

KUNST UND IDENTITÄT IN UMSTRITTENEN RÄUMEN

KERSTIN MEY

Umstrittene Räume sind reale bzw. virtuelle Orte, in denen verschiedene Akteure und unterschiedliche Identitäten, potentiell widersprüchliche Interessen und gegensätzliche Perspektiven unvermittelt aufeinandertreffen, miteinander ringen, Reibungen, Gegenströmungen und Druck erzeugen. Die folgende Diskussion beschäftigt sich mit Wahrnehmungen und der ästhetischen Verarbeitung solch aufgeladener und dynamischer Situationen. Es gilt zu zeigen, wie Künstler gesellschaftliche Konflikterfahrungen durch die Gegenüberstellung, Verflechtung und Verschmelzung von tradierten, vorherrschenden Darstellungsperspektiven und Erzählweisen mit anderen alternativen Erinnerungsformationen und Identitäts(re)präsentationen zu verhandeln suchen. Im Speziellen bezieht sich die Untersuchung auf zwei aktuellere Videoinstallationen der in Nordirland lebenden und arbeitenden Künstler/-innen Sandra Johnston und Willie Doherty. Den Hintergrund für die Beschäftigung mit Johnstons *Conduct Best Calculated for Obtaining Victory* (2005) und Dohertys *Non-Specific Threat* (2004) bilden die besonderen sozialen und politischen Rahmenbedingungen Nordirlands. Nach über dreißig Jahren bewaffnetem Bürgerkrieg haben sich seit Mitte der 1990er Jahre in dieser nordwestlichen Provinz des Vereinigten Königreiches von Großbritannien und Nordirland tief greifende soziale und kulturelle Wandlungsprozesse vollzogen, die häufig mit dem Begriff der Post-Konflikt-Gesellschaft umschrieben werden. Diese Begriffswahl impliziert bewusst eine Wiederherstellung zivilgesellschaftlicher Zustände und eine vermeintliche Normalisierung der Lebensverhältnisse. Im Folgenden geht es um die Art und Weise, wie Dohertys und Johnstons Videoarbeiten Öffentlichkeit herstellen, formieren und engagieren und wie hybride bzw. Hyper-Räume und Wirkungsmomente erzeugt werden, die nicht nur die Inter- und Transaktionen zwischen künstlerischer Arbeit und Publikum bestimmen, sondern durch die Sedimentation und Verflechtung von bewegtem Bild, Klangkulisse, Wort, Raum und Zeit darauf zielen, diese über die situationsspezifischen Gegebenheiten bzw. regionalen und nationalen Verortungen auf eine allgemeingültigere Bedeutungsebene zu heben.

Sandra Johnstons *Conduct Best Calculated for Obtaining Victory* ist eine über zwei Bildschirme laufende und insgesamt vier Kanäle umfassende Arbeit, die sich aus unterschiedlichen Blickwinkeln mit der Dynamik und den Auswirkungen von Bürgeraufständen auseinandersetzt und sie von verschiedenen historischen und Machtperspektiven aus vorführt und zueinander in ein Spannungsverhältnis fñgt. Auf dem ersten, d.h. dem linken Monitor werden vor einheitlich schwarzem Hintergrund Auszüge aus einem anonymen historischen Text in einfach zu überschauende Textsequenzen nach und nach ein- bzw. ausgeblendet. Bei dem Schriftstück handelt es sich um eine detaillierte Beschreibung von Guerillakriegsstrategien gegen organisierte offizielle Truppen in Siedlungs- bzw. Stadträumen. Dieser Text wurde am 12. März 1798 im Schreibkasten von Lord Edward Fitzgerald gefunden. Fitzgerald wurde als Mitglied der englischen Aristokratie in Irland geboren und erkämpfte sich als Major der britischen Armee durch seinen Einsatz in einer Reihe von Kolonialschlachten hohes Ansehen. Wie bei vielen irischen Intellektuellen erweckten in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts jedoch die Ideen der amerikanischen und französischen Revolutionen sein Interesse. Als er 1793 nach Irland zurückkehrte, wechselte er die politische Seite und wurde als ein entschiedener Gegner der britischen Machtpolitik in Irland aktiv. Als Mitglied der rebellierenden *United Irishmen* (Vereinigte Iren) wurde er infolge des Aufstandes von 1798 verhaftet. Dieser Aufstand war insofern einzigartig, als er Angehörige aller Klassen aus der katholischen wie auch der protestantischen Glaubensrichtung im Kampf gegen ihre soziale Lage vereinigte. Letztendlich wurde die Rebellion durch die umgehende Verhaftung ihrer Anführer von den englischen Machthabern niedergeschlagen. Es folgte ein breit angelegtes Massaker unter der irischen Landbevölkerung.

Schriftart und -größe, die Proportionierung und Geschwindigkeit der Textsequenzen, die dem durchschnittlichen Lesevermögen eines Muttersprachlers entsprechen, sowie ihre stilistische Klarheit erleichtern die Rezeption der Videos. Nach einer Spielpause auf der DVD folgen dem historischen Text von 1798 Augenzeugenberichte über den sogenannten ›*Battle of the Bogside*‹ von Ausschreitungen unter der Zivilbevölkerung in London/Derry – einer geschichtsträchtigen Stadt an der nordirischen Küste – aus dem Jahre 1969. Ausgelöst wurden diese Unruhen durch den jährlichen Umzug der protestantischen *Apprentice Boys* (Lehrlinge), mit dem diese der Belagerung ihrer Stadt im Jahre 1688 gedenken. Damals verriegelten die Lehrlinge die Stadttore gegen die Armee von König Heinrich II. Als die *Apprentice Boys* am 12. August 1969, wie jedes Jahr, an der katholischen Bogside in der Nähe des Stadtzentrums vorbeimarschierten, stießen sie mit den dortigen Anwohnern zusammen. Die Polizei (*Royal Ulster Constabulary* – RUC) schritt gewaltsam ein und –

unterstützt vom protestantischen Mob – verfolgte sie die Katholiken in deren Wohngebiet. Im Zuge der dreitägigen gewaltsamen Auseinandersetzungen wurden sechs Zivilisten getötet (fünf Katholiken und ein Protestant). Die Unruhen endeten am 14. August durch die direkte Intervention der britischen Armee und Regierung in die Angelegenheiten Nordirlands. Diese Vorgänge heizten die sektiererische Gewaltausübung in Belfast an und bildeten einen der Grundsteine für den drei Jahrzehnte währenden Bürgerkrieg in der Region, für die sogenannten ›Troubles‹.

