

Inga Lemke

INTERCOURSE WITH... Zur intermedialen Performanz zwischenmenschlicher Beziehungen

2002

<https://doi.org/10.25969/mediarep/14185>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Lemke, Inga: INTERCOURSE WITH... Zur intermedialen Performanz zwischenmenschlicher Beziehungen. In: Jan Sellmer, Hans Jürgen Wulff (Hg.): *Film und Psychologie – nach der kognitiven Phase?*. Schüren 2002 (Schriftenreihe der Gesellschaft für Medienwissenschaft (GfM) 10), S. 175–188. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/14185>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Inga Lemke

INTERCOURSE WITH ...

Zur intermedialen Performanz zwischenmenschlicher Beziehungen

Der Titel dieses Beitrags ist entliehen. Es ist der Titel einer Videoperformance der New Yorker Künstlerin Hannah Wilke, *INTERCOURSE WITH* (a performance lecture, USA 1977), auf die ich an anderer Stelle noch genauer eingehen werde. Die Wahl des Titels erscheint symptomatisch für spezifische Formen intermedialer Performanz, wie sie sich in den späten 60er und 70er Jahren im Bereich des experimentellen Films und insbesondere in der Videokunst herausgebildet haben. Es handelt sich dabei um intermediale Kunstformen, in denen die Kommunikation der Erfahrung einer unmittelbaren Gegenwart erprobt wurde, die zumeist über den Körper des Künstlers bzw. der Künstlerin vermittelt und auf die konkrete Anwesenheit des Zuschauers gerichtet ist. In diesen Formen künstlerischer Kommunikation, in denen – häufig auf das Verhältnis zwischen den Geschlechtern bezogene – Emotionen und Affekte im medialen Raum materialisiert, und in enger Anbindung an den Zuschauer ausgespielt und reflektiert werden, lassen sich Aufschlüsse und Anschlüsse für allgemeinere Fragen nach der Involviertheit, der emotionalen Beteiligung und Aktivierung des Zuschauers, und nach dem Verhältnis von Dramaturgie und der Herstellung von Affekten finden, die in diesem Rahmen diskutiert werden sollen.

Dabei erscheint die Erweiterung des Blicks auf künstlerische Strategien und auf das Medium Video sinnvoll für die Weiterentwicklung und Neuperspektivierung des Verhältnisses von Psychologie und Film. Zum einen erlauben künstlerische Experimente in den audiovisuellen Medien auf Grund des relativen Freiraums und selbstreflexiven Status ihrer Produktion eine Auslotung, kritische Hinterfragung und Transformation scheinbar feststehender Regeln, Formen und Funktionen medialer Kommunikation. Zum anderen lassen sich aktuelle Entwicklungen im Film kaum mehr adäquat beschreiben, ohne sie in den Kontext der Entwicklung der analogen und digitalen Medien insgesamt zu stellen.

Der von mir verwendete Begriff der Performanz schließt an die Überlegungen von Zumthor (1988, 703) an, der Performanz – anknüpfend an die soziolinguistische Definition von Hymes – unter kulturanthropologischer Perspektive auf die „Materialität“ der Kommunikation überträgt. Der Begriff der Per-

formanz impliziert einen Vorgang, einen Prozess der medialen und formalen Gestaltung, der sich als Vermittlung, als Konstitutionsverhältnis beschreiben lässt. Unter Performanz verstehe ich in diesem Zusammenhang ein Konstitutionsverhältnis von raum-zeitlicher Darbietung und bildlicher Repräsentation, das die Reflexion der medialen Bedingungen von Darbietung und Wahrnehmung in den Prozess der Medium und Form vermittelnden Gestaltung mit einbezieht. Im Folgenden möchte ich Formen intermedialer Performanz vorstellen und diskutieren, in denen die Rolle des Künstlers/Performers und seines Körpers (seiner Selbst-Darstellung und Selbst-Reflexion) und die Rolle des Betrachters/Zuschauers (seiner emotionalen und affektiven Einbindung und/oder Aktivierung) als zentrale Aspekte medialer Kommunikation akzentuiert und reflektiert werden. Rene Berger (1982, 58f) hat auf die zentrale Rolle hingewiesen, die der von ihm als „Monovideo“ bezeichneten Vermittlungsstruktur von Video als Kunstform für die experimentelle Erforschung medialer „Zwischenräume“ der Transformation medialer Kommunikation und Interaktion – als 1:1-Kommunikation zwischen Künstler/in und Zuschauer/in – zukommt.

Im historischen Abstand kann man nicht umhin, mit einiger Verwunderung auf die Illusionen einiger medientheoretischer Entwicklungen in den 70er Jahren zurückzuschauen. Ähnliche Entwicklungen finden sich auch in Videoproduktionen der 70er Jahre – zwischen Medieneuphorie und Medienkritik. Die Utopie einer direkten „humanen“ 1:1 Kommunikation via Video, die vor allem auf den Einfluss der Theorien Marshall McLuhans zurückzuführen ist, bildete den Hintergrund für zahlreiche Videoperformances und -Aktionen der 70er Jahre. So z.B. für die 1972 aufgezeichnete Live-Performance *Contact* von Douglas Davis (USA), in der der Künstler über die – von seiner Seite angebotene und vom Zuschauer interaktiv mitzuvollziehende – „Berührung“ der Hände, der Wangen und des Oberkörpers einen direkten, körperlichen Kontakt mit dem Zuschauer / der Zuschauerin am Bildschirm bzw. „durch“ den Bildschirm herzustellen versucht. Solche plakativen Versuche der Umwandlung des „kalten“ Mediums in das „heiße“ Medium (McLuhan 1964, 29ff) mögen uns aus der historischen Distanz zum Lächeln bringen. Was mich in diesem Zusammenhang interessiert, ist die unmittelbare Angebundenheit des performativen Akts an den Körper des Künstlers (und seine Sexualität), die Unmittelbarkeit und Präsenz impliziert. Eine Unmittelbarkeit und Direktheit, die massenmediale Konventionen der „Nähe“ und „Direktheit“ eines Live-Ereignisses im Fernsehen bei weitem überschreitet (und karikiert).

