

IV OPERATIONEN AM ›BILD DER FRAU‹. SICHTBARE BEWEGUNGEN IN EINEM FESTEN RAHMEN

Die ›Videokünstlerin‹ als besserer Kameramann

Der Benjaminsche Operateur, das heißt der Film als Subjekt zur Transformation von Wirklichkeit, ist ein Komplex von ineinander wirkenden medialen, sozialen, ökonomischen, körperlichen und ästhetischen Faktoren. Was heißt es, diesen durch die Figur des *Kameramanns* versinnbildlichten epochalen Eingriff auf die Figur der *Videokünstlerin* zu übertragen? Auch die paraphrasierte Form sollte nicht mit einzelnen künstlerischen Strategien verwechselt, sondern als ein semiotischer Operateur verstanden werden. Fernsehen und Video bedeuteten für das Körperbild und Wirklichkeitsverständnis einen erneuten, konstitutiven Eingriff in die Wahrnehmung von Raum und Zeit, den ich in Anlehnung an Benjamin im folgenden Kapitel mit der operativen Perspektive der *Videokünstlerin* zu erklären versuche.

Das Live-Bild veränderte die Beziehung zwischen Subjekt und Bild, insofern es in das Dispositiv der spiegelbildlichen Selbstvergewisserung eingriff. Wie Friederich Heubach in *Die verinnerlichte Abbildung oder Das Subjekt als Bildträger* darlegt, geht es im Diskurs zum Verhältnis von Subjekt und elektronischem Bild um die Performativität eines an sich instabilen Rahmens, der an keiner Grenze halt macht und selbst keine stabile Grenze bietet.¹ So können die Grenzen des Monitorbildes, die Kanten so sehr wie die Glasfläche, nur eine Metapher für den eigentlichen Rahmen sein, in welchem das Bild wahrgenommen wird. Die eigentliche Grenze des elektronischen Bildes bleibt indes virtuell. Ebenso wenig wie dieser Rahmen fixierbar ist, ist er jedoch grenzenlos. Im Gegenteil, sein Wesen ist es, Grenzen zu erzeugen. Er geht in das Subjekt ein und durch es hindurch. Mit seinem Vergleich zwischen Video und Spiegel verdeutlicht Heubach, dass über die Vermittlung des Videos Realitäten geschaffen werden: verinnerlichte Bilder, räumliche und zeitliche Konfigurationen, die die Vorstellung von Selbst und Wirklichkeit rahmen. Video ist demzufolge, zumindest in der zu Beginn der 1970er Jahre erforschten Situation des Closed Circuit, allem voran eine Technik der Rahmgebung für das Subjekt, die diesem Gestalt verleiht. Heubach verdeutlicht, dass es mit Video besonders gut möglich war, die Instabilität der Grenze von Realität und Bild, für die der Prozess der Rahmung ja zuständig ist, zu reflektieren:

1 Heubach 1983.

In der simultanen Bildaufnahme und -wiedergabe (über den Monitor) fallen die reale Existenz und die im Bild zusammen. Genau dies bildet das entscheidende mediale Kriterium des Videosystems und lässt es in gewisser Weise dem Spiegel näher stehen als dem Film. [...] in dieser kontinuierlichen gleichzeitigen Erfahrung als Abbild und als Existenz erfährt sich schließlich das Subjekt nicht mehr als entweder im Bild *oder* in einer Realität situiert, sondern *in einer Abbildungsrealität*. Sein Verhältnis zu sich ist ein Abbildungsverhältnis geworden, mit den weiter unten nur angedeuteten Folgen für seine Subjektivität. Das entscheidend Neue des Mediums Video ist also nicht, dass es ein schnelles Bild von der Realität liefert, sondern dass es die Differenz zwischen beiden aufhebt. Schärfer formuliert: Es liegt darin, dass dieses Medium *kein* Bild von der Realität gibt, sondern in sie eingeht und zu einer sie regulierenden Funktion, zu einem Dispositiv der Realität wird.²

Diese eingreifende Perspektive von Video aber erklärt die zweite Verschiebung des metaphorischen Transfers vom *Kameramann* zur *Videokünstlerin* noch nicht: Gegenüber der als neutral gelesenen männlichen Form markiert die in der weiblichen Form angesprochene Transformation des Benjaminischen Operators eine weitere Spezifizierung, die im Rahmen des folgenden Kapitels konkretisiert wird. Die Frage nach der Verknüpfung von Mediendiskurs und den Konstruktionen von Geschlecht infiziert die Universalform des medientheoretischen Subjekts mit einer Differenz. Wie mit Bezug auf die Fragen der (feministischen) Repräsentationskritik gezeigt, macht diese Differenz allerdings nur Sinn, wenn sie nicht durch andere, naturalisierende Universalformen erklärt, sondern in ihrer historischen Kontingenz erkannt wird. Aus dieser Perspektive versteht sich *die Videokünstlerin* als Aufforderung, nicht nur das bewegte Bild als solches, sondern die Bewegungen von Bildern im Sinne ihrer kulturellen Signifikanz, ihre Veränderungen, zeitlichen und räumlichen Transformationen, zu reflektieren. *Die Videokünstlerin* reagiert auf die Geschichte von Bildern – insbesondere den symptomatischen Stellenwert des Bildes der Frau – und nutzt die neue Technik des bewegten Bildes, um die historischen Vorlagen von innen heraus in Bewegung zu versetzen, indem sie sie mit Differenz (Abweichungen und Differenzierungen) infiziert. Dabei kommt Video als einer Rahmen-Technik eine paradigmatische Funktion zu, die es möglich macht, ein Wechselverhältnis zwischen dem historischen Rahmen der Darstellbarkeit, dem klassischen Rahmen des Bildes der Frau, den Rahmenbedingungen der eigenen Arbeit (Kontext, Situation) und dem medialen Rahmen zu erforschen.

2 Heubach 1983, S. 63.

Andauernde Bewegungen in einer Ausstellung von Lili Dujourie



Abb. 36: Lili Dujourie, *Hommage à ... I*, 1972

Eine junge Frau liegt nackt auf einem großen Bett. Wellenartig umspielen die Falten der weißen aufgeworfenen Laken den Körper. Das Bett wirkt wie ein Floß, eine Insel inmitten eines spärlich ausgeleuchteten weißen Raumes mit weißem Dielenboden, einer Flügeltür im Hintergrund, ein paar am Boden liegenden Kleidern, einem Waschbecken. Hin und wieder bewegt sich die scheinbar Schlafende, räkelt sich, kriecht, wirft sich umher. Auf fünf Monitoren an zwei gegenüberliegenden Wänden werden die nur leicht variierenden Teile des Zyklus' *Hommage à ... I–V* (1972) von Lili Dujourie gezeigt. Auf der einen Seite befindet sich zwischen den Teilen I und IV außerdem ein Monitor mit dem Video *Koraal* von 1978. Es zeigt die Hände einer Frau, die sehr langsam und betont eine Apfelsine schälen und sie schließlich auseinander brechen. Der Blick der Kamera ist statisch und in extremer Nahsicht. Hinter der Apfelsine in der Bildmitte ist der Reißverschluss einer Jeans zu sehen.

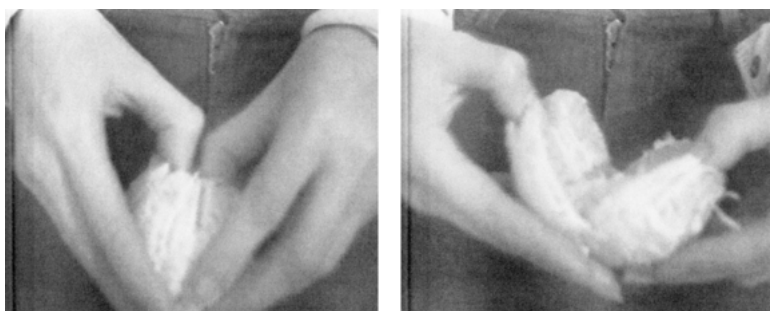


Abb. 37: Lili Dujourie, *Koraal*, 1978

Der gewählte Ausschnitt, so sehr er der natürlichen, entspannten Haltung der Arme entspricht, unterstreicht die erotische *Handlung*. Die Finger, welche die Apfelsine umfassen, während die Daumen in die mittlere Öffnung dringen, um die Frucht zu halbieren, formen zwischen sich eine herzförmige Figur,

welche den fokussierenden Rahmen wiederholt und vereindeutigt.³ Die sinnliche Geste wird ebenso zu einer sublimen, sich transzendierenden Andeutung⁴ wie in dem Aufbrechen der Apfelsine – des chinesischen Apfels, der verbotenen Frucht – auch die Andeutung eines gewaltsamen Aktes zu sehen ist, der etwas Verstörendes hat. An ihr zerbricht nicht nur die Frucht, sondern auch die Zartheit der sexuellen Anspielung. Und schließlich zerbricht an ihr die Illusion, die im Brechen der Frucht mehr sehen möchte als das, was es vordergründig ist.

Eine Retrospektive im Badischen Kunstverein macht mich 2003 auf das frühe Videowerk der belgischen Künstlerin Lili Dujourie aufmerksam, welches mir zuvor, da ihre Werke in den wenigsten Videosammlungen vertreten sind, leider nicht bekannt war. Da sich die Situation, in der ich ihre Videos hier zu einer Gesamtheit geschlossen betrachte, wesentlich von dem Studium einzelner Bänder in einem Screening Raum, in dem ich selber Vor- und Rücklauf der Bänder betätigen kann, unterscheidet, beziehe ich die Ausstellung als Bedingung, die sie für meine Rezeption schafft, in die Reflexion ein. Ich habe mich folglich entschieden, Dujouries Arbeiten als Gruppe zu besprechen und die Beziehungen zum Raum und meiner Situation als einer beweglichen Betrachterin, die zwischen den Monitoren hin und her gehen kann mitzureflekieren.

Alle Videos, insgesamt vierzehn, werden zusammen in einem dunklen Raum mit Monitoren entlang der Wände gezeigt. Auf einfachen Sitzbänken gegenüber den schwarz-weiß flimmernden Bildschirmen sitzen ein paar AusstellungsbesucherInnen. Die Anordnung der Monitore und Sitzbänke ist streng symmetrisch und unterstreicht die Stille der Arbeiten, die allesamt ohne Ton sind. Beim Eingang befindet sich als erstes ein Monitor, der eine junge Frau – barfuß, mit weißem T-Shirt und dunkler Hose – im Gegenlicht vor einem großen Panoramafenster zeigt. Langsam geht die Figur dieser Arbeit auf und ab, als ob sie auf etwas warte. Zu ihren Füßen liegt ein Hund auf einem Teppich. Der Blick aus dem Fenster geht aufs Meer hinaus, dessen ruhige Bewegungen die Ausdehnung des fünfzehnminütigen Ausschnitts mit dem poetischen Titel *Passion de l'été pour l'hiver* (1981) unterstreichen. Das Bild wiederholt sich in einer anderen Arbeit, die drei Monitore weiter in der gleichen Reihe steht:

3 So erinnert die geschlossene Form der Hände auch an das von der Lesbenbewegung als Erkennungszeichen verwendete Vagina-Symbol der dreieckförmigen Hände, vgl. Nabakowski 1975.

4 Vgl. Fishers Interpretation einer »zärtlichen Liebkosung« als einer Form der Verfremdung bei Dujourie, die keine Figur der Zerstörung sei, sondern eine Berührung, die eine sinnliche Begegnung mit dem Anderen suche: »Es zeigt sich auch in der unverkennbaren Sinnlichkeit von Koraal (Koralle), 1978, das um das strenge Bild eleganter Finger gebaut ist, die langsam eine Orange schälen und mit erotischer Zärtlichkeit in Spalten zerteilen. Die Idee der Skulptur wird als eine haptische, psychische Konstruktion erlebt, die mit der Entfernung der aufeinander folgenden Schichten implodiert und sich aus dem Umgebenden zurückzieht, um sich erst wieder zu öffnen, sobald die Figur das Blickfeld verlässt und einen leeren Innenraum freigibt. Es scheint, als könne man sich dem Gefühl des Unendlichen nur durch eine intensive Intimität annähern«, Fisher 2002, S. 16.



Abb. 38: Lili Dujourie, *Sonnet*, 1974

In *Sonnet* (1974) steht eine Frau in einem langen Kleid vor einem großen, mehrteiligen Sprossenfenster mit Blick in einen Garten. Sie geht langsam auf und ab, blickt aus dem Fenster und zeigt sich in durchscheinenden Spiegelungen schemenhaft von vorne. *Sanguine* (1975) zeigt eine junge Frau in tief dekoltiertem, geknöpftem Kleid mit Highheels auf einem Stuhl, die Arme lässig zwischen den Beinen hängend, die das ohnehin kurze Kleid reizvoll hoch raffen. Ihre ebenso lasziv wie gelangweilt anmutenden Posen machen die *Rötelzeichnung* (Sanguine) zu einem Verweis auf klassische Genrezeichnungen.



Abb. 39: Lili Dujourie, *Sanguine*, 1975

Daneben ein Monitor mit einem nicht allzu schnell zu durchschauenden Bildaufbau: Ein hoher Säulensims eines Kamins und an die Wand gelehnt ein einfacher, hoher, ungerahmter Spiegel, in dem eine junge Frau zu sehen ist – barfuß, die Haare nach hinten gebunden, in Jeans und Hemd – mal hockend, mal stehend: *Effen Spiegel van een stille stroom* (1976). Gegenüber, an der anderen Seite des Ausstellungsraumes, ist die gleiche Säule in einer weiteren Arbeit zu sehen: Eine nackte, junge Frau steht in klassischen Kontrapost-Stellungen abgestützt auf den Sims eines zugemauerten Kamins. Sie wirkt eigenartig weit entfernt. Ein zweiter Blick verrät den Szenenaufbau: Sie ist nur über eine Spiegelung zu sehen, offenbar in demselben schmalen, vertikal aufgestellten Spiegel, aber nun an der gegenüberliegenden Wand: *Spiegel* (1976). Die gegenüberliegende Anordnung der beiden Videos in der Ausstellung wiederholt und verstärkt die Wirkung dieses Spiegelmotivs.

Auf zwölf der vierzehn Monitore ist eine junge Frau im Bild, deren langatmige Bewegungen ein Gefühl von Dauer vermittelten. Ihre Gesten scheinen einem undefinierbaren Rhythmus zu folgen, der sie jeweils auf das Ende einer eingenommenen Haltung warten lässt, bevor sie sich wieder bewegt – ohne dass ersichtlich würde, dass sie wüsste, worauf sie wartet. Unwillkürlich übersetze sich dieses wiederkehrende Motiv in eine ähnliche Handlung zwischen den Bildschirmen.



Abb. 40: Lili Dujourie, *Effen spiegel van een stille stroom*, 1976



Abb. 41: Lili Dujourie, *Spiegel*, 1976

Langsam gehe ich zwischen den Monitoren auf und ab und warte auf Veränderungen, warte – mich kaum bewegend – darauf, dass sich die Bilder stärker in Bewegung setzen. Die Spannung aber wird in keiner der Arbeiten gelöst. Als Loop geschaltet, so dass sie aufgrund ihrer unterschiedlichen Bandlängen in immer neuen und doch sehr ähnlichen Varianten nebeneinander her laufen, umschließen die vierzehn gezeigten Arbeiten einen Innenraum, der zugleich leer *und* angefüllt ist – von der eigentümlichen Spannung einer Leere, die sich als Folge wiederholter Motive und kaum merklicher Bewegungen einstellt. Der installative Charakter, der an sich keine zwingende Bedingung zur Ausstellung von Dujouries Bändern ist, schafft eine Form der atmosphärischen Verdopplung der Videos und legt die Korrespondenzen und wiederholten Strukturen räumlich frei. Auf diese Weise wird das Gefüge von Zeit und Raum als Medium der Ausstellung und der Videos erfahrbar. Klassische Posen oft gesehener Frauendarstellungen öffnen einen Bildraum von großer

Ausdehnung in die Vergangenheit. Gleichzeitig aber ist es die Gegenwart, die bildlich *festgehalten* wird: in der geringen Bewegung, der langen Weile eines wartenden Moments, der die Zukunft als das Erwartete und doch nie Eingebrochene präsent werden lässt.

In der Verdichtung der wiederkehrenden Motive, welche die Zuschauerschau der Arbeiten Dujouries erwirkt, vermittelt sich mir das zentrale Thema: das Bild einer jungen Frau – der Künstlerin selbst – als ein bewegtes Bild in einem starren Rahmen. Ihre minimalen und langsam ausgeführten Bewegungen in nahezu undefinierten Räumen werden zum Ausgangspunkt einer Interpretation. Immer wieder zeigt sich Dujourie eingebunden in ein klassisches Gebäude, das ihrem Körper die Wiederholung klassischer Posen abzuverlangen scheint. Sie zeigt sich in Räumen ohne Ausgänge. Und doch ist sie es, die sich in diesem statischen Bildrahmen bewegt. Bisweilen verlässt sie ihn *förmlich* und verschwindet aus dem Blickwinkel der Kamera. Ihre Situation lässt sich metaphorisch lesen: Die komplexen Beziehungen zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, Rahmen und Handlung, Einzelwerk und Diskurs verdichten sich hier zu einem möglichen Bild für die Verbindung von *Künstlerin* und *Video* zu Beginn der 1970er Jahre. Zugleich aber, und das wird in der Ausstellung erfahrbar, ist dieses Beziehungsgeflecht aktiv: Es geht um die existenzielle Verbindung von Bild, Raum, Zeit und Sein – um ein *im Bild Sein*, eine Daseinsauffassung, die der Realität der Repräsentation gerecht zu werden sucht. Mit Video war eine Berührung zwischen einem isolier- und wiederholbaren Bildraum und einer Aktion im gegenwärtigen Raum gegeben, die zuvor noch kein anderes Medium in dieser Weise hergestellt hatte. Im Folgenden wird es mir darum gehen, zu zeigen, wie Dujouries Videobilder durch ihre aktive Verbindung von Aktion und Repräsentation auf die enge Beziehung zwischen Bild, Körper und Frau verweisen.