Beschwingte anglo-irische Marschmusik, wie sie von den (para-)militärischen Spielmannszügen bei den alljährlichen Aufmärschen des ›Oranienordens‹¹ zu hören ist, begleitet in der Installation die Beschreibungen des Zivilkonflikts. Eine ähnliche Klangkulisse eröffnen die Bilder von der Verbrennung des Lundy² auf dem zweiten Bildschirm der Installation. Diese dokumentierte Szene stellt einen integralen Bestandteil der symbolischen Macht(re)präsentation im nordirischen Alltagsleben dar, zu dem auch die verschiedenartigen, teils opulenten Wandbilder in den pro-

- 1 Der Oranienorden ist eine protestantische Vereinigung, die auf Wilhelm III. von Oranien und dem Kampf der Katholiken und Protestanten um die politische Vorherrschaft in England im 17. Jahrhundert zurückgeht. Die Bruderschaft wurde 1795 im irischen Loughgall mit dem Ziel gegründet, den Einfluss des Protestantismus in Ulster zu festigen. Vgl. www.grandorange.org.uk/history/Early_Years.html vom 22. Dezember 2006.
- 2 Die Verbrennung des Lundy geht auf geschichtliche Ereignisse Ende des 17. Jahrhunderts zurück. Robert Lundy wurde von König Wilhelm als Stadtverwalter von London/Derry kurz nach Beginn der großen Belagerung der Stadt durch die jakobinischen, katholischen Truppen im Auftrag Heinrichs II. eingesetzt. Vor Amtsantritt sollte er einen Treueeid auf König Wilhelm schwören, aber bis heute ist nicht eindeutig gesichert, ob dies jemals erfolgt ist. Lundy führte eine Armee von 7000 bis 10000 protestantischen Soldaten an den Flussüberquerungen in der Nähe von Lifford und Clady, wurde dort aber vernichtend geschlagen durch Truppen unter Kommando des französischen Generals Rosen. Entehrt zog Lundy nach London/Derry zurück. Als er dort Maßnahmen traf, um die Stadt an die Anhänger Heinrichs II. zu übergeben, wurde er, zum Schutz vor den aufgebrachten *Apprentice Boys*, von den Verteidigern der Stadt unter Hausarrest gestellt. Lundy floh, wie es die Legende besagt, getarnt aus der Stadt, während die Bürger unter dem Motto ›No Surrender‹ (Keine Kapitulation) London/Derry verteidigten. Bis heute entspricht im loyalistischen Verständnis der Name Lundy Verrat. Lundy wird in Nordirland genauso gehasst wie Guy Fawkes in England. Zur Erinnerung wird von den Loyalisten jedes Jahr eine lebensgroße Figur des Verräters in der Stadt öffentlich verbrannt. Vgl. www.answers.com/topic/robert-lundy vom 22. Dezember 2006.

testantischen wie den katholischen Wohnvierteln der Arbeiterklasse gehören. In rhythmischen, unterschiedlich sequenzierten Bändern läuft der Text über den unsichtbar zweigeteilten schwarzen Bildschirm. Beide Texteinspielungen, die schneller vor den Augen des Betrachters ablaufen als die historische Erörterung des Guerillastraßenkampfes, beinhalten Einzelheiten der gewalttätigen 1969er Zusammenstöße in der Bogside von London/Derry, die ohne jede Vorankündigung bzw. Vorbereitung eskalierten. Diese Eruption des gesellschaftlichen Protests in Nordirland Ende der 1960er Jahre wurde von der amerikanischen Bürgerrechtsbewegung sowie von den Studentenbewegungen in Frankreich und Deutschland beeinflusst.

Die Einspielung des historischen Textauszugs stellt fast lakonisch aber dennoch anschaulich eine frühe Reflexion über den wirksamen Kampf kleiner Einsatztruppen vor, ohne dabei die Siegesabsichten in den Vordergrund zu rücken. Das Schriftstück trägt, die stilistischen (lexikalischen und syntaktischen) Merkmale seiner Entstehungszeit. Obwohl die aktuelleren Situationsbeschreibungen eine offensichtliche Resonanz zur historischen Darstellung des »kleinen Krieges« aufweisen, komplizieren sie die im hochgradig konfliktbesetzten Umfeld der nordirischen Geschichte vorherrschenden Auffassungen über die militärische Kampfführung in begrenzten Konfliktsituationen, vor allem was die Wahrung sowohl der Bürgerrechte als auch der Souveränität der Staatsmacht betrifft.