In seinen frühen *TV Dé-coll/agen* (Hanhardt 1989, 13ff) nahm Nam June Paik mit Hilfe eines Magneten Manipulationen des elektronischen Fernsehbildes vor, die auf die Unterbrechung der massenmedialen Kommunikation, die Störung des Informationsflusses, ja – in *ZEN FOR TV* (D, USA 1963–1975) – auf die mimetische Entleerung des Fernsehbildes gerichtet waren. Der performative

Akt des Künstlers ist hier als Spur einer Anti-Geste, eines Aktes der Zer-Störung präsent. Er etabliert, gerade über die Negation der destruierten Form massenmedialer Kommunikation, einen unmittelbareren, direkteren Kontakt mit dem Betrachter, dessen Blick von der gestörten Abbildungsrealität auf die andere Realität des Mediums, auf die ideologischen und politischen Implikationen seiner Botschaft und auf die Materialität des elektronischen Bildes selbst gerichtet wird. Dabei entsteht eine Lücke, ein Vakuum, das (wiederum) eine – in ZEN FOR TV absolute – Gegenwärtigkeit herstellt. Und das einen Freiraum darstellt, den Paik z. B. in seiner Version globaler Kommunikation, in dem Videoband GLOBAL GROOVE (USA 1977), mit alternativen Formen kultureller Kommunikation und eines „Participation TV“ füllt. Dabei handelt es sich (auch hier) um Szenen, die den Fluss der elektronisch manipulierten Unterhaltung, den Rhythmus des „Global Groove“ verzögern und unterbrechen, und die eine – der medial geprägten Erfahrung diametral entgegengesetzte – alternative Erfahrung von Zeit und Raum, von Körper und Geist, die Suche nach Unmittelbarkeit von Erfahrung implizieren. Jener Unmittelbarkeit von Erfahrung als Ausdruck des Realen, die Ziel und Ausdruck der Gleichsetzung von Kunst und Leben in der sich seit den 60er Jahre entwickelnden Prozess-Kunst war – ganz besonders jener Formen der Performance und Body Art und der daraus hervorgegangenen Formen intermedialer Performanz, auf die ich mich im Folgenden konzentrieren möchte.

Die einzigartige Möglichkeit des Videomediums, Vorgänge und Ereignisse im Moment des Geschehens über die simultane Bildaufnahme und -reproduktion unmittelbar wiederzugeben – bei (zunächst) gleichzeitiger Abwesenheit des elektronischen Schnitts – konvergierte mit der Verlagerung der Kunstproduktion vom Produkt zum Prozess. Transpositionen und intermediale Transformationen performativer Prozesse nehmen daher einen zentralen Stellenwert in der Videoproduktion dieser Jahre ein. Nun mag es zunächst schwer fallen und müßig erscheinen, den angesprochenen kommunikativen Aspekt, die Bezogenheit auf den Zuschauer in solchen Formen künstlerischer Produktion im Videomedium zu suchen. Denn allein auf Grund ihrer zeitlichen Struktur (einer Real-Zeit-Ästhetik) wurden und werden diese Bänder häufig als reine Dokumentationen bewertet und mit dem Attribut der „Langeweile“ versehen. Und zudem sind sie – im Rahmen ihrer auf die psychoanalytischen Theorien Freuds und Lacans zurückgreifenden Neubewertung durch die feministische Kritik – unter dem Sigel einer „Ästhetik des Narzissmus“ (Krauss 1978, 179ff) in die neuere Kunstgeschichtsschreibung eingegangen.

Auf der Simultaneität von Aufnahme und Wiedergabe, von realem Vorgang und dessen Abbildung im Videomedium basiert das Potenzial von Video als „Spiegel“, wobei der/die Abgebildete sich zugleich als Subjekt und Objekt erfährt. Der mit seinem Abbild interagierende Videoperformance-Künstler ist

zugleich Rezipient und Akteur. Das Selbst des Künstlers, sein Körper und seine Psyche, wird zum Inhalt des Kunstwerks, zum „eigentlichen Bildträger“ (Heubach 1983, 63f). Vergleichbar mit dem Entstehungsprozess eines Gemäldes orientiert sich sein Verhalten in Zeit und Raum zunehmend an dem bereits vorhandenen, auf dem Monitor gespeicherten Bild des Selbst. Das Verhalten organisiert sich als Entwurf des Selbst und als Reaktion auf sein Abbild, als Antizipation und Reflexion desselben.

Ausgehend von dieser strukturalen Charakteristik des Videomediums, dem Gebrauch des Mediums Video als Spiegel, der Zentrierung auf den Körper, das Selbst des Künstlers in Parenthese zwischen Kamera und Monitor, in einer Situation der räumlichen und zeitlichen Geschlossenheit (im „Gefängnis einer kollabierenden Gegenwart“) hat Rosalind Krauss (1978, 180f) Narzissmus als psychologische – nicht physische – Bedingung und konstitutives Moment des künstlerischen Ausdrucks im Videomedium bezeichnet. Ich möchte diese These insoweit modifizieren, als es sich m.E. hierbei nicht nur um ein medial bedingtes, sondern auch um ein sozial-psychologisches Phänomen handelt, das nicht nur im Medium Video seinen künstlerischen Ausdruck, aber das in Video sein „Medium“ findet. Und dass es sich hierbei um eine einmalige Koinzidenz personalisierten, selbst-reflexiven, über den Körper vermittelten, nach Unmittelbarkeit der Erfahrung und deren medialer Vermittlung strebenden künstlerischen Ausdrucks handelt, die historisch zu verorten ist. Und ich möchte fragen, ob und inwieweit der geschlossene Kreis narzisstischer Selbstbespiegelung in den von Krauss angeführten und anderen Beispielen nicht gerade durchbrochen oder gebrochen wird und welche Funktion einer solchen Störung, Überschreitung oder Irritation zukommen könnte – wobei auch der Zuschauer thematisch wird.

