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

Das Subjekt als Medium und das Medium als Subjekt

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839407974-001 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

6 Flusser 1997, S. 114 ff.

7 Vgl. ebd. S. 116.

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

9 Silverman 1997, S. 41.

10 Ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839407974-001https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

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

11 Silverman 1997, S. 42.

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

13 Virilio 1989, S. 144.

14 Ebd.

15 Ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839407974-001 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

17 Baudrillard 1990, S. 263.

18 Ebd., S. 260.

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

https://doi.org/10.14361/9783839407974-001 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

Und weiter heißt es dort:

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

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

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

21 Davis 1972, S. 66.

22 Ebd., S. 71.

https://doi.org/10.14361/9783839407974-001 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839407974-001 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839407974-001 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

Hypothese 2: Video *war* aufgrund seiner Zeitgebundenheit politisch

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

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

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

27 Hall/Fifer 1990, S. 14.

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

https://doi.org/10.14361/9783839407974-001 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

29 Freed 1976, S. 210.

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839407974-001 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

32 Milano 1976.

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839407974-001 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839407974-001 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

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

---

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

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

39 Holder 1972, S. 18.

https://doi.org/10.14361/9783839407974-001 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Das Medium ist (nicht) die Botschaft

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

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

40 McLuhan 1995, S. 21.

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

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

43 McLuhan 1995, S. 21.

https://doi.org/10.14361/9783839407974-001 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

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

47 Ebd., S. 82.

48 Vgl. ebd., hier: S. 73–83.

https://doi.org/10.14361/9783839407974-001https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

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

51 Vgl. McLuhan 1995, S. 503f.

52 Ebd., S. 466.

53 Ebd., S. 83.

https://doi.org/10.14361/9783839407974-001https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

56 Vgl. Freed 1974 und Rosler 1990.

57 McLuhan 1995, S. 39.

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

https://doi.org/10.14361/9783839407974-001 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

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

60 Vgl. etwa Buchmann 1995.

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

62 Vgl, Burnham 1971.

63 Buchmann 1995.

https://doi.org/10.14361/9783839407974-001 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839407974-001 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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

Fernsehen. Das Private und das Politische

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839407974-001 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

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

69 Paul 1958.

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

https://doi.org/10.14361/9783839407974-001 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

Abb. 3: Kennedy Nixon Debate, USA, 27.09.1960

71 Paul 1958, S. 10.

72 Ebd., S. 10/11.

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

https://doi.org/10.14361/9783839407974-001 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

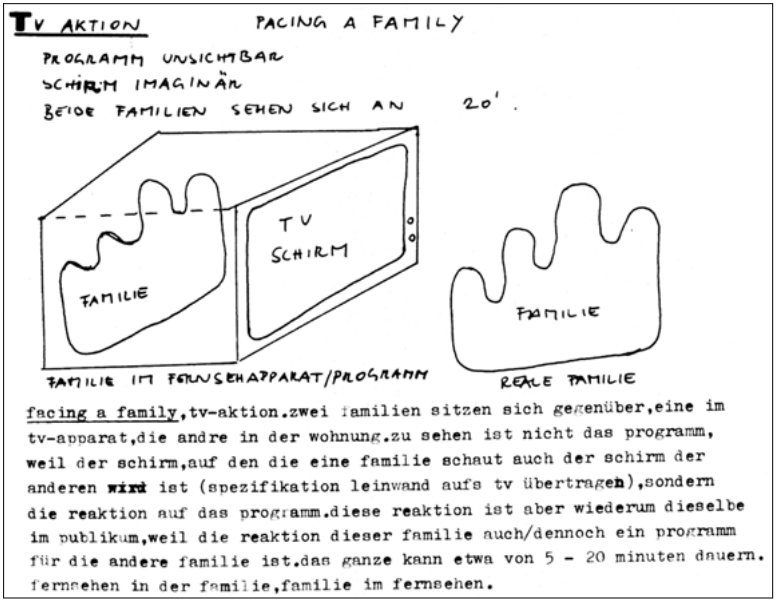

Abb. 4: VALIE EXPORT, Facing a Family, 1971

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

https://doi.org/10.14361/9783839407974-001 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839407974-001 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

