Fernsehapparates dann erklären, wenn der Empfänger nicht technisch, sondern sinnlich, das heißt *empfänglich*, gedacht wird:

> Denn die körpergebundene Sicht des individuellen Fernsehzuschauers sieht sich einem Gerät gegenüber, das nicht nur *gesehen sein will*, wie ein Abbild, sondern das vielmehr seinerseits *sieht*. Jene andere Sicht schaut den Fernsehzuschauer nicht weniger aufmerksam an, als er ihr zuschaut.[54]

Ob NachrichtensprecherIn, QuizmoderatorIn oder *Klementine* – jene legendäre Figur zwischen patenter Hausfrau und Handwerker, die Ariel 1968 erfand, um von seiner Kompetenz in Sachen Wäsche zu überzeugen –, immer schien es eine direkte Ansprache an die zu Hause vor dem Fernseher Sitzenden zu geben. Weniger die Illusion des Gesprächs, als die ernsthafte Ansprache durch eine Autorität schien hierfür die Vorlage zu bieten, an der sich die suggestive Wirkung des Programms maß – wie in der Situation der Sprechstunde, zum Gesprächstermin beim Vorgesetzten oder im Zimmer des Amts. Diese Mischung aus persönlicher Ansprache und Feierabendprivatheit zeichnete die Intimität und Eindringlichkeit des neuen Bildmediums Fernsehen aus. VALIE EXPORT bringt das Spiegelverhältnis, das die Betrachtenden mit diesem Medium eingehen, nicht nur in der bereits im ersten Kapitel angeführten Arbeit *Facing a family* auf ein sinnfälliges Bild, sondern auch in der Videoinstallation *Autohypnose* (1969–1973). Die Installation fordert die AusstellungsbesucherInnen dazu auf, einen Weg über ein Begriffsraster am Boden zu finden. Im Abschreiten und Verknüpfen solcher Begriffe wie »Ich«, »Besitz«, »Wissen«, »Disziplin«, »Erfahrung« usw. gilt es jenen Code zu finden, der den Kontakt zum Monitor auslöst. Am Ende, hinter dem Punkt der »MEDI-TAT-ION«, wartet auf Augenhöhe der BenutzerInnen das Versprechen des Monitors, den ›richtigen‹ Weg mit einer jubelnden Menschenmenge zu belohnen. Das einfache Reiz-Reaktionsschema, das hier auf eine Interaktion mit dem Video- beziehungsweise Fernsehapparat übertragen ist, spielt auf den eigentlichen Closed Circuit des Fernsehdispositivs an, den die Zuschauenden tagtäglich bereitwillig mit dem *ansprechenden* Apparat und seinem Programm eingehen.[55]

---

54 Weber (84), Hervorhebungen S.W.

55 »Die sozialtherapeutische Dimension von Videosystemen, die, technologisch gesprochen, auf Feedback (Rückkoppelung) beruht, psychologisch angewendet in der Beobachtung des eigenen Verhaltens, das heißt somit Kontrolle und Korrektur des Verhaltens, kommt hier in der Darstellung lernpsychologischer Matrizen zum Ausdruck: Bestrafung und Belohnung, Desensibilisierung und Reinforcement eines Verhaltens als Schritte, zwischen Gedanke und Tat jene Linie

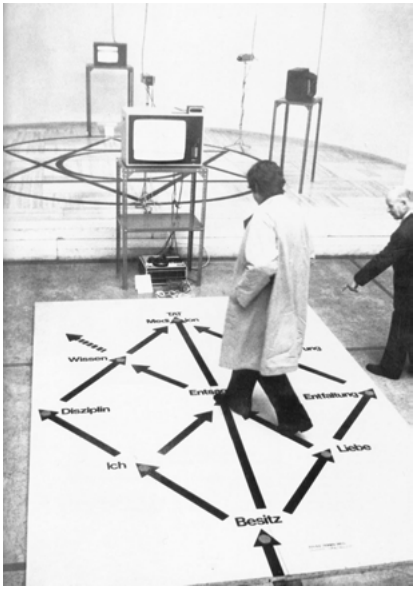

Abb. 90: VALIE EXPORT, Autohypnose, 1969/73

»to argue for a video against the mythology of everyday life«[56]

In dem Videoband *Domination and the Everyday* (1978, Video, Farbe, 32:10 min) wendet sich Rosler der dichten Textur ihres Alltags als jenem Ort zu, an dem verschiedenste Ansprachen und Ansprüche zusammentreffen. Das Band arbeitet mit einer komplexen, audiovisuellen Collage aus drei bis vier zu unterscheidenden Ebenen, die sich auf verschiedene Bild- und Toneinspielungen verteilen. Es reflektiert die Schwierigkeit, die Komplexität dieses alltäglichen Zusammentreffens verschiedener Botschaften und ihre Wechselwirkung zu studieren – und die Mythen des Alltags zu dekonstruieren. Zu hören ist ein Dialog zwischen Mutter und Kind. Es beginnt mit den Geräuschen einer Szene bei Tisch, der eine Szene folgt, in der Rosler ihren Sohn zu Bett bringt. Sie liest ihm eine Geschichte vor. Alles nimmt seinen Lauf. Rosler drängt den Jungen zum Zähneputzen. Das Kind ist widerwillig. Sie albern ein wenig herum, lachen, streiten – tragen kleine Machtkämpfe aus. Währenddessen läuft im Hintergrund ein Radio. Es ist eine Männerstimme zu hören, die über Künstler spricht und über die Prozesse des Bildermachens referiert. Während dieses akustischen Erzählflusses werden verschiedene Bilder eingespielt, Fotografien, die unterschiedlich lange gezeigt werden. Es sind dies zum einen politische Medienbilder aus den Nachrichten, außerdem Ausschnitte aus der amerikanischen Populärkultur (Werbung, Magazine, Postkar-

zu verfolgen, die durch den sozialen Code die soziale Anpassung garantiert«, VALIE EXPORT zu der Arbeit *Autohypnose*, zit. nach ‹http://www.hgb-leipzig.de/daniels/vom-readymade-zum-cyberspace/mkn/VEad.html›, zuletzt: 10.10.2007.

56 Rosler 2000.

ten), Privatfotos von Martha Rosler mit Familie und Freunden und ein paar andere Privataufnahmen ohne direkt ersichtliche Zuordnung. Währenddessen laufen Textbänder – in der Form von Untertiteln – über diese Bilder. Sie sprechen in rascher Folge über Herrschaftsverhältnisse, stellen weltpolitische Fragen zur Freiheit und erklären, dass der Diktator von Chile sein Volk über das Fernsehen kontrolliere. Am Ende fragt Rosler ihren kleinen Sohn, was er denke, wovon der Mann im Radio gesprochen habe. Er antwortet, nicht zugehört zu haben und fragt zurück. Die Mutter sagt, sie habe auch nicht hingehört und ergänzt dann aber »He was talking about making pictures«.

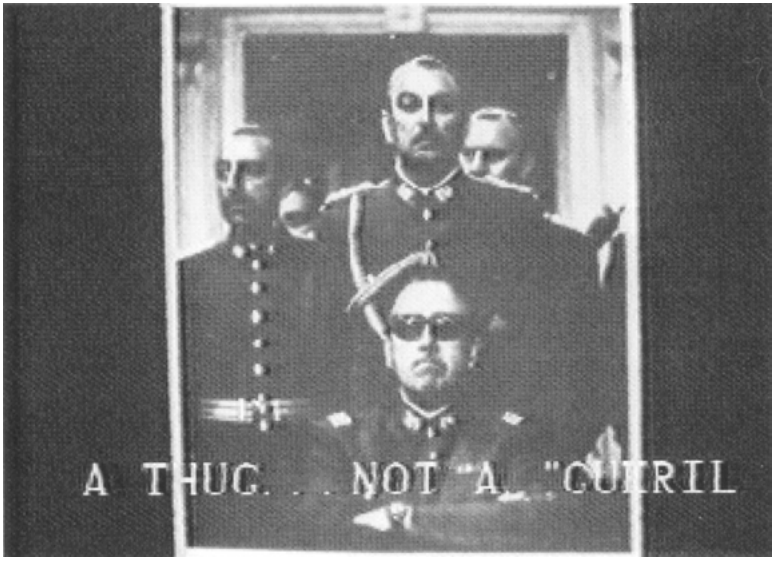

Abb. 91: Martha Rosler, Domination and the Everyday, 1978

Domination and the Everyday ist eine narrative Arbeit, die sich jedoch der gängigen Form des Geschichtenerzählens medial widersetzt. Die montierte Gleichzeitigkeit der verschiedenen Ebenen der Einspielungen, macht es nahezu unmöglich, einer der angesprochenen Thematiken die volle Aufmerksamkeit zu schenken und ihren Strang zu verfolgen. Alle sind sie miteinander verwoben, durchkreuzen sich, drängen sich ab – und nehmen einander auf. Die formale Herangehensweise der disjunktiven Collage unterschiedlicher Geräusch- und Bildaufnahmen zielt auf die virtuelle Syntheseleistung der inneren Monitore, auf die Fähigkeit der Betrachtenden, stark unterschiedliche Fragmente zu sinnhaften Strängen zu verknüpfen – jedoch ohne dabei ein geschlossenes Ganzes zu evozieren. Eigentümliche Beziehungen stellen sich zwischen den Machtkämpfen von Mutter und Sohn und den in Schrift und Bild zu lesen gegebenen politischen Formen von Dominanz und Unterdrückung her. Die sonore Stimme des Radiosprechers erinnert an die Fähigkeit, *Bilder zu machen*. Fast hätte man vergessen, dass Rosler, die Bildermacherin dieser Arbeit, nicht allein die Mutter ist, die ihr Kind füttert und mit Geschichten, Albernheiten und Ermahnungen zu Bett zu bringen sucht. Alexander Alberro verweist zurecht darauf, dass Roslers Collagetechniken mit Lü-

cken arbeiten, die auch im Assoziationsvermögen der Betrachtenden nicht geschlossen werden können:

> Ziel ihrer Strategie ist die Produktion von Werken, die nicht nahtlos verarbeitet sind, sondern ihren Konstruktionscharakter betonen. Dadurch entstehen Lücken, durch welche – einer größer werdenden Schar von DichterInnen, SchriftstellerInnen, DramatikerInnen, FilmemacherInnen und TheoretikerInnen wie Godard und Rosler zufolge – die Politik Einlaß findet.[57]

Roslers *Bilder Machen* führt einen für das Medium Video ebenso typischen wie gleichzeitig äußerst ungewöhnlichen Ansatz vor. Die vielstimmige oder mehrdimensionale Audiovisualität wird als ein synästhetischer Raum erfahrbar. Anders aber als in den Environmentbeispielen zur Utopie des *Expanded Cinema* bei Gene Youngblood, ist es bei Rosler der Alltag, der ganz normale Raum der Gegenwart, der vielstimmig dominiert zu sein scheint und eine synästhetische Kompetenz erfordert, um aus den sich überlagernden Erzählungen sinnvolle Beziehungen lesen zu können, die zu Koordinaten der eigenen Bewegung werden – wie in dem Abschreiten des Codes bei EXPORT. Ähnlich wie Roslers Foto-Text-Arbeit, die ihr ästhetisches Programm im Titel trägt: *The Bowery in two inadequate descriptive systems* (1974-75), operiert die Videoarbeit mit der Lücke zwischen den verschiedenen Beschreibungssystemen, mit ihrer Inadequatheit und Unvollständigkeit. Die Mischung aus der sehr intim anmutenden Audioaufnahme zwischen Rosler und ihrem Sohn, die ein Authentizitätsversprechen birgt, und den statischen Bildern, in denen private Fotos von Nachrichtenbildern unterbrochen sind, erzeugt einen Effekt von gleichzeitiger Annäherung und Distanzierung. Darin liegt die Stärke von Roslers argumentativer Videoarbeit, die durch Verfremdungen für Prozesse der Desidentifikation sorgt und gleichzeitig Roslers verstrickte Position kenntlich macht. Das Medium wird in ihrem Versuch, »to argue for a video against the mythology of everyday life«[58], als eine Strategie kenntlich, mittendrin für Abstand zu sorgen.

Den alltäglichen Mythen des Fernsehens begegnete die frühe feministische Videokunst mit Techniken des *Nahsehens* – der Fokussierung von Details; dem in Rollen schlüpfen und Bildräume betreten; der Reflexion der taktilen, intimen und verführenden Qualität des Monitorbildes; dem mythischen Widerschein auf der eigenen Haut und den Einschreibungen ins Bewusstsein von sich selbst. Vor diesem Hintergrund ist das Bemühen um den Monitor als einer Art elektronischem Spiegel different zu der Frage narzisstischer Selbstspiegelung, da es dem Versuch einer Perspektivumkehr der Fernsehzuschauer diente. Um sich *fern* sehen – das heißt distanziert – betrachten zu können, wurde Video seitens feministisch orientierter Künstlerinnen zur Inversion der hegemonialen Optik eingesetzt.

57 Alberro 1999, S. 170f.
58 Rosler 2000.

ZUSAMMENFASSUNG

Das Livebild-Medium Video wurde um 1970, im Sinne Walter Benjamins, als ein neuer Operateur entdeckt, dessen Perspektive die Wirklichkeit nach »neuem Gesetz« zusammenfügte. Seine Ähnlichkeit zur Spiegelfunktion und seine Direktheit machten es zu einem viel versprechenden, theoretischen Objekt für die Frage nach dem (narzisstischen) Subjekt und dessen Leben *in* und *durch* Bilder. Dabei spielte die Wahrnehmung von Nähe eine große Rolle und gab der mit dem Fernseh-Zeitalter in Verbindung gebrachten These von der *Tyrannei der Intimität* (Richard Sennett) eine andere Wendung. Denn es ging darum, den »Nah-Raum« des Mediums Video, von dem der Künstler Vito Acconci spricht[1], für eine katalytisch wirksame, operative Begegnung zu nutzen. Video schuf die Intimität eines Zwiegesprächs – nicht nur die des Subjekts mit sich selbst, sondern auch und gerade die mit einem (imaginären) Gegenüber. Die vorliegende Untersuchung zur *Operation Video* zeigt die repräsentationskritischen Konsequenzen solcher ›Zwiesprachen‹ – zwischen Künstler/in, Medium und Betrachter/in – auf. Im ersten Kapitel geht es um die »Signatur der Zeit« (Benjamin), in der sich eine Neuorientierung des Subjektdiskurses abzeichnete, die sowohl auf die politische Destabilisierung tradierter Ordnungen als auch auf den medialen Umbruch, den die Einführung von Video bedeutete, zu beziehen ist. Wie in dem einführenden Kapitel dargelegt, wurde *Fernsehen* in der frühen Videokunst nicht allein mit Bezug auf den Apparat, im Sinne der Kiste wie der ausgestrahlten Bilder, reflektiert. Vielmehr führten die künstlerischen Versuche, die beiden Bildschirmmedien zu spezifizieren, zu einer weit reichenden Reflexion über das konstitutive Verhältnis von Subjekt und Bild – was sich in der wiederholten Rede über deren narzisstische Qualitäten niederschlug. *Die Videokünstlerin* bezieht innerhalb dieses vielstimmigen Diskurses – dem wendet sich das zweite Kapitel zu – eine (repräsentations-)kritische Position. Insofern sie weniger als reale, sondern eher als eine theoretische Figur zu verstehen ist, fungiert sie als ein spezifisches Subjekt, das sich von der universalisierenden Form des Mediendiskurses deutlich unterscheidet: Sie ist *situiert*, das heißt sie ist ein ebenso konkretes, geschlechtlich markiertes wie sozial und historisch konstituiertes Subjekt, das seine Abhängigkeiten nicht nur nicht leugnet, sondern explizit zum Ausgangspunkt einer selbstkritischen Analyse macht – was mit der Nähe der feministischen Praxis des *consciousness raisings* zu Michel Foucaults Analyse der Mikropolitiken der Macht und Roland Barthes' Kritik an der Naturalisierung des Kulturellen verdeutlicht werden kann. Paradigmatisch verdichtet sich diese Perspektive in Martha Roslers Videoarbeiten zu einer Strategie *mittendrin für Abstand zu sorgen.* Roslers *Characters* zeugen von einer anderen Subjektauffassung – einer, die die eigene, konstitutive Einbettung in die symbolische Ordnung anerkennt und semiotisch agiert, das heißt ihren Zeichenstatus repräsentationskritisch einsetzt. Das Objekt der Be-

1 Künstler-Videos, Kunsthaus Zürich 1995, S. 50.

trachtung, *die Frau im Bild*, wird damit zum Subjekt einer Zeichenoperation, was als eine repräsentationspolitische Option bildhafter Praktiken verstanden werden muss.