Krauss zieht die von Richard Serra konzipierte und von Nancy Holt ausgeführte Videoperformance BOOMERANG (USA 1974), in der das Phänomen des Feedback auf akustischer Ebene thematisiert wird, als Beispiel heran für das „Gefängnis einer kollabierenden Gegenwart“ im Videomedium (Krauss 1978, 181). In dieser Videoperformance spricht Nancy Holt und hört zugleich (etwas verzögert) ihre eigene Stimme, was eine zunehmende Irritation bei der Performerin auslöst. Diese wird, wie Krauss beobachtet, immer stärker auf sich selbst zurückgeworfen („Einkapselung“ des Selbst), bis sie die Performance abbricht. Erst an dieser Stelle, in diesem Moment kollabierender Irritation und des Umschlags, dies möchte ich hinzufügen und akzentuieren, kommt die Performance zu ihrem finalen Ausdruck. In diesem kurzen Moment, in dem ein Vakuum entsteht, findet die Idee einer unmittelbaren Präsenz, einer direkten, reinen Form des Kontakts bei vollem Bewusstsein ihrer medialen Vermitteltheit ihren Ausdruck.

Auf struktureller Ebene weist diese Videoperformance eine Ähnlichkeit zu jenen „Dokumentationen“ künstlerischer Performances auf 16mm-Film und

Video dieser Zeit auf, in denen der Körper des Künstlers/der Künstlerin allein zum Material und Ausdrucksträger („Medium“) wird, von vor der Kamera inszenierter Grenz-Erfahrung und Grenz-Überschreitung. Die Länge des Videobandes oder der Filmspule – als formale „Klammer“ – und (insbesondere) die Aus-Dauer des Künstlers/in bzw. seines/ihrer Körpers, die psychischen und physischen Grenzen des Selbst, bestimmen den Rahmen des performativen Prozesses und die zeitliche Ausdehnung der Aktion. Wenn z. B. Jochen Gerz in seinem Film RUFEN BIS ZUR ERSCHÖPFUNG vom 7. März 1972, in der Umgebung von Paris, 20 Minuten gegen die Geräuschkulisse der nahegelegenen Autobahn anschreit, bis seine Stimme versagt; oder Marina Abramovic und ihr Partner Ulay in der Belgrader Performance BREATHING IN, BREATHING OUT von 1977 in einem infiniten Kuss, bei dem die Partner mit zugeklebten Nasen den verbrauchten Atem des Anderen, das ausgeatmete Kohlendioxyd, einatmen und sukzessive zu ersticken drohen, bis einer von ihnen zusammenbricht. Auch hier ist der Abbruch der Aktion, der Umschlag von körperlich vermitteltem Ausdruck von Erfahrung und Darstellung des Selbst in ihre Negation, der zentrale Moment der Performance, in dem Unmittelbarkeit, Präsenz erst vermittelbar wird.

Gabriele Brandstetter u. a. (2000, 47ff) haben am Beispiel der „Befreiungsperformances“ von Marina Abramovic – FREEING THE MEMORY, FREEING THE VOICE, FREEING THE BODY (Jugoslawien 1975) – diesen Aspekt als Negation des Anspruchs auf die Erfahrung eines „authentischen“ Körpers gedeutet. Eines Anspruchs, der sich nur als Negation der durch den „authentischen“ Körper vermittelten, affizierten Performance zur Erscheinung bringen lässt. „Authentizität“ ist hier nicht mehr an die Autorschaft des Individuums, als internalisiertem und subjektiviertem *authentics*, gebunden, auch nicht an den aktiven, kommunikativen, performativen Akt der Selbst-Darstellung als Konstitution des Selbst. Es handelt sich vielmehr um eine Strategie der „Authentifizierung“ im Sinne einer anderen Bedeutung von *authentics*, nämlich: einer, der Hand an sich legt, Selbst-Mörder. Eine Strategie der „Authentifizierung“, die über die Theatralisierung des Körpers – als Prozess – vermittelt wird, und die dieser in der Grenz-Überschreitung und der Zer-Störung der performativen Darstellung des Selbst sozusagen nachfolgt. Es geht dabei um die Darstellung des Nicht-Darstellbaren, um die Vermittelbarkeit dessen, das über die mediale Konstitution ästhetischer Darstellung und Wahrnehmung nicht (mehr) vermittelbar ist. Das Modell der Empathie, des Nachvollzugs fremder Körpererfahrung durch den Zuschauer, ist für die Beschreibung dieser Prozesse unzureichend. Die subjektive Körpererfahrung des Künstlers/der Künstlerin bleibt dem (unbeteiligten) Zuschauer – auch in der Empathie der Wahrnehmung – verschlossen. Die Rolle des Zuschauers ist zunächst auf die Beobachterrolle eines äußeren Vorgangs reduziert. Erst im Moment des Umschlags, in dem Moment wo sich die körperli-

che und seelische Erfahrung des Selbst – als Negation – nach außen kehrt, wird er involviert, als Zeuge.

Es liegt nahe, der ästhetischen Funktion solcher Formen der Grenzerfahrung und Grenzüberschreitung vor der Kamera eine therapeutische Funktion zuzuschreiben. Die Theatralisierung der physischen und psychischen Grenzen des Körpers in den „Befreiungsperformances“ Marina Abramovic’ ist tatsächlich als (therapeutisches) Ritual der Überwindung physischer und psychischer Begrenzungen des Selbst konzipiert. In Valie Exports Verkörperung psychischer Verletzung wird eine Form der Selbstdestruktion und therapeutischen Selbstbezogenheit zur Darstellung gebracht, in der psychologische Strukturen vornehmlich masochistischer und narzisstischer Prägung zum Ausdruck kommen. Diese werden – normalerweise – dem Weiblichen als „typisch“ zugeordnet (vgl. Mueller 1992, 109).