»She is nothing but our gaze«?⁵ Positionsbestimmungen in und vor Bildern



Abb. 42: Lili Dujourie, *Hommage à ... II*, 1972

Die Kamera ist in den Raum der jungen Frau eingedrungen. In *Hommage à ... I–V* nimmt der Blick des Objektivs eine klassisch voyeuristische Position ein. Mit seinem Blickwinkel aus einer scheinbar leicht erhobenen Position, beobachtet er die auf dem Bett Liegende aus einer Perspektive, die im narrativen Film meist als das körperlose Auge des Erzählers/der Erzählerin erscheint. Der Winkel der Kamera führt zu dem Effekt, dass das Zimmer wirkt, als wäre es schräg gestellt: ein abschüssig anmutender Bühnenraum, der sich den Betrachtenden entgegen zu neigen scheint, weil er den Boden zur Bild-

5 Brouwer 1996, S. 266.

fläche anhebt und damit die Konvention verlässt, das Erleben einer normalen Augenhöhe wiederzuspiegeln. Stattdessen mutet die Perspektive schwebend an, als könne ein körperloses Auge unbemerkt und geräuschlos den Raum durchwandern. Dieser *losgelöste* Effekt des gewählten Ausschnitts, der das Bett oberhalb der horizontalen Bildmitte platziert und für den glatten Boden im Vordergrund die gesamte untere Bildhälfte reserviert, wird durch die Beleuchtung eigentümlich verstärkt. Es wirkt, als sei lediglich ein kreisförmiger Lichtkegel in das Zimmer der *Schlafenden* eingedrungen. Das eigenartig schattenlose Licht, mangelnde Tiefenschärfe und schlechte Ausleuchtung verstärken den Blick des *Spions* – als sei es ein Nachtsichtgerät, das hier Einblick in eine intime Szene gewährt. Diese Inszenierung erinnert an *Étant donnés* (1946–66), jenes letzte Werk von Duchamp, in dem eine liegende Frau aus Wachs in lasziver Pose mit Petroleumlampe in der Hand für einen Blick drapiert wurde, den die Ausstellungsbesuchenden schaulustig durch zwei Löcher auf Augenhöhe in einer alten, rustikalen Tür riskieren dürfen. Duchamps ebenso verspielt wie surreal anmutende Inszenierung zum unausweichlichen Blick zwischen die Beine der Liegenden gilt als eine ironische Aufdeckung des voyeuristischen Blickregimes, jenes für die (Kunst-)Betrachtung konstitutiven Begehrens, das in der Idee des interesselosen Wohlgefallens gelegnet wird.⁶



Abb. 43: Lili Dujourie, *Hommage à ... III*, 1972

Aber hat nicht auch die Liegende in der Inszenierung Dujouries den *Ein-dringling* vorausgesehen? Ist ihren Posen nicht auch eine Vorwegnahme des schaulustigen Blicks zu entnehmen und damit eine Form der Antwort auf die antizipierte Betrachtung zu erwarten? Marianne Brouwer sieht in den Posen Dujouries und der malerischen Draperie ihres Bettlakens bekannte Meistergemälde zitiert, die das Bild zu einem *Tableau Vivant* werden lassen:

Gradually we may begin to recognize something familiar about her, resembling a déjà-vu. It is there in the very poses of the woman, as though her attitudes were part of a repertory. It is there in the axis around which her movements rotate, at the center of the painterly perspective. The sheets through her gestures seem to undergo a metamorphosis and become the rich drapery we associate with Titian's *Venus* or Manet's *Olympia*. There is the arm, flung aside or bent under the neck like the one of Goya's *Maya*. The long, curved back that we know from Ingres. The legs, opening up or dangling from the bed, give us Courbet. Each posture recalls yet another

6 Vgl. Bahtsetzis 2005 (mit Verweis auf Hentschel 2001).

famous painting, as though in *tableau vivant*. She lies there like a painter's dream, presenting herself, opening herself up to the gaze: the perfect painter's model.⁷

Die kenntnisreiche Nachzeichnung der scheinbar signifikanten Posen Dujouries führt Brouwer selbstkritisch dazu, die Wirkung der sich auf dem Bett räkelnden Schönen vor allem in der Spiegelung des Betrachterblicks zu sehen. Ihr Blick, der ebenso lustvolle wie wissende Blick der Kunsthistorikerin, begegnet sich in den Posen Dujouries selbst und gibt dem Narzissmusthema damit eine weitere, aufschlussreiche Wendung, in der es nicht länger um den vermeintlichen Narzissmus der Künstlerin geht, sondern nun um den der Betrachtenden:

Reversing roles, she becomes the lake into which Narcissus gazes – Narcissus being anyone, man or woman. [...] She is whatever we make of her, the projected image of desire, of art, of beauty, of memory. She herself is *no place*.⁸



Abb. 44 a, b: Lili Dujourie, *Hommage à ... IV und V*, 1972

Auch Mieke Bal zielt in ihrer Interpretation des Zyklus *Hommage à ...* auf diesen projektiven Rahmen, durch den das Bild den Blick des Betrachters/der Betrachterin animiere. Anders als Brouwer jedoch, die das »*no place*« als Leere eines Zeichens für die Kunst selbst interpretiert⁹, ist Bal an einer spezi-

7 Brouwer 1996, S. 265.

8 Ebd., S. 267.

9 Vgl. ebd., S. 268: »The waiting, the surrender to ennui, the muteness and sometimes failures of impatience shown in her videos are all related to the process of making art. [...] The artist does not discover her subject; instead it finds her. Sometimes it takes a long time passed in waiting before it reveals itself. All of her works show a quest for the sublime.« Nach Brouwer steckt in Dujouries Verdopplung des Wartens ein genialer Schachzug: das Warten selbst werde zu dem, was sich findet, werde zu seiner eigenen Zukunft. Es muss den Rahmen nicht verlassen, sondern vermag, im Gegenteil, ihn selbst zu definie-

fischen Konnotation des Blicks interessiert, der *die Frau als Zeichen* rahmt und sie dem voyeuristischen und fetischisierenden Blickregime unterstellt. Mit einem Vergleich zu Rosalind Krauss' Deutung von Cindy Shermans *Untitled Filmstills* hebt sie hervor, dass auch Dujouries Posen eine »Erinnerung hervor[rufen], wenn auch ohne originäres Vorbild«.¹⁰ Aber posiert Dujourie demnach überhaupt?

Die Vorstellung einer Vermischung von Stereotype und Maskerade drängt sich auf [...]. Mit anderen Worten: Dujouries Posen bieten uns die »Frau« als Konstrukt, zusammengesetzt durch männliche Begierde, Furcht und Phantasie; und zur gleichen Zeit zeigen sie »die Frau« als durch sich selbst konstruiert, als jemand, der das Spiel spielt, wenn auch innerhalb von Zwängen, auf die sie nicht so einfach einwirken kann. [...] Es gibt keine brutalere Dekonstruktion der »Natürlichkeit« von Posen – jeder Art von Posen – als diese sich bewegenden Abbilder von etwas, das wir gewohnt sind auf unbeweglichen Gemälden zu sehen.¹¹

Bals deutliche Positionsbestimmung, die in Dujouries Videoarbeit das feministische Projekt einer Dekonstruktion naturalisierender Frauendarstellungen am Werk sieht, widerspricht der Einschätzung Brouwers, die trotz der von ihr so treffsicher formulierten Bezüge in Dujouries Videos keine feministische Aussage am Werk sehen kann. Vielmehr sucht Brouwer einen Anschluss an den Begriff *reiner Kunst* – einer Kunst, die entsprechend moderner Maßstäbe als etwas erkennbar sein soll, das nichts sei, außer es selbst.¹² Bal zeigt sich stark überrascht. Sie teilt Brouwers Charakterisierung von Dujouries Videos als »nachdenkliche Bilder« [pensive images], die sie selber als »theoretische Objekte« versteht, sieht aber gerade in der von Brouwer mit kunsthistorischen Assoziationen belegten Referenzialität von Dujouries Arbeiten eine Reflexionsebene, die bewusst den engen und selbstreflexiellen Rahmen des *l'art pour l'art*-Konzeptes verlässt – zugunsten eines komplexeren Repräsentationsverständnisses:

Für mich ist das [Brouwers Statement, S.A.] eine absurde Feststellung, ein verzweifelter Versuch, »Kunst« von »Leben« zu trennen, und daher Kunst mundtot zu machen. Offensichtlich haben Dujouries Videos etwas über Kunst zu sagen: zum Beispiel über die Auswirkung von Kunst auf sexuelle Politik. Wie ich ausführen will, repräsentieren diese Werke das historische Rahmen, dass das Rahmen im Hier und Jetzt bestimmt und das Repräsentation, vor allem von Frauen und durch Frauen, zu einer noch größeren Herausforderung macht.¹³

ren. Diese moderne Kondition eines selbstreflexiven Kunstbegriffs erlaube es nicht, in den Posen Dujouries mehr als einen Verweis auf sich selbst zu sehen.

10 Bal 1998, S. 67.

11 Ebd.

12 Die eindeutige, auch von Mieke Bal zitierte Passage, lautet: »Most important; her videos do not comment on sexual politics. They are first and foremost a testimony about art, about her relationship to the making of art, about the kind of artist she will be«, Brouwer 1996, S. 268.

13 Bal 1998, S. 61.

Das Rahmen im Hier und Jetzt. Video als performativer und analytischer Rahmen

Mieke Bals Überlegungen zur Bedeutung von Rahmen im Videowerk von Lili Dujourie sind grundsätzlicher Art. So unterscheidet sie in Anlehnung an Jonathan Cullers semiologisches Konzept zur Rahmung von Zeichen zwischen dem Begriff des Kontexts und dem des Rahmens.¹⁴ Üblicherweise, so die Autorin, ist die historische Kontextualisierung eines Werks an einem Gesamtbild interessiert, so dass durch die Benennung von Zusammenhängen die Phantasie einer Vollständigkeit beschworen werde. Der Begriff des Kontextes impliziere ein Interpretationsproblem, wie Culler anmerke, denn der Verweis auf einen Kontext sei insofern simplifizierend, als er ein Außen postuliere, das die Bedeutung des Werkes determinieren soll. Gleichzeitig müsse aber auch jener Kontext erst hergestellt werden und sei folglich ein verheimlichtes Konstrukt. Der Kontext ist demnach nicht weniger als die Bedeutung des Werks selbst ein Text, der erstellt und gelesen werden muss. Im Unterschied dazu ist Cullers Verständnis vom Rahmen performativer Art: *Rahmen* [framing] ist ein Prozess und nicht eine äußere Größe. Das Rahmen – von dem auch Bal im Zitat oben spricht – ist die Technik einer Hervorbringung, die Frage nach dem ›wie‹ als Bedingung einer Sichtbarkeit. So ist das Rahmen ebenso konstitutive Bedingung für das Erscheinen eines Werks, Bedingung seiner Differenz, wie es gleichzeitig Teil desselben ist. Es hat eine trennende Funktion. Die Rahmen-Analysen Bals lassen einen Transfer zu, der das Problem eines performativen Rahmens nicht allein bei Dujourie verhandelt sieht. Viele der frühen Videoarbeiten, die sich mit dem begrenzten Format des Monitors befassen und die mediale Grenze als eine wirksame Differenzierung im Bildraum erkennbar machen, zeigen formal eine vergleichbare Fragestellung. Die ästhetische beziehungsweise auch semiologische Frage nach der für das Bild konstitutiven Wirksamkeit des Rahmens ist selbstverständlich nicht auf den Diskurs der Videokunst beschränkt. Aber Video war in seiner damaligen Form ein geradezu prädestiniertes *theoretisches Objekt*, die Frage des Rahmens zu erforschen: Mit dem bewegten Bild in einem statischen Rahmen – und hier ist die Monitorgrenze von vornherein stabiler als die Projektionsgrenze des Kinofilms¹⁵ – wurde die differenzierende Funktion

14 »Da die Phänomene, mit denen Kritik zu tun hat, Zeichen sind, Formen mit gesellschaftlich konstituierten Bedeutungen, könnte man versuchen nicht an Kontext, sondern an das Rahmen von Zeichen zu denken: Wie werden Zeichen konstituiert (gerahmt), durch verschiedene diskursive Praktiken, institutionelle Übereinkommen, Wertesysteme, semiotische Mechanismen?«, Jonathan Culler [Framing the Sign: Criticism and its Institutions, London 1988] zitiert nach Bal 1998, S. 46. Vgl. außerdem den früheren und grundsätzlichen Text *Semiotics and Art History*, den Bal zusammen mit Norman Bryson verfasste und in dem ein eigener Abschnitt die Problematik des Kontextbegriffs aus zeichentheoretischer Perspektive behandelt – in Auseinandersetzung mit Jacques Derridas paradigmatischer Rahmen-Studie zu Parergon und Passepartout.

15 Wie Laura Mulvey darlegt, ist der illusionistische Rahmen des Kinoereignisses auf die Transgression des Leinwandraumes angewiesen: »Der Film hat hier die Funktion, so genau wie möglich die ›natürlichen‹ Bedingungen menschlicher Wahrnehmung zu reproduzieren. Kameratechnische Möglichkeiten (besonders am Beispiel der Tiefenschärfe zu exemplifizieren) und Kamerabewegungen

des Ausschnitts unmittelbar angesprochen. Das Bild scheint aus einer projektiven Tiefe – der Bildröhre – auf einer Fläche zu erscheinen, deren Grenzen nicht allein die äußeren Kanten sind, sondern vor allem die Glasscheibe als Ort der Bild-Erscheinung selbst. Anders als eine Leinwand ist die *Mattscheibe* des Fernsehmonitors keine durch Applikationen objekthafter Elemente störbare Bildfläche.



Abb. 45: Wolf Vostell,
YOU-Happening, 1964



Abb. 46: Gruppe Art Farm mit Chip
Lord, Doug Michels und Curtis -
Schreier, Media Burn, 1975

Techniken wie Schneiden, Reißen, Falten etc., die als attackierende Techniken gegen den Bildträger Leinwand aus der Avantgardegeschichte bekannt sind, waren streng genommen nicht sehr variationsreich auf das neue Medium zu übertragen. So ist aus den Anfängen der Videokunst zwar bekannt, dass Nam June Paik Fernsehbilder *auf den Kopf stellte* oder mit Magneten *ablenkte* (1963–1965), Wolf Vostell Fernseher begrub oder verbrannte (1963–65) oder die Gruppe Ant Farm in *Media Burn* (1975) mit einem Cadillac zur Wand aufgebaute Fernsehmonitore durchstieß, aber diese Experimente schienen vergleichsweise schnell erschöpft, da sie recht offensichtlich an die eigentliche, invers gerichtete Tiefe des Monitors nicht heranreichten und das Fernsehbild folglich nicht nachhaltig zu attackieren vermochten.

Interessanter schien es dagegen diese neue Art der Grenze des Bildschirms buchstäblich *von innen heraus* zu reflektieren und zu problematisieren. Gottfried Bechthold etwa machte 1971 durch eine Reihe von Tests auf den Fernseher als Kiste aufmerksam und wies diese bildlich als einen Körper mit Innenleben aus: In den Videos *Test I/II* und *Waterproof* nähert er sich der Kamera jeweils langsam von Weitem auf einer ländlichen Allee. In dem Moment, in dem er so nah ist, dass der Ausschnitt nur noch einen Teil seines Oberkörpers zeigt, beginnt er zu handeln. Einmal wirft er zunächst mit kleinen Steinchen und anschließend mit Lehmklumpen und ein anderes Mal schüttet er einen Eimer Wasser in Richtung der Kamera. In beiden Arbeiten werden die Attacken durch die Grenze abgewehrt, die die Bildschirmfläche herstellt. Einmal bleiben die Lehmklumpen wie von innen an der Bild-

(bestimmt durch die Aktion des Protagonisten), kombiniert mit unsichtbarem Schnitt (den der Realismus erfordert), tragen dazu bei, die Grenzen des Leinwandraumes zu sprengen«, Mulvey 1980, S. 39. Anders als das Fernsehen, das immer auch in seiner jeweiligen Umgebung erlebt wird, zielt das Kino auf eine Immersionserfahrung, welche die Zuschauer den Raum, in dem sie sich befinden, nach Möglichkeit für die Dauer des Films vergessen lässt.

schirmfläche kleben, das andere Mal wird das Wasser zurückgehalten und rinnt an der Scheibe herab. Aber an welcher? Es entsteht der Eindruck, es gäbe eine geteilte, transparente Berührungsfläche zwischen Bild und Betrachtung – als sei der Fernsehkörper nur eine Objekthülle als Grenze zwischen dem Geschehen im Bild und dem davor.

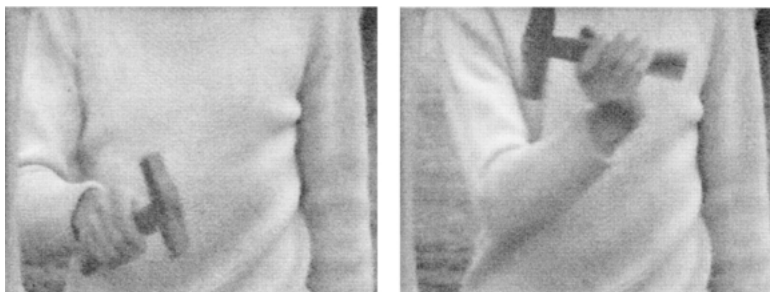


Abb. 47: Gottfried Bechtold, *Test 1*, 1971

Bechtold klopft wörtlich den Rahmen der Kiste ab, so als schliege er von innen gegen die Außenbegrenzung des Bildes: Mit einem Hammer klopft er entlang des Rahmens, wobei ein hölzernes Geräusch den Eindruck verstärkt, dass er auf eine Kiste schlägt. Er verhält sich der naiven Vorstellung vom Mann in der Kiste entsprechend, aber die Wirkung ist in ihrem Verweis auf den Rahmen genau gegenteilig, weil sie den magischen Glauben an das Geschehen auf dem Bildschirm herausfordert. Ganz ähnlich verhält es sich mit zwei Videobeispielen von VALIE EXPORT, *Touching. Body Poem* (1970) und *Hauchtext: Liebesgedicht* (1973).



Abb. 48: VALIE EXPORT, *Touching. Body Poem* 1970

In *Touching* sieht man stampfende Füße von unten, die von innen gegen die Monitorfläche zu treten scheinen, und in *Hauchtext: Liebesgedicht* sieht man die Künstlerin von vorne, während sie eilig und angestrengt den Betrachter entgegenhaucht, so dass die Monitorscheibe durch ihren Atem zu beschlagen scheint. Bei der Beschreibung der Arbeit sträubt sich mein aufgeklärtes Bewusstsein gegen die einfache Wiedergabe dessen, was zu sehen ist: EXPORT tritt mit Füßen von innen ans Glas oder haucht mir entgegen. Die

Eindrücke, die diese Arbeiten durch ihre Sichtbarmachung der Bildgrenze erzeugen, widersetzen sich der alltäglichen Unsichtbarkeit des Mediums beim Fernsehschauen. Fast unwillkürlich versuche ich in der Beschreibung, dem Trick dieser Arbeiten auf die Schliche zu kommen. Der *Hauchtext*, der mir die Sicht versperrt, lässt dies durch ein ironisches Spiel mit Nichterkennbarkeit ›sichtbar‹ werden. Er erinnert daran, dass Spiegel, Brillen und Fensterscheiben angehaucht werden, um sie frei zu putzen. Hier aber führt das Hauchen nicht zu einer Klarsicht, sondern im Gegenteil zu einer Visualisierung der Mattscheibe. EXPORT haucht mehrzeilig, was den Eindruck einer Textwiedergabe verstärkt. Das Liebesgedicht selbst aber bleibt unlesbar – weder lässt es sich in eine bekannte lyrische Formulierung übersetzen noch erfährt man den Adressaten, noch scheint die Aktion selbst dem romantischen Bild von einem eingehauchten Liebesschwur zu entsprechen, der die Betrachtenden unmittelbar ansprache. Auf diese Weise thematisiert ihre Arbeit an der Grenze zu mir, der Betrachtenden, eine Schnittstelle, die noch eine weitere Grenze markiert, nämlich die meines Verständnisses. Ich kann das Liebesgedicht nicht lesen, kann mich nicht identifizieren. Der kondensierte Atem schlägt meinem Bedürfnis nach einem klaren Durchblick wie kalter Rauch ins Gesicht.

