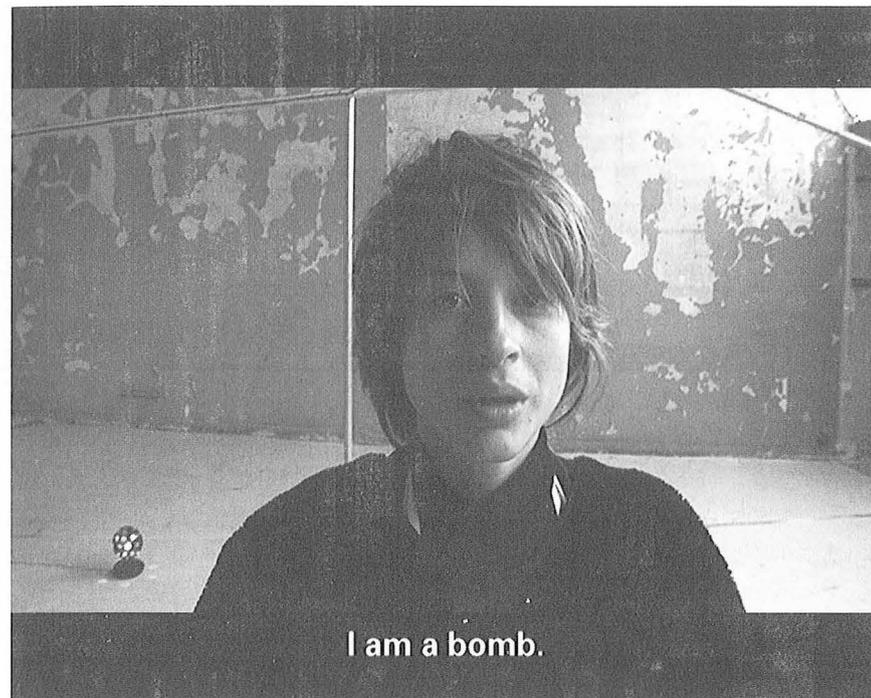


Sigrid Adorf **Nicht unmittelbar, sondern bedingt.  
Zum performativen Verhältnis von Subjekt und Bild  
am Beispiel einer Videoprojektion**

„Je suis sublime ... Je suis primitive ... Je suis une bombe“<sup>1</sup>

Schon von weitem höre ich die eindringliche Stimme einer jungen Frau, die beschwörend und außer Atem wiederholt, wie erregend sie sei. Im Untergeschoss des Kunsthouses Baselland beim Besuch der Ausstellung *Cooling Out. Zur Paradoxie des Feminismus* näherte ich mich der Videoarbeit *Je suis une bombe* von Elodie Pong.<sup>2</sup> Ein Gesicht, androgyn anmutend, mit einer Haut voller Sommersprossen und ausdrucksstarken Augen begegnet mir und scheint mich direkt anzusprechen – *ich soll ihr glauben, es sei nicht zu ändern, nicht von ihr und nicht von mir, sie sei schon immer so gewesen*. Großformatig an die Wand projiziert, scheint mir das Gesicht ganz nah. Fasziniert studiere ich seine reduzierte Mimik während die schnell, aber deutlich gesprochenen, französischen Sätze sich mit den englischen Untertiteln überschlagen; ein Strom geständnisähnlicher Aussagen, die mir wie eine Antwort auf eine Frage erscheinen, die ich nicht gestellt habe. Oder doch?

