

Die Ich-Perspektive von Video und ihre kritische Wendung in Arbeiten von Lisa Steele

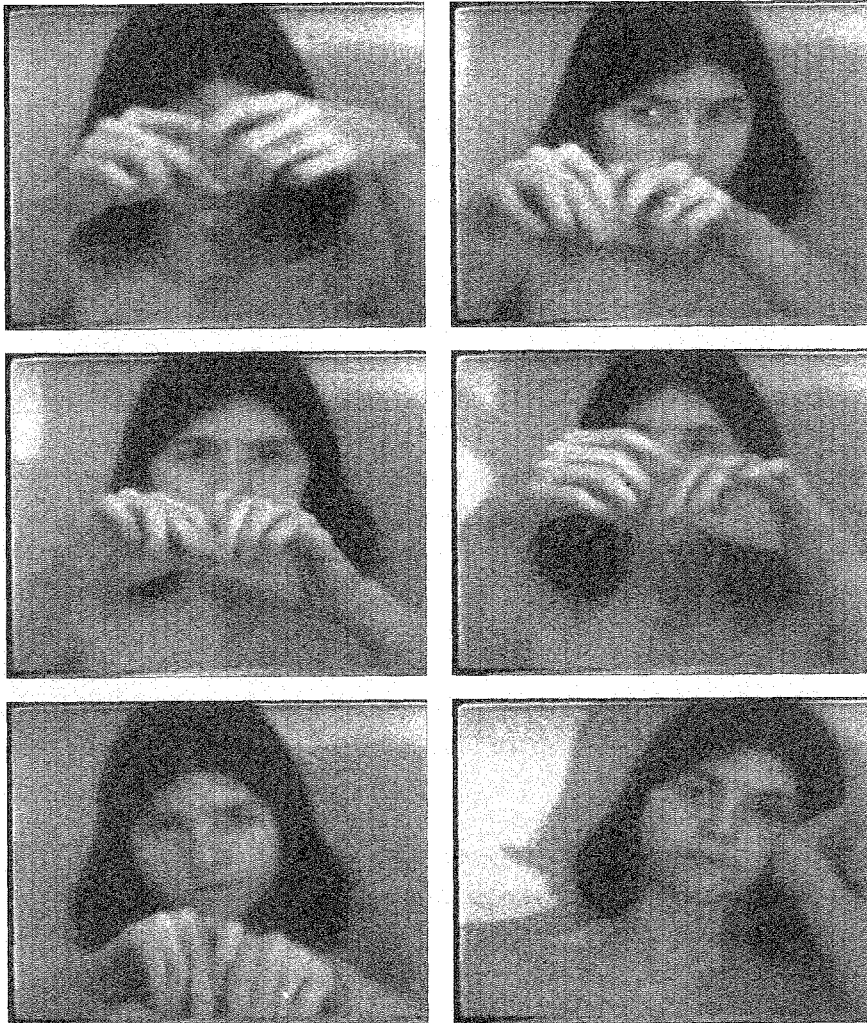
Video, lateinisch: *ich sehe* – die Namensgebung für magnetische Aufzeichnungstechniken elektronischer Bilder ist durch einen spezifischen Subjekt- und Gegenwartsbezug gekennzeichnet. Der Name deutet einen gleichsam autobiografischen Zug an – eine mit dem Medium Video neu gegebene Möglichkeit zur Aufzeichnung einer Ich-Perspektive in Präsensform. Für viele Künstler und Künstlerinnen der 1970er Jahre schien der Reiz des damals neu eingeführten Mediums tatsächlich in einer intensiven Auseinandersetzung mit der Feedbackschleife des sogenannten *Closed Circuit* zu liegen, der eine individuell handhabbare Livebildschaltung ermöglichte.¹ Das intime Zwiegespräch zwischen Künstler/in und Medium wurde zum ebenso konzeptuellen wie experimentellen Ausgangspunkt zahlreicher früher Videoarbeiten – denkt man etwa an Bruce Naumans frühe Studioperformances, an Vito Acconcis eindringliche Anrufungen und Geständnisse oder an Joan Jonas ‚Spiegelreflexionen‘.² Insbesondere das *Feminist Performance Video in the 70's* scheint mit der namensgebenden Ich-Perspektive, wie Chris Straayer resümiert, aufs Engste verknüpft: „Diverse works within this genre of video shared a basic level of content summarized by the statement ‚I am‘ and, furthermore, they demand the legitimacy of such content by framing it in the performance statement ‚I say‘. Video technology helped to establish this frame.“³ Aber welche spezifische Rahmung der Aussage ‚Ich sage, ich bin‘ ermöglichte die Arbeit mit Video den Künstlerinnen?

Straayer analysiert die Gesten der Setzung, Selbstpositionierung und Existenzklärung der Künstlerinnen in Anlehnung an linguistische Modelle zur Wirksamkeit von Sprache (John L. Austin, Émile Benveniste). Wie sie darzulegen vermag, ist die Performativität der Videoperformances, das heißt ihr dem Sprechakt vergleichbares Handlungsvermögen, dabei als Ergebnis eines spezifischen medialen Moments von Unterbrechung und Verbindung zu verstehen: „video has served an interim ‚floor-constructing‘ function that can lend authority later. Because videotape as a concrete entity, as opposed to live