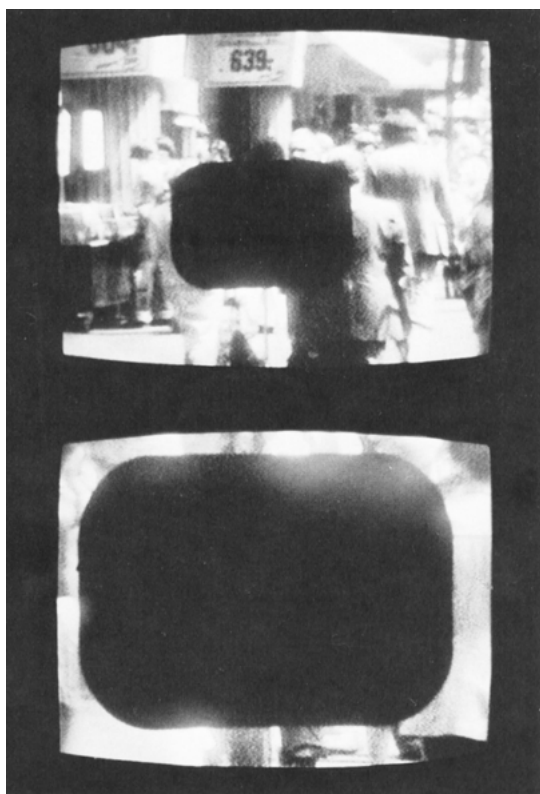


Abb. 49: Reiner Ruthenbeck, *Objekt zur teilweisen Verdeckung einer Video-Szene*, 1972–74

Diese frühen, konzeptuellen Videoarbeiten thematisieren jene Grenze, die als eine spezifische Dimension des (neuen) Rahmens verstanden werden kann. Das eigentümlich Paradoxe dieser Arbeiten ist, dass sie mit Hilfe illusionistischer Vorgehensweisen anti-illusionistisch arbeiten: Sie suggerieren eine Berührungsfläche, die zwar materiell und raum-zeitlich nicht gegeben ist, dafür aber psychisch real existiert. Indem sie diese bildlich – durch illusionistische aber durchschaubare, einfache Tricks – konkretisieren, arbeiten sie an ihrer Dekonstruktion. So ist zum Schutz der Kamera jeweils eine Glasschicht nötig, welche die Trennung im Grunde verdoppelt. Im Unterschied dazu dekonstruiert etwa Reiner Ruthenbecks *Objekt zur teilweisen Verdeckung einer Video-Szene* (1972–74) die Begrenztheit des Mediums gerade durch einen sich selbst gänzlich erklärenden, desillusionierenden Aufbau: Der Kamerablick nähert sich einer auf einem Stativ montierten schwarzen, rechteckigen Fläche mit abgerundeten Kanten in einer städtischen Fußgängerzone und je näher er kommt, desto größer ist der schwarze Teil des Bildschirms, bis dieser schließlich bis zu seinen Rändern von der schwarzen Fläche verdeckt ist.

Ähnlich arbeitet Richard Kriesches *blackout* (1974) mit dem Entzug des Fernsehbildes während einer Diskussion über Videokunst im Fernsehen. Kriesche nimmt an einer Diskussionsrunde mit verbundenen Augen teil und fordert die Studiokamera auf, sein Gesicht so nah heranzuzoomen, dass schließlich der gesamte Bildschirm durch das Schwarz der Binde ausgefüllt ist. Die Schwärzung der Bildfläche arbeitet mit einem Entzug des Bildes, der das Projektionsmittel des Blicktransfers zwischen DarstellerIn, Kamera und ZuschauerIn *sichtbar* macht: »meine wirklichkeit (ich sehe nichts) wurde für die zuseher zur medialen wirklichkeit (sie sehen nichts)«. ¹⁶ Eine vergleichbare, wenn auch dramatischere Strategie der Dekonstruktion des Übertragungsprozesses, der den Bildschirm sichtbar opak werden lässt, liefert die Arbeit *ZEITBLUT* von Peter Weibel. Das veröffentlichte Konzept von 1972 sieht vor, dass Weibel vor laufender Fernsehkamera Blut abgenommen wird, während er einen Vortrag über das Ende der Zeit hält. ¹⁷ Das Blut soll über einen Plastikschauch in einen Zwischenraum zwischen zwei Glasscheiben einfließen, durch die hindurch die Kamera ihn filmt, so dass sich der Bildschirm nach und nach mit seinem Blut füllt, welches auf diese Weise die Szene verdeckt. Die empathische Übertragung zwischen Darstellung und Zuschauern, welche sich blutige Szenen in Nachrichten wie Filmen zu Nutze machen, würde so ausgerechnet durch einen steigenden Blutpegel als Bildstörung unterbrochen. Nur am Rande, weil es nicht Thema dieses Abschnitts ist, sei hier angemerkt, dass Weibels Konzept aber auch auf den Topos des leidenden Künstlers in der Tradition Christi zu rekurrieren scheint, – sein Blut für uns, die Zuschauenden, vergießend. ¹⁸

16 Kriesche 1977.

17 Die Arbeit konnte erst einige Jahre später realisiert werden: 1978 führte Weibel eine Videoperformance durch (Internationales Performance Festival, österreichischer Kunstverein, Wien 1978 als Bestandteil der Performance *vers & vernunft*); 1979 war sie Bestandteil einer Fernsehsendung: Club 2, ORF, FS 2 und die Performance wurde noch einmal in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus aufgeführt (München 1979). Vgl. Re-Play 2000, S. 280.

18 Dieser kritische Verweis auf ein Bild des Künstlers als exemplarisch Leidendem im Rahmen einer Fernsehkritik ließe sich mit Martha Rosler auch auf die Krise der Künstler durch die Konkurrenz der neuen Medien zurückführen (vgl.

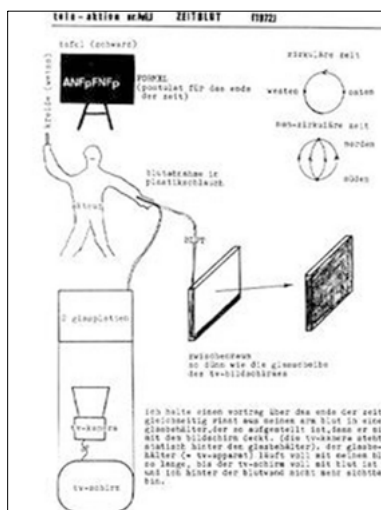


Abb. 50: Peter Weibel, *Zeitblut* (Tele-Aktion VII), 1972/1978

Andere Arbeiten, wie *The Austrian Tapes* (1974) von Douglas Davis interessierten sich für diese Grenze explizit als Interface, als Ort einer Begegnung zwischen einem Betrachter/einer Betrachterin und dem Bild. *The Austrian Tapes* reflektiert die gleichsam taktile Qualität dieser Schwelle zwischen zwei getrennten Räumen und Zeiten. Davis fordert die Betrachter auf, an den Bildschirm heranzutreten und *ihn* zu berühren – seine Hand, seine Wange, seinen Brustkorb, seinen Rücken – das Glas. Mit monotoner, seine eindringlichen Anweisungen wiederholender Stimme, fordert er dazu auf *Hand an Hand, Rücken an Rücken* usw. diese Art der Berührung zu reflektieren.

Please come to the television set in front of you/Place your hands against my hands/Think about our touching each other [...] Please come as close to your television set as you can/Discard your clothes/Press your chess against mine [...] Please turn around now and press your back to the screen of your television set/Think about what this means/What is the end of this?¹⁹

Die didaktische Übung zielt auf eine paradoxe Erfahrung: die konkrete Fühlbarkeit einer Grenze, die gleichzeitig eigentümlich transparent zu sein scheint und durch die suggestive Kraft des Mediums aufgelöst wird – so dass sie in der Regel – das heißt dem täglichen Fernseherleben – im Grunde unsichtbar bleibt. David Ross sieht in *Austrian Tapes* einen aufmerksamkeitsregenden Hinweis auf das Teilen von Phantasien:

The touching is completed in the mind of the viewer; the medium is used to convey a shared fantasy. Like the backward television set, the work means more than it is –

Kap. I, S. 33). Auf den Topos der Krise und seinen Bezug zum Künstlerkörper in der Kunst der 1970er Jahre gehe ich im nächsten Kapitel näher ein.

19 Eigene Transkription des Kommentartextes der Stimme aus dem Off.

»it is out of control,« as he [D. Davis, S.A.] says, »beyond me, where it merely began.«²⁰

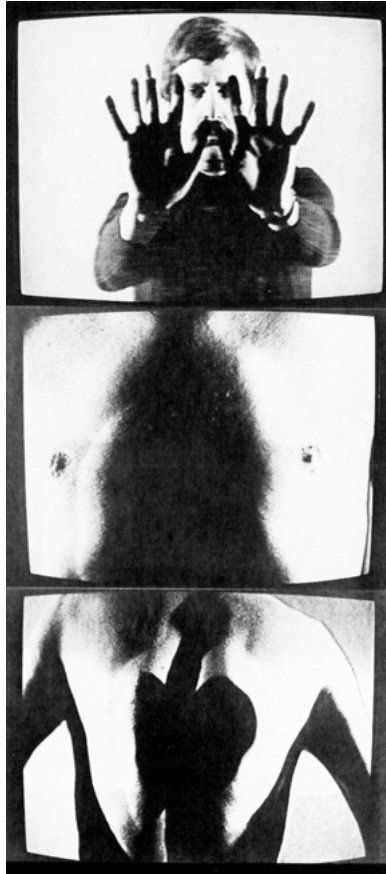


Abb. 51: Douglas Davis, *The Austrian Tapes*, 1974

Stellt Davis für diese Grenzerfahrung direkte Bezüge zur Empfindungsrealität der Haut her, so arbeiten andere Videos eher abstrakt mit der Realität dieser sich selbst negierenden Grenze. In dem Video *The Endless Sandwich* (1969) etwa, einer videotechnischen *Mise-en-abyme*, zeigt Weibel die suggestive Tiefe des elektronischen Bildraums als eine sich nach hinten verjüngende Staffelung einer Bild im Bild Folge, die den Betrachter am Ende selbst mit in die Handlung einbezieht – ihn ins Bild holt, beziehungsweise zeigt, dass er immer schon Teil der Bildfolge ist: Ein Mann von hinten sitzt vor einem Fernsehgerät in dem ein Mann von hinten vor einem Fernsehgerät sitzend einen Mann von hinten in einem Fernsehgerät beobachtet ... Hinten, im letzten und kleinsten Bild beginnend, tritt eine Bildstörung auf dem Fernse-

20 Ross 1974, S. 62.

her ein, so dass zunächst der am weitesten entfernt sitzende Mann aufsteht, um den gestörten Kanal zu regulieren. Während er an den Knöpfen dreht, springt die Bildstörung eine Ebene weiter *nach vorne*. Sie setzt sich Bild für Bild fort. Eine Ebene nach der anderen fällt durch das bekannte Rauschen einer Signalstörung aus.



Abb. 52: Peter Weibel, *The Endless Sandwich (Tele-Aktion I)*, 1969

Die Szene wiederholt sich: Der Mann von hinten tritt jeweils an den gestörten Fernseher heran und sucht nach der richtigen Einstellung, was die gestaffelte Tiefe jeweils um eine Ebene verkürzt, bis schließlich die letzte Bildebene zu rauschen beginnt, das heißt die Bildstörung jenen Bildschirm erfasst, auf dem ich mir die Arbeit Weibels ansehe. Am Ende also steht die Aufforderung die Folge selbst konsequent fortzusetzen und den Fernseher abzuschalten. Ähnlich wie für die Arbeiten Dujouries beschrieben, besteht hier eine Art spiegelbildliche Beziehung zwischen Bild und Betrachter, die das Videobild in den Raum hinein fortsetzt. Sind es bei ihr die unwillkürlichen Bewegungen des Wartens, die sich vom Bild auf die Betrachtung übertragen, so ist es bei Weibel der Reflex, die Bildstörung zu regulieren. Anders jedoch als in den Videos von Dujourie, in denen die Performerin am Ende aus dem Bildfeld tritt, sind hier die Betrachtenden dazu aufgefordert, die scheinbar endlose Schleife und damit das Bildfeld, das ebenso das Blickfeld des Apparates ist, zu verlassen.

Nahezu alle dieser konzeptuellen Videoarbeiten wirken entweder formal sehr einfach oder gar naiv, verspielt oder amüsant, obwohl sie komplizierte

Fragen an die Beziehung zwischen verschiedenen Realitätsebenen stellen.²¹ Die Komplexität ihrer strukturellen Reflexion zeigt sich erst in dem Versuch, den Bildvorgang sprachlich nachzuvollziehen und die Verschränkung von psychischer und technischer Repräsentationslogik analytisch zu fassen. Rita Myers hat ein besonders eindringliches, parabelartiges Bild für die performative Funktion des Rahmens in ihrem Video *Slow Squeeze* (s/w, Ton, 11:15 min) von 1973 geschaffen: Die Performerin (Myers) ist hier einer ihr immer näher rückenden Kameraperspektive ausgeliefert. Ganz allmählich verengt sich der Bildausschnitt. Dabei versucht sie stets durch Nachrücken im Bild zu bleiben. Nach hinten ist ihr Raum durch eine Wand begrenzt. Stück für Stück beschneidet der enger werdende Rahmen des näher rückenden Kameraausschnitts ihre Bewegungsfreiheit. Sie zieht sich immer weiter zusammen bis sie schließlich, nach zehn Minuten, wirkt, als sei sie in eine minimale Kiste eingesperrt, die ihr keinen Freiraum mehr ließe. Bild- und Handlungsraum fallen in eins und der von der Kameraperspektive definierte Bildrahmen wird als unmittelbare Bedrohung der Bewegungsfreiheit thematisiert. Hier endet die Näherung der Kamera.



Abb. 53: Rita Myers, *Slow Squeeze 1*, 1973

- 21 Viele Videoarbeiten des 1970er Jahre haben sich mit der Komplexität dieser Ebenen befasst. Insbesondere der österreichische Künstler Richard Kriesche aber hat die undurchschaubare Staffellung und das Verhältnis verschiedener Wirklichkeiten zueinander zu einem konsequenten Thema seiner konzeptuellen, theoretischen Videoarbeiten gemacht. Seinen Standpunkt erklärt die Broschüre *wirklichkeit gegen wirklichkeit*, die er anlässlich der documenta 6 (1977) herausbrachte und die neben der Erklärung vorweg eine Dokumentation der Arbeiten *blackout* ('74), *tv-tod* ('75), *vice versa* ('76), *video-time* ('76), *media lecture* ('76) und *zwillinge* ('77) enthält. Zu den Arbeiten schreibt er: »in keiner dieser arbeiten ging es um die herstellung von videotapes, sondern um das bild von wirklichkeit, das mittels video bzw tv als selbstbeschreibung des mediums versucht wurde« (R.K., Klappentext). Zu dieser Selbstbeschreibung des Mediums führt Kriesche einleitend aus: »das elektronische bild (seinem wesen nach als elektronisches und nicht als filmisches begriffen) lässt das konzept von bild und gegenbild nicht zu. [...] in der realitätsverdoppelung fallen vergangenheit und zukunft in der bildgegenwart zusammen. daraus resultiert jene perfekte realitätsnähe, die zwischen sein und schein von wirklichkeit keinen unterschied macht. statt dessen wirklichkeiten erzeugt. [...] sache der kunst kann folglich nicht mehr die schaffung von x-beliebigen gegenständen, kunstwerken bzw. wirklichkeiten sein. ihre sache wird in der *ermittlung gegebener wirklichkeiten* liegen«, Hervorhebung R.K.

Es fällt mir schwer, in der Enge des Rahmens, den die zusammengekauerte Stellung der Performerin thematisiert, nicht auch eine Kritik an jener Enge zu sehen, welche die Tradition erzeugt, indem sie *die Frau als Bild* behandelt. Myers Arbeit ist konzeptuell nicht an diese (feministische) Fragestellung gebunden und es entspricht eher der projektiven Rahmung meinerseits, sie in der Enge dieses Rahmens zu sehen, und mehr noch, sie durch eben diesen Rahmen selber einzuengen. Im Folgenden werde ich den fortwährenden Prozess wechselseitiger Rahmungen als das spannungsreiche, interaktive Feld zwischen Bild und Subjekt, zwischen Werk und BetrachterIn reflektieren.

Selbstgegenwart und die Präsenz der Bilder - eine verstrickte Beziehung

Um dem nachzugehen, was diese Videos aktiv zu einem Verständnis von Rahmung beitragen, möchte ich untersuchen, was übrig bleibt, wenn man die Frage ›was *machte* dies möglich?‹ in ›was *macht* dies möglich?‹ umwandelt, das heißt, wenn man sich nicht auf das Werk als ein in der Vergangenheit Gegebenes bezieht, sondern auf seine Existenz als Affekt und zugleich Effekt in der Gegenwart, jetzt in dem Moment, in dem wir es ausgestellt sehen. Dieser Effekt wird durch die soziale Konstruktion von Visualität verkompliziert, das heißt, die Modalitäten des Sehens, die wir uns antrainiert haben, und die Variabilität von Identifikationen.²²

Mieke Bal plädiert dafür, die Videoarbeiten Dujouries nicht allein auf den damaligen Diskurshorizont und die Realität ihrer Aufnahmesituation zu beziehen, sondern ihre Gegenwartsform aufzugreifen und die Frage der prozessualen Rahmung auf die Situation der Betrachtung auszudehnen. Ging es mir eben um die vor dem Zoom zurückweichende Bewegung der Performerin, das heißt um das Verhältnis von Kamera und Handlung in der Situation der Aufnahme, so möchte ich in Anlehnung an Bal nun das Verhältnis von Bild und Betrachtung in der Situation der »Retrospektive«, der Ausstellung oder anderweitigen Wiederaufführung der Videoarbeiten, aufgreifen und die Frage angehen, welches spannungsreiche Feld sich zwischen der Rahmung durch den Blick der Kamera und durch den der Betrachtung aufbaut. Ich gehe noch einmal einen Schritt zurück, ans Ende des vorangegangenen Unterkapitels *She is nothing but our gaze* und damit an den Anfang der Frage nach der Technik des Rahmens, zurück in Dujouries retrospektive Ausstellungssituation und greife Bals Vorhaben auf:

Wie ich ausführen will, repräsentieren diese Werke das historische Rahmen, das das Rahmen im Hier und Jetzt bestimmt und das Repräsentation, vor allem von Frauen und durch Frauen, zu einer noch größeren Herausforderung macht.²³

Einleitend merkt Bal in *Schweben zwischen Gegenstand und Ereignis. Begegnungen mit Lili Dujourie* an, dass selbstverständlich auch die Kritikerin, Theoretikerin, oder Historikerin in die Prozesse der Rahmung verstrickt ist. Selbstkritisch weist sie darauf hin, dass ihr Versuch, die Arbeiten Dujouries

²² Bal 1998, S. 46.

