

MATTHIAS VOGEL

Vom Verschwinden und Erscheinen der Körper auf dem Bildschirm

LAUTERKEIT UND LÜGENHAFTIGKEIT DES VIDEO

Der schlichte Glaube, künstlerische, einem kleinen Publikum zugängliche Videoarbeiten dienen - im Gegensatz zu den Vorspiegelungen des Massenmediums Fernsehen - zur Selbst- und Weltkenntnis, ist längst in der Krise. Seine Kraft schöpfte der Glaube aus der Tatsache, dass die Videotechnik in der Lage ist, ohne zeitliche Verzögerung Menschen und Dinge auf dem Bildschirm darzustellen. Die simultane Gegenwart von Bild und Abbild, Schöpfer und Schöpfung, so die Überzeugung, lasse bei entsprechender Versuchsanordnung (instant-replay) keine manipulativen Eingriffe zu. Alles, was vom Kameraauge festgehalten werde, müsse so und nicht anders auch ausserhalb des elektromagnetischen Bandes dasein. Auf Simulation und

Imitation der Lebenswelt, Verfahren, mit denen uns das Fernsehen stumpf für die unmittelbare Anschauung macht, könne in dem verwandten und doch grundverschiedenen Medium Video verzichtet werden. Denn nicht die grosse Masse, einzelne Gruppen Wacher waren anzusprechen. Dieses Nichtbeachten des Marktes war und ist möglich, weil die Videotechnik wenig handwerkliches Geschick benötigt und billig ist.

Solche Überlegungen verstellten vielen Kunstschaffenden, welche die Videokamera als ihnen adäquates Instrument entdeckt hatten, einen befreiten, Kunst und Leben stimulierenden Umgang mit dem neuen Medium. Auf der Suche nach dem Wirklichkeitsausschnitt, dem Körperteil, der nicht lügt, vergassen viele Künstler, dass gerade in Spiel und Verstellung durch den Schein hindurch die Erscheinung aufleuchtet. Wenn ich im Hinblick auf den Tanz der Bildschirm-Pixel zur alttestamentarischen, auf platonischen Grundlagen fussenden Metapher vom Licht hinter den Lichtern greife, dann nicht deshalb, weil ich religiöse Gefühle verletzen möchte, sondern weil ich überzeugt bin, dass bei einer radikalen Absage an die Wirklichkeitshaltigkeit des Mediums Video seine mimetische Qualität Verborgenes für Augenblicke aufdeckt. Damit insinuiere ich, wie so viele mit der Videokamera Schaffende, dass es neben der Glitter-Glitzer-Welt des Fernsehens und der geschwätzig leerlaufenden Alltagswelt noch eine wahre oder echte Welt gibt, deren Bewahrung dem Leben und Arbeiten Sinn gibt. Wer solches postuliert, läuft Gefahr, in einer Wissen-



LINDA CHRISTANELL, Anna, Video-Arbeit, Wien 1980 (farbig)

schafts- und Kunstwelt sich jagender Weltentwürfe - ohne Wahrheitsanspruch - der Lächerlichkeit preisgegeben zu werden.

Deshalb möchte ich mich bescheiden geben und sagen, dass das, was auf einem Videotape im besten Fall entsteht und in der Zeit abläuft, Geformtes sei ("shape matters"), das ein Ideengeschleife auslöst, das seinerseits sich dem Strom der Lebensverweigerung und Auflösung zeitweilig in den Weg legt. Gestalten also, die zu Ideen Anlass geben, die ihrerseits sich zu keinem festen Gebäude zusammenschliessen, vielmehr verstreut als einzelne scheinbar zusammenhangslose Trümmer liegenbleiben, doch scharfkantig und wohlproportioniert Klangteile eines harmonischen Ganzen sind, das sich nur in Geist und Körper eines aufmerksamen Betrachters vorübergehend zusammenschliesst.

Fragmentarisierung

Kein Wunder, dass in jüngeren Videoarbeiten nicht mehr das ungeschnittene, durch keine Zeitsprünge irritierte Geschehen ins Blickfeld kommt, vielmehr Zerstückeltes, Partikel einer heterogenen Lebenswelt. Dass dabei das Fragment als Gestaltelement sich aufdrängt und im Gegensatz zu den pionierhaften Videoarbeiten der siebziger Jahre wieder vermehrt eingesetzt wird, ist nicht Folge der Videoclips-Kultur, deren Schnittmuster sich sklavisch an den stampfenden monotonen Grundrhythmus halten, sondern Suche nach dem imitativen Prinzip, welches das als unzusammenhängend begriffene Dasein in der Gegenwart, Überbleibsel einer ursprünglichen Ganzheit, angemessen zur Anschauung bringt. Beruhte die Fragmentarisierung in der Moderne auf einer lustvollen Zertrümmerung des Bestehenden und Festgefühten, so beschränken sich die heutigen Künstler - in verwüsteter Jetzt-Zeit - darauf, das bereits Auseinandergebrochene zu registrieren. Die Faszination geht dabei nicht von den einzelnen Ansichten und Teilstücken aus, viel eher von den Kräften, die das Auseinanderstrebende noch zusammenhalten; ihnen gilt das analytische Interesse von Künstler und Rezipienten. Was hier zusammengeführt werden soll - häufig nichts, denn aus nichts und nichts kann nicht etwas entstehen -, mangelt der Bedeutsamkeit; viel erstaunlicher und unvermutet ist das, was dazwischen webt und wirkt. Nicht mehr gestrandete Trümmer, Fragmente, stützen die Ruinen, es sind die Fließ- und Fliehkräfte, die sich zusammenziehen, um sich gleich wieder auszudehnen. Einheit von Handlung und Fabel sowie Geschlossenheit der Spielräume dürfen dabei nicht erwartet werden.

