

Helga Lutz

Zur Inszenierung von Unheimlichkeit in den Arbeiten von Jane und Louise Wilson

2006

<https://doi.org/10.25969/mediarep/2218>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Lutz, Helga: Zur Inszenierung von Unheimlichkeit in den Arbeiten von Jane und Louise Wilson. In: Antje Krause-Wahl, Heike Oehlschlägel, Serjoscha Wiemer (Hg.): *Affekte. Analysen ästhetisch-medialer Prozesse*. Bielefeld: transcript 2006, S. 116–129. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/2218>.

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>

ZUR INSZENIERUNG VON UNHEIMLICHKEIT IN DEN ARBEITEN VON JANE UND LOUISE WILSON

HELGA LUTZ

Die achtziger Jahre haben das Phänomen des Unheimlichen ins Flutlicht kultureller Diskurse gezerzt. So rasant war dieser Aufstieg des Unheimlichen zu einem der ›Schlüsselbegriffe‹ der so genannten Postmoderne, dass Martin Jay die neunziger Jahre als die »uncanny nineties« charakterisierte.¹ Dass der Zenit dieses Booms inzwischen überschritten ist, lässt sich, wie so häufig, an den Formen seiner Kanonisierung erkennen. Dies manifestiert sich darin, dass der Begriff des Unheimlichen seit einigen Jahren in einer Weise Verwendung findet, die den Eindruck erweckt, es gehe um eine unproblematische, feststehende Kategorie. Dabei zeichnet sich das Unheimliche doch in Wahrheit dadurch aus, dass es das Begehren nach Definitionen und feststehenden Bedeutungen durch seine »Wesenlosigkeit« ja gerade durchkreuzt und untergräbt.

Mein Text enthält drei Teile. In einem ersten Schritt versuche ich, ganz grob, die Diskursivierungen und Kontextualisierungen des Unheimlichen, wie sie sich auf den Feldern Philosophie, Psychoanalyse, Kunst- und Kulturwissenschaften der letzten zwanzig Jahre ausgeprägt haben, zu skizzieren. Der zweite Teil stellt die Frage nach dem *medialen Apriori* des Unheimlichen und versucht dies anhand eines ›blinden Flecks‹ der Debatte – der medialen Erzeugung von Wirklichkeitsreferenz und der Inszenierung von Unheimlichkeit – zu thematisieren. Der dritte Teil entwickelt diese eigene Lesart am Beispiel der Videoarbeit *Stasi City* (1997) der britischen Künstlerinnen Jane und Louise Wilson.

I.

Sigmund Freuds 1919 erschienener Text *Das Unheimliche*² stellt den ersten Versuch dar, dem Phänomen eine vereinheitlichende Kontur zu ver-

1 Martin Jay: *Cultural Semantics. Keywords for Our Time*. London 1998, S. 157.

2 Sigmund Freud: *Das Unheimliche*. In: ders.: *Studienausgabe*. Hg. von Alexander Mitscherlich u.a., Bd. IV, Frankfurt am Main 1970, S. 241-274.

leihen. Zirkuliert der Begriff, vornehmlich in seiner adjektivischen Form, kreuz und quer durch die Literatur der Schauerromantik, so ist er im Gegensatz zum *Erhabenen* oder *Grotesken* zuvor doch nie mit einer theoretischen Folie unterlegt worden, die den Versuch unternommen hätte, ihn zu definieren.

Dass das Unheimliche, wie Freud kritisiert, »nicht immer in einem scharf zu bestimmenden Sinne gebraucht wird«, ist somit eigentlich nicht überraschend. Und nicht zuletzt kennzeichnet dieselbe Unsicherheit ja auch Freuds eigene Verwendung des Begriffs: Da ist die Rede von Motiven, die unheimlich *sind* oder »etwas unheimliches an sich haben« wie »abgetrennte Glieder, ein abgehauener Kopf, eine vom Arm gelöste Hand« etc., dann wieder geht es um das »unheimliche Gefühl«, das diese Dinge in uns hervorrufen, im Sinne einer reinen Gefühlsqualität. Und schließlich wird dort, wo Freud seinen zentralen Gedanken ausführt, dass nämlich das Unheimliche »etwas dem Seelenleben von alters her Vertrautes [ist], das ihm nur durch den Prozess der Verdrängung entfremdet worden ist«, das Unheimliche im Sinne eines übergreifenden psychoanalytischen Konzepts behandelt.³

Dem Unheimlichen, soviel steht fest, ist ein merkwürdiger, schwer zu bestimmender Zwischenstatus eigen. Denn: So wie es einerseits nicht im Kanon der ästhetischen Grundbegriffe verankert ist, so hat es andererseits auch unter den Affekten keinen feststehenden Ort. Ist das Unheimliche überhaupt ein Affekt? Bereits die Überlegung, ob das Unheimliche die Möglichkeit eines »movere et docere« impliziert, also ein wie auch immer geartetes erzieherisches Potential besitzt, bleibt schwer zu beantworten.