In ihrem 16-mm Film *REMOTE, REMOTE* (Österreich 1973) hat sich die Künstlerin frontal, auf einem Stuhl sitzend, vor der Kamera platziert. An der Wand hinter ihr ist eine zum Plakat vergrößerte Schwarz-Weiß-Photographie zu sehen, das zwei Kinder an ihrem Bettchen in einer trostlosen Umgebung zeigt. Vor der Künstlerin befindet sich ein kleiner Tisch mit einer Schale, darin eine weiße Flüssigkeit. Zunächst sieht man nur, wie die Künstlerin mit dem Einsetzen eines rhythmisch-klopfenden Geräusches eine Tätigkeit mit ihren Händen vorzunehmen beginnt. Zwölf Minuten lang, über die gesamte Dauer des Films, wird sie diese Tätigkeit fortsetzen, bis kurz vor dem Ende, an dem auch das Geräusch verklingt. Sukzessive eröffnet die Kamera dem Zuschauer Nahblicke auf das, was vor der Kamera vor sich geht. Er sieht, und sieht dann wieder nicht, weiß von nun an, und muss dann wieder, in immer näher rückenden Einstellungen, Augenzeuge dafür werden, dass die Künstlerin mit einem Teppichmesser immer wieder in die Nagelhaut ihrer Finger schneidet, da, wo der Schmerz am größten ist. In dem Moment, wo das sehende und wissende Zusehen kaum noch zu ertragen ist, darf er sehen, wie die zerschundenen Hände in die weiße Flüssigkeit getaucht werden, die sich rot verfärbt. Die Kamera zoomt auf den blutigen Mund und die abgeknabberten Nägel der Kinder.

Die Schnitte in die Haut, die körperliche Verletzung, die klaffende Wunde, die die Künstlerin ihrem Selbst, ihrem Körper vor der Kamera zufügt, legen – als Öffnung nach Innen – den Blick frei auf die Psyche. Ich zitiere Valie Exports Kommentar zu *REMOTE, REMOTE*:

In den Schnitten der Haut spielt sich das Drama der Selbstdarstellung ab. Sichtbarmachungen zeigen auf, was Vergangenheit in der Gegenwart und Gegenwart in der Vergangenheit ist. Meine Außenseite zeigt den Innenraum, indem ich mich nach Innen bewege,

das Innere stülpt sich nach außen, klafft nach außen – psychische Wunde. (Export 1997, 102)

Die Künstlerin ist ihr verkörpertes Selbst, das Bild ihres Körpers ist ein visuelles und ein psychologisches, ein Bild ihrer Physis und ihrer Psyche, an deren „Schnittstelle“, der Haut, Spuren der Verletzung sichtbar werden. Der Körper der Künstlerin ist „zugleich Hülle und sichtbare Erscheinungsform des Ich“ (von Braun 1997, 10), Oberfläche und Projektionsfläche des beschädigten Subjekts.

Die Dauer der gefilmten Aktion und die über deren prozessualen Verlauf verbürgte Real-Zeit-Ästhetik der Filmaufnahmen erzeugen, zusammen mit der Platzierung der Künstlerin als „Gegenüber“ des Betrachters, auch hier eine „Rhetorik der Präsenz“ (Wagner 2000, 61), die den Zuschauer als Zeugen in die durch sukzessive Annäherung der Kamera gesteigerte Dramatik der Aktion einbindet. Dauer, zeitliche und räumliche „Präsenz“ und die Kamera-Dramaturgie der Nähe und Distanzierung, des sehenden und wissenden Blicks sowie das taktile Element des auf den Körper gerichteten und über den Körper dargestellten Akts der Selbst-Zerstörung erzeugen zugleich jene Koppelung des Körpers der Künstlerin mit der wahrnehmenden und physischen Präsenz des Betrachters, die den Schnitt in die Haut für diesen zu einem stakkatoartigen Schockerlebnis macht.

Valie Exports feministischer Aktionismus ist – wie die Body-Art Hannah Wilkes – auf die Re-Inszenierung des weiblichen Körpers als Subjekt gerichtet. Die Vermittlung weiblicher (künstlerischer) Subjektivität über die Theatralisierung des eigenen Körpers, des Selbst, ist an kulturelle Codierungen von Weiblichkeit gebunden, deren (durchaus problematische) Konstruktion in den zahlreichen Video-, Performance-, Body-Art-Produktionen von Frauen entweder überspielt bzw. ignoriert wurde oder aber gerade – wie bei Export und Wilke – die Struktur der Arbeit prägt.

In ihrer Videoperformance *INTERCOURSE WITH* hat sich Hannah Wilke frontal vor der Kamera auf einem Stuhl platziert. Sie beginnt sogleich, für die Kamera zu posieren, zunächst zurückhaltend, dann offensiver, den Blick eines fiktiven Zuschauers vorwegnehmend, im körpersprachlichen Dialog mit ihm antizipierend, ja animierend, wobei sie die Reize ihres schönen (aber bekleideten) Körpers in Szene setzt. Vielleicht reagiert sie ja nur auf die auf der Tonspur zu erkennenden, von einem Anrufbeantworter abgespielten Nachrichten von Freunden, möglichen Liebhabern, die Sie als Zuschauer imaginiert. Im Hintergrund läuft klassische Musik. Die Musik, das Band sind abgelaufen. Hannah Wilke zieht sich aus. Auf ihrem nackten Körper, auf ihrer Haut, sind Namen (ihrer Partner) zu sehen, mit Klebestreifen auf die Haut geschrieben. Sie streicht mit ihren Händen über ihren Körper und beginnt, die Namen abzuziehen...