performance, it has the potential to act as a product at a later date. This product can expand its floor in the art world via distribution and critical validation.“⁴ Im Unterschied zur *Live-Performance* trennt Video den performativen Rahmen der Handlung von der direkten Begegnung mit dem Publikum – es führt eine zeit-räumliche Verdichtung (in der Situation der Aufnahme), Verschiebung und Dauer (bezogen auf die Abspielung) ein, die sich sowohl vom Film als auch von der Performance grundlegend unterscheidet. Straayer sieht im *Closed Circuit* die Möglichkeit, die eigene Stimme in einem selbst geschaffenen, der eigenen Kontrolle unterliegendem Raum wahrzunehmen, aufzuzeichnen und wiederzugeben und ordnet die von ihr in den Blick genommenen Arbeiten dementsprechend dem politischen Anliegen der Selbstbestimmung zu. An eben diesem Punkt scheint mir die Subjektposition, die im *Closed Circuit* verhandelt wurde, jedoch häufig signifikant von der Idee des sich selbst definierenden *Cogito*-Subjekts abzuweichen. Denn im Zwiegespräch mit der Kamera wurde eine Ich-Perspektive verhandelt, die sich auf den vorweggenommenen Blick eines späteren Publikums hin entwirft und sich damit in Abhängigkeit von einer nicht individuell kontrollierbaren raum-zeitlichen Verortung zeigt. Das Video *A Very Personal Story* der kanadischen Videokünstlerin Lisa Steele scheint genau diesen paradoxen Status eines sich vor dem Anderen selbst erklärenden Subjekts zu reflektieren. Im Folgenden soll die Durchkreuzung von monologischen und dialogischen Strukturen einer solchen Videoperformance auf die Frage hin untersucht werden, welches ebenso projektive wie performative Feld diese narrative Form zwischen Künstler(in), Werk und Betrachter(in) generiert.

A Very Personal Story (1974) – Raum-zeitliche Paradoxien der Ich-Erzählung im Rahmen von Video

In *A Very Personal Story* von 1974 (s/w, Ton, 19:50min) erzählt Lisa Steele von dem Tag, an dem sie ihre Mutter tot auffand (Abb. 1). Sie tritt von rechts ins Bild. Der Ausschnitt ist so nah gewählt, dass ausschließlich ihr Gesicht und ihre Schulterpartie zu sehen sind, ohne Kleidung. Die Hände vor ihrem Gesicht spielt sie an ihren Fingern. Bisweilen schaut sie absichtsvoll über die Hände hinweg in Richtung der Kamera, das heißt der BetrachterInnen, des ‚you‘, das sie immer wieder in ihren Erzählfluss einbaut. Ihre Erzählung beginnt mit der Erklärung, sie wolle nun mir/uns eine sehr persönliche Geschichte erzählen, die damit ende, dass ihre Mutter stirbt. Steele merkt an, es sei ein sonderbarer Tag gewesen und berichtet von belanglosen Details, an die sie sich erinnern kann: dass sie von einer Freundin, dem größten Mädchen aus ihrer Klasse, abgeholt worden sei; dass sie zusammen gegrillten Toast gefrühstückt hätten, usw. Nach der Schule sei sie zu ihrem Freund gegangen, gegen fünf dann nach Hause. Es habe ge-



1 Lisa Steele, *A Very Personal Story*, 1974, b/w video, 19:50 min, sound

schneit. Alles sei so schön draußen gewesen. Schon von weitem habe sie bemerkt, dass etwas nicht stimme – kein Licht, die Haustür unverschlossen. Sie habe ihre Mutter im Wohnzimmer in ihrem Bett liegend gefunden und obwohl sie nie zuvor einen toten Menschen gesehen habe, sei der Moment weder unheimlich noch überraschend gewesen. Dann nimmt sie die Hände vor dem Gesicht weg und blickt länger in die Kamera – blickt mir/uns scheinbar in die Augen. Sie zögert und sucht nach Worten, bevor sie anfängt, ihre

Gefühle zu beschreiben. Über sich selber habe sie gedacht, sie sei jetzt ganz allein auf sich gestellt, wie Holden Copperfield oder Jane Eyre. Und dann habe sie begriffen, dass sie in einem viel umfassenderen Sinn tatsächlich alleine war, weil niemand je diese Erfahrung mit ihr teilen werde. Und sie endet mit dem Satz, dass niemand auch nur daran interessiert sei, die ganze Geschichte im Detail erzählt zu bekommen. Dann schweigt sie, neigt den Kopf zur Seite, stützt ihn auf und blickt eine Weile zu mir/uns, ihrem Gegenüber. Schließlich steht sie plötzlich auf und verlässt den Rahmen.

Die sehr persönliche Geschichte, die Steele in ihrem Video erzählt, scheint als solche zunächst nicht auf das Medium Video angewiesen zu sein. Gebannt oder aber auch leicht ungeduldig folgen wir ihrem ausführlichem Erzählstrom, tauchen darin ein und vergessen seine Form. Das Medium macht sich in dieser Videoarbeit zunächst ebenso ‚unsichtbar‘ oder durchscheinend wie in jedem narrativen Film, in Talkshows, in den Nachrichten. Wir akzeptieren, dass das Gerät uns mit einer Geschichte in Berührung bringt, die wir bereitwillig aufnehmen – so wie das Videoband selbst sich für die Aufnahme bereitgestellt hat. Gleichzeitig aber ist bekannt, dass unsere ‚Aufnahme‘ kein leeres Band zu Verfügung hat: Die Erzählung vom Tod der Mutter trifft auf Geschichten, die wir schon mal gehört oder gar selbst erlebt haben. Bruchstücke ihrer Erzählung stoßen auf Fragmente unserer komplexen Erinnerungen und lösen dabei Gefühle aus, die mit den erinnerten Formen verbunden sind und durch die scheinbare Vertrautheit mit dem, was Steele über diesen einen, besonderen Tag erzählt, reaktiviert werden. Die Nähe, die sich beim Sehen des Videos einstellt, ist die der Empathie. Auch wenn niemand leugnen wird, eine reale Gesprächssituation von der Begegnung mit einem Videobild unterscheiden zu können, so baut Steeles Band doch eine dem Gespräch unter vier Augen vergleichbar intime Situation auf, die einen direkten Kontakt herzustellen scheint.