Der zweite, d.h. der rechte Bildschirm zeigt Videoaufnahmen vom Aufspielen einer Militärkapelle, allerdings aus einem sehr ungewöhnlichen Blickwinkel. (Abb. 1)



Abbildung 1: Sandra Johnston, Conduct Best Calculated for Obtaining Victory 2005 (Detail der Videoinstallation, rechter Bildschirm)

Die Kamera konzentriert sich aus der Rückenperspektive auf das Gesichtsprofil eines vom Leben gezeichneten alten Mannes, der in geringem Abstand seitlich vor der Band sitzt. Durch die Höhe der Kamera werden von den Musikern nur deren sitzende Unterkörper und wenige Teile der Instrumente sichtbar – genug jedoch, um eine vage Kontextualisierung des Geschehens herzustellen. Der Blick des Betrachters ruht auf dem genüsslich seine Zigarette rauchenden und der Musik andächtig zuhörenden alten Mann. Seinem Erscheinungsbild nach gehört er der ärmeren Bevölkerungsschicht an. Die Nähe zur Militärband macht ihn als Protestant identifizierbar.³ Die Kamera, die mit ihrem Blickpunkt auf die banalen, nebensächlichen Details der inszenierten Darstellung repräsentierender Macht an Amateurfotografien bzw. -videos und Schnappschussaufnahmen erinnert, transformiert eine an sich konfrontative Situation ritualisierter Machtvorführung in ein ganz selbstverständliches Ereignis. Dieser Eindruck wird durch die eingängige Militärmusik unterstützt. Die von Johnston gewählten Stilmittel vermenschlichen eine Situation, die Bestandteil der anhaltenden Spannungen im Lande ist. Sie ziehen den Betrachter an und beziehen ihn ein, wecken seine/ihre Neugier und erzeugen so eine Nähe und Vertrautheit zu einer potentiell bedrohlichen und einschüchternden Situation. Mit ihrer scheinbar reduzierten redaktionellen Bearbeitung und dem darauf basierenden Eindruck ihrer Unmittelbarkeit, Authentizität und Intimität täuschen diese Dokumentaraufnahmen über die latente Bedrohung hinweg, die der geballte und inszenierte Auftritt einer Identitätsgruppe für die Angehörigen der anderen polarisierten Gemeinschaft darstellt. Die nachfolgenden Videoaufnah-

-
- 3 Es muss darauf hingewiesen werden, dass im Zusammenhang mit der geschichtlichen Entwicklung Nordirlands die Zugehörigkeit zu den verfeindeten Konfessionsgemeinschaften, d.h. den Katholiken bzw. Protestanten, nahezu einer ethnischen Klassifizierung gleichzukommen scheint, durch eine (unzulässig) und doch beständig praktizierte und akzeptierte Gleichsetzung von religiöser Orientierung mit politischer Gesinnung sowie psychogeographischem Territorium und soziokulturellen Bewegungs- und Handlungsräumen. Auf gleiche, unzulässig verallgemeinernde Weise werden alle Protestanten als Loyalisten, d.h. als treue Anhänger der britischen Regierung und ihres Machtanspruchs in Nordirland, und somit als Monarchisten angesehen, und Katholiken als irische Nationalisten und per se als Republikaner. In Wirklichkeit aber gibt es viele Identifikationsunterschiede und Nuancierungen, die unter der hegemonialen Ebene religiös-politischer Klassifizierung pulsieren und sich reibungsvoll nicht nur durch die Familien- und Freundeskreise ziehen, durch die örtlichen Gemeinden und Arbeitsgruppen, sondern auch das komplexe politische Spektrum in der Region nachhaltig bestimmen.

men, die die Verbrennung des Lundy in Newtonards, einer Kleinstadt in der Nähe von Belfast, aus dem Jahre 2003 zeigen, zeichnen ein bedrohliches Bild. Hier wechselt die Kamera zwischen dramatischen Großaufnahmen der in den lodernden Flammen verschwindenden symbolisch-rituellen Hassfigur des Lundy und der dem Zeremoniell auf dem Marktplatz beiwohnenden Führungsriege des örtlichen Oranienordens. Die Tonaufnahmen wechseln von den Schlussakkorden einer (aus dem Bild marschierenden) Militärkapelle zu den Festreden der Ordensführer, die mit der traditionellen Kampfansage der Ulster-Loyalisten »No Surrender« (Keine Kapitulation) ausklingen.

Diese Bilder korrespondieren in ihrer Intensität mit den Augenzeugenberichten über das plötzliche Chaos, die Verwüstung, den Schrecken und das Leid, die durch den Aufmarsch der *Apprentice Boys* und das Einschreiten der RUC 1969 in London/Derry hervorgerufen wurden. Im Zusammenhang der sich zeitlich entfaltenden und wiederholenden Text-, Bild- und Tonabfolgen der zweiteiligen Videoinstallation lesen sich die rationalen Überlegungen des anonymen historischen Textverfassers, dem die Arbeit auch ihren Titel verdankt, mit zunehmender Unbehaglichkeit. Das montierte Videomaterial erinnert eindrücklich an die militärische Präsenz, die schnell zur Alltagsnormalität in Konfliktgebieten wie Nordirland wird und an die Rolle, die Armee und Polizei noch heute, wenn auch in einer sehr viel reduzierten Form, in der Post-Konflikt-Gesellschaft spielen. Sie macht aber auch anschaulich, welche konstitutive und erhaltende Rolle (die nationale) Geschichte und ihre symbolische und rituelle (beständig wiederholte) Re/Konstruktion und Fortschreibung in die Gegenwart, in der Formierung homogenisierter, kollektiver und grundsätzlich ausgrenzender Einzelidentitäten⁴ spielt.