Zweifelsohne, so schreibt Freud bereits auf der ersten Seite seiner Untersuchung, gehört das Unheimliche zum »Schreckhaften, Angst- und Grauerregenden«.⁴ Aber wo ist es auf dieser Palette zu verorten? Wie lässt sich das Verhältnis von Angst und Unheimlichkeit differenzieren? Wie kommt es, so fragt man sich, dass Freud an den Stellen, wo er in seinen Schriften ausführlich auf das Phänomen der Angst eingeht,⁵ das Unheimliche mit keinem Wort erwähnt, dass der Bezug also immer nur unidirektional, vom Unheimlichen ausgehend, hergestellt wird? Liegt es möglicherweise daran, dass die Angst für Freud ein pathologisches Phänomen darstellt, während er das Unheimliche insgeheim doch eher dem Reigen der ästhetischen Erfahrungen zuordnet? Verfolgt man diese Fra-

3 Freud, *Das Unheimliche*, S. 243, 266, 244.

4 Freud, *Das Unheimliche*, S. 243, 264.

5 Freud unterscheidet die automatische Angst, die einen Reaktionstypus kennzeichnet, von der Signalangst, die dazu da ist, das Aufkommen von Angst zu vermeiden. Vgl. in diesem Zusammenhang die *Vorlesungen zur Psychoanalyse* (1916-1917) und *Hemmung, Symptom und Angst* (1926).

gen anhand des weiteren Verlaufs der Geschichte der Psychoanalyse, dann stößt man auf eine signifikante Wendung. In der Fortführung der Freud'schen Psychoanalyse durch Lacan ist das Phänomen des Unheimlichen aufs Engste mit dem der Angst verknüpft. Lacans *Seminar X* zur Angst lässt keinen Zweifel daran, wie bedeutsam und geradezu grundlegend die Freudsche Konzeption des Unheimlichen für die Ausarbeitung seiner Angstkonzeption gewesen ist. »In der Angst«, so beschreibt Bernard Baas diese strukturelle Ähnlichkeit des Freudschen Unheimlichen und der Lacanschen Angst,

[...] in dieser gefürchteten Begegnung mit dem reinen Mangel des Dings rührt das Subjekt des Begehrens an das Tiefgründigste, Intimste in sich, an das, von dem sein Begehren abhängt, aus dem es hervorgeht. Zugleich ist dieses Tiefgründigste hors-signifiant, d.h. der Ordnung des Signifikanten, die den Aufenthalt seines Begehrens ausmacht, völlig fremd, völlig äußerlich. Deshalb schwindet das Subjekt in dieser Begegnung, weil es außerhalb seines vertrauten Aufenthaltes ist, weil es in das geworfen ist, was Heidegger das Un-Zuhause nennt.⁶

Hier wie dort erscheint in einer irritierenden, verstörenden Wendung das Fremde zugleich als das Intimste, als das Eigenste.

Neben den psychoanalytischen Auseinandersetzungen mit dem Phänomen, die mit Lacan bis heute ihre pointierteste Stellung erhalten haben, hat die Position Derridas das Denken über die Phänomene des Unheimlichen nachhaltig beeinflusst und geprägt. Wenn Derrida dem Unheimlichen in *Dissemination* auch nur wenige Fußnoten gewidmet hat, so hat seine Re-lecture des Unheimlichen doch eine impulsstiftende Akzentverlagerung bewirkt.⁷ Seine Kommentare über das Unheimliche und den Kastrationskomplex sind dabei weniger auf die identitäts- und subjekt-konstituierende Funktion bezogen als auf den Prozess der Signifikation als einem unendlichen Prozess der Wiederholung und Verschiebung, als das unendliche Kreisen um eine Leerstelle. Das Unheimliche erscheint als die Begegnung des begehrenden Subjekts mit der Differenz, als eine gewaltsame und unaufhörlich stattfindende Verschiebung, als eine Referenz ohne endgültigen oder begründenden Referenten.