Körpereroberung

Blenden wir zurück in die siebziger Jahre, als die Videokunst noch als einzigartiges Instrument zur Selbsterfahrung, als Brücke zwischen Subjekt und Objekt, dem Menschen und seinem Körper, propagiert wurde. Besonders die Künstlerinnen empfanden die Möglichkeit, "gleichzeitig vor UND hinter der Kamera" zu stehen, als Befreiung. "Endlich Schluss mit dem alten Dilemma: Sie = Aktmodell und Er = Maler bzw. sie die Ware seiner Produktion" (Friederike Pezold). Die nur noch bestehende Vorurteile und Muster konservierenden und perpetuierenden weiblichen Körperbilder, die das männliche Auge wahrnahm und für männliche Augen auf Leinwand und Filmspulen festhielt, schienen der Vergangenheit anzugehören. Der Aufbruch zu neuen Kontinenten war angesagt. Das Zeitalter, in dem die letzten weissen Flecken des Körpers entdeckt und erobert wurden, war angebrochen - just in dem Augenblick, als die Medizin sich ihres imperialistischen Gehabes innerhalb dieses vielen Menschen als intim und unveräusserlich geltenden Territoriums allmählich bewusst wurde. Wie einst nach der Entdeckung von Fernrohr und Mikroskop unter Wissenschaftlern, so verbreitete sich nun unter den Künstlern die Ansicht, dass mit dem neuen Werkzeug Blinde sehend und Sehende einsichtig würden¹. Der Videomonitor avancierte zum Vergrößerungsglas des 20. Jahrhunderts. Auch das anschauliche Denken - dies eine Folgerung -, das im Videosystem seine angemessene Registratur besass, konnte nun gespeichert und jederzeit abgerufen werden; es war lernbar.

Identität vs. Mimesis

Sobald - wie so oft in bezug auf die Arbeit mit dem Videogerät behauptet wurde - Bild und Abbild, Subjekt und Objekt zusammenfallen, stellen sich die Probleme der Mimesis nicht mehr. Da bei entspre-



chender Anordnung der Videoapparaturen nicht der Bruchteil einer Sekunde zwischen der Aufnahme der Realität und ihrer Ansichtigkeit auf dem Monitor verstreicht, wähnt man, alles, was sich zeige, sei in Wirklichkeit da. Beziehung von Bild und Abbild im Medium Video wird nicht selten mit dem Prädikat "identisch" charakterisiert. Zumindest verschmelze die Existenz der Menschen in der Realität und im Bild zu einer einzigen Abbildungsrealität².

Eine der Absichten des Imitats, dass es mit dem Imitierten gleichgesetzt wird oder zumindest eine unauflösbare Einheit bildet - das Urbild ist ohne seinen Abklatsch gar nicht mehr zu erkennen geschweige denn in seiner Eigentümlichkeit zu bestimmen -, geht in Erfüllung. Der Akt der Verschmelzung von Bild und Abbild ist im Fall der Videoarbeiten deshalb so sinnlos, weil vom Imitat zu den Ansichten des Imitierten kein Mehr hinzugefügt wird. So schlägt die ursprüngliche Intention, die zur Entwicklung der Videotechnik geführt hat, durch: Kontrolle. Der Aufseher will nur beobachten, was tatsächlich geschieht. Das Video-Abbild erweist sich als zu nahe an der Vorlage, es vermag diese weder zu erweitern noch zu ergänzen. Es wird vom Bild, dem Körper, gleich einem Appendix mitgeschleppt, ohne den zu leben es nicht fähig wäre, der aber in keiner Weise anregend oder befruchtend wirkt. Noch bliebe abzuklären, ob sich das Videobild im Leben integriert oder umgekehrt die Welt der Körper sich allmählich im Video-Abbild auflöst. Es erstaunte nicht, trüge die Fiktion eines körper- und damit leidlosen Lebens über das körperhafte Leben, dessen unausrottbare Leidhaftigkeit einem dauernden Rechtfertigungsdruck ausgesetzt ist, den Sieg davon.³ Die Aufhebung des Körpers in der elektronischen Realität des Videos ist von Künstlern wie Vito Acconci als Zukunftsvision bereits formuliert: "Television is a rehearsal for the time when human beings no longer need to have bodies."