Mit der künstlerischen Strategie, die Johnston in ihrer Arbeit zur Anwendung bringt, werden symbolische Kodierungen verschiedener Mediengenres, unterschiedliche Wahrnehmungsmodi und kulturelle Kompetenzen, Erfahrungshorizonte und pragmatische Erwartungshaltungen ins Spiel gebracht, verarbeitet und überformt. In der Art und Weise, wie Materialien aus verschiedenen historischen Kontexten und Machtperspektiven in ihrer Videoinstallation kombiniert werden, werden Anlehnungen an Peter Watkins' Oppositionelles Kino (*oppositional cinema*) und seiner »Du bist hier«-Strategie ersichtlich. Watkins hat dieses Verfahren durch die Verbindung realistischer Beschreibungen historisch bzw. politisch brisanter Situationen auf der Grundlage von Interviews mit (vorgeblichen) Augenzeugen und der von Figuren der politischen wie

4 In Nordirland spricht man von *single identity groups*, so z.B. die protestantische bzw. katholische Arbeiterklasse in Westbelfast.

wirtschaftlichen Machtvertreter in den 1960er Jahren entwickelt. Beispiele für seine Arbeitsweise können in den radikalen Filmen *Culloden* (1964) und *The War Game* (1966) gefunden werden. In *Culloden* gestalten Laiendarsteller die Ereignisse nach, die zur Schlacht des Hauses Hannover gegen die schottischen Jakobiner um den Machtanspruch und ihre brutalen Auswirkungen im Jahre 1746 führen. Diese Szenen werden von Techniken, die in der Produktion von Nachrichten für das Kino bzw. Fernsehen entwickelt wurden, in anachronistischer Weise aufgezeichnet: Bildmontage, Nahaufnahmen und handgeführte Kamerabewegungen.⁵

Während Watkins' filmische Darstellung sich auf einer Kinoleinwand, auf einer vereinheitlichenden Projektionsfläche entfaltet, entwickelt Johnston dieses formale Verfahren durch den Einsatz mehrerer Bildmonitore und synchroner Einspielung von bewegten Bildern bzw. Text und Ton weiter. Sie durchbricht und unterläuft potentielle Polarisierungen in der Aufnahme und in der Interpretation ihrer Arbeit. Sie erschwert bzw. verkompliziert deren Lesart um die Komplexität der Situation, in der Territorium, Handlungsraum, Macht (und die symbolische Zurschaustellung all dessen) im Alltagsleben hochgradig umstritten sind. Johnston verweist auf das komplexe Verhältnis von individueller und kollektiver Erinnerung und von Geschichte, d.h. den offiziellen Geschichtsdarstellungen, in ihrer Erzählart und Herstellung von Authentizität. In diesem Sinne ist es wichtig festzustellen, dass die Bilder von der Verbrennung des Lundy, einem protestantischen Ritual im öffentlichen Raum, in etwa zeitgleich mit den Augenzeugenberichten der katholischen Bogside-Bewohner in London/Derry zusammentreffen. Die Geschichte wird in der Erinnerung der Menschen und in ihren Kommunen er- bzw. gelebt und soziokulturell verschliffen mit den Anforderungen und Bedürfnissen der Gegenwart. Sie wird durch mündliche Überlieferungen, bildliche Darstellungen und öffentliche Rituale auf die nächste(n) Generation(en) weitergegeben und bestimmt deren Identifizierung nachhaltig mit. In der formalen Verbindung von Bildern und Texten, die mit unterschiedlichem Tempo über den Bildschirm laufen und durch verschiedene musikalische Rhythmen and Gesten untermalt und konterkariert werden, sowie im Einsatz eines geteilten Bildschirms bzw. der Gegenüberstellung von Bildmonitoren, Tonkommentaren usw. knüpft Johnstons Arbeit zudem an Aspekte der permanent laufenden Nachrichtenprogramme (*24 hours news*) an. Es erweist sich als unmöglich, den verschiedenen, sich vor den Augen und Ohren des Betrachters abspielen den Entäufferungen mit ungeteilter Aufmerksamkeit gleichzeitig zu fol-

5 Vgl. »Watkins, Peter (1935-)«, www.screenonline.org.uk/people/id/454916/index.html vom 22. Dezember 2006.

gen: zuzuhören, sich in die Bilder zu vertiefen bzw. die Texte zu lesen. Die Konzentration auf eine Informationsquelle entzieht einer anderen Darstellungsquelle die Aufmerksamkeit. Dadurch erscheint die Installation wie ein Hypertext, der nicht nur die Möglichkeit unterschiedlicher Eintrittspunkte in die Darstellung schafft, sondern durch unterschiedliche Darstellungsmodi, -verläufe und -richtungen, durch unterschiedliche Les- und Auffassungsgeschwindigkeiten komplexe temporäre Schnittstellen (*interfaces*) produziert, die diese pulsierende, dynamische und zugleich fragmentierende Zugangsform fördert, wenn nicht sogar erfordert. *Conduct Best Calculated For Obtaining Victory* erzeugt einen Hyperraum. Er produziert eine Nähe, ein Hier und Jetzt verschiedenartiger (historischer) Elemente. Diese Elemente verschmelzen jedoch nicht notwendigerweise in einen Zwischenraum, aus dem ein neues erzählerisches Ganzes, das größer als seine einzelnen Bestandteile ist, erwächst. Stattdessen wird der Betrachter zu einem proaktiven Bestandteil des offenen Informationsnetzwerkes. Sie/Er positioniert, verknüpft und interpretiert die vorgegebenen Informationen entsprechend ihrer/seiner kulturellen Verortung, Erfahrung und Bereitschaft und dem Vermögen sich einzubringen, Sinn zu stiften und zu reflektieren.⁶

Sicherlich wurde der Charakter der Videoinstallation strukturell von Sandra Johnstons umfangreicher Beschäftigung mit performativer Kunst beeinflusst. Über die vergangenen zehn Jahre hat sie eine Formsprache entwickelt, in der sie mit ihrem Körper Räume auslotet, verhandelt und neu inszeniert. Die genau bemessene Geste, manchmal unterstützt von einigen wenigen, gezielt eingesetzten Hilfsmitteln wie einer Schnur, einem Stuhl oder anderen Alltagsobjekten, nimmt mit intensiver Reflexion und Verinnerlichung Bezug auf die jeweilige Umgebung, unabhängig davon, ob es sich um einen intimen Innenraum oder eine Straßensituation handelt. Ihre choreographierten Bewegungsabläufe offenbaren nur schwerfällig einen narrativen Zusammenhang. Dafür konfrontieren sie den Betrachter auf einer emotionalen/affektiven Ebene mit existentiellen Situationen und Befindlichkeiten.