Insgesamt stellt man fest, dass die Unbestimmtheit und das Ungreifbare des Unheimlichen das Phänomen geradezu dazu prädestiniert hat, zu einem *der* omnipräsenten Leitbegriffe postmoderner Theorien zu avancieren. Alice Jardine geht sogar so weit, im Unheimlichen ein die Repräsentationen und Reflexionen der postmodernen Welt ganz generell charakterisierendes Symptom zu diagnostizieren. »It is a strange new world the postmodern theorists have invented, a world that is unheimlich«,

6 Bernard Baas: *Das reine Begehren*. Wien 1995, S. 99.

7 Jacques Derrida: *Dissemination*. Hg. von P. Engelmann, übers. von H.-D. Gondek, Wien 1995, S. 88.

schreibt sie.⁸ In einer Zeit, die sich massiv der Simulation verschrieben hatte, in der die vertrauenswürdigen Zeugnisse realer Begebenheiten zu beliebig veränderbaren Pixellandschaften wurden und in der die technische Machbarkeit und Formbarkeit von Menschen und Dingen ins Grenzenlose zu wachsen schien, konnte das Gefühl des Unheimlichen den Status einer Grundbefindlichkeit annehmen. Dieses Unheimliche erscheint folglich nicht mehr in der gezähmten Form eines »gespenstisch-harmlosen Doppelgängers«, wie er sich durch die Geschichten E.T.A. Hoffmanns zieht. Und es fungiert auch nicht länger als die dunkle Unterseite einer Wirklichkeit, die durch diesen eskapistischen Kunstgriff besser bewältigt werden kann. Im Gegenteil: Während die Fantastische Literatur die Dichotomie von »Realität« und dem darin einbrechenden »Unwirklichem« facettenreich durchdekliniert hat, erscheint das Subjekt nun, in seinem Taumel durch die Scheinwelten, dem Unheimlichen noch gnadenloser und unwiderruflicher ausgeliefert: »instead of the standard opposition between hyper-realist idyllic surface and its nightmarish obverse we get the opposition of two horrors.«⁹ Plötzlich, so heißt es auch bei Georg Christoph Tholen, haben sich die Phantome des Schreckens dort eingenistet, wo sie doch eigentlich nichts zu suchen haben, in unserer »geordneten Alltagswelt«.⁹

Vor kurzem diagnostizierte Mieke Bal, dass das Unheimliche inzwischen ausgedient habe und von anderen Begriffen überholt worden sei. In ihrem Buch *Kulturalanalysen* schreibt sie:

Begriffe, die als Etiketten gebraucht (missbraucht) werden, verlieren ihre Wirkungskraft. Sie unterliegen einer Mode und werden schnell bedeutungslos. Vor einigen Jahren war »unheimlich« ein solches Etikett. Heute ist »kulturelles Gedächtnis« eines und – was noch beunruhigender ist – »Trauma«.¹⁰

Sicher hat die Trendliste, die Bal aufmacht, in gewisser Weise ihre Richtigkeit. Zugleich jedoch gebietet ein Blick auf die Verwendung, die der Begriff des Unheimlichen in den letzten Jahren vor allem in den »humanities« amerikanischer Provenienz erfahren hat, dass es fragwürdig ist, diesen »Ablösungsprozess« allzu linear zu denken.¹¹ Der Begriff des Unheimlichen wird dort als ein sehr abstrakter Metabegriff verwendet. Das Unheimliche, so wie es im aktuellen Diskurs positioniert wird, ist nicht mehr an individuelle Erfahrung zurückgebunden, sondern wird als ein

8 Zit.n. Michael Arnzen: *The Return of the Uncanny*. In: *PARADOXA*. Sonderheft, Bd. 3, Nr. 3-4, 1997, Introduction, S. 11-12.

9 Georg Christoph Tholen: *Einleitung. Der befremdliche Blick*. In: *Ausst.-Kat. Phantasma und Phantome. Gestalten des Unheimlichen in Kunst und Psychoanalyse*. Hg. von Martin Sturm, Linz 1995, S. 7.

10 Mieke Bal: *Kulturalanalyse*. Frankfurt am Main 2002, S. 10.

11 Arnzen, *The Return*, S. 3.

übergreifend und kollektiv zu verstehendes Phänomen begriffen, mit dem das Verhältnis von Zeiten, Strömungen und Epochen zueinander beschrieben wird. So gesehen ist der Begriff des Unheimlichen untrennbar mit der Wiederentdeckung und den Transformationen der Begriffe ›Trauma‹ und ›kulturelles Gedächtnis‹ verknüpft. In der Postmoderne kommen gleichsam die von der Moderne verdrängten Anteile des Unheimlichen wieder zum Vorschein.

II.

Seit Beginn der achtziger Jahre ist das Unheimliche nicht nur in unterschiedlichen Diskursen durchgespielt worden. Es hat auch die Produktion und Auseinandersetzung mit der Kunst bestimmt: Man hat sich daran gewöhnt, die Architektur von Daniel Libeskind als unheimlich zu bezeichnen und im Eindruck der Unheimlichkeit das Markenzeichen der Filme von David Lynch zu erkennen.¹² Seit den neunziger Jahren fand darüber hinaus eine kaum zu überblickende Anzahl von Ausstellungen statt, die das Unheimliche zu einem zentralen Begriff für die zeitgenössische Fotografie, Video- und Installationskunst erhoben haben.¹³

Die Frage, wie sehr Form oder Inhalt künstlerischer Arbeiten nach bestimmten theoretischen Konzepten oder Figuren *verlangen*, ist schwer zu beantworten. Die Rezeption der Arbeiten von Jane und Louise Wilson beispielsweise ist durchzogen vom Begriff und von Beschreibungen ihrer Unheimlichkeit. Und selbst dort, wo der Begriff des Unheimlichen nicht explizit fällt, sondern von Angst oder Grauen die Rede ist, ist es oft nur ein kleiner Schritt bis zur schillernd-faszinierenden Grundsignatur des Unheimlichen.