Das ‚Ich‘ des Werks scheint etwas über eine Person zu verraten, die sich damit gleichzeitig als ein Spiegelbild für das ‚Ich‘ der Betrachtenden anbietet. Dann aber wird deutlich, dass das Feld aus Projektionen und Identifikationen ein komplexes Gebilde ist, in dem die Positionen von ‚ich‘ und ‚du‘ bewegliche, vorübergehend einzunehmende Zeichenpositionen sind.⁵ Straayer verweist auf die Wirksamkeit einer explizit medialen Aussage in den Videos, die das Zeichen ‚ich‘ in seiner natürlichen Referenzlosigkeit anerkennt und es gleichzeitig als eine strategische Position innerhalb des Diskurses erstreite. Émile Benveniste zitierend führt sie aus: „I‘ does not refer to any ‚reality‘ or to ‚objective‘ positions in space and time but to a reality of discourse in which it designates the speaker. It is by identifying himself [sic] as a unique person pronouncing ‚I‘ that the speaker sets himself [sic] up in turn as the subject“.⁶

Die von Straayer ins Zentrum gerückte Aussage „I say, I am“ wird durch den Hinweis auf die mediale Form entscheidend relativiert: Im Unterschied zur vermeintlichen Wahrfähigkeit des Cogito-Subjekts ist die Selbstaussage dieses ‚Video-Subjekts‘, das eben nicht allein ein sehendes, sondern vor allem auch ein Gesehenes ist, performativ gewendet, das heißt als eine sprachliche Handlung aufgefasst, die einerseits die Sprache selbst als Medium und andererseits die Frage der Kommunikation ins Spiel bringt und daran erinnert, dass die Aussage einen Adressaten benötigt, der sie hören und bestätigen soll – und sei er oder sie auch imaginär. Die Frage der Adressierung der Lesenden ist dem literarischen Diskurs vertrauter als dem der bildenden Kunst, deren moderner Autonomieanspruch in der Leugnung der Betrachtenden und ihrer möglichen Definitionsmacht über das Werk bestand.⁷

Steeles frühe Videos sind nahezu alle auf eine Form von empathischer Übertragung ausgerichtet. Das semiotisch operierende Feld von Bezügen zwischen ihr (der Künstlerin), dem Medium Video (in der Situation der Aufnahme wie der späteren Abspiegelung) und den Betrachtenden (als einem ebenso imaginären wie konkreten Adressaten) wird darin nicht nur ernst genommen, sondern zugleich selbst reflektiert. Wie Steele selbst erklärt, ist ihre Verwendung des Mediums Video nicht zufällig, sondern konzeptuell: „Emotion is motion and drama is the passage of time. When I make my tapes this is all that I can think about and consider. The structure is intuitively set up at the beginning. I just pour the content into it. But the content is the tape itself.“⁸

Was aber heißt es, *A Very Personal Story* nicht allein als Nacherzählung eines bedeutenden Erlebnisses aus der Vergangenheit der Künstlerin zu erfahren, sondern die Form des Videos – die, wie Steele sagt, zugleich sein Inhalt ist – zu berücksichtigen? Unsere Aufmerksamkeit ist nicht allein an die Narration als solche gebunden, sondern nimmt gleichzeitig die nervösen Hände der Performerin, ihre suchenden Augen, ihr Zögern und die scheinbar gebremste Form ihrer Rede wahr. Der Blick auf ihre symptomatischen Gesten, das Mitlesen ihrer Körpersprache, sucht nach einer verlässlichen Orientierung, die über den ‚Wahrheitsgehalt‘ des Gehörten aufklären soll. Diese Aufmerksamkeit, die zwar durch den eingeschränkten Bildausschnitt begünstigt wird, unterscheidet sich jedoch an sich nicht von der Situation eines tatsächlichen Gesprächs. Eine Differenz hierzu ist erst durch die Aufzeichnung gegeben, das heißt durch den raum-zeitlichen Einschnitt, den das Medium Video in der scheinbaren Gesprächssituation erwirkt. Mit diesem Aspekt, so erklärt Steele, arbeitet sie gezielt: „My work is not about the present. The process of recording moves all the content into the past, where the memory begins to filter it. I am a chronic liar trying to tell the truth. Sometimes this is possible.“⁹

Welches Verhältnis zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Bandaufnahme erklärt die Künstlerin damit zum Prinzip ihrer Videoarbeiten? Offenbar geht es um einen paradoxen Raum, in dem das Video ebenso die Nähe zwischen der Performerin und ihrem Gegenüber aufbaut, wie es gleichzeitig an dieser Stelle interveniert: das Medium schaltet sich dazwischen und schafft eine Form von Distanz, es unterbricht und verschiebt. Video, als Logik einer Ich-Perspektive, wurde zum Antagonisten der Logik des Fernsehens. Bereits die Benennung der beiden Medien ist entlarvend. Samuel Weber weist darauf hin, dass der Fernseher weniger ein In-die-Ferne-Sehen als vielmehr die Perspektive eines Apparats bezeichne, der selbst zum Subjekt und damit zum eigentlichen Träger des Blicks geworden sei.¹⁰ In dieser, sich in der Benennung der Technologien bereits bemerkbar machenden Gegenüberstellung geht es folglich um das visuelle Empfinden von Nähe und Ferne und um die raum-zeitliche Bestimmbarkeit, die Positionierung des Subjekts *im Feld der Anschauung* – die, das haben zahlreiche Beiträge zur Geschichte des abendländischen Sehens kritisch herausgearbeitet, nicht ohne sexuelle Prägung ist.¹¹ Die feministischen Videoarbeiten der 1970er Jahre intervenieren vor diesem Hintergrund in einem Feld, das bis heute von geschlechtlichen Zuschreibungen durchzogen ist.

