

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 Eröffnungszereemonie zu *Les nuits de l'Armée* im Palais des Sports von Paris ist.

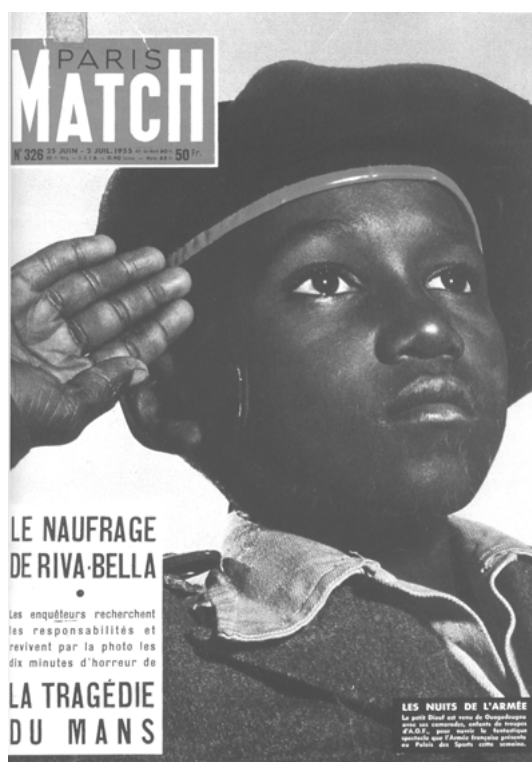


Abb. 22: *Paris Match*, Cover Juni/Juli 1955

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 parasitiert, 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 unbeeinträchtigt 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 wirk-same Einfügung in einen Kontext sowie die Instabilität (und historische Vari-abilität) 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 bedeuten 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 empfundenenes 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 anti-naturalistischen 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 naturalism and the problem vanishes. [...] In choosing representational strategies I aim for the distancing (*ostranenie*, the *Verfremdungseffekt*), the distantiating 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 Sofafisch 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, verkrampte 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 hineinrügen. 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 Kunstszenen 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 Delikatessenauslagen, hochwertigem Küchenequipment und aufwendig dekoriertem Essen mit Presse-

¹¹ Weinstock 1981.

¹² Alberro 1999, S. 151.

fotos verhungender 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 Lebenssprachen 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 anti-illusionistische 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 Schneebecken 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; »measuring 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 abrupt 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 Arm-bewegung 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-

«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 allsehbenden Blick einer distanzierenden 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 Ko- inzidenz der Entwicklung feministischer Selbstkritik und der Studien und Thesen zur Produktivität von Macht durch die Disziplinierung der Körper bei Michel Foucault²³ 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 spéculatif*), 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 vorgegangenen 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 Semiotiker 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 Unterworfenen (*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 artikuliert:

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 anti-essentialistische 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 Zeichenfunktion 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 Helden 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 verstünde: *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

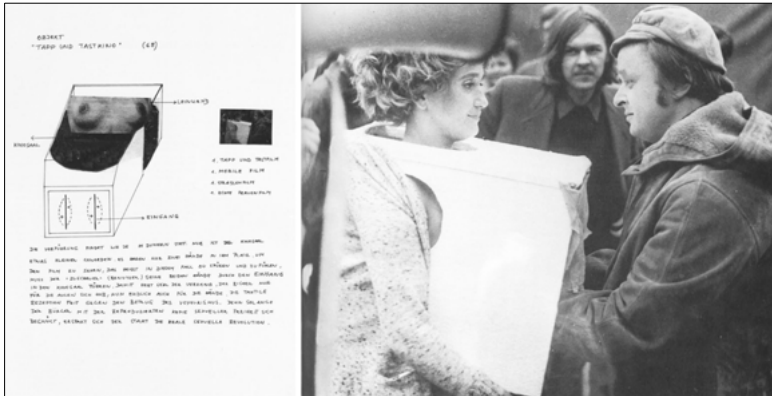


Abb. 26: VALIE EXPORT, *Tapp- und Tastkino* 1968

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 feht 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 Independent 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 Tastkino* bis heute auf seiner signifikanten, bereits im Titel angekündigten Zusammenführung von Auge und Hand, von visuellem und taktilen 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 Experimentalfilmwettbewerb 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 (Independent Film Center, November 1968) – auf dem Stachus, 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 Komplexen 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 Betrachternden. 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 *Kriegskunstoffeldzugs* (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 Bedingungen 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 Tastkino*s in der Österreichischen Presse nach und bezieht sich hier auch auf die Karikatur auf dem Cover von *film*.