Die direkte Ansprache und Konfrontation schafft zwischen uns eine Begegnung. Nicht allein die Figur im Video, sondern das Bild selbst, wird, wie ich hier ausführen möchte, zu einem herausfordernden Gegenüber, das meine „Stellungnahme“ verlangt, das Beziehen einer Position. Ob und wie sich daraus ein Verhältnis ableiten lässt, das als verändernd angesehen werden kann, nicht zuletzt in einem politischen Sinn, soll Gegenstand der folgenden Überlegungen sein und einen kleinen Beitrag zum Diskurs um die Beziehung von Präsenz und Repräsentation leisten. Denn auch wenn der Höhepunkt der Auseinandersetzung um die Proklamation des *performative turn* bereits überschritten sein mag, scheint es mir angebracht, eine Eigenart der Videokunst ins Gedächtnis zu rufen, die sich quer zu einer „Ontologie der Performance“ (Peggy Phelan) verhält, welche allein auf der nicht fixierbaren Flüchtigkeit eines Live-Ereignisses gründet.<sup>3</sup> Als Künstlerinnen und Künstler Ende der 1960er Jahre begannen, mit dem neuen Medium Video zu experimen-



1 Elodie Pong, *Je suis une bombe*, Videoinstallation, 2006, Foto und Copyright: Elodie Pong.

tieren, reizte sie vor allem das Spiel mit der Feedbackschleife des *Closed Circuit*, jener erstmalig in der Geschichte der technischen Bildmedien erreichten Gleichzeitigkeit von Bildaufnahme und -wiedergabe, die ein direktes Eingreifen in die Bildentstehung ermöglichte und eine ‚unmittelbare‘ Rückkopplung zwischen Szene und Bild erzeugte. Wenn Erika Fischer-Lichte in ihrer Definition der *Ästhetik des Performativen* dagegen von einer ‚autopoietischen feedback-Schleife‘<sup>4</sup> in Theater und Performance spricht, meint sie eine Form der Interaktion zwischen Szene und Publikum, die die ‚leibliche Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern‘<sup>5</sup> voraussetzt. Mit Blick auf diese Unterscheidung möchte ich am Beispiel meiner Begegnung mit dem Video *Je suis une bombe* eine Kritik an dem Unmittelbarkeitsparadigma vieler Performance-Theorien formulieren. Ich betrachte die Arbeit Pongs als aktuelle Form einer ‚Video-Performance‘,<sup>6</sup> die in der Tradition der frühen – oder spezifischer, der frühen feministischen Videokunst steht. Weder handelt es sich im Fall der Video-Performance um die Einmaligkeit einer ephemeren Aufführung noch um die Dokumentation einer solchen. Sie ist vielmehr, wie ihr Name bereits andeutet, als ein Hybrid

zu betrachten; ein Mischwesen zwischen der Ästhetik des Augenblicks und seiner Aufzeichnung, das als Infragestellung jener apodiktischen Grenzziehung von Präsenz und Repräsentation funktioniert.<sup>7</sup> Berücksichtigt man die verschiedenen Reflexionen zur Bedeutung von Reproduktion und Wiederholung in den 1960er und 70er Jahren, so erfährt die These von einem *performative turn* notwendigerweise eine andere Wendung.<sup>8</sup> Das Mediale wird dann nicht durch die Logik von Unmittelbarkeit geleugnet, sondern im Gegenteil als Bedingung für die (inter-)subjektive Wirksamkeit von ästhetischen Prozessen erkannt. So spricht die Kulturtheoretikerin Mieke Bal im Unterschied zum Aufführungsbegriff von Fischer-Lichte in ihrer Analyse der Performativität der *Mise-en-Scène* nicht von einem ästhetischen Ereignis als solchem, sondern von einer spezifischen Interaktion zwischen Bild und Subjekt, in der das Bild zum Ereignis wird, das heißt, dasjenige ist, was handelt: „Zwischen privatem Traum und öffentlichem Raum ereignet sich das Bild. Bekannt, doch außerhalb unserer Gedanken, bricht das Bild, in welchem Medium oder welcher Form auch immer, zu einer Wanderung auf in den Bereich zwischen Individuum und Gemeinschaft, den wir, mangels eines besseren Wortes, „Kultur“ nennen.“<sup>9</sup> Das ästhetische Ereignis wird hier nicht als etwas der Repräsentation Entzogenes oder gar Entgegengesetztes betrachtet, sondern es wird als eine spezifische Modalität von Repräsentation angesprochen – ihr Wirksamwerden in der Zeit durch Wiederholung und Abweichung, durch die (Re)Produktion von Ähnlichkeit und Differenz. Für Mieke Bal bieten die Loops gegenwärtiger Videoprojektionen hierfür eine paradigmatische Form: Sie sieht in ihnen gleichsam thesenhaft das Ineinanderwirken von Bild, Sprache, Affekt, Subjektivität und Gedächtnis *performt*, d.h. die Installationen zeigen Bal zufolge nicht allein die jeweilige Videoarbeit, sondern sie schaffen eine die Betrachtenden einschließende Situation, in der Inhalt, Form und Rezeption eine spezifische Wechselbeziehung eingehen. Im Kern geht es darin, so die Argumentation von Bal, um die *Mise en Scène*, ein in Szene setzen von Subjektivität, die deren performative Konstitution erfahrbar werden lässt.