Wahrscheinlichkeit des Videobilds

Vor allem kann man angesichts des im Gegensatz zum Spiegelbild nicht seitenverkehrten Monitorbildes die Illusion bewahren, die Narziss- und Doppelgängerproblematik sei ein für allemal gelöst. Das, was sich zeigt, und das, was ist, sind plötzlich keine getrennten Phänomene mehr. Man steht sich nun nicht als einem ganz anderen gegenüber. Besonders in der "Closed Circuit"-Installation wird die Selbstbespiegelung für viele Menschen zur Erscheinung ihrer selbst. Die Videoapparaturen werden als "optisches Tonband" benutzt; beide Medien halten Lebensäußerungen scheinbar so fest, wie sie sind, wie man sie mit anderen Mitteln selbst nie registrieren könnte.⁴ Wichtiger als die Wahrhaftigkeit der aufgezeichneten Vorgänge ist ihre Wahrscheinlichkeit.

Das Videoband "Contacts" (1971) von Vito Acconci z. B. hält eine Versuchsanordnung fest, welche die Forderung nach Wahrscheinlichkeit erfüllt. Eine Frau, die nur partiell ins Bild kommt, kniet vor einem Mann, dessen behaarte Brust im Zentrum des Bildschirms erscheint. Mit der Handfläche nähert sich die Frau nun einzelnen Regionen des männlichen Oberkörpers, ohne sie zu berühren. Der Mann, dessen Augen verbunden sind, muss angeben, wo sich die Hand jeweils befindet. Beim Betrachter stellt sich bei der ständigen Repetition gleicher auf wenige Wirkungen ausgerichteter Aktionen schon bald Langeweile ein. Der Verzicht auf Zeitraffer und Bildschnitt gemahnt ihn ans tägliche Leben. Auch dass die Erfolgsquote des ratenden Mannes während der Banddauer von dreissig Minuten nicht spürbar zunimmt, weckt Erinnerungen an eigene Erfahrungen. Man schliesst daraus, dass keine künstlichen Eingriffe vorgenommen wurden. Der geschulte Betrachter denkt sich, wenn der Künstler die manipulative Fernsehwirklichkeit imitieren wollte, hätte er eine leicht steigende Entwicklungskurve aufgezeichnet, eine kaum merkliche Sensibilisierung der Wahrnehmung angedeutet. Im Vergleich mit den Fernsehbildern wird dieser Betrachter die Videowirklichkeit als wahrscheinlicher einstufen und der Beobachtung der ungeschönten Wirklichkeit Wert beimessen. Das Gefühl, einem ernsthaften und authentischen Vorgang beigewohnt zu haben, entschädigt für das verpasste Abenteuer.

Die Faszination der reproduzierten Wirklichkeit hört auf, sobald sie nicht mehr als das ganz andere zur Alltäglichkeit erfasst werden kann, sobald die Differenz zur Lebenswelt nur durch einen rationalen Akt einsichtig wird. Nur noch die Freude über die eigene intellektuelle Leistung ist Stimulans, sich weiterhin mit einer solchen Reproduktion zu befassen. Dabei bliebe zu untersuchen, ob die für eine

solche Glückserfahrung nötige Denkanstrengung überhaupt unternommen wird oder ob durch die Mediatisierung des Lebens bereits so viele Denkblockaden eingespielt sind, dass angesichts eines flimmernden Monitors gar keine Denkeenergien freigesetzt werden. Gleichfalls ungelöst ist die Frage, ob die Scheinhafteigkeit des Videobandes von Vito Aconcci gerade darin besteht, die Erfolglosigkeit und mangelnde Sensibilität des Alltagsmenschen zu simulieren.

Kurz, Künstler und Theoretiker verloren im Laufe der Zeit den naiven Zugang zum Medium Video. Die zunächst postulierte Analogie von sinnlich wahrnehmbarer Realität und Video-Abbild vermischte sich mit der Annahme, die beiden Erscheinungsformen gäben - wenn schon selber nicht identisch - Identisches wieder. Schliesslich misstraute man dem Mattscheibenbild vollends, es erschien als Vorspiegelung dessen, was man ohnehin sehen wollte, Angleichung an Normen, ohne die Überzeugungskraft von Film und Fernsehen: Mimikry ohne Talmiglanz. Solche Distanznahme - von einigen Künstlern schon in den sechziger Jahren betrieben - war für die weitere Entwicklung der Videokunst fruchtbar; denn dort, wo die Videokünstler selbst dem Glauben an die Wahrheit der von ihnen produzierten oder aufgenommenen Bilder verfallen, berauben sie sich einer der faszinierendsten Möglichkeiten dieses Mediums: der künstlichen Reproduktion und gleichzeitigen Entlarvung dessen, was auf dem Fernsehschirm als Wirklichkeit zu sehen ist.