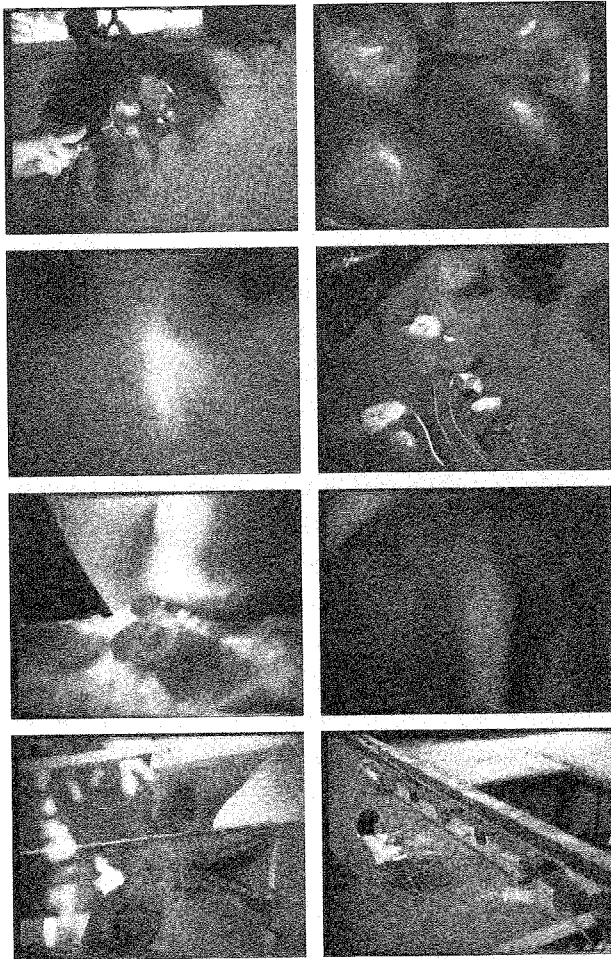
Facing South (1975). Das Videostadium als Dekonstrukteur der Ich-Funktion

Die Großaufnahme eines Gesichts ist ebenso obszön wie ein von nahe beobachtetes Geschlechtsteil. Es ist ein Geschlechtsteil. Jedes Bild, jede Form, jedes Körperteil, das man aus der Nähe besieht, ist ein Geschlechtsteil. Der Promiskuität des Details und der Vergrößerung des Zooms haftet eine sexuelle Prägung an.¹²

1988 wendet sich Jean Baudrillard in seinem Vortrag *Videowelt und fraktales Subjekt* der Frage einer durch das elektronische Bild verursachten Ordnungsstörung zu: Er fragt, ob nicht das Spiegelstadium durch ein Videostadium abgelöst worden sei und die Erfahrung der „Entzweiung und der Ichszene, der Andersheit und der Entfremdung“¹³ einer Form der Auflösung in die telekommunikative Omnipräsenz gewichen wäre, die die Grenzen zwischen Subjekt und Objekt verschwinden lasse und „auf anderer Ebene – mit dem Zustand der Transsexualität [zu] vergleichen“¹⁴ sei. Baudrillards postmoderne Problematisierung eines scheinbaren, durch die Zirkulation elektronischer Bilder verursachten Schwindens von Realität und Subjekt führt einen signifikanten Vergleich zu Fragen von Geschlecht und Repräsentation an. Wenn auch unbeabsichtigt, so verdeutlicht seine thematische Durchmischung von Medien- und Geschlechtswandel, dass es hierbei nicht um feste, sondern um kontingente Zuschreibungen geht. Zu fragen bleibt, welche anderen Perspektiven diese Form der Erschütterung tradiertter Ordnungen ermöglichte. Meine

These ist, dass sich in einigen Videoarbeiten der 1970er Jahre eine andere Sicht auf das gleiche Phänomen zeigt. Das Subjekt wird hier nicht als ein sich auflösendes oder schwindendes verhandelt, sondern eher sogar als ein sich findendes – aber ein anderes. Im Folgenden möchte ich exemplarisch die Verschiebungen im Subjektdiskurs nachzeichnen, die sich in dem Blickwechsel, das heißt einer anderen Form und Reflexion des Sehens im frühen Videodiskurs zeigten.

„Sometimes I think – I look too closely – seeing things in too much detail“¹⁵ – Mit der eingestandenem Befürchtung, sich in Details zu verlieren, beginnt Lisa Steele eine weitere Arbeit *Facing South* von 1975 (s/w, Ton, 22 min). Es handelt sich um eine Art Videotage-



2 Lisa Steele, *Facing South*, 1975; b/w video, 22 min, sound

buch, das heißt um ein Dokument aufgezeichneter Subjektivität. Das Band thematisiert Betrachtungen aus nächster Nähe, die Frage der Dauer, die Reflexion der eigenen Wahrnehmung sowie den Blick auf das weibliche Geschlecht. Eine derart schnelle Benennung der Themen aber kann den Eindruck, den das zweiundzwanzigminütige Tape hinterlässt, nicht wiedergeben, denn die Arbeit lebt von ihrer Langsamkeit, der unspektakulären Atmosphäre, dem ruhigen Erzählton und den Nahaufnahmen, die einen eigentümlichen Einblick in eine private Umgebung und Intimität geben (Abb. 2). Das Video beginnt mit der Nennung eines Datums, dem 14. April, und einem Blick auf eine Topfpflanze. Steeles Stimme aus dem Off erklärt, dass eine Blüte an ihrer *Angel Wing Begonia* sei. Die Betrachtenden direkt adressierend, fordert sie auf: „Look closer!“ und schaltet ein Licht ein. Es folgt eine Nahaufnahme der Blüte, vor die sich langsam ein großes Lupenglas schiebt, wobei das Bild zunächst komplett unscharf wird. Eine Fokuskorrektur lässt die Blüte glänzend und geradezu haptisch konkret werden. Die Blüte eingehend betrachtend, stellt Steele fest, dass sie Pink sei, ähnlich dem Inneren des Mundes junger Mädchen – eine bildliche Assoziation, die der schwarz-weißen Aufnahme Farbe verleiht. Die Betrachtenden scheinbar ins Auge fassend versichert sie nachdrücklich: „I’m quite sure of this“. Es folgen nahe Betrachtungen und Reflexionen zu jungen Sämlingen der Brunnenkresse in einem Topf auf der Fensterbank, Nahaufnahmen ihres Gesichts – Ohr, Auge, Nase, Mund – und schließlich ein Szenenwechsel: Steele erscheint im Profil am oberen Bildrand, die Haare durch ein Kopftuch zurückgebunden. Träumend, wie sie sagt, beugt sie sich über die zwei Wochen alten Pflanzen und beißt langsam deren Keimblätter ab. Die Nahaufnahme zeigt, wie sich ihre Zunge vortastet, das Blatt in den Mund zieht, es abbeißt und zu kauen beginnt. Während wir sie kauen sehen, spricht ihre Voice-Over über den Geschmack der Blätter, die scharf (hot) seien und nach Pfeffer schmeckten. Nach einem Wechsel zu einem Butterbrot, das sie sich sorgfältig mit den jungen Blättern belegt, erscheint eine zunächst extrem unscharfe Ansicht eines weiblichen Genitals. Langsam spricht Steele, die Lupe erneut von oben ins Bild führend: „But here, seeing here clearly is difficult. Even under magnification. The Clitoris remains hidden between two folds of skin.“¹⁶ Durch die Lupe verschärft sich allmählich der Ausschnitt, bis schließlich eine sehr präzise Nahaufnahme der Schamlippen umgeben von dunklem Schamhaar zu sehen ist. Die Lupe verschwindet wieder nach oben aus dem Bild und für einige Sekunden verharrt die Aufnahme in der unscharfen Einstellung. Anschließend beobachtet die Kamera Steele beim Füttern ihrer Wasserschildkröten mit Samenfrüchten der Begonie, wobei die Nahaufnahmen der schnappenden Schildkröten dem Abbeißen der Kresseblätter irritierend ähneln. Das Band endet schließlich mit einem langsamen Gang auf die Dachterrasse,

