

VI DAS BILD OPERIERT AN DER GESCHICHTE (DES SUBJEKTS)

Subjekt, Spiegel, Video - ineinandergreifende Medialität

If every art form or medium uniquely explores and assembles human experience, video's organization of experience and information is tied to its immediacy and intimate, human scale. Though similar in many respects – such as in its transitoriness – to film and theater arts, video is able to convey an intimacy of gesture, drama and form often ignored by other media.¹

Für die Verbindung von Medium und Subjekt wurden im frühen Videodiskurs viele Namen und Beschreibungen gefunden. Carol Zemels Verweis auf eine dem neuen Medium eigene »human scale« findet sich, wie im ersten Kapitel zu den Spezifikationsversuchen um 1970 dargelegt, auch in der Formulierung von David Ross wieder, der von einer »personal attitude« des Mediums spricht.² Die persönliche oder menschliche Dimensionierung der neuen Technik sollte eine Intimisierung des Blicks auf sich selbst wie allgemein auf Körper und Geste erwirken. Nähe und Ferne sind dabei – wie Benjamins operativer Medienbegriff zu denken verhilft – als Ausdruck sowohl technischer wie ideeller Konstruktionen zu betrachten und müssen als ein ineinanderwirkendes, jeweils historisch spezifisches Bedeutungsgefüge verstanden werden. Dass sich im frühen Videodiskurs eine ebenso mediengeschichtlich wie soziopolitisch zu begründende Erschütterung dieses Gefüges abzeichnete, konnte in dieser Arbeit belegt werden. Im Wechsel von medientheoretischen Phänomenbeschreibungen und künstlerischen Erforschungen zeigten sich die Verschiebungen des Subjektsdiskurses zu Beginn der 1970er Jahre, die ich mit der Figur der Videokünstlerin fokussierte – jenem spezifischen Subjekt der Operation Video, das gegenüber der Figur des souveränen Cogito eine andere Perspektive einnimmt. Zwei Argumentationsschritte, welche diese Verschiebungen kennzeichnen, möchte ich ans Ende meiner Arbeit stellen, wobei dieses letzte Einkreisen des diskursiven Feldes – darin nähert sich meine Arbeit möglicherweise ihrem Gegenstand, dem *Closed Circuit*, an – anzeigt, dass das Thema nicht linear abzuschließen ist.

Im Folgenden soll es zum einen um eine Vertiefung der Frage gehen, in welcher Weise die operative Wirksamkeit von Medium und Bild als politisch

1 Zemel 1973, S. 31.

2 Vgl. Kap. I, S. 59f.

zu bezeichnen und von der Kategorie des Anderen abhängig ist. Zu fragen bleibt, zu welcher Form von Agens ein Kunstwerk werden kann, wenn es sich an die Stelle des Spiegels rückt, das heißt jenen Platz besetzt, der als Bildner der Ich-Funktion wiederholt angerufen wird, um das Subjekt seiner Gestalt zu versichern. Die Psychoanalyse hat auf die phantasmatischen Annahmen hingewiesen, die das projektive Feld zwischen Subjekt und (Spiegel) Bild strukturieren. Und der Gender-Diskurs hat auf die Performanz dieser Szene aufmerksam gemacht und die resignifizierenden Potenziale des dialektischen Spiels um Anrufung und Adressierung unterstrichen. Beide theoretischen Perspektiven verhalten mir dazu, Videoarbeiten als eine politische Reflexion der spiegelbildlichen Verfasstheit des Subjekts zu analysieren und damit die Verschiebungen des Subjektdiskurses nachzuzeichnen, die sich im Kontext Kunst sichtbar machten. Zum anderen soll es noch einmal um die Unterscheidung von Video und Fernsehen und die damit verbundene medientheoretische wie -historische Begründung für einen anderen Subjektbegriff gehen.

Einleitend formulierte ich mein Vorhaben als den Versuch, jenen »Punkt zu *begreifen*, den ich als die reflexive Einsicht in die operative Stärke des Videobildes verstehe« – womit ich mich auf jene *anrührende* Geste bezog, mit der Lisa Steele dicht vor der Kamera eine Operationsnarbe an ihrer Brust umkreist, während sie von der Entfernung eines Tumors erzählt. Nachdem es im letzten Kapitel um die (politische) Lesbarkeit von Gesten ging, soll dieser Fingerzeig auf eine Narbe als Zeichen für eine sich in den Körper einschreibende Geschichte nun abschließend gleichsam noch einmal *unter die Lupe genommen werden* – um ein weiteres Motiv anzudeuten, mit dem Steele den Aspekt der Nähe in ihren Videos bearbeitet. *Video*, als Logik einer Ich-Perspektive, wurde zum Antagonisten der Logik des *Fernsehens*. Bereits die Benennung der beiden Medien ist entlarvend. Wie mit Samuel Weber zu argumentieren war³, ist der *Fernseher* tatsächlich als ein Subjekt zu verstehen, das heißt er bezeichnet weniger ein In-die-Ferne-Sehen als vielmehr die Perspektive eines Apparats, der selbst zum Subjekt und damit zum eigentlichen Träger des Blicks wurde. Dass der *Fernseher* dabei, wie sich ebenfalls bereits in seiner Benennung andeutet, vor allem auf das relationale Gefüge von Ferne und Nähe einwirkt, soll hier noch einmal aufgegriffen werden. Ohne dass Weber an dieser Stelle von Video gesprochen hätte, ließ sich damit schon auf der Ebene der Namensgebung eine Beantwortung der vom Fernsehen ausgehenden Entmachtung des souveränen Subjekts durch das neue Medium vermuten: An die Stelle des distanzierten Sehens, das offenbar – wenngleich möglicherweise unfreiwillig – an den Apparat Fernsehen delegiert worden war, trat mit Video eine neue Ich-Perspektive des Sehens. Wie die Perspektive der frühen Videoaktivisten und – aktivistinnen deutlich macht, implizierte Video das Versprechen eines subjektiven Anti-Fernsehens, eines diametral entgegen gesetzten Mediengebrauchs, der den großen Sendeanstalten mit individuellen Produktionen begegnete. Das Subjekt des frühen Videodiskurses ist dabei weniger als eine Rettungsfigur des zu verschwinden drohenden Cogito-Subjekts zu denken, denn als sein Komplementär, sein Schatten oder seine Kontrahentin. Die Analysen der vorangegangenen Kapitel haben verdeutlichen können, dass die Videoperspektive ›ich sehe‹ nicht gänzlich mit jenem Subjekt der Aufklärung in Deckung zu bringen ist, das sich über sein

3 Vgl. Kap. 1, S. 49.

Vermögen zu Sehen und als Instanz eines distanzierten Blicks definiert. Vielmehr kam es in der künstlerischen Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten des neuen elektronischen Spiegels zu produktiven (Selbst-) Bildstörungen. Medium und Subjekt zeigten sich in einen Dialog verstrickt, der die teils verunsichernden, teils als emanzipierend verstandenen Verschiebungen im Subjektdiskurs um 1970 herum kenntlich werden ließ. Es bleibt nun Aufgabe des letzten Kapitels, das spezifische Subjekt der Operation Video ebenso als Effekt einer Technik des Nahsehens wie als Kritik am Cartesianischen Subjekt zu erklären. Die politische Bedeutung dieser Schnittmenge betrachte ich als die »feministische Botschaft« des Mediums Video zu Beginn der 1970er Jahre – und verstehe sie als eine Stellungnahme zum repräsentationstheoretischen Diskurs um die Wirksamkeit von Bildern.

Video = Eine strategische Ich-Position?

Chris Straayer deutet die vermeintliche Ich-Perspektive des Mediums Video als ein mediales Angebot, das sie in den frühen feministischen Videoperformances strategisch genutzt sieht. So ist für die Autorin ein gemeinsames Merkmal offenkundig, nämlich dass diese Arbeiten das Medium Video einsetzen, um die Aussage »I say I am« performativ zu formulieren. Die Geste der Selbstautorisierung versuche dabei den »Nah-Raum« des Videos in seiner Doppelbindung – der Nähe zu sich selbst und zum Publikum – zu nutzen⁴:

[V]ideo has served an interim ›floor-constructing‹ function that can lend authority later. Because videotape as a concrete entity, as opposed to live performance, it has the potential to act as a product at a later date. This product can expand its floor in the art world via distribution and critical validation.⁵

Im Unterschied zur Performance trenne Video also den performativen Rahmen der Handlung von der direkten Begegnung mit dem Publikum. Damit habe es das Medium den Künstlerinnen ermöglicht, die eigene Stimme in einem selbst geschaffenen, der eigenen Kontrolle unterliegendem Raum ohne Unterbrechung wahrzunehmen, aufzuzeichnen und wiederzugeben. Nicht selten, wie in den Analysen der vorangegangenen Kapitel gezeigt, wurde die Kamera in diesen Situationen von den Performenden mit Blicken und Äußerungen wie ein Gegenüber angesprochen, das etwas zu erfragen schien. Der »Blick des Apparats« schuf offenbar eine Form, in der sich die Position vor der Kamera dazu aufgerufen sah, *eine Aussage zu machen*. Das Arrangement erinnert an juristische Formen des Geständnisses oder, wie es ebenso oft assoziiert wurde, an ein therapeutisches Setting. Straayer aber unternimmt weder den einen noch den anderen Vergleich, durch den die Handlung (>ich sa-

4 »Diverse works within this genre of video shared a basic level of content summarized by the statement ›I am‹ and, furthermore, they demand the legitimacy of such content by framing it in the performance statement ›I say‹. Video technology helped to establish this frame«, Straayer 1985, S. 8. Sie veranschaulicht ihre These an der Analyse folgender Videobänder: *Nun and Deviant* von Nancy Angelo und Candace Compton (1976), *Take Off* von Susan Mogul (1974), *Why Would I Throw Eggs at You, Liz?* von Aysha Quinn (1977) und *Hey! Baby Chickey* von Nina Sobell (1979).

5 Ebd., S. 10.

ge, ich bin«) als Antwort auf eine Aufforderung zu erklären wäre. Stattdessen sieht sie in den Videoarbeiten ausschließlich Zeugnisse einer Praxis der Selbstbestimmung. An eben diesem Punkt scheint mir die Subjektposition, die im Closed Circuit verhandelt wurde, jedoch von der Idee des sich selbst definierenden Cogito-Subjekts abzuweichen. Denn das ›Geständnis‹, welches den insistierenden Blick der Kamera (des nicht zu kennenden Publikums) beantwortet, erzählt neben dem emanzipativen Gestus auch vom ›Zwang‹, sich in Erscheinung zu bringen.

Das Video *A Very Personal Story* von Lisa Steele scheint genau diesen paradoxen Status eines sich vor dem Anderen selbst erklärenden Subjekts zu reflektieren. Wie der Titel der Arbeit bereits vermuten lässt, erzählt Steele hier eine sehr persönliche Geschichte und richtet diese via Video an ein nicht weiter definiertes ›You‹, das zum Zuhören bewegt werden soll. Dass Steele sich dabei mittels Closed Circuit selbst zu einem Teil des Publikums macht, wie Straayer es in ihrer Interpretation solcher Gesten für wichtig hält, scheint mir jedoch weniger entscheidend, als dass das adressierte Gegenüber hier als ein Anderes angesprochen wird. Im Folgenden soll die Durchkreuzung von monologischen und dialogischen Strukturen einer solchen Videoperformance noch einmal genauer auf die Frage hin untersucht werden, welches ebenso projektive wie performative Feld diese narrative Form zwischen *Künstler(in)*, *Werk* und *Betrachter(in)* generiert – konkret und ideell.

***A Very Personal Story* (Lisa Steele: 1974)**

In *A Very Personal Story* von 1974 (s/w, Ton, 19:50min) erzählt Lisa Steele von dem Tag, an dem sie ihre Mutter tot auffand. Sie tritt von rechts ins Bild. Der Ausschnitt ist so nah gewählt, dass ausschließlich ihr Gesicht und ihre Schulterpartie zu sehen sind, ohne Kleidung. Das einzige, was sie trägt, sind ein Ring, eine Kette und Kreolenohrringe, die das Mädchenhafte ihres Auftretts verstärken. Offenbar sitzt sie an einem Tisch, auf den sie ihre Ellebogen stützt; die Hände vor ihrem Gesicht, spielt sie an ihren Fingern. Diese Haltung behält sie zunächst lange bei, so dass ihr Gesicht manchmal vollständig und manchmal nur zum Teil hinter den nervösen Händen versteckt ist. Bisweilen schaut sie absichtsvoll über die Hände hinweg in Richtung der Kamera, das heißt der BetrachterInnen, des ›you‹, das sie immer wieder in ihren Erzählfluss einbaut. Ihre Erzählung beginnt mit der Erklärung, dass sie nun mir/uns eine sehr persönliche Geschichte erzählen wolle, die damit ende, dass ihre Mutter stirbt. Mit kurzen Sätzen, bei denen sie teilweise ausweichend, teilweise Hilfe suchend zur Seite blickt, führt sie in das Thema ein. Steele merkt an, dass es ein sonderbarer Tag gewesen sei und erzählt die belanglosen Details, an die sie sich erinnern kann: dass sie von einer Freundin, dem größten Mädchen aus ihrer Klasse, abgeholt worden sei; dass sie zusammen gegrillten Toast gefrühstückt hätten, von dem man nur wisse, wie man ihn mache, solange man jung sei; dass ihre Mutter, die schon lange sehr krank gewesen sei, auch aufstand und eine Weile bei ihnen saß; dass die Mutter damals im Wohnzimmer geschlafen habe, weil es so kalt war und das Wohnzimmer der einzige beheizte Raum der Wohnung war und dass Steele selbst aber im Schlafzimmer schlief, da ihr Kreislauf – wie der aller Fünfzehnjährigen – so gut gewesen sei, dass sie nicht fror; dass in der Schule nichts besonderes passierte, außer dass sie in dem Englischkurs *Romeo und Julia* lasen

und der Lehrer die Rolle der *nurse* übernahm, weil es allen anderen zu peinlich war. Nach der Schule, erzählt sie, sei sie zu ihrem Freund nach Hause gegangen und sie hätten zusammen herumgehangen und eigentlich nichts getan. Gegen fünf habe sie dann den Heimweg angetreten. Sie sagt, dass das Lustige daran sei, dass sie sich jetzt, nachdem sie jahrelang nicht an den Tag gedacht habe und keine Details dazu im Kopf gehabt hätte, plötzlich an alles ganz genau erinnere. Es habe geschneit und ihr Mantel sei nicht sonderlich dick gewesen, aber gefroren habe sie nicht. Alles sei so schön draußen gewesen, dass sie noch eine Weile durch die Gegend lief und sich sehr wohl fühlte. Dann aber sei sie in ihre Straße gekommen und hätte schon von weitem, wenn auch noch nicht richtig bewusst, gemerkt, dass etwas nicht stimmte, weil die Lichter im Haus nicht angeschaltet waren, obwohl es doch schon dunkel wurde. Die Haustür habe offen gestanden und als sie den hinein gewehten Schnee gesehen habe, habe sie bereits geahnt, was geschehen war. Sie erzählt, dass sie ihre Mutter im Wohnzimmer in ihrem Bett liegend fand und dass das, obwohl sie nie zuvor einen toten Menschen gesehen habe, nichts Ekliges, nichts Unheimliches und auch nichts Überraschendes gewesen sei. Dann nimmt sie die Hände runter und blickt länger in die Kamera – blickt mir/uns scheinbar in die Augen. Sie zögert und sucht nach Worten, bevor sie anfängt die Gefühle zu beschreiben. Sie habe gewusst, dass ihre Mutter tot sei und doch hätte sie – sie hätte ja zu der Zeit viel ferngesehen – gedacht, dass sie etwas unternehmen müsse, um es zu bestätigen. Nach dem Puls habe sie jedoch nicht fühlen wollen, das wäre ihr zu albern vorgekommen, aber sie habe ihr schließlich ein Papier vor Nase und Mund gehalten. Dann habe sie sich im Zimmer umgesehen und nach Gründen und Anzeichen dafür gesucht, was geschehen war. Die offene Tür erklärte sie sich damit, dass sie von den beiden Hunden aufgestoßen worden sei, als diese nicht mehr hereingelassen wurden. Mit festem Blick spricht sie davon, dass sie wusste, dass ihre Mutter nun gegangen war und ihren Körper verlassen hatte und dass sie nie wieder zurückkommen werde, dass sie aber immer noch da war. Sie habe nur noch nach draußen gehen wollen, Nachbarn oder Bekannte zu informieren, so dass man sich um den Körper der Mutter kümmern würde. Über sich selber habe sie gedacht, dass sie jetzt ganz allein auf sich gestellt sei, weil sie keine Familie (außer einem Bruder) mehr habe, dass sie das aber tapfer zu tragen verstehe – sich fühlte wie Holden Copperfield oder Jane Aire. Und dann habe sie begriffen, dass sie in einem viel umfassenderen Sinn tatsächlich alleine war, weil niemand je diese Erfahrung mit ihr teilen werde. Und sie endet mit dem Satz, dass niemand auch nur daran interessiert sei, die ganze Geschichte im Detail erzählt zu bekommen. Dann schweigt sie, neigt den Kopf zur Seite, stützt ihn auf und blickt eine Weile zu mir/uns, ihrem *Gegenüber*. Schließlich steht sie plötzlich auf und verlässt den Rahmen.