Hannah Wilke verkörpert in ihrer Videoperformance die mediale und kulturelle Konstitution von Weiblichkeit als Bild. Wie bereits in ihren früheren Videoperformances HELLO BOYS (USA 1975), wo sie hinter einem Aquarium posiert, oder THROUGH THE LOOKING GLASS (USA 1976), in der sie das *modelling*, *peeping* und *showing off* bei sukzessiver Annäherung der Kamera vor Marcel Duchamps *Großem Glas* in Philadelphia inszeniert, spielt sie die Darstellung und Wahrnehmung des weiblichen Körpers/Selbst als Pose aus. Die „Rhetorik der Pose“ (Owens 1984, 192), durch die ihr Körper eine sexuelle Aufladung erfährt und sich als Objekt dem voyeuristischen Blick des Betrachters darbietet, verführt diesen und irritiert ihn zugleich, fordert ihn spielerisch heraus, bis er gebrochen wird. Narzissmus wird hier als Form der extremen Entäußerung vorgeführt, in der sexuellen Verkörperung als Spiegel, der Verlagerung der Wahrnehmung des Selbst nach außen, in ihrer Bezogenheit auf den begehrenden Blick, die unmittelbar auf die sexuelle Körperlichkeit des Betrachters gerichtet ist. Bei dieser Inszenierung der Schaulust, die irregeleitet wird, wird – wie bei REMOTE, REMOTE – die Haut als physische und psychische Begrenzung des Körpers/Selbst thematisch, eine Grenze, deren Überschreitung in INTERCOURSE WITH dem begehrenden Blick verweigert wird. Denn in dem Moment, wo, vermittelt über die Nacktheit des Körpers, Sichtbarkeit und Taktilität eine Verbindung eingehen, hört die Künstlerin auf zu posieren, Bild zu sein, und streift die Spuren „intimer“ Begegnung (symbolisch) wie eine zweite Haut von ihrem nackten Körper ab. Selbst-Versicherung weiblicher Subjektivität gelingt hier nur in der Negation, ihre prospektive Ausrichtung bleibt in ihrer Bestimmung vage.

Hannah Wilkes Re-Inszenierung weiblicher Subjektivität als Bild und das über die „Rhetorik der Pose“ vermittelte Ausspielen der auf die visuelle Perzeption, den Voyeurismus des Betrachters gerichteten narzisstischen Theatralisierung des Körpers hat in den feministischen Debatten eine heftige Kritik erfahren (Jones 1998, 171ff). Ebenso wie der Film FUSES (USA 1965–1968), der in ihren Performances noch viel radikaleren Carolee Schneemann, der im Übrigen hochaktuell zu sein scheint, da er den begehrenden Blick als weiblichen inszeniert. Die Kritik richtete sich vor allem auf den Aspekt der, als Bestätigung und Versöhnung gewerteten, Einlassung auf kulturelle (männliche) Zuschreibungen von Weiblichkeit und, was in diesem Zusammenhang noch wichtiger erscheint, auf massenmedial präfigurierte Formen der Inszenierung des Körpers als visuelle Sensation. Gerade diese Aspekte der zum Teil berechtigten Kritik möchte ich akzentuieren.

Hannah Wilke wie auch Carolee Schneemann erproben – auf andere Weise als Valie Export in ihrer selbst-zerstörerischen Aktion – die kommunikativen und ästhetischen Potenziale der Überführung visueller Perzeption in körperliche, taktile Erfahrung im Videomedium bzw. im Film. Sie thematisieren und reflektieren damit einen wichtigen Aspekt, nämlich die Verbindung der visuellen und

kinästhetischen Dimension in der medialen Kommunikation. Ich zitiere Carolee Schneemann (1963):

That the body is in the eye; sensations received visually take hold in the total organism. That perception moves the total personality in exitation (...) a mobile, tactile event into which the eye leads the body. (Dass der Körper im Auge ist; Sensationen die visuell erfahren werden, erfassen den ganzen Körper. Dass Wahrnehmung die ganze Persönlichkeit in Aufruhr, Aufregung versetzt (...) ein bewegliches bewegendes, taktiles Ereignis in das das Auge den Körper führt).

Artikuliert die spektakuläre Re-Inszenierung des (männlichen und) weiblichen Körpers bei Carolee Schneemann eine – wie auch immer zu beurteilende – positive Neu- und Umbewertung des Verhältnisses der Geschlechter, so verweist sie bei Hannah Wilke, gekoppelt mit einer in Sprachlosigkeit mündenden Negation, soziale Strukturen, Machtverhältnisse, die „hinter“ der medialen und kulturellen Konstitution dieser Bilder stehen.

Neue Tendenzen der Videoperformance und Formen medialer Selbst-Inszenierungen, wie sie seit den späten 80er Jahren in Videoarbeiten einer jüngeren Generation von Künstlerinnen wieder vermehrt zu beobachten sind, knüpfen gerade an diese Strategien an. Wir finden einerseits Re-Inszenierungen performativer Verfahren der 70er Jahre, in denen der Habitus der körperlichen und psychischen Grenzerfahrung und -überschreitung ironisch gebrochen ist, und an dessen Stelle die lustvoll narzisstische Selbstinszenierung und -Ausstellung junger Frauen tritt, die ihre Absage an die ältere Generation, vor allem an die Frau/Künstlerin als masochistisch Leidende, zum Teil ganz bewusst in Szene setzten (z. B. Pipilotta Rist – I'M NOT THE GIRL WHO MISSES TOO MUCH, Schweiz 1986; PICKEL PORNO, Schweiz 1992 u. a.; Chantal Michel – SORRY GUYS, Frankreich 1997). Und wir finden Re-Inszenierungen von massenmedial präfigurierten Formen der Emotionalisierung, Affektaufladung und Sexualisierung des Körpers, die in einem aggressiven Akt der Zer-Störung auf der Ebene des elektronischen Bildes (vgl. Paik a.a.O.), vor allem aber des Tons, des gesprochenen und geschriebenen Textes, durchbrochen werden (z. B. Beth B. – TANATOPSIS, USA 1991; Allison Murray und Kissy Suzuki – SUCK, Großbritannien 1992).