Die Raumkonstruktion der Videoinstallation findet im Dreieck zwischen den Bildmonitoren und dem Betrachter statt. Der Abstand zwischen den beiden 32 Zoll großen Flachbildschirmen, die in Augenhöhe hängen, ist im Verhältnis zur Raumtiefe so gewählt, dass nicht genügend Abstand gegeben wird, um den Ereignissen auf beiden Monitoren gleichzeitig zu folgen. So wird ein Hin und Her des Betrachterblickes forciert,

6 Vgl. Byung-Chul Han: Hyperkulturalität. Kultur und Globalisierung, Berlin: Merve Verlag 2005, S. 15-18.

um die Projektionen aufzunehmen. Darstellungen, Raumgebung und -erleben befinden sich in beständiger Reibung. Es gibt weder einen einheitlichen idealen bzw. möglichen Betrachterstandpunkt noch klare (ästhetische und ideologische) Grenzziehungen, so wie es auch nicht nur eine abschließende Wahrheit der Situation gibt.⁷ Das heißt, der Betrachter wird nicht nur in intellektueller und emotionaler Art und Weise durch die Präsentation an- bzw. aufgeregt, sondern sie macht Bewegung als etwas zum Begreifen, Aushalten und letztendlich Lösen von Konfliktsituationen unbedingt Notwendiges körperlich erfahrbar. Es handelt sich um einen Akt symbolischer/realer Aktivierung.

In den Mittelpunkt ihrer Arbeit rückt Sandra Johnston Probleme der Autorität, d.h. wer spricht für wen, aus welcher Perspektive und in welcher Weise. Sie fragt, welche Rolle Darstellungsmodi und Ausdrucksformen in der Feststellung von Fakten und der Re-Konstruktion von Geschichte spielen und wie sie operieren. Dabei geht es nicht nur um die Funktion der Dokumentation von Ereignissen bzw. den Erinnerungen für das Geschichts- und damit zusammenhängend das Selbstverständnis des Einzelnen und der Gemeinschaft an sich. Entscheidenden Anteil an der Wirksamkeit der zurückschauenden Betrachtung hat das Medienformat solcher Darstellungen, ihr öffentlicher Zirkulationsradius und ihre gesellschaftlich akzeptierten Unmittelbarkeits- und Authentizitätsgrade. Ihre gesellschaftliche Akzeptanz und ihre sozialen Wertungspotentiale und somit ihr Wirkungsgrad werden durch die gegenwärtig vorherrschenden Medienpraktiken und Wahrnehmungsgewohnheiten nachhaltig geprägt. So macht es einen Unterschied, ob eine Dokumentation mündlich, schriftlich, bildlich, filmisch oder bild-räumlich erfolgt. Der gewollt ambivalente Charakter der Videoarbeit begründet sich nicht zuletzt in ihrer Artikulation nivellierender und ahistorischer Tendenzen des Hypertextes und seiner digitalen und medialen Schnittstellen.

Johnston stellt das historische Schriftstück zum Guerillakrieg als Beispiel der autoritativen Bildungskultur den amateurästhetischen Filmschnappschüssen des Aufspielens der Militärkapelle – die eher der populären Kultur (*folk culture*) entspricht – gegenüber. Die in die Schriftform übertragenen Augenzeugenberichte der katholischen Bogside-Bewohner

7 Im Zuge des Abkommens von Belfast aus dem Jahre 1998 stellt sich nicht die Frage nach Verantwortung und Schuld; im Hinblick auf die Ereignisse der zurückliegenden dreißig Jahre, können solche Fragen derzeit kaum artikuliert werden. Die Blicke sind auf die Zukunft orientiert, und doch kann es eine gemeinsame Zukunft nicht geben, wenn die Vergangenheit nicht differenziert aufgearbeitet werden kann. Die politisch und gesellschaftlich offene ›Schuldfrage‹ macht die Arbeit der Gruppen, die sich aktiv für Versöhnung und Heilung engagieren, schwierig und doch so unablässig.

reiben sich an dem Aussagegehalt der laienhaft anmutenden Videoaufnahmen der Verbrennung des Lundy. Die politische Grundstimmung, die durch die Auswahl und Zusammenstellung des Materials zum Vorschein kommt, überlagert sich mit dem *genus loci* des jeweiligen Ausstellungsortes. Im Falle der 51. Biennale 2005 in Venedig mit den gediegenen Räumlichkeiten des Institutes Santa Maria della Pieta. Dieser Zusammenhang beeinflusst die didaktische Geste der Arbeit, die auf die aktive Beteiligung des Betrachters in der Auseinandersetzung mit den verschiedenen Diskursen und Diskursebenen, Zeitlichkeiten und Perspektiven zielt.

Willie Dohertys digitale Videoarbeit *Non-Specific Threat* (2004) besteht aus einer sieben Minuten und 38 Sekunden währenden Bildschleife, aufgenommen von einer auf einem Stativ geführten Kamera, die scheinbar endlos und in relativ geringem Abstand um den Oberkörper und Kopf eines bewegungslos verharrenden Mannes rotiert. (Abb. 2) Der Mann ist weiß und etwa Anfang dreißig mit rasiertem Haupthaar. Er ist mit einer Jeansjacke und einem bis zur Brust geöffneten schwarzen Oberhemd bekleidet und trägt eine auffällige Goldkette. Sein Äußeres bewegt sich in großer Nähe zum sozialen Stereotyp des Skinheads. Er verzieht keine Mine. Sein Gesichtsausdruck wirkt äußerst gespannt. Er schwankt zwischen Konfrontation und Bedrohung, Konzentration und Melancholie.