Untersucht man jedoch, wie kunsttheoretische Beschäftigungen mit der Ungreifbarkeit und Nicht-Fixierbarkeit des Phänomens umgehen, dann kommt man nicht umhin, festzustellen, dass dort nach wie vor einem ›ontologischen Reflex‹ nachgegeben wird, der – ganz in der Manier Freuds – den Eindruck von Unheimlichkeit vor allem über die Verwendung bestimmter Motive zu erklären sucht. So schreibt beispielsweise Anthony Vidler:

12 Chris Rodley schreibt in: *David Lynch. Lynch über Lynch*. Frankfurt am Main 1998, S. 7: »Wenn es schwierig ist, die eigene Erfahrung beim Sehen eines Lynch-Filmes zu definieren, als auch das Wesen dessen zu bestimmen, was man da sieht, dann weil das Unheimliche den Kern von Lynchs Werk ausmacht.«

13 Vgl. Ausst.-Kat. *Unheimlich / Uncanny*. Fotomuseum Winterthur 1999; Ausst.-Kat. *Out of Place: Contemporary Art and the Architectural Uncanny*. Hg. von Dominic Molon, Chicago Museum of Contemporary Art 2000; Ausst.-Kat. *Unheim. Anarchitekturen*. Hg. von Friederike Kitschen, Stadthaus Ulm 2002 sowie Ausst.-Kat. *Bewitched, Bothered and Bewildered. Spatial Emotion in Contemporary Art and Architecture*. Hg. von Heike Munder/Adam Budak, Migros Museum für Gegenwartskunst, Zürich 2003.

Architecture has been intimately linked to the notion of the uncanny since the end of the eighteenth century. At one level, the house has provided a site for endless representations of haunting, doubling, dismembering, and other terrors in literature and art. [...] But beyond this largely theatrical role, architecture reveals the deep structure of the uncanny in a more than analogical way, demonstrating a disquieting slippage between what seems homely and what is definitely unhomely.¹⁴

Welcher Art ist dieses beunruhigende Kipp-Phänomen? Wie ist es strukturiert, und wie strukturiert es die Wahrnehmung? Zweifelsohne gehören das »Heim«, das »Heimliche« und das »Unheimliche« zusammen, und ebenso wenig soll hier bestritten werden, dass seit den Anfängen der Schauerromantik das verlassene, gespenstische, mythenumwobene Haus zu einem *der Topoi* zählt, an denen die Inszenierung des Unheimlichen sich – bis heute – entzündet, man denke an künstlerische Arbeiten von Gordon Matta-Clark, Gregor Schneider oder Christoph Büchel. Und doch verleitet eine Passage wie die vorliegende zu dem Eindruck, als wäre man mit der Identifizierung des Motivs einem vermeintlichen »Wesen« des Unheimlichen einen Schritt näher gekommen. Man ist es nicht. »Man muß bereit sein anzunehmen«, schreibt doch bereits Freud gegen Ende seiner Untersuchung, »dass für das Auftreten des unheimlichen Gefühls noch andere als die von uns vorangestellten stofflichen Bedingungen maßgebend sind.«¹⁵ »Für den Dichter«, führt er weiter aus,

[...] sind wir in besonderer Weise lenkbar; durch die Stimmungen in die er uns versetzt, durch die Erwartungen, die er in uns erregt, kann er [...] aus demselben Stoff oft sehr verschiedenartige Wirkungen gewinnen. Dies ist alles längst bekannt und von eingehenden Ästhetikern eingehend gewürdigt worden. Wir sind auf dieses Gebiet der Forschung ohne rechte Absicht geführt worden, indem wir der Versuchung nachgaben, den Widerspruch gewisser Beispiele gegen unsere Ableitung des Unheimlichen aufzuklären.¹⁶

Freuds Dilemma ist unübersehbar. Er sucht das Feld der Ästhetik zu meiden, zugleich ist ihm bewusst, dass eine Untersuchung des Unheimlichen ohne die Frage nach der Ästhetik, ich würde sagen, nach der künstlerisch-medialen Inszenierung des Unheimlichen, nicht weiterkommt.