Das Ausspielen von Macht und Unterwerfung, von Aggression und Verteidigung hat Vito Acconci in seinen Videoperformances bis zum Exzess erprobt. So z. B. in CLAIM EXCERPTS, USA 1971, wo er drei Stunden lang mit verbundenen Augen und einem Baseballschläger bewaffnet sozusagen „blind“ auf vermeintliche Eindringlinge von außen körperlich und verbal einschlägt. Oder in PRYINGS (USA 1972), wo Acconci 17 unendlich lang dauernde Minuten gewalt-

sam versucht, seiner Partnerin Kathy Dillan die Augen zu öffnen, die sich schließlich an ihn schmiegt, um sich vor ihm zu schützen. Oder in *REMOTE CONTROL* (USA 1972), einer Videoperformance, in der die Partner sich in getrennten Räumen, in kleinen Kammern aufhalten, in denen sie über Video visuell und verbal kommunizieren, wobei Acconci 30 Minuten lang versucht, verbale Kontrolle, psychische Einflussnahme, Suggestion, Macht auszuüben, was an die Grenzen (beider) geht, auch an die physischen.

Auch hier kommen kulturell kodierte, soziale und politische Implikationen des Körpers zum Ausdruck, die auf Strukturen von Gewalt und Macht verweisen, nicht nur zwischen den Geschlechtern, sondern auch auf soziale und politische Konstellationen, latente Gewalt und abstrakte Machtverhältnisse, die Acconci in seinen Videoperformances über das Spiel mit den Figuren des Maniak (des Wahnsinnigen), des Amokläufers, des Psychopathen affiziert. Konsequenterweise wendet sich Acconci Ende der 70er Jahre dem politischen Amerika zu.

Beschränkt sich die Rolle des Zuschauers in *PRYINGS* und *REMOTE CONTROL* auf die Zeugenschaft einer vor der Kamera bzw. über das Videomedium vermittelten Interaktion, so war der Zuschauer von *CLAIM EXCERPTS* Adressat und Partner einer direkt übertragenen performativen Aktion, die zeitgleich, in unmittelbarer physischer Nähe (dem Nebenraum einer Galerie) stattfand. Die Auslotung des Videomediums als menschlichem „Kontaktraum“, als „Intimraum“ zwischenmenschlicher Interaktion verbindet Acconci mit dem performativen Einsatzes seines Körpers und seiner Stimme/Rede – als Projektionsfläche („Screen“) und Assoziationsraum medial vermittelter (mentaler) Kommunikation (Acconci 1982, 61 u. 70). Bei der Herstellung einer „intimen Distanz“ zwischen Künstler-Ich und Betrachter-Du „innerhalb“ und „außerhalb“ des Bildschirms, kommt der Ebene des Tons, mehr noch als der des Bildes, eine tragende Rolle zu (Acconci 1983, 72).

In seinen Videoperformances *UNDERTONE* (USA 1972) und *THEME SONG* (USA 1973) setzt Acconci das Spiel von Macht und Unterwerfung fort, wobei er sich allein, in einem abgeschlossenen Raum, in einen monologischen Dialog mit einem (fiktiven) Partner/in bzw. Zuschauer/in befindet. Acconci monologisiert darin verbal und körperlich das Ausleben, das Ausspielen von Gefühlen, von Vorstellungen und (sexuellen) Obsessionen, wobei er sich selbst verwandelt, Rollen durchspielt. Dabei scheint der Künstler tatsächlich in einem „Gefängnis kollabierender Gegenwart“, in der Konzentration auf das Ich, die eigene Person, in einer Art psychologischem Raum, im „intimen“ Raum des Videomediums gefangen zu sein.

Die intime Adressierung des/der Anderen ist Teil der (nicht abschließbaren) Erprobung, des Austestens der eigenen Identität, das sich in den Rollenspielen, der narzisstischen Selbstinszenierung und Ausstellung des eigenen Körpers und dem (hysterischen) Ausagieren von Affekten und Projektionen in Acconcis Vi-

deoperformances zeigt. Ebenso erprobt, durchspielt Acconci die Performanz des psychologischen Ich in Beziehung zu anderen, imaginierten Personen, an deren Stelle der Zuschauer steht. Er bewegt sich dabei in einem Spektrum zwischen radikaler Subjektivität und selbst-reflexiver Intersubjektivität. In dieser monologisierenden Performanz zwischenmenschlicher Beziehung setzt Acconci sich und seinen Partner dem Wechselspiel von Einbeziehung und Ausschließung, Ansprechen und Ignorieren, Anziehung und Zurückstoßung, Werbung und Abwehr, Sich Ausstellen, Sich Ausliefern und aggressiven bis obszönen Übergriffen aus. Dabei werden Emotionen und Affekte auf der Ebene des intimen, tabuisierten Körpers/Selbst, weit über die (sozialen) Tabugrenzen des Obszönen, des Sado-Masochismus u.a. hinausgehend, über die intermediale Performanz von Sprache und Körper imaginiert und intersubjektiv ausgespielt.