²³ Ebd., S. 61.

im Kontext des Feminismus der 1970er Jahre zu sehen, nicht unproblematisch sei, da der Rahmen, den es zu konstruieren gälte, kein über jeden Zweifel erhabenes, endgültiges Gebilde der Abgrenzung sein könne. Diese Form der Selbstkritik scheint mir beachtenswert. Wenn ich in Myers beängstigender Enge am Ende von *Slow Squeeze* ein Bild für das enge Korsett der *Frau als Bild* sehe, so verdoppele ich auf gewisse Weise die zunehmende Beschränkung ihrer Bewegungsfreiheit, indem ich die Deutungsebene ihrer Arbeit reduziere. Aber es ist gerade die Qualität ihres Bandes, mir darauf eine Antwort vorweg zu geben: Du tust mir weh, Du engst mich ein. Myers Rückzug vor der näher rückenden Kamera, der Zudringlichkeit ihres Blicks, ist doppelt interpretierbar: Es ist ein Rückzug vor einem Blickregime, den ich unter feministischem Vorzeichen als Kritik an demselben lesen kann. Da ich aber gewohnt bin, die Perspektive der Kamera auch als Repräsentation meines eigenen Blickes zu lesen und weiß, dass meine Augen durch den Apparat geschult sind, kann ich ihr Video ebenso als Hinweis auf meine eigene Teilnahme an diesem Blickregime lesen. In einem Interview mit Liza Bear verdeutlicht Rita Myers, dass es ihr nur durch die gleichzeitige, spiegelartige Kontrolle ihrer aufgezeichneten Bewegungen im Monitor möglich war, *im Rahmen zu bleiben*.²⁴ Damit ergab sich in der Situation der Aufzeichnung ein spannungsreiches, interaktives Feld zwischen Kameraperspektive und Performerin, das sich später auf die dialogische Begegnung zwischen aufgezeichnetem Bild und BetrachterIn überträgt. Ich befinde mich mit Myers Video folglich in einer dialogischen Situation, in der zum einen ich diejenige bin, die ihre Arbeit durch den Kontext der eigenen Fragestellung rahmt – und zugleich begegne ich hier einer vor mir zurückweichenden jungen Frau, die den Rahmen des Kamerablicks auf mich überträgt und schließlich mich darin gefangen nimmt und einengt, indem mir ihr Video keinen anderen Standort gewährt als den der Partizipation an dem zudringlichen Blick der fixierten Kamera.



Abb. 54: Rita Myers, *Sleep Performance*, 1974

24 Myers 1975, S. 26.

Myers thematisiert die Dialogizität von Video in einer vierstündigen Video-Schlafperformance und dem später dazu editierten Band *Sleep Performance and Second Thoughts* (s/w, Ton, 30 min): 1974 legte sie sich in dem Hauptstudio des Kabelfernsehnetzwerkes *Synapse* der Syracuse University auf einem Tisch in einem Kontrollraum schlafen, von wo aus sie live ins gesamte Netz übertragen wurde. Jede/r, die/der es wünschte, an der Aktion teilzunehmen, war dazu aufgefordert, eine Videonachricht von einer der anderen Sendestationen aus an sie zu schicken, welche wiederum live über die Monitore eingespielt wurde, die die Schlafende umgaben. Vorab hatte die Performerin mögliche TeilnehmerInnen darüber informiert, dass sie davon ausgehe, ihre Botschaften unbewusst aufzunehmen und gegebenenfalls nach dem Erwachen in Form von traumartigen Sequenzen oder Gefühlen unbekannter Herkunft zu verarbeiten. Die Teilnehmenden konnten sich ihrerseits selber während ihres Eingriffs auf den Monitoren um die Performerin herum beobachten.²⁵ Die Möglichkeit einer gleichsam hypnotischen Manipulation, der sich Myers aussetzte, kommentierte die im Fernsehdiskurs der 1970er Jahre diskutierte, bedrohliche Idee, dass das tägliche Fernsehen Einfluss auf die unbewusste Entwicklung von Vorstellungen haben könnte. Myers schrieb die Gedanken, die sie in Folge der Aktion beschäftigten, auf und fügte sie später, vorgetragen durch eine andere Erzählerin, als Voice-Over in die Videodokumentation der Performance ein.²⁶

Was diese Arbeit *berührt*, möchte ich als den neuralgischen Punkt zwischen dem Empfinden von ›öffentlich und ›privat‹ oder ›intim‹ bezeichnen. Myers ungewöhnliches Schlaflabor spielt, kommunikationstheoretisch formuliert, mit der Idee einer auf Empfang gestellten Sendestation. Der Schlaf ist als Zeichen für einen egoistischen Rückzug zu verstehen, eine scheinbar totale Abkapselung des Individuums gegen seine Umwelt. Hier beginnt die Irritation, denn Myers zeigt sich auch schlafend noch *empfänglich*, das heißt unabschließbar gegenüber den Einflüssen anderer. Aber nicht nur, dass sie sich den möglichen Einflüssen der sie umgebenden Bilder aussetzt, sondern gleichzeitig gibt sie sich als Schlafende zu sehen. Auch ihre Arbeit stellt sich damit, ebenso wie die von Dujourie, in die Tradition der Bilder schlafender Frauen. Die schlafende Schönheit konfiguriert, wie bereits zu dem Zyklus

25 Margret Morse kommentiert in *Virtually Live: Hybride Körper, Bildschirme und »Replikanten«* die sich zum Vergleich anbietende Arbeit *Telematic Dreaming* (1992) von Paul Sermon, die via ISDN Verbindungen und Blue-Screen-Techniken Körper an verschiedenen Orten auf einem Bildschirm vereint. Auf einem virtuellen Bett am Boden werden die Träumer von unterschiedlichen Orten zusammen geführt, das heißt der real anwesenden Person im Raum liegt das Bild einer abwesenden Person eines anderen Ausstellungsraumes zur Seite, so dass sie miteinander über die Bildübertragung interagieren können. Hier übernimmt die künstlerische Arbeit nur die Einrichtung einer Situation. Die *Auswertung* erfolgt durch andere: »Susan Kozel berichtet nach wochenlangen Vorführungen in Amsterdam mit unzähligen Besuchern, dass mit ihrem Eigenbild zur Einheit verschmolzene entfernte Körper auch psychisch mit ihrem Fleisch verwoben waren. Sie erfuhr eine abrupte Trennung von ihrem Bildschirmkörper während eines virtuellen Angriffs von zwei jungen Männern. Davon abgesehen hörte ihr veränderbarer Bildschirmkörper nie auf, ihr Körper zu sein, und das zeigt, dass die Erfahrung virtueller Welten nicht ohne reale psychische Konsequenzen bleibt«, Morse 1997, S. 204.

26 Zur Beschreibung dieser vergleichsweise unbekannten Arbeit vgl. Rita Myers 1975.

von Dujourie angemerkt, eine klassische Szene des Voyeurismus²⁷, insofern sie als ideale Projektionsfläche von Unschuld, Passivität und Anmut dient. Gleichzeitig liefert das Bild einer Schlafenden die perfekte Grundlage zur Annahme einer Selbstgenügsamkeit: Als schlafende Unschuld wird die Dargestellte zur reinen Projektionsfläche – zu *nichts als unserem Blick* (Brouwer). Andy Warhol deckt die Obsession dieses klassischen Schlafthemas in seinem legendären Film *Sleep* (s/w, ohne Ton, 321 min) von 1963, förmlich *auf*. Explizit zeigt er den fetischistischen, voyeuristischen und detailverliebten Blick der Kamera, mit der er seinen schlafenden Liebhaber, den Dichter John Giorno, in starker Nahaufnahme filmt. Gleichzeitig bricht der Film durch seine homosexuelle Verschiebung des Motivs und durch seine Länge mit dem klassischen Genre der Malerei und seiner Fixierung auf das Bild der Frau.²⁸

Dujouries offensichtliches Mimen des Schlafens, Warhols obsessive Langzeitbeobachtung seines schlafenden Lovers und Myers bewusste Öffnung ihres Unbewussten stellen meines Erachtens strategische Wendungen eines klassischen Motivs gegen sich selbst dar. Sie alle behandeln eine signifikante Blickbeziehung zwischen dem Dargestellten und den Betrachtenden und wenden sich gegen den kontemplativen Genuss. Wie schon gegenüber *Slow Squeeze* von Myers festgestellt, war oder ist der/die Betrachtende dazu angehalten, sich gegenüber der Perspektive der Kamera zu positionieren, denn die projektive Übertragung, die die Perspektive der Kamera zu einem Rahmen für den eigenen Blick macht, ist unausweichlich. Die Videoperformance *Pryings* (1971, s/w, Ton, 16 min) von Vito Acconci verdeutlicht den aggressiven Zuschnitt einer solchen Übertragung besonders *eindringlich*.



Abb. 55: Vito Acconci, *Pryings*, 1971

27 Vgl. Schade/Wenk 1995.

28 Vgl. *Film im Underground* : »[D]er Film ist nicht, wie immer fälschlich behauptet wird, die Dokumentation eines einzigen 6stündigen Schlafes, sondern es sind drei Stunden aus 10 Minuten langen Sequenzen, die im Zeitraum von 6 Wochen aufgenommen wurden. Jedes Segment wird zweimal gezeigt«, Hein 1971, S. 93.

Das Video zeigt den Versuch Acconcis, die geschlossenen Augen seiner Partnerin Kathy Dillon gewaltsam zu öffnen, wobei er die Kamera trägt, die nicht nur durch die unruhigen Bewegungen, sondern auch durch die Aufzeichnung seines zunehmend erhitzten Atems einen besonders nahen Eindruck von der Aktion vermittelt.²⁹ Zu sehen ist Dillons Gesicht in Nahaufnahme, während eine Hand von Acconci versucht ihr geschlossenes Augenlid gewaltsam zu öffnen. Sie wehrt sich nicht. Gelegentlich weicht sie etwas nach hinten aus. Aber auch wenn er es schafft, das Lid zu öffnen, so verweigert sie den direkten Blickkontakt, indem sie das Auge wegdreht. Die offene Aggression dieser Szene, mit der Acconci seine Partnerin angreift und ihren Körper zu öffnen versucht, ist in ihrer penetranten Formulierung des voyeuristischen Begehrens entlarvend. Im Unterschied zur körperlosen Schwebewebe der Kamera bei Dujourie gibt Acconci dem Kamerablick einen Körper und ein offensichtliches Begehren.

Die skizzierten Arbeiten von Dujourie, Myers und Acconci haben, trotz allen offensichtlichen Unterschieden, gemeinsam, dass sie den Blick der Kamera als einen Rahmen thematisieren, dessen Zuschnitt nach beiden Seiten wirkt. Bei Dujourie ist der Blick scheinbar unbemerkt ins nächtliche Zimmer eingedrungen und beobachtet sie obsessiv, sieht sich in ihren Posen aber damit konfrontiert, erwartet gewesen zu sein. Beide, Bild und Betrachtung, verharren in der Beziehung, in die sie die fixierte Kamera zueinander setzt. Bei Myers nähert sich der Blick unaufhaltsam und engt den Bewegungsraum der Darstellerin extrem ein, kann sich aber seiner Zudringlichkeit gleichzeitig nicht entziehen. Ebenso ist er bei Acconci unmittelbar in das übergriffige Geschehen einbezogen, so dass sich der Blick der Betrachtenden an der Gewalt gegen Acconcis Partnerin beteiligt, aber auch ihre Abwehr erfährt. Über die Kamera wird der Blick der Betrachtenden zum Mittäter – und er wird daran erinnert, dass er immer schon beteiligt war und ist.

Die Videokamera schien an dem Abbau von Distanzen zu arbeiten und Abstände nicht nur im konkreten, raumzeitlichen Sinn zu reduzieren.³⁰ Um nun die Frage wieder aufzugreifen, welche operative Wirksamkeit Video als Rahmenteknik hatte und wie sich diese repräsentationskritisch nutzen und in das feministische Projekt einbauen ließ, komme ich noch einmal auf Dujouries Arbeiten und ihre Strategie, die klassischen Bildvorlagen gleichsam aus der Nähe zu betrachten, zurück. Wie viele andere Videoarbeiten zu Beginn der 1970er Jahre, arbeitet *Hommage à ...* mit einer ungeschnittenen Sequenz. Gleichzeitig aber unterteilt sich die Szene in die verschiedenen ›Quasisequenzen‹ ihrer eingenommenen Posen. Diese Form der Unterteilung der Szene steht dem kontinuierlichen Rahmen der Aufnahme und der fortlaufenden Aufzeichnung entgegen, womit sich die Ebene der Handlung *im* Bild gegen die der Handlung *des* Bildes absetzt. Diese Formulierung ist problematisch, insofern sie nicht auf die Vorstellung eines von seinem Träger abzulösenden Bildes hinweisen soll, sondern die grundsätzlich mediale Bedingtheit des

29 Die Performance wurde am 9. April 1971 an der New York University aufgeführt, wobei das Video nur einen Ausschnitt ohne Abschluss der Szene zeigt. Vgl. Engelbach 2001, S. 100–101.

30 Samuel Weber spricht davon, dass es das Wesen des Fernsehens sei, »*Abstand an sich zu reduzieren*« (Weber 1994, S. 75). Auf diese Formulierung und die Implikationen des Topos Nähe für die Ästhetik des frühen Videokunstdiskurses komme ich in Kapitel VI (S. 333ff.) zurück.

Bildes erklären. Das Videobild schuf neue Möglichkeiten zur Thematisierung von Bildlichkeit und dem Wirken der Repräsentation.

Wie aber reflektiert Dujouries Zyklus die mediale Bedingtheit ihres Bildes? Wäre diese Arbeit nicht ebenso gut als eine filmische umzusetzen gewesen? Um diese Frage zu beantworten, ist es erforderlich, die Erzählung, das heißt das Bild als ein symbolisches Gefüge, in die Frage einzubeziehen, denn eine rein formale, technische Differenz der Medien wird hier nicht ersichtlich. Im Unterschied zu den Erzählkonventionen des Filmes, in denen eine bewegte Kameraführung Teil der Erzählstrategie ist und den Eindruck von Bewegung und Fortlauf stützt, arbeitet *Hommage à ...* mit einer statischen, fixierten Kamera. Die Fixierung von Ausschnitten aber ist an sich Sache der Fotografie, von der sich Dujouries Videoarbeit wiederum durch die sichtbaren Bewegungen der auf dem Bett Liegenden im Bild unterscheidet, die eine veränderliche Handlung anzeigen. Das Zusammenwirken von fixiertem Bildrahmen und bewegter Handlung aber könnte theatral im Sinne eines Bühnenraums zu verstehen sein. Im Unterschied zum Theater jedoch, wirkt der Bildraum hier flach und erinnert eher an ein Tafelbild, als an eine Bühne. Und die gleichzeitige Präsentation von fünf leicht variierenden Wiederholungen der Aufnahmeszene kennzeichnet zudem, im Unterschied zur Liveperformance, die Ebene des Reproduktionsmediums und damit die Ebene des Bildes. Alle diese medialen Unterscheidungen sind Bedingung für die eigenwillige Synthese, die diese Arbeit leistet. Die Unterscheidungen zum Film, zur Fotografie, zur Bühne, zum Tafelbild und zur Liveperformance scheinen gezielt getroffen, um durch die langatmige, an Regungslosigkeit grenzende Handlung hindurch etwas in Bewegung zu versetzen – und zwar den klassischen Rahmen selbst. Wenn ich also in all diesen Unterscheidungen die Bedingung dafür erkenne, dass sich eine Bewegung *im* Bild gegen eine Bewegung *des* Bildes abhebt, so ist damit nicht, das macht die letzte der getroffenen Unterscheidungen deutlich, eine alte Form-Inhalt-Differenz gemeint, sondern eine komplizierte Operation *in* und *an* den medialen Bedingungen des Erscheinens.

Video - ein geeigneter Rahmen, »eine leidenschaftliche Trennung herbeizuführen«³¹?

Man sagt, dass durch Analysieren Vergnügen oder Schönheit zerstört werde. Genau dies habe ich mir vorgenommen. [...] weder zugunsten eines rekonstruierten, abstrakten Vergnügens noch zugunsten eines intellektuellen Unbehagens, sondern um der totalen Negation des Behagens und der Fülle des narrativen, fiktionalen Films den Weg zu bahnen. Die Alternative ist die Spannung, die wir empfinden, wenn wir die Vergangenheit, ohne sie abzulehnen, zurücklassen, über abgegriffene oder unterdrückerische Formen hinausgehen und es wagen, mit gewohnten angenehmen Erwartungen zu brechen, um zu einer neuen Sprache des Begehrens zu gelangen.³²

Laura Mulveys entschiedene Absage an die Fülle und das Behagen des konventionellen, fiktiven Films und ihre analytische Lust, Vergnügen und Schönheit zu zerstören, kontrastiert zunächst mit der Anmut von Dujouries

31 Mulvey 1980, S. 64.

32 Ebd., S. 32/33.

Videos. Die aufgeworfenen Laken in *Hommage à ...*, die den Körper der Liegenden wie ein barocker Faltenwurf umspielen, sprechen eher die tradierte Sprache erotischer Raffinesse, als dass sie eine »neue Sprache des Begehrens« erkennen ließen. Und doch werden Dujouries wiederholte Bewegungen im Bild vor dem Hintergrund der einschlägigen Analyse, die Mulvey in *Visuelle Lust und narratives Kino* liefert – 1973 als Vortrag gehalten und 1975 in der einschlägigen, film- und kulturtheoretischen Zeitschrift *Screen* veröffentlicht – als kritische und resignifizierende Repräsentationsarbeit am klassischen Rahmen lesbar. Wie das? Mulvey geht davon aus, dass der Rahmen (bei ihr: das filmische Dispositiv) zwar nicht durch eine Alternative zu ersetzen sei, dass es aber die Möglichkeit gäbe, ihn gegen sich selbst zu wenden.³³ Diese Form der Wendung aber ist auf eine Wiederholung angewiesen und eben diese begegnet uns in der Vertrautheit der Posen Dujouries. Das Spannungsverhältnis zwischen der Fixiertheit des Kamerablicks und der Bewegung der schlafenden Schönheit im Bild führt aus der reinen Wiederholung heraus – verstärkt durch das Wissen, dass es die Künstlerin selbst in einer ihrer eigenen Arbeiten ist, die sich hier zu sehen gibt. Denn im Unterschied zu der Zudringlichkeit der Kamera in den Arbeiten *Slow Squeeze* und *Pryings* ist der Blick der Kamera – und mit ihm der der Betrachtenden – in dieser Arbeit förmlich gebannt. Der starre Rahmen funktioniert als eine Zurückhaltung des Blicks, den man auf sie werfen wird und der sich in ihren Posen vorhergesehen sieht.

Mulveys Vorschlag, die »Psychoanalyse als politische Waffe« zu gebrauchen, um zu zeigen, »wie das Unbewusste der patriarchalischen Gesellschaft die Filmform strukturiert hat«³⁴ geht davon aus, »dass Film die ungebrochene, gesellschaftlich etablierte Interpretation des Geschlechtsunterschiedes reflektiert, sogar damit spielt und die Bilder, die erotische Perspektive und Darstellung kontrolliert.«³⁵ Das Verhältnis, das Mulvey zwischen symbolischer Ordnung und Kinofilm beschreibt, ist ein dialektisches: Einerseits repräsentiert der Film in seiner Struktur eine ihm vorausgehende Ordnung, andererseits ist er selbst maßgeblich an der Ausbildung und Befriedigung der Schaulust beteiligt. Das Paradox, um das es ihr geht, ist die Doppelbedeutung des Signifikanten Frau, die im Sinne der Psychoanalyse sowohl den Mangel als auch dessen fetischistische Leugnung bezeichnet. Mulveys Ansicht nach ist es das heraus stechende Merkmal des Filmes, dass er in der Lage sei, diesen Widerspruch aufs Schönste zu lösen³⁶: Durch seine integrative Synthese verschiedener Perspektiven schaffe es der Film eine symbolische Ordnung zu stärken, deren paradoxes Dilemma darin bestehe, dass der »Phallozentrismus in all seinen Manifestationen [...] auf das Bild der kastrierten Frau angewiesen ist, um seiner Welt Ordnung und Sinn zu verleihen

33 »Natürlich können wir keine Alternative aus dem Ärmel zaubern. Wir können jedoch beginnen, das Patriarchat mit den Mitteln zu untersuchen, die es uns selbst zur Verfügung stellt und von denen die Psychoanalyse nicht das einzige, wohl aber ein wichtiges ist«, ebd., S. 31.