Freud schlägt einen geradezu verzweifelt anmutenden und doch aufschlussreichen Argumentationshaken. »Wir erhalten einen Wink, einen Unterschied zu machen«, so seine Worte, »zwischen dem Unheimlichen, das man erlebt, und dem Unheimlichen, das man sich bloß vorstellt oder von dem man liest.«¹⁷ Fast unmöglich, über diesen Satz nicht zu stolpern, denn

14 Anthony Vidler: *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely*. Cambridge (Mass.) 1992, S. IX.

15 Mit »stofflichen Bedingungen« bezeichnet Freud die Motive.

16 Freud, *Das Unheimliche*, S. 267.

17 Freud, *Das Unheimliche*, S. 269.

wie soll dieser Unterschied aussehen? Wird das Unheimliche, von dem man liest oder das man im Film erfährt, nicht auch erst unheimlich in dem Moment, in dem es einen affiziert, indem es einem unter die Haut kriecht?



Abb. 1: Jane und Louise Wilson: *Stasi City*. Videoinstallation (Detail), 1997. Courtesy of the Artists and 303 Gallery.

Der Eindruck drängt sich auf, dass sich hinter Freuds allzu gewollter Unterscheidung zwischen ›fiktiv‹ versus ›wirklich erlebt‹ ein für die Beschäftigung mit dem Unheimlichen ganz grundlegendes Problem verbirgt, das ich folgendermaßen charakterisieren möchte: Freud sucht einerseits sein Unheimliches an Beispielen und in Parametern des Schauerromans des 19. Jahrhunderts zu ergründen, also anhand eines kanonisierten Motivschatzes, der möglicherweise im Jahre 1919 nur noch ein distanziertes und erstarrtes Erleben von Unheimlichkeit zu vermitteln vermochte. Diesen literarisch vermittelten Erfahrungen stellt er die unmittelbar ›erlebten‹ unheimlichen Begebenheiten gegenüber. Meine These ist, dass ihm letztere Momente keineswegs unheimlicher erscheinen, weil es sich um das Unheimliche des ›Erlebens‹ handelt, sondern weil diese Momente an anderen medialen Darstellungsformen orientiert sind. Und zwar an solchen, die den Eindruck von etwas ›Realem‹, von Wirklichkeitsreferenz (zu einem bestimmten Zeitpunkt) stärker zu garantieren

scheinen. Es geht mir darum, zu zeigen, dass und wie der Eindruck von Unheimlichkeit an diese Wirklichkeitsreferenz gebunden ist und nur aus dieser spezifischen Medialität verstanden werden kann.

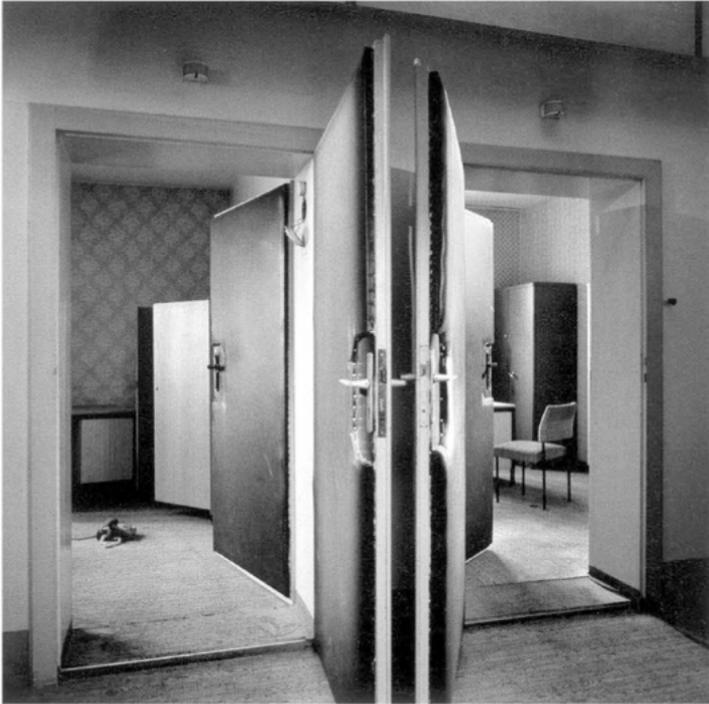


Abb. 2: Jane und Louise Wilson: *Stasi City*.