dämmerndem Licht, Nahaufnahmen von Pflanzenkästen und dem offen formulierten Satz: „At noon rising locate the distance to view“.

Steeles Blick auf das Detail, die Lupe, die Langsamkeit, der Blick auf das Wachstum zarter Pflänzchen, die Erotik ihrer unspektakulären Gesten, das Füttern der Schildkröten und der Zoom auf ihre Vagina leben von ihrem Kontrast zu dem, was das Feld des Visuellen und die Dominanz des Sehsinns für gewöhnlich auszeichnet. Sie scheint zu nah dran. Die Distanz des Sehsinns löst sich auf und weicht der Lust, den Dingen so nah zu kommen, dass sie eine haptische Qualität erhalten und zur Berührung einladen. Auge, Hand, Haut und Geschmack sind gleichermaßen angesprochen und zum Fühlen verführt. Gleichzeitig aber erlaubt das Band keine verschmelzenden Phantasien, dafür ist es zu langsam – zu analytisch. Die lustvolle Näherung an die Dinge wird durch die spröde Erzählform und Rätselhaftigkeit gebremst. So sind die Betrachtenden ebenso auf Distanz gehalten wie aufgefordert, über ihren Nahsinn zu reflektieren. Video als eine Technik der Nähe galt feministisch orientierten Künstlerinnen im Unterschied zu Baudrillard als ein Versprechen zur Auflösung der machtvollen Grenze von Subjekt und Objekt in ihrem geschlechtlich fixierten Sinn. Es gefährdete offensichtlich die Stabilität der tradierten Repräsentationsordnung mit ihrer Unterscheidung von männlichem Blick und weiblichem Schauobjekt. Steeles Lupenblick auf das Detail, in den sie ohne weitere Erklärungen den Hinweis auf die Unsichtbarkeit ihrer Klitoris einbindet, spielt mit den Konstruktionen von Wissensdrang in der westlichen, visuellen Kultur. So weist etwa Linda Hentschel in *Pornotopische Techniken des Betrachtens* die phantasmatischen Überblendungen nach, die das Feld des Sehens in der abendländischen Tradition strukturieren und einen entsprechenden Begriff von Erkennbarkeit hervorgerufen haben. Wie die Autorin zeigen kann, kulminieren Schaulust und Wissensdrang in der Moderne im Bild von jener Körperöffnung, in die es scheinbar einzudringen galt, um das ewige Rätsel (der Weiblichkeit) zu lösen.¹⁷ Auf dieses problematische Amalgam von Erkenntnis und Lust spielt Steeles subtile Thematisierung von Blick und Klitoris ganz offensichtlich an. Die Lupe, als ein optisches Instrument der Erkenntnis, wird in *Facing South* als ein vergeblicher Versuch vorgeführt, den Dingen näher zu kommen. Sie scheinen sich unter der Vergrößerung eher noch zu entziehen als an Kontur zu gewinnen. Auf diese Weise gewinnt der Nahblick – der in *Facing South* als eine gleichsam latent neurotische Haltung, ein persönlicher Tick vorgeführt wird – an diskursiver Spannung, denn er verhält sich komplementär zu der Souveränität des kontrollierenden, distanzierten Blicks, der die *Raumordnung und Geschlechterordnung in [den] visuellen Apparaten der Moderne* (Hentschel) konfiguriert.

Gegenüber der vermeintlichen Neutralisierung des Künstlerkörpers in der konzeptuellen Body Art der 1970er Jahre scheinen Arbeiten wie die von Steele eine eigentümli-

