

## REZENSION

**BARTL, ANGELIKA (2012): ANDERE SUBJEKTE. DOKUMENTARISCHE MEDIENKUNST UND DIE POLITIK DER REZEPTION. BIELEFELD, TRANSCRIPT** — In ihrer Dissertation *Andere Subjekte. Dokumentarische Medienkunst und die Politik der Rezeption* rückt Angelika Bartl den prekären Status marginalisierter *Anderer* in dokumentarischen Formaten der Medienkunst in den Fokus, wie sie seit der Jahrtausendwende in Ausstellungen, Veranstaltungen und Publikationen des Kunstkontexts an Konjunktur gewonnen haben. Sie untersucht dafür exemplarisch – anhand dreier Videoarbeiten von Alejandra Riera, Seifollah Samadian und Tran T. Kim-Trang – den mit dem Dokumentarischen verbundenen emanzipatorischen Anspruch, die repräsentierten Personen als gleichberechtigte und über *agency* verfügende Subjekte erscheinen zu lassen. Bartl fächert ihre Arbeit in einen theoretischen und einen praktischen, künstlerische Arbeiten behandelnden Teil, in dem sie ihre Überlegungen konkretisiert, auf. Im Theorieapparat, der etwa die Hälfte der Publikation einnimmt, positioniert sie ihre Argumentation vor der Folie historischer Theoriestränge zur dokumentarischen Kunst, verknüpft sie aber auch mit verschiedenen zeitgenössischen, vor allem feministischen und postkolonialen Theorien. Bartl zufolge können zwei nach wie vor dominante Positionen herausgeschält werden, die mit dem Terminus *Brecht-Lukács-Debatte* assoziiert werden: auf der einen Seite interventionistische, unter anderem in der frühen Fotografiethorie wurzelnde Konzepte, die einen möglichst un-determinierten Zugriff auf die empirische Welt anstreben; auf der anderen Seite medien- und ideologiekritische Verfahren, die die soziale Durchdrungenheit medialer Codes betonen (Bartl zitiert hier beispielsweise feministische Dekonstruktionen des Hollywood-Kinos) und – beispielsweise durch Verfahren der Verfremdung – auszustellen versuchen.

— Der Autorin geht es im Folgenden nicht um eine immanente Kritik dieser Argumentationslinien, sondern in erster Linie um einen – im Grunde institutionskritisch gelagerten – methodischen Wechsel, durch den sie ihre Studie jenseits dieser platziert. Sie kritisiert, dass beide Konzepte, obwohl sie zunächst konträr zu verlaufen scheinen, sich in der Vorstellung treffen, politisch *richtige* künstlerische Verfahrensweisen entwerfen zu können. Die politische Teilhabe der ins Bild gesetzten *Anderen* kann nach Bartl



// **Abbildung**

Bartl, Angelika (2012): *Andere Subjekte. Dokumentarische Medienkunst und die Politik der Rezeption*. Bielefeld, transcript

aber nicht einfach durch produktionsästhetische Manöver erzeugt oder gesichert werden. Es sei vielmehr notwendig, die Machtrelationen zwischen der künstlerischen Arbeit, ihrer Präsentation und den Dargestellten selbst sichtbar zu machen: denn die Artikulationsfähigkeit der Repräsentierten laufe gerade im Kunstfeld Gefahr, absorbiert zu werden. Von der Sichtbarkeit (Sub-)Alterner in künstlerischen Arbeiten profitiere in erster Linie die Kunstinstitution: Die *authentische* Präsentation unterdrückter Positionen *als Andere* verfestige deren Differenz zu den Akteur/inn/en des Kunstbetriebs und ermögliche letzteren so, sich ihrer scheinbar *richtigen* politischen Haltung bzw. ihrer eigenen privilegierten Subjektivität zu versichern. Denn das Kunstfeld konstruiere sich (nach wie vor) im Gegensatz zu einem *Außen*, das als verbesserungswürdig und prekär erscheint. Mit dieser Problematik des Elitismus seien schließlich auch die kritischen Intellektuellen konfrontiert. Denn auch sie würden sich in ihrem Engagement für (mehrfach) marginalisierte Gruppen gleichfalls vornehmlich in Differenz zu diesen als neutrale und objektive Instanzen zeichnen, anstatt subalternen Positionen zu ermöglichen, als autonome Subjekte zu sprechen.