34 Mulvey 1980, S. 30.

35 Ebd.

36 Peter Wollen, mit dem Mulvey in dieser Zeit eng zusammen arbeitete und gemeinsam den Film *Riddles of the Sphinx* (1977) drehte, hebt die Bedeutsamkeit der filmischen Synthese unterschiedlicher Diskurse zu einem komplexen Zeichensystem hervor. Vgl. Wollen 2001.

hen«. ³⁷ Noch in den elaboriertesten und selbstreflexivsten Codes des Hollywood Kinos gäbe es eine »aktiv/passive heterosexuelle Arbeitsteilung«, die den männlichen Protagonisten zum Träger des Blicks und dagegen die Frau zum Bild mache. Die männliche Hauptfigur garantiere den kontrollierten Fortgang der Geschichte und verkörpere ein Ideal, mit dem sich *der Zuschauer* ³⁸ identifiziere. Im Sinne der konstitutiven Funktion des Spiegelstadiums sei das Kino also als eine Erweiterung jenes Renaissanceraumes zu analysieren, innerhalb dessen sich ein männliches Subjekt durch sein Verhältnis zum Blick ausbildet. ³⁹ Eine alternative Filmarbeit müsse durch ein Aufbrechen der Codes die Lust an dieser Subjektformierung verhindern. Im Brustton tiefster Überzeugung gibt Mulvey ihre feministische Faszination für eine kritische Repräsentationsanalyse wieder:

Die Frau steht in der patriarchalischen Kultur als Signifikant für das männliche Andere, gefesselt von einer symbolischen Ordnung, in der Männer ihre Phantasien und Obsessionen durch die Herrschaft der Sprache ausleben können, indem sie sie dem schweigenden Bild der Frau aufzwängen, der die Stelle des Sinnträgers zugewiesen ist, nicht die des Sinnproduzenten. Zweifellos ist dies für Feministinnen ein interessanter analytischer Ansatz, es steckt Schönheit darin, der Wunsch, die Frustration, die wir in der phallogozentrischen Ordnung erfahren haben, genau zu bestimmen. ⁴⁰

Die Zielformulierung Mulveys benennt die Prämissen eines Anfang der 1970er Jahre an Popularität gewinnenden feministischen Diskurses, dessen Bindung an das Vokabular der Psychoanalyse aber nicht unumstritten blieb. Eine frühe, pointierte Kritik an unfreiwilligen Fortschreibungen der männlichen Konstruktion des Subjekts nimmt beispielsweise Julia Lesages Text *The human subject. He, she or me? (or, the case of the missing penis)* von 1974 vor. ⁴¹ Lesage kritisiert die AutorInnen und HerausgeberInnen von *Screen* für

37 Mulvey 1980, S. 30

38 Über die weibliche Position des Zuschauens und die möglicherweise alternative Position »der Zuschauerin« ist von anderen Feministinnen viel nachgedacht worden – auch um die Statik der Apparatustheorie und der psychoanalytischen *Grundbegriffe* zu durchbrechen, auf denen Mulveys Überzeugung fußt, dass es im klassischen Kino à la Hollywood keine partizipative Funktion des Zuschauers gäbe, die ihn zu einer anderen als der vorgegebenen Blickposition ermächtigt und den Film anders sehen/lesen lasse. Vgl. Doane 1994.

39 »Die Kamera wird zu einem Mechanismus, der die Illusion des Renaissance-Raumes herstellt, fließende Bewegungen, die dem menschlichen Auge angepasst sind, eine Ideologie der Repräsentation, die mit der Wahrnehmung des Subjekts zu tun hat; der Blick der Kamera wird unterdrückt, um eine Welt zu schaffen, in der der Stellvertreter des Zuschauers überzeugend handeln kann. Gleichzeitig wird dem Publikum die Chance verweigert, in diesen Prozess einzugreifen – sobald die fetischistische Repräsentation des weiblichen Abbildes den Bann der Illusion zu brechen droht und das erotische Bild dem Zuschauer direkt (ohne Vermittlung) erscheint, sorgt die Fetischisierung, mittels der die Kastrationsangst überbrückt wird, dafür, dass der Blick angehalten wird, legt den Zuschauer fest und verhindert, dass ein distanzierendes Moment zwischen ihn und das Bild tritt«, Mulvey 1980, S. 46.

40 Ebd., S. 31.

41 Lesages Text adressiert sich nicht direkt an Mulvey, sondern erscheint bereits ein Jahr vor deren Aufsatzpublikation. Die beiden Texte sind also nicht unmittelbar aufeinander zu beziehen. Gleichwohl geben sie aber einen wichtigen

ihren undifferenzierten Umgang mit den Begriffen von Zuschauer und Subjekt und ihre Perpetuierung und Normierung schematischer Interpretationen zum Verhältnis von Leinwand und Betrachter nach den psychoanalytischen Mustern von Kastrationsdrohung, Penisneid und Fetischismus – eine Kritik, die auch Mulveys Aufsatz trifft. Am Beispiel einer aktuellen Ausgabe der Zeitschrift zur Bedeutung von Brecht kommt die Kritikerin zu dem Schluss, dass die durch psychoanalytische Interpretationsmodelle durchgehend männlich festgeschriebene Form des Subjekts abweichende und vielgestaltige Blickpositionen unzulässig reduziere. Ironischer Weise aber sei es gerade dann nicht möglich, *den Zuschauer* in einem Brechtschen Sinne zu aktivieren und zu emanzipieren. Was sich darin ausschließe, wäre die Möglichkeit, das Subjekt als eine gesellschaftspolitisch relevante Funktion zu denken, die den einmal eingeschlagenen Kurs auch wieder ändern könne. Die Handlungsfähigkeit des Subjekts und deren Abhängigkeit von der Repräsentation war also schon zu Beginn der 1970er Jahre das theoretische Problem, um das sich der kritische Diskurs formierte. Lesage weist daraufhin, dass Heath Recht darin habe, den politischen Gedanken der ideologischen Anrufung von Althusser für einen repräsentationstheoretischen Diskurs auszuarbeiten⁴² – dass er aber zu Unrecht davon ausgehe, dass alle Subjekte als Betrachter die gleiche Form der Reduktion durch das Bild erlebten – schlimmer noch: dass er selbst mit dieser Annahme eine unverzeihliche Reduktion des BetrachterInnensubjekts vornähme:

So far, the examination of a Brechtian narrative and its opposite, closed representational narrative from a psychoanalytic perspective, has profound political implications. But Heath undermines those implications – as do McCabe and Brewster – by precisely positing in their essays the subject of their discourse as a monolith without contradictions: that is, as male. [...] Do women, too, endow representations with penises they fear to lose (or fear they have lost)? Heath falls into the political trap he admires Brecht for avoiding. For Heath, spectators are all the same – all male. Heath refers to humans in general, as do most writers in *Screen*, as male, as he. [...] Let *Screen's* authors stop reducing the human norm to the male and stop elevating the male to the norm.⁴³

Auch Griselda Pollock weist in *Screening the Seventies. Sexuality and representation in feminist practice – a Brechtian perspective* auf die Bedeutung der Zeitschrift *Screen* für den feministischen Diskurs und die darin geführte Diskussion zu der politischen Ästhetik Brechts hin.⁴⁴ Zwar knüpft sie nicht

Stand des psychoanalytisch informierten, repräsentationskritischen Diskurses in England wieder, dessen wichtigstes und internationales Sprachrohr die Zeitschrift *Screen* war, vgl. nächster Abschnitt dieser Arbeit.

42 »According to French Marxist Louis Althusser, the individual constituted as subject is the mechanism whereby our social institutions and relations reconstitute themselves. In other words, the family, the church, schools, factories, advertisements, all call upon us as subjects and make demands upon us, shape us«, Lesage 1974, S. 26.

43 Lesage 1974, S. 26.

44 »The magazine is typically associated with the dissemination of European developments in the theory of semiotics (Saussure), of ideology (Althusser) and of the subject (Lacan). The strong interest in Brecht is often overlooked.

direkt an die Problematisierung des universalen Subjektbegriffs von Lesage an, schlägt indirekt aber eine Alternative zu Heath vor, in dem sie die Situiertheit des eigenen Standpunktes zum Ausgangspunkt ihrer Rückschau nimmt und als Argument für einen (selbst)kritischen Diskurs verwendet, der den Ort, von dem aus er spricht, stets mit zu reflektieren habe. Mit der Liste einiger Autor/innen und Herausgeber/innen – Stephen Heath, T. J. Clark, Peter Wollen, Laura Mulvey, Mary Kelly und ihr selbst – markiert Pollock den diskursiven Knotenpunkt der Zeitschrift, in den sie sich selbst eingeflochten sieht. Pollock vermeidet explizit den Versuch, eine scheinbar neutrale Distanz des wissenschaftlichen, vermeintlich objektiven Standpunkts von Außen einzunehmen. Zudem bespricht sie künstlerische Praktiken, welche die Verstrickung der eigenen Position selbst zum Thema machen.⁴⁵ Die Kritikerin bringt damit, wie ihr Titel erklärt, ausgewählte Aspekte der 1970er Jahre in einem von ihr erklärten Rahmen *auf den Schirm*. Pollock merkt an, dass es von Anfang an einen wichtigen Disput um die Prämissen der feministischen Arbeit gegeben habe, an dem sich neben den Theoretikerinnen vor allem auch Künstlerinnen beteiligten. Pollocks Anliegen ist es, sich gegen eine unpolitische Verflachung des Repräsentationsbegriffs zu wenden, wie er ihr in der von neokonservativen Tendenzen durchzogenen, amerikanischen Postmodernediskussion am Werk scheint. Stattdessen zeigt sie mit Bezug auf Brecht und die Rezeption seiner ästhetischen Begriffe in der Zeitschrift *Screen* sowie deren Widerhall in künstlerischen Praktiken, dass es Kunstpraktiken gibt, deren interventionistisches Selbstverständnis zu einer aktiven Einmischung in soziopolitische Prozesse führt.

Pollock erklärt, dass es ihr vor allem um Brechts Konzepte der »Distanzierung« und »Defamiliarisierung« als Formen »des-identifikatorischer Praktiken« gehe.⁴⁶ Der Hinweis auf eine notwendige Abstandnahme scheint sich konträr zu ihrem politischen Eingeständnis von Verstricktheit zu verhalten, führt aber zu ihrem Konzept von Handlungsfähigkeit. Für Pollock ist das Ineinanderwirken von identifikatorischer Nähe und analytischer Distanz das entscheidende Kriterium der Repräsentationskritik. Mit Stephen Heath formuliert sie die Aufgabe der (ästhetischen) Arbeit am Subjekt, die nicht zuletzt eine Arbeit an der eigenen Subjektivität ist, wie folgt:

The problem, the political problem, for artistic practice in its ideological intervention, could be precisely the transformation of relations of subjectivity in ideology.⁴⁷

Through the example of Brecht many political artists found an archimedian point outside proliferating postmodernist pilferings of other moments of art's history by the selective tradition peddled by the Museum of Modern Art, New York, and modernist art history. The legacy of Brecht moreover qualified the uses of post-structuralism, psychoanalysis and semiotics by providing a bridge between political engagement and a commitment to develop artistic strategies which could have a political effectivity within the sphere of culture«, Pollock 2003, S. 222f.

45 Mit der Formulierung einer »Verstrickung« lehne ich mich hier an die deutsche Übersetzung zu Mieke Bals Essay zu den Arbeiten von Lili Dujourie an, vgl. Bal 1998, S. 38–59 (*Rahmen*). Eine andere, vergleichbare Möglichkeit wäre, mit Butler in Anlehnung an Foucault von einer Verhaftung des Subjekts zu sprechen (vgl. Butler 2001) – s. weiter unten in diesem Kapitel.

46 Pollock 2003, S. 223.

47 Heath zitiert nach Pollock 2003, S. 223.

Eine in diesem Zusammenhang nicht nur von Pollock paradigmatisch behandelte Arbeit ist *Post Partum Document* (1973–1979), jene fünfjährige Auseinandersetzung Mary Kellys mit der Beziehung zu ihrem Sohn während sieben Phasen seiner Entwicklung.⁴⁸ Kelly geht es um eine Auseinandersetzung mit schematischen, von der Psychoanalyse vorgegebenen Entwicklungsstufen, um wechselseitige Abhängigkeiten zwischen Mutter und Sohn, um die Kritik an der phallozentrischen Theorie aus der Perspektive des weiblichen Begehrens und ihre imaginären Bindungen an das Kind *und* an das System. Auffällig durchkreuzen sich hier emotionale und analytische Anteile, die einen kontinuierlichen Wechsel zwischen Distanzierung und totaler Bindung (Identifizierung, Verschmelzung, Empathie etc.) aufrechterhalten. Der Gegenstand der Arbeit ist so komplex wie ihre ästhetische Struktur.

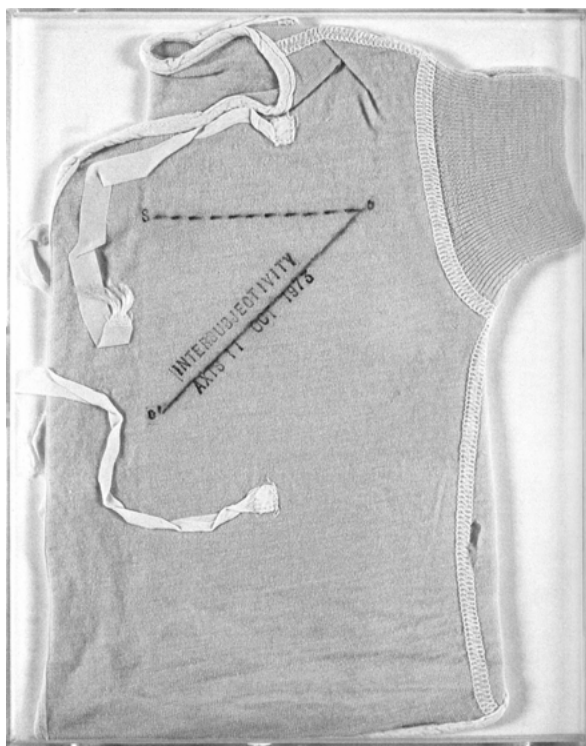


Abb. 56: Mary Kelly, *Post Partum Document: Introduction*, 1973

Die Erzählung des *Post Partum Document* (PPD) beginnt mit einer Reihe von Erstlingswindelhemden, auf die die Mutter Schemen aufgezeichnet hat, die als frühe Einschreibungen *im Namen des Vaters* gelesen werden können, und die als Achsen einer zunehmenden Intersubjektivität gekennzeichnet sind.

48 Kelly 1998 [1983].

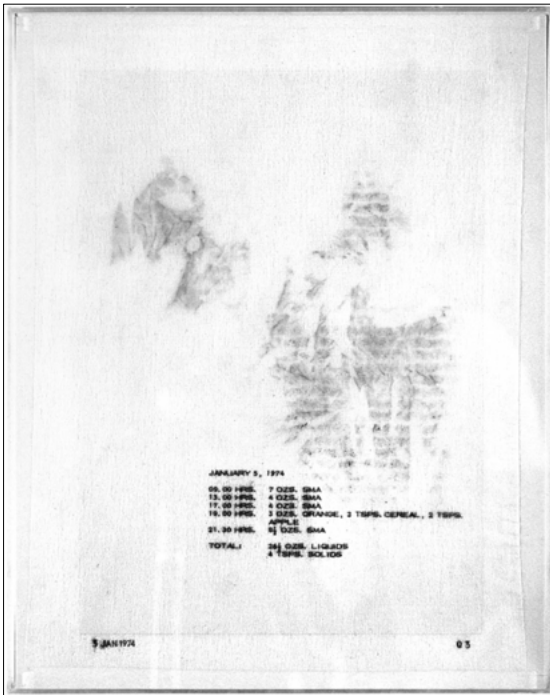


Abb. 57: Mary Kelly: *Documentation I*, 1974

Der nächste Abschnitt von PPD zeigt ausgewaschene Säuglingswindeln, aufgespannt und gerahmt. Die darauf wie zu feinen Drucken transformierten, fest haftenden Spuren werden von akribischen Nahrungsaufnahmeprotokollen begleitet, die dokumentieren, was die Mutter dem Kind zu Essen gab. Die konzeptuelle Aufzeichnung formalisierter Zuwendungen an das Kind enthält eine Reihe von Anspielungen: Die ausgewaschene Windel verweist auf den alltäglichen Arbeitsaufwand der (mütterlichen) Kleinkindpflege; die als Vorher-Nachher-Protokolle zu lesende Reihe lässt aus der Verschmutzungsspur eine symptomatische Spur für die ›richtige‹ Nahrung werden und erzählt von der Überwachung der mütterlichen Fürsorge durch den medizinischen Apparat und die Windeln sind gleichzeitig als ironische Fundstücke zu verstehen, die Vorstellungen von hoher Kunst ansprechen, denn schließlich handelt es sich um subtile Zeichnungen auf einem leinwandartigen Gewebe, welche als expressionistische Spuren unterschiedlicher Tagesverfassungen gedeutet werden können. Die weiteren Sektionen von *Post Partum Document* thematisieren, dass sich mit dem zunehmenden Spracherwerb des Kindes das Verhältnis zur Mutter erschwert, denn die symbiotische, imaginäre Beziehung (in der das Kind der Psychoanalyse zufolge zum fehlenden Phallus der Frau wird und sie *vervollständigt*) wird durch den Einbruch des Symbolischen und die Subjektwerdung des Kindes, welches an Abstand gewinnt, gestört.



Abb. 58: Mary Kelly, *Antepartum*, 1973

Kellys künstlerisches Projekt zur Beziehung von Mutter, Sohn und symbolischer Ordnung beginnt – wenn auch selten berücksichtigt – bereits mit der Video/Film-Arbeit *Antepartum* (1973)⁴⁹. Diese Arbeit zeigt den Bauch einer Schwangeren, den sorgfältig manikürte Hände langsam und in ruhigen, sanft anmutenden Bewegungen streicheln. Die dreiminütige Sequenz der Filmaufnahme ist als scheinbar endloser Loop auf Video kopiert. Wenngleich der gewählte Ausschnitt die Schwangere nicht persönlich erkennbar macht, so ist bekannt und durch den Kontext der weiteren Arbeiten plausibel, dass es sich um Kellys Bauch handelt. Gleichzeitig aber bietet der anonyme Ausschnitt keine stark individualisierende Lesart an. Vielmehr – und das ist Teil der irritierenden Logik vieler Body Art Stücke in dieser Zeit – wird der eigene Körper hier scheinbar ins Allgemeine transformiert. Welche *Trans-Form* aber wäre besser dazu geeignet, diese widersprüchliche Gestalt des Körpers an der Schwelle zwischen Selbst und Gesellschaft zu thematisieren als eine Schwangerschaft? Bereits in der Wahrnehmung der Geste des Bauchstreichelns findet eine Transformation des Frauenkörpers zum Mutterkörper statt. Die Zärtlichkeit wird nicht mehr als eine Liebkosung der eigenen Haut gesehen, sondern gilt als eine Zuwendung an das noch ungeborene Kind. Mutter

49 Die Ausstellung von PPD in der Generali Foundation Wien (1998) hatte das Video in Form einer Wandprojektion in den Ausstellungsfries integriert. Technische Daten: Super-8 Film Schleife (3 min) auf Video übertragen, s/w, ohne Ton.

und Kind scheinen eins, wie es der Titel – *vor der Trennung* – formuliert. Aber was ist das für ein *Einssein*, wenn es doch gleichzeitig so deutlich durch ein *Zweisein* definiert ist? Auch Kellys Arbeit ist als ein »theoretisches Objekt« (Bal) zu betrachten, das sich kulturhistorisch in einem Rahmen bewegt, in dem die metaphorische Vereinnahmung des Themas Schwangerschaft eine lange Tradition hat und die Bedeutung des Mutterkörpers (vor der Trennung) ein zentraler Ort für *grundlegende*, das heißt die Vorstellung eines Ursprungs begründende, Projektionen ist. Ein kleiner Exkurs soll das Motiv einer projektiven Beziehung zwischen Subjekt und Bild sowie die Frage nach dem Autor zu klären verhelfen.