Zwischen Videokunst und der Konstitution des Subjekts wurde seit ihren Anfängen (um 1970) eine besondere Beziehung konstatiert. Der *Closed Circuit* wurde wiederholt als ein analytisches Setting gelesen (analog zu dem der Psychoanalyse), in dem sich das Subjekt seines Spiegeldaseins gewahr werden kann.<sup>10</sup> Es erfährt darin die *Bedingtheit*, das heißt die mediale Vermitteltheit, seines imaginären Selbst(bildes). So lassen sich etwa die Videokorridore von Bruce Nauman oder die mit Zeitverzögerungen arbeitenden Videoinstallationen von Dan Graham als experimentelle Raumordnungen lesen, in welchen sich der prozessuale, zeitabhängige Charakter von Spiegelungen zeigt und die Suche nach der Kontrolle über das *eigene* Bild, das hier weder fixierbar noch korrigierbar ist, er-

fahrbar wird.<sup>11</sup> Solche Installationen sind gleichsam als ein philosophisches Experiment zu verstehen, das zwischen Erfahrung und Begriff vermittelt. Im Sinne des offenen Kunstwerks<sup>12</sup> existieren diese Arbeiten nur in dem Moment, in dem Betrachtende anwesend sind und sie zur Auf- und Ausführung bringen. Ein Band, wie jenes von Pong, scheint dagegen zunächst eine andere Form der Betrachtung zu erfordern, da es mit der Anwesenheit einer aufgezeichneten Szene operiert, die der Situation in der Ausstellung vorausgeht. Den Kriterien von Fischer-Lichte zufolge, wäre es daher nicht möglich, es als performativ zu betrachten, was Bal hingegen tut und ihrerseits zur zentralen Qualität dieser Kunstform erklärt.

Um das Interaktionsfeld zwischen mir als exemplarischer Betrachterin und der ästhetischen Arbeit der Videoinstallation von Pong vor diesem Hintergrund theoretisch zu durchmessen, komme ich zu dem Punkt zurück, an dem ich die Skizze meiner ersten Begegnung verlassen habe. Mit meinem Eintritt in den hintersten Raum der Ausstellung betrete ich nicht allein physisch den Projektionsraum dieser Arbeit, sondern auch linguistisch. Unmittelbar fühle ich mich durch jenes ‚Du‘ angesprochen, dem sich die Figur gegenüberstellt und erklärt. Als wolle ich der mir zugewiesenen Form entkommen, identifiziere ich mich jedoch ebenso mit jenem ‚Ich‘, das spricht. Auf diese Weise gehe ich ein Wechselspiel mit der künstlerischen Arbeit ein. Augenscheinlich handelt es sich aber nicht allein um einen linguistischen Bannkreis, den ich hier betrete, sondern auch um einen visuellen, der durch den Austausch von Blicken und deren Rahmung kommuniziert wird. Was aber bedeutet es, das Wechselspiel von Personalpronomen durch die Frage des Blicktauschs erweitert zu sehen?