Abbildung 2: Willie Doherty, *Non-Specific Threat* 2004, Video

Der Aufnahmewinkel der Videokamera ahmt den Gestus des Verbrecher- bzw. Fahndungsfotos nach, d.h. von Bildern, die speziell für die Datei der Rechtsorgane erstellt werden. Bei dieser Art der Fotografie dominiert die Funktion der Erkennbarkeit der wesentlichen Gesichtszüge zum

Zwecke der (angeblich) objektiven Information und der eindeutigen Identifikation. Dieses Bildformat ist seit der Entwicklung der Fotografie recht schnell zu einem Grundinstrument nicht nur der (rechts-)staatlichen Überwachung geworden. Auch in der Medizin und der Anthropologie hat dieses Abbildgenre seit langem seine Anwendung gefunden: als Mittel der Dokumentation, Kategorisierung und vergleichenden Analyse. Sein vermeintliches Wirkungspotential und seine entsprechende Verführungskraft beruhen auf dem weitverbreiteten (Irr-)Glauben eines unmittelbaren Zusammenhanges zwischen menschlichem Gesicht und individuellem Charakter – zwischen Erscheinung und Wesen –, die zu psychologisierenden bzw. pathologisierenden Interpretationen des abgelichteten Individuums geführt haben. Wie die Geschichte gezeigt hat, kann diese Zusammenhangsstiftung potentiell verheerende Auswirkungen zeitigen.

Im Unterschied zum Porträt mit seinen vielen individuellen Spielarten und Ausdrucksmöglichkeiten, beruht das aktenkundliche Bildgenre – in der das Foto steht – auf einer standardisierten Abbild(ungs)situation. Dazu gehört normalerweise ein relativ neutraler, unauffälliger Hintergrund, der nicht von den individuellen Gesichtsmerkmalen ablenkt, eine gute Ausleuchtung, die die Plastizität des Gesichts hervorhebt und eine vereinheitlichende Kameraperspektive des Bildausschnitts. Die Vergegenständlichungstendenz und -absicht dieses Abbildungsprozesses wird oftmals durch die Einfügung eines Identifikationscodes oder Aktenzeichens unterstrichen. Als Aufnahmeort für seine Arbeit hat Doherty einen dunklen, fast leeren und heruntergekommenen Werkstattraum gewählt. Einige wenige in ihm verbliebene und schwer auszumachende Gegenstände verweisen auf die frühere Nutzung der Räumlichkeit. An den Wänden findet sich Graffiti und durch die Raumdecke fällt etwas natürliches Licht. Der Raum vermittelt den Eindruck eines fast hermetisch abgeschlossenen Ortes, der weder Blicke nach außen zulässt noch ein Entkommen ermöglicht. Trotzdem der Mann in der Raummitte steht, scheint er eingesperrt. Das Umfahren des *Corpus Delicti*, des verdächtigen Individuums, mit einer völlig kontrollierten Kamera, die den subjektiven Einfluss des Kameramannes und somit zufällige Abweichungen in der Bildkomposition minimieren soll, korrespondiert mit der intensiven körperlichen und mentalen Disziplin, die für das statische Verharren und die Ausdruckskonzentration des gefilmten Mannes notwendig sind. Der nüchtern bedrohliche Gestus des Videobildes wird durch die unterlegte Tonspur potenziert. Die folgenden Aussagen sind Teil des von einer männlichen Stimme in einem ernsten und getragenen Ton vorgetragenen Monologes: »I am any colour you want me to be; I am any religion you want me to be; I am invisible, I disappear in a crowd... I am fictional, I am the reflection of all your fears; I am real; I am forbidden; I am inside

you; I am the embodiment of everything you despise; We control each other; I am your annihilation – your death is my salvation; I am the face of evil.« Die Performanz steigert sich zum »I am all that you desire, I am forbidden, I am inside you ...« und endet mit »There will be no cinema«.⁸ Aufgeladene Pausen trennen die einzelnen Aussagen voneinander.

Die männliche Stimme erscheint geschult und zugleich völlig entkörperlicht. Die Klangumgebung ist von jeglichen Nebengeräuschen bereinigt und die Darbietung entbehrt fast jeglichen regionalen Akzents bzw. sozial geprägten Dialekts, so dass es keine Hinweise auf eine konkrete, kulturelle bzw. soziale Verortung des englischen Sprechers gibt. Es ist wichtig hier festzuhalten, dass ein regionales Sprachkolorit in Großbritannien als (ein) Hinweis auf die Zugehörigkeit zur Arbeiterklasse gilt, während das Queens- bzw. Oxford-Englisch auf die Herrschafts- und Bildungsschicht(en) verweist. Das Ausdrucksvermögen der Stimme wird bewusst zurückgehalten und die eigentliche Performanz schmerzhaft reduziert. Eine weitgehend homogene Intonation und ein monotoner Rhythmus spielen die konfrontierende wie suggestive Wirkung des Visuellen herunter. Zwischen dem kultivierten Geist der Redeführung, der durch die Sprachebene und den geschulten Sprachstil zum Ausdruck kommt, und der expliziten sozialen und kulturellen Deixis der Videodarstellung, die Vorurteile beim (intendierten bzw. idealen) Betrachter aus der gebildeten Mittel- bzw. Oberschicht geradezu provoziert, kommt es zu erheblichen, irritierenden Spannungen. Versuche der Identifizierung und Identitätsbestimmung werden durch das Auseinanderklaffen, zwischen dem Erscheinungsbild des Mannes und der akustischen Ebene der Arbeit, bewusst behindert. Dies wird verstärkt durch die Disparität zwischen dem autoritativen Erzählmodus der bildlichen Darstellung – die Distanz, Objektivität und selbstbewusstes Wissen durch die Form der dritten Person veräußerlicht – und dem Wechsel zwischen bekennender Ich-Perspektive und direkter Ansprache eines vorgestellten Zuhörers in der sprachlichen Komponente der Videoarbeit. Grammatikalisch lässt die englische Sprache keine Unterscheidung zwischen der formalen und der informalen zweiten Person zu. Diese Unterscheidung wird innerhalb des sprachlichen und nicht sprachlichen kulturellen Kontextes getroffen. Dohertys Video verunsichert diese Unterscheidungshilfen. Wer zu wem, aus welcher Motivation und mit welchen pragmatischen Absichten spricht, bleibt gewollt ambivalent.