Roland Barthes greift auf das sinnfällige Bild einer Schwangerschaft zurück, um sein Gefühl der Verunsicherung gegenüber dem Moment des Fotografiert-Werdens zu erklären: Er sieht einem Foto von sich entgegen, wie einer »ungewissen Kindschaft«, »ein Bild – mein Bild – wird entstehen: werde ich ein unsympathisches Individuum zur Welt bringen oder einen ›Prima Burschen‹?«⁵⁰ Das Gefühl, die Kontrolle über die eigene Erscheinung aus den Händen gegeben zu haben, lässt den Autor einen Moment des Todes erfahren.⁵¹ Dieser tödlichen Objektwerdung – die Barthes zufolge kein objektives Bild von ihm ermöglicht, sondern ein Instrument in der Hand der anderen ist – versucht *der Autor* zu entkommen. Barthes löst sich aus seiner zu Beginn eingestandenen Ohnmacht durch eine beachtliche Wendung, die ihm schließlich die eigene Mutter zu seinem weiblichen Kind werden lässt.⁵² Indem er seine Fragen auf das (nicht zu zeigende) Bild seiner Mutter projiziert, erzeugt seine Imagination schließlich nicht nur die Mutter als seine Tochter, sondern damit auch ihn als ihren Sohn – als Autor ihres Bildes. Was er nachzeichnet ist der Weg, den er als Autor zurücklegt und in dessen Verlauf er sich das Bild aneignet, um über es zu sprechen – es auszusprechen. Darin versteckt sich die Figur einer (Re-)Autonomisierung des (Betrachter-) Subjekts gegen das, was es als eine Enteignung erfährt. Auf diese Weise gelingt es Barthes die kränkende Quadratur des Kreises, von der er anfänglich ausgeht, abzurunden⁵³. Er ist zugleich das von dem Blick seiner Mutter angeschaute und sich darin vorweggenommen sehende Wesen ihrer Abstammung, wie auch ihr Erzeuger!⁵⁴

50 Barthes 1989, S. 19.

51 Ebd., S. 23: »[W]enn ich mich auf dem aus dieser Operation hervorgegangenen Gebilde erblicke, so sehe ich, dass ich GANZ UND GAR BILD geworden bin, das heißt der TOD in Person; die anderen – der ANDERE – entäußern mich meines Selbst, machen mich blindwütig zum Objekt, halten mich in ihrer Gewalt, verfügbar, eingereiht in eine Kartei, präpariert für jegliche Form von subtilem Schwindel.«

52 Vgl. ebd., S. 82.

53 »[I]ch gehe auf das Gesellschaftsspiel ein, ich posiere, weiß, dass ich es tue, will, dass ihr es wisst, und doch soll diese zusätzliche Botschaft nicht im mindesten das kostbare Wesen meiner Individualität verfälschen (fürwahr die Quadratur des Kreises): das, was ich bin, unabhängig von jedem Bildnis«, ebd., S. 20.

54 »Doch es gibt etwas Verfänglicheres, Bohrendes als die Ähnlichkeit: bisweilen bringt die PHOTOGRAPHIE etwas zum Vorschein, was man an einem wirklichen Gesicht (oder seinem Spiegelbild) niemals wahrnimmt: einen genetischen Zug, ein Stück von sich selbst oder von einem Verwandten, das von einem Vorfahr stammt. [...] Doch diese Wahrheit ist nicht die des Individuums: es ist die Wahrheit der Abstammung. [...] Die Abstammung liefert eine stärkere, schlüs-

Von hier aus lässt sich skizzenhaft die Bedeutung der Metapher der schwangeren Mutter und des Mutterleibes für das künstlerische Selbstverständnis erahnen: Das Werk wird zur phallischen Mutter, wird zu dem sanften Blick, unter dem das Subjekt sich werden fühlt und ist gleichzeitig die fetischistische Leugnung der ursprünglichen Getrenntheit und die Überwindung ihrer Macht, indem es als Zeugnis einer Selbsterschaffung wahrgenommen wird. Es geht folglich – zumindest, wenn man sich auf die psychoanalytischen Modelle zu dieser Beziehung einlässt und Barthes' Beispiel zum Anlass einer überspitzten Formulierung wählt – um das Paradox einer durch das Kind geschwängerten Mutter, die wiederum eben dieses Kind erst noch gebären soll. Die Imagination vollzieht einen unmöglichen Loop, dessen Zirkelschluss sowohl den Anteil des Vaters (des Anderen) an der eigenen Entstehung als auch den Tod und das Wesen der fortlaufenden, die Trennung vollziehenden Zeit verdrängt. Von hier aus lässt sich die Arbeit *Antepartum* noch einmal neu rahmen: Zeugt auch Kellys Autorschaft von einer imaginären Selbstgeburt? Oder welche Rolle spielt das Thema Schwangerschaft in ihrem Werk? Die Künstlerin arbeitet mit dem Bild ihres eigenen schwangeren Körpers, der damit zugleich als ein real erfahrener wie metaphorischer kenntlich wird. Anders als Barthes, der am Verhältnis zu seiner gestorbenen Mutter ansetzt, geht Kellys Arbeit von ihrem Verhältnis zu dem noch nicht geborenen Kind aus. Beide Arbeiten zeigen eine große Nähe zum individuellen Leben der AutorInnen und grundsätzlich liegen die beiden Positionen auf einer gemeinsamen Linie, auf der es um eine Generationenfolge, das Erscheinen und Verschwinden des Subjekts entlang einer die Geschichte begründenden Verwandtschaftslinie, geht. Der Unterschied, den ich sehe – gleichwohl ich ihn nicht zu groß machen möchte – liegt in der jeweils *zum Ende* eingenommenen Perspektive. Wo Barthes sich gegen den Blick von Außen zu schützen versteht, indem er seine Betrachtungen erklärt, ohne sie der Überprüfung am Bild auszusetzen, zeigt sich Kelly dem Blick von Außen ausgeliefert. Sie weist auf die antizipierte Trennung hin, mit der gleichsam auch das Bild schwanger geht. Kelly verlässt die Schleife der Selbsterschaffung, indem sie die Geburt ihres Sohnes ankündigt, den sie, davon handelt das *Post Partum Document*, nicht allein als ihr Werk imaginieren kann, sondern als von ihr getrennt erleben muss. Der Blick der Kamera auf Kellys Bauch in *Antepartum* ist statisch. Er anonymisiert und zwingt den Blick der Betrachtenden, sich auf den gezeigten Ausschnitt und die wiederholte Geste der streichelnden Hand zu konzentrieren. Darin scheint Kellys Arbeit den Forderungen der Filmemacherin Mulvey, mit der sie freundschaftlich verbunden war⁵⁵, nachzukommen, die davon spricht, dass es den »radikalen Filmemacher[Innen]« darum gegangen sei, den Blick der Kamera aus den Fängen der Narration zu »befreien« und so »den Blick des Zuschauers zu einem dialektischen zu machen, eine leidenschaftliche Trennung herbeizuführen.«⁵⁶ Die Idee einer »leidenschaftlichen Trennung«, einer disjunktiven Strategie, erinnert an die im zweiten Kapitel diskutierte Frage nach den künstli-

sigere Identität als die individuelle – sie ist darüber hinaus tröstlicher, denn der Gedanke an den Ursprung versöhnt uns, wohingegen uns die Vorstellung der Zukunft umtreibt und ängstigt«, ebd., S. 114f.

55 Kelly arbeitete mit Mulvey zusammen in der *History Group* (siehe Kapitel II.1.1) und war auch an dem Film *Riddles of the Sphinx* beteiligt, den Mulvey zusammen mit Peter Wollen 1977 drehte.

56 Mulvey 1980, S. 46.

schen Möglichkeiten zur Analyse der Mythen des Alltags (Barthes und Rosler). Sie ist das distanzierende Moment, das, anders als die mythische Vorstellung vom (Über-)Blick, auf eine körperliche Nähe angewiesen bleibt, welche die eigene Position als verstrickt wahrnehmen lässt und das technische Medium als eine Möglichkeit zur Selbstdistanzierung nutzt. Die »leidenschaftliche Trennung« beinhaltet die Spur der Verbindung (Konjunktion). Sie ist ein prekärer Versuch, das transformatorische Potenzial von Bildern zu nutzen und Ausdruck eines taktilen Sehens sowie situierten Wissens. Mit Butler ließe sie sich als eine der Möglichkeiten betrachten, durch »neue Bedeutungen das leidenschaftliche Verhaftetsein mit der Unterwerfung erschüttern und umgestalten« zu können, »ohne welches Subjekte nicht gebildet und umgebildet werden können.«⁵⁷

Die kritische Praxis der frühen Videokunst lässt sich in Mulveys Sinn als das verstehen, was die Besonderheit des Filmes aufgriff und tatkräftig am Verfall seiner traditionellen Form mitarbeitete. Erneut war ein Richterstuhl gefallen und der Autorität der kinematischen Kamera drohte eine Entthronung – und nicht nur ihr⁵⁸:

Ohne Zweifel zerstört das die Befriedigung, die Lust, das Privileg des ›unsichtbaren Gastes‹ und wirft ein Licht darauf, dass Film auf voyeuristischen aktiven/passiven Mechanismen beruht. Frauen, deren Bild fortwährend zu diesem Zweck gestohlen wurde, können dem Verfall der traditionellen Filmform mit kaum mehr als sentimentalem Bedauern zusehen.⁵⁹

57 Vgl. Butler 2001, S. 100.

58 Sigrid Schade (1999) verweist darauf, dass die Kunstgeschichte sich sehr schwer damit getan hat (und teilweise noch immer tut), ihren Bildbegriff unter den Bedingungen technischer Reproduktion zu reflektieren, und zitiert Benjamins Bild von dem Richterstuhl, den die Fotografie umgestürzt habe (vgl. ebd., S. 269). Benjamin bezog sich mit dem Bild des Richters auf die von dem klassischen Kunstdiskurs ausgehende Macht der Beurteilung und des Setzens von Wertmaßstäben, deren scheinbar zweifelloste Kriterien, wie der Begriff des Originals und die damit verbundene auratische Dimension, durch die Fotografie stärker anfechtbar wurden: »Hier tritt mit dem Schwergewicht seiner Plumpheit der Banausenbegriff von der ›Kunst‹ auf, dem jede technische Erwägung fremd ist und welcher mit dem provozierenden Erscheinen der neuen Technik sein Ende gekommen fühlt. Dem ungeachtet ist es dieser fetischistische, von Grund auf antitechnische Begriff von Kunst, mit dem die Theoretiker der Photographie fast hundert Jahre lang die Auseinandersetzung suchten, natürlich ohne zum geringsten Ergebnis zu kommen. Denn sie unternahmen nichts anderes, als den Photographen vor eben jenem Richterstuhl zu beglaubigen, den er umwarf,« Benjamin 1977b, S. 48.

59 Mulvey 1980, S. 46.

Zwischen Nachstellung und Vorstellung. Das videotechnische Betreten von Bildräumen

Art Herstory (Hermine Freed: 1974)



Abb. 59 a: Hermine Freed, Art Herstory 1974

Art Herstory (Farbe, Ton, 22 min) von 1974 ist eine repräsentationskritische Auseinandersetzung mit Idealen der traditionellen Malerei, deren Frauendarstellungen als Meisterwerke betrachtet werden und im wahrsten Sinne Geschichte machten. Das Band problematisiert aus feministischer Perspektive die Fixierung des Bildes der Frau auf eine Fetischfunktion, die dem Regime eines männlichen, begehrenden Blicks unterstellt ist. Es besteht aus einer chronologischen Abfolge einzelner Bildsequenzen vom frühen Mittelalter bis in die klassische Moderne und Pop Art, in denen die historischen Bildvorlagen zu einer Art Bühnenraum für den Auftritt der Performerin Freed werden. Indem Freed versucht, die jeweilige Position der Frau im Bild einzunehmen und möglichst perfekt nachzustellen, entsteht eine Zone der Unschärfe zwischen dem statischen und dem bewegten Bild, die ich im Folgenden durch eine genauere Darstellung der Verschränkung von dem im wahrsten Sinn *erklärten* Inhalt der Bilder und ihrer medial-fornalen Bearbeitung untersuche. In *Art Herstory* experimentiert Hermine Freed mit verschiedenen Formen der Desynchronisation, die das illusionistische Gefüge scheinbar realer Verhältnisse zwischen Ton, Bild, Raum und Chronologie betreffen. Per Blueboxverfahren nimmt sie in altmeisterlichen Bildbeispielen der europäischen Geschichte der Malerei die Positionen historischer Frauendarstellungen ein. Auf diese Weise versetzt sie sich *förmlich* in deren Lage und reflektiert über das Verhältnis zwischen ihrem Leben heute und dem damaligen. Das Band entstand, als Freed an einem artist-in-residence Programm des WNET Senders in New York teilnahm und die professionelle Studiotechnik des Fernsehens zur Verfügung hatte.

Art Herstory beginnt mit dem Bild eines stark verzierten Ledereinbandes, der an die ersten Sammelalben für Carte-de-Visite-Fotografien erinnert. In der Mitte befindet sich ein Bildfeld, das Hermine Freed auf einem Thron sitzend zeigt und in den Ecken sind weitere kleine Porträtdarstellungen, in die Videobilder anderer Akteure eingefügt sind. Eine Voice-Over Stimme, die sich als Autorin des Bandes und damit als Stimme der Künstlerin kenntlich macht, weist als erstes darauf hin, dass die Abfolge der Bilder auf dem Videoband nicht der Reihenfolge ihrer Aufnahme entspreche. Der Kommentar aus dem Off entspricht den Konventionen einer Berichterstattung und führt eine distanzierte Reflexionsebene ein. Freed nutzt diese, um das Thema der Arbeit einzuleiten: Sie fragt, was oder wer die Vergangenheit (re)interpretiere und wie Geschichte konstruiert werde. Freed erklärt, dass die Bilder nichts zu der tatsächlichen Vergangenheit und dem Moment ihrer Entstehung sagen könnten. Sie seien in unterschiedlichen Zusammenhängen entstanden, in denen sie jeweils Bezug zu ihrer Gegenwart suchten und somit Ausdruck einer Ideologie seien. Die Performerin, das heißt nun Freed im Bild, bittet um Feuer, lässt sich eine Zigarette anstecken und sagt, dass sie glaube, es sei Zeit zu verschwinden. Dann hört man entlegen klingende Stimmen, die sich durch das, worüber sie reden, als Stimmen während der Studioaufnahme aus dem Kontrollraum zu erkennen geben. In der nächsten Einstellung ist Freeds Gesicht in Form einer Art Doppelbelichtung in ein Madonnenporträt hineinmontiert. Die Bildebene der realen, bewegten Aufnahme scheint durch das gemalte, statische Bild maskiert. Zwei Miniaturen flankieren ihr Porträt oben rechts und links, in die wiederum Videoaufnahmen der beiden anderen Performer eingefügt sind. Freed sagt – im Ton der Aufnahme – dass sie nicht sehe, wo die anderen seien, da sie nichts erkennen könne und bittet darum, die Hand der Frau im rechten oberen Bildfeld gereicht zu bekommen. Im ersten Bild

also kennzeichnet die Geste des Zigaretteansteckens, die sich über die Grenzen der gerahmten Bildfelder hinwegsetzt, dass die Akteure den gleichen Raum in der Videoaufnahmesituation teilen. In der zweiten Einstellung dagegen scheint die differierende Größe der Bildfelder für eine rein virtuelle Synthese gänzlich unterschiedlicher Zeit- und Raumebenen zu sprechen, deren Berührung (in der Geste des Handreichens) allein auf der Ebene des montierten Monitorbildes möglich ist. Aus dem Off erklärt Freed, dass sie ursprünglich, noch während die Aufnahmen zu dem Band gemacht wurden, einen anderen Soundtrack zu den Bildern plante, der über alle Szenen einen nachträglichen Kommentar zur Geschichte der Frauen und den abgebildeten Ereignissen legen sollte. Das dritte Bild zeigt Freed nun an Stelle der thronenden Madonna von Raphael umgeben von einer fünfköpfigen Figurengruppe, von denen zwei vorne rechts wiederum durch eingefügte Videobilder ersetzt sind.⁶⁰ Der Kniende, der von ihr mit Bruce angesprochen wird, spricht davon, einen Krampf im Bein zu haben. Aus dem Off fragt Freed zu dieser Szene, ob es einen Unterschied mache, dass der zeitliche Abstand zwischen den beiden Bildebenen größer sei, als ihr räumlicher, ob also Sequenzen in der Zeit von denen im Raum zu trennen seien. Sie fragt, ob noch irgendeine Beziehung zwischen den beiden Aufnahmeszenen – dem Videostudio und dem Studio Raphaels – angenommen werden dürfe. Im nächsten, dem vierten Bild stellt sie eine schwebende Madonna nach und reflektiert über das Verhältnis von Realität und Abbild. Ihre Bewegungen werden lachend von Bruce, der neben ihr auf einem Sockel zu stehen scheint, kommentiert. Freed wirft ein, dass sie sich wirklich sehr mit ihrem Versuch zu fliegen anstrengt. In Bild Fünf hat sie erstmalig eine Videokamera in der Hand. Sie erscheint hinter einem Tisch sitzend in einem Innenraum und beginnt in einem 180 Grad Schwenk den Raum vor sich zu filmen. Dabei hört man sie freudig eine »fantastische« Aufnahme vom Kontrollraum machen. Zu den nächsten drei Sequenzen reflektiert sie über ihr persönliches Verhältnis zu der Geschichte der Frauen in den von ihr »betretenen« Gemälden. Sie fragt sich, welche Form der Idealisierung sie noch immer damit verbinde. Die Darstellung einer Bäuerin, so erzählt sie, galt als Triumph des Bürgertums über die höfische Dekadenz. Zu ihrer nächsten Pose im Bild einer auf einem Kanapee liegenden Dame des 19. Jahrhunderts spricht sie: »I can become this woman. But how can I relate my life to hers? How does my time shape her life?«⁶¹

Im zehnten Bild sieht man ihren nackten Rücken von hinten in das türkische Bad von Ingres (1863) hineinmontiert. Sie scheint in den historischen Bildraum hinein zu filmen und kommentiert mehrfach in bestem Macho-Ton »Very nice, o.k. girls«. Dabei – und das macht diese Sequenz signifikant – hört man eine offensichtlich aus dem Kontrollraum gesprochene männliche Stimme, die ihr permanent Rückmeldungen dazu gibt, ob sie noch im Bild sei und ihre Haltung im Vergleich zum Original kommentiert. Die Rückenansicht kennzeichnet ihre Abwendung von der Kamera und lässt erahnen, dass sie mit dem Verlust ihres Blickes auf den Studiokontrollraum auch keinen Blick auf einen Kontrollmonitor mehr zur Verfügung hat, der ihr selbst Auf-

60 Original Raphaels in der Sammlung des Metropolitan Museum of Art, New York. Colonna-Altar, Haupttafel, Szene: Thronende Maria mit Christuskind, Johannes dem Täufer als Kind, rechts: Hl. Paulus und Margaritha, links: Hl. Petrus und Hl. Katharina von Alexandrien, 1503–1505.