Im frühen Video(kunst)diskurs war oft die Rede von der Auflösung der Grenzen zwischen Subjekt und Objekt. Wie die Arbeit *Operation Video* zeigt, wurde diese vermeintliche Auflösung jedoch nicht allein negativ besetzt und als Verlust stabil geglaubter Grenzen wahrgenommen, sondern wurde ebenso zum Anlass, die Wirksamkeit des Bildhaften zu reflektieren und zu erkennen, dass Repräsentation in einem psychischen wie physischen Sinn *einschneidend* wirkt – sich also im Butlerschen Sinn körperlich materialisiert. Diese Form einer Wechselbeziehung zwischen Repräsentation und Wirklichkeit klärt das dritte Kapitel mit einigen zentralen kultur- wie medientheoretischen Begriffen Benjamins, welche die Dialektik von Operationsbild und Bildoperation sowie die Komplexität der Perspektive eines medialen Eingriffs zu denken verhelfen; ein Gedanke, den das vierte Kapitel aufgreift und zu der Frage wendet, inwiefern Video einen performativen Rahmen für die repräsentationskritische Auseinandersetzung mit dem topologischen Status der Frau als Bild bot und Eingriffe in die (Bild)Geschichte ermöglichte. Am Beispiel der Arbeiten von Lili Dujourie und Hermine Freed untersucht dieser Teil Strategien, die den Bildraum als einen existentiellen Handlungsraum anerkennen und nutzen – als einen Projektionsraum, den es offensiv zu betreten galt, um im Wechsel von Darstellung und Vorstellung tradierte Bilder von innen heraus in Bewegung zu versetzen. Das fünfte Kapitel legt dar, dass der Kunstdiskurs die paradigmatischen Verschiebungen in der »Wendezeit« (Benjamin) um 1960–'75 als Spiel um die Positionen der drei imaginären Größen Künstler, Werk und Betrachter austrug, wobei der Figur des Künstlers als der exemplarischen Subjektposition der Moderne eine besondere Rolle zukam. Videoarbeiten der Künstlerinnen Hannah Wilke, Eleanor Antin und Sanja Ivecović werden vor diesem Hintergrund als kritischer Kommentar zu zugespitzten minimalistischen und konzeptuellen Ansätzen in der Body Art lesbar. Entgegen der Idee einer ›Entsemantisierung‹ des Künstler(innen)körpers, die dessen Neutralität als Medium und Material zu behaupten sucht, insistieren ihre Arbeiten auf einer politischen Lesbarkeit von Gesten und der Einbettung in ein historisches Bilderbe, das es den Künstlerinnen verwehrte, die männlichen Konstruktionen von Blick und Meisterschaft unberücksichtigt zu lassen. Das letzte Kapitel knüpft an die auf das Medium Video gestützte Lesbarkeit von Gesten an und spannt den Bogen zurück zu der Ausgangsfrage: Welche repräsentationskritische Bedeutung ist den Videoarbeiten zur spiegelbildlichen Verfasstheit des Subjekts im Rahmen des Kunstdiskurses und im Kontext der Fernsehkultur ihrer Zeit zuzusprechen? Am Beispiel einiger Arbeiten von Lisa Steele wird die Auseinandersetzung mit Video als Reflexion einer Technik des ›Nahsehens‹ abgeschlossen. Die Perspektive, Video als Ich-Funktion eines *anderen* Sehens zu verstehen, wird hier zur Gegenfigur des souveränen Cogito, seiner Selbstbezüglichkeit wie konstitutiven Abhängigkeit vom distanzierten Blick.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Ich danke Martha Rosler und der Generali Foundation (Wien) für die freundliche Bereitstellung eigener Abbildungen sowie der Video Data Bank Chicago und V-Tape (Toronto) für die freundliche Genehmigung der Videostills.

Kapitel 1

Abb. 1: Mierle Laderman Ukeles, *Hartford Wash: Washing, Tracks, Maintenance: Outside*, 1973, Hartford, Connecticut. In: The Artist's Body, S.89.

Abb. 2: Damen vor dem Bildschirm. In: Paul 1958, S. 18.

Abb. 3: Kennedy Nixon Debate, USA, 27.09.1960, Photographie Bettman News Photos, New York. In: TV Kultur 1997, S. 231.

Abb. 4: VALIE EXPORT, *Facing a Family*, 1971, Expanded Movie/Video/TV-Aktion, Imaginäre Leinwand. In: Split: Reality 1997, S. 76.

Abb. 5: Richard Kriesche, *Inside-Outside* (Videodemonstration Nr. 8), 1973. In: Re-Play 2000, S. 219.

Abb. 6: Standbilder aus 1984, Kinofilm, GB 1984. In: TV Kultur 1997, S. 325.

Abb. 7: Peter Weibel, *TV Aquarium (TV Tod I),* 1970, 3 min., ‹http://www.medien-kunst-netz.de/works/tv-aquarium/›, zuletzt: 01.11.2007.

Abb. 8: Harun Farocki, *NICHT löschbares Feuer*, 1968/69. In: Baumgärtel 2002, S. 83.

Abb. 9: Martha Rosler, *Bringing the War Home: House Beautiful*, 1967–72, Fotomontage. In: Martha Rosler. Positionen in der Lebenswelt 1999, S. 30.

Abb. 10: Nam June Paik, *Magnet TV*, 1965. In: Fifer/Hall 1990, S. 70.

Abb. 11: Nam June Paik, *Richard Nixon* aus *Videotape Study No. 3/McLuhan Caged* (auch verwendet in *Global Groove*, 1973), Südkorea/USA, 1967–69. In: TV Kultur 1997, S. 240.

Abb. 12: Sanja Iveković, *Sweet Violence*, 1974. Video, s/w, 12 min, Ton. In: Personal Cuts 2001, S. 75.

Abb. 13: Vito Acconci, *Centers,* 1971. Video, s/w, 22 min 43 sec, Ton. © Video Data Bank Chicago (Videostill: S.A.).

Abb. 14, 15: Peter Campus, *Interface*, 1972. Closed Circuit Video Installation, oben: Bykert Gallery, New York, unten: Kölnischer Kunstverein, Project 74. In: Peter Campus 1979, S. 14 und 15.

Abb. 16: Peter Campus, *Shadow Projection.* Closed Circuit Video Installation, 1974, The Kitchen, New York, N.Y. In: Peter Campus 1979, S. 21.

Abb. 17: Peter Campus, *mem*, 1975. Closed Circuit Video Installation, Bykert Gallery. In: Peter Campus 1979, S. 21.

Abb. 18: Joan Jonas, *Left Side Right Side,* 1972. Video, s/w, 3 min, Ton. © Video Data Bank Chicago (Videostill: S.A.).
Abb. 19: Joan Jonas, *Left Side Right Side,* 1972. In: Körpersprache 1975, ohne Seitenangabe.
Abb. 20 a,b: Friederike Pezold, *La Toilette,* 1979 (Videostills: S.A.).
Abb. 21: Joan Jonas, *Vertical Roll*, 1972. Video, s/w, 19 min 37 sec, Ton. © Video Data Bank Chicago (Videostill: S.A.).

Kapitel 2

Abb. 22: Paris Match, Cover Juni/Juli 1955. In: Godfrey 2005, S. 325.
Abb. 23 a,b: Martha Rosler, *A budding gourmet*, 1974. Video, s/w, 15 min., © Martha Rosler.
Abb. 24 a,b: Martha Rosler, *Losing: A Conversation with the Parents*, 1977, Video, Farbe, 18 min 39 sec, Ton. © Martha Rosler.
Abb. 25 a,b,c: Martha Rosler, *Semiotics of the Kitchen*, 1975. Video, s/w, 6 min, Ton. © Martha Rosler.
Abb. 26: VALIE EXPORT, *Tapp und Tastkino* 1968, links: Konzeptblatt. In: Mediale Anagramme 2003, S. 184; rechts: Dokumentation, 1968. In: VALIE EXPORT 1992, S. 259.
Abb. 27: Zeitschrift *Film*, (Der erste TAPP- und TASTFILM von VALIE EXPORT), Februar 1969. In: Mediale Anagramme 2003, S. 188.
Abb. 28: VALIE EXPORT, *Ping Pong,* Expanded Movie, 1968. In: VALIE EXPORT 1992, S. 262.
Abb. 29: VALIE EXPORT, *Proselyt*, 1969, Expanded Cinema, Film-Projekt, Konzeptblatt. In: Mediale Anagramme 2003, S. 116.
Abb. 30: VALIE EXPORT*, Auf+Ab+An+Zu*, Expanded Movie/Filmaktion aktive Leinwand/Film als bedingter Reflex, 8 mm, s/w und Farbe, ohne Ton, Film übermalt, 3 min., Aufführung in der Generali-Foundation, Wien, 1996. In: Split: Reality, S. 64.
Abb. 31: VALIE EXPORT*, Abstract Film No. 1*, Expanded Movie, 1967–68, Konzeptblatt. In: VALIE EXPORT 1992, S. 252.
Abb. 32, 33: VALIE EXPORT*, Cutting*, Expanded Cinema, 1967–68. In: VALIE EXPORT 1992, S. 254 und 255.
Abb. 34: *Videodrome*, Kinofilm, Kanada 1982. In: TV Kultur 1997, S. 352f.

Kapitel 3

Abb. 35: Lynda Benglis, *Now* 1973. Video, Farbe, 11 min 45 sec, Ton. © Video Data Bank Chicago (Videostills: S.A.).

Kapitel 4

Abb. 36: Lili Dujourie, *Hommage à ...* I, 1972. Video, s/w, 20 min 7 sec, ohne Ton. In: Lili Dujourie 2002, S. 43–45.
Abb. 37: Lili Dujourie , *Koraal*, 1978. Video, s/w, 06 min 23 sec, ohne Ton. In: Lili Dujourie 2002, S. 62f.

Abb. 38: Lili Dujourie, *Sonnet*, 1974. Video, s/w, 7 min 18 sec, ohne Ton. In: Lili Dujourie 2002, S. 65, 67.

Abb. 39: Lili Dujourie, *Sanguine,* 1975. Video, s/w, 17 min 30 sec, ohne Ton. In: Lili Dujourie 2002, S. 69f.

Abb. 40: Lili Dujourie, *Effen spiegel van een stille stroom*, 1976. Video, s/w, 13 min 43 sec, ohne Ton. In: Lili Dujourie 2002, S. 82f.

Abb. 41: Lili Dujourie, *Spiegel*, 1976. Video, s/w, 7 min 27 sec, ohne Ton. In: Lili Dujourie 2002, S. 72f.

Abb. 42: Lili Dujourie, *Hommage à ... II*, 1972. Video, s/w, 18 min 31 sec, ohne Ton. In: Lili Dujourie 2002, S. 47–49.

Abb. 43: Lili Dujourie, *Hommage à ... III*, 1972. Video, s/w, 37 min 2 sec, ohne Ton. In: Lili Dujourie 2002, S. 51–53.

Abb. 44 a,b: Lili Dujourie, *Hommage à ... IV und V*, 1972. Video, s/w, ohne Ton, *IV*: 26 min 51 sec; *V*: 14 min 33 sec. In: Lili Dujourie 2002, S. 56–61.

Abb. 45: Wolf Vostell, *YOU-Happening*, 1964. In: TV Kultur 1997, S. 243.

Abb. 46: Gruppe Art Farm mit Chip Lord, Doug Michels und Curtis Schreier, *Media Burn*, San Francisco, 1975, Video, farbig, Ton, 26 min. In: TV Kultur 1997, S. 295.

Abb. 47: Gottfried Bechtold, *Test 1*, 1971. Video, s/w, Ton, 3 min, in Re-Play 2000, S. 160.

Abb. 48: VALIE EXPORT, *Touching. Body Poem,* 1970. In Split: Reality 1992, S. 75.

Abb. 49: Reiner Ruthenbeck, *Objekt zur teilweisen Verdeckung einer Video-Scene, 1972–74*, s/w, ca. 10 min. In: Documenta 6, S. 354.

Abb. 50: Peter Weibel, *Zeitblut (Tele-Aktion VII),* 1972/1978. In Re-Play, S. 280.

Abb. 51: Douglas Davis, *The Austrian Tapes*, 1974. Video, Farbe, 15 min, Ton. In: Documenta 6 1977, S. 334.

Abb. 52: Peter Weibel, *The Endless Sandwich (Tele-Aktion I)*, 1969. In: Documenta 6 1977, S. 357.

Abb. 53: Rita Myers, *Slow Squeeze 1*, 1973. Video, s/w, 10 min, ohne Ton. In: Rita Myers 1975, S. 26.

Abb. 54: Rita Myers, *Sleep Performance*, 1974, Synapse, Syracuse University. In: Rita Myers 1975, S. 25.

Abb. 55: Vito Acconci, *Pryings*, 1971, Performance mit Kathy Dillon, New York University, April 1971, Videodokumentation, s/w, 17 min. In: Osswald 2003, S. 151.

Abb. 56: Mary Kelly, *Post-Partum Document: Introduction*, 1973. In: Mary Kelly 1997, S. 42.

Abb. 57: Mary Kelly: *Documentation I*, 1974, *Analysed faecal stains and feeding charts (prototype),* 1974. In: Mary Kelly 1997, S. 17.

Abb. 58: Mary Kelly, *Antepartum*, 1973, s/w, ohne Ton, Videotransfer von 8mm Film (1 min 30 sec) als Nummer 2 einer Edition von 5, © Sammlung Generali Foundation.

Abb. 59 a,b: Hermine Freed, *Art Herstory* 1974. Video, Farbe, 22 min, Ton. © Video Data Bank Chicago (Videostills: S.A.).

Abb. 60: VALIE EXPORT, *Körperkonfigurationen/Stilles Sprechen*, 1975. Video, s/w, 10 min. In: Documenta 6 1977, S. 338.

Abb. 61: Ulrike Rosenbach, *Reflektionen über die Geburt der Venus*, 1976. Video zur Aktion in Los Angeles, s/w, 15 min, Ton. In: Rosenbach 1982b, S. 14.

Abb. 62 a,b,c: Hermine Freed, *Family Album*, 1975. Video, s/w, 10 min, Ton. © Video Data Bank Chicago (Videostills: S.A.).

Abb. 63: Ulrike Rosenbach, *Glauben Sie nicht, dass ich eine Amazone bin*, 1975. Videoperformance; Video, s/w, 10 min, Ton. In: Rosenbach 1982b, S. 6.

Abb. 64: Ulrike Rosenbach, *Glauben Sie nicht, dass ich eine Amazone bin*, 1975. In: Körpersprache 1975, ohne Seitenangabe.

Kapitel 5

Abb. 65 a,b: Robert Morris, o. T., 1961. Holz, 188 x 63.5 x 26.5 cm, a) in: Didi-Huberman 1999, S. 116, b) in: Out of Actions 1998, S. 89.

Abb. 66: Robert Morris, *I-Box*, 1962. Bemaltes Sperrholz, Metall, Foto, 48 x 33 x 4 cm. In: Jones 2000, S. 71.

Abb. 67: VALIE EXPORT, *Mann & Frau & Animal*, 1973. In: Mediale Anagramme 2003, S. 66f.

Abb. 68: Vito Acconci, *Seedbed*, Performance 1972. In: Out of Actions 1998, S. 239.

Abb. 69: Jackson Pollock in seinem Atelier, um 1950, East Hampton. Foto: Hans Namuth. In: Jones 2000, S. 51.

Abb. 70: Nina Sobell, *Hey! Baby Chickey!,* 1978. Video, s/w, 7 min, Ton. © Video Data Bank Chicago.

Abb. 71: Hannah Wilke, *Gestures*, 1974. Video, s/w, 30 min, Ton. In: Hannah Wilke, NGBK 2000, S. 6.

Abb. 72 a,b,c: Hannah Wilke, *Intercourse With…,* 1977. Video der Performance in London, Ontario. © Electronic Arts Intermix New York (Videostills: S.A.). Detail (c) in: Übrigens sterben immer die anderen 1988, S. 261.

Abb. 73: Hannah Wilke, *Through the Large Glass*, Performance im Philadelphia Museum of Art 1977. In: Übrigens sterben immer die anderen 1988, S. 258.

Abb. 74: Marcel Duchamp, *La Mariée mise à nu par ses Célibataires, même*, 1915–23, rechts M. Duchamp mit Henri Marceau und ein Arbeiter bei der Installation des Großen Glases im Philadelphia Museum of Art, 19. Juli 1954. In: Übrigens sterben immer die anderen 1988, S. 35 und 53.

Abb. 75: Hannah Wilke, *I Object: Memoirs of a Sugargiver,* 1977–78. Performalistisches Selbstporträt mit Richard Hamilton. *In:* Hannah Wilke, NGBK 2000, S. 53.

Abb. 76 a,b: Eleanor Antin, *Representational Painting*, 1971. Video, s/w, 38 min, ohne Ton. © Electronic Arts Intermix New York (Videostills: S.A.).

Abb. 77: Sanja Iveković, *Make Up – Make Down*, 1976. Video, Farbe, 9 min, Ton. In: Personal Cuts 2001, S. 76/77.

Kapitel 6

Abb. 78: Lisa Steele, *A Very Personal Story*, 1974. Video, s/w, 19 min 50 sec, Ton. © Vtape Toronto (Videostills: S.A.).

Abb. 79: Lynn Hershman, *Roberta's Body Language Chart*, 1978.In: Fifer/Hall 1990, S. 268.

Abb. 80 a,b: Lynn Hershman, *The Dante Hotel*, 1973–74. Rechts: Detail Of Occupants Of Room 47, Fotos: Edmund Shea. In: The Art and Films of Lynn Hershman Leeson 2005, S. 21–22.

Abb. 81: Lynn Hershman, *Roberta Construction Chart #2*, 1974. In: Double Life 2001, S. 115.