Wahrheit des Körpers - Scheinhaftigkeit des Mediums

Bei aller Kritik an den Medien war die Hoffnung auf den beredsamen, den redseligen Leib, dem man angeblich mittels der Videokamera ungeahnte Geheimnisse entlocken kann, gross. Über den Körper zu sich selbst vordringen lautete in den siebziger Jahren die Devise vieler Künstlerinnen: Ulrike Rosenbach, Rebecca Horn, Nan Hoover. Das Anliegen liess sich so formulieren: verstehen lernen, "wie wir unseren Körper gebrauchen".⁵ Die Frauen waren sich bewusst, dass auch bei einfachster Versuchsanordnung einer durch die Videokamera festgehaltenen Performance, des Tanzes bis zur Erschöpfung etwa, die natürliche Sprache des Körpers nicht augenblicklich zum Tönen gebracht werden konnte. Doch blieb ihnen die Gewissheit, hinter allen Abrichtungen und Ritualisierungen auch etwas vom Urklang des Leibes zu hören. Die Videokünstlerinnen waren gewillt, dem zentralen Gegenstand des Menschen seine Würde zukommen zu lassen, nicht indem sie ihn zum Fetisch und Idol stilisierten, sondern, indem sie ihm Freiheit zumassen, in deren

Rahmen er sich selbst darstellen konnte.

War die erste grundsätzliche Befragung des Körpers nach seinen ureigenen Bedürfnissen und Reagenzen - am Ende des 18. Jahrhunderts von Männern für Männer durchgeführt⁶ - dadurch gekennzeichnet, dass man ihn der unkultivierten Natur aussetzte, war nun - in den siebziger Jahren unseres Jahrhunderts - der neutrale Innenraum übliches Experimentierfeld für Körpererkundungen. Mittlerweile hatte sich die Einsicht verbreitet, dass der nackte Körper besonders lügenhaft ist und von der emotionslosen Beobachtung ablenkt. Der Glaube an die Nacktheit als den "natürlichen" und "zeitlosen" Zustand des Menschen war ins Reich der Illusionen verbannt. So wurde ein neutrales Trikot zur angemessenen Kleidung für Körperinszenierungen.

Die hohe Betriebsamkeit der Frauen auf dem Gebiet der sozialen Zeichen, der Körperzeichen, war mehr als blosser Ausdruck der Emanzipation. Diktieren wurden die Bestrebungen durch die Eigenheiten der Ausgangslage und die Zielvorstellungen. Die Resultate der Körper- und Selbstbefragung konnten unter diesen Umständen so überraschend nicht sein. Lynda Benglis Videofilm "Female Sensibility" (1974) zeigt, was er zeigen soll: Die Kontaktaufnahme zweier Frauen durch gegenseitiges Abtasten des Gesichts mit Lippen und Zunge, anfänglich behutsam und vorsichtig, von Respekt getragen, kann sich zu prickelnder Erotik steigern. Die in der Nahaufnahme bedrängende Erregtheit der Darstellerinnen steht im Dienste einer Beweisführung: Frauen zeigen im gegenseitigen körperlichen Kontakt Einfühlbarkeit und angstfreie Leidenschaftlichkeit. Der Betrachter, der anderes als seine wissenschaftliche Neugier stillen will, ist als unverbesserlicher Voyeur entlarvt. Er wird mit den Männern gleichgesetzt, die im und durch das Kontaktradio - auf der Tonspur ist zu den Bildern weiblicher Zärtlichkeit eine entsprechende Sendung zu hören - nach einem kurzen Abenteuer gieren.



Grammatik der Körpersprache Beherrschung des Körpers

Kritik an der Männerwelt ist in solchen Fällen vor allem auch eine Kritik an ihrer äusseren Erscheinung und an den aufgesetzten intersubjektiven Verhaltensmustern. Selbst die Lust ist, so wird postuliert, anerzogen. Dabei ist niemand so naiv zu behaupten, es gäbe die Möglichkeit, alle zwischenmenschlichen Verkehrsformen nur auf natürliche Gesten und spontane mimische Muskelkontraktionen zu gründen. Die häufig erhobene Forderung lautet: Wenn schon die willkürlichen Bewegungen nicht auszuschliessen sind - nur mit ihrer Hilfe lassen sich Körperzeichen als Teil einer Sprache verstehen -, dann sollte die Vielfalt des Zeichensystems durch dauernde Neu- und Weiterentwicklung des Körperausdrucks gesteigert, die gesamte Sprache lebendig erhalten werden. Einige hingen dem Traum nach, sie mit Hilfe von "Grammatik-Regeln" auf eine feste, intersubjektive Grundlage zu stellen. Von dieser Seite wurden Übung und Nachahmung, Imitation und Mimesis als Mittel, Körperzeichen und ihre Inhalte zu tradieren, abgelehnt. Die Perfektionierung der "leiblichen Zeichensprache" in den frühen Arbeiten von Friederike Pezold, neben der die Bemühungen männlicher Kollegen der Body-art dilettantisch wirkten, ist Resultat einer solchen Haltung. Es scheint, nur bei Differenzierung und Strukturierung der Körperzeichen könne der "Sprecher" ohne Rückgriffe auf Begriffliches auskommen. Kein Wunder, dass sich der Körper innerhalb eines solchen Regelwerks wieder entmaterialisiert, bis er sich vom grafischen Zeichen kaum noch unterscheidet. Immerhin ist so die Forderung nach Egalität erfüllt. Nicht nur dem Bewegungstalent, dem Artisten, soll das Instrumentarium Körper zur Verfügung stehen, sondern jedem, der sich redlich darum bemüht und lernt, darauf zu spielen.