8 Willie Doherty, *Non-Specific Threat*, Zwei-Kanal-Video (2004), DVD

Die konfrontative Gegenüberstellung zwischen Ich und Du/Sie erinnert an Barbara Krugers didaktische Posterkampagne aus den späten 1980er Jahren, die eingebettet war in eine verstärkte Auseinandersetzung der Kunst dieser Zeit mit Identitäts- und Repräsentationspolitiken. Es ist genau jene Periode, in die Willie Dohertys Sozialisierung als Künstler fällt. Die ästhetische Beschäftigung mit Identifikationsprozessen und Identitätsbestimmungen im Zusammenhang mit der Rolle der Medien entstand beim Künstler aus den zugespitzten Bedingungen des Nordirlandkonflikts. Formen der Repräsentation (bzw. ihr Verbot) wurden von der britische Regierung wirksam als Mittel der politischen Machterhaltung eingesetzt. Fotografische Installationen, wie Dohertys *Same Difference* (1990), weisen zugleich über diesen spezifischen Rahmen auf allgemeinere Probleme im Verhältnis von Bildkonstruktion und kultureller bzw. sozialer Identifikation hin, vor allem auf die Bedeutung des Rezeptionskontextes.

Während Krugers Arbeiten die auf Geschlechterunterschieden basierenden gesellschaftlichen Rollenverhältnisse thematisieren, rückt Doherty klassenbestimmte Werthorizonte und -ansprüche, soziale Illusionen und Ängste in den Vordergrund von *Non-Specific Threat*, die im Zusammenhang mit dem ethnisch, sozial und kulturell Anderen stehen. Dabei ist das Fremde genauso wenig stabil und statisch wie es das Eigene ist. Das dichotomische Verhältnis von Eigenem und Anderem gestaltet sich beständig neu und in Abhängigkeit von vielen, miteinander zusammenhängenden äußeren und inneren Einflussfaktoren. Es nimmt (äußerst) dynamische und prekäre Erscheinungsformen an. Auf der einen Seite scheint die Textdimension von Dohertys Videoarbeit Homi K. Bhabhas Hybriditätsvorstellung zu versinnbildlichen, der feststellt, dass in der Stimme des Fremden immer schon die eigene Stimme enthalten ist, und dass Identität durch Unterschiede gebildet, verhandelt und erhalten wird. Das Hörbarmachen der Stimme(n) des Anderen, die Vermischung von Perspektiven, statt der Reinheit der Artikulation, eröffnet die Möglichkeit, vorherrschende Machtverhältnisse herauszufordern bzw. zu subversieren.⁹ Auf der anderen Seite dekonstruiert Dohertys ästhetische Strategie die Zuverlässigkeit dieser Möglichkeit, vor allem in der Spannung zwischen Ton und Bild, und verweist auf den potentiellen Wunsch des Selbst so, wie das ausgegrenzte Andere/Fremde zu sein, eine vorläufige Gemeinsamkeit des Verlangens herzustellen.

Die Position der Kamera ist zwar identisch mit dem Betrachterstandpunkt, sie macht dadurch den Betrachter aber zum unfreiwilligen Kom-

9 Vgl. Homi K. Bhabha: *The Location of Culture*, London/New York: Routledge 1994, S. 114.

plizen. Mehr noch, er wird zum Akteur in der Überwachung, Begutachtung und Wertung der visuell vernommenen Person: Er wird zum Verhörer. Doch die Stimme in *Non-Specific Threat* erscheint als eine Projektion auf das Bild und destabilisiert das vertraute ›What you see is what you get‹. Es erschüttert nicht nur den Glauben an die Unmittelbarkeit und Authentizität des bewegten Bildes, der selbst in den Zeiten digitaler Bild (und Ton-)Manipulationsmöglichkeiten nichts an seiner Überzeugungs- bzw. Verführungskraft verloren zu haben scheint. Ganz im Gegenteil – die Dichotomie von Unmittelbarkeit und Hypermedialität gilt immer noch als einer der wesentlichen Antriebsmechanismen für die Entwicklung digitaler Medien(technologien). Sie verunsichert die Herkunftsquellen und Operationen von Wertvorstellungen. Was ist das Eigene und was ist das Fremde? Die Reduktion der indexikalischen Dimension in der audiovisuellen Vorführung rückt sowohl den symbolischen Status wie auch den Scheincharakter (*simulacrum*) der Arbeit, ihre ästhetische Konstruktion, in den Vordergrund.

In der Gegenüberstellung zwischen dem stereotypisierten Erscheinungsbild eines gewalttätig und aggressiv wirkenden Mannes – der übereinstimmende Züge mit den Akteuren auf Klaus Staecks Plakat *Herr lass Hirn regnen auf diese Häupter* (2002) trägt – sowie der konfrontativen Betrachtersprache, die in einem ambivalent narrativen Verhältnis zum Bildcharakter steht, provoziert das Video nicht nur intellektuell, sondern regelrecht subkutan eine individuelle Bedrohungssituation für den Betrachter. Letztendlich scheint die Überlagerung beider Möglichkeiten zu einer Interferenz, zu einer temporären Aufhebung von Differenz zu führen.