Die sehr persönliche Geschichte, die Steele in ihrem Video erzählt und die ich hier in groben Zügen wiedergegeben habe, scheint als solche zunächst nicht auf das Medium Video angewiesen zu sein. Gebannt oder aber auch leicht ungeduldig folgen wir ihrem ausführlichem Erzählstrom, tauchen darin ein und vergessen seine Form. Das Medium macht sich in dieser Videoarbeit zunächst ebenso »unsichtbar« oder durchscheinend wie in jedem narrativen Film, in Talkshows, in den Nachrichten. Wir akzeptieren, dass das Gerät uns mit einer Geschichte in Berührung bringt, die wir bereitwillig *aufnehmen* – so wie das Videoband selbst sich für die Aufnahme bereitgestellt hat. Gleichzeitig aber ist bekannt, dass unsere »Aufnahme« kein leeres Band zu Verfü-

gung hat: Die Erzählung vom Tod der Mutter trifft auf Geschichten, die wir schon mal gehört oder gar selbst erlebt haben. Bruchstücke ihrer Erzählung stoßen auf Fragmente unserer komplexen Erinnerungen und lösen dabei Gefühle aus, die mit den erinnerten Formen verbunden sind und durch die scheinbare Vertrautheit mit dem, was Steele über diesen einen, besonderen Tag erzählt, reaktiviert werden. Die Nähe, die sich beim Sehen des Videos einstellt, ist die der Einfühlung. Auch wenn niemand leugnen wird, eine reale Gesprächssituation von der Begegnung mit einem Videobild unterscheiden zu können, so baut Steeles Band doch eine dem Gespräch unter vier Augen vergleichbar intime Situation auf, die einen direkten Kontakt herzustellen scheint.



Abb. 78: Lisa Steele, *A Very Personal Story*, 1974

Das ›Ich‹ des Werks, das ich im Folgenden als eine Besonderheit erklären und als ›Werk-Ich‹ bezeichnen möchte, scheint etwas über eine Person zu verraten, die sich damit gleichzeitig als ein Spiegelbild für das ›Ich‹ der Betrachtenden anbietet. Dann aber wird deutlich, dass das Feld aus Projektionen und Identifikationen ein komplexes Gebilde ist, in dem die Positionen von

›ich‹ und ›du‹ bewegliche, vorübergehend einzunehmende Zeichenpositionen sind. Straayer verweist darauf, dass in den Videos eine *explizit* mediale Aussage am Werk sei, die das Zeichen ›ich‹ in seiner natürlichen Referenzlosigkeit anerkenne und es gleichzeitig als eine strategische Position innerhalb des Diskurses erstreite.⁶ Die von ihr ins Zentrum gerückte Aussage »I say, I am« wird durch den Hinweis auf die mediale Form entscheidend relativiert: Im Unterschied zur Wahrhaftigkeit des *Cogito*-Subjekts ist die Selbstaussage dieses ›Video-Subjekts‹, das eben nicht allein ein sehendes, sondern vor allem auch ein zeigendes ist, performativ gewendet, das heißt als eine sprachliche Handlung aufgefasst, die einerseits die Sprache selbst als Medium und andererseits die Frage der Kommunikation ins Spiel bringt und daran erinnert, dass die Aussage einen Adressaten benötigt, der sie hören und bestätigen soll – und sei er oder sie auch imaginär. Die Frage der Adressierung der Lesenden ist dem literarischen Diskurs vertrauter als dem der bildenden Kunst, deren moderner Autonomieanspruch eben gerade, wie im vorangegangenen Kapitel dargelegt, in der Leugnung der Betrachtenden und ihrer möglichen Definitionsmacht über das Werk bestand. Bezogen auf die Frage des Subjekts bedeutet die implizite Leugnung der *konkreten* Positionen ›ich‹ und ›du‹, das machte Friedls kritische Selbstreflexion deutlich, dass Werk und BetrachterIn sich in ihrer imaginären und das heißt auratischen Ausdehnung nicht behindern. Die explizite Markierung von Positionen nimmt dagegen gleichsam Platzzuweisungen vor – eine Frage, der ich im vierten Kapitel in Bezug auf die Rahmung und Fixierung des Betrachterinnenblicks nachgegangen bin.

Die Geste der Platzzuweisung aber ist, wie Jacques Rancière es formuliert, »polizeilich«⁷ – das heißt sie dient der Kontrolle über ein bestehendes System. Das Politische hingegen, definiert er als das dem Polizeilichen gegenläufige Prinzip: »Als politisch kann jene Tätigkeit bezeichnet werden, die einen Körper von dem ihm angewiesenen Ort anderswohin versetzt; die eine Funktion verkehrt; die das sehen lässt, was nicht geschah, um gesehen zu werden; die das als Diskurs hörbar macht, was nur als Lärm vernommen wurde.«⁸ Eine politische Option von Kunst wäre demnach, so möchte ich hier mit Blick auf die untersuchten Wechselwirkungen anschließen, aus der polizeilichen Adressierung ein gleichsam offenes Spiel um Bedeutungszuweisungen zu machen – ein Feld von wechselnden Positionsbestimmungen, die ihre Plätze untereinander aushandeln. Dieses semiotisch aktive Feld ist, wie ich in Anlehnung an den Repräsentationsbegriff des feministischen Theorie-

6 Émile Benveniste zitierend führt Straayer aus: »I‹ does not refer to any ›reality‹ or to ›objective‹ positions in space and time but to a reality of discourse in which it designates the speaker. ›It is by identifying himself [sic] as a unique person pronouncing ›I‹ that the speaker sets himself [sic] up in turn as the subject«, Straayer 1985, S. 9.

7 »Für mich bezeichnet die Polizei eine Körperordnung, von der die Einteilungen zwischen den Weisen des Handelns, des Seins und des Redens definiert werden, eine Ordnung, durch die diesen bestimmten Körpern mittels ihres Namens diese bestimmten Stellen und diese bestimmten Aufgaben zugewiesen werden. Es handelt sich um eine Ordnung des Sichtbaren, die bewirkt, dass diese bestimmte Tätigkeit sichtbar ist und jene nicht, dass dieses Wort als Teil des Diskurses, jenes aber als Lärm vernommen wird«, vgl. Rancière, <<http://www.episteme.de/htmls/Ranciere.html>>, zuletzt: 20.10.2007.

8 Ebd.

diskurses der 1970er und 80er Jahre dargelegt habe, ebenso medial (oder auch symbolisch) wie real.

Steeles frühe Videos sind nahezu alle auf eine Form von empathischer Übertragung ausgerichtet. Das semiotisch operierende Feld von Bezügen zwischen ihr (der Künstlerin), dem Medium Video (in der Situation der Aufnahme wie der späteren Abspielung) und den Betrachtenden (als einem ebenso imaginären wie konkreten Adressaten) wird darin nicht nur ernst genommen, sondern zugleich selbst reflektiert. Wie Steele selbst erklärt, ist ihre Verwendung des Mediums Video nicht zufällig, sondern konzeptuell:

Emotion is motion and drama is the passage of time. When I make my tapes this is all that I can think about and consider. The structure is intuitively set up at the beginning. I just pour the content into it. But the content *is* the tape itself.⁹

Was aber heißt es, *A Very Personal Story* nicht allein als Nacherzählung eines bedeutenden Erlebnisses aus der Vergangenheit der Künstlerin zu erfahren, sondern die Form des Videos – die, wie Steele sagt, zugleich sein Inhalt ist – zu berücksichtigen? Unsere Aufmerksamkeit ist nicht allein an die Narration als solche gebunden, sondern nimmt gleichzeitig die nervösen Hände der Performerin, ihre suchenden Augen, ihr Zögern und die scheinbar gebremste Form ihrer Rede wahr. Der Blick auf ihre symptomatischen Gesten, das Mitlesen ihrer Körpersprache, sucht nach einer verlässlichen Orientierung, die über den ›Wahrheitsgehalt‹ des Gehörten aufklären soll. Diese Aufmerksamkeit, die zwar durch den eingeschränkten Bildausschnitt begünstigt wird, unterscheidet sich jedoch an sich nicht von der Situation eines tatsächlichen Gesprächs. Eine Differenz hierzu ist erst durch die Aufzeichnung gegeben, das heißt durch den raum-zeitlichen Einschnitt, den das Medium Video in der scheinbaren Gesprächssituation erwirkt. Mit diesem Aspekt, so erklärt Steele, arbeitet sie gezielt:

My work is not about the present. *The process of recording* moves all the content into the past, where the memory begins to filter it. I am a chronic liar trying to tell the truth. Sometimes this is possible.¹⁰

Welches Verhältnis zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Bandaufnahme erklärt die Künstlerin damit zum Prinzip ihrer Videoarbeiten? Offenbar geht es um einen paradoxen Raum, in dem das Video ebenso die Nähe zwischen der Performerin und ihrem Gegenüber aufbaut, wie es gleichzeitig an dieser Stelle interveniert: das Medium schaltet sich dazwischen und schafft eine Form von Distanz, es unterbricht und verschiebt. Steeles Inszenierung adressiert einen Blick, der auf sie geworfen werden wird, den sie nicht sieht, aber vorhersehen kann. Sie nimmt ihn vorweg ohne ihre Inszenierung entsprechend seiner Reaktion ausrichten und gegebenenfalls ändern zu können. Zu fragen bleibt, welche Möglichkeiten diese mediale Verschiebung in einem politischen Sinn birgt. An dieser Stelle scheint mir relevant, dass die bisweilen solipsistisch anmutenden, frühen Videobeispiele, die das Medium als einen elektronischen Spiegel einzusetzen scheinen, durch ihre Form der Adres-

9 Steele zit. nach Gale 1976, S. 119.

10 Ebd., Hervorhebung S.A.

sierung der Betrachtenden aus der Logik der Spiegelung herausführen. Walter Benjamin wirft bereits das Problem des Schauspielers auf, dessen Spiegelbild mit dem Film erstmalig von ihm lösbar und vor das Publikum transportierbar wurde.¹¹ Der Closed Circuit des Videos erscheint demgegenüber zunächst als der geschlossener Kreis, der im Sinne der Spiegelung eine Begegnung mit sich selbst und die eigene Kontrolle über das Monitorbild ermöglicht. Entgegen der bei Benjamin betonten Position der Zuschauenden in der Rolle der Examinatoren und Zensoren wird der oder die KünstlerIn hier offenbar zum Zuschauer oder der Zuschauerin seiner beziehungsweise ihrer selbst, was der von Rosalind Krauss kritisierten Form des narzisstischen Rückzugs durchaus zu entsprechen scheint. Liest man aber diese konstitutive Szene des *Video*-Subjekts – und das habe ich in dem Wechsel von Theorie und künstlerischen Arbeiten versucht – wiederum mit Benjamin, so bleibt die Frage, was es heißt, das in diesem Zirkel entstandene Selbstbild vor ein Publikum zu transportieren und damit die narzisstische Szene durch eine entscheidende Öffnung für den Blick von außen zu stören. Entspricht dieser Gedanke tatsächlich noch der Funktion eines Spiegels? Sind Spiegelbilder fixierbar und vom Moment der Spiegelung zu lösen?

Gegenüberstellung und Vorhersehung. Der Spiegel und sein ›Du‹

Der Spiegel in seiner ursprünglichen Form, ob im Wasser oder Glas, ist durch seine Flüchtigkeit gekennzeichnet, seine Leere, die das Gespiegelte allein in dem Moment für anwesend erklärt, in dem es zeitlich und räumlich in der Nähe bleibt – das ist die Tragik von Narziss. So gesehen sind alle Bilder, die wir als bleibende Nachweise unserer Anwesenheit, als dauerhafte Spiegelungen begreifen, im eigentlichen Sinne bereits *entspiegelt*. Oder sie sind, um die Frage eines transportierbaren Spiegelbildes noch etwas zu vertiefen, auf das Wirken einer Verschiebung zurückzuführen, die mit der zeitlichen und räumlichen Verschiebung nur als Andeutung zu erklären ist. Es sind, wörtlich verstanden, *ver-rückte* Bilder.

Das Wesen dieser Verrücktheit ist medial, das heißt auf das raumzeitliche Intervenieren eines Mediums zurückzuführen. Dass die Frage eines (verrückten) Spiegelbildes – als Frage der Beziehung von Subjekt und Bild – aber nicht erst mit den technischen Bildmedien und ihrer Destabilisierung der Raum- und Zeitkoordinaten aufkam, verdeutlicht eine Aussage von Wolfgang Goethe, die Thomas Koebner in seinem Text *Gesichter, ganz nahe* zitiert:

Das Porträt wie die Biographie haben ein ganz eigenes Interesse; der bedeutende Mensch, den man sich ohne Umgebung nicht denken kann, tritt einzeln abgesondert heraus und stellt sich vor uns wie vor einen Spiegel.¹²

Es geht folglich um die Funktion einer ›Gegenüberstellung‹, um die Frage der Spiegelung in den Augen der anderen. Goethes hellsichtige Beschreibung

11 Benjamin 1977a, S. 27. Vgl. Kap. III, S. 145..

12 Goethe zit. nach Koebner 2001, S. 175.

der für die bürgerliche Subjektivität seiner Zeit konstitutiven Bedeutung von Biografie und Porträt, verdeutlicht, dass es nicht das technische Bild als solches sein kann, jenes vom Schauspieler abgelöste Etwas, das sich in der Chemie von Silbersalzen verfängt, welches wir als Spiegelbild bezeichnen, sondern dass ein Spiegelbild die gesuchte Bestätigung einer hervortretenden, singulären Erscheinung durch ein Gegenüber ist. Das Spiegelbild, als *Bildner der Ich-Funktion* (Lacan), ist ein seiner Funktion nach zu definierendes Bild und nicht das Abbild einer Person. Mit der minimalistischen Skulptur und der These Frieds, dass das Objekt den Betrachter distanzieren und erst durch sein Schweigen zum Subjekt mache, habe ich im vorangegangenen Kapitel verdeutlicht, dass die spiegelbildliche Beziehung auf die Anthropomorphisierung eines Gegenübers, nicht aber auf dessen menschliche Gestalt in einem abbildenden Sinn angewiesen ist. Auch die minimalistische Form des sich Gegenübertretens von Betrachtersubjekt und (theatralem) Objekt funktioniert als ein wechselseitiges sich in Erscheinung bringen, ein gegenseitiges sich Präsenz verschaffen in Form eines Sich-gespiegelt-Sehens. Ist das abstrakte Objekt in seiner Spiegelfunktion dann aber nicht gleichzeitig dafür geeignet, das Subjekt darüber aufzuklären, selbst ein Abstraktum, eine Konstruktion, oder um es etwas weniger mathematisch auszudrücken, ein Gebilde, zu sein?