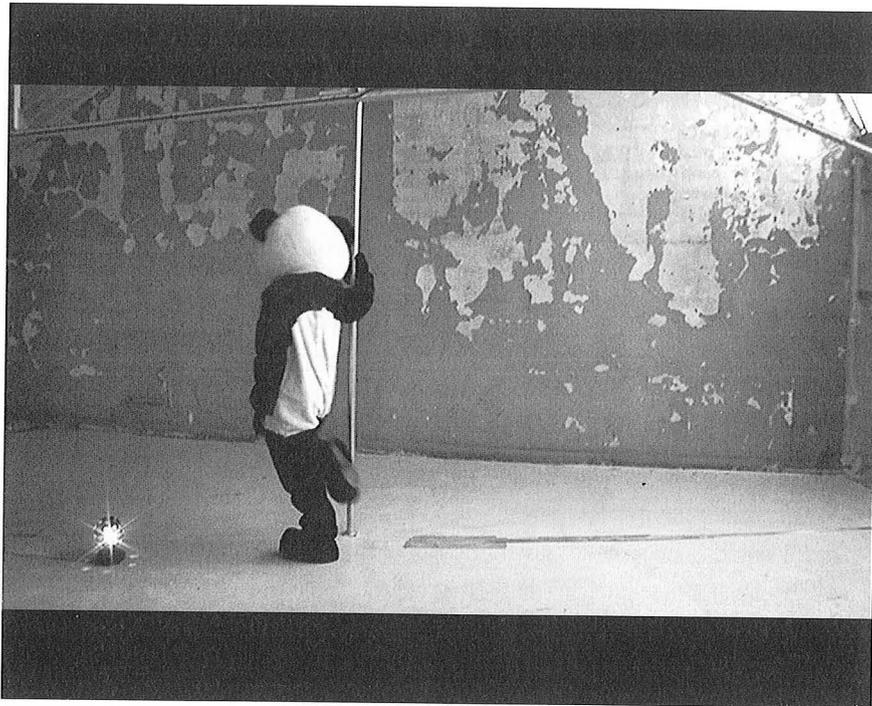
Einem intimen Gespräch unter vier Augen vergleichbar, nimmt mich ein Video, das mich ebenso direkt anzusprechen wie anzublicken scheint, emotional *mit* – eine Formulierung, die es wörtlich zu nehmen lohnt, weil sie die Dimension von Zeit und Bewegung, zu denken verhilft. Eine Verführung wäre in diesem Sinne als die Möglichkeit einer anderen Wegweisung zu verstehen. Jacques Ranciere hat die Bedeutung des aktiven Zusammenkommens und -gehens von Werk und RezipientIn in *Die Bestimmung der Bilder* als eine Funktion hervorgehoben, die mit der Erwartung der Betrachtenden arbeitet, indem sie diese weckt, um sie zu verändern – das heißt, um mit ihr transformatorisch arbeiten zu können.<sup>13</sup> Für ihn ist das Wirken von Kunst „genaugenommen eine Veränderung der Ähnlichkeit“<sup>14</sup>. Die von ihm auf die Tradition des modernen Romans zurückgeführten und am Beispiel des Films verdeutlichten „Beziehungen zwischen dem Sagbaren und dem Sichtbaren, Arten, mit dem Davor und Danach, dem Grund und der Wirkung zu spielen“<sup>15</sup>, sind „Operationen“, welche die politische Wirksamkeit des ästhetischen Regimes als eine Ar-