Der immer noch und je länger, je machtlosere Mensch will wenigstens über seinen Körper Macht ausüben. Viele Selbsterfahrungsrituale sind vom Wunsch getragen, den Körper zu knechten. Der Körper soll nach dem Willen des Subjekts funktionieren, wenn sonst Eigenwilligkeit kaum noch gefragt ist. Die dauernde Kontrolle der durch die Videokamera hergestellten Bilder lässt sofortiges Reagieren und Korrigieren zu. Der Körperausdruck ist in jedem Augenblick mit der eigenen Vorstellung in Einklang zu bringen. Die komplexe, manchmal durch manipulative Eingriffe gewonnene Syntax wird immer wieder als natürlich bezeichnet. Das einzige, was durch diese Körpersprache imitiert werde, sei die Natur selbst. Eine Künstlerin wie Friederike Pezold stellt angeblich nur aus, "was sie ist, sie verkörpert das, was sie zeigt" (Gottfried Knapp). Diese vorgetäuschte oder tatsächliche Naturnähe ändert nichts daran, dass der Körper - entgegen anderslautenden Beteuerungen - mehr und mehr zum Element und Instrument der Disziplinierung, Stilisierung und Sublimierung wird. Einer Disziplinierung, die der emanzipatorische Gestus der Körpersprache nur ungenügend übertüncht.

Das Bedürfnis, die Ausdrucksmöglichkeiten des menschlichen Körpers der Erkenntnis zugänglich zu machen und zu reduzieren, ist getragen vom Anspruch nach Beherrschung noch unbekannter Sphären. Kenntnis jeder Furche eines Terrains ist in der heutigen Zeit, in der sich nichts, schon gar nicht die eigene Identität, monolithisch verhält, besonders wichtig.⁷ Nur wer den Körper bis ins kleinste beherrscht, kann auch dessen (Norm-)Abweichungen steuern, kann sich als Individuum und Subjekt mittels solcher Abweichungen und Verschiebungen konstituieren. Freilich wird nur derjenige die unvermeidbare Aufsplitterung der eigenen Individualität, seine Uneindeutigkeit, ertragen, welcher auch seinen eigenen Körper nicht mehr als einheitliches Ganzes wahrnimmt, ein Mensch, der zu dessen verschiedenen Ausdrucksformen und Ausdrucksmöglichkeiten steht.

Existenz in der pluralen Gesellschaft erweist sich als leichter, wenn man seinen Körper nicht in eine feste Form zwingt, seine dauernden Schwebezustände eingesteht, Grenzüberschreitungen als Chance auffasst. Dann erst offenbart er seine in ihm schlummernden Eigenschaften. In der Videoarbeit "Landscape" (1983) von Nan Hoover etwa lässt sich die Hand als Zeuge erdgeschichtlicher Evolution deuten. Auf dem Bildschirm ist in Nahaufnahme die Hand der Künstlerin zu sehen, die sich langsam bewegt und beweist, dass sie zwischen Felsbrocken und weiter Wüstenlandschaft die verschiedensten geologischen Formationen zu imitieren vermag.

Körperausdruck als Identitätsfindung und -flucht

Mehr denn je definiert sich der Mensch heute über seinen Körper. Fühlt er sich in seiner Haut nicht wohl, sucht er über die Veränderung der Muskelgrösse und -proportion nach einer neuen Identität. Je grösser die Ausdrucksmöglichkeiten seines Körpers, desto reicher fühlt sich ein Mensch. Auch in den Augen anderer wird er an Wert gewinnen. Da Menschen, sobald sie Menschen beurteilen, in kruder Anwendung der altehrwürdigen Ausdruckskunde vom Äusseren auf das Innere schliessen, empfiehlt es sich, sich selbst, wie man da ist und wie man erscheint, auszubilden.