Was heißt es, um auf Goethe zurückzukommen, wenn ein Werk (ob Porträt, Biografie oder Video) etwas zur Erscheinung bringt, das vor die Betrachtenden wie vor einen Spiegel tritt und dadurch Bedeutung gewinnt? In dieser Formulierung steckt eine interessante Umkehrung, die letztlich dem Werk den Standpunkt eines Subjekts einräumt, dessen ›Ich‹ sich erst in dem Moment bildet, in dem es betrachtet und durch den Blick der anderen gespiegelt wird. Dieses spiegelbedürftige ›Werk-Ich‹ aber ist eine identifikatorisch verlockende und in doppeltem Sinn konstitutive Form. Einerseits ist von seinem Erscheinen, das verdeutlicht das Goethe-Zitat, die Existenz eines »bedeuten den Menschens« abhängig, der aus seiner Umgebung einzeln und abgesondert hervortreten soll, und andererseits ist dieses Hervortreten von der Spiegelung in den Augen der Betrachtenden oder Lesenden abhängig, die nur dann gegeben scheint, wenn diese sich zugleich mit der hervortretenden Gestalt identifizieren können. Das Werk-Ich ist im Sinne Goethes offenbar der Autor, in meinem Sinn jedoch ist es abstrakter zu verstehen – als eine *begreifbare* Bedeutung im Sinne einer sichtbar werdenden Figur. Im Fall der Arbeit von Steele nimmt die erzählte, persönliche Geschichte in den Gesten der Performerin ebenso wie in meiner emotionalen Resonanz Gestalt an. Beide, die Künstlerin in der Situation der Aufnahme wie die BetrachterIn in der Situation der Abspiegelung, sehen darin eine Gestalt in Erscheinung treten, an die sie auf gewisse Weise glauben – das scheint mir die Paradoxie, die Steele damit anspricht, eine Lügnerin zu sein, die versuche die Wahrheit zu sprechen. Diese Gestalt aber ist mit keiner konkreten Person zu verwechseln – auch dann nicht, wenn die Ähnlichkeit eines Bildes – wie im Fall der Videoaufnahme von Steele – es nahe legt, Werk und Autorin für identisch zu erachten und diese Identität vor Augen geführt zu sehen. Die in Erscheinung tretende Figur ist imaginär, was sie nicht weniger real sein lässt – im Gegenteil. Im Werk-Ich begegnen wir einem synthetischen Ego, das zu einer imaginären, gemeinsamen Figur von Produktion und Rezeption wird.¹³

13 Ein aktuelles Beispiel der Schweizer Videokünstlerin Elodie Pong setzt sich explizit mit der fiktiven Größe dieses Werk-Ichs als einer gemeinsamen Figur von

Ich möchte nun den Faden des vor ein Publikum transportierten Spiegelbildes noch einmal aufnehmen und die Frage wiederholen, welche spezifische Form des *verrückten Bildes* Video zu Beginn der 1970er Jahre schuf, die das Subjektverständnis betraf. Video vermittelte die Dynamik einer Zeitmaschine. Die Besonderheit des Videofeedbacks als elektronischem Spiegel war, dass es die Frage des Selbst zeitlich und räumlich in Bewegung versetzte. »My work is not about the present. The process of recording moves all the content into the past, where the memory begins to filter it«, charakterisiert Steele, um es zu wiederholen, die Besonderheit ihrer Arbeit, die nicht nur eine Rückschau im Sinne der persönlichen Selbsterforschung darstellt, sondern zugleich Teil eines Dialogs mit einem Publikum ist. Das Versprechen einer Zeitmaschine ist neben der Reise in die Zukunft auch die in die Vergangenheit, die geändert werden soll, um am Rad der Gegenwart zu drehen. Der Wirkungskreis des Closed Circuit ist deswegen aus zwei Gründen nicht mit dem narzisstischen Bann instantaner Präsenz gleichzusetzen, den Krauss darin sieht.¹⁴ Denn erstens geht es nicht um eine Gegenwart als Gegenwart, sondern um den paradoxen Raum zwischen Vergangenheit und Zukunft – ich erinnere an die Analyse der Arbeit *Now* von Benglis¹⁵ – und zweitens geht es nicht um ein Subjekt, das sich selbst genügt, sondern um eines, das darauf angewiesen ist, sich aufzuzeichnen, um als ein Bedeutendes in Erscheinung zu treten (Goethe), wobei es mit der medialen Verrückung umgehen muss, das Eigenleben eines medialen Schattens nicht kontrollieren und folglich nicht für identisch mit sich selbst erklären zu können (Benjamin).

Sprachlich, so scheint mir, ließe sich das den Betrachtenden entgegen Treten des Werk-Ichs am ehesten in die eigentümliche Anweisung »Du sollst mich gerufen haben« übersetzen. Die Kraft dieser Aussage steckt in ihrer wirksamen Spekulation. Die Adressierung der Betrachtenden kann nur gelingen, wenn diese sich darin vorweggenommen sehen, das heißt wenn sie ihrerseits vor das Werk wie vor einen Spiegel treten können, der sie in Erscheinung bringt. Das kleine Kind vor dem Spiegel jubiliert, weil es glaubt sehen zu können, was andere schon gesehen haben sollen.

Einen Dialog zwischen Werk und Betrachtung zu konstatieren bedeutet aus meiner Sicht, die Sprachlosigkeit der Figuren Narziss und Echo und deren Bezug zu einer dilemmatischen Zeitstruktur zu verstehen.¹⁶ Narziss fehlt der (liebende) Blick über die Schulter, weil auch Echo nur wiederholen kann, was er schon sagt. Deswegen kann sie ihm nicht vorausgehen, kann ihn nicht »voraus-sehen« und folglich keine Gestalt seiner selbst anbieten, die es zu finden lohnen könnte. Aus diesem Grund reicht es auch dem Werk-Ich nicht, bloß aufgezeichnet zu werden (auf Band, Papier oder ähnliches), sondern es

Künstlerin und Rezeption auseinander: Pong arbeitet zur Zeit an einer Serie von Arbeiten (Zyklus *Supernova*), in denen ihr Tagebuch zwar den Ausgangspunkt markiert, dadurch aber, dass sie die Passagen anderen zum (Nach-)Spielen gibt, diese zugleich explizit in Distanz von sich rückt und sie der Verfremdung aussetzt. Sie öffnet sie nicht nur für die anderen PerformerInnen, sondern auch für die BetrachterInnen, die jene dadurch umso rätselhafteren Figuren ebenso provisorisch mit ihrer Identität ausfüllen können – ein erste Beispiel ist die Arbeit *Je suis une bombe* (2006).

14 Vgl. Kap. I, S. 66ff.

15 Vgl. zu dem Video *Now* (1973) Kapitel III, S. 184ff.

16 Vgl. Kap. I, S. 76f.

benötigt die Präsenz seiner Präsentation¹⁷ – sein vor ein Publikum wie vor einen Spiegel treten. An die Wiederholungsfigur von Echo knüpft sich ebenso wie an Narziss' reglose Gebanntheit die Idee einer *Zukunftslosigkeit*, die beide verschwinden lässt – was das Gegenteil von in Erscheinung treten ist. In dieser skizzenhaften Relektüre von Spiegelstadium und Narziss-Mythos scheint mir also besonders die Frage der ›Vorher-sehung‹ bedeutsam, wenn ich sie wörtlich nehme: Noch bevor das Kind die Konturen einer Gestalt als Bild seiner selbst zu sehen lernt, ist diese sichtbar werdende Gestalt bereits in einer vermittelnden Geste *vor(her)gesehen*. Ein Bild kann nur in Erscheinung bringen, wenn es zu dieser vermittelnden Geste wird. Die Idee einer selbstreferentiellen Kunst folgt, wie in Kapitel vier mit Barthes und Kelly und ihrem metaphorischen Gebrauch von Schwangerschaft und Kindschaft erklärt, der paradoxen Vorstellung, dass das Werk sich selbst Vergangenheit und Zukunft sein könnte und dass es folglich auf den Blick der anderen so wenig wie auf sein In-der-Zeit-Sein angewiesen ist.¹⁸ Die Idee einer »medialen Kunst, die mit Einschnitten operiert«, baut dagegen auf der Erfahrung einer nicht rückgängig zu machenden Trennung auf. Sie beobachtet das heranwachsende Kind als sichtbar Werden eines Anderen (groß geschrieben, mit Lacan). In *Now* zeigt Benglis, dass es ihr wie mir, der Betrachtenden, unmöglich ist, das Bild *abschließend* mit einer eigenen Präsenz zu füllen. Was dagegen in Erscheinung tritt, ist etwas Drittes, jenes Werk-Ich, von dem ich mich angesprochen fühle.

Im Folgenden soll ein Exkurs zu den »mythischen Wesen«, die Künstlerinnen wie Lynn Hershman, Adrian Piper und Eleanor Antin in den 1970er Jahren »erschufen«, um sich und ihre Umgebung *anders* zu sehen, zu klären helfen, welche Idee mit einer transgressiven Nähe in Verbindung gebracht wurde, die im sozialen und alltäglichen Raum wirksam werden sollte. Das Konzept von »Kunst als Katalyse«, wie es Piper vertritt, baut auf der Idee von Inter(re)aktionen auf, in denen das Werk nicht als für sich bestehende Größe betrachtet werden kann, sondern nur in der Funktion existiert, etwas zu verändern. Diese Form der Veränderung ist gleichzeitig als eine *Veränderung* zu beschreiben. Piper hält an dem Ideal der ästhetischen Erfahrung als einer Begegnung mit dem Anderen fest, das das Subjekt in seinem »Innersten« (in seiner Konstitution) berührt und transformiert.

17 Sabine Gebhardt Fink hat die »prekäre Präsenz« von Bildern am Beispiel der Arbeit *Musée Précaire Albinet* von Thomas Hirschhorn zum Thema gemacht und dabei auf die Notwendigkeit der ›Wiederaufführung‹ von Werken verwiesen, die, auch wenn sie an einer Wand zu befestigen und zu konservieren sind, zu keiner Zeit einfach nur sind und bleiben, was sie waren, sondern ständig aufs Neue in Erscheinung gebracht, das heißt, im Sinne der Argumentation oben, gespiegelt werden müssen. Vgl. Gebhardt Fink 2007.

18 Vgl. zu der Gegenüberstellung der metaphorischen Inanspruchnahme von Schwangerschaft und Kindschaft Kapitel IV, S. 222f.

Inter(re)aktionen. Katalytische Medien der ›Veränderung‹



Abb. 79: Lynn Hershman, *Roberta's Body Language Chart*, 1978

Anfang der 1970er Jahre rief Lynn Hershman *Roberta Breitmore* ins Leben, eine 30-jährige, geschiedene Amerikanerin mit 1800 \$ Sparguthaben, die 1975 von Cleveland nach San Francisco zog. Blond, das lange Haar offen tragend und relativ stark geschminkt, meist mit Kleidern, Röcken und hohen Stiefeln. Roberta verkörperte eine männlich codierte Phantasie von einer attraktiven, rätselhaften und dennoch durchschnittlichen Frau. In der Öffentlichkeit trug sie eine große, dunkle Sonnenbrille. Charakterisiert war sie als eine neurotische Städterin, die sich erfolglos um den Aufbau stabiler Beziehungen bemühte. Nach Hershman geht die *Erfindung* von Roberta auf eine Installationsarbeit zurück: *The Dante Hotel*. 1973 mietete die Künstlerin ein Zimmer in einem billigen Hotel in New York. Sie richtete den Raum durch Accessoires, herumliegende Gegenstände und Kleidungsstücke, Bilder etc. so ein, dass der oder die BesucherIn sich geradezu zwangsläufig ein Bild von der abwesend-anwesenden Identität der scheinbaren Bewohnerin machen musste. Wollte man in diese künstliche Privatsphäre eindringen und sich umschauen, musste man sich unten beim Pförtner als Gast registrieren lassen.

Ein Besucher zeigte den Raum schließlich bei der Polizei an, woraufhin dieser geräumt und die Sachen in Verwahrsam genommen wurden.¹⁹



Abb. 80: Lynn Hershman, *The Dante Hotel*, 1973

Roberta aber entkam, denn wie Hershman schreibt, galt es die Identität – die Künstlerin spricht von Essenz – dieses Nicht-Körpers (*anti-body*) einer vermeintlichen Bewohnerin des Zimmers dem realen Zugriff der Staatsgewalt zu entziehen.²⁰ Auf diese Weise begann eine mehrere Jahre andauernde Performance: das Leben des fiktiven Charakters Roberta Breitmores, deren erkennbare Identität durch eine wiederkehrende Kostümierung, den Erwerb eines Führerscheins, einer Kreditkarte und Besuche beim Psychiater gesichert sein sollte. Zunächst war es allein Hershman, die als Roberta in Erscheinung trat – später aber ließ sie diesen Nicht-Körper auch durch weitere Darstellerinnen verkörpern.²¹

19 »I originally intended to keep the room permanently accessible, gathering dust and being naturally changed through the shifting flow of viewers. But ›real life‹ intervened. Nine months later, a man named Owen Moore came to see the room at 3 a.m. and phoned the police. They came to the hotel, confiscated the elements and took them to central headquarters where they are still waiting to be claimed. It was an appropriate narrative closure. In its tenuous and short lived existence, the Dante Hotel marked my path towards interactivity.« – Hershman zit. nach <http://www.artmuseum.net/w2vr/archives/Hershman/01_Dante.html>, zuletzt: 30.12.2006.

20 »Inside the Dante Hotel room # 47 was ›essence‹ of an identity. When the room closed, it seemed important to liberate the essence of the person who might have lived there, to flesh out experience through real life. This led to a ten year project titled Roberta Breitmores; a private performance of a simulated persona. In an era of alternatives, she became an objectified non bodied personality«, Hershman, *Romancing the Anti-body*.

21 »In her fifth year of life, Roberta's adventures became so archotypically victimized that multiples were created. Even with four different characters assuming her identity, the pattern of her interactions remained constant and negative. After zipping themselves into Roberta's clothing, each multiple began to also have Roberta-like experiences. They were, perhaps like Tom Ray's computer viruses that filled the RAM space of real life, taking with them the genetic codes of Roberta's non embodiment.« Hershman, *Romancing the Anti-Body*.



Abb. 81: Lynn Hershman, *Roberta Construction Chart #2, 1974*

Hershman nennt ihre Personifizierung ein »atmendes Simulakrum«. Wiederholt betont sie, dass Roberta nicht Lynn sei und die Figur nicht einfach im Sinne eines zur Aufführung gebrachten Alter Egos verstanden werden dürfe. Zur Beendigung der Performance, so erklärt sie, sei ein ritueller, regelrecht exorzistischer Akt nötig gewesen.²² Wer also war beziehungsweise *ist* Roberta? Mit Sicherheit eine Gestalt gewordene, ins Leben gerufene Phantasie. Aber wessen? Das Verhältnis zwischen *Ready-made* und künstlerischer Intervention bleibt unbestimmt. Die Inszenierung Hershmans sucht die Intensität des gegebenen Raumes, um den Plot ihrer Erzählung in schon bestehende Erzählungen zu integrieren. Gegen die als ohnmächtig – sprich *machtlos* – problematisierte Perspektive der Filmzuschauer setzte die Kunst der 1970er Jahre ihr Ideal von Interaktivität, das der konkreten Frage nach der Bedeutung künstlerischer Praktiken und Objekte im sozialen Raum galt. So erklärt Hershman in *The Fantasy Beyond Control* (1990), dass Roberta durch ihre Anhäufung und Speicherung kultureller Artefakte und durch ihre direkte Interaktion mit dem Leben, ein zweiseitiger Spiegel gewesen sei, der gesellschaftliche Tendenzen reflektiert habe.²³ Was aber reflektiert sie? VALIE EXPORT benutzt zur Erklärung des ebenso phänomenologischen wie repräsentationspolitischen Problems ein Zitat des Psychologen Laing aus *Das geteilte Selbst*, in dem es (in leichter Abwandlung durch die Künstlerin) heißt: »Der Körper nimmt ganz deutlich eine Position zwischen »mir« und der Welt ein. Er ist auf der einen Seite der Kern und das Zentrum meiner Welt und auf der anderen ein Objekt in der Welt der anderen«²⁴. Roberta, jener verkörperte Nicht-Körper, nistet sich in genau jener Differenz, dem Raum zwischen dem »Zentrum meiner Welt« und der, der anderen, ein. Jedes neue Kleidungsstück, eine Frisur oder die von Absatzhöhen beeinflusste Schrittlänge

22 Roberta wurde 1978 in der Lucretia Borgias Krypta in Ferrara/Italien exorziert, wo ihr Opferdasein sich in eine Emanzipation verwandelt habe – so die Angaben von Lynn Hershman in: Hershman 1990, S. 512.

23 »By accumulating artifacts from culture and interacting directly with life, she became a two-way mirror that reflected societal biases experienced through time. Roberta was always seen as a surveillance target«, Hershman 1990, S. 267.

24 Zit. nach dem Experimentalfilm *Syntagma* von 1983.

intervenieren an jener Schnittstelle zwischen Innen- und Außenschau und werden alltäglich mehr oder weniger bewusst inszenatorisch eingesetzt, um Einfluss auf diese existentielle Kommunikationsgestalt – unseren Charakter als *real fiction* – zu gewinnen. Hershman formuliert die Idee einer Figur, die durch ihr Allerweltsdasein hindurch zum Instrument einer Kulturanalyse wurde. Nimmt man das Thema der Interaktion in diesem Beispiel ernst, so bedeutet es, dass *Roberta zu erfahren*, einen Prozess auslöste, der notwendigerweise offen, riskant und transformierend war. Die Maske Robertas – die Schminkanweisungen, die definierte Körpersprache und Mimik – waren kein Schutz für die Performerinnen, sondern ein verändertes Erscheinungsbild, das ihren alltäglichen Erfahrungsraum *ver-ändern* musste, das heißt eine ungewohnte Offenheit für das *Ändernde* – das *Andere* schuf. Die Maskierung war nie vollständig und dementsprechend auch nicht einfach wieder abzulegen. Roberta war ein Eingriff, der in der Realität der Begegnungen einen Spalt öffnete – und in der Realität der Selbstwahrnehmung eine Maske anbot, die eine Differenz schuf und darüber transformatorisch wirken konnte.