Abb. 82: Adrian Piper, *The Mythic Being: Cruising White Women #1*, 1975. In: Piper 1996, S. 148.

Abb. 83: Adrian Piper, *Catalysis IV*, 1970. In: Broude/Garrard 1994, S. 160.

Abb. 84: Adrian Piper, *Catalysis III*, 1970. In: Godfrey 2005, S. 233.

Abb. 85 a,b: Eleanor Antin, a) *The King*, 1972; b) *The King of Solana Beach*, 1973–74. In: Lynn/Rifkin 1981, a: S. 8 und b: 11.

Abb. 86: Sanja Ivecović, *Meeting Point*, 1978. Video/Live-Videoaktion. In: Personal Cuts 2001, S. 82.

Abb. 87 a,b: Lisa Steele*, Birthday Suit: With Scars and Defects,* 1974. Video, s/w, 13 min, Ton. © Vtape Toronto (Videostills: S.A.).

Abb. 88: Lisa Steele*, Facing South,* 1975. Video, s/w, 22 min, Ton. © Vtape Toronto (Videostills: S.A.).

Abb. 89: Sanja Ivecović, *Looking At*, 1974. Video, s/w, 14 min, Ton. In: Personal Cuts 2001, S. 72.

Abb. 90: VALIE EXPORT, *Autohypnose*, 1969/73, Interaktive Video-installation. In: VALIE EXPORT 1992, S. 188.

Abb. 91: Martha Rosler, *Domination and the Everyday*, 1978. Video, Farbe, 32 min 7 sec, Ton. In: Positionen in der Lebenswelt 1999, S. 171.

LITERATUR

Acconci, Vito (1990): Television, Furniture, and Sculpture. In: Hall, Doug; Sally Jo Fifer (Hg.): Illuminating Video. An Essential Guide to Video Art. Original: Det Lumineuze Beeld, Stedelijk Museum Amsterdam 1984, New York: Aperture Foundation, S. 125–134.

Adorf, Sigrid; Kathrin Heinz, Dorothee Richter (Hg.): Im (Be)Griff des Bildes. Themenheft: Frauen Kunst Wissenschaft, Heft 35, Juni 2003.

Adorf, Sigrid (2003a): Entspiegelungen. Un/Sichtbare Körper in der Reflexion feministischer Kunst(wissenschaft). In: Heinz, Kathrin; Barbara Thiessen (Hg.): Feministische Forschung – Nachhaltige Einsprüche. Opladen: Leske und Budrich, S. 277–305.

Adorf, Sigrid (2003b): Zwischen den Zeichen gelesen. VALIE EXPORTs Schnitt-techniken im Medienverbund Körper-Bild-Sprache-Apparat. In: VALIE EXPORT. Mediale Anagramme, Kat. der Ausst., Neue Gesellschaft für bildende Kunst, (NGBK) Berlin, Berlin, S. 91–98.

Adorf, Sigrid (2004a): Blicke überleben. Die unheimliche Treffsicherheit verfehlter Blicke in Claude Cahuns fotografischen Selbstinszenierungen. In: Bauer-Funke, Cerstin; Gisela Febel (Hg.): Menschenkonstruktionen. Künstliche Menschen in Literatur, Film, Theater und Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. Querelles. Jahrbuch für Frauen- und Geschlechterforschung, Band 9, S. 107–128.

Adorf, Sigrid (2004b): Eine Frage der Geste? Der Akt, das Bild, seine Sprache und ihre Bewegung in der Body Art der 70er Jahre. In: Schmutz, Hemma; Tanja Widmann [Hg.]: Dass die Körper sprechen, auch das wissen wir seit langem. Kat. der Ausst., Generali Foundation, Wien 2004, S. 21-37.

Adorf, Sigrid (2004c): Narzisstische Splitter. Video als feministische Botschaft in den 70er Jahren. In: Falkenhausen, Susanne von; Silke Förschler; Ingeborg Reichle; Bettina Uppenkamp (Hg.): Medien der Kunst. Geschlecht, Metapher, Code. Beiträge der 7. Kunsthistorikerinnen-Tagung in Berlin 2002, Marburg: Jonas, S. 72–86.

Adorf, Sigrid (2007a): Operative Bilder. Repräsentationskritische Eingriffe von Videokünstlerinnen der 1970er Jahre. In: Imesch, Kornelia; Jennifer John; Daniela Mondini; Sigrid Schade [Hg.]: Inscriptions/Transgressions. Akten der Lausanner Tagung, Bern: Peter Lang

Adorf, Sigrid (2007b): Prekäre Präsenz I. *N*ow (Lynda Benglis, 1973). In: Dies. ; Sabine Gebhardt Fink; Sigrid Schade; Steffen Schmidt [Hg.]: Is it now? - Gegenwart in den Künsten. Zürich: Museum für Gestaltung Zürich, S. 96–109.

Agamben, Giorgio: Noten zur Geste. In: Georg-Lauer, Jutta (Hg.): Postmoderne und Politik. Tübingen: edition diskord 1992, S. 97–107.

Alberro, Alexander: Die Dialektik des Alltags: Martha Rosler und die Strategien der Verlockung. In: Breitwieser, Sabine (Hg.): Martha Rosler. Positionen in der Lebenswelt. Kat. der Ausst., Generali Foundation, Wien 1999, S. 151–186.

Althusser, Louis: Ideologie und ideologische Staatsapparate. Berlin, Hamburg 1977.

Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik 1913–1993. Kat. der Ausst., München: Prestel 1993.

Angerer, Marie-Luise: body options: körper. spuren. medien. bilder. Wien: Turia und Kant 1999.

Antin, Eleanor: Dialogue with a Medium. In: Art-Rite, Heft 7, Herbst 1974, S. 23–24.

Bahtsetzis, Sotirios: Die Lust am Sehen. Marcel Duchamps »Étant donnés«: zwischen der Skopisierung des Begehrens und der Feminisierung des Bildraums . In: tout-fait. The Marcel Duchamp Studies Online Journal, Heft April 2005; http://toutfait.com/duchamp.jsp?postid=4418&keyword=#N_62_top, zuletzt: 12.10.2007.

Bal, Mieke: Kulturanalyse. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2002.

Bal, Mieke: Schweben zwischen Gegenstand und Ereignis: Begegnungen mit Lili Dujourie. Erschienen zur Ausstellung im Kunstverein München, München: Wilhelm Fink 1998.

Bal, Mieke; Norman Bryson: Semiotics and Art History. In: The Art Bulletin, Heft 2, Jg. 73, 1991, S. 174–298.

Barlow, Melinda M.: Feminism 101: The New York Women's Video Festival, 1972–1980. In: Camera Obscura, Heft 3, Jg. 18, 2003, S. 2–39.

Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie. Titel der Originalausgabe: La chambre claire. Note sur la photographie, Paris 1980, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1989.

Barthes, Roland: Mythen des Alltags. Titel der Originalausgabe: Mythologies. Edition du Seuil, Paris 1957, Frankfurt/M. 1964, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1996.

Barthes, Roland: Das semiologische Abenteuer. Titel der Originalausgabe: L'aventure semiologique. Edition du Seuil, Paris 1985, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1988.

Barthes, Roland: Der Tod des Autors. In: Wirth, Uwe (Hg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Franz. Original: 1968, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2002, S. 104–110.

Baudrillard, Jean: Videowelt und fraktales Subjekt. In: Barck, Karlheinz; Peter Gente; Heidi Paris; Stefan Richter (Hg.): Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. 5., durchgesehene Auflage, Leipzig: Reclam 1990, S. 252–264.

Baudry, Jean-Louis: Das Dispositiv: Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks. In: Pias, Claus; Joseph Vogel; Lorenz Engell; Oliver Fahle; Britta Neitzel (Hg.): Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard. Stuttgart, München: Deutsche Verlags-Anstalt GmbH (DVA) 1999, S. 381–404.

Baumgärtel, Tilman: Vom Guerillakino zum Essayfilm: Harun Farocki. Werkmonografie eines Autorenfilmers. Berlin: b_books 2002.

Becker-Schmidt, Regina; Gudrun-Axeli Knapp: Feministische Theorien zur Einführung. 2. Aufl., Hamburg: Junius 2001.

Becker, Barbara; Irmela Schneider (Hg.): Was vom Körper übrig bleibt. Körperlichkeit – Identität – Medien. Frankfurt/M., New York: Campus 2000.

Bellmer, Hans: Kleine Anatomie des körperlichen Unbewussten oder Die Anatomie des Bildes. In: Ders. (Hg.): Die Puppe. Berlin 1962, S. 73–114.

Belting, Hans: Bild-Anthropologie. München: Fink 2001.

Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (1936). Frankfurt/M.: Suhrkamp 1977a, S. 9–44.

Benjamin, Walter: Kleine Geschichte der Photographie (1931). In: Ders. (Hg.): Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1977b, S. 45–64.

Benjamin, Walter: Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz. In: Gesammelte Schriften II/1, Originaltext 1929, Frankfurt/M: Suhrkamp 1977d, S. 295–310.

Benjamin, Walter: Das Passagen-Werk. Zwei Bände, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1983.

Benjamin, Walter: Der Autor als Produzent. In: Gesammelte Schriften II, Ansprache am Institut zum Studium des Fascismus in Paris am 27. April 1934, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1977c, S. 683–701.

Benjamin, Walter: Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen. In: Sprache und Geschichte. Philosophische Essays, Stuttgart: Reclam 1992, S. 30–49.

Benjamin, Walter: Erste Fassung des Kunstwerkaufsatzes. In: Gesammelte Schriften II/1, Originaltext 1929, Frankfurt/M: Suhrkamp 1977e.

Benthien, Claudia: Haut. Literaturgeschichte – Körperbilder – Grenzdiskurse. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1999.

Berger, René: Video oder Die künstlerische Herausforderung der Elektronik. In: Gruber, Bettina; Maria Vedder (Hg.): Kunst und Video. Internationale Entwicklung und Künstler. Köln: DuMont 1983, S. 55–61.

Bergermann, Ulrike: Igel testen. Zum Eingreifen in media und science studies. In: Sick, Andrea; Ulrike Bergermann; Elke Bippus; Helene von Oldenburg; Claudia Reiche; Jutta Weber (Hg.): eingreifen. viren, modelle, tricks. thealit Frauen.Kultur.Labor, Bremen 2003, S. 101–115.

Bippus, Elke: Serielle Verfahren. Pop Art, Minimal Art, Conceptual Art und Postminimalism. Berlin: Reimer 2003.

Bismarck, Beatrice von: Fehl-Anzeige? Performative Strategien bei Vito Acconci und Lynda Benglis. In: Richter, Dorothee (Hg.): Dialoge und Debatten. Nürnberg: Verlag für Moderne Kunst 2000, S. 54–69.

Block, René (Hg.): SoHo. Downtown Manhattan. Kat. der Ausst. Soho. Downtown Manhattan, Berliner Festwochen; Akademie der Künste, Berlin 1976.

Boehm, Gottfried (Hg.): Was ist ein Bild? 2. Aufl. (1994), München: Fink 1995a.

Boehm, Gottfried: Die Bilderfrage. In: Ders. (Hg.): Was ist ein Bild?. 2. Aufl. (1994), München: Fink 1995b, S. 325–343.

Braidotti, Rosi: Cyberfeminism with a difference. http://www.let.uu.nl/womens_studies/rosi/cyberfem.htm, letzte Änderung: 03.07.1996, zuletzt:

Brecht, Bertolt: Aufruf an die jungen Maler!. Original: 1920, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1983, S. 40–42.

Brecht, Bertolt: Der Rundfunk als Kommunikationsapparat. In: Pias, Claus; Joseph Vogel; Lorenz Engell; Oliver Fahle; Britta Neitzel (Hg.): Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard. 4. Auflage, Originaltext Brecht: 1932, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt GmbH (DVA) 2002, S. 259–263.

Breitwieser, Sabine (Hg.): Re-Play. Anfänge Internationaler Medienkunst in Österreich. Kat. der Ausst., Generali Foundation Wien, Köln: König 2000.

Bronfen, Elisabeth: Weiblichkeit und Repräsentation – aus der Perspektive von Semiotik, Ästhetik und Psychoanalyse. In: Bußmann, Hadumod; Renate Hof (Hg.): Genus – Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 1995, S. 408–447.

Broude, Norma; Mary Ann Garrard (Hg.): The Power of Feminist Art: The American Movement of the 70s, History and Impact. New York: Harry N. Abrams 1994.

Brouwer, Marianne: Homage to… : The Pensive Images of Lili Dujourie. In: De Zegher, M. Catherine (Hg.): Inside the Visible. An Elliptical Traverse of 20th-Century Art in, of, and from the Feminine. Kat. der Ausst., The Kanaal Art Foundation, Kortrijk, Flanders; The Institute of Contemporary Art, Boston, 1996, S. 265–269.

Buchloh, Benjamin H.D.: Gespräch mit Martha Rosler. In: Breitwieser, Sabine (Hg.): Martha Rosler. Positionen in der Lebenswelt. Kat. der Ausst., Generali Foundation, Wien 1999, S. 51–90.

Buchmann, Sabeth: »Nur soviel: Das Medium ist nicht die Botschaft«. Kritik der Medientheorie. In: Babias, Marius (Hg.): Im Zentrum der Peripherie. Kunstvermittlung und Vermittlungskunst in den 90er Jahren. Dresden, Basel: Verlag der Kunst 1995, S. 79–102.

Buchmann, Sabeth: Richtig ist was anderes. In: Möntmann, Nina; Dorothee Richter (Hg.): Die Visualität der Theorie vs. Die Theorie des Visuellen. Eine Anthologie zur Funktion von Text und Bild in der zeitgenössischen Kunst. Frankfurt/M: Revolver – Archiv für aktuelle Kunst 2004, S. 45–54.

Burnham, Jack: Problems of Criticism: Art and Technology. In: Artforum, Heft 9, January 1971, S. 40–45.

Butler, Judith: Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2001.

Cameron, Eric: The Grammar of the Video Image. In: Arts Magazine, Heft 4, December, Jg. 49, 1974, S. 49–51.

Cameron, Eric: On Painting and Video (Upside Down). In: Parachute, Heft 11, 1978, S. 14–17.

Carson, Juli: Schicht für Schicht – Post Partum Dokument freilegen. Unveröffentlichtes Manuskript zur Ausstellung des Post Partum Document in der Generali Foundation, Wien 1998.

Chave, Anna C.: Minimalismus und die Rhetorik der Macht (1990). In: Stemmrich, Gregor (Hg.): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive. 2. erw. Aufl., Dresden, Basel: Verlag der Kunst 1998, S. 647–677.

Claus, Jürgen: Kunst heute. Personen, Analysen, Dokumente. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1965.

Cottingham, Laura: Shifting Ground. On the Critical Practice of Lucy R. Lippard. In: Seeing through the Seventies. Essays on Feminism and Art, New York: G+B Arts International 2000, S. 1–45.

Cottingham, Laura: Seeing through the Seventies. Essays on Feminism and Art. New York: G+B Arts International 2000.

Crary, Jonathan: Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert. Titel der Originalausgabe: Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century, Cambridge, Massachusetts, London: MIT Press 1990, Dresden 1996.

Crimp, Douglas (Hg.): De-synchronization in Joan Jonas's Performances. Kat. der Ausst., University Art Museum, Berkeley, L.A.: University of California 1983, S. 8–10.

Daniels, Dieter: Über Anfänge – Intermedialität und Internationalität der frühen 60er Jahre in der BRD. In: Daniels, Dieter; Rudolf Frieling (Hg.): Medien Kunst Aktion. Die 60er und 70er Jahre in Deutschland. Wien, New York: Springer 1997.

Davis, Douglas: Video Obscura. In: Artforum, Heft April 1972, S. 65–71.

Davis, Douglas: Video in the Mid-'70's. Prelude to an End/Future. In: Korot, Beryl; Ira Schneider (Hg.): Video Art. An Anthology. New York, London: Harcourt Brace Jovanovich 1976, S. 196–199.

Debray. Régis: Einführung in die Mediologie. Bern, Stuttgart, Wien: Haupt 2003.

Debray. Régis: Für eine Mediologie (1994). In: Pias, Claus; Joseph Vogel; Lorenz Engell; Oliver Fahle; Britta Neitzel (Hg.): Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt GmbH (DVA) 1999, S. 67–75.

Didi-Huberman, Georges: Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes. München: Fink 1999.

Difference. On Representation and Sexuality. Kat. der Ausst. des New Museum of Modern Art New York 1985.

Doane, Mary Ann: Film und Maskerade: Zur Theorie des weiblichen Zuschauers. In: Weissberg, Liliane (Hg.): Weiblichkeit und Maskerade. Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch 1994, S. 66–89.

Documenta 6. Fotografie, Film, Video. Kassel 1977.

Documenta Kassel 16/06–23/09 2007. Kat. der Ausst., documenta und Museum Friedericianum, Köln: Taschen 2007.

Double Life. Identität und Transformation in der zeitgenössischen Kunst. Kat. der Ausst., Generali Foundation Wien, Wien: König 2001.

Druckrey, Timothy (Hg.): Electronic Culture. Technology and Visual Representation. New York: Aperture Foundation 1996.

Eco, Umberto: Über Spiegel. In: Ders. (Hg.): Über Spiegel und andere Phänomene. 6. Auflage, München: Taschen 2001, S. 26–61.