Freuds Text legt diesen Gedanken an einer Stelle nahe. In einer Fußnote beschreibt er im Zusammenhang mit dem Motiv des Doppelgängers folgendes, von ihm selbst *erlebtes* Abenteuer:

Ich saß allein im Abteil des Schlafwagens, als bei einem heftigeren Ruck der Fahrtbewegung die zur anstoßenden Toilette führende Tür aufging und ein älterer Herr im Schlafrock, die Reisemütze auf dem Kopfe, bei mir eintrat. Ich nahm an, dass er sich beim Verlassen des zwischen zwei Abteilen befindlichen Kabinetts in der Richtung geirrt hatte und fälschlich in mein Abteil gekommen war, sprang auf, um ihn aufzuklären, erkannte aber bald verduzt, dass der Eindringling mein eigenes, vom Spiegel in der Verbindungstür entworfenes Bild war. Ich weiß noch, dass mir die Erscheinung gründlich missfallen hatte.¹⁸

Die unheimliche Begebenheit, die Freud erzählt, ist deutlich *nicht* an der Literatur des 19. Jahrhunderts orientiert, sondern ganz unübersehbar an den Darstellungsmodi des Films. Das Erschrecken, der Schock, den Freud

¹⁸ Freud, *Das Unheimliche*, S. 270.

beim Blick in den Spiegel erfährt, das Motiv des fahrenden Zugs, all dies sind Momente, die von den Gestaltungsmöglichkeiten des Films zeitgleich entdeckt und eingesetzt worden sind. Hierauf bezugnehmend schreibt Leslie Stern:

In this passage Freud gives us a marvellously suggestive and supremely *cinematic image*. His perception involves movement, he is jolted, subjected to shock [...] it is a movement between the viewer and the image. And it takes place on a train, that mode of transport so beloved of early cinema and so implicated [...] in the generation of uncanny sensations.¹⁹

Während nun Stern die Erfahrung des Unheimlichen unlösbar mit den medialen Bedingungen des Films und seinen spezifischen Darstellungsmöglichkeiten verknüpft, haben meiner Ansicht nach Video, Fotografie oder Film zu unterschiedlichen Zeiten je andere Möglichkeiten entdeckt, genutzt und weiterentwickelt. Ist es, etwas pauschal gesagt, im Film die Beweglichkeit der Bilder, die Manipulation der Geschwindigkeit, das Spiel mit Anwesenheit/Abwesenheit, Gegenwart/Vergangenheit, durch das Verstörung und Irritation evoziert werden, so nutzt beispielsweise die Fotografie gerade das Gegenteil, die eingefrorene Präsenz.

Ich habe das von mir angeführte Beispiel von Freuds »unheimlichem Erleben« so ausführlich behandelt, weil es geradezu beiläufig und ohne dass der Autor sich darüber bewusst gewesen wäre, ein für die Auseinandersetzung mit dem Unheimlichen grundlegendes Problem thematisiert: die Frage nach dem medialen Apriori des Unheimlichen.

III.

Die Video/Audioinstallation *Stasi City* der »jungen britischen Künstlerinnen« Jane und Louise Wilson, die 1997 in den Räumen der ehemaligen Stasi Zentrale in Hohenschönhausen entstanden ist, umkreist den von mir dargelegten Zusammenhang von medial vermittelter Wirklichkeitsreferenz und Unheimlichkeit auf geradezu beispielhafte Weise. Es ist die erste einer Reihe von Videoarbeiten, in denen sich die Künstlerinnen verlassenen, im Verfall begriffenen, geschichtsträchtigen Orten jenseits des »Eisernen Vorhangs« zugewandt haben. Die erste Aufnahme konfrontiert den Betrachter unvermittelt mit dem Aufleuchten von runden Deckenlampen in einem verblichenen Amtszimmer.²⁰ Im Anschluss daran folgt eine (ungeschnitten anmutende) Kamerafahrt durch die verlassenen Gänge und Räume des seit Jahren ungenutzt und unberührt gebliebenen Ministeriums.

19 Leslie Stern: »I think Sebastian, therefore... I somersault«. In: *Film and the Uncanny*, <http://www.lib.latrobe.edu.au/AHR/archive/Issue-November-1997/stern2.html> (9. Juni 2006).

20 Es handelt sich um das ehemalige Büro von Erich Mielke.



Abb. 3: Jane und Louise Wilson: *Stasi City*.

Die Präsentation besteht aus vier Projektionsflächen, die in je zwei Doppelprojektionen über Eck installiert sind. Die Videoaufnahmen, die in einem Endlosloop geschaltet sind, haben eine Laufzeit von 5 Minuten 40 Sekunden. Das ursprünglich auf Film (16mm) gedrehte Material ist von den Künstlerinnen auf Laser-Disc überspielt worden, um es für die Multi-Channel-Installation nutzbar zu machen. Obwohl der Betrachter von den großen Projektionsflächen nicht vollständig umgeben ist, entsteht der Eindruck eines fast geschlossenen Raumes. Das, was in der einen Ecke vor den Augen des Betrachters abläuft, ist in der diagonal entgegengesetzten Raumecke, also hinter dem Rücken des Betrachters, leicht verändert noch einmal zu sehen. Man sieht nie alles. Aber nicht nur das: Zu keinem Moment fügen sich die Bilder zusammen und die in den Ecken aufeinander stoßenden Bilder trotz einem stereoskopischen Eindruck. Mal laufen sie aufeinander zu, mal voneinander weg. Der erste flüchtige Eindruck, dass zweimal dasselbe zu sehen sei, erweist sich als trügerisch. Zwar befindet man sich zu jedem Zeitpunkt rechts und links am selben Ort, im selben Zimmer, im selben Flur, im selben Paternoster, aber der Blickwinkel ist immer leicht verschoben, die Perspektive leicht variiert. Die Kamerablicke verfolgen sich, kreuzen sich, bleiben sich auf den Fersen, aber fallen niemals ineins.