Künstler vermögen sich auf diesem Gebiet zu profilieren; sie sind dadurch in der Lage, gegenüber anderen Menschen ihre Vorrangstellung beizubehalten. Von ihnen wird erwartet, dass sie bei der Selbstdarstellung kompromisslos sind, das Extrem erkunden und vor der Selbstentstellung nicht zurückschrecken. So akzeptieren Künstler das von Leid und Schmerz verzerrte Gesicht und die erschreckende Grimasse als Teil ihrer selbst.⁸

Die Flucht vor sich selbst ins Rollenspiel ist unter diesen Umständen im Zeitalter des pluralen Subjekts nicht mehr möglich. Jede noch so offensichtliche Verstellung führt den Entstellten näher zu sich. Es braucht fast unmenschliche mentale und psychische Anstrengungen, damit ein und dieselbe Person in wechselnder Verkleidung und veränderter Körperhülle nicht mehr mit sich zur Deckung kommt. Spieler, Narren, Künstler wussten schon früher - und das Wissen war schmerzlich -, dass sie sich nicht entfliehen konnten. Nur noch demjenigen, welcher allzurasch mittels meditativer Praktiken und Therapien zu seinem angeblich unveräusserlichen Kern vordringen will, entgleitet heute manchmal die Identität. Ansonsten gilt: Der neue Mensch ist immer auch der alte. Was unseren Körper und unsere Person angeht, ist immer nur Verschiebung und Ausweitung, nicht aber grundlegender Wandel möglich.

Trotzdem bleiben Verstellung und Nachahmung wichtige Wahrnehmungs- und Aneignungsverfahren. Man wird über das Körperspiel der Teilaspekte des eigenen Wesens gewahr. Es ist einer Entdeckungsreise vergleichbar. Im Augenblick, da man sich verstellt, glaubt man, ein anderer zu sein. Als solcher ist man begehrens- und erkundenswert. Erst danach folgt die Erkenntnis - sie muss nicht immer ernüchternd sein - dass man der gleiche geblieben ist; nur ist das eine und andere hinzugekommen, das einen noch uneinheitlicher macht.

Wurde früher die Variationsbreite menschlicher Individuen, die Verschiedenheit zwischen einem

Subjekt und einem anderen, als auffallendes Phänomen beobachtet, so ist es heute die Differenzierung von ein und demselben Subjekt. Dabei wird meist nicht der zu erwartende Reichtum gefunden, sondern bloss ein Taumel und Gewirr des Vielen.

Die Warnung, dass bei einer derartigen Konzentration auf die eigene Identität - mit oder ohne Videokamera - die gesellschaftliche Realität verlorengehe, ist berechtigt. Revolutionierenden Charakter besitzt das Medium Video - in dem manche Theoretiker eine Waffe gegen verkrustete Seh- und Erlebnisformen sehen - aus dieser Sicht bloss für den einzelnen Aktivisten. Nur wenn man annimmt, dass Umwelt und Figur einander bedingen, die menschliche Figur Welt und Umwelt, Umgebenes und Umgebendes, in einem ist, muss man das Gespenst des Solipsismus nicht fürchten.

Ein anderes Problem ist für das vielfältige, jedoch unzusammenhängende Subjekt virulenter: die Tatsache, dass es partiell ist und allmählich in den Aussenraum diffundiert. Die vollständige Auflösung bringt dann auch die Erlösung von sich selbst. Das fraktale Subjekt sucht sich den Bruchstücken, die es umgeben, anzugleichen.⁹ Der Mensch läuft Gefahr, vor lauter Fixierung auf seinen eigenen Körper aus ihm verdrängt zu werden. In dieser Situation kann das Videogerät - zumindest dem Schein nach - einen zu sich selber führen, machen, dass man "an sich selbst angeschaltet (connected) ist". Baudrillard vergleicht in solchen Fällen die Videokamera mit einer Körperprothese, da sie - realiter ein Fremdkörper - integraler Bestandteil unserer selbst und damit selbstverständlich ist. Sie vermittelt ein illusionäres Bild und lässt an Möglichkeiten glauben, die wir gar nie realisieren. Während sich der Körper reglos verhält, in einer Art Erstarrung, kreist das Kameraauge um ihn herum und setzt ihn in scheinhafte Bewegung.



Wahrheit im Erscheinen des Körpers

Die Freude an dieser Art der Körperdarstellung basiert auf der Lust an unumstößlichen, allgemeinverständlichen Aussagen. Solche Aussagen wurden dank der alphabetischen Struktur des Körpers möglich, einer Struktur, die, wie schon gezeigt, nicht zuletzt durch die Videoarbeiten durchsichtig gemacht und perfektioniert wurde. Die Zerlegung des Körpers in sinntragende Einheiten, schon im 18. Jahrhundert durch Physiognomik und Ausdruckslehre vorgenommen, förderte eine weitere Erkenntnis zutage: Im kleinsten Detail sind Informationen über das Ganze verborgen. Mit diesem Wissen im Hintergrund lässt sich z. B. das Videotape "Anna" von Linda Christanell so lesen, dass man anhand weniger Daten ein ganzes Leben rekonstruieren kann.