che Nähe zu der Person zu beabsichtigen.¹⁸ Hier gibt sich ein konkretes Subjekt zu sehen, stellt sich aus, erklärt sich und weist auf seine Abhängigkeit davon hin, gesehen zu werden und die eigene Geschichte erzählen, nachweisen und aufzeichnen zu können. Das wiederholt ausgesprochene ‚you‘ stellt ein einladendes Angebot an die Identifikationssuche der Betrachtenden dar. Es ist gewissermaßen die niedrig gehaltene Eingangsschwelle, das verführende Moment einer leeren Form, die durch die Anwesenheit der Betrachtenden scheinbar gefüllt werden kann. Nimmt man die Position jedoch an, die diese Form anbietet, so tritt man unweigerlich in ein Dialogfeld ein, das deutlich macht, dass die Frage der Subjektivität eine interaktiv beziehungsweise performativ ausgehandelte ist. Steeles Arbeit gibt eine paradoxe Struktur zu erkennen: es geht um ein Nicht-allein-mit-sich-Sein im Alleinsein. Eigenartig durchmischen sich die intim anmutenden, spielerischen und befremdlichen Sequenzen mit der deutlichen Adressierung an einen Blick. Das Verhältnis zur Kamera bringt dabei eine interessante Dynamik ins Spiel. Auch wenn das Setting ein intimes Wissen um die im Verborgenen bleibenden Momente der Selbstinszenierung anspricht und tagebuchähnlich wirkt, unterscheidet es sich deutlich davon. Und zwar gerade deswegen, weil es sich mittels der Kamera und der Rahmung durch den Kunstkontext einem anderen Bedeutungssystem stellt. Die Künstlerin nutzt die Grenze zwischen privater und öffentlicher Aufführung, die das Theater in dieser Form nicht kennt, die ihr aber die *Intimität* des Videosets ermöglicht, um die Vorstellung von Authentizität selbst zu befragen und die Verwiesenheit ihrer Selbstdarstellung auf den Anderen darzustellen. Die Antizipation einer späteren Ausstellung, der vorweggenommene Blick eines Publikums durch die Kamera, ist der Inszenierung von Anfang an eingeschrieben und wird durch die daraus abzuleitende Durchkreuzung von Nähe und Ferne, von An- und Abwesenheit bedeutsam.

Im Folgenden soll ein kurzer Exkurs zu den ‚privaten Performances‘ der US-amerikanischen Künstlerinnen Lynn Hershman, Adrian Piper und Eleanor Antin die Idee einer transformativen Nähe zwischen Künstler/in, Werk und Betrachter/in zu erklären helfen. Im Vergleich der explizit mythischen Subjektentwürfe mit den tagebuchähnlich anmutenden Authentizitätsversprechen der Videos *Facing South* und *A Very Personal Story* wird die kritische Wendung der Ich-Perspektive erkennbar werden, die die Auseinandersetzung mit dem (Künstler-) Subjekt hier um 1970 nahm.

Inter(re)aktionen – „eine beim Subjekt durch die Aufnahme eines Bildes ausgelöste Verwandlung“ Anfang der 1970er Jahre rief Lynn Hershman *Roberta Breitmore* ins Leben, eine 30-jährige, geschiedene Amerikanerin mit \$1800 Sparguthaben, die 1975 von Cleveland nach San Francisco zog. Blond, das lange Haar offen tragend und re-



3 Lynn Hershman, Roberta
Construction Chart #2,
1974

lativ stark geschminkt, meist mit Kleidern, Röcken und hohen Stiefeln. Roberta verkörperte eine männlich codierte Phantasie von einer attraktiven, rätselhaften und dennoch durchschnittlichen Frau, deren erkennbare Identität durch eine wiederkehrende Kostümierung, den Erwerb eines Führerscheins, einer Kreditkarte und Besuche beim Psychiater gesichert sein sollte. Zunächst war es allein Hershman, die als Roberta in Erscheinung trat – später aber ließ sie diesen Nicht-Körper (*anti-body*) auch durch weitere Darstellerinnen verkörpern (Abb. 3).

Hershman nennt ihre Personifizierung ein „atmendes Simulakrum“. Wiederholt betont sie, dass Roberta nicht Lynn sei und die Figur nicht einfach im Sinne eines zur Aufführung gebrachten Alter Egos verstanden werden dürfe. Wer also war beziehungsweise ist Roberta? Mit Sicherheit eine Gestalt gewordene, ins Leben gerufene Phantasie. Aber wessen? Das Verhältnis zwischen *Ready-made* und künstlerischer Intervention bleibt unbestimmt. Die Inszenierung Hershmans sucht die Intensität des gegebenen Raumes, um den Plot ihrer Erzählung in schon bestehende Erzählungen zu integrieren. Gegen die als ohnmächtig – sprich *machtlos* – problematisierte Perspektive der Filmzuschauer setzte die Kunst der 1970er Jahre ihr Ideal von Interaktivität, das der konkreten Frage nach der Bedeutung künstlerischer Praktiken und Objekte im sozialen Raum galt. So erklärt Hershman in *The Fantasy Beyond Control* (1990), dass Roberta durch ihre Anhäufung und Speicherung kultureller Artefakte und durch ihre direkte Interaktion mit dem Leben, ein zweiseitiger Spiegel gewesen sei, der gesellschaftliche Tendenzen reflektiert habe.¹⁹ Hershman formuliert die Idee einer Figur, die durch ihr Allerweltdasein hindurch zum Instrument einer Kulturanalyse wurde. Roberta war ein Eingriff, der in der Realität der Begegnungen einen Spalt öffnete – und in der Realität der Selbstwahrnehmung eine Maske

anbot, die eine Differenz schuf und darüber transformatorisch wirken konnte. Es ist diese Beziehung zwischen der (politischen) Möglichkeit für Veränderungen und der Begegnung mit dem Anderen, deren Potenzial ich als *Veränderung* bezeichnen möchte. Künstlerische Arbeiten als Medium oder besser noch Agenten einer Veränderung wahrzunehmen, bedeutet ihre Praxis des Verrückens von Bildern als eine politische zu begreifen, die sich an den Positionsbestimmungen und -änderungen, das heißt den kulturellen Aushandlungsprozessen und den Produktionen von Ein- und Ausschlüssen, von Sichtbarmachung und Leugnung beteiligt.²⁰

Eine weitere Form fand die Bearbeitung dieses Themas in der Serie *The Mythic Being* (1974/75) von Adrian Piper, die das Klischee eines afroamerikanischen Großstädtlers zum Ausgangspunkt nimmt. Mit einer großen Afroperücke, Sonnenbrille und machohaftem Auftritt inszenierte Piper eine geradezu komplementäre Figur in fotografisch dokumentierten Performances wie kleinen Zeichnungen, die Sprechblasen mit Passagen ihres Tagebuchs enthielten und die sie in der *Village Voice* veröffentlichte. Die Wirksamkeit von Pipers *Mythic Being* ist auf ihren hybriden Status zwischen Autobiografie und Fiktion angewiesen (Abb. 4). Piper erklärt die gesuchte Wirksamkeit durch ihr Konzept *Kunst als Katalyse*.²¹ Sich auf Aristoteles stützend übersetzt sie den aus der Chemie bekannten Begriff in eine durch ein Werk ausgelöste Reaktion oder Veränderung. Das Werk aber könne dabei nicht einfach als ein stabiles Agens betrachtet werden, dessen Existenz vor wie