61 Hermine Freed, Text aus *Art Herstory* (1974), nach eigener Transkription, S.A.

schluss über die Stimmigkeit ihrer eingenommen Pose geben könnte. Das nötige Feedback aus dem Kontrollraum kennzeichnet die Ambivalenz ihrer gleichzeitigen An- und Abwesenheit im Bild: Die Performerin gibt vor, sich als Voyeur(in) in den Bildraum hinein begeben zu haben und gleichzeitig, kann sie dort – so die Regel des Spiels mit den Nachstellungen – nur erscheinen, wenn sie sich selbst in die Position einer der Frauen ins Bild bringt. Dafür aber muss auch sie wieder zum Bild werden, muss ihren nackten Rücken zeigen und kontrollieren lassen.



Abb. 59 b: *Hermine Freed, Art Herstory 1974*

In Bild Elf ist die Überblendung der Videoaufnahmen derart geglückt, dass das Videobild aus dem Studio innerhalb des gemalten Bildes kaum ausfindig zu machen ist. Nur wenn Freed sich leicht bewegt, etwa wenn sie mit den Augen zwinkert, macht sich die zweite Bildebene innerhalb der ersten kenntlich. In der zwölften Sequenz schlüpft die Performerin in die Rolle einer alten Bäuerin von Picasso, die sich nach einem arbeitsreichen Tag nicht auf das vor ihr liegende Buch konzentrieren können soll – so zitiert sie die übliche Deutung. Freed spricht für und durch die Bäuerin. Anschließend reflektiert sie, aus der Perspektive des Kommentars, darüber, welchen Unterschied es für sie selbst heute wohl gemacht hätte, wenn diese eine, spezielle Frau die Zeit gehabt hätte, das Buch zu lesen, statt Hühner füttern zu müssen. Es ist das letzte Bild in ihrer Folge der historischen Gemälde. Die anschließenden Sequenzen experimentieren mit verschiedenen Videosynthesizereffekten. Einmal sitzt Freed auf einem Sofa und spricht in die Kamera, während Zeichen über sie gemalt werden, die an den Stil von Joan Miró erinnern und nach und nach den Bildschirm füllen. In einem anderen Bild ist sie selbst derart häufig übereinander montiert, dass ein stark kubistischer Eindruck entsteht. In einer weiteren Sequenz ist sie über vier Bildfelder verteilt und ihre Konturen verzerren sich in schillernden Neontönen, was an die Monroe Serie von Andy Warhol angelehnt zu sein scheint. Freed endet im Bild dieser Verfremdungen mit den Worten :

I'm beginning to feel like an automaton
I'm supposed to feel like an automaton
How does an automaton feel...

Dieser letzte Verweis darauf, sich wie ein Automat zu fühlen, schließt die Frage nach der Bedeutung der historischen Frauendarstellungen für die Künstlerin in den 1970er Jahren mit einem Statement ab, das den Moment der ›Fremdbestimmung‹ betont. »Ich fange an, mich wie ein Automat zu fühlen«, spricht ein Unbehagen an, das im nächsten Satz auf eine normierende Anweisung zurückgeführt wird: »Ich bin dazu angehalten, mich wie ein Automat zu fühlen«. Der dritte Satz, die abschließende Frage, wie sich ein Automat fühle, aber zieht das Subjekt des ersten Satzes in Zweifel. Es schließt sich ein Kreis, der in *Art Herstory* gewissermaßen als ein feministischer Selbstzweifel vorgestellt wird, insofern die Künstlerin – die Performerin im Medium des Live-Bildes – ihre Abhängigkeit von der Geschichte der Frauendarstellungen reflektiert, ihr Ich mittels der historischen Rückschau in Frage stellt und gleichzeitig durch diese Infragestellung hindurch spricht und sich als eine Differenz zu diesen Bildern kenntlich macht.



Abb. 59 c: Hermine Freed, *Art Herstory* 1974

Freed bricht den konventionellen, historisch gekennzeichneten Rahmen der Frau als Bild mit der Studiotchnik von Video auf. *Art Herstory* schafft eine eigenwillige Collage aus statischem und bewegtem Bild, aus reproduzierter Bildgeschichte und aktueller Handlung, die teils durch den Originalton der Videoaufnahme und teils durch eine nachträglich eingefügte Tonspur kommentiert wird. Durch ein technisches *Eindringen*, dass es Freed ermöglicht, sich gleichsam in die alten Bilder hinein zu stehen und diese als eigenen Handlungsraum zu reklamieren, werden die historischen Werke bildlich von innen in Bewegung versetzt. Auf diese Weise liefert *Art Herstory* so etwas wie eine Zusammenfassung der Argumentation zu der Performativität des Rahmens in den Videoarbeiten von Dujourie und anderen. Das Band ist auf geradezu didaktische, durch seinen Witz aber eigenwillig durchbrochene Art als ein Lehrstück zur feministischen Selbstbefragung und Aneignung der Geschichte angelegt. Hermine Freed ist nicht die einzige Künstlerin, die Anfang bis Mitte der 1970er Jahre mit solchen Überblendungen zwischen historischen Bildvorlagen und Selbstinszenierung experimentiert. So hat etwa auch VALIE EXPORT in *Stilles Sprechen* (1974/75) mit einer Art Videocollage gearbeitet, die Posen dokumentiert, mit denen sie innerhalb von Diaprojektionen die Posen von Frauenfiguren nachstellt.⁶²

62 EXPORT zitiert diese Arbeit und damit auch die Bedeutung, die sie für sie hatte in ihrem Kinofilm *Unsichtbare Gegner* (1977), in dem sie die Hauptdarstellerin



Abb. 60: VALIE EXPORT, *Körperkonfigurationen/Stilles Sprechen*, 1975

Ähnlich verhält es sich mit der Videoperformance *Reflexionen über die Geburt der Venus* (1976, s/w, Ton,) von Ulrike Rosenbach, in der Rosenbach die Position der Venus in einer Diaprojektion von Sandro Botticellis *Geburt der Venus* (ca. 1482–86) einnimmt. Die Künstlerin in einem zweifarbigem Kostüm, vorne weiß und hinten schwarz, dreht sich, mit extrem langsamen Bewegungen, um die eigene Achse. Dazu hört man das Lied *Sad-eyed Lady of the Lowlands* von Bob Dylan. Der Effekt des zweifarbigem Kostüms ist ein wechselndes Verschwinden und Wiederauftauchen der sich Drehenden: In dem Moment, in dem ihre Position die größte Übereinstimmung mit dem historischen Modell hat, ist sie nahezu unsichtbar, da die weiße Kostümansicht eine ideale Projektionsfläche bietet; in dem Moment aber, in dem die schwar-

zur Künstlerin erklärt, die an dieser Arbeit arbeitet. Das Video ist verschollen. Es wird als Teil des ebenfalls verschollenen Bands *Wann ist der Mensch eine Frau?* (1975) angegeben. Fotos hierzu finden sich in *EXPORT* 1980, S. 84–89.

ze Rückenansicht durch ihre Drehung langsam ins Bild kommt, bricht dieses gleichsam auf und es bildet sich eine Art schwarzer Riss, der sich zur Leerstelle, dem Schattenriss ihrer Figur, auswächst.



Abb. 61: Ulrike Rosenbach, *Reflektionen über die Geburt der Venus*, 1976

Die Künstlerin dreht sich im Kreis und bewegt sich buchstäblich auf der Stelle, was sich als Interpretation einer unausweichlichen Positionierung an der Stelle einer idealisierten, naturgegebenen (aus dem Meeresschaum geboren) Schönheit deuten lässt. Dass Bob Dylans sehnsüchtige Ode an eine vorübergehende Schöne dabei den Rhythmus der Drehung vorgibt, verstärkt die Einwicklung des Blicks der Betrachtenden. In der Begegnung von Meistergemälde und Popsong, von high and low, von Sehnsucht und auf der Stelle Treten, spielt Rosenbachs Videoperformance auf das alltägliche Fortleben der Mythen an.⁶³

63 Den alltagsmythischen Bezug dieser Arbeit verdeutlicht vor allem ihre Einbettung in eine länger anhaltende Auseinandersetzung von Rosenbach mit dem Motiv von Botticelli als Sinnbild jener Vergöttlichung weiblicher Schönheit, die für den Warenbegriff im Kapitalismus zentral ist. Rosenbach sammelte Bilder aus Werbung und Showbusiness, Objekte und Eindrücke zu der an allen Orten anzutreffenden Venusgestalt (Rosenbach 1982b, S. 11–20). Unter anderem führte sie in Amerika auch Gespräche mit (ehemaligen) Schönheitsköniginnen,

Die skizzierten Arbeiten der Künstlerinnen Freed, EXPORT und Rosenbach machen den Videobildraum zum Ort einer analytischen Begegnung zwischen einem fixierten, historischen Rahmen und einer aktuellen Bewegung. Ihr sich sichtbar Machen an den Umrisslinien und -brüchen zwischen den Bildebenen, kann als ein Spiel mit dem Schirm verstanden werden – jenem projektiven Rahmen, der das Subjekt *im* und *als* Bild erscheinen lässt.⁶⁴ Vor allem *Art Herstory* nutzt das Medium Video in signifikanter Form, um eine Durchkreuzung verschiedener Bildebenen zu ermöglichen, die gleichzeitig eine Durchkreuzung verschiedener Raum- und Zeitebenen herstellt. Darstellung, Herstellung und Vorstellung werden darin als ein komplexes Gefüge ineinander greifender Zeichenoperationen anschaulich, was das nachhaltige Wirken der Repräsentation erklärt. Die Bildstanz der Bluebox, die den einfarbigen Hintergrund (meist blau, daher der Name) *ausschneidet* und durch ein anderes Bild ersetzen lässt, so dass der Eindruck entsteht, die Figur werde in einen anderen Raum hineingestellt, ist als Illusionsmaschine aus dem Bereich der Fernsehproduktion bekannt. Bei Freed wirkt ihr Einsatz desillusionierend und bestens geeignet, die eigene Position der Künstlerin im Verhältnis zu den historischen Vorlagen zu sehen. Das machen vor allem die Sequenz *im türkischen Bad* und die Einstellungen zu Beginn des Bandes erfahrbar, die die Doppelbindung der Akteurin (an die Pose im Bild und an deren Kontrolle durch das Aufnahmestudio) charakterisieren. Freed ist nie wirklich im historischen Bild, sondern immer an einem anderen Ort, der nur über ein technisches Verfahren mit dem vorgegebenen Bildraum in Übereinstimmung gebracht werden kann. Die einerseits deutliche Trennung der beiden Bild- und Handlungsebenen und die andererseits im Monitor sichtbar werdende Amalgamierung macht das komplexe Interaktionsverhältnis zwischen Selbst und Bild als eine Spannung erfahrbar, die mit der Technik des Mediums Video gut zu untersuchen war. Freed deutet den Videobildraum als einen ebenso realen wie metaphorischen Raum, in dem sie die Beziehung zwischen ihrem eigenen Leben und dem der historischen Frauendarstellungen als ein interaktives Muster zeigt, welches die erlebte Nähe zur Geschichte bildlich werden lässt. In dem ein Jahr später produzierten Videoband *Family Album* weitet Freed die Frage des Lebens *in* und *mit* Bildern auf den Umgang mit privaten Fotografien aus. Auch hier *schleicht* sie sich durch eine Art Zeittunnel in vergangene Aufnahmen hinein. Ihr »Durchblättern der Albumseiten« der eigenen Vergangenheit, welches sie als ein kritisches Selbstgespräch inszeniert, bietet eine wichtige Ergänzung zu *Art Herstory*.

die für sie eine Art moderne Dienstleistungsvenus verkörperten. In einer Tagebuchnotiz von 1976 heißt es: »Die Arbeit mit dem Bild der Venus scheint nicht enden zu wollen. Dauernd finde ich neue Abbildungen, die sich auf die charakteristischen Klischee-Vorstellungen beziehen. Meistens wird es in der Werbung in Verbindung gebracht mit den abgeschmackten Reißern zur Erhaltung von Jugend und Schönheit. Heute habe ich von Gisind [Nabakowski, S.A.] eine italienische Reklame mit der Venus als Werbung für Mineralwasser und Herrenhemden bekommen!« (ebd., S. 19).

- 64 Vgl. Silverman 1997. Silverman liest Cindy Shermans Serie der *Untitled Filmstills* als eine exemplarische Strategie, *dem Blickregime zu begegnen*. Der bekannten Deutung, Shermans Inszenierungen als Kopien ohne Original wahrzunehmen, gibt Silverman noch einen weiteren Dreh, indem sie sie in Verbindung mit Jacques Lacans Thesen zur Mimikry liest und als ein Spiel mit dem Schirm (tableau/Bild) versteht, auf und in dem sich das Subjekt zeige.

Family Album (Hermine Freed: 1975)



Abb. 62 a: Hermine Freed, *Family Album*, 1975

Das Video *Family Album* (1975, s/w, Ton, 9,5 min) setzt sich anhand privater Familienfotos und Filme mit Fragen der Erinnerung und der Selbstwahrnehmung auseinander. Die Collage rückt die persönlichen Bildpraktiken ins Zentrum und fragt nach der Abhängigkeit des Subjekts von einer kontinuierlichen Geschichte, die über die gesammelten Bilder bezeugt werden soll. Rückwirkend sucht Freed die Fotografien ihrer Familie heim und betritt auch diese durch das Hintertürchen der Bluebox, um ein interaktives Feld zwischen ihrer gegenwärtigen Präsenz und dem Zeitbild aufzubauen. Mit präziser, sachlicher, wenn auch betont weicher Stimme kommentiert sie in Form des Voice-Over die jeweiligen Bildersequenzen aus ihrer persönlichen Geschichte und trägt ihre Reflexion zum Verhältnis von Bild, Gedächtnis und autobiografischer Erzählung vor.

Das Band beginnt mit einer chronologisch nicht geordneten Folge von frühen Kinder- und Jugendbildern. Dazu spricht Freed aus dem Off darüber, dass Kindheit sich für sie wie eine traurige Zeit anfühle. Dann aber fragt sie, ob es nicht möglich sei, dass die schlimmsten Erfahrungen der Vergangenheit gerade das hervorgebracht hätten, was heute das Beste an ihr sei – auch wenn sie sich nicht daran erinnere, wie sie sich als Dreijährige gefühlt habe. Zu Fotografien von ihr als Teenagerin spricht sie über die damals empfundene Eifersucht auf andere Mädchen, die sie hübsch fand. Sie erzählt von der bleibenden Spur dieses nagenden Gefühls. Erst sehr viel später habe sie über ihre Gedanken damals lachen müssen. Während sie diese Gedanken vorträgt, ist eine kurze Filmsequenz von einer Frau in Bikini mit Baby auf dem Arm zu sehen – vermutlich Freed selber. Es folgt eine Reihe von Sommerurlaubsfo-

tos. Anschließend wird das Prinzip der rückblickenden Bildcollage für eine kurze Sequenz unterbrochen: Freed hockt mit ihrer Tochter vor einer Wand und zeigt ihr Dias. Sie erklärt dem kleinen Mädchen zu einem Bild ihrer Schwangerschaft, dass das Dia sie am Tag vor ihrer Entbindung zeige und dass die Tochter da noch in ihrem Bauch gewesen sei. Es folgen Fotografien, die sich mit den gezeigten Dias zu decken scheinen. Erneut aus dem Off fragt sie sich, ob ihr Kind wohl so werde wie sie – und ob sie wohl so geworden sei, wie ihre Eltern. Dazu werden vier Bilder von Müttern mit Kindern gezeigt, die Freed sowohl als Baby wie als Mutter kenntlich machen. Sie spricht über das Erwachsenwerden und die Preisgabe von Träumen und Phantasien. Als nächstes folgt ein zunächst schwer zu erkennendes Bild:



Abb. 62 b: Hermine Freed, *Family Album*, 1975

In einem Standfoto von einer Szene bei Tisch (vermutlich der eigenen Hochzeit) sind im Sinne einer Doppelbelichtung aktuelle, bewegte Figuren per Videostanze eingefügt. Auch hier wechselt der Ton vom Voice-Over zur Szene der Aufnahme. Die drei Personen reden über ihre Gefühle von damals. Freed, links außen, auf dem Foto in einer Pose ausgelassener Glückseligkeit, spricht davon, dass sie nicht gewusst habe, was sie tue und dass sie sich erinnern könne, sich deplatziert gefühlt zu haben. Ihr Mann entgegnet, dass er sich richtig gefühlt habe, weil er in der Überzeugung gehandelt habe, etwas zu tun, was von ihm erwartet wurde. Freed rückt nach links aus der Kontur ihres Fotos heraus, was sie als aktuelle Gestalt von dem früheren Bild trennt. Sie fordert dazu auf, sich die Fotografierte genauer anzusehen und zu prüfen, ob sie glücklich aussehe. Die andere Frau rechts im Bild antwortet, dass sie so aussehe, als sei sie sehr glücklich gewesen. Freed zweifelt daran. Es ist eine Kinderstimme zu hören, vermutlich die der Tochter, die von außerhalb des Bildes in das Gespräch der Eltern und der Freundin eingreift und sagt, dass ihr Vater nicht ins Bild passe. Die Stimme der Tochter erinnert an die Stimmen aus dem Kontrollraum in *Art Herstory*. Auch sie weist auf die Komplexität der Aufnahmeszene in einem technischen wie übertragenden Sinn hin. Sie verdeutlicht das Problem verschiedener Perspektiven und erklärt die Unstimmigkeiten im Bild, die als eine Metapher für das nicht in Übereinstimmung zu bringende Verhältnis zwischen Subjekt und Bild angesehen werden können. Aus der Perspektive des Voice-Over erklärt Freed ihre Unsicherheit gegenüber der eigenen Erinnerung, die sie im Ungewissen darüber lasse, ob sie tatsächlich Momente der eigenen Vergangenheit erinnere oder solche, die sie auf anderem Wege erfahren habe. Freed erklärt, Schwierigkeiten damit zu haben, sich gezielt an einzelne, spezifische Momente zu erinnern, und fragt, ob sie sich nicht nur erinnere, weil sie ein Bild von dem jeweiligen Moment archiviert habe, das diesen verbürgt. Dann aber sei auch über die Möglichkeit nachzudenken, sich mittels der Erinnerungen anderer zu verändern. In der nächsten Sequenz sitzt sie mit zwei Männern an einem Tisch und beginnt den Dialog damit, dass sie sich daran erinnern könne, dass Alan früher immer etwas rundlich gewesen sei. Von links wird ihr entschieden widersprochen. Langsam wird die Kontur eines Kinderfotos der drei deutlich, das in einer Art Doppelbelichtung *über ihnen* sichtbar wird.