beit der Verschiebung an den Schnittstellen von Repräsentation und Affekt erklären. Rancières Verständnis von einer politischen Kunst scheint mir bedeutsam, weil er sich für eine Form der Repräsentationskritik ausspricht, die weder ganz auf den Autonomieanspruch ästhetischer Praxis verzichtet noch das Anliegen einer sozial konkreten, künstlerischen Intervention verrät. Vielmehr argumentiert er für eine Praxis, die am Bekannten ansetzt, um es in eine Form der Unähnlichkeit zu treiben: „Kunst ist weder politisch aufgrund der Botschaften, die sie überbringt, noch aufgrund der Art und Weise, wie sie soziale Strukturen, politische Konflikte oder soziale, ethnische oder sexuelle Identitäten darstellt. Kunst ist in erster Linie dadurch politisch, dass sie ein raum-zeitliches *Sensorium* schafft [...] Wenn Kunst politisch ist, dann nur, wenn sich die von ihr aufgeteilten Räume und Zeiten und die von ihr gewählten Formen der Besetzung dieser Zeiten und Räume mit jener Aufteilung von Räumen und Zeiten, von Subjekten und Objekten, von Privatem und Öffentlichem, von Fähigkeiten und Unfähigkeiten überlagern, durch die sich die politische Gemeinschaft definiert.“<sup>16</sup>

Welche Zeit oder welchen Raum aber teile ich mit der Arbeit Pongs? Zunächst natürlich ganz einfach den Raum, in dem ich sie ausgestellt finde und die Zeit, die ich der Betrachtung ihrer Arbeit gebe. Diese Form von geteiltem Zeit-Raum aber scheint für die vorgetragene Definition des Politischen zu allgemein. Sie bleibt aber gleichzeitig notwendigerweise die erste Dimension unserer Begegnung, die diese überhaupt erst möglich macht, indem sie Raum und Zeit hierfür gleichsam reserviert. Die zweite Dimension betrifft, wie ich angeführt habe, das linguistische wie visuelle Interaktionsfeld, das die Arbeit für unsere Begegnung vorbereitet hat und das ich bereitwillig, sie mir anzuschauen, betrete. Ich spüre, dass die aufgezeichnete Szene meine Anwesenheit vorwegnimmt; gleichwohl ich streng genommen in der Situation der Aufnahme nicht vorhersehbar war, fühle ich mich *vorgesehen*. Ab dem Moment, in dem ich mich angesprochen oder angeblickt fühle, baut sich zwischen uns eine Beziehung auf – öffnet sich gleichsam ein Kanal. *Je suis une bombe ...* Gleich zu Anfang befinde ich mich mittendrin. Auf den Beginn des Videos muss ich warten. Der Loop ermöglicht nicht nur ein freies Kommen und Gehen, sondern auch einen Sinn für den Moment der Wiederholung. Der Monolog der jungen Frau endet. Das Band beginnt von Neuem. Ein verkleideter Panda, der wie ein zu groß geratenes Stofftier anmutet, betritt den Raum und beginnt zu einem laut und blechern klingenden Song, dessen wiederkehrende Elemente „tonight“ und „oh ye-ah“ sind, in der Art einer Striptease-Nummer an einer Stange in der Mitte des Raumes zu tanzen. Seine erotischen Posen wirken grotesk. Als das Lied endet, tritt er zur Seite und nimmt seine Kopfmaske ab. Nun erst erscheint die junge Frau, die mir eingangs begegnete. Sie steht eine lange