— Bartl begegnet in ihrer Publikation diesem diffizilen Spielraum engagierter Kunst und Kritik, indem sie den Prozess der Bedeutungsproduktion in den Blick nimmt. Anstatt sich also für eines der vorgestellten Theoriekonzepte zu entscheiden oder eine Alternative auszuarbeiten, schlägt sie vor, entgegen der Fixierung auf eine kunstwissenschaftliche Hermeneutik, die (oft als neutral und extern gedachte) Rolle der Rezeption in die Analyse miteinzubeziehen. Sowohl die Seite der Produktion als auch jene der Wahrnehmung und Analyse (und damit schließt die Autorin die eigene Lektürepraxis mit ein) möchte sie auf ihre schwierigen (kolonialen und hegemonialen) Bedingungen in ihren Beziehungen zu den Repräsentierten analysiert wissen. Entsprechend arbeitet sie ein theoretisches Modell aus, das die Verhältnisse zwischen den am Werk beteiligten Instanzen in den Mittelpunkt rückt. Die wichtigste Orientierungslinie bildet für sie neben den Überlegungen Jacques Lacans zum *Blick* Chantal Mouffes und Ernesto Laclaus *Hegemonietheorie*. Diese ist gegen die Idee feststehender gesellschaftlicher Totalitäten gewendet und begreift politische Prozesse stattdessen als Auseinandersetzungen zwischen antagonistischen Positionen, in denen hegemoniale Verhältnisse immer wieder artikuliert und ausgiert werden müssen. Bartl überträgt

den Gedanken der ständigen Neuverhandlung von Machtverhältnissen auf das Netz der an den Werken beteiligten Akteur/innen, indem sie sie als (hegemoniale) Knotenpunkte innerhalb des ‚allgemeinen Feldes der Diskursivität‘ verortet. Die Funktion der Medien sei hierbei, zwischen der Rezeption, der Produktion und den repräsentierten *Anderen* zu vermitteln. Indem Bartl die Beziehungen zwischen den unterschiedlichen, an künstlerischen Arbeiten Beteiligten in den Blick nimmt, möchte sie ihre Studie hin auf die soziale Bedingtheit der Bedeutungsproduktion fokussieren und zugleich deren tendenzielle Unabgeschlossenheit betonen. Das *Politische* der Kunst werde so nicht als ein aus dem Werk zu sezierender Inhalt begriffen, den ein/e Künstler/in intentional einschreibt bzw. der sich allein durch die spezifische Medialität der Arbeit herstellt, sondern als etwas, das immer erst hergestellt wird. Wie Bartl herausstreicht, können hegemonietheoretisch betrachtet auch Lektüre und Kritik nicht als kohärent und distanziert verstanden werden, da sie sich ebenso erst in Relation zu konkreten Inhalten und Positionen herstellen und deshalb unabdingbar kontingent und brüchig bleiben. Da jede Analyse in den Raum des Sozialen eingeflochten sei und darin agiere, sei es für die Seite der Rezeption notwendig, sich ihrer spezifischen Politizität bewusst zu sein. Bartl zieht, leider eher krude, im Weiteren die Lacanschen Begriffe des Bildes bzw. des Schirms heran, um, wie sie schreibt, „einen Zoom in die Perspektive des Subjekts“ (74) zu erreichen. Sie transferiert beide Termini in den Kontext der dokumentarischen Medienkunst, indem sie sie mit dem Medialen in Verbindung bringt: Mediale Konstellationen wie Diskurse, Methoden, Techniken etc. versteht sie mit ihnen als Modi, die nicht nur etwas zu visualisieren, sondern bei den Rezipient/inn/en zugleich Zweifel über das Gesehene zu provozieren vermögen. Die gesehene *Anderen*, die den Betrachter/inne/n über die künstlerischen Arbeiten erreichbar scheinen, blieben diesen aufgrund ihrer medialen Vermitteltheit (also in ihrer Erscheinung als/im *Schirm/Bild*) grundsätzlich entzogen: gerade als *Repräsentierte* würden sie das Begehren der Betrachter/innen nach Konturierung ihres Sehens bzw. Bestätigung ihrer eigenen Subjektivität in erster Linie durchkreuzen. Dieses widerständische Moment der *Anderen* im Begehrensraum des (Betrachter/innen-)Subjekts möchte Bartl nun als eine spezifische Form von *Subjektivität* begreifen. Sie scheint damit an ein von ihr zuvor diskutiertes Konzept Gayatri Chakravorty Spivaks anzuschließen, nach dem Subalternität im Verhältnis zu dominanten Subjektpositionen nur als „unerreichbare