Es ist diese Beziehung zwischen der (politischen) Möglichkeit für Veränderungen und der Begegnung mit dem Anderen, die mich von einer *Veränderung* sprechen lässt. Künstlerische Arbeiten als Medium oder besser noch Agenten einer Veränderung wahrzunehmen, bedeutet ihre Praxis des Verrückens von Bildern als eine politische zu begreifen, die sich an den Positionsbestimmungen und -änderungen, das heißt den kulturellen Aushandlungsprozessen und den Produktionen von Ein- und Ausschlüssen, von Sichtbarmachung und Leugnung beteiligt.

Eine weitere Form fand die Bearbeitung dieses Themas in der Serie *The Mythic Being* (1974/75) von Adrian Piper, die sich wie eine komplementäre Arbeit zu Roberta verhält, insofern sie das Klischee eines afroamerikanischen Großstädtlers zum Ausgangspunkt nimmt.



Abb. 82: Adrian Piper, *The Mythic Being: Cruising White Women #1*, 1975

Pipers *Mythisches Wesen* war, wie sie schreibt, ebenso sehr Körper ihres Gehrens – jenes Teils, den sie von sich als männlich betrachtete – wie es für sie zu einem Fremdkörper wurde. Sie zeichnet einen Prozess auf, in dem es um eine durch die Maskierung ermöglichte Selbstbeobachtung geht, die über die Spaltung(en) des Bewusstseins aufklärt. Pipers Überlegungen zu ihrem »halbfiktiven Helden« erinnern an die im zweiten Kapitel thematisierten Fra-

gen einer Repräsentationskritik, welche die Schnittstelle zwischen symbolischer Ordnung und Psyche, zwischen Bild (oder Text) und Subjekt reflektieren:

Seit kurzem beschäftige ich mich stärker mit der Ikonografie, das heißt, mit dem *Mythischen Wesen* als Markierung, Zeichen oder Symbol des *Mythischen Wesens*: der abstrakten Entität, dem halbfigtiven Helden, der zum Teil in mir, zum Teil unabhängig von mir existiert. Ich betrachte sein Bild und sehe, dass er zugleich ich selbst und für mich völlig undurchsichtig ist. Ich lese den Inhalt seiner Gedanken jeden Monat in der *Village Voice* nach, und er klingt für mich ebenso kryptisch wie wohl für jede/n andere/n auch, während er mich zugleich an die persönlichen Erlebnisse erinnert, in denen er wurzelt.²⁵

Ähnlich der von Jane Weinstock charakterisierten semiotischen Aktivität der weiblichen Figuren im Film von Frauen²⁶, ist auch die Wirksamkeit von Pipers *Mythic Being* auf ihren hybriden Status zwischen Autobiografie und Fiktion angewiesen. Sie erinnert an Roslers Strategien, den Mythen des Alltags möglichst nahe zu kommen, um *mittendrin für Abstand zu sorgen*. Piper selbst erklärt die gesuchte Wirksamkeit ihrer Arbeiten durch ihr Konzept *Kunst als Katalyse*.²⁷ Einleitend zitiert sie Aristoteles Metaphysik:

Nun ist alle Kunst und alle auf das Hervorbringen gerichtete Fertigkeit zu den Vermögen zu rechnen; Denn sie sind Prinzipien für eine in einem anderen oder im Gegenstande selbst, sofern er ein anderes ist, hervorzubringende Veränderung.²⁸

Übersetzt für das Feld der Wirkungsanalyse in der Kunst bedeutet die aus der Chemie bekannte katalytische Funktion eine durch ein Werk ausgelöste Reaktion oder Veränderung, wobei die Frage, welchen Status das Werk als Katalysator hat, etwas komplizierter ist als durch die metaphorische Begriffsanleihe angelegt. Denn das Werk kann nicht einfach als jenes stabile Agens betrachtet werden, dessen Existenz vor wie nach der Reaktion unveränderlich gegeben ist, vielmehr muss seine katalytische Funktion als eine für es selbst paradoxe Situation verstanden werden, da es, wie Piper argumentiert, außerhalb der Reaktion streng genommen gar nicht existiert:

Der Wert eines Werkes könnte dann nach der Stärke der Veränderung bemessen werden [...]. In diesem Sinne existiert das Werk als solches nicht, es sei denn, es fungiert als Medium der Veränderung zwischen KünstlerIn und BetrachterIn.²⁹

Piper konkretisiert die Idee des katalytischen Wertes von Kunst durch konzeptuelle Notizen, die sie als *The Ongoing Autobiography of an Art Object* (1970–73) bezeichnet. Worum es ihr dabei geht, ist die klassische Trilogie,

25 Piper 2002, S. 185. Vgl. außerdem die Anm. 667 zu der verändernden Strategie Elodie Pongs, die ebenfalls mit der Entfremdung eigener Tagebuchpassagen arbeitet.

26 Vgl. Kap. II, S. 124ff.

27 *Kunst als Katalyse* 1970, Piper 2002, S. 127ff.

28 Ebd., S. 127.

29 Ebd.

die Logik der drei aufeinander zu beziehenden Größen: KünstlerIn, Werk und BetrachterIn. Die drei Positionen bauen zwischen sich ein Spannungsfeld auf, das semantisch aktiv wird – ein Feld *tätig* gespannter Beziehungen, um es mit Foucault zu formulieren, das Bedeutungen generiert.³⁰ *The Ongoing Autobiography of an Art Object* überträgt die Frage des Werk-Ichs in einer Art Rückkopplung auf den Körper, die Figur der Künstlerin – aber nicht, um einen vom Körper getrennten Willen unter Beweis zu stellen, sondern um sich und andere mit einer Andersheit zu konfrontieren. Die katalytische Idee konkretisiert die Frage der Operation des dritten Kapitels, die bei Benjamin an das Wirken des Mediums (Film) gekoppelt war. Piper erklärt das Werk zum »Medium der Veränderung zwischen KünstlerIn und BetrachterIn« und betont, dass es außerhalb dieser Reaktion keine Form besitzt, keine Existenz. Diese Wendung enthält den Gedanken, dass Medien keine Gestalt an sich haben (in Form einer Technik und/oder Inhaltlichkeit) und sich allein als Wirken der Differenz zeigen. Aber, und das macht ihre Definition für eine Kunsttheorie brauchbar, der Begriff vom katalytischen Agenten hält an einem Werkbegriff fest, der eine Produktion voraussetzt. Diese bleibt an die willentliche Handlung von Kunstschaaffenden und die diskursive Aufmerksamkeit für ihr Tun gebunden, auch wenn sich darin gleichzeitig, wie Piper und Hershman verdeutlichen, etwas *verwirklicht*, was den Künstlerinnen fremd und unkontrollierbar bleibt – eine Beobachtung, die in zahlreichen Schilderungen von KünstlerInnen zu finden ist, die Material und Werk als etwas Fremdes und Unbeherrschbares wahrnehmen. Und doch muss die Idee der befremdenden Verkörperung des Mythischen Wesens durch Piper von der Unheimlichkeit der nicht zu kontrollierender, selbst geschaffener Objekte unterschieden werden. Piper wendet sich mit ihrer katalytischen Funktionsanalyse von Kunst gegen das separatistische Objekt. Was heißt das? Ein Werk, das eine abgegrenzte Form (räumlich und zeitlich) einnimmt und von dem Prozess seiner Entstehung getrennt werden kann – sie spricht im marxistischen Jargon ihrer Zeit von Entfremdung –, besitzt nach Piper eine geringere katalytische Wirkung als ein Werk, das den Prozess seiner Entstehung und die Arbeit der Künstlerin in ihrer konkreten Zeit wahrnehmbar macht:

Ich kann separate Formen oder Objekte in der Kunst nicht mehr als brauchbare Reflexionen oder Ausdruck dessen ansehen, was meiner Ansicht nach in dieser Gesellschaft vor sich geht: Sie beziehen sich auf Bedingungen von Separatheit und Ordnung, Exklusivität und eine Stabilität einfach akzeptierter funktionaler Identitäten, die so nicht mehr gegeben sind. [...] Im Idealfall hat das Werk keine Bedeutung oder unabhängige Existenz außerhalb seiner Funktion als Medium der Veränderung. Es existiert nur als katalytischer Agent zwischen meiner Person und dem/der BetrachterIn. Ein Beispiel hierfür ist *Catalysis I*, für das ich eine Garnitur Kleidungsstücke eine Woche lang in einer Mischung aus Essig, Eiern, Milch und Lebertran getränkt und sie dann in einem U-Bahn-Wagen der D-Linie im abendlichen Berufsverkehr wie Samstag abends beim Stöbern im Marlboro-Buchladen getragen habe.³¹

30 Vgl. Kapitel II, S. 119.

31 Piper 2002, S. 139f. (Januar 1971)

Unschwer lässt sich vorstellen, zu welcher Abstandnahme der anderen Fahrgäste eine solche Selbststigmatisierung geführt haben muss. Das Projekt ist nicht dokumentiert und hat womöglich als reale Aktion in der U-Bahn auch nicht stattgefunden. Bilder existieren allein von den Aktionen *Catalysis III* und *IV*, die Piper mit einem Handtuch geknebelt durch New York laufend und U-Bahn fahrend zeigen und mit einem Schild um den Hals durch die Straßen gehend, auf dem »Wet Paint« zu lesen ist. Die Passanten sehen aus, als hätten sie wenig Notiz genommen. Auch Pipers Rückblicke erzählen nichts von möglichen Konfrontationen mit der Polizei oder ähnlichem. Statt spektakulärer Höhepunkte ermöglichen die wenigen Informationen und Bilder eine *Vergegenwärtigung* des Ereignisses, wobei nicht das singuläre Ereignis im Mittelpunkt steht, sondern seine offene, mögliche Form. Darin schreibt sich der Ansatz der Konzept Kunst fort, für den die Wirklichkeit einer Arbeit nicht an die Frage gebunden ist, ob sie real durch- beziehungsweise aufgeführt wird, sondern an die Frage, ob sie eine Inter(re)aktion provoziert.



Abb. 83: Adrian Piper, *Catalysis IV*, 1970

Hershman und Piper stellen *leibhaftige* Denkfiguren zur Verfügung, die dazu auffordern, zwei Seiten zu reflektieren: die der gesellschaftlichen Konventionen und marginalisierten Themen und die der eigenen Positioniertheit innerhalb dieses Gefüges, der eigenen Andersartigkeit wie Mittäterschaft. Die Künstlerinnen arbeiten mit konzeptuellen, figurativen und narrativen Strategien. Anders aber als in der rein fiktiven Form der Roman- oder Filmerzählung bleibt die katalytische Wirkung der von ihnen ins Leben gerufenen *mythischen Wesen* abhängig von der hybriden Zone zwischen Kunst und Leben. Ihre Figuren sind Grenzgängerinnen an einer streng kontrollierten Grenze, Transmitter an einer selektiven Membran, die »befremdende« Fragen zum Verhältnis von Vorstellungsbild und Realität einschleusen. Was sie dabei erkennen lassen, ist, dass nicht die Frage, ob die Aktionen stattgefunden haben, unwichtig ist – sondern ihre Beantwortung.

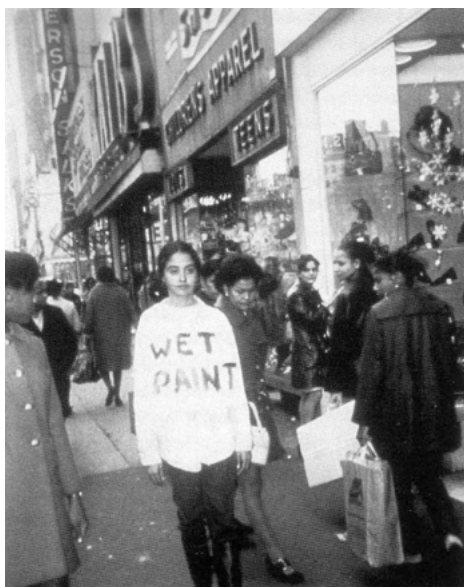


Abb. 84: Adrian Piper, *Catalysis III*, 1970

Christian Kravagna hebt in *Politische Künste, Ästhetische Politiken und eine kleine Geschichte zur Nachträglichkeit von Erfahrung* hervor, dass die Stärke von Pipers Arbeiten in jener Überschneidung von Ästhetik und Politik liege, die sich auf die Relevanz der ästhetischen Erfahrung verlasse. So sei es ihr Verdienst, zur »Rettung des Ästhetischen als Erkenntnismoment mit transformatorischer Potenz« beigetragen zu haben und damit der konservativen Vereinnahmung von Ästhetik zu entgehen.

Es wäre zu simpel, diesen Prozess der ästhetischen Erfahrung einfach als zweistufigen (1. unmittelbare Reaktion; 2. Reflexion derselben) zu beschreiben. »Ästhetische Erfahrung« zitiert Piper Michael Brenson, »in ihrer reichsten Form erfordert immer eine Preisgabe von Macht«.³²

Kravagna führt dazu weiter aus, dass damit »ein Zustand der kognitiven Destabilisierung, eine momentane Suspension von Gewissheit«³³ bezeichnet sei. Die *Preisgabe von Macht* erfordere eine riskante Doppelseitigkeit, denn der Versuch, sich von der normativen Macht des gesellschaftlichen Systems zu lösen, bedeute immer auch, sich von der eigenen Kontrolle über sich selbst zu entfernen. Die darin zu begründende Ethik der ästhetischen Erfahrung, die eine Ethik der Öffnung ist, verdeutlicht, dass Kunst nicht – oder zumindest nicht allein – dann transformatorisch in einem politischen Sinn ist, wenn sie mit ihrer eigenen Tradition bricht und normative Grenzen (etwa moralische) überschreitet, sondern vielmehr dann, wenn sie an die Begrenztheit des Subjekts der Erfahrung rührt. Piper und Kravagna geht es um die ästhetische Er-

32 Kravagna 1999, S. 26.

33 Ebd.

fahrung eines sozialen Wesens, das sich in seiner politischen Verantwortung erkennt.



Abb. 85 a,b: Eleanor Antin, *The King*, 1972 & *The King of Solana Beach*, 1973–74

Auch Eleanor Antin arbeitete seit den frühen 1970er Jahren als Performerin mit einer Reihe fiktiver Charaktere: dem König, der Ballerina, der schwarzen Diva und der Krankenschwester. Umfangreiche Recherchen zu historischen und aktuellen Geschichten, die diesen Figuren eine komplexe Gestalt verliehen, gingen in die jeweiligen Arbeiten ein. Antin beschreibt ihre durchstöbernde Arbeit in Archiven als eine Vertiefung im kulturellen Gedächtnis. Sie liest – und löst sich dabei gleichsam in den gefundenen Geschichten auf, verliert sich und findet sich in den von ihr aus der Vergessenheit herausgeführten Gestalten wieder. In ihrem schon erwähnten Text *Dialogue with a Medium* von 1974 charakterisiert sie den Prozess, sich mit ihren Figuren an eine gewisse narrative Konstanz außerhalb ihrer selbst zu binden:

As an artist attracted to working with my own skin, I also needed a mythological machine; but one capable of calling up and defining *my* self: I finally settled upon a quadripolar system, sort of a magnetic field of 4 polar charged images – the Ballerina, the King, the Black Movie Star and the Nurse. The psychoanalytic method of mythological exploration is a conversational one, a dialogue in which 2 people over a period of time share a history which they can then hold each other responsible for. A certain narrative constancy lies out there in the world between them into which they can place new material and to which they can always refer. Since my dialogue is with myself, my method is to use video, still photography, painting, drawings, writing, performing as mediums between me and myself so we can talk to each other.³⁴

Auch Antins Definition von einem Dialog zwischen ›sich‹ und ›sich selbst‹, den die Unterbrechung und Vermittlung der Medien ermöglichen soll, transponiert die katalytische Idee, von der Pipers Begriff der ästhetischen Erfahrung ausgeht. Die Medien wirken paradox, indem sie Abstände ebenso schaffen wie reduzieren. Ihre katalytische Funktion steckt in ihrer wirksamen Zwischenräumlichkeit, in der sie Elemente trennen und verbinden – so, wie es der chemische Reaktionsbegriff lehrt. Die Bedeutung des Mediums Video für diese Art der Unterbrechung und Konstitution lag, wie gezeigt werden kann-

34 Antin 1974, S. 23.

te, in dem paradoxen Raum zwischen der Intimität des vermeintlich geschlossenen Kreises (Closed Circuit) und dessen gleichzeitiger Öffnung in den Möglichkeiten zur virtuellen Synthese verschiedener Bildräume und -zeiten. Video wurde als eine zwischengeschobene Maske verwendet, die gleich einem zweiseitigen Spiegel eine doppelte Reflexionsreaktion in Gang setzt.