Weile still, zu hören ist lediglich ihr erhitzter, schneller Atem, der von einem offenbar körpernah befestigten Mikrofon aufgezeichnet wird und die Anstrengung ihrer Performance kennzeichnet. Dann tritt sie auf mich zu, spricht mich an und beginnt sich zu erklären. Die Szene bleibt, auch in der wiederholten Durchsicht, rätselhaft. Objekte des Begehrens – der Teddy der Kindheit, die schöne Stripperin – werden als Bilder aufgerufen und durchmischt, um sich in einer irritierend grotesken, geschlechtslosen Figur zu vereinen.<sup>17</sup> Das hybride Wesen dieser Figur bleibt von der Entkleidung ausgenommen. Lediglich der Kopf des Kostüms wird niedergelegt, um eine menschliche Figur hervortreten zu lassen, die mir in größerer Ähnlichkeit begegnet. Die anthropomorphe Spiegelwirkung verstärkt sich dergestalt. Einerseits erzählt sie mir von den Zuschreibungen anderer an sie und andererseits sind wir scheinbar allein miteinander und ihre ebenso verallgemeinernde wie mich direkt ansprechende Rede unterstellt mir gleichsam, auch ich würde in ihr nur das erblicken können, was andere sehen. Die singularisierende Form des ‚Du‘ greift und macht aus mir, auch wenn noch andere AusstellungsbesucherInnen im Raum mit anwesend sein mögen, jenes „Einpersonenpublikum“, an dem bereits Michael Frieds Theatralitätsbegriff anknüpft<sup>18</sup> – sie erst macht mich zum Subjekt.

Dass ästhetische Operationen wirksam werden, verdankt sich der unstillen Figur des ‚Ichs‘, die sich wiederholend in dem Wechsel von Blicken und Worten (re)formuliert, das heißt Form gewinnt – und verliert. Es ist die Dynamik des Blicks, der sich verfehlenden Blicke, wie sie von Jacques Lacan als subjektkonstituierend beschrieben wurden<sup>19</sup> – das Gefühl, angesprochen, vorgesehen, gesehen worden zu sein und die im besten Sinn enttäuschende Erkenntnis, „dass – *Du mich nie da erblickst, wo ich Dich sehe*“<sup>20</sup>. Ähnlich dem Zustand des Träumens lasse sich, so die Argumentation von Bal, das ‚Ich‘ in Videoinstallationen etwas erzählen und gleichzeitig verliere es sich in seinen Identifikationen, die auf einer nicht intentionalen, affektiven Ebene erfolgen: „Die Videoinstallation mit ihrer Kombination aus Versenkung und aufreizend unvollendeter Gestaltung und Narrativität, verwendet die Dialektik zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit dazu, den Betrachter zu einer Art Kapitulation zu verführen.“<sup>21</sup> Auch Bal geht es um den bewegenden Aspekt: Sie bringt Kaja Silvermans Konzept einer „heteropathischen Identifikation“, die „das Subjekt aus sich selbst herausreißt, indem sie es verleitet hinauszugehen und das Andere auf seinem Terrain zu treffen“,<sup>22</sup> mit Barthes Begriff der Verführung in Verbindung und hebt die „bewegende Qualität – im doppelten Sinne des Wortes“<sup>23</sup> hervor, die nicht nur die riskante „Schnittstelle zwischen Fiktion und psychischer Realität“<sup>24</sup> betrifft, sondern auch jene zwischen dem Individuellen und dem Öffentlichen, an der, wie zu Beginn zitiert, das Bild selbst zum Ereignis wird. *Das Private ist politisch*, erkannten die FeministInnen der



2 Elodie Pong, *Je suis une bombe*, Videoinstallation, 2006, Foto und Copyright: Elodie Pong.

1970er Jahre und leiteten damit eine Form von Repräsentationskritik ein, die sich auf jene verführende und subjektbildende Wirkmacht von Bildern in dem „Bereich zwischen Individuum und Gemeinschaft, den wir, mangels eines besseren Wortes, ‚Kultur‘ nennen“, konzentriert. Im Zentrum der kritischen Reflexion stand das Gefühl der Nichtübereinstimmung von (Spiegel)Bild und Subjekt. Anders als ein Begriff von Repräsentationskritik, der sich schlicht gegen jedwede Form von Darstellung im Sinne eines Mimesis-Konzepts richtet, wie ihn einige Positionen zum *performative turn* vertreten, wurde die Wirksamkeit der Wiederholung und Zitierbarkeit alles Repräsentativen hier zum theoretischen Ausgangspunkt und in ihren konkreten, sozialen Formen reflektiert.