Leere“ (55) gedacht werden kann: Weil die begehrten *Anderen* als Objekte der Analyse bloß ex negativo existent seien, würden sie sich gegen ihre Vereinnahmung durch die übrigen Instanzen der Produktion und der Rezeption verwehren. Anknüpfend sowohl an Lacan als auch an Mouffe und Laclau entwickelt Bartl ein Lektüremodell, in dem sie nicht nur den Repräsentierten eine „indirekte Subjektqualität“ (83) zuspricht, um sie so ebenfalls im antagonistischen Beziehungsmodell der Kunstproduktion integrieren zu können. Indem sie alle drei Positionen als Knotenpunkte eines „hegemonialen Dreiecks“ (83) versteht, in dessen Mitte sich das vermittelnde Mediale befindet, erweitert Bartl die Perspektive der kunstwissenschaftlichen Analyse um die Beschreibung der jeweiligen Machtverhältnisse zwischen den Beteiligten. Ausgehend davon strebt sie an, ihre eigene Position in die Analyse zu integrieren, um sie kritisch zu beleuchten.

— Mit der Einbindung der Position der *Anderen* in Form einer negativ-subversiv agierenden Instanz, läuft Bartl meines Erachtens aber Gefahr, die sehr unterschiedlichen Handlungsmöglichkeiten der drei Knotenpunkte ihres Dreiecks über den Kamm zu scheren: Denn das Konzept einer Subjektivität der *Anderen* – selbst wenn diese als Leerstelle gedeutet wird – tendiert dazu, das Verhältnis zwischen Künstler/in, Rezeption und alteritärer Subjektposition zu egalisieren. Die politische Handlungsfähigkeit marginalisierter Personen bleibt auf einen einzigen Erscheinungsort – die Repräsentation – limitiert. Damit bleiben die *Anderen*, um überhaupt sichtbar zu werden, letztlich auf eine dominante Subjektposition, die ihre Repräsentation herstellt, angewiesen. Der Anschluss des Konzepts einer *indirekten* Subjektivität an die Hegemonietheorie Mouffes und Laclaus verführt die Leser/innen dazu, die verschiedenen Instanzen als gleichwertig zu denken. Dadurch wird aber die substanzielle Differenz zwischen der *Darstellung* marginalisierter Personen und der Tatsache, dass diese Menschen letztlich dennoch jenseits der Repräsentation leben (vielleicht sogar nicht einmal von ihr wissen), verwischt. Bartl scheint ihre Argumentation deshalb etwas abzuschwächen. So bemerkt sie etwa, dass durch die Widerständigkeit der Dargestellten vor allem „die Positionen von AnalytikerIn und Analyseobjekt/-subjekt stets neu zur Disposition“ gestellt würden (83). Auch in der Schlusspassage schränkt sie die Qualität der Subjektivität der repräsentierten *Anderen* noch einmal ein, wenn sie die Möglichkeit zur gesellschaftlichen Teilhabe der Repräsentierten mit Jacques Rancière als den „Anteil der Anteilslosen“ (211) begreift, der immer wieder

neue Arten der Repräsentation einfordere – weshalb umso dringlicher Analyse und Wahrnehmung politisch zu begreifen und zu praktizieren wären.