Die Annäherung an die Existenz der Frau namens Anna - ob es sich um eine historische, gegenwärtige oder rein fiktive Person handelt, bleibt offen - erfolgt in dieser Arbeit vor allem über das Gesicht, die Gestalt, den Körper einer Darstellerin. Anna, soviel ahnen wir, war oder ist ein Häcklerin. Orte und Ereignisse, welche der Biographie einer Heimarbeiterin Profil verleihen könnten, sind fortgelassen. Nur in einer kurzen Sequenz kommen Fenster, vor denen bizarre Gitter, Jugendstilmuster, angebracht sind, ins Bild. Zusätzlich sind die Hausöffnungen mit Fensterläden verrammelt. Die Frauennamen, die zu diesen Bildern von einer Stimme im Off hergesagt werden, scheinen an die holden Wesen erinnern zu wollen, die dahinter welken.

Linda Christanell, dies wird deutlich, besitzt nicht mehr den Glauben an Wege, die zum Kern eines Menschen vordringen, sein Wesen durch und durch erfassen. Nicht bohrend, tastend und schwankend ist die Kameraführung. So pendelt



das Gerät zu Beginn des Bandes zum Schlag einer Uhr vor einem Frauengesicht, es ist die Darstellerin der Anna, hin und her. Die junge Frau, welche die Anna spielt und selbst Anna heisst, trägt keine Kleider, die man einer bestimmten Epoche zurechnen könnte, ist nicht durch Maskenbildner hergerichtet, wie dies selbst bei Dokumentarfilmen üblich ist. Sie soll die Figur Anna lediglich verkörpern und dabei die Anna in sich selber, die Anna, die in jeder Frau steckt, entdecken. Das Wort steht ihr nicht zu Gebot. Auch bewegt sie sich kaum, sie sitzt. Dabei nimmt sie die verschiedensten Posen ein. Einmal beobachten wir sie in langen Aufnahmen, einmal sind Standaufnahmen schnell hintereinandergeschnitten. Die Videokünstlerin scheut vor dem Einsatz technischer Mittel und Verfremdungsmöglichkeiten nicht zurück. So sind Überblendungen wichtig, Häckelvorlagen werden gleichsam in das Gesicht der Anna eingewoben. Die Fotografie spielt gleichfalls eine wesentliche Rolle. Sie ist immer noch vorrangiges Medium der Erinnerung. Durch Licht- und Schattenspiel auf der Porträtaufnahme der Anna taucht in einer längeren Episode nach einer Phase der Verschleierung jedesmal ein neuartiges Gesicht aus dem Nebel. Ein anderes Mal hält sich die Darstellerin der Anna ein Porträtfoto vor sowie links und rechts neben das Gesicht. Die verschiedenen Ansichten derselben Person verharren in Distanz zueinander, kommen nicht zur Deckung. Eine solche Einheit muss gewaltsam hergestellt werden; in einer späteren Einstellung reißt die sitzende Frau das Foto, das ihr Gesicht verdeckt, entzwei. Danach bleibt ihr nur noch ein Gesicht. Ist es aber auch das wahre? Jedenfalls zerschneidet die Frau mit einem solchen Befreiungsakt - dies macht der Text, der zu diesem Bild deklamiert wird, deutlich - den Faden der Sinnlosigkeit noch nicht, auch öffnet sich kein Fenster. Etwas später rieseln Papiersterne auf das Gesicht nieder, und Harfenmusik perlt; Träume der Kindheit steigen auf. Wovon die Anna wirklich träumt, bleibt Rätsel. Dann wieder wirft die Frau, deren Haar vorübergehend medusenhaft geringelt und wirr ist, ihr Haupt hin und her. Der Film endet theatralisch. Anna liegt in einem weissen Spitzenkleid neben dem Stuhl, der bisher ihr Lebensraum war. Sie hält sich den Bauch, um sie her sind Arbeitsproben und rote Rosen ausgebreitet. Die Künstlichkeit einer Existenz, in der Leben nur Traum ist, wird mit diesem letzten Bild deutlich; und auch, dass diese Existenz durchaus normal ist.

Es gibt Körperhaltungen innerhalb dieser Videoarbeit, die an Deutlichkeit nichts zu wünschen übriglassen - und es gibt andere, die diffus sind und dem Begehren des Zuschauers nach Ausdrucksstärke und Leidenschaft nicht entgegenkommen.

Das Bild der Natur, des Menschen, hat nicht mehr den Charakter eines festumschriebenen eindeutigen Sachverhalts, der sich selbst dem passiven Rezipienten augenblicklich erschliesst. Gerade so bleibt das Erscheinen des Körpers auf dem Bildschirm einem "hellsichtigen Durchschauen des Phänomens" offen und lässt einer "sich steigernden Intensität seiner Erfahrung" Raum.¹⁰

Was Linda Christianell vermeidet, ist der Versuch, eine bestimmte Lebenssituation nachzustellen. Trotzdem hat man am Schluss des Videofilms den Eindruck, etwas von einem Frauenleben, dem Leben vieler Frauen, verstanden zu haben; die bedrückende Monotonie, die missratenen Fluchtversuche, die endliche Verstrickung im eigenen Schicksalsfaden. Wesentliche Züge eines Frauentypus werden vor unserem Auge ausgebreitet. Er ist nicht historisch fixierbar, vielmehr überdauert er den gesellschaftlichen Wandel, ist unausrottbar in männergeprägter Welt.