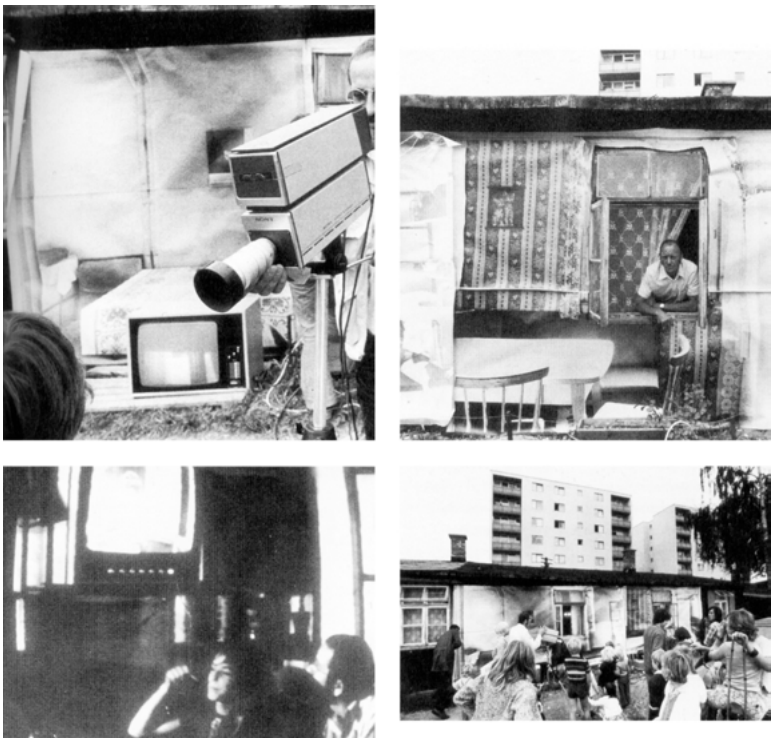

Abb. 5: Richard Kriesche, Inside-Outside (Videodemonstration Nr. 8), 1973

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

https://doi.org/10.14361/9783839407974-001 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

---

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

77 Weber 1994, S. 83.

78 Ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839407974-001 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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

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

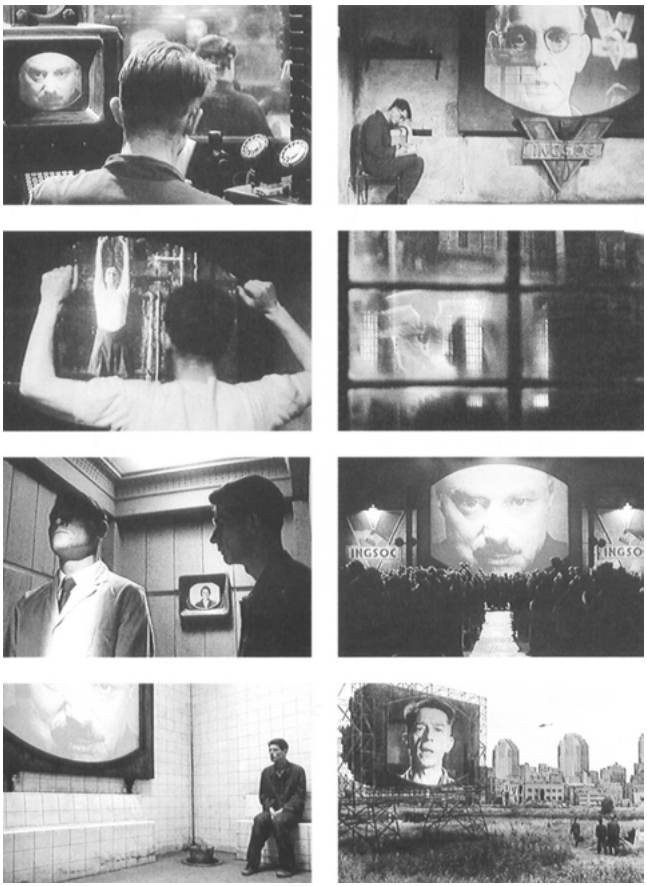

Abb. 6: 1984, Kinofilm, Großbritannien, 1984

79 Weber 1994, S. 84.

https://doi.org/10.14361/9783839407974-001 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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

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

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

80 Orwell 1984, S. 7/8.

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

https://doi.org/10.14361/9783839407974-001 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

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

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

82 Acconci 1990, S. 125.

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

84 Fernsehpremiere am 27.07.1969, WDR.

https://doi.org/10.14361/9783839407974-001 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839407974-001 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839407974-001 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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

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

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

New Reel (Hermine Freed: 1977)