— Sehr präzise ist Angelika Bartl in ihren Werkanalysen im zweiten Teil der Dissertation, in denen sie ihr Theorie- bzw. Lektüremodell auf drei ausgewählte Beispiele dokumentarischer Videoarbeiten überträgt. Die Fragen, die die Autorin an ihr Material stellt, scheinen inhaltlich jeweils unterschiedlich gewichtet. Grundsätzlich hat man als Leserin aber den Eindruck, dass dieser Teil der Studie weniger thematisch orientiert ist, sondern eher Ort der Performanz der davor ausgearbeiteten Überlegung ist, die im Interpretationsprozess eingeschriebenen Machtverhältnisse transparent zu machen bzw. kritisch zu reflektieren. Ich werde abschließend einige der Hauptthesen Bartls skizzieren: So zeigt ihr erstes Beispiel – eine der Tradition des *direct cinema* verpflichtete Dokumentation einer Gruppe von Frauen in Frankreich, die auf ihre prekäre Wohnsituation aufmerksam machen und für ihr Recht auf Warmwasser kämpfen – vorwiegend Schwierigkeiten, die mit dem dokumentarischen Realismus verbunden sind. Bartl zeigt, wie durch kompositionelle Mittel wie *Close-Ups* der Authentizitätseindruck des Videos gesteigert wird, wodurch sowohl die Filmemacherin als auch die Betrachter/innen in die Narration eingebunden werden und sich so einer Partizipation gleichsam verpflichtet fühlen. Eine Verschiebung des analytischen Blicks offenbart jedoch, wie das medial konstruierte Nahverhältnis der unterschiedlichen Beteiligten soziale Unterschiede nivelliert und den Rezipient/inn/en erlaubt, die gezeigte prekäre Wirklichkeit als Spektakel zu erfahren. Wie Bartl feststellt, werden diese Problematiken allerdings durch weitere filmische Strategien verhandelt: So enttäuscht etwa die Monotonie der loopartigen Einstellungen die voyeuristischen Erwartungen der Betrachter/innen und erzeugt so eine Spannung zwischen dokumentarischer Identifikation und medienkritischer Distanz. Die durch den Realismus-Anspruch des Videos geförderte Vorstellung, alle Instanzen der Arbeit seien Teil eines sozial homogenen feministischen Kollektivs, wird wiederum durch einen narrativen Bruch thematisiert: So wird eine der protestierenden Frauen – Natalie, eine weiße Französin – zunächst zu einer *Heldin* stilisiert, während die Kamera sie zeigt, wie sie aktiv eine Verbesserung ihrer Situation erkämpft; ein beinahe lapidarer Hinweis auf einer nachfolgenden Texttafel vereitelt die Euphorie dieser Erzählung indessen, indem er die effektiven Ungleichheit der Protestierenden in Erinnerung ruft.

— Der Problematik des Sprechens subalternen Positionen im Kontext des westlichen Kunstkontexts widmet sich Bartl vor allem im zweiten Kapitel ihres Lektüreteils, in dem sie ein Werkbeispiel des iranischen Künstlers Seifollah Samadian mit dem Titel *The White Station* bespricht. Es ist ein Video, das den Blick von einem Fenster aus auf eine Busstation in Teheran wiedergibt, bei der eine Frau im Tschador steht, die im Schneegestöber auf ein Verkehrsmittel zu warten scheint. Dabei interessiert sich Bartl im Besonderen für den Schleier als ein Objekt, in dem sich kolonialistisch-orientalistische Diskurse und Geschlechterdifferenz verdichten, dessen Struktur des Verbergens aber ebenso subversives Potenzial birgt. So arbeitet sie heraus, wie Samadians Video einerseits Abstraktionsmomente aufweist, die einer Ent-Semantisierung des Schleiers zuarbeiten und sich so gegen seine symbolische Gleichsetzung mit der Unterdrückung von Frauen (im Islam) wenden, wie aber andererseits gerade der voyeuristische Blick der Kamera bzw. des dahinter unsichtbar bleibenden männlichen Künstlers die wartende Frau als passives Wesen wiedergibt. Doch ist es just der Schleier, der seiner Trägerin relative Unabhängigkeit (sowohl gegenüber den Betrachter/inne/n als auch gegenüber dem Blick des Künstlers) verschafft, da er sie unkenntlich macht, also in eine beliebige Person verwandelt, die im Schneegestöber für einen kurzen Moment sogar verschwinden kann.