Viele Videoarbeiten haben, wie dargelegt, in der Form der gezielten Adressierung der Betrachtenden durch Blick und Ansprache jene Kontaktstelle zum Gegenstand gemacht, die von Seiten des Werks antizipiert, aber ebenso von Seiten der Betrachtung erwartet und gesucht wird. Das folgende Beispiel *Meeting Point* von Sanja Ivecović, das die Frage des sich Treffens bereits im Titel trägt, bringt die konzeptuelle Anlage dieses Kontakts gleichsam auf den Punkt.

Wo Bild und Subjekt sich treffen. *Meeting Point* (Sanja Ivecović: 1978)

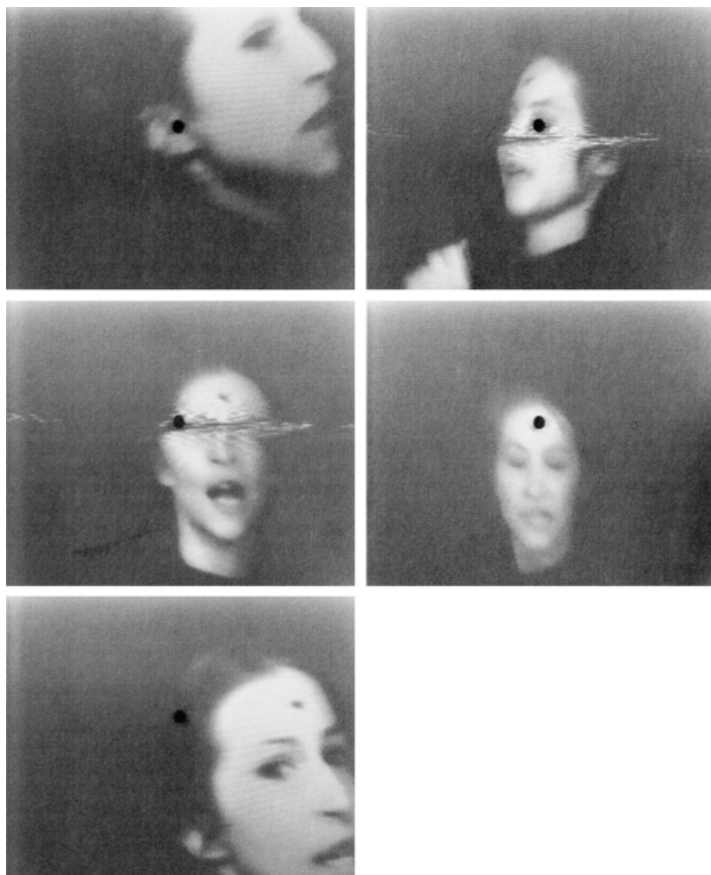


Abb. 86: Sanja Ivecović, *Meeting Point*, 1978

Ivecović hat mit der Videoperformance *Meeting Point* von 1978 eine einfache und gleichzeitig sehr erhellende Interpretation zu dem Verhältnis zwischen dem ›ich‹ im Bild und jenem vor dem Bildschirm angeboten. Sie zeichnete sich einen Punkt auf die Mitte der Stirn und tanzte vor einer statischen Kamera, wobei sie den Kopf stark hin und her bewegte. Anschließend, das heißt während der Performance, sah sie sich das Video auf einem Monitor an, auf dem sie einen weiteren Punkt befestigt hatte (in etwa in Stirnhöhe des Bildes) und versuchte das Band in dem Moment zu stoppen, in dem der Punkt auf dem Bildschirm mit dem auf ihrer Stirn zur Deckung kam. Dazu erklärt sie:

Das Video beschäftigt sich mit zwei klar voneinander abgegrenzten Wirklichkeiten – dem Innenraum des Fernsehbildes und dem eigentlichen Raum des Zuschauers. Zwei Punkte dienen als visuelle Symbole, die auf die Beziehung zwischen zwei Gegensätzen hinweisen sollen: ein Punkt auf der Stirn der Performerin (ein Zeichen für das ›innere Auge‹) und der andere auf dem Bildschirm, dieser stellt den externen ›Blickpunkt‹ dar.³⁵

Die in *Meeting Point* angesprochene Interaktion zwischen der Position vor dem Bildschirm und der im Bild, die an die Arbeit *Ping Pong* von VALIE EXPORT erinnert³⁶, verdeutlicht, dass es hier nicht um einen rein individuellen Zirkelschluss geht, in dem das Subjekt *mit* und vor allem *für* sich alleine ist, sondern, dass der vorgezeichnete Treffpunkt jene Schnittstelle zwischen Bild und Betrachtung markiert, an der etwas ›Einschlägiges‹ passiert. Der Punkt erinnert vielleicht nicht von ungefähr visuell an ein Einschussloch und damit theoretisch auch an das *punctum*, jenes Konzept von Barthes, das von jenem Moment spricht, in dem das Bild den oder die Betrachtenden schockartig trifft und in seiner/ihrer Einzigartigkeit berührt.³⁷ Gewiss, der Vergleich zu Barthes scheint unangebracht, da die heiter ironische Videoperformance von Ivecović mit ihrem konzeptuellen Verweis auf den *Meeting Point* an sich keine große Nähe zu den Fragen aufweist, die Barthes' intensiven Versuch auszeichnen, das Noema der Fotografie aus der Perspektive der individuellen Betrachtung einzukreisen und aus der Erfahrung eines »Es-ist-so-gewesen« abzuleiten. Nichtsdestotrotz lässt sich *Meeting Point* als Hinweis auf die Phänomenologie einer Betrachtung verstehen, die – wenn auch unbewusst – auf der Suche nach einer Begegnung mit dem Bild ist, in der sich scheinbar übereinstimmende Punkte berühren. Die spielerische Konvergenz der Punkte deutet eine Suche nach Identifikationsmomenten an, in denen sich Bild und Betrachtung in scheinbarer Übereinstimmung berühren. Ivecovićs Versuch, diesen Moment aus der Bewegung im Bild abzuleiten, vorauszusehen und zu stoppen spielt auf den gewöhnlichen Umgang mit Bildern an, die von den Erwartungen der Betrachtenden regelrecht verfolgt werden. Das Verhältnis zwischen dem fixierten und dem tanzenden Punkt wirkt verspielt, kulminiert aber nicht umsonst im Bild eines Kopfschusses, das auf die identifikatorischen Treffpunkte und Fixierungen zwischen Bild und Betrachtung verweist.

35 Ivecović, *Personal Cuts* 2001, S. 82.

36 Vgl. EXPORT, *Ping Pong*, Kapitel II., S. 132.

37 Barthes 1989.

Das ›you‹, der Adressat des Bildes, ist auf gewisse Weise dem Punkt vergleichbar, den das unruhige Bild hier auf der Stirn trägt. Es ist ein flüchtiger Moment, eine bewegliche, angebotene Form. Der fixierte Punkt am Bildschirm wäre dann dem sich angesprochen fühlenden ›ich‹ vor dem Bildschirm zuzuordnen – eine Abstraktion des sich als Fixpunkt denkenden Subjekts. Folgt man dem chemischen Reaktionsbild, das der Begriff der Katalyse evoziert, dann müsste in dem Moment der Berührung zwischen diesen beiden Punkten etwas stattfinden.

Ich habe in meiner Einleitung bereits eine weitere Videoarbeit von Lisa Steele vorweggenommen, auf die ich nun zurückkommen möchte, weil die Frage des Treffpunktes zwischen Bild und Subjekt hier direkt auf den Körper und die Narbe als Zeichen für jene Kontaktstelle zu beziehen ist. Durch Ivecovićs Arbeit hindurch betrachtet, scheint mir die Narbenthematik auf eine Koinzidenz zwischen Haut und Bildschirm hinzuweisen und ruft die Frage medialer oder bildlicher Eingriffe am Haut-Ich (Anzieu) als dem eigentlichen, imaginären Körper, an dem das Bild operiert, ins Gedächtnis.³⁸

***Birthday Suit: With Scars and Defects* (Lisa Steele: 1974)³⁹**

»September 22nd 1947 to September 22nd 1974. In honour of my birthday, I'm going to show you my birthday suit, with scars and defects.« Steele zeigt ihr Geburtstagskleid: ihre nackte Haut voll eingraviert Zeichnungen, die auf zurückliegende und vernarbte Verletzungen verweisen. Während sie aus dem Off die Einführung spricht, blickt die Kamera auf ihre Oberschenkel. Zwischen den Beinen hindurch und seitlich davon wird der Blick auf ein nahezu leeres Zimmer gelenkt, das im eigentlichen Schärfebereich der Fokussierung liegt. Steele tritt zurück, dreht sich um und geht mit wenigen Schritten an das gegenüberliegende Ende des Raumes. Sie ist nackt, mit offenem Haar und sich auf der gebräunten Haut abzeichnenden Konturen eines Bikinis. Sie geht erneut vor die Kamera in die Ausgangsposition, kniet sich langsam hin, zeigt mit ausgestrecktem Zeigefinger auf eine kleine, punktförmige Narbe an ihrem Hals, sagt „1947“ und erklärt, dass ihr hier ein Kropf operativ nach ihrer Geburt entfernt worden sei. Ihr Zeigefinger umkreist die Stelle mehrfach in betont langsam ausgeführten Streichbewegungen. Diese Geste wiederholt sich nun immer wieder: Langsam sucht sie die jeweils nächste Körperstelle in den Blick der Kamera zu bekommen, spricht dann das jeweilige Jahr aus und beginnt mit der Spitze ihrer Zeigefinger in kreisenden Bewegungen die durch eine Verletzung gezeichnete Stelle ihres Körpers hervorzuheben. In kurzen, protokollarischen Sätzen erzählt sie dazu von den ursächlichen Ereignissen und schließt damit, das Alter zu nennen, in dem ihr Körper verwundet wurde.

Sie zeigt eine Narbe am Fuß, die auf eine Transfusion hinweist, die sie mit drei Monaten aufgrund einer schweren Krankheit bekam, weist auf die fleckige ausgefranste Narbe unterhalb der Hüfte hin, die sie sich bei einem Dreiradsturz im Hof zuzog, zeigt das nach einem weiteren Sturz eingewachsene Stückchen Kohle oberhalb des Knies und die stark deformierte Ringfingerkuppe, die durch ein herunterfallendes Abwasserrohr gespalten wurde, als sie fünf war. So setzt sich die Reihe der Kinder- und Jugendunfälle fort.

38 Vgl. Kap. I, S. 52f.

39 Dieses Kapitel ist in Teilen bereits veröffentlicht: Adorf 2007a.

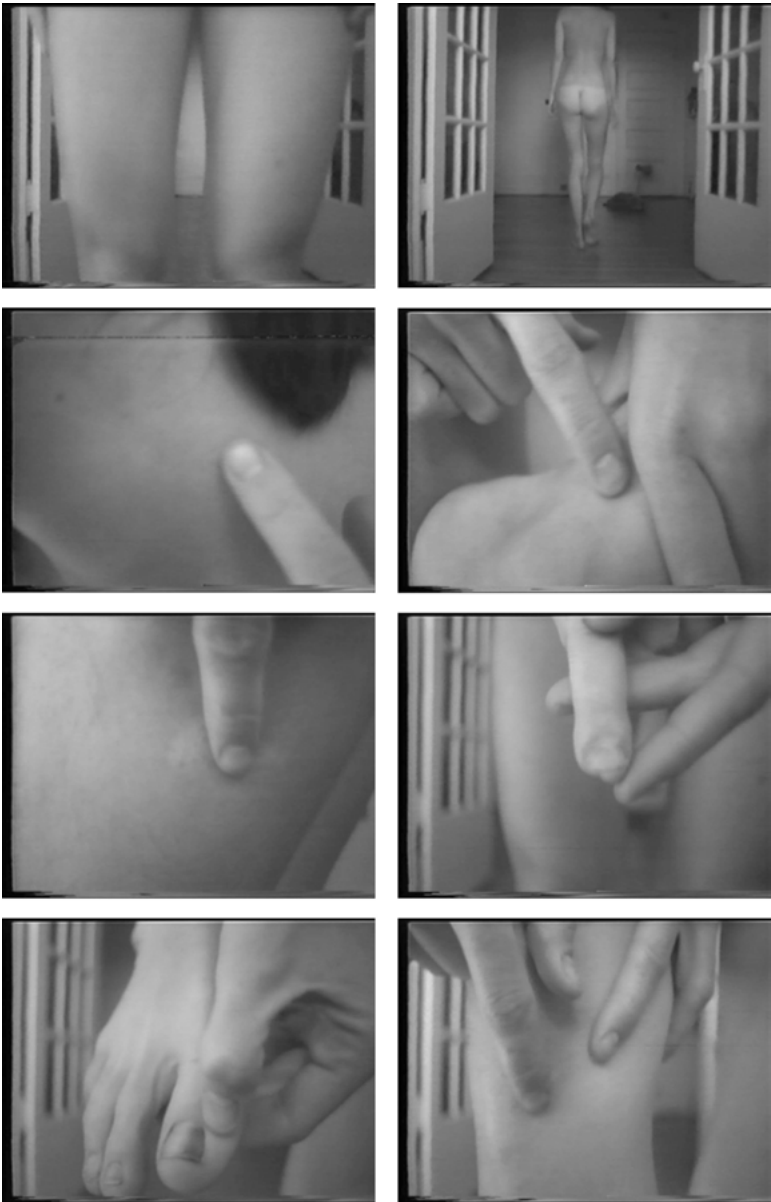


Abb. 87 a: Lisa Steele, *Birthday Suit: With Scars and Defects*, 1974

1968 lief sie in einen Ast, während sie beim Besuch eines Nationalparks zu einem Wasserfall schaute und zog sich eine Verletzung unterhalb des linken Auges zu und 1974, das heißt in dem Jahr der Videoaufnahme, entfernte man ihr einen gutartigen Tumor aus der rechten Brust, wovon eine etwa drei Zentimeter lange, noch deutlich sichtbare, frische Operationsnarbe zeugt. Alle diese Körperstellen präsentiert Steele dicht vor der Kamera, so dass ihr Kör-

per jeweils nur in Ausschnitten und extremer Nahaufnahme zu sehen ist. Nachdem sie die chronologische Auflistung mit der jüngsten Narbe des Brusttumors beendet hat, steht sie auf und geht wieder zurück an das hintere Ende des Zimmers. Sie stellt sich frontal hin, wartet einen Augenblick und beginnt dann zu singen: »Happy birthday to me! Happy birthday to me! Happy birthday dear Lisa! Happy birthday to me!« Dann dreht sie sich noch einmal um sich selbst, wobei sie jeweils in den Seit- und in der Rückenansicht kurz stehen bleibt – wie bei einer polizeilichen Erfassung. Schließlich bückt sie sich nach den am Boden liegenden Kleidern, zieht sich rasch T-Shirt und Jeans über und verlässt den Raum.

Die Kamera ist an einem Punkt fixiert und behält abgesehen von einer kleinen Korrektur in der Fokussierung zu Beginn und Ende während der gesamten zwölfminütigen Bandlänge die eine Einstellung bei. Die Länge ist ungeschnitten und die Tonspur enthält ausschließlich die Geräusche und die Stimme der Aufnahmeszene. So hört man zu Beginn, bevor Steele anfängt zu sprechen, vorbeifahrende Autos, hört die laut knarrenden Holzdielen, über die sie geht und hört ihre Stimme in unterschiedlicher Distanz, je nachdem, von wo aus sie spricht. Der so gesetzte Rahmen wirkt privat und unspektakulär und doch wird der spontane Eindruck einer nicht editierten Aufnahme durch jene strenge Form irritiert, welche die einstudiert anmutende Choreografie, die chronologische geordnete Erinnerung und die gleich bleibende Wiederholung der Gesten erkennen lassen. Dem privaten Charakter steht die Adressierung eines ›you‹ entgegen, dem etwas gezeigt werden soll. In dieser Ausrichtung auf einen Blick, den die Position der Kamera verkörpert, öffnet sich die Szene einer Selbstvergewisserung auf eine buchstäblich ›exhibitionistische‹ Weise.