Aus der Perspektive des Voice-Over erklärt Freed ihre Unsicherheit gegenüber der eigenen Erinnerung, die sie im Ungewissen darüber lasse, ob sie tatsächlich Momente der eigenen Vergangenheit erinnere oder solche, die sie auf anderem Wege erfahren habe. Freed erklärt, Schwierigkeiten damit zu haben, sich gezielt an einzelne, spezifische Momente zu erinnern, und fragt, ob sie sich nicht nur erinnere, weil sie ein Bild von dem jeweiligen Moment archiviert habe, das diesen verbürgt. Dann aber sei auch über die Möglichkeit nachzudenken, sich mittels der Erinnerungen anderer zu verändern. In der nächsten Sequenz sitzt sie mit zwei Männern an einem Tisch und beginnt den Dialog damit, dass sie sich daran erinnern könne, dass Alan früher immer etwas rundlich gewesen sei. Von links wird ihr entschieden widersprochen. Langsam wird die Kontur eines Kinderfotos der drei deutlich, das in einer Art Doppelbelichtung *über ihnen* sichtbar wird. Es folgen Fotos ihrer Familie. Dazu hört man sie, nun wieder als Voice-Over, darüber nachdenken, ob sie sich heute alle wohl noch in den Bildern sähen, die sie sich als Kinder voneinander gemacht hätten und ob diese Bilder irgendwo existierten, außer in ihren Köpfen. Nach einer Folge von Kinderbildern ist ihr erwachsenes Ge-

sicht an die Stelle eines Kindergesichts in einem Foto mit einer offenbar größeren Schwester montiert, als schaue sie durch eine schablonenartige Öffnung eines Pappbildes. In den folgenden Fotografien spricht Freed jeweils in der Ersetzung ihres Kinderkopfes, in einer Art simulierter Gegenüberstellung, die an Rollenspiele erinnert. In einem Foto, das ihren Vater mit ihr als kleinem Kind auf dem Arm zeigt, fragt sie ihn, warum er nie nett zu ihr gewesen sei – auch wenn ihre Mutter das abstreite. Sie lächelt und sagt in parodierter Kinderstimme, dass ihr Papa sie mit in den Zoo genommen habe. Die Sequenzen dieses an Puppentheater erinnernden Abschnitts enden jeweils damit, dass ihr aktuelles Gesicht aus den Bildern ausgeblendet und das Foto in seiner ursprünglichen Form gezeigt wird. Auf einem der Fotos sitzt sie neben ihrem Onkel in einer Kutsche. Sie spricht, als sei sie in dem damaligen Moment anwesend und sagt zu ihm, heute sei ein schöner Frühlingstag und sie fühle sich »as a voyeur voyaging«.



Abb. 62 c: *Hermine Freed, Family Album, 1975*

Das Band *Family Album* erinnert in seiner schnellen Abfolge von privaten Fotos und Filmabschnitten an das wahllose Durchstöbern alter Bilderalben und den privaten Dia- oder Filmabend. Dazu passt die an einen inneren Monolog erinnernde Stimme der Sprecherin. Feststellungen wie, dass ihre Erinnerungen an die Kindheit lückenhaft seien und dass sie womöglich nicht mehr unterscheiden könne zwischen dem, was eine ›wirkliche‹ Erinnerung sei und dem, was sich nur über Bilder ins Gedächtnis eingeschrieben habe, sprechen vertraute Fragen an. Damit stellt sich eine suggestive Verbindung zwischen dem Video und seiner Betrachtung her, die nach dem Muster eines Gesprächs funktioniert, in dem auf die Schilderungen der Erfahrungen eines Gegenübers fortwährend mit eigenen Geschichten geantwortet wird. Zunächst wirkt Freeds Arbeit und das damit verbundene Assoziationspiel also vertraut und einfach. Die Künstlerin scheint eine intime Situation zu schaf-

fen, in der sie von ihren Enttäuschungen über sich, von ihren Sehnsüchten und Ängsten, Selbstzweifeln und Größenphantasien freimütig erzählt. Der flüssige Erzählstrom, der die Form einer abgeklärten Sicht auf sich selbst hat, mutet gleichsam therapie-erfahren an. Aber verführt diese Arbeit wirklich zu einer Situation, die dem Stöbern in Erinnerungsbildern vergleichbar ist und die Künstlerin als Person erfahrbar macht? Dem konventionellen Rezeptionsmuster, in dem Künstlerbiografien den Schlüssel zur Analyse der Werke bedeuten, begegnet Freeds Arbeit mit einer irritierenden Abweichung: Es fällt auf, dass sie nicht von sich als Künstlerin spricht. Statt dessen kennzeichnet sie sich als Mutter, Tochter, Ehefrau, ehemalige Teenagerin etc. Das Eigenartige an den von ihr angesprochenen Problemen ist deren Zwitterstellung zwischen einer sehr subjektiven und stark emotionalen Erfahrungsrealität und deren Allgemeingültigkeit, die sie selber bereits thematisiert, indem sie laut darüber nachdenkt, ob ihre Erinnerungen nicht vielleicht fremdgeprägt wären und teilweise gar nicht auf reale Ereignisse ihrer Vergangenheit zurückzuführen seien. *Family Album* ist nicht weniger als *Art Herstory* als eine Art Lehrstück zu der konstitutiven Bedeutung von Bildern angelegt. Beide Arbeiten kreisen um die Frage einer Subjektwerdung (als Frau), die den Bildern nicht ausweichen kann – den kollektiven so wenig wie den familiären. Entscheidend scheint mir dabei, dass sowohl auf der Ebene der formalen Durchmischung differenter Bildebenen als auch auf der Ebene der gesprochenen Infragestellung der Selbstwahrnehmung deutlich wird, dass das exemplarische Subjekt Freed sich nicht aus den Bildern herauslösen kann. Die Perspektive der künstlerischen Arbeit Freeds aber ist die, das konstitutive Verhältnis zwischen Bild und Subjekt ebenso wenig für totalitär wie für frei gestaltbar zu erklären und das Medium Video als eine Möglichkeit einzusetzen, das Zeichengefüge von innen heraus zu befragen. Denn in dem Moment, in dem das Subjekt in einen solchen Bildraum mit Hilfe medialer Verschiebungen einzutreten scheint und im Bild ein *drin sein* erreicht, verändert sich die Frage nach der Virtualität dieser Räume: indem sie der einzig mögliche Ort der Erscheinung wie gleichzeitig der Ort des Verschwindens des Subjekts sind, sind sie der einzige reale Raum der Bedeutungsproduktion.

***Glauben Sie nicht, dass ich eine Amazone bin* (Ulrike Rosenbach: 1975)**

Auch Ulrike Rosenbach verwendet die bildsynthetisierenden Möglichkeiten der Videotechnik, um eine Schnittmenge zwischen Subjekt und Bild, zwischen ihrem Selbstbild und einer historischen Frauendarstellung zu kennzeichnen. Ihre Performance *Glauben Sie nicht, dass ich eine Amazone bin* (1975, s/w, Ton, 15 min)⁶⁵ bringt die ambivalente Teilhabe des eigenen Begehrens an der als diskriminierend empfundenen Ordnung auf ein sinnfälliges Bild: Die Künstlerin schießt mit Pfeil und Bogen fünfzehn Pfeile auf eine Reproduktion der *Madonna im Rosenhag* von Stefan Lochner (1451).⁶⁶



Abb. 63: U. Rosenbach, *Glauben Sie nicht, dass ich eine Amazone bin*, 1975

65 Die Performance wurde zur Biennale des Jeunes 1975 in Paris durchgeführt. Es gibt eine vollständige Dokumentation, aber bei dem oben genannten Band handelt es sich um eine nachträgliche Bearbeitung der Dokumentation für den Videoverleih/-verkauf.

66 Die Videoperformance wurde von Rosenbach mehrfach aufgeführt: Biennale des Jeunes Paris 1975, *Frauen und Kunst* Innsbruck/Galerie Krinzinger.

Zwei Videokameras zeichnen das Geschehen simultan auf und ein Monitor zeigt die Überblendung des Madonnengesichts mit dem der Künstlerin:

Das Madonnenbild, repräsentativ, unnahbar schön, sanft, scheu und als Klischee ziemlich abgeschmackt, findet sich in mir wieder. Indem die Pfeile das Bild treffen, treffen sie auch mich.⁶⁷

Die Verschmelzung zur gemeinsamen Zielscheibe, in der die Künstlerin die gegen das Ideal von weiblicher Reinheit gerichtete Aggression gegen sich selbst richtet und damit ebenso das andere Ideal der kämpfenden Amazone verletzt, ist in ihrer sinnfälligen Symbolik so trivial wie theoretisch komplex: Rosenbach inszeniert die Unmöglichkeit, den geschichtlichen Bildern zu entkommen und gleichzeitig öffnet sie im Bildraum durch Überblendung zweier mythischer, komplementär entgegen gesetzter Frauengestalten sowie durch Überblendung eines statischen und eines bewegten Bildes einen Raum für Differenz. Die miteinander amalgamierenden und doch sichtlich nie übereinstimmenden Bilder bedeuten eine Differenzierung, die bildintern stattfindet und die den Bildraum *als* Handlungsraum präsentiert. Auf diese Weise deutet Rosenbachs Performance ein Verhältnis zwischen Subjekt und Repräsentation an, das beides enthält: den Verweis auf die Unmöglichkeit, außerhalb der historischen und mythischen Bilder wahrgenommen zu werden bzw. sich wahrzunehmen und gleichzeitig aber auch den Verweis auf die Differenzierungsmöglichkeiten im Bild, die sichtbaren Abweichungen, die nicht unbemerkt bleiben können und in denen sich das Gesicht der Künstlerin abzeichnet. Durch den Titel aufgefordert, nicht an die Amazone zu glauben, die die Performerin mit Pfeil und Bogen zu verkörpern scheint, und durch den aggressiven Beschuss, unter dem das Marienbild steht, ebenso an dem Glauben an dessen Unschuld gehindert, ist der Betrachter oder die Betrachterin auf das dritte Bild, das Doppelbild auf dem Monitor, verwiesen, welches die beiden Klischees verbindet und trennt. Gisliind Nabakowski hat bereits in den 1970er Jahren zu den Arbeiten Rosenbachs darauf aufmerksam gemacht, dass es eines der wichtigsten Anliegen der Künstlerin sei, darauf hinzuweisen, dass »jede Reproduktion in den Köpfen der Leute ernster zu nehmen [ist] als ein Original«. Nabakowski deutet Rosenbachs Titel *Glauben Sie nicht, dass ich eine Amazone bin* als Warnung vor einem geschichtslosen Umgang mit Mythen (in der zweiten Frauenbewegung) und beschreibt die Ebene der Überblendung als Reflexion der Verstrickung von Selbstbild und Mythos.⁶⁸

67 Rosenbach 1982b, S. 1.

68 »Ulrike Rosenbach versucht, soweit wie möglich in diese Tradition zurückzugehen und ein kritisches Verhältnis zur Bild-Reproduktion dieser Tradition zu vermitteln. Fast alle ihre Arbeiten sind ein solcher kritisch-aufklärerischer Versuch. Sie tut das zu Recht aus der Überlegung heraus, dass vieles, was die Frauenbewegung heute theoretisiert, publiziert und experimentiert, sich ohne profunde Geschichtskenntnisse, dafür aber mit um so mehr Selbsterfahrung der Unterdrückung am heutigen Stand der Geschichte (daher um so blinder) ausagiert. Wer aber ohne Geschichtskenntnisse argumentiert oder darstellt (und Ulrike Rosenbachs Aktionen enthalten wie die einiger anderer Feministinnen Argumente) oder wer weit in das Dunkel der Frühgeschichte zurückgreift, der tut uns ferne Welten auf, an die wir uns nicht halten können, von denen wir auch keinen Abschied nehmen können. [...] »Glauben Sie nicht, dass ich eine Amazone bin« ist daher eine Warnung an die Frauenbewegung und auch an einige Män-

Was sie [Rosenbach] damit aufdeckt, ist eine eigene Tradition; was sie angreift, ist ihre eigene stumme Teilhabe an dieser Geschichte. Was sie sucht, ist ein rollenloses Sozialverhalten, hinter dem ein kultureller und politisch aufgeklärter kollektiver Sinn liegt. Sie kann also von da ab keine Zugeständnisse an die stumme-erduldende Rolle der Frau mehr machen.⁶⁹

Die »eigene stumme Teilhabe« wird kritisiert, aber nicht verhindert. Denn wieder ist es das Bild einer schönen jungen Frau, das in Teilen erfolgreich mit dem Madonnenbild amalgamiert. Es gibt eine Kritik, eine Suche und eine Abgrenzung, aber kein neues, stabiles Bild, sondern nur die in Bewegung versetzten Vorbilder. Zwar ist sowohl in den Statements der Künstlerin als auch in dem Kommentar der feministischen Kritikerin die Utopie einer (weiblichen) Identität jenseits der Klischeebilder angesprochen, aber diese bleibt – und das scheint mir aus heutiger Perspektive die Reflexionsebene dieser Arbeit – innerhalb der Videoperformance ohne Ort. Zu sehen ist nicht der Entwurf einer anderen Identitätsmöglichkeit, sondern die Verstrickung von Gegenwart und Vergangenheit im Kampf um eine Zukunft. Lippard nennt dieses Verhältnis, das sie als ein Grundmotiv der feministischen Arbeit Rosenbachs betrachtet: *The Past as Target of the Future*. Sie schreibt zu der Bedeutung des überblendeten Bildes:

So one sees at one glance the sweet, long-suffering image of the virgin and the modern woman fixing the arrow and firing. One feels the shock of each arrow as it strikes target and archer simultaneously. Victim and torturer become one; or, woman as martyr is sacrificed for future power; or, the feminist shoots down the old image of masochistic woman. Choose your own interpretation.⁷⁰

Das Herzstück von Rosenbachs Performance war nicht die auf ein Madonnenbild schießende Künstlerin als solche, sondern das synthetische Bild der Überblendung der beiden Gesichter. Es führte eine Differenz in die Performance ein und konfrontierte das Publikum mit dem Vergleich zwischen dem Geschehen im Raum und jenem virtuellen Geschehen im Bildraum. Auf diese Weise wurde der Raum der Performance um eine mediale Version erweitert. Mit dem synthetischen Bild – der Synthese des Bildgedankens im Video – korrespondierte ein geradezu analytischer Aufbau. Das Medium Video wurde zur Bühne einer Begegnung verschiedener Medien und Handlungen: ein gemaltes Madonnenbild, fotografisch reproduziert, eingefügt in eine theatrale Handlung, eine Live-Performance, die wiederum via Video und Monitorsynthese zu einem filmischen Ausschnitt verschmolz.

nergruppen«, Nabakowski 1976, ohne Seitenangaben. Nabakowskis Interpretation verdeutlicht, dass ein differenzierter Blick auf den Umgang mit Mythen im Zuge der zweiten Frauenbewegung notwendig ist – ebenso wie es Moira Roth (1983) mit Blick auf die Vertreterinnen der amerikanischen West Coast argumentiert.

⁶⁹ Nabakowski 1976, ohne Seitenangaben.

⁷⁰ Lippard 1976c, ohne Seitenangaben. Wiederabgedruckt und übersetzt (zweischsprachig) in: Rosenbach 1982, S. 126.

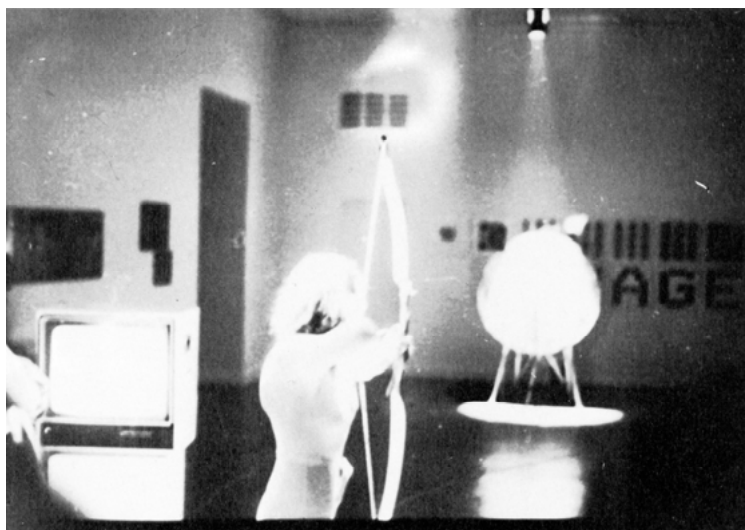


Abb. 64: Ulrike Rosenbach, *Glauben Sie nicht, dass ich eine Amazone bin*, 1975

Der Bildraum als (einziger) Handlungsraum

Die Begegnung der verschiedenen Ebenen macht in der Gleichzeitigkeit von Getrenntheit und synthetischer Übereinstimmung auf die Schwierigkeit aufmerksam, die repräsentative Verfasstheit von Körper und Subjekt zu definieren. Denn weder geht es um Formen von Ähnlichkeit, die gleichsam als synonyme Ersetzungen verstanden werden dürfen, noch geht es um Differenzen, die jede Form von Ähnlichkeitsbeziehung leugnen. Vielmehr ist in dem Amalgam des Bildes jene Schnittmenge angesprochen, in der sich die virtuellen und ›realen‹ Formen derart nah zueinander verhalten, dass sie weder getrennt voneinander noch als ein Gemeinsames zu betrachten sind. Anders als die rein fotografische Doppelbelichtung zeigte die eigenwillige Form der Videocollage von bewegtem und statischem Bild Vexierbilder, die als Bilder für jenen Zeichentransfer gelesen werden können, den das Subjekt permanent mit seiner Umgebung eingeht. In der *Verwechslung* steckt der Wechsel, der Transfer, die Bewegung von einem zum anderen, und gleichzeitig – das weiß unser alltäglicher Sprachgebrauch durch die Vorsilbe zu markieren – das Versehen, die Nichtübereinstimmung, die bleibende Differenz. Video bot eine neue Möglichkeit, die Wahrnehmung für diese Form des Zeichentransfers zu reflektieren, indem es die Performativität des Blicks als ein Verhältnis von statischem Rahmen und bewegtem Bild thematisierbar machte und die Frage des Sichtbarwerdens (in Erscheinung Tretens) neu verhandelte. Die in diesem Kapitel analysierte Form der *Amalgam-Ästhetik*, welche das Verhältnis von Bildgeschichte und Gegenwart auf subjektiver Ebene konkretisiert und die Bildoperationen an der sozialen, körperlichen, politischen wie psychischen Wirklichkeit untersucht, ist nicht zuletzt eine Antwort auf die Idealisierung autonomer und separatistischer Formen (Denkfiguren) des Kunstdiskurses. Wie ich bereits im ersten Kapitel dargelegt habe, zeigte die Reinheitsästhetik des Modernismus mitunter in der Suche nach dem Spezifischen des Mediums

Video in den ersten Jahren ein verstecktes Fortleben. Im Folgenden werde ich auf diese Beobachtung zurückkommen und der Frage nachgehen, welche Möglichkeiten der Closed Circuit bot, die Ästhetik geschlossener Formen zu durchbrechen und welche Neuverhandlungen der Positionen von KünstlerIn, Werk und BetrachterIn mit diesen Operationen verbunden waren.