Eiblmayr, Silvia: Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Berlin: Reimer 1993.

Eiblmayr, Silvia: Gewalt am Bild – Gewalt im Bild. Zur Inszenierung des weiblichen Körpers in der Kunst des 20. Jahrhunderts. In: Lindner, Iris et al. (Hg.): Blick-Wechsel: Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte. Berlin: Reimer 1989, S. 337–357.

Eiblmayr, Silvia: Martha Roslers »Characters«. In: Breitwieser, Sabine (Hg.): Martha Rosler. Positionen in der Lebenswelt. Kat. der Ausst., Generali Foundation, Wien 1999, S. 247-259.

Eiblmayr, Silvia; Valie Export; u.a. (Hg.): Kunst mit Eigen-Sinn. Aktuelle Kunst von Frauen. Texte und Dokumentation. Kat. des Museums moderner Kunst, Wien, Wien: Löcker 1985.

Engelbach, Barbara: Zwischen Body Art und Videokunst. Körper und Video in der Aktionskunst um 1970. München: Schreiber 2001.

Engelbach, Barbara: Held, Märtyrer oder Star? Künstlermythen in der Aktionskunst um 1970. In: Hoffmann-Curtius, Kathrin; Silke Wenk (Hg.): Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert. Beiträge

der 6. Kunsthistorikerinnen-Tagung in Tübingen 1996, Marburg: Jonas 1997, S. 185–195.

Enzensberger, Hans Magnus: Baukasten zu einer Theorie der Medien (1970). In: Glotz, Peter (Hg.): Baukasten zu einer Theorie der Medien. Kritische Diskurse zur Pressefreiheit. Reihe ex libris, Kommunikation, Bd. 8, München 1997, S. 97–132.

Eremit, Forscher, Sozialarbeiter? Das veränderte Selbstverständnis von Künstlern. Kat. der Ausst, Kunstverein und Kunsthaus Hamburg 1979.

Export, Valie (Hg.): Magna. Feminismus: Kunst und Kreativität. Ein Überblick über die weibliche Sensibilität, Imagination, Projektion und Problematik, suggeriert durch ein Tableau von Bildern, Objekten, Fotos, Vorträgen, Diskussionen, Lesungen, Filmen, Videobändern und Aktionen. Kat. der Ausst., Galerie nächst St. Stephan 07.03.–05.04.1975, Wien 1975.

Export, Valie: Körpersplitter. Band I. Konfigurationen. Fotografien 1968–77. hrsg. von Heimrad Bäcker, Wien: edition neue texte 1980b.

Falkenhausen, Susanne von; Silke Förschler; Ingeborg Reichle; Bettina Uppenkamp (Hg.): Medien der Kunst. Geschlecht, Metapher, Code. Marburg: Jonas 2004.

Faßler, Manfred: Ohne Spiegel leben: Sichtbarkeiten und posthumane Menschenbilder. München: Fink 2000.

Feldhaus, Reinhild: Der Ort von Künstlerinnen im Diskurs der Avantgarde. Zur Rezeption von Paula Modersohn-Becker, Frida Kahlo und Eva Hesse. Dissertation, Universität Oldenburg (Kunstwissenschaft), Oldenburg 2003.

Feminismus und Medien. Reihe «um 9», hrsg. von G.J. Lischka; anlässlich des gleichnamigen Symposions im Institut für Neue Medien der Städelschule Frankfurt/M. und am Kunstmuseum Bern 1990, Bern: Benteli 1991.

Fifer, Sally Jo; Doug Hall (Hg.): Illuminating Video. An Essential Guide to Video Art. New York: Aperture Foundation 1990.

Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. Frankfurt/M: Suhrkamp 2004.

Fischer, Alfred M.: Die wirkliche Braut, entkleidet. In: Übrigens sterben immer die anderen. Marcel Duchamp und die Avantgarde seit 1950, Kat. der Ausst., Museum Ludwig, Köln 1988, S. 263–271.

Fisher, Jean: Die Intimität des Unendlichen – Lili Dujouries Videos. In: Lili Dujourie. Video's 1972–1981, Dt. Übersetzung als Beilage zum Katalog zur Ausstellung im Badischen Kunstverein/Karlsruhe 2003, Brüssel: argos editions 2002, S. 1–16.

Flach, Sabine: Körper-Szenarien. Zum Verhältnis von Körper und Bild in Videoinstallationen. München: Fink 2003.

Flusser, Vilém: Der umgekehrte Spiegel. Spekulationen über das Video (1991). In: Ders. (Hg.): Die Revolution der Bilder. Der Flusser-Reader zu Kommunikation, Medien und Design. Mannheim: Bollmann 1995, S. 129–133.

Flusser, Vilém: Für eine Phänomenologie des Fernsehens (1974). In: Bollmann, Stefan (Hg.): Medienkultur. Lizenzausgabe, Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch 1997, S. 103–123.

Flusser, Vilém: Gesten. Versuch einer Phänomenologie. Frankfurt/M.: Fischer 1994.

Foster, Hal: Die Crux des Minimalismus (1986). In: Stemmrich, Gregor (Hg.): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive. 2. erw. Aufl., Dresden, Basel: Verlag der Kunst 1998, S. 589–633.

Foster, Hal: For a Concept of the Political in Contemporary Art. In: Recodings. Art, Spectacle, Cultural Politics, Seattle, Washington: Bay Press 1985, S. 139–155.

Foucault, Michel: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. Titel der Originalausgabe: Surveiller et punir. La naissance de la prison. Editions Gallimard, 1975, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1994.

Foucault, Michel: Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I. 11. Aufl. (1983), Titel der Originalausgabe: Histoire de la sexualité, I: La volonté de savoir, 1976, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1999.

Foucault, Michel: Archäologie des Wissens. 8. Auflage (1981), Frankfurt/M.: Suhrkamp 1997.

Foucault, Michel: Was ist ein Autor?. In: Ders. (Hg.): Schriften zur Literatur. Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch 1988, S. 7–31.

Fraueneder, Hildegard: Körperrituale: Die Entmachtung des Repräsentativen in der Kunst Valie Exports und Friederike Pezolds. Dissertation, Geisteswissenschaftliche Fakultät der Universität Salzburg, Salzburg 1988.

Freed, Hermine: Video and Abstract Expressionsim. In: Arts Magazine, Heft 4, December, Jg. 49, 1974, S. 67–69.

Freed, Hermine: In Time of Time. In: Arts Magazine, Heft June 1975, S. 82–84.

Freed, Hermine: »Where do we go?, Where are we?, Where are we going?«. In: Schneider, Ira; Beryl Korot (Hg.): Video Art. An Anthology. New York, London: Harcourt Brace Jovanovich 1976, S. 210–214.

Freud, Sigmund: Das Unbehagen in der Kultur/und andere kulturtheoretische Schriften (1930). Erstausgabe: Reihe: Psychologie, Frankfurt/M.: Fischer 1996.

Freud, Sigmund: Zur Einführung des Narzissmus (1914). In: Das Ich und das Es und andere metapsychologische Schriften, Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1982, S. 19–42.

Fried, Michael: Art and Objecthood. In: Battcock, Gregory (Hg.): Minimal Art. A Critical Anthology. New York: E.P. Dutton 1968, S. 116–147.

Fried, Michael: Kunst und Objekthaftigkeit (1967). In: Stemmrich, Gregor (Hg.): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive. 2. erw. Aufl., Dresden, Basel: Verlag der Kunst 1998, S. 334–374.

Friedel, Helmut: Video-Narziss – Das Neue Selbstbildnis. In: Town, Elke (Hg.): Video by Artists 2. 2. Veröffentlichung (Videokunst in Deutschland 1963–1982, Köln 1982), Toronto: Art Metropole 1986, S. 113–124.

Frohne, Ursula (Hg.): Video cult-ures : multimediale Installationen der 90er Jahre. Kat. der Ausst., Museum für Neue Kunst, ZKM, Karlsruhe, Köln: DuMont 1999.

Frohne, Ursula: The Artwork as Temporal Form. Giving Access to the Historicity, Context and Discursiveness of Media Art. In: Frohne, Ursula; Schieren, Mona; Guiton, Jean-François (Hg.): »Present Continuous Past(s)«. Media Art. Strategies of Presentation, Mediation and Dissemination. Wien, New York: Springer 2005, S. 22–35.

Frohne, Ursula; Schieren, Mona; Guiton, Jean-François (Hg.): »Present Continuous Past(s)«. Media Art. Strategies of Presentation, Mediation and Dissemination. Wien, New York: Springer 2005.

Gaehtgens, Thomas W.; Wulf Herzogenrath; Peter Hoenisch; Sven Thomas (Hg.): TV Kultur. Das Fernsehen in der Kunst seit 1879. Amsterdam, Dresden: Verlag der Kunst 1997.

Gale, Peggy: Lisa Steele – looking very closely. In: Gale, Peggy (Hg.): Video by Artists. Toronto: Art Metropole 1976, S. 201–204.

Gebhardt Fink, Sabine: Prekäre Präsenz II. Thomas Hirschhorns Musée Précaire Albinet. In: Adorf, Sigrid; Sabine Gebhardt Fink; Sigrid Schade; Steffen Schmidt (Hg.): Is it now? – Gegenwart in den Künsten. Zürcher Jahrbuch der Künste 2006, Zürich: Museum für Gestaltung Zürich 2007, S. 110–121.

Godfrey, Tony: Konzeptuelle Kunst. Berlin: Phaidon Press 2005.

Goldberg, Roselee: Performance: live art, 1909 to the present. New York: Harry N. Abrams 1979.

Grafe, Frieda: Ein anderer Eindruck vom Begriff meines Körpers. Friederike Pezold: Video, Zeichnungen und Fotos. In: Filmkritik, Heft 3 1976, S. 120–125.

Graw, Isabelle: Lebendige Erinnerung. Über ästhetische, kontextuelle und konkurentielle Bezüge im Werk von Hannah Wilke. In: AG Unterbrochene Karrieren, NGBK (Hg.): Hannah Wilke 1940–1993. Kat. der Ausst., Neue Gesellschaft für bildende Kunst, Berlin 2000, S. 13–25.

Greenberg, Clement: Modernistische Malerei (1960). In: Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken, Amsterdam, Dresden: Verlag der Kunst 1997, S. 265–278.

Greenberg, Clement: Jackson Pollock: Inspiration, Vision, intuitive Entscheidung (1967). In: Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken, Amsterdam, Dresden: Verlag der Kunst 1997, S. 353–361.

Großklaus, Götz: Medien-Zeit, Medien-Raum. Zum Wandel der raumzeitlichen Wahrnehmung in der Moderne. 2. Aufl. (1995), Frankfurt/M.: Suhrkamp 1997.

Gruber, Bettina; Maria Vedder (Hg.): Kunst und Video. Internationale Entwicklung und Künstler. Köln: DuMont 1983.

Gumpert, Lynn; Ned Rifkin (Hg.): Persona. Kat. der Ausst., The New Museum NY, New York 1981.

Hanhardt, John G.: Décollage/Collage: Anmerkungen zu einer Neuuntersuchung der Ursprünge der Videokunst. In: Herzogenrath, Wulf; Edith Decker (Hg.): Video-Skulptur : retrospektiv und aktuell 1963–1989. Kat. der Ausst., Kölner Kunstverein, Köln: DuMont 1989, S. 13–23.

Hanley, JoAnn (Hg.): The First Generation: Women and Video, 1970–75. Kat. der Ausst. des ICI Exhibition Patrons Circle, New York 1993.

Haraway, Donna: Situiertes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive. Frankfurt/M., New York: Campus 1995, S. 73–97.

Hein, Birgit: Film im Underground. Frankfurt/M., Berlin, Wien: Ullstein 1971.

Hentschel, Linda: Unwegsamkeiten auf dem Feld des Sehens. Raumwahrnehmungen, Sehirritationen und Geschlechtersituierungen bei Valie Export und Cindy Sherman. In: Frauen Kunst Wissenschaft, Heft Dezember, Jg. 22, Marburg: Jonas 1996, S. 56–68.

Hentschel, Linda: Pornotopische Techniken des Betrachtens. Raumordnung und Geschlechterordnung in visuellen Apparaten der Moderne. Marburg: Jonas 2001.

Hershman, Lynn: The Fantasy Beyond Control. In: Hall, Doug; Sally Jo Fifer (Hg.): Illuminating Video. An Essential Guide to Video Art. New York: Aperture Foundation 1990, S. 267–273.

Hershman, Lynn: Romancing the Anti-body: Lust and Longing in (Cyber)space. In: telematic connections: reach out and touch the telereal, http://telematic.walkerart.org/telereal/hershman_hershman2.html#, ohne Jahresangabe, ohne Seitenangabe, 22.12.2006.

Herzogenrath, Wulf (Hg.): Videokunst in Deutschland 1963–1982. Videobänder, Installationen, Objekte, Performances. Kat. der Ausst. Ars Viva 82/83, Stuttgart: Gerd Hatje 1982.

Herzogenrath, Wulf: Video – als künstlerisches Medium. In: Projekt '74. Kunst bleibt Kunst. Aspekte Internationaler Kunst am Anfang der 70er Jahre, Katalog, Dokumentation; Kunsthalle Köln 06.07.–08.09.74, Köln 1974a, S. 72–80.

Herzogenrath, Wulf: »Warum wir Männer die Technik so lieben« – und gleichzeitig der Hinweis, dass dies Frauen ebenso tun. Anmerkungen zu den frühen Video-Arbeiten von Ulrike Rosenbach, Rebecca Horn und Friederike Pezold. In: Berlinische Galerie (Hg.): Profession ohne Tradition. 125 Jahre Verein der Berliner Künstlerinnen. Berlin 1992, S. 193–200.

Herzogenrath, Wulf: Video Art in West Germany. In: Studio International, Heft 191, Mai/Juni 1976, S. 217–222.

Herzogenrath, Wulf (Hg.): Video Tapes. Kat. der Ausst., Kölnischer Kunstverein, 1974c.

Herzogenrath, Wulf: Video. Ein neues Medium in der bildenden Kunst. In: Magazin KUNST, Heft 4, Jg. 14, 1974b, S. 68–84.

Herzogenrath, Wulf: Menschen-Bilder. In: Peter Campus, Kat. der Ausst., Kölnischer Kunstverein, Köln 1979, S. 8–9.

Heubach, Friedrich: Die verinnerlichte Abbildung oder Das Subjekt als Bildträger. In: Gruber, Bettina; Maria Vedder (Hg.): Kunst und Video. Internationale Entwicklung und Künstler. Köln: DuMont 1983, S. 62–65.

Holder, Maryse: women's video festival (Kritik). In: off our backs, Heft October 1972, S. 18.

Holert, Tom: Bildfähigkeiten. Visuelle Kultur, Repräsentationskritik und Politik der Sichtbarkeit. In: Holert, Tom (Hg.): . Imagineering. Visuelle Kultur und Politik der Sichtbarkeit. Jahresring 47, Jahrbuch für moderne Kunst, Köln: Oktagon 2000, S. 14–33.

Huyssen, Andreas: Postmoderne – eine amerikanische Internationale? In: Huyssen, Andreas; Klaus R. Scherpe (Hg.): Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels. 5. Auflage (1986), Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1997, S. 13–44.

Iversen, Margret: What is a photograph. In: Art History, Heft 3, September, Jg. 17, Oxford und Cambridge 1994, S. 450–463.

Jameson, Fredric: Postmoderne – zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus. In: Huyssen, Andreas; Klaus R. Scherpe (Hg.): Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels. 5. Auflage (1986), Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1997, S. 45–102.

Jameson, Fredric: Surrealismus ohne das Unbewusste. In: Werk, Bauen + Wohnen, Heft 3 1996, S. 48.

Jonas, Joan: Scripts and Descriptions 1968–1982. In: Crimp, Douglas (Hg.): . Kat. der Ausst., University Art Museum, Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven, Holland, Berkeley, L.A.: University of California 1983.

Jones, Amelia: Body Art. Performing the Subject. Minneapolis, London: University of Minnesota Press 1998.

Jones, Amelia; Tracey Warr (Hg.): The Artist's Body (Themes and Movements). London: Phaidon Press 2000.

Jong, Constance de: Joan Jonas: Organic Honey's Vertical Roll. In: Arts Magazine, Heft March 1973, S. 27–29.

Kamper, Dietmar; Christoph Wulf (Hg.): Die Wiederkehr des Körpers. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1982.

Keep this Sex out of my Sight. Paris: Dis Voir 2003.

Kelly, Mary: Re-Vision der modernistischen Kunstkritik. In: Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews Band I 1895–1941, Original: Re-Viewing Modernist Criticism, in: Screen (London), 22,3, Herbst 1981, S. 41–62, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 1998, S. 1354–1360.

Klocker, Hubert in Zusammenarbeit mit Graphische Sammlung Albertina, Wien und Museum Ludwig, Köln (Hg.): Wiener Aktionismus. Wien 1960–1971. Klagenfurt: Ritter 1989.

Koch, Gertrud: kontinent körper. »toilette« – ein exemplarischer film von friederike pezold. In: Frankfurter Rundschau, Heft 22.12.1979, S. 3.

Koch, Gertrud: Nähe und Distanz: Face-to-face-Kommunikation in der Moderne. In: Dies. (Hg.): Auge und Affekt. Wahrnehmung und Interaktion. Frankfurt/M: Fischer 1995, S. 272–291.