Mal getrieben und unruhig, dann wieder suchend und tastend bewegt sich der Blick der Kamera durch Büros, Verhörzimmer und Technikräume. Der Eindruck von Schwerelosigkeit wechselt mit einem forschenden, die Dinge zielbewusst abtastenden Duktus. Verstohlen-flüchtige Blicke in verlassene Büroräume werden abgelöst von beharrlichen Kamera-schwenks entlang leerer Regale und über zurückgelassenes Überwachungs-instrumentarium. Unheimlichkeit stellt sich ob dieser Wechsel des Darstellungsmodus ein. Nachdem man sich einem fast dokumentarisch zu nennenden Stil, bestimmt vom Primat des Zeigens, anvertraut hat, gibt die Kamera plötzlich die Rolle des souveränen Agens auf, um sich selbst erschrecken zu lassen von den Bildern, die plötzlich zurückschauen.²¹

Bereits Zizek hatte die Frage, warum das näher kommende Haus in Hitchcocks Filmen unheimlich wird, mit der Ausführung beantwortet:

Das Subjekt sieht das Haus, aber die Angst entsteht durch das unbestimmte Gefühl, dass das Haus selbst die Frau anblickt, und zwar von einem Punkt, der ihrer Sicht völlig entgeht, und sie daher völlig hilflos macht.²²

Das Unheimliche wird genau an dem Punkt erzeugt, wo das im diegetischen Raum inszenierte Phantasma von Identität und Einheit gestört oder kurzfristig aufgehoben erscheint. Dass dieser Zusammenhang aufs engste mit der medialen Erzeugung von Wirklichkeitsreferenz verschaltet ist, darauf hat Kaja Silverman – mit Blick auf das Medium Film – bereits vor geraumer Zeit hingewiesen. Sie schreibt:

The extreme eagerness of the first spectators to recognize in the images of the first films – devoid of colour, nuance, fluidity – the identical image, the double of ›life itself‹ came precisely from a lack to be filled – from a lack of object or referent. [...] It is this irrecoverability of object to subject, this irreducible distance separating representation from the real that cinema has often seemed destined to overcome.²³

Die künstlerische Inszenierung von Unheimlichkeit gelingt genau dort, wo mittels der Illusion von ›Wirklichkeit‹ der das Subjekt strukturierende

21 Der Eindruck von Schwerelosigkeit läßt sich nicht zuletzt auf den geschickten Einsatz technischer Mittel zurückführen: »The cameras disembodied gliding quality results from the use of a dolly for tracking shots and a jib arm – a small crane – and a wide angle 4 mm lens which produces a slightly warped perspective. Together these tools help achieve a vision at once impersonal and highly subjective, recalling something of the suspenseful, panic-including quality of low budget horror films, as seeing through the eyes of a relentless stalker.« J.B. Ravenal in: Ausst.-Kat. *Outer and Inner Space. Pipilotti Rist, Shirin Neshat, Jane and Louise Wilson and the History of Video Art*. Virginia Museum of Fine Arts 2002, S. 83.

22 Slavoj Zizek: *Liebe Dein Symptom wie dich selbst! Jacques Lacans Psychoanalyse und die Medien*. Berlin 1991, S. 60.

23 Kaja Silverman: *The Acoustic Mirror. Theories of Representation and Difference*. Bloomington/ Indianapolis 1988, S. 5-8.

Verlust für einen Moment aufgehoben scheint, um im nächsten Augenblick umso beängstigender zu Tage zu treten. Oder anders ausgedrückt: Im Oszillieren in die Bilder hinein scheint das Subjekt kurzfristig in diesen aufgehoben, ja beheimatet zu sein, um dann – und darin liegt das Prekäre dieser Durchkreuzung – von denselben Bildern empfindlich erschreckt zu werden.



Abb. 4: Jane und Louise Wilson: *Stasi City*.