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839407974-001 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

87 Paik (wie Anm. 126).

88 Freed, Videotext transkribiert, S.A.

https://doi.org/10.14361/9783839407974-001 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

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

90 Price 1977, S. 41.

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

https://doi.org/10.14361/9783839407974-001 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

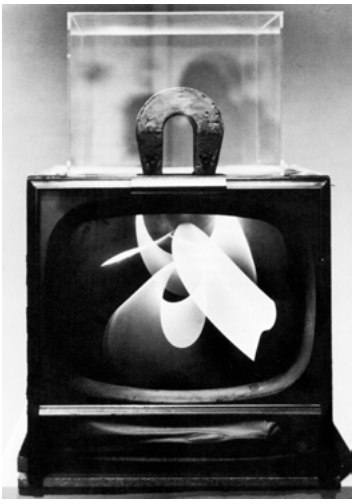

Abb. 10: Nam June Paik, Magnet TV, 1965

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

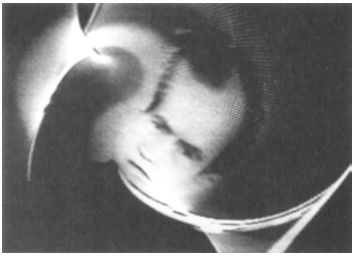

Abb. 11: Nam June Paik, Richard Nixon (Standfoto) aus Videotape Study No. 3/McLuhan Caged, Südkorea/USA, 1967–69

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

https://doi.org/10.14361/9783839407974-001 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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

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

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

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

94 Friedel 1986, S. 124.

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839407974-001 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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

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

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

Video = ich sehe?
Eine medien- und subjekttheoretische Konjugation

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839407974-001 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839407974-001 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

Süße Gewalt (Sanja Ivecović: 1974)

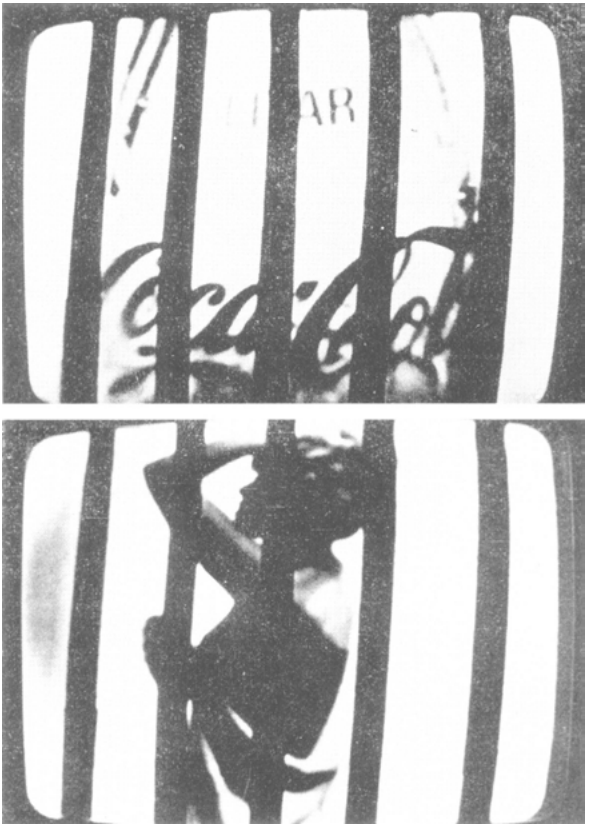

Abb. 12: Sanja Ivecović, Sweet Violence, 1974

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

100 Virilio 1989, S. 147.

https://doi.org/10.14361/9783839407974-001 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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

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

101 Vgl. Pejić 2001, S. 89.

https://doi.org/10.14361/9783839407974-001 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

Video und Psyche – ein *penetrantes* Verhältnis

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839407974-001 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

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

---

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

104 Rosenbach 1982a, S. 99.

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

https://doi.org/10.14361/9783839407974-001 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

Der Closed Circuit als narzisstische Tautologie (Rosalind Krauss)

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839407974-001 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839407974-001 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Abb. 13: Vito Acconci, Centers, 1971

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

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

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

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

110 Krauss 1976, S. 52.

https://doi.org/10.14361/9783839407974-001 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

111 Krauss 1976, S. 52.

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

https://doi.org/10.14361/9783839407974-001 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839407974-001 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