Koebner, Thomas: Gesichter, ganz nahe. In: Gläser, Helga; Bernhard Groß; Hermann Kappelhoff (Hg.): Blick, Macht, Gesicht. Berlin: Vorwerk 8 2001, S. 175–205.

Körpersprache. Kat. der Ausst, Haus am Waldsee Berlin und Frankfurter KunstvereinBerlin, Frankfurt 1975.

Kozloff, Max: Pygmalion Reversed. In: Artforum, Heft November 1975, S. 30–37.

Kracauer, Siegfried: Die Photographie. In: Das Ornament der Masse. Essays, Original: 1927, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1977, S. 21–39.

Krämer, Sybille: Das Medium als Spur und als Apparat. In: Dies. (Hg.): Medien, Computer, Realität: Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien. 2. Aufl. (1998), Frankfurt/M.: Suhrkamp 2000, S. 73–94.

Krauss, Rosalind: Video: The Aesthetics of Narcissism. In: October 1976, S. 51–64.

Krauss, Rosalind: Die photographischen Bedingungen des Surrealismus. In: dies. (Hg.): Das Photographische. Eine Theorie der Abstände. München: Fink 1998, S. 101–123.

Krauss, Rosalind: Anmerkungen zum Index: Teil 1. In: dies. (Hg.): Theorie der Avantgarde und andere Mythen der Moderne. Original: 1976, Amsterdam, Dresden: Verlag der Kunst 2000, S. 249–264.

Kravagna, Christian: Politische Künste, ästhetische Politiken und eine kleine Geschichte zur Nachträglichkeit von Erfahrung. In: Buergel, Roger M.; Ruth Noack (Hg.): Dinge, die wir nicht verstehen. Kat. der Ausst., Generali Foundation Wien, Dresden: Verlag der Kunst 1999, S. 23–32.

Kriesche, Richard: Wirklichkeit gegen Wirklichkeit. In: Broschüre anlässlich der Dokumenta 6, 1977.

Kristeva, Julia: Geschichten von der Liebe. Titel der Originalausgabe: Histoires d'amour, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1989.

Lacan, Jaques: Freuds Technische Schriften. In: Das Seminar von Jaques Lacan. Buch I (1953–1954), Olten und Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag 1978.

Lacan, Jaques: Der Blick als Objekt a. In: Ders. (Hg.): Das Seminar IV, Buch 1. Die 4 Grundbegriffe der Psychoanalyse . 3. Aufl., Textherstellung durch Jaques-Alain Michel. Vorlesung 1964, Berlin, Weinheim 1983, S. 71–126.

Lacan, Jaques: Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion (1953). In: Schriften 1, Titel der Originalausgabe: Écrits, Paris 1966, Weinheim, Berlin 1986, S. 63–70.

Lacan, Jaques: Der Blick als Objekt a. In: Ders. (Hg.): Das Seminar IV, Buch 1. Die 4 Grundbegriffe der Psychoanalyse . 4. Aufl., Franz. Originaltitel: Les quatre concepts fondamentaux de la psychoanalyse, 1964, Berlin, Weinheim: Quadriga 1996, S. 71–126.

Lampalzer, Gerda: Videokunst: historischer Überblick und theoretische Zugänge. Wien: Promedia 1992.

Lasch, Christopher: The Culture of Narcisissm. American Life in the Age of Diminishing Expectations. New York: W.W. Nortan and Company Inc 1979.

Lauretis, Teresa de; Stephen Heath (Hg.): The Cinematic Apparatus. London 1980.

Lazzarato, Maurizio: Videophilosophie. Zeitwahrnehmung im Postfordismus. Berlin: b_books 2002.

Leja, Michael: Narcissus in Chaos: Subjectivity, Ideology, Modern Man & Woman. In: Reframing abstract expressionism: subjectivity and painting in the 1940s, 1993, S. 203–274.

Lesage, Julia: The human subject. He, she or me? (or, the case of the missing penis). In: Jump Cut, Heft 4 1974, S. 26–27.

Lichtenstein, Claude; Thomas Schregenberger (Hg.): As Found – Die Entdeckung des Gewöhnlichen. Britische Architektur und Kunst der 50er Jahre. Publikation zur Ausstellung, Museum für Gestaltung Zürich, Zürich: Lars Müller 2001.

Lili Dujourie. Video's 1972–1981. Anlässlich der Restauration der Videos 2002, Kat. der Ausst. Badischen Kunstverein/Karlsruhe 2003, Brüssel: argos editions 2002.

Linker, Kate: Introduction. In: Linker, Kate; Jane Weinstock (Hg.): Difference. On Representation and Sexuality. Kat. zur Ausst., New York, Chicago, London, New York 1984, S. ohne Seiten.

Lippard, Lucy: The Pains and Pleasures of Rebirth: Women's Body Art. In: Art in America, Heft May–June 1976, S. 73–81.

Lippard, Lucy R.: Six Years. The Dematrialization of the Art Object from 1966 to 1972: A Cross-Reference Book of Information on Some Esthetic Boundaries. Berkeley, Los Angeles, London: University of Caloifornia Press 1980.

Lippard, Lucy R.: From the Center. Feminist Essay's on Women's Art. New York: E. P. Dutton 1976.

Lippard, Lucy R.: The L.A. Woman's Building. In: dies. (Hg.): The pink glass swan: selected essays on feminist art. New York: New Press 1995, S. 84–88.

List, Elisabeth; Erwin Fiala (Hg.): Leib Maschine Bild: Körperdiskurse der Moderne und Postmoderne. Wien: Passagen Verlag (Philosophie) 1997.

London, Barbara: Independent Video: The First Fifteen Years. In: Artforum, Heft September 1980, S. 38–41.

Loreck, Hanne: Bild-Andropologie? Kritik einer Theorie des Visuellen. In: Falkenhausen, Susanne von; Silke Förschler; Ingeborg Reichle; Bettina Uppenkamp (Hg.): Medien der Kunst. Geschlecht, Metapher, Code. Marburg: Jonas 2004, S. 12–26.

Lummerding, Susanne: »Weibliche« Ästhetik? Möglichkeiten und Grenzen einer Subversion von Codes. Wien: Passagen Verlag 1994.

Lyotard, Jean-Francois: Das postmoderne Wissen. Editon Passagen; 7, Wien 1986.

Malsch, Friedemann; Dagmar Streckel; Ursula Perucchi-Petri (Hg.): Künstler-Videos. Entwicklung und Bedeutung. Die Sammlung der Videobänder des Kunsthauses Zürich. Ostfildern-Ruit: Cantz 1996.

Marshall, Stuart: Video Art: The Imaginary and the Parole Vide. In: Studio International, Heft 191, May–June 1976, S. 243–247.

Martha Rosler. Positionen in der Lebenswelt. Kat. der Ausst., Generali Foundation, hrsg. von Sabine BreitwieserWien 1999.

Mary Kelly. London: Phaidon Press 1997.

McLuhan, Marshall: Die Magischen Kanäle. Understanding Media. Fundus Bücher, 2. erweiterte Auflage. Titel der Originalausgabe: Understanding Media, 1964, Dresden, Basel: Verlag der Kunst 1995.

McLuhan, Marshall: Verliebt in seine Apparate. Narzissmus als Narkose. In: Die Magischen Kanäle. Understanding Media, Fundus Bücher, 2. erweiterte Auflage. Titel der Originalausgabe: Understanding Media, 1964, Dresden, Basel: Verlag der Kunst 1995, S. 73–83.

McLuhan, Marshall; Quentin Fiore: Das Medium ist Massage. Titel der Originalausgabe: The Medium is the Massage, 1967, Frankfurt/M., Berlin: Ullstein 1969.

Merleau-Ponty, Maurice: Das Sichtbare und das Unsichtbare. München: Fink 1986.

Milano, Susan: Women's Video Festival – Introduction. Quellentext im »Video History Project«, http://www.experimentaltvcenter.org/history/people/ptext.php3?id=50, 1976, zuletzt: 21.08.04.

Mitchell, W.J.T.: Der Pictorial Turn. In: Kravagna, Christian (Hg.): Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur. Berlin: Edition ID – Archiv 1997, S. 15–40.

Montano, Linda: Art in Everyday Life. New York: Open Studio in Rhinebeck 1981.

Morris, Robert: Anmerkungen über Skulptur (1966–67). In: Stemmrich, Gregor (Hg.): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive. 2. erw. Aufl., Dresden, Basel: Verlag der Kunst 1998, S. 92–120.

Morse, Margaret: Virtually Live: Hybride Körper, Bildschirme und »Replikanten«. In: Schneider, Irmela; Christian W. Thomsen (Hg.): Hybridkultur. Medien, Netze, Künste. Köln 1997, S. 193–207.

Mulvey, Laura: Visuelle Lust und narratives Kino. In: Nabakowski, Gislind; Helke Sander; Peter Gorsen (Hg.): Frauen in der Kunst. Als überarbeitete Fassung eines Vortrags, gehalten im Frühjahr 1973 in Wisconsin, Madison; Originaltitel: Visual Pleasure and Narrative Cinema (Screen no. 3/vol. 16, 1975), 1980, S. 30–46.

Nabakowski, Gislind: Aktionen wider die konformistischen Musen und die patriarchalische Interpretation. Kat. der Ausst., Neue Galerie Sammlung Ludwig, Aachen 1976, ohne Seitenangaben.

Nabakowski, Gislind: Feminismus und Körpersprache – Symbole der feministischen Massenbewegung. In: Körpersprache, Kat. der Ausst, Haus am Waldsee Berlin und Frankfurter Kunstverein, Berlin, Frankfurt 1975.

Nabakowski, Gislind: Die nicht unterdrückte Sexualität. Klitorisbilder, Vaginabilder, Menstruationstopoi. In: Nabakowski, Gislind; Helke Sander, Peter Gorsen (Hg.): Frauen in der Kunst. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1980, S. 236–250.

Nemser, Cindy: Subject–Object. Body Art. In: Arts Magazine, Heft September/October 1971, S. 38–42.

Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (NGBK) Berlin (Hg.): VALIE EXPORT. Mediale Anagramme. Kat. der Ausst., Neue Gesellschaft für bildende Kunst, (NGBK) Berlin, Berlin 2003.

Noack, Ruth: Videoschlaufen/Feminismus/Alphabet. In: ‹hers› Video as a Female Terrain, Kat. der Ausst., Wien, New York: Springer 2000, S. 22–33.

Nochlin, Linda: Why Have There Been No Great Woman Artists?. In: Hess, Thomas B.; Elizabeth C. Baker (Hg.): Art and sexual politics. Women's liberation, women artists, and art history. New York: Collier Books 1973, S. 1–39.

Orwell, George: 1984. Berlin, Frankfurt/M., Wien: Ullstein 1984.

Osswald, Anja: Sexy Lies in Videotapes. Künstlerische Selbstinszenierung im Video um 1970. Bruce Nauman, Vito Acconci, Joan Jonas. Berlin: Gebr. Mann Verlag 2003.

Out of Actions. Aktionismus, Body Art & Performance 1949–1979. Kat. der Ausst., The Museum of Contemporary Art, Los Angeles und MAK Wien, Ostfildern-Ruit: Cantz 1998.

Owens, Craig: Der Diskurs der Anderen. Feminismus und Postmoderne. In: Huyssen, Andreas; Klaus R. Scherpe (Hg.): Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1985, S. 172–195.

Parker, Roszika; Griselda Pollock: Framing Feminism. Art and the Woman's Movement 1970–85. London, New York: Pandora 1987.

Paul, Barbara: Kunsthistorische Gender Studies: geschichtliche Entwicklungen und aktuelle Perspektiven. In: Kritische Berichte, Heft 4, Jg. 29, 2001, S. 5–12.

Paul, Wolfgang: Tele-Visionen. Pro und Contra Fernsehen. Offenbach a. M.: Liselotte Kumm OHG 1958.

Pejic, Bojana: Metonymische Bewegungen. In: Sanja Ivecovic. Personal Cuts, Kat. der Ausst., Galerie im Taxispalais, Innsbruck, Wien: Triton 2001, S. 84–93.

Peter Campus. Kat. der Ausst., Kölnischer Kunstverein, Köln 1979.

Pezold, Friederike: amoklaufen mit dem wadelbeisser. In: Herzogenrath, Wulf (Hg.): Videokunst in Deutschland 1963–1982. Videobänder, Installationen, Objekte, Performances. Stuttgart: Gerd Hatje 1982, S. 103–109.

Pezold, Friederike: Brustbilder. Manifest zur Befreiung des Körpers der Frau. In: Forum Schlossplatz Aarau (CH) (Hg.): Mit Haut und Haar. Körperkunst der 70er Jahre. Erstveröffentlichung: Neues Forum, Nr. 246, 1974, Aarau 1995, S. 37–39.

Pezold, Friederike: Die schwarz-weiße Göttin und ihre leibhaftige Zeichensprache.. In: Peters, Hans-Albert (Hg.): . Werkbuch zu den Ausstellungen in der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden und in der Neuen Galerie Sammlung Ludwig Aachen, 1977.

Pezold, Friederike: Video. In: Pfirsich, Kriesche, Richard (Hg.), Heft 16/17/18 1976, S. 81–83.

Pezold, Friederike: ohne Titel. In: Gruber, Bettina; Maria Vedder (Hg.): Kunst und Video. Internationale Entwicklung und Künstler. Köln: DuMont 1983, S. 183–185.

Friederike Pezold. Themenheft: Pfirsich, Haberl, Horst Gerhard (Hg.), Heft Oktober, Jg. 15, Graz: Pool 1975.

Pincus-Witten, Robert: Lynda Benglis: The Frozen Gesture. In: Artforum, Heft November 1974, S. 54–59.

Piper, Adrian: Adrian Piper seit 1965: Metakunst und Kunstkritik. Hrsg. von Sabine Breitwieser, Köln: König 2002.

Piper, Adrian: Out of Order, Out of Sight. Volume I: Selected Writings in Meta-Art 1968–1992. Cambridge, Mass; London: MIT Press 1996.

Pollock, Griselda: Screening the Seventies. Sexuality and Representation in Feminist Practice – a Brechtian Perspective. In: Dies. (Hg.): Vision and Difference. Femininity, Feminism, and the Histories of Art. London et al.: Routledge 2003, S. 212–268.

Price, Jonathan: Video Art: A Medium discovering itself. In: Art News, Heft January, Jg. 76,1, 1977, S. 41–47.

Projekt '74. Kunst bleibt Kunst. Aspekte Internationaler Kunst am Anfang der 70er Jahre. Katalog, Dokumentation; Kunsthalle Köln 06.07.–08.09.74 Köln 1974.

Rancière, Jacques: Politik der Bilder. Berlin: diaphanes 2005.

Rancière, Jacques: Gibt es eine politische Philosophie?. In: Episteme. Online-Magazin für eine Philosophie der Praxis.

Rebentisch, Juliane: Ästhetik der Installation. Frankfurt/M: Suhrkamp 2003.

Reinhardt, Ad: Kunst-als-Kunst. In: Harrison, Charles; Paul Wood (Hg.): Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews Band I 1895–1941. Original: Art as Art, in: Art International VI, 10, 1962, S. 36–37, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 1998, S. 994–997.

Reisig, Robin: Women on tape: Spinning tales and tailspins. In: Village Voice 1972, S. 46.

Rita Myers. A dialogue with Liza Bear. In: Avalanche, , Heft Winter 1975, S. 24–27.

Rollig, Stella (Hg.): ‹hers› Video as a Female Terrain. Kat. der Ausst., Wien, New York: Springer 2000.

Rollig, Stella: Video als Zumutung. In: Dies. (Hg.): ‹hers› Video as a Female Terrain. Kat. der Ausst., Wien, New York: Springer 2000, S. 16–21.

Rose, Jacqueline: Sexualität im Feld der Anschauung. Titel der Originalausgabe: Sexuality in the Field of Vision, Wien: Turia + Kant 1996.

Rosenbach, Ulrike: Video als Medium der Emanzipation. In: Herzogenrath, Wulf (Hg.): Videokunst in Deutschland 1963–1982. Videobänder, Installationen, Objekte, Performances. Stuttgart: Gerd Hatje 1982a, S. 99–102.

Rosenbach, Ulrike: Ulrike Rosenbach. Videokunst, Foto, Aktion/Performance, Feministische Kunst. Köln: Selbstverlag 1982b.

Rosenbach, Ulrike: Beispiele einer autonomen Kulturarbeit. Schule für kreativen Feminismus, Köln: Selbstverlag 1980.

Rosenberg, Harold: Die amerikanischen Action Painters. In: Harrison, Charles; Paul Wood (Hg.): Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews Band I 1895–1941. Original: The American Action Painters. In: Art News (New York), LI, Dezember 1952, 22ff., Ostfildern-Ruit: Gerd Hatje 1998, S. 708–711.

Rosler, Martha: Video: Shedding the Utopian Moment. In: Hall, Doug; Sally Jo Fifer (Hg.): Illuminating Video. An Essential Guide to Video Art. Original: Block, Winter 1985/86, New York: Aperture Foundation 1990, S. 31–50.