— Potenzial und Schwierigkeiten medienkritischer Strategien sind wiederum zentrale Themen des dritten Kapitels der Dissertation. Bartl analysiert hier ein Video aus einer achteiligen Serie der Künstlerin Tran T. Kim-Trang, das die Beratung einer asiatisch aussehenden Frau dokumentiert, die sich einer operativen Anpassung ihrer Augenlider an westliche Normen unterziehen möchte. Die Gewaltförmigkeit des kosmetischen Eingriffs bzw. der sezierenden Sprache der modernen Medizin thematisiert Kim-Trang, indem sie die Dokumentation mittels medizinhistorischer Texte und Bilder wortwörtlich zerstückelt. Wendet man sich jedoch der Rolle der repräsentierten Frau im Video zu, zeigt sich, dass sie etwa über den Kamerablick in einer Opfer-Rolle fixiert bleibt und sich so eine Differenz zwischen ihr und der souveränen *kritischen* Künstlerin / Analytiker/in bildet. Wie Bartl konzise herauszuarbeiten vermag, kann aber auch diese Lesart aufgebrochen und komplexer gedacht werden: denn die Künstlerin ist selbst in die Rolle der potenziellen Patientin geschlüpft. Diese Verzahnung der intellektuellen Erzählerin mit der vorgeführten Person verunsichert allerdings nicht nur das Selbstverständnis der Rezipient/

inn/en als neutrale und externe Zuseher/innen, sondern ermöglicht schließlich die Inszenierung einer *kritischen*, ihre eigene Geschichte erzählenden und kommentierenden Patientin.

—— Bartls Werkbeschreibungen erweisen sich als ausgesprochen detailliert und verfolgen höchst aufmerksam unterschiedliche, sich mitunter gegenseitig widersprechende oder einschränkende Lesarten und ihre jeweiligen Fragehorizonte. Dennoch bleibt irritierend, dass die Autorin entgegen der Ausführungen zur Kunstinstitution im ersten Teil und bis auf eine Ausnahme (sie beschreibt die Präsentation eines Videos im Ausstellungsraum) keine weiter gefasste institutionskritische Perspektive verfolgt, sondern ihre Kritik nur auf vorangegangene Auslegungen der Arbeiten bezieht. So schwierig die Integration der von ihr postulierten Selbstkritik auch sein mag: Bartls eigene hegemoniale Position wird innerhalb ihres praktischen Teils nicht wirklich sichtbar. Dies mag schließlich symptomatisch dafür sein, dass man sich trotz des Anspruchs, mittels eines aufwendigen theoretischen Apparats der problematischen Position der/s Theoretikerin/s habhaft zu werden, des Eindrucks nicht ganz verwehren kann, dass die in den Analysen schlussendlich zutage tretenden Inszenierungen einer relativen Autonomie der *anderen* Subjekte letztlich doch nur durch den Einsatz von intellektuellem Rüstzeug möglich werden.

// Angaben zur Autorin

**Stefanie Kitzberger**, Mag., Universitätsassistentin an der Abteilung Kunstgeschichte, Universität für angewandte Kunst Wien. Forschungsschwerpunkte: Russische Avantgarde; Konzeptionen der Malerei nach 1945; höfische Porträtmalerei des 18. Jahrhunderts.

// FKW WIRD GEFÖRDERT DURCH DAS MARIANN STEEGMANN INSTITUT, DIE DEUTSCHE FORSCHUNGSGEMEINSCHAFT UND DAS INSTITUTE FOR CULTURAL STUDIES IN THE ARTS DER ZÜRCHER HOCHSCHULE DER KÜNSTE

// REDAKTION // SIGRID ADORF / KERSTIN BRANDES / SILKE BÜTTNER / MAIKE CHRISTADLER / HILDEGARD FRÜBIS / EDITH FUTSCHER / KATHRIN HEINZ / JENNIFER JOHN / MARIANNE KOOS / KEA WIENAND / ANJA ZIMMERMANN

// WWW.FKW-JOURNAL.DE