Gegenüber der vermeintlichen Neutralisierung des Künstlerkörpers, wie sie das vorangegangene Kapitel untersucht hat, scheint eine Arbeit wie die von Steele eine eigentümliche Nähe zu der Person zu beabsichtigen. Hier gibt sich ein konkretes Subjekt zu sehen, stellt sich aus, erklärt sich und weist auf seine Abhängigkeit davon hin, gesehen zu werden und die eigene Geschichte erzählen, nachweisen und aufzeichnen zu können. Paradoxerweise ist es folglich genau der geschlossene Kreis der Videoszene, der Closed Circuit, der den geschlossenen Kreis der narzisstischen Selbstbespiegelung nicht nur für den Blick von außen öffnet, sondern der zugleich dafür genutzt wird, diese Öffnung und ihre konstitutive Bedeutung für die Verfassung des Subjekts zu thematisieren. Das wiederholt ausgesprochene ›you‹ stellt ein einladendes Angebot an die Identifikationssuche der Betrachtenden dar. Es ist gewissermaßen die niedrig gehaltene Eingangsschwelle, das verführende Moment einer leeren Form, die durch die eigene Anwesenheit scheinbar gefüllt werden kann. Nimmt man die Position jedoch an, die diese Form anbietet, so ist man unweigerlich in ein Dialogfeld eingetreten, das nun auch die Abhängigkeiten der Betrachterposition erfahrbar macht.

Steele arbeitet mit einem Verhältnis zwischen ihrem eigenen Körper, dem Blick der Kamera und der Choreografie ihrer Aufnahme, das die Positionen von Werk, Künstlerin und Betrachtung nicht klar voneinander zu isolieren erlaubt. Ihre Auflistung vernarbter Wunden ist metaphorisch ebenso als allgemeines Zeichen für die Verletzbarkeit des Subjekts wie als ein individuelles Zeichen für ihre Einzigartigkeit zu lesen – und damit nicht zuletzt als eine Auseinandersetzung mit der Darstellung des weiblichen Körpers und der Konvention einer entindividualisierenden Makellosigkeit. Haben die Verlet-

zungen des gestürzten Kindes noch zunächst etwas harmloses, so werden auch sie, eingebunden in die strenge Form des genau datierten Protokolls, zum Teil einer Geschichte, die eindeutig auf den Tod hinausläuft. Der realen Angst vor diesem letzten, endgültigen Verschwinden des Subjekts aber trotz jene auf die Narbe zeigende Geste, die auf die Fähigkeit zu überleben verweist. Liebevoll werden die Merkmale oder Zeichen des Fortlebens mit dem Finger aufgesucht und umstrichen. Die Wiederholung dieser Geste aber hat gleichzeitig einen irritierenden Zug, der von der erotischen Wirkung wegführt und psychologisch eher als eine Fixierung zu lesen ist. Darin werden die Gesten selbst zu einer Kippfigur am Rand zwischen Liebkosung und Zerstörung – zu einem Hinweis auf innere Verletzungen, die sich dem protokollierenden Zugriff entziehen. Für wen zeichnet sie das Protokoll überhaupt auf? Einerseits gleicht die stringente Form einer polizeilichen Indizienaufnahme – so wie die Posen zum Ende, in denen sie sich von allen Seiten zeigt, an Verbrecherkarteifotografien erinnern. Andererseits aber hat die Banalität und Intimität der Körperzeichnungen auch von Anfang an einen eher tagebuchartigen, individuellen Zug, der eher der Selbstvergewisserung zu dienen scheint, als dass er auf die Aufforderung eines anderen hin geschehe. Für die Selbstbezüglichkeit spricht auch das Geburtstagslied zum Ende des Tapes. Dieses wirkt zugleich komisch und traurig, da es den Moment des Alleinseins unterstreicht. Steeles Arbeit gibt eine paradoxe Struktur zu erkennen: es geht um ein Nicht-allein-mit-sich-Sein im Alleinsein. Eigenartig durchmischen sich die intim anmutenden, spielerischen und befremdlichen Sequenzen mit der deutlichen Adressierung an einen Blick: »I will show you«. Das Verhältnis zur Kamera bringt dabei eine interessante Dynamik ins Spiel, welches, gleichwohl es ein intimes Wissen um die im Verborgenen bleibenden Momente der Selbstinszenierung anspricht, deutlich von einem privaten Spiel mit sich selbst zu unterscheiden ist. Und zwar gerade deswegen, weil es sich mittels der Kamera und der Rahmung durch den Kunstkontext einem anderen Bedeutungssystem stellt. Einerseits behält Steel offenbar klassische Züge der Expressivität bei, die das Kunstwerk seit jeher als *echten* Ausdruck eines *authentischen* Schmerzes – als Abbild eines leidenden Individuums feierten. Damit spielt sie mit dem klassischen Register von Exhibitionismus und Voyeurismus. Andererseits aber bringt sie diesen klassischen Rahmen selbst als Drama zur Aufführung. Nicht nur dass sie sich als Lügnerin bezeichnet⁴⁰ und damit auf den real-fiktiven Möglichkeitsraum ihrer Erzählungen verweist, sondern sie gibt auch zu erkennen, dass es sich tatsächlich um eine Form der Aufführung handelt. Sie re-zitiert Gesten, Posen, Formeln. Ihr Ansatz ist theatral. Sie nutzt die Grenze zwischen privater und öffentlicher Aufführung, die das Theater in dieser Form nicht kennt, die ihr aber die *Intimität* des Videosets ermöglicht, um die Vorstellung von Authentizität selbst zu befragen und die Verwiesenheit ihrer Selbstdarstellung auf den Anderen darzustellen – der sich gleichzeitig aber auch zurückgehalten *sieht*. Gleich zu Anfang, als sie an die Kamera herantritt und sich hinkniet, um ihren Hals in den Fokus zu bekommen, fährt der Blick gewissermaßen ihren Körper hoch und tastet ihn ab – so wie es einer klassischen voyeuristischen Filmkameraführung entspräche. Da aber die Kamera merkbar fixiert ist, und sie folglich nicht einen subjektiven, wandernden und begehrenden Blick abzubilden scheint, wird die klassische Blickkonstellation irritiert. Was sich bewegt, ist die Performerin,

40 Vgl. Zitat Steele, Kap. VI, S. 306.

die offenbar weiß, welchen Teil ihres Körpers sie wann und wie zu sehen gibt. Das macht die voyeuristische Perspektive gewissermaßen hilflos und in bestem Sinn zu einem gefesselten oder gebannten Blick, das heißt einem Blick, der sich seinem Begehren unterordnen muss und darüber identifizierbar wird.

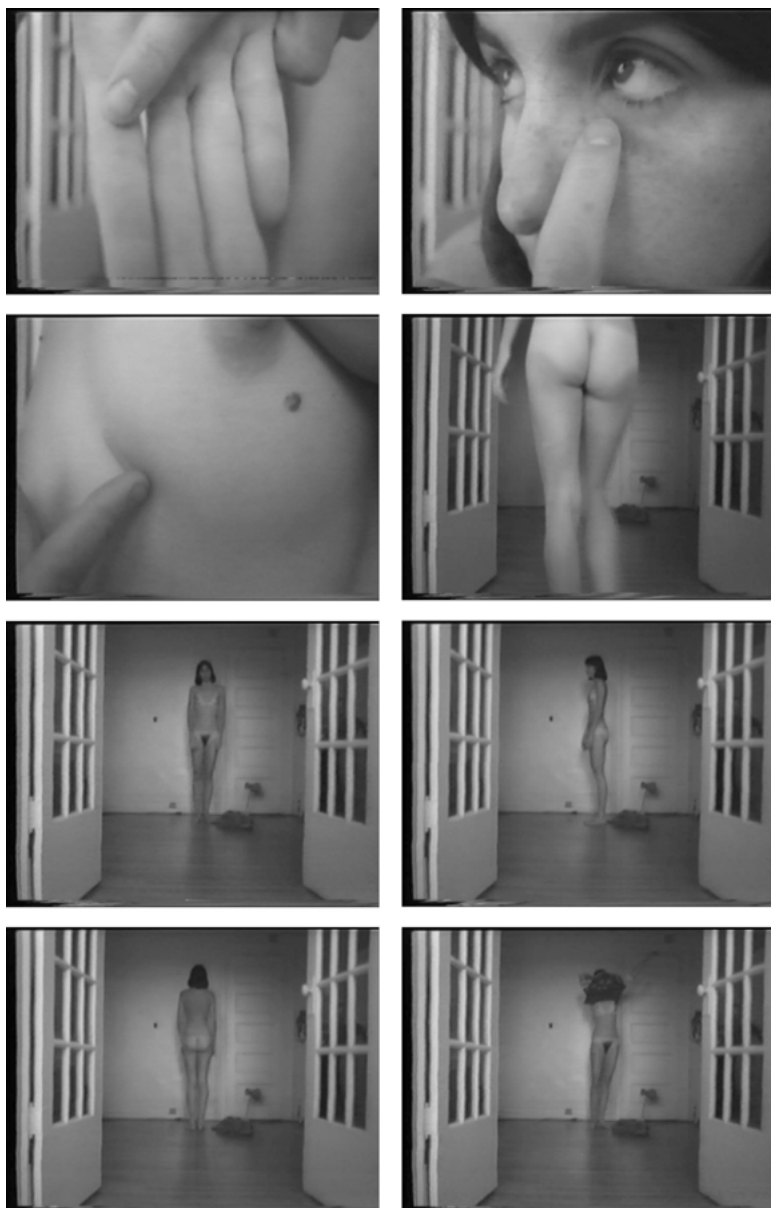


Abb. 87 b: Lisa Steele, *Birthday Suit: With Scars and Defects*, 1974

Mieke Bal hat die Videoarbeiten der belgischen Künstlerin Lili Dujourie als eine Arbeit zu Geschichte interpretiert und damit ein operatives Feld der Bilder benannt, das ebenso sehr über rein subjektive, wie rein ästhetische oder rein technische Fragen hinausgeht.⁴¹ Dujouries etwa zeitgleich Anfang der 1970er Jahre entstandene Videos sind der Arbeit Steeles inhaltlich wie formal sehr nahe. Auch sie arbeitet, wie im vierten Kapitel dargelegt, mit sich selbst im Blickfeld einer statischen Kamera, die in privaten Räumen installiert ist. Ihre Bewegungen sind stets extrem langsam, die Videos sind ohne Ton und kreisen alle, wie Bal hervorhebt, um das Thema des Blicks auf eine posierende, schöne junge Frau. Bal erklärt, wie diese sich ganz in der Nähe von vertrauten Frauendarstellungen aufhaltenden Posen vor und für die Kamera eine Form von Bewegung schaffen: Diese Bildoperationen arbeiten an dem Erinnerungsbild, an der Vorstellung, die sich wie eine unausweichliche Matrix in das (kulturelle) Gedächtnis eingeschrieben hat. Ähnlich dem bildhaften Argumentieren Benjamins erklärt sich hier das Paradox der Repräsentation, ihr Doublebind – zu einer politischen Aufgabe: Es sind die Bilder, die operieren und an denen operiert werden muss. Auch wenn »handgreiflich [bleibt], dass es eine andere Natur ist, die zu der Kamera als die zum Auge spricht«⁴², kann sich das (Kamera-) Auge vom Körper nicht trennen. Weder die Vorstellung von einem sich gänzlich verselbständigenden, eigenen, technischen Bild(leben), noch der Hinweis auf die unkontrollierbare Wirkungsstätte der Bilder, das Unbewusste, können davor schützen, anzuerkennen, dass wir *in* und *durch* Bilder sehen, und dass es eine politisch bedeutungsvolle Aufgabe bleibt, die Dinge anzuschauen und zur Anschauung zu bringen. Denn, »[z]u schauen, das ist gleichbedeutend damit, ein Bild in eine sich ständig verändernde Matrix unbewusster Erinnerung einzubetten« – wie Bal die Theoretikerin Kaja Silverman wiederholt zitiert.

***Facing South* (Lisa Steele: 1975)**

Lisa Steeles Arbeit *Facing South* von 1975 ist eine Art Videotagebuch über das Aufziehen von Pflanzen in einer unnatürlichen Umgebung wie etwa einem Fenster – so die stark verkürzte Erklärung der Künstlerin.⁴³ Die Arbeit thematisiert den Blick auf das Detail, die Frage der Dauer, die Reflexion der eigenen Wahrnehmung sowie den Blick auf das weibliche Geschlecht. Eine derart schnelle Benennung der Themen aber kann dem Eindruck, den das zweiundzwanzigminütige Tape hinterlässt, nicht gerecht werden, denn die Arbeit lebt von der Langsamkeit, der unspektakulären Atmosphäre, dem ruhigen Erzählton und den Nahaufnahmen, die einen eigentümlichen Einblick in eine private Umgebung und Intimität geben. Es beginnt mit der Nennung eines Datums, dem 14. April, und einem Blick auf eine Topfpflanze. Steeles

41 Bal 1998.

42 Benjamin 1977a, S. 36.

43 »*Facing South* is a visual diary about raising plants in an unnatural setting like a window. The black-and-white images of naturals subjects lend a sort of coolness to them. I was interested in looking at a relationship with nature that was not this sort of earth mother but instead a more problematized one. Again, as I would do each of those pieces I didn't necessarily know which one would be coming next. It was't all scripted and I just shot it. It was literally a diary starting at the beginning and ending at the end«, Steele in Hanley 1993, S. 85.

Stimme aus dem Off erklärt, dass eine Blüte an ihrer *Angel Wing Begonia* sei. Die Betrachtenden direkt adressierend, fordert sie auf: »Look closer!« und schaltet ein Licht ein, das die Pflanze anstrahlt. Dann knipst sie es wieder aus und führt von links eine große Leselupe ins Bild, die die Blüten der Pflanze nun stark vergrößert zeigt. Nach einem Schnitt ist anschließend eine Nahaufnahme der Blüte zu sehen, vor die sich langsam das Lupenglas schiebt, wobei das Bild zunächst komplett unscharf wird bis Lupe und Kamerafokus wieder so übereinstimmend eingestellt sind, dass die Nabsicht der Blüte diese glänzend und geradezu haptisch konkret werden lässt. Dazu hört man sie langsam und mit betonten Pausen sprechen: »Sometimes I think – I look too closely – seeing things in too much detail«⁴⁴. Die nächste Sequenz zeigt einen Ausschnitt, in den die Pflanze von links reinragt und der nach hinten vom Fenstersims begrenzt ist. Nun tritt Steele selbst ins Bild und setzt sich neben die Pflanze. Mit der Lupe untersucht sie gewissenhaft die Blüte und erklärt, »vielleicht sollte sie uns« – mehrfach werden die Betrachtenden in dieser Arbeit direkt als »you« angesprochen – »die Farbe der Blüte beschreiben«. Sie stellt fest, dass sie Pink sei, ähnlich dem Inneren des Mundes junger Mädchen. Den Blick frontal zur Kamera gerichtet und damit die Betrachtenden scheinbar ins Auge fassend versichert sie nachdrücklich: »I'm quiet sure of this«. Das schwarz-weiße Tape ruft zwar durch die Konkretheit der Blütenaufnahme und die Benennung ihrer Farbe ganz automatisch Erinnerungsbilder auf, welche die versichernde Aufforderung, ihr die Farbe der Blüte zu glauben, unnötig erscheinen lassen – gleichzeitig aber ist durch den Kontrast zwischen der genauen Farbdefinition und der Farblosigkeit des Bildes ein Abstand geschaffen, der trotz der nah herangehenden Kamera, unüberwindbar bleibt. Als nächste Einstellung sieht man einen Blumentopf, der durch eine kleine Glasplatte abgedeckt ist, an welcher sich Kondenswasser niedergeschlagen hat. Wieder wird die Lupe an das Glas herangeführt und gleichzeitig zoomt die Kamera langsam immer näher heran, bis schließlich nur noch ein abstrakt anmutender Ausschnitt der Glasabdeckung mit Tropfen zu sehen ist – teilweise durch die Lupe hindurch gefilmt. Währenddessen erklärt Steele aus dem Off, dass es sich um Keimlinge der Brunnenkresse handle. Sie fürchtet, die Glasscheibe, die notwendig sei, um die Feuchtigkeit der Erde zu halten, zehn Stunden zu lange drauf gelassen zu haben und nimmt sie herunter. Die Keimlinge, so erklärt sie weiter, zeigen einen starken, weißlichgrünen Spross und haben sich bereits zur Sonne nach Süden ausgerichtet. *Facing South*, hier verrät sich der Titel des Videos, hätten sich die Keimlinge ausgerichtet. Die Sonne wandere von links nach rechts. Der Maßstab, erklärt sie, sei schwer vorstellbar: »Wir sollen«, sagt sie, »uns daran erinnern, dass die Keimlinge erst 18 Stunden alt seien«. Die nächste Aufnahme zeigt eine Nahaufnahme ihres Ohres, hinter das sie sich die Haare zurückschneidet. Dabei beginnt sie zu erzählen, dass sie sich an den Tag erinnere, an dem sie die Samen eingesetzt habe, welche nun Pflanzen seien: Mittwoch der letzten Woche, der 09. April. Sie erinnert sich an die verschiedenen Pflanzen und Samen, die sie sich an diesem Tag besorgt habe und zählt auf. Langsam bewegt sie dabei ihr Gesicht nah vor der Kamera vorbei, so dass nach dem Ohr zunächst ein Auge ins Bild kommt, dann beide, dann die Nase, dann der Mund.