Aus der Sicht der vorherrschenden gesellschaftlichen Wertverhältnisse, die Projektions- und Reibefläche für die Identifikation und das Selbstverständnis des Einzelnen, für seine/ihre soziale Zugehörigkeit, Entwicklungsperspektiven und Erwartungshaltungen bilden, suggeriert Dohertys verallgemeinerte, gender- und klassendefinierte Personifizierung der Gewalt eine Bedrohung all dessen, was als zivilisiert, was als gesellschaftlich wertvoll und fortschrittlich angesehen wird und an deren Aufrechterhaltung die (Hoch-)Kultur mit ihren Darstellungsnormen und Bedeutungssystemen einen erheblichen Anteil hat.

Und doch bleibt, wie der Titel besagt, in der Fixierung auf ein Erscheinungsbild und auf ein gesellschaftliches Stereotyp, die Quelle bzw. die Form der Bedrohung unspezifisch. Aus einer sozial polarisierten und zugleich verklärenden Perspektive bildet der Skinhead bzw. Hooligan den kleinsten gemeinsamen Nenner für die Schürung von gesellschaftlichen Vorbehalten und Ängsten. Die gesellschaftlichen Ursachen für die Entstehung von Gewalt und ihre Formenvielfalt lässt dieses Klischee

außen vor. Solche Ängste werden durch Medienbilder gesteuert inszeniert, strategisch verbreitet, mit dem Ziel, dass ihre Rezipienten die ihnen enthaltene Botschaft unkritisch verinnerlichen. Letztlich unterstützen diese Medienbilder eine normierende bzw. konformierende Verhaltensregulation innerhalb bestehender Machtverhältnisse.

Die sich beständig wiederholende Bewegung der Kamera scheint auf den ersten Blick den Eindruck einer traumatischen Erfahrung zu vermitteln, d.h. den zwanghaften Drang, ein traumatisierendes Ereignis immer wieder in der Erinnerung heraufzubeschwören ohne es jedoch zu verarbeiten. Durch die Wiederholung wird das Ereignis seiner Bedeutung enthoben, und das Subjekt verteidigt sich gegen die (Ein-)Wirkung dieses Ereignisses im Bemühen, seine psychische wie die symbolische Ordnung wiederherzustellen. Die beständige Wiederholung deutet auf eine unbewältigte und in dieser spezifischen Konstellation ausweglose Krisensituation. In Bezug auf Lacans Auffassung vom Trauma als einer verpassten Begegnung mit dem Realen, Unfassbaren, Unsagbaren, nicht Kontrollierbaren weist Foster darauf hin, dass Bilder eine traumatische Wirkung *produzieren* und nicht, wie herkömmlich angenommen, reproduzieren:

»As missed, the real cannot be represented; it can only be repeated, indeed it must be repeated. [...] [R]epetition is not production. [...] [R]epetition [...] is not reproduction in the sense of representation (of a referent) or simulation (of a pure image, a detached signifier). Rather, repetition serves to screen the real understood as traumatic. But this very need also points to the real, and at this point the real *ruptures* the screen of repetition. It is a structure less in the world than in the subject – between the perception and the consciousness of a subject *touched* by an image.«¹⁰

Diese traumatisierenden Störelemente, dieser Bruch oder, wie es Roland Barthes nennt, das *punctum*, das die Medienoberfläche, die Projektionsfläche der Darstellung momentan aufreißt und den Betrachter berührt, ist nicht nur in Dohertys Bildformulierung, sondern auch in der Spannung mit und zwischen den unterschiedlichen Sprachebenen und -formen lokalisiert. Diese störende Reibung operiert als audiovisuelles Äquivalent für eine ›verpasste Begegnung mit dem Realen‹, für eine Verunsicherung, eine Traumatisierung durch gesellschaftliche Konflikte.¹¹

Johnston und Doherty arbeiten innerhalb des (post-)modernen individual-künstlerischen Paradigmas und bevorzugen den tradierten,

10 Hal Foster: *The Return of the Real. Art and Theory at the End of the Century*, Cambridge, MA: MIT Press 1996, S. 132. (Hervorh. i. Orig.)

11 Vgl. ebd.

zweckgebundenen Ausstellungsraum. Im Zeitalter zunehmend prozessorientierter, dialogischer und partizipativer Arbeitsweisen, die sich verstärkt auf ethische und politische Aspekte im ästhetischen Prozess orientieren, vertrauen beide Künstler darauf, das Vermögen der symbolischen Darstellungsebene und dessen eingefahrene Wahrnehmungs-, Denk- und Verhaltensmuster infrage zu stellen und den Zusammenhang zwischen Betrachterstandpunkt, Sinn- und Wahrheitsgehalt zu betonen. Auf unterschiedliche Art und Weise geht es in ihren Ansätzen um intellektuelle und emotionale Räume der Interaktion und Projektionsmöglichkeiten, durch die Identifikation und Identität in umstrittenen gesellschaftlichen Räumen öffentlich thematisiert und problematisiert werden können.

Literatur

Bhabha, Homi K.: *The Location of Culture*. London und New York: Routledge 1994.

Foster, Hal: *The Return of the Real. Art and Theory at the End of the Century*, Cambridge MA: MIT Press 1996.

Han, Byung-Chul: *Hyperkulturalität. Kultur und Globalisierung*, Berlin: Merve Verlag 2005.

»Watkins, Peter (1935-)«, www.screenonline.org.uk/people/id/454916/index.html vom 22. Dezember 2006.

www.answers.com/topic/robert-lundy vom 22. Dezember 2006.

www.grandorange.org.uk/history/Early_Years.html vom 22. Dezember 2006.