4 Adrian Piper, *The Mythic Being: Cruising White Women #1*, 1975

nach der Reaktion unveränderlich gegeben ist, sondern es existiere außerhalb der Reaktion streng genommen gar nicht.²²

Eleanor Antin, die in den 1970er Jahren ebenfalls mit vier polarisierend gestalteten Figuren selbstinszenierend arbeitete – der Krankenschwester, der schwarzen Diva, dem König und der Ballerina – führt die transformierende Wirkung 1974 in *Dialogue with a medium* auf das Wesen der Medien zurück – was der Live-Performance, auf deren katalytische Wirkung Pipers Definition zielte, zunächst entgegengesetzt zu sein scheint. Nimmt man die mythischen Figuren der Künstlerinnen selbst aber bereits als Medien wahr, wie es Hershmans Idee vom „atmenden Simulakrum“ nahelegt, so verliert sich die vordergründige Differenz von Live- und Aufzeichnungsversion. Medien wirken paradox, indem sie Abstände ebenso schaffen wie reduzieren. Ihre katalytische Funktion steckt in ihrer wirksamen Zwischenräumlichkeit, in der sie Elemente trennen und verbinden – so, wie es der chemische Reaktionsbegriff lehrt. Die Bedeutung des Mediums Video für diese Art der Unterbrechung und Konstitution – und dies ließ sich hier exemplarisch an den Arbeiten von Steele nachweisen – lag in dem paradoxen Raum zwischen der Intimität des vermeintlich geschlossenen Kreises (Closed Circuit) und dessen gleichzeitiger Öffnung durch die Möglichkeiten zur virtuellen Synthese verschiedener Bildräume und -zeiten. Die Übertragung des Kamerablicks auf die Betrachtenden schafft eine zweiseitige Situation: Einerseits richtet sich die Szene an den vorweggenommenen Blick eines imaginären Publikums, andererseits lassen sich die Betrachtenden von eben dieser Vorwegnahme bannen.

Das semiotisch operierende Feld, das sich zwischen Aufnahme, Medium und Betrachtung ergibt, wird in den Videoarbeiten von Steele ebenso konzeptuell wie experimentell reflektiert. Steeles Inszenierung adressiert einen Blick, der auf sie geworfen werden wird, den sie nicht sieht, aber vorhersehen kann. Sie nimmt ihn vorweg, ohne ihre Inszenierung entsprechend seiner Reaktion ausrichten und gegebenenfalls ändern zu können. Walter Benjamin spricht in diesem Zusammenhang von dem ablösbaren Spiegelbild, das der frühe Film erstmalig vom Darsteller getrennt und vor ein Publikum transportiert habe.²³

Aber entspricht dieser Gedanke tatsächlich noch der Funktion eines Spiegels? Sind Spiegelbilder fixierbar und vom Moment der Spiegelung zu lösen? Der Spiegel in seiner ursprünglichen Form, ob im Wasser oder Glas, ist durch seine Flüchtigkeit gekennzeichnet, seine Leere, die das Gespiegelte allein in dem Moment für anwesend erklärt, in dem es zeitlich und räumlich in der Nähe bleibt – und von dem sich Spiegelnden gesehen wird. Das fotografische Aufzeichnungswesen des Films aber hat genau an dieser Stelle interveniert und eine Übertragung ermöglicht, im technischen wie psychoanalytischen Sinn: Technisch bedeutet sie die skizzierte raum-zeitliche Verschiebung der Situation; psycho-

analytisch aber bedeutet sie, dass das „Spiegelbild“ des Darstellers übertragbar wird, das heißt sich zum Spiegelbild der Betrachtenden macht. Was aber passiert, wenn das (Spiegel)Bild eines anderen zur eigenen Projektionsfläche wird? Insbesondere die feministische Filmtheorie hat die identifikatorischen Reize des filmischen Bildes – der darin gezeigten Figuren wie des darin gezeigten Blicks – analysiert. Die Spiegelfunktion stellt die katalytische Verbindung zwischen Bild und Betrachtung her. Was im klassischen Kino jedoch unbewusst bleiben soll, wird, so möchte ich mit Blick auf die skizzierten Arbeiten schließen, in den künstlerischen Videos gezielt reflektiert. Das sich im Anderen spiegeln ist hier nicht als eine gleichsam einfache Spiegelung angelegt, die den Betrachtenden den Eindruck vermitteln soll, sich selbst gegenüberzutreten oder gleichsam durch die Kamera wie mit eigenen Augen zu sehen, sondern es ist als ein paradoxer Vorgang angelegt, der mit identifikatorischen Reizen der Nähe ebenso spielt, wie mit Momenten der Distanzierung, Befremdung und damit Disidentifikation. Die von den Künstlerinnen betonte Durchmischung von realen und fiktiven Komponenten muss ebenso als Voraussetzung für die wirksame Begegnung mit dem Bild seitens der Betrachtenden verstanden werden. Die Besonderheit des Videofeedbacks als elektronischem Spiegel war, dass es die Frage des Selbst zeitlich und räumlich in Bewegung versetzte. Auch Video wurde, wie Hershman es für Roberta geltend machte, als eine zwischengeschobene Maske verwendet, die gleich einem zweiseitigen Spiegel eine doppelte Reflexionsreaktion in Gang setzt. Das Videostadium wäre dann weniger die Form der Fragmentierung des Subjekts, die Baudrillard darin fürchtete, als vielmehr die Aufklärung über die katalytische Funktion des Spiegelstadiums, die Lacan folgendermaßen definierte: „Man kann das Spiegelstadium als eine *Identifikation* verstehen in vollem Sinne, den die Psychoanalyse diesem Terminus gibt: als eine beim Subjekt durch die Aufnahme eines Bildes ausgelöste Verwandlung.“²⁴