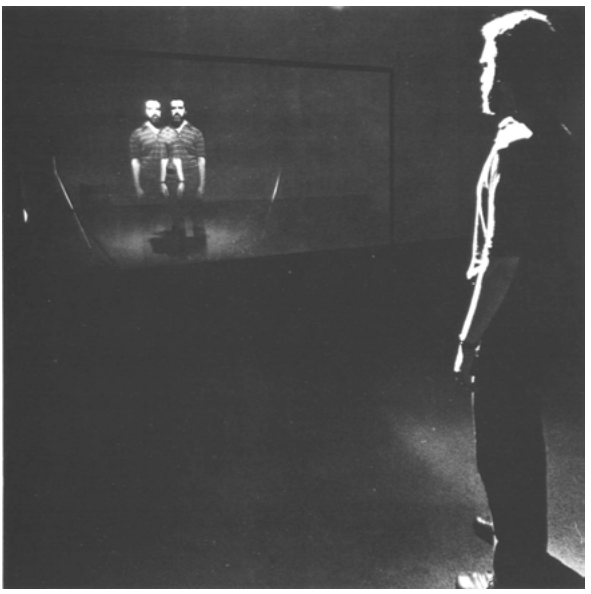

Abb. 14: Peter Campus, Interface 1972

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

https://doi.org/10.14361/9783839407974-001 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

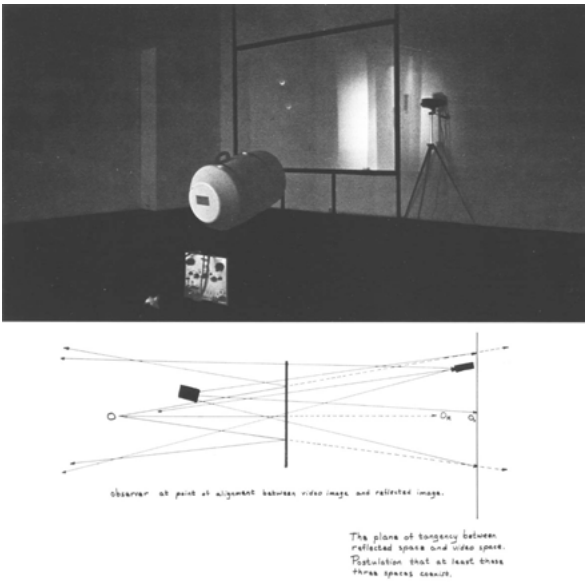

Abb. 15: Peter Campus, Interface 1972

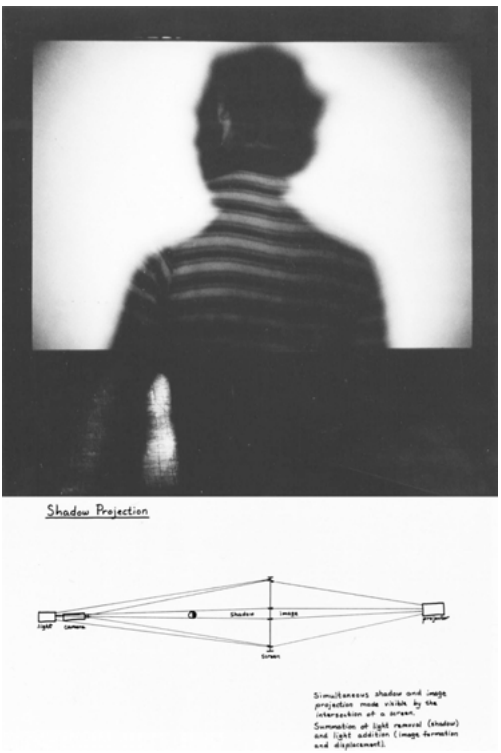

Abb. 16: Peter Campus, Shadow Projection, 1974

https://doi.org/10.14361/9783839407974-001 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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

Abb. 17: Peter Campus, mem, 1975

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839407974-001 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

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

---

117 Lacan 1986.

118 McLuhan 1995, S. 75.

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839407974-001 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

121 McLuhan 1995, S. 75.

122 Freud 1982, S. 21.

https://doi.org/10.14361/9783839407974-001 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839407974-001 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

126 Ebd., S. 64.

127 Ebd., S. 64f.

128 Lacan 1986, S. 64f.

https://doi.org/10.14361/9783839407974-001 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839407974-001 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839407974-001 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

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

133 Kristeva 1989, S. 114f.

https://doi.org/10.14361/9783839407974-001 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

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

134 Baudrillard 1990, S. 256.

https://doi.org/10.14361/9783839407974-001 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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

Ein »Videostadium« (Jean Baudrillard)?