Rosler, Martha: to argue for a video of representation. to argue for a video against the mythology of everyday life. In: Alberro, Alexander, Blake Stimson (Hg.): Conceptual Art: A Critical Anthology. Original: Zur Ausst. »New American Film Makers: Martha Rosler«, Whitney Museum of Modern Art 1977 (Pamphlet), Cambridge, Massachusetts, London: MIT Press 2000, S. 366–369.

Ross, David: Douglas Davis: Video Against Video. In: Arts Magazine, Heft 4, December, Jg. 49, 1974, S. 60–62.

Ross, David: The Personal Attitude. In: Schneider, Ira; Beryl Korot (Hg.): Video Art. An Anthology. New York, London: Harcourt Brace Jovanovich 1976, S. 244–250.

Roth, Moira: The Amazing Decade. Women in Performance. Art in America. Los Angeles: Astro Artz 1983.

Sanja Ivecovic: Personal Cuts. Kat. der Ausst., Galerie im Taxispalais, Innsbruck, Wien: Triton 2001.

Sarachild, Kathie: Consciousness-Raising: A Radical Weapon. In: Feminist Revolution, New York: Random 1978, S. 144–155.

Schade, Sigrid: Körper zwischen den Spiegeln: Selbstinszenierungen in Videos, Filmen und Kunst von Frauen. In: kea. Zeitschrift für Kulturwissenschaften, Barz, Sabine; Sabine Fuchs; Margit Kaufmann; Andrea Lauser (Hg.), Heft 11 1998, S. 37–54.

Schade, Sigrid: Der Mythos des »Ganzen Körpers«. Das Fragmentarische in der Kunst des 20. Jahrhunderts als Dekonstruktion bürgerlicher Totalitätskonzepte. In: Barta, Ilsebill; Zita Breu; Daniela Hammer-Tugendhat (Hg.): Frauen, Bilder – Männer, Mythen. Kunsthistorische Beiträge. Berlin 1987, S. 239–260.

Schade, Sigrid: Der Schnappschuss als Familiengrab. Entstellte Erinnerung im Zeitstil der Photographie. In: Scholl, Martin; Georg-Christoph Tholen; M. Zeller (Hg.): Zeitreise. Bilder. Maschinen. Strategien. Rätsel. Kat. der Ausst., Zürich, Basel, Frankfurt/M. 1993, S. 287–300.

Schade, Sigrid: Posen der Ähnlichkeit. Zur wiederholten Entstellung der Fotografie. In: Erdle, Birgit; Sigrid Weigel (Hg.): Mimesis. Bild und Schrift. Literatur; Kultur, Geschlecht, Köln, Weimar 1996, S. 65–81.

Schade, Sigrid: Körper – Zeichen – Geschlecht. »Repräsentation«: zwischen Kultur, Körper und Wahrnehmung. In: Schade, Sigrid; Härtel, Insa (Hg.): Körper und Repräsentation. Schriften der Internationalen Frauenuniversität – Technik und Kultur, Opladen: Leske und Budrich 2002.

Schade, Sigrid: Zur verdrängten Medialität der modernen und zeitgenössischen Kunst. In: Dies.; Georg Christoph Tholen (Hg.): Konfigurationen zwischen Kunst und Medien. München: Fink 1999, S. 269–289.

Schade, Sigrid: Vom Wunsch der Kunstgeschichte, Leitwissenschaft zu sein. Pirouetten im sogenannten pictorial turn. In: Horizonte. 50 Jahre Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Wiederveröffentlicht in: Dorothee Richter, Nina Möntmann (Hg.): Die Visualität der Theorie vs. Die Theorie des Visuellen. Eine Anthologie zur Funktion von Bild und Text in der zeitgenössischen Kultur, Frankfurt a M. 2004, Zürich 2001, S. 369–387.

Schade, Sigrid: Bilder-Sprachen – Medien-Realitäten. VALIE EXPORTs Eingriffe in die medialen Konstruktionen von Wirklichkeiten und ihre Effekte. In: VALIE EXPORT. Mediale Anagramme, Kat. der Ausst., Neue Gesellschaft für bildende Kunst, (NGBK) Berlin, Berlin 2003, S. 17–26.

Schade, Sigrid; Silke Wenk: Inszenierungen des Sehens: Kunst, Geschichte und Geschlechterdifferenz. In: Bußmann, Hadumod; Renate Hof (Hg.): Genus – Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 1995, S. 340–407 (in überarbeiteter und erweiterter Fassung: Strategien des ›Zu-Sehen-Gebens‹: Geschlechterpositionen in Kunst und Kunstgeschichte, in: Bussmann/Hof (Hg.): Genus. Geschlechterforschung und Gender Studies in den Kultur- und Sozialwissenschaften, Stuttgart 2005)

Schjeldahl, Peter: Minimalismus (1984). In: Stemmrich, Gregor (Hg.): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive. 2. erw. Aufl., Dresden, Basel: Verlag der Kunst 1998, S. 556–588.

Schlüpmann, Heide: Schaulust und Ästhetik: Reflexionen zwischen Apparatusdebatte und feministischer Filmtheorie. In: Hickethier, Knut; Hartmut Winkler (Hg.): Filmwahrnehmung. Berlin 1990, S. 35–42.

Schober, Anna: Blue Jeans. Vom Leben in Stoffen und Bildern. Frankfurt/M.: Campus 2001.

Schubiger, Irene: Selbstdarstellung in der Videokunst. Zwischen Performance und »Self-Editing«. Frankfurt/M.: Reimer 2004.

Seel, Martin: Medien der Realität und Realität der Medien. In: Ders. (Hg.): Medien, Computer, Realität: Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien. 2. Aufl. (1998), Frankfurt/M.: Suhrkamp 2000, S. 244–268.

Sennett, Richard: Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität. 11. Auflage, Frankfurt/M.: Fischer 2000.

Sharp, Willoughby: Body Works: A Pre-Critical, Non-Definitive Survey of Very Recent Works Using the Human Body or Parts Theme of. In: Avalanche, Heft Nr. 1 1970, S. 14–17.

Silverman, Kaja: Dem Blickregime begegnen. In: Kravagna, Christian (Hg.): Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur. Berlin: Edition ID - Archiv 1997, S. 41–64.

Silverman, Kaja: The Threshold of the Visible World. London, New York: Routledge 1996.

Simmons, Allison: Fernsehen und Kunst – geschichtlicher Abriss einer unwahrscheinlichen Allianz. In: Gruber, Bettina; Maria Vedder (Hg.): Kunst und Video. Internationale Entwicklung und Künstler. Köln: DuMont 1983, S. 14–23.

Sims, Lowery: Body Politics: Hannah Wilke and Kaylynne Sullivan. In: Art & Ideology, Kat. der Ausst., The New Museum of Contemporary Art, 1984, S. 45–52.

Sobchack, Vivian: The Scene of the Screen. Beitrag zu einer Phänomenologie der »Gegenwärtigkeit« im Film und in den elektronischen Medien. In: Gumbrecht, Hans Ulrich; K. Ludwig Pfeiffer (Hg.): Materialität der Kommunikation. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1988, S. 416–428.

Sonderegger, Ruth: Hauptsache performativ. In: Texte zur Kunst, Heft 37, März 2000, S. 219–223.

Sontag, Susan: Gegen Interpretation . In: Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen, Titel der amerikanischen Originalausgabe: Against Interpretation (1964), Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1999, S. 11–22.

Sontag, Susan: Happenings: Die Kunst des radikalen Nebeneinanders (1962). In: Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen, Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1999, S. 309–321.

Sontag, Susan: Die Einheit der Kultur und die neue Erlebnisweise (1965). In: Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen, Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1999, S. 342–354.

Southland Video Anthology. Kat. der Ausst., City of Long Beach : Long Beach Museum of Art 1975.

Spielmann, Yvonne: Wie wird das Bild als Bild unter Medienbedingungen sichtbar? In: Stepken, Angelika (Hg.): Lesebuch. Karlsruhe: Badischer Kunstverein 2001, S. 28–42.

Spielmann, Yvonne: Video. Das reflexive Medium. Frankfurt/M: Suhrkamp 2005.

Split: Reality. VALIE EXPORT. Kat. der Ausst. Museum moderner Kunst, Stiftung Ludwig, Wien, Wien, New York: Springer 1997.

Stange, Raimar: 2felhafte Körperschaften. Acht Fragmente zu Lust und Leid des (sozialen) Körpers. In: Soziale Kreaturen. Wie Körper Kunst wird, Kat. der Ausst., Sprengel–Museum Hannover, Hannover: Hatje Cantz 2004, S. 137–144.

Stoops, Susan L.: Introduction. In: dies. (Hg.): More Than Minimal: Feminism and Abstraction in the '70s. Kat. der Ausst., Waltham (Mass.): Rose Art Museum/Brandeis University 1996, S. 6–13.

Straayer, Chris: I Say I am: Feminist Performance Video in the '70s. In: Afterimage, Heft 4, November, Jg. 13, 1985, S. 8–12.

Streeruwitz, Marlene: Wer sieht. Wer sagt. Was. Wie. Kann das.. In: VALIE EXPORT. Mediale Anagramme, Kat. der Ausst., Neue Gesellschaft für bildende Kunst, (NGBK) Berlin, Berlin 2003, S. 183–188.

Sturken, Marita: Paradox in the Evolution of an Art Form: Great Expectations and the Making of a History. In: Hall, Doug; Sally Jo Fifer (Hg.): Illuminating Video. An Essential Guide to Video Art. New York: Aperture Foundation 1990, S. 101–121.

Sykora, Katharina: Verlorene Form – Sprung im Bild. Gender Studies als Bildwissenschaft. In: Kritische Berichte, Heft 4, Jg. 29, 2001, S. 13–19.

The Art and Films of Lynn Hershman Leeson. Secret Agents, Private I. Kat. der Ausst. Henry Art Gallery, University of Washington, hrsg. von Meredith Tromble. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press 2005.

Tholen, Georg Christoph: Der blinde Fleck des Sehens. Über das raumzeitliche Geflecht des Imaginären . In: Huber, Jörg; Martin Heller (Hg.): Kon-

struktionen, Sichtbarkeiten, Interventionen 8 . Wien, New York: Springer 1999, S. 191–214.
Tholen, Georg Christoph: Die Zäsur der Medien. Kulturphilosophische Konturen. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2002.
Tickner, Lisa: Sexuality and/in Representation: Five British Artists. In: Linker, Kate; Jane Weinstock (Hg.): Difference. On Representation and Sexuality. Kat. zur Ausst., New York, Chicago, London, New York 1984, S. 19–30.
Tretjakow, Sergej: »Wir suchen« und »Wir schlagen Alarm!«. In: Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews Band I 1895–1941, Deutsche Ausgabe ergänzt durch Sebastian Zeidler, Ostfildern-Ruit: Gerd Hatje 1998, S. 568–572.
Übrigens sterben immer die anderen. Marcel Duchamp und die Avantgarde seit 1950. Kat. der Ausst., Museum Ludwig Köln 1988.
VALIE EXPORT. Kat. der Ausst., Oberösterreichischen Landesmuseum Linz 1992.
Video Issue. In: Art–Rite, , Heft 4, Herbst 1974.
Virilio, Paul: Die Sehmaschine. Berlin: Merve 1989.
Vogel, Matthias: Vom Verschwinden und Erscheinen der Körper im Video. Lauterkeit und Lügenhaftigkeit des Video. In: Kunstforum International, Heft Juli/August, Jg. 114, 1991, S. 254–261.
Volkart, Yvonne: Fluide Subjekte. Anpassung und Widerspenstigkeit in der Medienkunst. Bielefeld: Transcript 2006.
Weber, Samuel: Zur Sprache des Fernsehens: Versuch, einem Medium näher zu kommen. In: Dubost, Jean-Pierre (Hg.): Bildstörung. Gedanken zu einer Ethik der Wahrnehmung. Leipzig: Reclam 1994, S. 72–88.
Weibel, Peter: selbst-porträt einer theorie in selbst-zitaten. In: Schlemmer, Gottfried (Hg.): Avantgardistischer Film 1951–1971: Theorie. München: Hanser 1973, S. 108–111.
Weigel, Sigrid: Bilder des kulturellen Gedächtnisses. Beiträge zur Gegenwartsliteratur. Dülmen-Hiddingsel 1994.
Weigel, Sigrid: Entstellte Ähnlichkeit: Walter Benjamins theoretische Schreibweise. Frankfurt/M.: Fischer 1997.
Weinstock, Jane: Interview With Matha Rosler. In: October, Heft 17, Summer 1981, S. 77–98.
Weinstock, Jane: Sexual Difference and the Moving Image. In: Difference. On Representation and Sexuality, Kat. zur Ausst., New York, Chicago, London, New York 1984, S. 41–45.
Welsch, Wolfgang: Unsere postmoderne Moderne. 2. durchges. Auflage, Weinheim: VCH, Acta Humaniora 1988.
Wenk, Silke: Repräsentation in Theorie und Kritik: Zur Kontroverse um den »Mythos des ganzen Körpers«. In: Zimmermann, Anja (Hg.): Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung. Berlin: Reimer 2005, S. 99–114.
Wenk, Silke: Versteinerte Weiblichkeit. Allegorien in der Skulptur der Moderne. Literatur – Kultur – Geschlecht, Große Reihe Band 5, Köln, Weimar, Wien: Böhlau 1996.
Werner, Gabriele (2000): Rosebud forever. »Unterbrochene Karrieren« – eine Retrospektive widmet sich den feministischen Arbeiten der 1993 verstorbenen Hannah Wilke. In: Jungle World, Heft 40, Jg. 00Artikel vom

27.09.00, online: http://www.nadir.org/nadir/periodika/jungle_world/_2000/40/24a.htm, zuletzt: 04.12.2006.

Wiener, Norbert: Newtonscher und Bergsonscher Zeitbegriff. In: Pias, Claus; Joseph Vogel; Lorenz Engell; Oliver Fahle; Britta Neitzel (Hg.): Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard. 4. Auflage, Originaltext Wiener: 1948, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt GmbH (DVA) 2002, S. 432–445.

Wilke, Hannah: I Object. Memoirs of a Sugar Giver. In: Übrigens sterben immer die anderen. Marcel Duchamp und die Avantgarde seit 1950, Kat. der Ausst., Museum Ludwig, Köln 1988, S. 263–271.

Willener, Alfred; Guy Milliard; Alex Ganty: Videology and Utopia. Explorations in a new medium. Franz. Originalausgabe: Tema-Editions, Paris 1972, London, Henley and Boston: Routledge & Kegan Paul 1976.

Wirth, Uwe (Hg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt/M: Suhrkamp 2002.

Wirth, Uwe: Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität. In: Ders. (Hg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt/M: Suhrkamp 2002.

Wollen, Peter: Counter-Cinema and Sexual Difference. In: Linker, Kate; Jane Weinstock (Hg.): Difference. On Representation and Sexuality. Kat. zur Ausst., New York, Chicago, London, New York 1984, S. 35–40.

Wollen, Peter: Die zwei Avantgarden. In: Stemmrich, Gregor (Hg.): Kunst/Kino. Jahresring 48. Jahrbuch für moderne Kunst, Köln: Oktagon 2001, S. 164–176.

X-Screen. Filmische Installationen und Aktionen der Sechziger- und Siebzigerjahre. Kat. der Ausst., Museum Moderner Kunst, Stiftung Ludwig-Wien 2003.

Yalkut, Jud: TV as a Creative Medium (at Howard Wise). In: Arts Magazine, Heft 1, September/October, Jg. 44, 1969, S. 18–23.

Youngblood, Gene: Expanded Cinema. Mit einer Einleitung von Buckminster Fuller, London: Studio Vista 1970.

Youngblood, Gene (1970): Videosphere. In: Radical Software, Heft 1, Jg. 1, The Electromagnetic Spectrum, 1970, S. 1.

Zemel, Carol: Women and Video. An Introduction to the community of video. In: artscanada, Heft October 1973, S. 30–40.

Zimmermann, Anja: Skandalöse Bilder – Skandalöse Körper. Abject art vom Surrealismus bis zu den Culture Wars. Berlin: Reimer 2001.

Zimmermann, Anja: Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung. Berlin: Reimer 2005.

INDEX

Personenregister

Abramović, Marina, 129, 295
Acconci, Vito, 19, 21ff., 51f., 67ff., 188, 213f., 246, 263, 266, 269ff., 339
Centers, 1971, 67ff.
Pryings, 1971, 213, 216
Seedbed, 1972, 272, 274f.
Acker, Kathy, 147
Agamben, Giorgio, 281f.
Akerman, Chantal, 126
Alberro, Alexander, 109, 337f.
Althusser, Louis, 77, 218
Anderson, Laurie, 92, 147, 282
Andre, Carl, 256, 261, 265
Angerer, Marie-Luise, 146f., 183, 187f.
Ant Farm
Media Burn, 1975, 202
Antin, Eleanor, 11f., 17f., 267, 295ff., 310, 319, 340
Representational Painting, 1971, 295ff.
The King, 1972–74, 319
Anzieu, Didier, 43, 322
Arnatt, Keith, 266
Bahtsetzis, Sotirios, 198
Bal, Mieke, 199ff., 210, 219, 247, 327
Baldessari, John, 19
Barck, Karlheinz, 148
Barlow, Melinda, 33
Barthes, Roland, 23, 96, 103ff., 110, 114, 116, 118, 122f., 150, 154, 164f., 169ff.,, 223f., 251, 310, 321, 339
Baudrillard, Jean, 27f., 42, 81ff., 99, 331
Bear, Liza, 211
Bechthold, Gottfried, 19, 23, 202f.
Test 1, 1971, 203
Becker, Barbara et al., 156
Becker-Schmidt, Regina et al., 118
Bellmer, Hans, 283
Belting, Hans, 123
Benglis, Lynda, 11, 19, 184ff., 260, 267, 278, 309f.
Benjamin, Walter, 14f., 21, 26, 30, 49, 84, 141ff., 169, 307, 339
Begriffe W. Benjamin
- Aura, 13, 143f., 150, 163ff., 178, 251, 295, 334
- choc, 151, 166, 174
- dialektische Bild, 13, 149, 152f., 174
- filmische Agent, 147
- Leib-Bild-Raum, 13, 152, 177
- mediale Eingriff, 26, 148
- Optisch-Unbewusste, das, 145, 150f.
- taktile Rezeption, 177
- Zerstreuung, 49, 162, 171, 175f.
Benthien, Claudia, 44, 160
Benveniste, Émile, 305
Bergermann, Ulrike, 167, 281
Bergson, Henri, 30
Bippus, Elke, 173
Birnbaum, Dara, 55, 92
Bismarck, Beatrice von, 270, 275
Block, René, 251
Boehm, Gottfried, 123, 153
Bolz, Norbert, 42
Braidotti, Rosi, 147
Brecht, Bertold, 16f., 54, 107, 110, 132, 144, 168ff., 182, 218f., 280
Breitwieser, Sabine, 85
Bronfen, Elisabeth, 271
Brouwer, Marianne, 197ff., 213
Buchloh, Benjamin, 14
Buchmann, Sabeth, 41f., 123f., 156
Buckner, Barbara, 11
Burden, Chris, 22, 267, 269, 271
Burnham, Jack, 41
Butler, Judith, 42, 117, 119, 188, 219, 225
Cage, John, 41
Cameron, Eric, 57
Campus, Peter, 22, 70ff., 82, 188
Interface, 1972, 71
mem, 1975, 73
Shadow Projection, 1974, 72f.
Chave, Anna C., 259f.
Chicago, Judy, 19, 271
Clark, T. J., 219
Clarke, Shirley, 12, 64
Claus, Jürgen, 18, 249
Cottingham, Laura, 23, 270, 272, 288
Crary, Jonathan, 49
Crimp, Douglas, 22, 334
Culler, Jonathan, 201
Cunningham, Merce, 293
Davis, Douglas, 29ff., 59f., 63, 123, 129, 206f.
The Austrian Tapes, 1974, 206, 207
de Kooning, Willem, 252
de Lauretis, Teresa, 118, 133
Debray, Régis, 15
Deleuze, Gilles, 30, 124
Descartes, René, 35ff., 149
Didi-Huberman, Georges, 259f.
Doane, Mary Ann, 44, 217
Druckrey, Timothy, 27
Duchamp, Marcel, 35, 96, 98, 105, 198, 252, 263, 292ff.
Le grand verre, 1920, 96, 291ff.
Rrose Sélavy, 98, 263, 270, 292
Dujourie, Lili, 12, 193ff., 208, 210, 212, 214, 219, 230, 327, 340
Effen Spiegel van een stille stroom, 1976, 195
Hommage à …, 1972, 193 ff., 214ff.
Koraal, 1978, 193f.
Passion de l´été pour l´hiver, 1981, 194
Sanguine, 1975, 195
Sonnet, 1974, 195

Duras, Marguerite, 126
Dylan, Bob, 231f.
Eiblmayr, Silvia, 91, 115, 123, 280, 282
Engelbach, Barbara, 21, 22, 43, 71, 87, 98, 214, 247, 264, 269
Enzensberger, Hans Magnus, 38, 41, 43
EXPORT, VALIE, 11, 19, 31, 34, 46f., 51, 91, 105, 116, 127–140, 203, 230ff., 269, 273, 313, 321, 335ff.
Abstract Film No. 1, 1967–68, 134
Auf+Ab+An+Zu, 1968, 134
Cutting, 1967–68, 135ff.
Facing a Family, 1971, 46
Mann & Frau & Animal, 1973, 273
Ping Pong, 1968, 132
Proselyt, 1969, 133
Stilles Sprechen, 1974/75, 230f.
Tapp- und Tastkino 1968, 127ff., 140f.
Touching. Body Poem, 1970, 203
Farocki, Harun, 52, 179, 322
NICHT löschbares Feuer, 1968/69, 52
Faßler, Manfred, 27
Feldhaus, Reinhild, 260
Fifer, Sally Jo, Doug Hall, 32
Firestone, Shulamith, 270
Fischer, Alfred M., 293f.
Fischer-Lichte, Erika, 123, 250, 278
Fisher, Jean, 194
Flach, Sabine, 21, 152, 188, 246, 248f., 258, 264
Flusser, Vilèm, 25f., 29, 42, 154, 281f.
Foster, Hal, 100, 256f.
Foucault, Michel, 61, 77, 117ff., 124, 158, 169, 219, 245, 316
Fraueneder, Hildegard, 85
Freed, Hermine, 19, 31ff., 40, 55ff., 189, 226–340
Art Herstory, 1974, 226ff., 236, 238
Family Album, 1975, 233ff.
Freud, Sigmund, 14, 74f., 144, 149
Fried, Michael, 254ff., 305, 308
Friedel, Helmut, 59
Frohne, Ursula, 27
Fuller, Buckminster, 33, 39
Gebhardt Fink, Sabine, 310
Goethe, Johann Wolfgang, 307ff.
Goldberg, Roselee, 262, 266
Grafe, Frieda, 85
Graham, Dan, 22, 70, 188, 246, 267
Graw, Isabelle, 288, 294
Greenberg, Clement, 32, 40, 248, 276ff.
Großklaus, Götz, 13, 37
Gustafson, Julie, 12
Hamilton, Richard, 288
Hanhardt, John G., 57f., 250
Hanisch, Carol, 120
Hanley, JoAnn, 12, 327
Haraway, Donna, 15, 118, 158
Heath, Stephen, 121, 133, 218ff.
Hein, Birgit, 127f., 213
Heinz, Kathrin, 123
Hentschel, Linda, 45, 49, 128, 175f., 198, 331
Hershman, Lynn, 310ff.
Roberta Breitmore, 1975–1979, 70, 311ff.
The Dante Hotel, 1973, 311f.
Herzogenrath, Wulf, 12, 57, 70
Heubach, Friedrich, 191f.
Holder, Maryse, 34ff.
Holert, Tom, 124
Holt, Nancy, 12, 67f.
Ivecović, Sanja, 19, 62, 70, 130, 298, 320f., 333, 340
Make Up – Make Down, 1976, 298
Meeting Point, 1978, 320f.
Iversen, Margaret, 150, 165
Jameson, Frederic, 89ff., 106, 157
Johns, Jasper, 69, 293
Jonas, Joan, 11, 19, 22, 80f., 87f., 334
Left Side Right Side, 1972, 80f.
Vertical Roll, 1972, 22, 86,f.
Jones, Amelia, 92, 275, 291
Kamper, Dietmar et al., 156
Kaprow, Allan, 249f., 253
Kelly, Mary, 11f., 19f., 92, 96, 116, 120f., 219ff., 310
Antepartum, 1973, 222, 224
Post Partum Document, 1973-1979, 120ff.
Kennedy, John F., 28, 39, 45, 56
Klein, Yves, 250, 265
Koch, Gertrud, 85
Koebner, Thomas, 307
Korot, Beryl, 12, 19, 65
Kozloff, Max, 262, 266ff.
Kracauer, Siegfried, 154f., 172ff.
Krämer, Sybille, 156, 158
Krauss, Rosalind, 66ff., 82ff., 95ff., 123, 153, 188, 200, 258, 291ff., 307, 309
Kravagna, Christian, 100f., 318
Kriesche, Richard, 19, 47f., 205, 209
Inside-Out, 1973, 47
Kruger, Barbara, 92, 147
Krystof, Doris, 262
Kubota, Shigeko, 11, 17, 35, 273
Kyger, Joanne, 35f.
Lacan, Jaques, 21, 24, 69, 74, 76ff., 82, 90, 96, 120, 150f., 158ff., 165, 218, 233, 271, 308, 310
Laderman Ukeles, Mierle, 41f.
Maintenance Outside, 1973, 42
Laing, Ronald D., 120, 313
Lampalzer, Gerda, 169
Lasch, Christopher, 82
Lazzarato, Maurizio, 27, 30f., 123, 188
Lee, Pamela M., 132
Leja, Michael, 247f.
Lesage, Julia, 217ff.
LeVa, Barry, 265
Levine, Sherrie, 92
Lévi-Strauss, Claude, 33
LeWitt, Sol, 261
Lichtenstein, Claude, 103
Linker, Kate, 121
Lippard, Lucy, 59, 241, 246f., 270f., 294
List, Elsabeth et al., 156
Loreck, Hanne, 123
Lummerding, Susanne, 19, 122f.
Lüthi, Urs, 267
Lyotard, Jean-François, 88, 183f., 186
Marshall, Stuart, 83, 186, 188
McCall, Anthony, 126
McCarthy, Paul, 273
McLaughlin, Sheila, 126
McLuhan, Marshall, 28, 33, 36ff., 56, 58, 66, 74ff., 82, 137ff., 149, 158, 179f.
Merleau-Ponty, Maurice, 151, 262,f.

Milano, Susan, 33ff.
Millet, Kate, 270
Mitchell, W. J. T., 123
Montano, Linda, 12
Morris, Robert, 19, 257ff.
I-Box, 1962, 261
Untitled (Standing Box), 1961, 260
Morse, Margret, 212
Mulvey, Laura, 44, 120, 166, 201, 215ff., 224f.
Mumford, Lewis, 38
Myers, Rita, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 334
Sleep Performance, 1974, 211f.
Slow Squeeze, 1973, 209, 211, 213, 216
Nabakowski, Gislind, 194, 233, 240f.
Namuth, Hans, 276, 278
Nauman, Bruce, 19, 22, 70, 113, 188, 246, 255, 263ff., 270f., 273, 280, 295f., 298
Nemser, Cindy, 262ff.
Noack, Ruth, 116
Nochlin, Linda, 272
Olesen, Muriel, 12, 34
Ono, Yoko, 129, 253
Oppenheim, Dennis, 22, 263, 268, 270, 271
Reading Position for a 2nd Degree Burn, 1970, 268
Orwell, George, 45, 50, 51
Osswald, Anja, 21f., 68, 87, 97, 113f., 246ff., 251f., 264, 269f., 275, 278, 280, 296, 334
Oursler, Tony, 22, 188, 246
Ovid, 77, 187
Owens, Craig, 89, 91, 92, 100, 282
Paik, Nam June, 19, 30, 55ff., 202
Magnet TV, 1965, 58
Pajaczkowska, Claire, 126
Paul, Wolfgang, 44f., 54f., 178f.
Peirce, Charles Sanders, 96, 99
Pejić, Bojana, 63
Pezold, Friederike, 11f., 18, 34, 85ff., 331
La Toilette, 1977-79, 85f.
Pincus-Witten, Robert, 278
Piper, Adrian, 100, 101, 310, 314,ff.
Catalysis, 1970, 316,ff.
The Mythic Being, 1974/75, 101, 314f.
Pollock, Griselda, 218
Pollock, Jackson, 248f., 252, 263, 276, 278
Pong, Elodie, 308, 315
Potter, Sally, 126
Price, Jonathan, 57, 94
Rainer, Yvonne, 126
Rancière, Jacques, 170, 179, 305
Reinhardt, Ad, 251ff.
Reisig, Robin, 35
Rollig, Stella, 23
Rose, Jaqueline, 24
Rosenbach, Ulrike, 11f., 18f., 22, 31, 34, 65, 70, 189, 231ff., 239ff.
Glauben Sie nicht, dass ich eine Amazone bin, 1975, 239f., 242
Reflektionen über die Geburt der Venus, 1976, 231f.
Rosler, Martha, 11ff., 31, 33, 40, 53f., 100, 106ff., 205, 225, 277, 280, 336ff.
A budding gourmet, 1974, 108ff.
Bringing the War Home. House Beautiful, 1967-1972, 53f.
Domination and the Everyday, 1978, 336f.
Losing. A Conversation with the Parents, 1977, 108,f.
Semiotics of the Kitchen, 1975, 31, 108ff., 277, 280
Ross, David, 59f., 206f., 299
Ruthenbeck, Reiner, 205
Objekt zur teilweisen Verdeckung einer Video-Szene, 1972-74, 204f.
Ryan, Paul, 65f.
Sarachild, Kathie, 119f.
Schade, Sigrid, 12, 40, 59, 116, 122ff., 137, 154, 160, 165, 173, 213, 225, 271
Schapiro, Miriam, 19, 271
Schjeldahl, Peter, 255ff., 261
Schlüpmann, Heide, 133
Schneeman, Carolee, 253, 273
Schneider, Ira, 19, 65
Schober, Anna, 23
Schrödl, Barbara, 175f.
Schubiger, Irene, 21, 65
Seel, Martin, 159
Segalove, Ilene, 12
Sennett, Richard, 82, 339
Sermon, Paul, 212
Serra, Richard, 19, 67f., 259
Sharp, Willoughby, 262, 264ff.
Sherman, Cindy, 92, 200, 233
Silverman, Kaja, 13, 24, 26f., 233, 327
Simmons, Allison, 39, 41
Smith, Roberta, 70
Sobchack, Vivian, 157, 180ff.
Sobell, Nina, 277, 301
Hey! Baby Chickey, 1978, 277, 301
Sonfist, Alan, 266
Sonnier, Keith, 19
Sontag, Susan, 84, 91, 252ff.
Spielmann, Yvonne, 27
Stange, Raimar, 14, 275
Steele, Lisa, 11f., 18, 34, 300ff., 322, 323ff., 340
A Very Personal Story, 1974, 302ff.
Birthday Suit. With Scars and Defects, 1974, 11, 322f., 326
Facing South, 1975, 327ff.
Straayer, Chris, 277, 301f., 305
Streeruwitz, Marlene, 130
Sturken, Marita, 33, 88
Tholen, Christoph, 38, 139, 151, 158ff., 166, 173, 179, 183, 188f., 334
Tickner, Lisa, 121f.
Tillman, Lynne, 126
Tretjakow, Sergej, 162, 168f.
Tyndall, Andrew, 126
Vasulka, Steina & Woody, 34
Vertov, Dziga, 34
Viola, Bill, 22, 30, 246
Virilio, Paul, 27ff., 61, 62
Vogel, Matthias, 156
Volkart, Yvonne, 27
Vostell, Wolf, 57f., 202, 250, 262
Warburg, Aby, 149
Warhol, Andy, 213, 229
Weber, Samuel, 49f., 214, 300, 334
Wegman, William, 19
Weibel, Peter, 19, 42, 52, 127f., 132, 135ff., 205ff., 322
The Endless Sandwich, 1969, 207f.