44 Die Zitate des Videos entsprechen alle meiner Transkription des Videotexts und sind folglich nicht durch eine schriftliche Quelle verifiziert.



Abb. 88: Lisa Steele, *Facing South*, 1975

Nach einer Pause erzählt sie, wie sie die Samen ausgesetzt habe, einen nach dem anderen, nach dem sie sie zuvor sehr sorgfältig auf ihre Unverletztheit hin untersucht habe. Als nächste Einstellung sieht man nun den Topf mit den inzwischen etwa 10 cm hohen Sprösslingen, von der Sonne beschienen. Sie neigen sich stark in Richtung des Lichts. Aus dem Off wiederholt sie: »Facing South, the sun moves from left to right.« Es sei Mittwoch, der 23. April.

Steele erscheint im Profil am oberen Bildrand, die Haare durch ein Kopftuch zurückgebunden. Träumend, wie sie sagt, beugt sie sich über die zwei Wochen alten Pflanzen und beißt langsam ein Keimblatt ab. Die Nahaufnahme zeigt, wie sich ihre Zunge vortastet, wie sie das Blatt in den Mund zieht, es abbeißt und zu kauen beginnt. Lediglich ein verwaister Stängel bleibt zurück. Dieser Vorgang wiederholt sich einige Male. Während wir sie kauen sehen, spricht ihre Voice-Over über den Geschmack der Blätter, die scharf (*hot*) seien und nach Pfeffer schmeckten. »Erwacht«, wie sie sagt, rückt sie von dem direkten Blattessen ab und schneidet sich eine Scheibe Vollkornbrot ab, die sie mit Butter bestreicht und anschließend mit den kleinen Blättern, welche sie mit einem scharfen Messer Blatt für Blatt abschneidet, belegt. Die einzelnen Handgriffe beschreibt sie dabei in einer abstrahierenden Form. So betont sie etwa, dass das Brot pflanzliches Material sei und die Butter tierisches. Sie beginnt, ohne dass außer dem Topf und der Tischplatte mit dem Brot und ihren Händen etwas zu sehen wäre, das Brot zu essen und unterrichtet, dass Brot und Butter den scharfen, pfeffrigen Geschmack der Blätter neutralisieren. Dann fokussiert die Kamera in Nahaufnahme den Mund, während sie in großen Bissen langsam die Scheibe aufisst. Als nächste Sequenz sieht man zunächst eine extrem unscharfe Ansicht eines weiblichen Genitals. Langsam spricht Steele, während die Lupe erneut von oben ins Bild geführt wird: »But here, seeing here clearly is difficult. Even under magnification. The Clitoris remains hidden between two folds of skin«⁴⁵. Durch die Lupe verschärft sich allmählich der Ausschnitt, bis schließlich eine sehr präzise Nahaufnahme der Schamlippen umgeben von dunklem Schamhaar zu sehen ist. Die Lupe verschwindet wieder nach oben aus dem Bild und für einige Sekunden verharret die Aufnahme noch in der ersten, verschwommenen Einstellung. Der nächste Abschnitt zeigt die Nahaufnahme eines Aquariums, in dem zwei Wasserschildkröten von unten und schwimmend zu sehen sind, während Lisa Steeles Hand sie mit den Samenkapseln der Begonie füttert. Steele erklärt, dass nun schon der 17. Mai sei und aus den rosafarbenen Blüten inzwischen Samenkapseln herangereift sind, die ihr als Futter für die Schildkröten dienen. Dann wird der Bildschirm nahezu schwarz, bis auf wenige kleine Lichtflecken. Langsam wird es hell und der Blick auf eine Dachterrasse frei, die nun die gesamte Abschlusszene des Videos lang zu sehen ist. »I look – so carefully – but – once – more – I creep – craving detail – even – in the dark«, spricht sie mit langen Pausen, starker Betonung und unsicherer Stimme. Während sie den Satz spricht, sieht man sie rechts im Bild über eine Treppe sich den Pflanztöpfen mit der Lupe nähern. Es ist dunkel, während sie ihre sehnsüchtige Suche nach dem Detail ausspricht. Eine Nahaufnahme durch die Lupe zeigt ein stark behaartes und gezacktes Blatt. Sie sagt, es sei der 04. Juni, »Facing North – the sun moves – from right to left«. Dann ist die Dachterrasse über eine längere Zeit in voller Sonne zu sehen, wobei kaum wahrnehmbare Schnitte die Montage der Aufnahmesequenzen verraten, die das Wandern der Schatten dokumentieren: »Watching – here the shadows reseat inch by inch«. Dann tritt Steele erneut über die Treppe vorne ins Bild, geht die Stufen hinunter zu einem Klappstuhl, der dort während der ganzen Zeit in der Bildmitte auf sie zu warten schien, setzt sich und blickt über die Pflanzkästen am rechten Bildrand in die Ferne. Eine Katze streicht ihr um die Beine. Das Video endet mit dem offen formulierten Satz: »At noon rising

45 Steele, *Facing South*, Transkription: S.A.

deo endet mit dem offen formulierten Satz: »At noon rising locate the distance to view«.

Steeles Blick auf das Detail, die Lupe, die Langsamkeit, der Blick auf das Wachstum zarter Pflänzchen, die Erotik ihrer unspektakulärer Gesten, das Füttern der Schildkröten und der Zoom auf ihre Vagina leben von ihrem Kontrast zu dem, was das Feld des Visuellen und die Dominanz des Sehnsinns für gewöhnlich auszeichnet. Sie scheint zu nah dran – »Sometimes I think – I look too closely – seeing things in too much detail«. Die Distanz des Sehnsinns löst sich auf und weicht der Lust, den Dingen so nah zu kommen, dass sie eine haptische Qualität erhalten und zur Berührung einladen. Auge, Hand, Haut und Geschmack sind gleichermaßen angesprochen und zum Fühlen verführt. Die Grenze zum Tastsinn ist so verschwommen wie der Blick auf ihr Schamhaar. Gleichzeitig aber erlaubt das Band keine verschmelzenden Phantasien, denn dafür ist es zu langsam – zu analytisch. Die lustvolle Näherung an die Dinge, mit denen sich Steele umgibt, wie an die Performerin selbst, wird in der spröden Erzählform und Rätselhaftigkeit gebremst. So sind die Betrachtenden ebenso auf Distanz gehalten, wie aufgefordert, über ihren Nabsinn zu reflektieren. Hier wiederholt sich etwas, das ich bereits im ersten Kapitel mit der exemplarischen Gegenüberstellung der Perspektiven von Pezold, der die Nahaufnahme ihres Nabels spannender erscheint, als jeder Krimi, und Baudrillards Angst vor der »Promiskuität des Details« und der pornografischen Nahaufnahme angesprochen habe.⁴⁶ Video wurde als eine Technik der Nähe erkannt. Es galt den einen als Gefährdung einer Unterscheidbarkeit von Subjekt und Objekt und den anderen als Versprechen zur Auflösung dieser prekären Grenze. Steeles Lupenblick auf das Detail, in den sie ohne weitere Erklärungen den Hinweis auf die Unsichtbarkeit ihrer Klitoris einbindet, spielt mit den Konstruktionen von Wissensdrang in der westlichen, visuellen Kultur. So hat etwa Linda Hentschel in *Pornotopische Techniken des Betrachtens* die phantasmatischen Überblendungen nachgewiesen, welche die Vorstellung, zu einem Kern der Wahrheit vorstoßen zu können, die Bilder vom weiblichen Genital als einer Schwelle zur Wahrheit, die Schaulust und die Idee von einer (gewaltsamen) Öffnung des weiblichen Körpers, dem ein Geheimnis entlockt werden soll, zu einem mythischen Komplex verbinden.⁴⁷ Auf dieses problematische Amalgam von Erkenntnis und Lust spielt Steeles subtile Thematisierung von Blick und Klitoris ganz offensichtlich an. Ebenso aber ruft ihre Arbeit den Kontext feministischer Vagina-Idealisierungen ins Gedächtnis. Und dennoch widersteht sie der einen wie der anderen mythischen Vereinnahmung des unscharfen Motivs, indem sie die beiden Varianten derart nah aufeinander bezieht, dass sie sich wechselseitig dekonstruieren. Auf der einen Seite widersetzt sich die analytische Annäherung mit dem optischen Instrument der feministischen Idealisierung, weil sie an jene Zurschaustellung und Untersuchung durch den männlichen Blick erinnert, die, wie Hentschel argumentiert, Teil der Geschichte zur Entwicklung der optischen Medien in der Moderne ist. Auf der anderen Seite entzieht sich die in Wort und Bild betonte Unschärfe und der eigenwillige Duktus dieser Arbeit, der den Blick auf das Genital zu einem Detailblick unter vielen im privaten Refugium Steeles werden lässt, der tradierten, phantasmatischen Konnotation. Steeles Video ruft Vorstellungen auf, die nur vor-

46 Vgl. Kap. I, S. 84ff.

47 Vgl. Kap. III, S. 175f.

dergründig bestätigt werden. Darin liegt die repräsentationskritische Stärke ihrer gleichsam kritischen Affirmation von Weiblichkeitsklischees. Die Subjektposition, die sie sich in ihrer Arbeit zuzusprechen scheint, spielt mit einem Eingeständnis von Schwäche und Kontrollverlust. Wiederholt betont sie, dass sie sich in Details verliere, dass sie sich ihrer Faszination hingabe. Darin scheint sie selbst sich gleichsam zu verlieren beziehungsweise für die Betrachtenden eine eigentümliche Form der Auflösung zu erfahren, die die konkrete Person nicht schärfer konturiert, sondern ebenso unscharf werden lässt wie die unter die Lupe genommene Dingwelt. Auch sie entzieht sich dem Nahblick. Wenn ihr Profil beim Abbeißen der Kresseblätter beispielsweise dem der gefütterten Wasserschildkröten ähnlich wird, so spielen die Bilder mit Ähnlichkeitsbeziehungen, die riskant scheinen – weil sie nah an einen wesenhaften Vergleich von Natur und Weiblichkeit heranreichen. Die Brechung dieser mythischen Bilder aber bringt Steele selbst in der Erklärung zu ihrer Arbeit folgendermaßen zum Ausdruck:

Facing South is a visual diary about raising plants in an unnatural setting like a window. The black-and-white images of natural subjects lend a sort of coolness to them. I was interested in looking at a relationship with nature that was not this sort of earth mother but instead a more problematized one.⁴⁸

Die Problematisierung des Blicks auf die Natur wie auf sich selbst mittels Video führt zu der Idee zurück, die Stuart Marshall formulierte: Video als ein epistemologisches Werkzeug zu betrachten. Die Lupe, als ein optisches Instrument der Erkenntnis, wird in *Facing South* als ein vergeblicher Versuch vorgeführt, den Dingen näher zu kommen. Sie scheinen sich unter der Vergrößerung eher noch zu entziehen als an Kontur zu gewinnen. Der Nahblick, der hier als eine gleichsam latent neurotische Haltung, ein persönlicher Tick vorgeführt wird, lässt sich als eine komplementäre Perspektive zu der Souveränität des kontrollierenden, distanzierten Blicks verstehen – und gewinnt darin an diskursiver Spannung. Die topologische Behandlung der Nahperspektive in der frühen Videokunst aber gewinnt nicht allein mit Blick auf die Konstruktionen des modernen Sehsubjekts an Brisanz, sondern schien sich in ihrer Zeit zudem ganz konkret auf jene Konstruktion von Ferne und Nähe zu beziehen, die der mediale Eingriff des Mediums Fernsehen erwirkte.

48 Steele zit. nach Hanley 1993, S. 85.

»Look closer!« - Fernsehversion: Video als Technik des Nahsehens

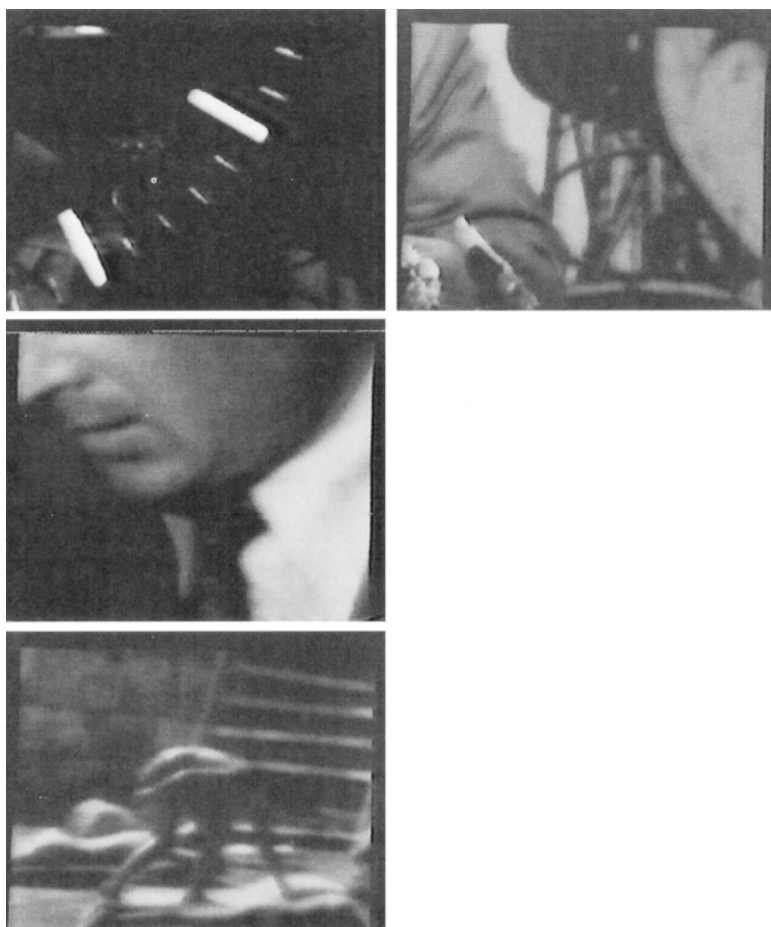


Abb. 89: Sanja Ivecović, *Looking At*, 1974

In der Arbeit *Looking At* (1974, s/w, Ton, 14 min) von Sanja Ivecović ist die von Steele thematisierte Nahsicht direkt auf das Fernsehgerät gerichtet. Die Videokamera fokussiert nur die rechte untere Ecke des Fernsehschirms während der Abendnachrichten. Sie ist nah herangerückt, so dass ihr Ausschnitt den Ausschnitt des Fernsehbildes gleichsam wiederholt und forciert. Dieser einfache Eingriff schafft eine irritierende Nähe zum Sendebild, die dieses zugleich durch den Entzug an »Vollständigkeit« in eine eigentümliche Ferne rückt. Der ernste Tonfall des Sprechers kontrastiert mit dem an sich unbedeutenden Detail des gesendeten Bildes. Durch die Fixierung auf diese »Nebensächlichkeiten« stört die Arbeit den Eindruck der Transparenz des Nachrichtensbildes und lenkt die Aufmerksamkeit damit auf ihre Sehgewohnheiten. Eine

solche Intervention wirkt dem entgegen, was Samuel Weber als die Schwierigkeit problematisiert, das Medium Fernsehen zu charakterisieren. Er weist darauf hin, dass Fernsehen sich unsichtbar mache, weil es uns an sich zu nah sei. So habe Fernsehen »nämlich die Tendenz, *Abstand an sich zu reduzieren*.«⁴⁹ Weber bezieht diese Eigenschaft des Nahebringens auf Benjamins These vom Verlust der Aura und erklärt die gleichzeitige Erschütterung und (Re)Konstruktion des feinen Gespinstes aus Ferne und Nähe zum operativen Hauptgeschäft des Fernsehens:

Gegenüber dem Fernrohr, das tatsächlich, wie Benjamin es beschrieb, die Dinge im Bild – oder »vielmehr im Abbild« näher bringt, strahlt das Fernsehen nicht so sehr *Bilder* aus als das *Sehen selber*. Von dem Teleskop unterscheidet sich das Fernsehen dadurch, dass es nicht allein Erscheinungen, sondern *das entfernte Sehen* selber näher bringt. Da aber dieses Sehen durch die Geschwindigkeit des Lichts näher gebracht wird, gerät der räumliche Gegensatz von Ferne und Nähe ins Schwanken, sofern er sich nicht mehr in sinnlich-vorstellbare Bewegungseinheiten zergliedern, das heißt nachvollziehen lässt. Die Übertragung scheint *fast gleichzeitig* zu geschehen. Erfahrungsgerechter wäre es also, nicht von »entferntem«, sondern von einem *anderen Sehen* zu reden. Das Unheimliche am Fernsehen hängt damit zusammen, dass sich Nähe und Ferne nicht mehr ausschließen: das andere Sehen ist sehr nah *und* sehr fern *zugleich*. Kurzum, der Raum und seine Beziehung zur Zeit werden durch die Fernsehübertragung – das heißt durch das Fernsehen *als* Übertragung – verändert.⁵⁰

Grundsätzlich gilt, was Weber hier über die Medialität des Fernseh-Bildes schreibt, auch für Video. Es ist jedoch offensichtlich, dass die paradoxe Gleichzeitigkeit von Ferne und Nähe in dem *anderen Sehen* der Videokunst genau entgegengesetzt durchgespielt wurde, das heißt *Video als eine Technik erprobt wurde, nahe Dinge aus nächster Nähe zu betrachten und damit Abstand zu gewinnen*. Wie die verschiedenen Beispiele meiner Arbeit zu der psychisch »eindringlichen« Technik Video und seiner Rahmung des Subjekts belegen, ging es den Künstlerinnen weniger um die Physiologie als um die Psychologie des Sehens. In diesem Raum des »ich sehe« konnte Video als eine »Kunst, die mit Einschnitten operiert« (Tholen⁵¹), analytisch wirksam werden.

Video wurde antagonistisch zur medialen Logik des Fernsehens eingesetzt. Ich erinnere an die Schlafperformance von Myers, die sich den Blicken und möglicherweise auf sie einwirkenden Stimmen im Schlaf aussetzte.⁵² In der Konzeption dieser Arbeit steckt die Frage nach einer grundsätzlichen *De-synchronisation* von Senden und Empfangen.⁵³ Indem Myers anderen den

49 Weber 1994, S. 75.

50 Ebd., S. 78f.

51 Vgl. Kap. III, S. 188.

52 Vgl. Kapitel IV, S. 211.

53 Mit dem Begriff der *De-Synchronisation* beziehe ich mich hier auf die von Anja Osswald ausgearbeitete Formulierung von Douglas Crimp zu den Videoarbeiten von Joan Jonas. Osswald betont das insistierende Wirken der Differenz in den zum Stocken gebrachten Bildern von Jonas, die der allgemeinen Vorstellung vom fließenden Videobild entgegengesetzt seien. Vgl. Osswald 2003, S. 240 ff. und Crimp 1983.

möglichen Zugriff auf ihr Unbewusstes gewährte (wenngleich das dramatischer klingen mag, als es in dem Set dieser Arbeit möglich war), machte sie auf eine Verbindung aufmerksam, die sich ihrer bewussten Kontrolle entzog. Damit verdeutlicht ihre Arbeit exemplarisch, dass es ein Senden und Empfangen gibt, welches auf einer dem kommunizierenden Subjekt nicht zugängigen Frequenz stattfindet. »Sendungsbewusstsein« und »Empfänglichkeit«, zwei Charakterisierungen der Medialität des Subjekts, markieren zwei nicht gegeneinander abgeschlossene aber zu unterscheidende Dimensionen des Psychischen, die für unterschiedliche Subjektkonzeptionen stehen. Auf Weber zurückkommend, lässt sich die besondere Qualität des blickhaften Fernsehapparates dann erklären, wenn der Empfänger nicht technisch, sondern sinnlich, das heißt *empfänglich*, gedacht wird:

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.⁵⁴

Ob NachrichtensprecherIn, QuizmoderatorIn oder *Klementine* – jene legendäre Figur zwischen patenter Hausfrau und Handwerker, die Ariel 1968 erfand, um von seiner Kompetenz in Sachen Wäsche zu überzeugen –, immer schien es eine direkte Ansprache an die zu Hause vor dem Fernseher Sitzenden zu geben. Weniger die Illusion des Gesprächs, als die ernsthafte Ansprache durch eine Autorität schien hierfür die Vorlage zu bieten, an der sich die suggestive Wirkung des Programms maß – wie in der Situation der Sprechstunde, zum Gesprächstermin beim Vorgesetzten oder im Zimmer des Amts. Diese Mischung aus persönlicher Ansprache und Feierabendprivatheit zeichnete die Intimität und Eindringlichkeit des neuen Bildmediums Fernsehen aus. VALIE EXPORT bringt das Spiegelverhältnis, das die Betrachtenden mit diesem Medium eingehen, nicht nur in der bereits im ersten Kapitel angeführten Arbeit *Facing a family* auf ein sinnfälliges Bild, sondern auch in der Videoinstallation *Autohypnose* (1969–1973). Die Installation fordert die AusstellungsbesucherInnen dazu auf, einen Weg über ein Begriffsraaster am Boden zu finden. Im Abschreiten und Verknüpfen solcher Begriffe wie »Ich«, »Besitz«, »Wissen«, »Disziplin«, »Erfahrung« usw. gilt es jenen Code zu finden, der den Kontakt zum Monitor auslöst. Am Ende, hinter dem Punkt der »MEDI-TAT-ION«, wartet auf Augenhöhe der BenutzerInnen das Versprechen des Monitors, den »richtigen« Weg mit einer jubelnden Menschenmenge zu belohnen. Das einfache Reiz-Reaktionsschema, das hier auf eine Interaktion mit dem Video- beziehungsweise Fernsehapparat übertragen ist, spielt auf den eigentlichen Closed Circuit des Fernsehdispositivs an, den die Zuschauenden tagtäglich bereitwillig mit dem *ansprechenden* Apparat und seinem Programm eingehen.⁵⁵

54 Weber (84), Hervorhebungen S.W.

55 »Die sozialtherapeutische Dimension von Videosystemen, die, technologisch gesprochen, auf Feedback (Rückkoppelung) beruht, psychologisch angewendet in der Beobachtung des eigenen Verhaltens, das heißt somit Kontrolle und Korrektur des Verhaltens, kommt hier in der Darstellung lernpsychologischer Matrizen zum Ausdruck: Bestrafung und Belohnung, Desensibilisierung und Reinforcement eines Verhaltens als Schritte, zwischen Gedanke und Tat jene Linie

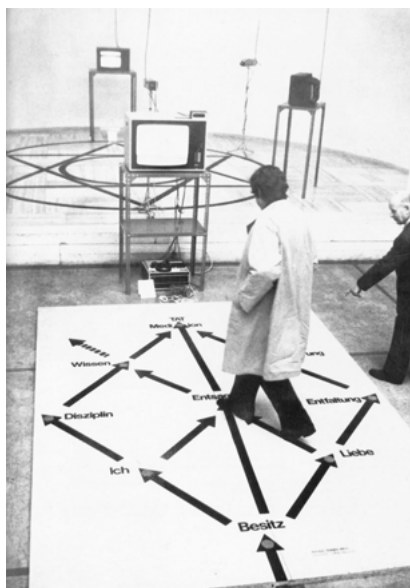


Abb. 90: VALIE EXPORT, *Autohypnose*, 1969/73

»to argue for a video against the mythology of everyday life«⁵⁶

In dem Videoband *Domination and the Everyday* (1978, Video, Farbe, 32:10 min) wendet sich Rosler der dichten Textur ihres Alltags als jenem Ort zu, an dem verschiedenste Ansprachen und Ansprüche zusammentreffen. Das Band arbeitet mit einer komplexen, audiovisuellen Collage aus drei bis vier zu unterscheidenden Ebenen, die sich auf verschiedene Bild- und Töneinspielungen verteilen. Es reflektiert die Schwierigkeit, die Komplexität dieses alltäglichen Zusammentreffens verschiedener Botschaften und ihre Wechselwirkung zu studieren – und die Mythen des Alltags zu dekonstruieren. Zu hören ist ein Dialog zwischen Mutter und Kind. Es beginnt mit den Geräuschen einer Szene bei Tisch, der eine Szene folgt, in der Rosler ihren Sohn zu Bett bringt. Sie liest ihm eine Geschichte vor. Alles nimmt seinen Lauf. Rosler drängt den Jungen zum Zähneputzen. Das Kind ist widerwillig. Sie albern ein wenig herum, lachen, streiten – tragen kleine Machtkämpfe aus. Währenddessen läuft im Hintergrund ein Radio. Es ist eine Männerstimme zu hören, die über Künstler spricht und über die Prozesse des Bildermachens referiert. Während dieses akustischen Erzählflusses werden verschiedene Bilder eingelegt, Fotografien, die unterschiedlich lange gezeigt werden. Es sind dies zum einen politische Medienbilder aus den Nachrichten, außerdem Ausschnitte aus der amerikanischen Populärkultur (Werbung, Magazine, Postkar-

zu verfolgen, die durch den sozialen Code die soziale Anpassung garantiert«, VALIE EXPORT zu der Arbeit *Autohypnose*, zit. nach <<http://www.hgb-leipzig.de/daniels/vom-readymade-zum-cyberspace/mkn/VEad.html>>, zuletzt: 10.10.2007.

56 Rosler 2000.

ten), Privatfotos von Martha Rosler mit Familie und Freunden und ein paar andere Privataufnahmen ohne direkt ersichtliche Zuordnung. Währenddessen laufen Textbänder – in der Form von Untertiteln – über diese Bilder. Sie sprechen in rascher Folge über Herrschaftsverhältnisse, stellen weltpolitische Fragen zur Freiheit und erklären, dass der Diktator von Chile sein Volk über das Fernsehen kontrolliere. Am Ende fragt Rosler ihren kleinen Sohn, was er denke, wovon der Mann im Radio gesprochen habe. Er antwortet, nicht zugehört zu haben und fragt zurück. Die Mutter sagt, sie habe auch nicht hingehört und ergänzt dann aber »He was talking about making pictures«.

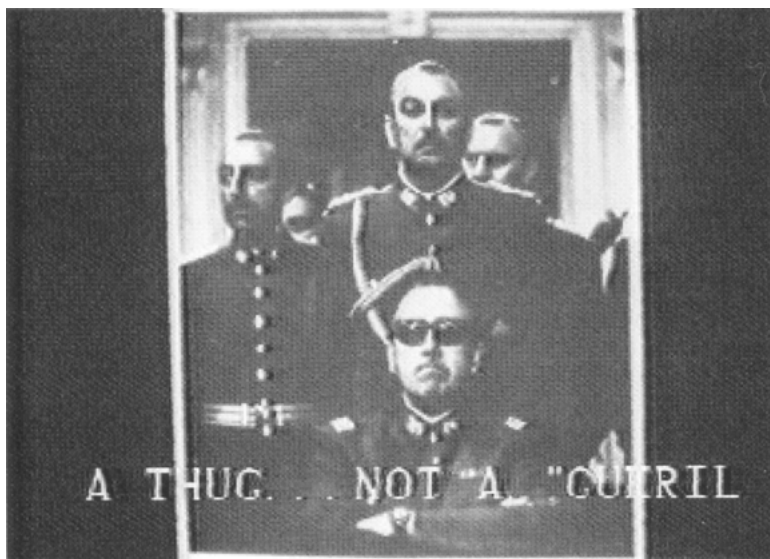


Abb. 91: Martha Rosler, *Domination and the Everyday*, 1978

Domination and the Everyday ist eine narrative Arbeit, die sich jedoch der gängigen Form des Geschichtenerzählens medial widersetzt. Die montierte Gleichzeitigkeit der verschiedenen Ebenen der Einspielungen, macht es nahezu unmöglich, einer der angesprochenen Thematiken die volle Aufmerksamkeit zu schenken und ihren Strang zu verfolgen. Alle sind sie miteinander verwoben, durchkreuzen sich, drängen sich ab – und nehmen einander auf. Die formale Herangehensweise der disjunktiven Collage unterschiedlicher Geräusch- und Bildaufnahmen zielt auf die virtuelle Syntheseleistung der inneren Monitore, auf die Fähigkeit der Betrachtenden, stark unterschiedliche Fragmente zu sinnhaften Strängen zu verknüpfen – jedoch ohne dabei ein geschlossenes Ganzes zu evozieren. Eigentümliche Beziehungen stellen sich zwischen den Machtkämpfen von Mutter und Sohn und den in Schrift und Bild zu lesen gegebenen politischen Formen von Dominanz und Unterdrückung her. Die sonore Stimme des Radiosprechers erinnert an die Fähigkeit, *Bilder zu machen*. Fast hätte man vergessen, dass Rosler, die Bildermacherin dieser Arbeit, nicht allein die Mutter ist, die ihr Kind füttert und mit Geschichten, Albernheiten und Ermahnungen zu Bett zu bringen sucht. Alexander Alberro verweist zurecht darauf, dass Roslers Collagetechniken mit Lü-

cken arbeiten, die auch im Assoziationsvermögen der Betrachtenden nicht geschlossen werden können:

Ziel ihrer Strategie ist die Produktion von Werken, die nicht nahtlos verarbeitet sind, sondern ihren Konstruktionscharakter betonen. Dadurch entstehen Lücken, durch welche – einer größer werdenden Schar von DichterInnen, SchriftstellerInnen, DramatikerInnen, FilmemacherInnen und TheoretikerInnen wie Godard und Rosler zufolge – die Politik Einlaß findet.⁵⁷

Roslers *Bilder Machen* führt einen für das Medium Video ebenso typischen wie gleichzeitig äußerst ungewöhnlichen Ansatz vor. Die vielstimmige oder mehrdimensionale Audiovisualität wird als ein synästhetischer Raum erfahrbar. Anders aber als in den Environmentbeispielen zur Utopie des *Expanded Cinema* bei Gene Youngblood, ist es bei Rosler der Alltag, der ganz normale Raum der Gegenwart, der vielstimmig dominiert zu sein scheint und eine synästhetische Kompetenz erfordert, um aus den sich überlagernden Erzählungen sinnvolle Beziehungen lesen zu können, die zu Koordinaten der eigenen Bewegung werden – wie in dem Abschreiten des Codes bei EXPORT. Ähnlich wie Roslers Foto-Text-Arbeit, die ihr ästhetisches Programm im Titel trägt: *The Bowery in two inadequate descriptive systems* (1974-75), operiert die Videoarbeit mit der Lücke zwischen den verschiedenen Beschreibungssystemen, mit ihrer Inadequatheit und Unvollständigkeit. Die Mischung aus der sehr intim anmutenden Audioaufnahme zwischen Rosler und ihrem Sohn, die ein Authentizitätsversprechen birgt, und den statischen Bildern, in denen private Fotos von Nachrichtenbildern unterbrochen sind, erzeugt einen Effekt von gleichzeitiger Annäherung und Distanzierung. Darin liegt die Stärke von Roslers argumentativer Videoarbeit, die durch Verfremdungen für Prozesse der Desidentifikation sorgt und gleichzeitig Roslers verstrickte Position kenntlich macht. Das Medium wird in ihrem Versuch, »to argue for a video against the mythology of everyday life«⁵⁸, als eine Strategie kenntlich, mittendrin für Abstand zu sorgen.

Den alltäglichen Mythen des Fernsehens begegnete die frühe feministische Videokunst mit Techniken des *Nahsehens* – der Fokussierung von Details; dem in Rollen schlüpfen und Bildräume betreten; der Reflexion der taktilen, intimen und verführenden Qualität des Monitorbildes; dem mythischen Widerschein auf der eigenen Haut und den Einschreibungen ins Bewusstsein von sich selbst. Vor diesem Hintergrund ist das Bemühen um den Monitor als einer Art elektronischem Spiegel different zu der Frage narzisstischer Selbstspiegelung, da es dem Versuch einer Perspektivumkehr der Fernsehzuschauer diene. Um sich *fern* sehen – das heißt distanziert – betrachten zu können, wurde Video seitens feministisch orientierter Künstlerinnen zur Inversion der hegemonialen Optik eingesetzt.

57 Alberro 1999, S. 170f.

58 Rosler 2000.