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

135 Vgl. dieses Kapitel, S. 96ff.

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839407974-001 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

---

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

138 Marshall 1976, S. 245.

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839407974-001 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839407974-001 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

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

146 Pezold 1983, S. 183.

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839407974-001 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

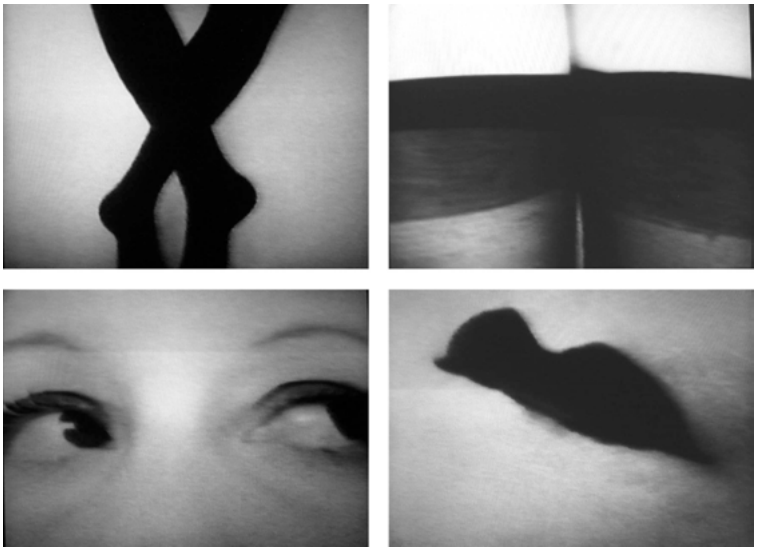

Abb. 20 b: Friederike Pezold, La Toilette, 1979

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839407974-001 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

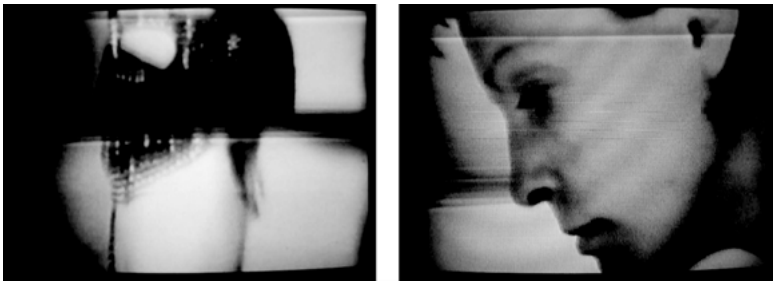

Abb. 21: Joan Jonas, Vertical Roll, 1972

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

https://doi.org/10.14361/9783839407974-001 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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

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

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

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

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

151 Sturken 1990.

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

https://doi.org/10.14361/9783839407974-001 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839407974-001 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

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

155 Ebd., S. 23 und 24.

156 Jameson 1997, S. 50.

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

https://doi.org/10.14361/9783839407974-001 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

158 Sontag 1999 [1964].

159 Ebd., S. 15.

160 Ebd., S. 22.

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

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

163 Owens 1997, S. 178.

https://doi.org/10.14361/9783839407974-001 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

---

164 Owens 1997, S. 177.

165 Ebd.

166 Jones 1998.

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

https://doi.org/10.14361/9783839407974-001 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

---

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839407974-001 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

171 Jameson 1996.

172 Wollen 1984, S. 39.

https://doi.org/10.14361/9783839407974-001 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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

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

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

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

174 Krauss 2000, S. 249.

https://doi.org/10.14361/9783839407974-001 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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

Das Problem des Index zwischen ästhetischer Präsenz und politischer Gegenwart

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

175 Krauss 2000, S. 260.

176 Ebd.

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

https://doi.org/10.14361/9783839407974-001 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

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

179 Krauss 2000, S. 257

180 Ebd.

181 Vgl. ebd., S. 263.

182 Ebd., S. 259.

https://doi.org/10.14361/9783839407974-001 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

183 Krauss 2000, S. 260.

184 Ebd., S. 264.

185 Ebd., S. 253.

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

https://doi.org/10.14361/9783839407974-001 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839407974-001 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839407974-001https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839407974-001 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

https://doi.org/10.14361/9783839407974-001 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND