

EINLEITUNG

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

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

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

1 Benjamin 1977b, S. 61.

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

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

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

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

4 Hanley 1993.

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

6 Schade 1998.

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

allem um eine repräsentationskritische Befragung der Schnittstellen von medialem und psychischem Apparat, von Bildkörper und Körperbild, von Dispositiv (oder Blickregime, wie Kaja Silverman es nennt⁸), Subjekt und Handlungsfähigkeit.

Bereits in Benjamins gleichsam zur Gründungsschrift der Medientheorie des 20. Jahrhunderts gewordenem Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936) ist von jener Doppeltheit die Rede, die fortan die Auseinandersetzung mit der Bedeutung der technischen Medien bestimmt⁹: Es geht um die Beschreibung einer Transformation der Realität unter dem Einfluss der Medien – ihrer Geschwindigkeit, Ausbreitung und Einsetzbarkeit –, und es geht um eine von den Medien abhängige Wahrnehmung für das, was als real gilt.¹⁰ Bei Benjamin aber, und das macht seinen Text zu einem interessanten Ausgangspunkt einer kulturanalytischen Medientheorie, ist diese doppelte Perspektive auf die *Wirklichkeit der Wahrnehmung* und auf die *Wahrnehmung der Wirklichkeit* vordergründig nicht als eine universale Problematik eingeführt, sondern als eine konkrete, auf einen bestimmten kulturellen Rahmen bezogene Dimension. Das initiiert eine differenzierte Form der Medienanalyse, die den historischen Konnex zwischen technologischen Entwicklungen, ideologischen Investitionen und epistemologischen Entwürfen und Begriffsbildungen ins Zentrum rückt. Sein Versuch, den Verlust der Aura als Symptom eines epochalen Transformationsprozesses zu analysieren, ist in seiner Beschreibung der Wechselbeziehungen zwischen dem politischen Feld, den hochkulturellen Traditionen und populärkulturellen, alltäglichen Gewohnheiten, den technischen Strukturen und ihrer Wahrnehmungsrelevanz noch immer relativ einzigartig. Um die Verschiebung zu reflektieren, die ein technikdeterministischer, universaler Medienbegriff erfährt, wenn die historische und politische Einbindung des Mediendiskurses berücksichtigt wird, habe ich die Schnittmenge zwischen dem feministischen Projekt, der Problematisierung des Fernsehdispositivs und dem operativen Verständnis von Video in den frühen 1970er Jahren untersucht. Das neue Medium etablierte sich im Kunstkontext in einer Zeit, in der gleichzeitig das Thema des (eigenen) Körpers zu einem zentralen Topos der jungen, sich institutionskritisch definierenden Kunstbewegungen wurde. Zu fragen ist demnach, welche Bezüge zwischen der ästhetischen Erforschung eines neuen Bildmediums und Körperkonzepten zu sehen sind. Da ich darin vorderhand eine Problematisierung der Beziehung zwischen Körper und Bild und das heißt eine Auseinandersetzung mit der Diskursivität von Körper und Bild sehe, bietet es sich an, an Benjamins Konzept des *dialektischen Bildes* anzuschließen und nach der Transformation des *Leib-Bild-Raumes* durch das Auftauchen von Video zu fragen. Meine Analyse des

8 Silverman 1997.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

17 Rosler 1990, S. 31.

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

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

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

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

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

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

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

19 Willener et al. 1976, S. 115.

20 Ebd.

21 Antin 1974, S. 24 (s.o.).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

26 Vgl. Kelly 1998.

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

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

Vorhaben - Verortung, Methode und Prämissen

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

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

28 Ebd.

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

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

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

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

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

- 30 Vgl. Engelbach 1997. »Die Künstler/innen thematisierten mit Selbstverletzungsaktionen die massenmedial vermittelten Bilder von Gewalt. Aber erst die technischen Medien ermöglichten die Inszenierung des Schmerzes und die Heroisierung der Aktion. Im Kontext des elektronischen Mediums ist bedeutsam, dass in sehr vielen Aktionen mechanische Körperbewegungen wie Drehen, Klopfen, Schlagen, Pendeln zu finden sind. Auch wenn den Medien eine Neutralität unterstellt wird, so machen doch die Aktionen deutlich, dass das Verhältnis von Körper und Technik als bipolare Achse gedacht wurde, auf der es zu einer gegenseitigen, metaphorischen Besetzung kommt: die Technik wird mit anthropomorphen, der Körper mit technischen Metaphern beschrieben. Entsprechend erinnern die mechanischen Körperbewegungen im Video gleichermaßen an die technische Apparatur des Films wie an die Vorstellung vom Körper als Maschine«, dies. 2001, S. 10f.
- 31 Vgl. das dritte Kapitel zu Joan Jonas und hier vor allem den letzten Abschnitt »Pose versus Aktion, oder: Ist die Aktionskunst männlich?«, Osswald 2003, S. 246–252.
- 32 Crimp 1983.
- 33 Zu dem Video *Vertical Roll* (1972) vgl. Kapitel I, S. 86ff.

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

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

Meinem Vorhaben, den Diskurs noch einmal durch die 1970er Jahre hindurch anzusehen³⁸, liegt jedoch nicht die Prämisse einer strukturellen und wesentlichen Unterscheidung zu Grunde, die an dem Mythos einer weiblichen Ästhetik fortzuschreiben droht, sondern lediglich der Wille zu einer korrekativen Intervention: Der Blick auf die bislang noch zu wenig berücksichtigten Positionen bedeutet nicht allein eine Erweiterung des Kanons, sondern eine signifikante Verschiebung des Schnitts. Die von den Videokünstlerinnen reflektierte mediale und ideologische Verfasstheit des Selbst sowie ihre (selbst)kritischen Versuche, die Beweglichkeit des Rahmens auszutesten und die Ambivalenzen der Selbstdarstellung zu zeigen, kennzeichnen *wesentliche* Einsichten in die Funktion von (Medien-)Bildern. Folglich sind sie von

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

35 Rollig 2000, S. 18.

36 Ebd., S. 18.

37 Rollig 2000, S. 17.

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

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

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

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