Was aber heißt es, das Wechselspiel um die Form und Perspektive des ‚Ich‘ in der Begegnung mit *Je suis une bombe* ebenso in der Tradition dieser feministischen Repräsentationskritik zu sehen wie zu behaupten, dass die performative Qualität dieser Installation jenen von Nauman oder Graham nicht nur in nichts nachsteht, sondern sie sogar in einem entscheidenden Punkt erweitert? Im Unterschied zu den frühen Videos der 1970er

Jahre begegnet mir nicht ein Bild von der Künstlerin Elodie Pong, sondern eine anonyme Person, welche die Video-Performance einen offensichtlichen Schritt weiter in die Unähnlichkeit treibt. Pong überlässt in dem geplanten Zyklus *Supernova*, für den das Video *Je suis une bombe* nach Auskunft der Künstlerin den Auftakt bildet, anderen DarstellerInnen Passagen ihres Tagebuchs und filmt deren Performances. Dieser Schritt, das ‚Eigene‘ zur Aufführung durch andere zu machen, lässt eine Transmitter-Figur in Erscheinung treten, die *natürlich künstlich* ist.<sup>25</sup> Ihr synthetisches ‚Ich‘ wird durch seine spiegelbildliche Wirksamkeit zum Medium einer ‚Veränderung‘.<sup>26</sup> Die Künstlerin tritt hier ebenso wenig selbst in Erscheinung wie in den zum Vergleich angeführten experimentellen Installationen, in denen die BetrachterInnen allein ihrer unerwartet veränderten Spiegelung begegnen. Ähnlichkeiten, die hier am Werk sind und ein Sich-gespiegelt-Sehen überhaupt erst ermöglichen, sind keine Zeugnisse einer Übereinstimmung, die das Ich von AutorIn und/ oder BetrachterIn nachweisen könnten, sondern sind Möglichkeitsbedingungen für einen Austausch von bedeutenden Zeichen – das heißt Voraussetzungen einer wirksamen Semiose. Sprachlich, so scheint mir, ließe sich das am ehesten in die *gespenstische* Form, „Du sollst mich gerufen haben“, übersetzen. Die Macht dieser Aussage steckt in ihrer wirksamen Spekulation.

1 Textausschnitte aus der Videoarbeit *Je suis une bombe* (2006, Farbe, 6'12 min) von Elodie Pong (CH).

2 Präsentation im Kunsthaus Baselland, 13.08.-01.10.2006, kuratiert von Sabine Schaschl. Eine Kooperation mit der Halle für Kunst, Lüneburg (Bettina Steinbrügge) und der Lewis Glucksman Gallery, University College Cork (René Zechlin).

3 „Performance's only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does so, it becomes something other than performance“, Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance*, London/New York 1993, S. 146.

4 Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/Main 2004, S. 63.

5 Ebd., z. B. S. 49.

6 Vgl. Video/Performance. *Avalanche* Newspaper 9 (1974), hrsg. von Liza Béar.

7 Die in diesem Beitrag vorgetragene Argumenta-

tion, gestützt auf die Arbeit von Elodie Pong, ist Ergebnis meiner Analyse des frühen Videokunstdiskurses und seines Bezugs zur Neuverhandlung der Subjektivität um 1970 im Rahmen meiner Dissertation „OPERATION VIDEO. Eine Technik des Nahsehens und ihr spezifisches Subjekt: Die Videokünstlerin zu betrachten“ (erscheint im Winter 2007 bei Transcript in der Reihe *Studien zur Visuellen Kultur*, hrsg. von Sigrid Schade und Silke Wenk).

8 Vgl. zu der konzeptuellen Auseinandersetzung mit dem Moment der Wiederholung und Verfahren zur Reproduktion: Elke Bippus, *Serielle Verfahren. Pop Art, Minimal Art, Conceptual Art und Postminimalism*, Berlin 2003.