Es ist vielleicht kein Zufall, dass auch die Videoperformances Vito Acconcis in den 90er Jahren eine Neuauflage erfahren haben. Bei *FRESH ACCONCI* (USA 1995) von Mike Kelley und Paul Mc Carthy handelt es sich um eine 45minütige komprimierte, kompilierte, „aufgefrischte“ Fassung der von mir skizzierten und anderen Videoperformances Acconcis, in Farbe, wort- und detailgetreu re-inszeniert. Es ist erstaunlich, was daraus geworden ist: Die Szenerie ist vom neutralen Raum des Studios in die luxuriöse Umgebung einer kalifornischen Villa übertragen worden. Die Verkörperung der Videoperformances wird von mehreren, männlichen und weiblichen, weißen und farbigen Darstellern in wechselnden (heterosexuellen und homosexuellen) Konstellationen übernommen, deren Körper als ausnehmend schön und deren Selbst-Präsentationen als ausnehmend ästhetisch zu bezeichnen sind. Darstellung ist hier zum oberflächlichen Bild, zur rein äußerlichen Pose geworden, das Ausspielen, Ausagieren des Selbst zum reinen Spiel, das an die Hochglanzästhetik anspruchsvoller Pornographie erinnert – wozu allein die etwas wundersamen Handlungen und Texte nicht ganz zu passen scheinen.

Diese und andere Re-Inszenierungen machen deutlich, wodurch die Videoperformances der 70er Jahre getragen waren, und was hier fehlt: die selbst-reflexive Personalisierung der Ausdruck und Aktion verbindenden Theatralisierung des Körpers; die über Körper (und Sprache) vermittelte Re-Inszenierung des Selbst, die auf die Herstellung von Authentizität und/oder Identität bzw. das Ringen um dieselbe gerichtet ist; die mit der Struktur des Videomediums konvergierende narzisstische und selbstreflexive Struktur; die, die Erfahrung von zeitlicher Dauer und wirklichem Er-Leben intersubjektiv verbürgende, Real-Zeit-Ästhetik der Videoperformance; und die, über die Theatralisierung des Körpers/Selbst und die intermediale Form der Videoperformance vermittelte „Rhetorik der Präsenz“, die auf die Unmittelbarkeit und Kommunizierbarkeit von Erfahrung zielt.

Die Brüchigkeit dieser Konzeptionen, die der Struktur der von mir vorgestellten Formen intermedialer Performanz zu Grunde liegen, deutet sich bereits bei Hannah Wilke an. Für Acconcis Videoperformances ist sie strukturprägend. Die Wiedereinsetzung des Körpers in den Film- und Videoperformances der späten 60er und 70er Jahre war an eine der letzten modernen Utopien gebunden: an die Vorstellung des „neutralen“ oder leidenden, „authentischen“ Körpers/Selbst als transitorisches Material medialer Verkörperung. Eines „authentischen“ Körpers/Selbst, dessen Re-Inszenierung jenseits massenmedialer und kultureller Präfigurationen der Wahrnehmung und des (selbst-darstellenden und kommunikativen) Verhaltens, zunehmend problematisch wird. Problematisch nicht zuletzt auch auf Grund der ideologischen Vereinnahmung von Authentifizierungs-Strategien und die verstärkte Ausrichtung auf Attraktion und Affekt zielende Visualisierungsstrategien in den Massenmedien.

Frederic Jameson (1994, 177ff) hat auf eine mit der Digitalisierung einhergehende „höhere Materialität“ und Intertextualität des Videomediums als nicht mehr autonomem Kunstwerk (Artefakt) hingewiesen, die auf Formen massenmedialer Kommunikation bezogen ist. Nicht mehr der Bruch mit dem „Topos“ des Fernsehens (Berger 1982, 57), sondern die (zwiespältige) Einlassung auf Formen und Funktionen massenmedialer Kommunikation kennzeichnet neuere Formen künstlerischer Produktion im Medium Video, das Jameson als die „Kunstform des Spätkapitalismus“ bezeichnet.

Blickt man auf die aktuellen Re-Inszenierungen performativer Verfahren der 70er Jahre, so zeigt sich ein Verzicht auf selbst-reflexive Personalisierung, ein Verzicht auf real-zeitliche Dauer und sichtbare körperliche Verausgabung als Authentizitätsausweis. Und, da wo sie nicht ironisch gebrochen ist, findet man Überbietungsgesten einer (kaum noch möglichen) Steigerung der Theatralisierung des Körpers durch Schnitt und Tempo (z. B. Absalon Bruits, BATAILLE, Frankreich 1993) und durch die Theatralisierung des Mediums selbst, durch die Manipulation des elektronischen Bildes und insbesondere auch des Tons. Und man findet eine Ästhetisierung, die zum großen Teil auf massenmedial präfigurierte Formen der Emotionalisierung, Affektaufladung und Sexualisierung in Pornographie, Thriller, Schwarze Serie etc. anspielt.

Was hat es zu bedeuten, wenn sich in den 90er Jahren eine neue Generation von Videokünstlern von dem von Jameson mit Blick auf die Videokunst der 80er Jahre beschriebenen „postmodernen“, „reinen, zufälligen Spiel der Signifikanten“ löst und auf die (von mir vorgestellten) künstlerischen Strategien zurückgreift, die in den 70er Jahren entwickelt wurden? Und welche kulturellen, sozialen, psychologischen Implikationen verbergen sich hinter den (veränderten) Strukturen dieser Artefakte?

Meines Erachtens können weder psychoanalytische noch kognitionspsychologische Modelle und auch nicht anthropologische Theorien für diese histo-

rischen Phänomene eine ausreichende Erklärung bieten. Am geeignetsten hierfür scheint mir noch der Bourdieusche Begriff des Habitus zu sein. Anknüpfend an Panofsky bestimmt Bourdieu den Habitus als eine in einem System unbewusster Schemata wurzelnde und über eine „verhaltensnormierende Instanz“ vermittelte Erscheinung (Haltung), die sich in den Strukturen künstlerischer Produktion ablesen lässt und die eine Verbindung des Künstlers mit der Kollektivität und seinem Zeitalter herstellt (Bourdieu 1970, 125ff).