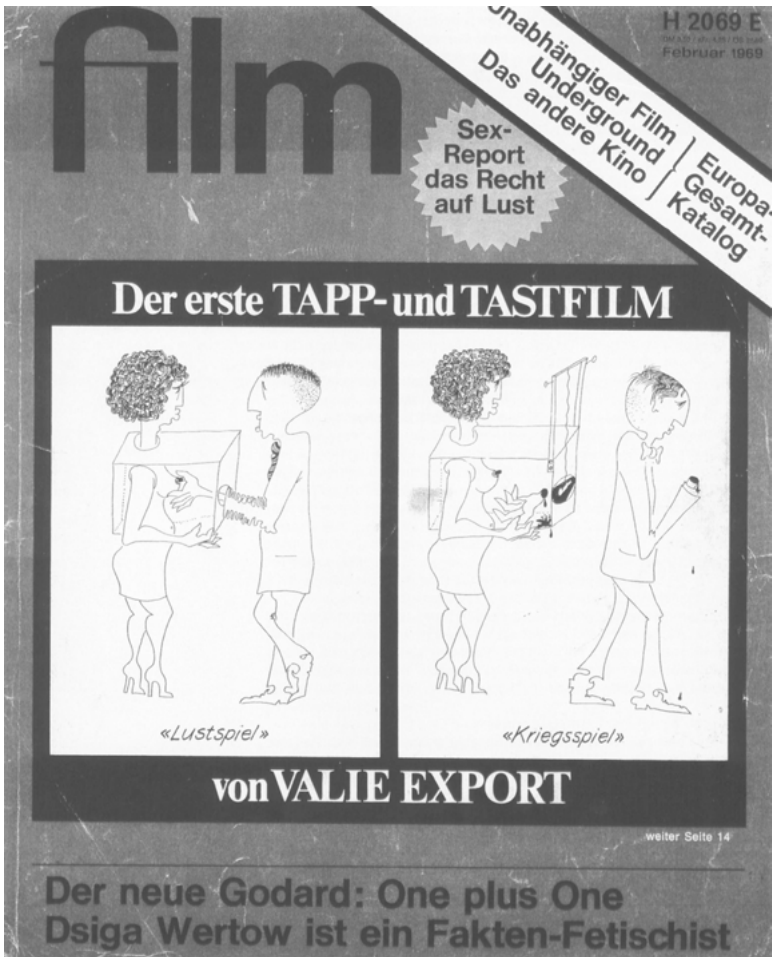


Abb. 27: Zeitschrift *Film*, (*Der erste TAPP- und TASTFILM* von VALIE EXPORT), Februar 1969

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

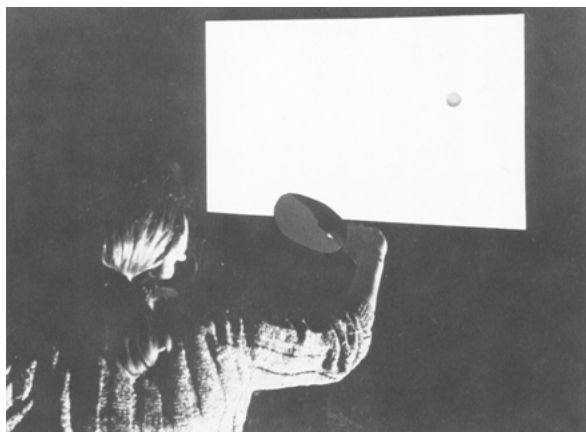


Abb. 28: VALIE EXPORT, *Ping Pong*, 1968

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 schwarz-weiße 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

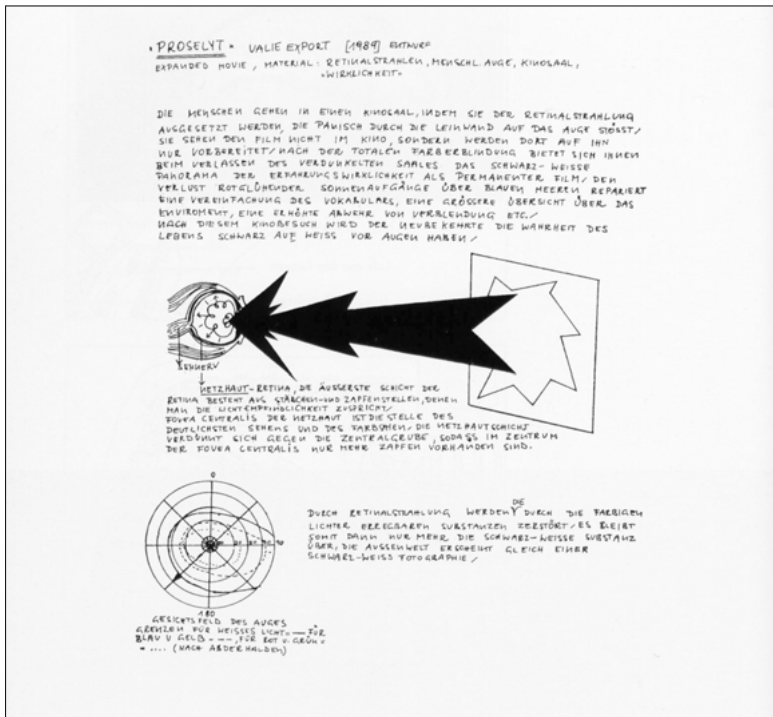


Abb. 29: VALIE EXPORT, *Proselyt*, 1969

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 dar⁷⁰: 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 Platonischen 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 Althusser's 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 Kinozuschauernden 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 ideale 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

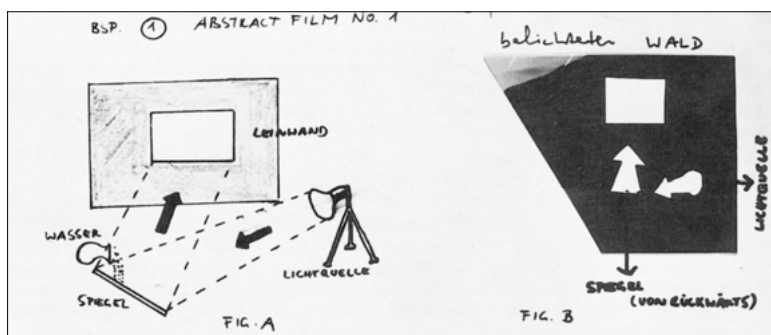


Abb. 31: VALIE EXPORT, *Abstract Film No. 1*, 1967–68

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 bazooka-leibchen, 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 wirkten 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 merkmalsübereinstimmend zu realisieren« (s.o.), zeigt sich ein anderer Effekt der Beziehung von Körper und Sprache, der, so meine Interpretation, den Aspekt des *mittelnden 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 ist⁸¹: »The content of the writing 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 abgedunkelten 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 beghrlichen 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.