9 Mieke Bal, *Eine Bühne schaffen: Das Thema Mise-en-Scène*, in: Peter Pakesch (Hg.), *Videodreams. Zwischen Cinematischem und Theatralischem*. Kat. der Ausst. Kunsthaus Graz am Landesmuseum Joanneum, Köln 2004, S. 28–49, hier S. 35.

10 Vgl. Rosalind Krauss, *Video: The Aesthetics of*

Narcissism, in: October 1976, S. 51–64 und Stuart Marshall: Video Art: The Imaginary and the Parole Vide, in: Studio International, Heft 191, 1976, S. 243–247, auf die sich in Folge zahlreiche Abhandlungen stützen.

**11** Siehe zu Nauman: Sabine Flach, Körper-Szenarien. Zum Verhältnis von Körper und Bild in Videoinstallationen, München 2003 und Anja Osswald, Sexy Lies in Videotapes. Künstlerische Selbstinszenierung im Video um 1970. Bruce Nauman, Vito Acconci, Joan Jonas, Berlin 2003 und zu Dan Graham: Ursula Frohne, The Artwork as Temporal Form. Giving Access to the Historicity, Context and Discursiveness of Media Art, in: Dies. u. a. (Hg.), „Present Continuous Past[s]“. Media Art. Strategies of Presentation, Mediation and Dissemination. Wien, New York 2005, S. 22–35. Generell: Ursula Frohne (Hg.), Video Cultures. Multimediale Installationen der 90er Jahre. Kat. der Ausst., Museum für Neue Kunst, ZKM, Karlsruhe, Köln 1999 und Juliane Rebentisch, Ästhetik der Installation, Frankfurt/Main 2003.

**12** Vgl. zum Begriff des „offenen Kunstwerks“ bei Umberto Eco und Roland Barthes: Walburga Hülk, Paradigma Performativität?, in: Marijana Erstic, u. a. (Hg.), Avantgarde – Medien – Performativität. Inszenierungs- und Wahrnehmungsmuster zu Beginn des 20. Jahrhunderts, Bielefeld 2005, S. 9–25, hier S. 16.

**13** Vgl. Jacques Rancière, Politik der Bilder, Berlin 2005, S. 12.

**14** Ebd., S. 13.

**15** Ebd., S. 12.

**16** Jacques Rancière, Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien, Berlin 2006, S. 77.

**17** In diesem Punkt erinnert die Arbeit an den Videofilm *The Amazing Bow Wow* von Lynda Benglis und Stanton Kaye (1976).

**18** Vgl. Michael Fried, Kunst und Objektivität [1967], in: Gregor Stemmerich (Hg.), Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, Dresden/Basel 1998, S. 334–374.

**19** Vgl. Jacques Lacan, Der Blick als Objekt a, in: Das Seminar IV, Buch 1. Die 4 Grundbegriffe der Psychoanalyse, Berlin, Weinheim 1996, S. 71–126, hier: S. 68.

**20** Ebd., S. 109.

**21** Bal (wie Anm. 9), S. 44.

**22** Ebd., S. 43.

**23** Ebd., S. 44.

**24** Ebd., S. 41.

**25** An dieser Stelle möchte ich auf den Beitrag von Kathrin Heinz zu der Figur des Künstler-[Ich]s verweisen, durch deren Argumentation sich die Transformationen der Tagebuchpassagen in der Arbeit von Pong als ein Bruch mit der verschworenen Form zwischen Kunstkritik (-geschichte) und Künstler/in erkennen lassen.

**26** Der Begriff der ‚Veränderung‘ spielt darauf an, dass das Subjekt sich *in* oder *durch* die Begegnung mit dem Anderen ändert, was, so die hier vertretene These, die politische Wirksamkeit von Kunst erklären oder bedeuten kann.