Die Künstlerin/Regisseurin vermittelt ihre Botschaft, wie gezeigt, vor allem mit dem Gesicht und dem Körper einer Darstellerin; kein historisches Dekor, kaum Maske. Eine junge Frau spielt und verlebendigt erdachte und vorgestellte Rollenmuster. Sie führt Haltung und Ausdruck vor, in denen ein anderes Wesen aufscheint. Wir erleben jedoch keinen angestrebten Rollentausch, keine schweisstreibende Imitation eines längst verflossenen Lebens durch eine Schauspielerin. Ein möglicher historischer Horizont verschmilzt mit dem Gegenwartshorizont einer jungen Frau. Für den Betrachter zielt die Darstellung auf die reine Existenz des Dargestellten bei gleichzeitiger Elimination der Darstellerin. Es wird nicht bereits vorhandenes Leben (Natur) verdoppelt, sondern ein anderes, neues Leben (Natur) gesetzt. Im Sinne Gadamers könnte man von einem "mimetischen Urverhalten" sprechen.¹¹

Der kunstvollen und absichtsvollen Inszenierung des Körpers im Medium Video, dies kann abschliessend gesagt werden, kommt in einem auf Erkennen und Verstehen ausgerichteten Lebensentwurf hoher Rang zu; sie gewährt Einsicht in letzte Gründe und Abgründe der Existenz, sie bietet dadurch einen Halt. Bei der Ausrichtung auf den sinnlich wahrnehmbaren Körper wird im Sinne eines ästhetischen Denkens, das bei Baumgarten anfängt und über Heidegger in die Gegenwart führt, Sein zumindest an seinen Rändern als vorbegrifflich und überbegrifflich verstanden, so dass nur Kunst und nicht das begriffliche Denken die wesentlichen Bezüge zum Sein erschliesst.

In den Objektivationen des Körpers sind Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft manifest, sie sind somit ein brauchbarer Schlüssel zu den Strukturen des Lebens, die sich in ihrer Komple-

xität zumindest für Augenblicke entbergen. Wobei die Kunst der Körperdarstellung im Video gerade darin besteht, das andere des Alltagslebens zum Ausdruck zu bringen. Erst die Erlösung aus der Praxis führt zu einem befreienden Blick. Der Körper muss bei seiner Entfernung vom Alltäglichen einen Ausdruck, eine Gestalt, annehmen, die wahrscheinlich ist, von der man ahnt, dass sie wahr ist. Wahr und von aller Zufälligkeit befreit ist der Körper aber erst, sobald man sich selbst darin erkennt und wiedererkennt. Zu dieser Einsicht trägt bei, wenn wir realisieren, dass der Künstler oder Schauspieler, dessen Körper wir auf dem Projektor wahrnehmen, nur vorgibt, einen anderen zu spielen, während er in Wahrheit die Kontinuität mit sich selber bewahrt.

Anmerkungen

- 1 Friederike Pezold: Die schwarz-weiße Göttin und ihre neue leibhaftige Zeichensprache, Ausst.-Kat., Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden 1977.
- 2 Vgl. Friederich Heubach: Die verinnerlichte Abbildung oder das Subjekt als Bildträger, in: Kunst und Video, hrsg. von Bettina Gruber und Maria Vedder, Köln 1983, S. 63.
- 3 Vgl. Video-Skulptur. Retrospektiv und aktuell 1963-1989, hrsg. von Wulf Herzogenrath und Edith Decker, Köln 1989, S. 31.
- 4 Vgl. Videokunst in Deutschland 1963 - 1982, hrsg. von Wulf Herzogenrath, Stuttgart 1983, S. 14.
- 5 Vgl. Nan Hoover, photowork, video, performance, Ausst.-Kat. daad galerie, Berlin 1981.
- 6 Vgl. Wolfgang Kemp: Die Beredsamkeit des Leibes, in: Städeljahrbuch, Neue Folge, Bd. 5 (1975), S. 111-134.
- 7 Vgl. Wolfgang Welsch: Identität im Übergang, in: W. W., Ästhetisches Denken, Stuttgart 1990, S. 170ff.
- 8 Vgl. Helmut Friedel: Video-Narziss - Das neue Selbstbildnis, in: Videokunst in Deutschland (s. Anm. 4), S. 71 ff.
- 9 Jean Baudrillard: Videowelt und fraktales Subjekt, in: Philosophie der neuen Technologie, hrsg. von ars electronica, Berlin 1989, S. 113.
- 10 Vgl. Heinrich Barth: Grundgedanken der Ästhetik, in: Existenzphilosophie und neutestamentliche Hermeneutik, hrsg. von Günther Hauff, Basel 1967, S. 73.
- 11 Hans-Georg Gadamer: Wahrheit und Methode, Tübingen 1975, S. 108.