TV-Aquarium (TV-Tod I), 1970, 52
Zeitblut, 1972/1979, 205
Weigel, Sigrid, 14, 149, 152ff., 172
Weinstock, Jane, 109, 124ff., 315
Wenk, Silke, 122ff., 167, 213, 250
Werner, Gabriele, 286, 292
Wiener, Norbert, 38f.
Wilke, Hannah, 11, 18, 260, 267, 283ff., 340
I Object, 1977–78, 288, 294
Through the Large Glass, 1977, 291ff.
Willener, Alfred, 16f.
Wirth, Uwe, 250, 278
Wollen, Peter, 94, 170, 216, 219, 224
Yalkut, Jud, 28f., 57
Youngblood, Gene, 18, 65f., 132, 338
Zemel, Carol, 29, 64f., 299
Žižek, Slavoj, 115

Sachregister

(Video-)Ausstellungen der 1970er Jahre
Documenta VI, 1977, 11f.
Dreiländerbiennale Trigon 73, 18
TV as Creative Medium, 1969, 28
(Video-)Magazine der 1970er Jahre
Artforum, 19, 29, 252, 255, 266, 270
Art-Rite, 19
Arts Magazine, 19, 262
Avalanche, 19, 262
Radical Software, 16, 65f.
Screen, 216, 218
›Feministische Botschaft‹, 36, 84, 189, 301
›Frau als Bild‹, 20f., 123, 141, 210f., 230, 340
›Körper als Schauplatz‹, 117f., 270
›Kunst und Leben‹, 30, 41, 59, 92, 94, 104, 279, 289, 317
›L'art pour l'art‹, 200, 248, 252, 256
›Veranderung‹, 310f., 314
›Weiblichkeit‹, 12, 19, 22, 88, 109, 116, 125, 289, 332
Abbildbarkeit, 155
Abstrakter Expressionismus, 247, 271
Adressierung, 109, 113f., 140, 186, 204, 290, 300, 305ff., 309, 320, 322, 324f.
Affekt, 149, 210
Agens, 247, 300, 315
Ähnlichkeit, 14, 97, 117, 154, 170ff., 184, 187, 223, 242, 281, 308, 339
Alltag, 31, 101, 338
Alltäglichkeit, 35, 298
Mythen des A., 232
Strukturen des A., 103
Alterität, 170, 183
Anrufung/Interpellation, 76f., 114, 133, 218, 290, 300
Anthropomorphismus, 159, 259, 308
Apparat, 13, 16, 22ff., 49ff., 70, 82, 114, 129ff., 143, 145, 148, 160f., 167f., 170, 182, 208, 211, 221, 300f., 335, 339
Apparatustheorie, 49, 133, 217
Ästhetische Erfahrung, 30, 99f., 130, 174, 177, 254, 267, 310, 318f.
Autonomie, 18, 55, 65, 90, 99, 168, 249, 255, 274
Autorschaft, 19, 67, 169, 224, 245, 249, 272
›weibliche A.‹, 293
Bild
-folge, 87, 207
-grenze, 204
-körper, 13, 123, 141
-raum, 20, 31, 70, 152f., 171, 177f., 186, 196f., 201, 207, 215, 226, 228, 233, 238, 240ff., 257f., 340
Schirm (tableau/screen), 43ff., 51, 54, 58, 68, 76, 81, 86, 140, 178ff., 203, 205f., 208, 212, 229, 233, 321f., 330, 339
-störung, 27, 59, 87, 205, 207f., 295
-träger, 59
Bildtheorie, 153
pensive images, 200
Blick
angeblickt sein, 285
Blickregime, 21, 24, 26, 129, 198, 292
Body Art, 19, 21, 92, 98, 222, 246, 248ff., 261ff., 278, 280, 291, 340
Chirurg (Figur, metaphor.), 148, 151, 155, 167
Closed Circuit, 64, 66, 86, 188f., 191, 243, 299, 302, 307, 309, 320, 324, 335
Close-up, 26, 84, 150, 284
Concept Art, 40, 89, 120, 247, 250
Consciousness Raising, 15, 118, 339
Da-Sein, 99
Dispositiv, 13, 31, 45, 47, 70, 191f., 216, 290
Blickdispositiv, 93, 133
Echtzeit, 27, 286
Einschreibung, 31, 97, 100f., 135, 147, 149, 237, 260, 264, 268, 290, 327
Einverleibung, 263
Empathie, 268, 306
Empfänger, 16f., 25, 37, 61, 162, 212, 335
Empfänglichkeit, 183, 335
Entpersonalisierung, 94, 265
Entpolitisierung, 25, 105
Entsemantisierung, 114, 340
Essentialismus, 117, 248
anti-essentialistisch, 126, 146
Expanded Cinema, 18, 65, 93, 126ff., 338
Expansionshypothese, 38, 157, 166, 182
Prothese (S. Freud), 74f., 182
Pseudopodien/Metapher (S. Freud), 76
Selbstamputation (M. McLuhan), 74ff.
Spiegel (M. McLuhan), 76
Feedback, 67, 69, 75, 187, 229, 335
Video-, 309
Feminismus, 12, 19, 34, 84, 88, 92, 101, 109, 116, 118, 146, 211, 271
East Coast, 271
West Coast, 241, 271
Feminist Art, 19, 271, 273
Ferne/Distanz, 53, 55, 61, 93, 95, 115f., 128, 144, 148, 152, 161ff., 171f., 179, 219, 254, 258, 282, 299f., 306, 309, 324, 330ff.
Auge, 149
Fernseher, 20, 25, 29, 35, 44ff., 55, 61, 66, 108, 140f., 178, 202, 208, 300, 335
Apparat, 25, 46, 51, 61, 202f., 209, 261, 335, 339
Fluxus, 89
Formalismus, 32, 109
Fort-Da-Spiel (J. Lacan), 76, 78f.

Found footage, 55, 104
Gedächtnis, 30f., 56, 115, 149, 154, 183, 234, 237, 269, 319, 322, 327, 331
Genital, 273, 277, 331
Geschlecht, 15, 23, 43, 116, 121ff., 143, 155, 192, 249, 260, 270ff., 281, 327
Handlungsraum, 21, 26, 31, 177, 209, 230, 240, 242, 340
Happening, 21, 84, 95, 250, 253f., 282
Haut, 38, 43f., 53, 128, 140, 160, 165, 179, 207, 222, 268, 283, 288, 290, 322, 331, 338
Haut-Ich (D. Anzieu), 43, 322
Im-Bild-Sein, 180
Im-Ereignis-Sein, 30
In-der-Sprache-Sein, 249, 281, 283
In-der-Welt-Sein, 157, 180, 283
In-der-Zeit-Sein, 123, 310
Index/indexikalisch, 96ff.
Institutionskritik, 13, 41, 59
Interaktivität, 31, 41, 73, 130, 135, 152, 170, 269, 272, 313, 321, 335
Intimisierung, 140, 299
Intimität, 18, 93, 194, 288, 320, 325, 327, 335, 339
Involviertheit, 113, 241
Kontemplation, 152, 162, 171f., 175, 177, 254
Körperbild, 13f., 123, 141, 156, 160, 181, 191
Künstler-
-Ich, 292
-körper, 206, 245, 262, 269, 295, 340
-selbstbild, 114
Schöpfungsmythen, 31, 95, 98, 165, 167, 248, 268, 274, 277
Selbsterschaffung, 224, 246, 250, 296
Live-Bild, 191
Malerei, 14, 30, 32, 49, 59, 67ff., 97, 106, 161, 198, 213, 227, 247, 263, 277, 279, 297, 319
Action Painting, 262, 279, 282
Medialität, 24, 27, 57, 64, 76, 79, 82, 96, 114, 137, 139, 145, 154, 158ff., 166, 175, 188, 281, 292, 334f.
Medienaktivismus/-aktivistInnen, 66, 25, 140, 300
Medienbegriff, 13f., 38, 40f., 49, 68, 160, 169, 189, 299
Mediengeschichte, 14, 158
Medienspezifität, 21, 31, 33, 43, 57, 160, 299
Videoästhetik, 30, 34, 93, 178
Mediologie, 15
Mimikry, 233
Minimalismus, 21, 40, 89, 173, 246ff., 295
Mise-en-abyme, 207
Momentaufnahme, 84, 153, 166, 187
Monitor, 17, 47, 63ff., 80, 86, 93, 140, 154, 188, 191ff., 202, 204, 211, 228, 233, 240, 275, 298, 321, 335, 338
Mythos (R. Barthes), 103, 106f.
Nah-Raum (Video), 301, 339
Nähe (als Topos der Videokunst), 93, 214
Narziss/mus, 66, 69, 74ff., 166, 182, 188, 199, 255, 267, 270, 279, 307, 309, 339
New York School, 109
Öffentlich, 25, 29, 82, 311
Operateur, 147f., 167, 189, 191f., 339
Operation, 11, 17, 21, 37, 49, 105, 126, 135, 141, 143, 148, 151, 180, 215, 223, 269, 299, 301, 316, 339, 340
Partizipation, 29, 169f., 211
Performance, 33, 98, 109, 129, 152, 205, 212, 214, 239ff., 272ff., 290, 292, 295, 301, 312f., 321
Performanz, 278, 300
Performative Turn, 123, 246, 250
Performativität, 191, 230, 242, 246, 278
Phänomenologie, 122, 150, 180, 282, 321
Pictorial Turn, 123, 153
Postmoderne, 84, 88ff., 157, 246, 248f.
Präsenz, 22, 27, 30, 80, 83, 85f., 96ff., 123, 153, 160, 165, 172, 179, 186f., 210, 234, 245ff., 255ff., 263, 275, 279, 293, 295, 308ff.
Privat, 5, 25, 29, 43ff., 103, 120, 288
The Personal is political, 120
Psychoanalyse, 78, 101, 120f., 124, 145, 150, 166, 216f., 220f., 300
Rahmen/framing, 191f., 201, 214, 301
Ready-made, 256, 265, 313
Referentialität, 97f.
Haftenbleibender Ref. (R. Barthes), 164
Reinheitsbegriff, 32, 138
Video als unreines Medium, 93
Repräsentation, 15, 20, 22, 24, 27, 30, 79ff., 88, 93, 99f., 109, 120ff., 134f., 141, 144, 146, 153ff., 164, 170, 177, 183, 187, 197, 200, 210f., 215, 217ff., 233, 240, 275, 305, 327, 340
Repräsentationskritik, 21, 30, 91, 99, 106, 116, 119, 121, 123, 143f., 146, 189, 192, 219, 315
Schmerz, 20, 53, 269, 283
Schnitt, 86, 137, 151, 162, 167, 202, 286, 328
Schwangerschaft, 222ff., 235, 310
Selbstinszenierung, 88, 98, 114, 116, 165, 251, 267, 270
Selbstreferentialität, 21, 31, 57, 82, 88, 124, 138, 245, 248f., 276, 279, 310
Sender, 16f., 25, 37, 162
Setting, 81, 108, 113, 125, 276, 301
Shifter, 98
Sichtbarkeit, 22, 26, 48, 74, 106, 124, 150f., 176, 181, 201, 246, 262, 272, 292, 305
Sichtbarmachung, 204, 314
Sinnesmodalitäten, 40, 122, 145, 148, 150f., 182, 194
Spiegel, 17, 22, 24, 47, 51f., 64, 68ff., 124, 135, 145, 154, 186, 191ff., 204, 281, 284, 295ff., 306ff., 313, 320, 338
Dialog mit dem Selbst, 186
Entspiegelungen, 307
Funktion, 307
Spiegelstadium, 28, 74ff., 165, 310
Subjekt
-begriff, 21, 23, 71, 82, 100, 113, 118, 219, 245f., 300
Cogito, 299f., 302, 305, 340
cartesianisches S., 176, 258
Ek-sistenz, 159
Handlungsfähigkeit, 13, 100, 117, 218f.
-konzept, 49, 65, 335
-position, 19, 45, 62f., 125, 167, 247, 278, 291, 302, 332, 340

-status, 113
Subjektdiskurs, 27, 247, 299, 301
Subjektwerdung, 117, 221, 238, 258
Zeichenstatus, 126, 339
Subjektivierung, 20f., 64, 114, 126, 130, 145, 175, 255
Subjektivität, 18f., 24, 26, 64, 76, 81, 99, 101, 123, 147, 181, 192, 219, 280, 308
Surrealismus, 84, 145, 151, 178
Synästhesie, 149, 157
tableau vivant, 198
taktil, 76
Taktilität, 85, 88, 93, 148, 175
Berührung, 206
taktiles Sehen, 16, 149, 225
Vagina, 194, 273, 331
Verfremdung, 107
Vergegenwärtigung, 15, 317
Verkörperung, 30, 75, 113, 176, 248, 268, 280, 293, 324
Inkarnation, 140, 266
Video = ich sehe, 60
Videodiskurs, 14f., 21, 34, 76, 153, 184, 299
Videologist, 16f.
Video-Performance, 205, 213, 231, 232, 239, 241, 269, 285, 302, 321
Videosphere, 65
Videostadium, 28, 80ff.
Videosynthesizer, 35f., 56, 59
Visualität, 148, 175, 210
Voice-Over, 53, 56, 212, 227, 234, 236, 289, 330
Voyeurismus, 44, 48, 87, 109, 127f., 213, 216, 253f., 275, 294, 325, 331
Wechselbeziehung, 94, 150, 156, 162, 340
Weltaneignung, 175
Weltzugang, 150, 156
Werk-Ich, 304, 308f.
Wiederholung, 110, 113, 164, 170, 173, 183, 186ff., 197, 216, 247, 277, 281, 283, 285, 324f.
Wirksamkeit, 11, 21, 64, 101, 119, 122, 141, 148, 169, 177, 201, 214, 299, 301, 315, 340
Zeichen, 286
-begriff, 123
-funktion, 122
-transfer, 105, 242
-wert, 165
Zeitlichkeit, 28, 30, 59, 63, 84, 123, 152, 166, 174
Gegenwart, 27, 30, 69, 84, 93, 96, 100f., 144, 146, 152, 163, 180, 183, 185ff., 197, 210, 227, 241f., 254, 306, 309, 338
gegenwärtig, 181, 183, 185
instantan, 64, 69
Jetztzeitigkeit, 152
Zäsur, 184
Zeugenschaft, 97, 164

I Eleanor Antin 1974, S. 24. In *Dialogue with a medium* legt die Künstlerin Eleanor Antin für die Zeitschrift Art-Rite (Video Issue) ihren Umgang mit dem Medium Video im Verhältnis zu ihren vier typologischen Selbstinszenierungsfiguren dar; vgl. Kap. VI, S. 319.

II Ulrike Rosenbach 1982a, S. 99.

III Hannah Wilke, in: ebd., S. 11. *They Can't Take That Away From Me* ist ein 1937 von George und Ira Gershwin geschriebener und erstmalig von Fred Astaire in *Shall We Dance* (1937) vorgetragener Song, den Wilke hier ohne weitere Angaben zitiert.

IV Martha Rosler 2000, S. 367/68. Der Text wurde 1977 als Pamphlet dem Publikum der Ausstellung *New American Film Makers: Martha Rosler* im Whitney Museum of Modern Art ausgehändigt.

V Lynda Benglis, in: Ebd..

VI Shigeko Kubota, in: Video Issue/Art-Rite 1974, S. 12.

VII Lisa Steele in: Video by artists, Toronto 1976, S. 119.

VIII Friederike Pezold 1983, S. 183. Statement aus einer Mitteilung an Bettina Gruber und Maria Vedder 1983.

DANK

Dieses Buch wäre ohne die Unterstützung, die mir während seiner Entstehung in vielerlei Hinsicht zuteil wurde, nicht zu verwirklichen gewesen. An erster Stelle danke ich Prof. Dr. Sigrid Schade für entscheidende Anregungen, Förderung und Vertrauen in meine Forschungsarbeit. Auch Prof Dr. Silke Wenk und Prof. Dr. Irene Nierhaus danke ich für ihre engagierte Unterstützung des Vorhabens, das in verschiedenen Stadien im Feministischen Methodenkolloquium zur Kunst- und Kulturwissenschaft (Nierhaus, Schade, Wenk / Universitäten Bremen und Oldenburg) vorgestellt und diskutiert werden konnte. Mein Dank für motivierende Zusammenarbeiten, unzählige Gespräche und konstruktive Kritik gilt aber auch meinen Kolleginnen aus diesem Kreis, allen voran Kerstin Brandes, Sabine Fuchs, Kathrin Heinz, Dr. Linda Hentschel, Dorothee Richter, Dr. Yvonne Volkart und Gudrun Wefers.

Der Universität Bremen danke ich für eine Graduiertenförderung im Rahmen der ForscherInnengruppe „Konstruktionen von Körper und Geschlecht“ am Zentrum für feministische Studien. Diese Projektförderung ermöglichte auch die entsprechenden Recherchen in den Videoarchiven (EAI, New York; nbk, Berlin; Documenta Archiv, Kassel; Mediathek ZKM, Karlsruhe) und Bibliotheken. Lynda Benglis, VALIE EXPORT, Joan Jonas, Martha Rosler und Lisa Steele möchte ich für die vertrauensvoll bereitgestellten Videokopien oder Abbildungen danken und vor allem VALIE EXPORT darüber hinaus für zahlreiche Anregungen und den Einblick in ihr Archiv. Außerdem danke ich Prof. Dr. Marie-Luise Angerer, Dr. Insa Härtel, Jennifer John, Dr. Viktor Kittlausz, Maren Lübbke, Dr. Anja Osswald, Mona Schieren, Barbara Schröder und Prof. Dr. Marion Strunk für zahlreiche inhaltlich wie freundschaftlich geführte, wichtige Gespräche „am Rande“.

Bleibt noch ein bedeutender Rest: Ich danke außerdem meinen Freundinnen und Freunden Derk Claassen, Tanja Greiß, Corinna Hübner, Stefanie Kahmen und Celia Ross für ihre umfassende Unterstützung.

Mein innigster Dank aber gehört meinen Eltern und Alexander.

Studien zur visuellen Kultur

Sigrid Adorf
Operation Video
Eine Technik des Nahsehens
und ihr spezifisches Subjekt:
die Videokünstlerin
der 1970er Jahre

März 2008, 400 Seiten,
kart., zahlr. Abb., 36,80 €,
ISBN: 978-3-89942-797-4

Corinna Tomberger
Das Gegendenkmal
Avantgardekunst,
Geschichtspolitik und
Geschlecht in der
bundesdeutschen
Erinnerungskultur

2007, 362 Seiten,
kart., zahlr. Abb., 34,80 €,
ISBN: 978-3-89942-774-5

Tanja Maier
Gender und Fernsehen
Perspektiven einer kritischen
Medienwissenschaft

2007, 280 Seiten,
kart., 27,80 €,
ISBN: 978-3-89942-689-2

Marion Hövelmeyer
Pandoras Büchse
Konfigurationen von Körper
und Kreativität.
Dekonstruktionsanalysen
zur Art-Brut-Künstlerin
Ursula Schultze-Bluhm

2007, 284 Seiten,
kart., zahlr. Abb., 30,80 €,
ISBN: 978-3-89942-633-5

Yvonne Volkart
Fluide Subjekte
Anpassung und
Widerspenstigkeit
in der Medienkunst

2006, 302 Seiten,
kart., zahlr. z.T. farb. Abb., 28,80 €,
ISBN: 978-3-89942-585-7

Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter:
www.transcript-verlag.de