Ich habe versucht, die Vermittlung von Phänomenen der Anthropologisierung und Theatralisierung, der künstlerischen und medialen Kommunikation, des Psychischen und des Sozialen anhand der Strukturen künstlerischer Formen intermedialer Performanz in den 70er Jahren als historisches Phänomen zu beschreiben. Und ich habe (bezogen auf Rosalind Krauss' psychologische Deutung der Videoästhetik) die These aufgestellt, dass es sich hierbei um eine einmalige Koinzidenz dieser Faktoren handelt, die in dieser Form in den 90er Jahren nicht mehr existiert. Mit dem Begriff der Performanz habe ich auf der anderen Seite einen Begriff eingeführt, der nicht nur die Bedingungen von Darstellung und Wahrnehmung reflektiert, sondern der sich zugleich immer auf ein Subjekt, auf die Vermittlung künstlerischer Subjektivität mit der Subjektivität des Betrachters, bezieht. Dieses Verhältnis ist in den 90er Jahren nicht mehr über das Band der Authentizität vermittelt, sondern über Attraktion und Affektsteigerung einerseits und über ironische Distanzierung und aggressive Durchbrechung andererseits. Der Verlust der Utopien der 70er Jahre lässt sich eindeutig diagnostizieren, die Re-Inszenierungen der 90er Jahre vermögen dies eher zu bestätigen, als zu relativieren.

Literatur

- Acconci, Vito (1981) Zitiert in: *Vito Acconci. Arbeiten in Deutschland, 1971-1981. Workshop in Zürich, 1981*. Hrsg. v. Wulf Herzogenrath. Köln: Kölnischer Kunstverein, Kunsthau Zürich [1982].
- (1983) 10-Punkte-Plan für Video. In: *Kunst und Video. Internationale Entwicklung und Künstler*. Hrsg. v. Bettina Gruber u. Maria Vedder. Köln: Dumont, S. 72–74.
- Berger, Rene (1982) Video oder Die künstlerische Herausforderung der Elektronik. In: *Kunst und Video. Internationale Entwicklung und Künstler*. Hrsg. v. Bettina Gruber u. Maria Vedder. Köln: Dumont, S. 55–61.
- Bormann, Hans-Friedrich / Brandstetter, Gabriele / Malkiewicz, Michael / Reher, Nicolai (2000) Freeing the Voice. Performance und Theatralisation. In: *Inszenierung von Authentizität*. Hrsg. v. Erika Fischer-Lichte u. Isabel Pflug. Tübingen/Basel: Francke, S. 47–70.
- Braun, Christina von (1997) Warum etwas zeigen, was man sehen kann? In: *Split: Reality. Value Export*. Hrsg. v. Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien. 2., erw. Auflage Wien/New York: Springer, S. 6–14.

- Bourdieu, Pierre (1974[1970]) Der Habitus als Vermittlung zwischen Struktur und Praxis. In seinem *Zur Soziologie der symbolischen Formen*. Frankfurt: Suhrkamp, S. 125–158.
- Export, Valie (1997) Zitiert in: *Split: Reality. Valie Export*. Hrsg. v. Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien. 2., erw. Aufl. Wien/New York: Springer.
- Hanhardt, John G. (1989) Décollage/Collage: Anmerkungen zu einer Neuuntersuchung der Ursprünge der Videokunst. In: *Video-Skulptur retrospektiv und aktuell 1963–1989*. Hrsg. v. Wulf Herzogenrath u. Edith Decker. Köln: Dumont, S. 13–23.
- Heubach, Friedrich (1983) Die verinnerlichte Abbildung oder Das Subjekt als Bildträger. In: *Kunst und Video. Internationale Entwicklung und Künstler*. Hrsg. v. Bettina Gruber u. Maria Vedder. Köln: Dumont, S. 62–65.
- Jameson, Frederic (1994) Surrealismus ohne das Unterbewusste. In: *Philosophische Ansichten der Kultur der Moderne*. Hrsg. v. Andreas Kuhlmann. Frankfurt: Fischer Taschenbuch Verlag, S. 177–213 (Philosophie der Gegenwart).
- Jones, Amelia (1998) *Body Art / Performing the Subject*. London/Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Krauss, Rosalind E. (1986[1978]) The Aesthetics of Narcissism. In: *Video-Culture. A Critical Investigation*. Ed. by John G. Hanhardt. Rochester/New York: Peregrine Smith Books in ass. with Visual Studies Workshop Press, S. 179–191.
- McLuhan, Marshall (1964) *Understanding Media*. New York: McGraw Hill. Dt.: *Die magischen Kanäle*. Düsseldorf u.a.: Econ 1968.
- Mueller, Roswitha (1992) Valie Exports experimentelle Kunst. In: *Valie Export*. Hrsg. v. Österreichisches Landesmuseum Linz. Linz: Kataloge des Oberösterreichischen Landesmuseums, Neue Folge 65, S. 106–116.
- Owens, Craig (1984) The Medusa Effect; or, The Spectacular Ruse. In: *Art in America* (New York) 72,1, S. 97–105. Reprint in: *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*. Ed. by Bryson Scott et al. Los Angeles, Berkeley: University of California Press 1992, S. 191–200.
- Schneemann, Carolee (1963) miscellaneous notes. Getty Research Institute, Resource Collections, Carolee Schneeman Papers, box 21, notebook 21.3. Zitiert in Jones 1998, S. 1–2.
- Wagner, Anne M. (2000) Performance, Video and the Rhetoric of Presence. In: *October* 91, S. 59–80.
- Zumthor, Paul (1988) Körper und Performanz. In: *Materialität der Kommunikation*. Hrsg. v. Hans Ulrich Gumbrecht u. K. Ludwig Pfeiffer. Frankfurt: Suhrkamp, S. 703–713.