Die Videoarbeit *Stasi City* inszeniert diese als unheimlich empfundene Erfahrung von Differenz formal auf ganz unterschiedlichen Ebenen. Bereits erwähnt habe ich die Brüche und Verkehrungen im Darstellungsmodus. Ganz zentral erscheint aber auch das Verhältnis von Bild und Ton. Dem Video unterlegt ist ein Soundtrack, der während der gesamten Laufzeit ausschließlich Maschinengeräusche, das Summen von Apparaten, das Surren von Neonlicht sowie schlagende oder klickende Geräusche enthält. Sie sollten im Hintergrund bleiben, so das Ziel der Künstlerinnen, ja sie sollten kaum ins Bewusstsein dringen, »like noises in the back of your mind«.²⁴ Das bereits für die visuelle Ebene maßgebliche

24 Ausst.-Kat. *Stasi City*. Jane and Louise Wilson. Serpentine Gallery London 1999, S. 14.

Prinzip des gegeneinander Verschiebens, Verzögerns und Verpassens prägt nicht nur das Verhältnis der Bilder zueinander, sondern auch das Verhältnis von Bild und Akustik. Genauer gesagt: Es gelingt dem Betrachter nicht, Bilder und Geräusche in ein vertrautes Ursache-Wirkungs-Verhältnis zu bringen. Die erste Sequenz zeigt das Anspringen runder Lampen in einem Verwaltungs- oder Verhörzimmer, während man gleichzeitig das Summen der Elektrik vernimmt. Das Geräusch wird leise, verschwindet in der Folge fast, um an anderer Stelle ganz überraschend wieder zurückzukehren, sich raumgreifend in den Vordergrund zu spielen, jedoch ohne dass die zu diesem Zeitpunkt dazu ablaufenden Bilder diese Veränderung erklärten oder rechtfertigten.

Ganz ähnlich verhält es sich auch mit dem rhythmischen Geräusch, das zeitgleich mit dem Blick des Betrachters aus dem fahrenden Paternoster auftritt. Unwillkürlich assoziiert man eine Person, die eine Treppe herauf oder herunter läuft, Verfolger oder Verfolgter, im Wettlauf mit dem Paternoster. Nach längerem Hinhören wird deutlich, dass das Geräusch zu gleichmäßig, viel zu mechanisch ist, als dass es sich dabei um menschliche Schritte handeln könnte. Auch in diesem Fall wird eine empfindliche Störung im (unbewusst ablaufenden) Prozess von Projektion und Interjektion erzeugt. Indem es weder verlässlicher Teil der dargestellten ›Wirklichkeit‹ ist, noch Teil einer Funktion, die als eine die Bilder begleitende Tonspur erkennbar wäre, überlebt es als ein nicht lokalisierender, frei schwebender, gespenstischer Faden, oder, wie man mit Lacan sagen könnte, als ein kleines Stück des Realen.

Wenn der Ort zugleich dem Primat räumlicher Unmittelbarkeit wie auch einer zeitlichen Vorgängigkeit gehorcht, so inszeniert die Arbeit ihn zugleich auch als einen Anderen, als einen von kollektiven Ängsten, von Mythen umwobenen – kurz – als einen imaginären Ort. Dazu passt, dass man nicht erfährt, wie man hereingekommen ist. Man ist gefangen in labyrinthisch sich verzweigenden Gängen und Korridoren (Abb. 2), hingeworfen in die klaustrophobische Atmosphäre dieser Bilder. Unwirkliche Gestalten tauchen auf, im Stil der siebziger Jahre gekleidet. Sie schweben schwerelos durch den Raum oder fahren im Paternoster an einem vorbei. (Abb. 3) Also handelt es sich um übrig gebliebene, gespenstische Zeugen einer vergangenen Zeit. Sie stellen sich dem häufig fast dokumentarischen Duktus entgegen, ja mehr noch, sie erzeugen durch ihren unerwarteten Einbruch eine als unheimlich wahrgenommene Irritation des Zeitgefüges.²⁵

25 Auf die Frage nach der Bedeutung dieser Figur für die Gesamtkonzeption der Arbeit äußerten die Künstlerinnen in einem Interview: »[...] maybe another reason for this was because a lot of material was already there, many of the interiors were almost set like in their abandoned state. In some rooms, it was difficult to work out if this was due to physical destruction [...] we wanted to

Das, was bleibt, ist die unauflösbare Dissonanz, ein traumatischer Kern, eine als unheimlich erfahrene Differenz. Das verzweifelte Bemühen der Betrachterin, diese Brüche auszugleichen, die vereinheitlichen Bilder anzunehmen, die die eigene Identitätskonstitution sichern und den ursprünglichen Verlust beheben könnten, erweist sich im letzten Moment doch immer wieder als schmerzlich-trügerisches Unterfangen – eben als unheimlich.

introduce an element of performance to break up what could possibly have become quite documentary«. In: Ausst.-Kat. *Stasi City von Jane und Louise Wilson*. Kunstverein Hannover 1997, S. IX.