

ZUSAMMENFASSUNG

Das Livebild-Medium Video wurde um 1970, im Sinne Walter Benjamins, als ein neuer Operateur entdeckt, dessen Perspektive die Wirklichkeit nach »neuem Gesetz« zusammenfügte. Seine Ähnlichkeit zur Spiegelfunktion und seine Direktheit machten es zu einem viel versprechenden, theoretischen Objekt für die Frage nach dem (narzisstischen) Subjekt und dessen Leben *in* und *durch* Bilder. Dabei spielte die Wahrnehmung von Nähe eine große Rolle und gab der mit dem Fernseh-Zeitalter in Verbindung gebrachten These von der *Tyrannie der Intimität* (Richard Sennett) eine andere Wendung. Denn es ging darum, den »Nah-Raum« des Mediums Video, von dem der Künstler Vito Acconci spricht¹, für eine katalytisch wirksame, operative Begegnung zu nutzen. Video schuf die Intimität eines Zwiesgesprächs – nicht nur die des Subjekts mit sich selbst, sondern auch und gerade die mit einem (imaginären) Gegenüber. Die vorliegende Untersuchung zur *Operation Video* zeigt die repräsentationskritischen Konsequenzen solcher »Zwiesprachen« – zwischen Künstler/in, Medium und Betrachter/in – auf. Im ersten Kapitel geht es um die »Signatur der Zeit« (Benjamin), in der sich eine Neuorientierung des Subjektdiskurses abzeichnete, die sowohl auf die politische Destabilisierung tradierter Ordnungen als auch auf den medialen Umbruch, den die Einführung von Video bedeutete, zu beziehen ist. Wie in dem einführenden Kapitel dargelegt, wurde *Fernsehen* in der frühen Videokunst nicht allein mit Bezug auf den Apparat, im Sinne der Kiste wie der ausgestrahlten Bilder, reflektiert. Vielmehr führten die künstlerischen Versuche, die beiden Bildschirmmedien zu spezifizieren, zu einer weit reichenden Reflexion über das konstitutive Verhältnis von Subjekt und Bild – was sich in der wiederholten Rede über deren narzisstische Qualitäten niederschlug. *Die Videokünstlerin* bezieht innerhalb dieses vielstimmigen Diskurses – dem wendet sich das zweite Kapitel zu – eine (repräsentations-)kritische Position. Insofern sie weniger als reale, sondern eher als eine theoretische Figur zu verstehen ist, fungiert sie als ein spezifisches Subjekt, das sich von der universalisierenden Form des Mediendiskurses deutlich unterscheidet: Sie ist *situert*, das heißt sie ist ein ebenso konkretes, geschlechtlich markiertes wie sozial und historisch konstituiertes Subjekt, das seine Abhängigkeiten nicht nur nicht leugnet, sondern explizit zum Ausgangspunkt einer selbstkritischen Analyse macht – was mit der Nähe der feministischen Praxis des *consciousness raisings* zu Michel Foucaults Analyse der Mikropolitiken der Macht und Roland Barthes' Kritik an der Naturalisierung des Kulturellen verdeutlicht werden kann. Paradigmatisch verdichtet sich diese Perspektive in Martha Roslers Videoarbeiten zu einer Strategie *mittendrin für Abstand zu sorgen*. Roslers *Characters* zeugen von einer anderen Subjektauffassung – einer, die die eigene, konstitutive Einbettung in die symbolische Ordnung anerkennt und semiotisch agiert, das heißt ihren Zeichenstatus repräsentationskritisch einsetzt. Das Objekt der Be-

1 Künstler-Videos, Kunsthaus Zürich 1995, S. 50.

trachtung, *die Frau im Bild*, wird damit zum Subjekt einer Zeichenoperation, was als eine repräsentationspolitische Option bildhafter Praktiken verstanden werden muss.

Im frühen Video(kunst)diskurs war oft die Rede von der Auflösung der Grenzen zwischen Subjekt und Objekt. Wie die Arbeit *Operation Video* zeigt, wurde diese vermeintliche Auflösung jedoch nicht allein negativ besetzt und als Verlust stabil geglaubter Grenzen wahrgenommen, sondern wurde ebenso zum Anlass, die Wirksamkeit des Bildhaften zu reflektieren und zu erkennen, dass Repräsentation in einem psychischen wie physischen Sinn *einschneidend* wirkt – sich also im Butlerschen Sinn körperlich materialisiert. Diese Form einer Wechselbeziehung zwischen Repräsentation und Wirklichkeit klärt das dritte Kapitel mit einigen zentralen kultur- wie medien-theoretischen Begriffen Benjamins, welche die Dialektik von Operationsbild und Bildoperation sowie die Komplexität der Perspektive eines medialen Eingriffs zu denken verhelfen; ein Gedanke, den das vierte Kapitel aufgreift und zu der Frage wendet, inwiefern Video einen performativen Rahmen für die repräsentationskritische Auseinandersetzung mit dem topologischen Status der Frau als Bild bot und Eingriffe in die (Bild)Geschichte ermöglichte. Am Beispiel der Arbeiten von Lili Dujourie und Hermine Freed untersucht dieser Teil Strategien, die den Bildraum als einen existentiellen Handlungsraum anerkennen und nutzen – als einen Projektionsraum, den es offensiv zu betreten galt, um im Wechsel von Darstellung und Vorstellung tradierte Bilder von innen heraus in Bewegung zu versetzen. Das fünfte Kapitel legt dar, dass der Kunstdiskurs die paradigmatischen Verschiebungen in der »Wendezeit« (Benjamin) um 1960–'75 als Spiel um die Positionen der drei imaginären Größen Künstler, Werk und Betrachter austrug, wobei der Figur des Künstlers als der exemplarischen Subjektposition der Moderne eine besondere Rolle zukam. Videoarbeiten der Künstlerinnen Hannah Wilke, Eleanor Antin und Sanja Iveković werden vor diesem Hintergrund als kritischer Kommentar zu zugespitzten minimalistischen und konzeptuellen Ansätzen in der Body Art lesbar. Entgegen der Idee einer »Entsemantisierung« des Künstler(innen)körpers, die dessen Neutralität als Medium und Material zu behaupten sucht, insistieren ihre Arbeiten auf einer politischen Lesbarkeit von Gesten und der Einbettung in ein historisches Bilderbe, das es den Künstlerinnen verwehrte, die männlichen Konstruktionen von Blick und Meisterschaft unberücksichtigt zu lassen. Das letzte Kapitel knüpft an die auf das Medium Video gestützte Lesbarkeit von Gesten an und spannt den Bogen zurück zu der Ausgangsfrage: Welche repräsentationskritische Bedeutung ist den Videoarbeiten zur spiegelbildlichen Verfasstheit des Subjekts im Rahmen des Kunstdiskurses und im Kontext der Fernsehkultur ihrer Zeit zuzusprechen? Am Beispiel einiger Arbeiten von Lisa Steele wird die Auseinandersetzung mit Video als Reflexion einer Technik des »Nahsehens« abgeschlossen. Die Perspektive, Video als Ich-Funktion eines *anderen* Sehens zu verstehen, wird hier zur Gegenfigur des souveränen Cogito, seiner Selbstbezüglichkeit wie konstitutiven Abhängigkeit vom distanzierten Blick.