1 Nicht selten ist daher vom ‚elektronischen Spiegel‘ die Rede, und es finden sich zahlreiche Versuche, den *closed circuit* als einen narzisstischen Zirkelschluss zu beschreiben – allen voran der mehrfach wiederabgedruckte und vielfach zitierte Aufsatz von Rosalind Krauss: *Video: The Aesthetics of Narcissism*, in: *October* 1976, S. 51–64. Ausführlich behandle ich die im frühen Video(kunst)diskurs verhandelten Beziehungen zwischen Medium und Subjekt in *Operation Video. Eine Technik des Nahsehens und ihr spezifisches Subjekt: die Videokünstlerin der 1970er Jahre*

(Bielefeld 2008). Der vorliegende Aufsatz basiert auf dem letzten Kapitel dieser Arbeit.

2 Vgl. zu den Arbeiten der genannten Künstler/innen: Anja Osswald, *Sexy Lies in Videotapes. Künstlerische Selbstinszenierung im Video um 1970*. Bruce Nauman, Vito Acconci, Joan Jonas, Berlin 2003.

3 Chris Straayer, *I Say I am: Feminist Performance Video in the '70s*, in: *Afterimage*, Heft 4, November, Jg. 13, 1985, S. 8–12, hier S. 8. Straayer veranschaulicht ihre These an der Analyse folgender Videobänder: *Nun and Deviant* (1976) von Nancy Angelo

und Candace Compton, *Take Off* (1974) von Susan Mogul, *Why Would I Throw Eggs at You, Liz?* (1977) von Aysha Quinn und *Hey! Baby Chickey* (1979) von Nina Sobell.

4 Ebd., S. 10.

5 Vgl. Sigrid Adorf, Nicht unmittelbar, sondern bedingt. Zum performativen Verhältnis von Subjekt und Bild am Beispiel einer Videoprojektion, in: *FKW. Zeitschrift für Geschlechterforschung und Visuelle Kultur*, Heft 44, 2007/08, S. 14–22.

6 Straayer (wie Anm. 3), S. 9.

7 Die hier stark verkürzte Argumentation knüpft an Michael Fried's legendäre, emphatische Positionsbestimmung des modernen, auf Distanz angewiesenen Betrachters gegenüber der neuen, wie er es definierte, theatralen Ästhetik der Minimalisten. Vgl. Michael Fried, *Art and Objecthood*, in: Gregory Battcock (Hg.), *Minimal Art. A Critical Anthology*. New York 1968, S. 116–147.

8 Lisa Steele in: Peggy Gale (Hg.), *Video by Artists*. Toronto: Art Metropole 1976, S. 117–131, hier S. 119.

9 Ebd., Hervorhebung S.A.

10 Vgl. Samuel Weber, Zur Sprache des Fernsehens: Versuch, einem Medium näher zu kommen, in: Jean-Pierre Dubost (Hg.), *Bildstörung. Gedanken zu einer Ethik der Wahrnehmung*. Leipzig 1994, S. 72–88. Ausführlicher hierzu: Sigrid Adorf, *Operation Video. Eine wirklichkeits-chirurgische Dimension des Bilder-machens*, in: Harro Segeberg (Hg.), *Film im Zeitalter ‚Neuer Medien‘ I: Fernsehen und Video (= Mediengeschichte des Films, Bd. 7)*, München 2010 (im Erscheinen).

11 Vgl. Jacqueline Rose, *Sexualität im Feld der Anschauung* (Titel der Originalausgabe: *Sexuality in the Field of Vision*), Wien 1996; Kaja Silverman, *The Threshold of the Visible World*, London, New York 1996; Linda Hentschel, *Pornotopische Techniken des Betrachtens. Raumordnung und Geschlechterordnung in visuellen Apparaten der Moderne*. Marburg 2001; Sigrid Schade, Silke Wenk, *Strategien des ‚Zu-Sehen-Gebens‘: Geschlechterpositionen in Kunst und Kunstgeschichte*, in: Hadumod Bussmann, Renate Hof (Hg.), *Genus. Geschlechterforschung und Gender Studies in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, Stuttgart 2005, S. 144–184.

12 Jean Baudrillard, *Videowelt und fraktales Subjekt*, in: Karlheinz Barck u. a. (Hg.), *Aisthesis. Wahrneh-*

mung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, Leipzig 1990, S. 252–264, hier S. 254.

13 Ebd., S. 263.

14 Ebd., S. 260.

15 Steele, Lisa: *Facing South*, Transkription: S.A.

16 Ebd.

17 Vgl. Hentschel (wie Anm. 11).

18 Vgl. Osswald (wie Anm. 2).

19 „By accumulating artifacts from culture and interacting directly with life, she became a two-way mirror that reflected societal biases experienced through time. Roberta was always seen as a surveillance target“, Lynn Hershman, *The Fantasy Beyond Control*, in: Doug Hall, Sally Jo Fifer (Hg.), *Illuminating Video. An Essential Guide to Video Art*, New York 1990, S. 267–273, hier S. 267.

20 „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.“, Jacques Rancière, *Die Politik der Ästhetik*, in: *ARCH+*, Heft 178/June 2006, S. 94–98, hier S. 94.

21 Adrian Piper, *Kunst als Katalyse* (1970), in: Adrian Piper seit 1965: *Metakunst und Kunstkritik*, Köln 2002, S. 127ff.

22 „Der Wert eines Werkes könnte dann nach der Stärke der Veränderung bemessen werden [...]. In diesem Sinne existiert das Werk als solches nicht, es sei denn, es fungiert als Medium der Veränderung zwischen KünstlerIn und BetrachterIn“, ebd., S. 127.

23 Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936), *Frankfurt/M.* 1977, S. 9–44, hier S. 27.

24 Jacques Lacan, *Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion* (1953), in: *Schriften 1*, Weinheim, Berlin 1986, S. 63–70, hier S. 64.